



**Tempo andante
da intervenção urbana**

**Relações temporais
nas obras “Imagens
Posteriores”, “Giganto”
e “Polaroides (in)visíveis”**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE POS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO

Ana Rita Vidica Fernandes

TEMPO ANDANTE DA INTERVENÇÃO URBANA:
RELAÇÕES TEMPORAIS NAS OBRAS “IMAGENS
POSTERIORES”, “GIGANTO” E “POLAROIDES (IN)VISÍVEIS”

Goiânia/GO
2017

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☐ Dissertação ☒ Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação

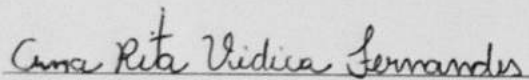
Nome completo do autor: Ana Rita Vidica Fernandes

Título do trabalho: Tempo andante da intervenção urbana: Relações temporais nas obras "Imagens Posteriores", "Giganto" e "Polaroides (in)visíveis"

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do (a) autor (a) ²

Data: 02 / 04 / 2017

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

² A assinatura deve ser escaneada.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO

ANA RITA VIDICA FERNANDES

**TEMPO ANDANTE DA INTERVENÇÃO URBANA:
RELAÇÕES TEMPORAIS NAS OBRAS “IMAGENS
POSTERIORES”, “GIGANTO” E “POLAROIDES (IN)VISÍVEIS”**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás, como requisito à obtenção do título de Doutora em História.

Área de Concentração:

- Culturas, Fronteiras e Identidades

Linha de Pesquisa:

- Fronteiras, Interculturalidades e Ensino de História

Orientadora:

- Prof^ª. Dr^ª. Maria Elizia Borges.

GOIÂNIA/GO

2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Fernandes, Ana Rita Vidica
Tempo andante da intervenção urbana [manuscrito] : relações temporais nas obras "Imagens Posteriores", "Giganto" e "Polaroides (in)visíveis" / Ana Rita Vidica Fernandes. - 2017.
CCCXLII, 342 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Maria Elizia Borges.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História (FH), Programa de Pós-Graduação em História, Goiânia, 2017.
Bibliografia. Anexos. Apêndice.
Inclui siglas, fotografias, lista de figuras.

1. Tempo. 2. Fotografia. 3. Cidade. 4. Olhar. 5. Intervenção Urbana.
I. Borges, Maria Elizia, orient. II. Título.

CDU 7(091)



Ata da Sessão de julgamento da Defesa de Tese de Doutorado de **Ana Rita Vidica Fernandes**.

Aos 16 (dezesesseis) dias do mês de março de dois mil e dezessete (2017), com início às 14h, nas dependências da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás, teve lugar a sessão de julgamento da Defesa de Tese de Doutorado de **Ana Rita Vidica Fernandes**, cujo título foi "**Tempo andante da intervenção urbana: relações temporais nas obras "Imagens posteriores", "Giganto" e "Polaroides (in)visíveis"**". A Banca Examinadora foi composta, conforme Portaria nº014/17-PPGH, de 14 de março de 2017, pelos seguintes Professores Doutores: **Maria Elizia Borges (Presidente)**, **Maria Bernardete Ramos Flores (UFSC)**, **Samuel José Gilbert de Jesus (UFG/PPGCV)**, **Valéria Cristina Pereira da Silva (UFG/PPGG)**, **Marcio Noronha Pizarro (UFG)** e, como Suplentes, **Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UNB)** e **Marlon Jeison Salomon (UFG)**. Os Examinadores arguiram na ordem acima citada. Às 18h horas a Banca Examinadora passou a julgamento em sessão secreta tendo sido o candidato aprovado.

Prof. Dr. **Maria Bernardete Ramos Flores (UFSC)** Ass.:

Decisão (aprovada)

Prof. Dr. **Samuel José Gilbert de Jesus (UFG/PPGCV)** Ass.:

Decisão (aprovada)

Prof. Dr. **Valéria Cristina Pereira da Silva (UFG/PPGG)** Ass.:

Decisão (aprovada)

Prof. Dr. **Marcio Noronha Pizarro (UFG)** Ass.:

Decisão (APROVADA)

Presidente da Banca Prof. Dr. **Maria Elizia Borges (UFG)**, Ass.:

Decisão (aprovada)

Reaberta a Sessão Pública, a Presidente da Banca Examinadora proclamou os resultados e encerrou-a, da qual foi lavrada a presente ata que vai assinada por mim, Héli da Carolinne Medeiros de Moraes Silva, secretária do Programa de Pós-Graduação em História, e pelos membros da Banca Examinadora.

Coordenador:

Prof. Dr. Marlon Jeison Salomon

Secretária:

Héli da Carolinne Medeiros de Moraes Silva

Dedicatória

Àqueles que encontrei no “tempo que se perde”.

Àqueles que rememorei no “tempo perdido”.

Àqueles que surgiram involuntariamente
no “tempo que se redescobre”.

Às obras que permanecem
no “tempo redescoberto”.

Às intervenções nas cidades
que chegaram por um “tempo andante”.

Enfim, a todos que caminharam
junto comigo e me atravessaram
durante o processo desta pesquisa.

Agradecimentos

Esse texto de agradecimentos surgiu, de maneira involuntária, várias vezes em minha cabeça, pela imaginação, durante a escrita da tese, adquirindo características de um “tempo que se redescobre”. Percebi, com isso, que a própria construção desta pesquisa perpassou também os tempos deleuzeanos, “tempo que se perde”, “tempo perdido” e “tempo redescoberto”, além do já citado, uma vez que pessoas e instituições que passaram por mim, se converteram em signos, pois me “forçaram a pensar”. São a estas pessoas e instituições que se comportaram como signos, para mim, que direciono os meus agradecimentos.

Primeiramente, à minha orientadora, Maria Elizia Borges que sempre esteve ao meu lado, me incitando a andar pelos conceitos e pelas obras aos quais escolhi, cruzando-os, permanentemente. Ao Programa de Pós-graduação em História que me acolheu e me ensinou a ver o mundo pelas lentes dos historiadores, em especial, os professores Márcio Pizarro, Marlon Salomon, Heloísa Capel, Alexandre Martins e Elias Nazareno. E, aos professores membros da banca de defesa e primeiros leitores desta tese: Maria Bernardete Ramos, Samuel de Jesus, Valéria Pereira e Emerson Dionísio, além dos já citados, Maria Elizia Borges, Márcio Pizarro e Marlon Salomon.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG) que me possibilitou a compra de vários livros e a participação em eventos científicos. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e ao Programa de Doutorado no País com Estágio no Exterior (PDSE) que viabilizou a minha estada em Paris e os estudos na *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, com a orientação do professor Jean-Marie Schaeffer.

Nesta instituição pude participar de seminários que contribuíram à reflexão da pesquisa, que se estendeu à cidade de Paris nas caminhadas em suas ruas, “perdendo tempo”. Nestas, me deparei com intervenções urbanas, exposições fotográficas e pessoas que puderam fazer percursos comigo, das quais cito algumas, Carol, Juciana, Bruna, Rafael, Gigi, Dany, Max, Lad, Franck e Luiz.

Em busca do “tempo perdido” dessa experiência pude reformular a pesquisa e apresentá-la aos colegas e amigos do Núcleo de Pesquisa em Teoria da Imagem (NPTI) e da Faculdade de Informação e Comunicação (FIC/UFG), Alexandre, Alice, Ceiza, Gabriela, Gardene, Lara, Lisbeth, Rafael, Rosi, Sálvio, Wolney e Júlia, e do Grupo de Estudos de História e Imagem (GEHIM), Maristela, Jacqueline e Ana Paula.

E, entrei no “tempo redescoberto” ao adentrar as obras “Imagens Posteriores”, “Giganto” e “Polaroides (in)visíveis”, gerando o contato com os artistas que as produziram, respectivamente, Patricia Gouvêa, Raquel Brust e Tom Lisboa. Além daqueles que, de algum modo, participaram delas e me ajudaram a vê-las sob um outro olhar, Coronel Torquato, Muskito e Fabiana.

Além destas pessoas, agradeço àqueles que me apoiaram emocionalmente, minha mãe, meu pai, meus irmãos Raquel, Maria Mirtes e Rafael, meus vizinhos do Shangri-lá, Lisbeth, Mariângela, Marina, Vanderley e Erlane. Minhas amigas, Gardene, Aline e Rafaela e minha psicóloga Natália.

À todos e todas agradeço imensamente, pois a cada passo, a cada encontro, pude me transformar, reverberando na transformação da pesquisa e sua escrita.

...que um som já ouvido, um olor outrora aspirado, o sejam de novo, tanto no presente como no passado, reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos, logo se libera a essência permanente das coisas, ordinariamente escondida, e nosso verdadeiro eu, que parecia morto, por vezes havia muito, desperta, anima-se ao receber o celeste alimento que lhe trazem (PROUST, 2013).

**TEMPO ANDANTE DA INTERVENÇÃO URBANA:
RELAÇÕES TEMPORAIS NAS OBRAS “IMAGENS POSTERIORES”,
“GIGANTO” E “POLAROIDES (IN)VISÍVEIS”**

RESUMO

A pesquisa “Tempo andante da intervenção urbana: relações temporais nas obras “Imagens Posteriores”, “Giganto” e “Polaroides (in)visíveis” é resultado das reflexões sobre o tempo em três intervenções urbanas que se utilizam da fotografia. Coloco-me diante das imagens e dos *documentos-signo* das obras “Imagens Posteriores” (2000-2013) de Patricia Gouvêa, “Giganto” (2009-2013) de Raquel Brust e “Polaroides (in)visíveis” (2005-2011) de Tom Lisboa, conforme proposição do filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman (1998, 2013, 2015), de onde emerge um cruzamento temporal entre passado, presente e futuro. Este cruzamento se dá na percepção das linhas de tempo propostas pelo filósofo Gilles Deleuze (1987): “tempo que se perde”, “tempo perdido”, “tempo que se redescobre” e “tempo redescoberto”. Além dessas, acrescenta-se o conceito de “tempo andante”, criado pela pesquisadora, que diz respeito à estrutura temporal que se dá na associação entre “tempo do acontecimento” e “espaço liso”. A percepção desses tempos desemboca na discussão dos cruzamentos temporais na relação com outras imagens da arte, da fotografia e da urbanidade, vistas de modo anacrônico no interior das obras (anacronias-processo, anacronias-plasticidade e anacronias-forma), direcionando-se ao passado. E, ao futuro, no encontro com os olhares na cidade (olhares-invisibilidade, olhares-emancipação e olhares-circulação), fazendo emergir relações entre obra, artista e espectador, tanto no espaço urbano quanto no virtual.

Palavras-chave: Tempo, Fotografia, Cidade, Olhar, Intervenção Urbana.

**WALKING TIME OF URBAN INTERVENTION:
TEMPORAL RELATIONS INT THE WORKS “IMAGENS POSTERIORES”,
“GIGANTO” E “POLAROIDES (IN)VISÍVEIS”**

ABSTRACT

The research “Walking time of urban intervention: temporal relations in the works ‘Imagens Posteriores’, ‘Giganto’ and ‘Polaroids (in)visíveis’ derives from reflections on time in three urban interventions with photography, namely Patricia Gouvêa’s “Imagens Posteriores” (2000-2013), Raquel Brust’s “Giganto” (2009-2013) and Tom Lisboa’s “Polaroides (in)visíveis (2005-2011). I place myself before the images and *documents-sign* of the works bearing in mind the proposition of the philosopher and historian Georges Didi-Huberman (1998, 2013, 2015), out of which emerges a temporal crossing of past, present and future. This crossing is due to the perception of the lines of time proposed by the philosopher Gilles Deleuze (1987): “time wasted”; “time lost”; “time regained” and “time rediscovered”. Furthermore, it is added the concept of “walking time”, set up by the researcher, concerning the temporal structure that results from the association of “time happening” with “plain space”. The perception of theses times leads to the discussion of the temporal crossings in relation to other urbanity, photography and art images, anachronically seen within the works (anachronies-process, anachronies-plasticity, anachronies-form), directed towards the past. And towards the future, at the meeting with the looks in the city (looks-invisibility, looks-emancipation, looks-circulation), it brings out relationship between work, artist, spectator, either in the virtual or in the urban space.

Keywords: Time, Photography, City, Look, Urban intervention.

**TEMPS DE MARCHÉ D'INTERVENTION URBAINE:
RELATIONS TEMPORELLES DANS LES OEUVRES DE "IMAGENS
POSTERIORES", "GIGANTO" E "POLAROIDES (IN)VISÍVEIS"**

RÉSUMÉ

La recherche « Temps de marche d'intervention urbaine: relations temporelles dans les œuvres de 'Imagens Posteriores', 'Giganto' et 'Polaroides (in)visíveis' » est le résultat des réflexions sur le temps dans trois interventions urbaines qui se servent de la photographie. Je me mets devant les images et les *documents-signes* des œuvres « Imagens Posteriores » (2000 - 2013) de Patricia Gouvea, « Giganto » (2009-2013) de Raquel Brust et « Polaroides (in)visíveis » (2005-2011) de Tom Lisboa, selon la proposition du philosophe et historien de l'art Georges Didi-Huberman (1998, 2013, 2015), d'où émerge une intersection temporelle entre passé, présent et futur. Cette intersection se produit dans la perception des lignes de temps proposées par le philosophe Gilles Deleuze (1987); « Le temps qui se perd », « temps perdu », « temps qui se redécouvre » et « temps retrouvé ». Outre celles-ci, on ajoute la notion de « temps de marche », créée par la chercheuse, qui concerne la structure temporelle qui émerge dans l'association entre le « temps de l'événement » et « l'espace lisse ». La perception de ces temps découle dans la discussion des intersections temporelles par rapport à d'autres images de l'art, de la photographie et de l'urbanité, vues de manière anachronique dans les œuvres (anachronies-processus, anachronies-plasticité et anachronies-forme), en se dirigeant vers le passé. Et, à l'avenir, dans la rencontre avec les regards dans la ville (regards-invisibilité, regards-émancipation et regards-circulation), donnant lieu à des relations entre l'œuvre, l'artiste et le spectateur, à la fois dans l'espace urbain et virtuel.

Mots-clés : Temps, Photographie, Ville, Regard, Intervention Urbaine.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01	Conjunto das cinco fotografias participantes da intervenção urbana nas cidades do Rio de Janeiro, Fortaleza e Brasília.....	25
Imagem 02	Conjunto de fotografias da obra “Giganto”, representativas das intervenções urbanas realizadas em São Paulo, Paraty, Tiradentes e Bertioga.....	26
Imagem 03	Conjunto de polaroides da obra “Polaroides (in)visíveis” representativas das intervenções realizadas nas cidades de Curitiba, Porto Alegre, Brasília, Campinas, Paraty e São Paulo.....	27
Imagem 04	Fotografia da obra de intervenção urbana “Lembrança e esquecimento: memórias de Goiânia”, de Brunna Stéphanne Pains, realizada em 2010.....	30
Imagem 05	Uma das 70 imagens da obra “Imagens Posteriores”.....	67
Imagem 06	Colagem de uma das fotografias em Fortaleza.....	70
Imagem 07	Colagem da fotografia na parede do Coronel Torquato em Fortaleza.....	71
Imagem 08	Uma das meninas se maquiando em seu apartamento	74
Imagem 09	Retrato do Sr. Aparecido Inocêncio / Giganto Sesc Santo Amaro 2010.....	77
Imagem 10	Sr. Darcio em frente ao seu Giganto com pessoas passando por ele ao fundo / Giganto Sesc Belenzinho 2011.....	78
Imagem 11	Retrato da Tininha / Giganto Tiradentes (2012)	79
Imagem 12	Retrato do Sr. Rubens – Giganto 4ª Mostra de Fotografia de São Paulo (2013).....	79
Imagem 13	Caderninho de anotações das polaroides (in)visíveis.....	81
Imagem 14	Polaroide dos Lugares Ocultos.....	83
Imagem 15	Polaroide de Enquadramento.....	84
Imagem 16	Polaroide de Interpretação.....	84
Imagem 17	Retrato do Seu Passarinho segurando o seu retrato jovem.....	90
Imagem 18	Fabiana segurando seu retrato pintado.....	91
Imagem 19	Sr. Rubens segura os retratos da mãe e do pai.....	92
Imagem 20	Gaby mostra fotos e jornais da época em que era vedete.....	92

Imagem 21	<i>Print</i> do vídeo Sesc Bertioga – Duração 9’11”	93
Imagem 22	Dolores e seu marido.....	93
Imagem 23	Polaroides (in)visíveis no "Salão Nacional de Arte de Goiás", Goiás/GO (2006).....	95
Imagem 24	Projeto Polaroides (in)visíveis – desaparecidos.....	96
Imagem 25	Projeto Polaroides (in)visíveis – Arquivo Pessoal.....	96
Imagem 26	Retrato do Joel / Giganto Sesc Bertioga (2013).....	102
Imagem 27	Polaroide (in)visível colada em Curitiba, (2005).....	103
Imagem 28	Polaroide (in)visível colada em Brasília, (2007).....	104
Imagem 29	Projeto Polaroides (in)visíveis – auto-retrato.....	105
Imagem 30	Fragmento do caderno de notas da artista.....	108
Imagem 31	Registro da Intervenção “Desejo de horas” de Patricia Gouvêa e Isabel Löfgren, (2011).....	109
Imagem 32	Fragmento do vídeo “Tarde (2010).....	110
Imagem 33	Fotografia da obra “Exercícios Lúdicos” (2005).....	110
Imagem 34	Fotografia da obra “Fenda” (2003-2006).....	111
Imagem 35	Sr. Rubens posa tranquilamente em frente ao seu Giganto..	113
Imagem 36	Mercedes pega na sua imagem agigantada.....	113
Imagem 37	Joel sorri ao lado do seu Giganto.....	113
Imagem 38	A senhora imita a sua própria imagem agigantada.....	114
Imagem 39	Nildes se emocionou ao ver o seu Giganto.....	114
Imagem 40	Fabiana em frente ao seu Giganto.....	115
Imagem 41	Projeto Cinematógrafo - Curitiba-PR (maio/2006).....	117
Imagem 42	Uma das fotografias da Intervenção no Rio de Janeiro-RJ (2012).....	120
Imagem 43	Retrato do Sr. Aparecido colado no muro do Sesc Santo Amaro em São Paulo-SP (2010).....	120
Imagem 44	Polaroide (in)visível colocada em um telefone público da Rua Barão de Jaguará em Campinas-SP (2008).....	121
Imagem 45	Restos da obra “Imagens Posteriores” em Fortaleza, realizada em 2012.....	123
Imagem 46	Restos da obra “Giganto” em Paraty-RJ, realizada em 2011	124

Imagem 47	Intervenção na Praça da Bandeira – Rio de Janeiro-RJ (2012)	127
Imagem 48	Intervenção na Rua Antônio Pompeu – Fortaleza-CE (2013)	128
Imagem 49	Intervenção na Tesourinha da 202 Sul – Brasília-DF (2013)	128
Imagem 50	Página do <i>facebook</i> criada para divulgar o processo das intervenções urbanas da obra “Imagens Posteriores”	143
Imagem 51	Página do <i>facebook</i> do Projeto Giganto	143
Imagem 52	Página da obra “Polaroides (in)visíveis	143
Imagem 53	Foto Anônima, Manifestação Dadaísta à Saint-Julien-Le Pauvre (1921)	157
Imagem 54	Intervenção na Praia de Iracema – Fortaleza-CE (2013)	158
Imagem 55	Intervenção urbana do Giganto nas janelas – PROAC (2009)	159
Imagem 56	Intervenção urbana das Polaroides (in)visíveis em um telefone público no Largo do Pará, em Campinas-SP (2008)	159
Imagem 57	Intervenção urbana das Polaroides (in)visíveis em um telefone público na W3 Norte, em Brasília-DF (2007)	162
Imagem 58	Mercado de Pulgas de Saint-Ouen – Fotografia de <i>Jacques-André Boiffard</i>	163
Imagem 59	Fotomontagem de Nadja	164
Imagem 60	Olhares dos retratos do Projeto Giganto	164
Imagem 61	“ <i>The naked city</i> ” (1957) de Guy Debord	167
Imagem 62	Cartografia do percurso feito no projeto “Stalker através dos Territórios Atuais”	175
Imagem 63	Integrantes do Laboratório <i>Stalker</i> andando pelos “territórios atuais”	176
Imagem 64	Uma das fotografias da obra “Imagens Posteriores”	181
Imagem 65	Mar em tempestade de W. Turner (1840), tela, 0,91x1,22m. Londres, Tate Gallery	183
Imagem 66	A represa e o moinho de Flatfort (1811) de J. Constable	184

Imagem 67	Fotografia da obra “Imagens Posteriores” publicada no livro e colocada na intervenção urbana.....	184
Imagem 68	“O monte Saint-Victoire” de Paul Cézanne (1904-6); tela 0,6x0,73m. <i>Zurique, Kunsthaus</i>	186
Imagem 69	“Regatas em Argenteuil” de Claude Monet (1872); tela 0,48x0,73m. Paris, <i>Musée d’Orsay</i>	186
Imagem 70	Registro do Prêmio Automobilístico da França (1912).....	188
Imagem 71	Retrato do Giganto Stefan Kizimia	190
Imagem 72	“Retrato de um homem”, de Giorgione. <i>Fine Arts Gallery</i> , San Diego (Califórnia).....	191
Imagem 73	Retrato de Charles Baudelaire (1821-1867), de Nadar (s/data).....	193
Imagem 74	Retrato de Plínio	194
Imagem 75	Retrato de Disdèri (1860).....	195
Imagem 76	Travesti retratada no Giganto	197
Imagem 77	<i>A young man in curlers at home on West 20th Street, N.Y.C.</i> (1966) de Diane Arbus.....	198
Imagem 78	“10 Lizes” (1963) de Andy Warhol.....	200
Imagem 79	Sequência de retratos do Giganto Minhocão (2013).....	200
Imagem 80	Polaroide colocada no Eixo Monumental em Brasília (2007).202	
Imagem 81	“La trahison des images” de René Magritte (1928/1929).....	203
Imagem 82	“Pintura Secreta” de Mel Ramsden (1967/68).....	205
Imagem 83	Polaroide colocada na Rua Gen. Câmara esq. Rua dos Andradas em Porto Alegre (2006).....	207
Imagem 84	Polaroide colocada na Rua Gen. Câmara esq. Rua dos Andradas em Porto Alegre (2006).....	209
Imagem 85	Fotograma (1939) de László Moholy-Nagy.....	211
Imagem 86	Fotografias de Raquel Brust da Exposição “Olho no Muro” (2005).....	215
Imagem 87	Materialidade o Projeto Giganto, semelhante a do cartaz publicitário.....	217
Imagem 88	Cartaz <i>La Goulue</i> de Toulouse-Lautrec para o Caberé <i>Moulin Rouge</i> (1892).....	219

Imagem 89	Obra <i>Affichage Sauvage</i> na Estação de metrô Dauphin (abril/1968).....	222
Imagem 90	Intervenção na Via N2 – Brasília-DF (2013).....	225
Imagem 91	Obra “Sem título”(1991) de Félix González-Torres.....	229
Imagem 92	Obra “Fear and Hate” (1992) de Barbara Kruger.....	230
Imagem 93	Intervenção na Av. Santo Cristo – Rio de Janeiro-RJ (2012).....	237
Imagem 94	Intervenção urbana do Giganto Sesc Belenzinho – São Paulo, (2011).....	238
Imagem 95	Polaroid (in)visível colocada em Curibita (2005).....	238
Imagem 96	Jovem anda pelas ruas imerso no som emitido pelo fone de ouvido.....	243
Imagem 97	Homem lê jornal e ignora a polaroid	243
Imagem 98	Polaroid passa despercebida pelas duas mulheres	244
Imagem 99	Mulher que passa pela obra “Imagens Posteriores”.....	244
Imagem 100	Mulher passa pelo Giganto sem olhá-lo	245
Imagem 101	Homem que passa de bicicleta em frente uma das “Imagens Posteriores”.....	245
Imagem 102	Pessoa de moto passa pelos Gigantos.....	246
Imagem 103	Carros passam pelas colunas do Giganto Photo España.....	246
Imagem 104	Imagem de registro da obra “Detetor de ausências” de Rubens Mano (1994).....	252
Imagem 105	Homem se vira para olhar uma das fotografias das “Imagens Posteriores” no Rio de Janeiro (2012).....	267
Imagem 106	Jovem olha ao passar em frente a uma Giganta da 4ª Mostra São Paulo de Fotografia (2013).....	267
Imagem 107	Mulher loira de coque no cabelo olha de lado para a direção da polaroide ao descer do ônibus em Curitiba (2014).....	267
Imagem 108	Homem vira o rosto e o corpo para ver uma das “Imagens Posteriores” em Fortaleza (2012).....	268
Imagem 109	Rapaz vira o rosto e o corpo no interior do ônibus para ver o Giganto Minhocão em São Paulo (2013).....	268

Imagem 110 Homem no ponto de ônibus, de camiseta preta, vira o rosto para ver a imagem da obra “Imagens Posteriores” no Rio de Janeiro (2012)	269
Imagem 111 Mulher procura a imagem da polaroide ao esperar o ônibus em Curitiba (2014).	269
Imagem 112 <i>Print</i> do vídeo “Meninas procuram a polaroid” no Sesc Belenzinho (2011).	270
Imagem 113 Grupo de crianças visita o “Giganto” em Tiradentes (2012).	271
Imagem 114 Grupo de alunos do Prof. Renato Stockler da PUC visita o “Giganto” Minhocão em São Paulo (2013).	272
Imagem 115 Obra de Alex Flemming (1998) – Intervenção Metrô Sumaré em São Paulo-SP.	279
Imagem 116 Adão brinca com sua boina em frente ao seu Giganto (2013).	283
Imagem 117 Fotografia publicada por Daniela Goulart	290
Imagem 118 Fotografia publicada por Ana Teresa Malta	290
Imagem 119 Fotografia publicada por Joana França	290
Imagem 120 Fotografia publicada por Lívia Aquino	291
Imagem 121 Registro de Flávio Kehdi do Giganto Paraty em Foco (2011).	292
Imagem 122 Marcelo Noah registra o Giganto Photo España (2013).	292
Imagem 123 Registro de Bruna Rodrigues da visita de grupo de alunos ao Giganto Sesc Belenzinho (2011).	293
Imagem 124 Foto do perfil de Ezyê Moleda (2011).	294
Imagem 125 Localização das polaroides em Porto Alegre (2006).	296
Imagem 126 Detalhe da localização de uma das polaroides em Porto Alegre (2006) e a polaroide para impressão	296
Imagem 127 Texto de uma Polaroid (in)visível de Curitiba (2005).	298
Imagem 128 Materialização desta fotografia da Polaroid (in)visível de Curitiba (2005).	298

Imagem 129	Intervenção com o grafite do “Giganto Mascarado”	300
Imagem 130	Pichação em um dos Gigantos.....	301
Imagem 131	Pichação em um <i>outdoor</i> em Curitiba (2015).....	303
Imagem 132	Intervenção no muro do Coronel Torquato na Rua José Façanha	305
Imagem 133	Giganto de Fabiana em sua casa, com ela, Tula (sua filha) e sua neta	307
Imagem 134	Polaroid de Adriano Anjos, resultado do <i>workshop</i> “As polaroides (in)visíveis e o descondicionamento do olhar” em Curitiba pelo Sistema de Federação das Indústrias do Estado do Paraná (2010).....	308
Imagem 135	Polaroid jogada no chão na Praça Santos Andrade (2014)...	309
Imagem 136	Polaroid jogada no lixo da Praça Carlos Gomes (2014).....	309
Imagem 137	<i>Print</i> do curta-metragem “Memória” de Cao Guimarães (2008).....	316

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

MIS-GO – Museu da Imagem e do Som de Goiás

SESC – Serviço Social do Comércio

PROAC – Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo

CLIF – Curitiba Luz Imagem Fotografia

IMS – Instituto Moreira Salles

TCC – Trabalho de Conclusão de Curso

SUMÁRIO

RESUMO

ABSTRACT

RÉSUMÉ

LISTA DE IMAGENS

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

INTRODUÇÃO.....23

CAPÍTULO 1

DEFLAGRAÇÃO DOS TEMPOS NAS OBRAS 59

1.1. Tempo que se perde.....65

1.2. Tempo perdido.....86

1.3. Tempo que se redescobre.....97

1.4. Tempo redescoberto 105

1.5. Tempo andante: a efemeridade, o acontecimento e o espaço liso dos signos interventores.....119

CAPÍTULO 2

CRUZAMENTOS TEMPORAIS NA RELAÇÃO COM OUTRAS IMAGENS

.....147

2.1. Anacronias-processo.....151

2.2. Anacronias-plasticidade.....178

2.3. Anacronias-forma.....212

CAPÍTULO 3

CRUZAMENTOS TEMPORAIS NA RELAÇÃO DOS OLHARES NA CIDADE

.....233

3.1. Olhares-invisibilidade.....237

3.2. Olhares-emancipação.....256

3.3. Olhares-circulação.....284

CONSIDERAÇÕES FINAIS 315

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 326

SITES CONSULTADOS

APÊNDICES

ANEXOS

The background of the page is a photograph of a wooden door. The door is made of vertical planks of wood, showing significant signs of age and wear. The surface is covered in a mottled pattern of brown and tan, with many scratches and scuffs. Several small, round metal rivets or bolts are visible, spaced vertically along the planks. A metal handle, possibly brass, is attached to the right side of the door. At the bottom, a metal latch or lock mechanism is visible, featuring a small circular component and a horizontal bar.

INTRODUÇÃO

Muito mais, talvez: alguma coisa que,
comum ao passado e ao presente,
é mais essencial que ambos.
(PROUST, 2013, p. 213)

INTRODUÇÃO

Comecei¹ esta pesquisa com um objetivo aparentemente claro e definido. Discutir sobre as intervenções urbanas² que usam a fotografia e sua relação com a arte contemporânea. Partia, portanto, de um pensamento dado, em que essas intervenções participavam de um fazer artístico contemporâneo. Por isso, o meu trabalho caminhou, em um primeiro momento, por um processo de reconhecimento, percebendo nas obras “Imagens Posteriores” (2012-2013) de Patricia Gouvêa³, “Giganto” (2009-2013) de Raquel Brust⁴ e “Polaroides (in)visíveis” (2005-2011) de Tom Lisboa⁵, os fundamentos da fotografia contemporânea e seus desdobramentos no espaço urbano.

A obra “Imagens Posteriores”⁶ é formada por fotografias de paisagens borradas, feitas a partir de registros realizados de percursos de carro, ônibus e barco em viagens pelas estradas do interior do Brasil, Uruguai, Argentina e Bolívia, de 2000 a 2010 (Imagem 1). Esta obra se tornou uma intervenção urbana por meio do deslocamento de 5 fotografias, oriundas da obra

¹ Início o texto da Introdução na primeira pessoa do singular, pois a escolha do tema e o desenvolvimento desta pesquisa se relaciona com a minha busca como pesquisadora. Entretanto, a escrita dos capítulos não terá esse tom pessoal, uma vez que das minhas questões emerge a discussão que toca a história da arte e da fotografia.

² “Intervenções”, do singular “intervenção”, cujo significado genérico é “ato ou efeito de intervir” (HOUAISS, 2001), traz uma dimensão ampla que tem aplicabilidade em várias áreas (médica, financeira, política, artística); Pode-se pensar em uma intervenção cirúrgica, uma intervenção na fala de alguém, uma intervenção governamental, dentre outras. A pesquisa trata, especificamente, de intervenção de uma obra artística com o uso da fotografia e que se dá na rua. Ressalto que, embora existam intervenções artísticas diversas (grafite, *performances*, etc) trato de obras que se utilizam da fotografia, uma vez que me proponho a discutir o tempo em obras que se utilizam da fotografia, mesmo que essa especificidade se associe a outras linguagens artísticas.

³ Patricia Gouvêa é Mestre em Comunicação e Cultura na linha de Tecnologias da Comunicação e Estéticas da Imagem (ECO/UFRJ) – 2008, Especialista em Fotografia e Ciências Sociais (UCAM/RJ) – 2002, Curso Abril de Jornalismo em Revistas – 1997, Graduada em Comunicação Social (ECO/UFRJ).

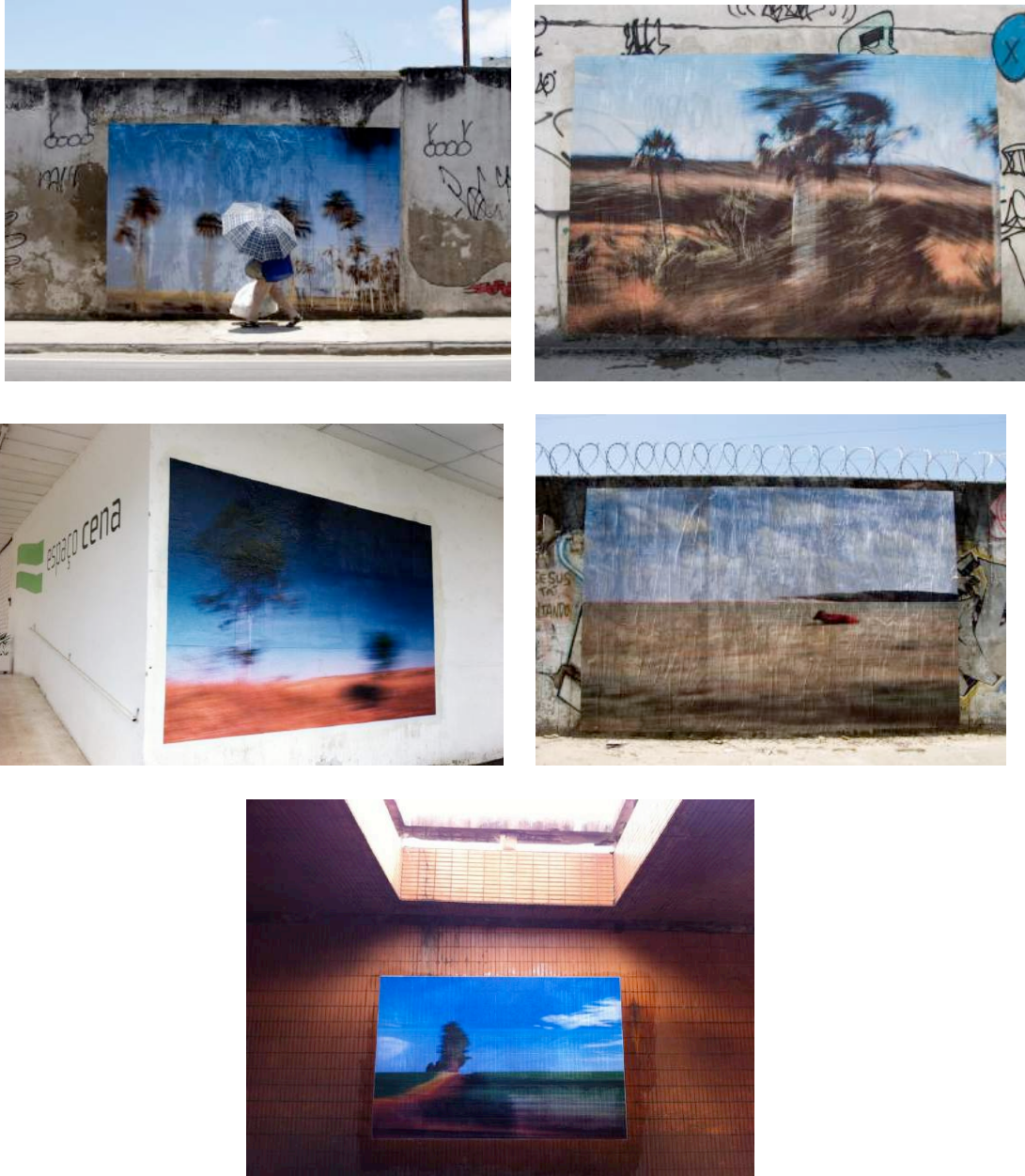
⁴ Raquel Brust, Jornalista formada pela PUC-RS, especializou-se em fotografia pela UFRGS e Unisinos e, atualmente é pós-graduanda em fotografia pela FAAP.

⁵ Tom Lisboa é Mestre em Comunicação e Linguagens (2003) pela Universidade Tuiuti do Paraná, Especialista em Marketing (1999)/FAE/PR, Bacharel em Informática (1991) pela Universidade Federal do Paraná.

⁶ A obra “Imagens Posteriores”, nos espaços fechados, era constituída de dípticos e trípticos (50x75cm) e solos (100x150cm), impressos em papel algodão. A obra passou pelos seguintes locais/eventos: Encuentros Abiertos de Fotografia de Buenos Aires, 2002 (prêmio melhor portfólio); Galeria Lana Botelho Artes Visuais, RJ, curadoria João Wesley de Souza, 2003 (exposição individual); Fotofestival de Montecchio Emilia, Itália, curadoria Massimo Mussini, 2003 (exposição individual); Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina, curadoria Juan Travnik, 2004 (exposição individual); Galeria do Ateliê da Imagem, curadoria Claudia Buzzetti, 2012 (exposição individual).

publicada no livro “Imagens Posteriores”⁷, às ruas do Rio de Janeiro-RJ (2012), Fortaleza-CE (2012) e Brasília-DF (2013)⁸.

Imagem 1 – Conjunto das cinco fotografias participantes da intervenção urbana nas cidades do Rio de Janeiro, Fortaleza e Brasília



Fonte: Acervo da artista

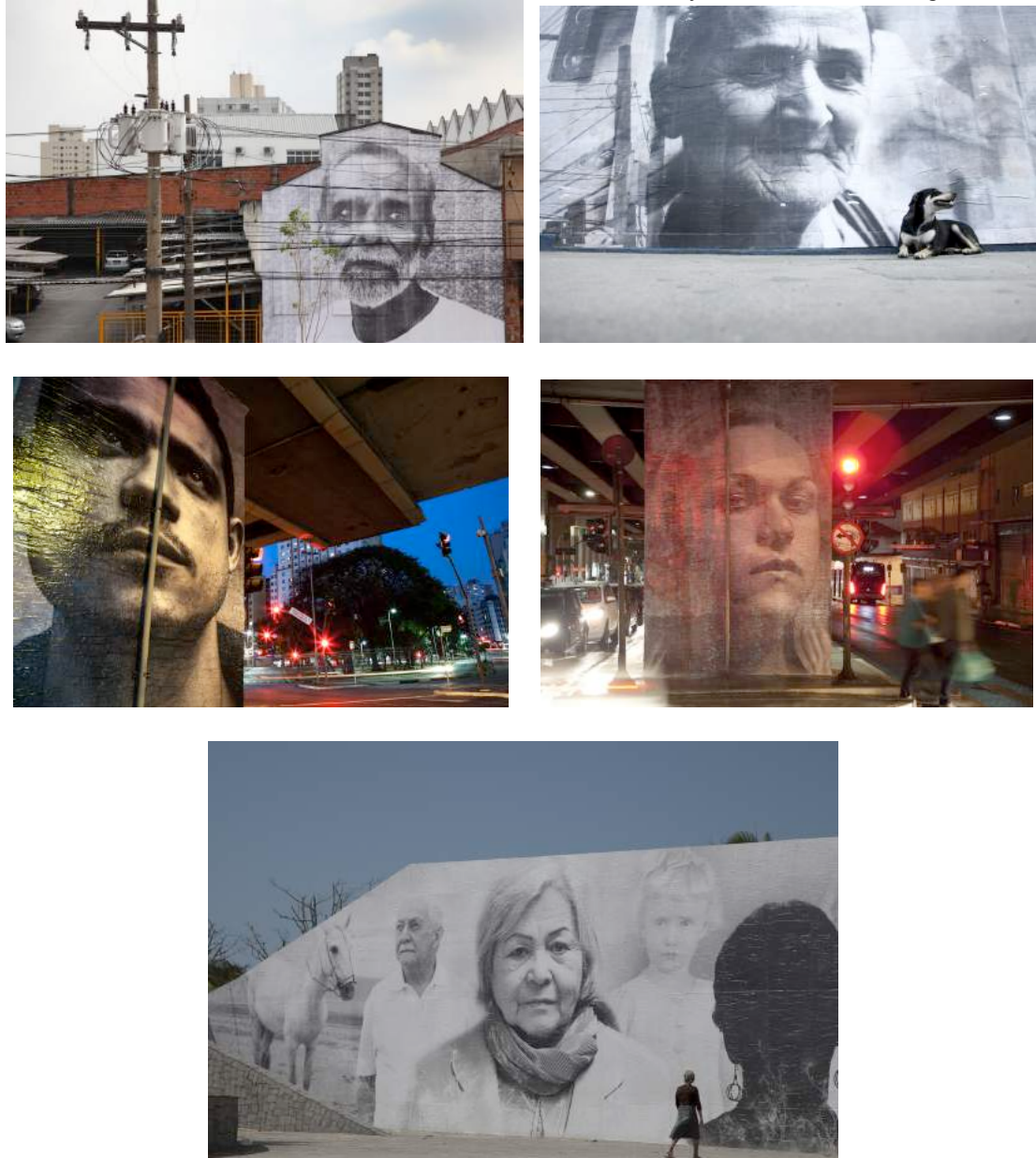
A intervenção urbana “Giganto” é feita a partir de retratos de pessoas anônimas colocados de forma agigantada no espaço urbano (Imagem 2), realizada nas cidades de São Paulo-SP (2009, 2010, 2011, 2012 e 2013),

⁷ A série de imagens da obra foi publicada em 2012, no livro “Imagens Posteriores” da Ed. Réptil, Rio de Janeiro.

⁸ A ideia da intervenção nas três cidades no ato de lançamento do livro foi proposta pelo curador Marco Antônio Portela.

Partaty-RJ (2011), Tiradentes-MG (2012) e Bertioga-SP (2013). No ato de registro das pessoas pela artista Raquel Brust é criada uma relação com elas que, por sua vez, contam suas histórias de vida.

Imagem 2 – Conjunto de fotografias da obra “Giganto”, representativas das intervenções urbanas realizadas em São Paulo, Paraty, Tiradentes e Bertioga



Fonte: Acervo do Projeto Giganto

“Polaroides (in)visíveis” é uma intervenção urbana constituída de papéis de cor amarela, no formato de uma polaroide (11X14cm), contendo um texto descritivo de um fragmento do espaço urbano do qual faz parte, e remetendo às imagens deste entorno (Imagem 3). O artista Tom Lisboa busca espaços imperceptíveis ao olhar apressado do cotidiano, chamando a

atenção para o que está próximo do transeunte e cola em locais de paradas breves, como pontos de ônibus e telefones públicos, tendo a intervenção sido realizada nas cidades de Curitiba-PR (2005, 2007), Porto Alegre-RS (2006), Brasília-DF (2007), Campinas-SP (2008), Paraty-RJ (2009) e São Paulo-SP (2011).

Imagem 3 - Conjunto de polaroides da obra "Polaroides (in)visíveis representativas das intervenções realizadas nas cidades de Curitiba, Porto Alegre, Brasília, Campinas, Paraty e São Paulo





Texto desta polaroide: “repare como o símbolo de alarme de incêndio na parede, à sua direita, é muito semelhante ao barco atrás de você.”

Fonte: Acervo do artista

Essa é uma breve descrição das três obras para que o leitor possa ter um primeiro contato e perceba a um primeiro olhar, como eu o fiz, uma relação com a arte contemporânea, devido à constituição das obras fora do espaço do museu ou galeria, a mistura da fotografia a outras linguagens e os diversos tempos que habitam as imagens. Por meio dessa última observação, ao olhá-las, a seguinte questão me atravessou: Como se articulam os cruzamentos de temporalidades⁹ (passado, presente e futuro) nas intervenções urbanas, especificamente nestas três obras? Esta passa a ser a pergunta que motiva a pesquisa que se insere na perspectiva de refletir sobre como o tempo se articula nas três intervenções artísticas urbanas citadas acima.

⁹ O termo “temporalidade” será tomado conforme Comte-Sponville como a “unidade – na consciência, por ela, para ela – do passado, do presente e do futuro (2000, p.31). Segundo ele, a “temporalidade” dá sentido ao tempo pela percepção humana, não tendo uma relação com o tempo físico da natureza. O passado, presente e futuro são produtos da vivência e percepção humana. Logo, a pergunta feita nesta pesquisa utiliza o termo “temporalidade” para demarcar que a percepção do tempo será feita pelo olhar da pesquisadora e de documentos, reveladores de olhares de outras pessoas.

Embora, em um primeiro momento, a minha busca estivesse pautada por algo dado *a priori*, à medida em que fui caminhando percebi sua gradativa perda de força, com a emergência do questionamento sobre o modo que se dá o cruzamento de temporalidades, ou seja, uma mistura de passado, presente e futuro. Essa mistura saltava das obras sem que eu tivesse controle disso, o que me fez rememorar¹⁰ a intervenção urbana com o uso da fotografia da minha aluna Brunna Stéphanie Pains Santos¹¹, momento em que fiz os primeiros questionamentos sobre o tempo na intervenção urbana¹².

Essa intervenção foi constituída a partir da simulação de uma sala de estar com poltronas, vitrola, discos de vinil, quadros e porta-retratos (Imagem 4) na calçada do Grande Hotel¹³. Os quadros e porta-retratos continham fotografias do início da construção de Goiânia-GO¹⁴, integrantes do acervo do Museu da Imagem e Som de Goiás (MIS-GO)¹⁵.

Muitas pessoas passaram pela avenida Goiás e deixaram seus depoimentos, suas impressões¹⁶ sobre as fotografias e a intervenção.

¹⁰ Ao longo da tese, utilizarei o verbo rememorar ao invés de lembrar, pois o “rememorar”, segundo Deleuze (1987, p. 56) implica uma relação não só com o passado, mas de uma semelhança entre uma sensação presente e uma sensação passada, ou seja, o passado não é estático, mas se reatualiza, podendo se direcionar ao futuro. Com isso, essa ação aciona um cruzamento temporal, não atingido pelo “lembrar”, conforme proposição do referido autor.

¹¹ A intervenção urbana “Lembrança e esquecimento: memórias de Goiânia”, de autoria de Brunna Stéphanie Pains Santos foi realizada no dia 28 de outubro de 2010. Ela foi desenvolvida como parte do Trabalho de Conclusão do Curso (TCC) de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda da Universidade Federal de Goiás, de título “A (re)criação do espaço na metrópole: uma proposta de intervenção no centro de Goiânia”, orientado por mim.

¹² Essas reflexões foram feitas no artigo “Um retorno à intervenção urbana 'lebrança e esquecimento: memórias de Goiânia”, publicada nos Anais do X Encontro Estadual de História “Didática da História: Pesquisar, Explicar, Ensinar”, Goiânia-GO, 2012.

¹³ Hotel criado nos anos 1940, localizado na Avenida Goiás, no centro de Goiânia. Hoje é um local destinado a atividades artísticas e culturais (Fonte: Museu da Imagem e do Som de Goiás).

¹⁴ A cidade de Goiânia foi fundada em 24 de outubro de 1933. Quatro das fotografias expostas são de autoria de Alois Feichtenberger, uma de Eduardo Bilemjian, uma de Silvio Berto e uma de autor desconhecido. Os três primeiros são fotógrafos pioneiros da referida cidade (Fonte: Museu da Imagem e do Som de Goiás).

¹⁵ O Museu da Imagem e do Som de Goiás foi criado pelo Governo de Goiás através do Decreto 3.055, de 3 de outubro de 1988 como unidade vinculada a Secretaria de Cultura do Estado, e com o objetivo de reunir, preservar, catalogar e divulgar as formas de expressão histórica e artística do Estado e que se utilizam de registros visuais e sonoros (Fonte: Museu da Imagem e do Som de Goiás).

¹⁶ Essas impressões e depoimentos foram deixados em um livro de visitas colocado sob uma das mesinhas. Destaco algumas dessas falas: “(...) está mostrando coisas históricas, para ser lembrado o nosso passado” (Altemivaldo Aguiar); “Me sinto como em 1950, com apenas cinco anos de idade, passeava pela avenida Goiás, brincando entre os canteiros

Algumas destas falas me fizeram pensar sobre a relação fotografia e tempo e como há uma associação da fotografia ao passado.

Imagem 4 – Fotografia da obra de intervenção urbana “Lembrança e esquecimento: memórias de Goiânia” de Brunna Stéphanne Pains, realizada em 2010



Foto: Ana Rita Vidica

Percebo que essa associação persiste também no tratamento historiográfico dado à fotografia, que é frequentemente visitada pelos historiadores que trabalham a partir da ideia da fotografia como “recorte espaço-temporal” (DUBOIS, 1993). Nessa perspectiva a fotografia estaria inscrita em um tempo e espaço determinados e que atribuiria ao passado a característica de fixidez. Isso culmina na criação de metodologias de análise de imagem que buscam o retorno ao passado pela fotografia sem a devida problematização da mistura de temporalidades nela inscrita.

A constatação disso pode ser vista no artigo “História, fotografia e cidade: reflexões teórico-metodológicas sobre o campo de pesquisa” de Charles Monteiro (2006)¹⁷. No artigo em questão, o autor traça um histórico das metodologias de análise da relação fotografia e cidade no Brasil.

Conforme Monteiro (2006), essas metodologias se baseiam nas propostas de Dubois (1993) e Schaeffer (1996) no que tange à perspectiva de pensar a fotografia ligada à questão indiciária, além da dimensão icônica e simbólica para o primeiro e a ideia da fotografia como uma marca deixada sob a superfície sensível, para o segundo.

pulando com meu cachorrinho *Bilú*. A avenida possuía muitos lotes vagos e grandes. Que saudade!” (Maria Olinda do Nascimento).

¹⁷ Artigo publicado na Revista Métis – História & Cultura – v. 5, n. 9, p. 11-23, jan./ju. 2006.

Ambas associam fotografia a recorte do real ou corte no fluxo do tempo real, havendo um elo com o seu referente. Barthes (1990) também é convocado a partir do seu pensamento de que a fotografia é uma linguagem com um código, baseada em uma convenção herdada do Renascimento e da pintura, uma imagem híbrida construída por um aparelho técnico, a captação de um real puro, e carregada de uma mensagem histórica e cultural.

A partir desses três autores, principalmente, são delineados os estudos metodológicos de autores brasileiros sobre fotografia e cidade¹⁸. Essa relação se dá sobretudo em uma perspectiva espacial e não temporal, na busca do entendimento e percepção dos padrões visuais ou a transformação da paisagem urbana.

Quando a questão temporal aparece, se dá, nesses estudos, como retorno ao passado. Mesmo que o autor admita a possibilidade de se cruzar com a cultura visual vigente¹⁹, o que poderia abrir a uma ligação com o presente, para Menezes (2003, 2005) a imagem fotográfica deve ser colocada em seu tempo. Logo, não é exposta a possibilidade de se pensar os vários tempos no interior de uma fotografia ou mesmo os tempos deflagrados na relação com a cidade.

O cruzamento de temporalidades (o passado da imagem em contraponto com imagens do presente) não é colocado em questão. A mim, interessa perceber essa mistura que não é vista nas pesquisas que se propõem a estudar a relação entre fotografia e cidade. Estas, a meu ver, partem de uma busca da representação da cidade pela fotografia, assim como fui tentada, em um primeiro momento, a fazer ao pesquisar as intervenções urbanas, relacionando-as à fotografia contemporânea.

¹⁸ Os autores citados por Monteiro (2006) são: Boris Kossoy (1978, 1989, 2002), Ana Maria Maud (1990), Miriam Moreira Leite (1993), Annateresa Fabris (1997), Lima e Carvalho (1997), Nelson Schapochnik (1998), Maria Eliza Linhares Borges (2004), Antônio de Oliveira Júnior (2005), Zita Rosane Possamai (2005), Charles Monteiro e Rodrigo de Souza Massia (2005).

¹⁹ Monteiro (2006) pensa isso a partir da proposta da História Visual de Ulpiano Bezerra de Menezes (2003, 2005) colocando que a imagem deve ser percebida a partir de três focos: o visual (relação com a iconosfera dada no presente); o visível (àquilo que é invisibilizado, relação com a questão do poder) e a visão (relação entre com o observador, as modalidades do olhar).

Nesse sentido, a pesquisa estaria ligada a uma leitura de mundo representacional, originada com Platão²⁰, conforme Deleuze (2009), cujo mundo é visto como ícone, o que nos levaria “a pensar a diferença a partir de uma similitude ou de uma identidade preliminar”, tendo como referência um modelo (DELEUZE, 2009, p. 267). Em contrapartida, Deleuze nos convida a uma outra leitura de mundo, pela percepção do mundo dos simulacros para “pensar a similitude e mesmo a identidade como o produto de uma disparidade de fundo” (*op.cit.*).

Para Deleuze o simulacro, diferente de Platão, “não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o original como cópia, tanto o modelo como a reprodução” (*op.cit.*). Tomo o termo “simulacro” conforme Deleuze, como uma potência criadora, ligado a um modo de ler o mundo que percebe a diferença na repetição.

Esse modo deleuzeano de ler o mundo gera uma diferenciação entre o pensamento e o ato de pensar (DELEUZE, 1987, 2009). Enquanto o primeiro se relaciona ao pensamento representacional ou ao modelo da representação, que propõe uma reconhecimento ou identificação, o segundo se constitui em uma nova imagem do pensamento, ou seja, um pensamento sem imagem pré-estabelecida.

Ao me deixar atravessar pelas três obras de intervenções urbanas, fazendo surgir a questão temporal, percebi que a pesquisa deixava de ter um pensamento para alçar ao ato de pensar, uma vez que a destitui de pressupostos. A pesquisa foi aberta à sua potência criadora gerada no encontro com os “signos”.

Os signos para Deleuze (1987, p. 16) são portadores de mundos particulares que serão vivenciados pelo sujeito, por meio de encontros, frutos do acaso que, de algum modo, exercem uma violência geradora do ato de pensar, que se dá de modo inventivo.

Essa violência se deu em mim a partir do encontro com os documentos visuais, textuais e orais ligados às três obras citadas. Para ser

²⁰ O platonismo está no domínio da representação, ligado às cópias e ícones, ou seja, uma relação intrínseca a um modelo. A dialética platônica é fundada na rivalidade, pela distinção entre o verdadeiro e o falso; essência e aparência; inteligível e sensível; original e cópia; modelo e simulacro (DELEUZE, 2009, p. 260). Para Platão, as cópias ou ícones seriam as boas imagens por serem dotadas de semelhança enquanto os simulacros seriam más cópias, submersas na dessemelhança (*ibid.*, p. 262).

mais precisa, isso ocorreu no ato de agrupar os documentos e relembrar como tive contato com cada uma das obras escolhidas e perceber aquilo que começava a “saltar” das obras, fazendo com que cada documento se comportasse como signo, ou seja, violentando-me a cada olhar. Considero, portanto, que cada documento se constitui como um “documento-signo”²¹.

Desse modo, penso as fontes não só como documentos, conforme proposição de Paul Veyne (1971) e Le Goff (2003), mas também como signos, uma vez que me possibilitam o ato de pensar trazendo à tona um processo de criação que se dá de modo involuntário, fazendo surgir aquilo em que não tinha pensado previamente.

Veyne aponta a mudança trazida pela Escola dos Annales²², que abre à possibilidade de buscar o “não-acontecimental”, ou seja, “os acontecimentos ainda não saudados como tais” (1971, p. 30), abrangendo, por isso, o fato histórico como uma construção que se daria por meio dos indícios, os documentos, que são também construções humanas.

Le Goff (2003)²³ colocará que os documentos são mais do que construções, são monumentos, uma vez que há uma intenção por trás dos mesmos para que se “conte uma determinada” história. Ele propõe uma crítica ao documento²⁴, pela concepção do documento enquanto monumento,

²¹ Proposta de denominação dos documentos pesquisados, a partir da junção das palavras documento e signo, a fim de caracterizar os documentos que se comportam como signos, por meio da acepção deleuzeana de “signo”, conforme percepção do comportamento dos documentos nesta pesquisa.

²² A Escola dos Annales foi inaugurada em 1929, no período entre-guerras, propiciando uma revisão da teoria da história e da historiografia, contrapondo-se à Escola Positivista do fim do séc. XIX e início do séc. XX em que o documento é sinônimo de texto (LE GOFF, 2003, p. 527). Além disso, combate uma história narrativa e do acontecimento e exalta uma “historiografia do problema”.

²³ No texto “Documento/Monumento”, Le Goff, historiador francês da ‘Escola dos Annales, analisa o processo de institucionalização dos monumentos e dos documentos, como fontes pela historiografia e discute a questão do próprio objeto da História. Inicialmente, ele recupera o conceito tradicional de monumento e documento. Monumento em *latim* significa “fazer, “recordar, “avisar”, “iluminar”, “instruir”, uma herança do passado. Enquanto a palavra “documento” tem um sentido de “prova”, de “ensino”. Para a história positivista, o documento, fundamentalmente escrito, é o fundamento para o fato histórico, mesmo que se associe à escolha do historiador. Com isso, o termo “monumento”, usado para grandes coleções de documentos”. No século XX, ao que ele chamou de “Revolução documental”, com a História Nova há uma ampliação da concepção de documento que deixa de ser somente o oficial e escrito, possibilitando uma nova unidade de informação, cujo dado leva a uma série e a uma história descontínua.

²⁴ Essa crítica se dá desde a primeira geração da Escola dos Annales com Lucien Febvre e Marc Bloch, alicerçada na ideia de que o historiador deve interrogar o documento. Nesse sentido, Bloch (2001, p. 67) expõe que os problemas devem ser formulados de modo correto para que haja um entendimento do passado, olhando-se no presente.

que é o resultado das relações de poder existentes na sociedade, ou seja, estão sempre revestidos de intencionalidades, por isso a necessidade do historiador desmontá-lo, problematizá-lo (LE GOFF, 2003, p. 538). A postura crítica diante dos documentos/monumentos, proposta pelo autor, pressupõe olhá-los com objetivos claros, buscando-se respostas às questões colocadas a eles.

Assim como Le Goff (2003), acredito que os documentos não sejam “inocentes”, uma vez que são construções humanas e devem ser problematizados. Contudo, fica subjacente na sua proposta a busca por um problema, algo dado *a priori*, no qual busca-se a concordância ou discordância, ou seja, uma atividade contemplativa ligada à reconhecimento, um pensamento representacional.

Não perco de vista esta montagem feita pelo historiador francês ao aproximar documentos a partir de um questionamento. Entretanto, penso que esta questão com a qual se olha o documento não é um fim em si, mas se constitui em um pontapé inicial para que esse, de algum modo, também olhe de volta, trazendo outras questões que não foram, a princípio, pensadas por mim, fazendo surgir algo, que me atravessou e me violentou, como na acepção de signo de Deleuze (1987). Por isso, proponho a denominação “documentos-signo”²⁵ às fontes visuais, textuais e orais, relativas às três obras citadas, que constituem esta pesquisa.

²⁵ Os documentos-signo que constituem esta pesquisa são: 1) Obra “Imagens Posteriores”: Site www.patriciagouvea.com, Caderno de notas de Patricia Gouvêa, Fotografia da obra “Imagens Posteriores”, Livro “Membranas de luz: os tempos na imagem contemporânea”, Livro “Imagens Posteriores”, Fotografias dos locais das intervenções realizadas no Rio de Janeiro-RJ, Fortaleza-CE e Brasília-DF, Álbum das Intervenções na página do facebook, Fotografias do Processo da Colagem, Retratos Afetivos, Fotografias daqueles que passaram pelas fotografias, Fotografias dos espectadores-participadores, Vídeo “Imagens Posteriores – Intervenções urbanas”, Parte da palestra de Patricia Gouvêa no CLIF, Entrevista realizada com Patricia Gouvêa, Entrevista realizada com Daniel Musquito, Entrevista realizada com Joaquim Torquato Neto, Textos críticos, Alguns materiais de imprensa; 2) Obra “Giganto”: Site www.projetogiganto.com.br, Textos do Projeto Giganto escritos por Raquel Brust, Vídeos sobre o Projeto Giganto, Alguns retratos do Giganto, Fotografias do processo de colagem, Alguns retratos do Giganto nas ruas, Alguns catálogos, Página do *facebook* do Giganto, Fotografias daqueles que passaram pelos Gigantos, Fotografias dos Gigantos se vendo como Gigantos, Postagens publicadas no *facebook*, Fotografias, vídeos e jornais mostrando o uso da imagem no processo de produção dos retratos, Trechos do vídeo do Programa TED, Entrevista realizada com Raquel Brust, Entrevista realizada com Fabiana Laurindo, Alguns materiais de imprensa e 3) Obra “Polaroides (in)visíveis: Site www.sintomnizado.com.br, Intervenções de Maio, Um dos cadernos de anotação de Tom Lisboa, Tipologias textuais das Polaroides (in)visíveis, Iconografia das Polaroides (in)visíveis, Fotografias das Polaroides (in)visíveis coladas na cidade, Mapeamento e colagem das polaroides (in)visíveis, Desdobramentos das Polaroides (in)visíveis, Guias de visitação on-

Na verdade, a própria “escolha” das obras, a meu ver, se deu pelo princípio do signo, tendo chegado a mim de forma violenta, independente da minha vontade, como se elas tivessem me escolhido. As obras não estão mais no espaço público, e passo, então, a ir atrás dos seus indícios, pelos documentos os quais percebo que também se comportam como signos.

Essas três obras chegaram a mim de modos diversos. O contato com a obra “Imagens Posteriores” se deu a partir de um *e-mail* recebido sobre o lançamento do livro de Patricia Gouvêa²⁶ em Brasília em 2012. O “Giganto” chegou pelo comentário de uma amiga que tinha visto uma matéria no Jornal Nacional sobre o projeto²⁷ em São Paulo em 2013. As “Polaroides (in)visíveis” chegaram por meio de uma lembrança do contato que tive com a obra em 2006²⁸. A decisão de trabalhar com as três se deu no encontro dos artistas na exposição “Geração 00: a nova fotografia brasileira”²⁹.

Percebi que a decisão estava pautada por um pensamento representacional, através do encontro dos artistas em uma exposição que se propunha a pensar um viés da fotografia contemporânea, uma vez que pensava uma identificação das obras à contemporaneidade fotográfica. Entretanto, ao começar a percorrer os documentos, e pelo fato de operarem por violência, me trouxeram questões além daquilo que buscava, o que

line, Fotografias feitas a partir das Polaroides (in)visíveis, *E-mails* e vídeos ligados à recepção da obra, Fotografias das reações das pessoas com a recolocação de algumas Polaroides (in)visíveis em Curitiba, Oficina Polaroides (in)visíveis, Questionário realizado por Camila Tedesco, Entrevista realizada com Tom Lisboa, Parte da palestra de Tom Lisboa no CLIF, Alguns materiais de Imprensa.

²⁶ Recebi um *e-mail* de Janaína Miranda convidando para o lançamento do livro “Imagens Posteriores”, de Patricia Gouvêa, no dia 10 de abril de 2013. Junto com o lançamento haveria a intervenção de 5 fotografias presentes na obra. Eu não fui a Brasília, mas tive o primeiro contato com a obra pelo *site* da artista (www.patriciagouvea.com)

²⁷ No final do mês de outubro de 2013, uma amiga me perguntou se eu tinha visto o Jornal Nacional, pois se lembrou de mim, da minha pesquisa, ao ver uma matéria sobre a artista Raquel Brust em que se colocava retratos gigantes na rua. Eu não tinha visto o jornal mas fui pesquisar na *internet* e encontrei a página do Projeto Giganto (www.projetogiganto.com.br).

²⁸ Vi a obra “Polaroides (in)visíveis” pela primeira vez em 2006, no Salão Nacional de Artes de Goiás, em Goiânia. E, posteriormente, pelo *site* do artista (www.sintomnizado.com.br)

²⁹ A exposição “Geração 00: a nova fotografia brasileira” foi organizada pelo curador Eder Chiodetto, realizada de 16 de abril a 12 de junho de 2011, com o objetivo de mapear as linhas de força da fotografia brasileira contemporânea da primeira década do século XXI, a partir de obras realizadas de 2001 a 2010. A identificação dessas “linhas de força” culminou na divisão em dois blocos, “Limites, Metalinguagem” e “Documental Imaginário”, sinalizando as potencialidades da fotografia contemporânea, que aponta às misturas de linguagem e mídias e o esfacelamento entre ficcional e documental. Fonte: CHIODETTO, Eder (org.). Geração 00: A nova fotografia brasileira. Edições Sesc São Paulo, 2013.

possibilitou o surgimento de um ato de pensar, de criar que se deu no aprendizado.

Para Deleuze (1987, p. 4) a busca da interpretação se dá por meio do aprendizado. “Aprender é, de início, considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se emitissem signos a serem decifrados, interpretados” (*op.cit.*). Entretanto, não é possível saber como uma pessoa aprende, apenas que o aprendizado se dá intermediado pelos signos, pela perda de tempo, e não somente à assimilação de conteúdos objetivos (DELEUZE, 1987, p. 22). Logo, os signos se associam a um aprendizado temporal.

Essa discussão sobre o aprendizado pela interpretação dos signos se dá na obra “Proust e os signos”³⁰. Deleuze (1987) ao ser violentado pela obra “Em busca do tempo perdido”³¹ de Marcel Proust se propõe a interpretá-la. Para Deleuze, a obra de Proust é baseada no aprendizado dos signos pela exploração dos diferentes tipos de signo, implicados de “tempos”, e não uma exposição sobre a memória.

Ao ser violentada pelas três obras de intervenção urbana, tendo em vista a proposta de Deleuze e a emersão do cruzamento temporal nas obras, percebo-as como signos. Por isso, me aproprio desta proposição de associação dos signos à variação do tempo.

Esta apropriação constitui o capítulo 1 da pesquisa, “Deflagração dos tempos nas obras”, com os itens “Tempo que se perde” (item 1.1); “Tempo perdido” (item 1.2); “Tempo que se redescobre” (item 1.3); “Tempo redescoberto” (item 1.4) e “Tempo andante: a efemeridade, o acontecimento e o espaço liso dos signos interventores” (item 1.5). Este capítulo tem o objetivo de apresentar a maneira pela qual interpreto as três obras, tendo como norte a proposta temporal deleuzeana ao ler a obra proustiana, além de

³⁰ O meu objetivo é utilizar a análise proposta por Deleuze ao ler a obra de Proust. Não retomarei, portanto, aspectos ou elementos da obra literária “Em busca do tempo perdido” de Marcel Proust.

³¹ A obra “Em busca do tempo perdido” de Marcel Proust é composta de 7 volumes, são eles: “No caminho de Swann”, “À sombra das raparigas em flor”, “O caminho de Guermantes”, “Sodoma e Gomorra”, “A prisioneira”, “A fugitiva” e “O tempo redescoberto”. Como já dito, a obra não será retomada como foco de análise, apenas serão utilizadas citações dos volumes 1 e 7 de forma livre e poética dentro da pesquisa, usadas como inspiração à escrita dos textos de introdução, capítulo 1, capítulo 2, capítulo 3 e considerações finais. Foi utilizada como referência ao entendimento da obra o filme “O tempo redescoberto” de Raoul Ruiz (1999).

acrescentar uma quinta linha de tempo pela percepção das obras como signos interventores.

A variação de tempo, para Deleuze (1987, p. 97), se relaciona com os signos que nascem da obra de arte e que as faz nascer. O autor defende que existem quatro signos: os “mundanos”, os “amorosos”, os “sensíveis” e os “artísticos” que se coadunam, respectivamente, “ao tempo que se perde”, “tempo perdido”, “tempo que se redescobre” e “tempo redescoberto”.

Essa correlação entre signo e tempo se dá por uma relação de predominância, uma vez que cada signo participa, mais ou menos, de todos. Além dessa aproximação temporal, cada signo mobiliza uma faculdade. Os mundanos se alinham à percepção e inteligência; os amorosos à memória voluntária; os sensíveis à memória involuntária³² e os artísticos se constituem no pensamento ativado pelo ato de pensar (ou criar), o que envolve as outras três.

Ao olhar as obras, percebo que as quatro categorias de signo e suas respectivas estruturas ou linhas de tempo, apontadas por Deleuze (1987), são ativadas. Estas se constituem em um fundamento para o meu modo de acessar essas obras, através dos documentos-signo, que constituem o processo de criação dos artistas e da forma de contato com as obras por aqueles que andam pelas ruas.

O “tempo que se perde”, associado aos signos “mundanos”, à percepção e à inteligência se dá no percurso pelas ruas da cidade. Patricia Gouvêa faz percursos para registrar as paisagens em movimento e também à colagem das cinco fotografias. Raquel Brust percorre o local onde os

³² A memória será pensada a partir da perspectiva deleuzeana, pela associação entre tempo e memória, sendo a segunda subordinada à primeira. Essa subordinação parte da percepção da obra de Proust, por Deleuze, que vê também a deflagração de dois tipos de memória, a voluntária e a involuntária, que vão em direção, respectivamente, ao passado e ao futuro. Os historiadores, ao lidarem com a memória, associam-na ao tempo, porém não distinguem esses dois tipos de memória e poderia se dizer que fazem uso da memória voluntária. Mesmo que essa nomenclatura não seja utilizada, faz-se essa associação uma vez que a memória surge por solicitação do historiador, buscando os vestígios do passado. O estudo da memória, na história, ganha espaço nos anos 1970, com a Nova história, especialmente a História Oral. Para Le Goff (2003), a memória é a propriedade de conservar certas informações, e que se refere a um conjunto de funções psíquicas que permite ao indivíduo atualizar impressões ou informações passadas, ou reinterpretadas como passadas. Mesmo que outros historiadores tragam outras questões à discussão, como a percepção da memória individual e coletiva, de Maurice Halbwachs, não se vê esse caráter próprio do involuntário, como algo que surge sem premeditação, direcionando a memória ao futuro, que é o que salta das três obras analisadas.

Gigantos serão colados para que os rostos anônimos sejam de pessoas que habitam ou trabalham na localidade. Tom Lisboa cria os textos das polaroides ao andar pelo espaço urbano em busca daquilo que está no entorno e que, devido ao olhar apressado do cotidiano, não se percebe.

Esse tempo se constitui no próprio ato de percorrer os espaços, um tempo presente em um primeiro momento, mas que se mistura ao passado e ao futuro, parte do processo de criação das três obras em questão e também se alinham à percepção da obra nas ruas por aqueles que passam por elas.

O “tempo perdido”, ligado aos signos “amorosos”, se vinculam às memórias voluntárias que surgem durante o processo. Patricia Gouvêa e André Viana³³ rememoram viagens que, inclusive, geraram as fotografias da obra “Imagens Posteriores”. Raquel, ao incitar a memória dos seus retratados, pela contação de suas histórias, ou Tom ao suscitar memórias de lugares da cidade nas “polaroides de interpretação” ou em projetos que se desdobraram da obra, além das memórias que surgem pelas pessoas que olham as obras. Dessas memórias voluntárias há uma relação com o passado, que se mistura ao presente e ao futuro.

O “tempo que se redescobre” se relaciona aos signos “sensíveis”, ligados à memória involuntária, ou seja, às sensações e imaginações que surgem independente da vontade. Aos artistas, acredito que sejam as sensações surgidas no processo de criação das obras. Quanto aos transeuntes, são as sensações deflagradas ao andar pelas obras e como as imagens das obras podem suscitar a imaginação³⁴, possibilitando uma redescoberta do tempo e da cidade. Dessa maneira, o futuro está ligado ao

³³ André Viana é um dos amigos de Patricia Gouvêa que fez uma das viagens em que a artista registrou a obra “Imagens Posteriores” e escreveu o texto “Territórios de saudade”, um texto afetivo com relatos da experiência da viagem, publicado no livro “Imagens Posteriores” (2012).

³⁴ Assim como a memória, a imaginação será pensada a partir de Deleuze, como forma da memória involuntária. Na História, a atenção dada à imaginação se liga aos estudos do imaginário, realizados pela Nova História Cultural, a partir dos anos 1980, a fim de decifrar o significado de imagens visuais, verbais e mentais. Pesavento (1995, p. 24) postula que o imaginário é, pois, representação, evocação, simulação, sentido e significado, jogo de espelhos no qual o “verdadeiro” e o aparente se mesclam, estranha composição em que a metade visível evoca qualquer coisa de ausente e difícil de perceber. Persegui-lo como objeto de estudo é desvendar um segredo, é buscar um significado oculto, encontrar a chave para desfazer a representação do ser e parecer. Embora se perceba a importância destes estudos para que outros caminhos da pesquisa histórica sejam dados, indo além da racionalidade documental, eles não se mostram adequados a esta pesquisa por estarem vinculados a uma perspectiva representacional, o que diverge do nosso objetivo.

passado por algo que se redescobre, mas que também se liga ao presente e passado.

Por último, mas de modo a englobar os outros três, o tempo redescoberto, ligado aos signos “artísticos” que geram a multiplicidade temporal, a mistura entre os tempos, o que Deleuze (1987) chama de tempo “complicado” ou “absoluto”. Não se sabe ao certo onde começa um e termina o outro. Isso se dá na constituição das três obras.

Essa mistura já acontece nas outras estruturas temporais, mas ocorre um adensamento desse cruzamento que faz surgir a essência das obras, ou seja, a unidade do signo e do sentido, que salta das obras desta complicação temporal nelas imbutida e que é superior à proposta dos artistas, é uma revelação dos signos artísticos que são as obras. A meu ver, as essências das três obras são: “Imagens Posteriores”, a latência; “Giganto”, a pancronia e “Polaroides (in)visíveis”, a concomitância³⁵.

Interessa, em um primeiro momento, percorrer as obras, por meio de seus documentos-signo, a fim de perceber estas estruturas temporais e, em consequência, o modo com que se misturam. Para isso, procedo de forma a olhar a especificidade de cada uma das obras, desembocando em subitens dos itens em que apresento essas linhas de tempo, o que leva a perceber a diferença das obras na repetição como intervenção urbana.

Além desses quatro tempos, pelo fato de as obras de intervenção urbana se darem com e na cidade, percebo uma outra estrutura de tempo, que chamo de “tempo andante”, pela percepção das obras como “signos interventores”. Este tempo se dá pelo ir e vir de olhares, tornando mais denso o tempo redescoberto que, além de estar embutido nos demais tempos, se relaciona com o espaço, urbano e/ou virtual. O “tempo andante” se desdobra no tempo e no espaço, culminando nos subitens “O tempo efêmero e do acontecimento das intervenções urbanas” e “O espaço liso das intervenções urbanas”, presentes no capítulo 1, com desdobramentos no capítulo 3.

Logo, é possível pensar a partir dessas obras um trânsito temporal que se dá pela espacialidade, o que pode ser remetido àquilo que Foucault (2006)

³⁵ A explicação da apreensão da essência das três obras será detalhada no capítulo 1. Na introdução, apenas apresento a essência delas a fim de que o desenvolvimento se dê no referido capítulo.

chama de heterotopias³⁶ e heterocronias, propiciando pensar o espaço e o tempo de maneira complexa, ou seja, espaços e tempos que se sobrepõem criando várias camadas de significação.

Este conceito designa as utopias, ou seja, sítios sem lugar real, definidos por relações de proximidade entre certos pontos e elementos e não uma localização fixa ou uma extensão, o que cria uma relação invertida com o espaço real, transformando esse lugar. Para Foucault (2006) os espaços heterotópicos são regidos por 5 princípios. Destaco o quarto princípio em que ele associa a heterotopia à heterocronia. As heterotopias são ligadas a pequenos momentos, pequenas parcelas de tempo, chamadas de heterocronias. Estas heterocronias podem ser cumulativas de tempo ou associadas a um tempo fugaz, transitório, passageiro.

Apesar de concordar com Foucault sobre a associação heterotopia com heterocronia, discordo do conectivo “ou”, em que expõe que a heterocronia é cumulativa de tempo ou transitória. Acredito que as heterocronias nas intervenções urbanas com o uso da fotografia são cumulativas de tempo, por gerarem um cruzamento temporal e (ao invés de “ou”) se associam a um tempo fugaz, transitório e passageiro.

Dessa forma, os muros em que são fixadas as fotografias das obras “Imagens Posteriores” ou o “Giganto” e os pontos de ônibus, os bancos de praça, os telefones públicos onde são colocadas as “Polaroides (in)visíveis” são lugares de passagem, o trajeto do trabalho até a casa e lugares de encontro entre pessoas. Com a inserção das respectivas obras de intervenção, se convertem em espaços heterotópicos e heterocrônicos, uma vez que de maneira transitória promovem outras relações entre espaço urbano e o cruzamento de tempos.

Isso porque estas intervenções são vistas, por mim, como “acontecimentos”, na perspectiva deleuzeana. Nesta, percebe-se o “acontecimento” como “algo que surge de novo” (DELEUZE, 2009, p. 154). O autor expõe como sendo uma irrupção singular, uma vez que existe o momento da “efetuação”, o que designa a chegada do momento, mas também é o seu desdobramento em “passado-futuro”, o que o autor chama

³⁶ Este conceito foi criado por Michel Foucault e proferido por ele na Conferência “Outros Espaços” no Cercle d’Études Architecturales, em 14 de Março de 1967 (publicado igualmente em *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, de 1984).

de “contra-efetuação”. Logo, a intervenção vista como “acontecimento” é instaurada como diferença na repetição do cotidiano das cidades.

Com isso, o acontecimento tem a mesma natureza do “devir”³⁷ (DELEUZE, 2009, p. 3), indo sempre nos dois sentidos (passado-futuro), furtando-se ao presente, tornando-se, ao mesmo tempo, um e outro. Logo, não se separa o antes e o depois, o passado, do futuro, se constituindo em um modo de pensar paradoxal, uma vez que afirma dois sentidos ao mesmo tempo.

O acontecimento nas intervenções se dá com a colocação das obras na rua, instaurando a diferença, gerando o cruzamento temporal. Mas, isso ocorre de modo fugaz, pois uma das características destas intervenções é a efemeridade, indo ao encontro sobre à discussão da renovação da arte pública³⁸. Esta se relaciona aos conceitos de “Arte Pública Contemporânea”, de Christian Ruby (2001), “Arte urbana”, de Vera Pallamin (2000), “Arte Pública”, de Rosalind Deutsche (1996) e “Arte Pública Marginal”, de Pedro de Andrade (2010)³⁹, que se abrem à questão da efemeridade das obras.

A efemeridade das obras na rua ganha uma outra duração ao irem para o espaço virtual, por um processo de nomadismo (DELEUZE-GUATTARI, 1997). As três obras, de algum modo, continuam operando pelos endereços virtuais dos artistas ou das obras⁴⁰.

No *link* da obra “Imagens Posteriores” no *site* de Patricia Gouvêa é possível ver o vídeo e ir à página do *facebook* para ver imagens que mostram as obras intervindo nas cidades. Raquel Brust cria um *site* específico para o

³⁷ No texto “Primeira série de paradoxos: do puro devir”, Deleuze explica o conceito a partir da passagem de Alice, de Lewis Carroll, em que este coloca que “Alice cresce”. Nesse momento, ela se torna maior do que era e, ao mesmo tempo, menor do que agora. Logo, a efetuação é o ato de crescer que ativa uma relação comcomitante de passado e futuro, furtando-se ao presente.

³⁸ A arte pública ou “arte ao ar livre” ou “arte destinada a um público circulante” (ALVES, 2005, p. 31) se constitui desde a Antiguidade com as pinturas nas cavernas pré-históricas as esculturas egípcias, gregas e romanas. No século XIX houve a consolidação de uma arte não-comemorativa ou meramente contemplativa e figurativa. No século XX, se instauram as obras não-figurativas que apresentam a tendência de se adequar a uma linguagem moderna da paisagem urbana, mesmo que a partir de obras comemorativas. A arte pública contemporânea rompe com a questão comemorativa, podendo se alinhar a uma perspectiva urbanista (busca de uma organização paisagística) ou também a uma problematização do próprio espaço urbano, e que nasce com o questionamento do espaço fechado do museu e da galeria, com as experiências da *Land Art* a partir de 1960.

³⁹ A discussão mais detalhada destes conceitos será feita no capítulo 1.

⁴⁰ “Imagens Posteriores” pelo *site* www.patriciagouvea.com.br; “Giganto” pelo *site* www.projetoigiganto.com.br e “Polaroides (in)visíveis” pelo *site* www.sintomnizado.com.br.

Projeto Giganto e uma página no *facebook*, em que se têm acesso às fotografias e aos vídeos dos agigantados nas ruas das diversas edições do projeto. Da mesma forma, no *síte* de Tom Lisboa, no link das “Polaroides (in)visíveis” pode-se ver as polaroides feitas para cada cidade, com a possibilidade de serem impressas e recolocadas nos espaços urbanos, através dos guias de visitaçaõ *on-line*⁴¹.

O tempo se liga a um “espaço liso” das intervenções urbanas. Essa nomenclatura é proposta por Deleuze-Guattari (1997) para pensar espaços sem centro em que não há um ponto de chegada e de partida, mas são abertos a um modo nômade de acessá-los. Percebo que as obras, tanto no espaço das ruas quanto no ambiente virtual, propiciam esse ir e vir sem a existência de um caminho pré-determinado.

Ao pensar essa espacialidade desdobrada em urbana e virtual a intervenção urbana como “acontecimento” ganha contornos apontados por François Dosse (2013)⁴², ao trazer a ideia de novo a partir do (re)aparecimento nas mídias. Passo a perceber esse outro modo do “acontecimento” nas três intervenções urbanas, ao ver o “tempo andante” pelo espaço virtual.

Penso o “tempo andante” nas obras de intervenção urbana através da articulação do conceito de “acontecimento” de Deleuze e Dosse às heterotopias / heterocronias de Foucault, ligando-se à discussão sobre a efemeridade e ao “espaço liso” da arte pública ou arte urbana ou intervenção urbana.

A percepção desse “tempo andante” e também dos tempos propostos por Deleuze (1987) acontece em um processo de me colocar diante para olhar as imagens das três obras de intervenção urbana. Desse olhar relacional ao tempo e ao espaço, com o “tempo andante” surge um pensamento em duas direções. O primeiro, que leva a perceber os cruzamentos temporais na relação com outras imagens e o segundo, ao

⁴¹ Os guias de visitaçaõ *online* fazem parte do projeto da obra. E, constituem em uma forma de continuidade da mesma no espaço urbano. Esse dispositivo criado pelo artista será apresentado no capítulo 1 e discutido no capítulo 3, uma vez que faz interface ao espectador.

⁴² No livro “Renascimento do acontecimento. Um desafio para o historiador: entre Esfinge e Fênix”, François Dosse (2013) faz uma historiografia do termo “acontecimento”. O meu intuito não é retomar essa historiografia, mas me apropriar daquilo que é pertinente a pensar as três obras de intervenção urbana, como a relação entre mídia e acontecimento.

estabelecer os cruzamentos temporais na relação das obras com as ruas da cidade, que configuram, respectivamente, os capítulos 2 e 3.

Esse método de me colocar diante das imagens, por meio dos documentos-signo, se constitui na metodologia utilizada ao longo da pesquisa. No capítulo 1, se faz perceber a deflagração dos tempos; no capítulo 2, a relação com outras imagens e, no capítulo 3, os olhares lançados às obras ao serem colocadas na cidade.

Esta metodologia é baseada na proposta de Didi-Huberman (1998, p. 11), ligada à crítica da pretensão da historiografia tradicional de dar conta da totalidade do sentido das imagens. Embora o método de “colocar-se diante da imagem”⁴³ seja praticado desde o capítulo 1, é no capítulo seguinte que ele é trabalhado conceitualmente, por propor a relação das obras com as quais se analisa com outras imagens, através de uma proposta de olhar de modo anacrônico as obras inseridas na história da arte.

Para ele (1998, p. 243), “olhar seria compreender que a imagem é estruturada como um diante-dentro”, ou seja, está imbuído de uma inacessibilidade que impõe uma distância, por menor que seja a aproximação, tornando a imagem uma trama singular de espaço aberto e fechado ao mesmo tempo.

Por isso, segundo Didi-Huberman, olhar uma imagem passa a ser a experiência de uma “rasgadura”⁴⁴ (2013, p. 10), lançando-se ao não-saber, o que possibilita reconsiderar o estatuto de saber da história da arte de modo menos assertivo e mais questionador. Desse modo, ele propõe interrogar o tom de certeza dos livros de história da arte ligados a um “saber tudo o que se vê no visível”.

Essa perspectiva de Didi-Huberman se alinha à de Deleuze no sentido que ao olhar uma obra de arte, como as três intervenções urbanas em questão, abre-se a um aprendizado que, para este é sempre involuntário, atingindo o sujeito pensador independente da sua vontade.

⁴³ A imagem aqui é lida também como “documento-signo”.

⁴⁴ Essa ideia de “rasgadura” tem relação com Freud, que reabriu a questão do sujeito, pensado como rasgadura, ou seja, um não fechamento.

Embora, o pensador parta de uma “decisão premeditada” (1987, p. 88) não se atinge a verdade⁴⁵ de modo voluntário pela reconhecimento. O aprendizado é a interpretação dos signos que se encontram no caminho que se dá de modo parcial e criativo, uma vez que o ato de pensar está implicado em um mundo ou mundos específicos dos quais o sujeito faz parte no momento do encontro e se está imbuído no modo que aprende.

Poderia dizer que o aprendizado dos signos para Deleuze é o da imagem para Didi-Huberman e, para mim, dos documentos-signo das referidas obras. A deflagração do ato de pensar se dá pelo contato, de modo violento, para a busca do “sentido”⁴⁶ por meio do aprendizado.

Passo a olhar cada documento-signo ligado às obras buscando o seu “sentido”. À medida que vou adentrando os documentos-signo, descrevendo-os e buscando a relação com os tempos, as obras se põem a falar, me coloco a escutá-las e pensar⁴⁷ sobre as mesmas, culminando na minha interpretação dos documentos-signo das obras ou o “sentido” atribuído a eles, por uma “rasgadura”, como Didi-Huberman (2013) propõe.

Para compreender essa maneira de “rasgar” a imagem é preciso perceber os modos que a história da arte foi e de algum modo ainda é compreendida. Didi-Huberman (2013, p. 52) coloca que essa compreensão se dá em duas dimensões: genitiva objetiva, a arte compreendida como objeto de uma disciplina histórica, e genitiva subjetiva, o sentido de que a arte tem sua história.

O autor alicerça o modo genitivo objetivo ao homem da tautologia (1998, p. 49), àquele que permanece na experiência presente no visível, em que há uma ausência de sentido e uma perfeição da obra. O modo genitivo subjetivo se alinha ao homem da crença (*ibid.*, p. 42), àquele que verá sempre além do que vê, existe um excesso de sentido e uma perfeição do

⁴⁵ A verdade para Deleuze é diferente de Platão. Para o primeiro, a verdade está fundamentada na diferença e na parcialidade, ao segundo, vincula-se a uma identidade e universalidade. A verdade em Deleuze é extraída através de nossas impressões, percebidas nas nossas vidas e manifestadas em uma obra (1987, p. 146).

⁴⁶ Deleuze expõe que todo signo pressupõe um sentido, que precisa ser escavado, que se vincula a associações subjetivas desenvolvidas pelo olhar do sujeito. Esse olhar não parte de um pressuposto, mas é produzido no ato de pensar quando sofre violência dos signos, no meu caso, dos documentos-signo.

⁴⁷ Na perspectiva de um “ato de pensar” conforme Deleuze (1987).

ver. O homem da tautologia acha que já conhece só por estar diante da imagem e o homem da crença só vê além (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 243).

Esses dois modos de conceber a história da arte são cindidos com Giorgio Vasari⁴⁸ (*Idem*, 2013, p. 71). Alicerçado ao modo genitivo objetivo ele cria a História da arte como disciplina que nasceu com a ideia de progresso, matando a Idade Média para imortalizar o Renascimento, (re)inventou a distinção entre arte e artesanato, a ideia de desenho como imitação da natureza, legou o fascínio pela biografia, história dos artistas, obras como ilustração ao invés de interrogação e a tirania da semelhança e do visível.

Erwin Panofsky⁴⁹, por meio de um sentido genitivo subjetivo, critica Vasari. Ele quer ver além do visível, buscando o significado da representação através de um quadro interpretativo. A sua metodologia baseava-se na descrição pré-iconográfica (análise formal), análise iconográfica (localização histórica convencional) e interpretação iconológica (análise simbólica e cultural).

Para Didi-Huberman (2013, p. 162-163) Panofsky ampliou um saber, indo além da biografia, mas impôs um método que só buscava a significação, entregando-se à tirania do conceito, do nominável, do legível, se constituindo em uma camisa de força cognitiva (*idem*, 1998, p. 11). Nesse sentido, retirando a “violência” das imagens, uma vez que o ver era baseado no saber.

Já a proposta de Didi-Huberman lança-se ao “não-saber”, interrogando o tom de certeza dos livros de história da arte. Por isso, ele não se situa como homem da tautologia ou da crença, nem na busca de um sentido genitivo objetivo ou subjetivo, mas, no “entre” (1998, p. 77), ao proceder uma rasgadura, partindo de uma perspectiva dialética, uma vez que “ver é perder” (*ibid.*, p. 141).

⁴⁸ Giorgio Vasari, com o livro “Vidas”, glorifica os artistas, grupo de que fazia parte. Ele se constituiu em um sistema estratificado, complexo de procedimentos de legitimações, obedecendo ao príncipe Cosme de Médici, o duque de Florença. Para Didi-Huberman (2013, p. 91) se constituía em um relato legível pelo príncipe, eficaz e autoglorificador.

⁴⁹ Erwin Panofsky (2009, p. 42) assim concebe a iconografia: “É o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à forma”, se constituindo em um modo de descrever e classificar as imagens.

Esta perspectiva liga-se a um modo de abrir (ou rasgar) a imagem e a sua lógica, àquele que deseja olhar correndo o risco de perder “a unidade de um mundo fechado para se encontrar na abertura desconfortável (da caixa da representação) de um universo agora flutuante, entre todos os ventos do sentido” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 186). Para o autor, significa abrir uma dimensão expectante, ou seja, esperar que o visível “pegue” e, na espera, abrir-se a um valor virtual⁵⁰ daquilo que se apreende no visual.

Essa virtualidade, para Didi-Huberman, se dá de modo a questionar o que se vê, deixando que essa também questione o sujeito. Penso, portanto, que há uma contraposição ao pensamento representacional, conforme exposto por Deleuze, fazendo surgir um pensamento imanente. Tanto Didi-Huberman quanto Deleuze caminham na direção de olhar a imagem (ou o signo) de modo que ela(e) também nos olhe, gerando essa “rasgadura”, o “entre” objetividade e subjetividade.

Enquanto o primeiro percebe isso pela etapa dialética (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 24), que significa não apreender a imagem mas ser apreendido por ela, desprendendo-se do saber sobre ela, o segundo percebe que o signo tem duas metades, o objetivo e o subjetivo. Além delas, porém, há as “essências” (DELEUZE, 1987, p. 38). Elas são alógicas ou supralógicas, ultrapassam a subjetividade e as propriedades do objeto.

A essência, que só é revelada na arte, é a unidade do signo e do sentido, constitui o signo além do objeto que o emite e o sentido além do sujeito que o apreende, “é a última palavra do aprendizado ou a revelação final” (*ibid.*, p. 41). É uma espécie de ponto de vista superior que aparece como diferença dentro da repetição. O sujeito não explica a essência, mas esta “se implica, se envolve, se enrola no sujeito” (*ibid.*, p. 43).

A essência é acessada, segundo Deleuze, pelo que chama de “estilo” (1987, p. 47). Ele afirma que o estilo é a própria essência, pois para que esta emerja é preciso colocar outras obras, seja do artista ou de outros para verificar o estilo, ou seja, ver as relações entre eles, o que se assemelha ao método associativo proposto por Didi-Huberman.

⁵⁰ O virtual consiste naquilo que não aparece de maneira clara e distinta. Seria um outro visível, ligado ao sintoma advindo do cruzamento de associações ou conflitos de sentidos (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 26). Por isso, ele propõe uma iconologia privada de códigos, entregue às associações.

No entendimento desta associação emerge o capítulo 2, “Cruzamentos temporais na relação com outras imagens”. Na busca do sentido das três obras, me coloco a associá-las a outras imagens, sejam de arte, da fotografia ou da urbanidade, de modo anacrônico, culminando nas anacronias-processo (item 2.1), anacronias-plasticidade (item 2.2) e anacronias-forma (item 3.2).

As anacronias-processo se associam ao processo de criação das três obras pelo andar/percorrer as paisagens urbanas e naturais no “tempo que se perde”, uma vez que se ligam aos signos mundanos e o sentido da percepção. Esse procedimento se associa, de forma anacrônica, ao andar dos dadaístas, surrealistas, situacionistas e fotógrafos de rua, na percepção das sobrevivências, que se constituem em repetições que se diferenciam.

A sobrevivência do modo de andar dos dadaístas ocorre no valor estético atribuído aos espaços urbanos e o ato de andar atento como o do *flâneur*, em que há a proposta de um outro modo de habitar a cidade, trazendo a sua subjetividade à tona.

O andar dos surrealistas sobrevive pela proposição de percursos erráticos de maneiras diferentes em cada uma das obras. A sobrevivência ocorre, nas “Imagens Posteriores” pelos trajetos longos e fora da cidade; no “Giganto”, pela busca de pessoas, associando-se à obra “Nadja”, de Breton, que anda atrás de uma pessoa em específico, e nas “Polaroides (in)visíveis” se manifesta pela procura de lugares banais da cidade.

Os situacionistas trazem o andar pelo procedimento da “deriva”, propondo se perder na cidade e perder o tempo útil, ampliando a perda dos surrealistas e se distinguindo do *flâneur*, propondo-se à apropriação e não só a contemplação dos espaços urbanos.

Além desse retorno à história da arte, associa-se à história da fotografia pela sobrevivência da fotografia de rua, pela ideia de se perder ao acaso com a câmera fotográfica nas mãos, mas olhando ao redor de forma atenta, misturando o *flâneur* trapeiro e detetive.

Percebem-se não só os anacronismos, mas um processo eucrônico, ou seja, a reverberação do tempo presente das “novas derivas” (VISCONTI, 2014), como o projeto *Stalker* (1995), em consonância temporal com o andar das três obras, também errante e aberto aos signos mundanos acessados no “tempo que se perde”.

O processo culmina no resultado visual das obras, que abre às anacronias-plasticidade. Cada uma das três obras traz suas próprias sobrevivências temporais a partir do “tempo perdido”, a memória voluntária acessada pelos textos da imprensa e da crítica de arte, e do “tempo redescoberto”, a memória involuntária a partir das reminiscências que me atravessam ao olhar as obras.

A plasticidade da obra “Imagens Posteriores” é associada às sensações e pinceladas das obras do romantismo de W. Turner e J. Constable, às paisagens borradas impressionistas de Cézanne e Monet (séc. XIX) e às fotografias de movimento de Lartigue.

Já os retratos do “Giganto” se ligam aos procedimentos de pose e pausa da pintura de retrato de Giorgione (séc. XVI), dos retratos feitos por Nadar e Disdèri (séc. XIX), da fotografia de rua de Diane Arbus na busca da individualidade de cada retratado e na despersonalização das celebridades, de Andy Warhol (séc. XX).

As “Polaroides (in)visíveis”, devido ao uso do texto, remontam à relação texto e imagem das obras surrealistas e conceituais, respectivamente, “*La trahison des images*”, de Renè Magritte, e “Pintura Secreta”, de Mel Ramsden. Pelo fato de não usar uma câmera fotográfica, na criação de uma polaroide percebe-se uma conexão com os fotogramas de Mohóly-Nagy, produzidos sem o uso de uma câmera.

Além das anacronias-processo e as anacronias-plasticidade, percebem-se as anacronias-forma, uma vez que as obras se constituem não só como signos artísticos, mas signos interventores. Logo, ao serem colocadas nas ruas das cidades abrem-se a um tempo andante, adensando a mistura temporal e transformando os seus espaços “estriados” em “lisos”. Isso traz, anacronicamente, a forma dos cartazes publicitários, como de Toulouse-Lautrec (séc. XIX), ou o suporte próprio da urbanidade do lambe-lambe e as obras de arte expostas em espaços urbanos, como a arte contextual dos anos 1960-70, a exemplo da “*Affichage sauvage*” (1968), de Daniel Buren, e as obras em *outdoor* de Félix Gonzáles-Torres (1991) e Barbara Kruger (1992).

Tento, com isso, ao estar diante das imagens (ou dos documentos-signos) olhar o “entre”, abrir a imagem dialeticamente, deixar ver a essência

das obras, ao fazer associações de imagens, montando-as com as das três obras. Alinho-me ao modo de Didi-Huberman pensar (2013, p. 281) a História da arte, como um entrelaçamento de anacronismos e conflitos abertos, dialética sem síntese daquilo que se inventa ou “avança” ou do que perdura ou “regride”.

Esse olhar dialético abre aos diversos tempos existentes na imagem que não se colocam em sucessão, mas em simultaneidade. O olhar, assim, permite uma escrita da história da arte como montagem, ou seja, feita em um tempo diferencial, de “momentos de proximidades enfáticas, intempestivas e inverificáveis” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 21), que parte da experiência do sujeito diante da imagem.

Essa metodologia anacrônica, proposta por Didi-Huberman (2013, 2015), do conceito de história da arte como montagem de tempos anacrônicos, se dá através da recuperação dos projetos de Abby Warburg⁵¹ e Walter Benjamin (1927-1929 e 1934-1940)⁵².

Assim como Benjamin, Didi-Huberman não vê a imagem como atemporal e absoluta, mas que sua temporalidade é um fator histórico e deve ser dialetizada pelo anacronismo. É pela montagem que revela os seus “desencaixes” temporais. O autor (2015, p. 42-43) não vê o anacronismo como um ritmo no tempo, mas como a condensação de uma plasticidade, a sobredeterminação dos objetos plásticos.

Esta sobredeterminação vincula-se ao conceito de sobredeterminação de Freud, no qual o olhar do sujeito-historiador é sobredeterminado por imagens de diferentes temporalidades que residem, simultaneamente, em sua memória, não como passados, mas presentes remissivos (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 50). Com isso, o anacronismo não é um regresso, apenas reminiscência, que é a arte da memória que toda obra requer para transformar o passado em futuro (*idem*, 1998, p. 146).

⁵¹ O projeto *Bilderatlas* ou *Atlas Mnemosyne* é constituído por pranchas de cartão preto que se funda no procedimento de associação de imagens. Warburg propôs a montagem de três séries de pranchas com 2000 reproduções de obras associadas por temas ligados à psicologia da criação e seus processos de produção.

⁵² O projeto Passagens é fundamentado no conceito de montagem. Benjamin parte do conceito de colagem cubista da década de 1910, da montagem cinematográfica de Sergei Eisenstein (1898-1948) da década seguinte e do conceito de fotomontagem de John Heartfield (1891-1968), dos anos 1930.

Em consequência dessa leitura do anacronismo deste autor, ela não é indesejável, contrapondo-se ao modo de lê-lo pela história da Escola dos Annales⁵³, associado àquilo que não pertence ou convém ao tempo que é situado, uma incoerência temporal.

Em contraponto, Didi-Huberman (2015, p. 39) não acredita em uma sucessão temporal e que “o historiador deverá aprender a complexificar seus próprios modelos de tempo, atravessar a espessura de memórias múltiplas, retecer as fibras de tempos heterogêneos, recompor ritmos aos *tempi* disjuntos”. Este autor admite, portanto, uma multiplicidade de linhas de temporalidades presentes em “um tempo” que se configuraria em um “agir histórico”.

Esse pensamento se alinha ao de Rancière (2011), para quem “não existe o anacronismo” (*ibid.*, p. 49) na perspectiva da falta de cronologia. Há, contudo, modos de conexão que pode ser chamada “positivamente de anacronias” que são “acontecimentos, noções, que tomam o tempo de frente para trás, que fazem circular sentido de uma maneira que escapa a toda contemporaneidade, a toda identidade do tempo com ele mesmo”. Ambos partem da desconstrução do anacronismo, como indesejável, liberando-o de sua racionalidade, do estatuto científico, mas abrindo a uma lógica poética, “do verossímil ao inverossímil”, para Rancière (2011, p. 42) e do agenciamento poético do saber histórico para Didi-Huberman, cuja resposta metodológica estaria na poética da montagem.

Com isso, Didi-Huberman explora o anacronismo e propõe outra ordem do discurso, derivando o trato arqueológico e antropológico do tempo na História da arte, a partir do paradoxo da imagem, envolvendo o sujeito, por meio da montagem. Coloca-se em marcha uma operação de elogio ao anacronismo, retirando a depreciação feita pelos Annales, que opôs o “artista de seu tempo” (eucrônico) ao “artista contra seu tempo” (anacrônico).

Para Didi-Huberman (2015, p. 26) o artista anacrônico não denota um rompimento com o artista eucrônico. Mas, se busca um olhar ao inverso, ou seja, um artista do seu tempo e também do “mais-que-passado

⁵³ Isto está alicerçado na ideia de que o historiador deve investigar o passado com os olhos da época, segundo Febvre. Bloch (2001, p. 52) avança nessa perspectiva ao considerar que o presente dá sentido ao passado, mas esse retorno cronológico deve se dar de modo controlado, em que cada tempo teria o seu “lugar” determinado.

rememorativo”, aquele que manipula tempos que não o seu. Este é acionado pela memória involuntária proustiana. Portanto, o método do anacronismo pelo autor não é axiomático (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 29), não se propõe a fundar ações de uma prática, como fez Panofsky, mas tem como objetivo colocar em dúvida as “evidências do método”.

Como a prática anacrônica não apresenta amarras metodológicas, além das imagens da história da arte, relaciono de modo anacrônico às “Imagens Posteriores”, “Giganto” e “Polaroides (in)visíveis” também as imagens da fotografia e da urbanidade, que perpassam as anacronias-processo, as anacronias-plasticidade e as anacronias-forma. Dessa relação com outras imagens surge um fazer fotográfico que aponta à hibridização de imagens e linguagens, culminando em uma não-especificidade da fotografia, o esfacelamento da representação e o paradigma do contemporâneo ligado ao cruzamento temporal.

Do interior das obras, esse cruzamento temporal se expande aos olhares daqueles que têm contato com as obras, tanto no espaço urbano quanto no espaço virtual⁵⁴, o que constitui o capítulo 3, “Cruzamentos temporais na relação dos olhares na cidade”. As três obras, de Patricia Gouvêa, Raquel Brust e Tom Lisboa, além de comunicarem com outras obras deles e de outros artistas e outras imagens, como sugerido aqui e será explicitado no capítulo 2, se comunicam com outras obras de intervenção urbana por uma eucronia e com o público em uma dimensão de transversalidade.

De acordo com Deleuze, nessa dimensão “a unidade e a totalidade se organizam por si mesmas sem unificar nem totalizar objetos ou sujeitos” (1987, p. 168). Isso significa que a obra não é uma unidade total, mas uma unidade da multiplicidade, pensada a partir do conceito de “partilha do sensível” de Rancière (2009), que pressupõe que o artístico é um comum partilhado, mas também a divisão de partes exclusivas. Essa partilha gera a possibilidade de se relacionar com a obra e com a cidade.

Como as obras de intervenção urbana se mesclam aos elementos da cidade, são percebidas não como signos artísticos, mas como signos

⁵⁴ As três obras podem ser acessadas não só no espaço urbano, como também no virtual através dos *sites* e endereços de mídias sociais onde são veiculadas as obras.

mundanos. Estes podem “violentar” quem passa pelas ruas e gerar “experiências estéticas nos mundos cotidianos”, conforme Gumbrecht (2006), podendo interromper o fluxo do dia-a-dia ou mudanças de situações do mesmo, “despertando” no outro os signos amorosos (memória voluntária) e sensíveis (memória involuntária) presentes nos signos artísticos e acessados pelos signos interventores.

Desse modo, ocorre o cruzamento temporal do “tempo que se perde”, “tempo perdido”, “tempo que se redescobre”, “tempo redescoberto” e “tempo andante” nos olhares dos outros pela colocação das obras nas ruas, de modo efêmero no tempo do acontecimento, sem que se saiba quando ocorrerá. Com isso, o “espaço estriado” das ruas se transforma em “espaço liso”.

Quando ocorre esse “despertar”, as obras são abertas aos “olhares-emancipação” (item 3.2) e “olhares-circulação” (item 3.3), que se constituem em formas de contato com elas, nos espaços urbano e virtual. Em contrapartida, a permanência do fluxo cotidiano se alinha aos “olhares-invisibilidade” (item 3.1) reveladores da perda da experiência do indivíduo com a arte e com a cidade, mas uma potencialidade das intervenções urbanas.

A percepção destes três modos do olhar nas obras “Imagens Posteriores”, “Giganto” e “Polaroides (in)visíveis” é feita através das fotografias de registro das obras, realizadas pelos artistas, entrevistas com eles e recortes de jornais, que estão nos apêndices e anexos deste trabalho. Também através de metodologias criadas por mim, descritas abaixo de maneira sucinta, para uma melhor percepção desse olhar do outro e de um modo de se relacionar com as obras quando estão na cidade, alçando-as a um “regime estético” (RANCIÈRE, 2009), uma vez que são práticas artísticas que suscitam a ação⁵⁵ e não só a contemplação.

Na obra “Imagens Posteriores” eu refiz o percurso dos espaços urbanos em que as fotografias foram colocadas em Fortaleza-CE com o apoio do Muskito, um dos integrantes do grupo que fez a colagem nesta

⁵⁵ A ação é entendida como a proposição de outros caminhos à obra, seja pela imaginação do espectador ou pela circulação das obras no espaço urbano ou virtual.

cidade. Além disso, fiz entrevistas com ele e com um morador da cidade que promoveu a mudança do itinerário da colagem de uma das fotos da obra⁵⁶.

No “Giganto” fiz o contato e entrevistei Fabiana⁵⁷, uma das personagens de uma das edições do projeto. A escolha desta personagem decorreu do fato de ela ter ganho de presente da filha a sua foto agigantada impressa na parede de sua casa, o que possibilitou a continuidade da obra, além da proposição da artista.

Nas “Polaroides (in)visíveis” eu recoloquei as primeiras polaroides no espaço urbano de Curitiba-PR⁵⁸, a partir dos guias de visitação propostos pelo artista Tom Lisboa. Posteriormente, utilizei o método da observação da reação daqueles que passam pelos espaços e da anotação das minhas impressões.

Dessas metodologias que contribuíram para compor parte dos documentos-signo que utilizo na pesquisa, percebo a relação “olhar do outro e o tempo”, ambos abertos e múltiplos, o que propicia o inacabamento das três obras. Em um primeiro momento, isso ocorre pela entrada das intervenções urbanas no espaço urbano com os “olhares-invisibilidade” e, depois, pela experiência daqueles que andam pelas ruas por meio dos “olhares-emancipação” e pelos “olhares-circulação”.

Os “olhares-invisibilidade” são gerados pela experiência das intervenções urbanas, no momento em que adentram o espaço urbano, visto como “dispositivo urbano”. Parte-se da noção de “dispositivo” de Foucault, retomada por Agambem (2009) e Deleuze (2001).

Com essa entrada, as obras se mimetizam às ruas, podendo ser confundidas como signos mundanos, e não artísticos, gerando a experiência da invisibilidade, pela percepção do regime de (in)visibilidade (GOMES, 2013), sendo que o invisível liga-se ao conceito de Peixoto (2014), que é aquilo que está no espaço mas não é acessado pelo automatismo do olhar.

A invisibilidade das obras revela a perda da experiência do indivíduo, como preconizado por Benjamin (1994a), com a guerra e recuperado por

⁵⁶ O percurso e as entrevistas foram realizadas no dia 13 de agosto de 2014, em Fortaleza-CE.

⁵⁷ A entrevista foi realizada na casa de Fabiana, em São Paulo-SP, em 14 de agosto de 2014.

⁵⁸ A recolocação das polaroides foi realizada em 11 de agosto de 2014.

Agamben (2005, 2007) ao perceber a automatização do cotidiano, confirmado nos documentos-signos dos registros da recusa de olhar as obras presentes nas ruas.

Em contrapartida, os “olhares-emancipação” são aqueles lançados às obras pelas pessoas, sendo percebidas como “dispositivos artísticos” das intervenções urbanas, a partir da proposta do “dispositivo artístico” de Duguet (2002, 2009) e refletir sobre como se dá a relação do outro com cada uma das obras.

De modo geral, esta proposta está vinculada à ideia de um conjunto de regras que rege o funcionamento das obras, mas que podem ser abertas ao olhar do outro, que entra ou profana o “dispositivo artístico” das intervenções urbanas, respectivamente, ao parar e olhar as obras ou interpretar e imaginar a partir delas. Há, também, a possibilidade de profanação do “dispositivo urbano”, ao refletir sobre a cidade.

No momento em que ocorrem essas profanações, o espectador torna-se emancipado (RANCIÈRE, 2012), aventurando-se intelectualmente de forma particular, criando os seus próprios caminhos, muitas vezes, distintos das proposições dos artistas.

Esses caminhos do espectador migram também ao espaço virtual, propiciando a circulação das obras além do que havia sido previsto pelos artistas, culminando nos “olhares-circulação”, pensados a partir do “dispositivo *internet*”, o que gera um “renascimento do acontecimento”, retomando Dosse (2013), esboçado no capítulo 1.

Este modo de olhar é, como a emancipação, profanadora do “dispositivo artístico” da intervenção urbana que ocorre, nas três obras olhadas, pelo Registro e publicação nas mídias virtuais, Veiculação na mídia impressa e televisiva e Criação de outros trajetos à obra.

O espectador faz circular a obra, ampliando o acesso a ela, gerando, assim como o artista, um trânsito entre espaço urbano e virtual. Isso possibilita pensar o esfacelamento da autoria através dos princípios da “função-autor” de Foucault (2006), especificamente a apropriação e circulação. Esses conceitos, retomados por Agamben (2007), são vistos como resultante do borramento dos gestos do autor e do leitor. No caso das

intervenções urbanas, dos artistas e dos espectadores, configurando a concepção de “jogo” de Agamben (2007).

Essas são as três modalidades de olhar que denotam que essas obras são da ordem do inacabado, ou seja, elas não se encerram em si mesmas, mas abrem-se no “dispositivo urbano” e no “dispositivo *internet*” ao olhar lançado pelos outros, gerando outros caminhos às obras. Esse não acabamento da obra ligado à sua não totalidade diz respeito também ao tempo que não é um todo, pelo contrário, é uma instância que impede o todo.

Essa não totalidade do tempo, estabelecida pela relação entre tempo curto da intervenção e tempo longo do olhar ou da circulação, indica, para Deleuze, que “o mundo não tem conteúdos significantes, pelos quais se poderia sistematizá-lo, nem significações ideais, pelas quais se poderia ordená-lo, hierarquizá-lo” (1987, p. 161). Além do sujeito também não ser algo fechado que possua uma cadeia associativa que dê unidade ao mundo.

Vejo essa falta de unidade pela percepção, em um primeiro momento, das linhas de tempo expostas por Deleuze e a deflagração do tempo andante nas três intervenções urbanas em questão. Depois percebo a falta de unidade pela pulverização desses tempos na relação com diferentes imagens e, posteriormente com os olhares dos outros, gerando uma multiplicidade temporal, marcada pelo ir-e-vir de passado, presente e futuro.

Os três capítulos são perpassados pelo meu olhar que se cruza, em alguns momentos, com os dos documentos-signo; formados por documentos visuais (imagens das três obras, seus respectivos registros nas ruas e de outras obras artísticas que dialogam com ambas), orais (entrevistas com os três artistas e pessoas que dialogam com as obras) e textuais (textos de críticos de arte e matérias de jornais).

Esse entrecruzamento dos documentos e a própria percepção dos mesmos como documentos-signo é importante pois demarca a pesquisa como participante de um modo de fazer história da arte que busca o “entre”, uma abertura das obras, que se dá pela violência que elas me causam. Além disso, a constituição dos capítulos desta tese parte das imagens destas três obras de intervenção urbana, do modo que eu, os artistas e habitantes das

ruas nos relacionamos com elas, buscando romper a ideia de uma pesquisa histórica com o uso de imagens meramente ilustrativas⁵⁹.

Essa pesquisa histórica se alinha à perspectiva de uma crítica visual, conforme Didi-Huberman (2012), uma vez que trabalha, “fechando um ponto de vista”, que se dá no ato de olhar e colocar em questão o que se vê e não se vê na imagem e, ao mesmo tempo, “abrindo um ponto de vista”, restituindo às imagens “o elemento antropológico que as põe em jogo” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 61). Desse modo, se institui um movimento constante de fechar e abrir um ponto de vista, vendo o visto, imaginando o não visto e percorrendo a arqueologia destas imagens, que se dá tanto no passado, quanto no futuro⁶⁰, ou no cruzamento das temporalidades.

Enquanto para Didi-Huberman esse modo de olhar em que se cruzam os tempos é arqueológico, Deleuze (1987, p. 91) propõe que nos convertamos em “egiptólogos”. Para ele, “tudo existe nessas zonas obscuras em que penetramos como em criptas, para aí decifrar hieróglifos e linguagens secretas”. Isso só se faz como o egiptólogo, pelo aprendizado e não pela obediência de leis mecânicas ou, no meu caso, daquilo que já fora escrito na história da arte.

Tomo como base nessa pesquisa, o pensamento de Deleuze sobre o tempo, em especial a leitura dada à obra “Proust e os signos” em relação com o modo de pensar a história da arte por Didi-Huberman e a identificação de um regime estético fundado na “partilha do sensível” de Rancière, que culmina na emancipação do espectador que olha, imagina e faz circular a obra, ampliando o seu contato a outros olhares⁶¹. Do primeiro, me acerco das

⁵⁹ Martin Jay (1996) chama esse momento de virada figurativa (*pictorial turn*), em que a visualidade solicita os seus próprios métodos de análise. Essa discussão na história tem início com a virada linguística (1960). A imagem, em um primeiro momento, passa a ser utilizada como fonte, mas de um modo ilustrativo. Ivan Gaskell (1992), no texto “História das Imagens”, ressalta que ainda persiste esse uso ilustrativo por parte dos historiadores. Contudo, àqueles historiadores que se debruçam a adentrar os materiais visuais (arte, desenho gráfico, fotografia etc) promovem uma “discussão de sua produção e de seu consumo como atividades sociais, econômicas e políticas” (1992, p. 268). Nesta pesquisa, as três obras e suas imagens serão os condutores para se pensar a questão principal da pesquisa, ou seja, o cruzamento de temporalidades, percebendo as inscrições das obras em um dado contexto social, artístico.

⁶⁰ Essa dimensão de olhar ao futuro gera uma espécie de arqueologia às avessas, segundo Didi-Huberman (2012).

⁶¹ A discussão do tempo, nesta pesquisa, alicerça o pensamento de Deleuze à metodologia anacrônica de Didi-Huberman, que caminha também ao futuro pela “partilha do sensível” de Rancière. Cruza-se o pensamento filosófico a uma proposta de leitura do tempo na história

suas quatro estruturas temporais surgidas na deflagração do tempo nas obras, acrescido do tempo andante, uma vez que é estabelecida uma relação entre tempo do acontecimento e espaço liso das intervenções urbanas.

De Didi-Huberman, parto da metodologia anacrônica à constituição de uma história da arte não-linear e em diálogo com outros tempos distintos da contemporaneidade. Ressalve-se, entretanto, que Didi-Huberman faz o enfoque na visualidade das obras e eu acrescento o processo de produção e a forma das obras.

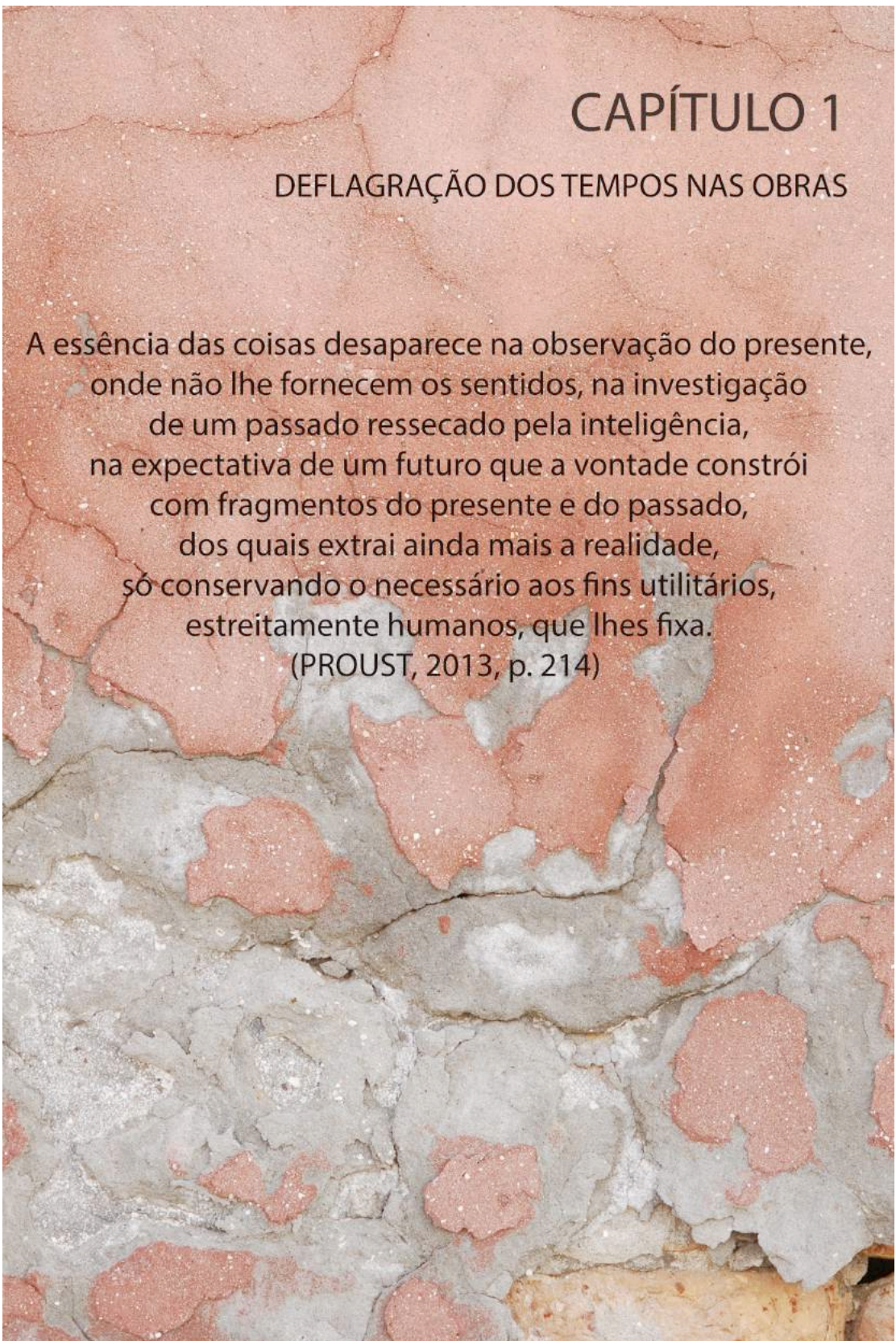
Rancière contribui para o pensar a continuidade da obra pelo olhar do outro, por uma relação de partilha estabelecida de forma comum, mas também individual, gerando um olhar múltiplo e plural, adensando o cruzamento temporal.

Ao trazer o conceito da “partilha do sensível”, amplio a proposição de Didi-Huberman, diante das obras que me coloco a olhar. Proponho-me, portanto, a expandi-la, passando a perceber o cruzamento de temporalidades, não só no interior das obras, mas no contato com os olhos dos outros, o que me leva a pensar essa mistura temporal na relação das obras com as ruas da cidade, além da relação com outras imagens.

Ao proceder por olhar àquilo que me violenta, deixando que as obras e os documentos-signo pelos quais tive acesso também me olhassem e falassem, escrevo sobre eles, deixando manifestar minhas impressões (suas invisibilidades), sem saber direito onde iria chegar. Confesso que a angústia

pelo viés do elogio da anacronia, feita pelos historiadores Didi-Huberman e Rancière, gerando o cruzamento temporal. A escolha destes autores se deu pelo fato de a pesquisa lidar, especificamente, com obras de arte, tentando perceber como ocorre o cruzamento temporal em cada uma delas. Entretanto, não se perde de vista a importância dada pela História, por outros historiadores, à discussão do tempo, embora tenha se escolhido um outro caminho. De modo sucinto, segundo Glezer (2002), o tempo, na história, permitiu que o homem explicasse os fatos, independente da vontade divina, permitiu a periodização, criação dos recortes temporais. O tempo na história é lacunar e é amarrado, inicialmente, pela narrativa, por meio da construção, a partir de resíduos aleatórios do passado, pela instituição da divisão do tempo como “tempo breve” (história política), “tempo médio” (história econômica e social) e “tempo de longa duração” (história da cultura e das mentalidades). Entretanto, com a percepção da complexidade e a crítica à assertividade sobre o tipo de história e o respectivo tempo, como exposto por Arostegui (2006), Glezer argumenta que a discussão deixa de aparecer na narrativa histórica, fechando-se na Teoria da história. A narrativa histórica, por vezes, traz a impressão de que o tempo é contínuo, mas o historiador trabalha com a descontinuidade, com o lacunar. Pelo fato de não aparecer na narrativa, que é estruturada como sequencial, a fragmentação das concepções de tempo, das periodizações, aparece na escolha dos objetos, surge também em decorrência do tempo do capital, da percepção multidimensional característica da sociedade contemporânea. Com isso, a discussão do cruzamento de temporalidades aparece, sobretudo, na teoria da história, a exemplo do historiador Reinhart Koselleck.

em muitos momentos tomou conta, mas continuei a caminhada. Para mim, por vezes, ficava nítida a perda do controle, como se aquilo que eu olhava estivesse, de fato, me olhando de volta.



CAPÍTULO 1

DEFLAGRAÇÃO DOS TEMPOS NAS OBRAS

A essência das coisas desaparece na observação do presente,
onde não lhe fornecem os sentidos, na investigação
de um passado ressecado pela inteligência,
na expectativa de um futuro que a vontade constrói
com fragmentos do presente e do passado,
dos quais extrai ainda mais a realidade,
só conservando o necessário aos fins utilitários,
estritamente humanos, que lhes fixa.
(PROUST, 2013, p. 214)

CAPÍTULO 1

Deflagração dos tempos nas obras

Como perceber a articulação do cruzamento de temporalidades nas obras de intervenção urbana “Imagens Posteriores” (2012-2013) de Patricia Gouvêa, “Giganto” (2009-2013) de Raquel Brust e “Polaroides (in)visíveis” (2005-2011) de Tom Lisboa?

Essa percepção tem início pelo percurso dos documentos-signos das referidas obras, propiciando a deflagração de tempos destas obras na perspectiva deleuzeana de concepção do tempo. Assim, como exposto por Pelbart (2015), Deleuze propõe pensar um emaranhado de tempo e não uma sucessão temporal.

Isso se dá, por Deleuze, a partir de uma lógica da multiplicidade, em que, segundo Pelbart (2015, p. 186), o tempo deixa de ser linear e passa a ser visto como “um plano de coexistências virtuais”. Essa virtualidade estaria sempre disponível para ser atualizada por meio de conexões diversas, que se dariam na coexistência entre passado, presente e futuro.

Pelbart (2015, p. 13) retoma essa temporalização deleuzeana, em que o passado, presente e futuro coexistem no processo de atualização e virtualização. Há a coexistência da “duplicidade entre o presente (imagem atual) e seu passado contemporâneo (imagem virtual), em que o tempo se cinde em dois ‘jatos dissimétricos’” (DELEUZE, 2007, p. 102).

Deleuze (*ibid.*, p. 99) expõe que o “atual é sempre um presente”, mas um presente que se desdobra em passado, ou seja, ele se torna passado quando um novo presente surge. Logo, o presente coexiste com o passado. O primeiro é a imagem atual, e seu passado contemporâneo, a imagem virtual, que se direciona tanto ao passado quanto ao futuro.

Presente e atual não são sinônimos. Enquanto o primeiro se liga ao que somos e o que já deixamos de ser, o segundo é o que nos tornamos, o que estamos nos tornando, um devir-outro. O virtual seria a outra face do atual, um devir-outro desdobrado, ao mesmo tempo, em passado e futuro.

Nesse processo de atualização e virtualização, os tempos se desdobram e se diferenciam. Pelbart (2015) foca a discussão de uma possível teoria do tempo, a partir do pensamento deleuzeano, na percepção

da diferença surgida da repetição, advinda, segundo ele (2015, p. 40), do processo de atualização do virtual que se dá por diferenciação.

Para Pelbart (*ibid.*, p. 67) o projeto filosófico de Deleuze se propõe esquivar o privilégio do presente, sem desqualificá-lo. De algum modo, privilegia o futuro (*ibid.*, 175), já que este não é visto como antecipação, mas como o tempo que se vincula a um conjunto aberto, momento em que surge a diferença na repetição.

Nessa lógica o tempo é visto por Deleuze (2007) como um todo, parte de um conjunto aberto e não fechado, ou seja, ele não se forma por sucessão temporal, mas é atravessado por todos os espaços de tempos possíveis, havendo uma mudança incessante entre eles. Embora o autor faça esse comentário ao falar sobre a obra cinematográfica, isso pode ocorrer em toda obra de arte, inclusive nas intervenções urbanas, como será visto adiante.

Ao dissertar sobre o aparecimento da imagem da obra de arte, Deleuze assinala que ela não se restringe ao momento presente em que aparece, pois é somente uma parte do todo. Há também uma coexistência com um passado (que não é um antigo presente) e um futuro (que não é um presente por vir). O antes e o depois entram, de algum modo, na imagem presente, gerando uma inseparabilidade de um todo temporal coexistente.

Penso, portanto, as três obras participantes de um tempo aberto. Mesmo que esse tempo seja aberto, são inseridas em um todo, o que substitui a cronologia pela coexistência temporal, o tempo como simultaneidade, em que todos os tempos coexistentes “se comunicam e se justapõem” (DELEUZE, 2007, p. 141).

Essa coexistência temporal já aparece na obra de Deleuze “Proust e os signos” (1964)⁶², porém não é dada, nesse momento, pelo processo de atualização e virtualização, como enfatizado por Pelbart (2015). Este autor, inclusive, dá pouca atenção a esta obra deleuzeana ao discorrer sobre o tempo. Apenas sugere que o “tempo redescoberto” ou “tempo complicado” (DELEUZE, 1987) é oposto ao tempo sucessivo. Este tempo estaria ligado a uma multiplicidade temporal.

⁶² A obra “Proust e os signos” foi publicada em francês em 1964. Ao longo da tese me reporto à edição brasileira de 1987.

Ao fazer a ligação da leitura de “Proust e os signos” com outras obras do autor, a exemplo da obra “Diferença e repetição” (2015), identificada por Pelbart (2015, p. 121) como a obra em que Proust trabalha o tempo de maneira sistemática e na qual ele se debruça na última parte de sua publicação⁶³ sobre a discussão do tempo em Deleuze. Percebe-se que o atual e o virtual, como facetas do tempo, já aparecem enquanto processo que permite um emaranhado e uma multiplicidade temporais.

Entretanto, ao invés desta nomenclatura, Deleuze (1987) percebe a mistura entre passado, presente e futuro no “tempo redescoberto”, mas de algum modo, também no “tempo que se perde”, “tempo perdido” e “tempo que se redescobre”. Essas estruturas temporais ou linhas de tempo, a meu ver, assim como o “atual” e o “virtual” já promovem o acesso à coexistência temporal.

Deleuze esboça essas estruturas de tempo a partir da leitura do livro “Em busca do tempo perdido”, de Proust. Para Silva (1992), em “Proust e os signos” (DELEUZE, 1987), o autor mostra que a referida obra literária se constituiu em um “exercício de decifração de signos” (SILVA, 1992, p. 149), cuja chave hermenêutica só aparecerá no fim do romance, momento em que a revelação final possibilita “avaliar a distância que separa e aproxima o tempo perdido do tempo redescoberto” (*op. cit.*).

Esse processo decorre de impressões e percepções sensíveis, o que para Silva (1992, p. 148) aproxima Deleuze de Bergson. Para este autor, a percepção sensível vincula-se à sensibilidade das transformações internas, não só em nós, como nos outros e nas coisas. O tempo, para Bergson⁶⁴ e apropriado por Deleuze, só poderia ser percebido pela sensibilidade para um contínuo ato de transformação da realidade.

A consciência desse tempo como transformação que marca o ritmo da nossa história interior sem que se saiba o próprio enigma se dá no encontro do artista com os signos que passam a violentá-lo, fazendo eclodir os tempos esboçados por Proust e apropriados por Deleuze como estruturas temporais que se vinculam aos signos.

⁶³ Livro: “O tempo não-reconciliado”. *Vide bibliografia.*

⁶⁴ Esta tese não tem como objetivo fazer uma discussão do tempo em Bergson, mas há uma breve retomada a fim de verificar como Deleuze se apropria dele.

O “tempo que se perde” se relaciona aos “signos mundanos”, o “tempo perdido” aos “signos amorosos”, o “tempo que se redescobre” aos “signos sensíveis” e o “tempo redescoberto” aos “signos artísticos”⁶⁵. Como as três obras “Imagens Posteriores”, “Giganto” e “Polaroides (in)visíveis” deflagrariam esses quatro tempos?

A percepção destas estruturas temporais ocorrerá, nos itens subsequentes, pelo percurso dos documentos-signos destas obras artísticas. Antes de adentrá-los, interessa, portanto, o entendimento do tempo proposto por Deleuze, pela leitura de Proust e reverberada em outras obras, que se liga à transitoriedade devido ao seu caráter múltiplo.

Essa transitoriedade do tempo gera, como expõe Silva (1992, p. 149), uma dificuldade de percepção dos personagens proustianos como marionetes do tempo. Para este autor, elas vivem como se tivessem uma identidade inabalável, ignorando a temporalidade. Ao agir dessa forma, não se percebe “um trabalho de duração” que, de modo paradoxal, torna tudo efêmero, pois, como o autor demonstra, “o que dura é o próprio tempo” (*op. cit.*). Com isso, o indivíduo se encontra mergulhado em algo maior que ele, pois está fascinado pelo presente, ignorando a deflagração de outros tempos e o caráter transitório dos mesmos.

A partir dessa observação de Silva, percebe-se uma relação com a leitura de Pelbart sobre o modo como Deleuze vê o tempo, ao esquivar-se do presente e privilegiar o antes e o depois imbuídos dentro dele e ligados ao conceito de devir.

Esse modo de se esquivar ao presente é acessado pelo “atual” que gera um “virtual”, conforme Pelbart (2015), e na obra “Proust e os signos” de Deleuze (1987), como observado por Silva (1992), isso ocorre pela memória involuntária. Esta é uma “figurabilidade material cuja única função é aludir ao passado, transportando-nos para a memória enquanto dimensão mais profunda da subjetividade” (SILVA, 1992, p. 151).

⁶⁵ A explicação detalhada será feita nos itens subsequentes do capítulo 1. Neste momento, faz-se apenas a referência como parte introdutória deste capítulo. Decidiu-se trazer os conceitos de “tempo que se perde” (item 1.1), “tempo perdido” (item 1.2), “tempo que se redescobre” (item 1.3) e “tempo redescoberto” (item 1.4) mais adiante por uma questão de organização textual. Acredita-se que assim fiquem mais claras a ligação do conceito dado por Deleuze (1987) e a percepção destes tempos nas três obras de intervenção urbana.

Deleuze (1987, p. 57) coloca que a memória involuntária vai de um presente atual a um presente que “foi”, ou seja, algo que foi presente e não é mais. Entretanto, esse passado é duplamente relativo, ao presente que foi, e também ao presente com referência ao que é agora passado. Opera-se, assim, um processo de atualização, pelo “presente que foi” e virtualização pelo “presente agora passado”.

Há, portanto, uma associação do presente ao passado, colocado por Deleuze pela percepção do tempo na obra de Proust, o que diferencia o pensamento deleuzeano do bergsoniano, uma vez que para Bergson (2005) o passado não é algo que foi, se constitui mesmo como presente, nas palavras dele “se conserva em si mesmo”.

Já Deleuze (1987, p. 61), por perceber pela memória involuntária uma identidade de duas sensações, do atual e do antigo, o presente coexiste com o passado. Essa identidade, no entanto, abre uma diferença, já que a sensação antiga difere da atual. Há um virtual que se encarna na memória involuntária.

Embora a memória involuntária ganhe relevo na obra, por uma promoção da virtualidade temporal, ela é atravessada também pelas impressões e pela memória voluntária. Essas sensações e memórias só são acessadas pelos signos que fazem surgir e ressurgir o tempo. Para Deleuze (1987, p. 187-189), este é um “sistema de distâncias não espaciais, distância específica do próprio contíguo (próximo) ou do próprio conteúdo, distâncias sem intervalos”.

O “tempo redescoberto”, como assinala Pelbart (2015), seria a estrutura temporal que adensa essa “distância sem intervalo” (entre passado, presente e futuro), fazendo surgir uma coexistência temporal, embora as outras linhas de tempo (“tempo que se perde”, “tempo perdido”, “tempo que se redescobre”), de alguma forma deixem entrever essa distância. Essas linhas de tempo ou estruturas temporais estão implicadas nos signos. Andemos pelos documentos-signos das três obras para perceber estas intervenções como constituintes de um “sistema de signos”.

A meu ver, as três obras participam de um sistema de signos, assim como “Em busca do tempo perdido” é para Deleuze (1987, p. 83). Todos fazem parte de um processo de aprendizado e nos prepara a uma

“revelação” final, que é o ponto de vista da Arte, estando além do artista e do sujeito que olha.

Entretanto, embora Deleuze perceba a deflagração de quatro estruturas temporais, propõe-se que as três obras suscitem uma quinta estrutura, a de um “tempo andante”, já que são signos artísticos que promovem o acesso a elas por “signos interventores”. Eles funcionam de um modo não contemplativo e efêmero, trazendo uma coexistência temporal mais aguda, que mescla o tempo ao espaço.

Passemos à percepção dessa multiplicidade temporal percorrendo os documentos-signos dessas três obras, a fim de que sejam deflagrados o “tempo que se perde”, “o tempo perdido”, o “tempo que se redescobre”, o “tempo redescoberto” e o “tempo andante”.

1.1. Tempo que se perde

O “tempo que se perde” é vinculado aos signos mundanos ou vazios. Estes são signos ligados ao sentido da percepção. Deleuze (1987, p. 5-6) os considera como “vazios” pois não mobilizam uma significação transcendente ou um conteúdo ideal. Ele antecipa o pensamento e a ação e se considera suficiente, por isso a vacuidade deste signo.

Os signos mundanos, entretanto, não são signos desprezíveis pois fazem parte do processo de aprendizado, já que pelo tempo que se perde é possível haver uma exaltação, por um primeiro contato com aquilo que causa violência. Dentre as estruturas temporais apresentadas por Deleuze (1987, p. 18), este signo ocorre a todo instante, por se associar à mundanidade, alterando-se em uma sucessão temporal.

Isto porque é pelo tempo sucessivo, aquele que passa, é que se perde. Em contrapartida, essa sucessão pode se imbricar em outros signos como os “amorosos” e os “sensíveis” (*ibid.*, p. 25) gerando uma coexistência temporal. Em princípio, este tempo é da ordem da sucessão, mas pode vir a ser coexistente.

Percebe-se o “tempo que se perde” nas três obras de intervenção urbana “Imagens Posteriores”, “Giganto” e “Polaroides (in)visíveis” pelo primeiro contato que, respectivamente, Patricia Gouvêa, Raquel Brust e Tom Lisboa têm com o mundo à criação das obras.

O tempo que se perde na obra “Imagens Posteriores”

A criação da obra “Imagens Posteriores” se dá em percursos realizados de carro, ônibus e barco, por lugares pelos quais Patricia Gouvêa passou no Estado do Rio de Janeiro, como a baía de Guanabara e a baía de Ilha Grande, além de diversos parques nacionais como a Chapada dos Veadeiros e o entorno de Pirenópolis (GO), os Lençóis Maranhenses (MA), a Amazônia ocidental (Acre), o Parque Nacional do Jalapão (TO), Lagoa de Ibiraquera (SC), os cânions de Aparados da Serra e as lagoas dos Patos e do Taim (RS), entrando pelo Uruguai e voltando ao Brasil pela região dos Pampas Gaúchos e Missões; no norte da Argentina e pela Bolívia. É perdendo tempo que a artista registra as fotografias, das quais 70 delas, formaram a obra em questão e foram expostas em instituições artísticas de 2000 a 2010.

Esse processo do percurso “perdendo tempo” tem continuidade em 2012 e 2013, em andanças pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro, Fortaleza e Brasília. Esse novo momento possibilitou a continuidade da obra em um espaço aberto, inserindo as fotografias, signos artísticos pelo fato de serem obras de arte, mas também signos mundanos, já que passam a se mesclar a elementos do espaço urbano, propiciando a “perda de tempo” através delas.

Percebe-se que a obra é marcada por dois momentos constituintes do “tempo que se perde”. O primeiro, na concepção da mesma, e o segundo, no processo de intervenção urbana de cinco fotografias da obra nas ruas de três cidades brasileiras.

Embora esse “tempo que se perde” seja, em um primeiro momento, da ordem da sucessão, uma vez que ocorre em um percurso. Este é experimentado na duração pela experiência do viajante⁶⁶, cujo tempo é transformado pelo percurso do corpo, das longas horas em que se passa

⁶⁶ A artista marca uma diferença entre a experiência do viajante e do turista. A primeira é marcada pelo percurso de espaços vazios, como as estradas que ela percorre à criação da obra “Imagens Posteriores”, enquanto a segunda o percurso se dá em locais pré-definidos por guias, revistas e outros informativos. Mesmo que ela passe por lugares turísticos como Chapada dos Veadeiros, Lençóis Maranhenses (e outros citados acima) ela o faz nestas brechas, descobertas no próprio caminho, culminando no registro que não os identifica. Por isso, concordo que ela tenha essa experiência de viajante. Vale ressaltar que o objetivo é a percepção do percurso pelo “tempo que se perde” e não uma discussão da paisagem em si, embora seja uma possibilidade, mas é distante do objetivo da presente pesquisa.

dentro de um meio de transporte. Esse tempo se constitui em um momento de espera, “quase um tempo morto”⁶⁷ (Apêndice 1).

Vê-se que esse “tempo que se perde” ganha dilatação pela espera, o que reflete na visualidade da obra (Imagem 5). A imagem fotográfica é feita nesse tempo de espera, ganhando duração, como na acepção bergsoniana (2005), percebida pela imagem fugidia, indo além do instantâneo fotográfico.

Imagem 5 – Uma das 70 imagens da obra “Imagens Posteriores”



Fonte: Livro “Imagens Posteriores” (2012, s/p.)

A artista, ao abrir a essa duração, rompe com uma tradição de ímpeto documental e também a visualidade da fotografia de viagem/turismo como expõe Ronaldo Entler (Anexo 1)⁶⁸. Essa observação de Entler vai ao encontro do “incômodo” inicial de Patricia que suscitou a criação da obra, ao perceber que alguns pontos geográficos da cidade do Rio de Janeiro só são reconhecidas como pontos turísticos, como expõe na matéria “Paisagens em movimento”⁶⁹ (Anexo 2). Com isso, reafirma essa diferença entre o viajante e o turista na entrevista dada ao Programa Arte Revista⁷⁰ (Anexo 3), ao dizer que enquanto o viajante experimenta os percursos, o turista vai atrás daquilo que está pré-agendado.

Diante dessa diferença entre o turista e o viajante, percebe-se uma

⁶⁷ Fala de Patricia Gouvêa em entrevista concedida à pesquisadora em 12/03/2014. A entrevista na íntegra pode ser lida no Apêndice 1.

⁶⁸ Fala presente no texto crítico “Imagens Posteriores: uma viajante atravessada pelo percurso” de Ronaldo Entler (<http://iconica.com.br/site/imagens-posteriores-uma-viajante-atravesada-pelo-percurso/>).

⁶⁹ Matéria “Paisagens em movimento” publicada no Jornal Correio Brasiliense de 16 de janeiro de 2003.

⁷⁰ Entrevista dada pela artista Patricia Gouvêa ao programa Arte Revista da Rádio MEC, em 24 de dezembro de 2012.

relação entre, respectivamente, o pensamento representacional (platônico) e o pensamento imanente (deleuzeano). Enquanto o primeiro tem um pressuposto pronto, o outro é descoberto no percurso que se dá pelo “tempo que se perde”.

Mesmo que Gouvêa não utilize essa terminologia temporal de Deleuze (1987) ela relaciona a diferença entre viajante e turista ao tempo e à ideia de se perder nele. Para ela, o turista não tem tempo para o acaso e o viajante vai em busca disso, ou seja, a busca da experiência, de se “*perder no tempo*”, como afirma na entrevista “Patricia Gouvêa: imagens posteriores”⁷¹ (Anexo 4).

A experiência da obra é, portanto, “uma experiência do tempo” (Anexo 5)⁷², que se dá pela perda de tempo da artista, sendo materializada na visualidade da obra, podendo passar, posteriormente, àquele que vê as imagens borradas regidas pela duração, como na imagem 5.

Há um reforço da ideia de experiência pessoal, pela perda da referência dos locais em decorrência do borramento das imagens, podendo se estabelecer uma relação com as sensações e memórias, seja da artista ou daquele que vê as imagens. Desse modo, o “tempo que se perde” se liga aos signos “amorosos” e “sensíveis”, respectivamente, ao “tempo perdido” e ao “tempo que se redescobre”⁷³.

O “tempo que se perde”, como dito anteriormente, também ocorreu no processo de intervenção urbana, que se deu no percurso pelas ruas do Rio de Janeiro, Fortaleza e Brasília⁷⁴ para a escolha dos locais e, posterior colagem de cinco fotografias, dentre as 70 constituintes da obra.

⁷¹ Entrevista a Patricia Gouvêa feita por Laura Del Rey, no dia 26 de fevereiro de 2013. Publicada no site: www.doravante.com.br.

⁷² Texto publicado no *site* RioShow em 2013.

⁷³ A operação do “tempo perdido” e do “tempo que se redescobre” será tratado mais adiante. Importa, nesse momento, marcar que eles são deflagrados pelo “tempo que se perde”, o que garante o seu esvaziamento da sucessão temporal.

⁷⁴ A escolha dessas três cidades se deu pelo fato de Patricia Gouvêa ter feito o lançamento do livro “Imagens Posteriores” em instituições ou eventos localizados nelas. O livro foi lançado no Rio de Janeiro por ser a sua cidade natal, no Ateliê da Imagem, em Fortaleza a convite dos organizadores do II Encontro Nacional de Fotógrafos e de Produtores Culturais, de 21 a 23 de fevereiro de 2013 e em Brasília, a convite de Janaína Miranda, cujo lançamento foi feito na Livraria Cultura no Shopping Iguatemi em 16 de abril de 2013, onde ocorreu também uma mesa-redonda sobre o livro com a participação das professoras das Unb Cláudia Linhares Sanz e Susana Dabal.

No Rio de Janeiro, Patricia Gouvêa e Marco Antônio Teobaldo⁷⁵ saíram de carro, andaram pela cidade e olharam os muros. Ao andarem pelas ruas do Rio de Janeiro procuravam muros que coubessem as fotografias no tamanho 4X2,75, sem pregos ou chapiscados, onde a colagem do lambe-lambe seria melhor. Além disso, buscaram não cobrir grafites novos⁷⁶ (Apêndice 1). Ao perderem tempo nessa busca, os locais que surgiram foram: Complexo da Favela da Maré, Praça da Bandeira, Santo Cristo, Maracanã e Catumbi.

O “tempo que se perde” antecipa a ação da colagem, cuja execução foi feita pela equipe ArtRio, sem sobressaltos técnicos já que se tratava de uma equipe profissionalizada em colagem de cartazes. Embora a escolha dos locais, no Rio de Janeiro, tenha se dado, preponderantemente pela visualização dos signos mundanos, pelas condições dos elementos da cidade e espaços de tensão, com a destruição de construções à realização da copa do mundo. A escolha do Complexo da Favela da Maré se vincula aos signos amorosos, uma vez que parte de uma afetividade deflagrada pela memória voluntária de Patricia Gouvêa. Neste espaço, existe o projeto “Escola de Fotógrafos Populares”⁷⁷, em que ministrou várias aulas⁷⁸ (Apêndices 1 e 2).

Em Fortaleza, o mapeamento e a colagem foram realizados por um grupo, formado por Daniel Muskito, Igor e Carol, ligado à cena urbana do grafite, pois Patricia chegaria para o lançamento do livro. Daniel Muskito (Apêndice 3)⁷⁹ relata que a escolha dos lugares se deu em um processo de “deriva”⁸⁰ na cidade, especificamente no entorno do hotel onde Patricia estava hospedada. Essa deriva pode ser associada a um “tempo que se perde” não pela artista, mas pelo grupo. Os lugares escolhidos e que de algum modo os escolheram foram: Ponto da praia de Iracema (Ruínas), Rua José Avelino (Oficina do Sr. Paulo), Rua Tenente Benévolo (Faculdade

⁷⁵ Marco Antônio Teobaldo foi o curador da intervenção urbana, tendo escolhido as 5 fotografias.

⁷⁶ Fala de Patricia Gouvêa em entrevista concedida à pesquisadora em 12/03/2014. A entrevista na íntegra pode ser lida no Apêndice 1.

⁷⁷ Fundada pelo fotógrafo João Roberto Ripper, em 2004.

