UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS DE CULTURA CONTEMPORÂNEA

Ana Lia Rodrigues da Silva

Experiência cartografada: eventos de arte e afetos

Cuiabá-MT

JULHO/2021

Ana Lia Rodrigues da Silva

Experiência cartografada: eventos de arte e afetos

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso como requisito para a obtenção do título de Doutorado em Estudos de Cultura Contemporânea na Área de Concentração Estudos Interdisciplinares de Cultura, Linha de Pesquisa Poéticas Contemporâneas. Orientadora: Profa. Dra. Teresinha Rodrigues Prada Soares.

Cuiabá-MT

JULHO/2021

FICHA CATALOGRÁFICA

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte.

S586e Silva, Ana Lia Rodrigues da.
Experiência cartografada : eventos de arte e afetos / Ana Lia Rodrigues da Silva. -- 2021
142 f. : il. color. ; 30 cm.

Orientador: Teresinha Rodrigues Prada Soares.
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Mato Grosso, Faculdade de Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea, Cuiabá, 2021.
Inclui bibliografia.

1. Cartografias. 2. Experiência. 3. 33ª Bienal de São Paulo. 4. Documenta14. 5. BoCA Biennial. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Permitida a reprodução parcial ou total, desde que citada a fonte.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE CULTURA CONTEMPORÂNEA

FOLHA DE APROVAÇÃO

TÍTULO: "Curadoria Cartografada: eventos de arte e afeto"
AUTORA: Doutoranda Ana Lia Rodrigues da Silva
Tese de Doutorado defendida e aprovada em 09/08/2021.

COMPOSIÇÃO DA BANCA EXAMINADORA

Presidente Banca / Orientador Doutora Teresinha Rodrigues Prada Soares
Instituição : UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO

Examinador Interno Doutora Maria Thereza de Oliveira Azevedo
Instituição: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO

Examinador Interno Doutora Taís Helena Palhares
Instituição : UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO

Examinador Externo Doutora Ana Cecília dos Santos
Instituição : INSTITUTO FEDERAL DE MATO GROSSO

Examinador Externo Doutora Ana Maria de São José
Instituição : UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

Examinador Externo Doutora Emília Rodrigues Araújo
Instituição : UNIVERSIDADE DO MINHO

Cuiabá, 09/08/2021.

Documento assinado eletronicamente por **TERESINHA RODRIGUES PRADA SOARES Docente da Universidade Federal de Mato Grosso**, em 09/08/2021, às 13:35, conforme horáriooficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015

Documento assinado eletronicamente por **Maria Thereza de Oliveira Azevedo Usuário Externo**, em 09/08/2021, às 14:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art.6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015

Documento assinado eletronicamente por **TAIS HELENA PALHARES Docente da Universidade Federal de Mato Grosso**, em 10/08/2021, às 16:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015

Documento assinado eletronicamente por **Ana Cecília Dos Santos Usuário Externo**, em 11/08/2021, às 09:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, doDecreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015

Documento assinado eletronicamente por **Ana Maria de São José Usuário Externo** em 12/08/2021, às 09:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, doDecreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufmt.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3793848** e o código CRC **7A777018**

DEDICATÓRIA

Meu pai Zanizor (*in memoriam*), sempre ao meu lado, com saudade e amor eterno.
Minha mãe, Rosângela, por tudo e mais um pouco, feito com amor.
Para eles, Miguel e Felipe, meus filhos, pela incrível parceria e amor que nos unem.

AGRADECIMENTOS

Agradecimento especial à professora Teresinha, desde o início ao fim e à continuação.

À professora Emília pela grande acolhida e contribuições ao trabalho em diversos momentos.

Aos amigos e colegas de perCurso.

Aos professores e técnicos (assim como eu) da UFMT e da UMINHO que, de alguma forma, foram essenciais para esse processo.

À Capes pela concessão de bolsa PDSE durante a minha estadia na Universidade do Minho, Braga, Portugal.

Aos Professores Ana Maria de São José (UFS), Ana Cecília Santos (IFMT), Maria Thereza de Oliveira Azevedo (UFMT), Taís Helena Palhares (UFMT), Giordanna Laura da Silva Santos (UFMT) e Herom Vargas Silva (UMESP) pelas valiosas contribuições na qualificação e na defesa.

À Professora Maria Elisa Rodrigues Moreira, por suas sugestões no decorrer do trabalho.

À minha família.

Ao meu pequeno sobrinho Daniel, pela esperança.

RESUMO

Este trabalho discursa sobre o percurso em três eventos de arte – Documenta de Kassel, Alemanha, 2017; Bienal de São Paulo, Brasil, 2018; e BoCA - Biennial of Contemporary Arts, Portugal, 2019. A experiência nesses acontecimentos é cartografada na perspectiva afetiva e pensada quanto às transversalidades relativas ao objeto, às poéticas e ao contexto. Durante o levantamento das obras são feitas intersecções com a questão da temporalidade como modificadora da experiência, premissa que vai ao encontro da metodologia eleita, a cartografia afetiva. São observadas qualidades híbridas do objeto enquanto fruto da contaminação dos meios contemporâneos; contudo, as reflexões abrangem, além dos objetos, os modos possíveis de fazer arte deste tempo.

Palavras-chave: Cartografias. Experiência. Temporalidades. 33ª Bienal de São Paulo. Documenta14. BoCA Biennial.

ABSTRACT

This work talks about the route at three art events – Documenta of Kassel Germany, 2017; Bienal de São Paulo, Brazil, 2018; and BoCA - Biennial of Contemporary Arts, Portugal, 2019. The Experience in these events is cartographed from the affective perspective and elaborated in analysis as transversalities related to the object, poetics and context. During the survey of the works, intersections are made with the question of temporality as a modifier of experience, a premise that meets the chosen methodology, affective cartography. Hybrid qualities of the object are observed as a result of contamination of contemporary media, however, the analyses cover beyond the objects the possible ways of making art of that time.

Keywords: Cartography; Experience; temporalities; 33rd Biennial; Documenta14; BoCA Biennial.

LISTA DE DESENHOS

Desenho 1 – Cidade de Braga, início da cartografia, em papel-cartão.....25
Desenho 2 – Rascunho 95