⁷⁸ Fala presente tanto na entrevista dada à artista quanto na transcrição da palestra feita por Patricia Gouvêa no dia 18/11/2013, durante o evento Curitiba Luz Imagem Fotografia (CLIF) no Auditório do Museu de Arte Contemporânea Oscar Niemeyer em Curitiba-PR.

⁷⁹ Fala de Daniel Muskito dada em entrevista realizada pela pesquisadora em 13/08/2014, em Fortaleza-GO. A íntegra da entrevista pode ser vista no Apêndice 3.

⁸⁰ Termo dito por Muskito, mas que se associa ao modo de andar dos situacionistas, que será tratado no capítulo 2.

Católica de Fortaleza), Rua Antônio Pompeu (lateral de um hospital em frente ao Sesc) e Rua José Façanha (Terreno do Coronel Major Torquato).

Nessa cidade, o “tempo que se perde” não é só da caminhada à procura dos locais de colagem, como também na própria colagem, pelo fato de suscitar a perda de tempo daqueles que passam por ali. Muskito conta que o processo foi difícil, uma vez que ao colar o primeiro, teve que abrir a imagem no chão da calçada, pois não havia marcação da ordem na colagem. O vento atrapalhou muito e a cola também não era a ideal. Muskito, no entanto, conseguiu solucionar e, voltando ao hotel, abriu todas as imagens lá, fazendo as marcações necessárias e produzindo um grude para as próximas colagens.

Como essa colagem foi difícil, levando um tempo cronológico maior e por ter sido feita com materiais precários, aconteceu um fato muito interessante, capaz de mudar a trajetória das 5 imagens. Uma das pessoas que passava por ali, Coronel Torquato⁸¹ (Apêndice 3), que de algum modo “perdia tempo”, viu o grupo fazendo a colagem de “maneira dificultosa” (Apêndice 4)⁸² parou, perguntou o que era aquilo e propôs que fizessem no seu muro, em um local afastado dali.

Imagem 6 - Colagem de uma das fotografias em Fortaleza



Fonte: Acervo da artista

⁸¹ Patricia Gouvêa relata a presença do Coronel Torquato, tanto na entrevista concedida a mim, quanto na sua fala no CLIF. Contudo, ela não tinha a identificação do seu nome, mas falava em um frentista com a roupa Esso. Eu descobri seu nome no momento que fui a Fortaleza para conversar com Muskito.

⁸² Entrevista com Coronel Torquato concedida à pesquisadora em 13/08/2014, em Fortaleza.

Imagem 7 – Colagem da fotografia na parede do Coronel Torquato em Fortaleza



Fonte: Acervo da artista

Percebe-se nas imagens 6 e 7 a diferença de estrutura da colagem, cujo andaime foi emprestado pelo coronel. Aqui, a ação da colagem das fotografias se mescla ao “tempo que se perde” daquele que anda pelas ruas da cidade, reverberando na constituição da obra enquanto signo artístico, já que causa violência no outro e também uma coexistência temporal.

O mapeamento em Brasília-DF também contou com um apoio, do Coletivo Transverso⁸³ e a colagem com o pregador de *outdoors* Francisco. A intervenção foi feita em um domingo, dia em que não era possível colar em alguns lugares pois estavam fechados. Percebe-se aqui também a mudança dos locais que foi acontecendo na colagem, modificando o mapeamento inicial. Os locais, que se comportaram como signos mundanos, foram: Espaço Cena (205/6 Norte), Via N2 (atrás da Catedral), Faculdade de Educação da UnB, Viaduto do Setor de Administração Federal (Sul) e Tesourinha da 202 Sul.

A busca se deu por locais de passagens, já que é uma característica muito forte da cidade, tanto na arquitetura, com a existência das “tesourinhas”⁸⁴, como pelo fato de que muitas pessoas trabalham em Brasília e moram em outras cidades.

Patricia Gouvêa ressalta que cada cidade trouxe uma experiência diferente. Para ela, a do Rio de Janeiro foi bastante tensa, a de Fortaleza, mais tranquila, enquanto em Brasília houve uma relação maior com a

⁸³ O coletivo Transverso é um grupo que faz intervenção urbana com poesia. É formado por: Cauê Novaes (poeta), Patrícia Del Rey (poeta e atriz) e Patrícia Bagniewski (artista plástica). O site do coletivo é: <http://coletivotransverso.blogspot.fr>, acesso em 13 de março de 2015.

⁸⁴ Tesourinhas são pistas que dão acesso às superquadras, cortando o Eixo-Rodoviário-Residencial, em Brasília-DF.

monumentalidade da cidade (Apêndice 2). A diferença surge da repetição da intervenção e acredito que esta se dá, pela diferença de envolvimento da artista em cada uma das obras, no que tange ao “tempo que se perde” à escolha dos locais. Além disso, a diferença surge de uma intimidade maior com a cidade do Rio de Janeiro, já que mora ali, possibilitando uma percepção mais aguda dos signos mundanos e a deflagração de outros signos, como os amorosos.

Mesmo não tendo participado de todo o processo de colagem, que em geral durava uma ou duas horas, nos momentos em que Gouvêa esteve presente, sentiu a necessidade de fazer retratos das pessoas. Foram feitos registros daquelas pessoas com quem conversava e estabelecia pequenas relações ou mesmo das pessoas que a ajudaram no processo de colar os lambe-lambes.

Essa ação de retratar surgiu no processo de colagem no Rio de Janeiro, sem que Gouvêa tivesse previsto, o que ela chama de “imprevisível que surge de um trabalho de arte feito como intervenção urbana” (Apêndice 1). Esse imprevisível exposto pela artista pode ser relacionado à violência causada pelos signos mundanos que a atravessam, fazendo surgir outras fotografias, além daquelas previstas.

A artista nomeia estas fotografias de “retratos afetivos”⁸⁵ (Anexo 6) das pessoas com as quais conversou e que a ajudaram e ao final do vídeo⁸⁶ (Anexo 7), realizado como produto da intervenção, os retratos aparecem como uma homenagem. Eles seguem sempre a mesma visualidade, as pessoas posicionadas diante da câmera com a fotografia colada no fundo.

Embora esses retratos tenham surgido no processo de colagem, como relata Patricia, acredita-se que também operam em um “tempo que se redescobre”, pois surgem de modo involuntário, alinhando-se aos signos sensíveis. A meu ver eles funcionariam como os nomes dos amigos colocados entre as imagens no livro “Imagens Posteriores”. Ou seja, pessoas que fizeram parte da experiência da viagem, no livro de um modo literal e na

⁸⁵ O anexo 6 contém alguns dos retratos afetivos feitos por Patricia Gouvêa.

⁸⁶ O vídeo “Imagens Posteriores”, de duração 7’51”, foi realizado em 2013 em parceria com o músico Caio Sena, com imagens e montagem de Patricia Gouvêa e Marian Starosta. Ele contém o processo de intervenção urbana da obra “Imagens Posteriores” nas três cidades. Pode ser visto nos endereços eletrônicos: <http://www.patriciagouvea.com/Imagens-Posteriores> e <http://vimeo.com/80082707>.

intervenção como aqueles que “embarcaram” na experiência de “viajar”, de se perder pelas ruas do espaço urbano, seja para escolher os locais, colar ou olhar.

Estes últimos, aqueles que olham as imagens, parecem existir de dois modos. Os retratados por Patricia como “retratos afetivos” que de algum modo deram depoimentos a ela, e aqueles que não tiveram contato com ela mas foram registrados, seja olhando ou simplesmente passando pelas imagens, operando, também, em um “tempo que se perde”⁸⁷.

O tempo que se perde na obra “Giganto”

O “tempo que se perde” está no fundamento da criação da obra “Imagens Posteriores” e, posteriormente na intervenção urbana. Já na obra “Giganto” esses dois momentos, criação e intervenção urbana, ocorrem de maneira simultânea, uma vez que a obra é criada para ser uma intervenção urbana.

Entretanto, isso ocorre de duas maneiras, pois o “Giganto” de Raquel Brust apresenta duas fases distintas. Na primeira fase o “tempo que se perde” está localizado nas andanças que faz pelas ruas da cidade de São Paulo à escolha dos locais onde seriam colocados os retratos preto-e-branco oriundos do seu arquivo fotográfico⁸⁸.

A escolha dos locais acontece “perdendo tempo” pelas ruas, mas em busca de lugares de tensão na cidade, como ela relata⁸⁹: “sempre procuro os lugares mais *trashes* ou que iam ser demolidos ou que tinham alguma questão, obras controversas”⁹⁰. Por mais que ela partisse de uma ideia pré-definida, os lugares específicos, como a Praça Roosevelt, o Elevado Costa e Silva e o Largo da Batata foram surgindo à medida que ela caminhou pelas ruas.

⁸⁷ Esse “tempo que se perde” decorrente daquele que anda pelas ruas da cidade será tratado no capítulo 3.

⁸⁸ Parte deste arquivo é composto de fotografias analógicas em preto-e-branco, com retratos de indígenas, de viagens que fez durante produções cinematográficas como o filme “Constantino” (um filme bem pessoal, criado a partir da descoberta de um livro escrito, desde 1880, pelo bisavô de Otavio Cury, Daud Constantino Al-Khoury, poeta e um dos pioneiros do teatro árabe) ou nas andanças que fez enquanto era fotojornalista pela Editora Abril.

⁸⁹ Relato dado na entrevista concedida à pesquisadora no dia 12/02/2014 em São Paulo. A entrevista na íntegra pode ser lida no Apêndice 5.

⁹⁰ Raquel Brust escolhe esses lugares “*trashes*” pois a obra “Giganto” tem uma intenção de chamar a atenção para esses espaços, muitos deles abandonados pelo poder público. O retrato agigantado seria um promotor desta atenção.

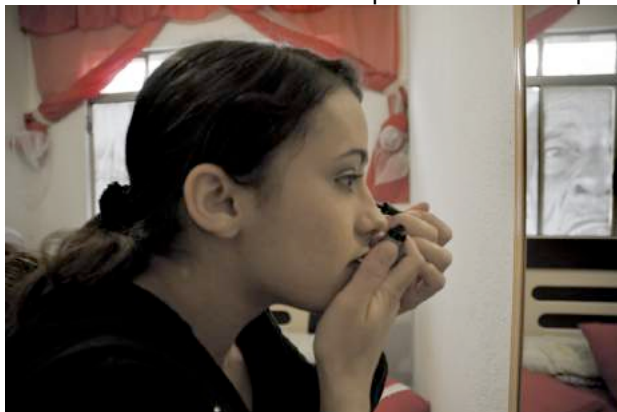
Tanto que ao andar, o desejo de ocupação da cidade ganhou outras localidades além dos muros e paredes. Durante as andanças em que “perdia tempo”, Raquel Brust queria aproveitar outras superfícies, embora não soubesse quais seriam essas, surgiram as janelas de apartamentos. Ela escolheu um prédio localizado no Elevado Costa e Silva, conhecido como Minhocão, que havia sido pré-definido pela sua precariedade.

Para utilizar as janelas, por serem espaços privados, a artista teve que se aproximar das pessoas, sinalizando o que seria a continuidade do projeto, por provocar uma relação com o outro que está na cidade, na região onde a fotografia é colocada. Ela fez essa procura, de duas maneiras, como ela diz, “por cima e por baixo”. Aos domingos, “por cima”. Como a entrada do prédio era fechada, ela ficava gritando para as pessoas e se aparecesse alguém na janela, ela conversava. Durante a semana, “por baixo”, pedindo ao zelador ou alguém que tivesse na portaria para entrar e bater nas portas.

Além disso, a artista fez a divulgação no rádio, em um programa da Oi, que passou duas vezes. Também na *internet*, no *site* do projeto, foram publicados, o poema “Canção da Janela aberta” e na sequência três estrofes do poema “Escrevo diante da janela”, ambos de Mário Quintana e, abaixo, os dizeres: “Doe sua janela para o Projeto Giganto”, projetogiganto@gmail.com”.

Uma das janelas em que colocou um dos Gigantos foi a de seis amigas que dividem o apartamento e vieram do interior de São Paulo para estudar e trabalhar. Para colocar o Giganto, Raquel Brust teve que adentrar aquele espaço, mas também a intimidade das meninas (Imagem 8).

Imagem 8 – Uma das meninas se maquiando em seu apartamento



Fonte: Acervo Projeto Giganto

Os signos mundanos passam a ser o ambiente do apartamento, onde a artista passa a perder tempo. Nessa “perda de tempo”, ela acabou coletando vivências e percebeu que no amontoado de janelas, existem muitas vidas, em cada uma das janelas e arremata: “cada família tem seu drama, cada pessoa tem sua história”.

A partir dessa experiência de “perder tempo” nos apartamentos e ter tido contato com a história de vidas, a obra entra em sua segunda fase, em que os retratos seriam feitos no local onde seriam expostos, deixando de utilizar fotografias de arquivo. As fotografias passam a ser montadas pelo deslocamento da artista, que começa a “perder tempo” também para fotografar as pessoas que seriam os futuros Gigantos.

Com isso, nesta fase o “tempo que se perde” ganha uma dimensão de simultaneidade. É nesse tempo que se dá a escolha das pessoas que serão retratadas, juntamente com a escolha dos espaços da cidade onde serão expostos os retratos posteriormente.

Nessa segunda fase, há uma diferença no que tange à metodologia, uma vez que os retratos passam a ser feitos no local. Contudo, há a permanência da visualidade, pelo fato de ser semelhante à das fotografias da primeira etapa, ou seja, fotografias frontais, fechadas nos rostos e que estejam olhando. Pode-se dizer que ocorre uma diferença na repetição, uma vez que a visualidade é repetida, mas o processo da qual surge é diferente.

Para que a imagem seja feita junto, em relação ao local, a “perda do tempo” ocorre, sempre, com a câmera fotográfica em mãos. Para Brust (Apêndice 5), a importância da presença do equipamento está na sua identificação como fotógrafa, estabelecendo com a pessoa fotografada, uma relação de trocas entre fotógrafo e fotografado.

A artista passa a ir ao local escolhido da montagem para observar as pessoas. Nesse processo de observação, que se dá no “tempo que se perde”, ela toma um café, um sorvete, fica olhando, conversa na padaria, para verificar se existe alguma “personalidade” no bairro, qual a identidade do mesmo, sua história e da região (Apêndice 5).

A região do Minhocão, por exemplo, Brust conclui que carrega a questão de São Paulo, a da invisibilidade⁹¹. Ela conta (Apêndice 5) que viu “uma senhorinha desse ‘tamainho’, parecia a Branca de Neve, toda corcundinha, atravessando o Minhocão”. Então, a ajudou a atravessar e já começou a conversar com ela. É da observação no “tempo que se perde” que surge a ideia de fotografar idosos e outras pessoas invisíveis na cidade, como travestis⁹², portadores de HIV, transexuais, dependentes químicos, moradores de rua e moradores do local⁹³. As pessoas, além dos elementos da cidade, são signos mundanos, que causam uma exaltação, gerando a vontade de conversar e, posteriormente, retratar.

Nesse contato com a conversa, a artista já vê se a pessoa está aberta ou não. Apresenta, naquele momento, o que pretende fazer, com a simulação do lugar onde vai ser, pegando a autorização de uso de imagem ali mesmo. Caso a pessoa aceite participar, o retrato é realizado na hora, tendo como fundo uma parede neutra ou algum lugar à escolha do retratado. No “Giganto” o “tempo que se perde” antecede a ação de retratação das pessoas e dá, também, a base para a posterior colagem dos retratos.

A colagem não se constituiu no “tempo que se perde”, pois é a própria ação de colar com o objetivo bem definido de montar a obra fotográfica na rua. Contudo, ela pode se constituir como um signo mundano da pessoa que passa por ali, gerando diversas reações. Elas não serão tratadas nesse momento, apenas sinalizadas como possibilidades de continuidade da obra, ligando os signos mundanos aos signos amorosos e sensíveis.

Essa ligação também ocorre quando Raquel Brust tem contato com os retratos, fazendo surgir suas histórias de vida ou sua relação com lugar em que vivem. Assim, o “tempo que se perde” da artista é “invadido” pelos signos amorosos, por meio da memória voluntária ou pelos signos sensíveis com a

⁹¹ Brust percebe a invisibilidade na cidade a partir desse espaço do Minhocão. Esta questão será discutida no item 3.3 do último capítulo, a partir de Brissac (2004) e Gomes (2013).

⁹² Contou com o apoio do Centro de Apoio à Diversidade.

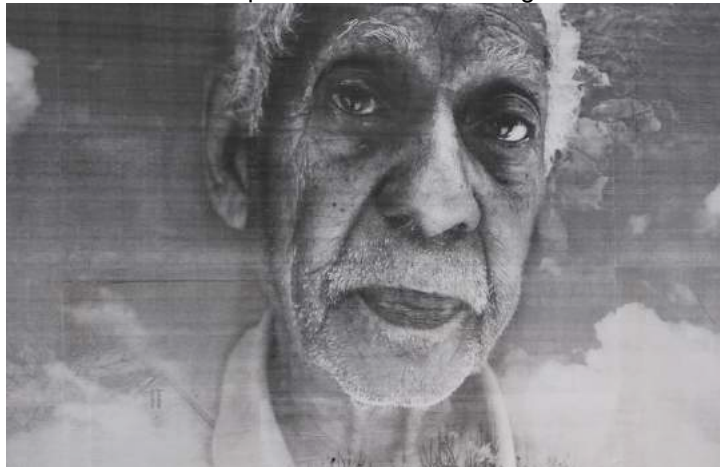
⁹³ A maior parte dos retratados é composta por pessoas idosas que moram ou trabalham nas proximidades onde o Giganto foi exposto. Na edição do Giganto Minhocão 2013 é que fica mais evidente a participação de portadores de HIV, travestis, moradores de rua etc. Contudo, o objetivo da artista não é lançar uma discussão social identificando as pessoas, tanto que, pela fotografia, ela borra essa distinção, ao trabalhar retratos fechados, sem mostrar a vestimenta ou qualquer adereço. Embora essa discussão possa vir à tona, o ponto principal é ver todos eles como indivíduos que, em geral, não são vistos, assim como a degradação da cidade.

memória involuntária, perceptível nas histórias que nascem antes ou durante o processo de retratação, tornando coexistentes passado, presente e futuro.

Embora as fotografias não contenham as histórias, explicitamente, tanto a da artista quanto a dos retratados, a primeira está carregada das segundas. Ao ver a senhora corcunda, descrita acima, há a operação de uma memória involuntária de Brust, ao relacioná-la a uma personagem da Branca de Neve. A memória voluntária se faz presente nas falas dos retratados.

Raquel Brust teve contato com o Seu Aparecido Inocência, personagem que chamou a atenção da artista no Giganto Sesc Amaro (2010) (Imagem 9). Ele era vizinho do Sesc, um senhor de 80 anos que teve sua casa quase destruída pela construção desta instituição.

Imagem 9 – Retrato do Sr. Aparecido Inocência / Giganto Sesc Santo Amaro (2010)



Fonte: Acervo do Projeto “Giganto”

Ele resistiu ao processo de modernização do espaço e ficou em sua casa, mas o bairro todo, como coloca a artista, foi tendo suas casinhas, o centro, a “cara de interior” substituídas por universidades, grandes prédios, levando a uma perda da identidade do próprio bairro (Apêndice 5).

A conversa com Raquel se deu ali mesmo, na porta da casa dele que, acabou sendo em torno da sua relação com o lugar, sobre sua vida ali, no bairro Santo Amaro. Nesse sentido, Raquel Brust ratifica que as histórias nascem do local, é a relação da pessoa com o espaço urbano.

Essa relação com o local pode ser de socialização. Desse modo, o “tempo que se perde” da artista se mescla ao “tempo que se perde” dos

retratados e também daqueles que passam pelo local onde está impresso um Giganto.

Essa conversão do espaço em local de socialização pode ser vista no Giganto Geração 00 (2011), nos arredores do Sesc Belenzinho, com o registro das fotos do personagem Darcio (Imagem 10). Após a colocação do Giganto do Sr. Darcio, duas mulheres passavam e o reconheceram como sendo o Giganto. Raquel brincou que ele iria até arranjar uma namorada e ele respondeu “até duas”⁹⁴. Ele próprio passa a estabelecer uma outra relação com o lugar, sempre visitando o Giganto, além de continuar com o hábito de ir à biblioteca do Sesc, procurando novos livros, fato que fez com que Raquel o escolhesse.

Imagem 10 – Sr. Darcio em frente ao seu Giganto com pessoas passando por ele ao fundo / Giganto Sesc Belenzinho (2011)



Fonte: Acervo do Projeto “Giganto”

Há também as histórias contadas por Cristina, a Tininha⁹⁵ (Imagem 11), irmã do Saporé, que faz barquinhos e poemas, ambos moradores do Asilo de Paraty, trazem a fabulação ao Giganto, em 2011, no Giganto do Paraty em Foco, em Paraty-RJ.

Ela adora dançar e fumar, desde aos 8 anos já roubava cigarros do pai, como contou a Raquel. Falou ainda que é muito ciumenta e é apaixonada pelo Ederaldo, o administrador do asilo. Disse também que adora fotografias, embora tivesse achado que seu rosto tinha ficado com muitos

⁹⁴ Informações retiradas do *site* do projeto www.projetogiganto.com.br, acesso em 11 de março de 2013.

⁹⁵ Informações retiradas do *site* do projeto www.projetogiganto.com.br, acesso em 11 de março de 2013).

vincos. Mas, acreditava que como estava famosa podia conseguir a atenção total do “Dedé” (o Ederaldo).

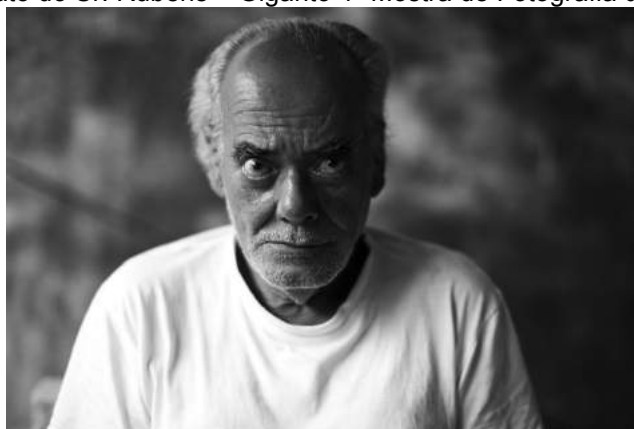
Imagem 11 – Retrato da Tininha / Giganto Tiradentes (2012)



Fonte: Acervo do Projeto “Giganto”

As histórias de vida também aparecem escondidas em um rosto aparentemente agressivo e ranzinza, como o do Sr. Rubens (Imagem 12) personagem do Giganto da 4ª Mostra de Fotografia de São Paulo (2013), realizada na Vila Madalena. Por trás dessa máscara, Raquel pôde ver que ele só queria preservar a casa que fora de sua mãe e que agora ele cuidava sozinho, como se cuidasse da memória dela.

Imagem 12 – Retrato do Sr. Rubens – Giganto 4ª Mostra de Fotografia de São Paulo (2013)



Fonte: Acervo do Projeto “Giganto”

A cara fechada e agressiva era, na verdade, uma arma para espantar aqueles que queriam assaltá-lo ou obrigá-lo a vender sua casa, uma das únicas pequenas casas da região, à construção de grandes prédios para investimentos imobiliários. A rispidez do Sr. Rubens, como conclui a artista, é

resistência para ficar até o fim e cuidar dos objetos e da casa confiados a ele por sua mãe.

O “tempo que se perde” nas ruas pela artista, em alguns casos, como o Sr. Rubens, foi estendido à casa dele, onde pôde alargar esse tempo tomando café e conversando, possibilitando adentrar na intimidade do retratado e trazendo à tona um “tempo perdido”, possibilitando a coexistência temporal.

O tempo que se perde na obra “Polaroides (in)visíveis”

Assim como o projeto “Giganto” a obra “Polaroides (in)visíveis” nasce como uma obra de intervenção. Sua criação ocorre também por andanças pela cidade que se dá, de modo concomitante à criação e colocação das polaroides no espaço urbano. Entretanto, ao invés de buscar pessoas invisibilizadas, há a procura de lugares ocultos.

Esta procura é feita pelo próprio artista ao “perder tempo” andando pelas ruas das cidades em que serão construídas e expostas as polaroides. Tom Lisboa faz um percurso dentro da cidade buscando aquilo que está “escondido” ou “invisível”⁹⁶, ou seja, aquilo que não se vê com o olhar apressado do cotidiano, mas com um olhar atento. Por isso, ele busca ângulos inusitados ao olhar turístico (Anexo 8)⁹⁷ ou das imagens mostradas em cartões postais das cidades (Anexo 9)⁹⁸.

Ele não anda pela cidade em busca de algo pré-determinado, como as imagens turísticas ou de cartões postais. Mas, deixa se violentar pelos signos mundanos pertencentes ao cotidiano e à banalidade, ou seja, um símbolo desenhado em uma casa de esquina, um animal que está pousado no topo de uma igreja branca, por exemplo.

Os signos suscitados acima foram registrados em duas polaroides coladas, respectivamente, na rua Dona Geralda e no Largo da Matriz, ambas em Paraty-RJ. Logo, a cada cidade o artista se utiliza do “tempo que se perde”, uma vez que “em cada novo centro urbano as polaroides têm que ser

⁹⁶ A discussão teórica será empreendida no capítulo 3 (item 3.3).

⁹⁷ O anexo 8 compreende a fala do artista em entrevista concedida a Camila Grigonis Tedesco da Silva para seu trabalho de conclusão de curso em licenciatura de Artes Visuais da Faculdade de Artes do Paraná, cujo título é: “Polaroides (in)visíveis: a arte da *flânerie* na cidade pós-moderna.

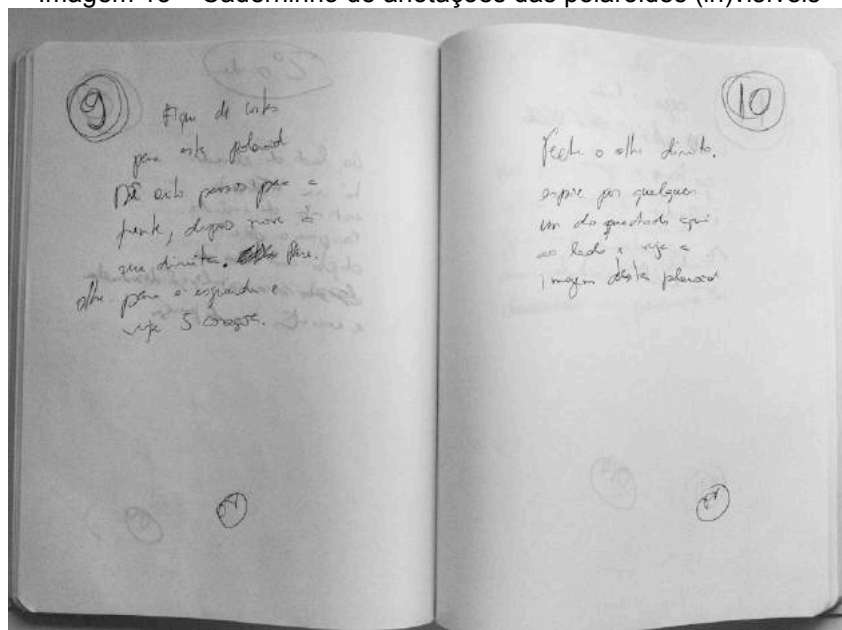
⁹⁸ O anexo 9 contém a matéria Polaroides (in)visíveis na web de 08/02/2006.

refeitas”⁹⁹ (Anexo 10), pois elas são sempre “tiradas” nos locais onde serão coladas, ocorrendo uma diferença, na imagem suscitada pelo texto da polaroide adequado ao local, na repetição, de andar por ele na busca do banal que se torna invisível.

Em cada cidade, Lisboa se “perde” andando pelas ruas à procura dos enquadramentos das polaroides (in)visíveis. Ele faz isso com um caderninho na mão, “molduras” de polaroides e uma caneta, à procura de “ângulos não usuais da urbanidade” (Anexo 11)¹⁰⁰, que constituem os signos mundanos que o atravessam.

Estes três objetos parecem se converter, respectivamente, no material sensível, na câmera fotográfica e na luz. Munidos deles, ao encontrar um ponto de ônibus, telefone público ou banco de praça¹⁰¹, começa a observar o entorno. O artista relata: “Fico um tempão olhando para os lados, para cima, esperando aparecer uma imagem que eu queira destacar”¹⁰². Quando essa imagem é encontrada, ele para e anota no caderninho (Imagem 13) e, posteriormente, transcreve na polaroide.

Imagem 13 – Caderninho de anotações das polaroides (in)visíveis



Fonte: Acervo do artista

⁹⁹ Fala do artista publicada, no dia 11/08/2006, no site do Canal Contemporâneo.

¹⁰⁰ Trecho publicado na matéria “Retratos imaginários de Porto Alegre” no Jornal JÁ, em 10/08/2007.

¹⁰¹ Esses são os locais em que as polaroides são fixadas.

¹⁰² Trecho retirado também do Anexo 11 (matéria “Retratos imaginários de Porto Alegre” no Jornal JÁ, em 10/08/2007).

A produção das polaroides parte, portanto, de um processo de observação do próprio ambiente urbano em que serão coladas, por meio de andanças pelo espaço urbano, em um “tempo que se perde”. Essa é a primeira obra do artista em que ele se desloca para “fotografar”, conforme Lisboa afirma no texto do convite da exposição na Galeria Lunara ligada à intervenção urbana realizada em Porto Alegre (Anexo 12)¹⁰³ e se percebe também nas demais obras do artista, em que se apropria de imagens ao invés de fazê-las.

Esse deslocamento obedece o princípio de uma sucessão temporal do “tempo que se perde”, já que o artista produz 10 polaroides, em média, em 3 horas (Anexo 13)¹⁰⁴. Embora a criação das polaroides se dê em um tempo sucessivo, o seu processo criativo, dentro da sucessão temporal, envolve uma quebra da mesma. Isto porque se vincula à espera decorrente da procura dos locais invisíveis. Essa espera ocorre no “tempo que se perde” e antecede a ação de anotar, que seria uma espécie de tomada fotográfica, contudo feita pela caneta, um “*clic esferográfico*”.

Quando a polaroide é colocada no espaço urbano, ela lança à observação aquilo que, em geral, passa despercebido na correria do dia a dia, o que abre brechas a um tempo não-sucessivo, ao ser visto por aquele que anda pelas ruas. A visibilidade das polaroides é proposta em um tempo de espera do transeunte, já que são coladas em pontos de ônibus, orelhões e bancos de praça. Estes possibilitam uma espera, a fim de viabilizar a leitura das polaroides, mas estão localizados em espaços de grande circulação da cidade.

Ao estar defronte a uma polaroide, há uma convocação ao deslocamento, do olhar ou do corpo. Caso, a pessoa queira descobrir o espaço proposto pela polaroide, precisa também se colocar a “perder tempo”, parar o seu trajeto, quebrando a sua própria sucessão temporal e procurar a imagem, já que esta não é dada de prontidão, como afirma Lisboa (Anexo

¹⁰³ Texto “As polaroides (in)visíveis e seus desdobramentos” publicada no verso do convite da exposição “Polaroides (in)visíveis” de Tom Lisboa, que ocorreu de 15 de setembro a 15 de outubro de 2006 na Galeria Lunara.

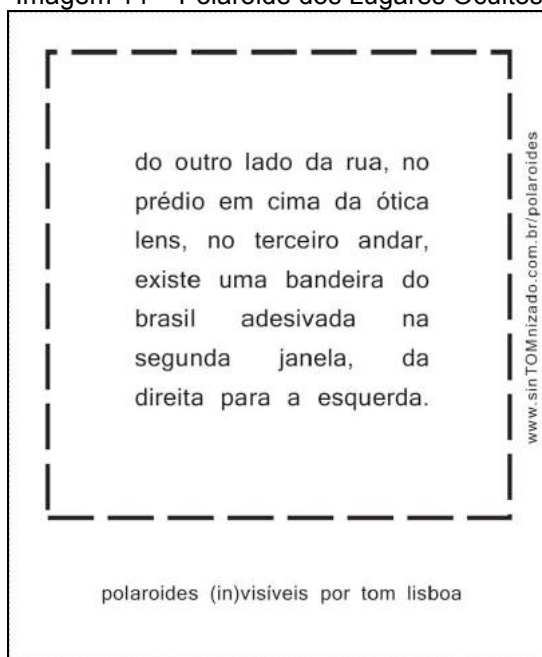
¹⁰⁴ Informação retirada da Matéria “O enquadramento do espectador”, publicada na Gazeta do Povo de 16/10/2007.

14)¹⁰⁵. Nesse sentido, há uma ampliação da percepção ao outro, que é violentado pelas polaroides, convertidas, então, em signos mundanos.

Mesmo que os textos das polaroides sejam instruções, como afirma Tom Lisboa (Apêndice 6)¹⁰⁶, eles podem violentar àquele que passa, fazendo-o parar e seguir suas instruções, gerando outras relações com a cidade. Como se trata de instruções, um texto pré-definido pelo artista, seria deflagrado um “tempo que se perde” ou outros tempos não-sucessivos?

Ao olhar as polaroides são perceptíveis três diferentes tipos: “polaroide dos lugares ocultos” (Imagem 14) “polaroide de enquadramento” (Imagem 15), “polaroide de interpretação” (Imagem 16), o que é ratificado na matéria “Exercícios para ampliar o olhar” (Anexo 15)¹⁰⁷.

Imagem 14 – Polaróide dos Lugares Ocultos



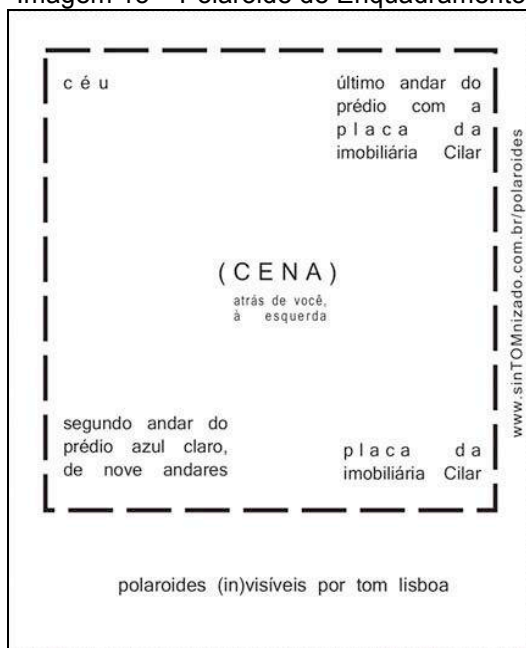
Fonte: Acervo do artista

¹⁰⁵ Fala publicada na matéria “Tom Lisboa mostra suas polaroides (in)visíveis” no portal ParanáOnline, de 19/07/2008.

¹⁰⁶ Entrevista concedida à pesquisadora realizada em 30/01/2014, em Curitiba-PR.

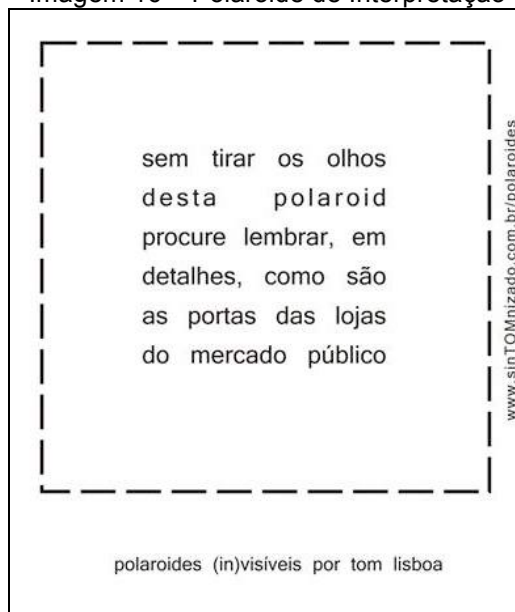
¹⁰⁷ Matéria “Exercícios para ampliar o olhar” publicada na Gazeta do Povo, Caderno G, de Adriane Perin, em 17/05/2005.

Imagem 15 – Polaróide de Enquadramento



Fonte: Acervo do artista

Imagem 16 – Polaróide de Interpretação



Fonte: Acervo do artista

Na primeira, remete-se a algum lugar ou objeto oculto no espaço urbano para que seja buscado por aquele que lê a polaróide. Na segunda, há a proposta de um quadro fotográfico, contendo os limites de uma cena daquilo que está ao redor.

Na Imagem 14¹⁰⁸, Lisboa convoca o espectador a procurar do outro lado da rua, o adesivo de uma bandeira do Brasil, na segunda janela, da

¹⁰⁸ As três polaroides escolhidas como exemplo foram realizadas em Curitiba-PR, em 2005.

direita para a esquerda, do prédio da Ótica Lens. Talvez, a pessoa que parou pra ler a polaroide passasse em frente ao referido edifício todos os dias, mas nunca tivesse parado para olhar para cima e ver aquele adesivo.

Na Imagem 15, a cena está atrás da polaroide e é feita com recorte do céu (canto esquerdo superior), último andar do prédio com a placa da Imobiliária Cilar (canto direito superior), segundo andar do prédio azul claro de nove andares (canto esquerdo inferior) e placa da Imobiliária Cilar (canto direito inferior).

Ambas as orientações, por serem objetivas, operam na forma de instruções, como propõe o artista. Mesmo com essa objetividade, ao fazer a pessoa parar e seguir a proposição dos textos, há uma pausa no tempo sucessivo da correria do cotidiano, fazendo com que aquele que passa por esses dois tipos de polaroide entre também em um “tempo que se perde”.

Entretanto, estes dois signos mundanos podem se converter em signos sensíveis acessando um “tempo que se redescobre”, ao se abrirem à imaginação, contrariando a ideia que para o artista rege a polaroide, desde que o prédio seja pintado de rosa ou a placa da Imobiliária seja retirada, por exemplo, ou a pessoa não encontre o quadro proposto e possa suscitar a imaginação ou a leitura destas polaroides gere uma memória, que ocorrerá de maneira involuntária.

A deflagração de outros signos, pelo signo mundano, pode ocorrer com a polaroide de interpretação. Ao solicitar que o “leitor” da polaroide (Imagem 16) não tire os olhos dela e se lembre de detalhes das portas das lojas do mercado público, ela se converte em um signo amoroso e promove uma relação com o “tempo perdido”.

Do “tempo que se perde” feito pelo artista, as polaroides (in)visíveis são criadas e, depois de impressas, expostas no espaço urbano. Do contato com elas, as pessoas, ao se colocarem também a “perder tempo” podem ser novamente violentadas gerando outras relações sógnicas e, em consequência, temporais, o que torna o tempo denso e coexistente.

O “tempo que se perde” antecede tanto a ação de anotar quanto a de colar, que é feita posterior à edição da polaroide no computador e impressão, ambas ações feitas pelo artista. Logo, há uma concomitância no processo de criação da imagens-texto da obra e a escolha da localidade de colagem, uma

vez que que é a visualização do entorno deste local que determina a imagem que será gerada na polaroide.

1.2. Tempo perdido

O “tempo perdido” está ligado aos signos amorosos ou mentirosos. Segundo Deleuze (1987, p. 8-9), estes signos não são vazios, substituindo o pensamento e a ação, como os signos mundanos, mas exprimem um mundo desconhecido que exclui o ser amado. Eles apresentam um caráter mentiroso pois se alinham à visão daquele que ama, que é sempre imparcial.

Como exprimem um mundo desconhecido se dirigem a nós de modo a esconder algo, ou seja, a origem dos mundos desconhecidos, das ações e dos pensamentos, ambos desconhecidos que os animam por meio do sentido. No entanto, “nos obrigam a pensar no tempo perdido, isto é, na passagem do tempo, na anulação do que passou e na alteração dos seres” (DELEUZE, 1987, p. 18).

Por isso, o sentido dos signos amorosos está vinculado à memória voluntária, a um tempo que se perdeu, ficou no passado, mas volta quando se força a pensar nele. Como o amor liga-se à dor, é nesse momento que acontece o seu retorno, que pode ser diferente a cada vez que se pensa. Como ocorre de modo voluntário, a memória surge nos moldes de uma lembrança daquilo que foi. Logo, há uma distância entre o agora e o antes, que é acessado pela inteligência.

Essa distância faz com que haja uma redescoberta do tempo, restituindo o passado no presente por meio do tempo perdido que, de algum modo retorna, podendo se diferenciar a cada repetição de lembrança, por isso são associados às repetições (*ibid.*, p. 23).

A memória voluntária vai de um presente atual a um presente que “foi”, ou seja, alguma coisa que foi presente e não é mais retorna de modo voluntário, pelo pensamento e pela lembrança. O passado da memória voluntária é duplamente relativo, ao presente que foi e também ao presente com referência ao que é agora passado. Por isso, para Deleuze (*ibid.*, p. 57) não se apodera do passado, mas se recompõe com presentes, procedendo por instantâneos.

O “tempo perdido” se mostra em cada uma das três intervenções; “Imagens Posteriores”, “Giganto” e “Polaroides (in)visíveis” de modos diversos, ora mobilizados pela inteligência dos próprios artistas, ora pelas pessoas que estiveram envolvidas nas criações de suas obras. Um pouco sobre esse tempo e a memória voluntária suscitada por ele foi dita acima, ao serem invocadas e imbricadas aos signos mundanos, e outras surgem desse esforço do pensamento, como será visto adiante.

O tempo perdido na obra “Imagens Posteriores”

O “tempo perdido” nesta obra remete à origem de sua criação, à memória voluntária da artista de uma viagem que fez no continente europeu. Segundo Patricia Gouvêa (Apêndice 1), “Imagens Posteriores” nasceu antes da sua materialização em fotografias, em 1993, quando passou uma temporada de estudos de seis meses na Alemanha, aos 17 anos. Nesse momento teve a experiência de cruzar o país de trem e pôde registrar a passagem do tempo pela paisagem e também vê-la pelo recorte de sua janela, registrando com uma câmera fotográfica.

Para ela seria o primeiro “dispositivo de olhar” (Apêndice 2). O trem como dispositivo é colocado também pela crítica de Cláudia Linhares Sanz¹⁰⁹ (Anexo 16). Ela expõe que o trem é um dispositivo temporal da modernidade, pois, no século XIX, possibilitou a diminuição do tempo nas viagens, culminando em uma nova geografia sob a condição da velocidade e uma nova percepção do espaço-tempo.

Essa memória social do trem como dispositivo do olhar é a memória individual da artista de um “tempo perdido”, que se tornou presente quando pensava na construção da obra. Estas memórias parecem se mesclar e contribuir com a proposta da obra e também com a sua visualidade: é que a paisagem fica em movimento, diante do olhar da janela do trem e o registro feito pela câmera fotográfica.

A memória voluntária do “tempo perdido” aparece não só a partir da artista, mas dos amigos que a acompanharam na viagem à Bolívia, cujo registro é parte da obra “Imagens Posteriores”. Isso é perceptível também no

¹⁰⁹ Fala presente no texto crítico “Imagens Posteriores de Patricia Gouvêa e o espanto das viagens, texto de Cláudia Linhares Sanz, publicado em [http:// iconica.com.br/site/imagens-posteriores-de-patricia-gouvea-e-o-espanto-das-viagens](http://iconica.com.br/site/imagens-posteriores-de-patricia-gouvea-e-o-espanto-das-viagens)).

livro “Imagens Posteriores”¹¹⁰ e no texto escrito por André Viana (Anexo 17), como também nas páginas que mesclam fotografias e os nomes dos amigos; Ingrid, Stelio, Renato e André.

Estes nomes mesclados à imagem parecem suscitar lembranças da viagem a Patricia Gouvêa, embutida em um mundo desconhecido, ao leitor e talvez à própria artista. A artista não quer abrir esse mundo de modo explícito, para que não haja algum tipo de interpretação (Apêndice 2).

As memórias de Patricia, Ingrid, Stelio e Renato permanecem submersas nas imagens. Só se tem acesso à memória parcial de André no texto “Territórios de saudade”, publicado ao final do livro. Este texto é composto por memórias de viagem que, para mim está carregado do “tempo perdido”, uma vez que as memórias se dão de forma voluntária.

Como Viana observa, no início do referido texto, aquela viagem ainda emite “imperceptíveis irradiações” que reverberam nos encontros deles ao acessarem um “reservatório de memória” de cada um referente à viagem andina.

No seu reservatório, mesmo que as memórias sejam imprecisas, o autor do texto “Territórios de saudade” traz à tona a diarreia coletiva decorrente da experimentação culinária do mondrongo¹¹¹ em um casamento em Tarabuco, onde foram convidados de honra. Aparecem as declamações na biblioteca da sede do Teatro de *Los Andes*, a apresentação solitária da tocadora de acordeão, as fotos na piscina azul, as saudações à Pachamama, a caminhada de fim de tarde pelos trilhos abandonados da antiga estação de Yotala.

Nesta caminhada, a lembrança do momento em que 4 crianças brincavam na estação de Yotala na Bolívia, que gerou uma fotografia e conversas sobre o “momento decisivo” de Cartier Bresson. O texto traz estas memórias e revela o modo como Viana percebe a relação de Gouvêa com a discussão do tempo. Para ele, a ideia que ela tinha de “morte do tempo” na fotografia ainda era incipiente e que foi amadurecendo ao se impregnar de

¹¹⁰ GOUVÊA, Patricia. *Imagens Posteriores*. Rio de Janeiro : Ed. Réptil, 2012. O anexo 17 contém o texto escrito por André Viana e as páginas com os nomes dos outros amigos de Patricia Gouvêa.

¹¹¹ O mondrongo é uma sopa a base de batata com corante e carne de porco cozida.

teorias de Flüsser, Bergson, André Rouillé, Maurício Lissovsky e Luiz Alberto de Oliveira.

Embora haja as reflexões de André Viana que, além da sua relação pessoal com as imagens, culminam em direcionamentos do pensar sobre o tempo, Patricia Gouvêa considera que é um texto afetivo (Anexo 3)¹¹², cujo modo de escritura reforça a subjetividade da obra e como deve ser apreendida, ou seja, de forma aberta sem direcionamentos precisos de leitura.

Essa imprecisão de leitura, vista à luz do “tempo perdido”, se relaciona a um mundo desconhecido que remete a uma origem, no caso, às memórias das viagens impregnadas nas imagens da obra. Com isso, ao mesmo tempo que exprime sensações, ocorre de maneira a esconder algo, por isso a sua imprecisão, como revela Viana. Talvez desconhecidas à própria artista.

Desse modo, o “tempo perdido” na obra se relaciona à memória voluntária da artista e dos amigos que estiveram com ela nas viagens que originou as fotografias da obra “Imagens Posteriores”.

O tempo perdido na obra “Giganto”

Em um primeiro momento, o “tempo perdido” nesta obra é deflagrado no “tempo que se perde”, no contato de Raquel Brust com os futuros Gigantos que, no processo de retratação deles, contam suas histórias. Daí já é acionada a memória voluntária. Ela se torna mais contundente, no entanto, quando da rua a artista passa a retratá-los dentro de suas casas. Nesses lugares, mais íntimos, a memória voluntária passa a ser acionada, a partir de fotografias ou pinturas dos arquivos pessoais dos retratados.

Entretanto, o aparecimento dessas imagens como deflagradores de memórias voluntárias, não foi algo premeditado pela artista, mas surgiu no processo de retratação, pelos retratados, talvez como uma forma de abrir, parcialmente, seus mundos desconhecidos.

Isso ocorreu com o Seu Passarinho (Giganto Foto em Pauta – 2012), Fabiana (Giganto Sesc Santana – 2012), Sr. Rubens (Giganto 4ª Mostra Samsung de Fotografia de São Paulo – 2013), Gabi (Giganto Minhocão –

¹¹² Fala presente na Entrevista concedida ao Programa Arte Revista da Rádio MEC, em 24 de dezembro de 2012.

2013) e no Giganto Sesc Bertioga (2013) em que todos os personagens, exceto Joel, levaram suas fotografias.

Seu Passarinho, no momento em que Brust teve contato com ele, tinha 89 anos. Ele mostrou a sua fotografia quando era jovem (Imagem 17). A mescla que ocorre na imagem, o Seu Passarinho idoso (“hoje”) e o Seu Passarinho (no passado) seria o “tempo perdido” operando de forma imagética, ou seja, o passado tomando forma como presente.

Imagem 17 – Retrato do Seu Passarinho segurando o seu retrato jovem



Fonte: Acervo do Projeto Giganto

Fabiana também segurou seu retrato pintado de quando era jovem, como se vê na imagem 18, tirada no apartamento que Fabiana vive, no bairro Santana, em São Paulo-SP. Desse retrato surgiu a história de sua vida, das perdas do marido, da filha e da irmã, que deixaram marcas profundas e cujos retratos também são mostrados.

As histórias de Fabiana são deflagradas a partir de perguntas feitas por Brust, ligadas à memória e à água, já que o Giganto Sesc Santana (2012) teve início na hidroginástica deste Sesc. Para a artista, Santana faz lembrar de modo voluntário o nome da avó de Jesus, Santa Ana, dando um tom de maternidade, o que aparece na história desta personagem que mais a emocionou.

Imagem 18 – Fabiana segurando seu retrato pintado



Fonte: Acervo Giganto

Raquel pergunta: “Como você se sente na água. Você aprendeu a nadar quando? Qual a primeira memória que você tem de água?” (Apêndice 5). A partir das perguntas, Fabiana contou uma história localizada no “tempo perdido”, do parto da filha Sibéria, que se tornou enfermeira, mas faleceu, ainda jovem, de doença pulmonar. Ela ressaltou o acolhimento da água tempos antes do parto. Sobre essa fala e esse contato, Raquel Brust revela¹¹³

Fabiana foi a personagem que mais me marcou no Giganto de Santana. Seus olhos, profundos e sinceros, revelavam dores intrínsecas. Quando nos conhecemos, eu senti nela uma força admirável. Vi em sua face potência e fragilidade, amor e dor. Esculpida pelo tempo, Fabiana não poupa expressão, revela todas suas emoções. Mergulhando um pouco mais fundo nas águas dos olhos dessa senhora, eu entendi um pouco sobre saudade e sobre maternidade. Com a fala doce, com palavras ela foi confidenciando suas memórias e perdas que se tornavam visíveis, como se tivessem acontecendo naquele momento. Ela chorou olhando no meu olho que também chorava por ela. Foi nosso pacto de lágrimas.

As histórias e as lágrimas tornam presentes o “tempo perdido”. Essa dor da perda se revela também nas fotos que o Sr. Rubens mostra de sua mãe (Imagem 19). Pela exposição da dor se revela que, para ele, é como se faltasse um pedaço e, às vezes, parece que sua mãe está ali, na casa. Em meio às lembranças da mãe ele também relata sobre o rio que dava pra ver pela janela, mas agora só tem prédios. Lembranças de sua mãe se misturam à da cidade de quando ela estava viva.

¹¹³ Fala presente no *site* do projeto (www.projetogiganto.com.br).

Imagem 19 – Sr. Rubens segura os retratos da mãe e do pai



Fonte: Acervo Giganto

A personagem Gaby, de 90 anos, já apresenta as suas fotos e recortes de jornal para mostrar as glórias do seu passado, pois tinha sido vedete (Imagem 20). A artista viu isso como uma maneira de afirmação de sua existência, de sua identidade que se constrói pelas imagens. À luz do “tempo perdido” é como se fosse uma tentativa de tornar presente o passado.

Imagem 20 – Gaby mostra fotos e jornais da época em que era vedete



Fonte: Acervo Giganto

Foi esse o espírito, da lembrança pela imagem, que impulsionou a solicitação de imagens no Giganto Sesc Bertioga (Imagem 21). A busca do “tempo perdido” se torna a tônica desta edição do Giganto, cujas imagens solicitadas, agindo como signos amorosos, fazem surgir as histórias e, posteriormente, os retratos feitos por Brust.

Imagem 21 – *Print* do vídeo Sesc Bertioga – Duração 9'11"



Fonte: Acervo Projeto Giganto

Assim, do passado surgiu a história no presente. Ou, no caso de Dolores, um passado cujo futuro foi impossibilitado. Ela conta sobre a morte de seu marido em um acidente de moto. Por isso, escolheu a foto de quando se casaram (Imagem 22), ainda jovens. Passado e presente se cruzaram no momento da fotografia que seria seu Giganto. Ela, hoje idosa, sobrepondo sua imagem jovial e ele ainda jovem, o que remete no presente, sua ausência.

Imagem 22 – Dolores e seu marido



Fonte: Acervo Projeto Giganto

Raquel esclarece que todos os objetos ou as imagens são o estopim para as lembranças, boas ou ruins (Apêndice 5). O uso dessa apresentação de imagens, durante o processo, surgiu disso, dessa vontade de querer contar a vida, sendo que as imagens servem como mola propulsora do ato de

lembrar para contar, de fazer o passado se repetir, de modo diferente, no presente.

O tempo perdido na obra “Polaroides (in)visíveis”

O “tempo perdido” nessa obra, é suscitado a partir da polaroide de interpretação (Imagem 16), como exposto anteriormente. Esse tipo de polaroide remete à memória de algum lugar da cidade. Acaba sendo utilizado, também, nos espaços fechados onde as polaroides (in)visíveis são expostas. Acredita-se que seja uma estratégia de manter uma busca do invisível, não pelos signos mundanos, mas pelos amorosos, acessando o desconhecido que, embora parta de uma instrução, é particular de cada um.

Nos espaços fechados, galerias ou salões, o texto das polaroides (in)visíveis não é mais criado a partir de uma imagem próxima à polaroide, apontando lugares ocultos na paisagem urbana, mas leva o espectador a construir imagens dentro do local de exposição, mantendo, dessa forma, a característica de não revelar as imagens àquele que vê a polaroide. Estas, entretando, se associam à lembrança do espaço em que a pessoa está.

Três polaroides foram expostas no Salão Nacional de Artes de Goiás, em 2006. A obra era composta de três imagens quadrangulares, no tamanho 95x80cm, de cor amarela, textos escritos no seu interior com pontilhados que circundavam os mesmos. Um desses textos dizia: “Observe atentamente a paisagem que está à sua esquerda. Feche os olhos. O que você lembrar deste enquadramento é a imagem desta polaroid” (Imagem 23).

Tom Lisboa dá a instrução de observar com atenção aquilo que está à esquerda, fechar os olhos e lembrar do enquadramento. Ele evoca uma ação que ocorre no presente e remete a um passado que acabou de se passar, acionando uma memória voluntária recente.

Imagem 23 – Polaroides (in)visíveis no "Salão Nacional de Arte de Goiás", Goiás/GO (2006)



Fonte: www.sintomnizado.com.br

Embora a obra tenha se originado nos espaços abertos, ela migra para os espaços fechados, o que permitiu, conforme Lisboa (Apêndice 6), exercitar o trânsito da obra em diferentes espaços, obrigando a criação de uma forma diferente de fazer o texto da polaroide. Diferente do exposto pelo artista, acredita-se que há uma repetição, uma vez que esse tipo de polaroide que aciona a memória, em detrimento da procura de um espaço “invisível” já é utilizado nas intervenções urbanas.

Essa repetição, no entanto, gera uma diferenciação, não do texto, mas é evocada pelo espaço em que se localiza a polaroide, ou seja, um espaço mais acéptico que gera a busca de um “tempo perdido” recente. Nessa perspectiva de uma busca da memória voluntária, a obra Polaroides (in)visíveis cria alguns desdobramentos, são eles: Polaroides (in)visíveis – desaparecidos (Imagem 24) e Polaroides (in)visíveis – arquivo pessoal (Imagem 25).

No projeto “Polaroides (in)visíveis – Desaparecidos”, as polaroides (in)visíveis mostram contornos de quadros que foram roubados de museus que, devido à visibilidade midiática, quando ocorre o desaparecimento, a obra se torna mais familiar e quando o contorno é visto, a imagem logo vem à memória voluntária. Assim, há uma discussão em relação ao desaparecimento que traz a visibilidade da obra de arte, como “O retrato de Suzanne Bloch” de Pablo Picasso, quase 20 dias desaparecida do Museu de Arte de São Paulo – MASP e que, com o seu retorno se tornou uma das grandes atrações com grande reconhecimento popular.

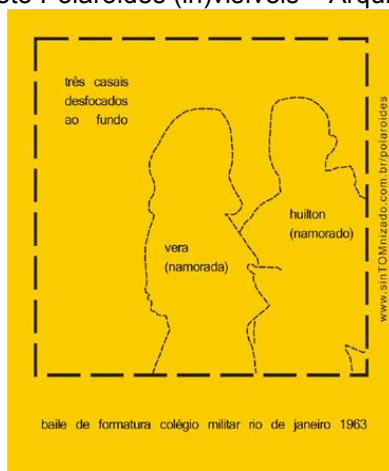
Imagem 24 – Projeto Polaroides (in)visíveis - desaparecidos



Fonte: www.sintonizado.com.br

Além desse desdobramento, o artista brinca de fazer polaroide (in)visível com o seu próprio acervo pessoal, com o projeto “Polaroides (in)visíveis – arquivo pessoal”. Neste, ele toma fotos de seu arquivo pessoal e demarca os “personagens” da foto, que são pessoas de sua família, com pontilhados, além da inserção de textos que ajudam na construção mental da imagem. Como na imagem 25, na qual seus pais, em 1963, ainda namorados, estão em primeiro plano dançando em um baile de formatura do colégio militar, no Rio de Janeiro-RJ.

Imagem 25 – Projeto Polaroides (in)visíveis – Arquivo Pessoal



Fonte: www.sintomnizado.com.br

Nestes desdobramentos ou outras possibilidades de se fazer polaroides (in)visíveis, o “tempo perdido” parece ser o pontapé à sua criação. Embora, esteja em consonância com um modo de se produzir uma polaroide,

seja pela inspiração das polaroides de interpretação, e o modo de utilizá-las, nos espaços fechados das galerias e abertos das ruas.

1.3. Tempo que se redescobre

O “tempo que se redescobre” é acionado pelos signos sensíveis ou materiais. Diferente dos outros dois signos, mundanos e amorosos, ocorre um efeito imediato de alegria e, posteriormente a necessidade da busca do seu sentido que aparece e nos revela o objeto oculto (DELEUZE, 1987, p. 11).

Estes signos não provocam uma exaltação que Deleuze considera artificial, como os signos mundanos, também não são signos enganadores que fazem sofrer como os amorosos. Eles são signos verdadeiros, existe uma materialidade, que causa uma sensação imediata, que é para o autor (*ibid.*, p. 52) a imaginação ou memória involuntária, voltada às reminiscências e descobertas. A primeira seria uma forma inferior, e a segunda, superior.

Essa superioridade reside no fato de trazer uma sensação antiga que, de algum modo, se sobrepõe, se acopla à atual, fazendo ressoar, ao mesmo tempo, dois momentos, um atual e um antigo (DELEUZE, 1987, p. 150). Tornando, assim, o passado inseparável do presente, a partir da diferença da sensação antiga que ressurge na atual.

Esse ressurgimento é da ordem da diferença. A sensação “não surge como esteve presente; surge como passado, mas esse passado não é mais relativo ao presente que ele foi, não é mais relativo ao presente em relação ao qual é agora passado” (*ibid.*, p. 60). Não é a memória voluntária, é uma memória que surge alheia à vontade, não é uma lembrança, mas uma reminiscência, ou seja, uma sensação que se torna presente a partir da deflagração de uma sensação passada.

A memória involuntária surge como um passado puro, de forma a coexistir com dois presentes, “fora do alcance da memória voluntária atual e da percepção consciente antiga” (*ibid.*, p. 61). Não há uma semelhança entre presente e passado, o presente que é atual e o passado que foi presente, é “um ser em si do passado” ou “um tempo em estado puro” (*op. cit.*), uma vez que é mais profundo que o passado que fora e que o presente que foi, pois não é mais revelado pelo sujeito, mas pelo lugar.

Isso se dá em um tempo que se redescobre, o redescobrir de um tempo perdido, que aparece em um tempo já desdobrado, o que seria para, Deleuze (1987, p. 62), a imagem do tempo complicado¹¹⁴, embora não o seja, devido à sua brevidade.

A memória involuntária do “tempo que se redescobre” surge dos signos sensíveis que são da vida e não da arte, por isso, também ainda não há um tempo complicado de fato. É importante frisar, porém, que ela rompe com a percepção consciente, dos signos mundanos, e da memória voluntária, dos signos amorosos. No entanto, são inferiores aos signos artísticos, pois apenas nos preparam a estes, se constituindo em uma etapa.

Percebem-se os signos sensíveis e o “tempo que se redescobre” nas obras “Imagens Posteriores”, “Giganto” e “Polaroides (in)visíveis através do olhar do outro, ao ter contato com estas obras, nas ruas e no seu processo de produção, fazendo surgir a essência do lugar.

O tempo que se redescobre na obra “Imagens Posteriores”

O “tempo que se redescobre” na obra “Imagens Posteriores” é perceptível no contato de duas pessoas, o jornalista Bola Teixeira e uma mulher que estava presente na palestra dada por Patricia Gouvêa durante o CLIF em Curitiba em 2013.

O jornalista Bola Teixeira¹¹⁵ (Anexo 18) escreve um texto sobre seu contato com o livro “Imagens Posteriores”, fazendo referência às intervenções urbanas no ato de lançamento da publicação. Ele informa que ao abrir o livro “um filme começou a passar na cabeça com imagens rebuscadas, borradas, em movimento, de acordo com a velocidade do carro, com meu pai no volante e eu sentado no banco de trás com o rosto colado no vidro da janela vidrado nas paisagens das viagens de férias”.

Ao abrir o livro de Gouvêa e ver as 50 imagens de sua obra, o jornalista não sabia que ia lembrar de sua infância ou mesmo tinha premeditado essa lembrança, como uma memória voluntária. Com isso, a revelação não partiu do sujeito, mas do lugar, que seria o livro, o espaço

¹¹⁴ O tempo complicado ou tempo redescoberto é característico dos signos artísticos, que será tratado no item 1.3.

¹¹⁵ Texto: “Imagens posteriores” foi publicado na Revista Photomagazine, em 3 de outubro de 2013.

deflagrador de uma reminiscência que ocorreu independente de sua vontade. A própria chamada da referida matéria remete a isso “Livro da fotógrafa Patricia Gouvêa remete aos tempos da infância”. O livro é o agente da ação que revela uma memória involuntária, dando uma sensação de alegria, de forma instantânea e breve.

Embora o jornalista não se aplique a nomenclatura “livro de artista”¹¹⁶ ao livro de Gouvêa, pode-se dizer que a memória involuntária é facilitada por sua organização, ligando-se ao seu conceito. Segundo Silveira (2004, p. 155) “a próxima página será a figura que surgirá de nossa expectativa, como a imagem latente do papel no revelador”. Logo, é um livro excepcional, pois através das imagens, não é oferecido um registro documental, mas utiliza-se o espaço do livro à operação de exercícios verbo-visuais narrativos ou não-narrativos, trazendo uma experiência individual.

Desse modo, proporciona “uma emoção particular e a afirmação de sua unidade, provocada pela relação entre a forma e conteúdo, podendo, mesmo, o conteúdo ser a própria forma, ou vice-versa” (*ibid.*, p. 152). Nesse sentido, a própria artista (Apêndice 1) afirma que o uso de imagens que ocupam a página toda ou que passam à página subsequente tem o intuito de trazer a sensação de viagem. Quanto ao formato pequeno, Gouvêa traz a ideia de um diário intimista a ser completado, de algum modo, por aquele que vê as “imagens posteriores”, deixando que as atravessem, como ocorreu com Bola Teixeira.

Essa sensação, que migra à intervenção das obras, parece ter atravessado também, a uma pessoa presente na platéia da palestra proferida pela artista durante o CLIF (Apêndice 2). Esta pessoa, que não se identificou, disse que a intervenção “Imagens Posteriores” se assemelhava a um trabalho com que se deparou nas ruas de Curitiba. Ao ver este trabalho, naquele

¹¹⁶ Não existe um padrão ao livro de artista, apenas a premissa de se utilizar de estratégias verbo-visuais (como uma poesia visual, ensaios gráficos, fac-símiles de cadernos e diários, textos não enquadráveis na literatura, propostas de encadernação artística, livros-objeto, livros escultóricos etc), unindo forma e conteúdo, de maneira a criar uma experiência particular com cada um. Este formato surgiu com as vanguardas artísticas no início do séc. XX e foi ganhando relevo no campo das artes, sendo que o produto final se afirma como obra (SILVEIRA, 2004, p. 146). O objetivo não é discutir o “livro de artista”, mas fazer a referência, percebendo-a como formato propício à deflagração da memória involuntária. Vê-se o livro como parte integrante da obra “Imagens Posteriores” que dialoga com a sensação da viagem, feita por Patricia Gouvêa, e estendida ao outro pelo conjunto da obra (exposições, livro e intervenções).

momento, ela relata que pôde, em alguns segundos, mesmo no meio da agitação, refletir sobre a cidade.

As imagens da intervenção e a fala de Patricia Gouvêa seriam os elementos reveladores desta memória que, assim como a de Teixeira, ocorreu de maneira involuntária. Entretanto, ao invés de ser uma memória da infância, ela é mais recente e se liga a uma outra intervenção urbana. Mesmo que ela não tenha visto a obra de Gouvêa nas ruas de Curitiba, as imagens desta nas ruas do Rio de Janeiro, Fortaleza e Brasília a transportaram novamente ao momento em que esteve diante de uma outra intervenção urbana na cidade em que vive, fazendo-a reviver, de forma momentânea, a sensação de reflexão sobre a cidade.

Além destes relatos trazerem à tona a obra na sua ligação com os signos sensíveis na sua forma superior pela memória involuntária, ela também pode ser pensada pela inferioridade trazida pela imaginação. Isto porque, devido à indefinição das imagens e não identificação dos locais onde foram retratados pode-se imaginar quais seriam esses lugares. Embora, isso possa ocorrer ao ler o livro ou em uma exposição em uma galeria, com as 5 fotografias nas ruas pode ser mais intenso, uma vez que não existe nenhum texto que dê um apoio sobre o que é este trabalho.

Nesse sentido, as cinco imagens “abandonadas” nas ruas das três cidades funcionariam, a meu ver, de acordo com Gouvêa, como uma abertura de “janelas na paisagem urbana” (Apêndice 1), são pequenas sugestões colocadas no espaço urbano que podem revelar a imaginação e/ou a memória involuntária naquele que passa por elas.

O tempo que se redescobre na obra “Giganto”

A obra “Giganto” se associa ao “tempo que se redescobre” em um primeiro olhar, pela inferioridade dos signos sensíveis, ou seja, pela imaginação. Ao andar pelas ruas e ver os retratos agigantados, podem surgir questões como “Quem são essas pessoas?” “Quais histórias de vida elas carregam?”.

Esse direcionamento pela imaginação é percebido nas respostas que algumas pessoas que passaram pelos Gigantos deram ao serem questionadas por jornalistas interessados nessa relação com a obra na rua.

José Carlos dos Santos¹¹⁷ (Anexo 19) expôs que imaginou serem os Gigantos moradores de ruas e viu a obra como uma homenagem a eles.

Além da imaginação suscitada pela visualização dos retratos nas ruas, a memória parece perpassar a obra, tanto de forma voluntária, ao acionar o “tempo perdido” das histórias dos retratados, quanto de forma involuntária, percebida na história do Giganto Joel.

Joel teve seu retrato agigantado no Giganto de Bertioga-SP (2013). Esta edição foi marcada pelo acesso à memória voluntária, pois as pessoas idosas levavam suas fotografias e contavam suas histórias de vida em uma salinha do Sesc Bertioga, convertida em uma salinha escura, propiciando a deflagração de memórias.

Ao ver essa movimentação no referido Sesc, Joel teve reminiscências de suas histórias que não foram registradas em fotografias. Ele concluiu e disse a Raquel Brust que não podia participar pois não tinha nenhuma fotografia e não tinha ido lá para isso. Ao passar e ver todo o processo acontecendo, as memórias foram deflagradas de forma involuntária.

A artista (Apêndice 5) perguntou se não tinha nenhuma fotografia antiga, talvez dos pais, ou quando tivesse servido o exército. Ele disse que não, pois havia tido muitas famílias diferentes. Não tinha ficado com nada, perdeu a mãe muito cedo, não a conheceu, então não possuía nada. O fato de não ter foto, em decorrência da ausência da mãe, de uma família, desmontou a artista e toda a dinâmica da proposta, baseada na memória voluntária das pessoas. Ela percebeu que ele tinha que ser fotografado e disse em seu depoimento: “Eu queria ver minha mãe, nem que fosse por uma foto” (*sic*) (Apêndice 5). E, Raquel conclui, como essa história tinha a presença de uma fotografia e da memória.

Mesmo que esta memória de Joel se situe na lembrança da ausência da mãe e da família, ela foi deflagrada, naquele momento, de maneira involuntária. Ele não iria participar do projeto, mas ao ver as pessoas com suas fotografias em mãos, a ausência delas e de sua família veio à tona, fazendo com que imaginasse sua mãe e desejasse vê-la em uma fotografia.

A ausência da materialidade da fotografia de Joel é, de algum modo, trazida na materialidade dos retratos dos outros e, posteriormente de seu

¹¹⁷ Matéria de 2’17” veiculada no Jornal TV Brasil, em 2013.

retrato agigantado (Imagem 26). Seu olhar voltado para cima, como se estivesse tendo reminiscências das várias famílias que teve e imaginando lembranças e fotografias de sua mãe.

Imagem 26 – Retrato do Joel / Giganto Sesc Bertioga 2013



Fonte: Acervo do Projeto Giganto

No Giganto, “o tempo redescoberto” deflagrado nos signos sensíveis mescla as suas formas, inferior e superior, imaginação e memória involuntária, na história de Joel, reveladas no Sesc, durante o processo de produção desta edição. Também este tempo ganha corpo na materialidade do Giganto, nas rugas do papel formadas pelo grude que contrapõem às marcas da pele dos retratados, que fazem surgir a imaginação sobre os Gigantos e suas histórias de vida ao passarem por eles.

O tempo que se redescobre na obra “Polaroides (in)visíveis”

Enquanto nas outras duas obras, se percebe o “tempo que se redescobre” pelo olhar do outro, presentes em alguns dos seus documentos-signo, na obra “Polaroides (in)visíveis” esse tempo é visto nas próprias polaroides, alianhando-se, preponderantemente na sua forma inferior, pela imaginação, mas podendo se vincular à memória involuntária.

À primeira vista, a imaginação perpassa algumas das polaroides, mas pode se associar também à memória involuntária. Mesmo que qualquer uma dessas associações seja contrária à opinião de Tom Lisboa que classifique as polaroides como textos objetivos criados a partir de instruções, o que é

endossado por Ronaldo Entler¹¹⁸, que as definiu “como uma receita de bolo” (Apêndice 6). Vê-se que algumas delas podem se alinhar à subjetividade ao suscitar a imaginação, como se percebe nas polaroides abaixo (Imagem 27 e 28).

Imagem 27 – Polaróide (in)visível colada em Curitiba, em 2005



Fonte: www.sintomnizado.com.br

Ao escrever que os vidros jateados do prédio da Caixa Econômica transformam as pessoas em fotografias desfocadas, quando a agência está fechada e não existem mais pessoas dentro dela, pode-se deflagrar a imaginação do desfoque dessas pessoas. Ou, se alguém sempre passa por ali, a leitura da polaróide pode suscitar essa imagem das pessoas desfocadas, vistas no passado que, de forma involuntária, reaparessem na memória delas.

Na polaróide da imagem 28, em um primeiro momento há a associação da polaróide à memória voluntária, ao solicitar que a pessoa, ao ler a letra da música do Renato Russo escrita no telefone, se lembre da mesma. Contudo, se ela desconhece a letra, poderia imaginá-la.

Nessa possibilidade de ampliar o texto das polaroides para além da objetividade pretendida por Tom Lisboa ou descrito por Ronaldo Entler, no texto crítico dos pesquisadores Rosana Horio Monteiro e Paulo Veiga Jordão

¹¹⁸ Ronaldo Entler é jornalista, pesquisador, doutor em Artes pela Universidade de São Paulo (ECA-USP), professor e coordenador de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Fundação Armando Alvares Penteado (Facom-FAAP).

(Anexo 20) está exposto que, a partir das polaroides, é possível construir “triangulações lúdicas” formadas pelo “que lemos, pensamos e vemos, onde imagem declarada, imagem imaginada e imagem vista se entrelaçam e se completam poeticamente”.

Imagem 28 – Polaróide (in)visível colada em Brasília, em 2007



Fonte: www.sintomnimizado.com.br

Os dois pesquisadores apontam a essa possibilidade de associar a imagem da polaróide à imaginação, à ludicidade, em que se percebe uma dissonância à objetividade defendida pelo artista. Ao perceber o “tempo que se redescobre” vê-se a ligação, também com a memória involuntária, que é deflagrada na polaróide ligada ao lugar onde está colocada e não ao sujeito que a vê.

Mesmo que Lisboa refute essa perspectiva subjetiva, percebe-se que em um dos desdobramentos das polaroides, o projeto “Polaroides (in)visíveis – auto-retrato” (Imagem 29), a própria instrução da polaróide convoca à imaginação.

A ideia desse desdobramento é que as pessoas enviassem fotografias de auto-retratos a partir da instrução da polaróide criada pelo artista: “Imagine que seu rosto está enquadrado nessa parte da polaroid. Se a foto fosse tirada agora, o que estaria ao fundo dela?” O verbo que inicia a instrução é o “imaginar”, conjugado de forma imperativa. Essa imaginação ganha materialidade com a produção fotográfica das imagens, como se vê abaixo, na imagem 29.

Imagem 29 – Projeto “Polaroides (in)visíveis – auto-retrato”



Fonte: www.sintomnimazado.com.br

A obra parece se lançar ao “tempo que se redescobre” à revelia do artista, pois independente da sua vontade de permanecer na objetividade de suas instruções textuais, é alçada à imaginação e até à memória involuntária quando em conexão com a pessoa que lê a polaroide e o espaço em que está colocada. Além de se desdobrar, no espaço fechado da exposição “Polaroides (in)visíveis – Auto-retrato”, o que reforça a atuação da obra como agente de uma violência, indo além do que o próprio artista havia concebido.

1.4. Tempo redescoberto

A expressão “tempo redescoberto” faz aparecer um tempo “original”, “enrolado”, “complicado” na essência (DELEUZE, 1987, p. 46), ou seja, na unidade do signo e do sentido, daquilo que força a pensar e que se pretende “traduzir” e, ao mesmo tempo, é a própria “tradução”, sendo, portanto, superior ao sujeito. Não há como explicar a essência, mas esta “se implica, se envolve, se enrola no sujeito” (*ibid.*, p. 41).

Uma essência se revela na obra de arte como diferença que se afirma em uma repetição e faz redescobrir esse tempo “enrolado” nos diversos tempos. Como visto nos itens anteriores, cada signo (mundanos, amorosos e sensíveis) apresenta relação com uma dimensão temporal (tempo que se perde, tempo perdido e tempo que se redescobre), mas que cruzam entre si.

Embora já exista essa possibilidade de cruzamento é no “tempo redescoberto” (ou “absoluto” ou “complicado”), ligado aos signos artísticos, que estas estruturas temporais se unem e encontram a verdade que lhes corresponde. A verdade é compreendida por Deleuze (1987, p. 16) como o resultado de uma violência sobre o pensamento que não se dá por uma vontade prévia, ocorrendo de modo involuntário.

Por isso, a memória involuntária do “tempo que se redescobre” é uma preparação ao “tempo redescoberto”, mas este vai além da memória. É o resultado de uma violência, de um atravessamento, nessa perspectiva, o motivo deste tempo é a palavra “forçar”: “impressões que nos forçam a olhar, encontros que nos forçam a interpretar, expressões que nos forçam a pensar”.

Há um desencadeamento do próprio ato de pensar pelos signos artísticos, revelando algo superior ao sujeito-artista. Estes signos reagem sobre todos os outros, principalmente sobre os sensíveis, por constituírem uma etapa anterior à revelação da arte. Para Deleuze, os signos artísticos integram os sensíveis, dando-lhes “o colorido de um sentido estético e penetra no que eles tinham ainda de opaco” (*ibid.*, p. 14).

Mesmo que haja essa relação maior entre signos artísticos e sensíveis, os mundanos e os amorosos também convergem aos primeiros, se constituindo como formas de aprendizado inconsciente da arte. Como há essa convergência entre os signos, há também um imbricamento dos tempos que lhe são correspondentes.

Como o “tempo redescoberto” aparece nas três obras? Qual a essência revelada nelas? Estas são perguntas que começarão a ser pensadas com a percepção desta estrutura temporal, no entanto reverberam em um outro tempo que surge nas intervenções urbanas. Por hora, desenvolve-se a ideia de que esse modo de “forçar o pensamento” nos revela que as essências das obras “Imagens Posteriores”, “Giganto” e “Polaroides (in)visíveis” vinculam-se, respectivamente, a uma latência, a uma pancronia e a uma concomitância.

O tempo redescoberto na obra “Imagens Posteriores”

O “tempo redescoberto” na obra “Imagens Posteriores” revela a sua essência de latência, perceptível tanto na sua constituição como signo artístico quanto no modo que reverbera em outras obras de Patricia Gouvêa, o que provoca o cruzamento constante entre “tempo que se perde”, “tempo perdido” e “tempo que se redescobre”.

A constituição da obra se opera por latência ao cruzar o “tempo que se perde” com o “tempo perdido”. A ideia da obra “Imagens Posteriores” surge de um “tempo que se perde” em 1993 por meio de imagens vistas das janelas do trem na Alemanha. Entretanto, essas imagens ficam latentes e pela memória voluntária ressurgem e novamente a artista perde tempo com a câmera fotográfica na mão, de 2000 a 2010, registrando a paisagem que passa da janela de outros meios de transporte (carros, ônibus e barcos).

Essas imagens passam a abrir outras janelas no livro “Imagens Posteriores” e nos muros das cidades do Rio de Janeiro, Fortaleza e Brasília. No primeiro alinha-se a memória voluntária deflagrada no “tempo perdido” de André Viana e ao “tempo que se redescobre” pela memória involuntária do jornalista Bola Teixeira. No segundo, ao “tempo que se perde” de Muskito e sua equipe de colagem e do Coronel Torquato.

Percebe-se um ir e vir das estruturas temporais deleuzeanas culminando na descoberta da essência da obra de Gouvêa, a latência, como se a obra existisse antes de ela ser feita pela artista que a acessa pelo aprendizado ao se deixar violentar pelos signos mundanos, amorosos e sensíveis, culminando no signo artístico que é a própria obra.

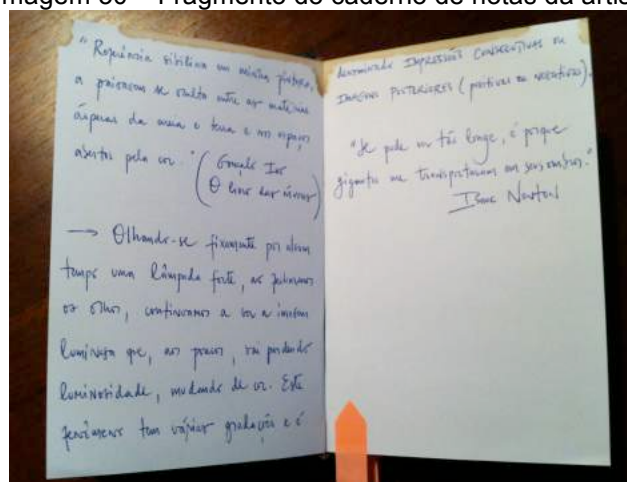
Esta parece incorporar essa essência de latência no seu título “Imagens Posteriores” ou “Impressões Consecutivas”. O título remete a um fenômeno descrito pela teoria da cor na física óptica, por Isaac Newton, que a artista registra no seu caderninho de notas (Imagem 30)¹¹⁹.

Logo, as imagens posteriores são fruto de uma luz vista no passado que se torna presente em imagem no futuro, pois ficam grudadas na retina, conforme ressalta a matéria “Grudado na retina” da Revista Gol (Anexo 21)

¹¹⁹ O texto do caderno é: “Olhando-se fixamente por algum tempo uma lâmpada forte, ao fecharmos os olhos, continuamos a ter a imagem luminosa que, aos poucos, vai perdendo luminosidade, mudando de cor. Este fenômeno tem várias gradações e é denominado impressões consecutivas ou imagens posteriores (positivas ou negativas)”.

ao explicitar a origem do título da obra, fazendo referência ao fenômeno descrito acima.

Imagem 30 – Fragmento do caderno de notas da artista



Fonte: Arquivo pessoal da artista Patricia Gouvêa

Esse fenômeno e a ideia de uma imagem que fica “grudada” na retina remete a algo que fica em um estado de latência que virá a se tornar imagem. O título faz eco às imagens vistas das janelas que ganham a visualidade do movimento do trem, do carro, do ônibus e do barco na obra “Imagens Posteriores”.

Talvez, por esse caráter de latência, Gouvêa tenha se debruçado por 10 anos nesta obra. As suas imagens voltam a ficar guardadas, adormecidas, para que 50 delas fossem deslocadas, em 2012, ao livro com o mesmo título da obra “Imagens Posteriores” e, por fim, cinco destas imagens irem às ruas do Rio de Janeiro-RJ (2012), Fortaleza-CE (2013) e Brasília-DF (2013).

Esse caráter de incubação, de latência, um passado com potência de vir a ser futuro, perpassa a obra, sendo algo que vai além do que foi pensado pela artista, algo revelado na e pela obra em um “tempo redescoberto”. Isso aparece não só no nome e na visualidade da obra, como também na questão principal que emerge dela, a discussão do tempo.

Essa ideia de algo pensado além da artista indo ao encontro da revelação do “tempo redescoberto” proposto por Deleuze (1987) se alinha, de algum modo, ao exposto pela jornalista Laura Del Rey, na apresentação sobre a artista na entrevista “Patricia Gouvêa: imagens posteriores” (Anexo 4). A jornalista revela que a artista “não imaginava que este seria o primeiro de uma série de trabalhos seus sobre a temática do tempo”.

Essa frase nos remete à ideia de uma verdade superior à intenção da artista que se revela também na discussão do tempo que reverbera em outros trabalhos de Gouvêa, como se a operação da latência se transpusesse da obra “Imagens Posteriores” a outras que seriam feitas por ela, no futuro.

As obras “Banco de Tempo” (2011-2014) e “Observações sobre o tempo” (2009-2015) tinham como questão central a discussão sobre o tempo. Na primeira (Imagem 31), através de fotografias, vídeo e uma intervenção urbana, traz a ideia de aceleração e duração do tempo, ocasionadas por modos de experimentar os bancos do jardim do Museu da República no Rio de Janeiro.

Imagem 31 – Registro da Intervenção “Desejo de horas” de Patricia Gouvêa e Isabel Löfgren, de 2011



Fonte: <http://patriciagouvea.com/Banco-de-Tempo>

Na segunda (Imagem 32), por meio de vídeos realizados com a câmera fixa que captava o movimento de ações singelas e despercebidas na correria do cotidiano das cidades do Brasil e do mundo. Desse modo, a artista junto com a câmera parece observar uma espécie de tempo vazio, o oposto do “momento decisivo” de Cartier-Bresson¹²⁰, já que “nada” de extraordinário acontece.

¹²⁰ O conceito de momento ou “instante decisivo” foi criado por Cartier-Bresson (1908-2004) é o momento exato no qual a fotografia é tirada, ou seja, quando se alinham “a cabeça, o olho e o coração” (2015, p. 11) para conseguir a fotografia. Logo, a imagem fotográfica é sempre fixa. Essa discussão aparece tanto no livro “Membranas de luz: os tempos na fotografia contemporânea” (2011), fruto da dissertação de Patricia Gouvêa em que discute o tempo na fotografia contemporânea tendo como pontapé de partida a obra “Imagens Posteriores” quanto em conversas de Gouvêa nas viagens em que originaram a mesma, o que é relatado no texto afetivo escrito por André Viana, publicado no livro “Imagens Posteriores” (2012).

Imagem 32 – Fragmento do vídeo “Tarde” (2010)



Fonte: CHIODETO, Eder (org.). Geração 00: a nova fotografia brasileira. São Paulo : Sesc São Paulo, 2013.

Esse tempo vazio, por meio da nomenclatura “tempos-mortos”, em referência a obras dos cineastas Yasujiro Ozu e Abbas Kiarostami, já era explorado por Patricia na obra “Exercícios Lúdicos” (2005). Nesta, espaços urbanos utilizados pelos moradores em momentos de lazer são retratados em fotografias e vídeos (Imagem 33). A vida cotidiana sem sobressaltos aparece em imagens de forma sequencial sem que “nada” aconteça, ou seja, o “momento decisivo” não ocorre no congelamento ou no movimento das imagens.

Imagem 33 – Fotografia da obra “Exercícios Lúdicos” (2005)



Fonte: <http://patriciagouvea.com/Exercicios-ludicos>

Inclusive a ideia de tempo congelado da fotografia é colocada em questão na obra “Fenda” (2003-2006) por meio da inserção de imagens que ora escondem ora fazem aparecer a imagem fixa de fundo do limite entre o encontro de dois sofás que formam uma fenda (Imagem 34). Desse modo, a

imagem fotográfica nos mostra que ela não é só fixidez (instantânea), mas também movimento (duração).

Imagem 34 – Fotografia da obra “Fenda” (2003-2006)



Fonte: <http://patriciagouvea.com/Fenda-1>

Essas quatro obras foram criadas depois da obra “Imagens Posteriores” que, parece antecipar algumas questões relativas ao tempo, como: a dicotomia aceleração e duração do tempo por meio da experiência da artista na obra “Banco de Tempo” e se estende à experiência dos frequentadores do museu. A observação de um trajeto com a câmera em movimento resurge em “Observações sobre o tempo” com a câmera fixa. O registro de “tempos-mortos”, cuja sequencia está contida em uma imagem se encontra em uma sequencia de imagens fixas em “Exercícios lúdicos” e o binômio fixidez e movimento visível na mesma imagem na obra “Fenda”.

Embora estas obras sejam feitas posteriormente, a meu ver a artista radicaliza o seu posicionamento sobre a fotografia como momento congelado. A explicação estaria no fato de que as imagens, estando em movimento, parecem se libertar da instantaneidade e se tornar duração, revelando a essência desta obra que aparecerá nas outras, ou seja, a latência, um tempo passado incubado que pode vir a ser futuro.

O tempo redescoberto na obra “Giganto”

O “tempo redescoberto” na obra “Giganto” traz a essência da pancronia, ou seja, uma confluência entre sincronia (duas ações que ocorrem ao mesmo tempo) e diacronia (ações ocorridas no decorrer de um tempo passado), gerando a coexistência entre passado, presente e futuro que pode

ser percebido pelo cruzamento do “tempo que se perde”, “tempo perdido” e “tempo que se redescobre” deflagrado nos signos artísticos da referida obra.

Os signos artísticos que constituem a obra são os retratos dos Gigantos. Eles remetem ao seu modo de produção que se dá no “tempo que se perde” em que Raquel Brust anda pela cidade, escolhe os lugares, as pessoas e já as fotografa, agindo de maneira sincrônica.

Entretando, essa retratação se associa também ao “tempo perdido” e ao “tempo que se redescobre” ao vincular com as histórias contadas pelos retratados, que se deram no decorrer de um tempo passado, ao acessarem suas memórias voluntárias e deixam surgir, as involuntárias e a imaginação.

Estes signos revelam uma essência de pancronia devido a essa confluência entre sincronia, o momento do contato com a cidade e as pessoas, e diacronia, o que acontece nesse momento que remete a um tempo anterior pelas histórias contadas. Nessa perspectiva, surge um tempo complicado pela revelação da arte.

Em contrapartida, essa revelação não é da artista, mas dos lugares em que ocorrem as retratações, de onde são colocados os retratos no espaço urbano e da relação que passa a ser estabelecida entre Raquel Brust e os personagens anônimos. A obra e o lugar passam a dialogar com a artista, fazendo surgir proposições além do que havia pré-definido, como a retratação do momento em que o retratado se vê de forma agigantada.

Segundo Raquel Brust (apêndice 5), isso surgiu no próprio processo. Quando fez o Sesc Santo Amaro, viu a reação bastante emotiva do Seu Aparecido. Então passou a incorporar na obra. Naquele momento percebeu que a intervenção não era apenas urbana, mas na vida, na memória daqueles retratados (apêndice 5), passando a se constituir em um “tempo perdido” e gerando outros tempos diante das fotografias coladas nos muros das cidades.

Os Gigantos apresentaram reações diversas ao se verem agigantados, alinhando-se a tempos diversos. Sr. Rubens (Imagem 35) apresenta um rosto tranquilo, contrapondo ao homem sisudo do retrato. Pela nova pose, parece passar tranquilamente pelas ruas da cidade, como se estivesse perdendo tempo. Esse “tempo que se perde” também é perceptível no Giganto de Mercedes (Imagem 36) ao andar pela sua própria imagem e sentí-la com o

tato, pegando no seu retrato, indicando uma relação com a materialidade do Giganto, que se torna um signo mundano, naquele momento.

Imagem 35 – Sr. Rubens posa tranquilamente em frente ao seu Giganto



Fonte: Acervo do Giganto

Imagem 36 – Mercedes pega na sua imagem agigantada



Fonte: Acervo do Giganto

Imagem 37 – Joel sorri ao lado do seu Giganto



Fonte: Acervo do Giganto

Joel (Imagem 37) ri diante do seu Giganto, que passa a ser a sua primeira fotografia, que agora é incorporado ao seu “tempo perdido”, pela memória voluntária do contato com Raquel Brust que culminou na produção das fotografias e na sua inserção no Projeto Giganto.

Essa memória voluntária parece ser deflagrada em uma senhora do Giganto Santana (Imagem 38), ao imitar a própria imagem, ela relembra os momentos em que conversava com Raquel Brust, se preparava e se concentrava para fazer a pose, que é repetida ao ser novamente fotografada, como se ela agigantada fosse a memória, materializada no Giganto.

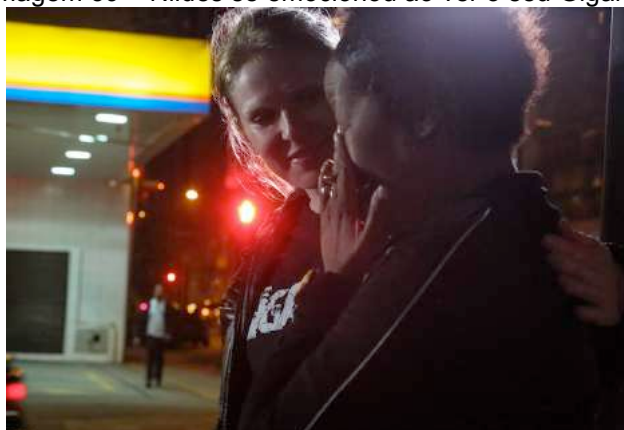
Imagem 38 – A senhora imita a sua própria imagem agigantada



Fonte: Acervo do Giganto

Nildes (Imagem 39) chorou ao ver o seu Giganto, o que, diante do contexto, seria uma exaltação de alegria deflagrado por um signo sensível no “tempo que se redescobre”. O que Nildes imaginou? Ou teria surgido alguma memória involuntária? Talvez tenha vindo à tona o momento em que viu as duas crianças abandonadas por pais viciados em drogas que foram adotadas por ela, pois diz sobre o Projeto Giganto, ao Jornal Agora (Anexo 22) “Aqui tem gente que é invisível para a sociedade. Agora elas serão vistas”.

Imagem 39 – Nildes se emocionou ao ver o seu Giganto



Fonte: Acervo do Giganto

Para o Jornal Bom dia São Paulo (Anexo 23) esta mesma personagem fala, com lágrimas nos olhos, ao ser questionada sobre o que está passando

em sua cabeça e ela diz “Eu acho que é vida, tá dando vida para este lugar” e que se sente privilegiada de fazer parte do projeto.

Fabiana (Imagem 40) também se emocionou. Ela conta que Raquel lhe perguntou: “A senhora tá preparada pra ver?” Foi andando até estar de frente ao seu Giganto e caiu em prantos (apêndice 7)¹²¹. Relata que essa emoção perdurou com o contato que as pessoas tinham com o seu Giganto, pois iam vê-lo e a viam e diziam “ah, nossa artista” (apêndice 7), e pediam para fotografá-la junto à fotografia agigantada. Diziam que agora ela era artista, estava famosa, importante e lhe pediam autógrafo.

Imagem 40 – Fabiana em frente ao seu Giganto



Fonte: Acervo do Giganto

Com essa ação de retratar Gigantos se vendo de forma agigantada há uma redescoberta do tempo, indo além do que Raquel Brust havia definido, culminando em uma complicação temporal, cujos tempos (que se perde, perdido e que se redescobre) vão em direção às pessoas retratadas.

O tempo redescoberto na obra “Polaroides (in)visíveis”

O “tempo redescoberto” na obra “Polaroides (in)visíveis” revela uma essência de concomitância que aparece tanto no processo de produção das polaroides quanto na relação delas com as pessoas que a veem nas ruas. Tom Lisboa faz as polaroides ao mesmo tempo que olha o espaço urbano. Além disso, ao vê-las coladas em pontos de ônibus, telefones públicos ou bancos de praça, as pessoas podem se colocar a procurá-las.

¹²¹ Entrevista com Fabiana Laurindo concedida à pesquisadora no dia 14/08/2014, em São Paulo.

As ações de olhar e procurar, tanto pelo artista quanto pelas pessoas que leem as polaroides, se dão de forma concomitante e propiciam a mistura do “tempo que se perde”, “tempo perdido” e “tempo que se redescobre” gerando o tempo complicado, próprio dos signos artísticos.

No “tempo que se perde” Tom Lisboa procura os espaços urbanos, deixando-se atravessar pelos signos mundanos, para criar os textos das polaroides (in)visíveis. Estas podem propiciar uma perda de tempo aos outros com as “polaroides de enquadramento” e as “polaroides dos lugares ocultos”, mas também suscitar um “tempo perdido” ou um “tempo que se redescobre” com as polaroides de interpretação ou com a colocação das polaroides em espaços fechados, como as galerias.

Essa revelação da concomitância se liga à instantaneidade característica de uma polaroide convencional¹²². Isso aparece no modo como Tom Lisboa descreve as “polaroides (in)visíveis” como sendo fotografias “instantâneas” ou “falsas” polaroides (Anexo 24¹²³), uma vez que têm o formato 14x11,5cm, de uma polaroide tradicional, mas ao invés de imagens feitas com uma câmera fotográfica, contém descrições de enquadramentos quase ocultos do espaço urbano.

Tom Lisboa revela: “quando eu trago as polaroides, eu trago essa questão do enquadramento justamente por tirar o enquadramento” (apêndice 6), instigando a pessoa a olhar em seu redor, que constrói a imagem, sem perder de vista aquilo que está fora dela. De forma instantânea ele olha o espaço e escreve a polaroide e depois passa ao outro a tarefa de olhar a polaroide e procurar no espaço.

Mesmo essa instantaneidade, tanto das polaroides tradicionais quanto das (in)visíveis, tem um tempo de acontecer, uma duração de surgimento. Por isso, a concomitância não é do seu aparecimento, mas do fato de gerar uma dupla ação, ver e criar a polaroide (por Tom Lisboa), ler e procurar a

¹²² As polaroides são fotografias instantâneas, de formato quadrangular (14x11,5cm, 11x9cm). A primeira câmera polaroide foi criada em 1947 por Edwin H. Land. O uso entre artistas, dentre os quais Robert Mapplethorpe (1946-1989), Walker Evans (1903-1975) e André Kertész (1894-1985), se consolidou em 1972, com a criação da câmera Polaroid SX-70, que obtinha uma fotografia em 60 segundos. Fonte: BONANOS, Christopher. *Instant: The story of polaroid*. Princeton Architectural Press : New York, 2012.

¹²³ Essa descrição aparece no catálogo da Mostra Sesc de Arte, de 2011, e também no *site* do artista (sintomnizado.com.br).

polaroide (pelas pessoas), que ocorre de forma rápida, em uma instantaneidade que se dá na duração do tempo da procura.

Imagem 41 – Projeto Cinematógrafo - Curitiba-PR (maio/2006)



Fonte: www.sintomnizado.com.br

Essa instantaneidade foi explorada por Lisboa, no ano seguinte à criação das polaroides, em 2006, no projeto “Cinematógrafo”¹²⁴ (Imagem 41). Este se caracteriza pela confecção de um objeto-instrumento, uma moldura com seu interior vazado. Ao ser inserido em locais públicos, cria os enquadramentos com o próprio ambiente urbano. A imagem formada no enquadramento pertence àquilo que instantaneamente passa na cidade. Tanto as polaroides quanto o cinematógrafo exploram a formação de um enquadramento em uma conexão instantânea na duração daquilo que acontece nas ruas da cidade.

Por que, afinal, “falsas” polaroides? Acredita-se que “falsas”, escrito entre aspas, admite a relação com a polaroide, pelo seu formato e sua instantaneidade. A diferença reside no fato de a polaroide tradicional fazer surgir uma imagem, enquanto que a polaroide de Tom Lisboa aparece um texto. Este texto faz surgir, de modo instantâneo, uma imagem na cabeça de quem lê. Para o artista, isso traz como consequência a não imposição da visão do fotógrafo, como expõe:

“(o fotógrafo) apenas dá a descrição de um possível enquadramento. A imagem é a pessoa quem faz. É a ausência de uma imagem procurando evidenciar o processo de construção da

¹²⁴ O título da obra faz referência ao cinematógrafo inventado pelos irmãos Lumière, em 1895, e às primeiras imagens, apresentadas em público, que mostravam a chegada do trem.

própria imagem fotográfica que surge a partir de cada subjetividade” (Anexo 15)¹²⁵.

Com esta fala de Tom, percebe-se que embora a orientação textual feita por ele seja objetiva há a abertura para interpretações subjetivas. Estas poderiam se dar pelo fato de não se encontrar a imagem sugerida, possibilitando a abertura à imaginação, em um tempo que se redescobre, ou mesmo à mudança do espaço urbano ou o deslocamento que a polaroide poderia gerar, também, uma outra leitura.

Como Lisboa expõe: “Nas polaroides, abro espaço para a pessoa – ela mesma e não mais eu – construir a imagem que proponho a partir do ponto de vista dela”. Ele ressalta que é dada a oportunidade para que a pessoa possa criar a imagem e não mais o artista. (apêndice 8)¹²⁶. Com essa fala, percebe-se que a concomitância de ações de ver e procurar o espaço e construir a imagem passa ao outro.

Este outro pode ter uma ação não só contemplativa diante das polaroides, mas ativa, ao pegá-las, mudar de lugar, jogar fora, levar pra casa. Por isso, conforme Lisboa, elas são “quase descartáveis, podem ser roubadas, jogadas fora” (Anexo 15) e sua duração no espaço urbano se torna indefinida. O artista, ao criar as polaroides, as “abandona” no espaço urbano. Depois disso, qual o destino delas? Um desses destinos foi a cidade de São Paulo, pelo fato de uma das polaroides ter sido levada como *souvenir* por um casal que visitava a cidade (Anexos 25, 26 e 13)¹²⁷.

Ao levar essa polaroide, esse casal acionou o “tempo que se perde” pela cidade, culminando na ação de pegar a polaroide, o “tempo perdido” poderá se vincular a memória voluntária de tê-la pego e o “tempo que se redescobre” pode vir à tona lendo a polaroide fora do seu espaço originário e se colocando a imaginá-lo.

Esses possíveis novos destinos dados às polaroides geram um novo ciclo de complicação temporal do “tempo redescoberto”. Os signos artísticos da obra, as polaroides (in)visíveis, saem do espaço de origem e migram a

¹²⁵ O anexo 15 contém a matéria “Exercícios para ampliar o olhar”, de Adriane Perin, publicada na Gazeta do Povo, Caderno G, em 17/05/2005.

¹²⁶ Fala de Tom Lisboa durante a palestra no CLIF, dia 20/11/2013.

¹²⁷ Essa informação apareceu nas matérias da Revista TRIP de Mariana Branco (setembro/2005), Revista Photo (s/data, possivelmente 2005) e Gazeta do Povo (16/10/2007), respectivamente, anexos 25, 26 e 13.

outros espaços, independente da vontade do artista, possibilitando uma outra imersão do “tempo que se perde”, “tempo perdido” e “tempo que se redescobre”, tornando-se diferente pela repetição.

1.5. Tempo andante: a efemeridade, o acontecimento e o espaço liso dos signos interventores

Além das quatro estruturas temporais, o “tempo que se perde”, “tempo perdido”, “tempo que se redescobre” e “tempo redescoberto”, propostas por Deleuze (1987), ligados, respectivamente aos signos mundanos, amorosos, sensíveis e artísticos, as três obras são também signos “interventores”¹²⁸, propiciando uma quinta estrutura temporal, um “tempo andante”.

As obras “Imagens Posteriores”, “Giganto” e “Polaroides (in)visíveis” propiciam uma violência, forçando pensar sobre a arte e a cidade, ao serem colocadas nas ruas, passando a ser, além de signos artísticos, signos interventores, pelo fato de intervirem no espaço urbano.

A primeira obra nasce como signo artístico e depois se torna um signo interventor, enquanto nas outras duas há uma concomitância entre estes dois signos, uma vez que são idealizadas como obras de arte que intervêm nas ruas das cidades. Embora haja essa diferença, quando a primeira obra se torna signo interventor na rua passa a operar por um tempo andante.

Estas obras se constituem como signos artísticos pela mistura dos signos mundanos, com o andar dos artistas nas ruas e estradas, e dos signos amorosos e sensíveis, pelas memórias voluntárias e involuntárias dos artistas e de pessoas envolvidas no processo de produção das obras. A partir do momento que as obras vão às ruas das cidades e se tornam signos interventores essa mescla continua em operação.

Uma das fotografias da obra “Imagens Posteriores” (Imagem 42) intervém no muro de uma igreja evangélica, se fundindo ao mesmo. O retrato do Sr. Aparecido fica impregnado no muro do Sesc Santo Amaro (Imagem 43) e uma polaroide passa a fazer parte do telefone público em Campinas (Imagem 44).

¹²⁸ A ideia dos “signos interventores” à sua ligação com o “tempo andante” é criada por mim e constitui a questão central da construção desta tese de doutorado, o que será explicado no item 1.5 e reverberará nos demais capítulos.

Imagem 42 – Uma das fotografias da Intervenção no Rio de Janeiro-RJ (2012)



Fonte: Acervo da artista

Imagem 43 – Retrato do Sr. Aparecido colado no muro do Sesc Santo Amaro em São Paulo-SP, 2010



Fonte: Acervo do Projeto Giganto

Imagem 44 – Polaróide (in)visível colocada em um telefone público da Rua Barão de Jaguará em Campinas-SP, 2008



Fonte: www.sintomnizado.com.br

As intervenções destas imagens nas construções e objetos das cidades possibilitam a geração de violências ao olhar daqueles que passam pelas imagens. Por isso, a nominação de signos interventores, uma vez que é pela intervenção destas imagens nas ruas que podem causar reações nos passantes, forçando-os a pensar, ao se fundirem aos signos mundanos e haver a possibilidade da deflagração de signos amorosos e sensíveis.

Como os signos se misturam e estes estão ligados a suas respectivas estruturas temporais, há também uma mistura temporal. Logo, o tempo andante é aquele que continua atuando em um “tempo complicado”, como o “tempo redescoberto”, imbricado do “tempo que se perde”, do “tempo perdido” e do “tempo que se redescobre”. Entretanto, isso ocorre na relação tempo e espaço.

Essa relação tempo e espaço pode ser pensada a partir da ligação entre heterotopia e heterocronia de Foucault. O autor (2006, p. 415) criou o termo heterotopia para pensar os “lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade” em contrapondo às utopias, os lugares irreais. As heterotopias são chamadas assim por assumirem um contrapositionamento, ou seja, atuarem com posicionamentos invertidos, contestando uma ordem pré-estabelecida, de algum modo atuando como uma utopia, mas em um espaço existente e localizável, gerando um lugar múltiplo e distoante da sua realidade primeira.

O autor associa as heterotopias a cinco princípios. O primeiro é que toda sociedade tem seus espaços heterotópicos, que se apresentam de formas variadas, sem a existência de uma universal. Deste desemboca o segundo princípio, regido pela diferença de funcionamento de acordo com a cultura e o tempo. No terceiro princípio, há a possibilidade de justaposição, um lugar pode se mesclar a outros espaços. No quinto, se estabelece um sistema de abertura e fechamento, esses espaços podem, ao mesmo tempo, isolar e torná-los penetráveis.

Ao expor do primeiro ao terceiro e o quinto princípios, Foucault (2006, p. 413) reforça a sua inquietação em relação ao espaço que, supõe ser maior que ao tempo, por considerar que este só aparece como “um dos jogos de distribuição possíveis entre elementos que se repartem no espaço”. Para ele, há uma subordinação do tempo ao espaço, aparecendo no quarto princípio.

Neste, a heterotopia faz surgir uma heterocronia, ou seja, uma ruptura no tempo linear, como o museu e a biblioteca, cujos espaços abrem-se a uma acumulação de tempo, o cemitério a uma cessação do mesmo. Ou as feiras, cujo tempo é passageiro e precário (*ibid.*, p. 418-419).

Na perspectiva desse tempo passageiro é que operam as intervenções urbanas, a exemplo dessas três obras. Elas criam espaços heterotópicos por possibilitarem contraposicionamentos em relação aos espaços reais (o viaduto, o muro e o telefone público das imagens 42, 43 e 44) criando inversões nos seus usos, uma vez que passam a ser espaços contemplativos, além de possibilitarem a geração de ações sobre eles. Por exemplo, o telefone público não serve mais somente para fazer uma ligação, passa a ser um objeto de busca da palavra Hong Kong.

Embora Foucault estabeleça uma subordinação do tempo ao espaço, acredita-se que há uma relação dialógica, uma via de mão-dupla em que um reage sobre o outro. Isto porque é a colocação das obras em um tempo efêmero que gera a mudança de posicionamento em relação ao espaço e também o espaço transformado pelos signos interventores deflagra as estruturas temporais já esboçadas.

O tempo efêmero gerador de uma mudança de posicionamento sobre o espaço será pensado a partir dos conceitos ligados à arte pública ou arte urbana, vinculado também ao conceito de acontecimento. Na direção oposta,

porém complementar, o espaço, momentaneamente, é transformado pelos signos interventores das três obras, reagindo no tempo por meio de um modo nômade.

O tempo efêmero e o acontecimento das intervenções urbanas

Os rastros, os vestígios dão os sinais do caráter efêmero da arte pública, por meio da apropriação fotográfica. Isso porque as imagens das “Imagens Posteriores”, “Giganto” e “Polaroides (in)visíveis” são coladas em lugares escolhidos pelos artistas e, em seguida ficam abandonadas à própria sorte. Elas ficam submetidas às variações climáticas, ao sol, à umidade, à chuva e à ações humanas, podendo ser transformadas, degradadas e até desaparecer.

A intervenção da obra “Imagens Posteriores” em Fortaleza-CE, colada na Praia de Iracema, durou cerca de 4 meses e aquela colada no muro da Faculdade Católica da mesma cidade, uma área mais afastada da praia, durou cerca de um ano¹²⁹ (Imagem 45) e mesmo em 2014, os restos da obra podiam ser vistos no local.

Imagem 45 – Restos da obra “Imagens Posteriores” em Fortaleza, realizada em 2012



Fonte: Fotografia tirada em agosto de 2014 pela pesquisadora

Esses restos são perceptíveis na obra “Giganto” (Imagem 46), realizada em Paraty-RJ, também uma região litorânea que sofreu a ação da maresia. Ou poderia se pensar na ação do homem, que teria rasgado as

¹²⁹ Relato dado à pesquisadora em 12 de agosto de 2014, por Daniel Muskito, estudante de graduação de Artes Visuais da Universidade Federal do Ceará que contribuiu na colagem das fotografias da referida obra. A entrevista na íntegra está no apêndice 3.

imagens. Raquel Brust ressalta que essa durabilidade depende muito do lugar. Ela relata (Apêndice 5)¹³⁰ que o Giganto do Minhocão (2009) ficou quatro anos, o Giganto de Santana (2010), apenas um ano.

Imagem 46 – Restos da obra “Giganto” em Paraty-RJ, realizada em 2011



Fonte: Acervo Projeto Giganto

As polaroides podem ser derrubadas pelo vento ou umidade ou mesmo levadas a outros lugares, uma vez que podem ser facilmente descoladas. Tom Lisboa ressalta que uma das características desta obra e de outras de sua autoria é o fato de serem efêmeras. Nesse sentido, ele expõe:

Eu não faço a intervenção pra durar muito tempo no espaço urbano. Eu acho que o tempo da surpresa é muito pequeno. Eu acho que o trabalho surpreende se, a pessoa que passa todo dia naquele lugar, naquele dia vê uma coisa diferente. E, se ela (a intervenção) fica muito tempo ali, aquele trabalho fica quase invisível de novo. Ele passa a pertencer à paisagem. Eu gosto que o trabalho fique ali, justamente para ter esse caráter de surpresa (Apêndice 6)¹³¹.

Percebe-se que as obras, ao intervirem no espaço urbano, agindo como signos interventores, operam em um tempo efêmero, se alinhando à heterocronia de Foucault, por possibilitarem uma ressignificação da rua como local de passagem, podendo criar uma vivência com a mesma, de forma rápida, devido aos materiais utilizados e à proposta dos artistas de lançar um *gesto* na cidade.

Essas possibilidades de deslocar as polaroides e rasgar as imagens das duas outras obras reconfiguram, também, a destinação da arte, por meio

¹³⁰ Entrevista concedida à pesquisadora em 12 de fevereiro de 2013, em São Paulo-SP.

¹³¹ Entrevista concedida à pesquisadora em 30 de janeiro de 2014, em Curitiba-PR.

do comportamento dos signos artísticos das referidas obras, que ultrapassa o campo da contemplação, requalificando a noção de arte pública (ARDENNE, 2002, p. 65) ligada a uma ação, mesmo que em um curto tempo.

Nessa perspectiva, Ruby (2001, p.17) defende a existência de uma renovação do pensamento e da prática da arte pública que passa, obrigatoriamente, por uma reinterpretação das funções da rua, dos lugares, do viver junto e do público (sua presença, sua participação e sua heterogeneidade). Isso se dá, principalmente, pela inserção de intervenções públicas efêmeras que promovem uma ressignificação da relação com a arte e com a cidade.

Segundo José Francisco Alves (2005, p. 32-33) a arte pública contemporânea pode ser figurativa ou não, e passa a se dar em diálogo com o local, sem a pretensão de ser uma obra comemorativa. Contudo, ressalta a permanência das obras no espaço urbano¹³². Enquanto Ruby, Pallamin, Deutsche e Andrade abrem a discussão à efemeridade das obras, o que faz pensar a renovação da arte pública não só pelo modo de se relacionar ao espaço, conforme Alves (2005), mas também pelo tempo. Nesse sentido, estabelece-se um contraponto entre obra permanente e obra efêmera, que operam, respectivamente, em um tempo longo e um tempo curto.

Essa ressignificação da rua e dos lugares passa pelo próprio processo de intervenção, que se dá a partir do próprio local. É ele que chama à intervenção. Nesse sentido, Raquel Brust expõe:

Eu já buscava uma foto específica para aquele lugar. Então, a intervenção sempre partiu do lugar, para depois ela entrar, a imagem que vai ser inserida ali e não ao contrário, não tinha imagem pra colocar, mesmo sendo as fotos de arquivo, sabe? Sempre a reflexão era outra, a partir do local (Apêndice 5)¹³³.

Patricia Gouvêa também trabalha nesta direção, ressaltando que é preciso *pensar cada espaço*. Por isso, a escolha das cinco fotografias utilizadas na intervenção da obra “Imagens Posteriores” foi pensada a partir de algum “dado concreto ou uma árvore, uma vaquinha”, pois mesmo as

¹³² O autor faz essa relação de permanência principalmente por trabalhar especificamente com a escultura que, mesmo na contemporaneidade, apresenta um caráter permanente, devido ao tamanho, à sua monumentalidade.

¹³³ BRUST, Raquel. Entrevista concedida à pesquisadora em 12 de fevereiro de 2014.

imagens sendo borradas, teriam uma apreensão na cidade. Uma vez que as fotos podem ser vistas de dentro de um carro, de um ônibus ou ao longo de uma caminhada, ela ressalta que “nem tudo funciona, nem tudo dá para fazer por simples transposição e a arte urbana tem outra forma de apreciação pelo observador (Apêndice 1)¹³⁴.

Logo, a questão da participação do público, das pessoas, exposta por Ruby (2001), se faz presente nas falas de Patricia Gouvêa e de Raquel Brust, para quem o público está ativo, está interagindo com a obra. “A obra depende do público pra existir, pra ficar exposta. Ela tá falando diretamente com ele, que é uma pessoa comum” (Apêndice 5)¹³⁵.

A reinterpretação das funções da rua é corroborada também por aquele que passa por ela. Isso porque a arte pública com o uso da fotografia, de maneira efêmera, passa aos domínios da cidade, que se transforma em grande espaço de exposição e, assim, surge a alcunha de “arte pública”¹³⁶ ou “arte urbana”¹³⁷. Ambas as denominações partem do pressuposto de caracterizar e nomear os trabalhos de arte produzidos e colocados em espaços públicos da cidade. Logo, a arte pública não é apenas aquela que está na rua, mas também a que ocorre e se dá na rua, o que Ruby (2001) chama de arte pública contemporânea.

A singularidade desta “arte pública contemporânea” (RUBY, 2010, p. 16) reside na inserção da questão da forma e da cidade como o lugar do da própria intervenção, entrando em acordo com o que foi exposto por Patricia Gouvêa e Raquel Brust sobre a relação intrínseca entre o formato da obra e o local, sendo que o segundo parece dar o tom ao primeiro. Além da questão do local, percebe-se que o tempo que ali se opera é curto, adquirindo o caráter de um “acontecimento”.

A ideia da intervenção como acontecimento é percebida a partir de Deleuze (2009, p. 154) que pensa o acontecimento como “algo que surge de novo”, diferente de instaurar uma novidade ligada a um começo absoluto,

¹³⁴ GOUVÊA, Patricia. Entrevista concedida à pesquisadora em 12 de março de 2014.

¹³⁵ BRUST, Raquel. Entrevista concedida à pesquisadora em 12 de fevereiro de 2014.

¹³⁶ Estes dois termos foram encontrados na literatura utilizada na pesquisa.

¹³⁷ Este termo é cunhado por Vera Pallamin. Ao longo do texto adota-se as duas denominações “arte pública” e / ou “arte urbana” que também são utilizadas indistintamente pelos artistas e autores. Não foi encontrada uma diferença de significado dos dois termos que justifique a diferenciação.

como em Foucault¹³⁸, mas está vinculada à perspectiva da diferença na repetição, como percebido nas estruturas temporais expostas acima.

As intervenções “Giganto” e “Polaroides (in)visíveis” fazem surgir algo de novo e não propõem uma novidade pois são criadas a partir daquilo que já existe nas ruas das cidades, aquilo que já está ali, mas não é acessado pelas pessoas, como se jogasse luz no cotidiano, seja nas pessoas anônimas que transitam nas ruas, ou no ambiente urbano do entorno.

Na obra “Imagens Posteriores” esse princípio do acontecimento como uma diferença na repetição está no conjunto da intervenção, já que as mesmas cinco imagens são colocadas em três cidades diferentes (Imagens 47, 48 e 49 e Apêndice 9)¹³⁹. Em cada uma delas, a relação da imagem com a cidade e vice-versa se deu de modo diferente.

Imagem 47 – Intervenção na Praça da Bandeira – Rio de Janeiro-RJ (2012)



Fonte: Acervo da artista

¹³⁸ Deleuze segue Foucault ao trabalhar com o acontecimento como algo que surge de novo, abrindo a uma descontinuidade do tempo. Contudo, abordarei o pensamento deleuzeano, pois Foucault trabalha em uma dimensão discursiva, o acontecimento enquanto acontecimento discursivo e sua relação com os outros campos de formação social, com sua fixação e sua função. E não farei uma abordagem do discurso, mas uma reflexão sobre o modo de acontecer das intervenções urbanas que geram relações com o outro ao ter contato com as obras, abrindo a uma espessura temporal.

¹³⁹ No apêndice 9, foram selecionadas fotografias das 5 imagens colocadas, de forma repetida, em cada uma das três cidades, em que é possível perceber a diferença de relação com cada uma delas. Entretanto, no corpo do texto escolheu-se a fotografia dos coqueiros para deixar claro e visível a proposição de “diferença na repetição” exposta acima.

Imagem 48 – Intervenção na Rua Antônio Pompeu – Fortaleza-CE (2013)



Fonte: Acervo da artista

Imagem 49 – Intervenção na Tesourinha da 202 Sul – Brasília-DF (2013)



Fonte: Acervo da artista

Nas imagens do Rio de Janeiro há sempre o contraponto com o grafite ou estão colocadas em locais degradados da cidade. Nas imagens de Fortaleza, além da relação com o grafite, há a relação das paisagens representadas com as paisagens do local, como na intervenção na praia de Iracema, os coqueiros da imagem em diálogo com os coqueiros da praia, as árvores que emolduram a imagem dos buritis da Rua Antônio Pompeu. E, em Brasília fica explícita a relação com a monumentalidade da arquitetura da cidade, como as tesourinhas.

Percebe-se uma singularidade em cada uma das intervenções, mesmo que seja a mesma fotografia colada como exposto nas imagens 47, 48 e 49, indo ao encontro da perspectiva de acontecimento trazida por Deleuze

(2009), se diferenciando na repetição. Além de propiciar uma relação temporal descontínua, uma vez que há uma efetuação no momento presente, quando cada imagem da intervenção é colocada na rua ou a cada relação de olhar que cria com quem passa por ela, e uma contra-efetuação, ou seja, o seu desdobramento em um passado-futuro.

Esse movimento de efetuação e contra-efetuação pode ser percebido desde à percepção das estruturas temporais (tempo que se perde, tempo perdido, tempo que se redescobre e tempo redescoberto) presentes nas obras. Isso de modo a associar o tempo ao espaço, no ato da intervenção, deflagrando o tempo andante.

O tempo ocorre de modo efêmero, de acordo com a proposta de arte pública contemporânea (RUBY, 2001). Ruby não faz uma discussão densa sobre o tempo, apenas apresenta essa característica de efemeridade. A meu ver, ao pensar a intervenção como acontecimento, essa efemeridade ganha a espessura proposta por Deleuze (2009) sendo pertencente a um entretempo, ou seja, apresentando a mesma natureza do devir, se abrindo a dois tempos, passado e futuro, furtando-se ao presente ou a efetuação.

Para François Dosse (2013, p. 174) o conceito proposto por Deleuze capta esse entretempo no movimento de contra-efetuação, enquanto que a História, em grande medida, só capta a efetuação. Este autor (2013) faz uma retomada desse termo “acontecimento”, propondo a sua historiografia¹⁴⁰. Ele coloca que o termo, oriundo do francês *événement*, tem seu uso comprovado desde o século XV, assumindo, inicialmente, um sentido amplo e vago que significa “o que acontece”.

No mundo grego, com o aparecimento da noção de *Kairos*, faculdade de conjugar *Aion* e *Cronos*, há a introdução da ideia do acontecimento como irrupção, uma passagem furtiva cuja identidade está na singularidade e a abertura simultânea a outro tempo, abrindo à ideia que será trabalhada por Deleuze.

¹⁴⁰ Dosse propõe a historiografia do “acontecimento” no livro “Renascimento do acontecimento” (2013). Ele retoma diversos filósofos e historiadores que discutem o conceito. Selecionei apenas alguns deles para relacionar com o conceito de acontecimento para Deleuze (2009), já que o meu objetivo não é fazer, também, uma historiografia do termo, mas relacioná-lo à intervenção urbana ligada ao conceito de arte pública contemporânea, operando em um tempo curto.

Entretanto, no século XVI, o acontecimento remete à obtenção de um resultado, que desaparece no séc. XVII, sendo substituído por aquilo que aconteceu, “um fato de certa importância, um pouco excepcional, que quebra uma rotina” (DOSSE, 2013, p. 4), uma ruptura inesperada no percurso tempo, uma novidade. No séc. XVIII, há uma redução da ideia de singularidade do acontecimento para leis universais, tornando a trama acontecimental inteligível e causal.

No século XIX, com a profissionalização do gênero histórico, munido de método, regras e ritos, o acontecimento se torna o objeto específico da investigação histórica com a incumbência de atestar uma veracidade, havendo o rompimento com a literatura e o privilégio com a recuperação da realidade preconizada pela história metódica de Charles-Victor Langlois e Charles Signobos, colocando o acontecimento como a verdade presente no factual.

Com a virada do séc. XX, Charles Péguy, ao criticar a história metódica e da veracidade do documento, argumenta que o acontecimento não é neutro, exigindo um comprometimento do indivíduo, por isso existe uma complexidade que não se reduz ao método. Dosse (2013, p. 49) expõe que para Péguy, baseando-se em Bergson, só a memória seria capaz de ter acesso ao acontecimento, o que começa a abrir a uma mistura de temporalidade, tratada em Deleuze.

Os Annales, a partir de 1929, criticam a história como sucessão de acontecimentos, conforme proposta da história metódica, que reduziu a história ao acontecimento como fato. Ao se inspirar nas leis estruturais, o acontecimento é visto como aleatório, fora de relações de causalidade, sendo insignificante diante da estrutura. O acontecimento por ser da ordem da curta duração passa a ser visto como enganoso, havendo uma rejeição do mesmo¹⁴¹.

A redefinição do acontecimento “como abordagem de uma multiplicidade de possíveis, de situações virtuais, potenciais, e não mais como algo consumado dentro de sua imutabilidade” (DOSSE, 2013, p. 85) abre a uma perspectiva moderna de historicidade, com demonstrações do

¹⁴¹ Dosse (2013, p. 75) defende que a ideia do acontecimento como enganação por estar desvinculado da estrutura está presente no pensamento de Fernand Braudel, inspirado no estruturalismo de Claude Lévi- Strauss.

historiador Henri-Irénée Marrou. Ele retoma o modo triplo de ser do presente, proposto por Santo Agostinho, em que futuro e passado só existem em relação ao presente.

Com isso, a leitura histórica do acontecimento não é mais redutível ao acontecimento estudado, mas a sua acontecimentalidade, ou seja, os seus vestígios revelam uma cadeia factual conectada a outros momentos, diferentes daquele que fez o fato surgir, ligado a acontecimentos anteriores. Há, portanto, um rompimento de um tempo único e linear.

Bergson (2005) também discute esse rompimento da linearidade temporal, enredando passado e presente, que se influenciam mutuamente e cuja sobrevivência de um no outro se dá na duração. Dosse (2013, p. 91) coloca que o acontecimento está no cerne da concepção bergsoniana cujo presente é visto como passado, sua presença é retrospectiva em uma dimensão prospectiva, abrindo a um leque de possíveis, dando ao acontecimento um caráter enigmático e inacessível, incompatível às tentativas de explicação linear da historiografia tradicional.

Deleuze assume essa perspectiva bergsoniana que é trazida nesta tese para pensar a intervenção urbana como acontecimento, uma vez que há uma permanente mistura de temporalidades deflagrada tanto no interior das obras quanto no contato delas com o olhar do outro.

Essa mistura acontece de modo particular com cada um que se propõe a ter contato com as intervenções¹⁴². Essa particularidade do olhar se alinha à ideia do “acontecimento em relação a alguém” vinculada aos estudos fenomenológicos. Estes estudos, segundo Dosse (2013, p. 98) trazem a libertação à causalidade do acontecimento, passando a ser visto como irrepetível. Os “possíveis” esboçados por Bergson se dão, portanto, na sua ocorrência, fazendo sempre iniciar uma nova série, o que vai ao encontro da proposta deleuzeana de “sempre surgir de novo”.

Na intervenção urbana isso pode acontecer a cada olhar lançado às imagens, dando a dimensão pessoal, subjetiva e íntima do acontecimento, afastado do outro pólo, coletivo, histórico e universalizante, preconizado pela história metódica e Escola dos Annales.

¹⁴² O meu modo de olhar as três intervenções urbanas também é particular, o que traz a singularidade para a escrita e a estrutura desta tese.

Além da perspectiva de um olhar individual, a mistura de temporalidade gerada do acontecimento remete a vê-lo não só no seu ato ocorrido no presente, como sua relação com o passado e o futuro através dos vestígios deixados. Desse modo que as três intervenções urbanas são olhadas por mim, por meio dos vestígios, que chamo de documentos-signo.

Segundo Dosse (2013, p. 115), a percepção do acontecimento também como vestígio se liga ao modo que a psicanálise o trabalha, como algo que age apenas depois, assim como sua verdade aparecerá posteriormente. Isso porque o tempo do acontecimento é diferente do seu significado que, se insere no processo temporal, cujo passado não desapareceu, mas é também invenção, se abrindo ao futuro.

Embora a psicanálise se interesse pelo acontecimento traumático¹⁴³, interessa-nos essa perspectiva de uma dupla abertura, ao passado e ao futuro, assim como o devir deleuzeano, que ocorre não só no ato do acontecimento, mas nos seus vestígios.

Essa possibilidade de pensar o acontecimento pelos vestígios, na história, é aberta por Michel de Certeau (DOSSE, 2013, p. 180), garantindo o seu sentido sempre aberto. Este autor pensa o acontecimento não só como surgimento do inesperado e registro, mas como vestígio ao longo do tempo.

Embora Certeau não coloque a questão da repetição, um “surgir de novo”, como Deleuze, pensar o acontecimento por meio dos seus vestígios se relaciona com a contra-efetuação e a sobrevivência de uma dimensão temporal em que algo de incorpóreo, irrealizável excede à efetuação proposta por este, uma vez que Certeau (1994, p. 51) expõe que “um acontecimento não é o que vemos ou sabemos dele, mas o que ele se torna”.

Nesse sentido, os vestígios podem fazer surgir os acontecimentos. Toma-se a ideia de acontecimento como algo invisibilizado na História. Nessa perspectiva, surgem os trabalhos de micro-história e de historiadores interessados em uma escrita da história que não está voltada aos “grandes acontecimentos” (àqueles já inscritos na História).

As intervenções urbanas, no contexto da História da Arte canônica, podem ser pensadas como obras que operam pelo acontecimento por não

¹⁴³ São acontecimentos vividos ou impressões que sofrem transformações no processo temporal (DOSSE, 2013, p. 115).

estarem inscritas nela. A sua inscrição acontece primeiro nas ruas e não se dão como uma arte isolada. Isso obriga, segundo Ruby (2001), a reconsiderar a problemática moderna da arte em público e a engajar uma nova reflexão, em relação aos rituais urbanos compartilhados com a obra e às estratégias sociais, a fim de ativar a reflexão sobre a cidade.

Desse modo, para Ruby (2001, p. 62), pensar a arte pública contemporânea não é consagrar uma categoria fechada, mas organizar um encontro inédito entre a arte, as funções do estado e uma nova forma de viver na cidade. Ele trabalha o corpo social e político nos lugares públicos, onde se exprimem as significações do imaginário social. Para ele, a arte pública deixa de ser simplesmente ornamental e chama cada indivíduo a fazer parte, a vivificar o espaço público.

Esse chamamento a vivenciar o espaço público através da arte é gerado na perspectiva do acontecimento em que a experiência do contato no presente pode se desdobrar em passado e futuro, antes e depois. Assim como Dosse (2013, p. 145) defende que todo acontecimento possui uma espessura temporal, essas obras, sendo percebidas como acontecimentos, conforme Deleuze, também possuem. Pelo fato de serem efêmeras podem ser acessadas pelos seus vestígios.

A arte pública, sendo efêmera, adquire dois sentidos (ANDRADE, 2010, p. 46). Ela está ligada a um espaço público, uma vez que o seu desenvolvimento se dá externamente ao museu ou galeria. Ao mesmo tempo, vincula-se a uma possibilidade de participação pública, ou seja, uma ação interventora que muitas vezes não se distingue da ação política. Assim, a obra no espaço público não é só pensada pela obra, mas por meio da participação dos agentes sociais. Esta arte pública é vista por Andrade (2010, p. 46) como crítica à arte “erudita, legítima ou oficial”.

Andrade (2010, p. 51) considera a existência de dois modos de se fazer arte pública. Uma “legítima”, que seria a dos monumentos, das figuras nacionais, históricas e culturais. A outra, “marginal”, é a arte do efêmero, com o objetivo de crítica social e/ou política, que se inscreve em espaços degradados, bairros pobres das metrópoles, paredes de edifícios em construção. Mesmo que esse autor não utilize a denominação arte pública

contemporânea (RUBY, 2001), seria possível considerar que esta se aproxima de uma arte pública “marginal”¹⁴⁴ e se distancia da “legítima”.

Deutsche (1996, p.63), de maneira semelhante, vê com criticidade as formas desta arte chamada por Andrade (2010) de “legítima”, uma vez que são formas de arte pública que celebram e perpetuam os usos dominantes do espaço. Para esta autora interessa mais refletir sobre *eventos concretos* de mudança da função da arte pública, que seria essa arte pública contemporânea ou marginal¹⁴⁵, como uma prática urbana capaz de contribuir ao confronto com o pensamento dominante de ordenação da cidade e aos espaços de exclusão criados na mesma.

A primeira questão entra em consonância com parte da colocação de Andrade (2010) e Deutsche (1996) a respeito da arte pública, no que tange o ir ao espaço público e propor uma participação pública, já que para o primeiro autor, a arte pública surge de um esforço conjunto “dos artistas, das comunidades e dos seus difusores” (2010, p. 52). A segunda autora, além disso, vê como primordial uma intervenção no espaço para fazer outra organização social e produzir operações ideológicas do espaço visível (1996, p. 68).

Raquel Brust não manifesta de maneira categórica esta discussão de uma possibilidade de reorganização social ou, nas palavras dela, “uma transformação”, mas vê a intervenção pela arte pública, e especificamente pelo *Giganto*, como “uma intervenção na memória das pessoas, na vida das pessoas” (Apêndice 5)¹⁴⁶.

Ao pensar sobre aqueles que passam pelas obras nas ruas, Patricia Gouvêa observa a intervenção como “pequenas sugestões, pequenas chamadas, uma abertura de janelas na paisagem urbana para olhar, parar, pensar sobre o percurso, deixar de olhar o celular o tempo todo e olhar no

¹⁴⁴ Andrade dá como exemplo desta arte marginal o grafite e o stêncil. Poderíamos, entretanto, alargar a exemplificação com a performance, a fotografia, o vídeo e outras linguagens que fazem inscrições efêmeras no espaço urbano.

¹⁴⁵ Tom Lisboa também classifica a sua obra de *marginal* a partir de três questões. A primeira, pelo fato de estar exposta na rua, fora de um espaço institucional; a segunda, por não depender de recursos públicos à sua realização e, por último, pelo fato de sua obra fotográfica dialogar com outras linguagens. Entretanto, ele não faz reflexões profundas sobre isso.

¹⁴⁶ BRUST, Raquel. Entrevista concedida à pesquisadora em 12 de fevereiro de 2014.

entorno” (Apêndice 1)¹⁴⁷. Assim, talvez essas operações ideológicas do espaço visível, expostas por Deutsche (1996), se deem, mas de maneira sutil e sem um controle pré-definido pelo artista.

Mesmo diante dessa sutileza, Pallamin (2000) acredita na existência de um impacto no social, podendo confirmar ou desafiar a hegemonia vigente. Para ela, a arte pública se configura como “a arte que se faz no espaço público, o gesto, a intervenção, o evento, a instalação, o espetáculo, a apresentação, a arquitetura” (*ibid.*, p. 10).

Nessa direção de intervir no espaço público, Tom Lisboa passa a refletir sobre o seu trabalho com a nomenclatura de “intervenção urbana”, a partir do momento que as pessoas passaram a dizer que era. Inicialmente, pensava que *fazia* “exposição a céu aberto”¹⁴⁸. Ele comenta que gostou “da brincadeira de fazer exposição a céu aberto, de fazer intervenção urbana” (Apêndice 6)¹⁴⁹. O artista dá continuidade a essa brincadeira com a obra “Polaroides (in)visíveis”, momento em que assume sua obra como “intervenção urbana”, pois faz sem autorização, com pouco recurso e propõe um diálogo, inclusive de apropriação, por parte daquele que passa pelas ruas.

Assim, sua obra, considerada como intervenção urbana, pode criar uma provocação no outro. É o que Hildebrandt (2013) chama de “projetos artísticos inseridos na cidade”, sejam intervenções, instalações ou grafite, que “propõem ideias, provocações, comentários ou planos relacionados a usos alternativos da cidade” (2013, p. 174).

Esta autora também concebe essa arte como “pública”, assim como Andrade (2010) e Deutsche (1996), devido não apenas ao lugar não institucional ou ao acesso livre a uma obra que estiver na rua, mas à possibilidade da geração de uma experiência coletiva, “nem sempre livre de contradições” (HILDEBRANDT, 2013, p. 179).

As contradições do processo, para Deutsche (1996, p. 56), podem ser reveladas pela obra e por isso a arte pública se configura como uma prática

¹⁴⁷ GOUVÊA, Patricia. Entrevista concedida à pesquisadora em 12 de março de 2014.

¹⁴⁸ Tom Lisboa faz referência especificamente à sua primeira obra *Ficções urbanas: o documentário*, de 2004, que consistiu na colocação de fragmentos de cenas fílmicas em 20 *outdoors* na cidade de Curitiba-PR.

¹⁴⁹ LISBOA, Tom. Entrevista concedida à pesquisadora em 30 de janeiro de 2014.

em que a construção do meio participa da produção de significados, usos e formas para a cidade, o que pode gerar questionamentos e reflexões sobre o espaço urbano. Nesse sentido, trata-se de uma forma de apropriação do espaço público e da cidade tensionando as questões relativas ao público e ao privado.

Essa tensão entre público e privado, para Ruby (2001, p. 20-23), atinge um dos fins produzidos pela arte pública, ou seja, trazer a discussão dos espaços da cidade, deflagrando o caráter político das obras. Na medida em que se leva a obra para fora do museu impulsiona-se a reflexão sobre a cidade, além de gerar uma resistência à institucionalização e crítica às estruturas estéticas.

Essa resistência à institucionalização é discutida por Tom Lisboa (anexo 27)¹⁵⁰, uma vez que essa saída às ruas, “esse ir ao encontro do grande público, muitas vezes não iniciado no circuito artístico mais elitizado” (2010), já faz parte da busca da arte contemporânea de museu ou galeria há um bom tempo. Ao mesmo tempo, ele ressalta que essa produção é feita à margem dos interesses de mercado, o que confere maior liberdade ao artista no que tange à experimentação, gerando um interesse das instituições artísticas à inclusão dessa arte “marginal”.

Das ruas a obra acaba indo, posteriormente, às galerias, levando questões relativas à apropriação do privado e do público. No último, como ressalta Tom Lisboa, ao Jornal do Paraná (anexo 27), há uma perda de controle sobre a criação, como se o artista aprendesse o desapego das obras, pois elas são facilmente removíveis. O desejo dele é justamente esse, que as polaroides sejam levadas para casa ou migrem para outros lugares.

Ao mesmo tempo que há essa reapropriação da obra, existe um processo de se reapropriar do próprio espaço público, como assinala Ruby (2001, p.30). Isso se dá por meio da mistura entre manifestações artísticas e as imagens componentes do ambiente urbano como participantes que constituem, constroem e transformam as paisagens urbanas. Consequentemente, inserem-se também no cotidiano da cidade,

¹⁵⁰ Fala publicada no Jornal Paraná online, na Matéria *Intervenções necessárias do artista Tom Lisboa*, de Paula Melech, 07/03/2010.

possibilitando uma nova formação da identidade dos contextos urbanos, do imaginário das pessoas que transitam nos mesmos.

Segundo Deutsche (1996, p. 61), a formação dessa outra identidade se dá pela reciprocidade entre arte e lugar, no rompimento das fronteiras entre eles e na abertura do caminho para a participação na arte de modo mais amplo, por meio de práticas culturais e sociais. Na medida em que a arte pública promove uma alternância do lugar, ocupando outros lugares, há a construção de espaços de sociabilidade.

Desse modo, a questão central da arte pública contemporânea, para Ruby (2001, p. 58), se torna “o que podemos fazer juntos?” Isto por que a arte pública contemporânea tem uma vocação de criar situações que envolvem os espectadores, convidando a ações e interrogações. Patricia Gouvêa traz a questão do tempo e do movimento. Raquel Brust indaga sobre aquelas pessoas que nos olham, como se lançassem a pergunta: “Quem seriam elas?” Tom Lisboa¹⁵¹ (Anexo 27) nos questiona sobre o que está no nosso entorno e o nosso olhar domesticado do cotidiano.

Há a deflagração de um fabular coletivo ou mesmo suscita-se a ação da procura dos espaços, do tempo e das pessoas, o que para Ruby (*ibid.*, p. 59) seria a contribuição para um despertar do “poder fazer”, que favoreceria os encontros, as manifestações além da própria obra, permitindo o confronto mais que o consenso. Para o autor, a arte pública contemporânea se dirige a uma temática política das relações sociais, no sentido de promover um debate.

Logo, “os significados da arte urbana têm relação com a apropriação pela coletividade” (PALLAMIN, 2000, p. 19). Com isso, as denominações de “Arte Pública”, “Arte Urbana”, “Arte pública contemporânea” ou “Arte marginal” promovem esta nova “partilha do sensível”¹⁵² (RANCIÈRE, 2009), ou seja, a dissolução entre fazer e ver.

Nesse sentido, a arte é alçada do estético ao sociocultural, uma vez que a paisagem urbana dialoga com suas propostas de mudança e com o olhar do público, possibilitando a modificação da relação com o espaço e com o tempo nos lugares públicos e colocando o corpo do passante em jogo.

¹⁵¹ Matéria *Intervenções necessárias do artista Tom Lisboa*, de Paula Melech, 07/03/2010.

¹⁵² A discussão mais aprofundada deste conceito será feita no capítulo 3, momento em que ficará mais clara a relação entre “arte pública” e “partilha do sensível”.

Essa mudança ocorre no tempo efêmero das intervenções urbanas, que operam como “acontecimentos”, se instaurando uma dimensão andante neste tempo múltiplo e também em um “espaço liso” ou “desterritorializado”.

O espaço liso das intervenções urbanas

É do encontro da rua e da arte, da relação entre cidade e obra que nascem os diálogos entre ambos. Com isso, o entrelaçamento entre arte pública e espaço urbano, como expõe Pallamin (2000, p. 17) “[...] não é de justaposição ou de inserção de objetos ilustrativos em um determinado contexto cultural”, ou seja, não ocorre uma simples adequação da arte à cidade, mas uma possibilidade da amplitude de ambas.

Nesse sentido, Tom Lisboa comenta: “Cada vez que faço a polaroide de um espaço urbano, a minha percepção é que esse espaço está sendo ampliado. Parece que adquire uma nova dimensão que eu criei para ele”¹⁵³ (Anexo 13). É na perspectiva dessa amplitude que tanto as “Imagens Posteriores”, “Giganto” quanta as “Polaroides (in)visíveis” caminham.

Essa amplitude revela o espaço liso destas intervenções urbanas. Como expõem Deleuze-Guattari¹⁵⁴ (1997, p. 20), este é um espaço vetorial, projetivo ou topológico, cuja ocupação ocorre sem medição. Em seu contraponto existe o espaço estriado, que é métrico e só é ocupado a partir de medições. “O espaço liso é um campo sem condutos nem canais” (*ibid.*, p. 31), se comportando de maneira heterogênea e múltipla, já que não há medida ou um centro preciso, o que culmina em um modo de exploração em que se avança progressivamente.

Em um primeiro momento, a cidade se transforma em um espaço liso aos artistas que se colocam a andar, de modo nômade, sem um ponto definido. Mesmo que haja uma pré-determinação, Patricia Gouvêa e Raquel Brust buscam muros grandes para a colagem, respectivamente, das paisagens e dos retratos e Tom Lisboa procura locais de espera (pontos de ônibus, telefones públicos e bancos de praça).

¹⁵³ Fala de Tom Lisboa publicada no Jornal Gazeta do Povo, de 16/10/2007, na matéria *O enquadramento do espectador* de Luciana Romagnolli.

¹⁵⁴ Essa denominação “espaço liso” e “espaço estriado” advém de Pierre Boulez (*apud* Deleuze 1997, p. 20). Este autor distingue dois espaços-tempo na música; no espaço estriado a medição é determinada enquanto no liso ela pode ocorrer em qualquer lugar.

A escolha deles se dá de modo afetivo, ou seja, entre as andanças há sons, pessoas, detalhes que afetam e fazem com que se olhe ao redor. “É o itinerante, o ambulante. Seguir o fluxo da matéria é itinerar, é ambular. É a intuição em ato” (DELEUZE-GUATTARI, 1997, p. 79). A descoberta dos locais, para fotografar ou colar, ocorre de modo *andante*, ou ambulante ou itinerante nas palavras de Deleuze-Guattari, que só pode ocorrer em um espaço liso que é a sua determinação, ou seja, a indeterminação de pontos ou percursos no espaço.

Deleuze-Guattari (1997, p. 42) diferenciam o nômade do migrante. Embora o segundo vá também de um ponto a outro sem uma precisão do ponto de chegada, ele busca algo pré-definido. Enquanto que o primeiro alterna entre um ponto e outro por afetos. Mesmo que seus trajetos sejam costumeiros, não se faz um “caminho sedentário”, fechado em funções já definidas, mas ele é “aberto, indefinido e comunicante” (*ibid.*, p. 43).

Dessa diferença entre nômade e migrante proposta por Deleuze-Guattari (1997), é possível estabelecer um paralelo entre o viajante e o turista, ambas denominações colocadas por Patricia Gouvêa e Tom Lisboa e percebido no modo de se relacionar com o espaço de Raquel Brust. O viajante, assim como o nômade, não tem percursos que são criados à medida que se anda, enquanto o turista, como o migrante, estabelece um trajeto pré-definido.

Ao colocarem as obras nas ruas, os três artistas possibilitam que a cidade seja percebida como um espaço liso acessado de modo andante e nômade. Isto porque as imagens das obras são colocadas nas ruas de maneira que não se percebe a sequência, como em uma galeria ou um espaço fechado, além de possibilitar que as pessoas que andam pelas ruas sejam também afetadas pelas obras, experimentando uma outra relação com a cidade.

Ela pode, momentaneamente, deixar de ser um espaço estriado, em que se vai da casa ao trabalho (por exemplo), e pode se converter em um espaço liso, na busca das outras imagens ou dos locais ou pessoas que elas suscitam. O espaço se mescla com o tempo gerando este “tempo andante” por meio dos signos interventores, fazendo surgir as estruturas temporais deleuzeanas de forma múltipla em um espaço liso.

Este espaço territorializa e desterritorializa, agindo como o *go*, cujos peões somente avançam, com algumas variações de acordo com as situações em que se encontram, sendo, portanto, distribuídos em espaço aberto ou liso, já que podem surgir em qualquer ponto, “sem alvo nem destino, sem partida nem chegada” (DELEUZE-GUATTARI, 1997, p. 9). Em contraponto ao jogo de xadrez, cujas peças têm funções e modos de ação pré-determinados, atuam em um espaço fechado ou estriado.

A partir do modo de operação do *go*, que está ligado ao nomadismo, Deleuze-Guattari propõem o paradigma da “máquina de guerra” (1997, p. 11). Esta máquina não se relaciona ao aparato militar que um Estado é capaz de construir para a guerra, mas diz respeito à exterioridade que surge a partir das determinações do Estado ao longo da história. Constituiu-se em modos particulares de ação, não institucionalizados, indeterminados, surgidos por afetos. Como os autores argumentam, as obras de arte, por essência, operam como “máquinas de guerra”, ou seja, agem em contraponto às regras instituídas, instaurando vozes dissonantes com aquilo que está estabelecido.

A obra *Giganto* nasce um pouco depois da época em que os *outdoors* foram retirados da cidade de São Paulo, a partir da Lei da Cidade Limpa¹⁵⁵, que prevê uma “ordenação dos elementos que compõem a paisagem urbana, visíveis a partir do logradouro público no território do Município de São Paulo”¹⁵⁶. Sem os *outdoors*, os muros passaram a ser mais utilizados, por isso a dificuldade de Raquel em encontrar espaços vazios na cidade e o constante cuidado para não inserir a obra sobre outro trabalho.

A dinâmica da cidade acabou criando os modos de se intervir. Raquel Brust joga com a ideia de “ordenação”, uma vez que propõe uma outra ordem, de alguma maneira burlando a própria lei, agindo como uma “máquina de guerra”. Ela escolheu os pilares do Minhocão, em 2013, a fim de propor uma nova ordenação a ele, quase uma humanização, ao colocar retratos em um espaço cheio de concreto.

¹⁵⁵ Lei 14.223, decretada no dia 26 de setembro de 2006 no governo municipal de Gilberto Kassab. A lei pode ser baixada na íntegra pelo endereço: http://ww2.prefeitura.sp.gov.br/cidadelimpa/conheca_lei/conheca_lei.html, acesso em 04/03/2015.

¹⁵⁶ Artigo 1º da referida lei.

A artista revelou que após a colagem da primeira fotografia, já havia um jornalista da Folha de São Paulo e pessoas visitando o Minhocão, fotografando os retratos. Raquel Brust acrescenta que o *fato de “estar utilizando um espaço público o transformou por completo”* e conta que os comerciantes a agradeciam por ter ocorrido um aumento do movimento (Apêndice 5)¹⁵⁷. Essa construção deixa de ser momentaneamente um local de passagem e passa a criar redes de socialização, por meio de um processo de territorialização e desterritorialização.

Percebe-se, portanto, o estabelecimento de uma relação com a cidade além da proposição do Estado. Isso também é perceptível com o processo de Patricia Gouvêa no momento da escolha dos locais. Ela conta que cada cidade apresentou uma maneira diferente de intervir, pois cada uma a afetou de modo distinto. No Rio, a questão do precário lhe chamou a atenção, pelo fato de ser uma cidade maior, com muitas ruínas, obras inconclusas ou destruídas ou em processo de construção. Em Fortaleza, a força estava na presença do mar. Em Brasília, saltou o espaço monumental.

Por isso, no Rio de Janeiro Patricia Gouvêa escolheu espaços precários, em Fortaleza a praia de Iracema e seus arredores e em Brasília, lugares de passagem, como as tesourinhas. Cada uma dessas cidades trouxe uma experiência diferente para a artista. Na primeira, um misto de tensão e afetividade, já que ela mora ali. A segunda, bem mais tranquila, havendo, inclusive, um acolhimento e uma preservação por parte dos moradores, e na terceira a relação de escalas, da fotografia com a arquitetura.

Já Tom Lisboa escolheu os locais em que era possível parar, até para que houvesse um tempo para a leitura das polaroides. Por isso, ele colou as mesmas em ponto de ônibus, telefones públicos. No interior de São Paulo, ele descobriu os bancos de praça, que depois passou a ser um local mais explorado por ele. Os bancos de praça não estavam previstos, mas surgiram nesse paradigma da “máquina de guerra”, fundando na exterioridade, levando ao aparecimento dos afetos no processo de criação das obras.

A cidade acabou dando as pistas à continuidade de seu trabalho. A esse respeito Lisboa enfatiza que se “trata justamente de você perceber

¹⁵⁷ BRUST, Raquel. Entrevista concedida à pesquisadora em 12 de fevereiro de 2014.

como esse trabalho pode acontecer no espaço urbano” (Apêndice 6)¹⁵⁸. Enquanto as outras cidades exigiam um andar mais atento, na cidade de Curitiba, onde o artista vive há 27 anos, ele já sabia onde a obra seria colocada, já que busca também lugares de grande circulação pública, mas a especificidade do lugar surgiu sem uma pré-determinação.

Diante dessa relação intrínseca entre obra e cidade, pode-se pensar em um duplo jogo, característico de um paradigma de “máquina de guerra”, a obra que é criada a partir dos afetos dos elementos da cidade e que ao ser colocada afeta a cidade. Ambos, obra e cidade passam a ter características de um espaço liso, gerando territorializações e desterritorializações.

Esse espaço se relaciona com o tempo, constituindo um “tempo andante”, por meio dos signos interventores, cujas intervenções são vistas como “acontecimentos” que emergem em um tempo curto gerador de afetos. “Espaço liso” e “tempo do acontecimento” se cruzam formando o tempo andante, deflagrando de maneira múltipla os outros tempos (tempo que se perde, tempo perdido, tempo que se redescobre e tempo redescoberto) fazendo cruzar presente, passado e futuro.

Nestas três obras, essa relação espaço-tempo deflagrada na cidade passa também aos domínios da *internet*. Esta, por natureza é um espaço liso, pela inexistência de pontos de chegada e partida, já que é uma linguagem fundada na desterritorialização do texto.

Mesmo que as obras não estejam mais no espaço urbano, elas podem ser acessadas no espaço virtual da *internet*. “Imagens posteriores” pode ser (re)vista no *site* da artista (www.patriciagouvea.com) e na página do *facebook* da obra (Imagem 50). O Giganto pode ser (re)acessado tanto na página do projeto (www.projetoigiganto.com.br) ou no *facebook* (Imagem 51) e as Polaroides (in)visíveis no *site* do artista (www.sintomnizado.com.br) no *link* da obra (Imagem 52).

¹⁵⁸ LISBOA, Tom. Entrevista concedida à pesquisadora em 30 de janeiro de 2014.

Imagem 50 – Página do *facebook* criada para divulgar o processo das intervenções urbanas da obra “Imagens Posteriores”



Fonte:

https://www.facebook.com/patricia.oliveira.gouvea/media_set?set=a.10151164101717636.452337.634447635&type=1&l=5efebd9048

Imagem 51 – Página do *facebook* do Projeto Giganto



Fonte: <https://www.facebook.com/projetogiganto/?fref=ts>

Imagem 52 – Página da obra “Polaroides (in)visíveis”



Fonte: www.sintomnizado.com.br

A passagem do espaço da cidade para o espaço virtual acontece também por nomadismo e não migração, uma vez que ao andar pelas ruas e ver as obras não há uma indicação dos endereços a serem acessados. Inclusive, a pessoa pode acessar primeiro o espaço virtual e depois o da cidade, caso a obra ainda esteja exposta, o que prevê uma indeterminação de onde começa a obra e onde termina.

Além desta característica nômade percebida entre os dois espaços, pode-se pensar também no espaço virtual a deflagração de um outro processo de “acontecimento”. Essa ideia vai ao encontro de como Dosse (2013) propõe o “renascimento do acontecimento” que está vinculado à inserção do acontecimento, visto no item anterior, em uma cadeia de comunicação.

Nesse momento de sua proposição, ele coloca que é com a recolocação do acontecimento histórico¹⁵⁹ nos meios de comunicação que aparece uma outra perspectiva do acontecimento em que é possível unir a fenomenologia com a história, as dimensões do tempo íntimo com o cosmológico, o tempo privado com o público. Para ele (2013, p. 187) isso ocorre na percepção do acontecimento a partir de sua trama textual, construída pelos vestígios.

Os períodos da história podem ser revisitados com essa nova leitura do acontecimento em que é “uma construção temporal que não se limita à sua própria facticidade, mas se integra em uma narrativa consistente de sentido” (DOSSE, 2013, p. 223). Essas narrativas podem ser construídas também, pelos historiadores, no seu modo de acontecimento nos meios de comunicação, participando da própria natureza dos acontecimentos, já que passam a existir por eles.

Com a midiaticização dos acontecimentos, surgem várias versões ou narrativas do mesmo, propiciando uma tensão entre singularidade e pluralidade, principalmente quando há uma relação com o espectador que pode também criar a sua. Pela narrativa do acontecimento, ele “cria seu próprio passado e se abre para um futuro inédito, revelando uma descontinuidade que não mais permite pensar em termos de contexto já-lá, preexistente e causando o acontecimento” (DOSSE, 2013, p. 273), em contrapartida tudo parte do presente se desdobrando novamente em passado e futuro.

As três obras, vistas como acontecimento midiático, não ocorrem nos meios televisivos, como trazido por Dosse, mas no ambiente virtual, cuja natureza se alinha à não-linearidade e a uma relação de interatividade com o

¹⁵⁹ No livro, o autor faz uma análise detida dos acontecimentos ligados ao maio de 68 e como as narrativas deste acontecimento foram construídas pelos historiadores e os meios de difusão.

outro, diferente da televisão. Nesse sentido, àquele que se propõe a adentrar as páginas da *internet* passa a “perder tempo” nas páginas, podendo deflagrar, assim como nas ruas, o “tempo perdido”, o “tempo que se redescobre” e o “tempo redescoberto”, criando a sua própria narrativa diante do acontecimento no espaço virtual.

Embora, o internauta possa criar as suas próprias narrativas, cada um dos endereços eletrônicos propicia alguns direcionamentos. No *facebook* das “Imagens Posteriores” ele é chamado para continuar perdendo tempo e ver o vídeo das intervenções da obra (anexo 7). A página do *facebook* do “Giganto” suscita a interação para que as pessoas enviem fotos dos Gigantos, com a proposta de uma criação coletiva. No *site* de Tom Lisboa onde se encontra a obra “Polaroides (in)visíveis” é possível entrar no *link* “Guias de visitação *online*”, que se constituem como um dispositivo que possibilita que a obra seja impressa pelo internauta e recolocada no espaço urbano.

Tanto o “Giganto” quanto as “Polaroides (in)visíveis” fazem uso da tecnologia para estimular a participação de uma maneira ativa, enquanto que as “Imagens Posteriores” mantém uma linguagem mais linear, não explorando as potencialidades do meio e o chamamento do espectador continua vinculado a uma contemplação. Mesmo não havendo esse estímulo, Patricia Gouvêa chegou a receber imagens de pessoas interagindo com imagens da obra pela sua conta do *Instagram*.

Assim, independente do desejo ou estímulo dos artistas, as narrativas, sejam por imagens ou textos, são criadas. Estas ocorrem principalmente nos vestígios das obras deixados no espaço virtual, embora também ocorra no contato com a obra nas ruas, como a mudança de trajeto das “Imagens Posteriores” em Fortaleza proposta por um dos passantes ou uma intervenção com grafite em um dos Gigantos do Minhocão (2013) ou a ressignificação das polaroides por um casal paulista que passou por Curitiba.

As obras continuam operando por “acontecimentos” em um espaço midiático, se alinhando a Dosse (2013) ao propor a reconfiguração do conceito de acontecimento com a inserção de um acontecimento nos meios de comunicação, se constituindo em mais uma versão e também um vestígio dele, surgindo novamente, como uma repetição que traz alguma diferença, conforme Deleuze (2009) inclusive no que tange o modo de contato.

Embora este autor faça uma relação com o acontecimento histórico cujo aparecimento midiático como uma prática narrativa traria outra camada temporal se alinhando ao conceito de regime de historicidade¹⁶⁰ que abre à pluralidade temporal, invalidando a estigmatização do anacronismo como pecado, a história se abre a um campo de possíveis pelo entrelaçamento de diversas temporalidades.

Para Dosse (2013, p. 325) a noção de “regime de historicidade” dá importância ao acontecimento por ser capaz de “fazer acontecer o novo” ou uma “variação na repetição” e com isso estabelecer uma outra relação com o mundo e sua temporalidade, participando, ao mesmo tempo, do tempo lá fora como também ao modo de ser do homem afetado.

Logo, há uma indeterminação no “acontecimento”, ligada à surpresa que pode causar, afetando, individual ou coletivamente, emotiva ou intelectualmente. Para Dosse (2013, p. 338), o mais importante não é a factualidade do acontecimento, mas o que ele chama de “acontecimento-contato”, o modo de contato com o acontecimento, vinculado a sua forma narrativa. Por isso, o essencial é o que se torna o vestígio do acontecimento, reverberado de maneira não-linear, gerando vários ecos.

Esses ecos, gerados no tempo andante das intervenções, abrem a dois caminhos. O primeiro (capítulo 2) é a relação das obras com a arte e as diversas temporalidades deflagradas, dialogando com um modo anacrônico de pensar a história da arte, conforme a proposição de Didi-Huberman, fazendo surgir outras imagens da arte, da fotografia e da urbanidade.

O segundo caminho (capítulo 3) está na perspectiva da relação das obras com o olhar do outro, que pode revelar a invisibilidade da obra no espaço urbano ou, tanto nos espaços urbano e virtual, a disposição de olhar entrando nos dispositivos propostas pelas obras ou participando e ampliando as mesmas.

¹⁶⁰ Esse conceito foi introduzido pelo antropólogo Marshall Sahlins e recuperado por François Hartog (1996). Segundo o autor, “regime de historicidade” está ligado a pensar o tempo como campo de possibilidades. Ele propõe uma formulação da experiência do tempo que, em retorno, modela nossos modos de dizer e de viver nosso próprio tempo, abrindo e circunscrevendo um espaço de trabalho e de pensamento, que ritma a escritura do tempo.

CAPÍTULO 2

CRUZAMENTOS TEMPORAIS NA RELAÇÃO COM OUTRAS IMAGENS

Só pela arte podemos sair de nós mesmos, saber o que vê outrem de seu universo que não é o nosso, cujas paisagens nos seriam tão estranhas como as porventura existentes na lua. Graças à arte, em vez de contemplar um só mundo, o nosso, vemo-lo multiplicar-se, e dispomos de tantos mundos quantos artistas originais existem, mais diversos entre si do que os que rolam no infinito, e que, muitos séculos após a extinção do núcleo de onde emanam, chame-se este Rembrandt ou Vermeer, ainda nos enviam seus raios.

(PROUST, 2013, p. 245)

CAPÍTULO 2

Cruzamentos temporais na relação com outras imagens

Os tempos deflagrados nas obras “Imagens Posteriores”, “Giganto” e “Polaroides (in)visíveis” por meio dos signos mundanos, amorosos, sensíveis, artísticos e interventores são perceptíveis no momento em que me coloco diante das imagens das mesmas. Ao operar dessa maneira, segue-se a proposta metodológica de Didi-Huberman (1998), possibilitando uma “rasgadura” visual pelo estabelecimento de relações das obras com outras obras de um modo anacrônico, percebendo tempos anteriores e deixando surgir outras imagens.

O anacronismo, como esboça Didi-Huberman (2015, p. 22), parece interno às obras, se constituindo em um modo temporal de exibir a sua complexidade. Colocar-se diante das imagens destas obras significa estar diante da “montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos” (*ibid.*, p. 23). Logo, a proposição do anacronismo é um modo de se interrogar a plasticidade das obras, a fim de perceber a mistura dos tempos que operam em cada obra.

Como visto no capítulo 1, a mistura dos tempos nas três obras em questão se dá pelo “tempo que se perde”, “tempo perdido”, “tempo que se redescobre”, “tempo redescoberto” e “tempo andante”. Estas diferentes estruturas temporais são percebidas na plasticidade de cada uma das obras, mas também nos seus processos de produção e na forma que tomam no espaço urbano.

É da deflagração das estruturas temporais deleuzeanas e do “tempo andante” que ocorre a mistura entre passado, presente e futuro, coadunando com um modo anacrônico de ler as obras, uma vez que da plasticidade, conforme Didi-Huberman, surgem outros tempos. Percebe-se que além da plasticidade emergem anacronismos ligados ao processo de produção e a forma.

Ao interrogar as três obras, vistas não só pela sua plasticidade, elas deixam entrever tempos que vão contra o seu, agindo de modo anacrônico, mas sem ignorar o tempo da contemporaneidade em que se situam, suscitando o cruzamento temporal. Com isso, o anacronismo não se constitui em um rompimento, entretanto um olhar ao inverso, pois estão no seu tempo,

mas também no “mais-que-passado rememorativo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 26), pela manipulação de tempos que não são só aqueles em que as obras estão inscritas.

Para se chegar a esses tempos múltiplos e o que Didi-Huberman (*op.cit.*) chama de “sobrevivências”, essas outras imagens de outros tempos, que sobrevivem nas obras atravessam aquele que está diante da imagem. Estas surgem de modo semelhante à memória involuntária do “tempo que se redescobre”, ou seja, de forma não premeditada.

Esse “tempo que se redescobre” pelos signos sensíveis prepara ao “tempo redescoberto” dos signos artísticos. Ao relacionar estas estruturas temporais deleuzeanas e o “tempo andante” com o anacronismo proposto por Didi-Huberman este “tempo redescoberto” se constitui destes outros tempos que sobrevivem nas obras, no que tange aos seus processos de produção, a plasticidade e a forma de apropriação do espaço urbano. Com isso, surgem anacronias-processo (item 2.1), anacronias-plasticidade (item 2.2) e anacronias-forma (item 2.3).

As anacronias-processo surgem pelo fato de as três obras em questão serem criadas pelo e no processo de andar nas ruas, por um “tempo que se perde”, mostrando sobrevivências do andar praticado pelos dadaístas, surrealistas, situacionistas e fotógrafos de rua. Essas anacronias são constituídas das reminiscências de modos de andar pela cidade vistos no processo de produção das três obras que se relacionam ao andar já praticado na história da arte e da fotografia.

Do processo de produção das obras no “tempo que se perde” as imagens surgem como visualidade a partir dos seus elementos plásticos, gerando as anacronias-plasticidade. Cada uma das três obras apresenta visualidades ou plasticidades sobreviventes, também da história da arte e da fotografia, que aparecem em um misto de “tempo que se redescobre” e “tempo perdido”.

Nas “Imagens Posteriores” surgem as sensações das pinceladas dadas no romantismo de W. Turner e J. Constable, as paisagens borradas impressionistas de Cézanne e Monet do século XIX e as fotografias de

movimento de Lartigue¹⁶¹. No “Giganto” os procedimentos de pose e pausa da pintura de retrato de Giorgione (séc. XVI), dos retratos feitos por Nadar e Disdèri (séc. XIX), da fotografia de rua de Diane Arbus e da despersonalização da imagem proposta nos retratos em série de celebridades, de Andy Warhol (séc. XX). Em “Polaroides (in)visíveis” a relação texto e imagem de obras surrealista e conceitual, respectivamente, “Isso é um cachimbo”, de Renè Magritte, e “Pintura Secreta”, de Mel Ramsden, além das experiências com os fotogramas de Mohóly-Nagy.

Além das anacronias pelo processo e pela plasticidade, com a colocação das obras nas ruas, deflagra-se o tempo andante que abre uma relação anacrônica com a forma dos cartazes publicitários, como de Toulouse-Lautrec, ou o suporte próprio da urbanidade do lambe-lambe e obras de arte expostas em espaços urbanos, a exemplo das estações de metrô com cartazes de Daniel Buren ou *outdoors* com fotografias artísticas de Félix Gonzáles-Torres e Barbara Kruger.

Diante destas três possibilidades de leitura anacrônica, vê-se que o tempo passado da arte e da fotografia de séculos anteriores (XVI, XIX e XX) se cruza com a produção artística e fotográfica contemporâneas, nas novas derivas¹⁶² (VISCONTI, 2014) e no uso contemporâneo da paisagem, do retrato e do texto. Com isso, não há um rompimento entre tempo eucrônico e anacrônico, mas uma mistura.

Essa mistura, percebida pelo método do anacronismo proposto por Didi-Huberman, não é axiomática, ou seja, não se propõe a fundar ações de uma prática, em contrapartida tem como objetivo colocar em dúvida as “evidências do método” (2015, p. 29).

Nessa perspectiva de lançar dúvidas às “evidências do método” o “tempo andante” emerge pelos signos interventores trazendo a percepção de sobrevivências não só de imagens da história da arte e da fotografia, como também, de elementos presentes na cidade, tanto das suas construções (muros, janelas etc) quanto dos formatos dos cartazes publicitários e da arte

¹⁶¹ Outros fotógrafos do século XX também fizeram uso do “borrão”, como Robert Frank, Willian Klein. Mas, trago Lartigue por ter sido o primeiro a trazer esta possibilidade de forma visual. Segundo Entler (2007, p. 33), “o primeiro a assumir o encanto por um mundo que nem sempre podia congelar”.

¹⁶² Jacopo Crivelli Visconti chama de “novas derivas” as obras contemporâneas realizadas a partir de derivas.

colocada nas ruas, deixando aparecer as anacronias-forma, além das anacronias-processo e anacronias-plasticidade. Essa sobrevivência reverbera em um diálogo com outras obras de intervenção urbana e um desejo de se relacionar com o outro, lançando essas imagens ao futuro, pelo olhar e participação do outro.

2.1. Anacronias-processo

O processo de criação das obras “Imagens Posteriores” de Patricia Gouvêa, “Giganto” de Raquel Brust e “Polaroides (in)visíveis de Tom Lisboa está ligado às andanças e percursos que fizeram pelas diferentes paisagens, naturais e urbanas. O andar/percorrer como processo de criação artística já fora praticado pelos artistas das vanguardas artísticas e pelos fotógrafos de rua.

O modo de andar/percorrer, tanto dos três artistas contemporâneos quanto dos artistas vanguardistas e fotógrafos ocorre em um “tempo que se perde” deleuzeano, uma vez que se vinculam aos signos mundanos e ao sentido da percepção. Contudo, essa perda de tempo acontece de maneiras e a partir de princípios diversos, deixando entrever as sobrevivências e as relações anacrônicas entre ambos, além de diferenças pela repetição do ato de andar.

Patricia Gouvêa percorreu não só a cidade como também estradas em diversos estados do Brasil, Argentina e Bolívia, não só andando, mas utilizando outros meios de transporte (carro, ônibus e barco). O andar da artista pela cidade ocorre apenas na segunda etapa de criação da obra, no ato da escolha dos locais para a intervenção das fotografias da mesma nas três cidades (Rio de Janeiro, Fortaleza e Brasília).

As andanças de Raquel Brust e Tom Lisboa se localizam apenas no espaço urbano de diversas cidades brasileiras, entretanto com objetos de busca diferentes. Enquanto a primeira procura pessoas comuns que também andam e transitam pelas ruas, o segundo olha com mais atenção aos elementos urbanos do entorno.

Raquel Brust procura pessoas anônimas mas que participam do cotidiano do bairro no qual fará a intervenção, seja o Seu Buscapé, um guardador de carros, a D. Esmeralda, voluntária no hospital próximo ou o Sr.

Rubens, morador da Vila Mariana, em São Paulo. Tom Lisboa busca espaços e objetos que passam despercebidos pelos mais apressados, uma bandeira em cima de um prédio, uma árvore à esquerda de quem passa, uma construção em formato de coluna vertebral e outros.

Os três artistas têm em comum o andar/percorrer como parte do processo criação, contudo de modos distintos ou buscando diferentes enquadramentos. O ato de andar/percorrer em si é também o que, a uma primeira vista, gera uma anacronia com os artistas vanguardistas e fotógrafos de rua, contudo, como o modo de cada um deles se relacionar com a cidade sobrevive nos três artistas em questão?

Essa é a pergunta que norteia um modo de pensar anacrônico pelo processo de criação das obras que se alicerça a um “tempo que se perde” no caminhar pelos espaços, tendo contato com os signos mundanos pelo sentido da percepção, a fim de ver como sobrevivem as andanças.

Caracterização geral do andar na cidade

O andar/percorrer a cidade como prática do processo artístico, de um modo geral e comum aos artistas e fotógrafos, e é visto como um gesto que desfuncionaliza o programa urbano, uma vez que o intuito é “perder tempo” e perder-se na cidade.

Parte-se de uma distinção entre urbano e cidade dada por Milton Santos (1997, p. 69) em que o urbano é o “abstrato, geral, externo”, enquanto a cidade é o “particular, concreto, interno”. O primeiro é responsável pela organização funcional do espaço e exerce uma comunicação unilateral, enquanto a segunda é múltipla e plural, envolvendo o espaço físico, mas abrindo-se às experiências individuais e coletivas, trazendo a possibilidade de uma comunicação interativa, descentralizada e espontânea.

Nessa acepção de cidade que se comunica de modo plural e a ideia de perder-se no andar, Careri (2013, p. 48) sugere que entre o sujeito e a cidade não há uma relação de domínio, mas existe a possibilidade desta também dominá-lo, ou seja, a cidade também dialoga com o artista, o que traz a ideia de que seus elementos sejam signos mundanos, atravessando aquele que anda sem uma ideia pré-concebida, como expôs Deleuze (1987).

Para pensar este andar artístico, Certeau (1998) faz uma analogia da cidade com a linguagem, da caminhada com a escrita, como se a partir do caminhar fossem criadas histórias múltiplas, formadas a partir de fragmentos de trajetórias e alterações de espaços. A ação de cada um dos artistas que intervém na rua, comporia, em consequência, mais uma história. Uma história aberta ao outro.

Essas histórias, sejam as propostas dos artistas ou dos observadores, fugiriam ao espaço disciplinar, na acepção do urbano por Santos (1997), uma vez que são procedimentos multiformes, resistentes, astuciosos e teimosos que pensam a prática cotidiana, do espaço vivido e geram uma inquietante familiaridade da cidade. Para que esses procedimentos sejam realizados, o ato de caminhar é central e tem, segundo Certeau (*ibid.*, p.177) uma tríplice ação enunciativa:

É um processo de apropriação do sistema topográfico pelo pedestre (assim como o locutor se apropria e assume a língua); é uma realização espacial do lugar (assim como o ato de palavra é uma realização sonora da língua) e implica relações entre posições diferenciadas, ou seja, “contratos” pragmáticos sob a forma de movimentos (assim com a enunciação verbal é “alocução, “coloca o outro em face” do locutor e põe em jogo contratos entre colocutores).

O ato de caminhar concebe, então, um ato de enunciação, segundo este autor. Esse ato revela um “espaço praticado”, cheio de invenções de caminhos, improvisações, podendo o caminhante ressignificar cada significante espacial, como se introduzisse uma “retórica da caminhada” (CERTEAU, 1998, p. 179).

Podem ser criadas, portanto, outras geografias, outros mapas, poéticos que se misturam, sobrepõem à geografia em sentido literal. Nessa perspectiva, Thierry Davila (2002, p. 10)¹⁶³ faz uma proposta de equivalência entre andar e criar a partir de obras de arte do séc. XX que usam a caminhada como subsídio a suas criações.

O autor ressalta o poder do andar (DAVILA, 2010, p. 160), como se nos tirasse de nós mesmos, colocasse as nossas sensações e nossos

¹⁶³ No livro “*Marcher, créer. Déplacements, flâneries, derives dans l’art de la fin du XX^e siècle*” o autor Thierry Davila trabalha especificamente com as obras dos artistas Gabriel Orozco, Francis Alÿs e o Laboratório *Stalker*.

olhares sem vendas por nos fazer reconhecer o de fora, por nos fazer sair do mundo conhecido, por nos transfigurar subitamente e reativar a intensidade; refazer o mundo deslocando dos rostos repetidos, o que faz retomar uma verdadeira conversação do olhar pelo pedestre disponível ao espaço e ao tempo que lhe atravessa.

Para Davila, o deslocamento é visto como processo, fenômeno que condiciona a existência da obra, criando uma espécie de “iconografia do deslocamento” (2010, p. 15). O autor completa, afirmando que o “andar se torna o meio privilegiado para escutar o mundo, prestar atenção nele, porque o deslocar é também uma maneira de se colocar a ouvir”.

Nesse sentido, o artista se torna um indivíduo por essência móvel, cujas peregrinações fundam, ou pelo menos influenciam fortemente as realizações. A arte passa a protestar não somente por uma geometria (forma) mas uma cinemática (movimento).

As ruas se tornam recordações e viagens no tempo, um modo peculiar de reaver experiências passadas ou criar futuras que se tornam ativas no presente, invertendo a lógica das ruas como simplesmente vias de circulação de mercadorias.

Essa inversão das ruas distantes da sua função como vias de circulação mercadorias, se liga à diferença entre urbano e cidade proposta por Santos (1997), sendo que o “andar para o criar artístico” (DAVILA, 2010) seria o responsável pelo “urbano” ganhar ares de “cidade”, ou seja, alçar ao indeterminado existente naquilo que está pretensamente programado.

Embora essa ideia de refuncionalização dos espaços da cidade, deixando que seus signos mundanos também atravessem o artista que se lança a andar por ela perpassa a produção artística, cada artista ou movimento artístico propõe um modo de se lançar nos lugares de passagem do urbano abrindo-os à subjetividade.

De um modo geral, percebe-se essa crítica ao espaço urbano como vias de circulação de mercadoria e sua contraposição pelo andar artístico no dadaísmo, no surrealismo e na Internacional Letrista/Situacionista, que perde força no caminhar dos fotógrafos de rua e das novas derivas, ganhando outros contornos.

O andar como forma de crítica às ruas como exclusivamente vias de circulação de mercadorias tem origem na figura do *flâneur*¹⁶⁴, presente na obra literária de Charles Baudelaire, no século XIX. Ele é aquele que age de modo diverso da velocidade imposta pela mercadoria, vagando pela cidade, observando, de modo lento e atento, as pessoas, seus comportamentos, sendo um fisionomista da metrópole moderna.

Conforme Benjamin (2007, p. 479), a proposta da *flânerie* é “Sair, quando nada nos obriga a fazê-lo e seguir nossa inspiração, como o simples fato de virar à direita ou esquerda já constituísse um ato essencialmente poético. Nessa perspectiva se constituiu o ato de perambular do *flâneur* que, segundo Benjamin, “é abandonado na multidão” (1994b, p. 51) que se embriaga pela ação de vagar pelas ruas, com seu passo lento e atento, sem um rumo certo, mas percebendo seus estímulos e os investigando.

Por esse caráter investigativo do *flâneur*, Benjamin (1994b, p. 217) o associa a um detetive, ao compor as fisionomias e perseguir o que lhe atrai pelos seus traços. Benjamin, no entanto, também estabelece uma relação à figura do trapeiro (1995, p. 78-79), àquele que recolhia os restos que a sociedade jogou fora.

O *flâneur baudeleriano*, recuperado por Benjamin, age pelo fenômeno de colportagem do espaço (BENJAMIN, 2007, p. 463), ou seja, ele anda percebendo potencialmente tudo o que acontece no espaço como se o espaço piscasse ao *flâneur*, na medida que a cidade se abre ao transeunte como uma paisagem sem limiares em que procura aquilo que a multidão não vê.

Ao procurar aquilo que a multidão não percebe escapa à rede condicionada da razão, podendo revelar o inconsciente da cidade, o que está ali mas escondido, assim como a fotografia revela o inconsciente óptico e a psicanálise, o pulsional (BENJAMIN, 1994a, p. 94).

O inconsciente revelado pela fotografia tem um duplo aspecto: revela imagens com conteúdos objetivos e superiores à intenção inicial do fotógrafo, mas também conteúdos subjetivos em conexão com a memória

¹⁶⁴ Walter Benjamin na obra “Passagens” e no texto “Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo” (1989) recupera esse personagem para pensá-lo como contraponto à lógica da mercadoria imposta no sistema capitalista.

involuntária¹⁶⁵, possibilitando que aconteça o surgimento de um passado independente da vontade do sujeito que olha. O *flâneur*, ao olhar ao seu redor, andando pela cidade, também pode ser atravessado pelo que está a sua volta e, mesmo perseguindo algo, como um detetive, podem surgir outras questões, como se a cidade também olhasse para ele.

Esse modo de andar do *flâneur*, seja pelo vaguear embriagado, à busca daquilo que a multidão não vê, a investigação de algo, a coleta dos restos, tudo isso surge de modo anacrônico no andar dos artistas vanguardistas e dos fotógrafos de rua. Ao alçar a *flânerie* a uma perspectiva artística, os modos de andar decorrentes dela surgem, também de forma anacrônica, nas obras “Imagens Posteriores”, “Giganto” e “Polaroides (in)visíveis”. Como cada uma das características específicas destes modos de andar reverberam no andar de Patricia Gouvêa, Raquel Brust e Tom Lisboa?

Segue-se a escrita desse texto na busca dessas sobrevivências no processo de andar pelos espaços do dadaísmo, do surrealismo, da Internacional Letrista/ Situacionista e dos fotógrafos e as novas derivas que se associam de modo eucrônico às três obras.

Sobrevivências do andar dos dadaístas

O movimento dadaísta¹⁶⁶ organiza, em Paris, as visitas-excursões a lugares banais da cidade, considerados como o *ready-made*¹⁶⁷ urbano, ou seja, a apropriação de lugares já existentes na cidade que, pela presença e ação dos artistas dadaístas se converteria em um espaço artístico. A primeira visita-excursão foi realizado em 14 de abril de 1921 a partir do encontro no pátio da Igreja *Saint-Julien-le-Pauvre*.

¹⁶⁵ Benjamin faz referência à memória involuntária proustiana.

¹⁶⁶ O dadaísmo foi um movimento artístico que surgiu na Europa e nos EUA, em Zurique e simultaneamente em Nova York, em 1916. O movimento constitui-se a partir da negação dos valores do mundo e da arte ocidental, constituindo um processo de antiarte, com o intuito de realizar a dessacralização da arte e fundir a arte com a vida. Os principais centros irradiadores do dadaísmo foram: Zurique (1916-1919); Nova York (1916-1918); Berlim (1918-1920); Hannover (1918-1920); Colônia (1918-1929) e Paris (1919-1922). Em Paris, Tzara se associa a Aragon, Soupault, Ribemont-Dessaignes, Picabia e outros, cujos principais meios de divulgação eram as revistas “*Dada*”, “*Littérature*” e “391” (RICHTER, 1993).

¹⁶⁷ O termo *ready-made* foi criado por Marcel Duchamp, a partir das apropriações que fez de objetos já existentes. Ao colocar esse objeto em evidência em uma galeria ou instituição artísticas ele atribuiu um novo valor. O *ready-made* participa de ações “antiarte” proposta pelo dadaísmo.

Esta visita-excursão se deu pelo andar destes artistas até a chegada na referida igreja. Ela foi a primeira operação simbólica que atribuiu valor estético a um espaço vazio e não a um objeto, como o *ready-made* proposto por Duchamp, além de instaurar a ideia de participação e a recusa de ser um mero espectador (VISCONTI, 2014, p. 50).

Como é importante a crítica a uma forma de se relacionar com a cidade e o estar nela de modo passivo, tendo como norte a proposição de uma nova apropriação da mesma, uma nova maneira de habitá-la, o resultado visual não é uma obra colocada nas dependências da igreja, mas a fotografia de registro da presença dos artistas, que realizam a operação sem deixar rastros (Imagem 53).

Imagem 53 – Foto Anônima, Manifestação Dadaísta à Saint-Julien-Le Pauvre, 1921. [Da esquerda para a direita: Crotti, d'Esparbès, Breton, Rigaut, Eluard, Ribemont-Dessaignes, Péret, Fraenkel, Aragon, Tzara, Soupault].



Fonte: Biblioteca Kandinsky, Paris

O andar dos dadaístas vincula-se à busca de lugares banais do espaço urbano como “forma estética capaz de substituir a representação” (CARERI, 2013, p. 74) e atacar o Sistema de Arte. Passa-se a representar a cidade ao habitar a “cidade do banal”. Por isso, a substituição do seu registro pela presença dos artistas, possibilitando que se alcance a união entre arte e vida, conforme proposta do movimento.

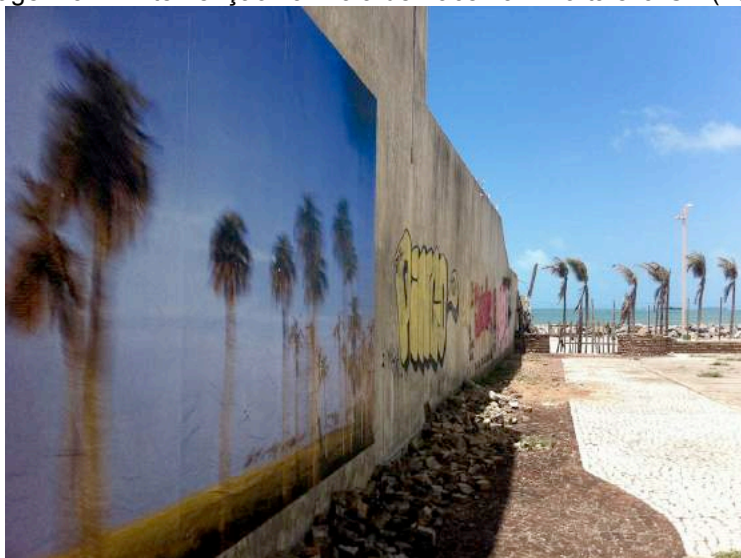
Segundo Careri (*op.cit*) “o dada elevou a tradição da *flânerie* à operação estética”. Os dadaístas, então, dariam um caráter artístico ao modo de andar do *flâneur*, uma vez que este andar faria refletir o próprio fazer artístico, que não estaria deslocado da vida e poderia ser realizado fora de

um espaço institucional de Arte, marcando o estabelecimento de uma postura antiarte, já que ambos, *flâneur* e dadaístas usavam esse andar como crítica da conversão à mercadoria, respectivamente, da cidade e da arte.

A proposta de andar dos dadaístas sobrevive de algum modo nas andanças de Patricia Gouvêa, Raquel Brust e Tom Lisboa, no que tange à proposta de dar um valor estético à caminhada e aos espaços funcionais da cidade. Os três artistas também andam de maneira a estetizar a cidade. Contudo, o resultado final dessas caminhadas, diferente dos dadaístas, não é o registro da presença deles em locais banais mas a colocação de lambe-lambes de paisagens em movimento e retratos e das polaroides (in)visíveis.

Com isso, os locais banais passam a ser o suporte das imagens das obras, resultado das andanças. Além disso, não importa a presença do corpo do artista, como os dadaístas, mas os resquícios das andanças, que são as imagens das obras, a exemplo de uma das “Imagens Posteriores” deixada no muro de uma construção localizada na Praia de Iracema em Fortaleza (Imagem 54), de um dos retratos do “Giganto” na janela de um prédio do Minhocão em São Paulo (Imagem 55) e de uma das polaroides (in)visíveis em um telefone público em Campinas (Imagem 56).

Imagem 54 – Intervenção na Praia de Iracema – Fortaleza-CE (2013)



Fonte: Acervo da artista

Imagem 55 – Intervenção urbana do Giganto nas janelas - PROAC 2009



Fonte: Acervo Projeto Giganto

Imagem 56 – Intervenção urbana das Polaroides (in)visíveis em um telefone público no Largo do Pará, em Campinas-SP, 2008



Fonte: Acervo do artista

O muro, a janela e o telefone público, locais banais da cidade, ganham uma dimensão estética. Embora haja essa apropriação de locais externos às instituições artísticas, diferente dos dadaístas, não é uma proposta de antiarte. Para Raquel Brust é uma inquietação ao suporte tradicional da fotografia, “uma vontade de tirar um pouco a fotografia da moldura”, como ela diz (Anexo 28)¹⁶⁸ e perceber a galeria como um ambiente controlado e asséptico (Apêndice 5).

A restrição à galeria não tem um objetivo de criticá-la por ser uma instituição artística, mas a intenção de romper com o espaço expositivo

¹⁶⁸ No anexo 28 estão transcritos trechos do vídeo do programa TED (duração: 59min30s), um bate-papo com os artistas Alexandre Sequeira e Raquel Brust, em 21 de agosto de 2012.

fechado para experimentar outros suportes para a fotografia em locais mais amplos. Patricia Gouvêa e Tom Lisboa querem também experimentar outros espaços, mas veem com positividade o trânsito entre exposição na galeria e na cidade. Inclusive, a primeira exposição das “Imagens Posteriores” se deu na galeria (Apêndice 2) e Tom Lisboa ressalta¹⁶⁹ que as Polaroides (in)visíveis, como outras obras de sua autoria, se apresentam em diferentes espaços, como a exposição na Caixa Cultural que teve também 100 polaroides espalhadas na cidade de Curitiba, em 2007 (Apêndice 6).

As três obras deixam entrever as sobrevivências do andar dos dadaístas no tocante ao valor estético dado aos espaços urbanos e o ato de andar de modo atento como o do *flâneur*, além de ser uma outra forma de habitar a cidade, diferente de um modo funcional e objetivo.

Sobrevivências do andar dos surrealistas

Após três anos da experiência na Igreja *Saint-Julien-le-Pauvre*, em 1924, os surrealistas¹⁷⁰ organizaram uma “errância”¹⁷¹ em campo aberto e vasto no centro da França, indo da cidade ao campo, cuja experiência é definida como “deambulação”¹⁷². Sua prática se funda na ideia de se perder e experimentar o maravilhoso cotidiano, com a convicção de que o espaço urbano pode revelar uma realidade não visível, como o sonho.

Essa primeira deambulação foi feita de trem, de Paris a Blois, cidade de destino escolhida sobre um mapa da França de modo aleatório; depois, a pé de Blois à Romorantin. Os quatro, Aragon, Breton, Morise e Vitrac, deambularam juntos, “conversando e caminhando por vários dias consecutivos” (CARERI, p. 78, 2013), a fim de explorar os limites da vida consciente e a vida de sonho, o que culminou na escrita do Primeiro Manifesto Surrealista¹⁷³.

¹⁶⁹ Entrevista concedida à pesquisadora em 30 de janeiro de 2014, em Curitiba-PR.

¹⁷⁰ Os artistas envolvidos nessa primeira caminhada surrealista foram: Aragon, Breton, Morise e Vitrac.

¹⁷¹ Errância se constitui em um modo de andar errático, ou seja, sem percurso pré-definido, com o objetivo de se perder pelas ruas da cidade.

¹⁷² Esse termo traz a ideia da desorientação e abandono no inconsciente em espaços vastos e desabitados.

¹⁷³ O “Primeiro Manifesto do Surrealismo” é escrito por Breton e assinado pelos seus co-fundadores: Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault e Vitrac. As primeiras páginas criticam a tirania das necessidades práticas, o espírito utilitarista da sociedade burguesa e o

Segundo Careri (p. 78, 2013) essa deambulação foi feita a partir de uma viagem sem meta, sendo a experimentação de “uma escrita automática no espaço real”. O espaço não era a cidade, mas um espaço vazio, depois passa-se a andar nas periferias de Paris. O que resulta das deambulações são narrativas¹⁷⁴ textuais e, posteriormente, criam-se mapas afetivos das cidades.

A experiência de andar (deambular) dos surrealistas, segundo Careri (2013, 82-83), revela uma realidade não visível pela proposta de experimentar o cotidiano buscando aquilo que não é percebido com o olhar automatizado do dia a dia. Nesse sentido, pode ser feita uma associação à *flânerie*, no que tange à leitura benjaminiana¹⁷⁵ do inconsciente da fotografia, que revela aquilo que não se vê, apropriado ao *flâneur*, como exposto anteriormente.

Embora as deambulações surrealistas sejam feitas em espaços amplos e não necessariamente nas ruas das cidades, é possível perceber sobrevivências nesse modo de andar, em relação a Patricia Gouvêa, Raquel Brust e Tom Lisboa, no que tange a proposta de se fazer percursos erráticos, sem uma meta definida, perdendo-se no caminho.

Patricia Gouvêa se perde no trajeto de diversas cidades, como os surrealistas em campos vastos, embora não ande a pé por eles, mas de carro, ônibus ou barco, deixando que as “Imagens Posteriores” surjam nesse percurso errático. Raquel Brust e Tom Lisboa se perdem na cidade, embora haja um direcionamento, respectivamente, em busca das pessoas e dos espaços próximos aos pontos de ônibus, telefones públicos e bancos de praça.

encarceramento do espírito do homem e sua progressiva limitação. Breton define o surrealismo como: Automatismo psíquico puro, pelo qual se pretende exprimir, verbalmente ou por escrito, ou qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, para além de qualquer preocupação estética ou moral (BRETON, 1976, p. 47).

¹⁷⁴ As experiências de deambulação derão origens aos livros: “O Camponês de Paris” de 1926, de Louis Aragon, “Nadja” de 1928 e “O Amor Louco” de 1937, de André Breton. Para a percepção das sobrevivências pelo andar dos surrealistas, farei uma relação apenas com a obra “Nadja” de Breton.

¹⁷⁵ O próprio Benjamin indica o potencial revolucionário do surrealismo, além de expor seus limites no texto “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia” (1929); (1994, pgs. 21-35). Para Benjamin as deambulações surrealistas se limitavam aos sonhos individuais e não possibilitavam o despertar do outro.

Os três artistas não apresentam a perspectiva da perda de modo inconsciente, possibilitando a mescla entre realidade e sonho, mas procuram uma realidade não visível pela experiência do cotidiano. Essa invisibilidade não se liga a um olhar pessoal, mas revela aquilo que não se vê por meio de um andar apressado, as imagens borradas das paisagens de Patricia Gouvêa, os rostos de pessoas comuns e pequenos detalhes do espaço urbano.

Como os surrealistas fazem narrativas, compostas na maior parte por textos, pode-se estabelecer uma relação mais direta, em termos de conteúdo, com a obra de Tom Lisboa que também narra àquilo que vê. Nas narrações dos surrealistas, como de André Breton, em *Nadja* (1928), “Cada vez que estive lá [na praça *Dauphine*], senti que me abandonava pouco a pouco [ao desejo de sair por aí]” (BRETON, 2012, p. 77), percebe-se um envolvimento pessoal e sensorial na escritura do texto, mostrando a sua experiência.

A escrita das Polaroides (in)visíveis apresenta um caráter pessoal por mostrar o que Tom Lisboa viu no espaço urbano que lhe chamou a atenção, entretanto não remete a uma sensorialidade. Além disso, não é algo interno como em Breton, mas é um convite ao outro a também olhar bem a exterioridade das ruas, como na Imagem 57.

Imagem 57 – Intervenção urbana das Polaroides (in)visíveis em um telefone público na W3 Norte, em Brasília-DF, em 2007



Fonte: Acervo do artista

Nesta polaroide, Tom Lisboa convida aquele que passa pelas ruas a olhar a paisagem urbana ao redor do telefone público onde está colocada e a procurar um banco vermelho. Ele chama a olhar para fora, diferente da

proposta surrealista, vinculada a sensações internas, não do outro, mas do próprio artista.

Pode-se dizer que essa exterioridade exposta na obra de Tom Lisboa, ao fazer olhar lugares banais da cidade, está na obra de Breton nas fotografias expostas em *Nadja*, como a fotografia do Mercado de Pulgas de Jacques-André Boiffard (Imagem 58), revelando um espaço que está “desaparecendo”, pelo menos ao olhar desatento da modernidade, que Breton chama a atenção para que seja vista pelo leitor.

Imagem 58 – Mercado de Pulgas de Saint-Ouen – Fotografia de Jacques-André Boiffard



Fonte: BRETON, 2012, p. 57

Além dessa sobrevivência da busca de lugares que normalmente não são vistos, sobrevive a busca por pessoas. Breton persegue uma pessoa específica, *Nadja*, enquanto Brust, pessoas comuns que transitam pela cidade. Ao ver *Nadja*, Breton escreve:

De repente, ainda que estivesse a uns dez passos de mim, vindo no sentido oposto, vejo uma moça, pobremente vestida, que também me vê, ou tinha me visto. Vai de cabeça erguida, ao contrário de todos os passantes. Tão frágil que mal toca o solo ao pisar. Um sorriso imperceptível erra talvez em seu rosto. Curiosamente maquiada, como alguém que, tendo começado pelos olhos, não teve tempo de chegar ao fim, deixando o contorno dos olhos muito escuro para uma loura. [...] Eu nunca tinha visto uns olhos assim. [...] O que poderia haver de tão extraordinário naqueles olhos? (BRETON, 2012, p. 63-65).

Esses olhos são registrados na fotomontagem dos olhos de *Nadja* de André Breton (Imagem 59). Para ele, são “olhos de avenca” (BRETON, 2012, p. 104). Ele persegue *Nadja* e deixa registrada a fotografia montada de seus

olhos, enquanto Raquel Brust, ao “perseguir” as pessoas comuns, para, começa a conversar com a pessoa, explica que se trata de um projeto artístico e convida a pessoa a participar do mesmo. O registro não é uma fotomontagem ou um recorte dos olhos, mas o retrato de meio-corpo que pode ser feito com os olhos fechados, olhando pra cima, com as mãos nos olhos ou encarando a fotógrafa, conforme se vê no conjunto de quatro imagens agrupados na Imagem 60.

Imagem 59 – Fotomontagem de Nadja



Fonte: BRETON, 2012, p. 104

Imagem 60 – Olhares dos retratos do Projeto Giganto



Fonte: Acervo do Projeto Giganto

O andar dos surrealistas sobrevive nas três obras pela proposta de um percurso errático. De modo específico, porém com algumas divergências, na obra “Imagens Posteriores”, pelos trajetos longos e fora da cidade; na obra

“Giganto”, pela busca de pessoas, mesmo que na obra surrealista de Breton seja de uma pessoa comum em específico e por Raquel haja uma generalização. Em “Polaroides (in)visíveis” a, busca de lugares banais, embora nesta obra a leitura seja externa enquanto que na obra de Breton, interna.

Sobrevivências do andar da Internacional Letrista/Situacionista

A Internacional Letrista ¹⁷⁶ (1952-1957), se torna Internacional Situacionista (1957-1972) em 1957, propondo-se a se perder na cidade como possibilidade expressiva concreta de antiarte, de modo diverso e para contestar a deambulação surrealista. Há uma crítica às deambulações dos surrealistas, feito de modo inconsciente, o que impossibilitava a produção de algo concreto gerador de reflexões sobre o espaço urbano. Os integrantes desse movimento, propuseram, então, uma forma de se investigar o meio urbano, na tentativa de descobrir os efeitos psicológicos e fisiológicos do mesmo, através da teoria da deriva¹⁷⁷, criada em 1956 por Guy Debord.

A deriva letrista elabora a leitura subjetiva da cidade já iniciada pelos surrealistas, mas pretende transformá-la em método objetivo de exploração da cidade: o espaço urbano é um terreno passional objetivo, e não só subjetivo-inconsciente (CARERI, 2013, p. 85).

A deriva é fundada na errância urbana e se configura como uma atividade lúdico-coletiva que pretende perceber os efeitos psíquicos que o contexto urbano produz no indivíduo, criando um outro modo de habitar a cidade, diferente da proposta surrealista de definir as zonas inconscientes da

¹⁷⁶ A Internacional Letrista é formada pelos jovens escritores franceses: Guy Debord, Gil Wolman, Michèle Bernstein, Mohamed Dahou, Jacques Fillon e Gilles Ivain. Eles rompem com o lettrismo (1946) de Isidore Isou, criando a Internacional Letrista para “trabalhar na construção consciente e coletiva de uma nova cultura” (*apud* CARERI, 2013, p. 86). A divulgação do ideário do movimento Internacional Letrista (I.L.) ocorria através do seu boletim intitulado Potlatch. Ao longo dos cinco anos de existência da I.L., foram lançados vinte e nove números do boletim, o primeiro número é publicado em junho de 1954 e o último em novembro de 1957, após a formação da Internacional Situacionista, em julho do mesmo ano (DEBORD, 1997, p.7).

¹⁷⁷ *Formulaire pour un urbanisme nouveau*, de Ivan Chtcheglov (Gilles Ivain) em 1953 é o primeiro ensaio que aparece o termo deriva. Mas Guy Debord continua a pesquisa e faz a sua conceituação. Em 1955 escreveu *Introduction à un critique de la géographie urbaine*, definindo os métodos experimentais para “a observação de alguns processos do destino e do previsível nas ruas” (CARERI, 2013, p. 89) e cria a Teoria da Deriva em 1956, publicada no nono número do Boletim Potlatch e no jornal surrealista belga “*Les “évres Nues”*” e republicado no segundo número do boletim da Internacional Situacionista em 1958 (DEBORD, 1996, p. 7).

cidade e alicerçado ao conceito de psicogeografia¹⁷⁸, apropriando-se do espaço de forma racional, identificando pontos fixos, de entrada ou saída.

Aos internacionais letristas e depois situacionistas importava experimentar a vida de um modo real e não pelo sonho ou imaginação, como os surrealistas. Para isso, propuseram a criação de situações efêmeras no cotidiano, “era preciso agir, e não sonhar” (CARERI, 2013, p. 85).

A deriva, então, aceita o destino, já que este andar não tem um rumo pré-definido, baseando-se na ideia de se perder na cidade, mas não se funda nele, uma vez que estabelece algumas regras à criação de cartografias psicogeográficas, ou seja, mapas criados a partir daquilo que afeta o sujeito de modo consciente.

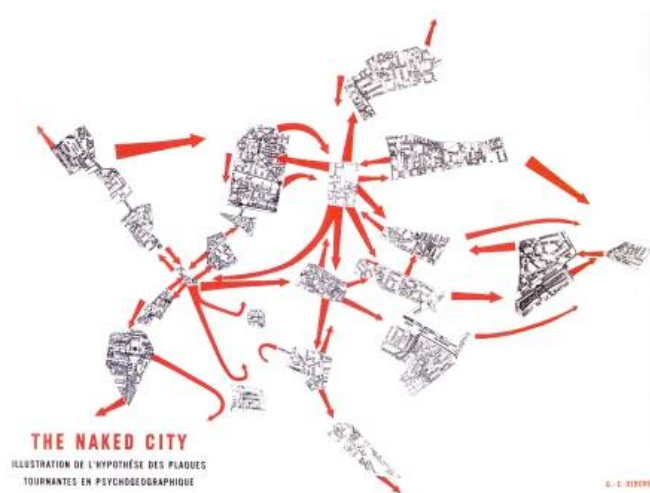
As regras estão ligadas à extensão, ao número de pessoas envolvidas e ao tempo do percurso. A extensão podia variar de um quarteirão ao bairro e no máximo ao conjunto da grande cidade e suas periferias. O número de pessoas seria de duas a três com a mesma consciência para se chegar a conclusões objetivas e o tempo médio de um dia.

Segundo Careri (2013, p. 99) a deriva psicogeográfica objetivava uma nova apropriação do espaço urbano, por meio de novos comportamentos, de forma mais lúdica, sendo que a cidade se converteria em um jogo a ser vivido coletivamente, perdendo o tempo útil e transformando em um tempo lúdico-construtivo, o tempo do jogo pela construção das situações.

O resultado visual, decorrente das derivas, era a criação de mapas da cidade, como “*The naked city*” (Imagem 61) por Debord. A obra é uma colagem de um mapa convencional da cidade de Paris, a partir de 18 recortes do mesmo colocados de forma separada e desordenada. Além de 46 setas de tamanhos e formatos diferentes. Os recortes representam, segundo Debord, “unidades ambientais” ou de “atmosfera” definidas por afetividades, paixões e intuições dos moradores da cidade parisiense, enquanto as setas representam “eixos principais de passagem” e/ou “direções de penetração” que conectam as unidades de ambiência (DEBORD, 1993).

¹⁷⁸ Psicogeografia é o “estudo dos efeitos precisos do meio geográfico, conscientemente organizado ou não, que atuam diretamente no comportamento afetivo dos indivíduos” (CARERI, 2013, p. 90). A cidade passa a ser, também, o modo como os indivíduos se apropriam dela, por meio dos efeitos que cada rua, quarteirão tem sobre o comportamento afetivo.

Imagem 61 – “*The naked city*” (1957) de Guy Debord



Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.176/5458>, acesso em 23 de setembro de 2016

Esses mapas, mesmo partindo de uma afetividade, não são construções subjetivas no que tange à visualidade, constituindo-se de dispositivos protocolares de linhagem clássica, sendo uma representação alternativa do mapa real, mas com elementos do mesmo.

Pela constituição desses mapas não é possível relacioná-los com as obras “Imagens Posteriores”, “Giganto” e “Polaroides (in)visíveis” uma vez que se afastam visualmente e também na proposta de criar uma ordenação. Os mapas situacionistas propunham um novo mapa da cidade, mas ainda assim um mapa com base em uma ordem, um caminho, dado pelas setas na obra exposta acima. Já as três obras são colocadas na cidade sem uma indicação de caminho. Não há um direcionamento sobre o que é a obra, ou o qual caminho seguir para visualizar a próxima fotografia, só se perdendo pela cidade as imagens podem surgir.

Mesmo que não haja esse direcionamento, caso as fotografias sejam seguidas, poderia se criar um mapa a partir delas, embora não seja a intenção dos artistas. Paradoxalmente, é justamente nessa perda na cidade e do tempo útil¹⁷⁹ que sobrevivem as derivas situacionistas, de se perder a partir de algumas regras criadas pelos próprios artistas para se jogar com a cidade.

¹⁷⁹ Nas três obras em questão, esse “se perder na cidade” é tanto do artista, exposto nesse capítulo, quanto de alguém que anda pelas ruas. Será dada uma atenção maior a este último no capítulo seguinte.

Os três artistas se alinham à errância surrealista, em relação à ideia de se perder na cidade e do tempo útil, comum também à deriva. Contudo, há uma estreiteza maior com a última devido às regras¹⁸⁰ propostas no andar de Raquel Brust e Tom Lisboa. Essa proximidade é vista na obra de Patricia Gouvêa somente nas andanças para a colocação da obra no espaço urbano. A artista andou pelas ruas do Rio de Janeiro, sem rumo certo, a partir das regras:

Não pode ser muro de chapisco, porque não vai ter um bom resultado, têm muitos muros com pregos. Tem muros que já tem grafites novos. A gente tomou como prerrogativa não colocar em cima de nenhum grafite novo, por respeito aos outros artistas. Então, a gente foi mapeando (Apêndice 1).

Além da procura de muros altos que coubessem as fotografias (4x2,75m). Percebe-se o estabelecimento de regras no andar da segunda etapa da obra. Já em Raquel Brust e Tom Lisboa, as regras são fixadas desde o registro dos retratados e na confecção das polaroides (in)visíveis e na colocação das obras, uma vez que são ações feitas de forma concomitante.

Raquel Brust anda pela cidade procurando pessoas anônimas que moram ou trabalham nas proximidades onde serão colados os retratos. Ela sempre anda com a câmera na mão e ao abordar a pessoa já diz que a fotografia faz parte do Projeto Giganto e a fotografia, a pose já fica adequada ao muro em que será colada. Já Tom Lisboa procura o espaço onde será colada a polaroide e se coloca a olhar o entorno para procurar espaços que não se olha com o olhar apressado, um detalhe na paisagem ou uma imagem fugidia.

Embora sobreviva esse andar da deriva com um destino aberto ao desvio, os artistas não colocam essa denominação para o seu modo de andar pelo espaço urbano. Somente, Daniel Muskito (Apêndice 3), estudante de design que ajudou nas colagens de Fortaleza, expõe esse termo “derivas” ao descrever o processo de busca pelos muros na referida cidade à colagem da obra “Imagens Posteriores”.

As derivas, nesta obra como na dos situacionistas, são feitas em grupos. No Rio de Janeiro por Patricia Gouvêa e Marco Antônio Teobaldo;

¹⁸⁰ Essas regras se relacionam ao conceito de “dispositivo” que será tratado no capítulo 3.

em Fortaleza por Carol, Igor e Daniel Muskito e, em Brasília pelos integrantes do Coletivo Transverso. Raquel Brust passa a andar de grupo somente a partir do Giganto Bertioga. Apenas Tom Lisboa é categórico ao dizer “Eu faço sozinho” (Apêndice 6). Sobrevive, exceto em Lisboa, o modo de andar em pequenos grupos que estejam com a mesma consciência.

As sobrevivências do andar dos situacionistas se dá no procedimento da deriva, com a proposta de se perder na cidade e perder tempo útil, que amplia a “perda” dos surrealistas e se distingue à do *flâneur* ao não só contemplar aquilo que está em volta, mas se apropriar. Freire (1997, p. 68) faz a distinção da deriva com a *flânerie* benjaminiana pelo fato de a primeira apresentar um caráter mais crítico, ao se propor a expor a homogeneidade dos espaços no período do pós-guerra, além de não considerar os objetos da urbanidade apenas pela sua contemplação, aos moldes do *flâneur*, percebendo-os como construções sociais que podem ser reconstruídos pelo caminhar.

Sobrevivências do andar dos fotógrafos

O processo do andar pelas ruas também aparece na fotografia já no século XIX, antes mesmo da aparição das andanças à criação artística com os movimentos de vanguarda, como vistos nos itens anteriores. Talvez, pelo fato de existir certa “naturalização” do “andar para fotografar”, uma vez que a câmera fotográfica, ao invés de uma tela ou papel em branco, tem um visor que é preenchido com aquilo que aparece na frente da objetiva. O fotógrafo preenche o visor, desde os primórdios, com cenas da cidade, andando por ela.

Esse andar é visto como uma espécie de “naturalização” por não haver uma discussão sobre o processo de andar do fotógrafo, exceto a uma associação à figura do *flâneur*. Mesmo Walter Benjamin (1994b) ao recuperar a *flânerie* baudelairiana não faz uma associação direta com a fotografia, mas com o surrealismo, pois segundo o autor (1994b, p. 33) são da mesma natureza, da iluminação profana.

Em relação à fotografia, Benjamin ao retomar o fotógrafo Eugène Atget¹⁸¹ não toca no procedimento de andar (ou flunar) pelas ruas, mas fala sobre o resultado visual, como expõe (1994a, p. 102) “...nessas imagens, a cidade foi esvaziada, como uma casa que ainda não encontrou moradores”, fotografando a cidade conforme a cena de um crime.

Para Benjamin a importância dele e o modo como o vê não se centra na ação de andar, mas no modo de registro por “desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos” (1994a, p. 100). Mesmo que em seus escritos Benjamin não faça essa relação direta entre Atget e o *flâneur*, suas descrições, como a que segue abaixo, remetem à *flânerie*.

Quase sempre Atget passou ao largo das “grandes vistas e dos lugares característicos”, mas não negligenciou uma grande fila de formas de sapateiro, nem os pátios de Paris, onde da manhã à noite se enfileiram carrinhos de mão, nem as mesas com os pratos sujos ainda não retirados, como existem aos milhares, na mesma hora, nem no bordel da rua...nº 5, algarismo que aparece, em grande formato, em quatro diferentes locais da fachada. (BENJAMIN, 1994a, p. 101-102)

Benjamin finaliza a passagem dizendo que “curiosamente quase todas as imagens são vazias”, o que reforça o enfoque de análise dele, ou seja, o olhar às imagens e não ao processo de produção delas. Contudo, interessa-se pelo processo como sobrevivência nas obras dos três artistas, Patricia Gouvêa, Raquel Brust e Tom Lisboa.

Nessa perspectiva toma-se o verbo passar, conjugado no passado, na primeira linha do trecho acima, como uma substituição de andar (andou) por grandes vistas e lugares característicos da cidade, mas fotografou o detalhe, o insignificante, o ordinário. Desse modo, procedeu como o *flâneur*, andando sem um rumo certo, mas em busca do detalhe, daquilo que, normalmente, não se presta atenção, agindo simultaneamente como o detetive e o trapeiro.

Esse procedimento de andar olhando com atenção àquilo que está em redor se configura na marca da fotografia urbana e sobrevive na ação de

¹⁸¹ Atget utilizava uma antiga câmera de madeira que produzia negativos no formato 18x24cm. Tecnicamente era difícil fazer imagens com muitas pessoas. Para além dessa dificuldade técnica, o fotógrafo buscava um olhar distante das cenas previsíveis já impressas nos cartões postais da cidade.

outros fotógrafos como Henri-Cartier Bresson¹⁸², André Kertész¹⁸³ e na *street photography*¹⁸⁴.

Segundo Clive Scott (2013, p. 1) há um consenso de que “Paris é a fonte da fotografia de rua”, tanto que sua abordagem vai de Atget à Cartier-Bresson. Já Frizot (1998) reconhece a importância dos franceses, mas esclarece que a diferença na fotografia de rua francesa¹⁸⁵ e norte-americana está na busca pelo formalismo e uma poética simbólica pela primeira, enquanto a segunda rompe com a técnica e a composição para retratar o estranho, o bobo.

Não nos interessa aprofundar nessas diferenças entre fotógrafos franceses e norte-americanos, mas perceber o processo de andar. A meu ver, enquanto os primeiros parecem se alinhar à característica do olhar atento do “*flâneur* detetive”, que culmina no registro do “momento decisivo”, os segundos se vinculam ao “*flâneur* trapeiro”, ao se preocuparem mais em coletar os restos, àquilo que é ignorado pela sociedade.

Esses modos de ser do *flâneur* reverberam no conceito da fotografia de rua dada por Gibson (2016). Ele se pergunta “O que é a fotografia de rua?” (GIBSON, 2016, p. 8). A resposta rápida dada por ele é qualquer fotografia tirada no espaço público. Mas, ao aprofundar a questão traz como cerne a ideia de fotografar ao “se perder na cidade”, um dos princípios da *flânerie*.

¹⁸² Henri-Cartier Bresson, fotógrafo francês, considerado o pai do fotojornalismo e um dos fundadores da Agência Magnum, que se configurou como um dos expoentes da fotografia de rua (GALASSI, 1987, p. 20).

¹⁸³ André Kertész, húngaro, viveu em Paris e depois Nova York. Segundo Gibson (2016, p. 42) foi um dos primeiros a perceber o potencial da fotografia de rua.

¹⁸⁴ Segundo Michel Frizot (1998, p. 647) a *Street Photography* se desenvolveu nos Estados Unidos, no período pós-segunda Guerra Mundial, de 1950 a 1980. Para ele, a fotografia de rua norte-americana rompe com o controle formal preconizado pelos franceses (especialmente Bresson e Kertész), trazendo, a partir do início dos anos 1960 uma nova escola da fotografia de rua que evita a poesia simbólica e busca o estranho ou como expõe Frizot (1998, p. 643) “fazer fotos bobas”, quebrando regras da técnica fotográfica e de composição. Alguns nomes importantes foram: Diane Arbus, Lee Friedlander, Gary Winogrand, Joel Meyerowitz, William Klein, Robert Frank e outros. Embora já exista a prática, para Gibson (2016, p. 42) o termo “fotografia de rua” passa a ser mais predominante nos livros de história da fotografia, no fim dos anos 1980. Para Gibson, a fotografia de rua continua em desenvolvimento, hoje percebido pelos coletivos de fotógrafos de rua como o “*In-Public*”, “*Street Photographer*”, “*Un-posed*” e “*That’s life*”.

¹⁸⁵ Frizot (1998) se refere à Bresson e Kertész. Ele não coloca Atget dentre os fotógrafos de rua, por uma questão de temporalidade. Ele fotografou no século XIX e não no século XX, momento que surge a ideia de fotografia de rua.

Para isso, o autor compara a fotografia de rua ao jazz. Ambos, “se perdem; eles têm uma ideia sobre aonde estão indo, estão no controle, mas estão abertos ao acaso e àquilo que parece certo no momento” (*op.cit.*), por isso, um outro nome para a fotografia de rua seria “fotografia perdida”.

Para Gibson (2016) é preciso se perder, independente da busca ser por um “momento decisivo” ou pelos restos. O autor não faz a distinção entre esses dois modos de busca. O autor parece se alinhar às propostas bressonianas ao ressaltar a importância da busca do instante, que surgirá no acaso. Além disso, apresenta como “inegociável” o fato de a fotografia não ser encenada, afirmando que a tradição da fotografia de rua, originada em Bresson é a captura do instante como ele é, sem interferências do fotógrafo.

Por isso, a fotografia de rua, para Gibson (2016) é andar com a câmera na mão, de modo a se perder, estando aberto ao acaso, registrando aquilo que está na cidade, sem que haja encenação. Essa perspectiva de se perder com a câmera na mão é o que sobrevive nas obras de Patricia Gouvêa, Raquel Brust e Tom Lisboa.

Patricia Gouvêa ao registrar as fotografias da obra “Imagens Posteriores” se perde nas viagens, entre uma cidade e outra, com a câmera na mão, enquadrando as paisagens pelas janelas dos carros ou ônibus e de barcos, sendo que estes estão em movimento, culminando em fotografias borradas. A câmera capta àquilo que passa por sua objetiva, em contrapartida não é o instante bressoniano, mas a duração bergsoniana. Nesse momento, não é o andar a pé, isso só ocorrerá no ato que antecede a colagem nos muros das cidades, mas mediada, entre outros, por um meio de transporte.

Raquel Brust anda a pé pelas ruas das cidades com a câmera na mão sempre aberta ao acaso, mas ao invés de registrar as pessoas que passam, captando os instantes que se apresentam à sua lente, ela aborda as pessoas. Acontece, então, a encenação. Para Gibson (2016, p.15), os retratos de rua em que há o consentimento da pessoa fotografada não é fotografia de rua, mas um retrato encenado.

De fato, os retratos do Giganto não seriam fotografias de rua, conforme conceituação de Gibson e não se trata de mostrar que podem ser. Percebe-se, contudo, uma aproximação no que tange ao processo de andar

nas ruas que, nesta obra, mistura o flunar do detetive e do trapeiro, já que ela tem um objetivo claro de procurar pessoas comuns que são invisibilizados na multidão. O ato de fotografá-los seria uma forma de mostrar o que a sociedade não vê, os idosos, os drogados, moradores de rua, prostitutas, travestis e pessoas comuns.

Já Tom Lisboa, também anda ao acaso, porém não sai com a câmera na mão, até porque não utiliza uma para fazer os registros. A sua câmera seria o próprio olhar atento, que é o modo de olhar do *flâneur*. Essa atenção do detetive faz com que o artista passe a chamar a atenção do outro àquilo que ele “coletou” do espaço urbano como um trapeiro, transformando em pequenos textos, fragmentos das ruas que ganham o enquadramento quadrangular das polaroides que, pelo fato de não serem imagens prontas também estimular ao outro a mesma ação de “coleta” desses fragmentos.

Com isso, sobrevive a ideia de perda e a disponibilidade ao acaso com a câmera nas mãos e o olhar atento acionado dos fotógrafos de rua, com misturas do *flâneur* detetive e trapeiro. Enquanto que a proposta de não-encenação e captura de um instante único ou mesmo a visualidade mais tradicional da fotografia de rua não ecoa nas três obras.

Da anacronia à eucronia do andar artístico

Ao estar diante e olhar as três obras, “Imagens Posteriores”, “Giganto” e “Polaroides (in)visíveis”, percebe-se uma convergência no andar como parte do processo de criação delas. Este se liga, de modo anacrônico às andanças do *flâneur* que reverberam, dando a elas um caráter estético, nas visitas-excursões dadaístas, nas deambulações surrealistas e as derivas situacionistas, de modos distintos trazendo as diferenças e semelhanças entre elas.

Além dessa relação anacrônica com a história da arte, as três obras em questão se relacionam eucronicamente a outras obras, o que mostra, conforme proposição de Didi-Huberman (2015) um processo de trânsito entre anacronia e eucronia e não um rompimento entre ambos. De certa forma, o andar dos movimentos artísticos continua ecoando nas obras do século XXI e propondo novos rumos ao processo de “andar para criar” (DAVILA, 2002).

Um desses rumos está ligado à proposta de Francesco Careri¹⁸⁶ com a criação do laboratório de arte urbana *Stalker*¹⁸⁷, em 1995. O nome do grupo é uma homenagem ao filme *Stalker* do cineasta russo Andrei Tarkóvski, de 1979. No filme, os *Stalkers* são aqueles que conhecem as portas e os acessos de passagem à “zona mutante”¹⁸⁸ através de uma estratégia para caminhar.

Assim como os *Stalkers* de Tarkóvski, o grupo italiano também tem suas estratégias de caminhar. A primeira caminhada recebeu o título “*Stalker* através dos Territórios Atuais”¹⁸⁹ realizada nos arredores de Roma. Os “territórios atuais”, para o grupo, são os espaços vazios, não são a Roma histórica e turística nem o campo, mas os espaços intermediários da cidade, que estão nas margens.

Esses espaços não aparecem nos guias turísticos, se localizam na periferia. Eles cresceram de forma desordenada, habitando a cidade de modo nômade¹⁹⁰, uma vez que se deslocam quando se tenta impor alguma ordem. Além disso, o “atual” é lido como em Foucault, ou seja, não é o que somos, mas aquilo que nos tornamos ou o que estamos nos tornando, um devir-outro.

Diante dessa proposta, segundo Careri (2013, p. 167), os integrantes do laboratório retomam o andar inconsciente dos surrealistas, por se colocarem nesse espaço nômade e deixarem que suas impressões façam uma leitura pessoal que opera pelo atual foucaultiano. Retomam também o mapeamento de um terreno passional objetivo dos situacionistas, com a elaboração de um mapa do trajeto (Imagem 62) e acrescentam o território

¹⁸⁶ Francesco Careri (Roma, 1966) é arquiteto e, desde 2005, professor do departamento de estudos urbanos da Università degli Studi Roma Tre. Foi cofundador, em 1995, do Laboratorio d'Arte Urbana Stalker/Osservatorio Nomade.

¹⁸⁷ O laboratório é um grupo informal formado por Careri e estudantes de arquitetura, variando de 7 a 20 integrantes. O manifesto foi criado em 1996, e pode ser acessado no endereço eletrônico: <http://www.osservatorionomade.net>.

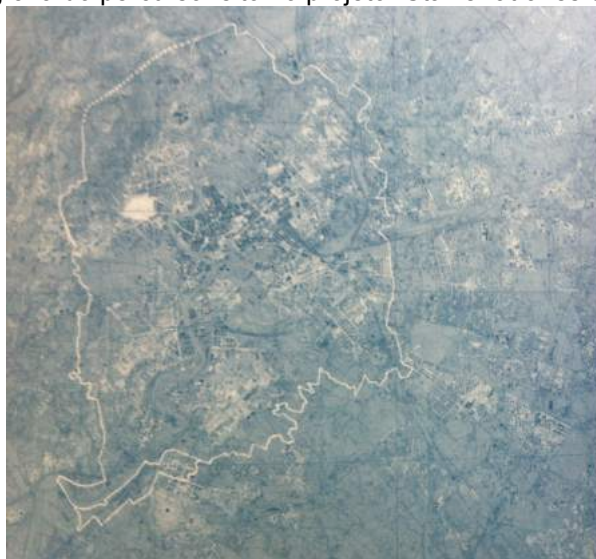
¹⁸⁸ Um território que, após a aterrissagem de extraterrestre passou a ter uma evolução autônoma, tornando a sua entrada inacessível, exceto aos *Stalkers*.

¹⁸⁹ O grupo, de cerca de 15 pessoas, saiu em uma quinta-feira, dia 5 de outubro, às 10 horas, da estação inativa de Vigna Clara.

¹⁹⁰ Careri usa o termo “nômade” na acepção de Deleuze-Guattari (1997, p. 43), ou seja, um deslocamento sem ponto de chegada definido, transformando o espaço em um espaço liso, que é “aberto, indefinido e comunicante”.

vazio e a caminhada como a própria arte, conforme proposta de Tony Smithson¹⁹¹.

Imagem 62 – Cartografia do percurso feito no projeto “Stalker através dos Territórios Atuais”



Fonte: CARERI, 2013, p. 160

A caminhada foi realizada em grupo pelos arredores de Roma, entre o anel ferroviário e o cordão circular, tendo tido uma duração de quatro dias e três noites, percorrendo cerca de 60 Km. O trajeto se propunha a circundar a cidade italiana, com o objetivo de atravessar os espaços vazios. Isso para possibilitar a saída da cidade “mais praticada e conhecida de todos para ver o que está ao redor desses muros, visíveis ou invisíveis, nas margens da cidade tradicional” (CARERI, 2013, p. 8).

Essa proposta de adentrar esses espaços vazios e descobri-los é o que o grupo chama de transurbância, que remete àquilo que está “além do projeto moderno de urbano”, que cresce desordenadamente. Como o próprio caminho é desordenado, o andar também o é, exigindo uma forma de caminhar próxima ao do *flâneur* ou dos artistas das vanguardas que Careri chama de “*andare a zonzo*”¹⁹². Embora haja essa relação com a *flânerie*, há também uma diferenciação pois existe um planejamento, um mapa. Por isso,

¹⁹¹ Nos anos 1960, passa-se a intervir na natureza, com a *Land Art*, a partir de uma série de caminhadas pelos desertos e pelas periferias urbanas. Gilles Tiberghien (apud CARERI, 2013, p. 111) remonta às origens da *land art* ao relato de Tony Smith por uma estrada em construção na periferia de Nova York, publicado na revista *Artforum*, em 1966. O caminhar passa a ser visto como a própria obra de arte autônoma. Ao traçar as anacronias com as três obras não foi feita relação com a *Land Art*, pois a caminhada às três obras é parte do processo e não o fim.

¹⁹² Em italiano significa “perder tempo vagando sem objetivo” (CARERI, 2013, p. 162)

Visconti (2014, p. 30) coloca que o *flâneur* segue o fluxo da cidade com um passo lento e o *stalker* é um caçador, persegue uma “caça”, uma vez que sabe aonde está indo, só não sabe o porquê e o como.

Esse andar sem rumo dentro de um plano é registrado por fotografias, como na imagem 63, que mostra a continuidade da penetração nesses territórios atuais em que há o confronto com o desconhecido, permitindo a entrada no coração da cidade, do não-planejado, do nômade, conforme exposto no manifesto.

Imagem 63 – Integrantes do Laboratório Stalker andando pelos “territórios atuais”



Fonte: <http://www.osservatorionomade.net/tarkowsky/manifesto/manifesting.htm>

As fotografias revelam o ato de andar, que é a própria obra, a descoberta dos territórios atuais que transforma aquele que anda. Nessa perspectiva de transformação, Careri (2013, p. 171) passa a compreender a palavra “deriva” de maneira mais profunda, no sentido de “projeto indeterminado” e como potencial à transformação da cidade nômade. Não é mais somente um “deixar-se ir à deriva”, perdendo-se e criando os mapas afetivos como os situacionistas, mas deixando que essa incerteza seja atravessada pelo outro.

Nas caminhadas são criadas relações, o que culminou no projeto “*Savorengo Ker*”¹⁹³, em 2008, ao ter contato com os *rom*¹⁹⁴ do acampamento 900, à construção de uma casa de madeira de dois andares. Para Careri (2013, p. 173) o projeto não nasceu de um desenho, mas de um encontro, “de um intercâmbio recíproco de desconfianças e de medos e, depois, de

¹⁹³ Em língua romani significa “a casa de todos”.

¹⁹⁴ Forma atual de chamar os ciganos, pessoas que para Careri (2013, p. 172) vivem o nomadismo na pele.

conhecimentos e de desejos” que gerou a transformação do espaço com a construção da casa.

Com essa experiência e após dez anos da publicação do livro “*Walkscapes*: o caminhar como prática estética”¹⁹⁵, Careri (2013, p. 174) expõe que talvez escreva um outro livro, chamado “*Stopscales*: o deter-se como prática estética”. A proposta seria não falar do caminhar para perder-se, mas do caminhar para “topar com o Outro”, detendo-se à construção de um espaço de encontro.

Percebe-se que é no processo de andar que surge a mudança da perspectiva de Careri, possibilitando que o projeto esteja aberto ao indeterminado, ao desvio e à relação com o outro. Isso entra em consonância com a leitura que Visconti (2014) faz daquilo que ele chama “novas derivas”¹⁹⁶, a respeito das obras contemporâneas que são feitas ao andar. Elasmão vistas como jornadas pessoais e programaticamente abertas aos desvios, não só da ação daquela caminhada, como do outro e também, da proposta da obra e/ou projeto, como ocorre com as três obras “Imagens Posteriores”, “Giganto” e “Polaroides (in)visíveis”, atuando de modo eucrônico ao grupo italiano.

Muitas destas “novas derivas”, segundo Visconti (2014, p. 40) aspiram ao nada, ou seja, a um desejo de não criar um objeto tangível ou criar apenas para testemunhar o seu desaparecimento¹⁹⁷, como a primeira proposta do grupo Stalker.

Nessa perspectiva de aspiração ao nada das “novas derivas”, as três obras se afastam, uma vez que criam objetos tangíveis, as fotografias borradas, os retratos de pessoas invisibilizadas e as polaroides com menção ao entorno. Entretanto, por serem intervenções no espaço urbano são fadadas ao desaparecimento, devido a sua efemeridade, já discutida no capítulo anterior, o que remete à própria fugacidade da vida e uma

¹⁹⁵ O edição italiana foi publicada em 2002 e a versão brasileira em 2013, tendo acrescentado um texto final, feito em 2012 que contém a reflexão nesse intervalo de 10 anos.

¹⁹⁶ Dentre essas “novas derivas” figura o projeto *Stalker*. Inclusive, a capa do livro “Novas derivas” de Jacopo Crivelli Visconti é a imagem 63.

¹⁹⁷ Ao colocar essa possibilidade, Visconti exemplifica a obra de Richard Long (1964), chamada *Snowball Track*, em que fez uma linha ao rolar uma bola na neve. Embora seja um gesto simples, traz uma complexa discussão sobre a fugacidade da obra e a crítica ao Sistema de Artes.

possibilidade de transformação, mesmo que momentânea, do espaço urbano em cidade, pela acepção de Santos (1997).

Essa questão da fugacidade passa a ser central na ação de andar, a partir dos anos 1990, deixando de ser vista como antiarte, como proposição das vanguardas. Para Paola Berenstein Jacques (2012) há uma perda do significado e da pertinência, uma vez que são menos críticas e mais espetaculares.

Acredita-se que a criticidade das vanguardas, em discordância à Berenstein, tem uma relação com a temporalidade do pós-guerra e pertinência de discutir o Sistema, naquele momento, inclusive o das Artes. Não que hoje essa discussão não possa ser feita, mas percebe-se que há uma perda de força dessa questão, para que apareçam outras, como o encontro com o outro, percebida na reflexão de Careri, possibilitando uma breve supressão do tempo apressado do cotidiano e um alargamento do mesmo.

É como se houvesse um deslocamento da questão das ruas como vias de circulação de mercadorias, tão cara ao *flâneur*, dadaístas, surrealistas e situacionistas, para as ruas como vias de apagamento daquilo que está à volta, sejam pessoas ou objetos.

Essas “novas derivas” se constituiriam, em concordância à Visconti (2014, p. 154-155), em heterotopias¹⁹⁸ por assumirem contraposicionamentos que contestam a ordem pré-estabelecida, andando sem um destino certo, em busca do fugidio, do desconhecido e dos restos. Assim, deixam se levar por um “tempo que se perde”, o que pode fazer surgir um “tempo que se redescobre”, ocasionado pelo indeterminado.

2.2. Anacronias-plasticidade

A percepção das anacronias-processo foi uma forma de partir do conceito de anacronia de Didi-Huberman (1998, 2011, 2013, 2015) e relacionar com o processo de criação das obras. Ao usar o próprio conceito, o autor não faz cruzamento temporal entre imagens nessa perspectiva, mas a partir da visualidade das obras.

¹⁹⁸ Conceito dado por Foucault já trabalhado no capítulo 1.

Nesse momento, alinha-se de forma mais precisa à proposição do autor na apreensão que ele faz das imagens que, pressupõe também ser apreendido por elas, o que implica “deixar-se desprender do seu saber sobre ela” (2014, p. 24). Esse desprendimento se dá pela inserção de uma virtualidade no visual que passa a ser não só um elemento de representação visível dentro de uma linearidade história, mas incorpora aquilo que não aparece de forma clara e distinta.

Isso suscita um cruzamento manifesto advindo de associações ou conflitos de sentidos, o que Didi-Huberman (2013, p. 26) chama de “um outro visível”, propondo, portanto, uma iconologia privada de códigos, mas entregue às relações com imagens de outros tempos.

Ao invés de tentar um encaixe dentro da história da arte, parte-se a olhar os elementos plásticos (enquadramento, movimento, cores, objetos retratados) das obras “Imagens Posteriores”, “Giganto” e “Polaroides (in)visíveis” em diálogo com outras imagens da história da arte e da fotografia. Estas se alinham às imagens das obras pelo que se chama de “anacronias-plasticidade” (as anacronias propostas por Didi-Huberman) através do “tempo perdido” e o “tempo que se redescobre”.

O “tempo perdido”, ligado à memória voluntária, são associações feitas pelos críticos das obras, acessadas por meio de material jornalístico ou de textos de crítica de arte. O “tempo que se redescobre” são as rememorações que surgem ao olhar as imagens das três obras, fazendo aparecer outras imagens de modo não-premeditado.

Esse modo de olhar anacrônico impõe que se localize a contemporaneidade dessas obras, que pode ter um duplo sentido. A partir de uma noção histórica, o contemporâneo é aquilo que acontece ao mesmo tempo que o sujeito. Mas, de acordo com Agamben (2009, p. 58) não coincide exatamente com o seu tempo, podendo dialogar com o passado.

Essa perspectiva se liga ao ponto de vista da arte, cuja contemporaneidade está na ligação com a experimentação, de técnicas, materiais e/ou conceitos à produção de outros significados, propondo um pensamento sobre a própria arte e a prática visual. Nessa perspectiva, conforme Sandra Rey (2010, p. 267), não se define a arte contemporânea como um estilo ou movimento como as vanguardas artísticas na modernidade,

pois abarcam múltiplas linguagens que convivem entre si, por vezes de forma paradoxal.

Cauquelin (2005), como Agamben e Rey, negam a linearidade histórica na arte contemporânea e propõem vê-la além do seu tempo presente, englobando várias linguagens. Por isso, embora haja o termo “fotografia contemporânea”, esta pode ser vista de um modo mais amplo como “imagem ou arte contemporânea”.

Embora Poivert (2010) utilize o termo “fotografia contemporânea”, ele coloca que a expressão apresenta “contornos vaporosos”, usando a palavra francesa *flo* que se associa a uma visualidade do século XIX, que trazia uma dimensão de névoa à fotografia, a fim de tirar o seu caráter de fidedignidade e dar “ares” de pintura, podendo assumir uma artisticidade.

Mesmo que ele demarque o termo, ao longo do livro, a explicação do mesmo se associa a uma mistura entre fotografia e arte. Além da expressão “contornos vaporosos”, Poivert (2010, p. 8) expõe que não é uma categoria fechada na própria fotografia. Já em relação ao termo “contemporânea”, assim como Agamben (2009), Rey (2010) e Cauquelin (2005), ele admite uma produção que discute a si mesma e que se mescla a outras linguagens, mas ressalta a inscrição no tempo presente, demarcando os últimos 30 anos para a fotografia contemporânea.

Assume-se, nessa pesquisa, o contemporâneo pensado a partir do princípio do anacronismo proposto por Didi-Huberman e da ideia de discutir a si mesma, abrindo a possibilidade de trançamentos com outras temporalidades. Logo, não cabe pensar de modo dicotômico as diferenças entre moderno e contemporâneo por exemplo. Entretanto, ao associar imagens de outros tempos, afirma-se um tempo que se abre aos outros, independente da intenção do artista, mas de um modo de “se colocar diante da imagem”.

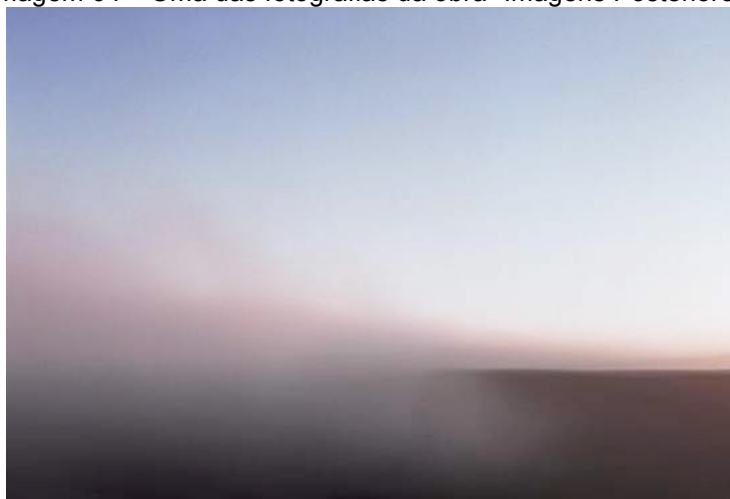
Ao proceder dessa maneira, as imagens das três obras “Imagens Posteriores”, “Giganto” e “Polaroides (in)visíveis” são contemporâneas, além de uma demarcação do período em que foram produzidas, respectivamente, de 2000-2013, 2009-2013 e 2005-2011, usam o aparelho fotográfico nas duas primeiras e na terceira, o princípio da fotografia de enquadramento para pensar a si mesmas, se abrindo a outras imagens. Por isso, o procedimento

de vê-las como anacronias-plasticidade se alinha a imagens da história da arte e da fotografia, como se verá a seguir.

Anacronias-plasticidade nas “Imagens Posteriores”

A visualidade da obra “Imagens Posteriores” é constituída por linhas e cores que formam imagens de paisagens borradas, decorrentes da tomada fotográfica feita em movimento, como na imagem 64.

Imagem 64 – Uma das fotografias da obra “Imagens Posteriores”



Fonte: GOUVÊA, 2012, s/p

Patricia Gouvêa informa que como as fotografias foram tiradas durante percursos de viagens, em momentos de espera, ela queria registrar essa duração. Ao olhar a paisagem do lado de fora do meio de transporte em que andava (carro, ônibus ou barco) se sentia imersa na natureza e gostaria de passar, através das imagens, essa sensação do “vento” que batia em seu rosto, conforme expõe no Programa Arte Revista da Rádio MEC (Anexo 3) e em entrevista concedida ao *site* www.doravante.com.br (Anexo 4). As imagens, portanto, remetem mais do que o registro da paisagem a esta sensação representada pelas imagens borradas.

Ao ver as imagens e o relato da artista, eles se convertem em signos sensíveis, trazendo à tona um “tempo que se redescobre” pela rememoração, de forma involuntária, do romantismo¹⁹⁹, no que tange à ênfase a sensações

¹⁹⁹ O romantismo anuncia uma ruptura com a estética neoclássica e com a visão racionalista da época da Ilustração. Se o termo “clássico” remete à ordem, ao equilíbrio e à objetividade, a designação “romântico” apela às paixões, às desmedidas e ao subjetivismo. A dicotomia clássico/romântico, freqüentemente acionada pelos historiadores da arte, não deve levar ao

e à força da natureza, além da evocação do espírito de liberdade, a imaginação individual, a criatividade sem amarras ao mundo interior do artista, a representação subjetiva e a quebra da tradição²⁰⁰.

Segundo Nunes (2011, p. 51) o termo romantismo²⁰¹ é complexo. Entretanto, é possível seguir um método de abordagem que diferencia “duas categorias implícitas no conceito de Romantismo: a psicológica, que diz respeito a um modo de sensibilidade; e a histórica, referente a um movimento literário e artístico datado²⁰²”. Esse modo psicológico é identificado quando o sentimento é expresso e reflete uma ação interior do sujeito/produtor.

Para Argan (1993, p. 12), em meados do século XVIII, o termo romântico equivale ao pitoresco²⁰³. Isso significa que era uma arte sem a pretensão de imitar ou representar, mas operar na natureza de forma a se adaptar aos sentimentos humanos.

Em um primeiro momento, impõe-se a poética do “pitoresco” e depois a do “sublime”. A primeira não se opõe à segunda, mas traz um posicionamento diferente do sujeito em relação à realidade. No primeiro, a natureza é acolhedora, o que favorece o desenvolvimento de sentimentos, enquanto no segundo ela é um ambiente hostil e misterioso, ligando-se à solidão.

O romantismo “pitoresco” preconizava a natureza como fonte de estímulos e sua retratação deveria corresponder às sensações do artista, que se convertem em manchas claras e escuras. O importante era a valorização da sensação que se liga à experiência particular do artista (ARGAN, 1993, p. 18-19).

W. Turner (1775-1851) e J. Constable (1776-1837) foram dois grandes paisagistas ingleses e pioneiros do romantismo “pitoresco”. Suas obras

estabelecimento de uma oposição radical entre os termos, já que as diferentes orientações se combinam em diversos artistas. O romântico, por sua vez, é sistematizado historicamente e criticamente pelo grupo reunido em torno dos irmãos Schlegel na Alemanha, a partir de 1797, ao qual se ligam: Novalis, Tieck, Schelling e muitos outros (WOLF, 2008, p. 12-13).

²⁰⁰ A quebra da tradição na obra de Patricia Gouvêa se dá pelo uso da fotografia borrada, na contramão da tradição fotográfica do instantâneo, que será tratado mais adiante.

²⁰¹ O objetivo não é aprofundar sobre o Romantismo, mas perceber os aspectos que de forma anacrônica ressoam na obra “Imagens Posteriores”.

²⁰² Segundo Argan (1993, p. 11), a datação do romantismo localiza-se entre metade do século XVIII e metade do século XIX.

²⁰³ O “pitoresco” foi teorizado pelo pintor Alexander Cozens (1717-86) com o objetivo de criar uma escola de paisagistas à pintura inglesa do século XVIII, em que predominava o retrato.

trazem sobrevivências que podem ser associadas, de modo anacrônico, à plasticidade das “Imagens Posteriores” de Patricia Gouvêa.

Para W. Turner²⁰⁴ “é sempre a intuição *a priori* de um espaço universal ou cósmico que se concretiza e se apresenta à percepção nos temas particulares” (ARGAN, 1993, p. 40). A pintura revela esse dinamismo cósmico que escapa ao controle da razão, mas que pode levar a êxtases paradisíacos ou arrastar à angústia, suscitando uma reação passional, como na imagem 65.

Imagem 65 – Mar em tempestade de W. Turner (1840), tela, 0,91x1,22m. Londres, Tate Gallery



Fonte: ARGAN, 1993, p. 39

Segundo Gombrich (1999, p. 493) essa obra mostra vapor em plena tempestade de neve. “Quase sentimos a arremetida do vento e o impacto das ondas” e complete, afirmando que a natureza expressa sempre as emoções do homem, que é pequeno frente a força da natureza.

Essa sensação de vento sobrevive na obra “Imagens Posteriores”, embora como se vê na imagem 64, a sensação de vento é mais tranquila que na obra de Turner. Permanece, no entanto, a indefinição da imagem, pelo borrão fotográfico e as pinceladas da pintura, pela tentativa de representar a natureza pela sensação e não a representação fidedigna. Essa tranquilidade já é vista na obra “A represa e o moinho de Flatfort” (1811) de J. Constable²⁰⁵ (Imagem 66), cujas pinceladas são mais encorpadas de cores nítidas e

²⁰⁴ Sua formação é da tradição da paisagem clássica ou histórica de Claude Lorrain e das vistas em perspectiva de Canaletto (ARGAN, 1993, p. 40).

²⁰⁵ J. Constable parte do estudo da paisagem realista holandesa (ARGAN, 1993, P. 40).

brilhantes, captadas como manchas coloridas, causando a sensação de uma leve brisa. Diferente de Turner, para Constable “não existe um espaço universal, dado *a priori*, na sua estrutura, imutável; seu espaço é composto de coisas (árvores, casas, águas, nuvens)” (ARGAN, 1993, P. 40). Não há a gravação daquilo que se vê exatamente pelo olho e mente, mas imprime-se uma reação afetiva, mesmo que mais calma e acolhedora que Turner.

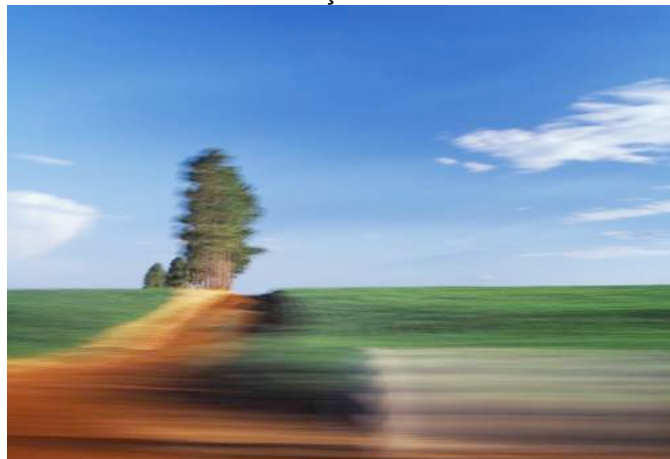
Imagem 66 – A represa e o moinho de Flatfort (1811) de J. Constable



Fonte: ARGAN, 1993, p. 39

A obra “Imagens Posteriores” apresenta, anacronicamente, a sensação de vento de Turner, mas com o acolhimento e a tranquilidade de Constable. Visualmente, dentre as 70 imagens que compõem a obra, há aquelas cujo borrão é mais intenso, se assemelhando ao primeiro e àquelas cujos elementos são identificáveis, como na imagem 67.

Imagem 67 – Fotografia da obra “Imagens Posteriores” publicada no livro e colocada na intervenção urbana



Fonte: GOUVÊA, 2012, s/p

As fotografias da obra “Imagens Posteriores” cujos elementos podem ser identificados, como na imagem acima, em que se percebe a existência das nuvens e árvores, como em Constable, foram escolhidas para intervirem nas cidades. Nesse sentido, Gouvêa ressalta a busca por “imagens que tivessem algum dado do concreto” (Apêndice 1) a fim de possibilitar uma relação de reconhecimento nas ruas.

Embora possa haver esse reconhecimento da temática da paisagem e estarem expressas as sensações, o crítico de arte italiano Massimo Mussini (Anexo 29) não faz a associação à visualidade do romantismo, mas ao impressionismo e aos fotógrafos do século XX. Como essas associações são investigadas a partir de algo dado, põe-se em marcha o “tempo perdido” da memória voluntária na relação com outras imagens sobreviventes.

O impressionismo²⁰⁶, segundo Harrison (2001, p. 30) se origina na “verdade”²⁰⁷ da sensação pelos efeitos da luz solar sobre a água em movimento ou o ocultamento da névoa sobre os campos. Essa sensação era buscada no trabalho feito, do início ao fim, em *plein-air*, ao ar livre, que se configurava, para Argan (1993, p. 76) como uma das premissas do movimento, embora não houvesse um programa determinado.

As sensações do impressionismo são percebidas nas pinturas de paisagem de Cézanne e Monet. O primeiro teve influências do romantismo, tornando importante trazer a sensação à tela, o que ele chamou de *petite sensation*, uma vez que para ele, segundo Argan (1993, p. 110) a operação pictórica não reproduz mas produz sensação, o que fez com que se entregasse às suas impressões e não àquilo que já conhecia, embora usasse a ordem e a harmonia (GOMBRICH, 1999, p. 538). O segundo elaborou uma técnica, a fim de que o campo visual não correspondesse com o campo da consciência, para dar visualidade às durações da impressão.

A composição de Cézanne (Imagem 68), como na obra “*Monte Saint-Victore*” (1904-6), é densa, volumes pesados e a cor é opaca. A sensação é consciente, para Argan (1993, p. 114) seria “impossível imaginar uma

²⁰⁶ Segundo Argan (1993, p. 75), o impressionismo abriu caminho para a pesquisa artística moderna, rompendo com o passado. Formou-se em Paris entre 1860 e 1870. A primeira apresentação em público aconteceu em 1874, no estúdio do fotógrafo Nadar. Outras exposições ocorreram em: 1877, 1878, 1880, 1881, 1882 e 1886, sempre provocando reações scandalizadas no público.

²⁰⁷ O termo “verdade” é usado por associar a sensação a algo involuntário e inquestionável.

sensação mais fresca, imediata e, ao mesmo tempo, definitiva que no ponto em que os azuis e cinzas do céu invadem a montanha e a planície, assim como o verde das árvores colore as nuvens”.

Imagem 68 – “*O monte Saint-Victoire*” de Paul Cézanne (1904-6); tela 0,6x0,73m.
Zurique, Kunsthaus



Fonte: ARGAN, 1993, p. 115

Ao contrário da densidade, Monet, por explorar a transparência, como na obra “Regatas em Argenteuil” (1872) (Imagem 69) cria uma sensação de leveza que dura, além do espaço plano, como se houvesse movimento pelo reflexo da água. Assim, o campo visual não coincide com o da consciência.

Imagem 69 – “*Regatas em Argenteuil*” de Claude Monet (1872); tela 0,48x0,73m.
Paris, Musée d’Orsay



Fonte: ARGAN, 1993, p. 101

As “Imagens Posteriores”, conforme as imagens 64 e 67, trazem a leveza de Monet e a sensação de algo que dura, além do espaço plano, não pelo uso da transparência, mas da opacidade, como proposto por Cézanne. É como se saltasse uma mistura dos dois, no que tange à duração da sensação de leveza, entretanto pela densidade das cores.

Além da referência à pintura, Mussino (Anexo 29) faz a associação aos fotógrafos do século XX, entretanto não faz citação de nenhum em específico. Em um primeiro momento, pode ser feita relação do modo como os impressionistas usaram a fotografia, para perceber aquilo que o olho humano não capta. Isso é possível por causa do obturador.

Este elemento da câmera fotográfica é responsável pelo tempo de exposição do material sensível à luz e também da visualidade do movimento. A partir deste último aspecto, ele “tem a sua própria forma de tornar visível o referente” (MACHADO, 2015, p. 54) ao expor cada parte do material sensível em diferentes momentos, o que propicia a sensação de movimento nas fotografias das “Imagens Posteriores”.

A duração do obturador possibilita o registro das paisagens de Patricia Gouvêa como se existissem “vários instantes” superpostos uns aos outros. A visualidade do “borrão” se deve ao fato de ela fotografar uma paisagem fixa dentro de um meio de transporte em movimento, dando, portanto, imobilidade à câmera fotográfica.

Essa mobilidade é sobrevivente de experimentos fotográficos como as fotografias de movimento de Henri Lartigue, a exemplo do registro do Grande Prêmio Automobilístico da França, em 1912 (Imagem 70) que Arlindo Machado (*ibid.*, p. 55) chama de “dilatação própria da imagem fotográfica”, decorrente da varredura feita pelo obturador com a câmera em movimento.

Em contrapartida, essa varredura nas fotografias de Gouvêa cobrem toda a fotografia, já que a paisagem é fixa, enquanto que nesta fotografia de Lartigue, somente o fundo fica borrado, por este ser fixo e o automóvel estar em movimento. Mesmo que, diante da fotografia vista como um todo, há diferença, devido à mobilidade de um dos objetos que coaduna com a da câmera fotográfica, o efeito visual, do fundo em Lartigue e da totalidade em Gouvêa geram a sensação da passagem do tempo, de um efeito de duração.

Imagem 70 – Registro do Prêmio Automobilístico da França, 1912



Fonte: LARTIGUE, 2013, p. 61 (IMS)

Para Machado (2015, p. 58) esse efeito revela o poder de perturbação e descoberta da fotografia que, ao invés de “encarnar a prova de uma objetividade ‘ontológica’ do processo fotográfico, costuma desarticular o real ao invés de promovê-lo, ao menos certo estereótipo de ‘real’ que é aquele a que nos viciou a tradição figurativa”.

Talvez isso justifique o fato do “borrão” ter demorado a ser assimilado, uma vez que causa o desmonte do realismo da “boa fotografia”. Esse desmonte do real se relaciona à representação do tempo pela fotografia. Entler (2007, p.32) expõe que estas fotografias apresentam o “tempo inscrito na imagem”, ou seja, a inscrição da imagem se dá pela forma do “borrão”, em que a cena fotografada é arrastada, formando linhas no plano fotográfico, resultado sincronia entre intervalo de tempo e espaço percorridos.

Com isso, é possível pensar a fotografia, assim como as “Imagens Posteriores”, em diálogo com a proposta de impressão de Monet, por sua duração e não sua instantaneidade. Nesse sentido o realismo, associado ao instantâneo, fica ameaçado, o que vai ao encontro da proposta da artista, de discussão sobre o tempo e “a popularizada noção de que a imagem fotográfica é a morte do fluxo, congelamento do tempo, instante mumificado da vida” (GOUVÊA, 2011, p. 16).

Dessa forma, a artista expande a noção de fotografia como instantâneo pelo registro móvel da paisagem, a partir das sobrevivências do romantismo, impressionismo e fotografias de movimento ou do “tempo

inscrito na imagem”, criando um fluxo, um movimento à imagem fotográfica e libertação dos atributos geográficos da temática. Nesse sentido, ela expõe:

Quando estamos num veículo em movimento e alcançamos uma experiência de imersão que desterritorializa nossos referentes, a paisagem que entra pelo visor do carro deixa de ser um local para ser uma experiência. Este foi o desafio da pesquisa: deixar que a experiência dos lugares fotografados retornassem ao corpo e à memória, produzir imagens que traduzissem a energia da natureza, onde o tempo deixa de ser instantâneo para ser duração.²⁰⁸

Assim, cada lugar por onde a artista passou tornou-se rastro de luzes, cores e sensações, se configurando em visualidade que esgarça a paisagem com um cruzamento de temporalidades, passado, presente e futuro, visto e revisto pela artista. Com isso, a paisagem é re(inventada) de modo anacrônico, já que passa a ser um território visto e sentido, como já tinha sido, e também subjetivo e elaborado pela consciência. Desta forma, o foco não é posto no instantâneo e “real”, mas no modo como é visto, percebido e sentido na duração.

Anacronias-plasticidade no “Giganto”

A visualidade da obra “Giganto” é constituída de retratos em preto-e-branco de pessoas comuns, que moram ou trabalham nas proximidades dos locais onde eles serão colados no espaço urbano. Raquel Brust expõe que “os retratos estão sempre questionando algo com suas expressões. Não são tranquilos e serenos, são desafiadores. As pessoas ali estão refletindo o barulho, a condição urbana do lugar” (Apêndice 5).

Talvez por essa razão, a maioria dos retratos olhem diretamente para Brust (ou para quem passa por eles nas ruas), como o Stefan Kizimia (Imagem 71). Ele é romeno de 92 anos (Anexo 22)²⁰⁹, morador da Vila Buarque há mais de 50 anos.

Sua história envolve a fuga do comunismo na Romênia, em 1947 e chegada ao Brasil em 1958. Ele fez trabalho escravo na 2ª Guerra Mundial, construindo trincheiras para proteger os nazistas. Com o fim da guerra e

²⁰⁸ Trecho retirado do site: <http://www.patriciagouvea.com/Imagens-Posteriores>.

²⁰⁹ Ele tinha 92 anos em 2013, ano em que foi feita a matéria “Quem são os Gigantos do Minhocão”, publicada no Jornal Agora São Paulo em 03 de novembro. A matéria na íntegra pode ser vista no Anexo 22.

perda da Alemanha, o país foi ocupado pelos soviéticos. Por ter pensamentos proibidos aos comunistas e medo de ser preso, como relatou (Anexo 22), fugiu para Israel, onde foi soldado por 10 anos e participou de uma guerra entre israelenses e egípcios. Chegou ao Brasil para não ver mais guerras. Neste país, começou a fazer e vender biquínis no Bom Retiro e viu o Minhocão sendo construído. Ele gosta de passar as tardes sentado em um bar da região, onde as pessoas param para ouvir suas histórias.

Imagem 71 – Retrato do Giganto Stefan Kizimia



Fonte: Acervo Projeto Giganto

Essas histórias de vida não são reveladas, ao ver os retratos nas ruas, contudo elas podem ser imaginadas, suscitadas, no retrato acima, pelo olhar de Kizimia, a pose, o gorro, o cachimbo e as roupas. Essa construção do olhar e da pose é feito por Raquel Brust. Ela expõe que o retrato “é posado e dirigido” (Apêndice 5), uma vez que pensa a foto a partir do espaço que tem, o que exige um retrato lateral, uma mão de um jeito. Ela pensa no painel e busca as poses nas pessoas. Então dirige, “olha pra cima, olha pro lado, olha pra baixo” (*op.cit.*). À medida que vai conversando, no entanto, percebe que outras poses, outras imagens surgem.

Estas poses nos retratos fazem refletir não só a condição urbana como expõe Brust ao falar da expressão desafiadora dos seus rostos. Mas, a própria constituição da visualidade do retrato, na história da arte e da fotografia. Quais as sobrevivências com a plasticidade dos retratos feitos na

pintura e na fotografia? A percepção daquilo que sobrevive aparece de forma involuntária, em um “tempo que se redescobre”²¹⁰ ao ver os retratos, surgindo outros que podem ser associados aos primeiros, como os retratos de Giorgione (séc. XVI), de Nadar e Disdèri (séc. XIX), Arbus e Warhol (anos 1960)

Na pintura, o retrato²¹¹ passa de uma representação física à psicológica. Giorgione (1477-1510), diferente do “retrato de estado”, corrente no séc. XVI, faz retratos de desconhecidos, como a obra “Retrato de um homem” de 1510 (Imagem 72). Este retrato representa um “estado de alma”, pois o personagem é “inquieto e desconfiado” (CASTELNUOVO, 2006, p. 61). O retratado olha de soslaio o espectador, “enquanto os lábios se contraem num trejeito amargamente enigmático” (*op. cit.*).

Imagem 72 – “Retrato de um homem”, de Giorgione. *Fine Arts Gallery*, San Diego (Califórnia)



Fonte: CASTELNUOVO, 2006, p. 62

²¹⁰ A percepção da anacronia-platicidade não traz o “tempo perdido” pois não há textos críticos ou matérias jornalísticas que proponham associações com outras imagens. Como o meu olhar não é premeditado, dá-se a operação do “tempo que se redescobre”.

²¹¹ O objetivo do texto não é tecer uma história do retrato, mas perceber as sobrevivências de retratos de épocas diversas nos retratos do Giganto. Entretanto, é importante colocar que a leitura de uma localização histórica se deu a partir de Castelnovo (2006). O autor faz uma leitura do retrato na sociedade florentina. Em linhas gerais, ele argumenta que o retrato, em um primeiro momento, tinha uma perspectiva religiosa e funerária, ligado aos rituais de morte, comemorativo e realizado em grupo. No séc. XIV, começa o interesse para o retrato individualizado. No séc. XV, há a consagração da fórmula do perfil, baseado na visualidade da numismática e da arte egípcia. Há influências realistas da escultura com o busto-retrato feito em terracota, gesso e cera, ao desenvolvimento da pintura, tendo um caráter cívico e biográfico. Nos séculos XVI e XVII, há uma mudança profunda na representação do retrato com o triunfo da caracterização psicológica à personalidade do modelo, momento em que se instituiu o “retrato de Estado”, forma de apresentação de eclesiásticos e membros da Corte, caracterizando o exercício do poder.

Embora possa ser feita essa leitura, Castelnovo (2006, p. 62) coloca que este retrato não oferece um único modo de interpretar, pois a imagem é “legível de várias maneiras” a fim de que o espectador transfira suas próprias preocupações e sentimentos. Isso é possível pois o artista o fez de forma direta (sem desenho prévio e um esquema racional) e pela técnica do *sfumato*²¹² e da pintura tonal.

Brust, como Giorgione, retrata desconhecidos. Ambos deixam transparecer um “estado de alma” pelo olhar. Embora as posições dos olhares sejam distintas, enquanto o homem pintado olha de lado, Kizimia olha de frente, nos olhos de quem o vê, como se estivesse inquirindo algo, ambos possibilitam múltiplas leituras.

As linguagens são diferentes também, uma é pintura e a outra fotografia²¹³. Em contrapartida, dão mostras da sobrevivência da representação de uma na outra, o que se relaciona com a história da arte, em que a fotografia herdou o repertório de poses e gestos da pintura.

Apesar dessa herança, com o advento da fotografia no séc. XIX, segundo Fabris (2009, p. 157) o retrato se liga à ideia de “realidade absoluta”, devido ao postulado de semelhança impregnado ao invento. Em contrapartida, o estatuto de realismo é colocado em questão devido ao uso de retoques e à prática da retratação idealizada.

Essa retratação se liga a dois aspectos, à pausa e à pose, vinculadas, respectivamente, ao tempo de exposição do material sensível à luz e ao tempo social da fabricação do corpo que se posiciona diante da câmera.

As primeiras exposições, feitas com o daguerreótipo²¹⁴, eram muito longas, o que levava “o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele, durante a longa duração da pose” (BENJAMIN, 1994, p. 92). Por isso,

²¹² O *sfumato* foi criado por Leonardo da Vinci. É uma técnica constituída por “um lineamento esbatido e cores adoçadas que permitem a uma forma fundir-se com outras e deixar sempre algo para alimentar a imaginação” (GOMBRICH, 1999, p. 302). O uso do *sfumato* e da pintura tonal caracterizam um modo “moderno” de pintar que se opõe ao contorno linear e cromático da imagem, do assunto, do conteúdo e a rejeição a uma classificação unívoca.

²¹³ A linguagem fotográfica se funda, visualmente, em um primeiro momento na estética da pintura, pois os primeiros fotógrafos, em sua maioria, eram pintores. Eles passaram a fazer retratos com o uso dos equipamentos fotográficos por serem mais rápidos e baratos (HEYNEMANN, RAINHO, 2005, p. 12).

²¹⁴ O equipamento fotográfico recebeu o nome de daguerreótipo em decorrência do inventor Jacques Louis Mandé Daguerre, cuja defesa pública da invenção da daguerreotipia ocorreu em 3 de julho de 1839, por François Arago, na França. Os daguerreótipos geravam peças únicas com um preço médio de 25 francos-ouro (BENJAMIN, 1994, p. 92).

os retratos eram feitos a partir da imobilidade do fotografado, o que tornava necessário o uso de pedestais, balaustradas, mesas ovais, usadas nos estúdios como apoio para a entrega à duração da fotografia.

Logo, nos primeiros retratos o tempo na fotografia é o tempo da duração da pose, compartilhada entre fotógrafo, modelo e meio. Esse compartilhamento se torna mais íntimo, no sentido de “penetrar na interioridade do ser humano” (FABRIS, 2004, p. 24), com o retratista Nadar²¹⁵. Segundo a autora, ele tinha a capacidade de entrar em comunhão com o modelo e formar um juízo sobre o seu caráter.

Nesse sentido, havia, assim como na pintura, a busca da personalidade psicológica do retratado, como visto em Giorgione. Para ressaltar esse caráter, Nadar, a exemplo da fotografia de Baudelaire (Imagem 73), apresenta um rosto sisudo e inquisidor, como o fora, ao criticar duramente a modernidade, inclusive a fotografia, que pela reprodutibilidade e fidedignidade apagava o indivíduo.

Imagem 73 – Retrato de Charles Baudelaire (1821-1867), de Nadar (s/data)



Fonte: Publicação Coleção Carlos Leal, p. 37

²¹⁵ Félix Gaspar Tournachon (1820-1910, conhecido profissionalmente como Nadar, foi caricaturista e escritor. Ele se converteu à fotografia em 1853, se transformando no retratista predileto de Paris. As pessoas mais importantes que passaram em seu ateliê foram: Honoré de Balzac (1854), Théophile Gautier (1854 e 1857), Gioachino Rossini (1856), Gustave Doré (1859), Gustave Coubert (1861), Hector Berlioz (1863), Alexandre Dumas pai (1864), Georg Sand (1864), Jules Champfleury (1865), Jules Verne (1875) entre outros. (FABRIS, 2004, p. 24).

Para ressaltar essa personalidade, Nadar se acercava de outros recursos advindos da pintura, como a iluminação difusa proveniente de clarabóia ou janelas laterais, o fundo neutro e o formato $\frac{3}{4}$ para assegurar a individualidade ao modelo.

A produção desse “retrato íntimo” sobrevive em Raquel Brust. Contudo essa construção não se dá pela duração da tomada, uma vez que esta ocorre tecnicamente de forma instantânea, mas em uma espécie de duração da relação, no tempo de contato com o retratado.

O contato é breve, na rua mesmo. Raquel Brust, com a câmera na mão, aborda o futuro retratado ao andar no espaço urbano. Ali mesmo, é estabelecida um diálogo a partir da relação com o lugar, que pode culminar na contação de sua história de vida, como ocorreu com Stefan Kizimia.

A produção do retrato se dá no tempo dessa relação que, diferente de Nadar, não utiliza o fundo neutro do estúdio, mas o fundo da própria cidade. Contudo, percebe-se a busca da neutralização do mesmo para que, como o retratista do século XIX, ressalte a individualidade do retratado. Embora, em alguns dos retratos do Giganto, a artista utilize o ambiente, como em fotografias do Giganto Sesc Santana, em 2012, cuja relação se dá de modo intrínseco com a água, como no retrato de Plínio (Imagem 74).

Imagem 74 – Retrato de Plínio



Fonte: Acervo Projeto Giganto

Esse tempo da relação se associa também a um tempo de negociação, no que tange à montagem da pose, feita de maneira conjunta com Brust. Ela direciona a pose, pensando no lugar que será colado o

retrato, e o retratado expressa seus sentimentos pela expressão do rosto e/ou posicionamento do corpo.

O tempo de negociação, embora ganhe ares de um tempo de relação no Giganto, se liga de forma anacrônica, aos retratos feitos no *carte de visite* de Disdèri²¹⁶, no que tange à criação de um modo do fotógrafo negociar a pose com o fotografado.

Disdèri (1862 *apud* Lissovsky, 2005-206, p. 205) pedia aos modelos que ficassem quietos “respirando calmamente”, “piscando regularmente” e “olhando para o mesmo ponto”. Era proibido sorrir, apenas sorrir “com o olho”. Caso a expressão ficasse muito grave, o fotógrafo deveria “dissipar essa expressão desagradável com algumas poucas palavras, ditas com bastante cuidado para que o modelo não perca sua imobilidade”.

Além desse direcionamento de Disdèri a respeito da pose e da fisionomia, o fotografado, sendo um proletariado, podia se travestir de burguês, como na Imagem 75. É estabelecido um modelo de retrato burguês em que o modelo fica geralmente de pé e vestido suas melhores roupas diante de um cenário (FABRIS, 2004, p. 29).

Imagem 75 – Retrato de Disdèri, 1860



Fonte: FRIZOT, 1998

²¹⁶ André Adolphe Eugène Disdèri foi o inventor do *carte de visite*, o mais famoso e bem-sucedido retratista da década de 1860. O *Carte de visite* foi patenteado por ele em 1855. O *carte de visite* barateou o custo do retrato, pois se constituía em um cliché fotográfico de 6 a 12 fotografias. Por este caráter múltiplo permitia a distribuição de cópias dos retratos entre parentes e conhecidos (LISSOVSKY, 2005, p. 203).

O tempo de negociação em Disdèri revela o tempo social da pose. Nesse sentido, para Lisovsky (2005, p. 206), o estúdio se converte em um “teatro social”, em que o fotógrafo é diretor e ator, representando as máscaras sociais e o modelo é o ator que segue suas instruções. O retrato deixa de marcar uma individualidade, mas passa a associar a um arquétipo²¹⁷ de uma classe ou grupo, legitimados por recursos simbólicos.

Para Fabris (2009, p. 157) esse retrato estereotipado traz a diferença entre pessoa (corpo social e cultural) e sujeito (corpo no sentido biológico). Para ela, é o corpo social que passa a se inscrever no retrato, alterando a verossimilhança, a partir da criação de uma idealização do retratado, pela transformação da fisionomia e da vestimenta.

“A pose é, portanto, imagem da pessoa, não do sujeito” (*op.cit.*), seja pelos artifícios utilizados ou o uso de “máscaras” sociais, possibilitando uma construção ficcional, dada pela pose como atitude teatral. Soulages (2010) também pensa o retrato nessa perspectiva teatral e em um modo de ficcionalizar a si mesmo. Por isso, propõe a pensar a substituição da pretensão de realidade dada pelo “isso foi” barthesiano a um “isso foi encenado”. Aliás, o objeto a ser fotografado não é mais do que uma oportunidade de encenação” (2010, p. 74). Com isso, o retrato está vinculado à encenação no interior dessa estética do “isto foi encenado”, em que

todo mundo se engana ou pode ser enganado em fotografia – o fotografado, o fotógrafo e aquele que olha a fotografia. Este pode achar que a fotografia é a prova do real, enquanto ela é apenas o índice de um jogo (*ibid.*, p. 75).

Acredita-se nessa teatralização do retrato e que ambos os retratos feitos por Disdèri e Brust são encenados. Entretanto, no primeiro há a negociação de um papel pré-definido a partir de normas sociais, dado pelo fotógrafo, enquanto que, na segunda, essa definição acontece no tempo da relação, construído por fotógrafo e fotografado na busca de um mergulho do fotografado em si mesmo.

²¹⁷ Benjamin (1994, p. 91) associa a criação desses estereótipos sociais, em detrimento do caráter individual, dado no processo de industrialização e popularização com o *carte de visite* à decadência da fotografia.

Com a pretensão dessa identidade social que não corresponde com a condição econômica do retratado nos retratos de Disdèri, Fabris (2004, p. 55) expõe que o retrato fotográfico ao criar um paralelo entre fisionomia e personalidade e esconder o indivíduo no tipo, coloca em crise a definição de identidade do Renascimento em que havia uma correspondência entre ambos.

A ficcionalização em Disdèri se dá, portanto, nessa construção de uma falsa identidade social. Já Brust pretende esfacelar essa identidade social. Isso fica mais evidente no Giganto Minhocão 2013 em que pretendia tirar um pouco a identidade dos retratados para não ser possível identificar a classe social, o que a pessoa faz, sua sexualidade ou religião.

Para isso, nessa edição, produziu retratos como a Imagem 76. A retratada é um travesti, entretanto a artista não marca essa identidade, trazendo à dubiedade também pela fotografia, com o uso claro / escuro. Essa dualidade também é própria do Minhocão, já que de um lado se vê a Vila Buarque, Higienópolis, uma área nobre e a outra, o centro, com zona de prostituição, a Cracolândia. Há, portanto o retrato do indivíduo que pode ser pensado como revelador de uma identidade da cidade e não só de si mesmo, que não deixa de estar prenhe de ficções.

Imagem 76 - Travesti retratada no Giganto



Fonte: Acervo Projeto Giganto

Ao ver esse retrato, atravessa-me pela memória involuntária, o retrato “A young man in curlers at home on West 20th Street, N.Y.C.” (1966), de

Diane Arbus²¹⁸ (Imagem 77). Ambos mostram homens travestidos, mas reveladores de indivíduos invisibilizados, porém apresentados sem a pretensão de uma identificação social ou de gênero. Socialmente, a identidade deles é indesejada e invisibilizada. Ao trazer esses rostos invisíveis, Arbus e Brust trazem à tona os vestígios da sociedade, como uma aposta de ficcionalizar a própria realidade.

Imagem 77 - "A young man in curlers at home on West 20th Street, N.Y.C." (1966) de Diane Arbus



Fonte: Dossier Diane Arbus, 2012 (*Jeu de Paume*, Paris)

Talvez por isso, ambas também se utilizem, de forma deliberada, do uso da pose direcionada, borrando as fronteiras entre realidade e ficção. Arbus faz com que as pessoas posem, escolhendo as suas posições. Para Soulages (2010, p. 2015) esse ato faz com que se tornem “caricaturas de si mesmas”. Sobrevive em Raquel esse direcionamento do retratado, fazendo com que ambas possibilitem uma ficionalização de si mesmos, diferente do modo de ficcionalizar de Disdèri ou Nadar a fim de se encaixar a um perfil social, mas de busca de si mesmo enquanto ser humano cheio de contradições e que não se encaixa a definições.

²¹⁸ Diane Arbus (1923-1971) tornou-se fotógrafa aos 14 anos e trabalhou com fotografia de moda nas maiores revistas norte-americanas. O seu trabalho autoral se deu pelas fotografias de pessoas anormais, marginais, paráliticos, prostitutas. Para Soulages (2010, p. 213-214) as fotografias de Arbus trazem três tipos de representação: a representação de moda (até 1959), a representação social, o lugar da normalidade e da comédia humana e a representação lúdica, teatral e carnavalesca. Esta última se impõe e desmistifica as duas outras.

Nesse sentido, o que importa às duas fotógrafas, mais do que a imagem é o indivíduo, a relação que se estabelece com ele²¹⁹. Percebe-se a configuração de um tempo de relação, superior ao tempo da tomada e da negociação, como em Nadar e Disdèri, respectivamente. Além da sobrevivência da retratação dos invisíveis da sociedade ou pessoas comuns como “Retrato de um homem” de Giorgione, o uso da pose direcionada e a retratação em preto-e-branco.

Apesar de não haver a pretensão de revelar quem exatamente é a pessoa, a identidade social ou de gênero, Raquel Brust traz à tona o apagamento do indivíduo na sociedade pela retratação de pessoas anônimas, fazendo surgir, também de modo involuntário, os retratos de celebridades apropriados por Andy Warhol²²⁰.

Embora plasticamente haja um paradoxo, o retrato desconhecido em Brust e o reconhecido em Warhol, ambos revelam a despersonalização das sociedades de massa contemporâneas. Brust opera desse modo ao trazer um rosto comum suscitando uma identificação com qualquer pessoa que circule pelas ruas. Já Warhol, ao trazer uma imagem veiculada na mídia de uma celebridade, como a da atriz Elizabeth Taylor (Imagem 78) desmistifica a sua aparência excepcional.

A obra apresenta 2 linhas horizontais com cinco retratos em preto-e-branco da atriz norte-americana, dispostos de maneira sequencial em cada uma delas. O retrato escolhido é oriundo da imprensa em um momento em que Taylor estava depressiva (VALENTIN, 1988, p. 4). A multiplicidade das aparições, mesmo que haja pequenas variações das manchas da serigrafia, coloca em questão a singularidade da celebridade.

²¹⁹ Diane Arbus diz: “Para mim, o sujeito da imagem é sempre mais importante que a imagem. É mais complexo” (DOSSIER Diane Arbus, Jeu de Paume, 2011, p. 12). Raquel Brust, na entrevista realizada por mim, revela também a importância da relação estabelecida com a pessoa, mais do que o resultado com a fotografia.

²²⁰ Andy Warhol (1928-1987) nasceu em Pittsburg, nos Estados Unidos. De 1945-49, ele cursou o *Carnegie Institute of Technology* de Pittsburg. Em 1949 se mudou para Nova York. Nos anos 1950 trabalhou como artista comercial. A partir de 1960 começou a pintar tendo base quadradinhos e anúncios. Posteriormente, ele abandonou os quadradinhos e passou a utilizar imagens comerciais e populares, participando da Pop Art norte-americana. Em 1962, começou a utilizar a serigrafia, para a produção múltipla do trabalho gráfico. Para estas produções, ele escolhia as imagens pela sua vulgaridade e veiculadas na mídia, como as marcas mais famosas, a sopa Campbell, Coca-Cola, Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, a Mona Lisa, os objetos mais familiares, notas de dólares, jornais, batidas de carro, cadeiras elétricas, conflitos raciais, explosões de bombas de hidrogênio etc. (WILSON, 1975, p.13-14).

Imagem 78 - “10 Lizes” (1963) de Andy Warhol



Fonte: *Le pop art*, Musée National d'art moderne Centre Georges Pompidou, 1988

Além disso, a tonalidade cinza reforça a monotonia, enfatizado pelo modo de impressão da serigrafia que a torna mais comum, excluindo detalhes de seu olhar e sua expressão. A obra retira a singularidade da atriz fabricada artificialmente pelos meios de comunicação. Nessa perspectiva, como expõe Valentin (1988, p. 4), Warhol procede de maneira inversa à aparição de uma celebridade em uma revista, que busca a sua personalização.

A multiplicidade do retrato favorece a perda da identidade, sendo tratada como um objeto de consumo de massa, revelando a sua transformação em uma imagem simbólica, devido à midiaticização de sua figura. O Giganto também propõe essa crítica à imagem da publicidade ao retratar pessoas comuns fora dos padrões de beleza midiática e, na edição de 2013, por colar os retratos nos pilares do Elevado Costa e Silva (Imagem 79) dá uma noção de sequência que se repete, seja pelo enquadramento ou o direcionamento do olhar.

Imagem 79 – Sequência de retratos do Giganto Minhocão (2013)



Fonte: Acervo do Projeto Giganto

Em ambas as obras, a utilização do preto-e-branco reforça o apagamento do indivíduo, diante das cores do ambiente urbano, no Giganto, e da relação com imagens da mídia, em “10 Lizes”. Vale ressaltar, que a ausência da cor, como nesta obra de Warhol, foi pouco usual²²¹ em seu trabalho, mas revelador do contraste com a imagem produzida pela mídia.

A plasticidade do retrato aparece em diversos momentos na história da arte, cujas sobrevivências aparecem na obra “Giganto”, seja pelos procedimentos de pose e pausa da pintura de retrato de Giorgione, dos retratos fotográficos de Nadar e Disdèri, da fotografia de rua na busca do indivíduo de Diane Arbus e na despersonalização das celebridades de Warhol.

Anacronias-plasticidade nas “Polaroides (in)visíveis”

A visualidade da obra Polaroides (in)visíveis é composta pelo formato de uma polaroide e pontilhados que fazem o enquadramento dela. Na parte exterior dos pontilhados os textos: “polaroide (in)visíveis por tom Lisboa” e “www.sintomnizado.com.br/polaroides”. No interior um texto que remete a um elemento ou cena presente no ambiente urbano, levando a pessoa que lê a polaroide a fazer o enquadramento.

Esse texto promove um diálogo com o outro. Na imagem 80, o primeiro passo a esse diálogo é uma pergunta: “Sabe o telefone da clínica do tênis?”. A orientação seguinte é caminhar até o cruzamento à direita e olhar para baixo e ver. A imagem da polaroide é a placa onde está o telefone. Ela é criada pelo outro a partir de um direcionamento do artista, dado pela polaroide.

Esta obra é, portanto, fundada na relação entre palavra e imagem. Essa relação é percebida na história da arte desde os movimentos de vanguarda, como pelas montagens dadaístas ou as colagens cubistas. Entretanto, nestas obras, as palavras passam a compor a obra que se tornam também imagens em detrimento da sua significação textual.

²²¹ Inclusive o retrato de Liz Taylor é feito, posteriormente, em cores. O uso de cores vívidas, em grande parte do trabalho de Warhol, traz o diálogo com a produção imagética da mídia.

Imagem 80 – Polaróide colocada no Eixo Monumental em Brasília, 2007



Fonte: Acervo do artista

Em contrapartida, na obra “Polaroides (in)visíveis o uso da palavra tem um significado informacional, inclusive é a partir dele que se leva à formação da imagem. Esse modo de relação texto e imagem suscita, de forma involuntária por um “tempo que se redescobre”, a obra “*La trahison des images*”, de René Magritte, e pela memória voluntária, ao ler matérias de jornal sobre a obra, em um “tempo perdido”, a relação com a arte conceitual.

Além da questão suscitada pelos jornais de a obra não ser fotográfica, o que traz uma rememoração involuntária da experiência dos fotogramas, realizados sem a câmera fotográfica. Opera-se, portanto, de forma anacrônica, a relação entre texto e imagem e a não utilização do equipamento fotográfico à produção de polaroides.

Segundo Foucault (2006, p. 255-256), a relação entre palavra e imagem foi regida pela pintura ocidental do século XV ao XX a partir de dois princípios. O primeiro orienta a separação da representação plástica, implicada pela semelhança, e a representação linguística, que é excluída. O segundo, a equivalência entre fato da similitude e afirmação de um laço representativo.

Para Foucault (2006, p. 258), a obra “*La trahison des images*”²²² (Imagem 81), de René Magritte²²³, “exibe o jogo das palavras e das imagens” que vai além desses princípios, operando como um caligrama²²⁴ e deixando de sê-lo, trazendo à tona um jogo entre visível e invisível.

Imagem 81 – “*La trahison des images*” de René Magritte, 1928/1929



Fonte: WOOD, 2002

O caligrama é um modo de fundir texto e imagem, em que a forma visual repete o texto. Ele tem uma tríplice função em sua tradução milenar: “compensar o alfabeto; repetir sem a ajuda da retórica; prender as coisas na armadilha de uma dupla grafia” (FOUCAULT, 2006, p. 250). Como o caligrama explica o que significa, se funda em uma tautologia, ao dizer duas vezes a mesma coisa, contudo por meio de duas linguagens diferentes que se fundem.

Para Foucault (*ibid*, p. 251), a obra de Magritte parece “ser feita dos pedaços de um caligrama desfeito”. Ele retoma as três funções para depois subverter e perturbar as correspondências entre texto e imagem. Aparentemente, a obra retoma a tautologia, pela reduplicação imagem e

²²² A primeira versão desta obra foi feita em 1926. Em 1928/1929, Magritte pinta a segunda versão em outro quadro maior, contendo um “novo” cachimbo, que paira feito uma nuvem ou supra-realidade fora do cavalete, cuja obra foi analisada por Foucault no texto “Isso não é um cachimbo” de 1968 (FIGUEIREDO, 2005).

²²³ René Magritte (1898-1967), pintor belga, reconhecidamente um dos representantes do Surrealismo. Segundo Argan (1992, p. 364), Magritte, dentre os surrealistas, foi o que mais se aprofundou no problema da ambiguidade alógica. Em relação à palavra, ele criou uma anti-história, desvendando o absurdo do banal, pela representação de imagens com duplo sentido em um jogo de palavras figurado, como na obra “*La trahison des images*”.

²²⁴ O Caligrama é um poema visual, cujas palavras formam um desenho e uma palavra ao mesmo tempo, tornando-se popular nas vanguardas artísticas do século XX (FOUCAULT, 2006, p. 249).

legenda e a utilização do formato da letra em correspondência às curvas do desenho, sincronizando texto e imagem.

Entretanto, esse sincronismo é paradoxal, uma vez que o texto nomeia àquilo que não precisa, pelo fato do cachimbo ser algo reconhecível e ao dar o nome, o nega. Esse jogo, do visível e do invisível, vem do caligrama, cujo “não-dizer” aparece sob a forma do “não” em Magritte, segundo Foucault (2006, p. 252). Entretanto, o caligrama é aberto e desfeito pelo fato deste não ter um espaço vazio entre palavra e imagem, gerando uma conexão imediata.

Enquanto que na obra citada há um espaço entre a imagem e o texto que, pode ser visto “como um vão, uma região incerta e brumosa” (*ibid.*, p. 254). Esse espaço gera uma distância visual entre ambos, abrindo a outras imagens de cachimbo, àquilo que não está visível na obra.

Esse jogo de visível e invisível pela conexão entre palavra e imagem, sobrevive na obra “Polaroides (in)visíveis”, também de um modo paradoxal. A imagem das polaroides é o próprio formato da polaroide, o que remete à ideia de um registro fotográfico tomado no entorno, já que há uma ligação com o texto e o ambiente em volta.

Em um primeiro sentido, caso a pessoa que lê a polaroide encontre o enquadramento proposto, é estabelecida uma relação direta do visível do texto com os elementos visíveis do espaço urbano. Entretanto, há uma distância, assim como em Magritte, entre a leitura e os elementos no espaço que, no caso das polaroides podem nem ser buscados, podendo ser imaginados. Em ambos, porém há uma abertura à multiplicidade de leituras em uma região incerta como expôs Foucault (2006).

Mesmo que os textos das polaroides sejam objetivos e foram feitos em sincronia com os elementos do urbano, conforme pretensão do artista, o espaço entre eles, assim como em Magritte, gera um “não”, ou seja, uma outra representação diferente daquela pretendida pela descrição textual.

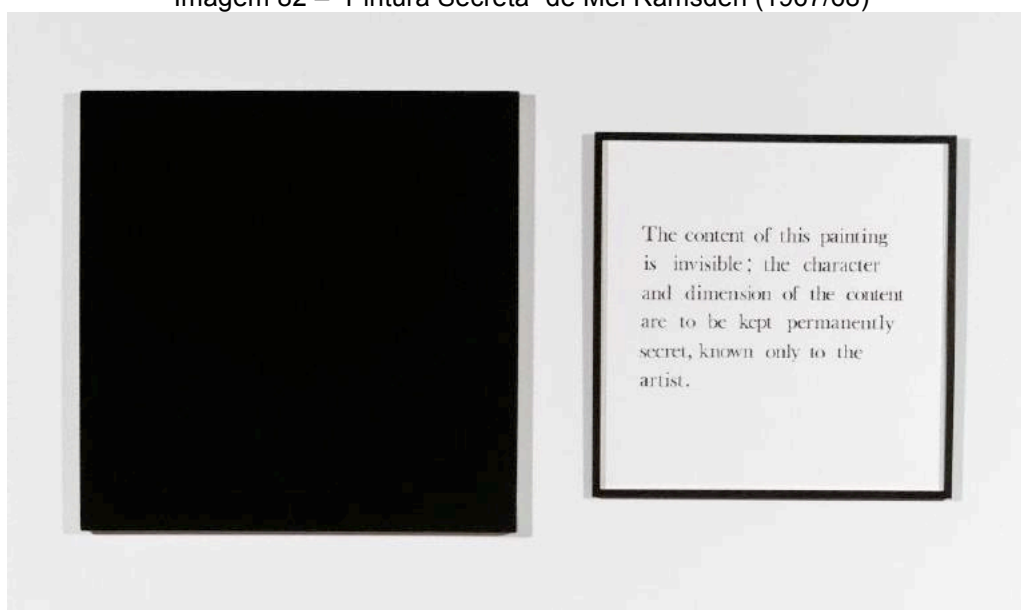
Nesse sentido, o “invisível”²²⁵ ganha espessura, se configurando, não como aquilo que não existe, mas aquilo que está presente no espaço urbano e é passível de ser visível, mas não é acessado devido ao olhar apressado

²²⁵ Parte-se do conceito de invisível proposto por Nelson Brissac (2004, p. 17) em que invisível “não é, porém, alguma coisa que esteja para além do que é visível. Mas é simplesmente aquilo que não conseguimos ver”. Este conceito será melhor tratado no capítulo 3.

do cotidiano. Contudo há um chamamento para que seja visto, correndo-se o risco de que permaneça não visto ou um outro visível surja, independente da proposição do artista.

Esse invisível existente, passível de ser visto, se relaciona, de forma anacrônica, com a obra “Pintura Secreta”²²⁶ de Mel Ramsden (Imagem 82). Nesta, há duas telas, uma toda preta (a imagem) e a outra com o texto “O conteúdo dessa pintura é invisível; a natureza e as dimensões do conteúdo devem ser mantidas permanentemente em segredo, conhecidas apenas pelo artista”²²⁷.

Imagem 82 – “Pintura Secreta” de Mel Ramsden (1967/68)



Fonte: WOOD, 2002, p. 31

Ramsden e Lisboa associam texto e imagem, em espaços distintos (em telas diferentes e na polaroide e no urbano), em formatos quadrangulares, embora o primeiro remeta à pintura e o segundo à fotografia. Entretanto, diferem no chamamento ao invisível. Em Ramsden, o invisível permanece um segredo, sendo acessível apenas ao artista. Já Lisboa dá o direcionamento para que o invisível seja acessado. Não há segredo, ele deve ser visto pela busca daquilo que está ao redor, possibilitando uma conexão entre texto e imagem, pela conversão do texto em uma imagem, como se fosse feita uma fotografia mental.

²²⁶ Artista inglês, nascido em 1944, participou do coletivo de arte conceitual “Arte e Linguagem”, no final dos anos 1960.

²²⁷ Tradução livre da autora.

Não há uma fotografia, mas o conceito de uma, dado pelo próprio título “Polaroides (in)visíveis” que remete à câmera fotográfica polaroide, além do formato de uma polaroide e a proposta de um enquadramento. Em contrapartida não há o registro fotográfico oriundo do contato com um material sensível à luz como em uma fotografia convencional, mas a ideia, o conceito da linguagem fotográfica.

A obra está envolta de um conceito de fotografia e não a fotografia material, concebida como impressão luminosa, o que traz um anacronismo não só com a obra de Ramsden mas aos princípios da arte conceitual²²⁸ uma vez que “a ideia passou a ser o centro” (WOOD, 2002, p. 33) a partir de questões feitas pelos artistas e suas obras e, não acadêmicos, críticos, historiadores e filósofos.

Na arte conceitual, a teoria se tornava um assunto prático e a proposição das obras envolvia, em grande parte, a discussão a respeito da percepção e da representação. As polaroides promovem a questão da percepção e da representação pela (in)visibilidade, o que suscita uma reflexão sobre a própria cidade, como na Imagem 83. Nesta polaroide Lisboa chama à incoerência de seus elementos, pelo aviso grafitado “proibido colar cartazes e grafitar”, questionando-o: “não seria também uma pichação”?

²²⁸ Em 1961, o escritor e músico Henry Flynt, foi o primeiro a usar a expressão “arte conceito” em meio às atividades do grupo Fluxus de Nova York. Em 1963, em um ensaio publicado na *Anthology*, ele escreveu “arte conceito é uma arte na qual o material são os conceitos”, como os conceitos são ligados à linguagem, “é um tipo de arte no qual o material é a linguagem” (WOOD, 2002, p. 8). “A arte conceitual cresceu num espaço criado pela vanguarda, e o utilizou para estruturar uma crítica aos pressupostos do modernismo artístico, em particular ao seu foco exclusivamente dirigido ao estético e às reivindicações de autonomia da arte” (*ibid.*, p. 28). Para Wood (2002) a obra de Frank Stella (1959) é o ponto crucial da fratura entre o modernismo e as práticas contramodernistas de vanguarda que deram origem ao conceitual. Porém, a “arte conceitual”, como nome, surgiu pela primeira vez em 1967, na publicação “Parágrafos sobre a arte conceitual” de Sol LeWitt na Revista *Artforum*. Nas palavras dele: “Na arte conceitual, a ideia ou conceito é o aspecto mais importante da obra. Quando um artista se utiliza de uma forma conceitual em arte, isso significa que todas as decisões e planejamento são feitos de antemão e a execução é um assunto perfunctório” – Ele declarou: “A ideia torna-se a máquina que produz a arte” (WOOD, 2002, p. 37-38).

Imagem 83 - Polaróide colocada na Rua Gen. Câmara esq. Rua dos Andradas em Porto Alegre, 2006



Fonte: Acervo do artista

Além de uma proposta reflexiva por meio de uma prática artística, a obra promove um retorno anacrônico no que tange à discussão sobre a arte, ao usar a ideia de fotografia e não a sua materialidade. A arte conceitual propôs essa discussão pela desmaterialização do objeto artístico²²⁹, que ganhou a proporção em conjunto de obras na exposição “Janeiro”²³⁰ de 1969, em Nova York.

Nessa exposição, as obras foram apresentadas em prédios alugados e o espaço da galeria recebeu os catálogos. Estes se tornaram a informação primária e não secundária, invertendo a sua relação usual e propiciando o questionamento da convenção do que é arte. Ao fazer as “Polaroides (in)visíveis”, Lisboa suscita a questão “Isso é uma fotografia?” Essa pergunta faz eco à questão “É ou não é uma exposição fotográfica?”²³¹

As polaroides de Tom Lisboa convocam ao questionamento de uma representação unívoca dada pela concepção de que a fotografia seja o registro pela impressão luminosa, por meio de um equipamento fotográfico, que culmina na formação de uma imagem bidimensional. Entretanto, o texto

²²⁹ A tese de “desmaterialização do objeto artístico” foi antecipada por Lucy Lippard e John Chandler em Arts Magazine em fevereiro de 1968 (WOOD, 2002, p. 36).

²³⁰ Essa exposição é o resultado da associação da junção dos artistas conceituais Joseph Kosuth, Robert Barry, Douglas Huebler e Lawrence Weiner com o marchand Seth Sieglaub (WOOD, 2002, p. 35-36).

²³¹ Esta pergunta foi publicada nas matérias “Fotógrafo Tom Lisboa realiza sua segunda intervenção urbana em Curitiba” da Revista Photos (15/05/2005) e na matéria “Polaroides (in)visíveis” (sem data e referência).

suscita a formação de uma imagem, trazendo a ideia da fotografia, o que suplanta a materialidade, propiciando a ligação com a arte conceitual.

O artista e professor Paulo Veiga Jordão e a pesquisadora e professora Rosana Hório Monteiro²³² apontam a perspectiva neoconceitual²³³ da arte contemporânea por produzir “equivalências e substituições entre imagem e texto” capazes de revelar imagens mentais (Anexo 20). A matéria “Fotografia sem imagem” (Anexo 30) também reforça essa relação texto e imagem chamando de “polaroides conceituais”.

O jornalista Dico Kremer (Anexo 31) também faz a relação da obra de Tom Lisboa com a arte conceitual, ao colocar que neste trabalho, o artista “rompe com a ideia da fotografia somente como um registro visual, uma janela, agora a misturar vários signos, onde a sua arte atinge uma maior abrangência, obra interativa, conceitual, participativa.”

Embora as matérias veiculadas nos meios de comunicação citados acima tragam uma percepção ligada à arte conceitual ou mesmo uma proposta neoconceitual, a maioria dos meios de comunicação reforça a ideia da fotografia como registro ou não há menção deste tipo de discussão na arte. Isso ocorre mesmo mencionando e não entendendo (talvez) o motivo da premiação desta obra de Tom Lisboa no Prêmio Porto Seguro de Fotografia, na categoria “Pesquisas Contemporâneas” em 2005²³⁴.

Os meios de comunicação, ao tratarem a obra “Polaroides (in)visíveis” fazem um discurso de padronização do fazer fotográfico como se estivesse ligado a uma temporalidade instantânea ou mesmo a um registro, feito por uma câmera fotográfica.

O *site* “O canal contemporâneo” (Anexo 10) inicia o texto “Polaroides (in)visíveis: intervenção urbana de Tom Lisboa”, com os seguintes dizeres: “Apesar da referência à fotografia, é feita em papel sulfite amarelo (nas

²³² Ambos são professores do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás.

²³³ O Neoconceitual se liga às práticas artísticas dos anos 1980 e 1990 que ecoam da arte conceitual dos anos 1960 e 1970.

²³⁴ O portal BemParaná (2007) menciona que “Apesar de serem feitas sem câmera e não possuírem imagem, as polaroides (in)visíveis ganharam o Prêmio Porto Seguro de Fotografia, a mais relevante premiação desta área”. Ou a revista Photo, que corrobora que “Mesmo sem ter imagem e não contar com câmera e papel fotográfico para sua criação, ela tem sido reconhecida pela crítica e por fotógrafos como fotografia. O Prêmio Porto Seguro foi um passo fundamental nesse sentido” (Anexo 41).

dimensões 14x11,5cm), ou seja, não utiliza câmera, imagem ou filme”. Tom responde na matéria:

A relação com a polaroide e a fotografia não são equivocadas. Polaróide tem a ver com este registro instantâneo que estou propondo. A única diferença é que minha polaróide não impõe a visão de um fotógrafo, ela apenas dá a descrição de um possível enquadramento (*op.cit.*).

Além desta resposta, à luz da discussão da fotografia na arte contemporânea, poderia se dizer também que as “Polaroides (in)visíveis” vão além do conceito da fotografia como um registro icônico, indo em direção ao conceito do fotografar, em consequência de aspectos de sua linguagem, como o enquadramento, expresso, inclusive, nominalmente na polaroide abaixo (Imagem 84).