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Colagem cartográfica - período doutorado-sanduíche. 27
Imagem 2 – Cartas do educativo da Bienal Convite à atenção - I..... 53
Imagem 3 – Cartas do educativo da Bienal Convite à atenção - II. 54
Imagem 4 – Cartas do educativo da Bienal Convite à atenção - III. 54
Imagem 5 – Cartas do educativo da Bienal Convite à atenção - IV 55
Imagem 6 – Caixa-catálogo da 33ª Bienal..... 56
Imagem 7 – Cartas do educativo da Bienal Convite à atenção – V..... 57
Imagem 8 – Esquemas inseridos no encarte de Luiza Crosman para catálogo da Bienal 59
Imagem 9 – Página inicial do site: outra33.bienal.org.br..... 61
Imagem 10 – Interferências geradas por Inteligências Artificiais sobre imagem de arquivo da 1ª Bienal de São Paulo (1951), ação de Outra 33ª Bienal de São Paulo, coordenada por Bruno Moreschi. 62
Imagem 11 – Outra 33ª Bienal de São Paulo - Audioguia: mais vozes..... 63
Imagem 12 – Conferência-performance Os animais e o dinheiro 72
Imagem 13 – Conferência-performance Os animais e o dinheiro 74
Imagem 14 – Conferência-performance Os animais e o dinheiro 75
Imagem 15 – Minujín dentro de *La Menesunda* (1965)..... 105
Imagem 16 – Marta Menujin no Instagram 106
Imagem 17 – Guillermo Galindo em performance..... 108
Imagem 18 – Luiza Crosman..... 109
Imagem 19 – Bruno Moreschi 111
Imagem 20 – Marlene Monteiro Freitas em performance (1) 113
Imagem 21 – Cattivo 114
Imagem 22 – Marlene Monteiro Freitas em performance (2) 115
Imagem 23 – Gonçalo M. Tavares (1)..... 117
Imagem 24 – Gonçalo M. Tavares (2)..... 118
Imagem 25 – 33ª Bienal de São Paulo (1)..... 122
Imagem 26 – 33ª Bienal de São Paulo (2)..... 123
Imagem 27 – Folheto (1) 132
Imagem 28 – Folheto (2) 133
Imagem 29 – Folheto (3) 134
Imagem 30 – Mapa da antiga cidade romana Bracara Augusta 136
Imagem 31 – Seminário Tempo, Arte e Experiência em Diálogo (1)..... 140
Imagem 32 – Seminário Tempo, Arte e Experiência em Diálogo (2) 141

LISTA DE FOTOS

Foto 1 – A cidade de Kassel - Alemanha 31
Foto 2 – Registro de pesquisadora, em trânsito, em Kassel pela Documenta 34
Foto 3 – Parthenon de Livros - Marta Minujín 36
Foto 4 – Detalhe do Parthenon de Livros - Marta Minujín 37
Foto 5 – Obra de Guillermo Galindo em exposição na Documenta 14 - I. 44
Foto 6 – Obra de Guillermo Galindo em exposição na Documenta 14 - II 45
Foto 7 – Cattivo - da boca pra fora (1).. 77
Foto 8 – Cattivo - da boca pra fora (2).. 78
Foto 9 – Cattivo - da boca pra fora (3).. 79
Foto 10 – Alemanha (1) 119
Foto 11 – Alemanha (2) 120
Foto 12 – Alemanha (3) 121
Foto 13 – Portugal (1) 124
Foto 14 – Portugal (2) 125
Foto 15 – Portugal (3) 126
Foto 16 – Portugal (4) 127
Foto 17 – Portugal (5) 128
Foto 18 – Portugal (6) 129
Foto 19 – Ruínas romanas em Braga e construções recentes 135
Foto 20 – Termas romanas de Maximinus - Braga 137
Foto 21 – Castelo de Melgaço/Torre de Menagem 138
Foto 22 – Rio Minho/Fronteira entre Portugal e Espanha 139
Foto 23 – Oficina Teatro do Oprimido 142

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Quadro Sintético da BoCA – Portugal – 2019 67

LISTA DE MAPAS

Mapa 1 – Localização das fotos 130
Mapa 2 – Documenta de Kassel (2017) 131

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 15
1.1 Cartografia e Afetos: objetos em curadoria; uma coleção? 22
2 DOCUMENTA DE KASSEL - ALEMANHA: ERRÂNCIA, DESLOCAMENTOS E FRAGMENTOS 30
2.1 Uma réplica insurgente de Marta Minujín 34
2.2. Artivismo 38
2.3 Nomadismos sonoros de Guillermo Galindo 40
2.4 Fragmento 45
3 A 33ª BIENAL DE SÃO PAULO - 2018: ATENÇÃO À UMA BIENAL POSSÍVEL 48
3.1 Histórico 48
3.2 A 33ª edição da Bienal de Arte de São Paulo 49
4 BoCA - BIENNIAL OF CONTEMPORARY ARTS - PORTUGAL: OBJETOS HÍBRIDOS, INTERMIDIAIS E ABERTOS 66
4.1 Hibridação e intermidialidade – estratégia de investigação 69
4.1.1 Gonçalo Tavares – o autor na cena 71
4.2 Fronteira e intermidialidade: uma concepção 72
4.2.1 Partituras e urdiduras 75
5 BREVE RELAÇÃO COM O TEMPO 81
5.1 Investir tempo em investigação 85
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS: EM TRÂNSITO 88
REFERÊNCIAS 98
APÊNDICES 103
Apêndice A - Marta Minujín 104
Apêndice B - Guillermo Galindo 107
Apêndice C - Luiza Crosman 109
Apêndice D - Bruno Moreschi 110
Apêndice E - Marlene Monteiro Freitas 112
Apêndice F - Gonçalo M. Tavares 116
Apêndice G - Alemanha 119
Apêndice H - Brasil 122
Apêndice I - Portugal 124
Apêndice J - Mapas e folhetos 130
Apêndice K - Imagens da experiência em Braga 135
Apêndice L - Escola de Primavera em Melgaço 138
Apêndice M - Seminário Tempo, Arte e Experiência em Diálogo - Universidade do Minho 140

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa trata de uma observação realizada durante um percurso planejado em diferentes países, nos quais aconteceram eventos que postularam uma temática similar no sentido da arte produzida neste tempo. O trabalho não consiste em avaliar os eventos em si, mas em encontrar neste trajeto elementos potentes, nas produções artísticas, para levantar discussões acerca do objeto, da poética e dos contextos. Pontos em comum e díspares entre as obras são relevantes para adentrar as transversalidades, implicações do âmbito político e social e outras questões intrínsecas às obras, como as estratégias poéticas utilizadas, e assuntos daí decorrentes. A hipótese levantada por ocasião do Exame de Qualificação foi a de que aquilo que conectava todos esses eventos-obras era o seu viés político; arte, sociedade e seus problemas.

É preciso abordar o percurso deste trabalho, iniciado no mestrado defendido em 2015. Na ocasião, o foco principal era um exame geral de obras mais relevantes de Inhotim (Minas Gerais) e da 31ª Bienal de São Paulo (2014) que dialogavam com o parâmetro do Som, e este dialogava com o tempo. Adentrando a ideia do tempo como um aspecto desconstruído de seu uso comum e cronológico, exploramos o tempo modificado na composição artística, como por exemplo, a arte sonora. A utilização de uso poético do tempo foi descrita na dissertação com o uso de exemplos das obras observadas. Também utilizamos para o estudo o histórico das chamadas Instalações, o uso dos hibridismos em artes, revisitamos as vanguardas em um levantamento histórico e alguns acontecimentos artísticos precedentes e importantes.

A proposta do mestrado requeria uma metodologia que se encaixasse nos critérios da pesquisa; para tanto, utilizamos a teorização da experiência enquanto um acontecimento único e irrepetível, aquele que modifica a ação; nessa concepção de Jorge Larrosa Bondía (2002), experiência foi entendida por *como* se vive determinado fato e *como* damos sentido ao que vivemos. O aprofundamento na teorização sobre a experiência modificou o percurso da investigação, pois passou a fundamentar também os modos de fazer, ou seja, foi utilizada na prática das coletas de dados, no momento da experiência em campo, e foi o que definiu a abordagem metodológica mais adequada.