Imagem 84 - Polaróide colocada na Rua Gen. Câmara esq. Rua dos Andradas em Porto Alegre, 2006



Fonte: Acervo do artista

Há uma relação, portanto, com a fotografia em termos conceituais, mesmo que seja feita sem o uso de uma câmera fotográfica. A ausência do equipamento traz a rememoração da experiência dos fotogramas²³⁵. Do

²³⁵ Segundo Dubois (1993, p. 71) o princípio do fotograma nasceu junto com a fotografia (e até antes). No séc. XIX, W. H. Fox Talbot fez experiências com fotogramas, que chamou de desenhos fotogênicos, com o objetivo científico de aperfeiçoar as superfícies utilizadas nas câmeras escuras. O autor questiona se as “silhuetas automáticas” (obtidas sem a intervenção a mão) de Thomas Wedgwood em 1802 não seriam fotogramas. No séc. XX, as

ponto de vista técnico, são fotografias obtidas sem o auxílio de uma câmera fotográfica, pela colocação de objetos opacos ou translúcidos sobre o material fotossensível. O fotograma, segundo Dubois, aparece como “uma verdadeira impressão luminosa por contato” (1993, p. 70), uma “aparelhagem de fotografar” já que se dispensa a parte óptica.

Essa contiguidade física, para Dubois (1993) traz à tona a relação indicial da fotografia, em detrimento da formação de uma imagem mimética e figurativa, considerados como “puros jogos formais” ou “composições abstratas”. Para o autor, a proposta não tem relação com a fidelidade, a semelhança ou a reprodução fotográficas, mas é indiciária.

Assim, tanto o fotograma quanto as polaroides (in)visíveis trazem a discussão da representação na fotografia. A primeira pelo contato físico com a luz, o que suplanta o uso óptico da câmera e a formação de uma imagem semelhante ao real. A segunda por suscitar uma imagem mental e/ou de conexão com ambiente no entorno, contudo não impressa materialmente na polaroide, mas expressa, sugestivamente, pela imitação de seu formato.

Além disso, ambos buscam aguçar a percepção. Tom Lisboa, ao ativar um modo mais ativo de ver o entorno do espaço urbano, e Moholy-Nagy²³⁶ (Imagem 85), pela produção do fotograma a fim de trazer uma nova forma de ação da luz e novos princípios compositivos, livres de valores tradicionais da verossimilhança atribuída à fotografia.

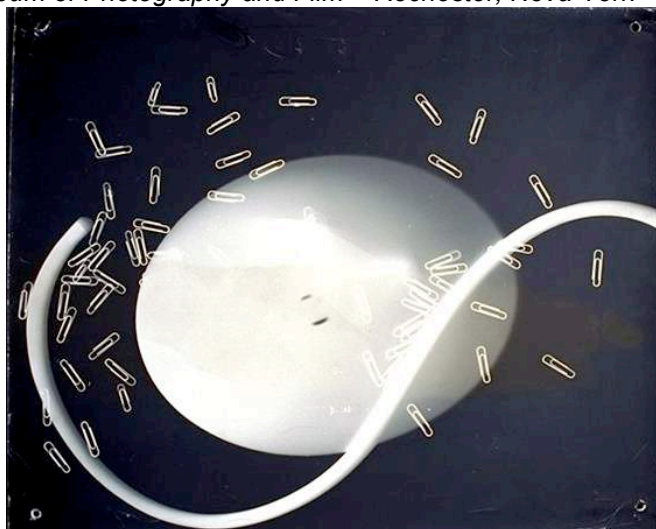
Mesmo que as visualidades das polaroides (in)visíveis e os fotogramas, a exemplo de Moholy-Nagy, sejam distintas, se ligam em termos conceituais, no que tange ao esfacelamento da mimese. Ela praticamente desaparece no fotograma ou, pelo menos mostra que existe uma relação indiciária anterior à icônica, como defende Dubois (1993). Embora seja remetida por Lisboa no texto, o espaço entre a polaroide e a sua visualização

vanguardas artísticas passam a utilizar a técnica como experimentação estética na busca dos elementos constitutivos da linguagem plástica da fotografia, além do uso da perspectiva e, em consequência a ampliação do fazer fotográfico e do questionamento da representação naturalista. Muitos artistas que utilizaram os experimentos pelo princípio do fotograma deram seus nomes: Christian Schad (1894-1982) chamou de schadografias; Man Ray (1890-1976) de rayografias e Lászlo Moholy-Nagy (1895-1946), que não alterou o nome de fotograma.

²³⁶ Essa preocupação com a percepção é vinculada às experiências de Moholy-Nagy. Man Ray, embora seja muito importante no que tange à experimentação fotogramática, ele a fez na perspectiva da “escrita automática” dos surrealistas, enquanto que para Moholy-Nagy serviu à uma reflexão sobre a ação da luz, questão discutida no seu livro “Painting Photography and Film” (COLUCCI, Revista Studium, n.2).

no espaço, conforme visto na relação com a pintura de Magritte, abre espaço à dúvida.

Imagem 85 – Fotograma (1939) de László Moholy-Nagy pertencente à *Eastman House – Museum of Photography and Film – Rochester, Nova York*



Fonte: revistareplicante.com/el-fotograma, acesso em 08/10/2016

Além disso, mesmo com a ausência de imagem icônica nas polaroides, está impressa a ideia de registro daquilo que está a volta e a partir de uma materialidade instantânea, ligado ao formato e ao princípio de uma polaroide. Isso é trazido na matéria “O enquadramento do espectador” (Anexo 13) que expõe que “o texto substitui a imagem, mas o pedaço de papel ainda funciona como uma fotografia. É um registro instantâneo, que fixa um momento da paisagem urbana e propõe um olhar mais atento sobre a cidade”.

Mesmo que, praticamente, não haja essa percepção sobre outros modos de concepção da fotografia, em muitos dos jornais citados, este admite que o “papel” funcionaria como uma fotografia chamando a atenção para o entorno. Desse modo possibilitando uma relação com a perspectiva da arte conceitual, associando a fotografia ao conceito e a ligação não-hierárquica entre texto e imagem, corroborada na obra de Magritte, além da percepção proposta pelo fotograma.

2.3. Anacronias-forma

Além da relação anacrônica com a arte e a fotografia no processo de andar pelas ruas por Patricia Gouvêa, Raquel Brust e Tom Lisboa e na plasticidade de suas obras, respectivamente, “Imagens Posteriores”, “Giganto” e “Polaroides (in)visíveis”, percebe-se também o anacronismo ligado à forma pela qual essas obras se apresentam e que se ligam, a meu ver, ao cartaz publicitário e à arte colocada nas ruas.

As três obras não se utilizam do formato tradicional da fotografia impressa em papel fotográfico em tamanhos 20x30cm ou 40x60cm²³⁷, mas lançam mão da impressão em cartazes tipo lambe-lambe, nas obras “Imagens Posteriores” e “Giganto” e da origem do cartaz nas “Polaroides (in)visíveis”, se ligando ao modo de publicização da publicidade com o uso de cartazes, remontando à relação com o uso deste formato na arte com as obras de Toulouse-Lautrec.

A anacronia-forma se liga também à arte que vai às ruas, seja pela arte contextual preconizada pelo polonês Jan Swidzinski, em 1976 e discutida por Ardenne (2002), ao olhar as diversas intervenções artísticas que ocorrem em contexto, fora do ambiente fechado de museus e galerias, adquirindo formatos diversos. Além de poder ser associada a obras que se utilizem de meios publicitários como o *outdoor*, cunhado de *artdoor*.

Tanto os cartazes publicitários quanto as obras de arte na rua aparecem como signos interventores nas ruas, trazendo a relação com o “tempo andante”, um tempo múltiplo que mistura presente, passado e futuro, que está no andar e no olhar dos artistas e daqueles que passam pelas obras, alinhando-se aos tempos deleuzeanos já apresentados.

Esse “tempo andante” é deflagrado de forma efêmera com o acontecimento das obras nas ruas das diferentes cidades, cujos espaços se tornam lisos uma vez que as três obras, materializadas pelo formato de cartaz lambe-lambe e das polaroides de papel, passam a ocupá-las sem medição ou pontos definidos, propiciando um modo nômade (DELEUZE-GUATTARI, 1997) de se relacionar com ruas, uma vez que não há um ponto

²³⁷ Essa forma de apresentação foi marcada nos salões de arte fotográfica promovidos pelos fotoclubes. (FERNANDES, 2013).

de chegada e partida definidos, pelo fato de as obras não apresentarem uma sequência a ser seguida.

Ao serem colocadas nas ruas, as obras operam de forma a inverter o significado dos locais que deixam de ter apenas funções operatórias de passagem no ambiente urbano, mas adquirem possibilidades de contemplação e/ou contestação. Além, de proporem uma inversão do próprio uso do cartaz publicitário e uma maneira própria de se utilizar da arte contextual. Assim, como foi feito com as anacronias-processo e anacronias-plasticidade, passemos a perceber as relações com as anacronias-forma, entre a forma das três obras e os cartazes publicitários e a arte contextual que revelam uma relação não só com a arte e fotografia, mas com a urbanidade.

Anacronias-forma do cartaz publicitário

O cartaz publicitário colocado nas ruas das cidades é um dos primeiros suportes utilizados pela publicidade moderna, no século XIX, remontando ao seu uso em Paris²³⁸, como linguagem estetizada para a comunicação urbana. Segundo Rabaça e Barbosa (1995, p. 111) o cartaz é “um anúncio de grandes dimensões, em formatos variáveis, impresso em papel, de um só lado e geralmente em cores. Próprio para ser afixado em ambientes amplos ou ao ar livre, em paredes ou armações próprias de madeira ou metal”²³⁹.

O tamanho e a utilização de cores, como expõem os autores, ligam-se ao propósito de criação do cartaz no que tange a divulgação de peças de teatro, eventos públicos e produtos, o que coaduna com as funções apresentadas por Moles (1974, p. 51-53).

²³⁸ Segundo Hollis (2000, p. 6), Jules Chéret, pintor francês, em 1860, iniciou a produção de cartazes publicitários combinando imagem e texto, o que permitiu ao público uma leitura rápida e a compreensão da mensagem. Ele aperfeiçou a técnica litográfica e o controle de cores, utilizados para impressão de cartazes, o que possibilitou a produção de cartazes de grandes formatos, visualizados à distância, influenciando a criação futura do *outdoor*. Além de Chéret, destacam-se, na França, os artistas Alphonse Mucha, Pierre Bonnard e Henri Toulouse-Lautrec.

²³⁹ Essa descrição é dada no “Dicionário de Comunicação” de Rabaça e Barbosa (1995). De forma semelhante também aparece no “Glossário de Comunicação Visual” de Fonseca (1995). Para este autor o cartaz é um “impresso de grande formato, para afixação em ambientes amplos ou a ar livre, que traz anúncio comercial ou de eventos culturais, sociais ou políticos”, se utilizando de cores e podendo ser “colados (impressos em papel e substituíveis de tempos em tempos), pintados ou luminosos (painéis de caráter permanente)” (FONSECA, 1995, p. 17).

Para ele, o cartaz pode apresentar seis funções: informativa (anunciar o preço e as características do produto), persuasiva (uso de linguagem sedutora), educativa (pode apresentar fatores culturais), ambiental (elemento do contexto urbano, embora não haja regras precisas), estética (uso de cores, formas e tipologias) e criativa (capacidade de criar desejos no consumidor).

Em um primeiro momento, é importante ressaltar a função ambiental, por ser um formato criado para fazer parte da urbanidade, sendo possível estabelecer uma primeira relação com as obras “Imagens Posteriores”, “Giganto” e “Polaroides (in)visíveis”.

As três obras cumpririam essa função ambiental pelo fato de ocuparem o espaço urbano. Entretanto, apenas o “Giganto” e as “Polaroides (in)visíveis” foram criados com a especificidade de serem coladas nas ruas. Já a obra “Imagens Posteriores”, como exposto anteriormente, fora criado para as paredes de uma galeria e ao migrar para livro, no ato da sua publicização, nas cidades do Rio de Janeiro, Fortaleza e Brasília, passa a ocupar os muros das mesmas.

Como esta intervenção urbana surge em função da divulgação do livro “Imagens Posteriores”, pode ser vinculada à função persuasiva, característica da publicidade, o que é endossado na veiculação midiática em que o leitor Fabiano, na Coluna Trans, de 18 de janeiro de 2013 (Anexo 32) associa as fotografias colocadas nas ruas à publicidade do livro, uma vez que funcionariam como divulgadores da exposição e do livro, no Rio de Janeiro.

Em uma primeira olhada, poderia haver concordância com a colocação do leitor, uma vez que a ideia da intervenção surge no ato do lançamento do livro referente à mesma obra. Entretanto, as cinco imagens escolhidas, dentre as setenta publicadas no livro, são colocadas sem referência textual ao livro, o que exclui as funções informativa, educativa e criativa, conforme exposto por Moles, ao dissertar sobre o cartaz publicitário.

Por isso, mesmo que esta intervenção urbana não seja criada para isso, mas no ato da veiculação do livro ela não cumpre essa função, alçando-se à arte, distanciando-se de um viés publicitário. Isso se verifica, uma vez que não há referências nas imagens colocadas nas ruas e pelo fato de não apresentarem uma linguagem persuasiva ou mesmo informativa. Assim,

podem ser “lidas” como obras feitas para as ruas. A ligação com a publicidade estaria, no entanto, no formato das fotografias, impressas e coladas como lambe-lambe, o que é ressaltado como “linguagem da urbanidade”, por Patricia Gouvêa (Apêndice 1), vinculando-se somente à função ambiental dos cartazes publicitários.

O lambe-lambe²⁴⁰ tem origens no cartaz publicitário, no que tange à função ambiental, ou seja, o de ser colocado no ambiente urbano, contudo não possui valor comercial e funcional, mas apresenta um viés crítico e artístico. Segundo o “guia prático de como fazer lambe-lambes em sua cidade”, publicado pela Organização não-governamental *Greenpeace*, os cartazes lambe-lambe se configuram como uma arte de rua ligada à técnica do grafite pelo fato de não apresentarem um conteúdo comercial, como o cartaz publicitário, embora se origine dele.

Essa relação entre lambe-lambe e grafite é apropriada na obra “Giganto”, de Raquel Brust, já que ambas são vistas pela artista como formas de arte urbana. Além disso sua entrada na intervenção nas ruas se dá a partir do registro de grafites que se transformaram na exposição “Olho do muro”²⁴¹ (Imagem 86) em Porto Alegre-RS.

Imagem 86 – Fotografias de Raquel Brust da Exposição “Olho no Muro” (2005)



Fonte: Acervo Raquel Brust

²⁴⁰ Informações retiradas do endereço eletrônico:

<http://www.greenpeace.org/brasil/pt/Documentos/Guia-pratico-de-como-fazer-lambe-lambes-em-sua-cidade/>, acesso em 15 de agosto de 2016. Embora alguns textos acadêmicos, como o livro “Arte para uma cidade sensível”, de Brígida Campbell (2015), que se propõe a discutir e levantar obras de intervenção urbana, expondo que alguns artistas se utilizam da técnica lambe-lambe, não foi encontrada a definição nesses textos.

²⁴¹ Endereço eletrônico de Raquel Brust que contém algumas fotografias expostas nesta exposição: <https://www.flickr.com/photos/raquelbrust/sets/72157603433341255/>, acesso em 17 de março de 2015. A exposição aconteceu em 2005, na Galeria dos Arcos no Centro Cultural Usina do Gasômetro.

Nestas fotografias, ela fez recortes bem fechados do olhar de personagens que estavam grafitados nos muros, o que levou ao início da investigação sobre as texturas do muro, da tinta. Além da possibilidade de perceber o outro observando a cidade, como o próprio texto da exposição sinaliza (Apêndice 5), das pessoas como vigilantes e observadores da cidade.

Os retratos do “Giganto” retomam esse olhar vigilante e observador das pessoas, embora o corte não seja fechado nos olhos, eles também são expressivos, contudo em conjunto com o rosto. Dessa expressividade surge a dissonância à linguagem da publicidade veiculada na cidade. Para Raquel (Apêndice 5) as fotografias agigantadas subvertem esta linguagem, já que seus painéis são coloridos com pessoas lindas e felizes. Já os retratos do Giganto são feitos em preto-e-branco e trazem pessoas expressivas fora dos padrões de beleza.

A perspectiva da artista vai ao encontro da de Chiodetto²⁴² ao expor que o discurso visual do Giganto se difere daquele da publicidade em que há um elogio da beleza padronizada (CHIODETTO, p. 158, 2013). Soulages (p. 27, 2013) ressalta que a obra promove uma reflexão sobre a domesticação do olhar à beleza midiática.

Da proposta de Brust e os comentários presentes nos textos críticos de Chiodetto e Soulages, é possível aferir, assim como em Gouvêa, um distanciamento das funções informativa, persuasiva, educativa e criativa do cartaz publicitário, estabelecendo apenas uma relação com a função ambiental, por estar no ambiente urbano. Assim como o grafite, a obra ganha os muros das cidades de forma agigantada com o lambe-lambe, devido à sua linguagem artística. Afastam-se da linguagem publicitária, mas se alinham à

²⁴² Eder Chiodetto é crítico de arte, fez a curadoria da exposição “Geração 00: A nova fotografia brasileira”, em 2011, cuja publicação foi organizado em formato de livro em 2013. Nessa exposição ele selecionou 52 artistas e coletivos, oriundos de todas as regiões do Brasil, dentre eles, Patricia Gouvêa, Raquel Brust e Tom Lisboa. O objetivo da exposição era criar uma representação da fotografia brasileira contemporânea. O livro contém os textos: “A desconstrução da fotografia e a construção de uma geração” de Eder Chiodetto, “As razões de um deslumbramento: sobre o projeto de Eder Chiodetto” de François Soulages e “Destinos entrelaçados: imagem e corpo na fotografia contemporânea brasileira” de Maurício Lissovsky que se propõe a discutir as obras com a fotografia contemporânea.

materialidade do cartaz, formado por uma ou mais folhas de papel A2²⁴³, além de o papel não ser grosso, com gramatura entre 75 e 90 g/m², gerando as rugas no papel, o que cria um diálogo com as rugas do retrato, como na imagem 87.

Imagem 87 – Materialidade o Projeto Giganto, semelhante a do cartaz publicitário



Fonte: Acervo Projeto Giganto

Diferente das obras “Imagens Posteriores” e “Giganto”, as “Polaroides (in)visíveis” não se utilizam do lambe-lambe ou da materialidade do cartaz na sua apresentação final, que ganha o formato de uma polaroide (14x11cm). Entretanto, a relação feita com o cartaz publicitário parte das suas origens.

O nascimento dessa obra se dá com a proposta de fazer um cartaz de divulgação de um projeto de conclusão de curso²⁴⁴. Esse cartaz foi solicitado por um grupo de alunos da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR). Eles faziam um Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) sobre intervenção urbana que envolvia fazer um vídeo e um *site*. Para a realização do projeto, entrevistaram e gravaram com alguns artistas e convidaram um dos artistas dentre eles, Tom Lisboa, para fazer o cartaz de divulgação do mesmo.

²⁴³ O papel A2 tem uma medida de (42x59,4cm). Cada Giganto é formado por uma média de 6 cartazes A2. Os Gigantos da primeira fase eram menores, tinham em média 3m de altura e 2m de largura (Apêndice 5).

²⁴⁴ Tom Lisboa revela que ideia da obra “Polaroides (in)visíveis” tem influência da obra literária “Cidades invisíveis” de Italo Calvino (um modo sensível de se relacionar com a cidade), o desfile “a costura do invisível” de Jum Nakao, em que as roupas são feitas de papel e rasgadas ao fim do desfile (questão da efemeridade do papel) e o curta-metragem “O cego estrangeiro” (a palavra como imagem). Informações dadas no questionário de Camila Grigonis Tedesco da Silva (Anexo 8).

Inicialmente, Tom revela que não queria fazer, pois estava muito ocupado naquele momento e seria um trabalho descartável, “não ia virar nada” (Apêndice 6). Devido à gentileza dos alunos, entretanto, e também pelo fato de pensar que um artista tem sempre que ter uma ideia, ele acabou fazendo. Quando faltava uma semana, ele pensou muito e chegou à conclusão de que um cartaz para divulgar um trabalho sobre intervenção urbana, tinha que ser, também, uma intervenção urbana.

Então, Tom fez o cartaz, em formato A2, em papel amarelo, mesma cor das polaroides (in)visíveis e com essa denominação, também com um texto que aponta para alguma questão da cidade e na lateral o *site* de divulgação do projeto do grupo de alunos e, que posteriormente, ele trocaria pelo dele.

Ao finalizar o cartaz, Tom pensou “Poxa, essa ideia é boa” e, diminuindo ele poderia, inclusive, imprimir em sua própria impressora. Era prático, barato e o conceito interessante. Entregou o cartaz aos alunos e disse que tocava aquela ideia em diante, como um projeto seu.

Com a continuidade do projeto, ele mudou o formato, mas manteve as informações em uma de suas bordas, contendo o *site* do artista (www.sintomnizado.com.br). A obra final não manteve o formato do cartaz publicitário²⁴⁵ e faz a divulgação de um projeto, como a proposta originária, o que se alinhava à função educativa e informativa. Entretanto mantém a ideia de ser colada na cidade, ligando-se também à função ambiental e ao informar o *site*, mesmo que não haja maiores explicações, diferentes das outras obras, é possível ter acesso às informações da obra. Embora a intenção da colocação do endereço eletrônico não seja de divulgar a obra de forma explícita, como feito no cartaz do projeto dos alunos, pode atuar dessa maneira.

Pelo modo que os artistas fazem as obras, percebe-se um trânsito entre publicidade e arte a partir de, respectivamente, os formatos do cartaz e do lambe-lambe, embora as definições veiculadas na *internet* façam uma diferenciação marcada entre cartaz e lambe-lambe, a história da arte mostra

²⁴⁵ Embora o formato final da obra não seja o do cartaz publicitário, o uso de mídias da publicidade estão presentes em outras obras de Lisboa, como o *outdoor* na obra “Ficções urbanas: o documentário” de 2004, realizada no ano anterior às “Polaroides (in)visíveis”.

que essas delimitações podem se borrar, a exemplo do artista Toulouse-Lautrec²⁴⁶.

Os cartazes de Lautrec, especialmente aqueles feitos para o Cabaré *Moulin Rouge*, colocavam relevo à imagem e aos elementos artísticos, ampliando as possibilidades do anúncio, mantendo seu caráter utilitário e objetivo, mas inserindo valores de arte, abrindo os caminhos para uma nova forma de comunicação comercial (FONSECA, 1995, p. 17-18), como o cartaz *La Goulue*²⁴⁷ (Imagem 88).

Imagem 88 – Cartaz *La Goulue* de Toulouse-Lautrec para o Cabaré *Moulin Rouge* (1892)



Fonte: www.easyart.com, acesso em 28 de outubro de 2016.

²⁴⁶ Henri Toulouse-Lautrec (1864-1901) ficou conhecido como o pintor de Montmartre e sua vida artificial: os cabarés, o teatro de variedades, o circo e os bordéis, utilizando, principalmente a litografia e o pastel. A partir de 1892, ele se dedicou à litografia e produziu mais de 300 cartazes. Ele revolucionou a produção dos cartazes publicitários inserindo a imagem e aspectos artísticos, especialmente pinceladas impressionistas e elementos da *Art Nouveau* (1890-1910), um estilo ornamental inspirado em elementos da natureza e curvas sinuosas (GOMBRICH, 1999, p. 536) que foi utilizado na arquitetura, decoração, joalheria, ilustração. Segundo Argan (1992, p. 127), Lautrec estudou as estampas japonesas como um tema rítmico que se transmite ao espectador, atuando no nível psicológico.

²⁴⁷ Esse cartaz foi o primeiro trabalho litográfico de Lautrec, ele foi encomendado, em 1891, por Charles Zidler e impresso na oficina de Charles Levy. Foram colocados 3000 exemplares pelas ruas de Paris. O cartaz original tinha as dimensões 122x195cm, sendo maior que a pedra litográfica, o que exigiu o uso de três folhas de papel de tecido, duas com 84x122cm e uma tira longitudinal de 27cm (FREY, 1997). A figura feminina era a dançarina de cancan Louise Weber, conhecida como “A gulosa”. A figura masculina é Valentim le Désossé, nome artístico de Jacques Renaudin, conhecido nos salões de baile de Paris como o “Rei da Valsa”. As figuras ao fundo são silhuetas dos frequentadores do cabaré.

O cartaz *La Goulue* (1892) tem o intuito não somente de representar uma dançarina de *cancan* e seu público, mas de se comunicar com possíveis ou atuais frequentadores, alicerçando ao texto que informa o nome do cabaré *Moulin Rouge*, o nome como é conhecida a dançarina e a informação de que a apresentação ocorre todas as noites. Cumpre-se, portanto, a função informativa do cartaz, alicerçada à persuasiva com as formas e cores das imagens, propiciando fundir-se entre arte e publicidade.

Embora Argan (1992, p. 130) não exponha essa fusão, já que ele não analisa os cartazes, pois lhe interessam os quadros de Lautrec²⁴⁸, para o autor a importância de sua obra está na renúncia de uma “arte-contemplação” para uma “arte-comunicação”, uma vez que as imagens são construídas para que sejam experimentadas, criando-se uma relação de comunicação com o outro. Enquanto que nos cartazes, esta se dá não só pela imagem como pela ligação com o texto.

Essa vontade de se comunicar com o outro reaparece, de forma anacrônica, nas obras “Imagens Posteriores” e “Giganto” pelo uso do cartaz, com a denominação lambe-lambe, por ter um caráter artístico. Nas “Polaroides (in)visíveis”, com o uso do texto que, mesmo que não seja declarado o chamamento para entrar no *site*, o fato de colocá-lo nas suas bordas atíça a curiosidade e promove uma continuidade da obra no ambiente virtual.

Esse aspecto comunicacional apresenta o esgarçamento dos limites da arte, possibilitando a mescla a outras linguagens, uma das características da arte contemporânea. Essa perspectiva comunicativa da arte é chamada por Nicholas Borriaud (2009) como “relacional”, uma vez que há a promoção de uma relação com a obra e a cidade, uma simbiose entre arte e cidade.

Este autor defende que a obra relacional é “uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado”. O artista faz uma inversão radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna e, por isso, a arte contemporânea, segundo o

²⁴⁸ Argan discute a obra *Toilete* ressaltando que interessa mais a transmissão de energia e sua comunicação com o espaço. Ele utiliza pinceladas impressionistas não para superá-la, mas extrair suas consequências, de que a percepção não é só visual, mas psicológica (ARGAN, 1992, p. 130).

autor, instaura um projeto político ao investir e problematizar a esfera das relações.

Estas obras colocadas nas ruas da cidade geram outras durações, outros ritmos, outra ordem à vida cotidiana, favorecendo intercâmbios diferentes das “zonas de comunicação” que são impostas. Isso se dá a partir da instauração de uma nova possibilidade de “estar junto”, ou seja, “o encontro entre observador e quadro, a elaboração coletiva do sentido” (BOURRIAUD, 2009, p. 21).

A estética relacional seria a estética da forma, uma vez que nasce do encontro entre dois elementos. Nas obras em questão, um encontro entre fotografia e cidade que se misturariam a outros encontros, do artista com a cidade, do transeunte com a obra. Enfim, várias relações se estabelecem, inclusive com elementos não-artísticos, a publicidade, por exemplo, que traz essa anacronia-forma. Para Bourriaud (2009, p. 30-31):

A forma só assume sua consistência (e adquire uma existência real) quando coloca em jogo interações humanas, a forma de uma obra de arte nasce de uma negociação com o inteligível que nos coube. Através dela, o artista inicia um diálogo. A essência da prática artística residiria, assim, na invenção de relações entre sujeitos; cada obra de arte particular seria a proposta de habitar um mundo em comum, enquanto o trabalho de cada artista comporia um feixe de relações, e assim por diante, até o infinito.

Os formatos das três obras colocadas em discussão usam a forma do cartaz publicitário nas “Imagens Posteriores” e no “Giganto” e na origem das “Polaroides (in)visíveis”, mesmo que não na sua finalização, e que se associam à proposta de Lautrec no que tange à relação entre arte e comunicação. Essa relação também é perceptível no momento em que as obras são colocadas nas ruas, travando relações com o outro, conforme Bourriaud, trazendo o tempo andante para o espaço que se torna “liso” com estas intervenções, uma vez que geram outras significações ao urbano e outras anacronias-forma como com a arte colocada nas ruas.

Anacronias-forma da arte nas ruas

A colocação da arte nas ruas passa pelo questionamento “A arte devia ser encontrada dentro ou fora da galeria?” Esta questão foi colocada com a ação dos artistas Olivier Mosset, Michel Parmentier e Niele Toroni. Eles organizaram uma demonstração no *Salon de la Jeune Peinture* de Paris, em 3 de janeiro de 1967 e, no dia seguinte, tiraram as obras e colocaram uma faixa com o texto “não estão mais expondo” (WOOD, 2002, p. 57).

Em 1968, a obra de Buren “*Affichage Sauvage*” (Imagem 89), exposta neste salão, vai às ruas, invertendo a relação usual entre obra de arte e espaço de exibição. Segundo Wood (2002, p. 57), a obra faz oposição à arte conceitual, ao negar o espaço da galeria ou museu e também traz outras negações, do interesse formal, do apelo estético, do conteúdo emocional, transferindo a atenção para o espaço em redor. A obra dele se torna o que seria central na arte conceitual politizada, ou seja, a crítica à instituição de arte, como instância de poder.

Imagem 89 – Obra *Affichage Sauvage* na Estação de metrô Dauphin, em abril de 1968



Fonte: WOOD, 2002, p. 57

Os pôsteres de listras azuis e brancas alternadas e verticais (99x56,4cm)²⁴⁹, colados no espaço público, especificamente no canto

²⁴⁹ Esses pôsteres ganharam o formato de exposição na rua “18 Paris IV.70” com a colagem feita de 25 a 31 de março de 1970, nas estações de metrô de Paris. A colagem foi efetuada

superior direito de painéis publicitários, reservados a anúncios de espetáculos e entretenimento tinham como proposta esgarçar os limites dos espaços institucionais da arte e como maneira de Buren afirmar a sua crença na inexistência de uma autonomia da arte.

O artista²⁵⁰ acredita que “acabou o isolamento da obra, é preciso aceitar a heterogeneidade do conjunto” (1998, p. 74). Esse pensamento se coaduna ao de Cristophe Domino²⁵¹, que expõe que essas obras não param de colocar a questão de sua necessidade de relações com o resto do mundo, ao contrário de sua autonomia (1999, p. 89). Neste sentido, atuam a partir de um “saber habitar o mundo” (*ibid.*, p.13).

Esse “saber habitar o mundo” traz a reflexão da obra de arte fora dos espaços institucionais e em contato com um contexto das ruas, o que Paul Ardenne (2002, p. 11), a exemplo da obra de Buren, chama de “arte contextual”, quando a arte se encontra em contexto. O autor entende como “um conjunto de formas de expressão artística que difere da obra de arte no sentido tradicional”, que seria a arte de intervenção, a arte engajada de caráter ativista (*happenings* no espaço público), arte investindo o espaço urbano ou a paisagem (performances de rua, arte na paisagem urbana). A arte contextual se constitui, portanto, como aquela que tem como expressão algo que vá além do quadro, da escultura ou da arte de museu.

Para este autor, o “contexto” designa um conjunto de circunstâncias em que se insere um fato. Uma arte dita “contextual” opta pelo colocar em relação direta a obra e a realidade, sem intermediário. “A obra é inserção no tecido do mundo concreto, confrontação com as condições materiais” (ARDENNE, 2002, p. 12). Por isso, o artista escolhe investir a realidade de uma maneira “atual”, ou seja, a obra se realiza em “contexto real” de maneira paralela às outras formas de arte mais tradicionais, se misturando ou mesmo utilizando signos públicos.

pela empresa de colagem *Métrobus Publicité*, durante a noite, e recolocada, na maioria das estações, em 1973, com uma outra cor, a laranja. Após as duas exposições o trabalho foi destruído (<http://catalogue.danielburen.com/fr/oeuvres/1929.html>, acesso em 26 de janeiro de 2014).

²⁵⁰ Texto retirado do livro *À force de descendre dans lua rue, l'art peut-il enfin y monter?* Éditions Sens&Tonka: Paris, 1998, acessado na Bibliothèque Kandinsky no Centre Pompidou.

²⁵¹ Na obra “*À ciel ouvert*” o autor faz um apanhado de obras que intervêm no espaço (natural ou urbano) desde os anos 1960, da *Land Art* à intervenção urbana, propondo um percurso pelas obras e suas expressões artísticas.

O seu princípio se funda na realidade, que é perceptível na primeira frase do Manifesto “Arte como arte contextual”²⁵² (Anexo 34), publicado pelo artista polonês Jan Swidzinski, em 1976: “A Arte contextual é exercida no campo das significações as quais se faz contato com a realidade”.

Com isso, a primeira qualidade de uma arte contextual é a sua relação com a realidade, não sob o modo da representação (como o artista realista), mas sob o modo da co-presença, uma lógica que veja a obra de arte diretamente conectada a um sujeito relevante da história imediata. Desse modo, a ideia é que a arte contextual tome como relação a “realidade”, o interesse é a realidade, mais que um conceito abstrato. Para Ardenne (2002, p. 16) “realidade é o que é atual, o que salta”.

Isso, além de ficarem visíveis algumas características deste movimento, como a não aplicabilidade ao campo estético, a diferenciação da arte tradicional e da conceitual, a relação com o social, a arte como processo inacabado e em constante mudança, em contato com a atualidade. Richard Martel (1997, p.3) corrobora: a arte contextual prevê “a materialização de uma intenção do artista em um contexto particular”, o que Swidizinski (1997, p. 4)²⁵³ chama de “simbiose da arte com o seu contexto”. Logo, a primazia da arte contextual é o contexto.

O contexto designa, com isso, o conjunto de circunstâncias nas quais se insere um fato, que estão em situação de interação. Uma arte contextual reagrupa todas as criações que se ancoram nas circunstâncias e se revelam preocupadas em “tecer com”²⁵⁴ a realidade. Para o artista, trata-se de “tecer com” o mundo que está no seu entorno.

Nessa perspectiva, para Ardenne (2002, p. 18) a arte contextual sai do território do idealismo²⁵⁵, vai na direção oposta da representação, se emerge

²⁵² Esse manifesto foi publicado em francês na publicação “*Art contextuel: 20 ans d’art contextuel*” - Jan Swidizinski”, coordenado por Richard Marthel, de 1997. O documento faz parte do acervo da Bibliothèque Kandinsky, no *Centre Georges-Pompidou*, em Paris. O manifesto completo e a tradução livre do manifesto seguem no Anexo 33.

²⁵³ Texto: As coisas como elas vão, publicado em 1997, após 20 anos da escrita do manifesto. Acervo da *Bibliothèque Kandinsky*, no *Centre Georges-Pompidou*, Paris.

²⁵⁴ Segundo a etimologia da palavra “contexto” ela vem de “tecer com a realidade”.

²⁵⁵ Paul Ardenne ressalta estes contrários ideal e real, a partir da contraposição de dois movimentos artísticos na pintura, romantismo e realismo. De acordo com a perspectiva da história da arte, a arte contextual vem do realismo, uma vez que põe em questionamento a figura do real – fórmula de Gustave Coubert (1861). O realismo é a negação do ideal romântico, uma vez que há a preocupação de fazer uma arte viva, no sentido de fazer o meio-ambiente favorável a um “colocar em arte”, o mundo como *atelier*. O realismo se

na ordem das coisas concretas, buscando um diálogo com a própria realidade.

Nesse diálogo com a realidade e o uso dos diferentes formatos das obras, escolhidos a partir do tamanho dos muros ou outros locais do contexto das cidades se torna possível ver a relação das obras “Imagens Posteriores”, “Giganto” e “Polaroides (in)visíveis de modo anacrônico com a arte contextual dos anos 1960-70.

A primeira obra sai da galeria e vai às ruas e as outras duas são criadas para as ruas e se associam, anacronicamente à arte contextual, indo além do quadro da arte de museu, relacionando-se com a realidade com a copresença dos corpos dos artistas nas ruas e também das próprias obras na materialidade dos lambe-lambes e das polaroides.

Além disso, as três obras se propõem a “tecer com” o mundo que está no entorno. Nas “Imagens Posteriores” essa proposta de relação com o entorno está associada à sua materialidade, pois ao utilizar o lambe-lambe dialoga com os materiais publicitários ou mesmo outras obras de arte que usam o mesmo material, como a intervenção urbana “Mais amor por favor” (Imagem 90).

Imagem 90 – Intervenção na Via N2 – Brasília-DF (2013)



Fonte: Acervo da artista

A obra “Giganto” tece com o contexto urbano tanto no que tange à materialidade, já que também usa o formato do lambe-lambe, mas há uma

preocupação com a materialidade do mundo (os sujeitos cotidianos, a banalidade, o trabalho, a condição humana) – mas fica no nível da representação.

relação de conteúdo, uma vez que os retratados são pessoas que transitam pelo lugar, sejam moradores, trabalhadores ou frequentadores da região. O retrato é tirado próximo ao local onde é exposto. Estabelece-se, com isso, uma relação com o contexto no ato da produção e na recepção, o que ecoa na proposta de Buren (1998) de pensar a não unicidade do estúdio ou ateliê não como espaço de produção e o museu, de recepção.

Esta não-unicidade do estúdio e do museu, como espaços de produção e recepção também está presente na proposta de Tom Lisboa, que produz suas polaroides no contexto do espaço urbano e as expõe nos pontos de ônibus, bancos de praça e telefones públicos. Embora não use a materialidade da urbanidade, o conteúdo das polaroides é constituído de elementos urbanos que estão no seu entorno, “tecendo com” eles a própria obra.

Com isso, as três obras, mesmo que se ligando mais à materialidade do contexto urbano ou pela busca de seus elementos, relacionam-se com a leitura que Ardenne faz da arte contextual. Outro exemplo é o artista Daniel Buren, que propõe a pensar, além de uma reconfiguração das maneiras de criar, uma redefinição dos territórios da arte, indo além das paredes de instituições artísticas.

Essa redefinição nos anos 1960-70, em âmbito internacional se dá por uma recusa aos espaços institucionais. Enquanto que no Brasil, principalmente no eixo Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte nesse mesmo período²⁵⁶, ocorre um processo de transbordamento ou estética extramuros²⁵⁷ (FUREGATTI, p.91, 2007) que se constituiu em uma forma de

²⁵⁶ Esse período foi marcado pela crítica da arte institucional, buscando os espaços da cidade como suporte e a participação do espectador que não seria mais o frequentador de um museu ou galeria, fruto de discussões da exposição coletiva “Nova Objetividade Brasileira” realizada no MAM do Rio de Janeiro, em 1967 (DELLAMORE, 2014). A partir disso, ocorrem os projetos *Arte na Rua*, de Hélio Oiticica e *Arte Pública no Aterro e Domingos de Criação*, organizadas por Frederico Moraes no Aterro do Flamengo e no Museu de Arte Moderna, respectivamente. Essas manifestações artísticas cresciam junto e em paralelo a manifestações nas ruas contra a ditadura militar.

²⁵⁷ Proposta apresentada na tese de doutorado de Sylvia Furegatti, intitulada “Arte e Meio Urbano: elementos de formação da estética extramuros no Brasil”, do programa de pós-graduação de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, defendida em 2007. A autora investiga os aspectos da prática e do discurso da ação artística contemporânea no espaço urbano no Brasil, a partir de 1960. Segundo Furegatti (2007), no Brasil, os trabalhos artísticos “extramuros” são qualificados por textos e depoimentos de artistas, críticos e curadores que partem dos elementos discursivos: espacialidade e sensorialidade dos trabalhos, que é extensão do que foi iniciado nos museus. “O termo extramuros não é

questionar o espaço do museu e da galeria, convocando o espectador à participação e apresentando características de um protesto político, comportamental e artístico²⁵⁸.

Nessa perspectiva, o muro (seja a parede da galeria ou o muro do espaço urbano) é o elemento instigador, uma vez que cria a ligação entre o marginal e o institucional, propondo formas híbridas e efêmeras. As obras de intervenção urbana se pautam pelo fluxo, efemeridade e experimentação, promovendo uma multiplicidade e uma descentralização, características da arte contemporânea, em contraponto ao valor unitário e centralizador da arte moderna.

Essa passagem da arte moderna à contemporânea pontua importantes reconfigurações dos valores estéticos que acentuam a aproximação da arte ao cotidiano como nas obras de intervenção urbana. Contudo, não penso que exista uma cisão radical, uma vez que são perceptíveis pontos de continuidade e descontinuidade, como percebida pela relação anacrônica estabelecida com outras obras.

Esse caráter múltiplo e descentralizado, refletido tanto no espaço quanto no tempo, se acentua por esse processo de transbordamento ou “estética extramuros”. As três obras em questão operam pelo transbordamento. As “Imagens Posteriores” se dão no espaço fechado e somente na última ação da obra dialoga com a rua. No “Giganto” se dá a relação com a Galeria Emma Thomas, como desdobramento da participação no espaço urbano, em um primeiro momento, e depois com o Sesc que passa a mediar toda a obra, embora permaneça na rua. Já as “Polaroides (in)visíveis” começam nas ruas e migram para diversos espaços expositivos fechados.

Mesmo que atuem pela “estética extramuros”, essas obras de intervenção urbana vão às ruas de modo distinto das obras das décadas de

empregado, de modo explícito, nos discursos das décadas iniciais da contemporaneidade. Tem sido empregado, mais recentemente, tanto em conteúdos advindos da Arquitetura e do Urbanismo como nas Artes Visuais” (FUREGATTI, 2007, p. 30).

²⁵⁸ O curador Frederico de Moraes denominou esse tipo de intervenção como Arte Guerrilha. Um evento artístico que marcou esse tipo de intervenção, iniciado em 1960, foi a manifestação artística “Do corpo à terra”, em 1970, em Belo Horizonte-MG, sob sua coordenação (ele atuou como curador e artista). Nas obras apresentadas se denunciou as torturas e assassinatos cometidos e questionava-se a falta de liberdade e a censura durante a ditadura militar no Brasil, o acirramento da vigilância do espaço público e discutia-se também o estatuto da arte e suas instituições (RIBEIRO; SILVA, 1997, p. 260-265).

1960-1970, no contexto brasileiro, uma vez que o contexto político é diverso. Como o cerceamento da liberdade não é explícito, conforme na Ditadura militar, a intervenção urbana se instala de maneira sutil, não mais em um tom de contestação explícita ao governo e às instituições, mas com uma proposta de diálogo com o outro, possibilitando a quebra do automatismo da vida cotidiana ao chamar a atenção ao entorno, apropriando-se de elementos do espaço urbano.

Essa apropriação dos elementos do espaço urbano ocorre também na proposta do *Artdoor* ou *Outdoor* de arte²⁵⁹, cuja obra de arte é exposta nos espaços midiáticos do *outdoor* presentes nas cidades, possibilitando a mistura de linguagens da arte e publicidade, no uso do suporte da segunda pela primeira.

Mesmo que Patricia Gouvêa, Raquel Brust e Tom Lisboa não utilizem, especificamente, o *outdoor*, as duas primeiras fazem uso da impressão em grande formato e o segundo do texto, em geral presente nesta mídia, junto com a imagem. Faço um retorno anacrônico do *artdoor* pelas obras de Félix González-Torres²⁶⁰ (1991) e Barbara Kruger²⁶¹ (1992).

Dentre as obras feitas em *outdoor* por Félix González-Torres, destaca-se a obra “Sem título” (Nova York, 1991) (Imagem 91). Essa obra é composta da fotografia em preto-e-branco de uma cama desfeita e vazia. Não há explicações em nenhum dos 24 *outdoors* utilizados, somente a imagem. Segundo Visconti (2014, p. 117), o artista utilizou esta mídia com o objetivo de expandir os limites da arte pública, não só pelo alcance da obra como a multiplicidade de interpretações.

Além de ela poder não ser vista como obra de arte, já que utiliza uma mídia própria da publicidade, podendo se confundir uma imagem participante

²⁵⁹ As expressões *Artdoor* ou *Outdoor* de arte originam da expressão em inglês *Billboard art*, abarcando qualquer mídia externa (*outdoor*, pôster, cartaz, placa ou painel) colocada no espaço público, sem dimensões definidas (HEON; DIGGS; THOMPSON, 1999). No Brasil, em 1981, Paulo Bruscky promoveu uma exposição em *Artdoor*, reunindo, em Recife, um grupo de 111 artistas de 25 países. Em 1985, realizou a individual “Os passageiros”, que expôs simultaneamente em 22 capitais brasileiras, sempre utilizando o *outdoor* como suporte (VISCONTI, 2014, p. 114).

²⁶⁰ Félix González-Torres (Cuba, 1957-1996) fez várias instalações e esculturas e também trabalhos ligados à *billboard art* (<http://felixgonzalez-torresfoundation.org>).

²⁶¹ Barbara Kruger (Newark, Nova Jersey 1945). Estudou e trabalhou com Design e Fotografia. Suas obras foram fortemente influenciadas pelos meios de comunicação. Estes são os suportes para suas obras, além de *outdoors*, utiliza cartazes, laterais de ônibus, instalações e outras mídias (<http://www.barbarakruger.com>).

de uma campanha cujo produto seria anunciado em outro meio, a obra não traz indícios da sua motivação. O artista faz a fotografia após a morte do seu parceiro Ross Laycock, em decorrência da AIDS. Para Visconti (2014, p. 120) embora o artista utilize o *outdoor*, que é um meio de massa, ele traz aquele que passa pelas ruas para uma “ilha de intimidade doméstica”, de forma subjacente.

Imagem 91 – Obra “Sem título”(1991) de Félix González-Torres



Fonte: VISCONTI, 2014, p. 118-119

Com isso, há uma renúncia da univocidade da obra, devido à ausência de explicações ou direcionamentos. Além disso, promove-se uma inversão do individual e da massa, pois uma história íntima é colocada ao acesso de todos, embora não seja explícita, que é também o oposto da proposta da publicidade, que é o de explicitar e deixar clara a mensagem.

Barbara Kruger também utiliza a linguagem da publicidade, ora desviando ou explicitando seu conteúdo. Na obra “*Fear and Hate*” (Medo e Ódio) de 1992, colocada em *outdoors* e laterais de ônibus na cidade de Portland (EUA), ela utiliza a relação texto e imagem, típica de anúncios publicitários veiculados em mídias de grande formato (Imagem 92). Além da frase no centro “Medo e ódio fazem de você pequeno, amargo e maldoso”, aparece em dois locais diferentes (nos cantos superior direito e inferior esquerdo), a frase “Faça aos outros o que você gostaria que fizessem com você”. Estas frases se sobrepõem à imagem de um perfil masculino com uma porta ou alçapão trancado com um cadeado, na lateral da cabeça do homem.

Imagem 92 –Obra “Fear and Hate” (1992) de Barbara Kruger



Fonte: HEON; DIGGS; THOMPSON, 1999, p. 62

Assim como nos materiais publicitários, a imagem e o texto trabalham de forma complementar, além do uso da ordenação de ambos para leitura e compreensão da mensagem. Contudo, diferente da publicidade, não há o anúncio de uma marca ou produto. A mensagem se relaciona a uma crítica social referente à aprovação da proposta *antigay* no Estado de Oregon, onde a cidade de Portland está situada. A relação com a realidade, com o contexto da cidade, se dá a partir de um fato ocorrido que extrapola os elementos urbanos, mas liga-se a um momento histórico da mesma.

Kruger faz uso de elementos da publicidade, entretanto expõe um conteúdo social e político. Embora não tenha uma carga intimista como González-Torres, o modo de dirigir-se à massa é também individual com a frase “faça aos outros o que você gostaria que fizessem com você”. Esse tipo de retórica também é utilizado pela publicidade, contudo, na obra, não há a explicitação da votação do projeto *antigay*, o que distancia a obra da univocidade da linguagem publicitária.

Mesmo que de formas distintas, as duas obras forçam a natureza do *outdoor*, como meio de comunicação de massa, que se dirige de forma interpessoal, abrindo a múltiplas interpretações, revelando o desejo de falar com uma pessoa por vez e não com a massa.

As três obras, objeto desta tese, mesmo não usando o *outdoor* estão nesta linha de forçar a mídia publicitária e trazem também mensagens plurais que se propõem a criar uma relação com àquele que passa e vê a obra,

como se falasse com cada um de forma individual e não massiva como previsto na comunicação midiática.

Além disso, não há uma apresentação da arte nos *outdoors* ou dos lambe-lambes e das polaroides de forma explícita, trazendo a ideia proposta por Domino (1999, p. 91) de uma “cidade tela”, ou seja, o uso de elementos da cidade que criam um duplo jogo, de mostrar e esconder, promovendo questionamentos sobre a cidade e não certezas ou imposições comunicacionais.

Esse jogo de “mostrar” e “esconder” liga-se também a essa mistura entre linguagens artísticas e publicitárias, sendo que as primeiras agem em uma escala individual. Contemporaneamente, isso se dá sem a pretensão de uma mudança radical da sociedade, mas com o propósito de estabelecer uma relação com a realidade sob o modo da copresença do artista, exposta por Ardenne (2002) e corroborada por Bourriaud (2009)²⁶², ao exporem, respectivamente sobre arte contextual e arte relacional.

Nicholas Bourriaud (2009) nomeia essa busca de “utopias de proximidade”, uma vez que não se persegue realidades imaginárias ou utópicas, mas esses artistas procuram “constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente” (2009, p.18), qualquer que seja a escala escolhida por eles.

Gouvêa e Brust escolhem as grandes escalas do lambe-lambe e Lisboa a pequena da polaroide. Mesmo com escalas diversas promovem essa relação com a realidade, o borramento entre arte e publicidade, de formas específicas, no transbordamento entre espaços fechados e abertos, trazendo outros modos de se relacionar com a obra.

Com a ida para as ruas, no que tange à história da arte e da fotografia, as três obras se relacionam de forma anacrônica com outras obras que ocuparam o espaço urbano, mesclando-se à linguagem da publicidade. Faz isso, no entanto, direcionando-se também ao futuro, pelo olhar daquele que

²⁶² Embora perceba esse ponto em comum entre Ardenne e Bourriaud no que tange pensar a relação do artista com a realidade, cada um nomeia a arte de formas distintas. Enquanto o primeiro dá o nome de “arte contextual”, o segundo propõe a nomenclatura “arte relacional”. Essas nomenclaturas diferentes revelam, a meu ver, perspectivas diferentes sobre a arte. No primeiro, a atenção é mais voltada ao espaço e o modo de se relacionar do artista com o mesmo. Já para Bourriaud, existe também essa relação com o artista, mas ele se abre à relação com o outro, àquele que passa pelas obras.

passa pelas ruas. É nessa perspectiva que caminha a pesquisa, a fim de verificar o olhar do outro que traz também um tempo andante, ou seja, a mistura de temporalidades dada na relação entre tempo do “acontecimento” e espaço “liso” das intervenções urbanas, que se direciona à copresença do público.

CAPÍTULO 3

CRUZAMENTOS TEMPORAIS NA RELAÇÃO DOS OLHARES NA CIDADE

E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era do pedaço de madeleine que nos domingos de manhã em Combray minha tia Léonie me oferecia, depois de o ter mergulhado em seu chá da Índia ou de tília, quando ia cumprimentá-la em seu quarto.

(PROUST, 2006, p. 73)

CAPÍTULO 3

Cruzamentos temporais na relação dos olhares na cidade

As obras “Imagens Posteriores”, “Giganto” e “Polaroides (in)visíveis”, ao serem colocadas nas ruas e depois na *internet* possibilitam o contato com os elementos urbanos, virtuais e com as pessoas, culminando em três modalidades de olhar, os “olhares-invisibilidade” (item 3.1), os “olhares-emancipação” (item 3.2) e os “olhares-circulação” (item 3.3). Estes são pensados nas relações entre obra, espaços urbano e virtual, vistos como “dispositivos”, respectivamente, “dispositivo artístico” da intervenção urbana, “dispositivo urbano” e “dispositivo *internet*”, deflagrados pelas experiências dos artistas e espectadores.

A experiência é tomada, conforme proposição de Ardenne (1999, p. 12) como a produção de uma tentativa prática, teórica e/ou cognitiva da realidade. Entendem-se realidades como os fatos, maneiras de ser e fazer as representações e menos um espaço conhecido para experimentar a fim de confrontar um contexto. Além disso, tampouco é algo que está dado, é aquilo que só existe para ser investigado, escavado, percorrido em todos os sentidos.

Patricia Gouvêa, Raquel Brust e Tom Lisboa ao intervirem no espaço urbano com a produção de suas obras agem experimentando, investindo, escavando e percorrendo a fim de que possam ser também experimentadas a partir de algo dado. A primeira experiência após as criações dos artistas, mas promovida por eles, se dá com a entrada das obras nas cidades, na relação com os seus elementos urbanos.

Essa relação, paradoxalmente, revela a perda da experiência do indivíduo na cidade, conforme a constatação da perda e da pobreza da experiência, preconizada por Benjamin (1994a), em textos publicados na década de 1930²⁶³, diante daqueles que participaram da guerra e voltaram mudos, culminando na impossibilidade da formulação de narrativas comunicáveis.

Agamben (2005) parte dessa leitura benjaminiana, em concordância com esta perda da experiência na contemporaneidade. Em contrapartida, ela

²⁶³ Benjamin (1994) expressa essa perda da experiência especialmente nos textos “Experiência e pobreza” (1933) e “O narrador” (1936).

não é causada por alguma catástrofe mas pela “pacífica existência cotidiana em uma grande cidade”, e completa que “o dia a dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência” (AGAMBEN, 2005, p. 22). A ausência da experiência no cotidiano das cidades é revelada pelo jogo de visibilidade e invisibilidade²⁶⁴ presente na cidade, culminando na caracterização dos “olhares-invisibilidade”.

A segunda relação ocorre quando o indivíduo se predispõe a experimentar a intervenção urbana, alçando a uma “experiência estética nos mundos cotidianos”, conforme Gumbrecht (2006). Embora o autor coloque que esta experiência estética não esteja somente nas obras artísticas que são constituídas a partir do cotidiano²⁶⁵, a atenção será voltada a elas, a fim de pensar as três obras, criadas de elementos do cotidiano, que na leitura de Deleuze (1987) teriam se dado pelo contato com os signos mundanos.

Pelo fato de ocuparem o espaço urbano sem que haja uma indicação de que sejam signos artísticos, as intervenções urbanas podem ser vistas somente como signos mundanos, o que abre a possibilidade da ocorrência do contato pelo “tempo que se perde” do outro. Por sua vez, este pode se abrir ao “tempo perdido” e ao “tempo que se redescobre”, acionando, respectivamente, as memórias voluntária e involuntária em um “tempo andante”, uma vez que o contato ocorre na relação tempo do “acontecimento” e espaço “liso”, conforme já abordado no capítulo 1 do presente trabalho.

A experiência no cotidiano e a deflagração dos tempos deleuzeanos no “tempo andante” do outro, propiciadas pelas intervenções urbanas, geram os cruzamentos entre passado, presente e futuro culminando nas outras modalidades de olhares, os “olhares-emancipação” e os “olhares-circulação”.

Em ambos, “tempo do acontecimento” e “espaço liso” se mesclam com a presença das obras que operam na lógica de uma “partilha do sensível”²⁶⁶ como exposto por Rancière (2009). A palavra partilha, para o autor, apresenta dois significados: “a participação em conjunto comum e,

²⁶⁴ Esses conceitos serão tratados no item 3.1.

²⁶⁵ Para Gumbrecht (2006), a “experiência estética nos mundos cotidianos” pode ocorrer no próprio cotidiano, como na percepção do seu ato de barbear.

²⁶⁶ O termo “partilha do sensível” (*partage du sensible*) aparece pela primeira vez no livro “Políticas da escrita”, publicado pela Ed. 34 em 1995 (Coleção Trans), dirigido por Érci Alliez.

inversamente, a separação, a distribuição em quinhões”. Diante dessa dupla acepção, uma partilha do sensível se constitui no “modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas”.

Esse termo se associa, portanto, a um “comum” partilhado, mas gera partes “exclusivas” (RANCIÈRE, 2009, p. 15). As obras em questão, coladas nos muros das cidades, se constituem nesse comum partilhado, entretanto se tornam partes exclusivas diante do contato singular que cada indivíduo estabelece com elas, tanto no espaço urbano quanto no virtual.

A partilha das obras, seja de forma “comum” ou “dividida em partes exclusivas” é feita ao se abrirem aos “olhares-emancipação” e aos “olhares-circulação” levando ora à entrada nos “dispositivos” artístico e virtual, ora à abertura de caminhos próprios dos espectadores, que geram a ampliação do olhar e da circulação das obras.

Na modalidade “olhares-emancipação”, o olhar entra ou profana os dispositivos das obras, propostos por Patricia Gouvêa, Raquel Brust e Tom Lisboa, designando possibilidades de experiência entre espectador e obra no espaço urbano. Os “olhares-circulação” ampliam o contato no espaço virtual, ganhando formas além do que os artistas haviam previsto na ampliação da circulação das obras, que ocorrem no trânsito entre espaços virtual e urbano, deflagrando a relação entre arte e mídia.

A percepção dos cruzamentos temporais da relação dos olhares na cidade se dá, metodologicamente, de modo similar à maneira de se ver estes cruzamentos com outras imagens, conforme realizado no capítulo 2, ou seja, se colocando diante das imagens. Contudo, não mais das obras, mas do registro delas no momento em que interviam no espaço urbano e, posteriormente, no virtual.

Essa metodologia se lançou ao passado, de forma anacrônica com as imagens da história da arte, da fotografia e da urbanidade. Agora aponta ao futuro com os “olhares-invisibilidade”, “olhares-emancipação” e “olhares-circulação”, abrindo-se a um eucronismo com outras intervenções urbanas que contribuem no diálogo com as três obras. Há, portanto, por uma visão geral e analítica delas, uma mistura entre passado, presente e futuro nesta

mescla entre anacronia e eucronia e não um rompimento, como proposto por Didi-Huberman.

Essa mistura reverbera também na percepção das estruturas temporais de Deleuze, vistas no “tempo andante” das três intervenções urbanas objeto desta pesquisa, suas respectivas modalidades de olhar e as particularidades de cada uma delas.

3.1. Olhares-invisibilidade

As imagens das obras de intervenção urbana ao serem coladas na cidade estabelecem um primeiro contato com os elementos urbanos que a compõem. Uma das paisagens borradas (Imagem 93), de tamanho 4x2,75m, das “Imagens Posteriores” se mescla ao muro com pichações, aos portões igualmente pichados, às grades, árvores e fios elétricos, na Av. Santo Cristo no Rio de Janeiro.

Imagem 93 – Intervenção na Av. Santo Cristo – Rio de Janeiro-RJ (2012)



Fonte: Acervo da artista

Um dos retratos do “Giganto”²⁶⁷ (Imagem 94) se mistura aos carros, à árvore próxima ao seu rosto, ao prédio do Sesc Belenzinho, ao poste e aos fios elétricos. Um dos textos de uma das “Polaroides (in)visíveis (Imagem 95),

²⁶⁷ O tamanho do Giganto é variável de acordo com o muro. Segundo Raquel Brust (Apêndice 5), os gigantes da primeira fase, cujos retratos eram provenientes do arquivo da artista, tinham um tamanho padrão de 2x3m. Na segunda fase, eles adquiriram tamanhos maiores, mas cada um era feito sob medida do muro a ser colocado, sendo que não há a informação da medida de cada um. Mas, vê-se pela imagem 86, que este gigante apresentava uma altura 5 vezes maior que a mulher que passa ao lado.

de tamanho 11x14cm, colada em um dos pontos de ônibus da Praça Santos Andrade gera uma mescla com o texto informativo do referido ponto e com aquilo que está em volta, o ônibus e os prédios em volta.

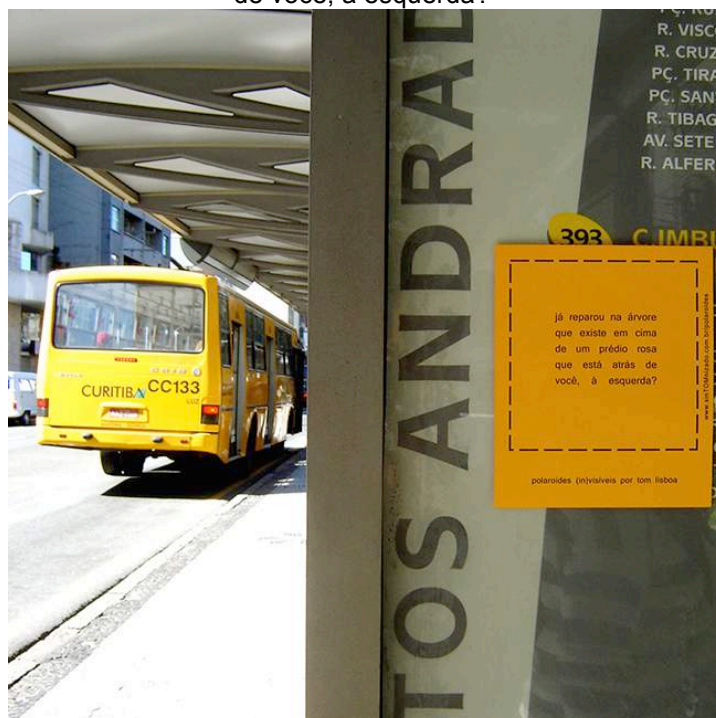
Imagem 94 – Intervenção urbana do Giganto Sesc Belenzinho – São Paulo, 2011



Fonte: Acervo do Projeto “Giganto”

Imagem 95 – Polaroid (in)visível colocada em Curitiba (2005)

Texto desta polaroide: “já reparou na árvore que existe em cima de um prédio que está atrás de você, à esquerda?”



Fonte: Acervo do artista

Com a colocação das obras, estabelece-se a primeira forma de experiência destas intervenções urbanas, que se dá com a própria cidade e

seus elementos, investindo-os de novos elementos, de grandes proporções nas duas primeiras e de pequena na terceira. Independente do tamanho, como não há uma indicação de que sejam obras artísticas, se convertem, devido à mescla ou os outros elementos, em signos mundanos, signos vazios presentes na vida social, que passam a fazer parte do “dispositivo urbano”.

“Dispositivo urbano” e a perda da experiência na cidade

As cidades são pensadas como “dispositivos”, cujas organizações são institucionalizadas pelos governos que as regem e, ao mesmo tempo abrem espaços a intervenções, como estas artísticas, capazes de criar desvios dentro delas.

Para o entendimento destas intervenções urbanas como promotoras de desvios de uma ordem pré-estabelecida, é importante a discussão do termo “dispositivo”, que será, inicialmente, feito a partir de Agamben (2009) e Deleuze (2001), que de maneiras diferentes se utilizam do conceito trabalhado por Foucault.

Agamben (2009, p. 12) amplia o conceito de “dispositivo” de Foucault²⁶⁸, ao pensar não só os dispositivos institucionalizados (a prisão, a escola, a confissão) mas também os dispositivos cotidianos (a *internet*, os telefones celulares, a televisão, as câmeras de monitoramento urbano etc), presentes nas cidades, a fim de compreender o mecanismo político contemporâneo.

Para ele, um dispositivo passa a ser (*ibid.*, p. 40) “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”.

O modo como Agamben trabalha o termo “dispositivo”, conforme exposto acima, vincula-se a um controle ao qual o dispositivo, que pode ser

²⁶⁸ Foucault usa o termo “dispositivo” a partir da metade dos anos 1970 para pensar o que ele denominou como “governabilidade” ou “governo dos homens”. A definição, segundo Agamben (2009, p. 28) não é precisa, sendo o que mais se aproxima de uma encontra-se publicada em uma entrevista realizada em 1977. Nesta, ele expõe que o dispositivo é a rede que se estabelece entre os elementos formados por um conjunto heterogêneo que implica o dito e o não-dito (discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, proposições filosóficas etc), ligando-se a um jogo de poder. Sendo, portanto, um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam o saber e por ele são condicionados.

qualquer objeto ou situação, institucional ou não, submete o sujeito. O “dispositivo” adquire esse caráter de um conjunto de regras ligado ao termo “*oikonomia*”²⁶⁹ que é “um conjunto de práxis, saberes, de medidas, de instituições cujo objetivo é gerir, governar, controlar e orientar, um sentido que se supõe útil, aos gestos e aos pensamentos dos homens” (AGAMBEN, 2009, p. 39).

A atualização do termo pelos dispositivos modernos (o telefone celular, por exemplo) propicia a criação de “sujeitos dóceis”, uma vez que estão implicados de um processo de “subjetivação” como máquina de governo, que nesse sentido adquire o sentido de “sujeição”.

Para compreender isso, o autor pontua a diferença entre os dispositivos tradicionais, expostos por Foucault, e os dispositivos cotidianos presentes na contemporaneidade. Estes, agiriam no sujeito promovendo um processo de dessubjetivação, ou seja, não se adquire nova subjetividade ao ser capturado pelo dispositivo, mas se torna apenas mais um número ao qual se pode exercer um controle.

A única maneira de fugir ao controle de um dispositivo seria por um processo de “profanação”, que, para Agamben (2009, p. 45) é um contradispositivo que possibilita a restituição ao uso comum daquilo que foi capturado e separado do sujeito, como as suas próprias escolhas.

Embora o autor dê um tom pejorativo aos dispositivos, vendo-os como coerção das ações do sujeito, estes carregam uma potência de acessar ao que ele chama de “aberto” (*ibid.*, p. 43), que se configura na possibilidade de construir um mundo diverso do que está previamente programado, que se daria pela profanação, feita pelo sujeito.

Diferente de Agamben (2009), Deleuze (2001)²⁷⁰ percebe essa potência de profanação dentro de cada dispositivo por ser “um emaranhado, um conjunto multilinear” formado tanto por linhas de sedimentação quanto de fratura, o que especifica o seu caráter heterogêneo e multidirecionado. Com

²⁶⁹ Palavra grega que significa “administração da casa”.

²⁷⁰ A discussão sobre o dispositivo está presente no texto de Deleuze *Qu'est-ce qu'un dispositif?* IN Michel Foucault philosophe. Rencontre internationale. Paris 9, 10, 11 janvier 1988. Paris, Seuil. 1989, cujo acesso se deu na tradução feita por Ruy de Souza Dias (com agradecimentos a Fernando Cazarini) e Helio Rebello (revisão técnica), finalizada em março de 2001, publicada no site: <http://intermidias.blogspot.com.br/2012/01/o-que-e-um-dispositivo-por-gilles.html>), acesso em 20 de outubro de 2016.

isso, as três intervenções urbanas, ao serem somadas aos elementos urbanos, passam a constituir a cidade e se tornando participantes do “dispositivo urbano” e um desvio que se abre nele.

Nesse sentido, Deleuze segue Foucault (1998, p. 245) que pontua o caráter dinâmico de um dispositivo, uma vez que seus efeitos estão implicados de dois processos, a sobredeterminação funcional, o ajuste e obediência das regras e o preenchimento estratégico, uma reinvenção a partir daquilo que está suspenso por meio da disputa entre dominação e resistência. A inserção da paisagem borrada, do retrato e do texto da polaróide seriam formas de resistência àquilo que já está instituído.

Por isso, Deleuze pensa Foucault como um cartógrafo por abrir a possibilidade de ver um dispositivo constituído de diversas linhas, capazes de acionar multiplicidades e forças. A transposição da determinação do dispositivo se daria por ele mesmo, na identificação do que Deleuze (2001) chama de “linhas de fuga”. Estas se configuram como a ideia do desvio, ou a profanação do dispositivo por algum indivíduo, conforme Agamben, que pode ser feito por alguma intervenção, como as artísticas, mesmo não reconhecidas como tal, pelo fato de trazerem um novo elemento capaz de transformá-lo, visualmente no caso das três obras.

Para Agamben os dispositivos precisam ser acessados pelo sujeito e profanados. Já em Deleuze, a multiplicidade de linhas (de visibilidade, de enunciação, de força, de subjetivação, de ruptura, de fissura, de fratura, de fuga) possibilita o escape do saber e do poder para traçar novos caminhos à criação, operando em um processo de devir, ou seja, de um “já foi” e “vir a ser”. O dispositivo mostra a sua capacidade de cruzamento temporal, pensada por Deleuze (2001) pela relação entre passado e atual, o que somos e aquilo no que nos transformamos, isto é, o que deixamos de ser continuamente e a atualidade do que estamos nos tornando, ao antecipar o que está por vir.

Como as intervenções urbanas, por serem signos interventores, ligam-se ao “tempo andante”, promovem a atualização do “dispositivo urbano” pelo “tempo do acontecimento”, transformando-o em um “espaço liso”, demonstram o processo de devir deste dispositivo, que deixa de ser o que é, tornando-se outro espaço, pela transformação visual.

A potência do dispositivo está, para Deleuze (2001), nessa mobilidade, manifestada também no tempo, o que nos interessa ao pensar as intervenções urbanas como ativadoras desta subjetivação presente nos “dispositivos urbanos”, no sentido atribuído por ele do dispositivo “promover a dimensão de si”, seja da cidade ou do indivíduo, ao adentrar suas linhas de fuga, possibilitando uma mistura entre passado, presente e futuro.

Uma das formas dessa promoção da dimensão de si do “dispositivo urbano” ocorre com a colocação das obras de intervenção urbana, que passa fazer parte deste dispositivo, sendo, segundo Deleuze (2001) uma das suas “linhas de fuga” do que fora institucionalizado. Assim, concorda-se com este autor que cada dispositivo carrega seus próprios desvios.

Contudo, ao colocar-se diante dos registros das três intervenções urbanas em questão, percebe-se que, nem sempre, a experiência promovida com a cidade, pela sua transformação visual, alcança àquele que anda pelas ruas, o que se constituiu na revelação da perda da experiência com a cidade ou o “dispositivo urbano”, sendo a intervenção parte deste dispositivo na medida que não há sua identificação como signo artístico, mas signo mundano.

Quando não há essa percepção do olhar do outro, estabelece-se uma relação de invisibilidade com àquilo que está ao redor, deflagrando-se o que está sendo chamado de “olhares-invisibilidade” ao “dispositivo urbano” cujas intervenções urbanas fazem parte neste momento.

Essa modalidade de olhar revela uma ausência de experiência com a cidade e, em consequência com as intervenções urbanas, fazendo eco à perspectiva de Agamben ao atribuir um processo de dessubjetivação no momento em que se é capturado pelo dispositivo.

A captura ocorre quando a própria polaroide, ao estar mimetizada nos pontos de ônibus, se torna invisível e cuja invisibilidade não é acessada por aqueles que passam, pois estão imersos nas ações cotidianas²⁷¹, andando absortos na música proveniente do fone de ouvido (Imagem 96) ou parados

²⁷¹ O artista Tom Lisboa não tinha o registro fotográfico que mostrasse esse processo de falta de atenção em relação às polaroides colocadas no espaço urbano. As fotografias que mostram isso foram feitas pela pesquisadora, dentro da metodologia realizada de recolocação das polaroides, produzidas pelo artista em 2005, no espaço urbano de Curitiba, através dos Guias de Visitação *online*. Com a colocação foi possível verificar que se tornam invisíveis no espaço, como mostram as imagens 88, 89 e 90.

esperando o ônibus lendo o jornal (Imagem 97) ou olhando para frente ou encostado ao banco do ponto com o corpo cansado do dia adia (Imagem 98). Essas pessoas não rompem o olhar habitual e revelam também a perda da experiência na cidade.

Imagem 96 – Jovem anda pelas ruas imerso no som emitido pelo fone de ouvido



Autoria: Ana Rita Vidica

Imagem 97 – Homem lê jornal e ignora a polaroide



Autoria: Ana Rita Vidica

Imagem 98 – Polaróide passa despercebida pelas duas mulheres



Autoria: Ana Rita Vidica

As “Imagens Posteriores” e o “Giganto” mesmo sendo bem maiores, também revelam a sua invisibilidade no espaço urbano por essa absorção das pessoas ao cotidiano, ao estarem andando pelas ruas. Durante a colagem de uma das fotografias em Fortaleza, uma mulher para ao atravessar a rua e parece não olhar a cena ocorrendo, continuando o seu trajeto (Imagem 99). Em São Paulo, uma outra mulher passa próximo a um dos retratos e não faz movimento algum para olhá-lo (Imagem 100).

Imagem 99 – Mulher que passa pela obra “Imagens Posteriores”



Fonte: Acervo da artista

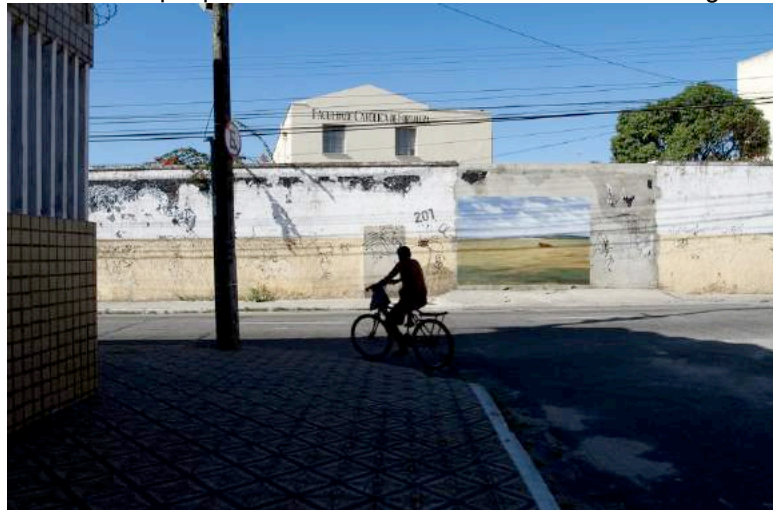
Imagem 100 – Mulher passa pelo Giganto sem olhá-lo



Fonte: Acervo do Projeto Giganto

Além do andar das pessoas, o uso dos meios de transporte aprofunda essa invisibilidade devido à velocidade, que dificulta a parada diante das imagens, a exemplo do homem que passa de bicicleta em frente a uma das “Imagens Posteriores” (Imagem 101) ou da pessoa que passa de moto diante de um dos gigantes (Imagem 102), sendo que no registro mostra apenas o seu borrão. Este é visível também na imagem 103, no rastro deixado pelos faróis dos carros que, pelo fato de as pessoas os dirigirem de forma apressada, impediu a parada para ver o retrato agigantado que os olha.

Imagem 101 – Homem que passa de bicicleta em frente uma das “Imagens Posteriores”



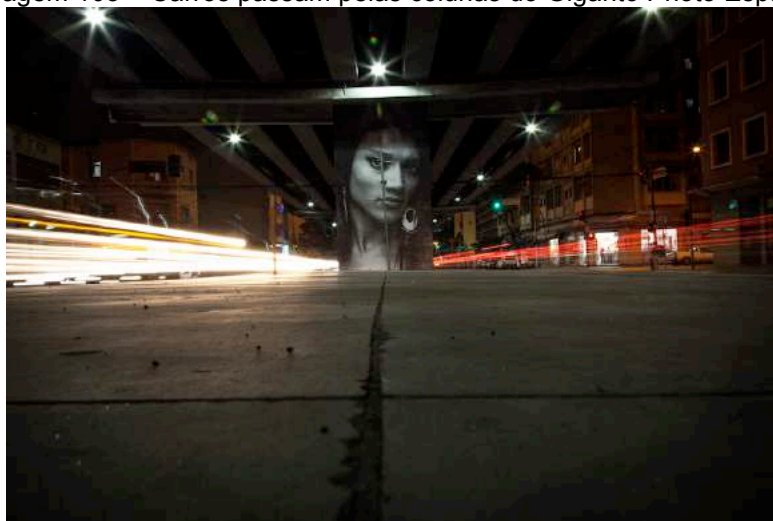
Fonte: Acervo da artista

Imagem 102 – Pessoa de moto passa pelos Gigantos



Fonte: Acervo do Projeto Giganto

Imagem 103 – Carros passam pelas colunas do Giganto Photo España



Fonte: Acervo do Projeto Giganto

A fugacidade do estar nas ruas, seja a pé, de bicicleta, moto ou carro, nos remete à percepção do indivíduo contemporâneo na cidade, rápida e sem atenção, que levaria à perda da experiência, conforme Agamben (2005), vinculada à absorção no cotidiano de forma automática.

O autor expõe que o homem contemporâneo passa por vários eventos no cotidiano, como ler um jornal, ficar preso no trânsito e o retorno em estado de exaustão para casa. Estas ações não se convertem em experiência devido ao automatismo com que são feitas, o que torna, para ele, insuportável a existência diária.

Esse modo de estar no espaço urbano leva ao que Raquel Brust (Anexo 34) chama de “cegueira urbana”, ou seja, andar pelas ruas absorto na vida cotidiana sem que se estabeleça a relação com o lugar ou com o outro,

ou, pelo menos, uma espécie de miopia, em que “ninguém vê o rosto de ninguém”²⁷² (Anexo 28). O Giganto nasce disso, com a proposta de um confronto com a imagem que gere reflexão “sobre o que é visto diariamente e que desperte a imaginação para o que podemos ver” (Anexo 34).

Embora a proposta do “Giganto” nasça com essa ideia de “despertar” em meio a essa “cegueira urbana”, esta obra, assim como as “Imagens Posteriores” e as “Polaroides (in)visíveis”, não necessariamente alcançam esse objetivo, revelando este estado de apatia diante daquilo que está no entorno, confirmando a tese de Agamben, da perda da experiência no cotidiano.

Apesar de Agamben não assinalar a possibilidade de tradução destas ações em experiência neste texto de 2005²⁷³, em outro texto, escrito em 2007, reafirma essa perda, entretanto abre a possibilidade de profaná-la. O autor expõe a profanação de um dispositivo, conforme escrito no início deste capítulo, mas toma-se a cidade como um dispositivo aberto a profanações, sendo que as intervenções urbanas podem ser lidas como formas de se profanar o “dispositivo urbano”, pelo artista, corroborando a característica dinâmica apontada por Deleuze (2001), em que um dispositivo pode ser reinventado.

As intervenções urbanas se constituem como formas de profanar o “dispositivo urbano”, mas também são reveladoras dessa perda da experiência nas cidades, ao serem invisibilizadas por aqueles que passam pelas obras. Como não são percebidas se convertem nos “olhares-invisibilidade” e não são traduzidas em experiência do indivíduo como será visto pelos “olhares-emancipação” e nos “olhares-circulação”.

Regime de (in)visibilidade das intervenções urbanas

Os “olhares-invisibilidade” são concebidos a partir do conceito de invisibilidade dado por Nelson Brissac Peixoto (2004, p. 17). Ele defende que “o invisível não é alguma coisa que esteja para além do que é visível [...],

²⁷² A própria proposta do projeto “Giganto” sugere uma discussão sobre a invisibilidade, das pessoas na cidade e como a fotografia pode trazer esse invisível ou mesmo adensá-lo. O Anexo 28 contém trechos da fala de Raquel Brust no Programa TED.

²⁷³ O texto de 2005 é “Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência” e o de 2007 é “O elogio da profanação”.

mas simplesmente aquilo que não conseguimos ver”. A invisibilidade é, portanto, resultado daquilo que não é acessado pelo olhar, embora esteja presente no espaço, como visto na não percepção das obras “Imagens Posteriores”, “Giganto” e “Polaroides (in)visíveis, no registro delas no espaço urbano.

Na perspectiva de refletir sobre a invisibilidade, Gomes (2013) traz o seu inverso, a visibilidade que, segundo ele (2013, p. 33), “é um fenômeno que está estreitamente relacionado à posição daquilo que é visto no espaço”, constituído pela desigualdade da distribuição de interesses do que é olhado.

Gomes (2013, p. 90) apresenta a existência de três aspectos que constituem a visibilidade: a posição no contexto espacial, a morfologia do espaço físico e a presença de observadores sensíveis que surgem da associação lugar e evento.

Esses três aspectos ocorrem a partir do instante que um determinado elemento é colocado em exposição. Para ele (*ibid.*, p. 40), exposição, ou a ação de expor, significa colocar em uma posição de exterioridade, de apresentação ao olhar ou, em suas palavras, “é a procura por uma posição de absoluta ou de explícita visibilidade”.

As intervenções urbanas, ao serem colocadas no espaço urbano, ficam em exposição ao serem colocadas em posição de exterioridade, apresentando-se ao olhar do outro. Em contrapartida, não se colocam em absoluta visibilidade, uma vez que ficam mimetizadas ao espaço urbano, se convertendo, como já dito, em “signos mundanos”, conforme nomenclatura de Deleuze (1987), pelo fato de poderem ser confundidas com elementos urbanos, como os cartazes publicitários, como os lambe-lambes das “Imagens Posteriores” e do “Giganto”. Ou não serem percebidas pelo pequeno tamanho, como as “Polaroides (in)visíveis”.

Nesse sentido, alçam-se à invisibilidade, conforme caracterizada como dispersa, esparsa, eventual e cotidiana, de acordo Gomes (*ibid.*, p. 50). As intervenções urbanas são dispersas pela forma em que estão expostas, já que não há uma sequência definida ou um direcionamento explícito da mesma. Além do caráter eventual pela sua efemeridade e, de forma paradoxal, ganharem o ritmo cotidiano ao ficarem algum tempo nos muros, pontos de ônibus e telefones públicos.

Como as intervenções urbanas flutuam entre a visibilidade, por se colocarem na exterioridade ao olhar do outro, mas também adquirirem características de invisibilidade, ao se mimetizarem no espaço urbano, acredita-se que apresentam um regime de (in)visibilidade. Esse regime se configura como um “regime do meio”, por instituir um novo espaço de fazer ver a cidade, ao profanar o “dispositivo urbano”, que transita entre os dois regimes de visibilidade propostos por Gomes (2013, p. 51), o ordinário e o extraordinário.

Os regimes de visibilidade são, para o referido autor (*ibid.*, p. 317) “protocolos que guiam as formas de olhar, as direções do olhar, que determinam o que deve ser visto e como deve ser visto” e podem ser ordinários ou extraordinários. Os primeiros são aqueles que fazem parte do cotidiano, são previsíveis, repetitivos e não causam impactos a quem vê. Já os segundos captam a atenção, criam ou se associam a um evento, têm impacto, mobilizam e interferem na ordem do cotidiano.

As intervenções urbanas ora se associam ao ordinário ora ao extraordinário, por isso seria um regime de (in)visibilidade, por vezes propiciando serem vistas, mas também por se mesclarem a outros elementos urbanos, abrindo-se à invisibilidade.

Embora o conceito de visibilidade e o seu inverso, proposto por Gomes (2013), se aproxime da discussão sobre a invisibilidade, levantada por Peixoto (2004), no que tange àquilo que está no espaço mas não é acessado pelo olhar, há um distanciamento quanto às causas. Enquanto a perspectiva do primeiro é da ordem da distribuição espacial, sendo que o olhar do outro ocorre em decorrência desta, o segundo se relaciona à percepção do indivíduo na metrópole, coadunando com a leitura da perda da experiência, de Agamben (2005).

Para Peixoto (1988, 2004), tanto a metrópole, ao vincular-se ao ordinário, quanto o indivíduo contemporâneo, por não acessar o invisível, podem incitar a invisibilidade. Peixoto, diferente de Gomes, responsabiliza também o indivíduo e não só o fato de não colocar algo em situação de exposição do regime de visibilidade do extraordinário culminaria na sua invisibilidade.

Isto porque a velocidade do indivíduo na cidade impõe para Peixoto (1988, p. 361) o “achatamento da paisagem”, gerando uma perda da materialidade e da experiência sensorial, já que os elementos se convertem em borrões ou imagens para serem consumidas. Segundo ele (2004, p. 211), a cidade acaba refletindo o comportamento de ver televisão que é o oposto da contemplação. Na televisão a imagem passa por frações de segundo, sem exigir a distância do espectador, a sua atenção dispersa e sem concentração e ele pode passar os canais de forma contínua sem se fixar em nenhum.

Na cidade “a pressa, a falta de tempo, priva as imagens de toda particularidade e consistência” (PEIXOTO, 2004, p. 212), se tornando um lugar desprovido em que impera a invisibilidade, decorrente não só da distribuição dos elementos do espaço, mas também do comportamento do indivíduo ditado pelo automatismo e cuja percepção foi transformada pelo aumento da velocidade da vida contemporânea e dos deslocamentos cotidianos.

A metrópole é o paradigma da saturação. Contemplá-la leva à cegueira. Um olhar que não pode mais ver, colado contra o muro, deslocando-se pela superfície, submerso em seus despojos. Visão sem olhar, tátil, ocupada com os materiais, debatendo-se com o peso e a inércia das coisas. Olhos que não veem (PEIXOTO, 2004, p. 175).

É o ofuscamento desse olhar habitual, saturado de imagens, que faz ver o invisível. Para isso, Peixoto (2004, p. 40) expõe que é preciso se tornar um “visionário ou vidente”, “aquele que enxerga no visível sinais invisíveis aos nossos olhos profanos”, ou seja, é aquele que se deixa atravessar pelos “signos mundanos”, mas também os “amorosos”, pela memória voluntária, e os “sensíveis”, pela imaginação ou “memória involuntária”, que seria um “modo polifônico de ver”.

Esse modo polifônico de ver ou vidência pode ser suscitado pelas intervenções artísticas urbanas. Nelas “a imagem passa a ser tão legível quanto o visível. A visibilidade da imagem torna-se um acúmulo de camadas de significação que exigem leitura” (PEIXOTO, 2004, p. 192). A arte nasceria do confronto com esta opacidade do cotidiano, tanto da cidade quanto do indivíduo, mas pode, ao mesmo tempo, revelá-la, como nas três intervenções já mencionadas.

A revelação desta opacidade parece ser uma característica de outras intervenções urbanas pelo fato de se inserirem na cidade, o que suscita trazer, de modo eucrônico, a obra “Detetor de ausências” (1994) de Rubens Mano. Ela traz esse binômio visibilidade / invisibilidade na própria proposta, como as “Imagens Posteriores” e o “Giganto” suscitam a invisibilidade por suas imagens, do rastro da paisagem e de retratos de pessoas anônimas. Já as “Polaroides (in)visíveis” revelam no próprio nome e também no confronto entre o texto da polaroide e o espaço urbano.

“Detetor de ausências” é uma instalação artística que fez parte da segunda etapa do projeto de intervenção urbana Arte/Cidade, intitulada “A cidade e seus fluxos”, realizada em 1994. Este projeto de intervenção urbana ocorreu em São Paulo, em quatro fases distintas, de 1994 a 2002, cujo ponto de partida era a metrópole contemporânea, tendo o urbanismo e a arquitetura sido continuamente redesenhados por meio do entrelaçamento de várias linguagens artísticas.

A segunda etapa, “A cidade e seus fluxos” (1994), aconteceu em uma área em torno do viaduto do Chá, a principal conexão entre o centro antigo e a região por onde, no início do século XX, se expandiria a cidade de São Paulo, sobre o vale do Anhangabaú. As áreas ocupadas foram: Praça Ramos (prédio da Light, depois Eletropaulo); Rua Quitanda (antiga sede do Banco do Brasil); esquina da Av. São João (Ed. Guanabara). A partir destes três pontos, se percorria o Viaduto do Chá, atravessando o Vale Anhangabaú.

Assim, a proposta desta etapa é o deslocamento, o transitar entre estes três pontos da cidade, sem uma determinação prévia. Como esclarece o curador e idealizador do projeto, Nelson Brissac Peixoto, “Tudo o que temos é uma zona sem traçado nem fronteiras. (...) É um lugar de passagem simbolizado pelo Viaduto do Chá” (Projeto Arte/Cidade, 2002, p. 62).

Nesse espaço, 22 artistas²⁷⁴ fizeram suas intervenções artísticas buscando diálogos a partir destes três edifícios. Dentre eles, Rubens Mano, que utilizou dois grandes projetores, de 12.000 wats de potência instalados

²⁷⁴ Os artistas participantes foram: Abílio Guerra e Marco do Valle, Andrea Tonacci, Anna Muylaert, Artur Lescher, Artur Matuck, Carlos Fadon Vicente, Carlos Reichenbach, Cecílio Neto, Fajocka, Guto Lacaz, Iole de Freitas, José Wagner Garcia, Lenora Barros, Otavio Donasci, Regina Silveira, Rubens Mano, Tadeu Knudsen, Walter Silveira, Waltercio Caldas, Wilson Sukorski (PEIXOTO, 2002).

ao lado do viaduto do Chá, como mostra o registro da obra em acontecimento (Imagem 104). Cada projetor foi colocado sobre torres de cerca de 13 metros de altura, erguidas a partir do piso do vale, cortando a passarela na altura da calçada. Foram lançados facho de luz paralelos não coincidentes, de 1,5m de diâmetro, que atingiam perpendicularmente o fluxo dos pedestres. Ao atravessar, o transeunte tinha sua silhueta instantaneamente recortada.

Imagem 104 – Imagem de registro da obra “Detetor de ausências”, de Rubens Mano (1994)



Fonte: Arte/Cidade, 2002, p. 86

A luz permite ver e identificar e também constata o anonimato das pessoas no espaço urbano, por meio das sombras projetadas dos passantes, sem a permissão de sequer um registro dos mesmos, criando um jogo de aparição, ao entrarem no foco de luz, e desapareção, ao saírem dele, dicotomia própria do indivíduo na metrópole, no jogo da visibilidade e invisibilidade.

Percebe-se que a constituição desta obra é o jogo do regime de (in)visibilidade, entre a visibilidade e a invisibilidade, já que ora torna visível o indivíduo ao passar por ali, ora o torna novamente invisível, anônimo na cidade, ao sair do foco de luz.

Logo, o regime de (in)visibilidade pode fazer ver o invisível da cidade, com a retirada do homem do anonimato, na obra de Mano, como também revela a condição do indivíduo na metrópole, a sua velocidade, como expõe

Peixoto (2002, p. 84) “esses holofotes são, a um só tempo, uma homenagem à luz e um alerta para a fugacidade da presença do homem”. Essa fugacidade seria a responsabilização da invisibilidade àquele que anda pelas ruas e não somente a condição do espaço urbano.

Mesmo que este espaço, como expõe Gomes (2013, p. 185), coloque sempre o indivíduo em exposição e tenha a capacidade de transformar qualquer atividade em expressão, por estarem em situação de exterioridade, há o apagamento disso diante da apatia e da banalidade que assola o dia a dia do espaço urbano. Por isso, o regime de (in)visibilidade, com a possibilidade de trazer à visibilidade, mas também a de permanecer na invisibilidade.

Esse jogo entre visibilidade e invisibilidade revela que a experiência da intervenção urbana abarca a não-percepção ligada à indiferença aos espaços de exposição ou convivência seja pela leitura de um jornal, o uso de fones de ouvido, como vistos acima, ou a utilização do celular e outras formas de deixar opaca a obra. Para Gomes (2013, p. 239) essas ações “criam verdadeiras carapaças de intimidade em meio a um espaço frequentado coletivamente”, demonstrando estarem em um “outro lugar”. Para o autor (*ibid.*, p. 240) isso é também uma atitude expressiva, uma vez que a opacidade se torna um elemento de comunicação.

Acredita-se que essa recusa de olhar se torna um modo de experiência da intervenção urbana, como manifestada nas três obras, conforme visto nos registros acima. Essa recusa é uma das possibilidades de relação com a obra, que passa a fazer parte do “dispositivo urbano”, fundada nos “olhares-invisibilidade”, participante do regime de (in)visibilidade. Em contrapartida, diferente da proposição de Gomes e em concordância com Peixoto e Agamben, não ocorreria experiência ou atitude comunicativa do indivíduo com a cidade ou com a obra, mas uma perda dela, que se tornaria um elemento de não-comunicação.

Logo, é necessário que o indivíduo olhe para a obra para que ocorra uma experiência, como os artistas fizeram, olhando os elementos urbanos, ao andar na cidade, e também algumas pessoas que se lançaram a olhar e/ou criar outros caminhos. Ambos sendo vistos como experimentadores não são inventores de mundos. Ao contrário, parte-se da ideia de um “mundo

encontrado” ²⁷⁵ (ARDENNE, 1999, p. 14), por meio das noções de levantamento, observação, imersão em um mundo cheio de elementos passíveis de experimentação, despercebidos à maioria, mas ávidos a serem usados.

Estes estão ligadas às experiências cotidianas (tomar banho, fazer amor, compartilhar um almoço com amigos, ter encontros) indo ao encontro da perspectiva de Gumbrecht (2006) das “experiências do mundo cotidiano”. Os artistas e as pessoas que se colocam a olhar e/ou criar outros caminhos às obras são, por excelência, espécies de “experimentadores” de cotidianos, problematizando a separação que, muitas vezes se faz, entre arte e os objetos e cenas da experiência corriqueira.

Tanto Ardenne quanto Gumbrecht revelam que a própria natureza da experiência estética é determinada pelas relações travadas com a vida. Assim, veem a necessidade de uma relação intrínseca entre arte e vida, ou seja, entre experiência estética e experiência do viver. Com isso, não existiria uma perda total da experiência, como colocado por Agamben (2005).

Haveria um embaralhamento entre ambas experiências em termos de imagem, como defende Gomes (2013, p. 201). Ele expõe que as cenas urbanas são imagens em movimento, experiências visuais e físicas que ocorrem no percorrer das ruas. As imagens das obras de intervenção urbana passam a fazer parte desta cena, podendo gerar tanto a experiência do olhar-emancipação, do olhar-circulação, como também do olhar-invisibilidade. Este último entra como experiência da intervenção urbana, por revelar a permanência da invisibilidade de outros elementos do espaço urbano por quem anda pelas ruas. Logo, atesta a experiência da obra e não do indivíduo.

O regime de (in)visibilidade das obras de intervenção urbana se associa ao regime de visibilidade do espaço público, como defendido por Gomes (2013, p. 203) pelo fato de acolher uma pluralidade de usos e ações sem que haja um modo único, já que cada pessoa faz um percurso, podendo ser atraído tanto pelo ordinário quanto pelo extraordinário. Embora o último atraia mais atenção, uma vez que marca a interrupção da continuidade do fluxo, coadunando com a perspectiva do “acontecimento” conforme preconizado por Deleuze (2009), promovendo uma mistura temporal.

²⁷⁵ Do francês *monde trouvé* (ARDENNE, 2009, p. 14).

Desse modo, o processo vivido pelo “tempo que se perde”, “tempo perdido”, “tempo que se redescobre” e “tempo redescoberto” pelo artista, ao andar pelas ruas à criação das obras, pode ocorrer também pelas pessoas que andam pelas ruas e se deixam atravessar pelos signos artísticos / interventores, como as obras “Imagens Posteriores”, “Giganto” e “Polaroides (in)visíveis”, que se tornam também signos mundanos ao mimetizarem no espaço, possibilitando inversamente a promoção de sua invisibilidade.

A migração de visibilidade e invisibilidade está colocada a todo momento e, em um tempo andante, uma vez que a experiência do olhar na vida cotidiana, que se dá também no andar, propiciada pelas obras de intervenção urbana, não é fixo e nem previamente construída, cujos pontos de observação são criados não pelo artista, mas pelo espectador que se emancipa nesse sentido.

Mesmo que esse olhar seja andante, ele não adquire só a falta de atenção, mas uma forma de relação “multifacetada e fragmentada”²⁷⁶ (GOMES, 2013, p. 230), uma vez que não se sabe como o “acontecimento” pelo contato com a obra começa e termina. Com isso, as experiências também adquirem várias feições, já que a organização das obras não ocorre de maneira convencional, não há uma sequência ou a indicação da sua existência ou do que seja. É preciso se lançar no espaço urbano e se deixar atravessar por esses signos artísticos / interventores e experimentar a cidade de outra forma ou deixar que eles atravessem o indivíduo sem que se dê conta da experiência, remetendo à perda da mesma.

Peixoto (2004, p. 216) admite a existência dessa miséria da experiência, embora não seja uma perda total como Agamben (2005), e coloca como questão a possibilidade das intervenções urbanas e das imagens artísticas em geral salvarem esse estado, uma vez que podem ter força de (res)significar, inclusive o tempo, e mobilizar o contato com elas.

Para ele (*ibid.*, p. 230) o destino das imagens não estaria no experimentalismo ou no engajamento ideológico, uma vez que se integram ao sistema de produção de clichês, mas na procura da sua verdade, do seu tempo, do seu lugar. Corresponde a “saber ouvir o seu peculiar silêncio,

²⁷⁶ Ao discutir sobre as intervenções urbanas, Gomes trata especificamente do grafite. Ele cita o exemplo da exposição *Street Art* que ocorreu em maio de 2009, organizada pela Tate Modern de Londres em que 5 painéis com grafites ocuparam as suas paredes externas.

sentir o ritmo particular da vida nas suas imagens” (PEIXOTO, 2004, p. 231), fazendo romper o automatismo do cotidiano, como propõem as três obras.

A obra de intervenção urbana, ao fazer isso, é decorrente de um processo de inscrição em um tempo múltiplo, capaz de restituir a experiência que, para o autor, implica a assunção de um didatismo, na medida em que reeduca uma visão esgotada pelo bombardeio mercantil de imagens. Ao associar com a proposta de signos de Deleuze (1987), isso se dá, ao ligar o olhar a outros sentidos que não seja só a visão, mas também a memória e a imaginação, alinhados a signos mundanos, signos amorosos, signos sensíveis, culminando nos signos artísticos pelos signos interventores.

Com os signos interventores a possibilidade de a experiência do artista na cidade ser alçada à experiência do espectador emancipado²⁷⁷ e revelar, de um outro lado, o espectador que permanece passivo diante das obras, o que garantiria a elas “o grau máximo” de experiência (PEIXOTO, 2004, p. 231), ou seja, a perda das certezas do caminho que elas tomam nas ruas, seja pela sua visibilidade ou sua invisibilidade.

3.2. Olhares-emancipação

O espaço urbano como dispositivo, conforme visto acima, estaria formado como um conjunto de regras de trânsito e demais modos de organização urbana. Trata-se de um espaço disciplinar, que se prestaria à execução das atividades cotidianas, se configurando como uma passagem para se chegar a outro local, mas portador de brechas como a possibilidade da inserção de outros elementos, a exemplo das obras de intervenção urbana.

Com a colocação de obras de intervenção urbana, há a promoção de uma experiência com a cidade, em um primeiro momento se mesclando aos seus signos mundanos, se tornando um deles. Entretanto, eles podem se tornar “dispositivos artísticos” capazes de gerar experiências sensíveis, àqueles que passam pelas obras, saindo do mergulho no “dispositivo urbano”, possibilitando que se tornem “dispositivos artísticos”.

Isso ocorre quando os “dispositivos artísticos”, mesmo não vistos como tais, causam um estranhamento no indivíduo, fazendo-o parar e olhar a obra.

²⁷⁷ Termo criado por Rancière (2012) que será tratado mais adiante.

Nesse momento, há o acesso ao “dispositivo artístico” da intervenção urbana como signo artístico e interventor, na medida em que é o ato de intervir em algum local da cidade que se coloca em marcha a relação com o outro, que se predispõe ao contato com as obras.

Esta relação ocorre quando o indivíduo anda pelas ruas, “perdendo tempo” e é atravessado pela obra, que funciona como um signo mundano, à primeira vista. Se ele se dispõe a olhá-la, podem ser deflagrados signos amorosos ou sensíveis, respectivamente, pelas memórias voluntária e involuntária. O conjunto desses signos forma o signo artístico, que seria o próprio “dispositivo artístico” e, pelo fato de a obra estar colocada em locais da cidade, é alçada à condição de um “dispositivo artístico” da intervenção urbana, formado pelos signos interventores.

Como a obra de intervenção urbana pode estabelecer uma relação sógnica com o outro, causando uma violência, forçando-o a pensar. Essa violência possibilita a deflagração das estruturas temporais e linhas de subjetivação (DELEUZE, 1987, 2001), o que faz com que o “dispositivo urbano” se reinvesta dos saberes e poderes do “dispositivo artístico” de intervenção urbana. Assim é gerado um cruzamento de temporalidades no “tempo que se perde” (signos mundanos), “tempo perdido” (signos amorosos), “tempo que se redescobre” (signos sensíveis), “tempo redescoberto” (signos artísticos) e “tempo andante” (signos interventores) por este indivíduo que anda pelas ruas.

Assim como estes signos agem sobre os artistas pelo andar, conforme exposto no capítulo 1, passam a agir naqueles que acessam as obras, exigindo um olhar movido pelo andar deles, convocando outras sensações, como a memória e a imaginação. Nessa perspectiva, é importante entender o conceito de “dispositivo artístico”, pensado pela proposta de Anne-Marie Duguet (2002, 2009), que será alicerçado ao conceito de “experiência estética no cotidiano” de Gumbrecht (2006, 2010) a fim de ver a operação das intervenções urbanas dentro desta proposta e, especificamente nas obras “Imagens Posteriores”, “Giganto” e “Polaroides (in)visíveis”.

“Dispositivo artístico” das intervenções urbanas e Experiência estética em mundos cotidianos

Duguet (2002, p. 21) defende que o dispositivo artístico “é um agenciamento de peças de um mecanismo, é de imediato um sistema gerador, que estrutura a experiência sensível cada vez de forma específica”. Apesar de ser uma organização técnica, pensada a partir de alguns direcionamentos, ele não simplesmente capturaria o sujeito, como propõe Agamben ao falar de dispositivo de modo geral, mas estaria vinculado à “linha de fuga” expressa por Deleuze. Isso ocorre pelo fato de ao colocar em jogo diferentes instâncias enunciativas e figurativas, abrindo uma brecha a interrogar a representação, introduz um processo de percepção que opera em “devir”, já que é sempre atualizada pelo olhar do espectador.

A autora trata especificamente do “dispositivo eletrônico” (2009, p. 52) para pensar as instalações de vídeo-arte²⁷⁸ que passa a mostrar o próprio processo de produção, colocando em questão o modo de representação na arte conforme pretensão do modernismo, em que cada linguagem atua de maneira separada.

Como o “dispositivo eletrônico” oferece liberdade no agenciamento de seus elementos, a exemplo da autonomia da câmera e do monitor, o vídeo não se apresenta somente como imagem, mas como “um sistema, um processo, técnico, sensível e mental” (DUGUET, 2009, p. 69), gerador de sensações e reflexões. Ela chama de um “sistema de representação”, ou seja, diferentes modelos de representação que, colocados a trabalhar juntos, propiciam relações que não sejam somente do campo da visão, indicando um deslocamento da atenção sobre a experiência da obra (DUGUET, 2002, p. 17).

Percebe-se que no “dispositivo artístico” das intervenções urbanas também há esse deslocamento à experiência, alicerçado na “experiência estética nos mundos cotidianos”. Segundo Gumbrecht (2006, p. 51) ela tem o

²⁷⁸ A vídeo-arte começa com o Fluxus, no início dos anos 1960, como iniciativa dos alunos de John Cage. O Fluxus não se define como um movimento, mas como um modo de vida, manifestando-se através de concertos-happening, exposições ou manifestos. A ideia era aproveitar qualquer material, acabando com a distância entre arte e vida e utilizando a mistura de linguagens artísticas a fim de desmistificar os rituais e instituições de arte. Nesse contexto, Nam June Paik e Wolf Vostell passam a integrar o vídeo às performances e também a fazer instalações de vídeo (DUGUET, 2009, p. 50).

caráter de “despertar” para aquilo que está a nossa volta, o que o autor chama de “pequenas crises”, ou seja, aquilo que impõe uma “interrupção dentro do fluxo da nossa vida cotidiana”.

Para o autor, existem três modos diferentes de crise que deflagram experiências estéticas no cotidiano²⁷⁹. São eles: 1) a interrupção do cotidiano, 2) a adaptação máxima de objetos à sua função de forma estética e 3) resultado da mudança do quadro situacional.

O primeiro modo, “Interrupção do cotidiano”, ocorre quando um objeto familiar ganha aparência estranha ou causa um sentimento de estranheza, surgindo de maneira repentina. No segundo, “Adaptação, forma e função”, a experiência estética se manifesta de maneira gradual, ocorrendo um processo de familiarização e não uma interrupção ou epifania como o anterior. Finalmente, no terceiro modo, “Resultado da mudança do quadro situacional”, há uma substituição de uma situação corriqueira por uma excepcionalidade.

As intervenções urbanas, como as três obras, ao serem colocadas nas ruas operam como “experiências estéticas nos mundos cotidianos” a partir do primeiro e do terceiro modo, uma vez que podem causar uma interrupção do cotidiano, ao fazer parar o andar apressado e olhar para a imagem borrada das “Imagens Posteriores”, a um retrato do “Giganto” ou ao texto das “Polaroides (in)visíveis” de forma efêmera, pelo tempo do “acontecimento”. Ocorre também como uma substituição das ruas da cidade – de espaços de passagem a espaços estéticos, de espaços “estriados” a espaços “lisos” – o que pode gerar diversas reações pela abertura a uma “partilha do sensível”.

A partir desses três modos de experiência estética do cotidiano, Gumbrecht (2006, p. 54) propõe quatro formas de descrevê-la, através do conteúdo, dos objetos, das condições e dos efeitos. Conceitualmente²⁸⁰, o

²⁷⁹ Gumbrecht exemplifica estes três modos de experiência estética por: ornamentos nos rolos de papéis higiênicos feitos nos hotéis (1); o movimento “Nova Objetividade” dos anos 1920 que pregava a ideia de adaptação da forma à função, garantindo um valor estético (2) e quando uma atividade normal se torna excepcional (ao nos surpreendermos com uma rima que falamos, por exemplo) (3).

²⁸⁰ Para chegar a esses quatro conceitos, Gumbrecht parte das distinções de experiência estética em Kant (Crítica da faculdade do juízo), Heidegger (A origem da obra de arte) e Martin Seel (Estética da aparência). De forma sucinta e colocada aqui para efeito de localização do que a experiência estética produz para cada um destes 3 autores e não uma discussão deles. Para Kant, a experiência estética produz “sentimentos íntimos” de natureza diversa, o belo (o sentimento de finalidade sem fim) e o sublime (o sentimento de algo que

conteúdo estaria ligado aos sentimentos íntimos, às impressões e imagens produzidas pela consciência desvinculada do contexto. Os objetos seriam as coisas que desencadeariam os sentimentos. As condições se vinculariam às circunstâncias situacionais historicamente específicas e os efeitos às consequências e transformações decorrentes da experiência estética.

De maneira prática, diante da perda da materialidade das “coisas” no cenário contemporâneo, essas quatro formas para a descrição da “experiência estética nos mundos cotidianos”, segundo Gumbrecht (2006, p. 55), adquirem uma conotação específica, apresentando-se da seguinte maneira. No que tange ao conteúdo, a experiência estética mostra uma oscilação entre efeitos de significação e efeitos de presença; os objetos passam a aceitar qualquer objeto cotidiano como possibilidade de uma experiência estética; as condições se relacionam a uma temporalidade específica que pertence ao próprio objeto; aos efeitos, almeja-se a um sentimento de tranquilidade e estabilidade interior.

Ao fazer essa aproximação do conceito à prática, a experiência estética em relação ao cotidiano passa a ser associada, para Gumbrecht (2010, p. 128), ao que ele chama de “momentos de intensidade” e “experiência vivida”. Os “momentos de intensidade” se ligam às condições da experiência estética, relacionada a uma temporalidade própria que, no caso das intervenções é da ordem da interrupção do cotidiano, da efemeridade e do “acontecimento”²⁸¹.

Há um contato momentâneo, fugaz e a cada vez que acontece, por uma irrupção se repete de forma singular em um “entretempo”, segundo Deleuze (2009), que poderia ser visto como o “momento de intensidade” de Gumbrecht (2010). Embora pontual, o contato com a intervenção urbana é intenso, da natureza do “devir”, se abrindo ao passado e futuro ao mesmo tempo.

excede as dimensões e os conceitos). Ele não descreve os objetos, mas as condições que desencadeiam a experiência estética e mostra a relação com as preferências individuais. Para Heidegger, essas condições são menos transparentes. Contudo, se concentra no conteúdo da experiência estética, o que ele chama de “terra”, que é a impressão de que podemos ver as coisas e não as coisas que desencadeiam uma experiência estética. E, para Martin Seel, o conteúdo da experiência estética não é apenas um objeto, mas está associado ao conceito atribuído pela linguagem e que podem, também, ser descontextualizados (GUMBRECHT, 2006, pgs. 52-53).

²⁸¹ O conceito de “acontecimento” foi trabalhado de modo mais detido no capítulo 1.

Nesse “momento de intensidade” do acontecimento da intervenção urbana, opera-se não só uma experiência estética, mas vive-se uma experiência, pelo olhar misturado ao andar daquele que passa pelas obras colocadas nas ruas, que se dá pela percepção física mesclada a uma possível interpretação do mundo. Nessa mescla, entre corpo e sentido, se situa o “conteúdo” do pensamento de Gumbrecht (2006), que gera uma oscilação entre efeitos de presença e significação.

Segundo o autor (2010, p. 137) essa oscilação é simultânea, embora não seja de complementaridade, mas tensa, dotando “o objeto da experiência estética de um componente provocador de instabilidade e desassossego”. A simultaneidade entre presença e sentido é provocadora pois surge de uma epifania, já que aparece de forma repentina, sem que a experiência seja esperada, causando uma violência, conforme proposta deleuzeana de signo (1987).

Esse momento epifânico ocorre a partir da articulação entre espaço e tempo, dos signos interventores que se dão em um tempo andante, uma vez que há a possibilidade, conforme proposta de Gumbrecht (2010, p. 140), de descrição da temporalidade como “evento”, ligando-se à ideia de “acontecimento”, de forma efêmera.

O componente de epifania pode residir na leitura de um livro, na reação a um quadro ou diante de algo que aconteça no cotidiano e, voltando-se a esta pesquisa, percebe-se também nestas três obras de intervenção urbana, vistas como “acontecimentos”. Esse componente apresenta três aspectos, segundo o referido autor (*ibid.*, p. 142), que são: 1) nunca se sabe o momento em que ocorre a epifania; 2) quando acontece, não é possível saber a intensidade e 3) a epifania na experiência estética vivida no cotidiano tem um caráter de evento (acontecimento), pois se desfaz como surge.

Em relação às três obras, ao serem colocadas nas ruas não se sabe quando as pessoas terão contato com as fotografias das “Imagens Posteriores”, os retratos do “Gigante” ou as “Polaroides (in)visíveis”, pois não há uma indicação prévia de onde estão²⁸². Quando acontece o contato, não

²⁸² O texto inicial deste capítulo trata de um modo geral das três obras, em relação ao regime estético de que participam, a possibilidade de “partilha do sensível” e o seu caráter epifânico, pelo fato de poderem gerar uma “experiência estética em mundos cotidianos” ou uma “experiência vivida”. Contudo, no momento da exposição do “olhar-dispositivo” e do “olhar-

se sabe também a intensidade, se irá gerar um olhar atento da obra ou a imaginação, ocasionando um caminho próprio do espectador, que pode levar a obra a outros espaços. Mesmo havendo este contato, independente da intensidade, sabe-se que ocorre como um evento, por desfazer-se rapidamente, no tempo em que se está na rua.

Como as três obras surgem “do nada”, elas se alinham a uma “experiência estética em mundos cotidianos” ou “experiências vividas” que trazem o componente da epifania. Segundo Gumbrecht (2010, p. 143) esta pode ser chamada de epifania estética, uma vez que envolve sempre um elemento de violência, no sentido que Deleuze (1987, p. 23) dá ao signo. Para ele, o efeito violento de um signo é o sentido e a procura do sentido, que se dá pelo pensamento (memória, desejo, imaginação, inteligência, faculdade das essências). Além da busca de sentido, a violência, em Gumbrecht (2010, p. 143) ocorre pela presença, uma vez que pode bloquear o corpo, fazendo com que o ritmo usual seja transformado.

Essa presença ocasionada pela “experiência vivida”, para o autor, pode contribuir para a recuperação da dimensão espacial e corpórea da nossa existência, devolvendo o que ele chama de “estarmos-no-mundo”, “no sentido de fazermos parte de um mundo físico de coisas” (*ibid.*, p. 146), mesmo que essa sensação não seja permanente, pela efemeridade do “tempo do acontecimento” ou “momento de intensidade”.

A sensação de estar em sintonia com as “coisas do mundo”, porém não é da natureza de uma harmonia perfeita, mas faz parte do efeito de um sentimento de tranquilidade e estabilidade interior, que é a sensação “de ter acabado de recuperar um vislumbre do que podem ser as coisas do mundo”. Ou seja, sair do automatismo da vida cotidiana e entrar no próprio mundo, podendo suscitar uma percepção do mesmo, uma memória voluntária ou involuntária ou um ato de pensar, no momento em que se coloca em relação, no nosso caso, com as três obras.

Além das possibilidades da percepção, da deflagração das memórias voluntária e involuntária ou o ato de pensar, propostos por Deleuze (1987), e ligados ao sentido, há também, conforme Gumbrecht (2010), a presença.

participação” das mesmas, entrarei em detalhes e questões contraditórias em relação ao que foi exposto, existentes nelas, podendo haver uma perda da epifania.

Nessa simultaneidade entre sentido e presença, proposto por ele, percebe-se que o corpo do espectador é colocado em ação, nas intervenções urbanas, pelo andar, gerando o acesso às obras.

Essa relação com o corpo do espectador se associa ao que Duguet (2002, p. 36) propõe ao pensar as instalações de vídeo. Nestas, o corpo do espectador é confrontado não só à obra, como também ao espaço, podendo negar a arquitetura, possibilitando uma exploração e um diálogo com o local. Por isso, a escolha dele não é aleatória, se constituindo como parte da obra e não um simples ornamento ou uma forma de apresentação da imagem. O espaço organiza o visível e estrutura as condições de percepção, a fim de propiciar certos efeitos sobre o comportamento do visitante, abrindo-se a sensações e interrogações.

Percebe-se que o modo de operar das intervenções urbanas é semelhante ao das instalações, promovendo uma mobilização do corpo em relação à obra que está em diálogo também com o espaço urbano, que fora aberto às linhas de fuga do seu próprio dispositivo, abrindo a um modo de se relacionar, tanto com a obra quanto com o espaço, de modo mais ativo e íntimo.

Nessa perspectiva, Duguet (2002, p. 17) propõe a concepção da obra como um sistema relacional por ser capaz de estabelecer relações pelo próprio objeto, pela luz, pelo espaço e pela movimentação do corpo daquele que passa por ela.

Na leitura de Duguet (*ibid.*, p. 18) o “dispositivo artístico” da instalação seguiria esta vertente de possibilitar o deslocamento em torno e diante da obra. Percebe-se que o “dispositivo da intervenção urbana” se alinha a esta perspectiva, colocando o corpo, pelo andar, como forma privilegiada à percepção da obra. As obras em si, as “Imagens Posteriores”, o “Giganto” e as “Polaroides (in)visíveis” são bidimensionais, mas ao serem colocadas no espaço urbano, ganham a sua espacialidade, mobilizando o andar ao acesso a elas.

Esta percepção se daria no “tempo que se perde”, propiciando a deflagração das memórias no “tempo perdido” e “tempo que se redescobre”, sendo que a construção do olhar ocorreria na relação tempo e espaço em um “tempo andante”. Logo, a obra se abre ao olhar pelo andar, não só do artista,

mas também do espectador, por um processo relacional na perspectiva de uma “obra aberta”.

Duguet (*ibid.*, p. 19) expõe que “obra aberta” é aquela obra que possibilita uma multiplicidade de interpretações, o que garante que esta não seja um produto acabado no olhar do artista, mas tem a continuidade pela relação com o olhar do espectador.

As três obras atuam como “dispositivos artísticos” de intervenção urbana pelo fato de se configurarem como “dispositivos artísticos” que operam nas linhas de fuga do “dispositivo urbano”, cada qual a sua maneira, já abordado de forma detalhada no capítulo 1, pela identificação da deflagração do “tempo que se perde”, “tempo perdido”, “tempo que se redescobre”, “tempo redescoberto” e “tempo andante”. Diante disso, o “dispositivo” de cada uma delas será retomado de maneira breve a fim de adentrar mais sobre a relação que as obras se propõem a estabelecer com os espectadores.

As “Imagens Posteriores” de Patricia Gouvêa se constituem da migração de cinco fotografias coloridas de paisagens borradas do livro do mesmo título da obra, proposta pelo curador Marco Antônio Portela, no ato de seu lançamento. As fotografias foram registradas a partir de percursos em meios de transporte e impressas para as ruas em lambe-lambe no tamanho 4x2,75m, coladas por meio de andanças nas cidades do Rio de Janeiro pela artista e o curador, em Fortaleza por pessoas ligadas ao grafite e em Brasília pelo Coletivo Transverso.

O “Giganto” de Raquel Brust foi idealizado para os muros das cidades, cuja escolha se dá junto aos possíveis retratados. Ao andar com a câmera em punho, a artista começa a conversar e, posteriormente, fotografar a pessoa anônima que mora, trabalha ou transita nas proximidades. Esta pessoa se transformará em um grande lambe-lambe impresso em preto-e-branco, do tamanho do local escolhido para ser colado. Ela iniciou na cidade de São Paulo e fez também em Paraty, Tiradentes e Bertioga.

As “Polaroides (in)visíveis” de Tom Lisboa são feitas a partir do andar do artista pelo entorno das cidades a fim de descobrir detalhes que passam imperceptíveis ao olhar apressado. Ao vê-los, ele cria pequenos textos que são impressos em um papel amarelo jamaica no formato de uma polaroide

(11x14cm) e colados no espaço urbano, em pontos de ônibus, bancos de praça e telefones públicos.

Assim como os três artistas andaram pela cidade para a colocação ou mesmo a produção das imagens das obras, operando em um “tempo que se perde”, as pessoas que andaram pelas ruas entraram em um “tempo que se perde” para acessar as obras, que surgiram no meio do caminho, de forma efêmera, e puderam descobrir os outros tempos (“tempo perdido”, “um tempo que se redescobre”, “tempo redescoberto” e “tempo andante”).

O “tempo andante” seria próprio da intervenção na rua, da relação espaço-tempo estabelecida pela obra e o “tempo redescoberto” liga-se ao “dispositivo artístico” da obra. Enquanto que o “tempo perdido” e o “tempo que se redescobre” surgiram de possíveis memórias dos passantes, como será percebido pelo registro do contato das pessoas com as obras no espaço urbano.

Nesse cruzamento temporal é possível perceber a relação que alguns espectadores estabeleceram com as obras. Nas intervenções urbanas de Gouvêa, Brust e Lisboa a apreensão da recepção das respectivas obras se dará pelos vestígios das mesmas deixados em publicações de imprensa, registros fotográficos e videográficos das pessoas que se colocaram em uma relação de olhar pelo andar com as obras.

Essa apreensão possibilita perceber a deflagração dos “olhares-emancipação” daquele que anda pelas ruas enquanto espectador das obras, criando seus próprios caminhos nas obras em três sentidos: a entrada ao “dispositivo artístico” das intervenções urbanas, a profanação do “dispositivo urbano” e a profanação do “dispositivo artístico” das intervenções urbanas, cuja descrição segue abaixo:

1) a entrada ao “dispositivo artístico das intervenções urbanas” se dá ao olhar momentaneamente, parando em frente a obra ou mesmo com o corpo em movimento, deixando-se atravessar pela obra como um signo mundano, entrando em um “tempo que se perde”, que antecede a ação e o pensamento;

2) a profanação do “dispositivo urbano” ocorre a partir de reflexões sobre a cidade, abrindo às “linhas de fuga” do mesmo pela inserção do “dispositivo artístico” das intervenções urbanas que se dá na relação tempo e espaço, em um tempo andante;

3) a profanação do “dispositivo artístico” das intervenções urbanas acontece pela imaginação sobre as pessoas e os lugares retratados ou a opinião sobre as obras, abrindo a múltiplas interpretações previstas ou não pelos artistas, geradas pelas memórias voluntária e involuntária, respectivamente, do “tempo perdido” e do “tempo que se redescobre”.

A emancipação do espectador nas intervenções urbanas

Percebe-se a entrada ao “dispositivo artístico” das intervenções urbanas nas fotografias de registro do contato que as pessoas estabelecem com as três obras colocadas nas ruas, de acordo com a proposição de Gumbrecht (2006), na oscilação entre sentido e presença, dada no cotidiano.

O contato ocorre como uma “experiência estética nos mundos cotidianos”, uma vez que as pessoas estão andando pelas ruas, usando-as como local de passagem e, de repente, de modo epifânico, se deparam com as paisagens das “Imagens Posteriores”, os retratos do “Giganto” e as “Polaroides (in)visíveis.

No contato com as obras, alguns continuam a andar, virando apenas o rosto, como nas imagens 105, 106 e 107. Enquanto, outros permanecem no seu trajeto, a pé ou de ônibus, mas mobilizam o corpo todo para ver as fotografias (Imagens 108 e 109).

Imagem 105 – Homem se vira para olhar uma das fotografias das “Imagens Posteriores” no Rio de Janeiro (2012)



Fonte: Acervo da artista

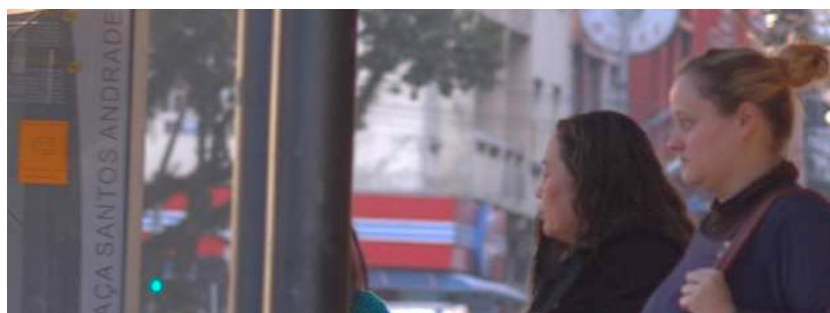
Imagem 106 – Jovem olha ao passar em frente a uma Giganta da 4ª Mostra São Paulo de Fotografia (2013)



Fonte: Acervo da artista

Imagem 107 – Mulher loira de coque no cabelo olha de lado para a direção da polaroide ao descer do ônibus, em Curitiba (2014) / detalhe abaixo





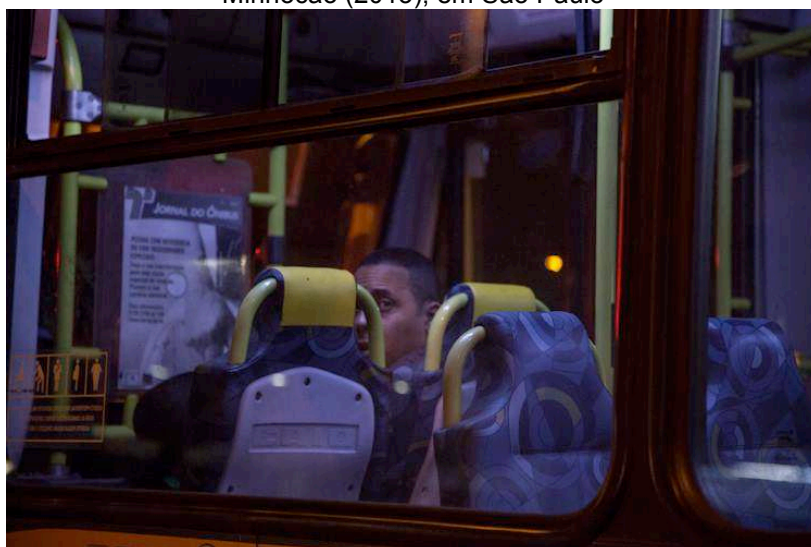
Autoria: Ana Rita Vidica

Imagem 108 – Homem vira o rosto e o corpo para ver uma das “Imagens Posteriores” em Fortaleza (2012)



Fonte: Acervo da artista

Imagem 109 – Rapaz vira o rosto e o corpo no interior do ônibus para ver o Giganto Minhocão (2013), em São Paulo



Fonte: Acervo do projeto Giganto

A partir dessas cinco imagens, percebe-se a oscilação entre sentido e presença na experiência estética cotidiana, conforme proposto por

Gumbrecht (2006). Ao terem contato com as fotografias das obras, as pessoas registradas nestas fotografias mostram que se deixaram entrar no “dispositivo artístico” das três intervenções urbanas, pois olham ao andar, momentaneamente, propiciando pensar essa tensão entre o sentido dado, mesmo que não seja explicitado, junto à presença do olhar e do movimento do corpo. Essa presença também é perceptível no momento em que algumas pessoas acessam as obras estando paradas esperando no ponto de ônibus (Imagens 110 e 111).

Imagem 110 – Homem no ponto de ônibus, de camiseta preta, vira o rosto para ver a imagem da obra “Imagens Posteriores” no Rio de Janeiro (2012)



Fonte: Acervo da artista

Imagem 111 – Mulher procura a imagem da polaroide ao esperar o ônibus em Curitiba (2014)



Autoria: Ana Rita Vidica

Tom Lisboa, ao criar as “Polaroides (in)visíveis, não achava importante verificar o modo como as pessoas se relacionavam com as obras, pois via a polaroide como um bilhete que deixa abandonado na cidade, que pode ser visto ou não, por isso não registrou as reações das pessoas (Apêndice 6). Como interessava à pesquisa esse tipo de registro, as primeiras polaroides, coladas em Curitiba em 2005, foram impressas e recolocadas nas praças Carlos Gomes, Santos Andrade e Zacarias, a partir do Guia de visita²⁸³. Ao fazer essa recolocação, foram observadas diversas reações, dentre elas a dessa senhora de casaco xadrez (Imagem 111) que lia a polaroide e, de forma discreta, movendo levemente a cabeça e os olhos, procurava a imagem descrita, no entorno do ponto de ônibus.

Embora o artista não tivesse tido a intenção de fazer o registro dos espectadores, várias pessoas o perguntavam sobre as reações. Assim, sem que ele premeditasse, quando estava no café do Sesc Belenzinho, na exposição coletiva “Geração 00: a nova fotografia brasileira” (2011), em que expôs as polaroides, viu um grupo de meninas (Imagem 112) que procurava uma das polaroides no espaço urbano e acabou gravando um vídeo²⁸⁴.

Imagem 112 – *Print* do vídeo “Meninas procuram a polaroid” no Sesc Belenzinho (2011)



Fonte: Acervo do artista

²⁸³ As imagens 103 e 107 fazem parte do registro da recolocação das Polaroides (in)visíveis de 2005, novamente no espaço urbano de Curitiba, em 2014.

²⁸⁴ Transcrição do vídeo: A polaroide diz: Em um dia de céu limpo e com vento é possível ver a bandeira do estado de São Paulo tremulando em cima do prédio do Banespa. Procure-a no horizonte à sua esquerda.

Menina 1 (com blusa listrada): Não, lá na frente, na bandeira, lá em cima.

Menina 2 (com camiseta branca e palavras): Ah, eu não achei.

Menina 3: Ali, eu achei. Sabe aquele predinho bem magrinho. Então, atrás desse “coisa” aí, grandão. Ali, oh, num predinho bem pequeno.

Menina 1: Não viu?

Menina 3: Lá na frente, lá no centro da cidade. Tá vendo um coisinha lá...lá em cima.

Menina 4 (loira de blusa verde): Só tem ela lá.

Menina 2: É impossível ver isso gente.

O diálogo delas, gravado no vídeo, revela a busca pela polaroide, a partir da orientação textual. Contudo, ela não se dá de modo automático pelas quatro meninas, sendo que algumas encontram a polaroide e outras não. A procura envolve um olhar por aquilo que está fora do “quadro”²⁸⁵ proposto pela polaroide, implica um diálogo entre as meninas e outras denominações para o prédio do Banespa, indicado pela polaroide. Ele se transforma no prédio “magrinho”, ou seja, outras referências parecem surgir.

É importante destacar que elas entram no jogo da busca da polaroide proposto pelo dispositivo desta intervenção urbana e passam a olhar o entorno, parando, momentaneamente, a sua rotina, pois foram atravessadas pelo signo mundano, artístico e interventor da polaroide. Além disso, fazem parte de uma “partilha do sensível” como proposto por Rancière (2005), pois compartilham do olhar do artista, mas cada uma a sua maneira, tornando patente um modo de recepção plural e particular.

Essa “partilha do sensível” é vista também quando grupos de pessoas se colocam a visitar o “Giganto” em Tiradentes (Imagem 113) e em São Paulo (Imagem 114). A obra, nos dois locais, coloca o grupo em relação em uma atividade comum, partilhando um espaço, embora cada um possa ter as suas próprias percepções, gerando uma multiplicidade na partilha.

Imagem 113 – Grupo de crianças visita o “Giganto” em Tiradentes (2012)



Fonte: Acervo da artista

²⁸⁵ Este “fora do quadro” proposto na obra é chamado por Tânia Bloomfield da “cena sugerida que não cabe na moldura” (2012, p. 239).

Imagem 114 – Grupo de alunos do Prof. Renato Stockler da PUC visita o “Giganto” Minhocão (2013), em São Paulo



Fonte: Facebook do Projeto Giganto

Além disso, essa ida ao local para ver as obras, conforme essas duas imagens, mostram uma “experiência estética cotidiana” não pelo primeiro modo proposto por Gumbrecht, a “interrupção do cotidiano”, visto nas imagens acima, mas pela terceira, o “resultado da mudança do quadro situacional”. Nesta há uma substituição de uma situação corriqueira por uma excepcionalidade. Ou seja, as paredes da igreja em Tiradentes (Imagem 113) e as pilastras do Minhocão (Imagem 114) se convertem em espaços de relação pelas imagens dos rostos de pessoas anônimas.

Devido a essa mudança situacional, alguns jornais publicam que a cidade se converte em galeria. Em contrapartida, não acredito nessa possibilidade em concordância com Raquel Brust, que expõe que a galeria “é um ambiente bem controlado, um pouco asséptico e a pessoa fica ali parada diante da imagem e, na cidade, não” (Apêndice 5).

Embora as fotografias dos alunos mostrem esse “ficar parado diante da imagem”, acredito que esse olhar estático não aconteceria porque a obra se constitui da cidade, do barulho da buzina, dos ônibus, pessoas passando. Logo, a cidade não seria a galeria, mas parte da obra. A artista afirma que não há o *glamour* de uma galeria ou museu, é a rua, mesmo não sendo uma obra marginal por estar dentro de um festival²⁸⁶.

²⁸⁶ Ela faz referência ao Giganto Photo España. Mas, todos os Gigantos (exceto aqueles que colou fora do Brasil) fizeram parte de um evento ou foram financiados por uma instituição.

Além disso, a artista não pretende transformar a cidade em galeria, mas humanizar a cidade pela inserção dos retratos agigantados, o que constituiria em um papel político da obra, segundo texto do catálogo da exposição “Geração 00: a nova fotografia brasileira”, na qual fez parte o Giganto Sesc Belenzinho (Anexo 35). Acredita-se que além da humanização ao trazer os anônimos à visibilidade, o papel político da obra vai ao encontro da perspectiva proposta por Rancière (2005), ou seja, no fato de propiciar uma “partilha do sensível”, compartilhando um espaço comum e, ao mesmo tempo, entrando no seu particular.

O espaço comum partilhado é o da cidade, onde está fixada a obra, o que pode gerar a “profanação do dispositivo urbano”, vistas nas reflexões sobre a cidade e a automaticidade do cotidiano gerada na mudança situacional causada pela presença da obra na rua, ou seja, na relação tempo e espaço, logo em um “tempo andante”.

Carol Nogueira²⁸⁷ (Anexo 36) reflete sobre a mesmice do cotidiano e do espaço urbano a partir da visualização da obra “Imagens Posteriores”, abrindo uma “linha de fuga” no “dispositivo urbano”, já que é vista como respiro, uma janela ou suspiro capaz de transformar, mesmo que de forma sutil, a mesmice da cidade.

Ela expõe que as paisagens borradas são um convite da cidade para viajar, sendo que cada fotografia “é uma sementinha do comichão de estrada, de viagem, de evasão, plantada no meio do concreto do seu dia a dia” como se houvesse um grito de libertação “me solta, rotina, que eu vou nessa”. A obra impulsiona querer sair do corriqueiro, romper, de certa maneira, com a ordenação do “dispositivo urbano”.

As obras poderiam, ainda, levar simplesmente a refletir sobre a cidade, conforme comentário de uma participante da palestra proferida por Patricia Gouvêa²⁸⁸, sobre seu trabalho, incluindo a obra “Imagens Posteriores”. A participante expõe que não conhecia a obra, mas a fez lembrar da reação

²⁸⁷ Blog www.quadradobrasilia.wordpress.com/2013/04/16/a-cidade-manda-um-recado-viaje/ - 16 de abril de 2013, acesso em 12 de março de 2014. Carol Nogueira se refere às fotografias coladas na cidade de Brasília, em 2013.

²⁸⁸ Essa palestra aconteceu em 18/11/2013, durante o CLIF Curitiba Luz Imagem Fotografia, um evento que teve o objetivo de discutir a fotografia contemporânea, em Curitiba-PR. A transcrição de parte da fala de Patricia Gouvêa e da participação do público está no Apêndice 2.

que teve ao ter contato com uma outra obra de intervenção urbana semelhante a esta obra. Ela disse (Apêndice 2): “No meio daquela agitação e por alguns segundos você para e pode refletir sobre a cidade. No meio da correria, eu levei cerca de 2 minutos para refletir e poder continuar”. Fica patente a efemeridade a partir de uma interrupção do cotidiano por uma experiência estética presente na rua, ou seja, o tempo é reorganizado pela presença do “dispositivo da intervenção urbana”.

As “Polaroides (in)visíveis” também possibilitaram esse desmonte do “dispositivo urbano” na perspectiva de Alessandra, Orlando Azevedo e Geisa, a partir de suas opiniões enviadas para o *e-mail* de Tom Lisboa²⁸⁹ (Anexo 37). A primeira afirma que o artista “empresta” os seus olhos possibilitando que se perceba “um olhar diferente do que se tornou cenário de rotina para muitos”. O segundo diz que “é um belo exercício de cidadania do oculto” e, para a terceira, propicia um novo olhar, levando a ver o cotidiano com poesia.

Os três ressaltam a abertura àquilo que está ali, mas não é visto pelo olhar apressado do cotidiano, transformando o modo de ver a própria cidade. Isso ocorre em uma breve pausa, em que a obra abriria uma fenda no automatismo da cidade, levando a olhá-la de forma diferente.

Essa ideia de transformação do espaço urbano, na experiência da obra “Giganto” não se dá somente pelo olhar, mas também no que refere à circulação de pessoas, que passa a ser maior. A passarela onde foram colados os Gigantos do Minhocão 2013, por exemplo, deixa de ser um espaço de passagem para um de visitação e o estabelecimento de uma outra relação com a cidade, não só funcional, mas estética.

A abertura à dimensão estética na cidade causa a fissura no “dispositivo urbano” pela sua profanação. O “dispositivo artístico” das intervenções urbanas, entretanto, também pode ser profanado, na medida em que uma multiplicidade de interpretações surge, pelas opiniões divergentes a respeito das obras ou a imaginação sobre as pessoas e os lugares retratados, geradas pelas memórias voluntária e involuntária, respectivamente, do “tempo perdido” e do “tempo que se redescobre”.

²⁸⁹ Tom Lisboa cedeu alguns dos *e-mails* recebidos a partir da solicitação feita pela pesquisadora, a fim de compreender o processo de recepção.

Embora muitas pessoas gostem da proposta das polaroides e parece ver como um “respiro” diante da correria do dia a dia, Ronaldo Bressane (Anexo 37) coloca o oposto. Ele questiona a obra, expondo a impossibilidade dessa parada diante dela, justificando pelo cotidiano apressado. Ele não vê possibilidade de comunicação e que esta só ocorreu devido à divulgação midiática²⁹⁰. Ronaldo critica essa relação entre a mídia e as polaroides e diz que a obra tem que propor o diálogo ao público de modo isolado.

A opinião de Bressane mostra a possibilidade que a obra oferece à divergência, caracterizando a abertura à multiplicidade de opiniões. Ele critica a obra pelo fato de se fazer vista pela divulgação midiática e propõe que a obra esteja apartada do meio. Esse discurso valida o caminho próprio de um espectador, ancorado na perspectiva de uma característica pregada pelo modernismo, o do isolamento da obra.

Em contrapartida, a obra se vincula ao regime estético, possibilitando uma mistura com outras linguagens. Além disso, é possível estabelecer um contraponto entre a comunicação oferecida pela mídia²⁹¹, que é mais fechada, muitas vezes, ficando em um nível informativo. Já as “polaroides (in)visíveis, mesmo que Lisboa diga que os textos presentes nelas são “objetivos”, que de algum modo “informam”, existe algo de oculto, uma vez que ela não é dada, permanecendo uma espécie de “lacuna” ou “ruído” colocado no espaço urbano (Apêndice 6). Por isso é preciso um esforço daquele que passa para ler e procurar e essa procura é aberta e promove uma relação com o espaço no entorno, como visto na possibilidade de “entrada ao dispositivo artístico da intervenção urbana”.

Além da crítica à obra, a profanação ao dispositivo artístico da intervenção urbana pode ocorrer pela ressignificação de seu uso. Uma das fotografias das “Imagens Posteriores” se converteu no fundo da carrocinha de um vendedor ambulante que fazia ponto no local, conforme relato de Patricia

²⁹⁰ Pelo menos em Curitiba-PR, com a primeira intervenção das polaroides houve cobertura pela mídia impressa e televisiva. Nas outras cidades, isso ocorreu, mas de forma mais esparça e menos intensa.

²⁹¹ Embora o comentário de Bressane já suscite essa relação com a mídia, a discussão da relação entre arte e mídia será feita no item “olhares-circulação”.

Gouvêa²⁹² (Apêndice 1). A fotografia deixa de ser parte de uma obra para ser transformada em decoração de um estabelecimento comercial ambulante.

O vendedor ambulante imagina e propõe uma outra funcionalidade estética à obra. Essa capacidade de imaginação vai também aos retratos do “Giganto”, cujos retratados se convertem em pessoas famosas ou moradores da região, como nas falas dos entrevistados das matérias veiculadas no Jornal Nacional (Anexo 38) e no Jornal TV Brasil (Anexo 19).

Na primeira, o entrevistado diz “é, deve ser conhecida” ou a outra “eu achei interessante, mas não estou reconhecendo quem são”. Na segunda, a entrevistada Dilma Nogueira Côrtes pensa que são pessoas comuns e acha isso interessante. José Carlos inclusive reconheceu essas pessoas, que vivem ali perto.

Tanto a imaginação quanto o reconhecimento revelam modos de relação a partir da experiência estética com o cotidiano, transformado pela inserção dos Gigantos, acessando a memória involuntária pelo imaginar e a memória voluntária pelo reconhecer.

Os registros da experiência estética das intervenções urbanas, que ocorrem no cotidiano, que culminam na percepção da entrada no “dispositivo artístico” das intervenções urbanas ao parar e olhá-las, a profanação do “dispositivo urbano” ao refletir sobre o estar na cidade e a profanação do “dispositivo artístico” pela imaginação ou críticas às obras, são reveladores dos “olhares-emancipação”, ou seja, uma modalidade de olhar feita por espectadores emancipados.

Toma-se o espectador como proposto por Rancière (2012, p. 21), que ele chama de “espectador emancipado”²⁹³. Ele não tem uma condição passiva, cujo olhar é oposto ao conhecer e ao agir²⁹⁴, ou uma condição necessária de interação, se convertendo no artista. Rancière, no entanto,

²⁹² Patricia Gouvêa fez esse relato na entrevista concedida à pesquisadora. Contudo, ela não tinha a fotografia de registro desta reutilização da fotografia da obra “Imagens Posteriores”.

²⁹³ O desenvolvimento dessa ideia está presente no texto “O espectador emancipado” de Rancière, produzido a partir do convite do *performer* e coreógrafo sueco Marten Sapkngberg, para relacionar com o texto escrito pelo autor em 2002, de título: “O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual”, em que reflete sobre o método de ensino do professor Jaquotot do séc. XIX, baseado na igualdade de inteligências entre aluno e professor em que o primeiro pode se emancipar, ao descobrir que pode aprender sozinho, ou seja, sem mestre explicador.

²⁹⁴ O agir é tomado por Rancière (2012) como uma ação interior, a exemplo da imaginação e da reflexão ativada pelo olhar, e não uma ação corporal. Para o autor, o olhar é uma forma de agir e fazer a obra.

parte do pressuposto de que “todo espectador é já ator de sua história”, capaz de criar um caminho próprio na relação com a obra. Mesmo que não haja uma ação tátil, aliás é o que menos importa ao autor, ela não é passiva, pois a emancipação do espectador reside na deflagração de um processo de reminiscências, fabulações ou outras relações formuladas por ele.

Para Rancière (2012, p. 20), o espectador teria o poder de traduzir à sua maneira o que percebe, o que constitui em uma aventura intelectual particular que o torna semelhante ao artista, ou seja, capaz de criar²⁹⁵ também, mesmo que não seja com uma ação física efetiva. A sua perspectiva pressupõe uma igualdade de inteligências, o que garante que cada um, espectador e artista, possa traçar o seu próprio caminho.

Emancipar-se seria entrar nas linhas de fuga da obra ou profaná-la, na medida em que o espectador é que traça o seu caminho, que pode ser distinto ao do artista. Ignora-se, portanto, a desigualdade das inteligências, sendo que abolir as fronteiras ou a fixidez e hierarquia das posições seria um ato intelectual, que se constitui no ato de olhar. Para Rancière (*ibid.*, p. 18):

O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si.

Os espectadores emancipados podem estar distantes (fora da cena) mas serem intérpretes ativos do espetáculo na medida que podem pensar, imaginar, associar e criar outras histórias. No “dispositivo das intervenções urbanas”, o olhar não está dissociado do agir, que se dá pelo andar, e ele se liga ao aparecimento do espectador emancipado na perspectiva de ser uma “obra aberta”, conforme Duguet (2002), ou seja, estar aberto a múltiplas interpretações.

O artista não força uma interpretação, se assemelhando ao pedagogo ou dramaturgo embrutecedor em que o aluno deve aprender o que o mestre faz aprender ou o espectador vê o que o diretor faz ver, mas atua pela emancipação, pela lógica paradoxal do mestre ignorante, em que o aluno aprende do mestre algo que ele não sabe.

²⁹⁵ Criar tem o mesmo sentido de agir.

Apesar de Rancière não tratar das intervenções urbanas, percebe-se que a emancipação nelas decorre do fato de a obra estar na rua sem uma orientação prévia ou mesmo uma identificação que se trata de uma obra. Nem mesmo de que o contato com a mesma, feita sem a mediação do artista, culminaria na emancipação do espectador, na medida que cria o seu próprio caminho interpretativo.

Esse caminho próprio da interpretação do espectador é perceptível em outras obras de intervenção urbana, vistas de forma eucrônica às três intervenções. Para fazer essa relação, escolheu-se a intervenção urbana realizada no metrô Sumaré (1998), na cidade de São Paulo, do artista Alex Flemming²⁹⁶, cuja percepção de possíveis respostas à obra foi feita enquanto estava no espaço urbano, pela pesquisadora Ana Mae Barbosa²⁹⁷, diferente das “Imagens Posteriores”, “Giganto” e “Polaroides (in)visíveis”, realizada a partir dos seus vestígios, nesta pesquisa.

Apesar da apreensão ter sido feita em momentos distintos, durante a intervenção e posterior a elas, percebe-se no caso da obra de Flemming e dos outros três artistas, a existência dos “olhares-emancipação” através dos olhares de espectadores que criam seus próprios caminhos de enunciação.

O projeto de intervenção de Alex Flemming, é composto por retratos anônimos de tipos raciais diferentes, brancos, pretos e asiáticos, fotografados frontalmente, como nos passaportes, nas carteiras de identidade, ampliados em alto contraste²⁹⁸ e mescladas com poemas e gravados, cada um, em painéis de vidro de 1,75 m x 1,25 m do metrô de São Paulo na Estação Sumaré, como exposto na imagem 115.

²⁹⁶ Essa obra foi escolhida por ter a pesquisa de recepção já realizada. Não foi encontrada outra obra que tenha esse tipo de pesquisa. Mesmo que a obra de Flemming, visualmente, tenha pontos em comum com a obra de Raquel Brust pois ambos fazem retratos, a relação se dá no âmbito da recepção e, por isso, dialoga também com as obras de Patricia Gouvêa e Tom Lisboa, na tentativa de as pessoas se relacionarem com a obra.

²⁹⁷ Essa pesquisa foi publicada no livro: *Alex Flemming*. São Paulo: Edusp, 2002.

²⁹⁸ Alex Flemming explica, em entrevista publicada no livro “Alex Flemming” de Angélica de Moares que a técnica da fotografia em alto contraste delimita “áreas de corte e recorte da imagem, transformada então em máscara (estêncil) e funcionando como matriz da imagem a ser preenchida com tinta spray no momento da ação de grafitar”.

Imagem 115 - Obra de Alex Flemming (1998) – Intervenção Metrô Sumaré em São Paulo-SP



Fonte: Acervo do artista

Os poemas, de autoria de importantes poetas brasileiros, de José de Anchieta e Gregório de Matos até Torquato Neto e Haroldo de Campos, foram gravados em letras coloridas pintadas, meio desordenadas e um tanto borradas, dificultando a leitura. Ao mesmo tempo possibilitando, no entanto, diálogos entre as pessoas que passavam pelo local. Os quarenta e quatro retratos colocados enfileirados nas plataformas e ordenados, um no sentido inverso do outro recitavam os poemas? Que tipo de olhar causava nas pessoas que passavam ali?