Para o aprofundamento do doutorado, a ideia inicial de recorte era a escolha dos objetos que propunham como um diferencial a procura de evidências de gestual do artista como componentes potentes para estudo, sendo então obras que possuíssem um teor relacional, que se apresentassem como uma proposição (BOURRIAUD, 2009), consideradas

mais disponíveis para inferências e conexões ao se abrirem para possibilidades de questionamentos, que causassem estranhamentos e se distanciassem do lugar-comum.

Junto a esse entendimento, aqueles objetos que causaram uma relação de afeto com a pesquisadora se tornaram relevantes. Essa questão afetiva surge como uma inquietação do olhar de quem investiga, que de certo modo equipara-se à inquietação do artista no ímpeto por produzir e dizer ser a sua arte. Isso posto, a poética se torna tão interessante para o estudo quanto a dimensão que a obra toma sob o olhar da pesquisa.

Desse modo, a relação da pesquisadora-espectadora com as obras selecionadas passou a justificar este trabalho e foi pela dimensão dos Afetos que caminhou esta pesquisa, que não por acaso se utilizou de cartografias afetivas como escolha metodológica.

Entre as questões das poéticas,[1] vamos observar diversas estratégias, algumas mais exploradas em determinadas obras do que outras. Por exemplo, sobre a questão das temporalidades, o uso dos tempos sociais aliado ao tema da arte, e como já mencionado no mestrado, a expansão do sentido do tempo, tempo como modificador, como pormenor, ou até mesmo resultado da obra.

O Hibridismo, que parece ser uma característica dada das artes contemporâneas, é um aspecto a ser levantado enquanto um fenômeno cultural, e em linhas gerais. Do assunto das fronteiras interartes, relacionamos com as fronteiras físicas ou geográficas, como por exemplo, fragmentos que remetem aos nomadismos e migrações, que podemos relacionar com a crise dos refugiados de 2017-2019. Contudo, a situação poética leva à verificação do contexto, o terceiro aspecto intrínseco de investigação neste trabalho.

Então, optamos pela questão da contextualização como referente às dimensões culturais envolvidas nos objetos. Uma vez que a proposta do estudo de artes em estudos de cultura sobrepõe as questões disciplinares específicas de cada arte, as reflexões desta pesquisa extrapolam as fronteiras das artes visuais, musicais, literárias ou cinematográficas, ou análises sociológicas e antropológicas, políticas, mas se propõem envolver um discurso interdisciplinar ao poder atravessar diferentes temas e estabelecer diálogo e relações entre os objetos e pensamentos. Conceitualmente, isso será abordado pela temática das Intermidialidades, nos subitens específicos 4.1. e 4.2. da presente tese. Esse caminho se mostrou viável também pelo mapa afetivo que foi construído durante o percurso de investigação.

[1] O termo Poética é adotado aqui na acepção de Pareyson (1997, p. 24-27), isto é, de produção e processo de criação artística.

Admitimos nesse percurso que aquilo que se toma como importante para o pesquisador se deve ao teor de experiência que causa, o que provavelmente não pode ser medido, já que não há tabela para estabelecer maior ou menor grau de experiência. Manoel de Barros tem uma passagem que diz:

> (...) Que a importância de uma coisa não se mede com fita métrica nem com balanças nem barômetros etc. Que a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós (...). (BARROS, 2006).

Traduzindo o poeta, à medida que em algum objeto toca, nesse caso, não é uma medida de grandeza mensurável, ou seja, aquilo que nos leva ao sentido figurado, quando o tocar não é um sentido, mas o que dá sentido, quando o objeto se torna relevante porque se revela, aos olhos, que podem não ser os olhos, mas o olhar de quem vê. Aqui, ver pode ser ouvir, cheirar, perceber e de novo tocar. Então o que toca, nos afeta, torna-se objeto. A pesquisa é sobre objetos que *tocam*, sonoros ou não. A pesquisa é sobre os afetos da pesquisadora. Pode parecer pretensioso, entretanto qual pesquisa não é sobre o que leva à inquietação de um pesquisador? E se não há neutralidade, por que não assumir essa condição?

Um processo de quatro anos de doutorado entre aulas, textos, debates, eventos, leituras, viagens, intercâmbio, exposições etc., se pensado na potência que esse tempo traz como experiência, pode-se pensar sobre o uso dos tempos sociais, uso do papel social de um estudante. Os papeis sociais que não se abandonam (mãe, servidora pública, entre outros) e que convivem com o de estudante, o *status* ou descaso[2] que significa ser estudante de pós-graduação brasileira das áreas das humanidades e artes.

Emília Araújo (2012),[3] em estudo sobre tempo e sociedade, elabora o conceito de espera dentro da importância cultural. Em um dos exemplos da espera como relevante, as etapas de escolaridade, como o doutorado, podem ser vistas como um rito de passagem. O estudo reconhece o tempo como recurso e fonte de poder em função das formas que toma no discurso. Tido como tempo social, esses quatro anos de investigação são uma espera da sociedade que aguarda a interpretação dos dados para algum uso. Esse tempo se torna paradoxal quando em contato com o tempo de experiência, pois esse muitas vezes não compactua da mesma contagem cronológica. Essa problemática é apontada no Capítulo 5.

---

[2] Basta uma rápida consulta a recente material veiculado na imprensa no biênio 2018-2019 para se encontrar dados substanciais sobre o descaso com que a área vem sendo tratada pelas políticas públicas; há sinais de um verdadeiro ataque à grande área das Humanidades, como por exemplo neste artigo de dezembro de 2019, que sintetiza a questão: https://educacao.uol.com.br/noticias/2019/12/17/por-que-cai-o-interesse-nos-cursos-de-ciencias-sociais-e-filosofia.htm. Acesso em: 12 abr. 2021.

[3] A Profa. Dra. Emília Araújo foi nossa coorientadora no estágio (doutorado-sanduíche) na Universidade do Minho, em Braga, Portugal.

A função da pesquisa, que acaba por ser questionada por mim mesma por sua utilidade, se mistura com os questionamentos sobre autonomia e função da arte. Vivemos um cenário da política no Brasil no qual são diminuídos os recursos e fomentos para a Ciência, propagando-se o discurso da desvalorização do pensamento crítico, dos estudos das ciências humanas e das produções artísticas. Isso levou a pensar a real importância e relevância desse trabalho, incerteza que brotou da contaminação do tenso momento social quanto à liberdade e ao valor da arte.

Nos momentos da redação, observava a potência do exercício investigativo se diluir ao pensamento dócil (o "corpo dócil" de Foucault, 1987), destoando a força que pode ter uma única experiência de uma pessoa enquanto criadora de mundos possíveis. Acabava por oprimir meu próprio pensamento sobre a utilidade da arte. Se quero jogar um holofote sobre a arte contemporânea, por que oprimir a minha importância como pesquisadora desse tema? Como foi dito, muitos dos diálogos que apareceram aqui têm relação com o cenário político. Isso revela como não há como seccionar a pesquisa e porque então se trata de uma intersecção, e porque é preciso a abordagem por atravessamentos tanto na metodologia como nas reflexões propostas.

Essa atitude encontrou a necessidade de abordar a Cartografia como método, por seu forte aspecto dialético, do encontro, de se envolver com o outro. As cartografias afetivas, pelas aberturas conceituais de Deleuze e Guattari (1995), tornaram-se o método desta investigação e escritura de tese, proposto desde a pesquisa de campo nos três países distintos, passando pela aproximação com os objetos de arte, com a meta de erigir o relevo de estratégias desenvolvidas pelos artistas em suas poéticas.

As três visitas de campo aos megaeventos definidos – alguns bem mais institucionalizados, como a Documenta de Kassel e a Bienal de Artes de São Paulo, e outro mais recente, como é a BoCA-Biennial of Contemporary Arts em três cidades de Portugal – revelaram um enorme conjunto de obras para a observação, o que ressoou algo descritivo no começo, de difícil eletividade por sua dimensão, porém possível quando postulou ser cartográfica – seja por suas possibilidades de acontecimento, seja por suas micropolíticas, educação e cultura.

A cartografia apareceu com sua multiplicidade rizomática, propiciando viabilizar o que na pesquisa se demonstrou ser um problema, tal era a extensão dos três espaços com um rol de obras e artistas de peso; todavia é na experiência da pesquisa de campo que os objetos receberam a observação cultivada pela pesquisadora. Desse modo, devido aos pontos

preliminares na escolha dos objetos-eventos, foi considerada necessária uma elucidação metodológica, feita no item 1.1.

Porém, esta investigação não procurou responder essa problemática das micropolíticas mas, sim, levantou questões poéticas de tais obras com o fim de encontrar transversalidades, sem a preocupação com sua utilidade ou com a valoração estética dos objetos: o foco está na potencialidade que pode surgir. Partimos do pressuposto que arte é mais que arte, até mesmo porque a definição de arte não é um consenso. Acredito que o único consenso seja de que é impossível que seja evitada, pois entendo que a arte é um *como*, um modo de ser, estar ou viver, manifestos com técnica adquirida, ou não.

Os objetos artísticos se materializam como artefatos tecnológicos e como vestígios humanos de uma época cuja existência se vincula ao contexto social e histórico, irremediavelmente – conceito desenvolvido nos estudos culturais (HALL, 1996). Objetos artísticos são "suspensórios", propõem uma elevação; contudo, não se trata de uma questão espiritual, e sim da questão do tempo e afeto, a chamada duração da qual trata Bergson: "não há dúvida de que para nós o tempo se confunde, primeiramente, com a continuidade da nossa vida interior" (BERGSON, 2006, p. 51). Os objetos artísticos não são só importantes na área da pesquisa porque são objetos, mas porque são escoamento e passagem de tempo, não de alguém nem de alguma instituição ou país, mas sim das dimensões culturais, as mesmas que produzem a potencialidade desse encontro.

Em suma, acredito– durante sucedidos acontecimentos do processo da pesquisa à redação da tese – na necessidade de urdir um modo de pesquisar a arte; não se trata do olhar do artista e nem do olhar do crítico, mas sim pelo viés do afeto.

A cartografia também como ciência espacial não será abandonada. O caminho até aqui foi geograficamente explorado. Brasil – não qualquer Brasil, Cuiabá, o ponto de partida. Apelidada de "coração do Brasil" pela localização geográfica, Cuiabá, no entanto, parece estar bem longe da cabeça deste país, dos grandes centros, no caso São Paulo (Bienal de São Paulo). Separar a cabeça do coração, seccionar o ser, corresponde à dualidade, uma metáfora para a experiência do cotidiano brasileiro, país de diferenças sociais gritantes. Polo econômico/financeiro em São Paulo – mas embora São Paulo seja o topo, estamos nos referindo a um país latino-americano.

Voamos para a Europa. Estamos em Portugal. Uma das nossas antigas colonizadoras, a relação entre Brasil e Portugal, tão intrínseca e complexa que impossível de ser destrinchada e querer fazê-lo em tão pouco intervalo. Um ano naquele país apenas fez aumentar os potenciais motivos para elaborar essa relação, porém não é disso que trata exatamente esta

tese. Também em Portugal, não falo de Lisboa, não falo do centro, capital e centralização econômica e cultural, e sim do Norte, Braga, uma cidade tão antiga (cidade bimilenar, fundada no império Romano) quanto jovem (em 2012 foi considerada a cidade europeia da juventude), uma cidade peculiar repleta de igrejas, capital do Minho, região considerada berço de Portugal, mais modesta, porém pitoresca nas manifestações culturais. Em Braga falo de um ano de experiência do doutorado-sanduíche e de dados coletados na pesquisa de campo, e, com especial enlevo, desse tempo enquanto elemento para um pesquisador cartógrafo.

De Portugal para a Alemanha – e assim com Cuiabá é outro Brasil com relação a São Paulo, Alemanha é outra Europa com relação a Portugal. É o país mais rico da Europa. Aspectos de colonialidade se repetem nas macro e micropolíticas. Emília Araújo também observou que as temporalidades baseadas na ideia de progresso são postas num eixo linear e uniforme (ARAÚJO, 2012) e que os países que dominam essa escala determinam os ritmos referenciais aos demais. Desse modo, observamos as relações macro e micro de poder se repetirem, elas também reinventam modos de exercer e persistir, ainda que mude a configuração do aparato tecnológico contemporâneo.

Resta colocar que a tese está dividida em três grandes capítulos, em referência aos três grandes territórios visitados, a Documenta de Kassel, a Bienal de São Paulo e a BoCA Biennial em Portugal. Os capítulos foram subdivididos em itens na medida em que os desdobramentos transversais apareceram, ou seja, conforme a discussão foi aprofundada. Em cada um desses eventos, alguma obra ou aspecto do evento foi mais elaborado dentro das discussões. A ideia de separar em três grandes blocos se deveu também a um convite à não-linearidade da leitura por obrigatoriedade, uma vez que não há sequência entre os capítulos, nem mesmo por uma questão cronológica do processo de coleta de dados como determinação para o aproveitamento da leitura.

Por fim, esta tese está assim apresentada: após a Introdução, foi criado o item 1.1. para abordar definições de Cartografia de Deleuze e Guattari, tendo sido utilizadas principalmente as publicações *Cartografia Sentimental, Transformações contemporâneas do desejo* (ROLNIK, 2006), *Micropolítica: Cartografias do Desejo* (GUATTARI; ROLNIK, 1996) e *Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade* (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015).

No Capítulo 2 e item 2.1, nos quais a Documenta é observada, há um diálogo com Larossa Bondía (2002), sobre a experiência, com Ronilk (2006), sobre cartografar nesse espaço, e com Didi-Hubermann (2010), Arfuch (2010) e Rancière (2005; 2010), sobre o que nos atrai, nos afeta e que queremos partilhar. No item 2.2, o conceito de Artivismo foi

debatido com Chaia (2007) e Bordin (2013), e o comprometimento da arte reiterado com Rancière (2010). No item 2.3, o Nomadismo, a errância e a mobilidade são debatidos pela abordagem da obra de Guillermo Galindo com os autores selecionados: Michel Maffesoli (2004); Marc Augé (2010); Liberato (2002), André Lemos (2009), Cecília Salles (2004) e Calabrese (1987).