Flemming andou por São Paulo para se apropriar de um espaço desta cidade com fotografias do gênero de documento, relacionando-se ao seu passado, que sendo filho de um piloto de avião e de uma aeromoça, o artista viajou muito e teve vários passaportes ao longo da vida. Assim, o passado, as memórias voluntárias dos seus próprios retratos de passaporte, sendo um deles utilizado na obra, tomam forma no conjunto de retratos instalados na Estação Sumaré, olhados no “agora” por outros olhos. O artista afirma que

[...] quis refletir um pouco sobre a verdade dos olhares nos documentos, sobre a população anônima que transita conosco sentada encostada no banco ao lado e que, na maioria arrasadora das vezes, não chegamos a perceber o manancial de poesia que se esconde atrás de um muro de paletós embrutecidos ou de vestidos plissados como armaduras”²⁹⁹ (FLEMMING, 1998).

²⁹⁹ Trecho presente no catálogo da obra.

Embora a intenção do artista, explicitada por sua fala, seja a de possibilitar a percepção da subjetividade do outro anônimo que senta ao nosso lado, não há um direcionamento disso nas ruas, o que possibilita a abertura para múltiplas interpretações, ou seja, a emancipação dos espectadores, como percebidas em algumas falas coletadas por Barbosa (2002).

Em grande parte das falas fica expresso o desejo de descobrir ou apontar quem são os retratados, como vistas na obra de Raquel Brust. De acordo com elas, os retratados poderiam ter sido pessoas refugiadas, amigos do artista, pessoas feias e comuns, drogados, pessoas de diferentes raças, asiáticas, brancos e negros, procurados pela polícia, diversos povos e culturas, estudantes de arte, trabalhadores, atores de televisão, pessoas que já morreram, pessoas semelhantes ao patrão, ao Marcelinho Carioca e a amigos dos usuários do metrô.

Com isso, se opera um processo de emancipação dos espectadores em relação à obra, já que criam as suas próprias interpretações, a partir da possível identificação dos retratos, que se convertem nas mais variadas pessoas e nos poemas que se deslocam de suas autorias, poetas brasileiros, e de suas temporalidades, do século 16 à contemporaneidade.

Nessa perspectiva, a professora aposentada de Educação artística, de 58 anos³⁰⁰, coloca que são: “Pessoas normais, comuns. E as letras também, a coisa do significado da linguagem, da comunicação. Às vezes da não comunicação, porque você não consegue ler uma palavra inteira. Então, essa coisa do confuso, do encontro das pessoas” (2002, p. 116). Percebe-se que Fábio Magalhães³⁰¹ (1998) concorda que “o texto revela essa vontade de comunicação e, ao mesmo tempo, o esforço, a dificuldade para superar o isolamento, a incomunicabilidade”, uma vez que “a palavra humaniza, dá sentido e identidade às pessoas.

Além da reflexão sobre o conteúdo, outros espectadores pensam sobre o fato de a obra ser vista ou não ou a multiplicidade do olhar que faz relações com o estado de espírito de quem olha, ao ambiente que lhe cerca,

³⁰⁰ Na publicação de Ana Mae Barbosa não há identificação nominal das pessoas, apenas idade e profissão.

³⁰¹ Fábio Magalhães escreveu o texto de abertura do catálogo da obra (1998).

aos odores, sons presentes e o olhar dos retratados nas fotografias, como o trecho a seguir (BARBOSA, 2002, p. 117).

Mesmo as pessoas que tomam o trem, sei lá quantas observam, param para olhar, que estão na estação, uma coisa que elas usam, elas estão dentro, e às vezes estão tão ocupadas com as coisas exteriores, com os problemas, com a vida, com a sobrevivência e tudo o mais, e não param pra olhar, mas...muita gente percebe, viu?

A interpretação se dá também pelas relações que podem criar com a obra, possibilitando ver a perspectiva relacional proposta por Duguet (2002). A técnica contábil de 24 anos expôs que “às vezes as pessoas nem se dão conta da variedade de cultura [...] às vezes você passa batido, mas de repente você para e começa a pensar... é legal” (2002, p. 122). Uma estudante de 17 anos completa que “cada vez que se passa [no metrô Sumaré] você vê um rosto que ainda não tinha visto (2002, p. 121).

Com isso, há a possibilidade de provocação de reflexões sobre a obra e a cidade que, momentaneamente se tornam uma só, como se o “dispositivo urbano” se convertesse no “dispositivo artístico” da intervenção urbana. Isso parte, inicialmente, do processo de criação de Flemming na Estação Sumaré, em que se apropria das fotos e da cidade, deixando sua marca autoral, como pegar uma citação e subvertê-la, modificá-la.

Para Angélica Moraes (2012, p. 171-172), “parece um gesto próximo da disputa de território dos animais no topo da cadeia alimentar”. Este “território em disputa” é a própria cidade que, no olhar de alguns, como o analista de sistemas de 47 anos, a obra “tampa o visual da avenida”. Ele acrescenta que:

[...] o artista não pode colocar sua arte num lugar que tira o visual de outra beleza. Neste caso, em particular, tirou a beleza. Se ele fizesse sua exposição num ambiente fechado a gente prestaria mais atenção. Mas ele ficou... Parece que dá a impressão que tá atrapalhando. Porque eu quero olhar a avenida.

A fala deste analista de sistemas deixa claro que o espectador não é dócil e pode profanar o “dispositivo artístico”, criticando-o e mostrando a sua capacidade de reflexão, indo, inclusive, contrário à proposta da intervenção artística. Ao mesmo tempo que pode mostrar uma conformação ao

“dispositivo urbano” ordenado para fins funcionais que impossibilitam a sua profanação.

Ao ver a obra de Flemming, percebe-se que não há um único modo de se relacionar com as obras, vistas como “dispositivos artísticos” de intervenção urbana. Obras de arte são caracterizadas pela multiplicidade de interpretações, abrindo à emancipação do espectador, que traça o seu próprio caminho, tanto no percurso da cidade quanto da obra, coadunando com o que foi visto pelos vestígios das três obras pesquisadas.

Mesmo que seja possível tecer relações mais claras com a obra de Raquel Brust, já que há uma semelhança visual entre sua obra e a de Flemming, verifica-se o estabelecimento de relações com as obras de Patricia Gouvêa e Tom Lisboa, seja pela entrada no “dispositivo artístico”, sua profanação ou do “dispositivo urbano”.

É interessante pontuar o fato de a obra “Giganto” ter sido feita a partir do contato com pessoas desde o processo de criação. Nessa obra o produto final tem seus retratos como visualidade, no interior dela são gerados os espectadores, além daqueles pessoas que passam pelas obras, diferente das “Imagens Posteriores” e “Polaroides (in)visíveis” cujas reações só são vistas no momento que vão às ruas. Esses espectadores são os personagens retratados que se tornam espectadores de si mesmos ao se verem agigantados.

As reações dos retratados diante do seu retrato agigantado³⁰² chamou a atenção de Raquel Brust, que fez com que ela incorporasse na obra a retratação desta reação. Ocorre, portanto, a inserção de uma ação, pela artista, diante da relação com a própria imagem, por parte do retratado, uma “linha de subjetivação” que se abre ao estar diante de si mesmo e que reverbera na forma da artista se relacionar com a obra, em que percebe que a intervenção não era apenas urbana, mas na vida, na memória daqueles retratados (Apêndice 5).

³⁰² O Sr. Aparecido, do “Giganto” Sesc Santo Amaro (2010) foi primeiro Giganto que Raquel Brust observou a reação do retrato diante de si agigantado. As fotografias de alguns dos Gigantos se vendo agigantados foram colocadas no capítulo 1. Faz-se novamente a referência no capítulo 3, pois estas fotografias abrem a duas leituras, a percepção dos tempos dentro o processo de criação da obra pelo artista, trabalhada no capítulo 1, e a relação de recepção que se estabelece entre o “Giganto” e seu respectivo retrato, enfoque do capítulo 2. Logo, constituem-se em abordagens diferentes, embora possa ser estabelecido um diálogo entre ambos.

Com isso, a interpretação do retratado diante de si, cujo caminho é próprio e se dá de forma emancipatória, faz com que a artista abra uma “linha de fuga” no projeto. Os Gigantos apresentam reações diversas ao se verem agigantados. Mercedes (Imagem 36)³⁰³ pega no seu retrato, o que indica a relação da materialidade do Giganto, sentir com o tato a imagem de si mesma. Uma senhora do Giganto Santana (Imagem 34) imita a própria imagem. Enquanto o Sr. Adão do Sesc Bertioga brinca com sua fotografia (Imagem 116).

Imagem 116 – Adão brinca com sua boina em frente ao seu Giganto (2013)



Fonte: Projeto Giganto

Nildes (Imagem 37) chora ao ver o seu Giganto. Ela diz, ao Jornal Agora (Anexo 22) que seu olhar impresso na sua fotografia no Minhocão “exige respeito” e é fotografada sorrindo ao lado do seu Giganto com cara séria, para este jornal. Para o Jornal Bom dia São Paulo (Anexo 23) esta mesma personagem fala, com lágrimas nos olhos, que se sente privilegiada ao se ver exposta no Minhocão, fazer parte de um projeto lindo e que dá vida ao lugar.

Essas reações, tanto as do “Giganto”, quanto das “Imagens Posteriores” e “Polaroides (in)visíveis”, revelam a multiplicidade das possibilidades que as três obras abrem, de formas diferentes, seja pela entrada no dispositivo das mesmas, seja pela profanação, do “dispositivo urbano” ou do “dispositivo artístico” da intervenção urbana acarretando

³⁰³ As imagens 34, 36 e 37 fazem parte do capítulo 1.

caminhos diversos, gerados pela oscilação do sentido e da presença, culminando em modos de “partilhar o sensível”, restituindo, ao mesmo tempo, o uso comum do espaço e do tempo e se abrindo às particularidades de cada pessoa que anda pelas ruas a partir de “experiências nos mundos cotidianos”.

3.3. Olhares-circulação

Os três artistas, após a colocação das obras no espaço urbano, usam como parte dos seus “dispositivos artísticos” a migração aos espaços virtuais da *internet*³⁰⁴, através dos *links*: www.patriciagouvea.com/imagensposteriores ou *facebook* do projeto de intervenção da obra “Imagens Posteriores”, (Imagem 50), www.projetogiganto.com.br ou no *facebook* do projeto Giganto (Imagem 51) da obra e www.sintomnizado.com.br/polaroidesinvisiveis das Polaroides (in)visíveis (Imagem 52)³⁰⁵.

Assim como o espaço urbano foi percebido como um “dispositivo”, pelo fato de ser concebido por regras que direcionam a atuação nele, o espaço virtual, pelo uso da *internet*, também será, através da nomenclatura “dispositivo *internet*”, uma vez que também é criado a partir de regras, cuja premissa, com a criação da rede *World Wide Web* (www) e a web2.0³⁰⁶, é a conectividade pelo “sistema-rede”³⁰⁷.

Segundo Prada (2012, p. 29-30) a sua consolidação é baseada em um modelo de negócio firmado pela criação das redes sociais (*Twitter*, *Facebook*, *Instagram* e outras) com a produção econômica e de experiência social e afetiva que predetermina condutas e comportamentos comunicativos. Há o estabelecimento de uma “lógica inclusiva”, cuja circulação de informações é

³⁰⁴ A *internet* nasceu nos Estados Unidos em 1969. Ela foi criada durante a Guerra Fria, pela rede de defesa do departamento norte-americano, com o nome ARPA (Advanced research projects agency), com a função de interligar centros de pesquisas (LEÃO, 1999, p. 22).

³⁰⁵ As imagens podem ser revistas no capítulo 1.

³⁰⁶ A *World Wide Web* (www) é um sistema global de hipertexto, utilizando a *internet* como mecanismo de transporte. Foi desenvolvido por Ti Berners-Lee, em um laboratório de pesquisas sediado na Suíça (CERN), em 1989. A sua interface gráfica permite o acesso a dados diversos (textos, músicas, sons, animações, filmes etc). A tecnologia hipertextual permite o acesso a vários pontos diversos, gerida pelo usuário. A web 2.0 designa a segunda geração de comunidades e serviços oferecidos pela *internet*. Foi criada em 2004, pela empresa Americana O'Reilly Media. Ela se baseia no sistema www, utilizando aplicativos baseados em redes sociais e tecnologia da informação (LEÃO, 1999, p. 23).

³⁰⁷ Nome criado pelo autor, a partir da retomada da discussão feita por Manuel Castells sobre a informação e a comunicação com o advento da *internet*, cuja sociedade vive a era da sociedade de rede, estruturada em redes telemáticas (PRADA, 2012, p. 26).

voluntária e aberta, fundada no desejo de que os internautas gerem e compartilhem informações.

Percebe-se que a *internet* carrega no seu dispositivo, como parte de suas regras, a conectividade e o estímulo, pela própria interface baseada na estrutura do *hiperlink*, à livre escolha dos caminhos e ao compartilhamento da informação.

Essa estrutura do *hiperlink* tem como potência gerar a intercomunicação com outros pontos da rede, sendo que um leva a outro, à escolha do internauta, de modo não-linear. Segundo Leão (1999, p. 25) a pesquisa na “*www*” gera, ao mesmo tempo, um encontro nas multiplicidades e um modo de se perder, se constituindo, como explicitado no capítulo 1, um “espaço estriado” (DELEUZE; GUATTARI, 1997) por excelência.

Diferentemente, o espaço urbano foi caracterizado como um “espaço liso”, de acordo com a acepção de Deleuze e Guattari (1997), pelo fato de a relação cotidiana com a cidade, em geral, ser pautada por ações funcionais, se alinhando ao “dispositivo urbano”, como o trajeto da casa ao trabalho, feito com um ponto preciso de chegada e saída. A entrada no “dispositivo artístico” da intervenção urbana permitiria a transformação em “espaço estriado”, culminando no esfacelamento destes pontos pré-determinados, uma vez que a obra tem a potência de mudar este trajeto.

Já o “dispositivo *internet*” é carregado, conceitualmente, das características de um “espaço estriado” por não haver um caminho traçado de forma precisa, pela própria estrutura que o *hiperlink* permite de migração de um ponto a outro(s). Pode se dizer, que a navegação na *internet* se dá, portanto, por um “tempo que se perde”, pensando as diversas páginas como signos mundanos que podem deflagrar os outros tempos.

A entrada nos *sites* das obras pode ser o deflagrador do “tempo perdido”, “tempo que se redescobre” e “tempo redescoberto” no “tempo andante”. Este último pela conexão do “espaço estriado” da *internet* com o “tempo do acontecimento”, que ocorre novamente.

As três obras podem operar o “tempo andante” tanto no espaço urbano quanto no espaço virtual. Essa reabertura desse tempo se coaduna com a discussão de Dosse (2013), realizada no capítulo 1, em que se expõe o

“renascimento do acontecimento” com o advento das mídias³⁰⁸, impressa e televisiva.

Para o autor, um “acontecimento”, ao aparecer nas redes de comunicação, “acontece” de novo, permitindo uma nova leitura do mesmo. As intervenções urbanas, ao aparecerem nos *sites* dos artistas ou em mídias sociais, possibilitam, também, que “aconteçam” novamente em dois sentidos, o reaparecimento para a mesma pessoa (ela viu no “dispositivo urbano” e vê de novo no “dispositivo *internet*”) ou um novo aparecimento para alguém que está tendo contato com a obra pela primeira vez, se configurando em uma experiência apenas no espaço virtual³⁰⁹.

Esse “novo acontecimento” é gerado pela experiência de circulação das obras no “dispositivo *internet*”, em um primeiro momento feito pelos artistas e, devido à característica da conectividade deste meio, passar aos internautas, culminando na modalidade dos “olhares-circulação”, ou seja, os modos de circulação da obra. A percepção desta circulação traz a relação mídia e arte, ou seja, a apropriação da mídia pela arte, através da discussão do termo *media art* ou “artemídia”, a partir de Giannetti (2006) e Machado (2010).

Giannetti (2006, p. 14) compreende *media art* uma forma de criação artística, participante do cenário contemporâneo, que se utiliza dos meios de comunicação. Na visão da autora (*ibid.*, p. 16), o termo expande o conceito de arte para o de um sistema e processo intercomunicativo. Entretanto, não se limita à utilização dos meios de comunicação ou suas tecnologias, mas encontra neles um caminho de expansão e um vínculo com outras manifestações criativas.

Machado (2010, p. 7) cita o termo em inglês, como Giannetti, mas faz a correlação em português, artemídia, cujo conceito se assemelha ao dela. Nas palavras dele, são “formas de expressão artística que se apropriam de

³⁰⁸ Segundo Barros e Santaella (2002, p. 7) o termo “mídia”, em um sentido restrito, se refere aos meios de comunicação de massa (jornais, rádio, revistas e televisão) pela transmissão de notícias e informação. Em um sentido amplo, abre-se aos meios que não transmitem notícias, como os meios de que a publicidade se serve. O advento da comunicação teleinformática pelo computador entra nessa ampliação. Com isso, toma-se, nesta pesquisa, este sentido amplificado que permite pensar quaisquer tipos de meios de comunicação e até aparelhos, dispositivos ou mesmo programas auxiliares da comunicação.

³⁰⁹ Não há dados suficientes nos documentos-signos para fazer a comparação destas duas modalidades de reaparecimento. Apenas aponta-se como possibilidade que pode ser explorada em outras pesquisas ou intervenções que possuam estes dados.

recursos tecnológicos das mídias e da indústria do entretenimento em geral, ou intervêm em seus canais de difusão, para propor alternativas qualitativas”.

Apesar de ambos associarem a produção artística pela apropriação das tecnologias midiáticas, Machado critica a restrição da discussão da artemídia ao plano técnico da mídia, através do uso de seus suportes, modos de produção e circuitos de difusão. Ele ressalta que o essencial é pensar a imbricação entre os dois termos, ou seja, perceber como arte e mídia podem se combinar, se contaminar e se distinguir.

Assim, a “artemídia” vai além do uso de câmeras, computadores e sintetizadores na produção de arte ou a inserção em circuitos massivos como televisão e *internet*. Para o autor (MACHADO, 2010, p.10), a perspectiva artística opera além da programação dos meios de comunicação³¹⁰, reinventando seus programas e finalidades, ou seja, profanando o “dispositivo” das mídias.

Pode se fazer uma relação da perspectiva da “artemídia” com as obras “Imagens Posteriores”, “Giganto” e “Polaroides (in)visíveis” no que tange o uso da mídia *internet* como um outro espaço de intervenção, havendo uma aproximação mais com o termo em inglês, como trazido por Giannetti, do que a proposta de crítica de Machado ao chamar a atenção, mesmo que não use essa nomenclatura, à profanação do dispositivo.

Percebe-se que os três artistas utilizam os *sites* e páginas do *facebook* como instrumentos de divulgação e circulação das suas obras, possibilitando que sejam acessados também no espaço virtual. Não há uma profanação do “dispositivo *internet*”, o que seria desejável na perspectiva de Machado (2010), apenas a entrada nele, uma vez que se utilizam do descentramento permitido pelos *hiperlinks*, que mostram as imagens quando estavam nas ruas ou mesmo as obras, e sua possibilidade de compartilhamentos pela conectividade própria desse meio.

³¹⁰ Machado cita a video-arte como manifestação artística que abre essa desprogramação de uma mídia. Giannetti também coloca essa perspectiva de ir além da programação. Ela cita, além da video-arte, outras formas de arte, desde os anos 1970, que no Brasil foram mostradas na exposição “Arte Novos Meios/Multimeios – Brasil 70/80, pela Fundação Armando Álvares Penteado, 1985. A exposição reuniu 65 artistas de diferentes regiões do país, com cerca de 1500 obras, divididas nos segmentos: Arte computador, Artemicro, Arte Postal, Arte Videotexto, Audioarte, Carimbo, Diapositivos / Audiovisual, Fac-símili Arte, Heliografia, Holografia, Instalação, Mimeógrafo, Off-set, Super-8, Videoarte e Xerox. (Fonte: Catálogo da exposição, 2010).

Ao olhar somente para o espaço virtual, poderia se dizer que há uma conformação do uso desta mídia *internet*, servindo apenas como meio de informação sobre as obras. De outro lado, vê-se que a entrada neste espaço, algumas vezes, permite o retorno ao espaço urbano e vice-versa, havendo um trânsito entre espaço urbano e virtual, que se dá não só pelo artista, mas pelo espectador. Quando isso ocorre, considera-se que as obras permitem que se vá além da programação desta mídia, por possibilitar o retorno ao espaço urbano e este, por vezes, gerar o acesso ao virtual, havendo um processo de circulação da obra, que migra entre dois espaços e não fica restrita a um só.

Esse trânsito, nas obras “Giganto” e “Polaroides (in)visíveis” é estimulado pelos artistas, sendo que nas “Imagens Posteriores” isso ocorre apenas pelo espectador. Nesta obra, o chamamento do espectador não ocorre nas ruas, as fotografias aparecem sozinhas, sem a indicação do espaço virtual ou do que se trata a obra, sendo possível chegar à obra, no espaço virtual, pelo nome da artista Patricia Gouvêa ao entrar no *site* <http://www.patriciagouvea.com> e chegar ao *link* da obra e sua página no *facebook*.

Nas “Polaroides (in)visíveis” não há um convite direto, mas há a indicação do endereço eletrônico da obra (<http://www.sintomnizado.com.br>) em uma das laterais de cada polaroide. Raquel Brust usa a página do *facebook* do Projeto “Giganto” para chamar as pessoas, através de postagens e também através da imprensa, como no vídeo veiculado no Programa Mais Cultura, de 07/11/13³¹¹.

Nesse vídeo (Anexo 38), Brust diz: “Então, fica o convite para o pessoal vir visitar a exposição. Ela tá exposta na rua, então qualquer coisa pode acontecer com ela. É bom vocês virem rápido. E, é um estímulo para gerar novas imagens, fazer novas fotografias”. A partir dessa fala, fica implícito o jogo proposto pela obra, possibilitando que outras imagens sejam geradas, não só pela artista, mas pelos espectadores que poderão registrar e/ou fazer circular a obra.

³¹¹ Esse vídeo pode ser acessado no link: <https://www.youtube.com/watch?v=oSWcYEursEw>, acesso em 12/março, 2015. O texto do vídeo está no Anexo 39.

Diante dessa apropriação estimulada pelos artistas, principalmente Tom Lisboa e Raquel Brust, e a característica da conectividade do meio de comunicação que se utilizam, entende-se que as obras são abertas a “olhares-circulação”, a ampliação dos circuitos de acesso à obra, além daqueles indicados pelos artistas. A partir do registro destas apropriações, percebe-se as seguintes formas dos olhares-circulação: registro e publicação nas mídias virtuais; veiculação na mídia impressa e televisiva e criação de outros trajetos à obra.

Registro e publicação nas mídias virtuais

O registro e a publicação nas mídias virtuais se dão de modos diversos entre as três obras. Patricia Gouvêa utiliza a *internet* apenas como meio de divulgação da obra, dentre outras obras da artista em seu *site* e, posteriormente, cria uma página do *facebook* à divulgação das intervenções urbanas nas três cidades.

Entretanto, sem que a artista faça alguma solicitação às pessoas, a obra colocada na rua permite a parada de algumas delas para que façam o registro das fotografias e, posteriormente façam circular através de redes sociais virtuais das quais fazem parte, como o *Instagram*³¹².

O uso das mídias sociais como o *Instagram* faz circular a obra e o contato que se estabelece com ela, não pela artista, mas pelos espectadores, que passam a participar também virtualmente da obra. Instaura-se uma participação virtual, que promove um novo circuito à obra, como na fotografia publicada por Daniela Goulart (imagem 117), que contém duas pessoas, possivelmente marido e filho, em frente a uma das “Imagens Posteriores”. Ou fotografias que mostram a intervenção das fotografias nas ruas, culminando na publicização da obra pelas espectadoras Ana Teresa Malta (imagem 118), Joana França (imagem 119) e Lívia Aquino (imagem 120).

³¹² O *Instagram* é uma rede social de fotos para usuários de *Android* e *iPhone*. Trata-se de um aplicativo gratuito que pode ser baixado e, a partir dele, é possível tirar fotos com o celular, aplicar efeitos nas imagens e compartilhar com amigos.

Imagem 117 – Fotografia publicada por Daniela Goulart



Fonte: Acervo Patricia Gouvêa

Imagem 118 – Fotografia publicada por Ana Teresa Malta



Fonte: Acervo Patricia Gouvêa

Imagem 119 – Fotografia publicada por Joana França



Fonte: Acervo Patricia Gouvêa

Imagem 120 – Fotografia publicada por Livia Aquino



Fonte: Acervo Patricia Gouvêa

A publicação das fotografias no referido aplicativo possibilita que outras pessoas que não sejam amigos ou conhecidos da artista, mas os de Daniela Goulart, Ana Teresa Malta, Joana França e Livia Aquino, vejam as “Imagens Posteriores”, ampliando a circulação e o público a ter contato com ela.

A circulação da obra é ampliada também pela produção do vídeo de registro da intervenção urbana das “Imagens Posteriores” (Anexo 7), feito pela artista, veiculado no seu *site* e *facebook*. Entretanto, o fez motivada pela música composta por Caio Sena, que criou a composição ao ter contato com as fotografias da obra. Ele entra, portanto, profanando o “dispositivo artístico”, suscitando a criação do vídeo pela artista que possibilita o acesso ao registro de como foi a intervenção urbana nas três cidades, ocasionando um retorno do acontecimento deles.

Diferente das “Imagens Posteriores”, na obra “Giganto” a artista Raquel Brust utiliza a página do *facebook* do projeto para, além da divulgação da obra, estimular a criação destas fotografias de registro tiradas pelas pessoas que passam diante dos Gigantos e fazê-las circular na *internet*.

A artista usa a plataforma do *facebook* para se comunicar com o público, estimulando a “participação virtual”³¹³ pelo envio de comentários, dúvidas, críticas na página do *facebook* ou mesmo compartilhando o Giganto

³¹³ O texto da postagem de estímulo à participação virtual é: “Participe! vc também faz o Giganto! Deixe seus comentários, dúvidas e críticas aqui no blog! Copartilhe nosso trabalho em suas redes sociais! Estamos montando uma galeria colaborativa! Vai ser muito legal ver o que eles despertaram em você!”

nas redes sociais e pede para enviar fotos com o gigante para o e-mail (projetogiganto@giganto@gmail.com) a fim de que seja montada uma galeria colaborativa.

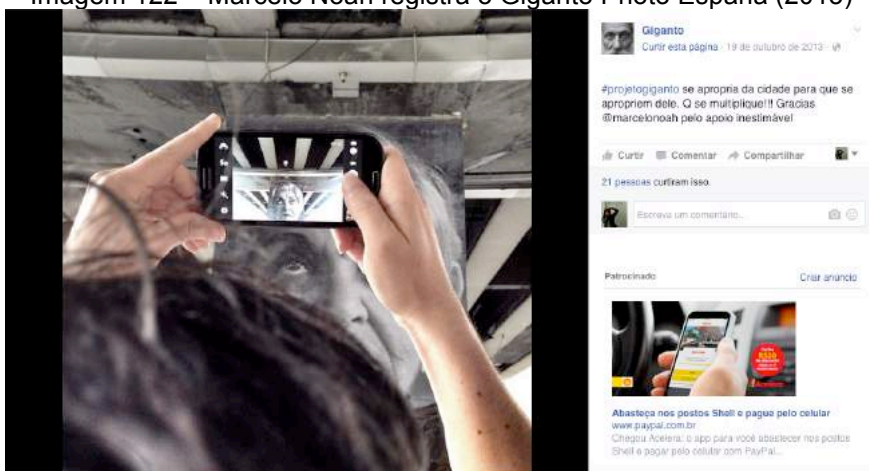
Brust teve a ideia de criar a “galeria colaborativa” a partir da ação das pessoas se fotografarem em frente aos Gigantos, que ocorreu de maneira mais contundente no Giganto Paraty em Foco em 2011, talvez por estar dentro de um evento de fotografia, havendo muitos fotógrafos. Com a criação da galeria, conforme postagem da Imagem 121, junto à fotografia de Flávio Kehdi de registro da interação com os Gigantos, este ainda responde que com a galeria a interação ficará ainda mais fácil. Essa facilidade parece ter tido continuidade com a contribuição de outras fotografias que geraram uma maior circulação da obra, feita não só pela artista, mas pelos espectadores como Marcelo Noah (Imagem 122).

Imagem 121 – Registro de Flávio Kehdi do Giganto Paraty em Foco (2011)



Fonte: <https://www.facebook.com/projetogiganto/?fref=ts>

Imagem 122 – Marcelo Noah registra o Giganto Photo España (2013)



Fonte: <https://www.facebook.com/projetogiganto/?fref=ts>

Esse registro colocado junto ao *post* “projeto Giganto se apropria da cidade para que se apropriem dele. Q se multiplique!!!”, ressalta a ideia da obra colaborativa, no sentido de colaborar com a circulação e produção de imagens de registro do Giganto nas ruas, contribuindo para a ampliação do contato com a obra, acessada não só pela lente de registro da artista, mas dos espectadores. A colaboração pretendida por Brust, se dá nesse processo de circulação da obra. Nesse sentido, o espectador, a exemplo de Marcelo Noah “faz” também circulá-la nos meios de comunicação, dando continuidade a ela, coadunando com a proposta do “dispositivo *internet*”, mas profanando o “dispositivo artístico” se for pensado de forma restritiva ao fazer do artista.

Além dessas fotografias que são enviadas à artista e postadas no *facebook* do projeto, outras pessoas também postam fotografias do Giganto, como Bruna Rodrigues (Imagem 123), que participou da organização da exposição “Geração 00: a nova fotografia brasileira”, mas também era espectadora do Giganto e das outras obras. Ela fotografou a interação de um grupo de crianças com um dos gigantes do Giganto do Sesc Belenzinho. Ao postar, suscitou a participação virtual de Camila Alteres que comentou: “Essa só vai dar Giganto, hein?”.

Imagem 123 – Registro de Bruna Rodrigues da visita de grupo de alunos ao Giganto Sesc Belenzinho (2011)



Fonte: <https://www.facebook.com/bruna.rodrigues.73550794?fref=ts>

Essa participação virtual também aparece na postagem da foto tirada em frente a um dos Gigantos como fotografia de perfil do *facebook* de Ezyê Moleda. Ela apresenta a sua imagem com o Giganto de Tininha, do Giganto Paraty em Foco, ao fundo (Imagem 124).

Imagem 124 – Foto do perfil de Ezyê Moleda (2011)



Fonte: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100009967390650&fref=ts>

Percebe-se que o Giganto passa a tecer relações, a ganhar vida, além da proposta de circulação da artista, coadunando com o “dispositivo *internet*” que permite compartilhamentos pelo internauta que é espectador da obra, seja no espaço urbano e/ou virtual, devido ao registro feito por aqueles que passaram por ali, gerando outros caminhos de acesso à obra, se tornando objeto de reflexão da artista.

Raquel Brust se questiona: “O que é essa obra? Ela se apropria de um espaço público, tá inserida no cenário urbano e a partir desse estímulo, novas fotografias são geradas” (Apêndice 5). Há, então, uma apropriação da imagem criada por ela, comenta a artista, que começou a perceber isso de maneira visível e passa a querer buscar essas outras imagens geradas. E se pergunta: “Qual é a autoria? Existe a autoria? Qual a relação que ela cria de apropriação, de desdobramento, qual é?” A artista passa a perceber então, o quanto o trabalho dela é colaborativo. E, arremata:

Eu comecei a ficar mais atenta à essa coisa de tentar coletar essas imagens e ver que meu trabalho era muito colaborativo. É um trabalho autoral e tal, há uma espécie de autor, mas ao mesmo tempo que está na rua, é coletivo. Então, as pessoas vão interagir, alguns vão fotografar. Então, onde vai chegar essa foto, sabe? Do Minhocão foi muito louco, porque foi uma explosão de fotos. Então, de quem é a foto? E também, pra mim não tem muita relevância, mas é um aspecto que eu acho bem interessante do trabalho. Foi no Paraty que eu me dei conta (Apêndice 5).

Vale ressaltar que o “colaborativo” se dá após a colocação da obra na rua. O espaço urbano é o gerador dessa apropriação que migra para o espaço virtual, também pelo espectador, fazendo circular a obra, parte do que é previsto pelo “dispositivo *internet*”. É importante sublinhar também, que os questionamentos sobre a autoria da obra “Giganto”, feitos pela artista, fazem ecoar a discussão proposta por Foucault (2006) e retomada por Agamben (2007), que expõem sobre o borramento das fronteiras entre artista e espectador e que é adensada com o advento das tecnologias digitais, suscitada por autores como Couchot (1997)³¹⁴.

A artista, ao estimular esse processo de apropriação pelo registro e circulação da obra, o faz abrindo as “linhas de fuga” do “dispositivo artístico” criado por ela, uma vez que a ideia de fazer esse estímulo surgiu posteriormente, devido à profanação dos espectadores, ao intervirem de formas diversas, por vezes imprevisíveis.

Enquanto a circulação das obras de Patricia Gouvêa e Raquel Brust é feita através das mídias sociais fabricadas dentro do “dispositivo *internet*”, Tom Lisboa cria uma maneira própria para isso, com a produção dos “Guias de Visitação *online*”³¹⁵. Eles se constituem em uma possibilidade de ver a obra colocada em cada cidade, cujo registro foi feito pelo artista, e também de fazer com que a obra volte para as ruas, a cargo da decisão dos espectadores.

Como está dito no texto de apresentação do guia: “permite que a intervenção possa ser realizada por qualquer pessoa a qualquer hora. Basta acessar o Guia, imprimir as polaroides (in)visíveis e ir para a cidade ver as imagens de cada obra”. Segundo Tom Lisboa:

Ele (o trabalho) tá na rua, ele adquire um outro potencial na *internet*, porque na rua ele fica muito pouco tempo, pois o trabalho é levado, ele desaparece muito rápido. Mas, a *internet* dá outro potencial, possibilitando que volte para a rua (Apêndice 6).

³¹⁴ A questão da autoria salta destas apropriações feitas pelos espectadores. Contudo, os autores citados serão discutidos com mais propriedade após a apresentação das 3 formas dos “olhares-circulação”, pois os três possibilitam a discussão.

³¹⁵ Tom Lisboa criou o Guia de visitação online para as cidades de Brasília, Buenos Aires, Campinas, Curitiba, Florianópolis, Paraty e Porto Alegre. Além do guia *online*, em 2007, Tom Lisboa fez a colagem de 100 polaroides em Curitiba com patrocínio da Caixa Econômica Federal, o que possibilitou a produção de um catálogo que continha o guia de visitação impresso.

O guia se constitui em uma intervenção em potencial (Anexo 30)³¹⁶, uma vez que ao acessar o *link* de alguma das cidades, por exemplo, Porto Alegre, tem-se o acesso dos locais onde foram colocadas as polaroides. Nesta cidade, um deles foi o terminal da praça Parobé (Imagem 125). A imagem do local é sempre preto-e-branco com quadrados pontilhados da cor amarelo Jamaica, que indicam onde as polaroides foram colocadas.

Imagem 125 – Localização das polaroides em Porto Alegre (2006)



Fonte: http://www.sintomnizado.com.br/polaroides_espectadorinterventor_poa.htm

Imagem 126 – Detalhe da localização de uma das polaroides em Porto Alegre (2006) e a polaroide para impressão



Fonte: Fonte: http://www.sintomnizado.com.br/polaroides_espectadorinterventor_poa.htm

³¹⁶ Matéria “Fotografia sem imagem” publicada na Revista *Photos* no dia 23/10/07.

Ao clicar em um dos quadrados, o *internauta* e possível “interventor” (Anexos 39, 40 e 41)³¹⁷ poderá ver o detalhe do espaço, em uma fotografia colorida do mesmo, onde a polaroide foi colocada e esta poderá ser impressa e recolocada no espaço seguindo as orientações de localização contidas no referido guia (Imagem 126). A polaroide pode voltar ao espaço urbano, mediante o acesso à localização no espaço virtual, pelo espectador, que pode fazer circular a obra, não só no espaço virtual, mas no espaço urbano, fazendo com que apareça novamente.

Apesar da proposta do “guia de visitação *online*” ter sido criada, possibilitando o trânsito entre espaço virtual e urbano, não há registros da sua ocorrência. Entretanto, durante a pesquisa, a fim de verificar a sua efetivação, a primeira intervenção das “Polaroides (in)visíveis”, em Curitiba (2005) foi recolocada no espaço urbano³¹⁸.

Essa recolocação permitiu ver reações das pessoas, a efemeridade no espaço urbano e o potencial que a *internet* dá, pela sua maior durabilidade, possibilitando o acesso posterior a sua estada nas ruas. Além disso, permitiu-se perceber uma reação possível diante do texto da polaroide, a tentativa de materialização da polaroide a partir do registro fotográfico, como realizado a partir da polaroide da Imagem 127, cuja fotografia foi feita no momento em que a descrição foi encontrada no espaço urbano (Imagem 128).

Esse cruzamento entre o texto da polaroide e a fotografia feita a partir dele (Apêndice 10)³¹⁹ remete também a uma possibilidade de registro do espaço urbano pelo espectador, por meio da fotografia, pela apropriação do texto escrito pelo artista. O espectador além de ler as polaroides e procurar no espaço, como as “meninas” fizeram (Imagem 112), pode materializá-las. Mesmo que essa ação tenha sido feita como experimento da pesquisa, ela revela algo que pode ter ocorrido, embora os documentos reunidos não apontem a essa resposta, mas vê-se que se constituiu em uma forma de se

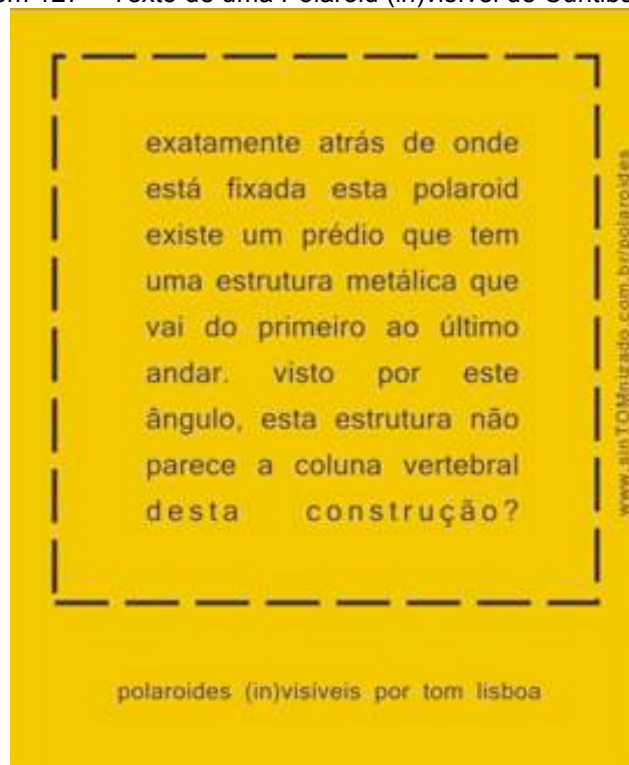
³¹⁷ O termo “interventor” aparece nas publicações do Canal Contemporâneo (11/08/2006), Revista Fotos (13/09/2006) e Correio do Povo (14/09/2006).

³¹⁸ Me coloquei a andar pelas ruas de Curitiba, em agosto de 2014, buscando as 18 polaroides colocadas em 2005. Destas 18, somente 7 ainda “funcionavam”, ou seja, algumas das referências propostas por Tom Lisboa não faziam mais parte do espaço urbano. Por isso, foram recolocadas apenas 7, já que a proposta era perceber as reações diante da correspondência entre espaço e polaroide.

³¹⁹ No Apêndice 10 contém outras três fotografias, feitas pela pesquisadora, que revelam a materialização de três polaroides feitas por Tom Lisboa em Curitiba (2005).

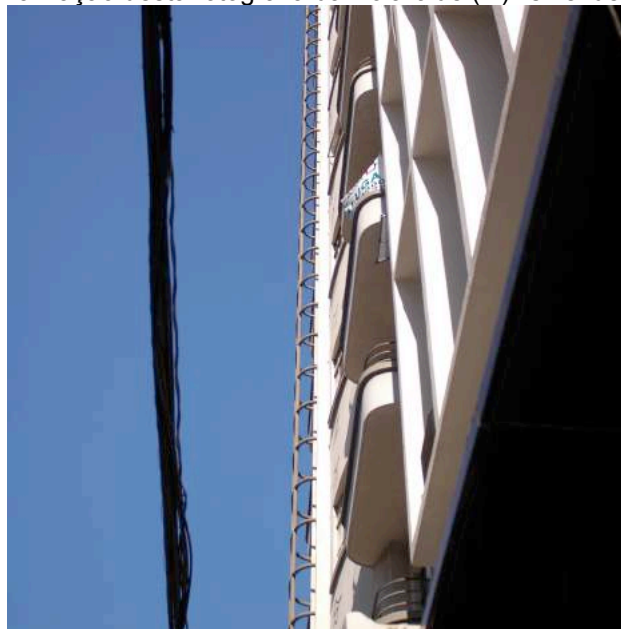
relacionar com o espaço deixado nos textos das polaroides propostos por Tom Lisboa.

Imagem 127 – Texto de uma Polaroid (in)visível de Curitiba (2005)



Fonte: <http://www.sintomnizado.com.br/polaroides>

Imagem 128 – Materialização desta fotografia da Polaróide (in)visível de Curitiba (2005)



Autoria: Ana Rita Vidica

Percebe-se que os três artistas usam o “dispositivo *internet*” como meio de divulgação de suas obras. Patricia Gouvêa mantém essa

perspectiva, mas a lógica desse dispositivo propicia a circulação da obra também pelos espectadores. Já Raquel Brust, ao perceber o potencial interativo do meio virtual e também da seu “dispositivo artístico” estimula a colaboração no sentido de fazer circular a obra por outros olhares. Tom Lisboa cria uma forma própria de gerar a circulação, o que em termos propositivos geraria um trânsito entre espaço urbano e virtual.

A relação artemídia nas três obras, a princípio aparece somente no uso do ambiente virtual para o seu uso a fins de divulgação. Entretanto, ao verificar a circulação gerada e a apropriação que os espectadores fizeram das obras, vê-se um esfacelamento dos limites entre espaço urbano e virtual, o que faz ampliar a proposta artística pelo fazer midiático, que se alimentam mutuamente.

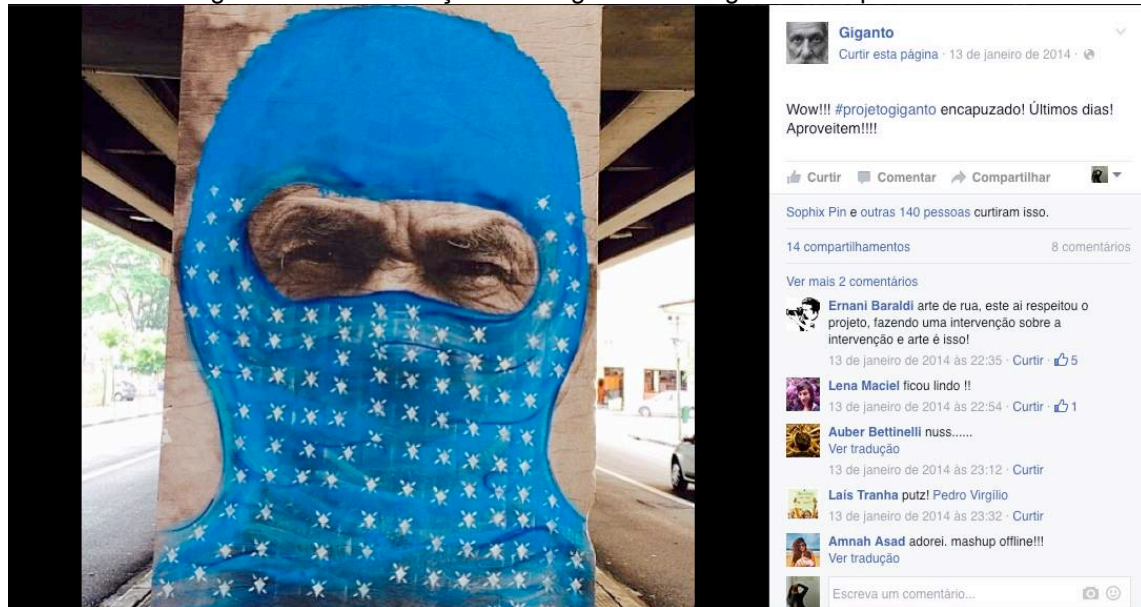
Veiculação na mídia impressa e televisiva

A relação com a mídia, além da migração ao espaço virtual pelos artistas e a circulação e o registro dos espectadores, ocorre de modo tradicional pelos meios de comunicação, ao divulgar sobre as obras nas ruas e/ou espaços fechados. Isso acontece nas três obras e é perceptível nos veículos de comunicação mencionados ao longo do texto e nos anexos, o que inclusive impulsionou a crítica de Bressane (Anexo 37), um dos espectadores da obra de Tom Lisboa, no item anterior, ao dizer que as “Polaroides (in)visíveis deveriam se comunicar sozinhas sem o apoio da divulgação midiática.

Embora isso seja perceptível e comum no ato de divulgação de qualquer obra, seja de intervenção urbana ou não, ressalte-se o retorno à circulação da obra “Giganto”, e um “renascimento do acontecimento” na mídia convencional a partir de duas intervenções de espectadores anônimos em dois retratos da intervenção de Raquel Brust, promovida na rua.

As referidas intervenções não foram previstas pela artista, podendo ser vistas como profanações do “dispositivo artístico”, uma vez que propiciaram mudanças na visualidade da obra. Uma delas ganhou o apelido de “Giganto encapuzado” (Imagem 129) por Raquel Brust através do *post* publicado na página do *facebook* do projeto.

Imagem 129 – Intervenção com o grafite do “Giganto Encapuzado”



Fonte: Fonte: <https://www.facebook.com/projetogiganto/?fref=ts>

Ao ser postada, as pessoas que comentaram sobre a nova imagem a viram com bons olhos. Um dos *posts* dizia: “este aí respeitou o projeto, fazendo uma intervenção sobre a intervenção, e isso é arte”. Essa leitura da intervenção do grafite como arte coaduna com a sua origem nas artes plásticas e na forma de entrada na dinâmica urbana que se dá, em geral, de forma interativa, privilegiando o uso de imagens (GITAHY, 1999), como o capuz desenhado.

Em contrapartida, a outra intervenção realizada (Imagem 130) cobriu parte de um dos Gigantos com pichação, que segundo Gitahy (1999) é outra manifestação urbana, como o grafite, mas que se diferencia dele por utilizar a palavra ou escrita, ligada à vazão ao descontentamento social e à falta de expectativas de certas camadas sociais urbanas³²⁰.

³²⁰ Ramos (1994, p. 48-50) também expõe a diferença entre grafite e da pichação na linguagem empregada, enquanto o primeiro se utiliza de imagens, o segundo de texto, ambos podem se caracterizar como transgressão, contudo o segundo não tem preocupação estética, que está mais fundada no ato de transgredir que o processo criador. Enquanto que o segundo não pretende agredir o espaço urbano, do qual fazem parte, mas desmistificar os símbolos de dominação cultural deste espaço, e evidenciar as desimportâncias urbanísticas.

Imagem 130 – Pichação em um dos Gigantos



Fonte: Portal G1, de 23 de outubro de 2013

Diferente da intervenção do “Giganto Encapuzado”, o registro da pichação não foi postada no *facebook*, o acesso a ela se deu pelos jornais (impressos e em vídeo) e trouxe discussões acaloradas sobre esse tipo de intervenção, questionando se seria depredação, vandalismo, ou uma forma de dialogar com a cidade e com a obra.

O Jornal Bom dia São Paulo (Anexo 43) inicia a matéria assim: “Infelizmente, vamos mostrar agora no “tudo anormal” um caso de depredação, veja só, um vândalo pichou um painel de arte embaixo do Viaduto Elevado Costa e Silva” e diz também que “estragou um bonito painel que tem um retrato”. O Jornal Nacional (Anexo 42) coloca “vandalismo para alguns, intervenção para outros”. Somente o Jornal O globo (Anexo 44) anuncia o fato sem tecer comentários, apenas informou o fato.

Os jornais impressos ou eletrônicos³²¹ (Anexos 45, 46, 47, 48 e 49) também seguem a mesma linha de acusação como vandalismo e relacionam a pichações ocorridas em monumentos públicos da cidade, o MASP (Museu de Arte de São Paulo), a fachada do Teatro Municipal, o Monumento às Bandeiras e a escultura de Victor Brecheret.

Essa discussão, na forma como aparece na mídia, a meu ver parte da visão pejorativa que se tem em relação à pichação, em concordância com a

³²¹ Os jornais catalogados foram: Folha de S. Paulo de 22 de outubro de 2013, Portal IG (23/10/13), Estadão.com.br/cidades (23/10/13), Portal G1 (23/10/13), Portal R7 (23/10/13).

legislação brasileira³²² que, criminaliza a pichação e descriminaliza a grafiteagem. Embora ambas sejam manifestações urbanas, a primeira é vista como deterioração ao patrimônio público e a segunda pode valorizá-lo. Com isso, a pichação apresenta um caráter de contravenção, o que gera incômodo por revelar a existência de grupos sociais marginalizados que agem de forma contrária às leis e são atacados pelos meios de comunicação. A obra “Giganto”, por parte deles, seria a adequação à lei e a defesa de uma instituição ao qual o projeto está associado, revelando uma luta de classes que emerge o tempo todo no espaço urbano e a cidade como um espaço de conflito.

Esse conflito é manifestado também nas ruas pela divergência de opiniões gerada pela ação, embora a mídia dos grandes veículos de comunicação, como esboçado, pareça mostrar um certo consenso. Isso é perceptível, inclusive, no modo como Raquel Brust soube da pichação.

A artista ficou sabendo da pichação antes mesmo de chegar ao Minhocão, por uma conversa que ouviu no posto de gasolina das proximidades. Nessa conversa, alguns a “defendiam”, colocando que tamparam uma foto bonita, enquanto outros a “atacavam” dizendo que estava claro que as fotos seriam pichadas, já que a artista também tampou os “pichos” (Apêndice 5).

Mesmo que haja opiniões diversas, percebe-se que o mais importante reside no fato de a pichação trazer à tona o conflito existente na cidade, gerar o reaparecimento do acontecimento da intervenção do “Giganto” nas ruas e ampliar o seu contato com a obra, pelo aumento da circulação dada pela mídia. Além de mostrar as fissuras existentes tanto no “dispositivo urbano” quanto no “dispositivo artístico” que é aberto a intervenções, mesmo não previstas, respectivamente, pelos governos e pela artista.

³²² Lei 12.408, de 25 de maio de 2011. Altera o art.65 da Lei 9.605 de fevereiro de 1998, para descriminalizar o ato de grafitar, e dispõe sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos. A redação artigo 2º é: Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional”.
(Fonte: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/L12408.htm).

Nesse sentido, Brust (Apêndice 5), contrapondo à leitura pejorativa dos meios de comunicação, vê, tanto o grafite quanto a pichação, com naturalidade, pois ao colocar a obra na rua, ela está sujeita a tudo e ambas são respostas à obra ou à cidade, uma forma de diálogo.

Acredita-se que a opinião da artista reafirma a proposta comunicativa da obra, equiparando-se, inclusive, a uma mídia publicitária colocada na rua, como um cartaz e/ou *outdoor*, que também é passível de sofrer intervenções, como a Imagem 131, que revela a discordância com a proposta da campanha que pede “fim dos privilégios para os deficientes”³²³.

Imagem 131 – Pichação em um *outdoor*, em Curitiba (2015)



Fonte: <https://noticias.bol.uol.com.br/ultimas-noticias/brasil/2015/11/30/campanha-contra-pessoas-com-deficiencia-causa-revolta-em-curitiba.htm>

Diferente da campanha mostrada na imagem acima, que se utilizou de uma palavra em português, não é clara a opinião em relação à obra, toma-se apenas como uma tentativa de diálogo com ela, como dito por Brust. A meu ver, não há um posicionamento certo ou errado, já que não há um destino “correto” à intervenção urbana, tanto da obra que usa a fotografia, quanto do grafite ou da pichação, e que nenhuma delas deve ser sacralizada, pois ao

³²³ Essa campanha foi veiculada em Curitiba, no bairro Vista Alegre, feita pelo Movimento de Reforma dos Direitos (MRD). Informações obtidas pela matéria: “Outdoor pede “fim de privilégios para deficientes” em Curitiba” do Estadão, visualizada no link: <https://noticias.bol.uol.com.br/ultimas-noticias/brasil/2015/11/30/campanha-contra-pessoas-com-deficiencia-causa-revolta-em-curitiba.htm>, acesso em 17 de novembro 2016.

ser colocada na rua está aberta a qualquer tipo de ação, inclusive a profanações como a pichação feita.

O grafite também se constitui em uma profanação ao “dispositivo artístico” da intervenção urbana, mesmo sendo aceito pelo público, uma vez que interveio de forma imprevista pela artista, transformando a visualidade da obra. As ações de intervenção dão mostras da emancipação dos espectadores, pela leitura de Rancière (2012), pois revelam caminhos próprios indo além da contemplação proposta pela fotografia colada na pilastra.

As ações geram o “reaparecimento” da obra, por meio de uma nova circulação, através das críticas feitas pelos meios de comunicação ou a veiculação no *facebook*, trazendo a ideia de um novo “acontecimento” da obra pela mídia, revelando o trânsito entre espaço urbano e virtual, fazendo emergir a relação entre arte e mídia e o caráter profanatório que a arte pode exercer na mídia convencional.

Criação de outros trajetos à obra

A relação arte e mídia nas três obras ocorre pelo trânsito entre espaço urbano e virtual. Logo, a circulação da obra se dá também nestes dois espaços. Os espectadores podem propiciar o “renascimento do acontecimento” pela circulação das obras na *internet*, pela geração de uma nova circulação na mídia televisiva por uma intervenção feita, especificamente no “Giganto” e, novamente no espaço urbano possibilitam por suas ações uma outra proposta de circulação da obra e contato com outras pessoas pela criação de outros trajetos.

O borramento entre espaço urbano e virtual tem continuidade com o deslocamento das obras, tanto no ato da colocação delas nas ruas, provocando uma mudança do seu trajeto, quanto depois que estão nas ruas, migrando para outros locais, imprevistos pelos artistas.

Na obra “Imagens Posteriores” esse deslocamento ocorre pelos “olhares-circulação” do Coronel Torquato³²⁴, um senhor que andava pelas

³²⁴ Ele relatou que gosta muito de arte. Mas, o que primeiro lhe chamou a atenção na intervenção foi a imagem de um “montado” no outro para colar. E, depois viu a fotografia, que para ele era muito bonita, culminando no pedido para colar no seu muro. Fala presente na entrevista concedida à pesquisadora no dia 13/08/2014.

ruas de Fortaleza e viu Carol, Igor e Daniel Muskito fazendo a colagem na Rua Antônio Pompeu. Ele ficou curioso para saber o que estavam fazendo, achou bonita a fotografia e disse que tinha um muro bem grande e se poderiam colar lá³²⁵ (Apêndice 4).

O questionamento dele fez com que Patricia Gouvêa mudasse o trajeto da obra, ocasionando uma mudança na circulação daquela fotografia que passava a habitar a Rua José Façanha (Imagem 132), um local mais afastado de onde foram expostas as outras quatro fotografias, nas proximidades da Praia de Iracema.

Imagem 132 – Intervenção no muro do Coronel Torquato na Rua José Façanha



Fonte: Acervo da artista

O Coronel Torquato promoveu a mudança do trajeto, o que significa mudar o modo de circulação da obra, podendo ser acessível a um público que não tinha sido previsto pela artista. Inclusive, a grande circulação de pessoas e veículos existentes no local foi um dos argumentos utilizados por

³²⁵ Tive conhecimento da ação do Coronel Torquato, pela primeira vez, durante a fala de Patricia Gouvêa no CLIF (Curitiba Luz Imagem Fotografia), no dia 18/11/2013. Em sua fala (Apêndice 2) ela o descreve como “frentista do posto Ezzo” ou “borracheiro”, por causa da roupa que usava (Imagem 6, Anexo 6). Contudo, descobri que ele era um militar aposentado, Coronel Joaquim Torquato Neto, ao procurá-lo, em Fortaleza na rua José Façanha, ao refazer o trajeto da colagem das cinco fotografias, com o apoio de Muskito, no dia 13 de agosto de 2014. Chegando na Rua José Façanha, o portão da construção onde o muro tinha recebido uma das fotografias da obra estava fechado. Bati palmas e ninguém atendeu. Ao lado, havia uma loja de ferragens. Me apresentei aos dois homens que trabalhavam e perguntei se conheciam o dono e teriam o contato dele. Eles me disseram que se chamava Coronel Torquato. Eles não tinham o telefone, mas disseram que no prédio na esquina eu conseguiria. Consegui o número e liguei para ele. Passados cerca de 50 minutos ele chegou ao local. Nos acomodamos no interior do terreno, ainda em construção e começamos a conversar. A entrevista completa com o Coronel está no apêndice 4.

ele para convencer sobre a colagem em seu muro. Ele disse (Apêndice 4) que com a construção do metrô, o trânsito da Rua José Façanha tinha sido alterado, o que fez aumentar o fluxo de pessoas e meios de transporte no local.

Além disso, se tornou um observador da relação que as pessoas passavam a ter com a fotografia. Ele disse que muitas pessoas que passaram ali, ou pararam o carro, também acharam a paisagem bonita, elogiavam e perguntavam de onde era ou se era algo da prefeitura. Ele não sabia responder, só dizia que era bonito e que a fotografia por ser ampla dava a sensação de adentrar uma floresta. A imagem durou cerca de 9 meses, mas permaneceu na memória de Torquato e de outras pessoas do entorno, como os rapazes da loja de ferragens, ao serem questionados sobre a lembrança dela.

Assim como o deslocamento na obra “Imagens Posteriores” se deu pelo pedido de um espectador, no “Giganto” ocorre de modo similar, contudo fez com que a obra, especificamente o gigante de Fabiana do Sesc Santana, saísse do espaço urbano e migrasse a um espaço privado.

Tula, filha da Giganta Fabiana, do Sesc Santana (2012), ao ver sua mãe agigantada e a sua emoção diante do seu retrato, teve a ideia de dar o seu retrato agigantado dentro de sua casa, como presente de Dia das mães (Imagem 133). Para isso, ela entrou em contato com Raquel Brust para ver sobre essa possibilidade que, por sua vez, autorizou a impressão e a colagem.

Com essa ação da filha de Fabiana, a fotografia é deslocada para um lugar fechado, distinto do espaço urbano proposto pela obra, ultrapassando a intencionalidade da artista, indo ao interior da casa de um dos Gigantos. Não está mais à vista do público externo, mas daqueles que visitarão a “Giganta Fabiana”, se convertendo em uma espécie de porta-retratos de família gigante.

Imagem 133 – Giganto de Fabiana em sua casa, com ela, Tula (sua filha) e sua neta



Fonte: Acervo da artista

Mesmo que a obra perca a circulação a um grande público, ela ganha enquanto ação, já que possibilitou o “fazer” de um espectador, que teve sua inteligência equiparada à da artista, uma vez que foi a promotora da inserção em um novo local.

Diferente das duas outras obras, cuja criação de novos trajetos se deu, de forma espontânea, pelos espectadores, nas Polaroides (in)visíveis, isso é estimulado por Tom Lisboa através da proposição dos *workshops* “as polaroides (in)visíveis e o descondicionamento do olhar”. Nesses *workshops*³²⁶ (Anexo 50), o artista apresenta o princípio de produção das polaroides e os participantes criam seus próprios trajetos, se colocando a andar pelo espaço à criação de novas polaroides. Surgem polaroides como a de Adriano Anjos³²⁷ (Imagem 134).

³²⁶ De acordo com a documentação pesquisada no *site* do artista, os *workshops* aconteceram nas seguintes cidades: Rua do Comendador Araújo em Curitiba (2008), com alunos do curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Santa Catarina (2009), nas proximidades do Sesi em Curitiba, Cascavel, Londrina e Ponta Grossa (2010) e com participantes do evento Curitiba Luz Imagem Fotografia em Curitiba (2013). Eu fiz o *workshop* neste último evento, no dia 20 de novembro, das 13h às 17h, no Aldeia Coworking, na Marechal Deodora, 262, em Curitiba. As polaroides que fiz tinham os textos: “Olhe para os vidros das lojas e veja as pessoas passando pelos reflexos que formam nele”, “Feche os olhos e perceba as pessoas caminhando pelos sons que emitem”.

³²⁷ Texto desta polaroide: “Olhe para sua esquerda e veja por meio do reflexo do vidro da porta a cidade em versão metalizada”.

Imagem 134 – Polaróide de Adriano Anjos, resultado do *workshop* “As polaroides (in)visíveis e o descondicionamento do olhar” em Curitiba pelo Sistema de Federação das Indústrias do Estado do Paraná (2010)



Fonte: Acervo do artista

Acredita-se que esses *workshops* atuem na perspectiva dos guias de visita  o, possibilitando que os espectadores colemb as polaroides no espaço. Entretanto, diferente dos guias, nos *workshops* as polaroides são feitas, desde o ato do “registro” do espaço urbano por um de seus participantes. Desse modo, a experiência de andar pelo espaço urbano, no “tempo que se perde”, passa para outra pessoa, que o olha também atentamente e produz os seus próprios “instantâneos”, com o olho convertido em câmera fotográfica.

Além dessa migra  o, pela promo  o de Tom Lisboa, a polaroide quando feita e colada por ele pode ir também para outras cidades, sendo carregada por um espectador, como ocorreu com a ida de uma das polaroides    cidade de São Paulo, levada como *souvenir* por um casal que visitava a cidade (Anexos 13, 25 e 26)³²⁸, conforme relatado por um taxista que transportou o casal.

Essa continua  o da obra pelo outro, se d  , também, nas polaroides (in)visíveis pela possibilidade da sua retirada do espaço público, deslocando-a fisicamente do mesmo, o que    facilitado por ser colocada apenas com uma fita dupla-face³²⁹. Embora seja uma continuidade de a  o na obra pelo outro,

³²⁸ Essa informa  o está documentada nos meios de comunica  o: Gazeta do Povo (Anexo 13), Revista Trip (Anexo 25) e Revista Photo (Anexo 26).

³²⁹ Essa retirada pode ocorrer pela a  o do tempo (chuva e vento). Entretanto, ressalte-se a a  o do outro devido    observa  o realizada em campo.

que se dá ao ser jogada no chão (Imagem 135) ou no lixo (Imagem 136)³³⁰, ela gera a interrupção da circulação, uma vez que culmina na retirada do espaço urbano.

Essas possibilidades de migração da obra, não pelo artista, mas pelo espectador, ocorrem como forma de gerar uma nova circulação ou interrompê-la. Elas se constituem em maneiras de ação diante das polaroides, criando-as em outros espaços, deslocando-as ou decidindo por sua interrupção.

Imagem 135 – Polaróide jogada no chão na Praça Santos Andrade (2014)



Autoria: Ana Rita Vidica

Imagem 136 – Polaróide jogada no lixo da Praça Carlos Gomes (2014)



Autoria: Ana Rita Vidica

³³⁰ Essas imagens foram feitas a partir da experiência, feita pela pesquisadora, de recolocar as polaroides no espaço urbano de Curitiba em 2014. Percebeu-se que das 7 polaroides colocadas, apenas 3 ficaram por 2 dias coladas nos pontos de ônibus.

Isso revela uma perda do controle sobre a criação e circulação, como ressaltava Tom Lisboa, ao *Paraná Online* (Anexo 27), ao expor que é uma forma de aprender o desapego das obras. O desejo dele parece ser justamente esse, que as polaroides sejam levadas para casa ou migrassem a outros lugares (Apêndice 6), permitindo que “o público possa, sempre que possível, colecionar as obras colocadas na rua”, parte das características das intervenções de maio³³¹.

Ao criar as polaroides e “abandonar” no espaço urbano, o artista possibilita suas apropriações, o que faz refletir sobre a autoria da obra. Essa reflexão, para Lisboa se encontra de maneira mais contundente não na possibilidade de deslocamento da obra, mas no ato da leitura e busca da imagem suscitada no espaço urbano.

Embora o artista cite o caso do casal ou um amigo que lhe relatou ter pego uma das polaroides na praça Santos Andrade, para ele a existência da polaroide só ocorre com a leitura. Nesse sentido, Tom Lisboa coloca que

O trabalho [...] ele não precisa só de um espectador, mas ele precisa de um coautor. Sem a pessoa que lê, o meu trabalho não acontece. E eu gosto muito disso. É uma contribuição bacana que a polaroide deu, até para o campo da fotografia, é justamente, essa fotografia que só se completa realmente se alguém ler, se alguém olhar, se não ela não vai ter função nenhuma. É um projeto muito dependente do espectador, que vira, no caso, um coautor (Apêndice 6).

A fala de Lisboa suscita a discussão sobre o esfacelamento do artista como autor, não só no ato da leitura das polaroides, como também da possibilidade de apropriação do espectador, fazendo circular em outros espaços, inclusive no espaço virtual. Essa circulação possibilitada também pelo espectador, é suscitada não só nas “Polaroides (in)visíveis”, como nas “Imagens Posteriores” e no “Giganto”.

³³¹ As características das intervenções de maio são: refletir sobre temas relacionados à fotografia, buscar sempre uma espécie de diálogo com o público, não ter preocupação comercial, explorar/ocupar qualquer tipo de espaço, custar no máximo R\$300,00, ser efêmera, nunca danificar o mobiliário urbano e permitir que o público possa, sempre que possível, colecionar as obras colocadas na rua. Essas características foram publicadas no site de Tom Lisboa em maio de 2015, dez anos depois que as polaroides (in)visíveis foram criadas.

Esse esfacelamento faz ecoar a pergunta proposta por Foucault (2006, p. 264)³³², “O que é um autor?” Ele constata o desaparecimento do autor a partir da pergunta “Que importa quem fala?”³³³, de Becket, ao colocar em evidência a indiferença da autoria na escrita contemporânea. Para Foucault não se trata do desaparecimento do autor enquanto sujeito, mas da abertura de um espaço em que o sujeito que escreve não para de desaparecer.

Embora o referido autor foque a sua atenção no texto escrito, ao olhar as imagens, em específico as obras de intervenção urbana, esse espaço em que o autor continuamente desaparece, poderia ser a abertura das “linhas de fuga” no “dispositivo artístico” ou no processo de profanação do mesmo.

Com isso, no momento em que Foucault (2006, p. 264) pensa o desaparecimento do autor, não se trata do desaparecer do sujeito autor, mas das funções que essa desapareição faz aparecer, que são: o nome do autor (quem é?), relação de apropriação (quem se apropria da obra?), relação de atribuição (a quem atribuir?), posição do autor (ele se reconhece como único autor?). Essas funções recaem no que Foucault chama de “função-autor”.

Na primeira função (FOUCAULT, 2006, p. 273), a dúvida de quem é o autor se liga a uma ideia, ele é formado não só por uma obra, mas um conjunto e este tem implícito outros autores. A segunda (*ibid.*, p. 274) remete à possibilidade que a obra abre à apropriação por outra pessoa, sem que o autor tenha o controle disso. A terceira (*ibid.*, p. 279) coloca a questão de atribuir ou não o discurso ao autor, já que ele é uma construção de múltiplos discursos. A quarta (*ibid.*, p. 279) função-autor se vincula ao reconhecimento jurídico e institucional (diferente em cada época e civilização), articulador do universo dos discursos, que não remete a um indivíduo real, mas a um conjunto de pensamento.

O entendimento das quatro funções-autor à discussão da autoria pressupõe pensar os textos não só pelas estruturas gramaticais e discursivas, mas pelas suas modalidades de existência, os modos de

³³² Texto “O que é um autor?” escrito em 1969 e proferido em uma conferência em 1970 na Universidade de Búfalo-NY. O texto de Foucault é centrado no texto escrito, contudo, mostra-se pertinente a pensar as imagens.

³³³ No texto “O autor como gesto”, de Agamben (2007), texto escrito em referência ao texto de Foucault, Agamben coloca que a frase de Becket sugere a negação da relevância à identidade do autor e, ao mesmo tempo, a sua necessidade, o que dá sentido à proposta de Foucault de pensar a distinção entre as duas noções, a do autor como indivíduo real (fora da análise de Foucault) e a função-autor (na qual concentra a sua análise).

valorização, apropriação, atribuição e circulação (FOUCAULT, 2006, p. 286). Nessa perspectiva, é perceber as obras e seus autores na articulação com as relações sociais.

Ao esboçar os olhares-circulação foi possível notar que as obras, assim como os textos, na leitura de Foucault, podem ser pensadas além dos elementos que o constituem (imagem plástica, forma, tamanho), mas pelas suas modalidades de existência, tanto no espaço urbano quanto no virtual, em que travam relações com os espectadores de maneira dialógica.

Isso ocorre, nas três obras, através das apropriações do espectador que possibilitam uma nova circulação delas, em ambos os espaços, gerando uma ampliação do público. Essa ampliação se dá, sobretudo no espaço virtual, cuja característica de apropriação e compartilhamento está no seu próprio dispositivo.

Logo, a questão da autoria salta, logo de início, no mundo virtual. Couchot (1997, p. 141-142) expõe que este espaço é fundado no diálogo através da troca e interatividade, o que faz com que o estatuto da obra, do autor e do espectador sofram grandes alterações, sendo questionada a partir de posições bem definidas. Há o esfacelamento do triângulo “obra-autor-espectador” que ganharia um formato circular e móvel, cuja definição perde o sentido, uma vez que se confundem ou se opõem ou se contaminam, gerando, por causa da interação, a mudança da própria visualidade da obra.

Essa transformação dos conceitos de autor e autoria, decorrentes do espaço virtual se associam à discussão sobre a perda da originalidade da obra³³⁴, aprofundada com a imagem digital que, segundo Couchot (1997) não deve ser constatada, mas assumida, tornando mais importante perceber os seus modos de exposição geradores de relações com o outro.

As três obras, por usarem o espaço virtual, se ligam a essa perspectiva de Couchot, podendo-se assumir essas transformações entre autor e autoria, mas não remetem a uma mudança da visualidade da obra pelo espectador no espaço virtual, pelo fato de não serem obras interativas,

³³⁴ Questão levantada com o advento da fotografia, por Walter Benjamin (1994a) no texto “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, em que a partir da possibilidade de reprodução, a imagem perderia o seu valor de culto e ganharia no valor de exposição.

feitas especificamente para a *internet*, como *net-specific* e *web art*³³⁵. Além disso, não há a exigência de uma interação no espaço urbano ou um estímulo indicativo, ela ocorre por algumas pessoas e de maneiras diversas, de forma relacional, capaz de alterar a função-autor, pela apropriação e circulação, como proposto por Foucault (2006) e retomado por Agamben (2007).

Essas relações, segundo Agamben (2007, p. 59) são decorrentes de um jogo, entre palavras³³⁶ e função-autor, em que um joga com o outro. Para este autor, a ideia de “jogo está no cerne da compreensão da relação autor, obra e espectador que se põem a aparecer e desaparecer permanentemente”.

Por isso, este “jogo” tem um significado teatral, na medida em que há uma troca de papéis, ou seja, o indivíduo ao ler a obra passa a ocupar o lugar vazio deixado pelo autor (AGAMBEN, 2007, p. 62). Esse lugar vazio ocupado que significa “ter lugar” não está no autor, no leitor ou no texto, mas no gesto em que leitor e autor se colocam em jogo no texto e, ao mesmo tempo, fogem dele.

O autor não é mais que a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode deixar de soletrar o testemunho, não pode, por sua vez, deixar de transformar-se em fiador do próprio inexausto ato de jogar de não se ser suficiente (AGAMBEN, 2007, p. 63).

Ambos, autor e leitor, artista e espectador, se embaralham, não no sentido de trocarem de posição para a cada momento um ganhar importância em detrimento do outro, mas de revelarem a condição de permanecerem inexpressos, pois o que salta é o gesto, como no perfil de Ezyê Moleda no *Facebook*, cuja fotografia foi feita diante do Giganto. Ao ver esse perfil não se sabe que se trata do “Giganto” ou de uma obra artística de intervenção urbana, se ela é ou não autora.

³³⁵ Tanto as obras de *net-specific* quanto as de *web art* são criadas especificamente para a *Internet*. A primeira é conceitual e funcionalmente dependente da rede e da atuação do usuário e na segunda a essência funcional reside na navegação hipertextual, por intermédio de *links* ou conexões entre páginas, que não permitem a intervenção direta do usuário na obra, ou cuja ação de selecionar provoca alterações préprogramadas (Fonte: GIANNETTI, 2006, p. 93).

³³⁶ Assim como Foucault trabalha com o texto, Agamben também. Logo, as palavras se referem a um texto literário, na leitura dele.

Tem-se contato apenas com o “gesto” da fotografia tirada na frente de outra, que é uma forma de entrar na “linha de fuga”, a profanação do “dispositivo artístico”, que Agamben (2007) lança a luz à ideia da obra como instauradora de um jogo, em que tanto autor como leitor (espectador) jogam e são jogados, por uma equivalência de inteligências, conforme Rancière (2012).

Apesar de Foucault e Agamben voltarem suas leituras ao texto, a proposta de pensar a autoria pela “função-autor”, especificamente a segunda (apropriação) e a quarta (circulação), colocando como central a questão da relação, pelas modalidades de existência da obra, exposta pelo primeiro e lida pelo segundo como resultante de um borramento dos gestos do autor e leitor colocados em jogo pela obra, se torna pertinente ao pensar o gesto do artista e do espectador nas intervenções urbanas.

A obra artística é colocada em jogo ao ser exposta na rua. O indivíduo que passa entra no jogo do seu “dispositivo artístico”. Ao abrir a sua “linha de fuga”, que pode ocorrer pelo gesto de recolocar a obra em circulação, gerando um novo “acontecimento”, passando a ocupar o lugar vazio deixado pelo artista, cujo “agir” desaparece, deixando aparecer o “agir” do espectador que, depois desaparece ao deixar o espaço da intervenção, mas deixando aberta a outras intervenções, independente de ser do próprio artista ou de outra pessoa.

Há um encontro entre obra e espectador que, rompe a passividade a ele delegada³³⁷, ao estabelecer uma relação com ela, dando continuidade à mesma, à revelia do artista. Isso leva a pensar em um esfacelamento das fronteiras entre artista como autor e aquele que tem contato com a obra como espectador passivo, já que ocorre, nos termos de Rancière (2012), uma equiparação de inteligências, ambos podem “agir”.

³³⁷ Parte-se da leitura histórica feita por Rancière (2012) em que o olhar do espectador é o contrário de conhecer e agir, ficando imóvel e passivo diante da obra. O autor faz essa leitura partindo também do termo “espetáculo” como concebido por Debord (“A sociedade do espetáculo”). Para este autor, a palavra “espetáculo” está vinculada ao reino da visão, à exterioridade, ao desapossamento de si. Nessa perspectiva de Debord (*apud* Rancière, 2012, p. 12), a doença do espectador é contemplar, o que torna mais distante de si mesmo.

Ora, essa causa (da felicidade), eu a adivinhava confrontando entre si as diversas impressões bem-aventuradas, que tenha em comum a faculdade de serem sentidas simultaneamente no momento atual e no pretérito, o ruído da colher no prato, a desigualdade das pedras, o sabor da madeleine, fazendo o passado permear o presente a ponto de me tornar hesitante, sem saber em qual dos dois me encontrava; na verdade, o ser que em mim então gozava dessa impressão e lhe desfrutava o conteúdo extratemporal, repartido entre o dia antigo e o atual, era um ser que só surgia quando, por uma dessas identificações entre o passado e o presente, se conseguia situar no único meio onde poderia viver, gozar a essência das coisas, isto é, fora do tempo.

(PROUST, 2013, p. 212)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após perceber os tempos deflagrados nas obras “Imagens Posteriores” (2000-2013), de Patricia Gouvêa, “Giganto” (2009-2013), de Raquel Brust e “Polaroides (in)visíveis” (2005-2011), de Tom Lisboa, cruzá-los com imagens da arte, da fotografia e da urbanidade e relacioná-los com os olhares do outro na cidade chega-se ao fim deste percurso com a imagem do curta-metragem “Memória” de Cao Guimarães³³⁸ (Imagem 137).

Imagem 137 - *Print* do curta-metragem “Memória” de Cao Guimarães (2008)



Fonte: <http://www.caoguimaraes.com/obra/memoria>

A meu ver, esta imagem sintetiza visualmente o direcionamento da resposta à pergunta “Como se articulam os cruzamentos de temporalidades (passado, presente e futuro) nas intervenções urbanas, especificamente nestas três obras?”, que é o fio condutor desta pesquisa.

O vídeo se constituiu em um plano-sequência³³⁹ de 5 min que registra o trajeto feito pelo artista para atravessar a ilha de Santorini, na Grécia. Ao fazer a travessia, ele se deparou com o espelho do retrovisor grudado no vidro do ônibus. Neste espelho formava-se a imagem daquilo que estava ficando para trás enquanto se avançava para frente, perceptível pela imagem da paisagem da ilha diante do vidro do referido meio de transporte.

³³⁸ Cao Guimarães (1965), natural de Belo Horizonte, é cineasta e artista plástico. Atua no cruzamento dessas duas áreas: cinema e artes plásticas. Possui produções que mesclam realidade e ficção. Fonte: <http://www.caoguimaraes.com/bio/>, acesso em 20 de dezembro de 2015. O artista fala sobre o curta-metragem no vídeo “Memória e outros esquecimentos” (<https://www.youtube.com/watch?v=izedbyw5m24>, acesso em 20 de dezembro de 2015).

³³⁹ É um plano feito em uma única sequência, sem interrupções de gravação, começando quando a câmera é ligada e terminando quando é desligada. Conforme Aumont; Marie (2013, pgs. 231-232) não é caracterizado pela duração, mas por ser articulado para representar o equivalente de uma sequência.

Na mesma imagem coexistem passado (imagem do espelho do retrovisor) e futuro (imagem diante do vidro) igualando-se ao modo como Deleuze percebe este cruzamento, em que o presente se desdobra em um processo de atualização e virtualização.

A atualização está ligada ao devir, ao que estamos nos tornando em contato com o que está a nossa volta e a virtualização é a sua outra face, um devir-outro desdobrado, ao mesmo tempo, em passado e futuro, como mostra, de forma visual, a imagem do curta-metragem. Ela mostra a forma de articulação temporal que ocorre nas intervenções urbanas, ou seja, elas operam no tempo do “acontecimento”, que, por ser da ordem da atualização, abre-se à virtualização, ao passado e ao futuro.

O passado é aberto na relação com outras imagens da arte, da fotografia e da urbanidade, por um processo anacrônico que se constituem nas anacronias-processo, anacronias-plasticidade e anacronias-forma. Quanto ao futuro, pela partilha com os olhares do outro, no momento em que vão às ruas gerando os olhares-invisibilidade, olhares-emancipação e olhares-participação.

Ao relacionar a imagem do curta-metragem ao pensamento filosófico de Deleuze, autor que conduz o caminho de pensar o cruzamento temporal nas referidas obras de intervenção urbana, me alinho à sua proposta de que o pensamento não é exclusivo da filosofia, estando presente, também nas ciências, nas artes e na literatura (MACHADO, 2010, p. 13).

O objetivo principal da filosofia deleuzeana é elucidar sobre o pensar, utilizando outros saberes, operando em um processo de colagem em analogia à técnica de colagem da pintura³⁴⁰. Assim, o discurso filosófico é visto por Deleuze como criação. Ao “repetir” um texto, não busca a sua identidade, mas a repetição de sua diferença ou a produção de um duplo.

Machado (2010, p. 194), ao refletir sobre a obra de Deleuze³⁴¹ tem como hipótese que, ao escrever sobre literatura, artes e ciências sempre

³⁴⁰ A técnica da colagem é feita a partir da montagem de elementos e/ou materiais variados colados em uma tela. Foi bastante utilizado pelo movimento dadaísta com Arp, Picabia, Duchamp, Man Ray, Max Ernst (MACHADO, 2010, p. 29).

³⁴¹ Machado é um dos leitores de Deleuze que discute a relação que faz entre arte e filosofia no livro “Deleuze, a arte e a filosofia” (2010).

colocou em marcha seu “projeto filosófico da constituição de uma filosofia da diferença”.

Isso ocorre através do procedimento da colagem, o que significa dizer que desloca a obra do seu contexto, se tornando instrumento ou técnica, e usado de forma independente em relação aos conceitos próprios do sistema a que pertence originalmente, como se ele roubasse a ideia para utilizar de outra maneira, propiciando uma diferença da repetição. Desse modo, Deleuze não insurge contra o sistema, mas “desembaraça, desmancha os conceitos de seus sistemas de origem para criar um novo sistema” (MACHADO, 2010, p. 30).

Deleuze utiliza este procedimento ao usar o texto literário de Proust “Em busca do tempo perdido”, fazendo a leitura das quatro linhas ou estruturas de tempo, o “tempo que se perde”, o “tempo perdido”, o “tempo que se redescobre” e o “tempo redescoberto”, deflagrados, respectivamente, pelos “signos mundanos”, “signos amorosos”, “signos sensíveis” e “signos artísticos”.

Para Machado (2010, p. 194), esse “roubo” do texto proustiano é um dos projetos mais brilhantes de Deleuze no sentido de incorporar o não filosófico ao pensamento filosófico. Embora a filosofia da diferença estivesse em formação, Deleuze vê que a obra de Proust não é só um sistema de pensamento, mas uma criação literária que se opõe à filosofia da identidade e da representação e, em consequência, se torna um instrumento à formulação de sua filosofia da diferença.

O signo é aquilo que força a pensar, a buscar o sentido e a essência. Na obra literária, os signos mundanos se dão na percepção das relações sociais, os signos amorosos pelas lembranças da memória voluntária, os signos sensíveis pela alegria da memória involuntária. Eles se convergem para os signos artísticos, pois a partir da arte é que se busca um aprendizado.

Para Deleuze, recuperado por Machado (2010, p. 198), a obra de Proust é o relato de um aprendizado. A princípio, o narrador não sabe interpretar os signos. Apenas quando descobre sua vocação literária compreende a importância dos signos ao aprendizado.

A má interpretação reside no dualismo objetividade e subjetividade, pois esta não está no objeto que o emite ou no sujeito que o decifra, mas na descoberta da essência que é a junção entre signo e sentido, existente somente na obra de arte.

Por isso, os signos artísticos apresentam superioridade e englobam os demais signos, uma vez que expressam uma singularidade que é revelada, no “tempo redescoberto”, a revelação final da obra de arte é a sua essência. Logo, a interpretação é temporal, uma vez que signo e sentido se relacionam com o tempo. Machado (2010, p. 204) completa que a verdade desse tempo é a percepção da passagem ou efeito do tempo.

Essa passagem se dá perdendo tempo no vazio da vida social, nas memórias voluntárias do tempo perdido e nas memórias involuntárias do tempo que se redescobre que geram o despertar do narrador no tempo redescoberto. A arte é, portanto, para Deleuze uma teoria do exercício do pensamento, por ser o único meio de se redescobrir o tempo.

Aproprio-me dessa premissa deleuzeana da arte como exercício do pensamento para me acercar das três obras de intervenção urbana, percebendo que nelas reside a vacuidade do “tempo que se perde” no andar de Patricia Gouvêa, Raquel Brust e Tom Lisboa, a memória voluntária do “tempo perdido” revelada pelas pessoas ligadas ao processo de criação das obras e a memória involuntária do “tempo que se redescobre” ligadas às sensações e imaginações que surgem independente da vontade, suscitadas pelo lugar.

A consciência destes tempos ocorre pela sua redescoberta nos seus signos artísticos, atravessados de maneira violenta ao ter contato com os seus documentos, que adquirem a acepção “documentos-signo”. A busca pelo sentido junto aos respectivos signos faz surgir suas essências.

Apreende-se que as “Imagens Posteriores” operam por latência, uma vez que a obra se funda no passado com potência de vir a ser futuro. As fotografias ficam guardadas por 10 anos e depois migram para o livro e depois às ruas da cidade. O “Giganto” revela a pancronia pela confluência entre sincronia (duas ações que ocorrem ao mesmo tempo, a busca do lugar e dos futuros retratados) e a diacronia (ações ocorridas no decorrer de um tempo passado, histórias contadas durante o registro fotográfico das

peças). Já as “Polaroides (in)visíveis” por concomitância, em que duas ações acontecem ao mesmo tempo, pois o artista procura os espaços “invisíveis” na cidade e os registra textualmente nas polaroides.

Assim como Deleuze percebe que a obra “Em busca do tempo perdido” versa sobre o tempo, percebo que as três obras de intervenção urbana também. Mas, além de se alinharem às quatro estruturas temporais esboçadas pelo filósofo, apresentam uma quinta linha temporal, o “tempo andante” decorrente dos “signos interventores”.

No processo de aprendizado das obras, percebo que o acesso a elas, pelos seus espectadores, ocorre pela colocação delas no espaço urbano e, posteriormente no espaço virtual. A intervenção pode, portanto, atravessar o sujeito no tempo do “acontecimento”, por uma irrupção repentina no cotidiano, transformando o espaço estriado (normativo e linear) em espaço liso (sem ponto de chegada ou partida), propiciando que se vivencie os signos artísticos das obras pelo “tempo que se perde”, “tempo perdido” e “tempo que se redescobre” em um “tempo andante”, ou seja, na conexão entre tempo e espaço.

O “tempo andante” seria uma estrutura temporal que surge como essência das intervenções urbanas de um modo geral. Mas, apresenta particularidades em cada obra, culminando na forma como cada uma propicia o cruzamento temporal, apontando caminhos à resposta da questão desta pesquisa e, trazendo a essência de cada uma delas, como esboçado acima.

Logo, assim como o “tempo redescoberto” se diferencia na repetição, o “tempo andante” também. Essa diferença na repetição ocorre no interior de cada uma das obras, na relação entre as três e no diálogo com outras obras, de intervenção ou não e, também, com os olhares do outro sobre elas.

As “Imagens Posteriores” intervêm em três cidades utilizando as mesmas cinco fotografias, produzindo relações diferentes com cada uma delas. O “Gigante” apresenta uma visualidade semelhante na primeira e na segunda etapa, entretanto com modos de produção que se diferenciam. As “Polaroides (in)visíveis” repetem o andar em cada espaço urbano, contudo gerando textos diferenciados, consequentemente polaroides diversas, em cada um deles.

As três obras intervêm na cidade, repetindo entre si o ato da intervenção, mas apresentam diferenças quanto ao processo que o fazem, a plasticidade e à forma. Estas aparecem no momento em que se abrem ao passado deixando entrever as sobrevivências, ao proceder como Didi-Huberman propõe, se colocando diante das imagens (e dos documentos-signo) a fim de que surjam de maneira voluntária (pela leitura da imprensa e críticos de arte) no “tempo perdido” e involuntária (por aquilo que surge de cada obra à revelia daquele que olha) no “tempo que se redescobre” as anacronias-processo, as anacronias-plasticidade e as anacronias-forma.

Nas anacronias-processo percebe-se que Patricia Gouvêa, Raquel Brust e Tom Lisboa repetem o andar no “tempo que se perde”, mas de maneiras diversas. Eles se alinham ao andar dos dadaístas pelo valor estético dado aos espaços urbanos ou aos percursos erráticos dos surrealistas ou na deriva dos situacionistas ou a disponibilidade ao acaso da fotografia de rua. Diferenciam-se, pois a primeira faz percursos longos e não só dentro da cidade, a segunda anda na busca de pessoas e o terceiro busca lugares banais do entorno.

As anacronias-plasticidade se repetem no que refere à aproximação com obras presentes na história da arte e da fotografia e se diferenciam pela particularidade de cada uma das obras. As “Imagens Posteriores” por apresentarem a visualidade da paisagem, há a retomada pelas sensações e pinceladas de obras do romantismo de W. Turner e J. Constable, as paisagens borradas do impressionismo de Cézanne e Monet e as fotografias de movimento de Lartigue.

O “Giganto” por apresentar plasticamente o retrato faz ressurgir a pose e a pausa da pintura de retrato de Giorgione e dos retratos fotográficos de Nadar e Disdèri, a busca da individualidade da fotografia de rua de Diane Arbus e a despersonalização das celebridades, de Andy Warhol. Já as “Polaroides (in)visíveis, pela relação texto e imagem, se ligam, anacronicamente, a uma obra surrealista de Renè Magritte e outra conceitual de Mel Ramsden e as experiências de fotograma de Mohóly-Nagy pela ausência do uso da câmera fotográfica.

O “tempo andante” dos signos interventores das três obras de intervenção urbana se vinculam às anacronias-forma dos cartazes

publicitários, como os de Toulouse-Lautrec, pela relação arte e publicidade. Esta se manifesta pelo formato das “Imagens Posteriores” e do “Giganto” com o uso do lambe-lambe e à origem da forma cartaz das “Polaroides (in)visíveis”. A relação com a arte se manifesta pelas obras de arte contextual dos anos 1960-70, como de Daniel Buren ou a *artdoor* de Félix Gonzáles-Torres e Bárbara Kruger, nos anos 1990.

Essas aproximações são como respingos das obras do passado nas três obras que retornam, diferenciando-se delas e abrindo ao futuro ao possibilitarem que a cidade as receba mesmo permanecendo invisível aos olhares, ou estabelecendo contato pelo olhar, imaginação ou pela circulação que gera um trânsito entre espaço urbano e virtual através, respectivamente, dos olhares-invisibilidade, olhares-emancipação, olhares-circulação.

Essas modalidades de olhar fazem com que o “tempo que se perde”, o “tempo perdido”, o “tempo que se redescobre” e o “tempo redescoberto” migrem para àquele que tem contato com as obras, sejam nas ruas ou nas páginas da *internet*, por um “tempo andante”. Constituem-se em uma maneira de repetir o uso destes tempos pelos artistas, diferenciando-se deles, a partir de experiências com o “dispositivo urbano”, o “dispositivo artístico” das intervenções urbanas e o “dispositivo *internet*”.

O “dispositivo urbano” se abre à experiência do “olhar-invisibilidade”, revelando a perda da experiência do indivíduo na cidade, pois mesmo que as obras sejam signos artísticos, ao se mesclarem com os elementos da cidade, podem se converter em signos mundanos, cuja vacuidade dificulta a sua descoberta, coadunando ao pensamento benjaminiano de perda da experiência que, para Agamben (2005), se dá no automatismo da vida cotidiana.

A invisibilidade, associada ao conceito de invisível de Peixoto (2004), que é aquilo que está no espaço mas não é acessado pelo olhar cotidiano, contribui à nomenclatura desse olhar, revelador desta perda de experiência com o que está no entorno, mesmo que constitua uma possibilidade de relação com a intervenção, fundado no apagamento visual pela dificuldade se comunicar com o mundo a sua volta.

Os olhares-emancipação e os olhares-circulação revelam partilhas sensíveis com as obras, ora comuns, ora particulares. Essa diferença parte

do conceito de “partilha do sensível” de Rancière (2009), já que a arte passa a ser partilhada, ao mesmo tempo, de maneira comum, todavia gerando particularidades, através dos olhares que se diferenciam, tanto dos artistas, quanto uns dos outros.

Os olhares-emancipação estão fundamentados na percepção da operação da cidade como “dispositivo artístico”, cuja entrada impele à geração de uma experiência sensível que faz com que se mude o trajeto, pare e reflita sobre a cidade e a obra, além de poder profaná-lo.

Esse ato de profanação abre-se à percepção daquele que anda pelas ruas como um espectador emancipado, de acordo com Rancière (2012), já que seu olhar é capaz de deflagrar reminiscências, memórias e imaginações, possibilitando uma aventura intelectual particular, repetindo o artista, criando também, contudo de forma diferente, mesmo que não haja uma interação física com a obra.

O contato com as obras pode ocorrer também pelo “dispositivo *internet*” culminando em um “renascimento do acontecimento” das obras no espaço virtual. Este contato gera, pela própria característica de interação deste dispositivo a possibilidade de fazer circular cada uma das obras por compartilhamentos feitos pelo espectador, o que foi chamado de “olhares-circulação”, ampliando o público pelo registro e publicação nas mídias virtuais, veiculação na mídia impressa e televisiva e criação de outros trajetos à obra.

A circulação gera a discussão do esfacelamento da autoria, através de Foucault e Agamben, cujo lugar vazio deixado pelo artista pode ser ocupado pelo gesto do espectador, que se apropria e faz circular as obras. Mas, essas ocupações, que são repetidas, em cada uma das três obras se deram de maneiras distintas.

As três obras abrem registro e publicação nas mídias virtuais de formas diferentes. As “Imagens Posteriores” e o “Giganto” se utilizam das mídias sociais, embora só na segunda obra haja o estímulo da artista. As “Polaroides (in)visíveis” criam os guias de visita *online* a fim de que a obra seja recolocada no espaço.

Percebe-se também que a entrada no espaço virtual gera o retorno ao espaço urbano, culminando em um trânsito entre eles, em que reside uma

relação arte e mídia que ultrapassa a colocação no espaço virtual para efeito de divulgação das obras e novamente “aconteça”, seja por uma nova veiculação na mídia impressa e televisiva diante de intervenções realizadas em dois gigantes ou novos trajetos criados pelos espectadores no espaço urbano.

Diante do percurso traçado nesta pesquisa, ao estar diante dos documentos-signos, culminando na percepção das estruturas temporais de Deleuze e identificação de um outro tempo, o “tempo andante”, abriu-se um processo de devir, ao passado pela proposta anacrônica de Didi-Huberman e ao futuro pela “partilha do sensível” de Rancière. Conclui-se que a pesquisa é o resultado de uma criação a partir de conceitos “roubados”, já que foram tirados dos seus contextos.

Além disso, se constituem também como uma construção metodológica, alinhando o signo ao tempo, alicerçada no pensamento diferencial, que vai ao passado pelo viés anacrônico que não se dá somente pela visualidade das obras, mas também ao futuro, pelo olhar do outro, sendo que ambos não são tempos marcados, mas se constituem no “entre”, como na imagem de Cao Guimarães, colocada no início deste texto.

Por isso, considero esta pesquisa uma aventura intelectual (RANCIÈRE, 2012), ao criar relações além daquelas pensadas pelos artistas e autores, que se dá no contato com os signos das obras, os documentos-signos, atuando, portanto, como uma espectadora que tenta se emancipar. Essa tentativa mostra a redescoberta do tempo pela conjunção do “tempo que se perde”, “tempo perdido”, “tempo que se redescobre” e “tempo andante” capaz de misturar o passado, presente e futuro em um processo de atualização e virtualização.

No início, a forma desse cruzamento temporal não estava clara para mim e foi surgindo no contato e na percepção das obras como signos, já que me atravessaram de algum modo, sendo que a revelação da essência das obras só se deu no aprendizado, no decorrer da pesquisa, ocorrendo nesta conclusão, que é o “tempo andante” como essência das intervenções urbanas, mas que se diferenciam gerando essências particulares, feitas a partir de associações cabíveis a cada obra.

Com isso, essa pesquisa não se constitui em um resultado assertivo, uma vez que a leitura proposta não é fixa ou, nas palavras de Didi-Huberman, “axiomática”, no sentido de criar regras de análise, mas é aberta à atualização, que, por sua vez se abrirá à virtualização, aos outros olhares, em concordância com o narrador proustiano, que traz as palavras finais deste texto.

Na realidade, todo leitor é, quando lê, o leitor de si mesmo. A obra não passa de uma espécie de instrumento óptico oferecido ao leitor a fim de lhe ser possível discernir o que, sem ela, não teria certamente visto em si mesmo (PROUST, 2013, p. 256).



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC : Ed. Argos, 2009.

_____. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo "Boitempo, 2007.

_____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2005.

ALVES, José Francisco. *Arte pública no contexto da Bienal do Mercosul*. In: Rosa-dos-ventos: posições e direções na arte contemporânea. Paulo Sérgio Duarte (org.). Porto Alegre, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005.

ANDRADE, Pedro de. *Arte pública versus arte privada? Alteridades artísticas urbanas e Web 2.0*. In: Arte Pública e Cidadania: novas leituras da cidade criativa. Coleção: Pensar Arquitectura. Portugal, Editora Caleidoscópio, 2010. P. 44-67.

ARDENNE, Paul. *Un art contextuel: création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Flammarion, Paris, 2002.

_____. *Expérimenter le réel, art et réalité à la fin du XXème siècle*. In: *Pratiques contemporaines: l'art comme expérience*. Éditions dis voir : Paris, 1999.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo : Companhia das Letras, 1992.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro : Papirus Editora, 2003.

BARBOSA, Ana Mae (Org.). *Alex Flemming*. São Paulo: Edusp, 2002.

BARROS, Anna; SANTAELLA, Lúcia. *Mídias e artes: os desafios da arte no início do século XXI*. São Paulo : Ed. Unimarco, 2002.

BARTHES, ROLAND. *A mensagem fotográfica*. In: BARTHES, R. O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *A Câmara Clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, W. *Pequena história da fotografia*. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo : Ed. Brasiliense, 1994a (Obras escolhidas; v.1).

_____. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo : Ed. Brasiliense, 1994a (Obras escolhidas; v.1).

_____. *O narrador*. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo : Ed. Brasiliense, 1994a (Obras escolhidas; v.1).

_____. *Experiência e Pobreza*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo : Ed. Brasiliense, 1994a (Obras escolhidas; v.1).

_____. *Charles Baudelaire e um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo : Ed. Brasiliense, 1994b (Obras escolhidas; v.3).

_____. *Passagens*. Belo Horizonte : Ed. UFMG; São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BERGSON. *A evolução criadora*. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo : Martins Fontes, 2005.

BLOCH, Marc. *Apologia da história ou ofício de historiador*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro : Zahar, 2001.

BONANOS, Christopher. *Instant: The story of polaroid*. Princeton Architectural Press : New York, 2012.

BOURRIAUD, Nicolas.. *Estética Relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo : Martins, 2009.

BRETON, André. *Os manifestos do surrealismo*. Tradução: Pedro Tamen. Lisboa : Moraes Editores, 1976.

_____. *Nadja*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo : Cosac&Naify, 2012.

BUREN, Daniel. *À force de descendre dans lua rue, l'art peut-il enfin y monter?* Éditions Sens&Tonka : Paris, 1998.

CAMPBELL, Brígida. *Arte para uma cidade sensível. Art for a sensitive city* / Brígida Campbell; tradução para o inglês Valéria Sarsur e Pedro Vieira. São Paulo : Invisíveis Produções, 2015.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. Trad. Frederico Bonaldo. São Paulo : Ed. Gustavo Gilli, 2013.

CARTIER-BRESSON, Henri. *O imaginário segundo a natureza*. Trad. Renato Aguiar. São Paulo : Gustavo Gilli, 2015.

CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte*. Trad. Franklin de Mattos; coord. Sérgio Miceli. São Paulo : Companhia das Letras, 2006.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. Trad. Rejane Janowitzer. – São Paulo : Martins, 2005.

CERTEAU, Michel de. *Prendre la parole*. In: *La prise de parole: et autres écrits politiques*. Paris : Seuil, 1994. P. 40-57.

_____. *A invenção do cotidiano*. Trad. Epharim Ferreira Alves. Ed. Vozes : Petrópolis, 1998.

CHIODETTO, Eder. *A desconstrução da fotografia e a construção de uma geração*. In: CHIODETO, Eder (org.). *Geração 00: a nova fotografia brasileira*. São Paulo : Sesc São Paulo, 2013.

COLUCCI, Beatriz. *Impressões fotogramáticas e vanguardas: as experiências de Man Ray*. Instituto de Artes da Universidade de Campinas : Revista Studium (www.studium.iar.unicamp.br/doi/manray.htm).

COMTE-SPOMVILLE, André. *O Ser-Tempo*. São Paulo : Martins Fontes, 2000.

COUCHOT, Edmond. *A arte pode ser ainda um relógio que adianta? O autor, a obra e o espectador na hora do tempo real*. In: *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias* (Diana Domingues, org.) São Paulo, UNESP, 1997.

DAVILA, Thierry. *Marcher, créer: déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*. Paris : Éditions du regard, 2002

DEBORD, Guy. *Teoria da deriva*. Tradução Carlos Roberto Monteiro de Andrade. *Óculum*, Campinas, n. 4, 1993, p. 26-29.

_____. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro : Ed. Contraponto, 1997.

DELLAMORE, Carolina. *Do corpo à Terra, 1970: arte, guerrilha e resistência militar*. Revista Cantareira. Edição 20 / jan-jun. 2014.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. Antônio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro : Forense-Universitária, 1987.

_____. *Diferença e Repetição*. Trad. Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro : Graal, 2006.

_____. *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo : Ed. Brasiliense, 2007.

_____. *Platão e o Simulacro*. In: *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2009.

_____. *Primeira série de paradoxos: do puro devir*. In: *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2009.

_____. *Do acontecimento*. In: *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2009.

_____. *O que é um dispositivo?*. Trad. Ruy de Souza Dias e Helio Rebello, 2001. Texto original: DELEUZE, Gilles. Qu'est-ce qu'un dispositif? In: Michel Foucault philosophe. Rencontre internationale. Paris : Ed. Seuil, 1989. Disponível em: <http://intermidias.blogspot.com.br/2012/01/o-que-e-um-dispositivo-por-gilles.html>.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (vol. 5). Peter Pélbart e Janice Caiafa (trad.) – São Paulo : Ed. 34, 1997.

DEUTSCHE, Rosalyn. *Evictions: art and spatial politics*. Cambridge : MIT Press, 1996.

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

_____. *A sobrevivência dos vagalumes*. Trad. Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2011.

_____. *Imagens apesar de tudo*. Trad. Vanessa Brito; João Pedro Cachopo. Lisboa : KKYM, 2012.

_____. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo : Ed. 34, 2013.

_____. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2015.

DOMINO, Christophe. *À ciel ouvert*. Paris : Éditions Scala, 1999.

DOSSE, François. *Renascimento do acontecimento: um desafio para o historiador: entre Esfinge e Fênix*. Trad. Constância Morel. São Paulo : Editora Unesp, 2013.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas : Papirus, 1993.

DUGUET, Anne-Marie. *Déjouer l'image: créations électroniques et numériques*. Paris : Critiques d'art Éditions Jacqueline Chambon, 2002.

_____. *Dispositivos*. In: *Transcinemas*. Kátia Maciel (org.). Rio de Janeiro : Contra Capa Livraria, 2009.

ENTLER, Ronaldo. *A fotografia e as representações do tempo*. Revista Galáxia, São Paulo, n. 14, p. 29-46, dez. 2007.

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte : Ed. UFMG, 2004.

_____. *Fotografia e arredores*. Florianópolis : Letras contemporâneas, 2009.

FATORELLI, Antonio. *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Rio de Janeiro : Senac Nacional, 2013.

FERNANDES, Ana Rita Vidica. *Um retorno à intervenção urbana 'lembrança e esquecimento: memórias de Goiânia*. Anais do X Encontro Estadual de História "Didática da História: Pesquisar, Explicar, Ensinar", 2012, Goiânia-GO.

_____. *Clube da objetiva (1970-89): um fotoclube no Central do Brasil*. Curitiba : Ed. Appris, 2013.

FIGUEIREDO, Virgínia. *Isto é um cachimbo*. In: Kriterion (Revista de Filosofia) vol. 46, nº 112. Belo Horizonte, dezembro de 2005.

FONSECA, Carlos. *Glossário de Comunicação Visual*. Porto Alegre : Sulina, 1995.

FOUCAULT, Michel. *Outros espaços* (Conferência 1984). In: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. *O que é um autor?* (Conferência 1969). In: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. *Isso não é um cachimbo* (Conferência 1968). In: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. *Microfísica do poder*. Roberto Machado (org.). Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro : Graal, 1998.

Freire, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo : SESC/Annablume/FAPESP, 1997.

_____. *Gestos perenes: o registro fotográfico na arte contemporânea*. In: A fotografia nos processos artísticos contemporâneos. Alexandre Santos e Maria Ivone dos Santos, Org. Porto Alegre : Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura: Editora da UFRGS, 2004.

FREY, Julia. *Toulouse-Lautrec: uma vida*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1997.

FRIZOT, Michel. *A new history of photography*. Köln : Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 1998.

GALASSI, Peter. *Henri Cartier-Bresson: the early work*. New York : Museum of modern art (Catalogue), 1987.

GIANNETTI, Cláudia. *Estética digital: sintopia da arte, a ciência e a tecnologia*. Trad. Maria Angélica Melendi. Belo Horizonte : C/Arte, 2006.

GIBSON, David. *Manual do fotógrafo de rua*. Trad. Edson Furmankiewicz. São Paulo : Ed. Gustavo Gilli, 2016.

GITAHY, Celso. *O que é graffiti*. São Paulo: Brasiliense. 1999.

GLEZER, Raquel. *Tempo e história*. Revista Ciência e Cultura. Vol. 54 n. 2. São Paulo, 2002.

GOMBRICH, Ernst. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro : LTC Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1999.

GOMES, Paulo Cesar da Costa. *O lugar do olhar: elementos para uma geografia da visibilidade*. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 2013.

GOUVÊA, Patricia. *Imagens Posteriores*. Rio de Janeiro : Réptil, 2012.

_____. *Membranas de luz: os tempos na imagem contemporânea*. Rio de Janeiro : Beco do Azougue, 2011.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Pequenas crises: experiência estética nos mundos cotidianos*. Trad. George Otte. In: Comunicação e experiência estética. César Guimarães, Bruno Souza Leal, Carlos Camargos Mendonça (org.). Belo Horizonte : Editora UFMG, 2006.

_____. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro : Contraponto : Ed. PUC-Rio, 2010.

HARRISON, Charles. *Modernismo*. Trad. João Moura Júnior. São Paulo : Cosac&Naify, 2001.

HARTOG, François. *Regime de Historicidade* [Time, History and the writing of History - KVHAA Konferenser 37: 95-113 Stockholm 1996]. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dh/heros/excerpta/hartog/hartog.html>.

HEON, Laura; DIGGS, Peggy; THOMPSON, Joseph (org.). *Thirty years of Art on the Road: the billboard retrospective*. In: Billboard Art on the Road. North Adams : MASS MoCA Publications, 1999.

HEYNEMANN, Cláudia Beatriz; RAINHO, Maria do Carmo Teixeira; LISSOVSKY, Maurício. *Retratos modernos*. Trad. Carlos Brown Scavarda. Rio de Janeiro : Arquivo Nacional, 2005

HILDEBRANDT, Paula Marie. *A arte encontra a cidade*. In: Arte&Ensaio n. 26. Edição especial / Sonderausgabe – Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, junho de 2013.

HOLLIS, Richard. *Design gráfico: uma história concisa*. Coleção Mundo da Arte. São Paulo : Ed. Martins Fontes, 2000.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador : EDUFBA, 2012.

LARTIGUE, Jacques-Henri (1894-1986). *Jacques-Henri Lartigue: vida em movimento; textos de Martine D'Astier, Michel Frizot, Shelley Rice; traduções de Samuel Titan Jr., Marta Kawano, Célia Euvaldo*. São Paulo : IMS; Paris Hazan, 2013.

LEAL, Carlos; UPDIKE, John. *Nadar: o retratista de um século*. Rio de Janeiro : Francisco Alves Editora.

LEÃO, Lúcia. *O labirinto da hipermídia: arquitetura e navegação no ciberespaço*. São Paulo : Ed. Iluminuras, 1999.

LE GOFF, Jacques. *Documento/Monumento*. In: *História e Memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas : SP. Editora da Unicamp, 2003.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. São Paulo : Gustavo Gilli, 2015.

_____. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro : Ed. Jorge Zahar, 2010.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, arte e filosofia*. Rio de Janeiro : Ed. Jorge Zahar, 2010.

MARTEL, Richard. *20 ans d'art contextuel*. In: Art Contextuel. Québec : Les Éditions Intervention, 1997.

MARTIN, Jay. *Vision in context: reflections and refractions*. In: Vision in context. Historical and contemporary perspectives on sight, Teresa Brennan & Martin Jay (ed.) - London, Routledge, 1996, p.1-14.

MENESES, Ulpiano T. B. *Fontes Visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares*. Revista Brasileira de História. São Paulo: v. 23, nº 45, p. 11-36, 2003.

_____. *Rumo a uma História Visual*. In: MARTINS, J. S; ECKERT, C. e NOVAES, S. C. (Orgs.). O Imaginário e o Poético nas Ciências Sociais. Bauru: Edusc, 2005.

MOLES, Abraham. *O cartaz*. Trad. Miriam Garcia Mendes. São Paulo : Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

MONTEIRO, Charles. *História, fotografia e cidade*: reflexões teórico-metodológicas sobre o campo de pesquisa. In: Revista Métis – História & Cultura – v. 5, n. 9, p. 11-23, jan./ju. 2006.

MORAES, Angélica de. *Alex Flemming*. São Paulo : Cosac&Naify, 2012.

NUNES, Bruno. *A visão romântica*. In: GUINSBURG, Jacó (org.). O Romantismo. São Paulo : Ed. Perspectiva, 2011.

PALLAMIN, Vera. *Arte Urbana - São Paulo: Região Central (1945-1998)*. FAPESP, 2000.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Muros: não se vê com os olhos*. In: Paisagens urbanas. São Paulo : Editora SENAC, 2004.

_____. *Quadros mecânicos: fisionomias urbanas*. In: Paisagens urbanas. São Paulo : Editora SENAC, 2004.

_____. *Luz: visão da cidade*. In: Paisagens urbanas. São Paulo : Editora SENAC, 2004.

_____. *Intervenções urbanas: arte / cidade*. Nelson Brissac Peixoto (org.). São Paulo : Editora SENAC São Paulo, 2002.

_____. *O olhar do estrangeiro*. In: O olhar. Adauto Novaes (org.). São Paulo : Companhia das Letras, 1988.

PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo : Perspectiva, 2015.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Em busca de uma outra História: imaginando o imaginário*. Revista Brasileira de História, n. 29, 1995.

POIVERT, Michel. *La Photographie contemporaine*. Paris : Flammarion, 2010.

PRADA, Juan Martín. *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Madrid : Akal, 2012.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Mário Quintana. São Paulo : Ed. Globo, 2006. (Em busca do tempo perdido, v. 1).

_____. *O tempo redescoberto*. Trad. Lúcia Miguel Pereira. São Paulo : Ed. Globo, 2013. (Em busca do tempo perdido, v. 7).

RAMOS, Célia Maria A. *Grafite, pichação & Cia*. São Paulo: Annablume. 1994.

RANCIÈRE, Jacques. *O conceito de anacronismo e a verdade do historiador*. In: História, verdade e tempo. Marlon Salomon (org.). Chapecó, SC : Argos. 2011.

_____. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

_____. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RABAÇA, Carlos Alberto; BARBOSA, Gustavo. *Dicionário de Comunicação*. Rio de Janeiro : Campus, 1995.

REY, Sandra. *desDOBRamentos da paisagem*. In: Paisagem Desdobramentos e Perspectivas Contemporâneas. Maria Amélia Bulhões e Maria Lúcia Bastos Kern (org.). Porto Alegre : Editora da UFRGS, 2010.

RIBEIRO, Marília Anrés; SILVA, Fernando Pedro da (org.). *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte : C/Arte : Fundação João Pinheiro. Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997.

RICHTER, Hans Georg. *Dadá: arte e antiarte*. Tradução: Marion Fleischer. São Paulo : Ed. Martins Fontes, 1993.

RUBY, Christian. *L'art public: un art de vivre la ville*. Éditions de la lettre volée : Bruxelles-Belgique, 2001.

SANTOS, Milton. *Técnica, Espaço, Tempo: globalização e meio técnico-científico informacional*. São Paulo : Hucitec, 1997.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Trad. Eleonora Bottman. Campinas: Papirus, 1996.

SCOTT, Clive. *Street Photography: From Atget to Cartier-Bresson*. Londres: I.B. Tauris & Co., 2013.

SILVA, Franklin Leopoldo e. *Bergson, Proust: tensões do tempo*. In: Tempo e História. Adauto Novaes (org.). São Paulo : Companhia das Letras : Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

SILVEIRA, Paulo. *A fotografia e o livro de artista*. In: A fotografia nos processos artísticos contemporâneos. Alexandre Santos e Maria Ivone dos Santos, Org. Porto Alegre : Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura: Editora da UFRGS, 2004.

SOULAGES, François. *As razões de um deslumbramento*. In: CHIODETO, Eder (org.). Geração 00: a nova fotografia brasileira. São Paulo : Sesc São Paulo, 2013.

_____. *Estética da fotografia: perda e permanência*. Trad. Iraci D. Poleti; Regina Salgado Campos. Editora SENAC, São Paulo, 2010.

SWDWINSKI, Jan. *Les choses comme elles vont*. In: Art Contextuel. Québec : Les Éditions Intervention, 1997.

VALENTIN, Eric. *L'éloge du commun*. In: Catalogue Le Pop Art. Musée National d'art moderne Centre Georges Pompidou. Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1988.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Lisboa, Portugal : Edições 70, 1971.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Novas derivas*. Trad. São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2014.

WILSON, Simon. *A arte pop*. Trad.: Maria Luiza Ferguson Marques. São Paulo : Editorial Labor do Brasil S. A., 1975.

WOLF, Norbert. *Romantismo*. Rio de Janeiro : Taschen/Paisagem, 2008.

WOOD, Paul. *Arte conceitual*. Trad. Betina Bischof. São Paulo : Ed. Cosac&Naify, 2002.

TESES, DISSERTAÇÕES E MONOGRAFIAS

BLOOMFIELD, Tânia Bittencourt. *O espaço urbano vivido, percorrido e produzido por práticas artísticas contemporâneas, na cidade de Curitiba*. Tese (Doutorado em Geografia). Universidade Federal do Paraná. Programa de pós-graduação em Geografia. Setor de Ciências da Terra, Curitiba, 2012.

FUREGATTI, Sylvia. *Arte e meio urbano: elementos de formação da estética extramuros no Brasil*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade de São Paulo. Programa de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, 2007.

SANTOS, Brunna Stéphane Pains. *A (re)criação do espaço na metrópole: uma proposta de intervenção urbana no centro de Goiânia*. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Federal de Goiás, 2010.

SILVA, Camila Grigonis Tedesco da. *Polaroides (in)visíveis: a arte da flânerie na cidade pós-moderna*. Trabalho de Conclusão de Curso. Licenciatura de Artes Visuais. Faculdade de Artes do Paraná, 2012.

CATÁLOGOS / CONVITES DE EXPOSIÇÕES

Arte/Cidade: a cidade e seus fluxos, São Paulo, 1994.

Projeto de Arte na Estação Sumaré, São Paulo, 1998. Alex Flemming e Fábio Magalhães.

Dossier Diane Arbus da exposição "Diane Arbus" (18 de outubro de 2011 a 5 de fevereiro de 2012) organizada pela instituição *Jeu de Paume*, Paris.

Convite da exposição "Polaroides (in)visíveis" na Galeria Lunara em Porto, de 14 de setembro a 15 de outubro de 2006.

Catálogo do Circuito Sesc de Artes com a participação das “Polaroides (in)visíveis, 2011.

Catálogo da Exposição Arte Novos Meios / Multimeios – Brasil 70/80, Fundação Armando Álvares Penteado, 2010 (2^a. Ed).

PERIÓDICOS

BRANCO, Mariana. *Bote Reparo*. In: Revista Trip, setembro de 2005.

DREMER, Dico. *Tom Lisboa, profissão: artista*. In: Revista Ideias, de 10/04/2014.

DUARTE, Neide. *Reportagem sobre o Projeto Giganto*, veiculada no Jornal Nacional, em 29/10/2013. Tempo: 2’23”.

HOFMEISTER, Naira. *Retratos imaginários de Porto Alegre*. In: Jornal JA, de 10 de agosto de 2006.

ITATIANI, Rafael. *Quem são os gigantes do Minhocão*, no Jornal Agora São Paulo, de 2/11/2013.

LOPES, Jonas e ZACCARO, Nathália. *Uma cidade sob as lentes*. Revista Veja, de 30 de outubro de 2010.

MACIEL, Nahima. *Paisagens em movimento*. Correio Braziliense, 16 de janeiro de 2003.

MARQUES, Jairo. *Pilares do Minhocão expõem retratos de moradores da região*, no Caderno Cotidiano da Folha de São Paulo, de 17/10/2013.

MELECH, Paula. *Intervenções necessárias do artista Tom Lisboa*. Jornal Paraná *online*, do dia 07/03/2010.

MOLINA, Camila. *Bienal sofre ataque de 40 pichadores no dia da abertura*, do Jornal Estadão, de 26 de outubro de 2008.

MONTEIRO; JORDÃO. *Tom Lisboa: Polaroides (in)visíveis*. In: Net Processo ArtContemporânea, 2007.

NOGUEIRA, Carol. *A cidade manda um recado: viaje!*. In: Site www.quadradobrasilia.wordpress.com/2013/04/16/a-cidade-manda-um-recado-viaje/, 16 de abril de 2013.

PERIN, Adriane. *Exercícios para ampliar o olhar*. In: Gazeta do Povo de Curitiba, de 17 de maio de 2005.

ROMAGNOLLI, Luciana. *O enquadramento do espectador*. In: Gazeta do Povo de Curitiba, de 16/10/2007.

SALES, NAIRA. *O movimento do silêncio*. In: Jornal do Comércio, de 04, 05 e 06 de janeiro de 2013.

TEIXEIRA, Bola. *Imagens Posteriores*. In: Photomagazine, de 03/10/2013.

TITO, Fábio. *Mostra que 'rua está viva'*. In: Portal G1, 23/10/2013.

Sem autoria. *Polaroides (in)visíveis invadem a Internet*. In: Revista Photomagazine, 2005.

Sem autoria. *Premiada intervenção urbana do fotógrafo Tom Lisboa invade agora o espaço virtual*. In: Revista Photos, de 08/02/2006.

Sem autoria. *Polaroides (in)visíveis*. Revista Photos, 13/09/2006.

Sem autoria. *Polaroides apresenta intervenção urbana*. In: Correio do Povo, 14/09/2006.

Sem autoria. *Polaroides (in)visíveis – uma intervenção em quatro espaços*. In: Portal BemParaná, de 10/10/2007.

Sem Autoria. *Polaroides ocupam a Galeria da Caixa*. In: Jornal BemParaná, de 15/10/2007.

Sem Autoria. *Fotografia sem imagem: Polaroides (in)visíveis invadem a Galeria da Caixa em Curitiba*. In: Revista Photos, de 23/10/2007.

Sem autoria. *Tom Lisboa mostra suas “polaroides” (in)visíveis*. In: Paraná online, em 10/07/2008.

Sem autoria. *Fotografias gigantes trazem estrangeiros para as ruas de SP*, Catraca Livre, em 12/02/2010.

Sem autoria. *Raquel Brust: ela transforma a paisagem urbana com o rosto humano*. In: Revista Digital Photographer Brasil, 2011.

Sem autoria. *Foto interativa*. In: Estadão, dia 6 de junho de 2011.

Sem autoria. *Entrevista publicada na sessão “Ponto entrevista”*. In: Revista Ponto Eletrônico, de 19/05/2012.

Sem autoria. *Polaroides (in)visíveis: intervenção urbana de Tom Lisboa*. In: Site Canal Contemporâneo, sem data.

Sem autoria. *Patricia Gouvêa fala sobre o livro e a exposição ‘Imagens Posteriores’*. Site ArtRio, publicado em 23 de janeiro de 2013.

Sem autoria. *Coisas que a gente anda curtindo*, da Coluna Trans, do dia 10/01/2013.

Sem autoria. *Grudado na retina*. In: Revista Gol, 2013.

Sem autoria. *Retrato Gigante feito sob o Minhocão é pichado no centro de São Paulo*. In: Folha de São Paulo, 22/10/2013.

Sem autoria. *Retrato Gigante no Minhocão é pichado*. In: Portal IG, 23/10/2013.

Sem autoria. *Intervenção artística sob o Minhocão é pichada*. In: Portal Estadão, 23/10/2013.

Sem autoria. *Foto gigante em pilar do Minhocão é pichada*. In: Portal R7, 23/10/2013.

Sem autoria. *Polaroides (in)visíveis: intervenção urbana de Tom Lisboa*, matéria do site Canal Contemporâneo, sem data.

WREDE, Catharina. *A janela do carro como moldura*. In: Segundo Caderno, de 07/12/2012.

MATÉRIAS TELEVISIVAS

Jornal TV Brasil – 2013 – 2min 7s (Repórter Aline Carrijo – Sobre o Projeto “Giganto”)

Jornal Bom dia São Paulo – 2013 – 3min e 12s (Sobre o “Projeto Giganto”)

Jornal Nacional – 2013 – 2min e 21s (Repórter Neide Duarte sobre o “Projeto Giganto”)

Jornal Bom dia São Paulo Quadro Tudo Anormal 2013 - 1min 13s (Sobre o “Projeto Giganto”)

Jornal Bom dia São Paulo 2013 – 56s (Sobre o “Projeto Giganto”)

Jornal O Globo São Paulo em Linha – 2013 – 1min (Sobre o “Projeto Giganto”)

SITES

www.sintomnizado.com.br/, acesso em 22 de março de 2012.

www.patriciagouvea.com, acesso em 22 de março de 2012.

www.projetogiganto.com.br, acesso em 22 de março de 2012.

<http://iconica.com.br/site/geracao-00/>, acesso em 08/05/2015 (Revista eletrônica Icônica).

<http://iconica.com.br/site/geracao-00/>, acesso em 08/05/2015 (Revista eletrônica Icônica).

www.ederchiodetto.com.br, acesso em 20 de outubro de 2014.
<http://catalogue.danielburen.com/fr/oeuvres/1929.html>, acesso em 26 de janeiro de 2014.

www.bienal.org.br, acesso em março de 2013.
<http://www.pacodasartes.org.br/temporada-de-projetos/2013/curadoria.aspx>, acesso em 20 de fevereiro de 2014.

<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,bienal-sofre-ataque-de-40-pichadores-no-dia-da-abertura,267070>, em 4 de março de 2015.
http://ww2.prefeitura.sp.gov.br/cidadelimpa/conheca_lei/conheca_lei.html, acesso em 4 de março de 2015. Lei 14.223 – Lei da Cidade Limpa, São Paulo, 26 de setembro de 2006.

<http://www.azf.com.br/mdoc/quem.html>, acesso em 12 de março de 2015.

<http://www.azf.com.br/mdoc/nubes/nubes.html>, acesso em 12 de março de 2015.

<http://coletivotransverso.blogspot.fr>, acesso em 13 de março de 2015.

<https://www.flickr.com/photos/raquelbrust/sets/72157603433341255/>, acesso em 17 de março de 2015.

<http://www.filmeconstantino.com>, acesso em 17 de março de 2015.

www.desprojeto.net, acesso em 17 de março de 2015.

<http://iconica.com.br/site/imagens-posteriores-uma-viajante-atravessada-pelo-percurso/>, acesso em 11 de janeiro de 2014.
https://www.facebook.com/patricia.oliveira.gouvea/media_set?set=a.10151164101717636.452337.634447635&type=1&l=5efebd9048, acesso em 15 de fevereiro de 2014.

<http://vimeo.com/80082707>, vídeo das intervenções “Imagens Posteriores”, acesso em 20 de janeiro de 2014.

<http://rioshow.oglobo.globo.com/exposicoes/galerias/imagens-posteriores>, acesso em 30 de março de 2014.

<http://iconica.com.br/site/imagens-posteriores-de-patricia-gouvea-e-o-espanto-das-viagens/>, acesso em 18 de abril de 2014.

<http://patriciagouvea.blogspot.com.br/2012/12/imagens-posteriores-por-andre-viana.html>, acesso em 20 de fevereiro de 2014.

<http://patriciagouvea.blogspot.com.br/2012/07/imagens-posteriores-por-massimo-mussini.html>, em 23 de janeiro de 2014.

<https://www.facebook.com/projetogiganto/?fref=ts>, acesso em 10 de janeiro de 2014.

<http://www.clif.art.br>, acesso em 15 de janeiro de 2014.

<https://noticias.bol.uol.com.br/ultimas-noticias/brasil/2015/11/30/campanha-contra-pessoas-com-deficiencia-causa-revolta-em-curitiba.htm>, acesso em 17 de novembro 2016.

http://ww2.prefeitura.sp.gov.br/cidadelimpa/conheca_lei/conheca_lei.html, acesso em 04 de março de 2015.

<http://www.fflch.usp.br/dh/heros/excerpta/hartog/hartog.html>, acesso em 02 de abril de 2015.

<http://www.osservatorionomade.net/tarkowsky/manifesto/manifesting.htm>, acesso em 30 de junho de 2016.

<http://www.barbarakruger.com>, acesso em 12 de agosto de 2016.

<http://intermidias.blogspot.com.br/2012/01/o-que-e-um-dispositivo-por-gilles.html>), acesso em 20 de outubro de 2016.

www.quadradobrasilia.wordpress.com/2013/04/16/a-cidade-manda-um-recado-viaje/ - 16 de abril de 2013, acesso em 12 de março de 2014.

<https://www.youtube.com/watch?v=oSWcYEursEw>, acesso em 12/março, 2015.

<https://noticias.bol.uol.com.br/ultimas-noticias/brasil/2015/11/30/campanha-contra-pessoas-com-deficiencia-causa-revolta-em-curitiba.htm>, acesso em 17 de novembro 2016.

<https://noticias.bol.uol.com.br/ultimas-noticias/brasil/2015/11/30/campanha-contra-pessoas-com-deficiencia-causa-revolta-em-curitiba.htm>, acesso em 17 de novembro 2016.

<http://www.caoguimaraes.com/bio/>, acesso em 20 de dezembro de 2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=izedbyw5m24>, acesso em 20 de dezembro de 2015).

ENTREVISTAS REALIZADAS PELA PESQUISADORA

LISBOA, Tom. Entrevista. [jan. 2014]. Entrevistadora: Ana Rita Vidica Fernandes. Curitiba, 2014. Arquivo entrevista_lisboa. MP3 (75 min e 36s.).em Curitiba-PR.

BRUST, Raquel. Entrevista. [fev. 2014]. Entrevistadora: Ana Rita Vidica Fernandes. São Paulo, 2014. Arquivo entrevista_brust. MP3 (154min.).

GOUVÊA, Patricia. Entrevista. [março. 2014]. Entrevistadora: Ana Rita Vidica Fernandes. Rio de Janeiro, 2014. Arquivo entrevista_gouvea. MP3 (80min e 46s.).

SILVA, Daniel Bruno Moreira da. Entrevista. [agosto. 2014]. Entrevistadora: Ana Rita Vidica Fernandes. Fortaleza, 2014. Arquivo entrevista_silva. MP3 (17min e 4s.).

TORQUATO NETO, Joaquim. Entrevista. [agosto. 2014]. Entrevistadora: Ana Rita Vidica Fernandes. Fortaleza, 2014. Arquivo entrevista_torquato. MP3 (12min e 39s.).

LAURINDO, Fabiana Isabel dos Reis. Entrevista. [agosto. 2014]. Entrevistadora: Ana Rita Vidica Fernandes. São Paulo, 2014. Arquivo entrevista_laurindo. MP3 (24min.).

ENTREVISTAS REALIZADAS POR TERCEIROS

Com Patricia Gouvêa. *Entrevista feita pela Rádio MEC*, em 24 de dezembro de 2012.

Com Patricia Gouvêa. *Entrevista feita por Laura Del Rey*, em 26 de janeiro de 2013. Publicada no site: www.doravante.com.br, acesso em 20 de dezembro de 2014.

Com Raquel Brust. *Entrevista veiculada no Programa*, em 21 de agosto de 2012 (59 min30s).

PALESTRAS

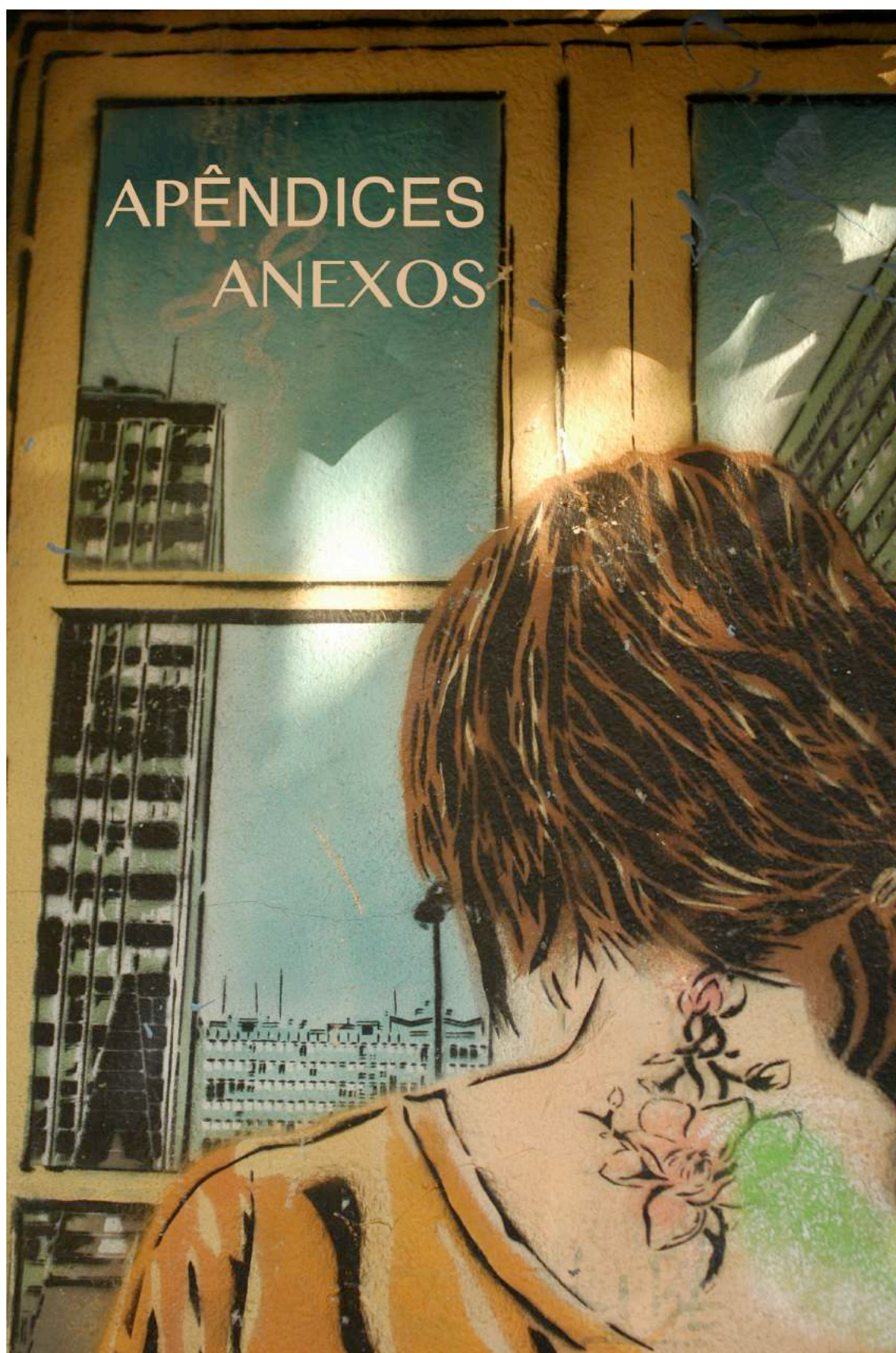
GOUVÊA, Patricia. *Palestra durante o CLIF* (Curitiba Luz Imagem Fotografia, Auditório de Arte Contemporânea, Centro Cultural Oscar Niemeyer, Curitiba-PR, em 18/11/2013).

LISBOA, Tom. *Palestra durante o CLIF* (Curitiba Luz Imagem Fotografia, Auditório de Arte Contemporânea, Centro Cultural Oscar Niemeyer, Curitiba-PR, em 20/11/2013).

FILMES

GUIMARÃES, Cao. *Memória*. Curta-metragem (Duração: 5 min), 2008.

RUIZ, Raoul. *O tempo redescoberto*. Longa-metragem (Duração: 155 min), 1999.



SUMÁRIO

APÊNDICES

- Apêndice 01** Entrevista realizada com Patricia Gouvêa
- Apêndice 02** Transcrição de parte da palestra de Patricia Gouvêa
- Apêndice 03** Entrevista realizada com Daniel Muskito
- Apêndice 04** Entrevista Joaquim Torquato Neto
- Apêndice 05** Entrevista realizada com Raquel Brust
- Apêndice 06** Entrevista realizada com Tom Lisboa
- Apêndice 07** Entrevista realizada com Fabiana Laurindo
- Apêndice 08** Transcrição de parte da palestra de Tom Lisboa
- Apêndice 09** Fotografias dos locais das intervenções realizadas no Rio de Janeiro-RJ, Fortaleza-CE e Brasília-DF
- Apêndice 10** Fotografias feitas a partir das Polaroides (in)visíveis

Apêndice 1
Entrevista realizada com Patricia Gouvêa

Data: 12/03/2014

Local: Rio de Janeiro-RJ

Duração: 80min e 46s

Fale seu nome completo, formação profissional, com o que trabalha e como reverbera no fazer fotográfico.

Meu nome é Patricia de Oliveira Gouvêa, tenho 40 anos. Sou formada, minha graduação é pela Escola de Comunicação da UFRJ, habilitação Produção Editorial. Só que ainda no 2º semestre da faculdade eu comecei a trabalhar como fotógrafa, *freelancer*, então eu nunca cheguei a exercer a profissão de produtora editorial, de maneira oficial, embora eu acho que isso muito tempo depois foi entrando na minha vida, porque acho que produção editorial não é algo só ligado ao livro, mas há vários campos da comunicação. E aí, depois de dez anos de formada eu fui fazer mestrado na mesma instituição, que foi um retorno muito bacana e na linha, Mestrado em Comunicação e Cultura na linha de Tecnologias da Comunicação e Estéticas da Imagem com a orientação da Kátia Maciel e co-orientação do Antônio Fatorelli. Só que antes do mestrado eu fiz uma especialização em 2001, chamada, tem um título longo, chamava “Fotografia como instrumento de pesquisa nas ciências sociais” pela Universidade Cândido Mendes, aqui do Rio, que foi assim uma experiência de um ano, tinha a coordenação, foi um curso idealizado pelo Milton Guran, tinha coordenação dele na época, foi meu orientador também e de certa forma foi a minha despedida dessa área documental, embora eu goste bastante dessa pesquisa que eu fiz, que foi ligada à comunidade portuguesa aqui no Rio de Janeiro, eu acabei, depois deste curso...o meu trabalho tomou outro rumo. Então, eu vim ligada à área da fotografia mais documental, trabalhei alguns anos pra Editora Abril, como *freela*, revistas aqui no Rio, porque eu fui selecionada para o Curso Abril de 97, trabalhei em revistas, mais aí em 98, 99, comecei a me interessar por outras áreas e comecei a desenvolver uma pesquisa que resultou nessa série Imagens Posteriores, alguns anos depois. Então, pra fazer o doutorado, agora. Vou tentar o doutorado na UERJ, em Artes, aqui no Rio. Minha formação teórica é essa, mas eu frequentei vários cursos. Na época que eu comecei não tinha,

assim, muitas opções de escolas de fotografia aqui no Rio. Então, eu estudei naquela que me pareceu mais interessante na época, que é a FotoRiografia. Embora eu tenha feito muitos cursos lá e em outras instituições, eu me considero uma autodidata, porque eu nunca fiz algo muito assim, Programa de Formação. Eu fui fazendo várias aproximações. Mas, assim, na verdade, a fotografia entrou meio que por acaso, porque o meu interesse era mais ligada à História da Arte. Eu queria fazer faculdade de Cinema. Foi a coisa que mais quis fazer, só que eu acabei desistindo, porque era na época da Embrafilme e a Embrafilme tinha sido fechada, não existia muita perspectiva no campo de trabalho. Eu acabei indo pra Comunicação, caindo na fotografia, foi uma coisa meio acaso, que acabou me levando para aquilo e eu acabei sendo envolvida por um movimento de fotógrafos que tinha aqui no Rio, um grupo chamado Foto em Cena, que acabou sumindo, a gente começou a trabalhar junto e depois teve um racha. Desse grupo eu saí com mais outra sócia, a Alcione Rodrigues, e a gente fundou o Ateliê da Imagem. Então, foi assim uma coisa muito. Acho que assim, a fotografia entrou na minha vida, não era a minha primeira opção, mas acabou se configurando como uma plataforma interessante para eu desenvolver as minhas pesquisas, que iam muito mais ligadas ao cinema que qualquer outra coisa.

E isso acaba aparecendo muito na obra “Imagens Posteriores”, não é?

Essa série, quando eu comecei a fazer esses testes. Eu estava lendo muito coisa, na verdade o cinema sempre está assim, como pano de fundo, dessa coisa do tempo estendido, da dilatação, do momento, da fragmentação. Mas assim, na época, eu estava lendo muito física quântica, então a inspiração veio muito daí. E, enfim, esse trabalho acaba que mistura um pouco de referências do cinema, da pintura, da fotografia também. Sempre me inquietou muito....agora mudou muito o panorama. A gente tem a fotografia com múltiplas abordagens, mas quando eu comecei, pelo menos no campo teórico, a questão do instantâneo, do momento decisivo, Cartier Bresson, *bressoniano*, era muito mais onipresente que qualquer outra coisa. Isso me incomodava bastante. Pra mim sempre foi muito mais interessante pensar a fotografia à luz do cinema, das artes visuais, do que no seu campo estrito da fotografia. E aí foi muito legal que quando eu fiz mestrado eu pude realizar

uma pesquisa mais aprofundada, sobre o tempo nas imagens, que era algo que eu ficava tateando e atirando pra vários lados. Então, no mestrado, eu considero o mestrado super importante porque eu sistematizei todas as minhas leituras e consegui formular uma hipótese, um objeto, que fosse uma questão profunda pra mim, onde eu coloquei essa série como o ponto de partida. Mas, não foi uma dissertação pra pensar sobre o trabalho. E, aí, foi muito legal que rolou essa publicação em livro. A minha preocupação foi a seguinte, eu quero que as pessoas que conheço possam ler, não só a academia. E, foi bem legal que quando eu fui publicar, tiveram pouquíssimas adaptações que eu tive que fazer. Já estava num formato bem preparado pra ir pro prelo. Não sei se faltou alguma coisa.

Se faltou alguma coisa, vai surgindo a medida que formos conversando. Eu queria que você falasse um pouco sobre a intervenção urbana, como surgiu este tipo de ação na sua produção. Foi com a ação das 5 fotografias da obra “Imagens Posteriores”?

Não. Começou bem antes. Eu fiz parte de um coletivo de artistas chamado Grupo Doc – Desordem Obsessiva Compulsiva. Éramos quatro artistas que nos encontramos em um grupo de estudos que eu frequentei durante alguns anos com o João Edney de Souza, que hoje está na Universidade de Gramado, fazendo um pós-doc, que é um artista de Vitória. Foi muito importante. Eram encontros semanais. Somos pessoas de áreas diferentes e a gente quis continuar trabalhando junto como um grupo. E a gente formou esse coletivo. E esse coletivo tinha como propósito promover ações afetivas, propostas por artistas, no caso nós, para outros artistas. E, a gente fez muita coisa. O coletivo existiu de 2005 a 2009. Tem até um site com as ações, tudo sistematizado, textos. E uma das ações, que estava a mais conhecida de todas, chamou Nano Exposição. Tinha uma proposta de convidar artistas para produzir uma obra com o mínimo de tamanho e o máximo de potência. E, essa exposição viajava numa mala. A primeira versão, que foi numa galeria do Rio de Janeiro, que não existe mais, tinham 35 artistas. E, a última versão, que foi em Estocolmo, tinham 200 e tantos artistas. A gente sempre convidava um curador local, da cidade que a gente estava viajando e este convidava outros artistas. Essa exposição foi um verdadeiro movimento. Ela

gerou muita coisa bacana pra gente. Primeiro, porque a gente conheceu um monte de artistas e segundo porque assim, foi uma ideia que todo mundo recebeu muito bem. A gente pensava na época. Porque na arte contemporânea tudo tem que ter tamanho gigante. Muitas obras eram precárias, delicadas pra transporte. Muitos artistas pediam pra participar, foi um verdadeiro movimento. E, nesse coletivo a gente fez muito coisa. E, apesar da gente não ter feito intervenções urbanas, essa forma de atuar a gente considerava como se fosse uma intervenção, sabe. Vamos mudar alguma coisa com as nossas propostas, com as propostas que a gente tinha. Então, foram algumas exposições, elas tinham todas um mote e faziam pensar. E, uma delas, que eu considero, talvez tenha sido a última, que se chamava *Nubes*, nuvens em espanhol. A gente fez, convidando alguns artistas, pra ocupar uma galeria singela, uma graça, que existe ainda aqui no Rio, dentro de uma favela, uma galeria de arte contemporânea dentro de uma comunidade, no Pavãozinho, que a Galeria Meninos de Luz, que está agregada a uma instituição “Meninos de Luz” voltada à crianças de baixa renda. E, uma das pessoas do nosso coletivo, o Marco Antônio Portelo, ele estava atuando como curador dessa galeria. E, era muito interessante, tanto porque a abertura, como era um serviço para crianças, então se servia suco de caju. E, as pessoas, como era uma galeria que ficava, na verdade era uma garagem, transformada num cubo branco. E, as pessoas da comunidade chegavam do trabalho e elas iam entrando aquilo ali meio que foi transformando. Aquilo pra mim foi meio que um laboratório de como fazer alguma coisa que, na verdade, posso transformar e que de alguma forma possa movimento um grupo ou um local onde elas se inserem. Isso, assim, abriu uma janelinha. E, alguns anos depois, agora em 2011, eu e a Isabel Löfgam, que era outra integrante do coletivo, não funcionava mais como coletivo, mas ficamos eu e ela, trabalhando como uma dupla, não oficialmente, mas a Isabel mudou, primeiro pra Singapura, depois ela foi pra Suécia e a gente continuou se escrevendo e trocando coisas. Então, às vezes eu fazia um trabalho e mandava pra ela o que suscitava nela a vontade de fazer outra coisa, meio que uma correspondência artística. Troca de livros e a gente foi convidada pela Isabel Portela, que hoje é coordenadora da Galeria do Lago, no Museu da República, a gente foi convidada, na verdade,

pela Martha Niklaus, que era coordenadora na época, pra fazer um trabalho pra essa série “Duplas”. Era sempre uma dupla atuando e fazendo um trabalho. E tudo que é promovido na Galeria do Lago, como é uma galeria de Arte Contemporânea, dentro de um Museu Histórico, quando você faz alguma coisa na Galeria, tem que ter uma relação com o Museu, com a história, com a vivência no museu. E aí, a gente passou o ano de 2011 frequentando aquele lugar, tem o Museu e o Jardins. É um jardim imenso que as pessoas usam para dois objetivos principais. Primeiro, descansar ou ficarem paradas no jardim, usarem o jardim pra descanso, pra encontros. Isso é uma coisa que a gente mapeou. E o outro uso é passagem, porque ele fica entre duas avenidas. Então, a gente passou esse ano inteiro numa imersão, pra tirar dali a nossa exposição. E, daí surgiu esse projeto, Banco de Tempo, que envolveu muitas ações e o resultado foi uma exposição que começava na Galeria e se expandia até o parque, porque a gente fez uma intervenção nos bancos. Eram 100 bancos que receberam 100 frases diferentes. Que essas frases vieram das entrevistas que a gente realizou com os frequentadores dos jardins, a partir de uma pergunta que é: o que você faria se você tivesse mais horas no seu dia. Por isso o nome da intervenção é desejo de horas. E, essa exposição foi muito interessante. Ela mexeu muito com a cabeça de muitas pessoas, dos frequentadores. A gente teve muita colaboração, pessoas que escreviam poesias, escreviam crônicas, eu acho que fez as pessoas pensarem sobre o uso delas, do seu tempo, que era uma disposição, saber o uso que se fazia do tempo. E, a gente contava com um vídeo, feito a partir de performances que eu e a Isabel fizemos nos jardins, um texto coletivo, feito a partir destas entrevistas, um livro de assinaturas, que virou outro trabalho. No livro de assinaturas a gente pedia pras pessoas escreverem o que as pessoas fariam do seu tempo se tivessem mais tempo. Então, a gente fez uma intervenção urbana, em um simples mobiliário urbano que é o banco. O banco funcionava como mote pra pensar como e o uso do tempo pelas pessoas. E, esse projeto teve um desdobramento grande que continua até hoje. A gente vai agora lançar um livro, que é mais do que a documentação da exposição, mas sim um projeto. E aí aconteceu essa intervenção urbana. E, aí isso me despertou uma vontade de trabalhar cada vez mais, usando o trabalho, de alguma forma, que ele possa de novo,

resignificar algum local ou alguma ideia. E, a partir daí, quando eu fui lançar o livro “Imagens Posteriores”, eu apresentei o projeto dessa série pra duas pessoas muito queridas aqui do Rio, a Gabriela Maciel, que é uma artista, que tem um selo multimídia, chamado TecLabArt, do qual eu faço parte, e o Marco Antônio Teobaldo, que é jornalista e curador, muito amigo da Gabriela. Ele trabalha muito com ela e faz muitas coisas de arte urbana, grafite, tal. Quando eu mostrei o projeto do livro, que queria fazer um lançamento, o Marco Antônio Teobaldo imediatamente sugeriu, por que você não faz algo levando essas imagens, porque a apreensão, e por mais que o livro tenha um preço popular, 50 reais, é o valor que vale, não vão comprar, nem sequer vão entrar numa livraria. Então, ele sugeriu, porque você não faz com que algumas páginas, algumas imagens, saiam do livro, se desdobrem pela cidade. E, aí eu achei incrível essa ideia. E, a gente conversou junto. E, a gente chegou à conclusão que a melhor forma seria usar o lambe-lambe, que é uma coisa da, que é uma linguagem da urbanidade. Normalmente, quem aplica o lambe-lambe, faz isso clandestinamente, de noite, pra não ser alvo de fiscalização porque é ilegal, mas ao mesmo tempo é uma coisa que faz parte das paredes, dos muros da cidade e aí a gente contratou uma empresa, através de outro amigo, a gente contratou uma empresa de lambe-lambe, só que a gente resolveu fazer isso durante o dia, porque interessava ver a resposta das pessoas no ato. Então, a gente escolheu 5 imagens do livro. E, essas imagens viraram lambe-lambes enormes. E a gente mapeou 5 áreas. No caso, do Rio de Janeiro, seriam áreas, entre aspas, degradadas, em estado de transformação, por conta dessas obras, que estão tendo aqui no Rio de Janeiro, espaços que vão se transformar e vão desaparecer, nas suas configurações atuais. E, aí, um dos espaços, que eu fiz questão de fazer foi uma das entradas do Complexo da Maré, que fica ali na passarela n. 9, da avenida Brasil, que é um lugar que eu fui várias vezes, porque eu fui dar aulas de fotografia na Escola de Fotógrafos Populares da Maré, que é um lugar que eu acho incrível, um projeto incrível. E aí esse espaço fui eu, eu fiz questão de colocar no paredão virado pra Avenida Brasil, só que eu não contava que a Cracolândia tivesse se transferido pra lá tipo na semana anterior da nossa ação. Então, foi um momento meio tenso, mas faz parte desse tipo de trabalho, o imprevisível, o incontrollável. E aí, isso aconteceu no

Rio e depois eu fui convidada para lançar o livro em outros lugares e as pessoas meio que encantaram com a intervenção, que eu fiz um pequeno vídeo, que estava na exposição. E, esse vídeo, as pessoas gostavam muito e enfim, é um vídeo preliminar e eu acabei fazendo em outras cidades e aí eu mapeando essas intervenções e as recepções delas, pelas pessoas. E, aí, no final, como produto final, tem esse vídeo “Imagens posteriores – a intervenção urbana” que tem trilha sonora do Caio Sena, que é um compositor erudito aqui do Rio de Janeiro, que viu minha exposição e me presenteou, na verdade, com uma trilha sonora, uma trilha original de piano. E, daqui pra frente, dentro do possível, não é todo trabalho que imediatamente nasce como uma intervenção, isso não é uma coisa gratuita, eu penso muito nisso. Eu acho que os trabalhos fotográficos, com fotografia, o mais interessante que eu tenho visto, são trabalhos que vão pras ruas e mudam, de certa forma, a percepção que as pessoas têm do lugar.

Como você já começou a falar da obra “Imagens Posteriores” podemos dar sequencia sobre essa obra. Gostaria de saber se houve um motivo para a escolha das 5 fotografias que foram coladas nas 3 cidades.

Dentro do conjunto de 70 imagens, a gente escolheu 5 imagens porque o trabalho tem muitas fotografias mais abstratas. Então, tinha uma questão técnica também. Qual melhor imprimir no lambe-lambe e quais as imagens poderiam ser melhor apreendidas pelo observador nas ruas. Então, a gente escolheu 5 imagens que de certa forma pudessem funcionar melhor dentro da proposta. Porque, assim, essa questão da apreensão da obra, no espaço urbano, em movimento, é uma questão que a gente tem que pensar, quando a gente coloca uma obra. Acho que pra cada coisa que a gente faz a gente tem que pensar, não dá pra assim, ah, eu fiz uma exposição, eu fiz um livro e automaticamente eu transponho esse livro pra parede, da mesma forma que está no livro, ou seja, uma imagem depois da outra. A gente tem que pensar cada espaço. No caso por exemplo, ontem mesmo, eu estava passando ontem na rua, de carro, eu vi, aqui perto, no Rio Sul, no Canecão, um cartaz, um lambe-lambe gigantesco, que é formado de várias partes, sobre o dia internacional da mulher, falando que poderemos comemorar quando a mulher tiver respeito, não sofrer violência. E a foto que mostrava, não dava pra

entender absolutamente nada, o que provavelmente é uma foto que funciona muito bem em uma página impressa de revista, mas não funciona na rua. Então, a gente buscou imagens que tivessem algum dado do concreto. Uma tem uma árvore, a outra tem uma vaquinha, que eu acho que é isso. Nem tudo funciona, nem tudo dá pra fazer por simples transposição e arte urbana tem outra forma de apreciação pelo observador, totalmente diferente, inusitada, por exemplo, no caso, as pessoas andavam de ônibus e viam meu trabalho, de carro e viam meu trabalho. Então, não necessariamente elas iam ter a apreensão do todo. Elas iam ter. A minha ideia era, quero que elas tenham a apreensão de uma sensação, de uma experiência, nem que seja um fragmento. E, essa sensação, acho que foi o principal impulso do trabalho, que é essa experiência do viajar, do viajante, que é totalmente diferente do turista, que é essa experiência do percurso, de um tempo transformado pelo percurso do corpo, dessa horas infinitas de quando a gente tá viajando, de carro, de ônibus, de trem, de barco. É o momento da espera que é quase um tempo morto, você não pode fazer nada. Se bem que assim, hoje em dia a gente tem esse dispositivo que as pessoas carregam pra qualquer lado. Quando eu comecei o trabalho, não existia essa experiência tão forte que as pessoas têm com o *smartphone*, que estão o tempo inteiro plugadas e elas não prestam mais atenção no entorno. Elas estão o tempo inteiro ali, respondendo mensagem ou se comunicando, pelo menos assim, quando eu comecei esse trabalho, se você tinha que viajar de ônibus 9 horas, tudo bem, ou você escutava música e olhava a paisagem do lado de fora, que geralmente era o que eu fazia, ou você dormia, ou lia um livro. Mas, mesmo lendo um livro, às vezes eu me pego divagando sobre uma linha, que eu li, que me detonou alguma ideia, ou uma lembrança, às vezes você fica li uma hora naquilo, enquanto que o dispositivo, um *smartphone* ou um joguinho, você entra numa bolha, você não experimenta o entorno. Bom, de qualquer forma eu queria manter, perseguir essa possibilidade de colocar imagens pelas ruas e as pessoas que passassem tivessem uma sensação. Aí foi bem legal. Alguns pessoas escreviam, diziam que passavam de ônibus e viram, inclusive pessoas que nem tinham tanta proximidade com esse meu trabalho ou assim, nunca tinham manifestado nada, quando elas viram a intervenção ali, porque eu comecei a postar algumas imagens no *facebook*,

as pessoas me perguntavam onde era e eu falava, essa é no Catumbi, essa é no sei aonde, no Santo Cristo. As pessoas passavam de ônibus ou de carro e depois me escreviam. Muito legal! Que tinham pensado sobre aquilo. Acho que o trabalho foi amplificado mesmo. Foi muito interessante o retorno que eu tive, a partir desse gesto de levar pra rua. Tanto que eu fui convidada pra levar pra outras cidades e fazer isso. Aí foi quando, também muito legal, como, é totalmente diferente, você fazer uma intervenção no Rio, e fazer uma intervenção em Brasília. Você tem que pensar o espaço monumental, arquitetônico de Brasília, é uma coisa muito presente. Enquanto que aqui é, tem uma questão do precário, do urbano precário, é uma cidade maior, com muitas ruínas contemporâneas, coisas que não foram terminadas, coisas que foram destruídas, que estão sendo construídas. Então, são muitas camadas mesmo.

E, nesse sentido, a intervenção acaba sendo mais uma camada, não é?

Exatamente. E, eu filmei depois, pelo menos aqui no caso do Rio, eu voltei nos lugares pra ver como é que aquilo ainda estava nas paredes. Tem até no meu vídeo, uma tomada que eu filmei no Catumbi, na verdade, só tem pedaços e aí tem um grafite. É exatamente isso. Tem camadas, camadas de ações.

E as escolhas dos lugares? Como aconteceu? Em cada cidade houve um procedimento diferente?

É. Foi diferente sim. Aqui no Rio eu saí com o Marco Antônio de carro, um dia, andando pela cidade, olhando os muros, porque você não pode colocar em qualquer muro. Não pode ser muro de chapisco, porque não vai ter um bom resultado, têm muitos muros com pregos. Tem muros que já tem grafites novos. A gente tomou como prerrogativa não colocar em cima de nenhum grafite novo, por respeito aos outros artistas. Então, a gente foi mapeando. A gente foi andando de carro o dia inteiro. Essa parede é boa, essa não é. E, também pelo tamanho que ia ser, porque tinha cerca de 4 m e 2,75m cada foto. No Rio foi assim. Já em Fortaleza, como eu ia chegar e não ia ter tempo suficiente pra fazer o mapeamento, eu pedi pra essa equipe. Eles buscaram lugares e me sugeriram. Primeiro dia que eu cheguei lá a gente foi direto pra

esses lugares, ver esses lugares. Um deles foi bem interessante, porque era o paredão de uma escola Católica em Fortaleza e a gente teve que negociar com o reitor, o padre, foi bem engraçado e foi super legal. A gente tinha 5 lugares mapeados em Fortaleza, só que lá a gente teve uma recepção tão legal, as pessoas desciam dos prédios pra ver o que tava acontecendo. E, teve o episódio de um senhor, que era borracheiro, que passou no seu fusquinha, viu a gente fazendo a intervenção numa rua, ficou falando maravilhado, estou achando isso muito legal, inclusive, eu ouvi no rádio, na televisão, não sei se tinha saído uma matéria, desse trabalho que tava fazendo e que ele chegou lá e ofereceu. Vocês não querem fazer no muro da minha borracharia? Eu tenho um muro muito grande e em um bairro mais afastado, mas que passa muito ônibus na porta, tem uns pontos finais, não sei o que. Então a gente mudou, deixou de fazer em um lugar e foi fazer na borracharia dele. E, Brasília também. Brasília eu tive uma parceria pra realizar a intervenção, que foi do Coletivo Transverso, que é um coletivo que realiza intervenções urbanas de poesia, nas paredes, em muros da cidade de Brasília. E, eles mapearam os lugares, me deram sugestões, só que como a gente fez a intervenção lá, num domingo, que é um dia mais tranquilo, muitos lugares não davam pra fazer, porque o muro era de chapisco e a gente foi mudando junto, algumas coisas. E, lá em Brasília, a gente colocou em alguns lugares não tão difíceis. A gente escolheu lugares como a Faculdade de Educação da Unb, um muro muito interessante, porque era um lugar que muitos estudantes passavam. E, Brasília também, cada cidade carrega em si os seus problemas. O problema de Brasília não é o mesmo que é o Rio, que é, não é um espaço tão precário, as coisas são mais conservadas. Então, não foi como o Rio, de escolher lugares mais precários pra se aplicar o lambe-lambe, não fazia sentido. Então, lá a gente buscou lugares interessantes, de muita passagem, de uma tesourinha, colocamos numa faculdade, num muro de um teatro, o espaço Sena, que é um lugar super frequentado, que tem blocos, inclusive, batalhas de DJ ao vido, do lado de fora, na frente, então, é um lugar que tem muita gente que passa. E aí foi isso. Cada lugar foi parceria com pessoas do lugar, que conhecem a cidade melhor do que eu.

Em Fortaleza foram quantas e quais pessoas?

Foram três pessoas muito queridas que são do movimento de grafite que é a Carol, o Igor e o Daniel Musquito. Eles são ligados a essa cena urbana do grafite. Tem um bairro lá em Fortaleza, uma rua, rua Iracema, que tem um movimento bacana, os ateliês. Eles foram chamados pela produção local do evento que eu estava participando que era o Encontro Nacional de Fotógrafos e de Produtores Culturais. Em Brasília, foi o coletivo Transverso.

Em Fortaleza, a escolha dos lugares também se deu por serem lugares de passagem?

Sim. Lugares de passagem, lugares...a gente tentou, a gente queria tanto em Iracema, que um bairro legal, tanto em bairros mais populares, menos nobres entre aspas. Vou sempre colocar “entre aspas” porque tudo isso é muito relativo. Diferentes públicos. Mas, sempre em lugares de passagem.

Pelas fotografias postadas no *facebook*, percebi que você fez fotografias de retratos, de pessoas em frente às imagens colocadas nas ruas. Como surgiu essa ideia? Durante o processo? E como se deu a relação para retratar essas pessoas?

Foi durante o processo mesmo. Porque eu vi que eu precisava de fazer retratos. Eram pessoas que eu conversava, porque cada lugar que a gente ia fazer o lambe-lambe, às vezes você ficava 1 hora, 2 horas. Então, começavam a se estabelecer relações. As pessoas me perguntavam o que que era aquilo, pra que era aquilo. Cada lugar é muito engraçado. Por exemplo, na Maré, eu fiz no paredão de uma igreja pentecostal, várias pessoas vieram falar, olha isso é iniciativa da igreja, foi o bispo, o pastor que pediu. Ou falavam, muito diretamente, poxa que bom que vocês estão fazendo isso, porque, essa comunidade é muito mal vista, as pessoas acham que aqui só tem vagabundo, aqui tem muito trabalhador e a gente tá sofrendo muito com essa questão do craque e aí começavam a desabafar e aí falavam, às vezes, histórias pessoais. Daí eu perguntava, posso fazer um foto sua aqui na frente? Era uma coisa muito...tanto que eu não tenho direito de imagem de ninguém sabe. Não foi uma coisa que a priori bolei fazer, mas é porque tem essa histeria do direito de imagem, daí eu achei que, como eu

não vou nunca ganhar dinheiro com essa intervenção, eu nunca me preocupei com essa questão financeira, claro que eu estou me arriscando, mas também eu não quero ficar me sujeitando a esta histeria que a gente tá vivendo no Brasil, de que tudo tende ao financeiro. Então, eu não me preparei e isso fez parte desse imprevisível que surge de um trabalho de arte feito como intervenção urbana. Isso é a parte mais interessante. Aí eu fiz esses retratos. São retratos afetivos das pessoas que me ajudaram, das pessoas que eu conversei, nada muito pretencioso. Aí no final desse vídeo, eles aparecem, como uma homenagem. Aí tem o retrato do Marco Antônio Teobaldo, que foi o curador da intervenção, retratos das meninas do Coletivo Transverso, enfim, não foi nada muito planejado nem pensado.

Você falou da importância da recepção pra você. Existiriam algumas falas, que te marcaram e você se lembra, reflexo desse processo de recepção?

Uma que eu acho muito importante foi desse senhor da Maré. Ele falou “muito importante vocês trazerem beleza”. E eu soube depois que um vendedor, uma carrocinha, um vendedor ambulante, que fazia ponto naquele local. Ele escolheu a minha foto como fundo da carrocinha dele. Eu não consegui. É uma pena mas eu não consegui registrar. Também faz parte de uma intervenção urbana, rapidamente a obra pode ser destruída. No caso do Rio de Janeiro, elas foram rapidamente destruídas. E, também porque eu fiz a intervenção no mês de novembro. E, é um mês que chove, tem as chuvas de verão, etc e tal. Já no início de janeiro não tinha quase nada. Fortaleza, até hoje eu recebo foto. Acho que foi um dos lugares que...é uma ruína, virada pra Praia de Iracema. Eu recebo fotografias, de pessoas que fotografam e passam pra mim. Em Brasília, também, não chove muito, tem uma obra, a do Espaço Sena, que tá até hoje lá. Até pouco tempo. Mas aqui no Rio, foi bem mais tenso, mais efêmero. Eu não consegui acompanhar o movimento, a pressa, a velocidade com que as coisas foram acontecendo. Mas, eu fiquei sabendo, pela Joana Mazza, que é coordenadora da Escola de Fotógrafos Populares da Maré, que foi com os alunos lá, que esse senhor tinha escolhido como fundo. Eu achei isso muito bacana. Ele deslocou um pouco a carrocinha dela, acho que era de cachorro quente, não sei, de

churros, pra ficar ali na frente e a imagem de fundo. Ele colocou uma lona saindo de cima, fazendo tipo um telhado. Mas, eu, infelizmente não tenho esse registro, não tenho uma conversa com essa pessoa. Mas, eu me lembro muito desse senhor, ele inclusive aparece na fotografia que eu fiz, no primeiro dia que eu fiz, em que ele disse “é muito importante vocês trazerem beleza pra uma sociedade que é tão massacrada. Porque aqui a gente tem dificuldade, porque não tem oportunidade”. Ele falou mais ou menos isso. “Não tem a oportunidade de experimentar beleza”. E, tem esse outro senhor, esse borracheiro de Fortaleza, que parou o carro quando viu aquela cena. Lembrou que tinha ouvido no rádio, visto na televisão. E falou, isso é muito bonito, isso é uma coisa, eu tô maravilhado com isso, quero que isso esteja no meu muro. Vocês poderiam fazer pra olhar por mais tempo, porque eu não passo nesse lugar todo dia. Então, foram essas duas falas que mais me marcaram, porque foram espontâneas.

Você comentou que tem as falas guardadas, mas não colocou no vídeo. Você tem essas falas?

Eu tenho que ter. No processo de edição a gente acabou deletando porque foi um processo de edição com uma pessoa amiga, não sei se ela teria tudo guardado. Mas, é provável que eu tenha, tenho que dar uma olhada. Esse senhor da Maré eu não tenho, porque eu estava acompanhando, ajudando a colar, a pessoa que estava filmando estava do outro lado da Avenida Brasil e ele começou a conversar comigo e não tinha nenhum gravador. Mas, posso procurar sim, devo ter alguma coisa.

Você poderia falar da figura do espectador no seu trabalho, na obra “Imagens Posteriores” especificamente?

Eu acho, não só nesse trabalho, eu tenho essa preocupação, uma coisa que me angustia, você fazer um trabalho e que ele seja ignorado pelo espectador. Não seja bem compreendido não é muito bem o que me angustia, eu acho que compreender...pode ter vários níveis de compreensão, desde um nível mais superficial, com um nível de mais espessura, de uma pessoa erudita, ou especialista na área. Mas, me angustia muito fazer um trabalho, colocar ele numa galeria, colocar ele num centro cultural, na parede da cidade e que ele

não seja visto ou ignorado. Então eu tenho sempre essa preocupação com o espectador. O espectador no sentido mais amplo, porque envolve também o leitor. Por exemplo, quando eu escrevi a minha dissertação de mestrado eu queria que, se um dia eu publicasse, eu queria que aquilo ali fosse lido por qualquer pessoa, não só pelos meus pares na academia, ou especialistas na área da imagem. Então eu quis fazer uma leitura não com concessões, pra que ela fosse mais fácil, mas eu tenho essa preocupação de mastigar os conceitos, pra que eles sejam compreendidos em uma forma fácil. Até porque eu acho que o conhecimento tem que ser compartilhado. Tanto que tem pessoas de diversas áreas que leram meu livro e que entenderam, apesar de não terem aquelas leituras que eu cito. Então, eu tenho. Nesse trabalho eu tive muita preocupação assim. Foi meio risco. Eu nunca tinha feito uma coisa tão grande, envolvendo operação, porque é um trabalho de equipe. Mas, eu não esperava que tivesse tido esse tipo de retorno. Eu acho, mais uma vez eu digo, ampliou muito, eu dava esse trabalho como fechado, porque eu tinha finalmente conseguido editar um livro, porque eu estava cinco anos tentando editar. Mas, eu acho que abriu outras possibilidades, outras leituras e abriu outras coisas pra mim, pra pensar pra frente, de outros trabalhos meus que eu estou pensando. É assim, pensar o suporte também, porque que o suporte tem que ser sempre, no caso da fotografia, atualmente a fotografia contemporânea, *print* de alto nível, feito no papel algodão, de 1mx1,5m pra se colocar numa galeria. Existem outros desdobramentos pra imagem fotográfica, que eu acho que devem ser sempre considerados, né? A gente tem o vídeo, a gente tem as projeções urbanas. Um trabalho que me encanta, desde a primeira vez que eu vi. O trabalho da Roberta Carvalho, de Belém, que é um trabalho onde ela filma árvores, não, ela filma pessoas, rostos de pessoas e depois projeta em árvores. Então a pele das pessoas passa a ser aquela fotossíntese da árvore, verde e aquilo ali, causa verdadeira, em mim pelo menos, causou uma emoção muito grande. Eu acho que a obra de arte é importante considerar sempre o espectador. Assim, eu não tenho muita, pra mim é um pouco difícil quando eu entro em contato com um trabalho onde eu vejo que não tem nenhuma preocupação com o espectador, não tem nenhuma interface ali que envolve o espectador de alguma forma. Bom, então eu acho que é muito importante que, pelo menos

os trabalhos que eu mais gosto eles têm um ‘quê’ de sensorialidade que me envolve e que de alguma forma eu vou tentar entender aquilo ali sem precisar, necessariamente, ler a explicação sobre o trabalho. Alguma coisa que mexe o meu corpo, de alguma forma. Então, esse trabalho da Roberta, eu acho muito generoso com o espectador, sem fazer concessão. Não é um trabalho pra se tornar de fácil apreensão, ou um trabalho superficial para que o grande público possa entender, que eu acho que é um grande erro de alguns artistas, na verdade da política das artes, pela esfera governamental, por exemplo, achar que tudo tem que ser facilitado. Eu acho que, qualquer pessoa tem condição suficiente de apreciar uma obra se ele for convocado, se ele for trazido praquilo de alguma forma, se ele for envolvido. Então, assim, uma vez eu vi o Eder Chiodetto falar, que ele tem uma preocupação de formação de público nos trabalhos dele. Ele acha importante escrever um bom texto que a pessoa possa compreender. Como foi o caso de quando ele fez uma grande exposição. Foi colocada no Sesc Belenzinho, que é um lugar incrível, frequentado por pessoas de vários níveis sociais, de várias áreas que, poxa, você colocar uma exposição ali, você tem um compromisso com, não é uma obrigatoriedade, mas é um negócio que deve ser pensado, como trazer esse espectador que está passando num lugar. O Sesc também não é a rua, mas é um lugar em que você passa e vê várias coisas acontecendo ao mesmo tempo, né? O Sesc Belenzinho tem uma piscina incrível que as pessoas vão lá e ficam tomando sol, tem as atividades recreativas, tem uma piscina interna coberta, tem a lanchonete, tem isso, tem aquilo, tem um número musical, tem as salas de aula. O que você faz com um espaço de arte contemporânea? O que você faz? Você chama. Tem que chamar a pessoa. Eu chamo também. Não sei se é porque eu estive a frente de uma instituição ligada ao ensino e ao fomento da fotografia, que é o Ateliê da Imagem, que sempre, pra mim era uma preocupação perene, como eu vou colocar um trabalho na galeria, é uma pequena galeria que o Ateliê tem, que a gente leva, a gente sempre levou várias propostas diferentes, desde a fotografia mais clássica, até uma exposição de desenho que vai falar sobre o universo fotográfico, usando o suporte de desenho, igual ao da Keila Sobral, uma exposição que a gente fez, uma outra paraense, porque levar tantas propostas diferenciadas, porque todas elas estão pensando o campo das

imagens e o campo das imagens como matéria de pensamento, é o mais importante de tudo. Então, agora recentemente eu vi o último filme da Agnès Varda, que é uma das grandes artistas pra mim, minha fonte de inspiração, chama “As praias de Agnès”, onde ela vai falando da vida dela, uma autoficção, a partir da vivência dela morando perto de várias praias e assim, a trajetória dela é incrível, começa como fotógrafa documental, passa pro cinema, um cinema de autoficção narrativo, intimista, que reconstrói realidades a partir de uma leitura muito pessoal e aí, hoje em dia é considerada artista plástica, faz instalações, então assim, ela está pensando a imagem, não interessa como, expandindo a imagem, tentando esgarçar as fronteiras, as pseudo-fronteiras que existem, que foram colocadas nas gavetinhas.

Você citou o exemplo da Roberta Carvalho, teriam outras obras de intervenção que de, alguma maneira, te influenciaram e/ou fizeram pensar a imagem de uma forma expandida?

Eu tenho que pensar um pouquinho, porque são muitos trabalhos. O meu campo de interesses não é só a fotografia, acabo citando obras que não, necessariamente, são fotográficas, mas acho que fazem pensar a imagem. Pra mim, eu prefiro falar a imagem, do que fotografia. Tem a Roberta Carvalho, porque eu gosto muito desse trabalho e, por exemplo, eu vi a exposição de um artista belga, o Francis Alÿs, na Suíça, em 2011, em Bern, numa casa, que seria como se fosse o museu da cidade, um museu de uma família abastada, que mostraria, no caso, como vivia a alta burguesia da época, com sua mobília, seus pertences, não estou me lembrando o nome agora, mas posso te passar, e ele fez uma instalação incrível, chamada Fabíola, porque ele coleciona, compulsivamente, imagens dessa santa misteriosa, tem uma história bem misteriosa. Fabíola que foi tombada santa, depois, mas foi uma mulher super a frente do seu tempo. E, é um retrato de uma mulher de véu vermelho, de lateral, de perfil. Ele começou a colecionar isso, os amigos começaram a saber. E, todos os lugares que iam e achavam uma imagem da Fabíola, levavam pra ele. Ele é dono de uma coleção de imagens da Fabíola de não sei quantas mil imagens. E, aí, ele fez uma intervenção, dentro dessa instituição. Ele foi convidado a levar essa coleção.

Mas, ele ressignificou todo o espaço. Então você tinha desde uma coisa muito sutil, que poucos viam, que era uma imagem da Fabíola que poucos viam, inscrita num pente que era usada por essa família na época, como se fosse, no lugar da jóia que adornava o pente ou a escova de cabelo, ele colocou uma Fabíola. A Fabíola, através dessa imagem da Fabíola, ela conseguia ressignificar todo o espaço. Então, se passava a percorrer o espaço com outra experiência. Então essa intervenção, pra mim, é genial, porque essa intervenção fez uma verdadeira mudança de significado e de uma coleção assim, que é como se você estivesse visitando um museu imperial de Petrópolis, que você vê a monarquia, como é que os bens eram decorados. Depois ele foi convidado pra fazer essa intervenção aqui no Rio, na Fundação Eva Klabin, que também é uma casa, dessa bem-feitora das artes, que o curador dessa exposição, Márcio Botas, convida artistas contemporâneos para fazer intervenções no espaço. São, às vezes, coisas muito sutis, que é mudar a direção da luz, enfim. É um trabalho contínuo que ele faz. Ele chegou a convidar o Francis Alÿs pra fazer a exposição na casa, com essa intervenção da Fabíola, e ela não se concretizou. Mas, esse trabalho me marcou muito, depois eu posso te passar todos os dados que eu tenho o *folder*. Então, tem esse trabalho da Roberta Carvalho, tem um trabalho da Rosângela Rennó. Você falou de intervenção geral, não precisa ser de intervenção urbana, né? Da rua? Assim, eu penso, espaços. Tem um trabalho da Rosângela Rennó que, na verdade, como o trabalho dela vem de ressignificar arquivos, está agora o trabalho na Casa Daros, que ela foi convidada para contar a história dessa instituição, a Casa Daros, que foi um educandário, tem toda uma história por trás, ela coletou arquivos, imagens dessa história que ela conseguiu achar, com histórias, com famílias. Ela ressignificou a informação e a história desse lugar, com essa coleção. Não é um trabalho de intervenção urbana, mas é um trabalho de ressignificação de arquivo, que eu também considero um tipo de ação, de intervenção. Tenho que pensar mais um pouquinho, mas outros trabalhos vão aparecer. Tem esse trabalho desse francês, JR, que fez aqui no Rio, uma comunidade que ele escolheu algumas paredes, e algumas pessoas e ele fez impressões enormes, que você via de longe, andando de carro. Foi muito interessante que chamou muita atenção para a comunidade. É um trabalho também que é

muito interessante. A luz que ele jogou praquele lugar, isso é muito interessante. Não sei. Tô tentando lembrar, mas tem muitas coisas. Lembrei de um, que o Coletivo Opavivará, aqui do Rio, que ele fez, esse trabalho eu não vi no local, mas eu vi imagens e a fala deles, foi um trabalho que eles ganharam uma bolsa da Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro. E, eles fizeram uma ocupação da Praça Tiradentes aqui no Rio, que é uma praça, entre aspas, degradada, porque tem uma população de rua muito grande, vivendo. Era uma praça cercada por grades e aí ela foi aberta, foram retiradas essas grades, é todo um epicentro de muitas modificações. Vai ser, certamente, em pouco tempo, um lugar que vai ser valorizado economicamente, enfim, vai ser, um lugar que existe um certo nível de degradação. Eles fizeram uma ocupação de um mês, em que eles construíram uma cozinha coletiva, que ficava instalada na praça e as pessoas da praça passaram a usar essa cozinha coletiva e passaram a cozinhar coletivamente e comer coletivamente. E isso mudou e trouxe uma rememoração por parte dessas pessoas, de hábitos que elas haviam perdido, por conta de morarem na rua, hábitos familiares, hábitos de infância, que essa coisa de socializar a comida. Então, o Opavivará é um coletivo que eu gosto muito, que faz intervenções muito bacanas. Agora mesmo, recentemente eles fizeram o chuveirão, Chuveirão Gentil. Eles foram convidados pela Galeria Gentil Carioca pra fazer uma intervenção na parede, uma empena que sempre tem na galeria, e um artista que é convidado pra interferir. E, eles fizeram um Chuveirão, cinco chuveiros, não sei, que seriam usados por estas pessoas, por causa do calor do Rio de Janeiro, a Galeria Gentil Carioca é também ali na Praça Tiradentes e eles fazem pequenos gestos, interferências importantes. Então, é um coletivo que eu sempre acompanho, quando eu não consigo ver a obra, mas eles têm um *site*, tudo documentado, os artistas são, eu conheço os artistas, são pessoas super legais. Então, assim, mais do que trabalhos monumentais, que custam muito caro, eu acho que essas coisas efêmeras, às vezes, tem um resultado semelhante, sei lá, são essas coisas que me vêm na cabeça agora, certamente têm muitos outros trabalhos, mas por agora fico com estes.

Eu gostaria que você falasse um pouco sobre a relação fotografia, arte e cidade e como percebe essa relação no seu trabalho.

Então, não sei se vou conseguir falar, sintetizar as três coisas, mas....o meu foco de interesse hoje em dia, seria fazer trabalhos que tivessem alguma relação com a cidade. Eu tenho uma série, que eu parei um pouco, mas eu gostaria de retomar, que é “Exercício de Arte Lúdica” onde há fotografias em várias cidades, pelo Brasil e pelo mundo, cidades que de alguma forma eu estava conhecendo, visitando, que são tomadas de cima, de um mesmo espaço, durante algum tempo e do uso que os habitantes fazem desse espaço em cada cidade. O uso lúdico, do tempo, mais uma vez é um trabalho sobre o tempo, com outra configuração. Eu acho que cada cidade privilegia um uso do tempo e um uso dos espaços. Por exemplo, o Rio de Janeiro, tradicionalmente, sempre foi um lugar democrático em relação aos seus espaços públicos, a praia, teoricamente, seria um espaço de convivência de todas as classes sociais, embora nós saibamos que isso não é assim. Existem tribos em cada posto da praia. Mas, assim, existe um privilégio, se privilegiam espaços públicos, no lazer, a caminhada, os esportes, enquanto, por exemplo, uma cidade como Singapura, é uma cidade que está sendo totalmente transformada num grande *shopping center* contínuo. Lá chove muito, os espaços públicos entre um prédio e outro são cobertos, para se transformarem em passagens para se cobrir da chuva. Então, as pessoas vivem muito assim, nesse, confinamento. Tem um trabalho lá, eu fiz essa série lá. Assim, cada cidade traz um uso do seu tempo livre, que no caso desse trabalho, e o uso do seu espaço urbano. Então, esse trabalho eu queria retomar. Eu cheguei a tentar um edital pra fazer esse trabalho nas principais capitais do Brasil e ver como é que a partir daí, estudar algum tipo de coisa, desenvolver mais. Mas eu parei. Então assim, de certa forma, eu sempre acabo tendo essa preocupação em mente. Como o meu trabalho tem como premissa, não é obrigatório, mas eu sempre acabo desenvolvendo os meus trabalhos nas minhas viagens, nos meus percursos que agora assim, eu estou com uma filhinha, eu estou tendo que mudar um pouco o foco. Tem alguns trabalhos que eu desenvolvo que são mais intimistas. Eu não tenho um compromisso assim, só faço esse tipo de coisa. Mas, me interessa certas coisas assim, olhando o que eu faço, eu acabo percebendo que elas são,

elas acabam indo e voltando, que é essa coisa do tempo, que essa coisa do viajante. Então, eu não sei muito bem se o meu foco são as cidades, mas acho que são os percursos. Às vezes, esses espaços que não são nada, que são espaços mortos, são passagens consideradas vazios, vazios da cidade. E, um dos livros que eu mais me inspirei, me inspira, na verdade, mas eu não sei se necessariamente gerou, foi uma inspiração para um trabalho específico, embora eu ache que me ajudou muito, nessa série “Exercício de Arte Lúdica”, é esse livro o do Francesco Careri, que é um italiano arquiteto e urbanista, que se chama “Walkscapes: o andar como prática estética”, que agora foi, finalmente, editado no Brasil. Mas eu ainda li na versão espanhola, que é um cara que está refletindo sobre a arte, o andar, a deambulação como prática artística. E aí vai desde os dadaístas, desde os surrealistas, chegando até os artistas conceituais, o Robert Smithson. Também é um artista que, esse é um artista que também é minha fonte de inspiração. O Robert Smithson e toda a obra dele, aquelas intervenções clássicas, que já entraram para o nosso imaginário, o *Spiral Jet*, o trabalho mais conhecido, mas outros também. Ele é uma das grandes inspirações que eu tenho. Então, esse livro foi pra mim muito interessante. Então, acho que assim, existem trabalhos que às vezes, o percurso é o trabalho. Não necessariamente tem um produto final. O percurso, a escrita sobre aquele percurso. O que aquele percurso modificou naquela pessoa que percorre.

Essa questão do percurso é bastante perceptível na obra “Imagens Posteriores”, tanto nas 70 fotografias feitas ao longo de 10 anos, quanto nas intervenções. Fale um pouco sobre esse percurso na obra “Imagens Posteriores”.

Na verdade, o que eu fiz. Eu abri janelas na paisagem urbana, são assim, pequenas sugestões, ou pequenas chamadas. Vai ver quem quiser, quem puder. Existe ali uma vontade minha de me estabelecer, uma chamada. Olhe, Pare, Pense sobre seu percurso. Deixe de olhar o celular o tempo todo, olhe para o entorno. Mas, eu não sei se sou suficiente. É isso, a gente não tem controle quando se trata de um trabalho de intervenção urbana. No caso, por exemplo, nos bancos, das frases que a gente colocou nos bancos do jardim da república. A gente não fez nenhum tipo de edição nas frases. Então

tinham coisas muito profundas e filosóficas a essa resposta sobre o tempo e até coisas muito prosaicas, engraçadas. Teve uma senhora que respondeu, ah, se eu tivesse mais tempo eu ficaria olhando os panfletos da Casa e Vídeo. E a gente colocou lá. Então, era sempre pare e alguma coisa. Aquelas frase estranhas ali e a gente não sabia se aquilo ia ser eficiente, era uma hipótese. Mas, houve uma reposta, tanto do público que frequenta o jardim, que foi convocadz. Muita gente ali frequentava o jardim, mas nunca tinha entrado na galeria do Lago. Por inibição, por não saber da existência, por falta de interesse. E, as pessoas passaram a prestar mais atenção àquele lugar, uma pessoa que nos procurou, que é uma menina que fazia parte de um grupo de budismo e que levou o grupo pra lá porque tinha tido uma palestra sobre o tempo, os conceitos budistas. E, aí ela soube da exposição, viu lá e acabou levando pro grupo. Isso acabou levando uma discussão no grupo, que são outros saberes, que não só do domínio da arte. Então, assim, no meu trabalho, eu não sei, eu acho que eu tenho a minha, eu acabo trazendo experiências a partir dos percursos que eu faço, às vezes entre cidades, às vezes dentro das cidades, às vezes entre territórios. Então acaba que, o tempo da experiência que acaba guiando, o que eu vou materializar, seja a cidade como foco, seja as paisagem. A paisagem como foco, seja o espaço íntimo como foco. Então, assim, eu não sei se eu respondi sua pergunta, mas. Diferente de artistas que trabalham estritamente com a cidade. O Tom Lisboa, por exemplo, eu acho que o foco dele é bem as cidades, não é? Ele sempre faz o trabalho nas cidades, ele tem um foco no urbano, não sei se eu estou errada, mas o que eu acompanho do trabalho dele, tem um foco no urbano, até porque Curitiba é uma cidade que tem tradição em intervenções urbanas. É uma cidade que tem um pensamento sobre urbanismo muito forte. Esse sistema de ônibus, que vem de lá. Então acho que cada cidade acaba trazendo questões aos artistas. O Rio de Janeiro, que a cidade que eu estou, traz muitas questões relativas à precariedade das relações, a precariedade da cidade, por causa das ruínas. É uma cidade que foi belíssima mas que hoje é feíssima, porque ela teve o seu patrimônio arquitetônico destruído, né? E, agora está sendo construído o que se renovou, porque isso é uma pauta. Agora, finalmente, perceberam que se ganham dinheiro com o turismo cultural. Mas é uma cidade que traz

questões muito prementes. Acho que cada artista acaba carregando um pouco do entorno onde ele vive. A Raquel mora em São Paulo, que é uma cidade mais opressiva do ponto de vista do uso do tempo, uma cidade com um nível de feiura, eu adoro São Paulo, mas, é uma “monstrópole”. Eu acho também que o trabalho dela ser gigante é uma necessidade de ser visto.

E o fato dos retratados serem anônimos, daí o agigantado também.

E também é uma coisa com o legado de São Paulo, onde tem muitos imigrantes e que formaram aquela cidade, são pessoas sem rosto, não sei. Posso estar falando uma grande besteira, mas eu sinto isso. Isso que é o mais interessante das intervenções urbanas, ver quem está por trás, quem fez aquilo, quais são as questões que cada artista quer propor, porque na verdade, o trabalho não é gratuito. Ah, vou fazer uma intervenção urbana, aí a pessoa vai lá e faz, mas que não tem uma ligação com o que veio antes do artista. Eu acho que ela acaba não tendo muito efeito, o que é um risco desse meio da arte, é um risco desse meio fotográfico, sobretudo, pois como a fotografia passou por uma grande transformação com a inclusão do digital, eu vejo muita gente querendo surfar na onda da fotografia como arte. Então, a pessoa sempre foi um grande fotógrafo de estúdio, um grande retratista, ele é muito bom naquilo. Mas, como agora a onda é a fotografia na galeria, ele vira e fala, eu quero participar de isso aí, então eu vou fazer um trabalho como tem sido feito. E aí, não é assim. Eu acho que tem grandes fotógrafos que querem se transformar em uma coisa que eles não são, eles poderiam continuar fazendo o trabalho deles muito bem, porque não se afirmar como fotógrafo, não existe preconceito, mas eu vejo muita gente querendo surfar na onda. Mas, você vê, o resultado do trabalho traz assim essa força ou essa ausência de força.

Isso relaciona com o fato da obra não acabar quando sai de veiculação, ela continua em discussões ou lembranças. Por isso, a intervenção pode propiciar isso, a continuidade, mesmo após a sua retirada ou desaparecimento pelo tempo.

Por isso eu citei a Rosângela Renó, embora ela seja uma artista que não faz especificamente intervenção urbana, o trabalho dela é uma grande inspiração

pra mim, porque acho que ela está sempre ressignificando arquivos mortos, ressignificando histórias que poderiam não ser contadas, ressignificando coisas que caem nas mãos dela, ela vai atrás e continua perseguindo aquele fio. Então assim, não necessariamente ela fez o trabalho na rua, mas acho que ela faz é um tipo de intervenção.

Além do que eu perguntei, você gostaria de dizer algo que diga respeito às intervenções, ao seu trabalho, que eu não tenha abordado nas questões?

Não, eu gostaria de te mostrar algumas coisas que eu leio. Também tem isso, no meu trabalho, a influência do que eu leio é digamos 80%. Eu não sou o tipo de pessoa que vou, no campo da fotografia, vou coletar imagens, eu não sou uma fotógrafa de rua, apesar de ser uma fotógrafa viajante, sabe. É muito o que eu leio, os *insites* que me vêm da leitura, que me provocam imagens. Então, no caso das “Imagens Posteriores” eu não fui atrás de imagens, elas estavam na minha cabeça, era como...isso acontece muito comigo. Eu antecipo uma imagem. A imagem me aparece como um resultado na minha cabeça e aí eu vou tentar materializar o resultado. Assim, a imagem me aparece a partir de uma experiência, a partir de uma sensação que eu tive. No caso do “Imagens Posteriores” foi essa sensação que eu tive, da viagem que me trouxe um lampejo, um *insite*, eu queria fazer isso, mas eu não sabia muito bem como e aí por isso que eu fiquei um ano fazendo testes, aí entra essa parte técnica, como resolver aquela ideia que eu tive. Então, no meu caso, esse é mais ou menos o meu método de trabalho. Às vezes, dá uma certa angústia, porque eu demoro muito mais pra fazer as coisas, porque não é uma coisa que tá pronta. Então, assim, é uma coisa que eu leio, que me dá um *start*, que me dá uma sensação, que me passa, que bate em mim. É uma visão de uma imagem. E aí eu estava relendo esses caderninhos pra te mostrar e me deparei com vários projetos que eu tinha feito e anotado, várias ideias que eu não cheguei a concretizar. Porque, às vezes, é isso, você tem uma ideia e esbarra no limite técnico. E aí eu me dei conta que, já há muito tempo, há muitos anos, eu tenho projetos de ambientes, ambientes imersivos, instalações. Então, essa questão da fotografia puramente já não estava me satisfazendo. Então, têm projetos com

sons e às vezes você abandona, eu nem tinha lembrado de coisas que eu tinha colocado ali. Mas, eu queria te mostrar o que eu estava lendo na época, é pouca coisa, né, mas.

Em seguida, Patricia me mostra os cadernos de anotação com a inscrição de algumas leituras e encerramos a entrevista.

Apêndice 2
Transcrição de parte da palestra de Patricia Gouvêa

Data: 18/11/2013

Evento: CLIF (Curitiba Luz Imagem Fotografia)

www.clif.art.br

Local: Auditório do Museu de Arte Contemporânea

Oscar Niemeyer - Curitiba-PR

Obrigada por participar deste Festival. Achei muito interessante o tema que o Tom falou, qual é o recorte, “Território Estrangeiro”, eu partilho muito dessas abordagens. Sempre acreditei que a fotografia é um território híbrido e que ela conversa com todas as outras mídias. Acho que hoje temos um terreno fértil pra falar sobre isso. Era bem diferente de quando eu comecei. Parecia que a fotografia não se comunicava. E, infelizmente ainda existem pessoas que acreditam nessas separações. E, em um festival como esse, é muito interessante que já na primeira edição apresentar tantas possibilidades de ver imagens e parabeno o Tom pela curadoria, estou muito feliz de participar. Na verdade, eu também ia fazer uma intervenção aqui na cidade, mas também não foi possível. Estou participando da exposição com um vídeo, que é o resultado final das intervenções que eu fiz em outras três cidades, Rio de Janeiro, Fortaleza e Brasília, mas antes de mostrar o vídeo, vou falar um pouquinho do meu trabalho, não dá pra mostrar tudo, mas assim como o Guilherme persegue um tema, acho que cada um de nós acaba sendo perseguido por um tema ou perseguindo um tema. No meu caso, acabou que, enfim, eu investigo as possibilidades de experiência do tempo. Acabou que isso foi a minha pesquisa de mestrado, que foi publicada num livro “Membranas de Luz: tempos na imagem contemporânea” que está lá fora, pra quem quiser dar uma olhada e adquirir, onde eu parto da investigação de um trabalho, uma série. Esta série que está aqui exposta, que é o meu trabalho mais antigo, mas também falo da experiência do tempo no trabalho de outros artistas, que trabalham com fotografia, com vídeo, com instalação. Esse livro foi publicado em 2011, é teórico, porém feito para qualquer pessoa ler. Tive essa preocupação de não falar somente pra academia, falar pra todos. E agora, em 2012, no final de 2012, eu finalmente consegui publicar o meu primeiro projeto de livro, que é o livro dessa série “Imagens Posteriores” que foi o trabalho que me motivou a discutir sobre o

tempo e que é o meu trabalho mais conhecido e que também está presente nessa pesquisa de mestrado.

Pede para abrir o projeto “Imagens Posteriores”

Esse trabalho, que na verdade eu comecei a criar as primeiras imagens no ano de 2000. Na verdade, ele começou muito antes na minha vida. Começou exatamente no ano de 1993 quando eu passei 6 meses morando na Alemanha e fiquei profundamente marcada pela experiência de viajar de trem, que é uma coisa que aqui no Brasil a gente, infelizmente, não tem tão presente. Esse dispositivo trem, que quase um dispositivo de olhar, me marcou e olhar, o estar parado dentro de um veículo em movimento, rasgando a paisagem e a velocidade tendo uma influência muito grande como...as cores chegam até nós, os elementos, as coisas embaralhadas que a velocidade produz. Acho que quem já teve essa experiência pode entender o que eu estou falando, mas isso foi uma experiência que eu tive em 93 e que ficou adormecida dentro de mim, mas de certa forma conformou o meu olhar e eu já trabalhava, quer dizer, eu não trabalhava, eu era bem nova na época, mas eu já filmava, eu usava VHS, eu filmava tudo que acontecia na minha vida, fazia pequenos vídeos caseiros, editando direto na câmera. Nessa viagem, na verdade, que foi um momento, eu fui estudar, não podia levar aquela câmera gigantesca, VHS tijolão. Então, eu ganhei a minha primeira câmera fotográfica. Então, eu começo com a fotografia, mas com essa referência da imagem em movimento. Isso sempre esteve presente e eu comecei a fazer o registro pra essa série, que na verdade, foi uma tentativa de expandir a fotografia e uma certa implicância que eu tinha com essa noção de instante decisivo, naquela época era bem arraigado no meio fotográfico, como se essa fosse a natureza própria da fotografia. Um recorte, um instante. Então, a minha pesquisa foi ver se a minha pesquisa podia ir além disso na experiência da paisagem, na experiência sensorial com a paisagem, com o passar do tempo, percorrer grandes distâncias, sempre num veículo em movimento, um barco, um carro, um ônibus. Enfim, aí, essas imagens começaram a surgir. Eram imagens mentais que me habitavam, de certa forma, a partir dessa experiência de andar de trem. E aí a experiência

de ver esse trabalho nas paredes de uma galeria, totalmente diferente da experiência de um livro. Esse trabalho quando eu apresento em grande formato, enquanto o livro tem o formato de cadernos de viagem, ele é pequeno, são experiências distintas.

Esse é o livro (*mostra a imagem*). Eu fiquei 5 anos tentando captar, pra ter algum patrocínio. Todo mundo que publica livro no Brasil sabe a dificuldade que é. E eu fiquei muito feliz, porque eu fiquei 10 anos fazendo esse trabalho e finalmente consegui realizar um livrinho singelo, mas muito bem impresso, onde teve a participação afetiva de vários amigos que me acompanham pela vida. Aqui são as páginas, o livro não tem nenhum texto, a não ser no final, que é um texto afetivo que um escritor, amigo meu, André Viana, que me acompanha em várias dessas viagens, fez. Eu coloquei no final, justamente, pra não induzir nenhum tipo de leitura. Cada espectador tem a sua. Esse trabalho tem uma relação grande com a imagem em movimento, com a pintura e mais recentemente, quando eu tinha dado por encerrado esse projeto, são 70 imagens, a série que eu editei, as imagens todas originais em *slides*, que foram escaneadas e depois tratadas pra publicação e pra exposição. E, mais recentemente, quando eu ia lançar esse livro, em dezembro de 2012, no Rio de Janeiro, veio essa ideia de desdobrar o livro e levar essas páginas, cinco fotos do livro, para interagir com a cidade, com a cidade do Rio de Janeiro. Eu escolhi 5 lugares bem degradados, de lugares que estão passando por transformações muito grandes, com todas essas obras, que estão acontecendo no Rio, lugares, por exemplo, era um muro gigantesco, totalmente grafitado, que aparece no vídeo, e esse muro hoje foi totalmente pintado de marrom, porque ele tá sendo, é uma das obras da zona portuária e vai se transformar num lugar super ordenado, empreendimentos imobiliários. Então, assim, a ideia foi abrir janelas na paisagem urbana. Porque esse trabalho é todo sobre a viagem, esse trabalho é marcado por essa experiência da viagem e levar essa experiência para lugares degradados nas cidades. E, aí cada cidade houve um tipo de interação diferente com o trabalho. E aí eu filmei esse processo e fiz o trabalho que está na exposição. Então, assim, cada cidade ofereceu um tipo de experiência. No Rio de Janeiro foi uma experiência bastante tensa, também porque eu tinha escolhido lugares emblemáticos, mas um deles foi

justamente a entrada da favela da Maré, que é um Complexo muito grande, quem conhece sabe o que eu estou falando, mas eu tenho uma relação afetiva com aquele lugar, eu já dei várias aulas no projeto muito bacana que existe no Rio que é a Escola de Fotógrafos Populares da Maré, que foi fundada por João Roberto Ripper, só que assim, o muro que eu escolhi, uma semana antes...fizeram uma operação muito grande no Rio, na Cracolândia, no centro, e todos os “cracudos” foram pra lá. Então assim, a gente colocou o trabalho no meio dessa situação que é super triste. E aí foi no ano de 2012, 5 imagens, no Rio e aí essas imagens viraram grandes lambe-lambes de 4mx2,75m, aqui tem algumas imagens. Eu fiz retratos também das pessoas (em frente aos lambe-lambes). Essa aqui sou eu e o curador da intervenção, que é o Marco Antônio Teobaldo, que é daqui de Curitiba, mas vive no Rio de Janeiro. Aqui é Fortaleza, fevereiro de 2013, e sempre acompanhando o lançamento do livro nessas cidades. Aí já foi outra experiência, muito mais *relax*. Também foi colocada numa ruína, na frente da Praia de Iracema e essa intervenção, ainda tem muita coisa lá que sobrevive. As pessoas meio que gostaram, não tiraram e lá chove pouco, então estragou pouco o lambe-lambe. No Rio elas foram quase que imediatamente destruídas. Em Brasília também foi uma intervenção muito interessante porque lidar com a arquitetura, essa experiência monumental de Brasília. Lá eu tive a parceria de um coletivo, chamado Coletivo Transverso que trabalha com intervenções urbanas também, mas muito em relação à literatura, a escrita. (Mostra os lugares em Brasília). E tem os retratos das pessoas que me ajudaram. (Agora ela passa o vídeo). (Em seguida fala sobre o projeto “Banco de Tempo”). (Volta a falar sobre a obra “Imagens Posteriores, mostrando a imagem de uma fotografia colocada no espaço de Fortaleza). Essa imagem foi colocada no paredão da Universidade Católica de Fortaleza, foi a única que eu tive que pedir autorização e tive que negociar com um padre, o reitor, e ele estava viajando e a menina ligou pra ele e a conversa foi tão absurda, infelizmente eu fiquei tão absorvida pela conversa que eu esqueci de ligar a câmera e gravar a conversa, porque foi incrível, ela explicando pro padre o que era o trabalho, explicando o que era arte contemporânea. E, foi o único lugar que eu pedi autorização. E, na verdade, Fortaleza foi uma cidade muito acolhedora. Quando eu estava colando em um lugar e aquele senhor que

aparece, um frentista, com a roupa Esso, tinha passado de carro e aí, viu aquilo acontecendo e parou e perguntou se a gente não poderia, e ofereceu a oficina dele, o paredão da oficina dele pra gente fazer uma intervenção, que não estava programada, mas diante disso. Ele ficou lá, ajudou, falou mil coisas e tal. E, aí mudou o roteiro. Mas, tudo foi feito sem autorização, porque a intervenção é pública e pedir autorização, explicar o que é o trabalho...mas eu tomei o cuidado de não aplicar por cima de nenhum grafite recente, sempre em paredões que já estavam deteriorados, enfim, pra não acontecerem brigas, esse tipo de coisa.

Intervenção de uma pessoa da plateia

Eu posso só fazer um elogio? Eu achei maravilhosa a tua iniciativa. Alguns dias atrás, eu passando aqui em Curitiba, me deparei com um trabalho mais ou menos parecido com o seu. No meio daquela agitação e por alguns segundos você para e pode refletir sobre a cidade. Isso é maravilhoso, você entrar nesse lance da recepção. E, no meio da correria, eu levei cerca de 2 minutos pra refletir e poder continuar. Então, eu queria te dar os parabéns pela iniciativa. Muito bacana!

Patricia agradece e começa a falar sobre o projeto “Bancos de Tempo” e inicia falando que a intervenção, para ela são “Pequenos gestos que mudam a percepção de um lugar”.

Apêndice 3
Entrevista realizada com Daniel Muskito

Data: 13/08/2014
Local: Fortaleza-CE
Duração: 17min e 4s

Eu me chamo Daniel Bruno Moreira da Silva, mas todos me chamam de Daniel Muskito ou só Muskito, tenho 26 anos e sou estudante de artes visuais.

Como foi o contato com a Patricia Gouvêa?

O pessoal da organização do evento de fotografia que teve aqui em 2013 pediu que a gente colocasse na rua, um lambe-lambe, uma intervenção urbana e o primeiro contato com ela já foi no hotel, momento antes da execução do trabalho, de começar a execução do trabalho, a Patricia estava lá com a produtora do evento e disse o que estava acontecendo e, que ela participava com essa intervenção e nós abrimos no chão mesmo antes de colar a primeira vez e até pra criar uma ordem de trabalho pra facilitar e visualização das imagens. Houve uma conversa com a Patricia, com a produtora, de como aquele trabalho tinha sido executado antes e que critérios ela usava pra escolher os lugares, quais as relações ela queria criar com aquelas intervenções e a gente saiu na primeira deriva. Realmente, não tinha um percurso definido porque eu acredito que, a Patricia talvez não tenha visitado Fortaleza outra vez, pra criar um percurso antes e a gente criou um percurso baseado em algumas possibilidades de muros que iriam caber aquela intervenção, porque ela é grande, não é tão fácil de achar um lugar e, a gente, na primeira deriva, a gente encontrou a faculdade Católica, no primeiro dia. Logo de contato foi lá, seria a primeira imagem que iria pro muro. A gente pediu autorização a um padre, a Patricia Gouvêa ainda estava com gente nesse período, nessa intervenção, nesse dia e, a gente deu também uma volta eu acho que, antes, é muito próximo do entorno do hotel, uma parte não foi feita com a van, mas a van tinha que estar com a gente por conta dos materiais. Na hora da execução a gente já parou com a van, em frente do muro escolhido. E, começou a aplicar o lambe, chamado de lambe-lambe. A gente se deparou com dificuldade do material, porque era cola, não

era grude e era muito grande, a gente não tinha escada, o material suficiente pra três pessoas trabalharem e conseguir executar a obra em muito tempo. Demorou bastante essa primeira execução, em relação às outras e, a gente só fez essa, no primeiro dia. Basicamente o primeiro contato já foi uma execução.

E a colagem em si? Vocês tiveram problemas, além dos operacionais que relatou, com pessoas passando. Enfim, como foi o processo de montagem e colagem?

Engraçado que, três das primeiras intervenções, eu não me recordo muito bem a ordem das cinco, mas três das intervenções foram feitas muito próximas à praia e aqui o vento é bem frequente e a gente precisava, de certa forma, organizar, abrir essas imagens no chão. Ou colocar esses papéis no chão, pois não tinha uma organização muito grande e também não tínhamos experiência muito grande pra colocar lambe daquele tamanho. E, a gente fez...e o vento atrapalhava bastante e aí também...no primeiro. Não, eu me enganei. Falei errado. A gente saiu logo a pé, escolheu esse muro da primeira intervenção que é o da faculdade católica e lá a gente teve que abrir a imagem toda, porque não estava organizada, como se costuma fazer, folha 1, folha 2, porque eram seis folhas cada imagem e a gente teve que fazer isso no chão e o vento atrapalhou muito, muito tempo do processo e aí a cola, ao invés de grude, diluído em água, também atrapalhou bastante, porque a gente só tinha cola, daí a gente teve que pegar água na casa de alguém e aí essa pessoa perguntava o que era, aí a gente ia explicar o que era e a pessoa chegava, se aproximava, pra ver se era realmente o que a gente estava usando, nada do que ela fosse impedir a gente de fazer, mas mais uma curiosidade, porque não era uma quantidade pequena de água pra diluir a cola e deu muito trabalho. E, os outros dias a gente conseguiu colocar dois de uma vez, apesar do trabalho da deriva e tudo mais, mas conseguiu colocar dois. Depois do primeiro, a gente voltou no hotel, onde a Patrícia estava hospedada, falamos com ela e conseguimos abrir dentro do hotel, na sala com ar-condicionado, sem vento, e organizar as imagens por uma ordem, pra facilitar nosso trabalho. Aí no segundo dia, a produtora já tinha...se eu não me engano a Carol fez o grude e aí a gente já saiu com o

panelão de grude. Era mais melado e facilitava muito o trabalho porque você pode deslizar pra grudar na parede. Com a cola rasgava, porque se pregasse tinha que ficar e apesar de no segundo dia, a gente ter se sujado mais, foi bem mais fácil trabalhar com o grude. Era um final de semana, então não tinha muito trânsito na cidade, como tem na semana. E, alguns lugares são bem centrais e bem comerciais e precisa desse fluxo comercial pra existir realmente. Mas, existiam alguns transeuntes que passavam, eu lembro que na primeira intervenção um amigo meu passou de carro e parou e perguntou o que é isso. E o engraçado é que a gente não tinha muita carga pra falar, porque era o primeiro contato com aquele trabalho da Patricia e tudo. E a gente...deixa eu ver aqui outra dificuldade. A dificuldade também de colar veio porque a dimensão do trabalho é muito grande. Então, assim, essa área mais central e mais comercial e, mais próxima do hotel, que era a área foco das intervenções, né, ela...as casas não têm muros com espaço suficiente que coubesse. Então, a gente, ah, achou um muro lá, então chegava pra medir e, às vezes, faltavam 20 cm. Então, a gente tentava em 3 ou 4 muros, até achar. E, ninguém chegou, quando a gente estava aplicando. Na praia de Iracema, um cara perguntou, a gente explicou, o cara achou bonito. Eu acho que o fato de ser uma paisagem, uma imagem mais figurativa, não cria um confronto, comunica mais com qualquer pessoa. Então, qualquer pessoa vai ter, de certa forma, vai conseguir visualizar e se comunicar e tirar alguma interpretação daquilo. Mas, em um determinado lugar, um cara parou o carro do lado e achou super bonito o que a gente estava fazendo e a gente ainda estava colando e trocando uma ideia com ele e a Patricia também estava. Nesse a Patricia também estava, onde ela fez algumas fotos. E, ele acabou perguntando se a gente não podia fazer no muro de uma oficina dele, não me lembro bem se era uma oficina de carro, um ferro-velho, eu não lembro o que era. Lá não tinha muro e a comunidade reclamava o fato de não ter um muro, tinha lixo e às vezes o carro do lixo não levava porque o lixo era só jogado. E, ele perguntou se a gente podia botar. A gente perguntou a dimensão que tinha. É o lugar mais afastado desse diâmetro que a gente fez, no entorno do hotel e, mais de certa forma, era o lugar que tinha mais estrutura.

No momento da colagem, quais as reações que mais lhe chamaram a atenção?

Lá no muro do borracheiro tinha um prédio próximo e desceu uma mãe e a filha pra ver o que a gente estava fazendo ali naquele muro. O borracheiro tinha dito da disponibilidade do muro mas não tinha contato dessa parte da história do acúmulo de lixo ali, que ele tinha sido obrigada, de certa forma, pelos vizinhos...fez com que ele construísse um murão ali, para que...a galera também dizia que ali se roubava e corria pra dentro do terreno dele. Não era interessante o terreno dele semi-abandonado. Ele fez um muro por causa disso. E, ele achou super bonito o trabalho da gente. Foi interessante também, porque foi o único que a gente teve contato com o olhar de uma criança e eu gosto do contato das crianças com esse tipo de coisa pois a criança tem um olhar mais lúdico, não tem uma carga de experiência tão grande, mas parece que tem um olhar mais aguçado para algumas coisas. E ela fez várias perguntas e quis colocar um pedaço e queria ver o que era o grude. E, achou que era mentira, que era só goma e água. E são várias coisas que nenhum adulto perguntou. Todo mundo perguntava o que era, quem era, vocês estão ganhando o que, são quem, coisas muito funcionais. E, ela tinha uma curiosidade.

E, após a colagem da obra, outras pessoas vieram comentar, mesmo sem saber que era você que tinha participado da colagem? Houve alguma resposta posterior?

Algumas delas...eu não vi muito. Mas, houve muito questionamento na obra colada na Faculdade Católica, pela proximidade do curso de Artes Visuais, que é o curso que eu frequento. E teve uma confusão em relação à autoria desse trabalho, porque eu posteí algumas fotos da gente colando, não como se a gente fosse o autor do trabalho. E, a galera perguntava, era o único que era mais próximo, era praticamente o único que as pessoas viram, das pessoas que conheço. Mas, eu não lembro, especificamente, de nenhum comentário de como aquilo teria afetado a pessoa. Eu lembro de mais coisa tipo, “poxa, legal, é figurativo e não é”. Essa coisa da paisagem, você mesmo passando, saca? E, as pessoas comentavam dessa sensação da passagem.

Eu queria que você falasse um pouco sobre o que você acha desse tipo de ação de intervenção urbana, de uma maneira geral e também aqui em Fortaleza, se já aconteceu e quando?

Não tem muita intervenção aqui, pelo menos não na escala que a Patricia faz. Há trabalhos com lambe-lambe, os trabalhos com fotografia. Tem um trabalho mais atual do Caio Dias, que é um trabalho de auto-xerox, xerocando ele mesmo. E, ele ampliou e colocou na rua, colocou vários até. Talvez, próximo a esta discussão da fotografia, intervenção urbana, de certa forma, arte relacional, só o Caio Dias mesmo, aqui, que eu me recordo.

Para finalizar, há algo importante que gostaria de dizer sobre essa experiência com a intervenção urbana, que talvez até reverberar na sua percepção sobre o fazer artístico?

É engraçado...no meu processo criativo eu vejo muito a fotografia, trabalhar com registro de arte, já fiz editais da funarte com os desaparecidos políticos e outras intervenções no concreto, um festival de arte urbana aqui em Fortaleza. Mas, de fotografia eu nunca participei e agora foi de outra forma. Eu gostei, foi super divertido, apesar de ter sido super divertido e eu estava com uma demanda pessoal, que me sugava muito tempo. Mas, foi engraçado essa coisa da autoria. Há dois anos eu ainda não conversava muito sobre essa questão da co-autoria. Essa intervenção, ter trabalhado nisso, trouxe muito essa discussão...não pro meu trabalho, mas pro meu entender pessoal mesmo do fazer de arte contemporânea. Foi legal também esse desdobramento, de você chegar, dois anos depois, eu revisitar os lugares e agora eu estou repensando coisas...tipo, porque eu nunca prestei atenção nisso, porque eu não me achei co-autor disso, porque eu não me apropriei e fui ver quanto tempo ia durar e essas coisas, essas provocações alheias que lhe causam mesmo.

É isso! Muito obrigada!

Apêndice 4
Entrevista Joaquim Torquato Neto

Local: Fortaleza-CE

Data: 13/08/2014

Tempo: 12min39s

Você poderia dizer seu nome, profissão e idade.

Meu nome é Joaquim Torquato Neto. Eu sou policial militar aposentado, na graduação patente de tenente coronel, sou também formado engenheiro pela Universidade Federal do Ceará. E tenho mestrados em segurança, feito no estado de Minas Gerais, com estágio na Inglaterra, na França, na Espanha e em Portugal, na área de segurança. Tenho 62 anos de idade, por sinal fiz domingo agora.

Como aconteceu o contato com a fotografia que estava colada no seu muro?

Foi o seguinte, eu gosto muito de arte, acho muito bonito e eu vi o pessoal lá, montado no lombo do outro, subindo na escada, uma situação não favorável, uma moça tava até montada no outro. Aí eu achei engraçado e vi uma foto bonita. Nós temos um trabalho lá, na avenida da universidade, tem uma obra, num palácio que nós estamos reformando, eu até venho de lá agora, você vê meu estado, de roupa de guerra. Aí eu tinha interesse de fazer algumas fotos e colar nesse prédio pra evitar o que fizeram aqui, aquela pichação, essas coisas. E eu preferia que fosse feito um espaço pra fazer alguma coisa de arte. Aí eu encontrei umas paisagens bonitas e tal, aí eu parei e abordei a eles se eles não tinha interesse em fazer divulgação em outro local, então eu perguntei, não sabia o que era, achei bonito, aquela paisagem que estava lá. Aí eles vieram aqui, mostrei que era um local que tinha grande afluência de pessoas, aqui circula muita gente e na época ainda era maior, em função das linhas de ônibus que foram alteradas, em função da obra do metrô que passa aqui há 200 m. Aí pronto, eu mostrei pra eles, eles subiram aí, um povo bem esprevidado, trabalhando na condição mais desfavorável. Eles usaram umas cadeiras, umas escadas, eu cedi o material pra eles. Pessoal muito dado, muito fácil, muito comunicativo. E eu gostei e durou enquanto pôde, enquanto durou ficou aí. Mas é bom que se diga, que algumas pessoas vieram e perguntaram como é que eu tinha arranjado aqueles cartazes pra botar ali.

Acharam bonito. Todas as pessoas que vieram, vieram aqui, assim, sem ser convocadas, sem ter, assim, com o interesse de ver aquela paisagem, onde é que tinha sido e perguntavam a cidade. Eu não sabia, não sabia o nome de ninguém, não ficou nada cadastrado, nada documentado, mas ficou exposto ali um bom tempo.

Quanto tempo mais ou menos.

Data, assim tempo, mais ou menos, é a faixa de uns 8 a 9 meses. Não cai fácil não, fica pregado lá, né? É a chuva, a erosão que derruba, mas se tá estiado um pouco, né. Mas, realmente, foi em função da água, da chuva, porque não tem uma proteção pra segurar. Não é um outdoor, é um papel afixado na parede, colado na parede.

Então, você quis colar no seu terreno porque achou bonito e quis ajudar o pessoal. E, em relação às reações das pessoas, você se lembra de alguma.

Teve gente que parou o carro, veio perguntar o porquê. Esse terreno é praticamente fechado, eu veio aqui esporadicamente. Você vê que é uma obra que está sendo construída e tinha outra obra lá, então aqui não era prioridade, mas às vezes eu estava aqui, pois tem estoque de material. Aí o pessoal perguntava como é que foi. E, eu dizia...eu só sei dizer que é bonito, taí, fui eu que autorizei “butá”. E perguntavam, é da prefeitura, de alguma coisa. Eu dizia, não. Eu pensei que fosse alguém da prefeitura, que veio fiscalizar alguma coisa, porque órgão público não é pra favorecer, é pra tirar dinheiro do povo, iptu, ipte, tudo quanto é tipo de i, de imposto eles botam. Tem a palavra “instresse” que vem do começo do ano, é imposto, itpu, ipva.

E verdade. E você já tinha visto esse tipo de foto aqui em Fortaleza ou outro tipo de obra.

Não, se eu vi não me chamou a atenção. Não vi ninguém, nenhuma exposta não.

E, você falou essa questão do metrô, como foi isso.

O metrô é o seguinte, é porque o metrô altera as vias de transporte na cidade, a obra estava em andamento e algumas vias foram desviadas e aumentava a circulação nestas duas avenidas, nesse cruzamento. Aumentou bastante. Então, acho que por isso teve maior frequência, mais pessoas viram. Mas, todo mundo elogiou. Nesse prédio aqui por exemplo, o pessoal aqui veio olhar e disseram: “Rapaz, mas você conseguiu algo bonito. É pra revestir o muro todinho”. Eles pensaram que ia cobrir o muro todo, que eu tinha contratado pra isso. Aqui nesse prédio vizinho tem um “bucado” de estudante da Guiné Bissal, pessoas de pele negra, muito preta, mas gente muito boa, estudantes de intercâmbio cultural, né. Eles fazem universidade aqui no Ceará e eles desceram e vieram. Teve um até que pediu se não tinha...o nome dele era Raul, se não tinha vaga pra trabalhar num emprego, na equipe, pois ele queria se engajar, mas aí eu não tive contato com o pessoal. É isso que eu posso te dizer, se tiver mais alguma coisa pode perguntar que eu falo.

Além do que já falou, a respeito das reações, teve alguma muito marcante.

O pessoal veio e falava e perguntava, onde foi que tu arrumou essa paisagem tão bonita, porque era uma foto com umas árvores, tinha uma paisagem muito bonita. Eu digo, eu não sei onde essa foto, onde pegaram isso aí não. Sei que é muito bonito. Quando a gente olhava parece que a gente tava entrando na floresta, porque é muito ampla, né. Eu pensava como se tivesse entrando na floresta, muito bonito.

E, você reparou se, antes da chuva tiraram a imagem, se alguém tirou ou rasgou.

Não, nada, nada, caiu naturalmente pelo tempo. Grafite em cima ninguém butou, não houve censura, porque o grafite não respeita ninguém. Quem faz grafite é um “melador de parede”, não faz sentido. Agora eu tô procurando uns que queiram colocar uma arte no nosso muro lá, da ordem maçônica em que participo.

A respeito desta obra que estava exposta, é isso mesmo que eu queria saber, sobre as reações, a permanência.

Que foi de agrado geral isso foi mesmo. E, outra coisa a se acrescentar, é que os pichadores não picharam em cima.

Você chegou a ver a obra nos outros quatro lugares?

Não, eu só vi aqui e lá perto da reitoria, da universidade, ali na rua Antônio Pompeu, perto do sesc senai.

Foi onde o senhor viu o pessoal colando, não foi?

Foi. O que me chamou a atenção, como que trepada em cima do ombro do camarada, ela tava colando. Eu disse, minha filha, você vai cair. Eu até estava num caminhão, eles me acompanharam e vieram aqui.

Um dos que estavam colando até comentou comigo que aqui, no seu muro, foi de fato o melhor lugar pra se colar.

Eu peguei uns cavaletes pra eles, a gente sabe que quando a gente é estudante não tem apoio, né? Você está diante da falta de apoio material pra quem estuda. Eu sou menino do interior, criado com pequi e rapadura, educado com tabefe e muxicão. Não sei se você sabe o que é, mas eu sofri mais muxicão que educação e vim pra estudar aqui em Fortaleza e me tornei um dos primeiros recicladores do Ceará, porque eu reciclava papel de embrulho, colocava um litro de farinha e enrolava com a mão, aquele papel, o camarada, o bodegueiro, o comerciante, fazia as contas em cima daquele papel, em seguida embrulhava o produto que comprava e depois jogava o papel fora. Eu desamassava e fazia as contas de física, matemática, em cima daquele papel. Eu reciclava material pra estudar, pra você ver a minha condição de estudar como era. Filho de uma prole de 9 irmãos, sete homens e duas mulheres, o pai agricultor, a mãe doméstica, fonte de renda zero e eu vim pra capital com o objetivo de conseguir um meio intelectual melhor. E, assim foi feito. Eu cheguei, fiz concurso público no estado do Ceará, como policial militar, fiz a graduação no Ceará, fiz o curso de Agronomia na Universidade Federal do Ceará, de lá pra cá, a coisa melhorou um pouco. E de lá pra cá eu veio, continuo gostando de coisas bonitas, de arte.

Bom, o que eu tinha pra perguntar era isso mesmo.

Mas, deixa eu te dizer mais da minha ficha. Hoje eu sou casado, tenho 3 filhas, a mais velha é psicóloga, a do meio é médica e filho homem é formado em administração, é analista de sistemas. Aí eu passei 7 anos casado, 7 anos separado, é o céu, 7 anos, é o céu, vida de divorciado, acho que o céu é isso. Mas depois de 7 anos, o homem nasce, cresce, fica besta e casa, né. Aí eu me separei depois de 3 filhos, a minha ex-exposa, eu ajudei ela a se formar, quem chega perto de mim só cresce, é muito difícil uma pessoa chegar perto de mim e não crescer. E esses 3 filhos já são profissionais e eu casei depois. Fiquei idiota, casei de novo, não é assim. Aí tenho uma mulher, tem 20 anos que estou casado com ela e tenho uma filha com 18 anos, no fim do ano vai fazer odontologia. Todos 4 têm curso de inglês, porque o nêgo é obrigado a estudar. Ela fez um bilhete agora pra mim, porque foi dia dos pais e meu aniversário, fez uma cartinha e o que mais me tocou foi ela dizer eu ensinei o gosto pela leitura, ela lê muito, tem mais de 200 livros.

Em seguida, ele me mostra a cartinha que a filha entregou e finalizo a entrevista.

Apêndice 5
Entrevista realizada com Raquel Brust

Data: 12/02/2014
Local: São Paulo-SP
Duração: 2h 34min

=

Fale sobre a sua formação, nome completo, formação profissional, com o que trabalha e como reverbera no fazer fotográfico.

Meu nome é Raquel Weiss Saimer Brust. Eu nasci em Gravataí, que é a região metropolitana de Porto Alegre. Eu me interessei por Comunicação no final do colégio. Eu queria...escrever, na verdade, eu achava ótimo escrever, ao mesmo tempo que, com 15 anos eu já tinha uma filmadora, uma máquina fotográfica com alguns ajustes. Então já fazia alguns vídeos, já fotografava. Então eu fiz vestibular para jornalismo e passei na PUC-RS. Lá foi ótimo, assim, porque, lá ainda não era super segmentado como é hoje que tem Rádio e TV, Cinema, Fotografia, Design. Era tudo junto. Foi ótimo porque me deu possibilidade de ver muitas coisas. Eu acho que a partir disso viria a influenciar bastante o que eu iria fazer. Eu tive uma professora que foi super importante. Dois professores, na verdade, o Fernando Schmit e a Jacqueline Jonner. E, tinha um grupo de fotografia, as pessoas já discutiam, tinha um olhar que não era só do fotojornalismo. Então, fugia um pouco. E, já na primeira aula de fotografia eu levei algumas fotos que eu tinha e ela disse assim “Vejo que tu já tem um olhar já”. Até os meus trabalhos, eram sempre mais elaborados que o dos meus colegas. Ela puxava bastante. Depois eu fiz um grupo de, como eu posso chamar isso, um grupo de estudos durante anos com ela. E aí eu me formei e fiz uma extensão universitária na Unisinos, só de fotografia, durou mais ou menos um ano, foram vários cursos. E, bom, durante a faculdade o que eu costumava trabalhar era...eu fazia *still*, que é foto de curta-metragem ou documentário ou alguma coisa de propaganda que estivessem filmando. Então eu também tinha uma paquera com o vídeo, sempre gostei muito do vídeo, de cinema e tal e coisas tanto das ficcionais quanto de documentário. Achava interessante a amarração que tinha de roteiro mesmo, assim, os filmes, como as histórias eram contadas. Isso me interessava bastante. E me afastei bastante da escrita porque acho que não tinha uma identificação mesmo com os professores. Aí eu sempre, durante as

férias, eu viajava e fotografava, fotografava, fotografava, tentava colocar em prática o que eu vinha aprendendo. Acabei montando um portfólio só dessas viagens. E, nessas viagens já tinham algumas abordagens. Então comecei a ver que tinham alguns retratos bem no formato que eu faço hoje assim, sabe. Então, agora, olhando pra trás eu consigo ver. O meu trabalho de conclusão no jornalismo foi o uso da fotografia na antropologia e como ela tem um discurso, um texto, um discurso próprio e como ela transmite até melhor que um texto. Antropologia pro estudo do homem, pro homem entender o homem, porque não as fotos? Daí eu usei como referência o Pierre Verger e acho que isso me influencia muito. Toda essa pesquisa e na minha faculdade também tinha antropologia visual. Então foi uma coisa que, nossa, isso me pegou muito, isso de ir atrás das pessoas, de observar. E, teve um trabalho, um projeto experimental de final de curso que eu resolvi fazer um recorte da.....era muito crescente como é hoje, não como é atualmente assim, da arte de rua. Estava um movimento super legal em Porto Alegre, aí eu fiz o meu projeto sobre esses grafites, essas pichações. Então era um recorte chamava. A exposição chamava “Olho do muro”, depois virou uma exposição, era um projeto, na verdade. Então era um recorte bem do olhar, desses personagens que estavam estampados no muro, tinha essa coisa da textura, da tinta, da parede e tal, mas era bem fechado no olho. E, no texto desta exposição era algo do tipo, essas pessoas que ficavam vigilantes assim, na cidade, que estavam sempre observando a cidade, impassíveis. E, eu acho que isso me influenciou bastante. Eu acabei, em 2004, em 2005 eu fiz essa extensão na Unisinos e em 2006 eu fui selecionada pro curso Abril de Jornalismo aqui em São Paulo, bem concorrido. E eu entrei como fotógrafa. No curso Abril já comecei a me interessar bastante pelo vídeo. Era o início de uma área da abril com *site*, *internet*. Eles estavam começando a fazer vídeos para este portal e aí no curso Abril você faz alguns projetos e eu acabei ficando em dois grupos. Um que era mais voltado pra moda e tal, o outro que era um núcleo de revistas femininas, então era um documentário sobre mulheres vencedoras, alguma coisa que tivessem exemplos de mulheres que tivessem se superado assim. Então ali eu fiz o meu primeiro documentário, fiz a direção de fotografia e a gente fez, foi super legal. Então, mesmo vindo pra trabalhar no veículo impresso, eu acabei no vídeo. Este

estatuto do vídeo sempre estava muito presente na minha vida, não tinha muita distinção do que era fotografia, o que era vídeo. Eu via as duas coisas muito juntas. Algumas fotos minhas eram bem ficcionais, assim sabe. Parecia uma narrativa de alguma coisa, um conto que estava contido ali nessa foto. Então, acho que isso pra mim sempre esteve muito amarrado. Não era a imagem pela imagem, mas o que a imagem poderia contar. E, aí depois, bom, eu fiquei dois anos trabalhando nas revistas da editora, sempre fazendo retratos, foi o que mais pegou, assim, que eu vi, eu estava amadurecendo a minha linguagem, mas eu vi que tinha bastante força, que eu conseguia, não sei, eu conseguia entrar em contato com as pessoas pra fotografar, dirigir, sabe. Era uma coisa que eu fazia relativamente bem. Então eu fazia pra várias revistas, pra Elle, pra Revista da MTV eu fazia bastante, agora não existe mais, pra Capricho, sempre existia algum escritor, alguém, os meninos da Capricho, não era assim um retrato de moda, era um retrato de uma personalidade. Em 2007, 2008, não, em 2009, eu conheci o Otávio Cury, com quem eu trabalhei 2, 3 anos da minha vida que, é um cineasta que estava largando a publicidade e queria investir em projetos pessoais. E, nós tínhamos um amigo em comum, que é voluntário de uma ong, que chama “Os expedicionários da Saúde” e o Otávio queria fazer um documentário sobre isso. Eu tinha essa minha experiência com vídeo, assim, um pouco autodidata, um pouco da faculdade, das cadeiras de cinema e dessa experiência com o documentário da Abril, mas topei o desafio e deu super certo. Aí, dessa parceria nós fizemos “Os expedicionários” que é um longa, um documentário. E, nós fizemos outro filme, que tá na gaveta, “Os ticunas”. E, a gente fez um filme que chama “Constantino” que é um filme bem pessoal, é um filme bem autoral dele. É um livro de busca pelos poemas, por um livro que ele encontrou do bisavô. E, esse bisavô escrevia poemas, peças de teatro, música e ele foi. Ele teve que sair da Síria, na época do Império Otomano e veio pro Brasil. Quando ele veio pro Brasil, ele fez a família dele e esqueceu um pouco da escrita, teve que ser uma pessoa mais prática. Então é um pouco, é bem pessoal, é um documentário de busca, mas tem também umas partes que os poemas são interpretados, as peças são interpretadas, então mistura muito passado com presente. Foi ótimo, foi um documentário de busca, de coisas de estar preparado e também de se relacionar muito com

as pessoas e se relacionar com as pessoas através da câmera. Foi uma experiência bem válida por isso, de estar atento, estar buscando. O Otávio tinha, nos outros filmes da Amazônia, ele queria muito um cinema direto, ele queria a câmera sempre ativa, participando, sabe. Então, foi muito interessante ter o contato com as pessoas através do aparato, como funciona essa relação. Em 2008, nessa época, eu tive a ideia de fazer o Giganto, eu inscrevi um edital do Proac, de artes visuais, de 2008, foi premiado. Em 2009 eu comecei a fazer o Giganto. Agora você quer que eu siga falando do projeto ou você quer que...

Pode falar sobre o Projeto sim, eu havia pensando em questões anteriores como a relação fotografia, arte e cidade, sobre as intervenções urbanas...Mas, acho que isso acaba aparecendo ao falar do projeto. Então, fale da ideia do projeto, como surgiu e vou acrescentando algumas questões ao longo de sua fala.

Eu tinha essa coisa da *street art* muito aguçada. Eu sempre estava muito atenta, estava sempre registrando, viajava e ficava só olhando a comunicação que tinha nos postes, nos muros. Era minha pira, assim. Era como eu entendia os lugares. Eu estava muito atenta a ler esses sinais. E, bom a ideia do Giganto surgiu porque eu também queria me comunicar com a cidade, fazer alguma coisa que tocasse a cidade. Em São Paulo eu me sentia muito, nossa, eu cheguei em São Paulo e, era muito grande, as estruturas urbanas eram muito grandes, você se sente muito pequeno diante dos edifícios, dos prédios, você se sente muito invisível no meio da multidão. Era uma coisa que me deixava muito assim, tocada, sabe, de não ver ninguém. Eu tinha a impressão que era todo mundo muito, que era uma massa disforme, que ninguém tinha uma identidade, a multidão, que fazia a identidade de São Paulo. Eu vi o trabalho de um amigo meu, o Bruno Siqueira. Ele faz uma intervenção de apagar, ele vai limpando e vai fazendo uns desenhos geométricos. Se tem uma parede com musgo, ele fez na região de Santos, esse projeto. Ele vai limpando, então da limpeza surge um desenho. Então, pra levar pra galeria, tem uma exposição na Galeria Emma Thomas, ele fez um lambe-lambe, assim, bem grande, em um canto. Ele é um cara, olha que engraçada essa história, eu conheci da *internet*, do fotolog,

por esse meu olhar sobre a rua, era uma coisa que ele curti também. E, foi a primeira vez que eu o conheci. E, eu olhei pra ele e disse, nossa, eu quero fazer isso aí. É isso, dá pra fazer, eu consigo fazer uma fotografia gigante e eu nem sabia da possibilidade e assim, rola de fazer. E, foi ele que me avisou do edital e foi ele que me ajudou a escrever o Giganto pela primeira vez. Então ele me ligou e disse “tem um edital, porque você não escreve a sua ideia, não sei que”, “Eu te ajudo e tal”. Foi daí, assim, eu não sabia muito como lidar com a rua, tinha todo um código de conduta que eu desconhecia. O Bruno foi uma pessoa que me atentou bastante pra isso. Eu lembro que eu falei assim “Eu acho que eu vou fazer nesse muro, tá meio apagadinho esse grafite”. E ele disse: “Não, meu Deus, porque esse é de não sei quem, está aí há anos, é um patrimônio”. Que mico, né? Então não sabia muito bem como lidar.

E você pedia autorização pra utilizar tal lugar ou você só coloca?

Como tinha essa história do...eu tinha que apresentar uma contraproposta pro PROAC, então, teoricamente, eu não podia colocar em lugares que não eram permitidos, era projeto financiado e tal. E, a minha maior dificuldade nessa fase, era encontrar os espaços vazios porque São Paulo é uma cidade muito efervescente no grafite, na pichação, então em São Paulo, qualquer lugar ou tá pichado ou tá grafitado e eu não podia atropelar essas pessoas. Então eu tinha que catar lugares. Daí o que me interessou nessa primeira fase do projeto era...eu queria fazer deslocamento de imagem, de pessoas, daí fotos do meu acervo, dessa viagem pra Amazônia e tal, ou coisas do interior, esses retratos que eu já tinha no meu acervo preto-e-branco, frontal, fechado, olhando. Normalmente era esse, agora eu estou me lembrando algum que era perfil, mas eram retratos preto-e-branco. O retrato preto-e-branco surgiu mais pelo lance da técnica, pelo custo da impressão e também porque a fotografia preto-e-branco em um cenário colorido dá um destaque.

E as primeiras fotos eram analógicas?

É. O primeiro Giganto é analógico. Na verdade, eu sempre tento achar, eu até pensei em fazer tudo em analógico, mas não dá, é mais caro e a dinâmica é diferente. Mas, o grão do analógico é perfeito pro Giganto e é o

que eu tento encontrar no digital assim, sabe, enganar o olho. Mas, daí eram deslocamentos de imagem. Eram pessoas que nunca tinham visto a cidade e colocava em pontos, que eu achava os mais críticos de São Paulo, que tinham alguma questão com o urbanismo. Nessa época também eu fiz, uma série pro *Urbanaid*, que é uma conferência internacional de urbanismo que acontece uma vez por ano e em cada cidade, em cada metrópole do mundo até completar dez anos, acho que completou semana passada. E era pra um discurso econômico. Então a gente conversou com muitos economistas, urbanistas, com essa ligação com a cidade. E quais os pontos mais críticos da cidade de São Paulo, o que as pessoas estavam questionando naquele momento. Ao mesmo tempo que o Giganto surgiu na mesma época que os *outdoors* da Cidade Limpa, não podia ter mais *outdoor*, não podia mais ter propaganda, tudo bem restrito. E, tem essa questão de subverter a linguagem da publicidade que são grandes painéis coloridos, pessoas lindas e felizes. E, trazer um retrato preto-e-branco de uma pessoa expressiva que, assim, não está nos padrões de beleza e que tem uma beleza interior que tenta se revelar através do olhar do que uma perfeição estética. Então, na verdade, nessa primeira fase do projeto era ainda mais importante a reação das pessoas, porque a minha....a minha ideia era como que eu poderia ressignificar e reutilizar elas e qual o significado que elas tinham quando inseridas nessa moldura que era a própria cidade, sabe. O que que as pessoas entendiam disso.

Então, como você percebia essa reação das pessoas? Você ficava escondida pra ver como as pessoas reagiam?

Então, no próprio ato de colagem já surgem várias reações, porque a colagem já é. No início os Gigantos eram bem menores. Já eram grandes, tinha uma média de 2, 2 metros de altura, em média 3m de altura por 2 de largura. Alguns mais altos, dependendo do espaço. E eu sempre pensava assim. Eu tirava a pessoa do lugar e pensava, pra onde essa pessoa vai estar olhando, o que tem esse lugar, como ela vai dialogar com o espaço. Eu já buscava uma foto específica para aquele lugar. Então, a intervenção sempre partiu do lugar, pra depois ela entrar, a imagem que vai ser inserida

ali e não ao contrário, não tinha imagem pra colocar, mesmo sendo as fotos de arquivo, sabe. Sempre a reflexão era outra, a partir do local.

E, pra encontrar esse lugar, qual metodologia? Você utilizava a caminhada? A intuição? Um mapa?

Não, era bem intuitivo. Eu demarcava alguns lugares. Por exemplo. Praça Roosevelt, tinha acabado de, tinha toda a questão de demolir ou não a praça, era um ponto da cidade que era crítico, tinha acabado de rolar um crime que ficou bem famoso. Era um lugar que muito gente usava pra dormir, tinha muito “craqueiro” e tal. Isso é uma coisa que me chama muita atenção e é um dos objetivos do projeto também, tipo, tentar observar esses personagens, eles estão sempre olhando. E eles estão sempre falando alguma coisa daquele lugar pra quem passa e não é dali e estão olhando pra quem é dali, entendeu? Então é uma coisa meio de zelar, assim, a cidade, as pessoas que estão vivendo. Então, sempre procurei os lugares mais *trashes* ou que iam ser demolidos ou que tinham alguma questão, obras controversas então, assim, sei lá, Praça Roosevelt, Minhocão, Largo da Batata, que muito gente saiu dali e estava rolando uma gentrificação, de tirar o comércio popular e fazer um terminal de ônibus, ou sei lá. Acho que esses são os que eu mais gosto, que era o que eu mais gostava. Como tinha proposto no edital. Eu tinha uma meta pra cumprir. Então eu fiz alguns na Orla Ferrovária, que também é um lugar que reuni muito craqueiro, muita gente que tá ali, que usa como casa, que puxa umas barraquinhas no muro e dorme ali.

E você andava e fotografava os lugares para mesclar no computador?

Sim. Eu fotografo o lugar, caminho, vou andando, converso com as pessoas, tento entender o que é aquele lugar pra elas. Dou uma observada, vejo quais os pontos de vista, onde tem maior circulação de pessoas, onde as pessoas vão ver, onde eu vou fazer a foto da foto. Sabe, qual é o planejamento. Daí eu faço uma foto, que é onde eu gostaria de fazer a foto da foto. Vejo todas as possibilidades e aí depois aplico no computador, faço uma simulação. E aí, por isso, que eu digo assim, é a partir do lugar, pois mesmo que as

primeiras fotos eram de arquivo eu ficava simulando, simulando, pra ver qual foto ia encaixar melhor nesse lugar.

Tanto que o corte da foto de uma senhorinha não é reto, mas adequado ao local.

É, uma senhorinha que olha de lado. Aquele foi o primeiro. O primeiro primeiro. Uma parte lisa, que era onde dava pra colar e era bem no Largo da Batata onde eles estavam construindo. Então, além, do negócio da foto, tem o vídeo, que mostra um pouco as pessoas meio que se debatendo naquelas obras, não sabendo pra onde ir, o fluxo muito grande de pessoas, ônibus e tal. Então ela fica meio assim, contemplando, parada. E tem também uma coisa assim, da “velha senhora”, a velha cidade, que dá lugar ao novo e como acontece essa transformação. Então, assim, um pouco desse duplo desconstrução, construção e destruição.

E após a imagem ser colocada, depois de um tempo você mesmo retira ou você deixa que o tempo, as pessoas cuidem disso?

O ideal é que o projeto, que a foto vire parte do cenário e comece a se decompor por si só, decompor, desbotar, ficar mais mimetizada no espaço, mas em algumas situações não é possível, aí depende do lugar. Nessa primeira etapa eu não me preocupei em tirar. E, nessa primeira etapa foi legal porque. Bom, não tinha muro disponível, não sabia o que fazer. E eu tinha uma preocupação com as pessoas que moravam no Minhocão, com o barulho, com a agressividade desse lugar. E eu também eu não queria ficar só na parede. Eu queria aproveitar outras superfícies. E aí eu fiz, eu queria fazer nas janelas das pessoas. Eu fiquei enlouquecida procurando por pessoas que cedessem as janelas. E, aí eu ficava batendo na porta, tentando encontrar e conversando, conversando e tal. Isso começou a me dar uma dinâmica da cidade, uma aproximação com as pessoas, entender melhor como era a vida na cidade o que representava. E, começou a me dar muito mais retorno. E, você me perguntou como é que era o *feedback*. É um pouco na colagem, um pouco quando eu ia lá registrar o depois, ficava observando,

as pessoas vinham falar comigo, sabe, porque que tá colando, que pessoa é essa.

Até tem um vídeo de três crianças...

Isso rolou na Estação da Luz, bem *punk* na verdade. O que aquilo representava. Uma pessoa velha, feia. Alguns sacavam que era indígena. E nessa época era muita experimentação, não sabia nem tecnicamente como fazer. A colagem não tinha essa agilidade que ela tem hoje, então era uma confusão. A gente movimentava, fazia um circo. Mas o que eu estava falando, ah, do Minhocão. Eu comecei a ter muito contato com as pessoas e eu comecei a tipo, as pessoas já moravam num lugar agressivo, muito perto do viaduto, não tinha muito espaço, apartamentos pequenos e famílias inteiras vivendo numa peça só, sabe. Tipo a única coisa que eles tinham era a janela e era o que eu estava pedindo para cederem, sabe. E, mesmo assim elas ficavam super emocionados de participar. Então...

Mas, como você chegou a essas pessoas? Você foi batendo em cada andar?

Eu fiz duas estratégias. Por cima e por baixo. Por cima, aos domingos, era fechado. Então eu ficava gritando pras pessoas e se aparecia alguém na janela eu conversava e ela descia. E, durante a semana, eu batia nas portas. Falava com o zelador ou com alguém que tivesse na portaria. Foi super difícil. Mas, foi muito gratificante. E, eu acho, foi quando virou a coisa. Nossa eu não posso só...eu acho que eu estou fazendo uma coisa ativa na cidade e na verdade eu não estou me envolvendo muito além da pesquisa sobre o lugar e da aplicação. Eu preciso conversar com as pessoas, eu preciso coletar essas vivências, essa vida. E comecei a ficar, a perder um pouco o medo. Eu tinha um pouco de receio de sair com câmera em São Paulo, não via o que fotografar e comecei a me dar conta, tipo, tem um monte de janelas, uma em cima da outra e na verdade são muitas vidas em cada uma dessas janelas, cada família tem seu drama, cada pessoa tem sua história. Então, como que a gente consegue viver a vida da outra pessoa e tem empatia pelos problemas dela, pela vida dela e aí foi quando o Giganto realmente mudou. Um dos últimos Gigantos que eu fui fazer, eu tinha

mapeado um lugar e foi super difícil conseguir autorização e aí, quando rolou ele estava todo pichado. E aí eu “faço ou não faço”. Era o último pra completar acho que 30, foi surreal, muito na minha proposta, viajei, né? E aí, eu acabei colando ele. E, na hora da colagem vieram umas pessoas me abordar, me xingar, que eu estava cobrindo os “pichos” e tal. Aí me fotografaram, me colocaram na *internet*, me descascaram. Falaram assim “Burguesinha com apoio da prefeitura, volta pro seu condomínio, não sei o que, vamo quebrar a pau”. Nossa, super violento. Aí eu fiquei sabe, ah, eu fiquei com medo, me senti perseguida, me senti agredida, me senti invadida e vi que não era. E era bem na época, um pouco depois rolou aquele ataque da Bienal e eram essas mesmas pessoas, sabe, que nem são da pichação e tinha toda a questão, uma tensão, naquela época, do povo que fazia *street art* e o povo que fazia, a galera da pichação. E, sempre teve uma conduta e agora os pichadores estavam tapando os grafites. Quando eu vi, eu estava no meio de uma guerra, que loucura, não quero isso, sabe. E, foi esse o último. E, me deu uma aversão ao projeto, ao esquema todo. Bom, eu segui minha vida, fui morar em Londres, levei um *print* que tinha sobrado, coleí lá no lugar, que ia ser demolido, que tinha uma questão pra cidade bem forte, iam fazer um hotel pra copa, em um lugar que era super clássico de Londres, que as pessoas iam muito. E, daí, as pessoas ficaram ocupando esse lugar, dormindo na frente, com barracas e tal e coleí lá, achei que era simbólico. Fiz um outro também, em um *pub*, bem simples, era uma mão, a mão do meu pai, na verdade. Eu tinha assim, essa presença humana, não eram rostos, mas...

Essa iconografia da mão se torna muito presente. Ela surge nesse momento?

É, ela surgiu...a mão é tão expressiva quanto o rosto.

Mas, ela já aparece desde a Galeria Emma Thomas...

É, teve uma, nessa primeira parte que teve uma também, teve o lance das pedras, e tal. E fiz uma mão, essa mesma foto que eu coleí em Londres. Acho que tem muita expressão, essa coisa da mão. E, acho que é uma coisa que eu imaginava fazer e não sabia como ia dar certo que era. Tinha uma

ideia de fazer uns pés, como se tivesse um Giganto adormecido em algum lugar. E, é uma parte da identidade também, eu acho. Bom, passei esse tempo morando lá e tal, uns 4 ou 5 meses. E, voltei e fui convidada pra Mostra Sesc de Artes, que era pra fazer um Giganto em torno da futura instalação do Sesc Santo Amaro. Cara, cheguei em Santo Amaro assim, e nossa, super popular, super efervescente, as pessoas caminhando na rua, tinha a pracinha no meio, parecia que estava em uma cidade, parecia que estava no centro de São Paulo reduzido, tinha toda essa confusão, tinha camelô, tinha ambulantes, as pessoas estavam...tinha banco, universidade, hospital, tudo ali, tudo muito funcionando, muito legal. E aí que veio a ideia de trazer as pessoas da região. Me jogar naquele mar de gente e encontrar ali os personagens que iam ser expostos. E foi a primeira vez que eu fiz isso e foi super legal. Foi a primeira vez que eu vi a reação de um Giganto se vendo e foi muito emocionante. A partir daí eu só comecei a fazer isso, sabe. A buscar no local. Até porque tinha uma coisa do reconhecimento dela, das pessoas reconhecerem ela, das pessoas entenderem que aquelas pessoas expostas não eram pessoas famosas, eram pessoas comuns, da comunidade, então rolava uma valorização do vizinho e tal, rolava uma mobilização das pessoas em receber, em atender, sabe. E, a dinâmica dessa etapa foi como se seguiu que é observação, daí fico observando e vejo alguém que tem perfil, eu já mais ou menos sei o eu quero tratar e qual é o tipo de pessoa, qual a pessoa que me encanta.

Essa observação, é uma observação da dinâmica do espaço?

É fico ali, tomo um café, tomo um sorvete, daí fico vendo, converso com o tiozinho da padaria, sabe, se tem alguém mais, uma personalidade do bairro, qual é a identidade do bairro, da região, porque aquele lugar é daquele jeito, qual a história do lugar, vou atrás de muita coisa que não tá explícito na obra, mas que ela está carregada disso.

Após a observação, como é feita a abordagem do personagem pré-escolhido?

Eu fico observando, daí puxo uma conversa e vejo se a pessoa tá aberta ou não, vou um pouco na intuição. E, já apresento de cara o que eu quero fazer,

já com a simulação do lugar onde vai ser, pra pessoa não dizer que não sabia que seria assim. Daí já pego a autorização, tudo na hora. E, as fotos, muitas vezes são feitas ali mesmo, eu vejo uma parede neutra e faço a foto. Com algumas pessoas, posteriormente, eu comecei a ter uma relação um pouco mais próxima e tal, mas aí eu acho que é uma evolução do trabalho. Nessa primeira, em 2010, nessa mostra era isso, eu precisava, eu dizia, eu quero o senhor, não sei que e ficava atenta e fotografei muito, muito, muita gente pra daí escolher.

Então você fotografa, em média, 10 pessoas pra escolher 5?

Não, muito mais. E, em muitas posições diferentes pra poder tentar, pois como é um mural, como é uma coisa de muralismo tem muitas camadas assim. Nesse da mostra eu fiz todo um rolo de filme só de texturas e de elementos da cidade, elementos da região, de Guarapiranga, então fui até lá. Eu queria umas placas de trânsito que indicavam o lugar, elementos urbanos pra fazer um plano de fundo. Daí escaneei essa tira que seria o plano de fundo, daí fui trazendo os elementos que seriam as pessoas, os personagens em digital. Ficou legal assim. Acho que o personagem principal desse painel foi o Seu Aparecido. Ele morava ao lado do Sesc. A casa dele foi quase destruída com a construção do Sesc, pelo bate-estaca. Ele morou a vida inteira ali, tinha a casinha dele ali, veio uma super obra. E, em Santo Amaro sempre teve uma questão que me toca que é um bairro que estava perdendo um pouco a identidade por mais que ainda tivesse o centrinho, tinha vindo a universidade, terminal de ônibus, muita coisa que tirava a cara de interior, reserva com vaca, sabe, tinha isso também que era um aspecto importante pra mim.

E esse contato com o personagem, a exemplo do Seu Aparecido...você vai na casa da pessoa, como funciona?

Eu ando com a câmera, como eu te disse que nos documentários eu aprendi a me relacionar com as pessoas através da câmera, sabe. E isso é uma coisa muito legal, tipo, estou com a câmera, sou fotógrafa, sabe. Então a pessoa já entende que ali vai ter uma relação de trocas, entre fotógrafo, retratado, vai haver. Então, quem não está suscetível a isso nem se

aproxima. Mas, não. É a pessoa que escolhe. Mas, se eu vejo um cantinho mais tranquilo que dá pra conversar. O seu Aparecido foi na porta da casa dele.

E o tom da conversa? A ideia é a pessoa falar da sua própria história de vida?

É, a sua relação com o lugar, mais do que a história de vida. A história de vida acaba vindo, mas com a questão do lugar, mas a conversa é sobre o lugar, sabe. Sobre a vida dela nesse lugar. Se a vida dela tá relacionada, como ela entende esse espaço. Tem mais haver com o espaço do que com a pessoa. A pessoa aparece a partir do lugar. E, bom, depois, foi super legal essa reação. Eu achei bem bacana. E, depois, em 2010, teve o que, a Geração 00, não foi? Não, a exposição da Geração 00 foi em 2011.

Foi com o Sesc Artes, em 2010, que surge essa ideia de convidar a pessoa pra se ver como Giganto?

Foi. E foi só com ele (Seu Aparecido) que aconteceu nessa ocasião. E foi super gratificante. Eu não imaginava que a pessoa ia se emocionar. Então, ainda tinha um outro *feedback*, além do público que estava passando por ali, de como é, não posso dizer transformador, mas como toca a memória dessa pessoa, como que a minha intervenção vai ser inserida na memória e na história dessa pessoa e como vai ser a relação que as pessoas vão criar com ela a partir daquilo. Se vai alterar alguma coisa. Então foi legal. Acho que logo depois dela foi a Geração 00.

Foi a Geração 00 mesmo.

O que aconteceu foi que o Eder Chiodetto, o curador da exposição, tinha visto dois Gigantos, um no Minhocão e um na Praça Roosevelt e não sabia de quem era. E, quando ele estava fazendo a pesquisa de fotógrafos brasileiros e estava com muito pouco material do Rio Grande do Sul, do Sul do país. E aí ele acabou chegando no meu nome, entrou no *site* e viu que era eu que fazia o Giganto, daí ele adorou, me chamou na hora. E, daí a gente começou a pensar em alguma coisa pro Sesc Belenzinho. Como eu tinha feito a Mostra Sesc de Artes, eles já conheciam o meu trabalho. Gostaram

bastante. Então eu já tive uma certa abertura de fazer alguma coisa ali no Belenzinho, que era uma unidade super nova, toda reformada, linda e tal. E, também tinha, eles tinham que confiar muito pra ceder. Tecnicamente foi super desafiador, porque era uma outra superfície, precisava remover sem deixar manchas, teve todo um estudo de madeiral, que eu fiz pra esse lugar.

Estudo do tipo de material que iria ser usado pra colagem?

Da cola. Como aplicar, o que usar, se usa rolo, se usa vassoura. Nessa fase eu já estava com uma equipe de colagem. Mas, eles colam cartazes de festa, então não tinha esse cuidado. Foi uma equipe também que foi sendo treinada pra isso, sabe.

A Equipe do Vassoura?

É. Do Vassourinha, do Vassoura. É. Ele tem esse nome porque ele cola cartazes desde os 14, 15 anos de idade. E aí a gente foi aprimorando, vendo que alguns materiais não secavam, amarelavam. Então tudo isso a gente foi entendendo juntos. Ele é, tipo, meu braço direito. É parte muito fundamental, o *print*, a captação, claro o tratamento e a colagem. A finalização, a apresentação, é tudo muito importante pro projeto.

Nos primeiros Gigantos eram você e amigos que colavam?

É. Alguns, os primeiros eram. Mas, daí eu conheci o Vassoura e eu já comecei a colar com ele.

E você sempre está junto na colagem?

Sim. Tiveram alguns Gigantos da primeira fase, acho que dois, que eu estava na Síria filmando. E, eu precisava cumprir a meta, que eu já tinha mapeado, já tinha impresso, daí foi uma amiga minha, mas foram só 2.

E a impressão? É feita em papel jornal?

Não, é papel normal. Sulfite.

E, para a impressão há uma numeração? Qual o tamanho de cada papel?

É A0. E faço os encaixes. Agora eu estou mais profissional. Antes era, tudo eu que fazia. Eu imprimia em uma gráfica, eu que tirava folha por folha, eu que refilava, eu que numerava e eu que fazia os mapas. No início nem tinha mapa, era uma confusão. Por isso, o projeto foi evoluindo e a técnica também. E, era uma impressora tosquíssima, tinham muitas falhas, depois elas começaram a ficar muito evidentes, o projeto começou a crescer e eu parti pra outro. No ano passado, as duas exposições do ano passado. Foram com esse outro fornecedor, daí eu terceirizei essa parte da impressão, não ia dar conta. Daí eu parti pra uma impressão bem mais especial, bem mais fina. Aí o tamanho varia um pouco das folhas, mas nunca pode ser maior que o braço, pra colar. E, também não podem ser muito grandes, daí não vai encaixar e se tiver um erro vai ficar muito evidente. Vai aprumando, tem uma superposição. Enfim, a técnica foi ficando bem melhor do que era no início, porque ninguém me ensinou. Eu tive que aprender fazendo, a história da tentativa e erro. A história do grão, também, de como manipular a impressora pra ela dar o resultado que eu queria, como preparar a foto pra imprimir em determinada impressora. Então tiveram alguns testes que eu fiz em alguns outros lugares. Foi bem desafiador.

E quando você fez os Gigantes em Londres e Nova York, você já levava impresso?

Já sim. Tinha que ser uma coisa rápida e era mais pra dizer “Estive aqui” do que fazer alguma coisa. O que eu achei louco é que, em Londres eu fiz 2. E saíram em vários *sítes*, em vários lugares. Teve uma repercussão. E, tipo, tinha feito 30 aqui em São Paulo e a cidade é tão louca, tão grande, que não tinha saído em lugar nenhum. E, eu também não tinha uma proposta de divulgação. Sabe, é uma matemática meio esquisita.

E em Nova York também saiu uma matéria em um *site*, não foi?

Sim. Teve uma menina que acompanhou. Mas, é engraçado que é um retorno que aqui eu não tinha. Mas, depois eu também não posso reclamar, teve todo um reconhecimento de mídia possível, inimaginável. E o Geração 00 foi o mesmo esquema, queria aproximar a exposição do público. Trazer o público como objeto de contemplação da exposição. E foi o mesmo esquema,

vi dois lugares possíveis, fiz simulações, estudei a parede e sabia que eu queria um homem aqui, uma mulher aqui, senhoras, que eles tivessem olhando de tal jeito. E fui atrás disso. Queria a mão na escada, queria a mão dentro, que era uma que recebia e a outra mais ameaçadora. Tinha sempre uma dualidade nessa exposição. Então parte o que é disponível no espaço e o que é a minha pilha na hora, sabe, o que está me inspirando. Nesse caso era isso, assim, os contrastes. E a mão da escada foi super difícil de fazer, porque foi o primeiro que não era de papel e o primeiro que não era uma superfície plana.

E eram recortes finos, não?

É, eram umas faixas, era no espelho da escada. Foi uma loucura. Teve todo um cálculo matemático pra fazer, porque se só coloca assim a imagem fica deformada. Então, tinha o último degrau, tantas vezes maior do que o primeiro pra dar uma impressão. Teve todo um cálculo.

E foi feito na gráfica?

Quem fez, quem me ajudou a fazer, teve uma maquete...foi o Renato Cury. Ele imprime também, mas ele tem essas soluções para exposições. E ele estava fazendo aquela grande da Cláudia Andujar, que tinha uma transparência, que deixava a luz transpassar. E eu queria realizar isso. Por estar procurando a cola que não agredisse eu acabei encontrando ele, consultando ele. Ele me ajudou. Foi o Giganto que é mais diferente e é pra onde eu quero seguir o meu trabalho, na verdade, que é uma coisa que depende ainda mais do espectador. Porque lá, da mão, se você caminhava de um lado você não via a mão, se você caminhava do outro, você não via a mão, sabe. Pra trás ela esticava, pra frente ela encurtava. Tinha muito do ponto de vista da pessoa, pra imagem se formar. É por aí que eu quero seguir as minhas futuras instalações.

Essas superfícies que geram diferentes pontos de vistas, não é?

É, uma imagem mais fragmentada do que ela inteira. Porque o Giganto, o que acontece. Ele depende do espectador. E o público também se torna...ele

é mais ativo. De uma certa maneira ele está ali ou ele está representado ali. São pessoas comuns, são pessoas do cotidiano, que poderia ser a própria pessoa. Então tem essa identificação muito forte. Ou a pessoa se lembra da vó, ou a pessoa se vê na imagem, se lembra da mãe, enfim, tem uma relação, desperta uma relação de afeto com a imagem. A imagem está ali, tá marcando um território, tá inserida no dia-a-dia das pessoas. Então, aquilo vai adquirindo um significado, uma importância, uma relação com a obra, um diálogo. Está exposto na rua, então depende do comportamento das pessoas, se as pessoas vão rasgar, se as pessoas vão manter, sabe. Então, tinha gente que ficava cuidando das imagens, zelando das imagens e outros que tentavam intervir. Então, tem todo o tipo de relação. Tá exposto às intempéries. Pode chover, pode mofar, pode acontecer todo o tipo de coisa. Então, acho legal essa imagem assim, fora do ambiente tradicional porque, primeiro, as pessoas que vêm, que vão na galeria, são pessoas muito. Elas já são instruídas, elas já vão ir visitar algum artista, elas já estão preparadas., culturalmente, psicologicamente pra ir ver e apreciar uma obra. Tem essa coisa, da pessoa ir na galeria, e é um ambiente bem controlado, um pouco asséptico e a pessoa fica ali parada diante da imagem e, na cidade não. Tudo faz parte da obra, o barulho do ônibus, a busina, as pessoas passando. Isso é a obra. A cidade é a obra, no fim das contas. E o público tá ativo, tá interagindo com a obra. A obra depende do público pra existir, pra ficar exposta. Ela tá falando diretamente com ele, que é uma pessoa comum. Então, tem várias coisas que eu acho bem interessante de utilizar e outra que é muito importante é o significado que essa imagem vai ter num lugar e como ela vai dialogar, o que vai falar a respeito da própria cidade, porque essa pessoa ali não está só expressando a vida dela. Claro que isso tudo está escrito nas marcas do rosto, no olhar, na expressão, mas ela também tá falando do lugar que ela está inserida, ela está dialogando diretamente com o lugar.

É um diálogo entre privado e público, não é?

É, também tem isso. No esquema das janelas tinha muito isso, porque a janela está exposta ao público mas o ambiente é privado. Qual é o limite disso? Então, acho que tem vários aspectos interessantes, que são legais de

serem trabalhados e refletir. E, é por isso que me encanta. É pegar uma pessoa de surpresa. Nossa, mas o que é isso. E a pessoa não entender o que é. E, não tem texto, não tem identificação. Então o que é? Por que essa pessoa fez isso, sabe? Quem é essa pessoa? O que isso significa? E, era muito engraçado que por mais que eu quisesse gerar um discurso, o que as pessoas entendiam era muito além. Era tudo que eu tinha pensado e muito além. Era muito legal, entender isso. E, bom...seguindo cronologicamente.

Em 2011, o Paraty em Foco e a Geração 00.

É, o Paraty em Foco também foi um momento muito feliz, que eu percebi uma outra coisa, que foi a importância de, como eu poderia gerar...como era um festival de fotógrafos, como eu poderia gerar. Então, eu fiz a instalação, tinha um tema que era relevante pra mim naquele momento, que também foi o que eu desenvolvi lá, aonde eu consegui chegar. Eu notei que todo mundo parava e fazia uma foto. Parecia uma comitiva. Aquilo se desdobrou. O que é essa obra? Ela se apropria de um espaço público, está inserida no cenário urbana e a partir desse estímulo, novas fotografias são geradas. E a pessoa se apropria dessa minha imagem. Então, eu comecei a ver que, em outros lugares, oh essa minha foto aqui, não sei o que. Comecei a achar algumas fotos que era a foto do Giganto, foto da instalação e a pessoa vendendo essa foto. Então, tipo que coisa louca. Esse trabalho é meio Qual é a autoria? Existe a autoria? Qual a relação que ela cria de apropriação, de desdobramento, qual é. Então isso começou a me interessar. Eu vi muita gente fotografando. Então, eu vi muita foto de outras pessoas.

E as pessoas começaram a te enviar também?

Algumas. Comecei a achar. No *Flickr*. Comecei a procurar. Daí eu comecei a ficar mais atenta à essa coisa de tentar coletar essas imagens e ver que meu trabalho era muito colaborativo. É um trabalho autoral e tal, há uma espécie de autor, mas ao mesmo tempo que está na rua, é coletivo. Então, as pessoas vão interagir, alguns vão fotografar. Então, aonde vai chegar essa foto sabe. Do Minhocão foi muito louco, porque foi uma explosão de fotos. Então, de quem é a foto? E também, pra mim não tem muita relevância, mas

é um aspecto que eu acho bem interessante do trabalho. Foi no Paraty que eu me dei conta.

É uma quebra do limite entre recepção e produção.

Claro. É a foto da foto. Uma metafoto. E o jeito que as pessoas se posicionavam diante da imagem. Então eu comecei a notar muito que as pessoas iam lá, se sentavam do lado. Na escada, as pessoas sentadas, entrando dentro da mão. No Sesc Belenzinho foi um lugar que eu não pude ficar muito tempo observando, pois estava envolvida em outras coisas. Mas, no Paraty, como fui antes pra fazer o trabalho, eu passei o festival inteiro sentada, pirando na reação das pessoas, que era demais.

E já aconteceu de, em alguma situação, você estar próxima à obra e as pessoas não saberem que você é artista e você ouvir os comentários sobre a obra?

Sim. Acontece bastante. Não tem como identificar, pois como é uma foto que geral outra foto, sempre tem alguém fotografando, então não sabe se sou eu se é outra pessoa. E quando isso acontece é muito legal, porque sempre que acontece eu fico perguntando o que acha. Ou se alguém sabe se sou eu, pergunta, mas o que você quis dizer com isso? A minha resposta é sempre, mas o que tu está entendendo disso. Pra mim é mais interessante entender o que a pessoa está vendo do que dar um sentido.

Voltando à colagem, só uma curiosidade, existe uma média de tempo pra colar?

Depende do lugar, do tamanho, da altura, da estrutura que vai ter que montar, depende do prazo. O do Geração 00, aquele da senhora nós gastamos 24h, choveu, não conseguia subir porque tinham fios, deu arco-íris. Sabe, tudo que tinha que acontecer, aconteceu. A gente começou. Eles chegaram às 6h da manhã e saíram no outro dia, por volta de 5h30. Muito tempo. Super cansativo.

Em, 2012, o Foto em Pauta em Tiradentes.

Eu tenho alguns amigos mineiros, a gente faz parte de um grupo. O *Iphone* começou a ter muitos recursos. Então, a gente fez uma brincadeira, chamou de *Uaiphne*. Uai de mineiro. Então eles queriam fazer uma parceria, pensar alguma coisa pra fazer pro festival que tivesse a ver com o *Iphone* e com o Giganto, pra poder levar pro festival. E aí foi o primeiro Giganto *Express*. Eu cheguei uns dias antes do festival, procurei as pessoas. Em cidade pequena tem mais mobilidade, as pessoas conhecem. Procurei as pessoas que eu queria, fotografei com o *Iphone*, trabalhei as imagens, mandei os arquivos pra São Paulo, o cara imprimiu pra mim, mandou por uma pessoa que estava indo pro festival, chegou e eu coleí. Então, em 3 dias eu tinha captado, produzido....que é um processo super lento pra mim. E, eu acabei topando, foi um super desafio pra mim. Foi bem legal. Eu fiz tudo em *Iphone*.

E a montagem? Quem ajudou a montar, já que sua equipe ficou em São Paulo?

Foi a gente mesmo, porque eu sei colar. Do Paraty foi eu e o Vassoura só. E a gente colou tudo. Quanto mais gente, mais rápido e se tem altura e tal. Tem algumas coisas que eu não consigo colar. Mas, é baixo eu colo. Eu adoro colar.

No vídeo do Foto em Pauta existe uma carroça passando com a impressão de um retrato. Faz parte o projeto.

Não, aquilo é do projeto Picadores. É outro projeto.

E, depois foi o Sesc Santana...

Ah, o Sesc Santana. Foi o primeiro que virou uma exposição individual, que era enorme. Era muito grande. Eram os fundos do Sesc, saía, era uma quadra inteira. Super grande. Nessa época eu estava lendo um livro. Ele se chamava “A água e os sonhos” do Bachelard. E com esse livro na cabeça eu comecei a olhar e a procurar as pessoas. Comecei a fazer meu campo na hidroginástica. Eu tinha um case a prova d’água, e eu já chegava com a câmera. E, eu acho que é super importante isso de já abordar com a câmera. Então já comecei a fotografar na piscina, frequentadores do Sesc. E, eu

pensei, em Santana, o que eu posso fazer. O Sesc, a X9 do lado. Daí eu queria ampliar, achar outros lugares que podiam me receber. Tem o Hospital Mandaqui, que tem um grupo de voluntários, porque uma das voluntárias foi fotografada. Então, todos os personagens se encontram na piscina. O personagem saiu da X9 é da hidro, essa voluntária do hospital é da hidro. Então tudo partiu dali, como se fosse, na verdade, o ponto de encontro, a coisa embrionária, de onde surgiu a ideia, aquele coisa quentinha, maternal. Então, tem toda uma questão de Santana. Santa Ana, a avó de Jesus. Foi nessa época, e eu tenho uma relação muito forte com a minha vó, isso tá bem impresso em todo o meu trabalho. Esse olhar para os idosos, porque além de eu ver uma beleza muito forte, em uma densidade de alma, a expressão são as marcas, como a vida vai transformando o rosto da pessoa. Como as experiências vão ficando fisicamente impressas. E, tem toda a questão da fotografia, do tempo, do que é a beleza. Como se dá essa relação entre corpo e beleza. O Gigante cria rugas, acho que dialoga com as rugas das pessoas. O Gigante tem um período pra existir, nascimento e morte, as pessoas também. Comecei a ver várias relações que tinham, a materialidade do papel, o desgaste que sofre. E há um desgaste da própria imagem, do próprio corpo. Então, o corpo-cidade, como a cidade se influencia na postura, como vai lidar com o próprio físico. E, é onde o trivial se revela, no olhar. Você tem muitas pirações filosóficas por trás de tudo.

Então, a temática da água surgiu a partir da leitura do Bachelard?

Era uma coisa que eu estava me questionando. É bem intuitivo. E era como eu conseguia abordar as pessoas. E onde era a instalação era a piscina e o muro. Da piscina dava pra ver o muro, do muro dava pra ver a piscina. Então tinha essa relação. Não sei se eu estava lendo o livro e cheguei no lugar ou se eu estava ali e peguei o livro, foi um processo meio conjunto. Eu sei que era uma coisa assim. Ah, como você se sente na água. Você aprendeu a nadar quando? Qual a primeira memória que você tem de água? As coisas já partiam daí, todo diálogo, a conversa já vinha disso. Já vinha desse sentimento que era o fio condutor da busca toda. Ao mesmo tempo que tinham muitas árvores. Qual era a simbologia desses elementos. Como trazer isso pro painel. Eram coisas que estavam ali. Assim como as pessoas,

tinham as árvores atrás, as pessoas na frente, e esse muro. Eu via uma praça, mas tinha esse muro de segurança. Vamos fazer esse muro ficar mais transparente. E, você ficava ali, olhando aquele muro. E, já a arquitetura a disposição das coisas e você em busca, é só ir atrás.

Tem a história da Fabiana, que ainda pediu para que levasse o Giganto pra casa dela. Como foi isso?

A Fabiana foi uma das personagens que mais me emocionou. Com certeza foi a que mais me emocionou em Santana. Foi uma coisa. Ela é água. Ela é emoção. A história que ela contou, do depoimento dela, do parto, super emocionante. Ela tinha perdido essa filha. E é muito engraçado essa aproximação com a câmera porque te dá uma. Você não chega pra uma pessoa e começa a conversar do nada. Então a câmera te possibilita essa aproximação, você tem uma desculpa. E, as pessoas não estão muito acostumadas a serem vistas e serem ouvidas. Muita gente em São Paulo. Não dá tempo. Daí chega alguém que tá disposta, que tá interessada em você. Chega com encantamento, com interesse. As pessoas contam a vida inteira, contam fatos super fortes. Ela contou coisas pra mim que ela não contava pra família dela. Então, eu comecei a ver que era um trabalho que não era só o produto final. Toda a minha relação com as pessoas, tudo que elas traziam de emoção, estava tudo ali, impresso sabe. Comecei a ver muito nitidamente isso.

E, por isso a escolha de personagens idosos?

Tem uma coisa muito forte, em todo o meu trabalho, que é uma melancolia, uma nostalgia que você não tem mais acesso. Acho que a fotografia em si já é um dispositivo que te permite acessar a memória. Acho que a fotografia emana uma vibração, ela atesta a existência das pessoas, das coisas, do real. Então, tem uma questão de como a vida se vê espiritualmente, como ela é fisicamente. Isto eu tratei na água, pois são dois ambientes muito distintos e o peso do corpo também é muito diferente. E, as pessoas mais velhas se sentem mais joviais na água porque não tem tanto peso. Não sei, acho que naturalmente, o meu interesse foi pra essas pessoas, foi bem natural. Por isso assim, tem a minha musa, que é a minha vó. Eu valorizo muito a história

de vida das pessoas, me interessa. Esse viés antropológico de entender o que é a vida e também acho que eu evolui através da experiência do outro, de ouvir bastante. Eu gosto das histórias. Acho que as pessoas têm uma profundidade, uma densidade, já viram muita coisa. E, é o que eu falei, tá tudo impresso, esses vincos, essas marcas, me impressionam e me encantam, sabe. Acho de um poder, acho ruga, olho, bolsa, acho de um poder impressionante. Acho muito forte. E também é o avesso do que se espera de uma grande fotografia, a pessoa jovem, bonita. Mas, não é só isso. Realmente me atrai muito. Acho uma delicadeza, meu sonho é ficar bem velhinha. Porque ou a pessoa envelhece ou ela morre. E, tem também uma coisa da duração. As pessoas têm uma duração. E, é muito interessante ver que como a proximidade da morte, faz a pessoa entender a vida. Uma lucidez extrema. Isso me encanta muito.

Poderíamos até fazer um paralelo com a duração da própria fotografia. Ela é fixa, mas também tem um tempo que ultrapassa aquele instante.

Com certeza. E é uma maneira de aprender. Essa duração é um conjunto de instantes, então, é um recorte, é congelar. Tanto é que na de Bertioga, o ano passado. Deixa eu só concluir o da Fabiana. A Fabiana foi uma pessoa que eu tive bastante contato depois. A gente se ligava. E a filha dela me procurou pra dar de presente de dia das mães, porque a filha dela me falou que ela tinha mudado com a experiência, que a Fabiana estava se sentindo mais alegre, mais positiva, que a relação com a família tinha mudado. Ela levou toda a família na exposição. Acho que ela se sentiu valorizada, ela se sentiu vista. As filhas dela....isso aconteceu também com uma senhorinha na Geração 00, que os filhos nunca iam, mas estavam todos os filhos, todos os netos na exposição sabe, tipo “Ai minha vó”. Então, tem uma coisa assim da valorização da pessoa. O Seu Dárcio também, que foi da Geração 00. Ele disse que toda vez ia na biblioteca, ia lá, tirava uns livros. E voltava sempre sozinho, meio corcunda. Agora tinha 2 namoradas, 2 mulheres que estavam interessadas. Então, acho que mexe um pouco com a auto-estima da pessoa, da Fabiana ficou muito nítido, por esse retorno da filha dela. A carta que a filha dela escreveu. É muito linda. É todo o reconhecimento. A minha maior

recompensa. De ver que aquilo realmente ultrapassa. E não é uma transformação, mas é uma intervenção na memória das pessoas. Então, não é só uma intervenção urbana, mas uma intervenção na vida das pessoas. Isso é muito legal. E eu fiz na casa dela (o Giganto). Imagina a homenagem. E a foto é a foto dela na frente do painel pra ela sempre se lembrar que ela foi um papel. É muito legal.

E tem a questão da memória. No vídeo publicado no site ela conta o que estava falando.

É, ela estava falando da filha que perdeu, que é o relato do parto que ela fala. No vídeo isso não está explícito. E isso é uma das coisas do Giganto. Nada está explícito. Ele é aberto ao que a pessoa quiser sentir. Então, não tem grandes explicações. E, não é só Ah, tá a senhorinha que é voluntária do hospital. Não. Você fica olhando aquela pessoa, e você pensa, mas que força tem essa pessoa, o que será que ela deve ter vivido e começa a elaborar e te levar a um mundo que, na verdade, você constitui do real uma ficção.

E sobre o momento de fazer o retrato do Gigatno, se dá no momento da conversa ou você para e diz que será feito o retrato. Como se dá isso?

É posado e dirigido. Até porque eu penso a foto a partir do espaço, eu preciso de um retrato lateral, de uma mão assim. Já penso como vai ser o painel e busco nas pessoas essas poses. Olha pra cima, olha pro lado, olha pra baixo. Então eu faço uma avaliação com cada uma. Mas, acontece que, durante as fotos a gente vai conversando e então, também, vão surgindo coisas. Eu faço. Eu não pego assim e digo, ah agora vamos fotografar, na ansiedade. Tem que ser bem tranquilo. Tem um processo que eu costumo fazer de respiração, é uma indução de pensamento. Eu já tenho alguns dados da nossa conversa e eu tento trazer alguma coisa que ela revelou, aprofundar isso. Então algumas pessoas choram. Isso ficou bem nítido na exposição, a de Bertioga, aí eu comecei a trabalhar bastante com, daí o que aconteceu. O Sesc me chamou pra fazer uma exposição, que era pro encontro nacional dos idosos e 50 anos da gerência da terceira idade, de estudos da terceira idade. E ia ser um super evento. Como eles viam que em Santana eu tinha trabalhado com o pessoal da terceira idade na hidro, eles acharam que poderia ser bacana. Então, assim, encontro nacional, tinha que

abranger o Brasil. Como a gente ia fazer, como levar um pouco de todos esses lugares pra Bertioga, onde ia ser a sede. Eu comecei a pensar, como eu vou fazer pra começar a unir essas histórias tão diferentes. Eu pensei, terceira idade, quanta memória tem, eu comecei a pensar a acessar os arquivos pessoais dessas pessoas. Então foram 5 cidades, a gente criou uma metodologia, uma dinâmica. As pessoas iriam, um grupo grande, levariam as imagens, se apresentava. Daí eu já estava trabalhando com mais gente, tinha a Jú e a Gabi, porque tinha que fazer o registro de todo o processo, porque aconteceu que o Giganto não tinha o registro de tudo, sabe. Comecei a sentir falta até pra estudar posteriormente. Eu pedi pras pessoas levarem as fotos, daí eu escaneava essas fotos, algumas dessas pessoas eu pedia pra voltar no outro dia, algumas eu já fotografava na hora que eu via mais ou menos, porque tem uma coisa de afinidade, que eu tenho que ter com a pessoa, é a minha relação com ela. Eu tenho que ter, eu tenho que criar, é a minha relação. E ela comigo. É bem íntimo, pessoal e rápido também. É bem de percepção. De intuição. Daí eu digitalizava as fotos, projetava as fotos e inseria essa pessoa nessa foto novamente. Bom, nesse momento já era. Daí todas as fotos já traziam toda a memória. E eu estava lendo a “Matéria, memória e vida” do Bergson. Ainda estou lendo. Continuo nessa linha. Isso me encanta muito. E, o do Bachelard que se chama “Intuição do instante”. Retomando todas essas questões que estavam permeando o trabalho, mas dessa vez bem nítidas. A questão da fotografia e da morte. Então pra mim era assim.

E também a presença da água.

É, tem também essa relação. A água é a mente, é o inconsciente. Tudo que quero. Então tá tudo dialogando.

No *síte* mostra a personagem Dolares cuja fotografia é projetada nela mesma. Isso diz do processo de criação do Giganto em Bertioga, então?

Como eu estava te explicando. A abordagem era a fotografia. As pessoas levavam a foto, chegavam com as caixas de sapato, aquelas caixas álbum, e enlouquecida a gente escaneando. Mais ainda a gente queria que o projeto fosse colaborativo, com essas pessoas que estavam lá, ajudando a coisa

acontecer. Então, tinha a apropriação desse acervo pessoal. Já que a apropriação é uma palavra quase que, teria que existir outra terminologia....porque se as pessoas vão se apropriar da imagem, porque eu não posso, uma coisa assim, já não interessa mais de quem é o que. Essas fotos eram projetadas e a pessoa era inserida. Ficava assim um encontro com o passado. Então era assim, a projeção a pessoa entra na imagem e é iluminada pela própria fotografia. E isso é uma coisa muito legal, porque é uma luz do passado. Muito louco. A partir do momento que essas fotos eram projetadas, nem precisava falar muito. Como eu te falava, como eu faço pra fotografar, eu precisava de um tempo, um exercício de respiração. Lá não. Projeto aquelas imagens, as pessoas viam os familiares delas, pessoas que...naquele tamanho, que um coisa nova, porque a foto era pequena, ninguém vê, desse tamanho e agora projeta gigante na parede. E a gente fez num ambiente, uma sala escurinha. E eu tenho muito cuidado, eu tenho muito carinho com as pessoas. Uma relação de doação muito forte. E elas me tocam profundamente. Eu estava agindo com um lugar muito delicado das pessoas; auto-estima, memória. Estou sendo muito, não é invasiva, mas estou pedindo muito dessas. Estou pedindo pra expor o rosto delas gigante e, além disso trazer toda uma essência delas. Então, muito cuidado. Daí as pessoas eram induzidas a entrar nessa memória, que era um encontro da imagem que elas tinham jovens com a imagem que elas tinham mais velhas. Ou o encontro com pessoas que já perderam ou memórias que eram pontos significativos da vida delas. E vinha muito, automaticamente, esse tom de uma coisa irreparável, sabe. Tipo uma coisa que você não tem como mudar, você não tem mais acesso. A exposição ficou toda bem melancólica. E eu achei lindo. Depois o Sesc até veio falar que tinha achado meio triste tal. Cara, não é tristeza que eu vejo, é bem diferente, é nostalgia, outra. E que eu acho que isso é intrínseco à fotografia, à linguagem dela. O Barthes que fala que a fotografia é uma pequena morte. Estou tratando disso. São pessoas que têm muito consciência disso. São pessoas de 96 anos. Ela tem consciência disso e ao mesmo tempo de reviver essas coisas. Elas ficaram bem emocionadas, bem vivas. Isso também aconteceu muito de...teve o Joel, uma história. Ele veio assim, no meio do ginásio. Ele foi e disse, mas eu não tenho fotografia. Mas, Joel, você não tem nenhuma fotografia dos seus pais,

nenhuma fotografia antiga, que você serviu o exército. Não eu não tenho. Tive muitas famílias diferentes. Eu não fiquei com nada. Eu perdi minha mãe muito cedo. Não tenho. Não conheci minha mãe. Então não tenho nada. Me desmontou assim. E toda a dinâmica estava sendo construída assim. Mas, a partir do momento que ele disse, eu não tenho nenhuma fotografia. E eu disse, não ele é muito especial. E no depoimento ele fala. Eu queria ver minha mãe, nem que fosse por uma foto. Sabe, olha só, o quanto tem de presença uma fotografia. E, no de Bertioga, eu conheci o Miguel, que é espírita. Ele trouxe umas coisas muito legais de como ele percebe a imagem, de como as pessoas ficam emanando. Nossa, estava lendo um texto do Arlindo Machado, que ele fala exatamente disso, dessa materialidade. Se tu tá com saudade, tu pega essa foto, tu beija. Ou se tem muita raiva dessa pessoa, tu rasga essa foto. Então, como ela representa fisicamente uma memória que é algo que a gente não tem controle. E eu gosto da materialidade do Giganto, por mais que seja efêmero, você pode tocar, tem ruga, tem textura, você toca, vira parede, então parece uma coisa tão perene e ao mesmo tempo escorre. Nossa, em Bertioga tiveram muitas situações super legais que a gente pode esmiuçar. E, durante a de Bertioga, surgiu a do PhotoSpaña pra ocupar o Minhocão e no início iam ser 3 colunas.

A organização que definiu que seria no Minhocão?

Foi assim, o PhotoSpaña acontecia no Sesc Consolação. E eu estava fazendo esse trabalho no Sesc Bertioga. E o Sesc é uma instituição que acredita muito no meu trabalho e aí também pelo histórico do projeto que tinha no Minhocão e aí fechou uma coisa com a outra e eles queriam que a exposição fosse expandida, não fosse só dentro do Sesc Consolação e também queriam que só tivessem pessoas estrangeiras. Então, das individuais eu fui a única brasileira. Nas coletivas tinham brasileiros. Não, a Angélica também é brasileira, mas mora na Espanha. Enfim, e que fosse um pouco do que fosse o Giganto, que esse processo todo e que fosse no Minhocão. Aí acabou que a gente achou que seria mais impactante fazer uma sequencia do que fazer só um. Eu comecei a estudar o lugar e vi que tinha muita interferência de cano. E aí eu não sabia como tinha que resolver aquilo. Então tinha que instalar só em uma das faces, em um dos sentidos.

Acabaram de 3 colunas passaram pra 20. Tive que fazer esse trabalho em 1 mês. Mas também já estava com a equipe montada, já estava no gás de Bertioga. Então eu coleí Bertioga e voltei e entrei no Minhocão. Então eu fui todos os dias, de manhã, de tarde e de noite na região. Falei com todo o mundo, estava assim, cumprimentando as pessoas na rua e o Minhocão era uma coisa que, uma questão que sempre foi muito pertinente pra mim. E, nossa, eu comecei a viver aquilo. Estava num lugar super bucólico da memória com o ambiente controlado, com uma coisa calma. E, tive que partir pra uma coisa tipo, cidade, caos, tumulto, encontrar as pessoas. Também tinha medo de, como iria ser recebida. Uma coisa é estar no interior, você está mais apto a puxar uma conversa com alguém. Na cidade as pessoas estão com um pouco mais de pressa. Aí comecei a observar o Minhocão. Primeiro eu vi aqueles retratos, vi aquele lugar perfeito pra colocar retrato frontal, como tinha sido a minha primeira experiência no Minhocão, em um dos pilares e que foi uma foto que teve muito desdobramento, essa do Minhocão, em 2009. Foi muito legal que assim, umas duas semanas antes de começar esse projeto saiu no Guia do Estadão uma foto do Giganto, tipo Lugares pra Fotografar em São Paulo. E era uma foto que era o Giganto no Minhocão. Tiveram algumas coincidências, umas sincronicidades, E, daí eu comecei a observar o Minhocão, que de um lado é Vila Buarque, Higienópolis, tem toda uma parte, um que da cidade, uma fronteira, que divide a cidade, e a outra parte do centro, que já começa uma zona de prostituição, já começa a ter ali, a começar a Cracolândia, em uns pontos, e de como essas duas realidades se encontravam nesse lugar e de como tinha fluxo de gente entre um lugar e outro. Daí eu comecei a traçar algumas coisas que eu queria. Eu queria. Primeiro eu queria tirar um pouco da identidade delas, da identidade social delas. Eu não queria que elas tivessem muito, que desse pra identificar muito classe social, o que a pessoa faz. Eu queria que fosse bem o rosto assim. Ou uma coisa assim, tipo, todos são iguais. Queria que ficasse um pouco ambígua a questão do sexo e claro que em alguns não é possível. Mas, como é uma região de muito travesti, então, isso é uma coisa que era pertinente naquele momento. E aí comecei a observar esses tipos, a abordar as pessoas na rua, nas padarias, comecei a tocar na casa das pessoas, tentar as pessoas que convivessem diariamente

com aquele lugar, passassem ali todos os dias, que tivessem uma história com aquele lugar, de repente não morassem ali, mas trabalhassem há muito tempo, que fossem todos os dias, que dormissem, enfim, pessoas que tivessem ali, bem a cara de São Paulo, uma diversidade, pessoas caóticas, pessoas marcadas, queria que tivesse um peso, porque acho aquele lugar muito pesado. Por mais que as imagens acabaram dando uma luminosidade diferente àquele lugar, aquele lugar é muito pesado. É agressivo. É uma obra muito controversa, muito questionada, que detonou o visual da cidade, que não resolve o trânsito. Sabe, a cidade é feita pras pessoas ou pros carros? Muito agressivo. Já tinha visitado os apartamentos, já tinha visto como é agressivo, a cara das pessoas, dentro da casa delas. Você não tem ideia, você passa a mão assim é preto, a casa das pessoas, muito preto, as pessoas respirando isso. Então, eu parti, caminhando na rua, via uma pessoa interessante, começava a conversar. Ou seguia essa pessoa até ela parar, ficar mais tranquila, era meio *hunting*, caçadora. E, aí fui encontrando os meus personagens, fui muito feliz, parece que eu estava bem aberta, com o olhar muito atento. E estava com uma pureza de intenção o que me proporcionou fazer o trabalho bem rápido. Foi um dos poucos que não fotografei muito. Eu sabia que eu tinha que ser bem seleta. Eu observava muito mais que fotografava. Nas experiências anteriores eu fotografava mais. Nesse eu pensava, esse funciona, esse não funciona. Essa pessoa pode funcionar, essa não. Pra eu sacar a câmera, como era meio perigoso, eu já tinha que ter certeza. Esse pode.

E durou quanto tempo esse período de observação?

De 3 a 4 semanas. Foi bem rápido.

Geralmente é mais tempo, né?

E pela quantidade de fotos. Nossa, muito rápido. E tipo, tinha umas metas. Mas, fluiu super bem.

E nesse trabalho aparecem mais pessoas que não são só idosas, há uma diversidade maior. Como foi isso?

É. Acho que um pouco do que traz o Minhocão é a questão, que pra mim é a questão de São Paulo, que é o fato de que as pessoas não são vistas. Então, eu procurei pessoas que também não são, tipo, imagine ser idoso em São Paulo, que dificuldade que essa pessoa tem, de atravessar a rua. Um dia eu vi uma senhorinha desse “tamainho”, parecia da Branca de Neve, toda corcundinha, atravessando o Minhocão. Eu não pensei duas vezes. Eu comecei já a... falei com ela, ajudei ela a atravessar a rua. Na verdade eu a vi desde cedo atravessando a rua, ajudei a atravessar a rua e fui conversando. Já filmei ela atravessando o Minhocão e....começou a chover. E, chovendo, sabe, a senhorinha, aí eu fotografei ela, conversei com ela. Então, eu só tenho fragmentos, eu não tenho assim uma relação muito íntima. No máximo que eu passei foi, sei lá, duas tardes na casa de alguém. Assim, não era uma coisa que eu passava uma semana, não era. Algumas pessoas me questionam isso, mas não é, é um pouco, é o que se constrói a partir da relação.

É a dinâmica do lugar que dá esse tempo também, não é?

É. É uma coisa que se constrói a partir da relação fotógrafo e retratado, porque a pessoa tem consciência de que vai ser vista, desde o início. Então, é parte também. Ela é autora também. E, nossa o Minhocão foi muito agressivo, assim, pra vida das pessoas que moravam ali. Então, eu também procurei pessoas que moravam nos prédios, que tinham visto o Minhocão crescer. Eu vi que tinha muita relação das pessoas. As pessoas estavam muito acostumadas com o morador de rua. Tipo, muito. Tem morador de rua que é da Vila Buarque que está no Minhocão e está há 20 anos dormindo ali. Então eu comecei a ver que mesmo numa grande cidade as pessoas estão todas ligadas, sabe. O tiozinho mora ali, não sei quê, os policiais do bairro. Tem uma vida de bairro, mesmo que pareça que não tem, porque quem passa, todo mundo passa por ali, ninguém para e fica. Todo mundo sabe quem é, qual a rua, qual é o ponto. E ao mesmo tempo, do outro lado, os travestis. Eu fiz um trabalho com elas, daí contei com a ajuda do Centro da Diversidade, Centro de Apoio a Diversidade, eu acho, depois a gente vê direitinho a sigla. E, nossa, uma galera, HIV positivo, transexual, travesti, dependente químico, uma galera, uma vida muito, muito *punk*. E, como elas

levam a vida, assim, super alegres e tal. Então, teve um campo que eu fiz ali. Teve um campo que eu fiz nos prédios, batendo na casa das pessoas, indo de apartamento em apartamento. Ah, você conhece fulano, não tem um vizinho, não sei quê. E ia conhecendo. Teve um campo da Vila Buarque e teve o campo do Castelinho da APA, que é onde eles servem refeição 2 vezes por semana, que era um lugar que eu sempre tinha vontade de ir. Eu via muitos moradores de rua procurando abrigo e tal e é um lugar que é um castelinho, todo meio assim em ruínas. É um lugar que rolou um crime ali e ficou sob custódia da justiça. O lugar é desocupado e a história é muito legal, da associação. Era uma moradora de rua que procurava abrigo ali, sei lá, em 1980 e ela bem novinha e dormia ali. E, ela disse assim; um dia eu vou fazer alguma coisa por esse lugar. Vou ajudar as pessoas e tal. E ela fez uma....e ela saiu das ruas, evoluiu e tal e fez uma associação, chama Casa de Mães e conseguiu a custódia do Castelinho, pra atender ali. Ela faz oficinas ali. Então é uma moradora de rua que está ajudando os moradores de rua. Eles são as pessoas mais invisíveis de São Paulo. Todo mundo é. Mas eles são os mais. Eles são as pessoas que são ignoradas, sabe. E que as pessoas têm medo, têm nojo, sei lá. E que ninguém olha pra eles. E, cara, eles são pessoas normais, têm toda a história de vida incrível. Tem um porque deles estarem ali, sabe. Tem essa questão do craque aqui em São Paulo, que é muito pertinente assim, sabe, que têm levado muitas pessoas pra rua, agora explodiu essa coisa da Cracolândia e tal. Na época que eu fiz, eu pensava, como é que pode, ter um apartamento de 20 milhões há 5 quadras daqui e aqui ser um banheiro a céu aberto. Como é que pode. É muito contraste na cidade. Então, as fotos também estão bem contrastadas, sempre têm luzes, sombras bem marcadas. Eu queria encontrar moradores de rua que não parecessem moradores de rua. Queria procurar, achar moradores que parecessem moradores de rua, queria que tivesse essa confusão. Queria achar uma mulher com, que tivesse cara de homem, queria as meninas que são homens e que tem uns traços femininos. Queria essa confusão. E, nossa foi incrível me aproximar dessas pessoas, porque mudou a minha relação com a cidade, com o jeito que eu vejo São Paulo, sabe. Já vinha trabalhando nisso. Mas, dessa vez, no Minhocão, se eu tinha medo no início, pra mapear as colunas, estava morrendo de medo de fotografar, sabe.

E você foi sozinha?

Não, eu já estava com a Jú e com a Gabi. Como elas estavam em Bertioga comigo eu disse, vai entrar isso, vamos fazer. Vamos ir lá juntas. Daí toda abordagem elas iam comigo. Elas estavam fazendo um registro. A Gabi estava fazendo um registro e a Jú estava fazendo a produção. Então precisava coletar autorização de uso de imagem, atenta, agilizar essa dinâmica de encontrar as pessoas e tal. Mas, era muito no *feeling*. Então a Jú tentou ver quais as possibilidades de campo que tinham, se tinha algum lugar, ela coletava as autorizações. E a Gabi ficava numa coisa mais de registro, *making of*. Mas, a conversa era sempre eu que começava. E, era legal, assim, de ter outras pessoas, que dava uma descontraída um pouco. As pessoas ficavam mais abertas e viam que era um trabalho sério, que não era uma coisa assim, tipo, o que que essa louca quer. Então, dava uma credibilidade, até porque tinha o Sesc envolvido. Isso dava credibilidade, porque era uma proposta meio...de colocar o seu rosto no meio da rua, em São Paulo, ainda ali no Minhocão, onde as pessoas, que é um lugar que ninguém quer estar, é um lugar que todo mundo quer passar rapidinho. Então, você ter a sua foto estampada num lugar, que é desagradável, é...

E você teve contato com as reações das pessoas? Ou mesmo dos personagens?