O Capítulo 3, que trata da 33ª Bienal de São Paulo – 2018, estabelece o histórico (item 3.1) desse evento e debate o chamado "sistema de arte", com autoras como Bulhões (1990) e Cauquelin (2005), bem como as observações cartográficas dos objetos de arte enfocados no item 3.2 estão em diálogo com Lazzarato (2006).

Para abordar o evento BoCA- Bienial of Contemporary Arts, o Capítulo 4 estabelece ao redor da fala do seu idealizador, John Romão, a argumentação referente ao amplo termo "entre", com conceitos sobre Hibridação, Intermidialidade (item 4.1) e Fronteira (item 4.2), tratados por autoras e autores como Cevasco (2006), Canclini (1997), Burke (2003), Ryan (2013), Clüver (1997); Rajewsky (2012) e Glissant (2008).

O Capítulo 5 trata do Tempo, conceituação que, por sua amplitude, persiste em presença desde o nosso mestrado, aqui enfocado pelo viés de Emília Araújo (2012) sobre a relação entre o tempo e a espera e o que socialmente isso pode ser considerado em nossos percursos de investigação e tese.

Enfim, trata-se de um conjunto de autoras e autores procedentes das Ciências Sociais, e em especial diálogo nas áreas da Filosofia, Estética, Cultura e Arte Contemporâneas.

Os artistas que tiveram suas obras observadas e comentadas nos capítulos centrais (2, 3, 4) desta tese são:

- Documenta:

Marta Minujin (Buenos Aires, 1943-) - *Parthenon de livros;*

Guillermo Galindo (Cidade do México, 1960-) -

Fluchtzieleeuropahavarieschallkörper (O Barco dos Refugiados);

- 33ª Bienal:

Luiza Crosman (Rio de Janeiro, 1987-) - Projeto *Trama;*

Bruno Moreschi (Maringá, 1982-) - *Outra 33ª Bienal de São Paulo;*

- BoCA:

Gonçalo Tavares (Luanda, 1970-) - *Os Animais e o Dinheiro;*

Marlene Monteiro Freitas (São Vicente, 1979-) - *Cattivo da boca pra fora*.

1.1 Cartografia e Afetos: objetos em curadoria; uma coleção?

Na Introdução, afirmou-se que a Cartografia afetiva foi utilizada como método nesta pesquisa.[4] Nesse momento, apresenta-se esse conceito cunhado pela psicanalista paulista Suely Rolnik (1948-), a partir do pensamento dos filósofos franceses Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992). O método cartográfico vem sendo usado em investigações de processos artísticos, ao abordar obras de arte pelo viés do afeto e não somente pelos aspectos técnicos ou históricos que circundam o objeto de estudo.

A escolha do método cartográfico para esta pesquisa deve-se à plasticidade que a teoria pode tomar em sua aplicação. A cartografia tomada como método condensa o meu objetivo como pesquisadora porque não esconde o meu olhar em uma apresentação crua das obras; com isso pretende valorizar a experiência como pesquisadora – que é única – capturada por um afeto artístico, e possibilita fazer uma relação com o objeto no campo da multiplicidade. Assim sendo, o objeto da pesquisa são mais do que eventos de arte, são desdobramentos de suas potências.

A ideia da cartografia afetiva presume movimento, diferentemente da ideia de desenhar contornos e definir fronteiras, cartografar afetivamente é reverenciar o encontro, sinalizar uma potente discussão, anexar *hiperlinks*, conectar diferentes espaços, tecer relações; é abrir, e não definir um mapa. Criar cartografias afetivas, como processo teórico-metodológico sob as influências de Deleuze e Guattari, vai ao encontro do mapeamento geográfico e afetivo que propõe a pesquisa de campo em países distintos, de modo que também se encontrarão meios de aprofundamento das relações entre os objetos diante das estratégias poéticas desenvolvidas.

O filósofo holandês Espinosa (1632-1677) define por afeto "as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e ao mesmo tempo as ideias dessas afecções" (2011, p. 98-99). Deleuze, em *Espinosa e o problema da expressão* (2017) e em *O que é a filosofia?* (1997), procura elaborar o pensamento de Espinosa e entende que os afetos são forças que nos atravessam. Os *perceptos* e os *afectos* existem por si mesmos e, mas "o homem é ele próprio um composto de perceptos e afectos" (DELEUZE, 1997, p. 213). Afeto seria o que provoca aderência entre o homem e o

[4] A Cartografia como método poderia ser muito mais difundida para abordar objetos de arte. No Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea, há trabalhos recém-concluídos que assim o fizeram, de autoria de integrantes do Grupo de Pesquisa "Artes Híbridas: Intersecções, Contaminações, Transversalidades", liderado pela Dra. Maria Thereza Azevedo.

outro, o que é então atravessado, ou o que nos atravessa. O afeto é aquele que sustenta o tempo de duração do objeto artístico.

Ainda caminhando desde Espinosa até Deleuze, afetos são corpos que exercem as potências; a plataforma do afeto seria o corpo vibrátil, como coloca Rolnik (2006), o corpo que carrega a potência de ser afetado, apto à experimentação, ao deslocamento. O afeto surge do que desperta no corpo vibrátil, que funciona como uma espécie de fator de "a(FE)tivação em sua existência" (ROLNIK, 2006, p. 39). O lugar onde o corpo se deixa passar pelos afetos é um lugar maleável, potencialmente criador de mundos. Rolnik cita que afetar designa o efeito da ação de um corpo sobre o outro, ou seja, o encontro (ROLNIK, 2006, p. 57).

Aberto e vazio, povoado de intensidade, que caminha ao passo desejante, ou seja, implicado em sua potência de afeto, o objeto artístico dura porque é potencialmente sujeito a afetar, a devires. As pessoas são afetadas de diferentes maneiras pois cada corpo é, estruturalmente, o poder que tem de ser afetado. Portanto, o poder de ser afetado pode ser definido, como o poder de agir, o que pode ser entendido como a disponibilidade para a experiência.

A experiência relativiza, leva o sujeito de um rizoma a outro, cria conexões e o leva a caminhar em rede. Segundo os princípios da cartografia, "O cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado." (ROLNIK, 2006, p. 65). Assim como o sujeito da experiência, o cartógrafo não quer revelar algo, mas sim mergulhar na sua própria travessia, na geografia de seus afetos. De mesmo que, para Bondía (2002), o sujeito da experiência não se define por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura, para Rolnik o critério do cartógrafo é, fundamentalmente, "o grau de abertura para a vida que cada um se permite a cada momento" (ROLNIK, 2006, p. 68). Portanto, esses dois autores contemporizam ideias de um mesmo universo, no qual erigem suas teorias, as quais serão utilizadas para o universo metodológico desta pesquisa.