Sim. Bom, tem muitas histórias. Na colagem já. O primeiro, a gente armou o circo, já começou a vir gente perguntando e não sei quê. Daí colou o primeiro e daí, cara, as pessoas já ficavam, porque ali passavam muito carro. As pessoas já começavam a gritar, a buzinar, a perguntar o que que era. Então, a gente colando, com um bolo de *post cards* e dando pras pessoas. Porque todo mundo vinha perguntar o que era, o que a gente estava fazendo, não sei quê. Alguns vinham xingar. E perguntavam e os pichos? Isso é uma coisa interessante da relação com a cidade. Desculpa, eu sei que tu quer chegar nas reações, mas isso é uma coisa muito importante pra mim. Eu cheguei no Minhocão e estavam todas as colunas com grafites e eu não queria passar

por aquilo de novo. Então eu falei pro Sesc, não a gente precisa arranjar um jeito de...eu não posso atropelar, eu não posso colar minha foto em cima. Então a primeira coisa que venho na cabeça foi de pintar todo o Minhocão. Mas, mesmo assim eu achei que não ia ser suficiente. Então, tentei localizar todas as pessoas. Antes de topar o projeto, eu tentei localizar todas as pessoas que tinham um trabalho no Minhocão. Aí consegui. Tinha um trabalho que era uma letra em cada coluna, que ocupava 10 das 16 colunas. Consegui falar com esses caras, sabe. Então, teve uma negociação com o grafite. Tinha muita gente avisada. Tinha que ter, porque esses caras têm uma rede bem grande sabe, então, assim, não foi só chegar e fazer. Eu estava bem tensa. Tanto é que se desdobrou depois foi meio isso, assim. Então, teve essa preocupação. Mas, a maioria das pessoas estava bem feliz. Primeiro porque deu um aspecto assim. Primeiro porque, quando a gente pintou tudo antes, já mudou o lugar, automaticamente mudou. E, o Vassoura ficou, uma semana, cuidando do espaço. Mais eu acho até. Tipo, alguém ia lá e pichava, ele ia lá e pintava de cinza. Estava assim cuidando do lugar, demarcando território. Isso é muito feroz aqui em São Paulo e aí na colagem já foi. Daí eu coleí 3 fotos no primeiro dia. No final da...na segunda foto já tinha um jornalista da Folha que fotografou, daí foi pra Folha no outro dia. No outro dia, as pessoas já estavam visitando o Minhocão, como se fosse uma Galeria. Indo, tirando fotos, não sei quê. Aí vinham falar comigo, daí tiravam fotos comigo. Tipo assim, já era outra coisa. O fato de estar utilizando um espaço público transformou ele, por completo. Então assim, a luz do lugar mudou, a relação que as pessoas tinham com o Minhocão. Os comerciantes vinham me agradecer, porque tinha aumentado o movimento, estava todo mundo ali, não tinha mais medo, sabe. Então, começou a gerar uma movimentação muito legal, muito positiva. As pessoas dos carros eram as melhores, porque eles tinham pouco tempo. Então, eles já pegavam e “Ah que legal” não sei quê e saíam gritando, jogavam uns cartões de visita. Isso a gente começou a fazer também, via as pessoas fotografando, ia lá e dizia, usa a *hashtag* do projeto. E, no *Instagram* eu também fui, toda vez que tinha alguém, no *geotag*, pedia pra usar a *tag* do Projeto Giganto, sabe. E, foi criando uma rede, você entra na *tag* e você vê um monte de fotos. Daí eu comecei a achar, tipo Cássio Vasconcellos fotografou, Felipe Morozini,

Maurício Lima, toda a galera da fotografia fotografando, fazendo fotos, foto da foto e se encantando pelo lance de a fotografia expandir, não só no sentido de que ela tá grande, em um lugar diferente. Mas, eu acho que dá pra sentir que ela é uma fotografia expandida porque ela traz todo o processo, porque é muito nítido que as pessoas são daquele lugar. Fica bem visível. E foi super positivo. E teve um retorno da mídia muito violento. Saiu no Jornal Nacional, saiu no Bom Dia Brasil, saiu no SPTV, quatro vezes eu acho, da manhã ao meio dia, depois meio dia de novo. Saiu no Bom Dia Brasil de novo. Porque aí o que aconteceu. Picharam. A gente acabou e picharam. E aí virou notícia de novo. Já tinha vindo uma avalanche, pra mim foi bem surpreendente, sabe. Eu sabia que ia causar um impacto, que as fotos eram num lugar de grande movimentação, que era primeira vez no centro. Eu imaginava tipo, eu tive uma crise de pânico, violenta, nunca tinha sentido na minha vida, mas eu tive porque eu estava sentindo que ia ser uma coisa muito forte. Porque o trabalho de captação já tinha me deixado detonada de encontrar todas essas realidades, de morador de rua, de prostituição, de estar, porque é uma troca, as pessoas estão abertas, mas tu também está aberta a elas. Então, eu já estava bem carregada, e nunca tinha tido esse nível de exposição. Todo mundo ia ver, então eu fiquei bem surtada. E aí, começou a vir mídia, mídia, mídia e começou a todo mundo saber, todo mundo falar. A cidade toda estava falando disso. Daí como rolou a pichação, foi muito. No início as pessoas, ah legal, interessante, as pessoas da cidade e tal, que lindo. Aí quando aconteceu a história da pichação, daí virou polêmica, as pessoas tinham que discutir. Então, eu entrei no posto de gasolina, na frente do...Eu não tinha visto ainda, eu não sabia da história da pichação. Ah não, tinha visto, mas não estava, tinha só começado, não tinha acabado. Acho que eu nem tinha visto. Não, nem tinha visto, porque depois que ele acabou, depois que saiu. Eu cheguei e fiquei sabendo no posto de gasolina, porque as pessoas todas dos postos estavam comentando. Era assim. Também vem fazer e o que eles acham, que não vão pichar. Claro que vão pichar, tudo pichado mesmo. Chegou e tapou um monte de picho e não quer que tape as fotos? Baita otária essa pessoa. Falou mal de mim. Aí umas outras duas falando. Ai que absurdo. A pessoa faz um trabalho tão bonito, daí vão lá e já estragam, não dá pra fazer nada em São Paulo mesmo, porque as pessoas

são muito ignorantes. Então, meu, o que está acontecendo. E eu estava lá pra esperar um cara da TV Cultura. O que tá acontecendo? E tinha saído no SPTV que tinham pichado uma das obras. No Bom Dia Brasil e depois saiu no SPTV no meio dia. E então virou notícia. Foi bizarro, na verdade, porque o jornalista, o jeito que ele deu a matéria, foi bem agressivo. Foi assim; a obra que a gente mostrou aqui, não sei quê na terça-feira, já foi pichada, é um absurdo, essa pichação, é vandalismo. É uma falta de inteligência, é uma falta de noção, são uns imbecis. Foi bem agressivo. Os dois, o que fica em pé e o da bancada. A Folha colocou. Era o Giganto, Masp e o teatro municipal. Meu, me sinto lisonjeada de ser um patrimônio histórico como teatro municipal, o Masp, mas não. Então, como também a mídia agiu no projeto muito forte. Como ela influenciou o entendimento das pessoas sobre o projeto. Isso eu vi muito. Na verdade ali, a questão não era essa. O Giganto entrava como um elemento urbano como o semáforo, os fios, um cano que pingava água, uma água fétida, tipo assim, aquilo pra mim era natural. Mas, eles pegaram isso, pegaram um gancho que tinha com os protestos e não sei quê e botaram tudo no mesmo saco. Ao mesmo tempo que saíram matérias super legais e a mídia começou a levar muito os personagens, sabe. Foi uma coisa muito surpreendente, de ver como eu estava fazendo esse trabalho há tanto tempo, um trabalho de formiguinha e veio a mídia e “pá” , tipo, se apropriou novamente, se apropriou das histórias e transformou isso em notícia, em produto. Então, eu ainda estou meio assim, de saber quais os próximos passos, de saber o que fazer, eu sou uma pessoa bem sensível. Isso foi, eu fiquei bem paranóica, tipo, tudo o que eu falava poderia virar uma matéria, o que eu não falava virava matéria. Tipo: O que você acha não se quê da pichação. E, ai, não quero falar sobre isso. É sobre isso que você quer falar? Não quero falar sobre isso, já falei o que tinha que ser falado. E a pessoa publicava “não quero falar sobre isso”. Então, como tem uma distorção e como isso influencia no entendimento das pessoas, e também na valorização. Tipo Ah, cria um *glamour* de uma coisa que é quase...não é marginal porque fazia parte do festival, mas é uma coisa que tá na rua, tá num ambiente que não tem um *glamour* de uma galeria, de um museu. Então, como aquilo se transformou em uma galeria. E a fotografia sempre teve na galeria e no museu e a *street art* sempre teve na rua. Agora a *street*

art está muito na Galeria, SP Arte, uma galera. E a fotografia agora tá na ura, uma coisa de democratização. Isso é o que mais me interessa, voltando à parte das reações, é o que mais me interessava. É saber como pessoas que não tinham acesso à cultura, não tinham um entendimento da fotografia, a fotografia que elas conhecem é foto de jornal, é uma fotografia de informação, não é uma foto de arte, não tinham muito essa noção de que a fotografia poderia não ser publicidade. Ué, não é publicidade, não é notícia então o que que é.

Dentro desse movimento da fotografia ir pra rua, quais outros trabalhos te influenciaram a levar o seu trabalho pra rua?

Na verdade, o que me motivou, o que me inspirou foram os trabalhos de instalação com, foram os trabalhos de antropologia que viraram instalação. Então, isso tinha muito marcante, já na minha monografia. Então, eu já, tem o livro do Etienne Samain, depois eu pego ali. Foi o German Pullman, ele instala fotos dos Lapuios no ambiente, umas transparências. Tem também o Alexandre Sequeira que eu já estava com o Giganto. Eu vi a palestra dele eu disse, tem tudo a ver, instalação com fotografia, novos suporte, a fotografia fora da galeria, mas ao mesmo tempo com um recorte antropológico e o retrato p&b voltando de uma maneira diferente. Bom, não existe mais fotografia clássica, humanista, *whatever*, tá, isso é de outra época. Não sabe, traz pra contemporaneidade, uma coisa que já estava um pouco esquecida e, na verdade, esses trabalhos de antropologia, tipo, Pierre Verger, isso me influenciou mais que propriamente os trabalho de intervenção urbana. Eu comecei a ter ideia e começou a chegar umas referências quando eu já estava com o trabalho em andamento. Aí eu comecei a pesquisar mais e eu vi que tinham outras pessoas no mundo que estavam fazendo, que eu não tinha inventado a roda, mas era mais disso e da relação que eu tinha com a galera da *Street Art* de usar a cidade como plataforma, como suporte de exposição. E, de como essa galera estava fazendo isso e de alguma maneira ganhando espaço, ganhando visibilidade e trabalhando na rua. Eu acompanhei algumas pinturas e eu via esse lance de, como as pessoas chegam. Tipo, a fotografia é uma coisa muito solitária. Você já tem um outro tipo de relação, você está interagindo e a minha foto não é uma foto que eu

faço escondidinha num cantinho. Não, é uma foto que ela é construída antes de eu encontrar a imagem, eu vou atrás da imagem que eu quero, que eu pensei. É uma construção.

Só voltando um pouquinho, algumas dúvidas que ficaram quando pesquisei no *site*. No Giganto, nas janelas do Minhocão, em 2009, você colocou uma inscrição “Doe sua janela”. Como foi isso?

Foi divulgado no rádio e na *internet*. Foi em um programa da Oi, duas vezes, e na *internet* e campanha com amigos, ah estou procurando muito, não sei que...E , não conseguia, não conseguia, e eu queria muito fazer, muito legal, muito original e eu não conseguia acessar as pessoas e eu era só uma. Uma vez que eu chamei umas seis amigas minhas e a gente se espalhou pra tentar achar. Como não eram as pessoas que eu estava procurando ainda eu precisava das janelas na altura do Minhocão, que desse pra ver.

E você tem o arquivo dessa divulgação na rádio?

Talvez.

Teria como mensurar uma média de tempo em que os Gigantos permanecem na cidade?

Não tem como, porque depende do lugar. Teve um que ficou 4 anos. Do Minhocão, de 2013, ficou o tempo da exposição e depois tiraram. Do Santana ficou 1 ano. Depende do espaço. Se é um espaço público pode durar mais. Mas, se faz parte de uma exposição, como eles estão mais domesticados, no início eu acho que era mais selvagem, por mais que existisse o PROAC. Eu ia lá e fazia, eu tinha que fazer, eu ia lá e colava, eu coleí sem autorização. No Minhocão, eu vou pedir autorização pra quem, sabe, pra prefeitura. Eu até fui no “Cidade Limpa” apresentar o projeto e tal, mas eles perguntaram, Vai ter mais que 10 m? Eu disse não. E ele disse tu faz e tipo, some daqui.

Percebe-se que, no processo de contação da história da pessoa, é recorrente o uso de fotografias do próprio contador (personagem). Como estas fotos aparecem? O personagem se prontifica ou você pede que ele pegue?

Isso surgia de maneira bem espontânea. Na verdade, os dois tiveram influência na ideia que eu tive pra Bertioga. No Seu Rubens, da Mostra de Fotografia de São Paulo, é legal essa história, porque mostra, também era uma das questões, de como eu estou usando a arquitetura de suporte. O meu pensamento também é sempre a arquitetura e o urbanismo. Então, eu não posso ignorar isso, eu tenho que refletir sobre isso. E, aqui na Vila Madalena, eles estão destruindo todas as casinhas para construir prédios, estão matando a identidade do bairro. Então, quando me chamaram pra Mostra, que foi na Vila Madalena, eu disse. Vou achar uma casinha dessas, vou entrar na casa dessa pessoa e aí eu fui. Mapeei todas as casinhas e fui de casinha em casinha e aí eu achei o Seu Rubens. E o Seu Rubens foi uma das pessoas mais icônicas porque ele....as pessoas tinham medo dele, na rua. Tipo, ele era o velho louco, sabe. E aí eu entendi porque ele era. E, realmente ele é daquele jeito, agressivo, tem uma arma debaixo do colchão, super ranzinza, porque é a casinha dele, um prédio e um prédio. Ele teve que ser muito resistente. E ele mora ali sozinho. Ele tem que ser agressivo, porque senão as pessoas vão tentar assaltar. Já tentaram assaltar um monte de vezes. Então ele tem que criar essa máscara. E, na verdade, todo o lance dele é com a mãe. Tem toda uma relação. O Seu Rubens foi um que eu fui muitas vezes na casa dele. E ficava assim. Tomava café, a gente conversava. Então, também foi essa coisa de entrar na casa da pessoa, não ser na rua a abordagem ou em algum lugar específico. Foi super íntimo. Me permitiu ter esse acesso. Foi bem especial. E eu fiz bem sozinha. Foi o primeiro *print* ótimo, perfeito. Ficou muito bom. E, o Seu Rubens tinha muito essa coisa com a mãe. E, toda a casa dele. A casa era da mãe dele. E ele não queria vender um pouco porque ele meio que...ele não queria dinheiro. Ele não queria se desfazer um pouco pelas memórias. Ele disse, ela me pediu pra eu cuidar da casa dele e eu estou aqui cuidando. Não posso vender. Então todas as coisinhas, tipo, os objetos, como esses objetos são estopim para as lembranças. E, as fotos surgem daí. Na Fabiana também. Na casa dela tem a foto dela com a foto. Eu acho que quando tu vai na casa das pessoas, imediatamente tu vê ou a pessoa mostra as fotos. E as pessoas querem te contar da vida dela, então elas já pegam as fotos. Do Giganto também teve a Gabi. Tem 90 anos, super empolgada, ela já tinha sido

vedete. Então, ela veio assim, com um monte de matéria de jornal. A fotografia é uma maneira, é uma afirmação da existência, a pessoa se afirma, afirma a identidade dela, se constrói toda a partir das imagens.

A personagem Gabi é de qual Giganto?

Do Minhocão 2013. Então, acho que surge daí. E acho que a pessoa vê que eu sou fotógrafa, gosto de fotografia e já quer me mostrar, pra ver se tem algum valor.

E isso faz voltar sobre a questão da materialidade, que você colocou.

É. É como se fosse a presença. A presença da história.

Dentro do que eu estou me propondo a discutir, você conseguiu falar bastante. Existe mais alguma coisa que, talvez eu não tenho conseguido alcançar, pelas perguntas, que você gostaria de falar?

Não seria nenhum fato específico, mas como eu me sinto. Como esse trabalho volta pra mim. De como eu me sinto evoluindo através, pessoalmente evoluindo, através dessa evolução profissional. Mas, não é uma coisa só pelas conquistas profissionais, mais pela troca. Acho que isso é o meu maior encantamento. É onde o Giganto se diferencia de outros artistas que trabalha com retrato. Depois eu posso te mostrar umas referências que eu tenho. E, eu acho que é aí, que tem uma magia, que é quando eu sinto que eu estou fazendo a coisa certa. Que eu estou no caminho certo, de alguma missão. Sempre tento pensar que as coisas não são, não estão só nesse plano, que eu não estou trabalhando só nesse plano e tem outras coisas que permeiam um trabalho artístico. E foi louco que eu comecei a me afirmar como artista a partir do Giganto, que foi onde eu vi que assim, nossa, realmente, eu estou fazendo alguma coisa que está tocando as pessoas, eu estou emocionando as pessoas, eu estou fazendo com que elas reflitam sobre isso. E, por mais que antes, nas fotografias, nos documentários, também tinha isso, mas era uma coisa do sensível, do tocante ao sensível, era mais da informação. Tem toda a história, tá tudo ali, as pessoas podem se emocionar, podem rir, chorar, sei lá. Mas, é uma coisa diferente. É um trabalho pessoal que, e eu comecei a perceber que só eu poderia fazer. Foi

uma coisa que eu percebi há pouco tempo. Porque só eu posso fazer desse jeito, porque só eu abordo as pessoas desse jeito, porque só eu acesso as pessoas assim, porque só eu consigo...A Jú e a Gabi estavam comigo nesses lugares e as fotos que elas tiram são completamente diferentes das fotos que eu tiro. Isso naquilo de que como a minha relação com eles é importante e de como essa troca interfere no que eu sou, na minha relação com a cidade, com a minha família, com as pessoas, com o meu corpo. De como eu comecei a prestar atenção em algumas coisas, como eu comecei a mudar na minha vida pessoal através disso. Isso eu acho muito válido, que tipo, me motiva muito ver as reações das pessoas e como elas se sentem. Mas, também me motiva muito ver como eu me sinto em contato com elas e de estar através da foto, nessa busca, de me aproximar de lugares tão diferentes, de conversar com pessoas tão diferentes, que eu não teria o interesse se não tivesse por esse aparato.

Muito obrigada!!!

Apêndice 6
Entrevista realizada com Tom Lisboa

Data: 30/01/2014
Local: Curitiba-PR
Duração: 75min e 36s

Tom, fale seu nome completo e um pouco sobre a sua formação profissional, com o que trabalha e como isso reverbera no seu fazer fotográfico.

Meu nome completo é Wilton Luiz Silva Lisboa, mas meu nome artístico é Tom Lisboa. Tom é um nome que eu tenho desde criança, é um apelido. Wilton era difícil de falar, então acabou ficando “Tom”. E Lisboa é sobrenome de família mesmo. A minha formação...ela é meio eclética. Mas como experiência nunca é descartada e a gente sempre vai acumulando e isso de alguma forma acaba aparecendo no que a gente produz. Eu sou bacharel em Informática, depois eu fiz uma especialização em *Marketing*, Mestrado em Comunicação e Linguagens aqui na Tuití e atualmente eu faço Gestão da Criatividade e Inovação aqui na PUC-PR. Ah, e o bacharelado em Informática eu fiz na Universidade Federal do Paraná. Como isso aparece no meu trabalho. A informática, embora eu não seja mais analista de sistemas, eu faço parte, aqui do Paraná, da primeira geração, da primeira turma que teve microcomputador em sala de aula. Antes da minha turma as pessoas trabalhavam com cartão perfurado. E, na verdade, quando eu decidi fazer Informática, isso em 88, eu já...desde os 9 anos, eu já tinha computador em casa, eu tive TK-85, TK-2000. Então, talvez, eu tenha sido dessa primeira geração do Brasil em que a tecnologia não é mais um problema. A tecnologia está aí pra você conviver com ela da maneira mais harmoniosa possível. Então, eu nunca vi computador e maquininhas como nenhum tipo de empecilho para o meu processo, muito pelo contrário, a tecnologia está aí para me ajudar. Mas, aí quando eu fiz Informática, uma coisa que eu percebi é que a máquina é burra. A máquina, por mais sofisticada que ela seja, e por mais que te ofereça milhões de possibilidades, se não tiver alguém interessante pra operar aquela máquina, ela não vai fazer nada sozinha. E, isso eu pude vivenciar muito com a Informática. Eu ficava vendo essas pessoas comprarem equipamentos incríveis pra não fazer nada, só usar

word, ficar falando no *Skype*, não faz sentido. Então, vamos dizer assim, eu sempre tive um apreço muito maior pelo *software* do que pelo *hardware*. E, como que essa parte da tecnologia aparece no meu trabalho das Polaroides. Primeiro, e acho que mais importante é, a própria valorização que o equipamento tem na fotografia. Os fotógrafos têm orgulho da câmera, eles têm coleções de câmeras. Eles têm um amor por esse equipamento que, eu acho, que às vezes, ultrapassa o limite do que a gente pode chamar de normal. Tudo bem, você gostar de fotografar é uma coisa que, começou como *hobby*, tem essa coisa de colecionismo. Mas, no fundo, nunca foi uma coisa que me interessou muito. E, inclusive, uma das coisas que mais me deixam frustrado em fotografia é quando eu faço uma foto boa e as pessoas me perguntam que câmera eu usei. Então, não é a câmera que faz a foto, não é a câmera que faz a diferença. A grande diferença está no olhar do fotógrafo. Então essa é uma questão de fotografia que lida com a questão tecnológica e justamente por eu ter esse enfoque muito mais no *software* do que no *hardware*, nas polaroides (in)visíveis eu acabei fazendo a câmera desaparecer, justamente para soltar o que é mais importante, que é o olhar, o olhar do fotógrafo. E, depois, na minha formação, um pouco por *Marketing* e depois o que eu fiz no Mestrado em Comunicação e Linguagem, eu acho que nestes dois cursos, mas principalmente no Mestrado, eu fui muito influenciado pelos textos dos pós-modernistas, que falam da imagem, que é vazia de significados, de simulacros. Tudo isso veio a desencadear uma série de perguntas de dúvidas e principalmente, a dúvida em relação à imagem. A imagem, que no próprio nome, na própria origem etimológica, está dizendo que ela é representação, que ela é uma sombra, que ela é uma coisa que está no lugar de outra. E, cada vez mais a gente vive nestes mundo de imagens que são geradas por outras pessoas, apresentadas por outras pessoas, por diversos meios, seja através de *internet*, televisão, jornal. E, as pessoas têm, às vezes, uma relação muito real com algo que é absolutamente artificial. Então, essa é uma questão na fotografia que me incomoda muito. Essa descontextualização da fotografia. O fotógrafo tira de um lugar e apresenta em outro, para uma pessoa que está em outro lugar e a pessoa não tem como ver o contexto, a situação, pelo menos, em que aquela foto foi tirada. Ela fica só com aquele recorte e eu sempre acho o recorte

muito pouco. É sempre, e é uma coisa que sempre me dão uma fotografia pra ver, eu nunca vejo o que está muito na frente. Eu começo a ver pelo fundo, né. E, claro, eu fico imaginando, o que será que estava em volta. Eu sempre me pergunto isso. Eu, quando trago as polaroides, eu trago essa questão do enquadramento justamente por tirar o enquadramento. A polaroide é um trabalho que surge como uma intervenção urbana e as imagens vão ser vistas durante um passeio. A pessoa vai no local em que a polaroide foi feita. Ela vai ver o texto e vai ver a foto que eu queria ter tirado, mas essa foto vai ser registrada visualmente pela pessoa que está lendo, depois que a pessoa segue as minhas instruções. Então a pessoa fica com a imagem que eu queria ter fotografado, mas ela, ao mesmo tempo, vê todo o contexto que está ao redor, ou seja, ela vai viver a imagem naquele momento da leitura. Então as polaroides sintetizam muito essas duas questões que, pra mim, tem a ver com a minha formação. Essa formação tecnológica e a outra, essa formação de *marketing* que fala sobre virtualização e sobre imagem, principalmente.

E as outras áreas, como o cinema? Também se relacionam com o seu trabalho?

Ah sim, no mestrado eu estudei cinema e o cinema vem da fotografia e são áreas muito próximas e do meu estudo de cinema, o meu trabalho de fotografia se alimenta bastante, tanto que eu tenho vários trabalhos de fotografia que são homenagens à cineastas, Michelangelo Antonionni, Miranda July, e também para escritores, Julio Cortázar. Então, o cinema e a fotografia também estão muito unidos.

Por que trabalhar com intervenção urbana? Como surgiu no seu trabalho?

Olha, eu sou um fotógrafo que vem da pintura. Eu fiz pintura de 1996 a 2000. E meu trabalho com fotografia começa de 2000 e continua até hoje. E, desde o momento que eu comecei a fotografar eu parei de pintar. Então, são dois períodos bem delimitados, de 96 a 2000, e de 2000 até hoje. Quando eu já trabalhava com pintura, eu comecei a perceber que não tinha espaço suficiente para todo mundo mostrar as obras. E, muitas vezes você tinha que

passar por edital, você não era aprovado. Então, já na época da pintura, eu comecei a procurar espaços alternativos pra fazer minhas exposições. E, fui muito bem sucedido nesta questão, porque a maioria dos artistas que ia procurar espaços alternativos, ia a bares. Então ficava lá, o pessoal tomando cerveja e o quadro lá, perdido. E, eu até expus em bar, mas em um anexo, que não tinha mesa, que não tinha cadeira, que às vezes eu transformava para fazer uma exposição. E, nisso, claro que não era um espaço inicialmente preparado para receber uma exposição. Nessa época eu já comecei a aprender a fazer a luz do espaço, a distribuição das obras, fazer o texto do catálogo, do convite. Às vezes, do catálogo não dava pra fazer, mas do convite, um postalzinho, fazia divulgação. Então, já nessa época da pintura, eu comecei a me ocupar com tarefas que já transcendiam só o fazer arte, eu já comecei a ser montador, curador, escritor, assessor de imprensa. E, já desde essa época, eu percebia que o público que vinha nas exposições não era muito grande. Às vezes você se dava o trabalho, montava, fazia tudo e vinham 50 pessoas na abertura, você gastava um monte dinheiro pra fazer as obras, pra montar, fazer um coquetel e ninguém vinha. E, daí, encerrada essa fase da pintura, em 2000 começou a parte da fotografia e esse comezinho da fotografia coincidiu com o começo do mestrado, então eu só produzi um ano, mais ou menos, de 2000 a 2001, e depois de 2001 até final de 2003 eu fiquei dedicado exclusivo para o mestrado, tinha uma produção muito reduzida e não mostrava nada. Mas, ao mesmo tempo, eu ficava acumulando coisas e aí quando eu acabei em 2004, o mestrado, eu acabei em 2003 e defendi em 2004. No comezinho do ano, eu estava com um projeto aprovado de exposição fotográfica em *outdoor*. Eram vinte *outdoors* no centro de Curitiba e esse trabalho, aprovado pela Lei Municipal de Curitiba. Esse trabalho tem um pouco esse desejo de ser visto. Eu pensei, quer dizer que vocês não vão ver minhas exposições em uma sala. Então, vocês vão ver o meu trabalho na rua. E, foi um projeto caro, eu não teria feito sem o apoio da prefeitura. Foram 20 *outdoors* lonados, não era em papel, era em lona, deu pra fazer um catálogo bacana, foi um projeto muito caro pra época. Mas, ao mesmo tempo, foi um trabalho que me colocou na cidade, me colocou no circuito. Antes eu fazia exposição bacana, bem montada, ninguém ia e não estava no circuito. Eu fiz a primeira exposição a céu aberto e

“bombou”. Nossa, foi capa de todos os jornais de Curitiba, apareceu no jornal do meio dia da globo de Curitiba. Então, aquela carreira que estava meio estagnada, pelo menos assim...não que tenha deslanchado, mas, “olha, o Tom, tá fazendo uma coisa de porte, que tá chamando a atenção”. E, em momento algum, nesse início do processo, eu chamei de intervenção urbana, eu nem sabia o que era. Mas aí, as pessoas começaram a falar que eu estava fazendo intervenção urbana. Até esse momento, eu achava que eu fazia exposição a céu aberto. Eu não estava chamando de intervenção. E, ao mesmo tempo, algumas pessoas começaram a dizer que eu não fazia intervenção urbana porque o espaço era pago e porque não sei o que. Então, começaram a criar umas regras, uma discussão. As pessoas discutindo e eu meio que olhando. Então eu falei, quer saber, se eu falar que estou fazendo intervenção urbana, vai dar mais discussão. Então eu assumi, porque não era a minha intenção. E eu tenho essa percepção. Se você está lidando com algo que gera discussão e uma discussão construtiva, eu acho que é algo que deve ser explorado. Então, eu me aproveitei um pouco dessa situação, porque em 2004, essa exposição foi 2004, não se falava tanto em intervenção urbana, não era uma coisa tão na moda. Foi uma coisa muito intuitiva minha e começou essa discussão e eu acabei abraçando. Assim como, no meu trabalho de fotografia no começo, ele foi muito criticado por fotógrafos tradicionais, porque eu fazia uma fotografia próxima da pintura, uma fotografia próxima da história em quadrinhos, e as “Ficções urbanas”, essa exposição em *outdoor*, ela era quase uma história em quadrinho, com fotografias que eu fiz de televisão, com cores, ou seja, que não tinha nada de documental. Ou seja, então quando eu comecei a perceber que isso dava discussão, então eu falei, “puxa, então esse é um caminho bacana”. Se você tá fazendo algo que está gerando discussão, você está acrescentando. Eu vejo muito dessa forma. Então, da mesma maneira que estava tendo no início do meu processo fotográfico.

Você disse que não tinha conhecimento sobre intervenção urbana. Mas, nesse momento você teve contato com outras obras de intervenção

urbana, como o projeto do Alex Flemming, no metrô Sumaré, o projeto Arte/Cidade?

Eu conhecia o trabalho do Cildo Meireles. Mas, era uma coisa tão política, tão engajada, que eu nem achava que eu estava fazendo um tipo de ação como a do Cildo. Pra mim era uma coisa tão diferente, que eu não me dei conta, mas é claro, eu não me dei conta mas como eu já tinha passado por isso, fica um resquício e você acaba transformando, mas não foi, eu nunca usei esse nome no começo. Até se pegar o meu projeto, tá lá, “exposição a céu aberto”. Em momento nenhum, no projeto, eu usei a palavra “intervenção urbana”. E, aí, eu gostei da brincadeira de fazer exposição a céu aberto, de fazer intervenção urbana, mas uma grande preocupação que eu tinha também é que não ia ser todo ano que ia ter lei de incentivo pra fazer uma exposição grande. Então, a minha grande dúvida era: como continuar a fazer intervenções urbanas e gerando discussão, envolvendo as pessoas no processo. E, aí teve uma coincidência, como, por causa do projeto dos *outdoors* eu fiquei conhecido por fazer intervenção urbana por uns alunos da PUC, que estavam fazendo o TCC deles sobre intervenção urbana. E, esse trabalho envolvia, fazer o TCC, fazer um vídeo e desenvolver um *site*. Nisso eles convidaram alguns artistas, que eles entrevistaram, gravaram e pra alguns artistas que eles entrevistaram, eles pediram pra fazer um cartaz pra divulgar o *site* de intervenção urbana. E, eu fui um dos artistas que eles convidaram pra fazer o cartaz. E, eu não estava muito a fim de fazer o cartaz, porque tinha um monte de coisa pra fazer, ia ter o maior trabalho e depois ia ser um trabalho que ia ser descartado, não ia virar nada. Mas, eles foram tão bacanas e também eu tinha um pouco de pudor, afinal, eu sou artista, como eu não poderia ter ideia. Eu não tinha nem desculpa pra dar pra eles. Aí eu falei, quando faltava uma semana pra vencer o prazo, eu falei, eu vou fazer alguma coisa, aí eu fiquei pensando, pensando, pensando e eu pensei que, um cartaz pra divulgar um *site* de intervenção urbana, tinha que ser também uma intervenção urbana. E, nisso, eu fiz um cartaz mesmo pra eles, um pouco maior, tipo um A2, mas um A2, papel amarelo, mesmo formato das polaroides (in)visíveis, já com esse nome e com um texto que aponta pra coisa da cidade e na lateral tinha um *site*. O *site* que divulgaria o *site* deles que depois eu substituiria pelo meu, que levaria ao das polaroides para que

qualquer um pudesse saber um pouco mais daquele papelzinho amarelo que estava pregado na rua. E, aí acabou que quando eu fiz esse cartaz pra eles, eu pensei “Puxa, essa ideia é boa”, e se diminuir um pouquinho, eu posso fazer na minha impressora, super prático, barato, eu tinha gostado do conceito. E aí eu entreguei o cartaz pro pessoal da PUC e falei “olha, bacana, taí o cartaz de vocês. E, eu tive uma ideia bacana a partir desse projeto de vocês e eu vou tocar agora”. E, acabou que, por coincidência, as polaroides (in)visíveis aconteceram no mês de maio. Assim como, no ano anterior, tinha acontecido a obra “Ficções Urbanas”, em *outdoor*. E, teve a coincidência do mês de maio e eu gostei do contraste, eu saí do outdoor, que tinha 3x9m, exposição cara, pra um papelzinho que tinha 11x14cm, e eu gastei 15 reais pra fazer a primeira exposição das polaroides. Então, saí de um projeto, acho que tinha saído em 50 mil reais para 15 reais. E, assim que eu fiz o projeto, que também começou a dar discussão, as pessoas, elogiando bastante, outras bem irritadas, dizendo que eu estava desrespeitando a fotografia e que, não sei o que, que eu não podia fazer aquilo e também pra engrossar um pouco o caldo eu ganhei o Prêmio Porto Seguro de fotografias na categoria Pesquisas Contemporâneas, que foi um prêmio que me ajudou bastante, no sentido tanto de visibilidade quanto de circulação das polaroides. Foi um trabalho que me colocou no mapa, as polaroides (in)visíveis. Hoje qualquer coisa que se pareça com um texto, as pessoas já me escrevem “Olha Tom tem um cara que tá fazendo coisa parecida, olha que bacana”. Então, é um trabalho, meio que virou uma marca minha. Então, as polaroides acontecem em 2005. Aí eu já coloco as polaroides como uma intervenção, eu não penso mais como uma exposição a céu aberto. Eu penso como intervenção e penso também no formato das minhas intervenções que eu viria a fazer depois. Quando eu vi que eu podia fazer com 15 reais, eu falei, “olha, eu gostei da brincadeira, agora eu quero fazer todo ano”. E aí eu criei o que eu chamei de intervenções de Maio. As intervenções acontecem sempre no mês de maio. É o projeto que me propus, sempre começando em Curitiba. É um projeto que eu não peço autorização pra fazer. Ah, se eu pedir autorização não vão dar. Mas, ao mesmo tempo, eu tenho uma consciência de saber usar a cidade, de não depredar, não por bom mocismo, mas é porque eu não consigo fazer. Eu não consigo, não está em mim. Se eu

achasse que, eu só ia conseguir me expressar em muro, eu ia fazer, mas não está em mim, desenhar, aliás, eu não sei nem desenhar. Então, eu não peço autorização, eu fixei um teto financeiro para eu poder viabilizar e é um teto que é bem enxuto, são 300, no máximo, que eu vou gastar para a intervenção e é um valor que eu não reajuste. Ele começou em 2005 com 300 e eu fiquei com crédito, porque eu não gastei os 275 restantes. E, desde então. Eu estou em maio, 300 reais, sem pedir autorização, então, as intervenções de maio têm essa característica. Então é um projeto independente, eu sou 100% responsável por tudo que faço, no mês de maio. E, felizmente são projetos que começam aqui e depois acabam viajando para outras cidades.

Essa circulação em outras cidades se dá através do seu contato ou convite de terceiros?

Varia. O circuito Sesc de Arte que eu participei com as Polaroides, foram 20 cidades no interior de São Paulo. O pessoal do Sesc viu o meu trabalho no Sesc Belenzinho, o Geração 00, do Eder Chiodeto e, me convidaram pra fazer parte do Sesc de arte, pra fazer polaroides (in)visíveis no interior do estado de São Paulo, em 2011. O pessoal da Udesc me chamou pra dar oficina e fazer polaroide (in)visível junto com os alunos da universidade. E, às vezes eu que mando pra edital. Eu mandei pra Caixa Cultural de Curitiba que foi aceito. A Caixa patrocinou uma exposição dentro da galeria e também uma intervenção urbana na cidade. Eu pude usar esses dois espaços. E, na verdade, as intervenções me permitiram exercitar, uma coisa muito bacana, que é o trânsito da obra em diferentes espaços. Às vezes, a polaroide pode estar na rua e ela está de um jeito e ela vai pro espaço virtual e a partir do espaço virtual da *internet* ela pode voltar pro espaço urbano, no que eu chamei de guia de visitaçaõ *online*. E, ao mesmo tempo, elas podem estar em uma galeria, mas, claro, de outra forma, colocada de outra forma, em outro contexto. E, essa é uma característica que vários trabalhos meus têm. Eles têm esse trânsito. Às vezes eles começam em um lugar e...o “Mirando” por exemplo. Quando eu faço a intervenção urbana eu faço fotos adesivadas em MDF, coloco na árvore. Então, eu faço esse trabalho, a foto desse trabalho na árvore. E quando eu coloco esse trabalho na galeria ele está com 2 m de

altura, já é uma outra coisa. O catálogo faz uma brincadeira também. Então eu gosto muito de fazer essa brincadeira, colocar uma coisa em um lugar, colocar em outro. E ir modificando essas obras conforme elas vão fazendo esse trânsito.

Fale um pouco sobre a figura do espectador no seu trabalho.

A minha preocupação com a percepção é a seguinte: eu quero estabelecer um diálogo, mas acho que o diálogo não precisa da minha presença. Eu não preciso estar do lado da obra pra registrar. Está claro. Isso acontece. Eu estou ali escrevendo um bilhete pra pessoa. A polaroide é um bilhete. É um bilhete em que eu dou uma instrução pra ela achar uma imagem. Eu só não tenho esse desejo de ficar parado, pra ver o que acontece. O desejo e a intenção do diálogo existe e mais ou menos clara. E, eu gosto muito desse diálogo, tanto que se a pessoa quer muito falar comigo tem um *site* do lado. Então, eu tô ali. É quase que como se eu deixasse uma ficha telefônica com o meu telefone do lado. Mas, a pessoa tem que querer ligar. E, a polaroide tem um pouco disso também. Você só vai ter a imagem se você quiser. E você vai ter que ler. Hoje em dia tudo vem muito fácil. As imagens vêm sem você pedir. Eu acho interessante quando você tem um trabalho em que as pessoas têm que se dedicar um pouco pra ver. Eu gosto de dar, nem que seja um mínimo, de trabalho, pra tirar um pouco dessa passividade, em que tá tudo pronto, novela tá tudo pronto, *blockbuster*, filme, tá tudo pronto. Eu acho bacana esse exercício. É um exercício. A polaroide é um jogo, mas é também um exercício. É o que eu proponho.

Do processo de passagem da pintura à fotografia, você passou um período, como disse, “acumulando coisas”. As polaroides teriam alguma relação com essa ideia de “acumular coisas”, de imagens?

Sim, claro. As polaroides são momentos, mas são também imagens que você cria. E, claro, elas são muito reduzidas. Em Curitiba existem 150 ou 180 polaroides, são momentos, são coisas selecionadas. Campinas acho que tem 10. Então, as polaroides (in)visíveis são momentos que você vive e captura e são raros, de repente para serem mais lembrados.

Fale um pouco sobre a relação fotografia, arte e cidade no seu trabalho.

Bom, partindo do pressuposto. Bom, é tão difícil ficar definindo o que é arte o que não é arte. Eu não queria entrar muito nesse mérito, mas eu acho que esse trabalho....Desculpa, é fotografia, arte, cidade ou polaroide, arte e cidade?

A pergunta foi sobre fotografia, arte e cidade, mas se preferir falar sobre polaroide, arte, cidade....

Eu acho que a Polaroid traz para esse universo da arte, essa...um pouco do que já falei, esse questionamento sobre o equipamento, a questão do trânsito, é um trabalho que ele vai para vários lugares. Ele tá na rua, ele adquire um outro potencial na *internet*, porque na rua ele fica muito pouco tempo, pois o trabalho é levado, ele desaparece muito rápido. Mas, a *internet* dá outro potencial, possibilitando que volte pra rua. Bom, além da questão do trânsito, além da questão do equipamento...é...tem essa (silêncio) tem um pouco essa, esse modo de questionar a visibilidade e a invisibilidade e de, também explorar esse conceito de co-autoria. Acho isso muito bacana. O trabalho...ele não precisa só de um espectador, mas ele precisa de um co-autor. Sem a pessoa que lê, o meu trabalho não acontece. E eu gosto muito disso. É uma contribuição bacana que a polaroid deu, até para o campo da fotografia, é justamente, essa fotografia que só se completa realmente se alguém ler, se alguém olhar, se não ela não vai ter função nenhuma. É um projeto muito dependente do espectador, que vira, no caso, um co-autor. Então eu acho que a co-autoria é, talvez seja um dos aspectos que eu ressaltaria. Essa questão das polaroides com o universo da arte. Especialmente da arte contemporânea. E, em relação com a cidade, é essa vontade, esse desejo de você ocupar espaços e...mas quando eu falo em ocupar espaços, explorar as melhores formas de você mostrar o seu trabalho em algum lugar. Eu não escolhi o ponto de ônibus, o orelhão a toa, sem nenhum motivo. Eu escolhi o ponto de ônibus, o orelhão porque são locais da cidade que as pessoas estão paradas. E quando eu fui para o interior de São Paulo, eu descobri um outro ponto que é interessante, que é o banco de praça, que às vezes, o lugar que a gente ia trabalhar, era pequeno, quase não tinha ponto de ônibus, quase, enfim, os orelhões estão sumindo por

causa de celular, mas eu comecei a perceber que banco de praça as pessoas ficam ali, paradinhas. Então, nessas viagens, eu comecei a explorar esse terceiro ponto. Então, quando eu falo em ocupar o espaço urbano, não é sair por aí colocando polaroide em qualquer lugar, em qualquer canto. É justamente você perceber como esse trabalho pode acontecer no espaço urbano. E, claro, como é um trabalho que busca um diálogo, a escolha pra esse diálogo acontecer, a escolha do local pra esse diálogo acontecer, é muito importante, tem que ser uma coisa muito pensada.

Já que falou sobre os locais onde são colocadas as polaroides, fale um pouco sobre o procedimento. Você anda primeiro no espaço, cria as polaroides, volta pra casa...como funciona esse procedimento de confecção das polaroides?

Como eu estou em Curitiba, eu sem, mais ou menos, onde as pessoas circulam. E, claro, você está em uma rua, tem 5 ou 6 pontos de ônibus e orelhões, eu já tenho um trabalho feito, antecipadamente, pra mim, pela pessoa que faz a gestão do espaço público, pois se ali tem 7, 10 orelhões, ali as pessoas circulam, a Oi não vai ficar colocando orelhão onde não tem ninguém, onde ninguém passa. Então, você chega em uma rua, está cheia de orelhão, cheia de ponto de ônibus, é claro as pessoas circulam. Eu não preciso nem verificar. Bom, é só olhar, as pessoas estão aí. As pessoas circulam por aqueles lugares. Então, em Curitiba eu tenho essa situação um pouco confortável, de saber por onde as pessoas circulam, pra mim, aqui é mais fácil. Mas, por exemplo, quando eu viajei no interior de São Paulo...o Sesc que dizia onde eu ia trabalhar. E, às vezes eu chegava e dizia “Mas aqui não tem nada, não tem ponto de ônibus”. Mas, às vezes a gente estava em uma praça. Tinha a praça e a igreja. Aí eu pensei, “Ah, banco de praça é bacana, aqui as pessoas param”. Eu vi que as pessoas estavam sentadas ali. Então, tem todo um processo de observação, por onde as pessoas circulam. Isso pra mim é muito importante.

Entra um pouco essa ideia do deslocamento, que você comentou em um texto publicado no seu *site*.

Sim. O deslocamento. E, entra essa ideia, essa busca por um público, que não é o público só de arte. E, que muitas vezes é um público que se surpreende, pois a pessoa não está esperando encontrar um papelzinho, uma mensagem.

E, talvez, a leitura desse público não é, necessariamente, uma leitura de uma obra de arte.

Sim. É, ou seja, bem isso. E, é a tal coisa, a polaroide apareceu como um cartaz, como se ela estivesse pra vender alguma coisa. E também não é a toa que ela é amarela. Eu, intuitivamente, eu escolhi o amarelo, mas, o amarelo que eu gosto de usar...é que não tem como eu fabricar o papel, mas você pode até ver que o amarelo do catálogo é um pouquinho diferente do amarelo da polaroide. Que a polaroide é um papel que já tá pronto, é o que eles chamam aqui de amarelo Jamaica, meio alaranjado, assim. Mas, depois eu descobri que o amarelo é...não é a toa também que placa de trânsito também é amarela, pois a frequência do amarelo é a primeira frequência que chega no teu cérebro. Então é uma cor que chama a atenção. Então, esse cartaz da polaroide, o amarelo não foi proposital, mas intuitivamente eu pensei, que cor eu vou fazer...tem que ser amarelo. Eu não sabia porque amarelo. Aí depois, claro, eu sou um pessoa urbana, né, então, tudo que me chama a atenção tem a cor amarela na cidade. E, depois eu fui descobrindo essa coisa do amarelo, da frequência. E, eu descobri que o amarelo que eu gosto de usar tem...ah, não acrescenta nada ao trabalho...mas, o amarelo que eu gosto de usar, que eu uso no catálogo, quando eu vou fazer um material impresso, que eu tenho como controlar o pantone, essas coisas, é um pantone que eles chamam de amarelo Kodak. Então, a polaroide (in)visível, ela usa o pantone do amarelo Kodak. São duas coisas de fotografia.

Quando vi pela primeira vez, me lembrei do *post-it*, também amarelo, pelo menos o original, e é usado para escrever um texto, deixar um bilhete...

É, poderia ser feita essa relação, até porque chama a atenção. E, hoje existem os *post-its* fluorescentes.

Então, você já me disse sobre o surgimento da ideia, fale agora sobre como se dá o procedimento e a escolha dos lugares...

Mas, quando eu pego uma rua, eu digo, vou fazer da esquina tal até a esquina tal. Se essa rua tem 5 ou 10 orelhões, eu faço nos 10, eu não pulo. Tem um percurso, é um desafio também. Eu tenho que parar em cada um e fecho aquele percurso que eu marquei.

E, aqui em Curitiba, além da escolha dos lugares devido ao fluxo das pessoas, a escolha também foi feita por alguma questão afetiva?

Não, a praça Santos Andrade, por exemplo, eu sei que é um lugar que funciona porque tem muito ponto de ônibus, tem a Universidade Federal do Paraná e tem o Teatro Guaíra. Eu já estudei na Universidade Federal, eu frequento o Teatro Guaíra. Então, esse é um núcleo, esse é um pedacinho do centro que eu estou sempre conectado. E, a Zacarias também. Ela é uma praça pequena. Mas, ela está ali, meio junto com a rua 15, a Marechal Deodoro. Então ali fervilha gente. E a Zacarias é uma praça que, é....uma época, eu fazia aula de canto e eu sempre tava circulando por aquela região. Então, eu sabia como trabalhar mais ou menos por ali. E a Carlos Gomes é um burburinho, né? É onde tem um jornal, a Gazeta do Povo, tem banco, centro comercial, ali, nossa, tem um monte de...então é ...não...mas não tem nenhum espaço afetivo. Quando eu fiz pra Caixa Cultural, que aí a Caixa patrocinou 100 novas polaroides...eu ficava muito no centro. Aí quando eu tive esse patrocínio pra fazer mais 100, aí eu quis descentralizar. Eu fiz no centro, mas eu fui pra Água Verde, eu fui aqui pro Bugurriho, acho que eu fiz 5 ou 6 bairros que estavam fora do centro. Então eu tive um pouco essa preocupação, de descentralizar o trabalho, procurar outros bairros. Mas, também, claro, tem um fluxo, a preocupação era a mesma, mas só que, tirando um pouquinho do centro. Mas tinha no centro também.

E sobre os Guias de Visitação? Você poderia falar um pouco?

Os guias de visitação...eles surgiram depois. Quando eu coloquei na cidade, o trabalho, eu nunca imaginei....eu não imaginava que eu ia precisar repor. Eu pensava em fazer um trabalho e acabar, tipo, foi. Ou talvez viajar com ele. Não sei, eu coloquei pensando que seria uma vez só. Mas aí, começou a ter essa visibilidade toda. E, no fundo, acho que depois que eu coloquei o trabalho pela primeira vez, eu senti uma euforia. Nossa, eu pensei..."como isso foi legal". O processo de passear, olhar a cidade, parar, chamar um elemento pra destacar pras pessoas descobrirem também. Então, eu tava um pouco eufórico também com o processo novo que eu tinha criado pra mim. E, aí começou matéria de jornal, teve prêmio, mas, o prêmio foi assim final do ano, mas o que aconteceu é que, como o trabalho começou a ter uma visibilidade grande aqui. E o trabalho já tinha sumido. As pessoas começavam a me ligar ou mandar e-mail pra ver o trabalho na rua. E, no começo, eu imprimi o trabalho, aí quando tava impresso, eu ligava pra pessoa, a gente ia junto, colava, a pessoa lia e deixava o trabalho lá. E passavam alguns dias, outra pessoa ligava, aí eu imprimia tudo e aí depois que a quinta pessoa me ligou pedindo pra ver o trabalho na rua, aí eu falei "olha..." eu até coloquei. Mas, eu pensei "Tom, você vai ter que dar um jeito nisso, porque você não tem como, agora que você quer que o trabalho viaje, não tem como repor". Aí eu tive essa ideia do guia de visitação *online*. Eu fotografava todos os locais que eu colocava as polaroides, depois eu colocava a polaroide realizada e depois a pessoa podia, através do *site*, imprimir, e depois ir pra rua, pra depois ver as imagens. Nesse momento, surgiu o guia de visitação *online*. Aí eu me libertei. Sempre que alguém quer fazer uma intervenção, aí eu falo: "Vai lá no *site*, imprime e vai pra rua".

Então, os guias de visitação acabaram virando parte do procedimento, não é?

Sim, e eu nunca fotografo, eu não divulgo fotos das polaroides. A pessoa que tem que ir na rua e ver.

Fale sobre as Polaroides (in)visíveis na exposição Geração 00.

O Eder...ele entrou em contato comigo pra...o Eder me convidou, falou que estava organizando a Geração 00 e me queria na exposição. E, daí eu aceitei. Como a polaroide nasceu como uma intervenção, uma obra marginal, né. O Eder, quando me convidou, ele disse que as polaroides não estariam no espaço oficial, junto com os outros fotógrafos. Mas, ao mesmo tempo, eu podia colocar polaroide no Sesc Belenzinho inteiro...banheiros, inclusive. E, eu fiz isso. Coloquei polaroide no banheiro, pilastras, cafeteria, comedoria, corredores, sala de ginástica. Eu coloquei polaroide, nossa, todos os andares do Sesc Belenzinho.

Foram quantas?

Acho que eu fiz quarenta, cinquenta. Acho que quarenta e oito. Quarenta e oito polaroides. E, então eu ocupei com essas 48 polaroides que, no caso, dialogavam com o espaço do Sesc. A polaroide começou com essa ideia, não tem lugar que não dê pra fazer polaroide. Eu já fiz em casarão, faculdade, no Sesc Belenzinho, no Paço da Liberdade. Sempre tem um cantinho, alguma coisa que dá pra você escrever, enfim, você destacar de alguma maneira. Então, esse foi meu trabalho no Sesc Belenzinho. Eu achei interessante de ir. Eu fui...quem ficou com o espaço externo fomos eu e a Raquel Brust.

E, como as polaroides são colocadas com fitas (inicialmente crepe e depois dupla-face), as pessoas que pegaram já entraram em contato?

Ah, sim. Várias. Na verdade assim. Elas não entram em contato direto comigo. Às vezes, eu conheço alguém. Agora eu até esqueci quem me falou um dia desses. Que falou “Tom, descobri agora, eu tenho uma obra tua lá em casa. Peguei tua polaroide em um ponto de ônibus na Santos Andrade, não sei quantos anos atrás”. E teve uma pessoa também, que eu conheci, que a primeira polaroide que eu fiz, eu achava que ela ia ficar muito tempo, não tinha nem noção direito, não sabia direito o que ia acontecer com o trabalho. Eu fiz plastificada. Eu plastifiquei as polaroides. E, uma outra pessoa...ela tem a plastificada. E a plastificada eu só coloquei uma vez. Então, se tem uma polaroide plastificada em casa, ela é da inaugural, da primeira leva. E eu

já descobri uma pessoa que levou. Puta, agora eu não lembro quem foi. Ia ser bacana pra te passar o contato.

E, já aconteceu de alguém pegar a polaroide no ponto que você escolheu e ela trocar de lugar?

Já...e, inclusive, mas agora não lembro. Eu tinha foto disso. Foi numa...quando teve uma Bienal de São Paulo, eu coloquei no banheiro. Mas, tinha um artista que viu, e um o trabalho dele era meio que um lixão, e ele pegou a polaroide no banheiro e colocou na obra dele. E teve um amigo meu que mandou essa foto. Só que eu não me lembro onde guardei. Então, tem essa curiosidade. E, às vezes, no ponto de ônibus, tem gente que troca de lugar. E, que é uma pena, porque a polaroide trocou de lugar então ela não vai funcionar. E, uma vez eu colei errado. Eu colei a polaroide e vi que a pessoa tava lendo ali e, pertinho de mim e vi que a pessoa não achava. E eu pensei..."que burra, lê e vê". Aí que eu vi que a pessoa não achava e eu via que a que estava na minha mão era a que devia estar lá. Aí eu fui lá e troquei.

Então a medida que você vai colando as pessoas já vão lendo? Você percebeu isso durante o processo?

Ah sim, já leem. Outras vezes, veem que fui eu que colei, ficam com vergonha de ler, porque eu estou ali ainda. Então, até pra deixar as pessoas mais a vontade, eu já gosto logo de ir embora.

E, esse processo de colagem das polaroides é feito por quem? Só por você?

É. Eu faço sozinho.

E sobre os textos presentes nas polaroides, como são feitos? Há um procedimento?

Olha, o meu padrão de texto é, até quem definiu bem o meu jeito de escrever foi o Ronaldo Entler. Bom, é bem receita de bolo. E, é verdade. Tem gente que fala "ah, é poesia". Eu eu digo, não gente, não é poesia. É receita de bolo, porque se eu for muito poético, as pessoas não vão conseguir fazer, as

peessoas não vão conseguir encontrar a imagem. As polaroides (in)visíveis são instruções. Tem que ser claro. Tem que ser objetivo, porque se não, a pessoa não vai ver. E, eu tenho essa preocupação na hora de escrever, de ser o mais direto possível, o mais objetivo, fazer um texto claro, razoavelmente curto pra que a pessoa não fique perdida no meio e consiga ver a imagem que eu estou apontando. Eu quero que a pessoa encontre.

Pra finalizar, Tom Lisboa, me mostra o seu último convite de aniversário, feito a partir de um polaroide invisível, hipotética, em que coloca os nomes dos convidados em diferentes posições dentro do espaço de uma polaroide. E convida as pessoas para tornarem real essa polaroide. Ele mostra e diz:

Esse ano teve duas versões. E, enfim, isso vai acontecendo.

Tom, muito obrigada!

Apêndice 7
Entrevista realizada com Fabiana Laurindo

Data: 14/08/2014
Local: São Paulo-SP
Duração: 24min

Fabiana, me diga seu nome completo, idade e profissão.

Meu nome completo é Fabiana Isabel dos Reis Laurindo. Tenho 75 anos. Hoje sou aposentada, mas era cozinheira. Fui ser cozinheira depois que eu fiquei viúva. Trabalhei 35 anos na cozinha. Eu não era cozinheira não, quando eu fui casar, saí do terceiro ano normal e tinha 20 anos no marista. Quis casar, perdi o marido muito cedo, aí tive que trabalhar.

Para falar especificamente do Giganto, primeiro eu queria que você falasse como foi esse processo da produção das fotos, como a Raquel fez a abordagem.

Eu faço hidroginástica no Sesc duas vezes por semana e essa moça chegou na beirada da piscina e começou a fotografar, né. Chegou com um dos dirigentes lá, do Sesc, foi quem autorizou. Ela começou a fotografar, ficou uns dois dias fotografando. E, aí ela ficou conversando, depois ela pediu pra gente falar. Eu falei que fazia hidro mas que não sabia nadar, eu morro de medo de água. Aí depois que terminou a aula, ela conversou comigo e perguntou se podia conversar um pouco comigo. Aí eu falei que sim, né. Ela começou a conversar comigo...eu falo pouco, né? Ela começou a conversar comigo e tirou umas fotografias, tirou de várias outras colegas. E aí ela foi conversando e eu contando pra ela que...perguntou quantos filhos eu tinha, falei que eu tinha dois, que eu perdi um e aí eu comecei a contar o desfecho da minha vida, que minha filha engravidou com 28, 29 anos, teve um bebê e apareceu uma doença, demorou muito tempo pra diagnosticar e eu perdi minha filha, com 11 anos de doente eu perdi minha filha. Aí ela tirou a fotografia e eu contei pra ela que a perda foi muito difícil, que a minha filha deixou uma neta, uma filhinha, um pedaço dela pra mim, né? Eu tinha 3 filhos, fiquei com um casal e que, perder, ficar viúva é uma coisa, não é normal, mas a perda de um filho é um pedaço da gente, é um pedaço. A física, a lógica, é os pais enterrarem os filhos. Os filhos enterrarem os pais e

não a mãe enterrar o filho. E foi muito triste, muito doloroso, muito, muito, muito. Tive outras perdas, perdi minha irmã. E eu conversando com ela e a gente foi indo então e ela perguntou se a gente podia fazer, tinha um projeto que chamava e começou a fazer as fotografias.

Inicialmente as fotos foram feitas no Sesc, não?

É.

E, depois, como foi pra vir na sua casa?

Isso eu não sabia, a minha filha que queria fazer uma surpresa pra mim, não lembro se foi dia das mães ou no meu aniversário. Aí ela entrou em contato com a Raquel. Eu ia procurar a “mão” não sei onde eu guardei. Não sei se foi por telefone ou entrou no *email* dela e pediu que ela fosse fazer. E lá no Sesc ela fez várias fotografias, mas muitas, muitas, muitas.

Mas, ela veio também na sua casa pra fazer fotos suas, depois do Sesc?

Ela veio na minha casa foi depois da programação, foi muito sucesso, como diz, as pessoas vinham de ônibus, porque o Sesc tem ônibus de excursão. Eles vem visitar o Sesc, sem ser comerciário e ir na piscina, nada, eles vêm. E, eles iam lá ver, porque sempre tem exposição. E essa exposição da Raquel foi muito concorrida. Eu não lembro parece que ficou 6 meses.

E, depois o Sesc retirou as fotos, não foi o tempo, a chuva, etc?

Não. Foi o Sesc. Acho que tem um contrato. Tem um tempo pra ficar. Não, não desgastou . Muito bem feita. Você precisava ver. Esse olhar meu assim. A minha mão assim, eu falando assim. Lá parece que meus olhos estavam cheios de lágrimas. Eu falo, sabe, sou muito emotiva, muito, muito. Vou te mostrar a blusa que eu tirei, que é aquela que está ali. Eu vou pegar pra você ver. Na fotografia ela saía direitinho, uma blusa verde. Foi uma exposição muito bonita, aí, como eu estava dizendo, o pessoal vinha visitar o Sesc, aí vinha visitar as fotografias e às vezes, porque eu estava lá, eu estava saindo, aí eles falavam. Ah, nossa artista. O pessoal ficou falando muito tempo, nossa ela tá famosa, né. Até hoje eles ainda falam. E perguntavam. É a

senhora aquela lá? Daí eu ia lá perto, junto do painel, daí eles tiravam a fotografia.

E, então as pessoas chegavam próximas à senhora pra comentar algo sobre as fotos?

Da fotografia. Eles falavam da mão e aí falavam que estava muito parecido mesmo, estava igualzinho.

Quando você viu pela primeira vez a sua fotografia. Qual foi a sua reação?

Ah, foi emocionante demais. A Raquel perguntou: A senhora tá preparada pra ver. Eles viram que eu sou muito emotiva. Os três: Tá preparada pra ver? Aí tem um patamarzinho, vai andando, tem a piscina, uma escadinha. “Tá preparada pra ver?”. Aí foi me levando e eu fui andando. Eu descí. Mas eu caí em prantos. Eu chorei. E ela chorou também. Quando ela tava gravando e eu conversando e ela chorava. A Raquel. Foi muito emocionante o dia que eu vi, sabe. Essa aí ficou boa, mas a de lá, meu olho, meu olhar, a minha mão, que eu estava assim. E eles tiraram várias, mas acho que...eles acharam que ficou melhor.

Quando você fez essa pose, em que coloca a mão no peito, você que fez ou a Raquel pediu que fizesse?

Não. Ela não pediu pose nenhuma. Eu ia conversando e ela fotografava e eu gesticulava, falava, chorava muito. E, eu falava muito. Acho que ali eu estava falando da minha filha ou da minha irmã, entendeu? Eu fiquei com a mão desse jeito.

Quando a Tula teve a ideia de fazer o Giganto em casa. Como foi?

Tem uma outra amiga que está na hidro, a Vitória, não sei se foi a Vitória. Combinou com ela. Ela sabia, eu não sabia. Aí quando cheguei, ela tava montando, veio um rapaz, trouxe escada, trouxe tudo direitinho e montou.

E a emoção desse dia foi diferente da primeira vez?

É. Eu falei, você é louca, você é louca. Você é doidivanas, desesperada. Aí caí em prantos, né. Então, porque é uma coisa que ficou, que ficou marcada.

E você encontrou com a Raquel aonde?

Eu fui na casa dela, na Vila Mariana, aqui em São Paulo. Ela é do Sul, mas mora aqui. E quando começou o Giganto?

Em 2009.

Não. O nosso?

Em 2010.

Faz quatro anos.

E, esse tempo, desde que você fez o Giganto, teve alguma mudança, mexeu de alguma maneira com você, com sua vida, daquele momento em diante?

Ah sim, que nem agora eu estava falando com a D. Onofra por telefone. Eu falei: “Nossa, você já venho aqui em casa, já viu a minha fotografia?” Daí eu comecei a contar pra ela como é que foi. E, todo mundo falava, os amigos. Agora acalmou, né? Todo mundo falava, oh eu te vi lá. O pessoal vinha de fora pra ver. Pessoas amigas minhas vinham ver. Pessoal vinha de viagem, a família ia toda ver. Ficou muito bonito, muito bonito. Não sei, nunca vi as outras exposições dela. Mas, nessa ela teve muito sorte. Agora eu estava falando pra D. Onofra. “D. Onofra são várias idosas que estão...porque são tudo da terceira idade” Umas tiraram dentro da água, umas pra cima, tem só uma que não era do Sesc. É uma que é, ela é, da Santa Casa ou do Mandaqui. Acho que é do Mandaqui, ela é voluntária do Mandaqui. Ela ficou muito séria. Você chegou a ver o dela? Ela ficou muito séria, sei lá, muito dolorida, séria, séria, e uma outra senhora, uma pretinha, ela também não ficou bem, não sei como é que foi que ela tirou. Vejo sempre ela lá, é baixinha, bem escurinha, a dela não ficou assim, uma coisa, com uma expressão, não é dizer sorriso nem nada. Não sei se ela conversou com eles também. Como ela fez entrevista comigo, não sei se ela fez com todos, pois

muitos lá só tirou fotografia. O Aquiles. Você viu o Aquiles? Ficou bem também. A Tereza...ficou com uma expressão, ela é muito rústica, séria demais.

Mas na foto você acha que ficou bem, né?

Ficou. Acho que conseguiu o propósito. Por que Giganto?

Devido à ampliação agigantada. As fotos ficam grandes.

Ah é grande mesmo.

São quase 6m, se não engano.

Muito grande. E bonito, bonito. Muito bonito. Muita gente filmou, eu não sei se ainda tem.

E, houve alguma confusão, alguém te confundiu com alguma artista.

Não, falava que eu era artista. Falavam, aí a nossa artista. Ontem, o porteiro estava falando assim....ah, importante ela. Ficou muito tempo o pessoal falando. E, vinha pessoal de outros grupos, por exemplo assim, eu sou de quarta-feira, as pessoas de quinta-feira. Há pouco tempo eu tava no banco e encontrei uma senhora que era de outro grupo e ela falou. Você é importante, ficou com aquela fotografia muito bonita lá no sesc. Se ela teve um objetivo, eu acho que ela conseguiu. Ah, então é Giganto porque as fotografias são grandes?

Isso!

E é muito bonito. A da berada da escola de samba ficou muito bonita também.

Era de quem?

Senhoras que trabalham na Escola de Samba da X9.

E, você chegou a ver outro Giganto. No início de 2014 teve o Giganto no Minhocão, você viu?

De moradores de rua....não vi. Eu ouvi falar, mas eu não sabia que era a Raquel. Essa deve ter sido emocionante, porque o que tem de morador de rua. Eu não sabia que ela morava em São Paulo. Ela mora há quanto tempo?

Não me lembro bem, mas acho que desde 2006.

Achei que ela era do Sul.

Ela nasceu lá, mas mora aqui.

E ela trabalha com o que?

Hoje eu acho que ela trabalha com o Giganto principalmente.

Esse trabalho rende alguma coisa monetária pra ela?

Acho que agora sim.

Será que o Sesc pagou alguma coisa pra ela? Deve ter pago, pois foi um motivo de renda pra eles.

Durante a vivência com o Giganto, teve alguma situação marcante?

Quando aconteceu o Giganto, foi assim, um burburinho, todo mundo comentando, todo mundo falando, o pessoal do prédio. Tinha gente que ia daqui do prédio, faz 10 anos que a gente mora aqui, morava no Cambucy. Aí o pessoal falava, ah a D. Fabiana é uma artista, importante, tá lá no mural do Sesc. Foi muito comentado. E, eu falo pras pessoas, algumas pessoas eu encontro. Aí o pessoal vinha, até hoje o pessoal fala. Foi lá ver a D. Fabiana no Sesc?

E, isso mudou algo no cotidiano das aulas da hidroginástica?

O que eles falavam era. Olha lá a artista, a artista. E, eu falava, não, somos todos artistas. A gente conversa muito em tom gozador. E eles falavam, quero um autógrafo, ficavam falando essas coisas assim.

As perguntas que pensei giram em torno disso, da sua reação...

Foi muito emocionante, pelo trabalho dela, a maneira dela trabalhar. Se ela chegou nesses moradores de rua, deve ter sido difícil, porque nós temos

muitos. A maneira que ela chegou, ficou perguntando, fazia as perguntas. Bem explicado, o porquê, ia na raiz do..e eu falei da criação dos meus filhos, que eu fiquei viúva com 35 anos, contei a minha vida pra ela.

E quando as pessoas viam a sua foto, você acha que elas, de alguma maneira, imaginavam sua história?

Então, parecia que eu tava até chorando. Parecia não, eu tava chorando. E era nítido quem me via, bem mais nítido que essa. Teve uma jornalista que foi lá, não turista, e perguntou o que você estava pensando, falando com ela. Ela estava me entrevistando e eu estava falando da minha vida. Por que? O que que foi sua vida? Não, foi...as perdas, sofrimentos, perdas, as alegrias. Agora quando eu fiz 75 anos, eles foram lá e ela levou um cartaz, falando que me amava, a Tula e ela (refere-se à neta Beatriz). Então venho na minha cabeça, o Giganto.

Quando aconteceu isso?

Agora dia 7 de abril, quando eu fiz 75 anos. A Tula vai fazer 45 anos. Oh, Ana Rita, Deus vai te ajudar, você vai ter muito sucesso, vai dar tudo certo.

(Então ela começa contar de sua vida)

Eu, tem vezes que estou muito pessimista, quero chorar, eu não podia ouvir a música do Roberto Carlos, que a minha irmã gostava, a morte da minha filha foi muito difícil, mas a morte da minha irmã foi doloroso demais.

Faz quanto tempo que sua irmã morreu?

Faz 15. A tia Francisca morreu primeiro que sua mãe, não foi filha? (dirige a pergunta à neta Beatriz). Então, ela foi pro Rio, venho infartando do Rio de Janeiro, 54 anos, minha irmã caçula. E, a Tula botou ela no carro e quando chegou no hospital, ela já chegou morta. Sabe quando você não quer ver. E eu dizia, minha irmã não faz isso comigo não. E estava morta e ela gostava demais do Roberto. Eu já falei que eu quero ir num show do Roberto Carlos em minha homenagem e dela. Esses tempos era pra eu ir e não deu. Então quando eu cantava, eu fui pra Aparecida do Norte e estava o Daniel e um

outro cantor. E, eles cantaram “Oh Maria , nossa senhora”. Agora posso ouvir e eu choro só um pouquinho. Mas antes eu não podia ouvir. (E começa a cantar) “Nossa senhora, me dê a mão, cuida da minha vida, do meu coração”. Então, são assim, coisas da vida da gente que marca.

(A entrevista se encerra e Fabiana me convida para tomar um café)

Apêndice 8
Transcrição de parte da palestra de Tom Lisboa
Data: 20/11/2013
Evento: CLIF (Curitiba Luz Imagem Fotografia)
www.clif.art.br
Local: Auditório do Museu de Arte Contemporânea
Oscar Niemeyer - Curitiba-PR

Fotografia, Arte, Cidade e Interatividade está muito relacionada ao que eu venho chamando de fotografia marginal. É um nome que em princípio é meio complicado. Mas, eu acho que é uma palavra que consegue dar conta de, pelo menos, 95% da pesquisa que eu venho desenvolvendo nesses anos. E, por que esse termo “marginal”. Marginal em termos de produção. Eu como artista eu percebi que, claro, existem leis de incentivo, existem vários subsídios para poder produzir uma obra, mas eu tenho uma necessidade de produção muito mais importante do que ficar vinculando essa produção a dinheiro. Então, eu criei um método de produção muito simples. Eu posso fazer qualquer coisa que não custe menos que 300 reais. E, ao mesmo tempo que isso é uma limitação, isso me dá uma liberdade muito grande, porque eu posso fazer o que eu quiser, e, produzir um material que eu acho interessante da melhor maneira que eu acho.

E, também comecei a expor em locais...não tenho nada contra museu e galeria, adoro museu e galeria, mas eu comecei a perceber também que a rua, o orelhão, o ponto de ônibus, o banco de praça, também podem ser espaços muito interessantes, se eles forem corretamente explorados.

E, em segundo, é marginal porque a minha fotografia, isso vocês podem ver até pela curadoria que eu organizei lá (para o evento) que eu chamei de “Território Estrangeiro”. A minha fotografia está à margem com outras artes. A minha fotografia é feita sempre dialogando com a pintura, dialogando com a *internet*, dialogando com a intervenção urbana, com a literatura. Então, existe essa margem, essa fronteira, que muitas vezes não é nem uma fronteira, porque ela é tão permeável, o diálogo, às vezes, é tão grande, que essas margens acabam se confundindo.

E, acho que isso, acho não, tenho certeza, que tudo isso tem a ver com a minha própria formação. Eu passei por teatro, quando eu era pré-adolescente

fiz teatro. E o teatro me ensinou a importância do processo. O ator, às vezes no espetáculo, é resultado de um processo de transformação que ele passou durante vários meses e que, às vezes, é muito mais importante do que a peça que ele vai apresentar. Eu não sou mais ator, não quero ser mais ator. Adoro teatro. Mas o que eu mais gosto do teatro foi essa lição que eu acabei aprendendo.

A pintura....eu cheguei na fotografia pela pintura. Eu pintava e eu não conseguia fotografar direito meus quadros. Aí eu fiz um curso de fotografia pra aprender a fotografar meus quadros. E, o curso de fotografia que eu fiz foi tão bacana que eu parei de pintar e virei fotógrafo. Mas, ao mesmo tempo, chegar na fotografia com o olhar de pintura, foi fundamental, porque eu via as imagens em papel e aquilo pra mim era cor, era forma. Nunca passou por mim utilizar a fotografia como documento, verdade, documentário. E, eu comecei a perceber também que essa visão em fotografia tinha algo a acrescentar. E, dava uma discussão interessante. Então, eu percebi que isso era um caminho a ser seguido.

E, eu sou professor de cinema. Fiz mestrado em Comunicação. Como era da Comunicação, estudei cinema no mestrado. E, o cinema eu vejo muito como uma forma de arte que atravessava por várias outras como a literatura, como a fotografia. Tem até o Júlio Bressane, o cineasta brasileiro, ele disse que o cinema não é a sétima arte, ele fala que o cinema é um trânsito. O cinema atravessa as outras artes. Eu acho que, pelo fato do cinema ser tão híbrido, acho que acabei incorporando na minha produção um pouco desse hibridismo.

Outra coisa que eu gosto muito é a literatura. Eu não sou escritor, mas eu gosto muito do que a literatura tem a oferecer pra nossa imaginação. Na literatura, tudo está ali, mas nada está ali também. Quem está lendo tem que se doar, tem que imaginar, tem que criar emoções, imaginar personagens. Eu gosto muito desse processo de construção que a literatura acaba propondo para o leitor.

E, também a *internet*, a questão da tecnologia. Eu sou graduado, eu sou bacharel em Informática. E, pra mim, a tecnologia nunca foi exatamente um problema. Eu uso a tecnologia de uma maneira muito simples, pra me ajudar. E, embora eu não seja mais analista de sistemas. Eu trabalhei 9 anos como

analista de sistemas. Por ter passado pela *internet*, pela informática, eu acho que eu já incorporei essa questão da interatividade. Claro que eu acredito que a melhor interatividade é essa que a gente tá tendo agora. Eu estou falando com vocês, daqui a pouco a gente vai poder conversar. Eu sou daquele povo da informática que ainda duvida um pouco. Tem aquele pessoal da informática que tem todos *gadgets*, baixa o último aplicativo. Eu até gosto disso, mas eu parto do princípio que a tecnologia é burra, se não tiver alguém interessante por trás pra manejar ela não funciona. E, então, ter passado pela informática me deu um pouco dessa vivência.

E, tudo isso que eu falei pra vocês, teatro, pintura, cinema, literatura, *internet*. Isso, talvez é o que eu sempre falo, eu vou ter que fazer terapia pra um dia entender isso. São coisas que eu não faço. Eu não sou ator, eu não sou mais pintor, eu ensino cinema, mas eu não sou cineasta. Eu não sou escritor, eu não trabalho mais com análise de sistemas, programação. Mas, essas 5 coisas que eu citei, são as 5 coisas que mais influenciam o meu trabalho em fotografia. Não sei porque, mas até pelos exemplos que depois eu vou mostrar pra vocês....vocês vão perceber que essas questões estão sempre muito presentes.

E, a fotografia, sempre que eu trabalho, ela tem um tipo de ruído, de lacuna, interferência. Eu acho que o erro, ao contrário da imagem estar perfeita, o erro força você a olhar de novo. Eu gosto muito de deixar lacunas em branco, lacunas pra serem preenchidas pelo espectador. Eu acho que é do ser humano se, a obra deixa algo pro espectador dialogar, algo pro espectador interagir, é espectador vai acabar dialogando e, muitas vezes, sendo quase o co-criador da obra que ele está apreciando. Eu gosto muito de estimular este tipo de diálogo, este tipo de interatividade. E, trabalho também muito com pesquisa e apropriação de imagem.

Bom, feito um pouco essa breve apresentação das minhas referências, eu tenho uma seleção de trabalhos.

(Passa no Slide Show os trabalhos que separou para mostrar)

(Primeiro Slide) Esse é o trabalho que eu chamei de *still life*. Pra fazer esse trabalho eu busquei essa paisagem. Eu fiquei das 6:10 da manhã até quase

7h da noite. Fiz 645 fotos. E das 645 eu elegi 100, que dessem conta da passagem do tempo, das 6h da manhã até às 7h da noite. Das 100 fotos eu recortei cada uma em 4 partes. E, cada parte. *(Ele discorre sobre esse trabalho – que trabalha sobre o tempo).*

(Continuação) Às vezes eu tenho dificuldade de rotular um trabalho, se é fotografia, se é pintura (...)

Já que eu falei um pouco de fotografia marginal e métodos de produção própria, os principais exemplos que eu tenho, são as intervenções urbanas. E, as intervenções urbanas....eu tenho uma série de intervenções que sempre acontecem no mês de maio. Isso começou em 2004. E, é um desafio que eu me propus, nessa época, de todo mês de maio fazer uma intervenção inédita em Curitiba.

Curitiba é uma cidade que eu já habito tem quase 27 anos. É o espaço urbano que eu entendo onde a obra pode ser colocada. Vai ser bem apreciada pelo público, entendo onde as pessoas circulam. Então Curitiba é o meu laboratório. Todo mês de maio, então, eu faço um trabalho inédito pra cidade, e a partir dessa experiência e depois, o trabalho pode ser feito também em outros centros urbanos.

Estas intervenções tem algumas características importantes. A primeira, elas são efêmeras. Eu não faço a intervenção pra durar muito tempo no espaço urbano. Eu acho que o tempo da surpresa é muito pequeno. Eu acho que o trabalho surpreende se, a pessoa que passa todo dia naquele lugar, naquele dia vê uma coisa diferente. E, se ela (a intervenção) fica muito tempo ali, aquele trabalho fica quase invisível de novo. Ele passa a pertencer a paisagem. Eu gosto que o trabalho fique ali, justamente para ter esse caráter de surpresa.

E, são também efêmeras, porque eu gosto que as pessoas possam colecionar os trabalhos que eu coloco na rua. Assim como o trabalho é marginal, eu gosto que, caso o público goste daquele objeto que eu coloco na rua, roube, leve pra casa. Quem não sabia disso e algum dia viu meu trabalho na rua, pode levar, eu gosto que leve. Então eu procuro produzir objetos que sejam portáteis, fáceis de produzir e fáceis de serem roubados. É o caso das “Polaroides (in)visíveis”. Elas são feitas em papel sulfite, amarelo,

cartão 11x14 cm. Tem também aquele falso aumento de grama do “*Blow up*”. Ela tem 20 cm de diâmetro e ela é fixada com um prego na árvore, tem os porta-retratos do “Tudo que há já estava lá” e também, no caso, as molduras com os passarinhos, da série “Mirando”.

Além de efêmeras, colecionáveis, muitas vezes eu uso a *internet*, não só pra documentação e pra divulgar, mas pra criar, também, um tipo de interação com o público. E, muitas vezes pra dar continuidade ao trabalho que eu realizo na rua. Então, daqui a pouco vou falar das “Polaroides (in)visíveis”, porque a polaroide (in)visível é um trabalho que começa na rua, vai pra *internet* e a partir da *internet* pode voltar pra rua de novo.

E, muitas intervenções são também, um motivo pra eu realizar um ensaio fotográfico. Esse, por exemplo é o “Mirando” na Caixa Cultural de São Paulo. E também, às vezes não tinha telefone público ou pontos de ônibus nas cidades que eram pequenas, mas nessas cidades eu descobri o banco de praça. Banco de praça, você senta às vezes pra relaxar, pra deixar o tempo passar, aí você tem tempo para ir ao encontro de uma obra e encontrar uma imagem que, às vezes, está muito próxima e a pessoa nunca viu.

(Mostra um *slide* das Polaroides) – Essa é uma foto bem do início, pregadas ainda com fita crepe, mas agora eu fiz um *up grade* com fita dupla-face. E, pra mim é mais fácil, já sai com a fitinha de casa. Esse foi o grande *up grade* tecnológico, facilitou muito a minha vida.

Essa eu fiz lá em Porto Alegre...”Procure encostar sua nuca no telefone dessa cabine e aprecie o enquadramento proporcionado pela cúpula do orelhão”. Essas instruções, muitas vezes, procuram envolver o público no processo que o fotógrafo tem pra fazer uma foto. Às vezes eu coloco, encosta em um orelhão, se abaixa, dá a volta, dá 5 passos pra esquerda, 5 passos pra direita, se abaixa. Então, as instruções, muitas vezes, envolvem o espectador quase em uma espécie de jogo, para encontrar a imagem que eu propus pra ser vista.

(Mostra outro *slide*) Aqui são outros exemplos. Então, é um trabalho que é feito sem câmera, a imagem... a pessoa fica com a imagem, mas a imagem é mental. Ela (a imagem) não passa por nenhum tipo de dispositivo, mas eu sempre procuro lidar com questões fotográficas. Às vezes eu dou os limites do enquadramento pra pessoa ver uma cena que passa no meio, trabalho, às

vezes, questões de memória. Enfim, tudo que está relacionado à fotografia acaba sendo trabalhado nos textos que eu produzo.

E, como esses trabalhos são efêmeros, quando eu comecei a colocar, bem no comecinho, aqui nas praças de Curitiba, às vezes um amigo me ligava “Tom eu queria ver o teu trabalho e eu já vi que não está mais na Zacarias, como eu faço pra ver?”. Aí eu imprimia tudo de novo e ligava pro meu amigo e “vamos lá na praça”. Eu colava, daí ele ia, via e deixava lá. Daí eu dava mais uma semana, outro amigo, ou amiga “quero ver teu trabalho, como é que eu faço?” Imprimia tudo...quando o terceiro amigo ligou, eu falei, “olha, não vai dar se o trabalho continuar desse jeito”. Então eu comecei a documentar todos os pontos que eu crio uma polaroide (in)visível, coloco o endereço ali, às vezes, eu coloco até um mapa pra pessoa achar mais fácil a polaroide, aonde eu fiz as polaroides na cidade. E se alguém clica aquele quadradinho amarelo ali (*ele mostra na tela do slide*) abre uma outra janela que tem a polaroide que eu fiz para aquele ponto de ônibus, tem o endereço. Aí a pessoa pode imprimir em casa. E, depois vai pra rua e faz as imagens no meu lugar. Isso eu chamo de Guia de Visitação *online* das Polaroides (in)visíveis, tem para 7 cidades, nem todos, mas já tem 7 cidades. Devem ter umas 350, quase 400 polaroides para serem impressas.

E uma coisa que sempre me pedem e eu tive essa felicidade de encontrar essas meninas, lá no Sesc Belenzinho. As polaroides fizeram parte do Geração 00 do Eder Chiodetto. E como a polaroide tem esse caráter marginal, de estar na rua, o Eder quando falou, ele falou “Tom, não vou te colocar no espaço expositivo tradicional. Mas, você pode colocar a polaroide no Sesc Belenzinho inteiro”. Eu falei: “Beleza”. E, eu fiz 50 polaroides. E, essa foi uma polaroide que eu coloquei na cafeteria. E pra minha sorte, eu fui tomar uma café e tinham essas meninas que estavam tentando achar a imagem. (*E mostra o filme*)

(*Texto do filme – 3 meninas tentando achar a polaroide*) “Ali! Achei! Sabe aquele prédio ali, bem magrinho. Então, atrás desse coisa aí grandão. Ali oh! Um prédio bem pequeno. Não viu? Nessa direção. Lá...bem pra lá...lá em cima. Tá ruim, hein? Até eu vi! Viu?”

E esse é um tipo de registro que sempre que eu mostrava esse trabalho, alguém queria ver como as pessoas reagiam. E era uma curiosidade que eu

nunca tinha, pois quando eu coloco um quadro galeria eu não fico do lado pra saber o que a pessoa achou do quadro. E, eu fazia meu trabalho e ia embora. Mas, as pessoas me pediam tanto. E, nesse dia, as meninas estavam lá. A outra não consegui ver a bandeira em cima do prédio do Banespa. A discussão estava tão boa que eu falei “ah, vou filmar”. E eu acabei gostando desse resultado e incorporando nas minhas palestras.

(Fala sobre outra intervenção de Maio – chamada Mirando)

(Mostra e fala sobre a intervenção urbana Lugar)

Apêndice 9
Fotografias dos locais das intervenções realizadas no
Rio de Janeiro-RJ, Fortaleza-CE e Brasília-DF



Imagem 1 – Intervenção em frente ao Maracanã – Rio de Janeiro-RJ (2012)



Imagem 2 – Intervenção na Rua Tenente Benévolo – Fortaleza-CE (2013)



Imagem 3 – Intervenção na Via N2 – Brasília-DF (2013)



Imagem 4 – Intervenção no Santo Cristo – Rio de Janeiro-RJ (2012)

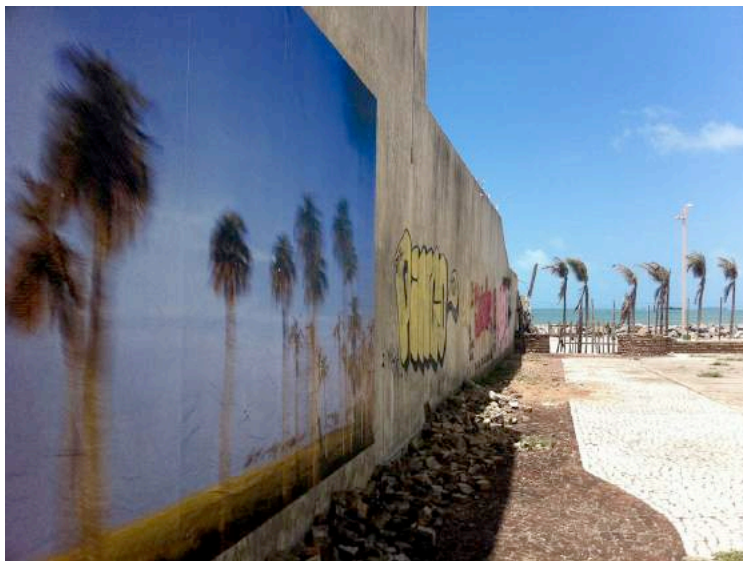


Imagem 5 – Intervenção na Praia de Iracema – Fortaleza-CE (2013)



Imagem 6 – Intervenção na Faculdade de Educação (UnB) – Brasília-DF (2013)



Imagem 7 – Intervenção no Catambi (embaixo do viaduto Santa Bárbara) – Rio de Janeiro-RJ (2012)



Imagem 8 – Intervenção na Rua José Avelino – Fortaleza-CE (2013)



Imagem 9 – Intervenção no Espaço Cena – Brasília-DF (2013)



Imagem 10 – Intervenção na Praça da Bandeira – Rio de Janeiro-RJ (2012)



Imagem 11 – Intervenção na Rua Antônio Pompeu – Fortaleza-CE (2013)



Imagem 12 – Intervenção no Viaduto do Setor de Administração – Brasília-DF (2013)



Imagem 13 – Intervenção no Complexo da Maré – Rio de Janeiro-RJ (2012)



Imagem 14 – Intervenção na Rua José Façanha – Fortaleza-CE (2013)



Imagem 15 – Intervenção na Tesourinha da 202 Sul – Brasília-DF (2013)

Apêndice 10

Fotografias feitas a partir das Polaroides (in)visíveis

*Todas essas polaroides foram feitas em Curitiba-PR (2005), recolocadas por mim no espaço público em 2013 e fotografadas no mesmo ano



Imagem 16 – Texto de uma Polaroid (in)visível de Curitiba (2005)



Image 17 - Materialização desta fotografia da Polaroid (in)visível de Curitiba (2005)



Imagem 18 – Texto de uma Polaroid (in)visível de Curitiba (2005)



Imagem 19 – Materialização desta fotografia da Polaroid (in)visível de Curitiba (2005)



Imagem 20 – Texto de uma Polaroid (in)visível de Curitiba (2005)

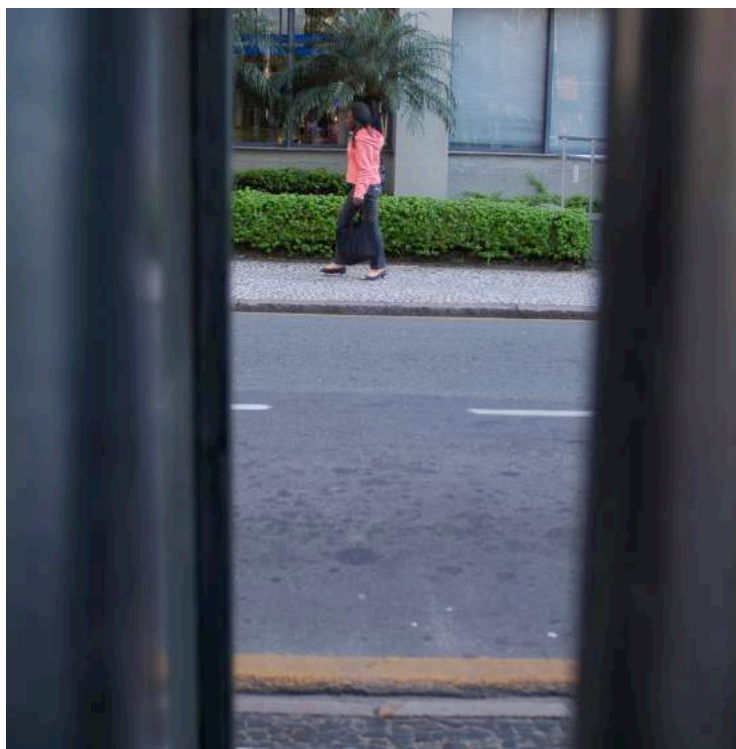


Imagem 21 – Materialização desta fotografia da Polaroid (in)visível de Curitiba (2005)

SUMÁRIO

ANEXOS

- Anexo 01** Imagens Posteriores: uma viajante atravessada pelo percurso, texto de Ronaldo Entler
- Anexo 02** Correio Braziliense – 16 de janeiro de 2003
- Anexo 03** Entrevista programa Arte Revista | Rádio MEC - 24 dezembro 2012
- Anexo 04** *site* www.doravante.com.br - 26 de janeiro de 2013
- Anexo 05** RioShow – 2013
- Anexo 06** Retratos Afetivos
- Anexo 07** Vídeo das Intervenções Urbanas
- Anexo 08** Questionário realizado por Camila Grigonis Tedesco da Silva
- Anexo 09** Revista Photos, 08/02/06
- Anexo 10** Canal Contemporâneo, 11/08/06
- Anexo 11** Jornal Já, 10/08/06
- Anexo 12** Convite da exposição “Polaroides (in)visíveis” na Galeria Lunara em Porto
- Anexo 13** Gazeta do Povo, 16/10/07
- Anexo 14** Paraná *Online*, 19/07/08
- Anexo 15** Gazeta do Povo, Caderno G, Adriane Perin, 17/05/05
- Anexo 16** Imagens Posteriores de Patricia Gouvêa e o espanto das viagens, texto de Claudia Linhares Sanz
- Anexo 17** Livro “Imagens Posteriores
- Anexo 18** Photomazine – 03 de outubro de 2013
- Anexo 19** Jornal TV Brasil – 2013 – 2min 7s
- Anexo 20** Net Processo Arte Contemporânea, 2007
- Anexo 21** Revista Gol – julho de 2013
- Anexo 22** Jornal Agora – 03 de novembro de 2013
- Anexo 23** Jornal Bom dia São Paulo – 2013 – 3min e 12s
- Anexo 24** Catálogo do Circuito Sesc de Artes com a participação das “Polaroides (in)visíveis
- Anexo 25** Revista Trip, Mariana Branco, setembro/2005
- Anexo 26** Revista Photo, sem data (possivelmente 2005)

- Anexo 27** Paraná Online, 07/03/10
- Anexo 28** Trechos do vídeo do Programa TED
- Anexo 29** Imagens posteriores, texto de Massimo Mussini
- Anexo 30** Revista Photos, 23/10/07
- Anexo 31** Revista Ideias, 10/04/14
- Anexo 32** Coluna Trans – 18 de janeiro de 2013
- Anexo 33** Manifesto Arte Contextual
- Anexo 34** Texto sobre o Projeto do Giganto, escrito por Raquel Brust em 2009
- Anexo 35** Página do Catálogo Giganto Sesc Belenzinho
- Anexo 36** Site www.quadradobrasilia.wordpress.com/2013/04/16/a-cidade-manda-um-recado-viaje/ - 16 de abril de 2013
- Anexo 37** E-mails ligados à recepção da obra
- Anexo 38** Vídeo de Raquel Brust publicado na página do facebook
- Anexo 39** Revista Photos, 13/09/2006
- Anexo 40** Correio do Povo, 14/09/06
- Anexo 41** Portal Bem Paraná, 10/10/2007
- Anexo 42** Jornal Nacional – 2min e 21s / 2013
- Anexo 43** Jornal Bom dia São Paulo Quadro Tudo Anormal 2013 - 1min 13s
- Anexo 44** Jornal O Globo São Paulo em Linha – 2013 – 1min
- Anexo 45** Folha de S. Paulo – 22 de outubro de 2013
- Anexo 46** Portal IG – 23 de outubro de 2013
- Anexo 47** Portal Estadão – 23 de outubro de 2013
- Anexo 48** Portal G1 – 23 de outubro de 2013
- Anexo 49** Portal R7 – 23 de outubro de 2013
- Anexo 50** Divulgação do workshop “As polaroides (in)visíveis e o descondicionamento do olhar”, em Curitiba (2013)

Imagens Posteriores: uma viajante atravessada pelo percurso, texto de Ronaldo Entler

(<http://iconica.com.br/site/imagens-posteriores-uma-viajante-atravesada-pelo-percurso/>)



MAURICIO LISOVSKY

RUBENS FERNANDES JUNIOR

CLÁUDIA LINHARES SANZ

RUBENS FERNANDES JUNIOR

CLÁUDIA LINHARES SANZ

RONALDO ENTLER

PIO FIGUEIROA

MAURICIO LISOVSKY

RONALDO ENTLER

ARTIGOS

PARAGEM

ICÔNICA DE BOLSO

Q

Imagens Posteriores: uma viajante atravessada pelo percurso

RONALDO ENTLER [25.mar.2013]

Imagens Posteriores, de Patricia Gouvêa, é um livro aparentemente simples: há nele uma temática e uma estratégia que se revelam rapidamente e que atravessam todas as suas páginas. Mesmo assim, permanece difícil nomear aquilo que a artista fotografa, e o modo como fotografa. São viagens, paisagens, borrões, elementos bem situados no repertório da fotografia. Ainda assim, o olhar não se acomoda tão facilmente ao conjunto que encontramos.

Convidado a discutir esse trabalho, pareceu-me necessário repensar os termos a que recorreria. No final das contas, o que deveria ser apenas um ajuste de vocabulário já se tornou um exercício de análise. Minha contribuição foi, então, pensar certas interpretações que essas imagens ultrapassam para localizar o lugar próprio desse trabalho.

Abaixo, reproduzo a apresentação feita lançamento do livro em São Paulo, no dia 27 de março, em debate com Patricia Gouvêa e Pio Figueiroa. **A apresentação de Pio Figueiroa está disponível no blog da Cia de Foto. No site da artista é possível ver outras imagens, textos e alguns desdobramentos desse trabalho.**



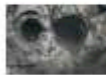
A

RECENTES

RANDOM



Lily Sverner – Para ver sem pressa
RUBENS FERNANDES JUNIOR | 5.AGO.16



:-) Rostos
RONALDO ENTLER | 18.JUL.16



O Passo dos Elefantinhos [Os falsos falsos #2]
MAURICIO LISOVSKY | 13.JUL.16



Os falsos falsos #1
MAURICIO LISOVSKY | 13.JUN.16



Caio Prado Jr. fotógrafo
RUBENS FERNANDES JUNIOR | 26.ABR.16



O corpo e a câmera: oscilações nostálgicas de Wim Wenders em torno da fotografia
RONALDO ENTLER | 21.MAR.16



Umberto Eco, a internet e o ornitorrinco
RONALDO ENTLER | 20.FEV.16



A diversidade das coisas que são as mesmas: Andrey Zignnatto e Vincent Mauger
RONALDO ENTLER | 18.FEV.16

viagem, não o turismo

No turismo, o que se busca – ou se compra – não é um percurso, mas um destino, ou quantos destinos couberem no período delimitado para as férias. Esse tempo deve ser útil, isto é, deve assumir a produtividade como critério para de gestão das tarefas. Possivelmente, uma maneira de minimizar a culpa pelo ócio.

Dentro desse princípio, o trajeto, o tempo entre o ponto de partida e o ponto de chegada deve ser recalcado, tornado inconsciente ou, se possível, também ocupado com atividades. Para garantir tal produtividade, deve-se evitar a surpresa: o roteiro turístico não apenas antecipa os pontos de interesse, como também o significado e a sensação que se obterá em cada parada.

Distante disso, *Imagens Posteriores* resgata uma noção de viagem que o turismo já não permite compreender. O sentido da viagem está no deslocamento, na construção de uma experiência que ganha espessura com o tempo e com a distância. O que importa na viagem não é a quantidade de fatos e anedotas que se acumula, mas o modo como as imagens exteriores e interiores – aquelas que são vistas e aquelas que são inventadas pela memória e pelo desejo – sobrepõem-se numa única narrativa. De um lado, essa narrativa é formada também de silêncios, de outro, abarca um tempo que se estende para além e além do percurso realizado.

A viagem permite e convida a escolhas gratuitas, desprovidas de razão utilitária e, assim, ela se define acima de tudo por uma espécie de poética: ela é um percurso que inventa sua razão de ser a partir de dentro ("um fazer que enquanto faz inventa o modo de fazer que está por feito", é o modo como Luigi Pareyson define a arte, no livro *Os problemas da estética*, 2001).

Na viagem, não é apenas o sujeito que se move, ele é também atravessado pelo percurso. Por isso, há surpresa, aventura, porque na medida em que ele avança, as coisas igualmente lhe advêm.

Portanto, fotografia de viagem, não fotografia de turismo

Vilém Flusser diz que "as fotografias são realizações de algumas potencialidades pré-inscritas no aparelho" e que "o número de potencialidades é grande, mas limitado" (*Filosofia da Caixa Preta*). Devemos entender o aparelho num sentido amplo: o universo de códigos definidos pela programação da máquina, mas também pelos rituais sociais (por exemplo, a fotografia turística) e pelas regras de um mercado que viabiliza tais práticas (por exemplo, a indústria do turismo).

Dizer que as imagens já estão pré-inscritas no aparelho equivale a afirmar, em nosso caso, que a fotografia turística já está de algum modo desenhada antes mesmo da viagem. Há algo de tautológico nesse resultado, de autorreferente, pois a foto representaria sobretudo uma categoria forjada por ela própria. A imagem responde menos ao lugar visitado do que a um modelo de representação do turismo que tem, em tal lugar, um de seus meios de afirmação e de expressão.

Em geral, as fotos de um destino turístico se constituem de imagens que já eram previamente conhecidas: aquelas que estavam no guia ou no folheto da agência. Ao confirmar esse discurso, todo turista se torna um preposto da indústria do turismo ou, como disse Flusser, um funcionário do aparelho.

Percebemos neste livro que a fotografia de viagem é, ao contrário, uma descoberta. Não porque mostra necessariamente algo que nunca foi visto. Mas porque o que foi visto foi encontrado independentemente de ser buscado. A singularização da imagem se dá pelo modo como ela absorve os desejos lapidados pelo próprio caminho, e como ela forma a promessa do caminho que está adiante. Isso quer dizer que a imagem representa não uma cena, um fato, um objeto, mas uma experiência que se dá no tempo.

Nesse sentido, enquanto o turista vive o que está entre um ponto turístico e outro apenas como um traçado em seu mapa, o viajante retém a cada momento tudo que puder do caminho percorrido e do caminho sonhado, e faz disso os estratos que compõe sua imagem.

Relato, mais do que paisagem

A paisagem não é a natureza disponível em si, mas os elementos dessa natureza que, já selecionados e combinados pelo olhar, permitem supor a identidade própria de um lugar. A paisagem é, portanto, uma construção, uma composição, é a relação que se impõe aos elementos da natureza por meio da escolha de um ponto de vista, e por meio de um enquadramento (ou uma janela).

Como diz Anne Cauquelin (*A invenção da paisagem*): na paisagem, a natureza existe para a fruição, ela é um "repouso". Ou seja, na paisagem, natureza e olhar estão imobilizados pelo tempo necessário à construção.

O procedimento das imagens deste livro guarda mais afinidades com aquele das notas de um diário de viagem do que com a elaboração tradicional de uma paisagem. O diário de viagem é fluidez sobre fluidez, é o decurso da linguagem tentando dar conta do decurso da viagem. É também montagem, fragmento seguido de fragmento: o discurso não pode ser contínuo e totalizante, não se pode olhar o tempo todo para o caderno de notas porque é preciso experimentar a viagem. A viagem não pode ser apreendida continuamente para que não se percam as oportunidades do registro. Porque a narrativa é também parte da experiência e, a imagem, uma das razões que nos lançam numa viagem.

A identidade do lugar de trânsito, mais do que "não-lugares"

O antropólogo Marc Augé construiu a tese de que, dentro do contexto que chama de supermodernidade, a aceleração do tempo e a abundância de fatos com que somos confrontados não permitem a apreensão nem da história nem da identidade dos locais por onde se transita: sem isso, constituem-se o que chamou de não-lugares (Augé, *Não-Lugares*, 1992).

Os registros trazidos em *Imagens Posteriores* não se definem por um destino conhecido, não podem ser nomeados, nem situados no mapa. No entanto, não é por isso que suas imagens se reduzem a uma visualidade genérica ou entrópica, sem uma intensidade própria.

Aqui, as imagens reivindicam a possibilidade de produzir um olhar efetivo dentro de um movimento que dissolve o contorno dos objetos, não contra, mas em benefício da construção de formas peculiares. Sem precisar identificá-los, esses lugares de trânsito têm sua singularidade restituída pelas massas e pelas cores que resultam da dissolução de seus elementos. A imagem, quando inviabiliza a

identificação pelo nome ou por uma tipologia, encontra um modo de resgatar, mesmo que provisoriamente, a identidade de cada lugar de trânsito.

Marcas afetivas, não marcos de conquista

Não havendo o apontamento de um destino, os percursos que vemos neste livro não resultam na instauração de marcos, isto é, na celebração de uma conquista, de uma apropriação do lugar, como faziam os desbravadores, como querem fazer simbolicamente os turistas.

O livro tampouco pretende mostrar na paisagem os rastros deixados como prova de uma presença. Numa espécie de inversão, quer dar a ver a paisagem que ainda se deixa apreender dentro do rastro. Aqui, a fotografia é ela própria o rastro, e só depois, uma forma apreensível como composição, no sentido que deseja a paisagem.

Quando vemos que as séries são organizadas a partir dos nomes próprios das pessoas que acompanharam a autora nessas viagens, entendemos que as referências que organizam os trajetos – os mapas, os pontos cardeais – não são geográficos, mas afetivos. Nesse sentido, as marcas que se deseja preservar não são aquelas que foram deixadas no chão, mas as que foram deixadas no viajante enquanto ele era atravessado pelo percurso.

Imagens Posteriores, de Patricia Gouvêa (Rio de Janeiro: Réptil, 2012)

No dia 16/04, às 19h30, o livro será lançado em **Brasília**, na Livraria Cultura do Shopping Iguatemi, com debate de Claudia Linhares Sanz e Susana Dobal. Patricia Gouvêa realizará também intervenções em espaços públicos da cidade a partir das imagens do livro.

COISAS DAVIDA / CORREIO BRAZILIENSE

Brasília, quinta-feira, 16 de janeiro de 2003

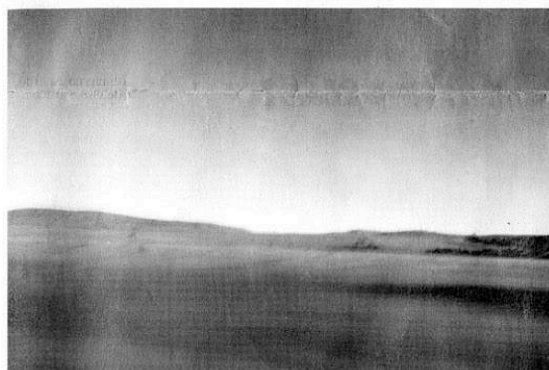
Divulgação / Patrícia Gouvêa



PAISAGENS EM MOVIMENTO

FOTOGRAFIA

Com um foco inusitado sobre registro de lugares, a carioca Patrícia Gouvêa vai representar o Brasil no festival de fotografia de Houston. O evento funciona como uma bienal sul-americana e costuma projetar nomes



Nahima Maciel
Da equipe do Correio

Patrícia Gouvêa começou *Imagens Posteriores* como uma experiência. Tinha algumas premissas: queria para o ensaio referências geográficas confusas e fotografias que sugerissem movimento. Saiu pelo Brasil à cata de paisagens nas quais os quatro elementos da natureza — água, terra, fogo e ar — aparecessem de forma simbólica por trás de cenários naturais. O ensaio, que já tem três conjuntos de dipticos e trípticos (série de duas e três imagens), teve receptividade tão grande que o portfólio da fotógrafa foi escolhido o melhor, ao lado de um argentino, no 12º Encuentros Abiertos de Fotografía, que aconteceu na Argentina em setembro de 2002.

O evento funciona como uma bienal de fotografia sul-americana e costuma projetar nomes. O de Patrícia foi parar em Houston, onde acontece anualmente mais importante festival de fotografia dos Estados Unidos. *Imagens Posteriores* está entre os trabalhos selecionados para participar da feira norte-americana este ano, além de ter sido lido pelo olho do crítico Iadeu Chiarelli para um projeto de exposições individuais na Pinacoteca Benedito Calixto, em Santos. Até o fim do segundo semestre, as mesmas imagens serão mostradas na galeria Lana Botelho, no Rio, e no Espaço Oficina, em São Paulo.

Patrícia não esperava tanta curiosidade quanto às imagens. Na verdade, começou tudo de maneira muito experimental, em 1999. "Tudo partiu de um certo incômodo que sentia aqui no Rio quanto a alguns pontos geográficos que as pessoas só viam como pontos turísticos", revela a carioca que foi aluna de Walter Firmo e começou a fotografar incentivada pela professora Denise Cathilina, da Escola de Artes Visuais do Parque Lage.

"Comecei então a fazer um trabalho em que a referência geográfica se perdesse e cada um pudesse

ver nas imagens o que quisesse", continua. Foco não interessava à fotógrafa e o movimento foi a técnica usada para suprimir o que Patrícia chama de "referente". "Eu queria a paisagem que passava e eu não conseguia apreender. Então estava sempre em movimento, seja de barco, carro ou andando", revela. Por isso, não vale dirigir ao ensaio olhar apressado ou inquisitor. Patrícia pede generosidade e tempo, combinação fundamental para contemplar as imagens.

Das muitas viagens realizadas à procura das paisagens, Patrícia passou pelo Planalto Central e registrou o cerrado. Também clicou o Corcovado e outras paisagens da capital fluminense. Em Brasília, quem se encantou com um o trabalho da carioca foi o colecionador Joaquim Paiva, dono de uma das maiores coleções de fotografia moderna e contemporânea do Brasil. Alguns dipticos de Patrícia foram parar entre as mais de 1,8 mil fotografias da coleção de Joaquim.

O resultado estético das imagens agradou o colecionador. As fotografias de Patrícia lembram paisagens impressionistas. Em algumas, é quase impossível perceber o contorno dos objetos e as formas se fundem no jogo de cores explorado pela fotógrafa. Totalmente diferente do trabalho em preto e branco executado nos intervalos das viagens para realizar *Imagens Posteriores*.

Quando fica no Rio, onde dirige a escola de fotografia Ateliê da Imagem, Patrícia se dedica a projeto mais documental destinado a traçar a história da colônia portuguesa na cidade. Nada a ver, no entanto, com fotorealismo, carreira que nunca seduziu a fotógrafa. Ela até tentou trabalhar em jornal, chegou a fazer parte da equipe da editora Abril, mas foi por outros caminhos. Hoje, Patrícia comemora o espaço cada vez maior ocupado pela fotografia na cena artística. Fruto, segundo ela, de um esforço conjunto da classe mas também de uma presença crescente da imagem fotográfica em trabalhos de artes plásticas.

"Já estava na hora de acontecer isso no Brasil", repara. "É interessante também como a fotografia feita por fotógrafos tem tomado uma dimensão artística." Foi o que aconteceu com *Imagens Posteriores*.

A fotógrafa Patricia Gouvêa é fundadora e diretora do Ateliê da Imagem, espaço de formação em fotografia e mestre de Comunicação e Cultura na linha de Comunicação e Estéticas da Imagem pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. No livro “Imagens Posteriores” ela revela um olhar curioso pela paisagem, fruto do seu grande gosto por viajar. A obra é resultado de 10 anos de campo da artista, conhecendo o Brasil e o exterior. Na entrevista, a fotógrafa conta como nasceu esse livro e fala sobre a exposição que complementa o projeto.

Patricia: Eu sempre achei que esse trabalho, depois de alguns anos que eu estava realizando essa pesquisa. Eu sempre sonhei que o suporte ideal pra ele, que eu gostaria que eternizasse. Esse trabalho fosse um livro, sempre sonhei com esse momento. Já há uns 5 anos que eu venho tentando viabilizar essa publicação. Ela já passou por diversos formatos e propostas. Foi pensada e repensada muito com a diretora de arte que fez o projeto, a Elisa Von Randow. Esse ano, com a entrada da Cláudia Buzetti na equipe do livro. Ela fez a edição de imagem. O projeto deslanchou e a gente conseguiu chegar a esse formato que é um livro, é um livro pequeno, mas que justamente é uma coisa que você pode colocar na sua bolsa. Você pode carregar pra qualquer lugar, como se fosse uma pequena viagem a tira-colo, que você pode levar pra qualquer lugar e pode fazer ali uma experiência de imersão nessa proposta de pensar e experimentar a paisagem.

E nesse trabalho, como você mesma acabou de falar, tem essa forte conotação da paisagem. Quais paisagens, a pessoa que va folhear esse livro, vai visualizar?

Patricia: São lugares muito conhecidos no Brasil e na América Latina, parques nacionais, regiões turísticas, só que eu não nomeio nenhuma imagem, eu não identifico os locais. Justamente porque toda a tentativa desse trabalho é que cada um possa ter uma experiência sensorial própria com a natureza. Porque eu acho que os lugares e as paisagens passam a ter uma conotação tão forte, uma identificação icônica tão forte, que as pessoas deixam de experimentar a paisagem, a natureza, e elas se atém mais aos nomes, aos pontos turísticos. Então, essa pesquisa partiu dessa inquietação. Como eu posso restituir a experiência da paisagem? E também porque não é a paisagem, não é o começo, não é a partida, não é a chegada. É justamente o percurso, tentando resgatar essa experiência de quando a gente viaja longas distâncias de carro ou de ônibus. Enfim, em um veículo em movimento quando aquela paisagem vai entrando pelo visor do nosso carro, ela passa a ser uma experiência, ela deixa de ter nome, local. E o tempo também, uma experiência do tempo. Você deixa de sentir o tempo como esse tempo newtoniano, das horas e minutos e passa a ser um tempo da experiência, um tempo da imersão. E eu acho que eu sou uma viajante inveterada e eu acho que existe uma diferença entre o viajante e o turista. Acho que o viajante experimenta os percursos, ele se perde nas viagens que ele faz. Ele se perde pra encontrar, e deixa o acaso, que tem um papel muito grande. Enquanto que o turista. Ele vai atrás das coisas que estão pré-

agendadas, coisas que já estão pré-concebidas, pra que ele chegue ali, tire uma foto e vá embora.

E é uma coisa mais superficial também. No seu trabalho você passa por suas fotos uma coisa mais contemplativa, ou simplesmente apreciar rapidamente aquela paisagem e ir embora?

Patricia: Eu acho que esse meu trabalho, principalmente ele fala de deslocamento, sobre a experiência sensorial e imersiva na natureza e assim, algumas imagens, eu acho que elas têm vento, tem essas....apesar de ser uma fotografia, aparentemente esses elementos vivos estarem todos congelados, eu acho que tem algumas imagens que você pode experimentar essa sensação do vento batendo no seu rosto, do frescor de um novo lugar. E é por isso que eu, de propósito, não nomeio nenhum local. Então, é por isso que o livro é uma sequência de imagens, uma proposta de uma viagem, de uma leitura que seja imersiva. E, eu também, convidei um grande amigo meu, escritor e jornalista, pra escrever um texto, que é mais um texto afetivo que texto a ver com teoria ou que fale do trabalho de forma mais teórica, porque o André fez parte de muitas dessas viagens, então ele acompanha esse trabalho há muito tempo. Então, o texto dele não induz ninguém a nada, mas é mais uma metáfora da viagem. Eu publiquei o ano passado, um livro teórico, que é o membranas de luz: os tempos na imagem contemporânea. Aí nesse livro, que é um livro teórico, tem toda uma pesquisa sobre esse trabalho e sobre outros artistas. Então, eu acho assim, quem quiser, conhecer esse meu trabalho, desse outro ponto de vista, tem essa outra fonte, e também no meu site. No livro eu tentei fazer uma coisa mais livre.

E, tecnicamente, como que você chegou nesse resultado final. Você falou dessa coisa contemplativa, da questão do percurso, da viagem, não o ponto em si, mas do que você percorreu. Do ponto de vista técnico, como você fez pra tirar essas fotos, porque a gente percebe a areia, percebe o movimento, percebe o céu, percebe o movimento das nuvens. O tempo e o movimento falam com uma voz muito alta nesse trabalho seu. Então, como que tecnicamente você conseguiu chegar nesse resultado.

Patricia: Eu acho que essa série dialoga muito com o cinema e também com a pintura. A pintura do ponto de vista pictórico que eu consigo nas imagens e com o cinema era importante tentar perceber aquela fotografia que quase se move. Isso me interessa muito. Essas fronteiras. Essa fotografia que é quase um cinema e um cinema que é quase uma fotografia, com planos estáticos. Essa é uma pesquisa que me interessa muito. Então, esse meu trabalho é... eu tenho uma relação com o cinema, tanto que existem fotos que são apresentadas como dípticos, como trípticos, que é aquele tempo dilatado, aquela imagem que espelha na outra, é um tempo mínimo, é uma mínima diferença na paisagem, também. E assim, pra eu conseguir esse resultado, eu fiz um ano de testes. E, sempre somando o tempo do veículo que eu estava, esse tempo do deslocamento, com o tempo que eu ajustava na camera. Então é um somatório de tempos, inclusive, muitos lugares que eu percorri estavam acontecendo tempestades. Teve uma foto que eu fiz na Bahia de Ilha Grande que estava tendo uma tempestade. Existia muito vento, movimento das águas. Então existe o movimento próprio da natureza, o

movimento do meu corpo e o movimento do veículo que eu me encontrava pra fazer essa série fotográfica.

Foi interessante você falar isso. Essa referência com o cinema e da pintura. E, realmente, quando eu vi a fotografia, me transmitiu essa sensação de foto-pintura. Me remeteu logo na primeira fotografia que eu vi, a noção de pintura, então realmente, é um trabalho que está mostrando com clareza o sentido que você quer empregar. Mas, paralelo a isso, tem uma exposição, na verdade uma compilação. São várias imagens no livro. Na exposição você está mostrando algumas. Como é que foi essa seleção? Partiu de um número maior de fotos pra chegar em um menor?

Patricia: Essa série tem mais ou menos 10 imagens dela, que é do início do trabalho...elas são muito conhecidas. Elas fizeram partes de exposição, eu ganhei alguns prêmios com esse trabalho. Só que no processo de fazer o livro, eu fui olhar todo o acervo, porque na série completa tem 70 imagens, no livro foram editadas 50. Algumas ficaram de fora, enfim, porque é uma escolha da edição de imagem. E, eu, acompanhando o lançamento do livro, eu pensei em fazer uma exposição com imagens inéditas, ou seja, imagens que eu nunca tinha explorado antes, imagens que eu não tinha prestado muito atenção, porque esse é um trabalho inteiro feito em slides...slides pequeninhos, então, às vezes, você vê uma coisa e não dá muito bola pra ela e ela fica ali esperando o momento de viver, de chamar a atenção. Então, a exposição são nove trabalhos. Um deles é um triptico, trabalhos pouco ou nada conhecidos e além da exposição aqui no ateliê da imagem, eu também fiz uma intervenção urbana. Cinco imagens do livro que são imagens diferentes da exposição, elas foram deslocadas e foram aplicadas como lambe-lambes enormes em cinco áreas da cidade do Rio de Janeiro. Áreas que estão em processo de degradação. Então a proposta foi abrir janelas na paisagem urbana e ver como essas imagens vão ser recebidas pelas pessoas que passam a pé, que passam de carro, como elas vão ver esse trabalho. Cada uma dessas imagens, uma foi aplicada na entrada da Favela da Maré, outra foi aplicada na praça da Bandeira, tem uma em frente as obras do Maracanã, na radial oeste, tem uma no Santo Cristo e tem uma no túnel Santa Bárbara com acesso à Santa Tereza. Essa ideia veio com o Marco Antônio Teobaldo, que foi o curador desta ação. Eu fiz essa ação junto com ele. E, a exposição na galeria tem curadoria da Cláudia Buzetti, que foi também a editora de imagens no livro.

E vendo a exposição na galeria, o visitante pode também ver um video destas intervenções?

Patricia: Tem um video, que é um video que mostra o dia que a gente esses lambes, um pouco úmidos nas paredes, mas agora eu janeiro eu pretendo voltar aos locais, entrevistar as pessoas, porque na Favela da Maré, na entrada da praça 9, foi uma experiência muito forte, onde atualmente está aquele cenário desolador dos usuários de craque. Então, foi um contraste muito grande. Eu quero entrevistar as pessoas da comunidade. Então, é um trabalho ainda em processo, ele depende também da interação das pessoas. Eu não tenho nenhum controle sobre o que vai acontecer com ela.

O livro “Imagens Posteriores” é um lançamento da Réptil Editora.

PATRICIA GOUVÊA: IMAGENS POSTERIORES

26 de fevereiro de 2013 · feito por Laura Del Rey · em à vontade, arte, contatadas, entrevistas, os xodós, pufe ·

Viagem, tempo, memória e saudade

Eu comecei a refletir sobre essa diferença entre o turista e o viajante, que tem tudo a ver com a forma como a pessoa se relaciona com o tempo. Porque o turista não tem tempo para o acaso e o que ele vai trazer... e o viajante vai justamente em busca disso, em busca da experiência.”

Quando, em 1999, a fotógrafa Patricia Gouvêa começou as pesquisas para o seu trabalho ***Imagens Posteriores***, ainda não imaginava que este seria o primeiro* de uma série de trabalhos seus sobre a temática do tempo. E tampouco que ele se estenderia daquele momento até os dias de hoje.

As imagens produzidas pela artista entre 2000 e 2010 compõem um conjunto de 70 fotografias, das quais 50 entraram para a seleção final do livro, lançado no final de 2012 no Rio de Janeiro.

Se a versão carioca do evento contou com uma exposição no Ateliê da Imagem (veja a exposição em 360°), **em São Paulo o lançamento acontece hoje (27/02)** e tem as presenças de Pio Figueiroa (Cia. de Foto) e Ronaldo Entler, para um bate-papo com a artista na Livraria da Vila (a partir das 19h30, na Alameda Lorena 1731).

Considerando-se o quanto, ainda hoje, é arraigada a ideia da fotografia como instante/passado, no início da pesquisa de Patricia (final da década de 90) o era ainda mais. Livrar a imagem desta espécie de “morte do tempo” (ou ao menos da morte do tempo como fluxo) foi um dos pontos de interesse mais caros à fotógrafa, que não via sentido em usar o fora de foco ou o “borrado” simplesmente como efeito. Ela pensava em um *conceito* e almejava ir fundo em testes que pudessem, através destes e de outros tantos elementos, resultar em imagens a serem *experimentadas*. As fotografias deixariam de pertencer, portanto, a um passado sólido e estagnado: teriam um tempo mais elástico.

Eu moro embaixo do Pão de Açúcar e comecei a pensar na maneira como as pessoas experimentam a paisagem. Na verdade, muitos lugares que têm um potencial sensorial

enorme acabam virando invólucros, nomes; caso do Pão de Açúcar, da Chapada dos Veadeiros, dos Lençóis Maranhenses... que são invólucros turísticos. (...) Este não é um livro sobre lugares; ele é um livro sobre experiências, sobre trajetórias, sobre sensorialidade, sobre o acaso. O que é a natureza, a paisagem... porque, na verdade, poucas são as pessoas que tem a experiência da natureza. O que a gente conhece é a paisagem – e a paisagem já é uma natureza culturalizada”.

Viajando pelo Brasil e pela América do Sul, de carro, ônibus e barco, a fotógrafa não foi unicamente atrás de pontos emblemáticos para capturar a experiência sensorial de uma viagem. Em alguns casos, ressalta, isso aconteceu, mas a intenção era sempre eliminar quaisquer vestígios que tornassem os lugares reconhecíveis. Hoje ela constata, satisfeita, que a resposta das pessoas (espectadores) é, de fato, às sensações trazidas pelas imagens – e não uma preocupação com entender a qual lugar físico cada foto pertence.

Patricia conta que a maior parte das reações que presenciou e escutou em relação à obra tem a ver com relatos de estado de espírito – de uma “sensação de vento” ao extremo de uma sensação de morte (como na plácida imagem abaixo, feita, de fato, em um momento em que a artista sentiu que iria morrer, atravessando uma tempestade forte em alto mar).

A fotógrafa se interessa pela vulnerabilidade a que nos expomos no inédito e do imprevisível de um caminho, por situações-limite e também por certos “tempos mortos” da produtividade, ou seja, em como se aproveitam e vivenciam as pausas, as horas de lazer, as horas de não-trabalho (ver também *Exercícios de Arte Lúdica*).

Se permitir sentir também tem a ver com parar essa coisa incessante do nosso tempo cronológico, que é um tempo newtoniano – e que serviu muito bem à Revolução Industrial – contar as horas, minutos e segundos para remunerar as pessoas, mas que não necessariamente é o tempo do nosso corpo, do nosso espírito.”

Não por coincidência, a maior parte de seus trabalhos floresce, justamente, nessas saídas do cotidiano, numa mistura de etnografia com arte (ler o ótimo texto do jornalista André Viana, que está no livro ***Imagens Posteriores*** e conta um pouco de uma viagem feita por eles – André e Patricia – e outros amigos à Bolívia). “Eu até preferi não colocar nenhum texto teórico no livro, porque eu já escrevi muito sobre essa série na minha dissertação, muitas pessoas já escreveram. Então, resolvi fazer um livro no qual a leitura não fosse encaminhada para

algum lugar. O texto [do André Viana] pode até ser lido sem as imagens.”

Os *slides* que chegavam das viagens passavam semanas na mesa de luz, com a artista debruçada sobre eles, olhando. O processo lento, diz Patrícia, é uma característica sua. Ao longo destes treze anos produzindo e analisando as imagens, muita coisa que não fazia sentido passou a fazer – e a integrar o livro, por exemplo – ou o contrário: tornou-se excessiva ou desnecessária e saiu na edição**.

A história não é, ainda, o tempo; nem o é, tampouco, a evolução. Ambos são consequências. O tempo é um estado: a chama em que vive a salamandra da alma humana. (...) Em certo sentido, o passado é muito mais real, ou, de qualquer forma, mais estável, mais resistente que o presente, o qual desliza e se vai como areia entre os dedos, adquirindo peso material somente através da recordação.” __ Tarkovski

Questionada sobre quando o projeto ***Imagens Posteriores*** chegara ao fim, Patrícia riu. E confessou que, após quase uma década produzindo as imagens e mais cinco anos em busca de patrocínio, imaginava o encerramento com o lançamento do livro. A partir de sugestão dada pelo jornalista e curador Marco Antonio Teobaldo, porém, ela acabou levando as imagens do livro para a cidade, realizando intervenções urbanas em pontos do Rio de Janeiro que “estão passando por modificações nesta nova fase da cidade” (como a entrada da Favela da Maré, Santo Cristo e Praça da Bandeira). Essa iniciativa gerou uma nova produção, uma extensão do trabalho: o registro das fotografias nas ruas (e a interação da cidade com elas) e um vídeo com a mesma abordagem. “Essas imagens são como fendas na paisagem”.

A recepção a este desmembramento do projeto foi tão boa (na internet e no contato direto nas ruas, quando a fotógrafa e a equipe colavam os “lambe-lambe” nos muros) que acabou indo também para Fortaleza (segunda cidade onde a obra foi apresentada, em lançamento coletivo de livros). Com a novidade, Patrícia segue sem saber quando encerra o ciclo ***Imagens Posteriores***. Mas está feliz que o projeto tenha saído do âmbito da galeria e do livro, muitas vezes restritos a poucos, para um acesso mais amplo das pessoas.

O lançamento:

__ HOJE, 27/02, quarta-feira, a partir das 18h30, na Livraria da Vila (Alameda Lorena, 1731)

Debate com Patricia Gouvêa e Pio Figueiroa (mediação de Ronaldo Entler) às 19h30

Anexo 5 RioShow – 2013

<http://rioshow.oglobo.globo.com/exposicoes/galerias/imagens-posteriores>

[CINEMA](#)
[GASTRONOMIA](#)
[TEATRO E DANÇA](#)
[MÚSICA](#)
[NOITE](#)
[INFANTIL](#)
[EXPOSIÇÕES](#)
[PASSEIOS](#)

Imagens posteriores

Artista: Patrícia Gouvêa
 Para dar sua nota é preciso estar logado. [Clique Aqui](#)

☐ Envie por email Imprimir Share Tweet

Fotogaleria

Imagens posteriores
 Na mostra, a fotógrafa trata da experiência do tempo e do deslocamento

Síntese

A fotógrafa Patrícia Gouvêa exhibe o resultado de dez anos de trabalho, na mostra com dez imagens, além de intervenções urbanas espalhadas pela cidade. "Imagens posteriores" trata da experiência do tempo e do deslocamento tendo como matéria a paisagem de diversas locações não identificadas, para que o espectador possa empreender um percurso experimental próprio.

MaxiConta
Universitária Itaú
 A conta que ensina você a mexer melhor com a sua grana.

[Saiba mais](#)

Itaú. Feito para você.

Programação

Urca
Galeria do Ateliê da Imagem
 Até 28 fev 2013
 seg, ter, qua, qui e sex 10:00 até 21:00 |
 sáb 10:00 até 17:00
 Grátis

Em Cartaz

- A escolha do artista
- A menina e as faces
- Aluisio Carvão - Mestre das cores
- Arte naïf
- China revelada*
- Cinema shadow/ Segundo
- Colapso
- Desâncontros
- Estado de concentração - A violência muda
- Este Norte

Anexo 6
Retratos Afetivos

Fonte:

https://www.facebook.com/patricia.oliveira.gouvea/media_set?set=a.10151164101717636.452337.634447635&type=1&l=5efebd9048



Imagem 1 – Patrícia Gouvêa e Marco Antônio Teobaldo



Imagem 2 – Equipe ArtRio



Imagem 3 – Homem que parou para conversar com Patricia Gouvêa



Imagem 4 – Homem que parou para conversar com Patricia Gouvêa



Imagem 5 – Carol, Daniel Muskito e Igor



Imagem 6 – Coronel Major Torquato – parou para perguntar sobre a obra

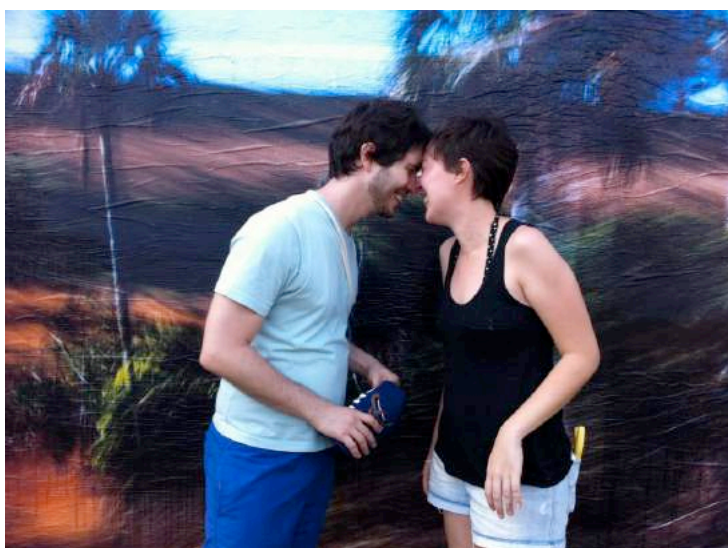


Imagem 7 – Janaina Miranda e o marido Daniel Paz



Imagem 8 – Patrícia Del Rey e Patrícia Bagniewski

Anexo 7
Vídeo das Intervenções Urbanas

Vídeo Imagens Posteriores | Intervenções Urbanas | 7'51" | 2013
<http://www.patriciagouvea.com/Imagens-Posteriores>
<http://vimeo.com/80082707>



Imagens Posteriores | Intervenções Urbanas | 7'51" | 2013

Imagem 50 – Frame do vídeo das intervenções da obra “Imagens Posteriores”

Vídeo sobre as intervenções urbanas realizadas no Rio de Janeiro, Fortaleza e Brasília

Curadoria: Marco Antônio Teobaldo

Música: Caio Senna

Imagens e Montagem: Patricia Gouvêa e Marian Starosta

Questionário realizado por Camila Grigonis Tedesco da Silva para seu Trabalho de Conclusão de curso “Polaroides (in)visíveis: a arte da flânerie na cidade pós-moderna (Licenciatura de Artes Visuais da Faculdade de Artes do Paraná)”

QUESTIONÁRIO APLICADO AO ARTISTA TOM LISBOA, 01 DE OUTUBRO DE 2012

Este questionário constitui parte da pesquisa de campo de meu Trabalho de Conclusão de Curso, do curso de Licenciatura em Artes Visuais pela Faculdade de Artes do Paraná, que tem como tema a *flânerie* e a arte contemporânea. As questões a seguir foram elaboradas a partir da análise da obra Polaroides (In)visíveis, pela sua proposta de apreensão do espaço urbano através de um olhar mais atento, que remete ao modo do *flâneur*, personagem do poeta francês Charles Baudelaire.

Peço-lhe a gentileza de responder e devolver (para o e-mail nile2005_@hotmail.com) o mais breve possível, o mais tardar até 05 de outubro, pois as respostas ainda deverão ser analisadas para que a pesquisa prossiga dentro dos prazos estabelecidos pelo cronograma.

Agradeço desde já a colaboração.

Att.

Camilla Tedesco.

1. Embora sua produção seja diversa, seria possível ajustá-la dentro de alguma vertente específica da arte contemporânea?

Tom: Dificil colocar um rótulo em arte contemporânea. Principalmente porque uma de suas principais características é o hibridismo. Acho que neste sentido minha fotografia está bem contextualizada. Tanto que a tenho definido como “fotografia marginal”, ou seja, uma fotografia que está na margem com outras manifestações artísticas, tais como a pintura, a literatura, a webarte, a intervenção urbana e o vídeo.

2. Muitos de seus trabalhos são realizados e apresentados em ambientes externos, no espaço urbano. Quais as possibilidades que a rua oferece e a galeria/museu não? Quais as diferenças de público entre esses espaços distintos?

Tom: Em questão de ocupação, eu lido o espaço urbano ou a galeria da mesma forma. A única diferença é que na cidade eu não preciso de autorização, edital, patrocinador ou curador. Neste cenário, eu tenho liberdade para desenvolver meus projetos.

3. Com as Polaroides (In)visíveis, você chama a atenção dos transeuntes/observadores para determinadas “imagens” da cidade. Como se deu a escolha dessas imagens? Você procurou ressaltar algum aspecto particular da paisagem urbana com esses recortes? E ainda, houveram fatos, pessoas ou motivos que você destaque como influentes para a proposição desta poética?

Tom: Meu olhar geralmente acaba recaindo sobre o que não é turístico. Ponto turístico já tem suas placas, guias e legendas. Acho mais interessante chamar a atenção para aquilo que nos rodeia, mas que precisa de “uma ajuda” para ser percebido.

Acho que as polaroides tem várias influências. A primeira delas é óbvia, o livro Cidades Invisíveis, do Ítalo Calvino. Ter assistido ao desfile de roupas de papel do Jum Nakao também foi muito importante. Com ele eu aprendi muito sobre construir obras efêmeras, a se desapegar do trabalho finalizado. Posso citar também um curta chamado O Cego Estrangeiro, do Marcius Barbieri. Uma experiência tão radical quanto bem-humorado das possibilidades do cinema.

4. Para encontrar estas imagens, você teve de percorrer a cidade, vagar pelo espaço urbano com uma visão mais atenta que a habitual– assumindo a atitude de um *flâneur*. Essa deambulação pela cidade faz parte do seu processo criativo? Você acredita que esta prática possa acrescentar algo de relevante – para você, para outros artistas ou para qualquer pessoa que transite na cidade?

Tom: Sim. Passear é parte integrante do processo e um dos grandes prazeres de criar um polaroid (in)visível. Este é um hábito que tenho, não apenas quando estou viajando. Gosto de me sentir turista em Curitiba, cidade que resido desde 1987. Para isto basta mudar um caminho, entrar numa loja diferente, ir em lugares onde não se está habituado e ter uma diversidade interessante na sua rede social. A partir destas pequenas atitudes, a cidade parece estar sempre se transformando. Mas ela só muda se você tiver uma postura ativa em relação a este espaço.

5. Passados sete anos desde a colagem das primeiras polaroides, muitas delas já não fariam sentido na paisagem atual, modificada pela ação do tempo e do homem, e que

não possui mais as imagens uma vez referidas. Como artista, o que você pensa a respeito dessa constante transformação do cenário urbano e da efemeridade das ações/imagens aí realizadas?

Tom: Nenhuma foto é eterna. Quando me perguntam isso, eu peço para a pessoa olhar a foto de sua carteira de identidade para se certificar se a foto representa a pessoa que está olhando para ela, naquele momento. Minhas polaroides são falsas polaroides, mas até isso elas tem de fotográfico: a efemeridade da imagem.

6. Vários autores, como Katia Canton, Nelson Brissac Peixoto, entre outros, afirmam que no mundo contemporâneo as imagens são cada vez menos apreendidas em sua totalidade, uma vez que são produzidas numa quantidade excessiva e, ainda, a própria capacidade de percepção das pessoas é afetada pelo ritmo de vida cada vez mais acelerado, que as impossibilita de contemplar e refletir sobre aquilo que veem. Para você, de que maneiras e qual a importância do artista ativar no público essa faculdade de ver?

Tom: Eu trabalho com artes visuais. Se o que eu faço tem alguma função, é ensinar a ver através daquilo que eu produzo.

7. Você já realizou algumas oficinas de polaroides (in)visíveis, em que discute a obra e algumas questões do olhar e propõe aos participante que confeccionem suas próprias polaroides. Você acha possível - e, se sim, por quais aspectos - que esta atividade possa ser tomada como uma proposta educativa num espaço escolar, pelos professores e suas turmas?

Tom: Acho que sim. Estas oficinas têm uma parte teórica e prática, que é a confecção das polaroides pelos participantes. O resultado é muito positivo porque desperta a sensibilidade para o espaço que nos circunda e alerta para os condicionamentos a que estamos submetidos. Ela já foi realizada com crianças e adultos com muito sucesso. A única diferença é que as crianças não possuem boa habilidade para redigir os textos. Com elas, as polaroides precisam estar prontas. O papel delas seria procurar as imagens que os textos apontam. A receptividade é muito grande porque vira uma espécie de jogo. De fato, as polaroides possuem algo de lúdico. É uma parceria entre o fotógrafo e o leitor. Sem essa cumplicidade, a imagem não se concretiza. É preciso gostar deste jogo visual.

8/2/2006 14:13:00

Polaroides (in)visíveis na Web



photos

Premiada intervenção urbana do fotógrafo Tom Lisboa invade agora o espaço virtual

Da Redação

Uma Curitiba (PR) vista de ângulos inusitados. Esta é, basicamente, a proposta do fotógrafo Tom Lisboa, pai das *Polaroides (in)visíveis*, intervenção urbana que invadiu, em maio de 2005, o centro da capital paranaense e mereceu, também no ano passado, o prêmio Porto Seguro de Fotografia, na categoria Pesquisas Contemporâneas. Neste ano, Lisboa volta a encampar o projeto, porém com ajustes. A mostra torna-se permanente e ocupa um novo espaço: o virtual.

Colocadas na primeira vez em pontos de ônibus do centro de Curitiba, as polaroides não esquentavam lugar, eram roubadas ou jogadas no lixo. Daí a idéia de usar a Internet nesta reedição. Mas não só por isso. Segundo Lisboa, ocorre agora uma inversão de papéis: ao invés do artista ser o único responsável por recolocar as obras na cidade, o espectador é que vai poder realizar esta tarefa.

O **site** da exposição indica os locais onde elas foram fixadas e permite que qualquer pessoa possa imprimir as polaroides em sua própria residência. De posse destas informações, basta ir aos endereços descritos e ver as imagens propostas pelo artista.

– Desta forma, a continuidade da reflexão sobre o “fazer” fotográfico, assim como esta nova maneira de interagir e ver o local em que habitamos propostas pelas *polaroides (in)visíveis* ganham continuidade e aumentam suas possibilidades de interação com a população – reforça Lisboa.

Em Porto Alegre – Neste ano, as *polaroides (in)visíveis* irão migrar para novos centros urbanos. Através de um projeto aprovado pela Galeria Lunara, na Usina do Gasômetro, tradicional espaço de fotografia em Porto Alegre (RS), a capital gaúcha será mapeada com 40 obras desta série.

Canal Contemporâneo

Sobre a exposição

Leia o texto crítico de Evandro Carlos Nicolau

Enviado por Museu de Arte Contemporânea - Curitiba maec@maec.gov.br
www.maec.gov.br

Tom Lisboa

Polaroides (in)visíveis - Mapeando um novo olhar para Curitiba

16 de outubro, terça-feira, 19h30

Caixa Cultural
Rua Conselheiro Laurindo 280, Mezanino, Curitiba - PR
☎ + 41-2118-5114
www.sinTOMnizado.com.br/polaroidescaixa
Terça a quinta, 10-19h; sexta a domingo, 10-21h
Exposição até 11 de novembro de 2007

Enviado por Tom Lisboa tomlisboa@sinTOMnizado.com.br
www.sinTOMnizado.com.br

Os Trópicos – Visões a partir do centro do Globo

Caio Reisewitz, Candida Höfer, David Zink Yi (Peru), Fernando Bryce, Fiona Tan (Inglaterra), Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger (Suíça), Guy Tillim (África do Sul), Hans-Christian Schiek (Alemanha), Lucia Laguna, Marcel Odenbach, Marcone Moreira, Marcos Chaves, Mauricio Dias & Walter Rodweg, Milton Marques (Brasil), Paulo Nenfídio, Pilar Albarracín (Espanha), Sandra Gamarra, Sherman Ong (Singapura), Théo Eshetu (Etiópia), Thomas Struth, Walmar Corêa

Tom Lisboa ainda retorna à cidade no mês de setembro para duas novas atividades. A primeira é reunir todas as 40 polaróides (in)visíveis espalhadas pela cidade na Galeria Lunara e, a segunda, lançar o site que transforma o espectador gaúcho em um tipo de interventor.

Em relação a este segundo tópico, o artista explica: "Como as polaróides são efêmeras e desaparecem muito rápido das ruas, a Internet é um meio que permite que a intervenção possa ser realizada a qualquer momento, por qualquer pessoa. Nesta interface eu disponibilizo todas as polaroides e seus locais exatos de colocação para serem impressas pelo espectador. Assim, eu dou continuidade à parceria que procuro estabelecer com o público: na rua, eu descrevo o enquadramento e ele faz a imagem; na Internet, eu dou a polaróide e ele faz a intervenção".

Sobre do artista: www.sinTOMnizado.com.br/tomlisboa



RETRATOS IMAGINÁRIOS DE PORTO ALEGRE [14 / 08]



Detalhe da 'polaroid' impressa por Tom Lisboa em frente à Câmara Municipal (Fotos: Naira Hofmeister/JÁ)

Naira Hofmeister

"Perceba como cada um dos cinco andares do Edifício Hermann, à sua esquerda, possui uma sacada diferente". A frase, escrita num papel amarelo retangular, está colada num orelhão na Rua da Praia, perto das Lojas Americanas. Um pouco mais adiante, noutro telefone, o mesmo papel amarelo avisa: "Olhe para cima: você está sendo observado".

As mensagens são o resultado da intervenção urbana que o artista visual Tom Lisboa realizou na cidade na semana passada, intitulada "Polaróides (In)Visíveis". Em pequenos cartões amarelados, com formato e tamanho que lembram as fotografias polaróides, Tom Lisboa sugere olhares fotográficos pouco comuns para cidade. A proposta é provocar o pedestre a reparar detalhes que passam despercebidos no cotidiano.

"A relação com a polaroid e a fotografia não são equivocadas. Polaroid tem a ver com este registro instantâneo que estou propondo. A única diferença é que minha polaroid não impõe a visão de um fotógrafo, ela apenas dá a descrição de um possível enquadramento. A imagem é a pessoa quem faz", explica Lisboa.

O artista visual repete na capital do Rio Grande do Sul a iniciativa realizada em Curitiba no mês de maio, reconhecida por um dos mais importantes prêmios de fotografia nacional, o Porto Seguro. Apesar de tecnicamente não ser um trabalho de fotografia, *Polaróides (In)Visíveis* utiliza os fundamentos básicos da arte: enquadramento, iluminação e profundidade de campo. "A boa foto não depende da câmera, mas sim, da visão do fotógrafo", opina.



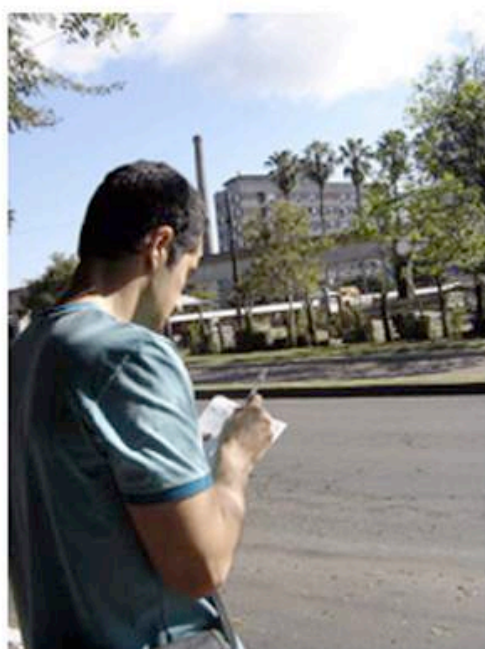
O artista fixa as *Polaróides (In)Visíveis* em paradas de ônibus e telefones públicos

Além dos orelhões, as paradas de ônibus do centro de Porto Alegre também receberam os adesivos amarelos. "São locais onde tradicionalmente, a pessoa se permite observar, pois está parada, esperando o ônibus ou fazendo uma ligação".

Além do local incomum, Tom Lisboa buscou ângulos que dificilmente são percebidos. O alto dos prédios, um detalhe ao fundo de uma cena ou um reflexo na fachada de vidros. "Uma das características das imagens é que geralmente não são cartões postais, são aquelas coisas mais invisíveis para quem anda diariamente na correria".

A imagem escondida

Munido de um caderninho, 'molduras' de polaróides e uma caneta, Tom Lisboa sai a caminhar pela cidade, buscando ângulos não usuais da urbanidade. Quando enxerga um ponto de ônibus ou telefone público, pára e começa a observar o entorno. "Fico um tempão olhando para os lados, para cima, esperando aparecer uma imagem que eu queira destacar", conta. Foi assim que descobriu a assimetria nas sacadas do Edifício Hermann e a estátua em cima do prédio da Livraria do Globo, na Rua da Praia, que parece observar o movimento na avenida.



No ponto de ônibus, ele procura o ângulo ideal da foto

Em frente à Câmara de Vereadores, por exemplo, Tom Lisboa sugere um enquadramento do cenário formado pelos trilhos do aeromóvel, a chaminé da Usina do Gasômetro e os coqueiros da avenida Loureiro da Silva.

Lisboa, pára, observa, anota no caderninho e em seguida, transcreve o texto para o papel amarelo. Colada na parada de ônibus, a polaróide vira uma espécie de exposição permanente.

Ou nem tanto: minutos depois, o artista volta ao local e, surpresa, a intervenção não está mais lá. "É a primeira vez que desenvolvo um desprendimento tão grande da minha obra, já soube de turistas que levaram uma polaróide como souvenir", confessa.

Anexo 12

Convite da exposição “Polaroides (in)visíveis” na Galeria Lunara em Porto

As polaroides (in)visíveis e seus deslocamentos
por Tom Lisboa

Antes da intervenção polaroides (in)visíveis (2005), uma característica de minha pesquisa fotográfica era a imobilidade. E não me refiro à imobilidade própria da fotografia, mas ao meu processo de criação. Eu não costumava “sair para fotografar”. Eram as imagens que vinham até mim, seja através da televisão ou das páginas dos jornais, que eram capturadas, reelaboradas e ampliadas em papel fotográfico.

Em polaroides (in)visíveis este processo aparece invertido: sua execução surge a partir de um deslocamento que faço pela cidade, não é necessária a utilização de câmera para registrar o que vejo e a produção da imagem é transferida para quem lê o texto da polaroid. Neste sentido, deslocamento parece ser uma palavra importante nesta intervenção: do artista, do olhar do espectador, do fazer fotográfico e da visibilidade muitas vezes estacionada que temos do local em que habitamos.