O cartógrafo deve estar atento às estratégias do desejo que se apresentam em suas múltiplas formas – "todas as entradas são boas desde que as saídas sejam múltiplas" (ROLNIK, 2006, p. 65); não quer revelar ou explicar algo, pois o que interessa na geografia dos afetos é fazer a travessia. Isso vai ao encontro da proposta e do percurso entre os ambientes artísticos sugeridos nesta tese. Rolnik (2006, p. 66) diz que o que define o cartógrafo é exclusivamente um tipo de sensibilidade, não qualificável ou ranqueável.

Cartografar tem relação então com modos de ser e estar no mundo, modos de perceber e de dar sentido. Há a percepção com a qual usamos os sentidos e notamos as condições

externas das representações, da história, do tempo e da linguagem. A outra forma percebe o próximo, o objeto, a alteridade, a outra parte, e um modo de ver "que se integra à nossa textura sensível, tornando-se, assim, parte de nós mesmos" (ROLNIK, 2006, p. 12). É nesse lugar do encontro que está o afeto, é pelo afeto que se roteiriza o traçado cartográfico que, embora não tenha rota delimitada, tem um percurso, mesmo que à deriva e guiado pelos afetos.

O critério do cartógrafo é o grau de intimidade, abertura para a experiência que cada um se permite, e o objetivo do cartógrafo não é revelar ou explicar, estando mais perto de escrever a geografia dos afetos (ROLNIK, 2006, p. 68). A prática do cartógrafo é política porque "ela participa da potencialização do desejo, nesse seu caráter processual de criador de mundos, tantos quantos necessários, desde que sejam facilitadores de passagem para as intensidades vividas de forma aleatória nos encontros que vamos tendo em nossas existências" (ROLNIK, 2006, p.70).

Pesquisadores que vêm trabalhando com o método cartográfico entendem que o método não está pronto como um modelo a ser aplicado em um objeto porque não está focado no objeto, o ponto de vista do observador está diluído. Há uma relação de mutualidade entre pesquisador e objeto que emerge da experiência que esse campo implica. Passos e Eirado (2015) reiteram que o cartógrafo vive uma posição paradoxal em sua tarefa que consiste em observar, porém sem anular a observação, dissolver o ponto de vista.

A cartografia requer deslocamento, contato, se inicia no campo. Para Virginia Kastrup (2015), cartografar é acompanhar processos e o processo não está distante de si, o pesquisador é também processo deste objeto. "O aprendiz cartógrafo inicia seu processo de habitação do território com uma receptividade afetiva" (ALVAREZ; PASSOS, 2015, p. 137), receptividade curiosa cuja atenção está concentrada, porém desfocada, ainda que com a percepção refinada e atenta à experiência da problematização (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015, p. 201-205). Quanto mais incertezas, como um "propósito aventureiro" a cartografa tem sua abertura à experiência e se desloca a fim de habitar um território existencial, embora esteja percorrendo o geográfico.

A cartógrafa está lançada face a si e ao mundo e acompanha os processos que vêm dessa experiência. Os modos de registrar podem ser infinitos, assim como os possíveis processos; podem até mesmo ser mapas do deslocamento, ou talvez os desenhos do percurso, porém vão sempre além do registro, de reproduzir a descrição do que foi coletado em campo, ou seja, não é fazer um decalque. Deleuze e Guattari, quando fazem uma relação entre mapa e decalque, dizem sobre o mapa: "pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de

arte, construí-lo como uma ação política ou meditação" (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 21). Diante disso, então por que não uma tese mapa?

Na geografia, a cartografia se diferencia do mapa – uma representação estática. O cartógrafo modifica seu desenho ao mesmo tempo que os movimentos de transformação acontecem na paisagem; então, a cartografia age num processo de reinvenção, o mundo se faz ao mesmo tempo que desmancha e forma outros. Essa dinâmica do cartógrafo é mais eficaz para expressar os afetos contemporâneos, já que certas representações se tornam obsoletas (ROLNIK, 2006, p. 29), como as paisagens que se desmancham. Na dinâmica de desterritorialização e territorialização dos afetos, o cartógrafo desenha seus relevos, acidentes que aparecem a partir dos encontros.

Desenho 1 – Cidade de Braga, início da cartografia, em papel-cartão.

Fonte: Acervo da autora

Enquanto o mapa fala do plano, de traçados e programas – Árvore, na concepção de Deleuze e Guattari (1995) –, a cartografia alude ao rizoma na medida em que não há uma unidade, ou seja, o design acontece no encontro com o outro, na sua listagem de afetos. Na cartografia, a escala é de intensidade, que vai se desenvolvendo e se modificando no percurso. Nômade também é o tempo cartográfico que visita e revisita, se inventa na multiplicidade do percurso no qual não há origem, periferia ou centro. No caminhar pelas exposições de arte expandido além do mapa dos sítios, foram cartografados os relevos, acidentes e sinuosidades

que se desdobravam do aplainado e desvelavam a dimensão visível e invisível do conteúdo artístico.

O deslocamento do cartógrafo surge da lógica rizomática, não há uma origem e há um percurso de múltiplas entradas e múltiplas saídas. O percurso que realizei nos eventos escolhidos para pesquisa de campo seguiu essa lógica. Ao receber o mapa da cidade de Kassel, onde estavam apresentadas as obras, por exemplo, ou o guia da Bienal onde estavam dispostas as obras, abri o mapa numa perspectiva deleuziana: "o mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantes" (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 42). É nômade o pensamento que percorre e é nômade o caminhar. A caminhada está incompleta, não visitei todas as obras dos festivais, mas não era um trabalho de perícia, era um trabalho de confluência, o objetivo foi atingido.

Desse modo atingi a mobilidade necessária para meu projeto, pois estou abordando espaço geográfico – três países, três eventos em cidades distintas – e espaço poético, na dimensão que a palavra poética pode significar quanto ao fazer artístico e ao sensível da fruição artística. A cartografia proporciona observar, mediante a fusão entre modos de fazer e espaços, o espaço institucional da arte, os locais geográficos e os lugares políticos das obras, porque o cenário passa a ser móvel e modificado pelo olhar.

A cartografia pode ser tida como uma prática política dentro da micropolítica – estratégia de produção de subjetividade –, dimensão fundamental da produção e reprodução do regime em curso (ROLNIK, 2006, p. 70). Por isso a parte visível dos objetos de arte estão lá nos eventos percorridos, todavia é meu percurso (sensível) que experimenta e traz o invisível, ou o meu visível.

Imagem 1 – Colagem cartográfica - período doutorado-sanduíche

Legenda: Cartão de comboio, cartão de autocarro, recorte de encarte de programação da BoCA Biennal, recorte de encarte de programação do Teatro Circo, cartão postal de Nazaré, imagem da conta de luz (Braga), fotocópia do passaporte e do visto de estudante; cartão do ginásio de desporto da Universidade do Minho, mapa de universidade de algum informativo, caixinha de poesia da Biblioteca Lúcio Craveiro da Silva (Braga), pintura com símbolo da UMINHO oferecida por um colega da Universidade, mensagem de Dias das Mães feita no escola oferecida por Felipe, adesivo sardinha aniversário Felipe 9 anos; fragmentos de partitura.
Fonte: Acervo da autora

As cartografias operam nas micropolíticas, enquanto os mapas lidam com processos das macropolíticas representadas com imagens visíveis dos regimes vigentes, com as políticas adotadas pelos governos e mercados, sobre as funções explícitas do capitalismo que ditam os cotidianos e onde está inserida também toda a dimensão de arte produzida nesse tempo. O mapa é plano e visível, já a cartografia, diferentemente do mapa, é a inteligibilidade da paisagem em seus acidentes, suas mutações: ela acompanha os movimentos invisíveis e imprevisíveis da terra – aqui, o movimento dos desejos –, que vão transfigurando, imperceptivelmente, a paisagem vigente (ROLNIK, 2006, p. 62).

Para Suely Rolnik (2006), a cartografia aposta na experimentação do pensamento – um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado e assumido como atitude. O rizoma é antes um antimétodo, inicialmente pode parecer tudo autorizar (ZOURABICHVILI, 2004, p. 52) mas não, trata-se de reversão de sentidos. Não é um método regido por regras,

mas por princípios de prudência. Por exemplo, avaliar se as conexões destacadas são produtivas, ou se o encontro supõe uma experiência potente, nesse caso, o conceito da experiência explorado por Bondía (2002). Esse trajeto não tem um começo estático e o tempo não é cronológico, mas sim durável; deste modo, considero essa breve explicação metodológica como ponto preliminar na escolha dos objetos.

O evento, enquanto campo de investigação, pode ser como uma proposição de possibilidades quando é um acontecimento. Qual a relevância desses eventos para o objeto de pesquisa, ou seja, as obras destacadas? São relevantes quando pensamos micropolíticas, educação e cultura. No entanto, como dissemos, esta investigação propõe levantar questões poéticas das obras em foco, encontrar transversalidades, com uma preocupação na potencialidade que pode – desses encontros – surgir.

Esse modo de abordar seria fugir do automatismo autotélico no que diz respeito à observação da arte. Assim sendo, a investigação, embora possa parecer querer abranger muito, faz um recorte nas transversalidades desses objetos. Ao mesmo tempo em que a potência das obras pode atingir uma dimensão extensa, podemos recortar o objeto enquanto suas micropolíticas. Esse termo será utilizado para introduzir aspectos indissociáveis entre política e subjetividade, conforme chamam a atenção Guattari e Rolnik (1996). Essa relação aparece na observação dos espaços explorados. A cartografia procura resolver um problema de pesquisa em que os processos da experiência se justapõem aos objetos. Nesse caso, é na vivência das dimensões artísticas que surgirão os pontos de conexão e transversalidades relevantes para o debate proposto, a partir dos três espaços visitados.

A proposta foi cumprir a visita de campo em grandes eventos institucionalizados como espaço de arte em países distintos, especificamente a Documenta, em Kassel, a Bienal de Artes, em São Paulo e a BoCA – Biennial of Contemporary Arts, em Portugal. Tais espaços apresentam possibilidades múltiplas e uma infinidade de obras, objetos possíveis para dialogar com a pesquisa. Sobre a multiplicidade, Deleuze e Guattari (1995) a tratam como um princípio que rege modos de fazer. A multiplicidade funciona no ambiente rizomático, implicado em rede, onde não há pontos de partidas ou centro, há saídas múltiplas e conexões, é um sistema acêntrico. A cartografia surge como um princípio do rizoma que atesta, no pensamento, sua força performática, sua pragmática: princípio “inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 21 apud PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015, p. 10).

Para Guattari e Rolnik, nas ciências que trabalham com discursos – as sociais, a psicologia, filosofia, educação – não “há objetividade científica alguma (...) nem uma suposta

neutralidade na relação (por exemplo, analítica)" (1996, p. 29). Utilizo essa fala para assumir essa condição não neutra nesta jornada de trabalho como pesquisadora de arte. A autora continua ao dizer que a micropolítica processual, aquela que constrói novos modos de singularidade, "só pode ser encontrada a partir de agenciamentos que a constituem, na invenção de modos de referências, de modo de práxis. Invenção que permita ao mesmo tempo elucidar um campo de subjetivação e intervir efetivamente nesse campo, tanto o seu interior, como em suas relações com o exterior" (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 29-30). Em suma, é preciso urdir um modo de pesquisar a arte: não se trata do olhar do artista e nem do olhar do crítico, mas do viés do afeto.

O livro *Pistas do Método da Cartografia – pesquisa-intervenção e produção de subjetividade* leva à conclusão de que a escrita cartográfica induz à experimentação de um modo de dizer compatível com a problemática que nos mobiliza (ALVAREZ; PASSOS, 2009, p. 132), e pelos estudos de Virginia Kastrup (2009) a cartografia atua como produção de uma política cognitiva. Optar por cartografar é optar pela produção de conhecimento que se apropria de uma criação, de uma poética, é adotar uma maneira de estar no mundo e habitar territórios, assumir uma postura a si, tomar como atitude (*Ethos*), portanto é reconhecer a práxis como modo político de produzir conhecimento. "O método da cartografia implica também a aposta ético-política em um modo de dizer que expresse processos de mudança de si e do mundo" (PASSOS; BARROS, 2015, p. 170)

Por fim, é preciso frisar que como processo metodológico, a cartografia está longe da neutralidade.

2 DOCUMENTA DE KASSEL - ALEMANHA: ERRÂNCIA, DESLOCAMENTOS E FRAGMENTOS

O espaço é a Alemanha, a cidade é Kassel, é o início de uma trajetória de flanar por uma cidade tomada pela arte. *Documenta*. A *Documenta* é considerada uma das maiores e mais importantes exposições de arte contemporânea internacional, e ocorre nesta cidade alemã. Documento seria aquilo que confirma e comprova? Ali, uma coleção, que não menos confirma, ou retrata determinado tempo e espaço, documenta um sentido de experiência deste tempo.

Eu caminho e transcorro, atravesso, me posiciono como andarilha da cidade. Porque o espaço contemporâneo está tomado de nomadismos. São tempos de deslocamentos em massa, fluxos migratórios, crise de refugiados, temas recorrentes nos noticiários[5] que, no cotidiano das cidades, são também imagens do imaginário, são também números de estatísticas, são também uma dimensão cultural abordada nos contextos artísticos. Espaços – em desarranjos geográficos, comprometidos pela volatilidade cultural – salientam fronteiras menos físicas e mais matizadas pela cultura. Assim, apontamos as produções artísticas contemporâneas e seus hibridismos.

Kassel está no percurso. Ao respirar suas ruas, inspiro-me por suas vias. Sua língua estrangeira fala com meu desconhecido, aquele sujeito tombado a favor dessa experiência. Vou ao encontro do tempo aniônico e provoco a motivação desta investigação. Investigação como experiência, a experiência como aquela não cientificamente controlada e medida, mas a experiência que toca (BONDÍA, 2002). Não é sobre embutir, selecionar ou classificar, diagramar e esquematizar, apesar de não impedir que uma cartografia cuja escala seja afetiva preencha espaços gráficos bi, ou tridimensionais deste estudo.