Analogamente, as polaroides (in)visíveis discutem este deslocamento ao propor uma possível mobilidade entre o espaço real e o virtual. O espaço real é o da cidade, do espectador como criador de imagens, das obras que, efêmeras, são absorvidas pela agitação urbana. Já o espaço virtual é o da internet, do registro do percurso que fiz dentro da cidade e da possibilidade de qualquer pessoa realizar a intervenção em meu lugar, ou seja, o espectador como interventor.

A Galeria Lunara se transforma agora em ponto de convergência para analisarmos estes deslocamentos, um local para reflexão sobre a ocupação de espaços.

O espectador como interventor
Imprima as polaroides e faça a intervenção em Porto Alegre
www.sinTOMnizado.com.br/polaroides

Para ver a imagem deste convite vá ao ponto de ônibus da Rua Loureiro da Silva, em frente à Câmara Municipal e olhe para o lado esquerdo

IMPRESSO ESPECIAL
Contrato nº 2074/03
DR/RS
SMC/PMPA
CORREIOS

*polaroides (in)visíveis
de tom lisboa*

abertura 14 de setembro, 19h
de 15 de setembro a
15 de outubro de 2006

galeria lunara
av. pres. joão goulart, 551
usina do gasômetro - 5º andar
porto alegre - rs



GAZETA DO POVO

Vida e Cidadania | Vida Pública | Mundo | Economia | Esportes | Caderno G | Vida na Universidade

Opinião | Colunas | Ensino | Pós & Carreira | Agro | Saúde | Gente | Dados | F1 | GAZ+ | Animal | Tecnologia | Turismo | Litoral | Automóveis | Imóveis | Casa & De

EDIÇÃO DO DIA | Anteriores | Paz Sem Voz é Medo | VÍDEOS | Blogs | Cinema | Guia | Obituário | Charges | Rasquinho | Delivery | Clube do Assinante | Assinatu

VIDA E CIDADANIA

>> VISUAIS

O enquadramento do espectador

Tom Lisboa leva intervenção urbana à Galeria da Caixa

Publicado em 16/10/2007 | LUCIANA ROMAGNOLLI

Fale conosco | Comunicar erros

Imprimir | Enviar por e-mail | Compartilhar no Facebook | Compartilhar no Twitter | Compartilhar no LinkedIn | Compartilhar no YouTube | Compartilhar no Instagram | Compartilhar no WhatsApp

"Encoste sua nuca neste telefone e aprecie o enquadramento formado pela cúpula do orelhão", sugere a polaroide impressa em sulfite amarelo. O texto substitui a imagem, mas o pedaço de papel ainda funciona como uma fotografia. É um registro instantâneo, que fixa um momento da paisagem urbana e propõe um olhar mais atento sobre a cidade. O enquadramento, contudo, não está delimitado. Fica aberto ao espectador.

Criadas como uma forma de intervenção urbana pelo artista visual Tom Lisboa, em 2005, as polaroides foram colocadas em praças centrais de Curitiba, para serem descobertas pelos passantes.

Depois de experimentar a mesma idéia em Porto Alegre, Vitória e Buenos Aires, o artista expandiu o projeto na capital paranaense: espalhou mais cem polaroides pelo e centro e bairros próximos durante o mês de setembro.

Todo esse trabalho será reunido na Galeria da Caixa a partir de hoje, às 19h30, na exposição Polaroides (In)Visíveis – Mapeando um Novo Olhar para Curitiba. A apresentação no espaço fechado permite a concentração de todas as obras, que de outra maneira não seriam vistas em conjunto. Afinal, grudadas com fita-crepe em telefones públicos e pontos de ônibus, as polaroides não permanecem muito tempo no mesmo lugar – pelo que um taxista contou a Tom Lisboa, elas viraram até souvenir nas mãos de turistas paulistas.

Embora as polaroides não estejam acompanhadas das imagens dos locais que as inspiraram, elas não devem ficar completamente desvinculadas do espaço urbano. Para isso, os catálogos criados (e distribuídos na galeria) servem como um guia de visita. A idéia é que o espectador complete o percurso, indo até os locais indicados. "As polaroides serão feitas a partir da ação do espectador. A gente é muito bombardeado passivamente pelas imagens. O espectador tem que ter uma ação mais ativa", diz Lisboa.

Cidade ampliada

A concepção das polaroides deriva de um trabalho de investigação e observação. Tom Lisboa sai à rua, escolhe espaços de circulação onde haja grande trânsito de pessoas e pontos de parada. O artista procura o que há de mais interessante para apontar e imagens que possam ser relacionadas. Leva três horas para compor dez polaroides. "É um trabalho demorado", conta Tom Lisboa.

Nas intervenções que já fez em Curitiba – Ficções Urbanas (2004), Projeto Cinematógrafo (2006), Cowtadinhas (2006) e Blow Up (2007) –, o artista sempre explorou aspectos construtivos da imagem e fez referências à cidade. Polaroides... mantém a mesma linha de pesquisa e a relação com o espaço urbano. "Cada vez que faço a polaroide de um espaço urbano, a minha percepção é que esse espaço está sendo ampliado. Parece que adquire uma nova dimensão que eu criei para ele", comenta o artista.

Serviço: Polaroides (In)Visíveis – Mapeando um Novo Olhar para Curitiba, de Tom Lisboa. Abertura hoje, às 19h30. Caixa Cultural (Rua Conselheiro Laurindo, 280), (41)2118-5114. Terça a quinta-feira, das 10 às 19 horas, sexta a domingo, das 10 às 21 horas. Até 11 de novembro.



BLOGS

>> Blog Vida e C



Parecer da Urbs
projeto de lei de
na Câmara

ATUALIZADO

FALT

ParanáOnline

Página Inicial

Almanaque

Cidades

Economia

Esportes

Mundo

País

Polícia

Política

Reprodução

O ESTADO DO PARANÁ

A INFORMAÇÃO 00:31

Canais

Automóveis

Ciência e Tecnologia

Direito e Justiça

Gastronomia

Mulher

Viagem e Turismo

Vida e Saúde

Divulgação

CLIQUE AQUI E CONFIRA O REGULAMENTO DA PROMOÇÃO

Outros

Anuncie

Assine O Estado do Paraná

Atendimento Comercial

Cadastre-se

Classificados

Colunistas

Grupo Paulo Pimentel

PRA VOCÊ

Almanaque / Notícias

Imprimir

RSS

Enviar para amigo

Corrigir

11/10/2007 às 16:50:53 - Atualizado em 19/07/2008 às 16:35:52

Tom Lisboa mostra suas "polaroides" (in)visíveis

Jornalista Externo

Divulgação



Artista redefine visualmente Curitiba com 100 novas polaroides (in)visíveis.

A intervenção urbana polaroides (in)visíveis, de Tom Lisboa, vem provando, desde 2005, que desconhece qualquer tipo de fronteira. A partir do dia 16 de outubro, na Galeria da Caixa, a exposição ☐ Polaroides (in)visíveis ☐ mapeando um novo olhar para Curitiba ☐ comprova esta tese mostrando como esta intervenção é capaz de ocupar, simultaneamente, quatro espaços distintos ☐ o urbano, o virtual, o editorial e o de uma galeria.

O espaço urbano foi o ponto de partida. Nele, estas ☐ polaroides conceituais ☐ de papel sulfite amarelo, que trazem um texto no lugar na imagem, revelam para quem lê, detalhes quase imperceptíveis do ambiente que o cerca. Durante quinze dias, no último mês de setembro, pontos de ônibus e orelhões de oito bairros de Curitiba receberam 100 novas polaroides (in)visíveis, que se juntaram às outras 18 feitas no centro, em 2005.

Só que, por serem fixadas com fita crepe, a duração destas obras no espaço urbano é efêmera. Pensando nisso, foram desenvolvidos outros dois espaços que possibilitam a continuidade da intervenção: o virtual e o editorial. Um site e um catálogo (transformado em guia de visita das polaroides (in)visíveis)

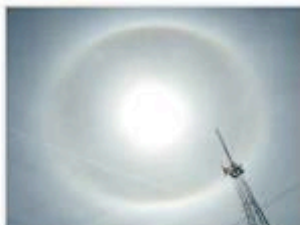
Newsletter

Ombudsman

Termos de Uso

Trabalhe Conosco

Imagem do Dia



Curitibanos observaram na manhã de sexta-feira um fenômeno conhecido como "halo solar", que formou uma espécie de auréola em torno do Sol.

Charge do Dia



trazem todas as polaroides e seus locais exatos de colocação. Basta consultar um destes dois espaços, seguir o trajeto percorrido pelo artista e ver as imagens pela cidade. □ Neste caso, a publicação e o site não são meros registros documentais, mas a própria intervenção em potencial. Eles existem para serem utilizados, não apenas colecionados□, afirma Lisboa.

Por fim, o quarto espaço é a própria Galeria da Caixa, que reunirá pela primeira e última vez as 100 polaroides (in)visíveis criadas, divulgará o site da intervenção e distribuirá os guias de visita. Em comum, todos os espaços dividem o mesmo conceito: nunca entregar imagens prontas para o espectador. Neste sentido, Tom Lisboa, que nunca fotografa as imagens que escreve em suas polaroides, conclui: □ Não revelar significa não impor um ponto de vista. A inexistência da imagem nos ajuda a refletir sobre seus próprios mecanismos de construção□.

Tom Lisboa

Tom Lisboa é artista visual, mestre em comunicação e linguagens e professor/pesquisador de cinema. Atualmente sua produção está direcionada para as áreas de intervenção urbana, fotografia e vídeo-arte. Paralelamente, criou o Curso de Cultura Cinematográfica e o Cineclube Contramão, ambos voltados para o cinema independente e experimental.

Além das polaroides (in)visíveis (2005), Tom Lisboa realizou outras quatro intervenções □ Ficções Urbanas□ (2004), □ Projeto Cinematógrafo□ (2006) e □ Cowntadinhas□ (2006), esta última paralela à □ Cowparade□. (veja imagens destas intervenções em www.sinTOMnizado.com.br/tomlisboa)

Serviço:

□ Polaroides (in)visíveis □ mapeando um novo olhar para Curitiba□, por Tom Lisboa. Abertura 16 de outubro, às 19h30. A exposição permanecerá aberta até o dia 11/11/07, de terça à quinta, das 10 às 19 horas e sexta à domingo, das 10 às 21 horas. A Galeria da Caixa fica na rua Conselheiro Laurindo, 280.

GAZETA DO P

CADERNO

G

TERÇA-FEIRA - 17 de maio de 2005

< cadernog@gazetadopovo.com.br >

Ciclo de Música

A Livraria Curitiba inicia uma nova atividade cultural gratuita para levar à população informações sobre diferentes estilos de composições. Intitulado Ciclo de Música, o projeto vai ocorrer a cada 15 dias. O primeiro evento está marcado para hoje, a partir das 19 horas, na 1ª Shopping Estação. Será uma palestra de introdução à música clássica da Índia, com a presença do músico curitibano Ângelo Estanislau, que vai fazer pocket-show em seguida.

VISUAIS ■ O MULTIARTISTA TOM LISBOA FAZ NOVAS INTERFERÊNCIAS URBANAS PELO CENTRO DE CURITIBA

Exercícios para ampliar o olhar

Depois dos outdoors, artista ocupa-se da estrutura dos pontos de ônibus

ESTÁ MARCADA PARA A MADRUGADA do dia 20 de maio a nova invasão do artista plástico Tom Lisboa que, mais uma vez, vai usar a cidade como "galeria" para mostrar suas criações, na exposição batizada de *Polaróides (In)Visíveis*. Nessa intervenção urbana, pequenos cartazes serão adesivados em pontos de ônibus da região central da cidade, com dicas para que os usuários desfrutem de detalhes que passam despercebidos durante a correria do dia-a-dia. Não haverá imagens, mas instruções para que o transeunte se encontre com o olhar, fazendo uma fotografia mental.

"No meu trabalho fotográfico, procuro evidenciar que imagem é algo que se constrói. No *Ficções Urbanas* (mostra anterior que usou outdoors como suporte), coloquei imagens de tevê sobre a planta de Curitiba. Nas polaróides, abro espaço para a pessoa - ela mesma e não mais eu - construir a imagem que proponho a partir do ponto de vista dela. Não sou mais eu construindo. Estou dando a oportunidade de ela mesma criá-la", explica ele.

Além de abrir mão das grandes dimensões, Lisboa deixa de lado, também, as imagens e se apropria das letras para compor suas obras, criadas com a intenção de provocar uma ampliação de percepção do cotidiano. As peças serão instaladas em 18 pontos de ônibus em três praças: Santos Andrade, Carlos Gomes e Zacarias. As imagens

NA INTERNET

Sem data para acabar

Toda vez que abre uma nova mostra, Tom Lisboa coloca no ar um endereço eletrônico específico sobre os trabalhos, para que os interessados possam se aprofundar nos questionamentos e conhecer melhor sua trajetória. Desta vez, ao clicar nas imagens, as obras aparecerão inseridas no local da cidade onde estão instaladas.

Um dos retornos que Lisboa percebe é notar que, durante a exposição, aumenta o acesso à página. "Não sei ainda que tipo de resposta tem agora, pois estou lidando com peças quase descartáveis, já que podem ser descoladas e carregadas para casa", diz, lembrando que é a primeira de suas mostras sem data para acabar.

Em sua exposição anterior, *Ficções Urbanas*, que também mexeu com a questão de ocupação de espaços públicos e interferência na cidade, Lisboa escolheu 20 pontos da região central de Curitiba para instalar, em outdoors, colagens de imagens usadas em publicidade. Em outro trabalho, o artista utilizou-se de vários suportes, criando fotomontagens exibidas em formato de histórias em quadrinhos sob o nome *Doc Pop*. (AP)

"A diferença entre a minha polaróide e a clássica é que a minha não impõe a visão do fotógrafo, apenas dá a descrição de um possível enquadramento. A imagem é a pessoa quem faz. É a ausência de uma imagem procurando evidenciar o processo de construção da própria imagem fotográfica que surge a partir de cada subjetividade."

TOM LISBOA, artista plástico e pesquisador



Tom Lisboa gosta de lidar com a cidade como suporte, chamando a atenção para suas peculiaridades.

tem imagens, eu tive de ir para a rua, e nas duas anteriores que produzi, com muitas imagens, fiz tudo em casa", diz.

O espaço público sempre o seduziu pela "artificialidade". "É tudo construído, não-natural e, portanto, criativo. A gente entra em contato, diariamente, com esse ambiente artificial, e cria percepções a partir disso. Às vezes, não percebe a rua que muda de sentido, o terreno que ganhou muro, mas estamos sempre interagindo. A *Polaróide (In)Visíveis* é a possibilidade de a pessoa extrapolar a percepção que tem deste espaço, não só no sentido de ver, mas, também, de fazer associações", diz ele que, em determinada polaróide comenta sobre "uma tal estrutura de ferro que aparece por fora".

Ao longo desses experimentos, Lisboa tem recebido as mais diversificadas reações, desde a recusa de se comunicar com a obra, até a vontade genuína do espectador de "entrar" nela. "Quando lido com espaço público, nunca sei com quem vou dialogar e procuro não impor nada. Gosto de colocar minhas obras como convite para interpretação", observa.

— ADRIANE PERIN

O projeto

Tom Lisboa conta que estava quieto em seu canto quando recebeu o convite de um grupo de alunos de Comunicação Social da PUCPR, para criar o cartaz de divulgação de um site que faz parte do projeto de conclusão de curso, sobre intervenção urbana. "Não quis ficar no simples cartaz. Para começo de

conversa, se o tema é intervenção urbana, o cartaz teria de ser uma", comenta ele que, primeiro, pensou em criar vários, o que inviabilizou o custo para os estudantes que acabaram usando uma matriz em seu projeto, enquanto Lisboa expandiu sua proposta por conta própria.

"O engraçado é que, para fazer essa exposição, que não

➔ **Serviço:** *Polaróides (In)Visíveis*, intervenção de Tom Lisboa nos pontos de ônibus das praças Santos Andrade, Carlos Gomes e Zacarias. A partir do dia 20 de maio, quando também será disponibilizado o site www.tomlisboa.com.br/polaroides, com informações sobre os trabalhos.

Imagens Posteriores de Patricia Gouvêa e o espanto das viagens, texto de Claudia Linhares Sanz

(<http://iconica.com.br/site/imagens-posteriores-de-patricia-gouvea-e-o-espanto-das-viagens/>)

RUBENS FERNANDES JUNIOR

RUBENS FERNANDES JUNIOR

PRO FOTÓGRAFIA

CLÁUDIA LINHARES SANZ

RONALDO ENTLEI

MAURÍCIO LISSOVSKY

MAURÍCIO LISSOVSKY

ARTIGOS PARAGEM
 ICÔNICA DE BOLSO

Imagens posteriores de Patricia Gouvêa e o espanto das viagens *

CLAUDIA LINHARES SANZ [17.set.2013]

Patricia Gouvêa, Imagens posteriores, 2012

As imagens de Patricia Gouvêa me fizeram voltar no tempo, àquela época da emergência da fotografia, quando ela se apresenta como um dos mais insignificantes e interessantes dispositivos temporais da modernidade.

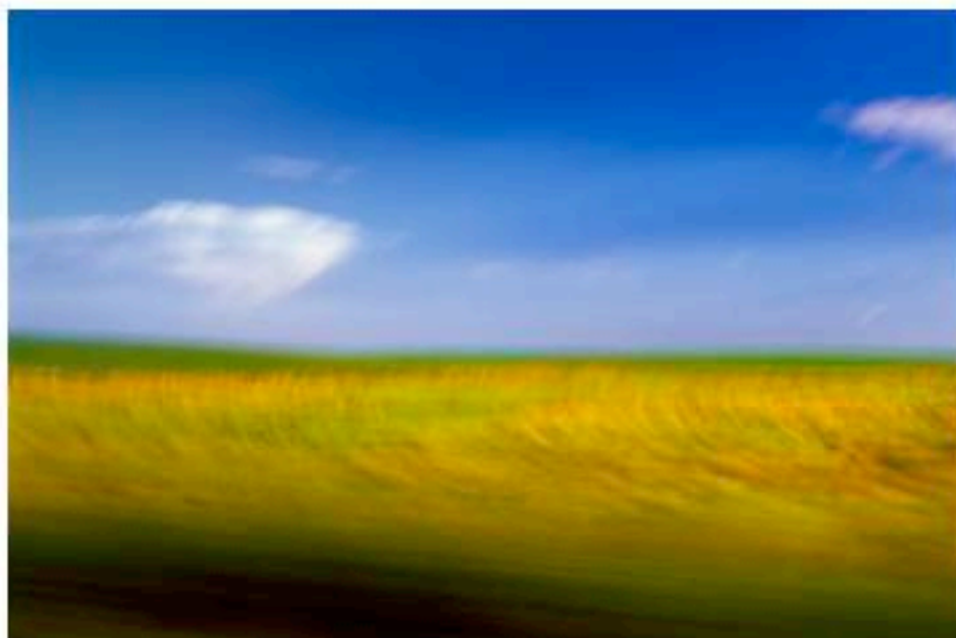
Foi Victor Hugo quem me levou nesse deslocamento de tempo. Abandonava o presente para tentar compartilhar o espanto das viagens de trem do escritor francês. Trilhando sua carta, redigida em 22 de agosto de 1837 (dois anos antes de a fotografia ser apresentada na academia francesa), podia, então, ver através da janela do trem

RECENTES

- Lily Sverner – Para ver sem pressa**
RUBENS FERNANDES JUNIOR | 5.AGO.16
- :) Rostos**
RONALDO ENTLEI | 18.JUL.16
- O Passo dos Elefantinhos [Os falsos falsos #2]**
MAURICIO LISSOVSKY | 13.JUL.16
- Os falsos falsos #1**
MAURICIO LISSOVSKY | 13.JUN.16
- Caio Prado Jr. fotógrafo**
RUBENS FERNANDES JUNIOR | 26.ABR.16
- O corpo e a câmera: oscilações nostálgicas de Wim Wenders em torno da fotografia**
RONALDO ENTLEI | 21.MAR.16
- Umberto Eco, a internet e o ornitorrinco**
RONALDO ENTLEI | 20.FEV.16

RANDOM

“ que as flores à margem da estrada não são flores, mas manchas, ou melhor riscos, vermelhos ou brancos; já não existem pontos, tudo se torna riscos; os campos de trigo são grandes cabeleiras amarelas; campos de alfafa, longas tranças verdes; as cidades, os campanários e as árvores encenam uma louca dança misturando-se no horizonte; de quando em quando, uma sombra, uma forma, um espectro aparece e desaparece como um relâmpago por trás da janela: é o chefe da estação,



Patricia Gouvêa, *Imagens posteriores*, 2012

Victor Hugo me faz sentir uma visão profundamente debilitada pela velocidade, algo que provavelmente não estava relacionado a nenhuma deficiência fisiológica. Mais do que isso, entre 1770 e 1830, as possibilidades inéditas do sistema ferroviário relacionavam-se ao problema da experiência do sujeito moderno que, nesse momento, estava em franca transformação. O tempo das viagens entre as mais importantes cidades europeias caíra pela metade. As novas relações entre espaço e tempo produziam então uma nova geografia, agora baseada na condição da velocidade. O que é decisivo, nesse momento, não é exatamente a medida objetiva da distância, mas a relação potencial de tal distância. As novas tecnologias de transporte tinham a velocidade como promessa inerente, e isso parecia causar, a princípio, enorme sensação de perturbação e estresse. A velocidade é vivida, nas primeiras décadas do século XIX, como desorientação, invisibilidade, impossibilidade de distinguir objetos através da janela, como constatam outros depoimentos da época (1838): “é impossível reconhecer uma pessoa de pé, à beira da estrada, passando por ela na velocidade atual dos trens.” Ou ainda: “árvores, choupanas, etc.: tão logo alguém se volta para olhá-las, elas há muito se foram”, dizia Jacob Burckhardt, em 1840. Muito interessante o desconforto que a velocidade causa aos corpos e subjetividades ainda não calibrados da segunda metade do século XIX. Como criticava o editorial do jornal médico *The Lancet*, em 1867:

“a rapidez e a variedade dessas visões através do trem causariam necessariamente fadiga tanto ao olho quanto ao cérebro: “A distância constantemente variável a que os objetos são colocados envolve um trabalho de adaptação incessante do aparelho que os focaliza sobre a retina (...) o excesso de atividade funcional sempre implica a destruição de material e a mudança orgânica da substância.

Qual poderia ser o efeito das viagens ferroviárias? É como se a paisagem de velocidade dos trens da primeira metade do século XIX tivesse impregnado toda a percepção, dentro ou fora da viagem. Tudo indica que, ao ocorrer tal intensificação dos estímulos, as noções de espaço e de tempo pareciam estar sendo profundamente alteradas. De acordo com o escritor alemão Heine Lutezia, em carta redigida numa viagem de Paris a Orleans, em 1843, “o que muda agora precisa ocorrer em nosso modo de olhar as coisas, em nossa noção! Mesmo os conceitos elementares de tempo e espaço começaram a vacilar. As ferrovias matam o espaço, restando-nos somente o tempo...” De fato, nem o tempo poderia ser mantido intacto, pois, se havia algum aniquilamento do espaço, esse não poderia ser realizado senão pela velocidade.

Tratava-se da mesma profecia de velocidade que fundamentou os discursos sobre o advento da fotografia instantânea. Como as velocidades propostas pelos novos trens, a fotografia prometia mais do que uma capacidade atual de rapidez: ela sugeria uma relação potencial de velocidade e, simultaneamente, de durabilidade. Promessa que, mesmo não cumprida imediatamente, já conformava, em potência, uma nova percepção. O que a fotografia estaria habilitada a fazer quando inevitavelmente progredisse?



Patricia Gouvêa, *Imagens posteriores*, 2012

Congelar. Fixar. Tornar nítida a imagem do tempo. Tornar imóvel as vistas modernas.

Parar o trem. Conter o progresso do esquecimento. Assegurar o domínio do indomável tempo moderno. Tranquilizar a percepção de um corpo que só poderia perceber a intranquilidade das velocidades inéditas que sobrecarregam as vidas do século XIX.

Assim, todo o desenvolvimento fotográfico é sustentado por um desejo de instantaneidade que irá solucionar o desconforto que novos procedimentos, como as viagens ferroviárias, produziam. Não por acaso a fotografia instantânea ganhou legitimidade e a autoridade para enunciar o mundo, questionar o visível, impondo-se como paradigma da fotografia do século XX, até hoje.

Por que então, borrar hoje as imagens? Por que a estratégia, simples tecnicamente, de evocar os fantasmas do advento da fotografia, os borrões causados pelas longas exposições? Por que abdicar, mesmo que momentaneamente, daquilo que foi não apenas um projeto "bem-sucedido", mas também um modo naturalizado na história da fotografia e apreendido tão facilmente pelo olhar contemporâneo?

Será que as "imagens posteriores" de Patricia Gouvêa retomam o tempo em que a fotografia vivia não ao sabor do instante, mas longamente no interior dele?

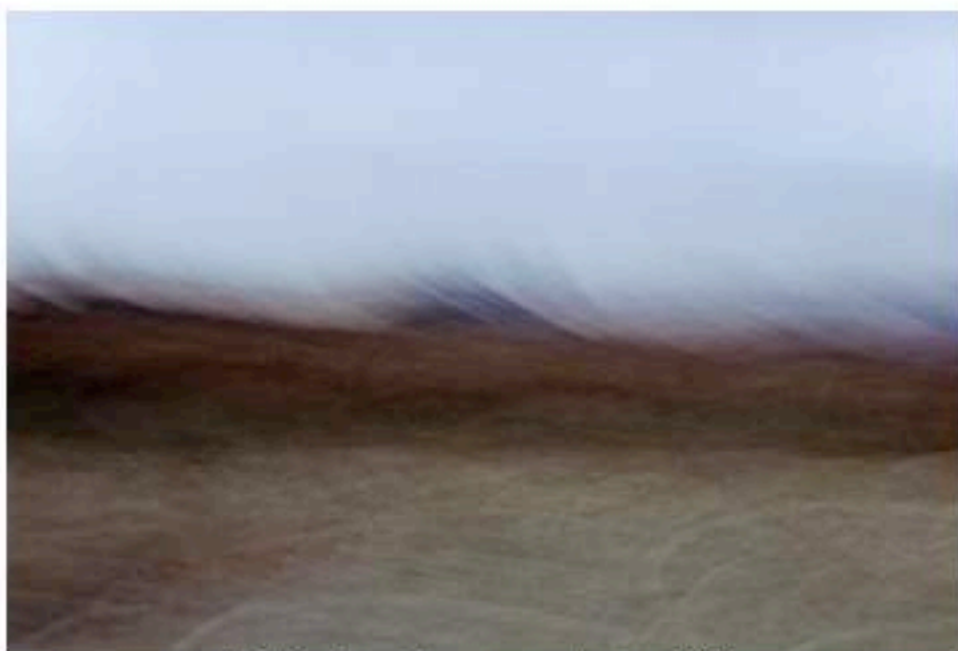
Arrisco a dizer que não se trata de evocar simplesmente a história da fotografia. Mas ao fazê-lo, sublinhar aquilo que difere. Sublinhar o tempo que habitamos hoje. Não nos espantamos mais com a velocidade; a vida hiperacelerada do nosso presente contínuo é a própria condição de possibilidade do que somos hoje, do que pensamos, do que desejamos, do que memorizamos e, principalmente, do que esquecemos. É com fruição que vemos as imagens de Patricia. Prazer estético. As paisagens arrastadas das viagens de Patricia nos fazem lembrar não apenas do que modernamente fomos um dia feitos, mas, principalmente do que contemporaneamente estamos sendo feitos.



Patricia Gouvêa, *Imagens posteriores*, 2012

Desconfio também que junto delas suspire a voz de Bergson, que dizia, ainda no final do século XIX, que deveríamos nos habituar a pensar a duração e aí... imediatamente o que estava entorpecido poderia distender-se:

“Diante do espetáculo dessa mobilidade universal, alguns de nós serão tomados de vertigem. Estão acostumadas à terra firme; não conseguem se acostumar (...) Precisam de pontos fixos aos quais amarrar as ideias e a existência. Acreditam que se tudo passa; nada existe; e que, se a realidade é mobilidade, ela já não é no momento em que a pensamos (...) – Podem ficar tranquilos! A mudança, se consentirem em olhar para ela diretamente, sem véu interposto, logo lhes aparecerá como o que pode haver de mais substancial e duradouro no mundo. Sua solidez é infinitamente superior à de uma fixidez que não passa de um arranjo efêmero entre mobilidades (...) Para nós nunca há instantâneo (Bergson, em *Memória e Vida*).



Patricia Gouvêa, *Imagens posteriores*, 2012

* Texto elaborado para lançamento do livro *Imagens Posteriores* de Patricia Gouvêa, na livraria Cultura de Brasília, 15 de abril de 2013.

Tags: Livro, Livro de Artista, paisagem, Patricia Gouvêa, Trem, Velocidade, Victor Hugo

Anexo 17
Livro “Imagens Posteriores”

Livro *Imagens Posteriores*, texto de André Viana

(<http://patriciagouvea.blogspot.com.br/2012/12/imagens-posteriores-por-andre-viana.html>)

ISBN: 978-85-99625-38-5

Páginas: 114 pg.

Publicação: Dezembro 2012

Formato: 24,0cm x 17,0cm



Imagem 10 – Capa do livro “Imagens Posteriores”



Imagem 11 – Interior do livro “Imagens Posteriores”

De tão vivas e profundas, algumas viagens terminam por impregnar outras futuras com alguma sorte, todas as outras futuras – que uma alma feliz um dia vier a fazer na vida. Pode ser que o assunto aqui seja simplesmente saudade, “a saudade como um sentimento vivido de eternidade”, na frase de um autor caro à artista Patricia Gouvêa, o português Eduardo Lourenço. Digo isso porque houve uma vez na Bolívia, lá pelo início de 2002, em que uma turma de cinco amigos teve a chance de integrar uma dessas viagens de formação. Ainda hoje aquela pequena odisséia andina emite imperceptíveis irradiações nos eventuais encontros do grupo, no jeito como nos cumprimentamos, nas piadas, na maneira como relativizamos o mundo quando estamos juntos.

Pulsação secreta no reservatório da memória de cada um de nós, aquela viagem à Bolívia se perpetua na cumplicidade de quem cruzou junto, em determinado momento da vida, o mesmo rio. Não exatamente aquele de Heráclito, de fonte metaforicamente clara e abundante, mas um rio seco e pedregoso, repleto de porcos rosados e de lixo, como o de Yotala, um vilarejo da cordilheira boliviana onde achamos por bem parar por alguns dias de modo a reabastecer as energias esvaídas na diarreia coletiva a que festivamente nos entregamos ao cabo de alguns inevitáveis episódios culinários. (Sobretudo um, em Tarabuco, quando subitamente nos vimos como convidados de honra num casamento em que nos foi servido mondrongo, espécie de sopa a base de batata com corante e carne de porco cozida – a carne, naquele caso, para nosso combalido deleite, com as cerdas do inocente animal ainda presas à pele.)

Fisiologias à parte, Yotala foi um momento importante da nossa viagem porque ali tivemos condições não só de regular o corpo como de nos abrir novamente a instantes de ócio: as declamações na biblioteca da sede do Teatro de los Andes (“*Oisive jeunesse, à tout asservie, par délicatesse, j’ai perdu ma vie*”), a apresentação solitária de Danka, a polonesa tocadora de

acordeão, as fotos casuais na piscina azul e vazia, as saudações a Pachamama, a caminhada de fim de tarde pelos trilhos abandonados da antiga estação de Yotala, a exatos 2.526 metros acima do mundo.

Minha memória, claro, não chega a tanta precisão. Cito o número graças às tantas fotos que tiramos da desolada placa da estação, só não inteiramente fatasma porque uma família ali resolveu se instalar. Já era fim da tarde quando finalmente avistamos aquele casebre com seu alpendre carcomido, que em outros tempos havia servido de plataforma para embarque e desembarque de passageiros (“Onde estarão todos?”, me sopra sadicamente Juan Rulfo). Estávamos todos de máquina fotográfica em punho, e nos entregávamos avidamente ao registro daquela tarde de céu branco, estimulados por conversas travadas com Patricia, a única fotógrafa profissional do grupo, sobre o velho e bom instante decisivo.

Sem saber direito o que encontraríamos no interior da estação, impusemos um ar de respeito às nossas passadas e assim começamos nossa aproximação. Logo vimos um varal de roupas preso às colunas do alpendre e, entre calças masculinas e algumas camisas, quatro crianças brincando, uma delas um bebê de seus 8 meses, o rosto sujo, sentado no chão. Ainda hoje, dez anos passados, não lembro de nenhum outro momento da minha iludida existência em que tive a sensação tão nítida de que, como um pássaro raro que repetidamente pousa na sua frente, eu estava diante do meu instante fotográfico decisivo. A foto perfeita, milimetricamente enquadrada, naquele rolo de filme em preto e branco, da miséria humana. Diante das crianças sujas da estação de trem de Yotala, eu era Cartier-Bresson, eu era Sebastião Salgado.

Mês mais tarde, na volta para casa, depois de muitos outros instantes decisivos (Não exatamente fotográficos, mas de perigo de morte mesmo), tive a chace de finalmente revelar o rolo de filme gasto em Yotala. É claro que meu registro das crianças sujas da estação de Yotala não tinha nada além de uma piedoso insignificância estética (foto torta, ângulo tosco, sombras no lugar errado, história nenhuma a contar). Mas ali, na estação de trem,

segundos, minutos, horas, depois do disparo de meu obturador, eu ainda não sabia disso. E então compartilhamos, Patricia e eu, a felicidade daquela fração de tempo que meu eu-Bresson, meu eu-Salgado, num misto de oportunismo e genialidade, havia conseguido eternizar.

Naquele época, a ideia do instante decisivo ainda não me soava *demodée*. Embora já tivesse começado a pôr intuitivamente em prática algumas questões suas relativas ao tempo na fotografia, Patricia tampouco tinha uma opinião clara a respeito da fotografia como morte do tempo. Daí termos tanto conversado sobre o tema, na manhã seguinte ao episódio da estação, enquanto caminhávamos em direção ao rio seco e pedregoso de Yotala. Não conseguiria reproduzir aqui as palavras e ideias despejadas por todos nós naquele dia. Certas coisas, felizmente, existem apenas para serem levadas pela brisa. Mas lembro ter pensado que, se um dia Patricia viesse a publicar um livro de fotografias, escreveria sobre aquele momento.

Pois bem. A brisa passou, o tempo passou, aqueles que éramos passamos. Patricia, artesã da imagem, pouco a pouco foi se impregnando das teorias de Flüsser, de Bergson, de André Rouillé, de Maurício Lissovsky e Luiz Alberto Oliveira, ao mesmo tempo em que registrava, de carro, ônibus ou barco, seus experimentos fotográficos nos quais o tempo já não se apresentava mais com sua tediosa mascara mortuária, mas como, digamos, sentimento vivido de eternidade. Baía de Guanabara, Chapada dos Veadeiros, Grand Canyon, Lençóis Maranhenses, Amazônia, Lagoa dos Patos, Uruguai, Argentina, Bolívia: paisagens finalmente libertas de seus atributos geográficos, constituindo não mais uma fruição estática para o espectador, mas experiência viva.

Difícil encontrar título mais adequado para esta série que finalmente recebe o registro que merece. Pois assim como o fenômeno descrito pela teoria da cor na física óptica (olhe para uma lâmpada acesa e depois feche os olhos e vai entender), as imagens deste livro permanecem muito tempo depois de terem sido vistas. Porque o passado, nas fotos de Patricia, é sempre muito mais real, muito mais espesso do que o presente, brasa que se apaga à medida

que aquece. A memória, no fim, é a esmola mais generosa que o tempo pode nos oferecer. É por isso que todas as imagens deste livro, para mim, independente de onde tenham sido tiradas, estão impregnadas daquela viagem à Bolívia. Porque eu estou impregnado daquele viagem à Bolívia. Porque Ingrid, Renato e Stelio estão impregnados daquela viagem. E porque Patricia Gouvêa é uma artista impregnada de tempo, memória e, sobretudo, saudade.

André Viana, março de 2012.



Logo que abri o livro *Imagens Posteriores*, ofertado pela sua autora Patricia Gouvêa, um filme começou a passar na cabeça com imagens rebuscadas, borradas, em movimento, de acordo com a velocidade do carro, com meu pai no volante e eu sentado no banco de trás com o rosto colado no vidro da janela vidrado nas paisagens das viagens de férias.

Muito provável, este filme possa ser uma leitura própria de um tempo passado. Patricia eternizou em livro o resultado de 10 anos de trabalho de campo como “fotógrafa viajante” percorrendo longas distâncias pelo Brasil e exterior. Lançado em dezembro no Rio de Janeiro, *Imagens Posteriores* traz 50 imagens e trata da experiência do tempo e do deslocamento tendo como matéria a paisagem de diversas localidades não identificadas, para que o espectador possa empreender um percurso experimental próprio.

Com 114 páginas e formato de caderno de viagens, a edição trilingue conta com texto do jorna-

lista André Viana, edição de imagem da pesquisadora italiana Claudia Buzzetti e projeto gráfico de Elisa von Randow, diretora de arte da Revista Zum, do IMS (Instituto Moreira Salles).

O livro de Patricia Gouvêa já foi lançado em quatro cidades: Rio de Janeiro, São Paulo, Fortaleza e Brasília. Detalhe para o fato de cinco imagens do livro serem aplicadas em pontos diferentes de cada cidade em formato de grandes lambe-lambes. ■



Imagens Posteriores

Autor: Patricia Gouvêa
Editora: Réptil

114 págs, 24x17cm
R\$ 50,00



Frame da referida matéria

Âncora: Um projeto deu um novo visual a um dos pontos mais degradados da cidade de São Paulo, o Elevado Costa e Silva, chamado Minhocão, está literalmente de cara nova.

Repórter Aline Carrijo: Em meio a tantos carros e concreto, algo inesperado, fotos de pessoas comuns em tamanhos gigantes, espalhadas pelas bases do Minhocão. As imagens modificam a paisagem do local e encantam quem passa por ali, seja a pé.

Entrevistada Arlete Ferreira Barbosa: Eu achei bem legal, bárbaro mesmo.

Repórter: Seja de carro

Entrevistada Dilma Nogueira Cortês: São pessoas comuns e achei super interessante.

É o projeto Giganto, da fotógrafa gaúcha Raquel Brust, moradora da capital paulista desde 2006, ela procurou modificar a sensação que tinha da cidade.

Raquel: Dar um rosto pra cidade, dar uma cara, para que as pessoas fossem vistas e também o público se sentisse um pouco observado, se sentisse parte da imagem, porque a cidade é a moldura da imagem.

Repórter: Outro objetivo da exposição é tirar a fotografia dos lugares tradicionais e trazê-la para o cotidiano das pessoas, transformando a cidade em uma imensa galeria.

Entrevistado José Carlos dos Santos: Achei que tinham algumas pessoas, moradoras de rua, eu conheço elas, então acho que ficou bem bonita a homenagem, muito legal.

Repórter: Nildes é uma das fotografadas, baiana, ela mora na região há oito anos e foi a responsável por apresentar a maioria das pessoas que estão nas fotos para Raquel. São todos moradores da região, inclusive pessoas em situação de rua.

Nildes Neri: Esse lugar é onde as pessoas não gostam de passar, tem pessoas que falam que até que tem medo de passar aqui. E eu acredito que todos que passam por aqui, tem sentido uma coisa boa, né? As pessoas falam, poxa, tá bonito, é como se tivessem sentido que tem vida verdadeiramente aqui nesse lugar.

Anexo 20

Net Processo Arte Contemporânea, 2007



Trabalhando dentro da vertente neo-conceitual da arte contemporânea, Tom Lisboa promove jogos, equivalências e substituições entre imagem e texto; produz textos que têm como função revelar imagens em nossas telas mentais. O artista imprime fotos não seriais que surgem pela química do cérebro.

O caráter conceitual da obra facilita seu deslocamento. Conceitos movem-se velozmente mais do que a matéria. Com um olhar microscópico sobre a cidade, Tom Lisboa espalhou 100 polaróides em diferentes pontos de Curitiba e produziu um mapa de visitação da cidade e da própria obra no formato de um catálogo e de um site. As polaróides, dado seu caráter efêmero, provavelmente não estarão mais nos locais de origem quando esse texto for lido. As paisagens que elas declaram, porém, estarão ainda lá e, munido deste catálogo-mapa, poderemos encontrá-las e registrá-las mnemonicamente, obtendo "fotografias" inalienáveis.

O que pode uma imagem? Os retóricos romanos diziam que a imagem informa (docere), deleita (delectare) e move (movere). Hoje, as polaróides (in)visíveis de Tom Lisboa nos relembram esta antiga lição. Elas nos informam sobre a cidade, sobre ângulos insuspeitados do tecido urbano; elas nos deleitam pelo jogo imagético-conceitual. Elas se movem e nos induzem ao movimento, quando nos atraem aos locais descritos. São interferências sutis e generosas, que se iniciam na topografia da cidade, orientam-nos e deixam-se capturar pela retina para, depois, se instalarem nas reentrâncias da memória.

Paulo Veiga Jordão, artista, integrante do grupo Empreza e professor da faculdade de artes visuais da Universidade Federal de Goiás (UFG).

Rosana Horio Monteiro, professora do mestrado em cultura visual da Universidade Federal de Goiás (UFG).

EMBARQUE FOTOGRAFIA

À LUZ DA ROTINA

Um dos fotógrafos mais importantes do século 20, o francês Jacques Henri Lartigue ganha uma mostra retrospectiva no Brasil

POR FELIPE BRANCO CRUZ

O francês Jacques Henri Lartigue (1894-1986) nunca se considerou um fotógrafo, e, mesmo assim, as imagens captadas por suas lentes são apontadas como algumas das mais importantes do século 20. A mostra *A vida em movimento* traz ao país pela primeira vez, no Instituto Moreira Salles (IMS) do Rio de Janeiro, 255 obras do artista, entre fotografias, páginas de diários, autômatos, filmes e, um dos pontos altos da seleção, alguns de seus 132 álbuns originais. Organizados meticulosamente por ele, os cadernos têm, no total, 14.423 páginas e reúnem o que Lartigue considerava suas melhores imagens.

Lartigue acumulou esse acervo impressionante em décadas de dedicação não reconhecida à fotografia. Ele ganhou sua

primeira câmera aos 8 anos, mas só foi descoberto profissionalmente aos 69, quando foi alvo de uma exposição no Museu de Arte Moderna de Nova York.

O coordenador de fotografia do IMS, Sérgio Burgi, explica que, embora Lartigue

retratasse sua rotina e o cotidiano francês, em competições esportivas e na sociedade, ele nunca perdeu a relação experimental que mantinha com a fotografia. "Essa mostra é uma retrospectiva de seu trabalho, que sempre foi mais pessoal", afirma.



Garota salta na região de Royan, no litoral da França, em 1926

JACQUES HENRI LARTIGUE - *A VIDA EM MOVIMENTO* INSTITUTO MOREIRA SALLES, R. MARQUÊS DE SÃO VICENTE, 476, GÁVEA, RIO DE JANEIRO, RJ. TEL.: (21) 3284-7400. IMS.UOL.COM.BR. ATE 15/9. GRÁTIS.

GRUDADO NA RETINA

No livro Imagens posteriores, a fotógrafa Patricia Gouvêa investiga as sensações dos lugares por onde viajou

A fotógrafa Patricia Gouvêa cita Isaac Newton para explicar o título do livro *Imagens posteriores*. Cunhada pelo pai da lei da gravidade, a expressão se refere à imagem que persiste na retina quando uma pessoa fecha os olhos após olhar para uma fonte de luz. "É mais um livro de registros de sensações do que propriamente de imagens de lugares", afirma a autora.

As 50 fotografias da obra, clicadas por Patricia ao longo de dez anos, captam sentimentos de viagens: todas foram feitas em movimento, dentro de carros, ônibus, barcos e trens, passando por paisagens distintas como a baía de Guanabara, os Lençóis Maranhenses, a Bolívia e o Grand Canyon, nos Estados Unidos.

O resultado são imagens abstratas, mas de incrível beleza. "A técnica de captar as fotos com baixa velocidade, aliada ao embaralhamento de tons, tem como resultado essa abstração. O desafio foi deixar que a experiência dos lugares fotografados pudesse retornar ao corpo e à memória", conta Patricia.

IMAGENS
POSTERIORES
PATRICIA GOUVÊA
ED. REPTIL R\$ 50.



www.agora.com.br Domingo, 3 de novembro de 2013 ANO 15 | Nº 5.341

Agora

R\$ 1,50 são paulo

NO ANO QUE VEM
IPVA de carro usado deve cair até 12% B4

SAIBA DE QUEM SÃO OS ROSTOS EXIBIDOS DEBAIXO DO ELEVADO



Quem são os gigantes do Minhocão A3

O romeno Stefan Kizimia, 92 anos, posa em frente à sua foto: "Achei que fiquei mais jovem"

PROPINA
Sede da quadrilha é de irmão de ex-secretário

O escritório que os quatro auditores da prefeitura usavam como sede para cobrar propina de incorporadoras foi alugado por Marco Aurélio Garcia, irmão do deputado federal licenciado Rodrigo Garcia (DEM), ex-secretário de Gestão de Gilberto Kassab entre 2008 e 2010. Marco Aurélio confirma que emprestou a sala no começo do ano para um dos acusados no esquema. Ele e Rodrigo negam qualquer tipo de envolvimento com a quadrilha presa. A9

Caras do Minhocão



A pastora evangélica Nildes Nery, 45 anos, posa ao lado da foto de seu rosto, estampada em um dos pilares do Minhocão (região central de SP); ela adotou dois meninos abandonados por pais viciados em drogas

Fotos gigantes de rostos no elevado são de moradores da área. Dois deles contam suas vidas

Um romeno de 92 anos que participou de duas guerras. Uma pastora evangélica baiana que adotou duas crianças abandonadas por pais viciados em crack. Os dois têm algo em comum: rostos gigantes no Minhocão. Os dois paulistanos foram fotografados pela gaúcha Raquel Brust, 31 anos, que retratou pessoas que vivem perto do elevado Costa e Silva, na região central.

As fotos foram ampliadas, e 18 rostos gigantes foram colados, no estilo lambe-lambe, nas vigas do Minhocão, na rua Amaral Gurgel. As imagens têm 6 m de altura.

Em uma das fotos, usando gorro e fumando cachimbo, está o romeno Stefan Kizim, 92 anos, que mora na Vila Buarque há mais de 50 anos. Pode-se dizer que ele é um "velho de guerra".

Ele fugiu do comunismo da Romênia em 1947. Antes disso, fez trabalho escravo durante a 2ª Guerra Mundial. "Eu construía trincheiras antitanques para proteger os nazistas", afirmou. Com a derrota da Alemanha, o país foi ocupado por

soviéticos. "Eu tinha pensamentos que eram proibidos pelos comunistas. Tive medo de ser preso e fugi."

Kizim chegou a Israel, foi soldado por dez anos e participou de uma guerra entre israelenses e egípcios. "Nunca me feri. Sempre tive muita sorte e decidi que não queria mais ver guerras e morrer."

Chegou ao Brasil em 1958 e começou a fazer e a vender bijuterias no Bom Retiro. Foi o elevado ser construído. "Eu gosto do Minhocão. Ele tem utilidade. Se for para demorar, precisam propor, antes, algo que o substitua", diz Kizim, que todo ano recebe cartões de aniversário do Consulado da Romênia.

"Ele é simbólico, como muitos outros romenos que sofreram nas guerras", afirmou Diana Radu, embaixadora do país no Brasil. Ela é quem assina, em Brasília, os cartões de aniversário encaminhados a Kizim.

Kizim gosta de passar a tarde sentado em um bar na região. "Todo ano tem bolo de aniversário. O Stefan é gente boa e piadista", disse José Sidney Alves Pereira, 39 anos, dono do comércio.

"Todos vêm aqui para conversar com ele. É um senhor que tem muita história", diz um dos clientes, o aposentado Luiz Fernando Juncal Gomes, 57 anos. (Rafael Italiani)

Pastora adotou dois meninos perdidos

A pastora evangélica Nildes Nery, 45 anos, é um dos rostos do Minhocão. Com cara de séria e jeito de brava, ela trabalha há oito anos com moradores de rua e viciados da cracolândia. Seu olhar na foto, segundo ela, exige "respeito com o próximo".

Nildes tem duas filhas biológicas e outros dois meninos adotados: um de oito e outro de três anos. As duas crianças foram abandonadas por pais viciados em droga.

"Aqui tem gente que é invisível para a sociedade. Agora elas serão vistas", afirmou a pastora que enxergou os dois meninos perdidos no Minhocão. Dois outros rostos retratados no elevado são de viciados que ela ajuda.

"Agora, se alguém estiver dormindo no chão e tiver um rosto que lembre essas fotos que estão aqui, vão dar mais atenção", afirmou. "É um marco no Minhocão. Mudou para melhor." (R)



A fotógrafa Raquel Brust, 31 anos, abraça o romeno Stefan Kizim, 92 anos, um dos retratados no Minhocão; projeto busca dar visibilidade a pessoas comuns

Saiba mais

Onde fica
Rua Amaral Gurgel, na região central

O que é
O Projeto Gigante é uma exposição que faz parte do festival PhotoEspaña.br em parceria com o Sesc

Onde mais ver
Além do Minhocão, há exposições de fotos na praça Rotary, no parque Buenos Aires e na unidade Consolação do Sesc

Até quando
O festival vai até o dia 25 de janeiro

Mais informações

www.photospanabr.com
www.sescsp.org.br
www.projetoigigante.com

Elevado é agressivo, diz fotógrafa

O Projeto Gigante é uma forma de dar "visibilidade para pessoas comuns", disse a fotógrafa Raquel Brust. Ela já levou o projeto para Nova York, Estados Unidos, e

Londres, Inglaterra. Para fazer a arte do Minhocão, ela ficou por quase um mês conversando com moradores, comerciantes e outros personagens da região.

"Eu ficava o dia inteiro tomando o café nas padarias, vendo a movimentação, conhecendo as pessoas", diz. Para ela, a estrutura do elevado é agressiva. "É um

canal de descarga na casa deles [moradores]. Divide a cidade socialmente."

A arte dela não se resume às caras gigantes. O processo se completa quando os foto-

grafados veem suas fotos.

"As pessoas veem a barba, os vincos da pele. Alguns não se reconheceram, outros choraram. Zelo muito por todos eles", disse. (R)



Frame da referida matéria

Âncora Franciso: Uma das obras viárias mais polêmicas de São Paulo virou galeria a céu aberto. Até domingo 20 pilares do Minhocão vão ganhar fotos gigantes de moradores da região. Obra que tá emocionando muita gente, não é Rodrigo?

Rodrigo: Chico, emocionando quem mora e quem passa também por essa região que fica bem ali no centro de São Paulo, você sabe. A ideia foi de uma fotógrafa do Rio Grande do Sul que mora há oito anos em São Paulo. O Elevado Costa e Silva ou Minhocão sempre foi alvo de muitas críticas, né? Agora é alvo da arte.

Repórter: É desse jeito que pilastras de concreto numa via, ganham cara. Diversas caras.

Entrevistada: Algum político, não? É uma pessoa famosa?

Repórter: Também não

Entrevistada: Então não sei quem é.

Repórter: Os rostos estampados em um dos maiores viadutos de São Paulo são de gente que sempre esteve ali, mas quase ninguém enxergava no meio da confusão que nasceu com uma das obras mas controversas da capital paulista. Visto do alto o Elevado Costa e Silva é uma serpente que liga as zonas leste e oeste. Ganhou o apelido de Minhocão, à sombra dele a cidade foi-se degradando, mesmo assim despertou o interesse dessa fotógrafa gaúcha.

Raquel: Eu achei que era um urbanismo equivocado. Tenho muitas críticas ao Minhocão, o que eu sinto dele não é legal. Acho que ele é agressivo, principalmente para as pessoas que moram no entorno, nos prédios.

Repórter: Então ela pensou em um jeito de suavizar o lugar. Andando no bairro, conheceu gente, fotografou pessoas como o Sr. Wilian, que trabalha na região há mais de 50 anos.

Sr. Wilian: Podia ter avisado pra eu fazer a barba. Olha como aparece a barba, olha lá (mostra a sua foto do Giganto). É uma reprodução bem melhorada que o natural, a fotografia.

Repórter: Moradores de rua e moradores dos prédios vizinhos também foram retratados. A Nildes é presidente de uma ONG, de um projeto social aqui na região, ajudou a escolher muitos dos fotografados e ela também foi fotografada para este projeto. Você já viu sua foto?

Nildes: Ainda não, estou ansiosa.

Repórter: Olha é a próxima aqui.

Nildes: Ai meu Deus!

Repórter: Curiosa?

Nildes: Curiosa.

Repórter: Vou deixar você ir um pouquinho na frente.

Nildes: Uau! Puxa, tá lindo!

Repórter: O que que tá passando na tua cabeça?

Nildes (diz com os olhos cheio de lágrimas): Eu acho que é vida, tá dando vida para este lugar. Eu me sinto privilegiada de estar aqui, estar fazendo parte de um projeto tão lindo.

Repórter: E ela espera que esses olhares fortes, amoleça um pouco o coração de quem passa por essa região, tão mal amada.

Entrevistado que passa de carro: Ficou muito legal, dá uma diferenciada, porque eu costumo passar aqui e vejo essas pilastras todas pichadas. Agora dão um novo visual.

Entrevistado que passa a pé: Só a imagem, o tamanho, que é grande. Isso já é maravilhoso.

Anexo 24

Catálogo do Circuito Sesc de Artes com a participação das “Polaroides (in)visíveis



BOTE REPARO

Artista plástico espalha "polaróides" por Curitiba para chamar a atenção dos habitantes para detalhes da cidade. A propósito, você já deu uma espiada naquele painel do Poty?

POR MARIANA BRANCO, DE CURITIBA (PR)

SALADA

044 045



por Tom Lisboa / Tereza Lisboa



AO LADO, A OBRA DE TOM LISBOA, EM PAPEL AMARELO, INDICANDO UM PAINEL DE POTY E OS VIDROS ATRÁS DELES REFLETINDO A PAISAGEM URBANA. ABAIXO, À ESQ., OUTRA POLAROIDE DESPERTA O OLHAR PARA O EFEITO DOS VIDROS JATEADOS DA CAIXA ECONÔMICA



www.arttomlisboa.com.br/polaroides

polaroides (in)visíveis por tom lisboa



"Atrás de você, no teatro Guaíra, existe um painel de Poty. Repare como os vidros atrás dele refletem a paisagem urbana de forma igualmente fragmentada." Se você estiver em Curitiba e se deparar com esses dizeres estampados num ponto de ônibus da cidade, não se assombre. Eles são os frutos de "Polaroides (in)visíveis", projeto de intervenção urbana do artista plástico Tom Lisboa (o polaroides dele é sem acento). Os "visitantes" dessa "mostra" são as pessoas que circulam pelo centro da capital paranaense. As "polaróides" são coladas em vários pontos de ônibus, cada uma chamando a atenção para algum aspecto – detalhes da vida urbana que passam despercebidos.

A proposta da "exposição" a céu aberto é redirecionar o olhar das pessoas, explorando outras camadas do espaço urbano. "Eu queria criar uma obra que fosse mais íntima do espectador. Tão íntima que eu e ele seríamos cúmplices: eu descrevo o enquadramento e ele revela a imagem para mim, olhando", diz Lisboa. "Às vezes, estamos tão preocupados com algumas coisas que esquecemos de olhar para o ambiente que nos cerca."

Feitas em papel sulfite amarelo, no tamanho 14 cm x 11,5 cm, as "polaróides" são coladas com fita aderente e podem ser facilmente manipuladas ou arrancadas. "Certa vez, um casal de São Paulo, que estava visitando Curitiba, levou 'minha obra' como souvenir", conta o artista, nascido em Goiânia (GO), mas morador há 18 anos – de seus 35 – da cidade onde "expõe".

A iniciativa não pesa muito no bolso. Para fazer uma tiragem de 20 exemplares, ele gasta apenas quatro reais – muitas "polaróides" já foram danificadas ou roubadas desde o início da exposição, em maio. "Procurei fazer uma obra para ser jogada fora, roubada e, ao mesmo tempo, repostas. Dessa forma, ela aparece e desaparece, permitindo que as pessoas continuem a ser surpreendidas", afirma Lisboa.

TOM VISÍVEL Em Curitiba, a "exposição" de Tom Lisboa não tem data para terminar. Em setembro, porém, o artista vai apresentar em São Paulo um registro fotográfico de suas "Polaroides (in)visíveis". A mostra faz parte do Prêmio Porto Seguro de Fotografia 2005, do qual Lisboa foi um dos ganhadores na categoria Pesquisas Contemporâneas (os vencedores do prêmio serão oficialmente apresentados no dia 26 de setembro).

VAI LÁ ESPAÇO PORTO SEGURO DE FOTOGRAFIA, ALAMEDA BARÃO DE PIRACICABA, 740, CAMPOS ELÍSEOS, SÃO PAULO. TEL. (11) 3344-8252

EXPOSIÇÃO

Polaroides (in)visíveis invadem a Internet

Premiada intervenção urbana de Tom Lisboa ganha espaço virtual para prevenir “sumiços”

Depois de conquistar, ano passado, o Prêmio Porto Seguro de Fotografia, na categoria Pesquisas Contemporâneas, a intervenção urbana *Polaroides (in)visíveis*, do fotógrafo Tom Lisboa, avança em 2006 para um novo espaço: o virtual. O site da exposição agora traz a indicação do

uma das obras como souvenir de Curitiba”, conta Lisboa, que não se incomoda: “A idéia é que continue um pouco assim, aparecendo e desaparecendo. Desta forma, o espectador não se ‘acostuma’ com elas”. O incidente também promoveu uma inversão de papéis: com a ajuda da internet, não apenas Lisboa será responsável por recolocar as obras na cidade – a população também poderá assumir esta tarefa.

Com o objetivo de incitar uma reflexão sobre a construção da imagem fotográfica, ao mesmo tempo em que propõe novas formas de olhar a cidade, Tom Lisboa concebeu, em maio de 2005, as *Polaroides (in)visíveis*. O projeto segue os passos de outra criação do fotógrafo, *Ficções urbanas*, de 2004, na qual utilizou outdoors como suporte. No caso das polaroides, a peculiaridade está na ausência da imagem propriamente dita. Elas se apresentam na forma de adesivos amarelos do tamanho de uma fotografia Polaroid e trazem descrições de uma cena ou paisagem próxima. Cabe ao espectador verificar a imagem indicada.

“Mesmo sem ter imagem e não contar com câmera e papel fotográfico para sua



criação, ela tem sido reconhecida pela crítica e por fotógrafos como fotografia. O prêmio Porto Seguro foi um passo fundamental neste sentido”, reconhece Lisboa. De fato, por meio desta conquista, seu nome foi mapeado no Rumos Itaú Cultural 2005/2006 em Artes Visuais. O prêmio também facilitou uma parceria com a Galeria Lunara, na Usina do Gasômetro, tradicional espaço de fotografia da capital gaúcha. Por meio dela, Porto Alegre será a segunda capital a ser ocupada pelas *Polaroides (in)visíveis*, o que começa a ocorrer em outubro. “Como a tendência das polaroides é irem sendo adaptadas, recriadas em vários centros urbanos, a internet é um bom local para documentação deste trabalho, deste novo mapeamento do olhar dentro da cidade, que foge completamente da visão estática do cartão postal”, define o autor. ▀



local onde foram fixadas as polaroides e permite ao internauta imprimi-las em casa. Depois, basta ir aos endereços e ver as imagens propostas pelo artista.

A idéia surgiu depois que as primeiras polaroides, fixadas em dezoito pontos de ônibus do centro de Curitiba (PR), começaram a sumir. “Soube até do caso de um casal de turistas de São Paulo que levou

SERVIÇO

Polaroides (in)visíveis
Intervenção urbana de Tom Lisboa
18 obras em pontos de ônibus
do centro de Curitiba
Site: www.sintomnizado.com.br/polaroides
Contato: (41) 3336.7621 / 9965.2565

Curitiba - PR
22/10/2011 19°
Parcialmente Nublado

Curitiba 12°

Editorias

- [oestadodoparana.com.br](#)
- [Política](#)
- [Economia](#)
- [Direito e Justiça](#)
- [Almanaque](#)
- [Cinemas](#)
- [Siga-nos no Twitter](#)
- [Horóscopo](#)
- [Blogs e Colunas](#)
- [Cidades](#)
- [Esportes](#)
- [Class. Brasileiro A](#)
- [Class. Brasileiro B](#)
- [Mundo](#)
- [País](#)
- [Segurança](#)
- [Colunistas](#)
- [Twitter](#)

Patrocinio

Canais

- [Afterhour](#)
- [Automóveis](#)
- [Tecnologia](#)
- [Educação](#)
- [Oba Gastronomia](#)
- [Viagem e Turismo](#)
- [Vida e Saúde](#)

Símbolos

Fotografia Eletrônica

Publicidade

Almanaque / Notícias

Imprimir RSS Enviar para amigo Corrigir

07/03/2010 às 00:00:00 - Atualizado em 08/03/2010 às 11:53:57

Intervenções necessárias do artista Tom Lisboa

Paula Melech

Daniel Caron

Sempre em sintonia com as suas diversas áreas de atuação, Tom Lisboa cria intervenções urbanas que exigem a participação do espectador.

Às vezes, é preciso somente um olhar mais atento para descobrir a cidade como cenário para obras de arte. Na tentativa de ler e redimensionar esse espaço, as intervenções urbanas do artista visual Tom Lisboa exigem rigorosamente a participação do espectador, que compartilha o campo da obra e a desvenda a partir de múltiplas perspectivas.

A ação performática do artista está em sintonia com as suas diversas áreas de atuação: ele tem projetos em fotografia, pintura e videoarte e é professor e pesquisador de cinema. Na área audiovisual, Tom ainda é o criador do principal cineclube da cidade, o Contramão.

Todo um novo circuito - independente das necessidades funcionais da cidade - é criado pelas intervenções, que redimensionam a percepção e a experiência deste território urbano. Com uma ocupação poética dos espaços, o seu trabalho é fortemente influenciado pelo cinema, como é o caso das obras Blow up - baseada no filme homônimo de Michelangelo Antonioni - e Mirando(a), inspirada em Miranda July e seu filme Eu, você e todos nós.

Publicidade

Vitrine de ofertas

Walmart Netshoes Saraiva Dell Sépha Menu Especial

- Blog da Mídia
- Celular
- Fale conosco
- Gráfica GPP
- Newsletter
- Parceiros
- Promoção
- Publicações Legais
- RSS
- Termos de Uso
- Trabalhe Conosco



Está se mudando?

A Giulian tem:

- melhor preço
- parcelamento
- atendimento

41 3286.0044

Solicite Orçamento

www.giulian.com.br
Anúncio Google

O Estado: De que maneira as outras artes interferem e se relacionam com suas intervenções?

No meu processo criativo eu procuro valorizar a diversidade das minhas referências. Neste sentido, estou sempre renovando meu repertório em várias áreas, tais como literatura, cinema, música, fotografia, design, moda e televisão. No final, algumas influências acabam sendo mais importantes que outras, mas tudo depende do projeto. Por exemplo: eu ter assistido ao desfile das roupas de papel do Jum Nakao foi fundamental para eu criar as Polaroides (in)visíveis e o filme Eu você e todos nós, da diretora Miranda July, foi o ponto de partida para a intervenção Mirando(a).

O Estado: Como as intervenções são influenciadas - ou influenciam - a relação das pessoas com os grandes centros urbanos?

Entre os vários significados da palavra intervir encontramos o termo surpreender. A intervenção "toma de assalto" o transeunte e propõe que ele veja algo de modo distinto, que preste atenção ao que está ao redor. Esta talvez seja a maior influência: ampliar nossa sensibilidade perceptiva. Uma frase do Marcel Proust explica muito bem esta situação: "Talvez a imobilidade das coisas ao nosso redor lhes seja imposta pela certeza de que tais coisas são elas mesmas e não outras, pela imobilidade do nosso pensamento em relação a elas". Não existe nada estático ou imutável. Tudo pode ser recriado apenas pela maneira como percebemos as coisas.

O Estado: Quais são as particularidades de um trabalho que ocupa um espaço público se comparado às obras que estão em espaços institucionais?

Uma das coisas que aprendi com as intervenções urbanas é o desapego à obra. Uma vez colocada na cidade, você perde o controle sobre sua criação. E é muito bom poder exercitar este sentimento. Por isso minhas obras são facilmente removíveis. Meu desejo é que as pessoas possam colecionar estes trabalhos, levá-los para casa, se assim desejarem. Para minha surpresa, eu volta e meia descubro, acidentalmente, que isto tem acontecido de fato.

O Estado: Quais são os seus próximos projetos?

Estou lançando agora em março mais um projeto de mobilização criativa chamado Caractere(s): Retratos em preto e branco. Nestes últimos três anos quase 400 pessoas participaram destas mobilizações. Eu chamo mobilização criativa porque o público participa ativamente da criação das obras que vão ser expostas em algum espaço, que pode ser na internet, na rua ou em uma galeria. Além disso, vou dar continuidade a outros trabalhos coletivos como a ação urbana Lugar (que já foi feita por 50 pessoas, em 18 cidades, de 5 países), os desenhos dos fios de Curto Circuito e expandir a intervenção Polaroides (in)visíveis para o interior do Paraná.

Serviço

Quem quiser se informar sobre os trabalhos de Tom Lisboa pode visitar sua página pessoal no endereço www.sinTOMnizado.com.br/tomlisboa.

Imprimir RSS Enviar para amigo Corrigir

Ex-ministro da Defesa violou ética, diz Grã-Bretanha

21:40 - Mundo

EUA: relatório pode impedir venda de armas ao Bahrein

[Mais notícias](#)

Publicidade

O TREINAMENTO QUE CONQUISTOU O BRASIL!

IBC INSTITUTO BRASILEIRO DE COACHING | Excelência em Coaching

Reconhecimento Internacional | ECA EUROPEAN COACHING ASSOCIATION

Clique e conheça a formação que irá revolucionar você e sua carreira.

Classificados

Como anunciar?

Veículos

Imóveis

Empregos

Diversos

Parceiros



acessozero.

ParPerfeito

aprova
concursos

Marcas Especiais

Walmart

NETSHOES

saraiva

DELL

Sephia

Menu
Especial

Charge do Dia



Mais Charges

Outros

Anuncie no Portal

Atas e Editais

Assine a Tribuna

Cartão do Assinante

Notícias Relacionadas

29/01/2010

Transamazônica é tema de trabalho de artistas visuais

01/11/2009

MMA ajuda a desenvolver o corpo e a mente

24/05/2009

Bienal de Artes Visuais em Curitiba

contemporânea "de museu ou galeria" buscava há um bom tempo: ir ao encontro do grande público, muitas vezes não iniciado no circuito artístico mais elitizado. Outro fator que chama a atenção é sua liberdade criativa. Como este tipo de manifestação é, na maioria dos casos, espontânea e produzida à margem dos interesses de mercado, os artistas podem investir mais na experimentação e ousadia de seus trabalhos. Não é à toa que as instituições oficiais estão cada vez mais interessadas em incluir esta "arte marginal" em seu acervo.

O Estado: Quais são as principais questões conceituais aplicadas em trabalhos de intervenção urbana?

Eu procuro explorar a questão da representação, um conceito que é tanto da arte quanto da própria cidade. A cidade, independente de seu tamanho, é uma intervenção legitimada. O espaço urbano é a concretização de uma ideia que, entre outras coisas, estratifica os indivíduos socialmente, interfere em nossos percursos, desperta reações emocionais e provoca nosso olhar. A cidade e a arte tem em comum esta vocação criadora e transformadora.

O Estado: O que te motiva a criar uma obra de intervenção?

Quase todas as minhas intervenções necessitam de uma postura ativa do espectador. Eu preciso que ele interaja com minha obra para que o resultado "apareça". Particularmente, eu gosto de incentivar este jogo entre o autor e o espectador. Talvez, por isso, eu idealize intervenções que são, em certa medida, lúdicas tanto na forma quanto no conteúdo. Intervenção para mim é um jogo que deve ser agradável e que, ao mesmo tempo, estimule a percepção e a sensibilidade do público.

Em entrevista ao O Estado do Paraná, Tom Lisboa fala sobre o processo para criar uma obra que dialoga com os espaços urbanos e redesenham o mapa da cidade.

O Estado: Qual o papel das intervenções urbanas na arte contemporânea?

As intervenções urbanas concretizaram algo que a arte

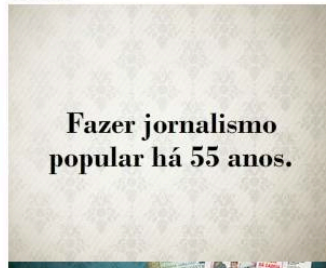
+ ofertas Saraiva



Rádio Ao Vivo



Publicidade



Ofertas e Promoções
Nossos Cursos
Imóveis
Cursos e Concursos

Classificados de Imóveis
MinhaPrimeiraCasa

Bairro:
Tipo do imóvel:

Abrranches
Apartamento

Quartos:

Mostrar todos
Buscar

Tweeter
Curtir
72
+7
5

Últimas + Lidas + Comentadas

22:10 - Esportes

Futebol feminino estreia com vitória sobre Argentina

21:50 - Esportes

Angélica encerra participação no Pan com 4.ª medalha

21:45 - Mundo

Programa TED
21 de agosto de 2012
Duração: 59min30s

Apresentador Maurício: Olá pessoal, muito boa noite. Hoje, dia 21 de agosto, uma terça-feira, a gente tá falando direto da Vila Madalena em São Paulo pra mais um Melhor do Mundo X, trazendo sempre um bate-papo muito bacana com as pessoas que participam desse ecossistema do TED, do TEDX no Brasil. Eu convido vocês, se você tiver acompanhando essa gravação ao vivo participe através do *chat*. Tem um botãozinho aí na sua tela. Estamos usando o *chat* do *live stream* e você também pode usar o #bestofx# pra twitar as sua opinião, as suas questões. Então, enfim, participe conosco se você tiver ao vivo conosco. Hoje episódio nº 41. A gente tá começando esse episódio e vai falar sobre fotografia, arte, encontros, trajetórias. E pra me ajudar nesse bate-papo e pra inspirar vocês com as histórias, temos dois convidados muito legais aqui. O primeiro deles, a primeira, tá aqui do meu lado, no estúdio comigo.

(Maurício faz as apresentações iniciais de Raquel Brust e Alexandre Sequeira que cumprimentam a ele e os ouvintes).

Maurício: Eu queria que você contasse um pouco do que você faz hoje e talvez uma história rápida de como você chegou no trabalho que você se dedica hoje. A vida que você tá levando, fala um pouco pra nós.

Raquel: Eu acho que o Giganto começou de uma vontade de tirar um pouco a fotografia da moldura, da parede, da galeria, de um ambiente esterelizado e contido. Acho que...eu queria uma fotografia um pouco mais ativa, que o público participasse com a obra, interagisse com ela, um pouco mais. Eu acho que o Giganto começou dessa vontade e da observação de muitos

³⁴² Esse programa é um bate-papo com os artistas Alexandre Sequeira e Raquel Brust. Estão transcritos, neste documento, alguns trechos da do mesmo que compreendem, as falas de Raquel e algumas de Alexandre ligadas à obra da artista. O conteúdo em parênteses é um resumo do que foi dito pela pessoa, para que seja possível entender o programa na íntegra, mas mantendo o enfoque na artista Raquel Brust).

movimentos artísticos que ocupavam a cidade e que usavam a cidade como plataforma de exibição. Então, a arte naquele momento se tornou mais abrangente, não estava mais tão engessada e, bom, eu na verdade, vou descobrindo cada dia mais porque que eu faço o Giganto, qual a origem dele.

Maurício: Você se diz fotógrafa?

Raquel: Sim!

Maurício: Você é formada em fotografia?

Raquel: Eu sou formada em jornalismo e aí, durante a faculdade de jornalismo eu me aproximei muito da antropologia visual e da fotografia e também do vídeo. Então, eu sou uma artista multimedia, não tenho, acho que não vejo muita fronteira, inclusive no Giganto, as fronteiras são muito porosas, entre o que é antropologia visual, o que é fotografia, o que é instalação e até performance, porque a colagem já é evento.

Maurício: Agora, essa aproximação pro jornalismo...

Raquel: Eu acho que eu comecei no jornalismo por uma vontade de me aproximar das pessoas, das histórias, de viver um pouco a história do outro, de me conhecer através do outro.

Maurício: Foi uma boa ponte...

Raquel: Foi, o jornalismo, ele ensina também a pensar sobre as realidades, sobre o mundo, como abordar as pessoas, como conversar, também é muito importante.

Maurício: (Pede para Alexandre também contar um pouco da sua trajetória).

Alexandre: Conta um pouco de sua história e trajetória artística e da sua participação no TED).

Maurício: Uma boa constatação. Sem querer fazer um jogo de palavras, quando é que, teve algum momento da história de vocês que deu um clic assim, que disse é isso, clic mesmo, caiu a minha ficha. Teve um momento?

Alexandre: (Ele afirma que teve esse momento e conta como foi).

Maurício: E você Raquel, você é do Rio Grando do Sul, você veio pra São Paulo faz tempo?

Raquel: Sou gaúcha, eu vim pra São Paulo faz 6 anos. Eu vim pra trabalhar como fotógrafa na Editora Abril, sempre trabalhei com retratos. Então, na editora Abril eu também fazia retratos de escritores, de pessoas, sempre lidei muito bem com as pessoas. Eu acho que não foi um clic. Eu acho que

fazendo o Giganto tem vários momentos que eu chamo de momentos mágicos, de magia, que quando eu vejo, o universo, tudo tá funcionando pra aquilo acontecer, às vezes, eu tô conversando com uma pessoas, e ela me dá uma resposta de um questionamento que eu tive na minha vida. Então, eu acho que estar fazendo o Giganto, eu me conecto com uma frequência que de vibração, de energia das pessoas que, às vezes eu...são esses encontros, é muito forte. Nesses momentos eu tenho a certeza de que eu estou fazendo um trabalho que é pra eu estar fazendo.

Maurício: É a tua principal atividade hoje?

Raquel: Hoje sim. É o Giganto. Eu tenho que fazer outros trabalhos pra manter, até porque a vida em São Paulo é muito cara. Em especial, os últimos meses e esse mês, eu estou trabalhando só com o Giganto, em uma montagem de uma exposição no Sesc Santana, que vai rolar dia 15 de setembro.

Maurício: (Faz uma retomada da participação de ambos no TEDex, Alexandre com sua fala no TED talking e Raquel com os Gigantos instalados no teatro).

Maurício pergunta a Raquel: Como é que foi pra você essa experiência do TED, foi uma experiência desafiadora pelo tempo, eu me lembro que a gente começou a falar com você nas vésperas. Mas, a ideia era tão legal que a gente tinha que fazer. Eu sei que você virou noite na gráfica. Conta pra gente.

Raquel: Primeiro eu queria dizer pro Alexandre que o trabalho dele é lindo, impressionante, eu sou fã dele há anos. E o trabalho fica ainda mais bonito quando a gente ouve a história que está por trás. Então, ele consegue deixar um trabalho que já é muito forte, que já é muito emocionante, ainda mais bonito. E foi um prazer ter o Giganto estendendo a mão, empurrando essa ideia para o palco. Porque quando eu comecei com o Giganto, há quatro anos atrás. Eu vi o trabalho do Alexandre Sequeira no Festfoto POA, que inclusive está rolando agora em Porto Alegre. E, ele mostrava o trabalho dos lençóis que ele imprimiu os retratos nos próprios lençóis que, foi o do TED Amazônia. E eu estava com o Giganto e aquilo tinha tudo a ver, tinha um diálogo. E bom, pro TED São Paulo foi um desafio, porque foi um dos primeiros Gigantos internos, indoors, então que, na verdade, o Giganto usa a

cidade como plataforma expositiva e ele está sempre dialogando com a arquitetura da cidade, com o urbanismo, com as coisas que estão ao seu redor. No teatro era um ambiente que eu tinha que recriar, que eu tinha que fazer alguma coisa nova, eu tinha que partir do preto pra aquela obra vir. Como foi muito em cima da hora, eu não tive tempo de produzir algo especialmente pro TED, eu gostaria muito ter feito, mas ok.

Maurício: Mas, haverá outras oportunidades.

Raquel: Sim, terão...então eu peguei, o que eu senti, o Giganto é tão externo e eu estou em um ambiente tão pequeno, como é que eu vou fazer pra ampliar esse ambiente, pra trazer um pouco do projeto. Se eu colocasse imagens muito grandes, como as pessoas não tinham distâncias da obra, não ia funcionar. Então, o projeto estava completando quatro anos, então eu achei que seria interessante rever quais as etapas que eu tinha gostado, o que era, no início ele era bem urbano, ele começou a ficar um pouco mais domesticado com os festivais, com as exposições, então eu voltei lá atrás, nos arquivos e ver quais as exposições eram as mais tocantes pra mim. E aí eu pensei, nossa, vai vir tanta gente de fora que não conhece São Paulo, não vai ter tempo de conhecer a cidade, então, como trazer a cidade pra dentro. Eu resolve trazer a cidade pra dentro, com os Gigantos já instalados. Então, as fotos nas paredes do teatro eram fotos das fotos de Gigantos antigos, Gigantos do Minhocão, da praça Roosevelt. A foto da foto da fotos, uma coisa infinita.

Maurício: A gente tem no site do Giganto, que a Raquel publicou, tem duas fotos que eram as fotos que estavam instaladas no fundo do palco. É uma grande mão...fantástica.

Raquel: É uma mão que recebe e que dá um incentivo pras ideias.

Maurício: E de fato criou um ambiente especial, com desafios fantásticos. Vocês dois de alguma forma, enaltecem muito as pessoas, criam um contato muito íntimo com as pessoas. No trabalho de vocês isso fica muito explícito. Como é que é essa conexão com as pessoas. Parece que esse é realmente o foco do trabalho de vocês.

Alexandre: (Fala do trabalho dele, da relação de afeto presente neles).

Maurício: Ele tá totalmente integrado. Você se sente assim também, Raquel?

Raquel: Sim, eu me sinto. É engraçado porque, na verdade, essa fotografia que a gente tá fazendo, ela é, tem um resultado final que é a fotografia, mas ela é o processo todo, a aproximação, o processo de escolha, qual a área, qual o campo a gente vai trabalhar, como se aproximar dessas pessoas, o tato de chegar nessas pessoas, porque a gente já imagina o que a gente tá buscando, ou às vezes vai percebendo. E, como é o retorno. Achei muito legal que, agora, nessa exposição que eu estou fazendo, eu fiz as fotos no entorno do Sesc Santana. E, eu achei que algumas pessoas queriam muito colaborar. Então, tinham fotos bem desafiadoras, embaixo d'água, e elas horas mergulhando. E, então no outro dia, aí eu estou com os olhos ardendo, busca um colírio. Todas as pequenas historinhas que surgem a partir disso, então eu acho que o mais rico é o caminho pra chegar nesse resultado.

Maurício: Olhando o trabalho de vocês dois, dá pra ver algum tipo de distinção? Essa é uma pergunta. Do local aonde vocês criam essas histórias. Porque, por exemplo, se eu pego o trabalho da Raquel, você tá fazendo um trabalho em um grande centro que é São Paulo, onde o anonimato é uma coisa absurdamente presente. Talvez essas relações pessoais sejam mais distantes, frias, as pessoas são assim, pela características da cidade, creio eu. E, na hora que a gente pega o trabalho do Alexandre, ele desenvolveu em cidades pequenas, criou relações muito íntimas. O local faz diferença, na sensibilidade que as pessoas têm, eventualmente, no impacto que têm nas pessoas. Como é que vocês enxergam isso? Não sei se é uma dualidade, mas enfim.

Raquel: Eu já fiz alguns Gigantos em cidades pequenas, em Paraty e Tiradentes, foram pra dois festivais, pro Paraty em Foco e pro Foto em Pauta de Tiradentes. Surgiu justamente disso, de eu achar que todo mundo tava míope, que ninguém via o rosto de ninguém. Então, como despertar alguém pra enxergar o próximo, pra enxergar o ambiente que vive. E, realmente ter esse estalo de perceber. Então, por isso vieram esses rostos gigantes, porque eles observam e observam a cidade. E fazem com que a pessoa sobre, não só sobre a imagem, mas sobre o entorno. Porque que ela tá ali, porque que ela foi colocada ali. Bom, ele surgiu disso, eu acho que, teve a primeira etapa do Giganto que eu fiz deslocamentos de imagem. Eu peguei retratos de pessoas, índios ou do interior do Brasil, pessoas que nunca

tinham visto uma cidade grande e imaginava, buscava expressões que fossem de estranhamento, colocava essas pessoas em lugares bem críticos de São Paulo. Então, essa primeira etapa foi de deslocamento. E, teve uma das etapas do Giganto que foi um grande “turning point” que foram as janelas do Minhocão, que foi quando eu tinha que abordar as pessoas do Minhocão pra que eles cedessem as janelas, pra que eu pudesse colocar o Giganto dentro da casa deles. E, ao mesmo tempo que era agressivo pra eles, era um alívio porque tampava a janela com papel, então eles não viam mais o Minhocão. E, as pessoas do Minhocão viam esses rostos, então chamava a atenção pro morador que tá ali a cinco metros de distância do cano de descarga do seu carro.

Maurício: E pra quem não conhece o Minhocão, é um viaduto, na verdade um elevador que passa em uma avenida, é uma avenida em cima de uma avenida que passa há poucos metros da janela de várias pessoas, corta toda a zona oeste de São Paulo.

Raquel: E eu acho que foi justamente por isso que eu passei pra segunda fase do projeto que era buscar as pessoas do entorno e ver como elas iam se relacionar com essa instalação, com os vizinhos. Então eu parte de algo, de um medo da cidade, um estranhamento com a cidade, um respeito até, um distanciamento, de algo muito mais ativo, que dependia mais do entorno.

Maurício: Fantástico. Alexandre, como é que você vê essa dualidade, do contraste da pequena e da grande cidade.

Alexandre: Eu acho muito interessante, inclusive eu queria pontuar o quanto eu estou feliz de estar dividindo esse programa com a Raquel, eu sou um grande fã do trabalho dela e vejo diversos pontos de conexão. Como ela falou, essa relação da aproximação, do convívio, o trabalho, como o da Raquel, ele se dá, grande parte dele, sem que a fotografia em si, a máquina, esteja presente, ele se dá pelo tempo de convívio, do outro saber quem é você. E você perceber o outro também, um certo tempo necessário para que as coisas aconteçam, mas eu acho que em relação ao pequeno vilarejo e a cidade grande, de certa forma, o pequeno vilarejo, ele contém ali, é claro que numa menor escala, a natureza humana. Então é claro que você vai se deparar com diversas questões que estão na cidade grande que, talvez, diluídas, mas ali um pouco mais potencializadas pelo tamanho da vila. E, em

um outro sentido, em uma outra via, quando eu falo aí em São Paulo, nesse ultimo TED, eu olho pra frente, alguns metros de mim, algumas pessoas enxugando os olhos. Isso é lindo! Eu vejo que somos todos humanos e é isso que nos une. (Fala da importância da relação e do tempo, fala da relação que estabeleceu com Rafael, do acompanhamento dos deveres de casa, que não estavam mediados pela câmera ou sequer foram fotografados). A fotografia, na verdade, ela tem a pretensão de congelar o momento da vida, mas esse momento da vida tá correndo, a vida tá correndo, o tempo todo. E, às vezes, esse congelar, ele pretensamente tenta conter todo o resto, tudo o que foi construído nesse convívio. Eu procuro estar muito atento pra isso. E, eu tenho certeza que pela potência do trabalho da Raquel, como ela falou agora, de entrar na residência das pessoas, isso é um contato que, eu tenho certeza, que está no trabalho. Mas, o artista em si, ele tem um peso que carrega com ele, dessas experiências.

Maurício: A sensação que me passa, quando eu olho o trabalho de vocês. Eu ouço as histórias. Eu ouço vocês falando aqui, é que vocês têm um poder, que eu acho que no mundo de hoje é muito raro, de desaceleração do tempo, não dá pra desacelerar o tempo, porque o tempo está correndo, mas eu acho que as pessoas estão muito aceleradas, num processo que quase que pouco perceptivo, as pessoas estão perdendo a percepção das coisas, elas não têm mais tempo, ou não reservam tempo pra parar e refletir. E, a sensação que eu tenho quando eu vejo vocês, as histórias, o trabalho, é que vocês têm um poder na mão de congelar o cara. Ele, de repente, opa, tem algo aqui que eu preciso assimilar, refletir, ver, sentir. Eu senti isso claramente nos talkings que eu vi do Alexandre, eu senti isso claramente quando você estava fazendo a instalação toda durante o TED São Paulo. E, num momento crítico lá, porque tava todo mundo correndo e, engraçado porque, de repente eu me via parado, vendo você trabalhando, com as pessoas e vendo o que estava sendo montado. Vocês acham que vocês têm esse poder, vocês sentem que as pessoas dão uma, opa, não sei, viajei?

Raquel: Não, acho que não. Bom, em São Paulo, o Giganto, o tempo que eles acontecem é bem mais expresso, menos envolvimento que o Alexandre tem. Mas, o que eu sinto, é que o Giganto, justamente por buscar esse super humano, em agigantar as pessoas, as pessoas passam a se questionar.

Achei tão bonitinho, uma senhorinha um dia me perguntou. Mas, por que eu? Por que que você me escolheu? É bem subjetiva a escolha dos personagens, no campo são muitas pessoas e alguma vai brilhar, seja pela história de vida, é que eu falei, às vezes eu nem sei porque é aquela pessoa. Depois, conversando, no processo de entender o porquê é que essa me despertou é que eu descubro.

Maurício: Despertar de consciência, eu não sei se é isso, você dá um choque, é o que eu sinto nas tuas histórias, na hora que você faz o seu toque, ele puxa a gente, parece que a gente tá vivendo a história contigo, pela forma que você faz, que é artística mesmo, brilhante, e pela história em si e faz a gente pensar.

Alexandre: Eu acho que você pontuou uma coisa que eu acho muito incrível. Quando a gente fala de fotografia hoje, é incrível como a fotografia acaba sendo um instrumento responsável por formações fundamentais pelo que a gente entende por espaço, tempo. Vou dar um exemplo, quando a gente vivia a fotografia analógica e o clic e o resultado, você tinha um outro tempo, o tempo da espera da imagem, você lembrava da situação, o que você buscava e por fim vem a imagem que te revela um outro ângulo. Então, tinha um tempo esticado ali que permitia que você refletisse e até poetisasse em cima da imagem que se quer você estava vendo. Aí chega o digital, aonde a velocidade com que você captura a imagem, olha, analisa, deleta, abri mão dela, é de uma velocidade quase que comparável ao piscar dos olhos. Então, a velocidade com que a gente digere as imagens no mundo contemporâneo é impressionante. Acho que de certa forma, o meu trabalho se posiciona em um espaço em que estou muito interessado no que acontece antes do clic e depois do clic. Como a pessoa chega a mim sendo a fotografia um elo de aproximação e o que que aquele nosso encontro, o que a fotografia provocou de questões naquela pessoa, o que efetivamente a pessoa processou. Então, eu acabo convivendo com ela e percebendo esse antes e depois. E aí, por isso, que eu acho que a história, a narrativa, acaba sendo absolutamente necessária para o trabalho, para que acolha, eu falo do antes, eu passo pelo momento da imagem, em que a pessoa percebe aquela imagem, no monitor ou no datashow e eu sigo em frente como ficou a nossa história depois

daquele clic. Então, eu gosto muito, de ficar muito atento entre essas duas instâncias, o antes e o depois.

Maurício: (Chama Sérgio Souto que acompanha as mídias sociais, relacionados ao TED)

Sérgio Souto: (Faz a pergunta: “Qual é a nossa história, o que a fotografia conta sobre nós, fotógrafos, a pessoa que tem esse olhar apurado sobre o outro, mas o nosso próprio olhar não é contato, não explicitado pela fotografia”).

Maurício: O quanto as suas fotos contam as suas histórias (pergunta a Raquel).

Raquel: Pergunta bem difícil. Eu acho que no início do nosso bate-papo eu falei um pouco sobre isso. Eu acho que a gente acaba se conhecendo com o olhar do outro. Eu só consigo falar de experiência, porque teorizar, a gente teoriza depois que vive elas. Mas, conversando com uma senhora, que vai virar um gigante agora, em Santana e ela estava contando a vida dela. Quando eu vi, eu estava no colo dela, no peito dela, chorando, assim, dizendo assim, é muito grande, eu não vou conseguir, então...ela tava me contando o drama dela e eu contando, é uma troca, eu acho que as pessoas, a gente recebe muito. São grandes presentes. Eu chego a ficar lisongead, quanto carinho, respeito essas pessoas colaboram com uma coisa que eu estou fazendo. Por que elas estão ali? Por que estão no meu caminho? Eu acho que essa é a procura, a fotografia é a procura de si mesmo através do olhar do outro.

Alexandre: Agradece ao Sérgio pela questão e diz que antes de clicar a imagem, ela já existe no cérebro, ela já é potente. Retoma a história que estabeleceu com Rafael e como se relaciona a história dele. (relaciona uma cena que viu com uma tela que tinha visto do romantismo alemão...relação visual - interessante). “A gente se vê refletido no outro”.

Maurício: Cada foto de vocês deveria vir acompanhada de um TED talking. A hora que vocês contam essas histórias, a foto fica muito, ela cresce demais e traz uma outra percepção para o processo.

Raquel: Eu acho que, cada Gigante tem um porquê. Eu voltei a me questionar, por que eu fiz as instalações nesses lugares de São Paulo que eu achava horrorosos. Por que eu me sentia pequenininha, perdida, me

questionava sobre esses lugares e por que que eu fui fotografar pessoas mais idosas. Porque de alguma maneira a minha infância foi muito conectada e até hoje eu sou muito ligada, a minha melhor amiga é a minha avó, tem isso. E o questionamento que o Giganto faz sobre o tempo, a espera, as marcas do rosto, sobre a ação do tempo no corpo, o peso que isso vem, e é uma coisa que eu tô vendo a minha avó passar, tô vendo a minha mãe virar avó, eu tô envelhecendo também, tudo tá passando.

Maurício: A tecnologia ajuda muito, a colocar as histórias às fotografias. Esse momento é muito bacana. Como é que vocês vêem a relação entre o trabalho de vocês e a tecnologia. Como é que pra você, Alexandre?

Alexandre: (Vê com o positivado e afirma não ser saudosista em relação ao analógico. Não fica preso à tecnologia em si, só fica atendo o que aquele procedimento - seja pin hole, digital, slide, etc - tem a oferecer e o porquê de naquele momento ser o melhor recurso).

Maurício: Você é de uma geração totalmente digital?

Raquel: Não, não. Eu comecei com a fotografia analógica. Revelação, ampliação, pin hole, todos os processos. Foi engraçado, até as últimas semanas eu estava procurando um arquivo pra mandar algumas fotos pra uma exposição. E aí eu pensei, nossa eu tenho muita coisa boa antiga. Eu comecei a procurar. Primeiro, as analógicas estavam terrivelmente escaneadas, eu teria que escanear todas elas de novo. E, as digitais, eu comecei a abrir e eu achei horrível, o pixel, tudo horroroso. Mas, enfim, vai evoluindo sim, sou viciada em Instagram, tenho facebook, o Giganto tá no facebook também. Tenho um feedback, eu fico muito feliz com isso, principalmente com o feedback, porque o que acontece. O Giganto ele é gerado, ele é materializado em papel, ele é colado. Ele vira o concreto, ele vira a parede, é uma coisa tão tátil. E o público que vai receber, muitos deles, é muito engraçado. No Paraty em Foco e esses festivais que tem muito fotógrafo, todo mundo passa e tira uma foto, e fotografa. É muito legal e é por isso que ele se torna um projeto colaborativo, porque ele vai se desdobrando em muitos meios. Eu acho engraçado que alguém me acha pelo Instagram, alguém posta uma foto de alguma instalação e alguém que conhece alguém vê e me marcar e eu fico acompanhando, os Gigantos envelhecendo pela lente de uma pessoa que eu nem conheço. **Maurício:**

Apresenta rapidamente sobre um TEDex talking da semana, da Samara Werner, que fala sobre educação).

Alexandre: (Agradece a participação no programa e se despede).

Raquel: Muito obrigada por poder doar um pouco do Giganto. O Giganto é muito doação e é muito bom poder falar das histórias que estão por trás desses personagens e de todas essas intervenções.

Maurício: Agradece aos dois e encerra o bate-papo.

02 julho 2012

Imagens posteriores, por Massimo Mussini



Não sobre a memória pessoal, mas sobre a relação individual que se instaura entre indivíduo e realidade fenomênica se baseia o trabalho de Patrícia Gouvêa. Ela coloca a sua pesquisa sobre um duplo plano lingüístico, utilizando a imagem fixa e o movimento, ambas estreitamente aderentes ao princípio da fotografia como escritura com a luz. A sua idéia de fotografia se distancia da tradição histórica e do processo técnico, para aproximar-se do atual propósito de reconhecer valor unitário às artes visuais sobre o plano da pesquisa neoconceitual.

Partindo da imagem de paisagem, o que interessa à autora não é a transmissão de contornos morfológicos e históricos da realidade natural, mas sim o conjunto das sensações interiores, das reações pessoais, emotivas e psicológicas, que a análise visual da realidade lhe suscita. Esta sua pesquisa se coloca no interior da tradição iniciada pelas tendências pictóricas impressionistas e apropriada, com as devidas adequações, por numerosos fotógrafos do século XX.

O uso do desfocado e do movimento tornam-se instrumentos funcionais para apagar a característica descritiva da imagem fotográfica, vinculando-a a uma psicologia do olhar na qual formas e cores de contornos incertos assumem um papel comunicativo distinto. É neste âmbito que as imagens de Patrícia Gouvêa revelam a sua modernidade com o distanciamento da fisiologia substancialmente ótica do impressionismo para aproximar-se do simbolismo psicanalítico.

Se quisermos traçar um paralelismo, que não seja entendido como derivação, mas somente como analogia de comportamentos conceituais, podemos olhar as abstrações pictóricas de Kandinsky ou de Klee, a íntima relação que eles estabeleceram entre forma, cor e ritmo musical.

Também as imagens de Patrícia se sustentam através de uma estruturante relação com o ritmo musical, no sentido em que a música não é som fixo como a imagem fotográfica, mas som em movimento como uma sequência cinematográfica.

Eis aqui explicado o motivo pelo qual Patrícia sente a necessidade de instaurar um movimento no interior de suas imagens, a princípio através da aproximação em dípticos ou trípticos, que induzem a uma leitura dilatada sobre um espaço temporal e rítmico assinalado pelo corte entre uma imagem e outra. Trata-se, ainda, de um ritmo subjetivo, próprio de cada leitor e que não corresponde àquele da autora.

Num segundo momento, precisamente para tentar sintonizar o observador na onda comunicativa, ela cria um fragmento filmado, no qual as tomadas e as dissoluções das imagens estabelecem um tempo de leitura obrigatório. Não se trata, porém, de um ritmo objetivo, pois Patrícia Gouvêa tem clareza da impossibilidade de uma objetividade das imagens e a sublinha na escolha de representações não referenciais, de formas indecifráveis, desfocadas e transformadas em puras relações luminosas e cromáticas.

Fica claro que a música silenciosa das suas fotografias é um nascimento da alma e não ato fisiológico ligado à visão, que a função por ela assinalada às imagens não é absolutamente narrativa, mas, sim, emotiva.

Massimo Mussini, crítico italiano, por ocasião da exposição 4 fotografi dal Brasile (21º. Fotofestival de Montecchio Emilia, Itália, 2003)

23/10/2007 13:32:00

Fotografia sem imagem



revista photos

Polaróides (in)visíveis de Tom Lisboa invadem a Galeria da Caixa em Curitiba

Da Redação

A intervenção urbana *Polaróides (in)visíveis*, de Tom Lisboa, vem provando, desde 2005, que desconhece qualquer tipo de fronteira. Desde 16 de outubro na Galeria da Caixa, em Curitiba (PR), a exposição *Polaróides (in)visíveis – mapeando um novo olhar para Curitiba* comprova esta tese mostrando como essa intervenção é capaz de ocupar, simultaneamente, quatro espaços distintos – o urbano, o virtual, o editorial e o de uma galeria.

O espaço urbano foi o ponto de partida. Nele, estas "polaróides conceituais" de papel sulfite amarelo, que trazem um texto no lugar na imagem, revelam para quem lê detalhes quase imperceptíveis do ambiente que o cerca. Durante quinze dias, no último mês de setembro, pontos de ônibus e orelhões de oito bairros de Curitiba receberam 100 novas polaróides (in)visíveis, que se juntaram às outras 18 feitas no centro, em 2005.

Só que, por serem fixadas com fita crepe, a duração dessas obras no espaço urbano é efêmera. Pensando nisso, foram desenvolvidos outros dois espaços que possibilitam a continuidade da intervenção: o virtual e o editorial. Um site e um catálogo (transformado em guia de visita das polaróides (in)visíveis) trazem todas as polaróides e seus locais exatos de colocação. Basta consultar um destes dois espaços, seguir o trajeto percorrido pelo artista e ver as imagens pela cidade. "Neste caso, a publicação e o site não são meros registros documentais, mas a própria intervenção em potencial. Eles existem para serem utilizados, não apenas colecionados", afirma Lisboa.

Por fim, o quarto espaço é a própria Galeria da Caixa, que reúne pela primeira e última vez as 100 polaróides (in)visíveis criadas, divulga o site da intervenção e distribui os guias de visita. Em comum, todos os espaços dividem o mesmo conceito: nunca entregar imagens prontas para o espectador. Nesse sentido, Tom Lisboa, que nunca fotografa as imagens que escreve em suas polaróides, conclui: "Não revelar significa não impor um ponto de vista. A inexistência da imagem nos ajuda a refletir sobre seus próprios mecanismos de construção".

SERVIÇO

Polaróides (in)visíveis – mapeando um novo olhar para Curitiba

Local: Galeria da Caixa

End.: Rua Conselheiro Laurindo, 280, Mezanino, Curitiba

Visitação: até 11 de novembro.

Horário: terça a quinta, das 10h às 19h e sexta a domingo, das 10h às 21h



POLÍTICA | ECONOMIA | CULTURA | COMPORTAMENTO | SOCIAL | GASTRONOMIA | ENTREVISTA | COLUNISTAS | GENTE FINA | MIL PALAVRAS | IDEIAS TV

10.04.14

Tom Lisboa, profissão: artista

Administrator

Tom Lisboa, profissão: artista

Um dos mais criativos trabalhos em que o artista rompe com a ideia da fotografia somente como um registro visual, uma janela, agora a misturar vários signos, onde a sua arte atinge uma maior abrangência, obra interativa, conceitual, participativa, que teve a oportunidade de conhecer, é o de Tom Lisboa. Dele e de seu magnífico trabalho nada sabia, culpa de meu recolhimento, e que já há alguns anos está à disposição dos interessados em arte de um modo geral. Graças a amiga Isabela França entrei em contato com ele. Conversamos um bocado sobre o seu trabalho e fui presenteado com cinco livros de sua autoria: Ação Urbana Lugar: Paraná, Ficções urbanas – o documentário, (In)visível Real, Polaroides invisíveis e Mirando(a). Sem ter visto as exposições, se é que assim pode se chamar alguns de seus trabalhos, os livros que vi dão uma dimensão exata e forte de seu trabalho. Posso afirmar que Tom é um artista no que essa palavra tem de maior. Ao fugir do establishment, ao criticá-lo em suas obras foi, curiosamente, adotado pelo mesmo. Sem procurá-las as instituições abriram-lhe as suas portas. Penso que esse é o reconhecimento da força de suas obras.

E para melhor falar de sua singular obra, selecionei trechos de um texto que mestre Fernando Bini escreveu.

Dico Kremer

'Tchequirau'

Coisas que a gente
anda curtindo

ALICE: A ilustradora Kate Bingaman-Burt desenha a caneta tudo o que compra desde 2006, incluindo creme para rugas, jornais e burritos. O diário ilustrado completo, com os preços de cada item, pode ser acompanhado em bit.ly/o19JWg.

BRUNO: A melhor entrevista sobre "Django livre" até aqui é a que Tarantino concedeu para o canal inglês Channel 4, perdendo a linha quando perguntado sobre o papel da violência em seus filmes. Palmas para a calma do entrevistador (bit.com/QuentinLivre).

CAROL: Driblando o valor abusivo das taxas de importação para o Brasil e fretes caríssimos, o site Cabe na Mala traz uma solução bem criativa: você pode entrar em contato com pessoas que estão viajando pelo mundo e pedir para elas trazerem suas encomendas ou se candidatar para trazer uma encomenda para alguém e descolar uma graniinha extra com a viagem.

FABIANO: Lindos os lambes-lambes que a fotógrafa Patricia Gouvêa espalhou, por vários pontos da cidade, para divulgar a exposição e o livro "Imagens posteriores", no Ateliê da Imagem, na Urca.

L'art contextuel
s'exerce dans le champ des significations
auxquelles fait appel la civilisation
au contact que nous prenons avec la réalité.

L'art contextuel
n'empiète pas sur le champ de l'esthétique.

L'art contextuel
fait appel à des énoncés occasionnels.
C'est dire que ces énoncés
ne sont pas des descriptions
par lesquelles procédait l'art
traditionnel,
tout comme ils ne sont pas non plus
des énoncés extensionnels du conceptualisme.

L'art contextuel
s'oppose à ce qu'on exclue l'art
de la réalité
en tant qu'objet autonome
de contemplation esthétique.

L'art contextuel
se situe dans l'enceinte des logiques
épistémologiques.
Il est concerné par des propositions telles que :
je reconnais, je sais, je crois, je présume,
je regrette, je comprends, j'interdis, j'admets.
Il est concerné par le niveau profond
de la structure de civilisation,
niveau qui en génère l'idéologie et les
mythes,
qui en régit la proxisociale, les sciences,
la culture et les arts.

L'art contextuel
se situe hors du champ d'exercice de la
logique formelle
avec ses critères du vrai et du faux.

L'art contextuel
est intéressé au processus permanent
de décomposition des significations
qui ont perdu leur ancrage dans la réalité
correspondante
et d'instauration à leur place
de significations nouvelles, d'actualité.

L'art contextuel
procède donc par morphologie occasionnelle
des médias utilisés
selon la situation et l'objectif poursuivi.

L'art contextuel
procède par signes qui sont des énoncés
intentionnels,
réalité-information
significations nouvellement ouvertes-réalité.

l'art comme

L'art contextuel
est une praxis sociale.
Il n'est pas concerné par des conclusions
d'ordre général
ni par la production d'objets tout faits.

L'art contextuel
est contre l'opposition « subjectif »/« objectif ».
Dans le processus de changements continus
il est en effet impossible de dissocier
le sujet actif de l'objet,
le second résultant de l'action du premier.

L'art contextuel
ne recherche pas de solutions dans la science,
la science de l'art
étant en effet confrontée aux mêmes difficultés
face à la cadence des changements
intervenant dans la civilisation d'aujourd'hui.

L'art contextuel
est un signe pur, châtié de clichés ;
un signe que remplit la réalité actuelle.

L'art contextuel
procède par assertions.

L'art contextuel
opère dans un monde
qui n'est pas un champ d'axiomes formalisés,
mais de règles constamment
désactualisées qui cherchent à fixer une
réalité qui change.

L'art contextuel
s'oppose à l'équivoque, comme il s'oppose au
relativisme.

Dans un contexte pragmatique précis,
il n'y a qu'une expression, une seule,
qui soit vraie.

Une telle expression c'est celle énoncée avec
certitude, soit avec conviction.

art contextuel

(manifeste)
1976

Jan Świdmański

Tradução livre do Manifesto A Arte como arte contextual de Jan Swidzinski (1976)

A Arte contextual é exercida no campo das significações as quais se faz contato com a realidade. A arte contextual não se aplica ao campo estético. A arte contextual se constitui de enunciados ocasionais. Ou seja, estes enunciados não são as mesmas descrições pelas quais se procedia a arte tradicional, como também não são mais os enunciados extensionais da arte conceitual. A arte contextual se opõe ao que exclui à arte da realidade enquanto objeto autônomo de contemplação estética. A arte contextual se situa no recinto das lógicas epistemológicas. Abrange preposições tais como: eu reconheço, eu sei, eu acredito, eu presumo, eu lamento, eu compreendo, eu proíbo, eu admito. Abrange por um nível profundo a estrutura da civilização, nível que gera a ideologia e os mitos, que rege o social, as ciências, a cultura e as artes. A arte contextual se situa fora do campo do exercício da lógica formal com seus critérios de verdadeiro e falso. A arte contextual está interessada no processo permanente de decomposição das significações que perderam sua ancoragem na realidade correspondente e de instauração, ao seu lugar, de significações novas, de atualidade. A arte contextual procede, portanto, por morfologia ocasional de mídias utilizadas segundo a situação e o objetivo perseguido. A arte contextual procede por signos que são enunciados intencionais, realidade-informação, significações novamente abertas à realidade. A arte contextual é uma práxis social. Ela não se constitui de conclusões de ordem geral, nem pela produção de objetos acabados. A arte contextual é contra a oposição subjetivo/objetivo. No processo de mudanças contínuas, é impossível de dissociar o sujeito ativo do objeto, o segundo resultante da ação do primeiro. A arte contextual não busca solução dentro da ciência, da ciência da arte, confrontando às mesmas dificuldades face à cadência das mudanças, intervindo na civilização de hoje. A arte contextual é um signo puro, apurado de clichês; um signo que atesta a realidade atual. A arte contextual procede por asserções. A arte contextual opera em um mundo que não é um campo de axiomas formalizados, mas de regras constantemente desatualizadas que buscam fixar uma realidade que muda. A arte contextual se opõe ao equívoco, como se opõe ao relativismo. Em um contexto pragmático preciso, não há só um expressão, uma somente, que seja verdade. Uma tal expressão é ela enunciada com certeza, seja com convicção.

Texto sobre o Projeto do Giganto, escrito por Raquel Brust em 2009**Conceito e objetivos**

Este projeto tem como objetivo realizar intervenções urbanas através de fotografias hiper-dimensionadas coladas em habitações ou paredes privadas, com autorização dos moradores, para visualização nas vias públicas.

A ilusão carrega a esperança de uma visão verdadeira. A fotografia é um fragmento de realidade transformada em ilusão. Imersos em ambiente comum não enxergamos o mundo, nem pretendemos fazer parte dele. Transformamos a experiência do contato com o coletivo em uma miopia voluntária. Sem identificação as pessoas perambulam pela cidade sem enxergar por onde circulam e quem está ao seu lado.

Na contramão dessa cegueira urbana surge o despertar. Chamar atenção para a paisagem que o cidadão está inserido é o objetivo deste projeto. Fazê-los ver. Confrontá-los com uma imagem que estimule a reflexão sobre o que é visto diariamente e que desperte a imaginação para o que podemos ver.

A fotografia possui linguagem universal, mas provoca sensações particulares. Sua eficiência se dá por esse diálogo entre objeto e expectador. Trazer a tona esse confronto bilateral é uma das metas desse trabalho. As fotografias hiper-dimensionadas, proporcionariam ao público uma inclusão na imagem. Seria possível experimentar uma exposição fotográfica que interage e reage à arquitetura da cidade, envolve intensamente as pessoas que convivem com ela e traz o expectador como parte da obra. Essa noção de envolvimento estimula o olhar, provoca os sentidos e recria o ambiente.

Além dessa miragem o cidadão também será confrontado com alterações na arquitetura urbana. As inúmeras janelas dos edifícios constituem um mosaico de pouco significado humano. Estas aberturas não proporcionam horizontes, porém são a única ligação do interior com o exterior. Estes buracos sufocantes, paredes enquadradas, serão transformados em verdadeiras entradas de luz, em fotografias. Fazendo de todas as janelas invisíveis pontos de partida para a imaginação.

Uma das possíveis aplicações, seria utilizar as estruturas de janelas vazias para aplicar uma ampliação fotográfica ao fundo, criando uma ilusão. O que transfere aquela janela alterada uma posição de obra de arte, e transforma as ruas em grandes galerias. A partir do primeiro contato com uma janela especial, o pedestre irá se permitir imaginar como seriam, e o que estaria acontecendo no interior de tantas outras. Esta ação visa fazer com que a arquitetura e a relação do cidadão com a cidade em si, se torne mais humana, mais profunda. O que também provocaria a reflexão da responsabilidade de cada cidadão com a paisagem que está inserido.

Justificativas e atributos:

- **Das intervenções**

Atualmente os artistas que intervinham na paisagem urbana, receberam reconhecimento das galerias e museus do mundo todo, elevando suas manifestações criativas ao status de arte. O modo de expor fotografias sempre foram plataformas tradicionais, impressas e emolduradas, uma a uma, lado a lado nas paredes de galerias. A ideia é transgredir esse fluxo levando as fotografias para o lado externo, proporcionando visibilidade da obra a um público que não teria acesso ao seu conteúdo.

A maneira como essas imagens serão apresentadas também ajuda a induzir reflexões sobre o espaço que ocupam e provocam a reavaliação da responsabilidade de cada indivíduo com a cidade. Desse confronto da ilusão com o cenário real nasce uma relação inconsciente de afeto com o local. A vontade de humanizar as relações dos indivíduos entre si através dessas intervenções, vai exatamente agir de maneira contrária das banidas peças publicitárias, belas e fortes imagens indutoras de consumo. Desta estreita relação do expectador com a imagem que ele convive se dá o resultado da obra. O que estimula nosso projeto é a contemplação da interatividade. Aproximações inúmeras surgem desta ação, da imagem com a vida do expectador, do transeunte com seu ambiente, das pessoas entre si a partir da obra, do imaginário com a realidade, etc.

- **Da cidade**

São Paulo tem como suas principais características a confusão estrutural, seu demasiado crescimento imobiliário, populacional e a alta demanda de trabalho. Na soma destes fatores encontramos a resposta para o comportamento do povo paulistano e sua vida expressa. Seu cotidiano é dominado por tarefas diárias e o indivíduo acaba sem tempo suficiente para o lazer. O povo vive em uma massa caótica de trânsito ineficiente, é atingido por ruídos constantes e não desfruta de estruturas de lazer, o que leva a população a extrema insatisfação. Quem vive no concreto não tem como fugir, onde descansar, para onde mirar. Mesmo ao chegar em casa o habitante não encontra uma janela eficiente, não lhe é permitido ver. Suas janelas são extremamente limitadas por outras construções. Fazendo assim com que a cidade seja agressiva visualmente e sua arquitetura dê limite o olhar.

- **Dos locais**

A escolha dos locais para a instalação das fotografias gigantes será de acordo com a autorização dos proprietários da habitação ou condomínio. Nossos objetivos são locais de grande fluxo de pessoas para que haja maior visibilidade da ação. Outro fator importante é a revitalização de fachadas deterioradas, levando o belo para locais abandonados.

- **Da técnica**

O uso da fotografia é muito comum como matéria prima para intervenções urbanas, os chamados estênceis são construídos a partir de uma obra fotográfica. A fotografia no contexto urbano, sem objetivo comercial, não é muito utilizada. A imagem fotográfica é amplamente difundida como suporte para ilustrar conteúdo jornalístico ou publicitário, mas como forma de expressão artística, por seu acesso restrito, atinge poucas pessoas. A grande massa populacional pouco conhece, ou sequer teve contato com fotografias de conteúdo artístico e suas intenções subjetivas.

RAQUEL BRUST

GRAVATAÍ, RS, 1982

FLAVORS.ME/RAQUELBRUST

SÉRIE **GIGANTO** 2011

EXPOR IMAGENS DE PESSOAS em grande escala em espaços públicos é um recurso normalmente utilizado pelas campanhas publicitárias, nas quais, invariavelmente, os modelos respondem a um tipo de beleza padronizado pela própria mídia. Contra essa estética perversa e dominante das celebridades, os modelos eleitos pela artista Raquel Brust são pessoas comuns da região onde ela realiza as suas "gigantografias". O estranhamento que eles podem causar no público leva a uma reflexão sobre como estamos domesticados pelas estratégias de sedução da publicidade. Nessa dimensão, a obra de Brust tem um importante papel político na humanização do espaço público. É tocante em sua obra a pulsão do olhar do homem comum, para o qual nem sempre estamos devidamente atentos.

A cidade manda um recado: viaje!

Publicado em 16 de abril de 2013 por [carolnogueira76](#)

Hoje à noite acontece na livraria Cultura do Iguatemi o lançamento do livro *Imagens Posteriores*, de Patricia Gouvêa. Resultado de dez anos de trabalho da artista, fotógrafa e viajante, o livro traz imagens poéticas organizadas como um inspirador caderno de viagem.

Céus infinitos, beiras de estradas, árvores encantadores, pores-do-sol, paisagens em movimento, meio tremidas, que nos sugerem um olhar através da janela de um ônibus, de um trem. Imagens que parecem gritar: vá! Siga viagem! Parta! O mundo te espera, te grita, te conclama.

Como se não bastasse a beleza e a urgência da mensagem, o livro tem a generosidade de trazer para as cidades que o recebem fragmentos de suas belas imagens estampadas gigantescamente no meio das paisagens urbanas. São suspiros na cidade. É uma sementinha do comichão de estrada, de viagem, de evasão, plantada no meio do concreto do seu dia-a-dia. Em plena tesourinha da 202 sul, o grito de libertação: me solta, rotina, que eu vou nessa.

As intervenções urbanas foram feitas com a colaboração do Coletivo Transverso, mas graças à boa vontade do seu Francisco, um pregador de outdoors que se sensibilizou com o projeto e passou o final de semana deixando essas lindas imagens de presente para Brasília.

O lançamento, mais tarde, conta com mesa redonda com as professoras da UnB Claudia Linhares Sanz e Suzana Dobal, estudiosas da imagem. Toda essa belezura tem a produção da Janaína Miranda, que eu conheci quando falamos aqui sobre a lindeza de projeto que era a Varanda.

Bora?

As instalações estão disponíveis na entrequadra 205/6 Norte, na Faculdade de Educação da UnB, na via N2 (atrás da Catedral), no viaduto do Setor de Administração Federal Sul e na tesourinha da 202 sul.

O lançamento do livro *Imagens Posteriores*, de Patrícia Gouvêa, acontece hoje, a partir das 19h30, com participação de Cláudia Linhares Sanz e Susana Dobal
Livraria Cultura, Shopping Iguatemi Brasília
SHIN CA 4, Lote A – Lago Norte

Anexo 37
E-mails ligados à recepção da obra

----- Original Message ----- From: <oazevedo@onda.com.br>
To: "Tom Lisboa" <tomlisboa@terra.com.br>
Sent: Tuesday, October 23, 2007 7:38 AM
Subject: Re: [SPAM Detectado]polaroides (in)visíveis na CaixaCultural
até 11 de novembro, em Curitiba

oi querido Tom
sábado fomos e na tua mostra que percorremos, lemos e vimos
atentamente.
uma, por uma de tuas visíveis polaróides. é como te disse uma grande
sacada
és acima de tudo um porta de muito bom gosto.
é um belo exercício de cidadania do oculto.

E-mail de Orlando Azevedo enviado a Tom Lisboa

polaroides



Alessandra

segunda-feira, 27 de junho de 2005 21:11

Para: tomlisboa@terra.com.br

Meu Deus!! Eu não vi, mas me diga que ainda está em exposição, gostei muito da idéia. Além do mais não é todo o dia que alguém empresta os olhos pra gente ver um pouquinho, suficiente para se ter um olhar diferente do que se tornou cenário de rotina para muitos.
valeu

E-mail de Alessandra enviado a Tom Lisboa

exposição



geisa mueller

quarta-feira, 1 de junho de 2005 17:25

Para: tomlisboa@terra.com.br

achei sua idéia ótima. enxergar o cotidiano com poesia é o que a humanidade precisa p/ não perder a capacidade de abstração e, através dos tempos, construir a beleza. gostei muito!!!

grande abraço, geisa.

E-mail de Geisa Mueller enviado a Tom Lisboa

Re: polaroides



Ronaldo Bressane

domingo, 22 de maio de 2005 11:54

Para: Tom Lisboa

Desculpe, vou tentar explicar:

Uma pessoa que anda durante o dia inteiro na rua, ou seja com a pressa do dia-a-dia, até mesmo sem tempo pra comer, como ela vai ter contato com a PEÇA/OBRA, no seu caso vc esta utilizando o meio de COMUNICAÇÃO para divulgar. é NESTE PONTO QUE pretendo chegar, estes cartazes que vc coloca na rua, em que momento ele vai se comunicar com os passantes ou trausentes, como ela vai se sustentar. Acho que quando se coloca uma Trabalho na rua ela tem que ter o dialogo sozinho !? Sem ser necessario sair no jornal, ja que o trabalho ja esta direto em contato com as pessoas, ACHO QUE AS PESSOAS TEM QUE TER VISÃO, é o primeiro quisito, e não saber ler, sem falar que muitas pessoas não sabem ler no BRASIL....

E-mail de Ronaldo Bressane enviado a Tom Lisboa

Vídeo de Raquel Brust publicado na página do facebook
<https://www.facebook.com/projetogiganto/?fref=ts>



O projeto Giganto é um projeto de instalação com fotografia hiperdimensionada, que utiliza a arquitetura, o urbanismo como plataforma de exibição fotográfica. A ideia surgiu em 2008, muita da vontade de tirar a fotografia da galeria, do ambiente tradicional. **Queria uma fotografia mais ativa, que as pessoas fizessem parte, se sentissem parte delas.** Os personagens todos...eu fiz uma pesquisa de campo aqui na região e comecei a identificar umas pessoas que eram bem características do bairro. E a ideia é não identificar muito bem qual é o gênero ou qual classe social pertencem. Por isso, o retrato bem fechado, no rosto, como se o rosto fosse a paisagem, como se fosse a maior expressão que as pessoas tem. Essa exposição do Giganto faz parte do photospana.br, que é um festival de fotografia do Sesc, junto com o Photo Spaña tá fazendo aqui no Brasil. **Então, fica o convite para o pessoal vir visitar a exposição. Ela tá exposta na rua, então qualquer coisa pode acontecer com ela. É bom vocês virem rápido. E, é um estímulo para gerar novas imagens, fazer novas fotografias.**

13/9/2006 11:10:00

Polaróides (in)visíveis

Site registra intervenção urbana em Porto Alegre e transforma o espectador em interventor

Da Redação

Durante uma semana, no último mês de agosto, o artista visual curitibano Tom Lisboa esteve em Porto Alegre (RS) realizando sua premiada intervenção urbana *Polaróides (in)visíveis*, ganhadora do Prêmio Porto Seguro de Fotografia, em 2005.

Ao todo, Lisboa criou e espalhou pela capital gaúcha cerca de 40 polaróides dessa série "fotográfica" que é feita em papel sulfite amarelo, sem câmera e sem imagem. No lugar da imagem, Lisboa descreve enquadramentos quase ocultos do espaço urbano que serão revelados apenas pelo espectador que seguir as orientações dos textos contidos em cada obra.

Agora em setembro, quase um mês depois que a intervenção ocupou as ruas, com certeza não resta mais nenhum exemplar das polaróides (in)visíveis exposto. No entanto, consciente do quão efêmeras são suas obras, durante sua ação em Porto Alegre, Lisboa registrou cada local utilizado, voltou para Curitiba, disponibilizou todo seu percurso na Internet e retorna à cidade para um evento duplo, lançar o site das "polaróides (in)visíveis em Porto Alegre" e reunir todas as polaróides criadas na Galeria Lunara, da Usina do Gasômetro. De acordo com o artista: "O espaço virtual, depois do espaço urbano, é o segundo espaço que eu ocupo e o que permite dar continuidade à intervenção no próprio espaço urbano. Com as polaróides e seu local de colocação na Internet, qualquer pessoa pode imprimir as polaróides em casa, fazer a intervenção no meu lugar e ver as imagens propostas pelas obras. É o espectador assumindo também o papel de interventor".

Porto Alegre foi a primeira cidade, depois de Curitiba, a ser mapeada por Tom Lisboa. Por estabelecer novos pontos de vista para o espaço urbano e romper a imobilidade imposta pelo cartão-postal, essas polaróides convidam o espectador a interagir de uma forma original com o espaço em que habita. Curitiba e Porto Alegre já estão no mapa. E quem quiser fazer a intervenção é só acessar a Internet e ir para a rua.

Para fazer a intervenção urbana *Polaróides (in)visíveis* em Porto Alegre: Acesse o site www.sinTOMnizado.com.br/polaroides (opção "o espectador como interventor")

'Polaroides' apresenta intervenção urbana

O resultado da intervenção "Polaroides invisíveis", do curitibano Tom Lisboa, na cidade de Porto Alegre, poderá ser conferido a partir de hoje, na Galeria Lunara da Usina do Gasômetro (João Goulart, 551). Estarão expostas 40 fotografias, reve-

TOM LISBOA / DIVULGAÇÃO / CP



Adesivos amarelos deixados na Capital

lando a intervenção de adesivos amarelos com textos chamando os transeuntes para locais ou cenas que podem passar despercebidas na correria do dia-a-dia.

As sinalizações foram deixadas por Tom Lisboa, de 8 a 13 de agosto, em três espaços da Capital. Agora, ele retorna para reunir todas as "(in)visíveis" na Galeria Lunara, e para lançar o site que transforma o espectador gaúcho em interventor. Para Lisboa, a relação com a polaroide e a fotografia não são equivocadas, pois a polaroide não impõe a visão de um fotógrafo, ela apenas dá a descrição de um possível enquadramento. No site, o espectador gaúcho será transformado em interventor. Como as polaroides são efêmeras e desaparecem, a internet será um meio que permite que a intervenção

TOM LISBOA / DIVULGAÇÃO / CP



Tom Lisboa exhibe sua intervenção possa ser realizada a qualquer momento, por qualquer pessoa. Serão disponibilizados todas as polaroides e seus locais exatos de colocação para serem impressas pelo visitante. Visitação à exposição, de terças a domingos, das 10h às 21h.

correio do povo, porto alegre, 14 de setembro de 2006



Mapas

10/10/07 13:26

Polaroides (in)visíveis – uma intervenção em quatro espaços

Tom Lisboa redefine visualmente Curitiba com 100 novas polaroides (in)visíveis

Redação Bem Paraná

A intervenção urbana polaroides (in)visíveis, de Tom Lisboa, vem provando, desde 2005, que desconhece qualquer tipo de fronteira. A partir do dia 16 de outubro, na Galeria da Caixa, a exposição "polaroides (in)visíveis – mapeando um novo olhar para Curitiba" comprova esta tese mostrando como esta intervenção é capaz de ocupar, simultaneamente, quatro espaços distintos – o urbano, o virtual, o editorial e o de uma galeria.

O espaço urbano foi o ponto de partida. Nele, estas "polaroides conceituais" de papel sulfite amarelo, que trazem um texto no lugar na imagem, revelam para quem lê, detalhes quase imperceptíveis do ambiente que o cerca. Durante quinze dias, no último mês de setembro, pontos de ônibus e orelhões de oito bairros de Curitiba receberam 100 novas polaroides (in)visíveis, que se juntaram às outras 18 feitas no centro, em 2005.

Só que, por serem fixadas com fita crepe, a duração destas obras no espaço urbano é efêmera. Pensando nisso, foram desenvolvidos outros dois espaços que possibilitam a continuidade da intervenção: o virtual e o editorial. Um site e um catálogo (transformado em guia de visita das polaroides (in)visíveis) trazem todas as polaroides e seus locais exatos de colocação. Basta consultar um destes dois espaços, seguir o trajeto perdoado pelo artista e ver as imagens pela cidade. Neste caso, a publicação e o site não são meros registros documentais, mas a própria intervenção em potencial. Eles existem para serem utilizados, não apenas colecionados.", afirma Lisboa.

Por fim, o quarto espaço é a própria Galeria da Caixa, que reunirá pela primeira e última vez as 100 polaroides (in)visíveis citadas, divulgará o site da intervenção e distribuirá os guias de visita. Em comum, todos os espaços dividem o mesmo conceito: nunca entregar imagens prontas para o espectador. Neste sentido, Tom Lisboa, que nunca fotografa as imagens que escreve em suas polaroides, conclui: "Não revelar significa não impor um ponto de vista. A inexistência da imagem nos ajuda a refletir sobre seus próprios mecanismos de construção".

Curiosidades sobre as Polaroides (in)visíveis

- Apesar de serem feitas sem câmera e não possuírem imagem, as polaroides (in)visíveis ganharam o Prêmio Porto Seguro de Fotografia, a mais relevante premiação nacional nesta área.
- Em 2005, Tom Lisboa criou um desdobramento das polaroides (in)visíveis chamado "intervenção privada". Uma intervenção privada consiste em inserir (sem autorização) estas polaroides nos banheiros de museus e espaços culturais, tirar uma foto da exposição montada e depois removê-la. Em menos de um ano, 28 museus, de 18 cidades, em 15 países, já foram ocupados pelas intervenções privadas. (para ver imagens das polaroides nos banheiros dos museus, visite o site www.sintotunizado.com.br/polaroidesprivadas/)
- A primeira intervenção das polaroides (in)visíveis em Curitiba foi em 2005, nas praças Santos Andrade, Zaccarias e Carlos Gomes. Foram confeccionadas 18 obras na época.
- Em dois anos foram feitas, ao todo, 178 polaroides (in)visíveis: 118 para Curitiba, 36 para Porto Alegre, 16 para Vitória e 8 para Buenos Aires.
- Curitiba é a primeira cidade a ganhar um "guia de visita" impresso. Antes só existiam os "guias de visita on-line", na internet.
- Para acessar o "guia de visita on-line" basta visitar o endereço www.sintotunizado.com.br/polaroides_cidades/. Ele está disponível para as cidades de Curitiba, Porto Alegre e Buenos Aires.
- Para fazer 10 polaroides (in)visíveis Tom Lisboa gasta uma média de 3 horas observando a cidade.
- A Galeria da Caixa é o primeiro espaço oficial que Tom Lisboa expõe desde 2004, em Curitiba. Neste período, seus trabalhos na cidade foram "marginais", independentes e feitos sem qualquer tipo de autorização ou vínculo comercial.
- Em 2005, Tom Lisboa ganhou "Voto de Louvor" da Câmara Municipal de Curitiba, pelo conjunto das intervenções realizadas.



Frame da referida matéria

Âncora: A fotógrafa que organizou uma das exposições nos pilares de um dos mais famosos viadutos de São Paulo não se incomodou com as pichações feitas em uma das fotos gigantes. A reportagem é de Neide Duarte.

Repórter Neide Duarte: Nesta avenida, de horizonte apertado, sem beleza que nos distraia, um espaço com pouca luz, pouca cor. Olhares enormes assistem a nossa passagem e isso melhora o ambiente. Afinal, um rosto também é uma paisagem. São 18 fotografias coladas nos pilares que sustentam a estrutura desse Elevado, o Minhocão, que liga a zona leste à zona oeste de São Paulo. A fotógrafa gaúcha Raquel Brust queria criar uma galeria de fotos na rua, onde quem passa é obrigada a encarar certos olhares. Você achou legal isso? (pergunta aos passantes)

Entrevistado 1: Da hora.

Entrevistado 2: Muito legal!

Repórter: Alguns escreveram palavras na cara dos outros. Para uns, vandalismo, para outros, intervenção urbana. Raquel já contava com isso.

Raquel Brust: Tem gente que tá zelando por elas como se fosse um altar e tem outras pessoas que querem, de alguma maneira intervir nelas, dialogar com elas. Mas, acho bem natural.

Repórter: Durante 2 semanas, a fotógrafa procurou personagens aqui. E escolheu entre tantas pessoas esse morador de rua.

Raquel Brust: Ele tem esse olhar, um pouco questionador, como se ele tivesse observando a cidade, ouvindo os ruídos. Acho que ele é a cara do Minhocão.

Repórter: Raquel se encantou também com Sandra Gaby, 88 anos, moradora de um dos apartamentos da região. Gostou de ver a sua foto no retrato?

Sandra Gaby: Adorei! Isso é muito bom. Isso dá um incentive a gente viver mais.

Repórter: Os rostos são enormes, cada um tem 6m de altura. Quem passa imagina... retrato tão grande deve ser de gente famosa.

Entrevistado 3: É deve ser conhecida.

Entrevistada 4: Eu achei interessante, mas não estou reconhecendo quem são.

Raquel Brust: Todo mundo acha que é alguma celebridade, algum político, uma pessoa importante e não, é justamente o contrário, é dar visibilidade a pessoas que são invisíveis na sociedade.

Jornal Bom dia São Paulo Quadro Tudo Anormal 2013 - 1min 13s



Frame da referida matéria

Âncora: São 7h e 18min. Infelizmente, vamos mostrar agora no “Tudo Anormal” um caso de depredação. Veja um vândalo pichou um painel de arte debaixo do Elevado Costa e Silva, o Minhocão, na zona central da capital. Essas são imagens do Marcelo Campos. Você vê aí que alguém pintou de vermelho, estragou, né, o bonito painel que tem o retrato de um morador da região. Esse é um dos 20 painéis de 6 metros de altura por 3 metros de largura, que foram instalados nas colunas do Elevado Costa e Silva, como uma exposição da fotógrafa Raquel Brust. E ficará no local até o próximo aniversário da capital, 25 de janeiro de 2014. Será que resiste? Olha só? Tão cinza, esse Minhocão que já é tão feio. Um artista vai lá e faz um desenho bacana. Um negócio bonito, um painel enorme, pra deixar a cidade mais agradável e aí vai um vândalo, o autor dessa pichação, isso não é normal e é o cidadão que tá estragando a cidade.

Jornal Bom dia São Paulo 2013 – 56s

Âncora: Você já viu aqui no Bom dia Brasil a exposição que uma fotógrafa está fazendo nos pilares do Minhocão, um viaduto imenso que corta a cidade de São Paulo. Ela instalou fotos gigantes de moradores de rua e dos prédios da região e pois é que não teve gente que resolveu aparecer e pichar uma das fotos. Ato de vandalismo que aconteceu de ontem pra hoje. Grandes letras vermelhas foram pichadas por cima de uma das obras e nem dá pra entender qual a mensagem, uma sujeira. Veio a fotografia pra deixar a região, tão cinza, mais bonita, um pouco mais agradável, agora a gente vê a pichação estragando tudo. A fotógrafa Raquel Brust já tinha comentado que tinha levado em conta a possibilidade de uma pichação e infelizmente, isso é parte de uma obra a céu aberto, mas não deixa de ser triste, né? Chico e Ana Paula?

Ana Paula: Não tem mensagem nenhuma ali, é só falta de respeito.

Chico: Falta de inteligência também.

Anexo 44

Jornal O Globo São Paulo em Linha – 2013 – 1min



Frame da referida matéria

Repórter Márcia Abos: Uma das regiões mais degradadas do centro de São Paulo, foi o cenário escolhido pela fotógrafa Raquel Brust pra expor seu premiado projeto Giganto. Os pilares do Elevado Costa e Silva, mais conhecido como Minhocão, são o suporte para retratos gigantes de 6m de altura por 3m de largura. A gaúcha radicada na capital paulista escolheu retratar moradores e trabalhadores da região. As 20 fotos apresentam aos passantes, rostos de moradores de rua, dos prédios em redor do Elevado, travesties, prostitutas e coletores de papel reciclado. Nesta quarta-feira, um dos retratos amanheceu pichado. A artista disse não estar surpresa. Pra ela a pichação faz parte do diálogo com a rua. A instalação é parte do Festival Internancional Photo España, uma parceria do Sesc São Paulo com a instituição espanhola.

Anexo 45

Folha de S. Paulo – 22 de outubro de 2013

[Mais | Menos](#)
[Enviar por e-mail](#)
[Comunicar erro](#)
[Link: http://folha.com.br](#)

[Siga a Folha de S. Paulo no Twitter](#)
[Seguir](#)

[envie sua notícia](#)

Folha de S. Paulo no [g+](#)

22/10/2013 - 22h49

Retrato gigante feito sob o Minhocão é pichado no centro de SP

DE SÃO PAULO

Recomendar 120 0 [Quitar o texto](#)

Um dos retratos gigantes feitos sob o elevado Costa e Silva, conhecido como Minhocão, foi pichado nesta terça-feira na região central de São Paulo. As imagens de seis metros de altura por três metros começaram a ser feitas na última quarta-feira (16).

O conjunto de imagens compõe o premiado projeto Giganto, da fotógrafa Raquel Brust, 31, que agora faz a intervenção para o Festival Internacional PhotoEspana. Ao todo, serão instaladas 20 fotografias, que ficam entre os acessos da rua da Consolação até o terminal de ônibus na Amaral Gurgel, no centro.

O evento de artes visuais acontece simultaneamente no Brasil e na Espanha e vai de 27 de outubro a 25 de janeiro com exposições, cursos, palestras, debates e instalações de vídeo e imagens.

Raquel fez closes de moradores dos prédios que têm como visual principal o elevado e seus congestionamentos, de trabalhadores do entorno e até de quem tem o Minhocão como teto. Quando iniciou as instalações, ela disse que estava preparada possíveis pichações. "Provavelmente vai acontecer, mas é natural."

Marlene Sargento/Folhapress



Retrato feito sob o Minhocão, no centro de São Paulo, é pichado por vândalos

MASP

O Masp (Museu de Artes de São Paulo) também foi vítima de pichações no último final de semana. Um pilar do local ganhou a frase "punks contra o racismo" em preto sobre a pintura vermelha do museu.

1.folha.uol.com.br/cotidiano/2013/10/1360679-retrato-gigante-feito-sob-o-minhocao-e-pichado-no-centro-de-sp.shtml

10/23/13

Folha de S. Paulo - Cotidiano - Retrato gigante feito sob o Minhocão é pichado no centro de SP - 22/10/2013

Segundo a assessoria do museu, o pilar estava cobertura por uma tela da mostra de cinema até a noite de ontem. Quando foi retirado, foi exposta a pichação que já estava embaixo. O museu não soube dizer quando ela foi feita. A frase foi apagada nesta terça-feira.

Renato S. Carreira/Turma Passa/Folhapress



<http://diversa.folha.com.br/>

17

1. Prefeita Dárcy Viera diz que está preocupada com obras do Leite Lopes

2. Mega-Sena acumula e pode pagar prêmio de R\$ 29 milhões no sábado

3. Justiça condena hospital de Franca (SP) por atestar morte de criança viva

4. Polícia apreende mais de cem bananas de dinamite em Guarulhos, em SP

5. Senado aprova projeto que garante matrícula de irmãos na mesma escola

1. Único veto de Mais Médicos quebra acordo com Conselho Federal de Medicina

2. Rubelirão Preto - USP São Carlos testa carro sem motorista

3. Retirada de cães de Instituto afeta teste anticâncer, diz cientista

4. Anvisa estuda mudança em legislação sobre uso de cobaias

5. Haddad sofre revés e votação do IPTU é adiada na Câmara de SP

1. Retirada de cães de Instituto afeta teste anticâncer, diz cientista

2. Se deixarem, busco ratos, afirma Luísa Meli sobre maus-tratos contra animais

1. Senado aprova atendimento domiciliar do INSS a idosos doentes

2. Prefeitura agora quer dar mais desconto no IPTU para aposentados

O CARDEAL DA REPRESENTAÇÃO

Retrato gigante no Minhocão é pichado

Por IG São Paulo | 23/10/2013 09:25 - Atualizado às 23/10/2013 09:33

Texto

7 pessoas leram

10 Comentários

3

Twitter 1

Recomendar 90



Painel que exibe morador da região central de SP é parte de exposição que dura até o próximo aniversário da cidade

Um dos 20 painéis gigantes instalados no Elevado Costa e Silva, o Minhocão, na região central de São Paulo, amanheceu pichado nesta quarta-feira (23).

Conheça a nova home do Último Segundo



Matheus Bernal/Foto de Press

Retrato gigante no Minhocão com imagem de morador da região amanheceu pichado

A obra da fotógrafa Raquel Brust é uma das 20 instaladas na coluna do viaduto, com imagens do rosto de moradores da região. Os painéis de 6 metros de altura por 3 metros de largura, que começaram a ser instalados no dia 16 deste mês, ficarão expostos até o próximo aniversário da cidade, em 25 de janeiro de 2014.

Leia tudo sobre: igap - vandalismo - depredação - pichação - elevado costa e silva - minhocão - raquel Brust

Texto

10 Comentários

3

Twitter 1

Recomendar 90

10/23/13

Intervenção artística sob o Minhocão é pichada - Estadão.com.br

ESTADÃO.COM.BR/Cidades

Intervenção artística sob o Minhocão é pichada

Fotografia da série 'Giganto' faz parte do festival PHotoEspana.br; imagens começaram a ser instaladas na quarta-feira, 16
23 de outubro de 2013 | 10h 44

O Estado de S. Paulo

SÃO PAULO - Um dos retratos da intervenção artística 'Giganto', que expõe fotografias de moradores do centro da cidade nos pilares do Minhocão, amanheceu pichado nesta quarta-feira, 23. O trabalho faz parte da edição brasileira do festival PHotoEspana.br, em parceria com o Sesc, e são de autoria da artista Raquel Brust.



Clayton de Souza/Estadão

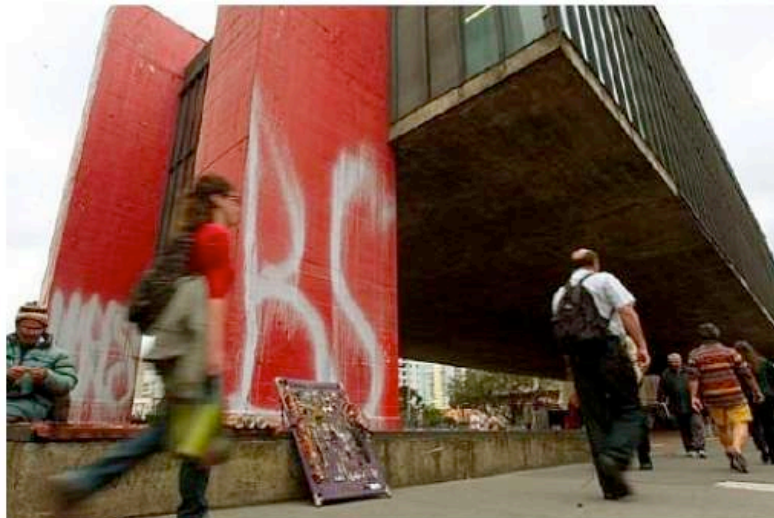
Obra pichada sob o Minhocão. "À rua o que é da rua!", diz o grafite

As fotos começaram a ser instaladas no Elevado Costa e Silva na quarta-feira, 16, e ocupam todas as colunas do Elevado no trecho da Avenida Amaral Gurgel e algumas colunas no trecho da Avenida São João. O PHotoEspana.br vai até 25 de janeiro de

2014.

Procurado, o Sesc informou que iria se manifestar mais tarde sobre ocorrido. **Outros casos.** Na terça-feira, 8, o Museu de Arte de São Paulo (Masp), um dos mais visitados da capital paulista, amanheceu com as tradicionais colunas vermelhas pichadas - o ato de vandalismo se repetiu no sábado, 19, em menor escala.

Na quarta-feira, 16, a fachada do Teatro Municipal também amanheceu pichada, um dia depois de protestos pelo Dia do Professor.



Colunas do Museu de Arte de São Paulo (Masp), na Avenida Paulista, foram pichadas após manifestação por professores, no dia 8
Robson Fernandes/Estadão



Uma semana antes, no dia 2, o Monumento às Bandeiras, no Ibirapuera, na zona sul, foi alvo sprays e tinta duas vezes em menos de 24 horas. A escultura de Victor Brecheret foi atacada em protesto contra a Proposta de Emenda à Constituição (PEC) 215. O projeto tira do Executivo a definição sobre a delimitação de terras indígenas e passa para o Congresso Nacional.



23/10/2013 09h16 - Atualizado em 23/10/2013 13h26

'Mostra que rua está viva', diz autora de projeto pichado sob o Minhocão

Fotógrafa Raquel Brust contou ao G1 que já esperava intervenções. Pannel foi pichado poucos dias após ser colado em pilastra no centro de SP.

Fábio Tão Do G1, em São Paulo

Recomendar 112
Tweetar 6

35 comentários



Reprodução/TV Globo

Retrato gigante no minhocão é pichado (Foto:

Após a pichação de um dos painéis fotográficos do projeto que na última semana passou a ocupar o Minhocão, na região central de [São Paulo](#), a autora do projeto diz que já esperava que as fotos fossem alteradas. "Eu já imaginava que intervenções viriam. É um processo natural da rua, mostra que a rua está viva, o espaço é público", falou ao G1 Raquel Brust, fotógrafa autora do projeto.

g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2013/10/autora-do-projeto-pichado-diz-que-vai-continuar-retrato-sob-o-minhocao.html

1/12

Anexo 49

Portal R7 – 23 de outubro de 2013

METRÔ OFFICE & MALL

OFFICES E LAJES CORPORATIVAS DE 29 A 724M NO 2º MAIOR POLO COMERCIAL DE SÃO PAULO

CLIQUE E INVISTA AGORA

A MAIS BELA HISTÓRIA CONTADA DE FORMA SURPREENDENTE

R7 verão MODA APROVEITE!

Notícias, Entretenimento, Esportes, Fotos e Vídeos

BUSCAR

E-mail

@R7.com

Senha

OK

Eu quero um e-mail @R7 Esqueci minha senha

Página inicial

Notícias

Entretenimento

Esportes

Vídeos

Rede Record

Shopping

Serviços

Facebook

Twitter

Google+

LinkedIn

YouTube

RSS

StumbleUpon

Digg

Delicious

Reddit

Diigo

SlideShare

SoundCloud

Dropbox

OneDrive

Box.com

Google Drive

Dropbox

OneDrive

Box.com

Google Drive

Publicidade

Você está aqui: Página Inicial/Notícias/São Paulo

São Paulo

23/10/2013 às 08h18 (Atualizado em 23/10/2013 às 08h18)

Foto gigante em pilar do Minhocão é pichada

Obra faz parte de exposição de retratos de moradores e frequentadores da região

Recomendar 21

Tweet 0

+1 0

Pin it

Do R7

Um dos retratos gigantes feitos sob o **elevado Costa e Silva**, conhecido como Minhocão, amanheceu pichado nesta quarta-feira (23), na região central de São Paulo.

As imagens de seis metros de altura por três metros começaram a ser coladas na última quarta-feira (16) pela fotógrafa Raquel Brust. Ao todo são 20 instalações sendo 18 retratos.

Com a pichação da imagem, mais um trabalho cultural vira alvo de depredação em São Paulo. Desde o fim de setembro, uma onda de pichações tem atingido importantes monumentos e cartões-postais da capital paulista.

Veja a galeria completa

Um dos retratos gigantes do Minhocão foi pichado

Marcos Bezerra/Futura Press/Estadão Conteúdo

Leia mais notícias de São Paulo

Onda de pichações mira monumentos e prédios públicos em SP

Algumas dessas ações foram associadas a protestos e reivindicações. Outras não tiveram os responsáveis identificados. O Teatro Municipal, o Masp (Museu de Arte de São Paulo) e o Monumento às Bandeiras também foram pichados recentemente.

Publicidade

Ricardo metro.com

Celular Desbloqueado Samsung Galaxy S Duos

Dual Chip, Android 4.0, 5MP, 3G e Wi-Fi

De R\$ 1.049,00

POR R\$ 659,12 à vista

CLIQUE AGORA

Publicidade

SAPOPEMBA

Avô que matou mulher e neto de sete meses a tiros já cometeu outros crimes

Publicidade

SAPOPEMBA

Avô que matou mulher e neto de sete meses a tiros já cometeu outros crimes

Anexo 50

Divulgação do workshop “As polaroides (in)visíveis e o descondicionamento do olhar”, em Curitiba (2013)

Inscrições para workshops



AS POLAROIDES (IN)VISÍVEIS E O DESCONDICIONAMENTO DO OLHAR

Ministrante: Tom Lisboa

A oficina utiliza como ferramenta as polaroides (in)visíveis, de Tom Lisboa, um trabalho reconhecido nacionalmente, ganhador do Prêmio Porto Seguro de Fotografia e realizado em mais de 30 cidades brasileiras. Estas "fotos polaroides" feitas sem câmera trazem, no lugar da imagem, um texto que dá instruções o leitor para encontrar o que deve ser visto. Em outras palavras, a "imagem instantânea" desta polaroid é revelada pelo olhar do espectador após a leitura de cada obra. A oficina se divide em dois momentos: Teórico, em que serão analisados filmes e obras de arte de diversas linguagens com foco em nossos condicionamentos visuais; e Prático, onde os participantes desenvolvem as polaroides (in)visíveis ao ar livre.

Duração: 4h

Pré-requisito: nenhum.

Material: não é necessário trazer câmera fotográfica.

Idade mínima: 16 anos.

Turma com no máximo 10 participantes

Data: 25 de novembro

Horário: das 13h às 17h

Local: Oficina Co-working - Mercado Central, 363, 1º andar

Valor: R\$50,00

Inscrições enviadas de e-mail: inscricao@clif.art.br ou pelo telefone (41) 3024-3104 (seg a sex das 9h às 18h)

Inscrição: A vista no ato da inscrição bancária até o dia 11 de novembro.

Os dados para o depósito bancário serão enviados mediante inscrição.

Fonte: <http://www.clif.art.br>