[5] Ver, por exemplo, o *briefing* do portal Atualidade- Parlamento Europeu, disponível em: https://www.europarl.europa.eu/news/pt/headlines/society/20170629STO78631/a-crise-de-migracao-na-europa. Acesso em: 03 maio 2021.

Foto 1 – A cidade de Kassel – Alemanha

Fonte: Acervo da autora

A *Documenta* de Kassel, exposição que acontece a cada cinco anos, também é chamada de "museu dos 100 dias", pois durante 100 dias a cidade germânica vive esse evento. A primeira edição foi feita em 1955; no cenário pós-guerra, a cidade teve 90% dos seus prédios históricos destruídos. A ideia era começar a abertura às produções artísticas do país massacrado em sua produção cultural durante a hegemonia do governo nazista. A cidade foi bombardeada em 1945 durante a Segunda Guerra; teve destruída grande parte de seus prédios históricos, assim como a indústria de tanques de guerra que ali havia – o principal alvo dos Aliados. A cidade ficava na fronteira entre a Alemanha Ocidental e a Alemanha Oriental no período da divisão. Esta condição de fronteira e conflito é relevante para pensar essa cidade enquanto suporte das obras, e vem agregar aspectos para reflexão.

A *Documenta* assume a dimensão da cidade. Kassel se encontra tomada por obras e instalações; nas igrejas, nas estações ferroviárias, praças, museus e pavilhões há ocupações artísticas, quase um milhão de pessoas percorrem as ruas a fim de desfrutar das produções de

arte. A cidade, de duzentos mil habitantes, se torna um receptáculo de expressões artísticas, movendo artistas, pesquisadores e grande público entusiasta.

Considerada a maior mostra global de arte da cultura ocidental, a 14ª *Documenta* contava com 160 artistas, espalhados por 36 espaços em Kassel e, ainda, 47 pontos em Atenas – na edição de 2017, Kassel distribuiu suas locações com outra cidade. O feito descentralizou a exposição, o que leva a pensar que, em consonância com o tema abordado e com os trabalhos apresentados, dispersar as produções em diversos territórios é uma posição política considerável, ao evidenciar duas realidades europeias inteiramente distintas: a Alemanha, líder econômica da União Europeia, e a Grécia, a simbolizar a decadência, mergulhada em um processo de colapso financeiro, com dívidas na zona do Euro, por esta razão político-econômica considerada subordinada às exigências fiscais da Alemanha. Temos a cidade vista como objeto e espaço de crítica.[6]

A Grécia, ao exibir suas ruínas para além do seu aspecto literal, gerou polêmica e desagradou. Do outro lado, os alemães se sentiram prejudicados, pois os lucros com o turismo seriam dessa vez divididos. De todo modo, o drama atual, os percalços econômicos e sociais, as crises migratórias e as questões culturais europeias se tornam muito evidentes nessa coleção. Por exemplo: a crítica cita "um arsenal de trabalhos sangrentos, espelhando o lado mais trágico do curto-circuito político e diplomático que varre toda a Europa" (MARTÍ, 2017).

Tomei quatro dias e várias horas na *Documenta*. Trato aqui de uma experiência em determinado tempo. O tempo, esse elemento sutil, que não para de modificar o experimento. Quanto à experiência estética, um encontro *aestético* que causa promoção de sentido a ponto de ser escrito e defendido na academia, comporta um método apropriado a ser desenvolvido, deve haver confluência entre a escrita e o que foi vivido, de modo coerente. Para Deleuze e Guattari (1995), o caminho do deslize é aquele que flui. Uma cidade é cheia de arestas sob o desenho de suas esquinas; flanar pela cidade é contornar essa geometria por meio do deslize, encontrar desvios nas linhas. "Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir" (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 13), ao passo que o estriamento traz a forma, a padronização necessária dentro dos referenciais estabelecidos que legitimam uma investigação doutoral, por exemplo.

[6] Ver artigo: Artistas afiliados a Documenta se expressam contra o caráter de empresa comercial da exposição. Disponível em: https://doiseum.com/2017/12/20/artistas-afiliados-a-documenta-se-expressam-contra-o-carater-de-empresa-comercial-da-exposicao/. Acesso em: 05 maio 2021.

A partir do deslize, arrisca-se uma verve criativa e uma paisagem afetiva esboçada, respaldada por uma cartografia – a aplicação de técnicas científicas e artísticas – documentada, contudo, num modelo não linear. Suely Rolnik (2006), como dissemos, cunhou o termo "cartografia afetiva" para designar uma forma de experiência social para valorizar a subjetividade dos investigadores. A cartografia surge como um método que valoriza o processo. Aqui, o percurso do investigador está elevado a uma experiência potente de estudo. O objeto de pesquisa não é somente o objeto: o objeto comunga com o espectador, pois não está distante, o objeto é o próprio percurso e a própria pesquisa se torna objeto da pesquisa. Didi Hubermann (2010) postula que vemos o que nos olha, postula que o objeto está ali completo de vazio, preenchido pelo olho que vê.

A escolha por esses objetos pode ser considerada uma coleção, pois são objetos de afetos. Segundo Arfuch (2010), toda coleção tem um conteúdo autobiográfico. Nesse sentido, as coleções dizem mais sobre o colecionador do que sobre o objeto em si. Walter Benjamin, refletindo sobre coleções, indica que o colecionador consegue lançar um olhar incomparável sobre o objeto (BENJAMIN, 2007). É neste lugar que surge um *afecto* que vai atribuir uma qualidade diferencial ao artefato. Uma vez atravessado, é possível extrair do objeto qualquer funcionalidade, é possível elevá-lo do ordinário, apropriar-se dele de tal modo a torná-lo interessante e pertinente aos olhos de outrem; quando isso acontece, o objeto se tornou parte de quem o reteve. Na busca por colecionar as coleções de arte como campo de dados, o caso não é de acúmulo de exposições: os três eventos previamente escolhidos trazem imensas coleções de arte, no entanto, a captura da pesquisa é para excluir, e o recorte se faz necessário.

As cartografias afetivas passam a exercer função tradutora do objeto do colecionador para se transformar no objeto do pesquisador. A escolha de circular por festivais denota uma tendência para coleções, no caso, os objetos "coleções de arte (Festivais de Arte Contemporânea)" escolhidos estão dispostos como objetos afetivos e colecionáveis.

A proposta de pesquisa de campo para a *Documenta* de Kassel, que aconteceu em julho de 2017, foi estar durante quatro dias na cidade, conhecer a exposição, percorrer, perceber, apurar. O passeio por aquela cidade não era descompromissado. O que fazer para escolher uma obra que tenha relevância para esta tese? Recorro aos caminhos, à geografia urbana e construo um trajeto, consulto mapas; porém meu território é o dos afetos, onde serei capturada por aquela experiência. Que obra carrega algo de sensível e persiste para as interfaces transversais desta pesquisa? Encontrar em um objeto ou em um processo artístico algo que ocupe um lugar de afeto partilhado, que possa ser destacado nesse território-mapa/ cartografia-desterritório. Este tempo e espaço é onde há afinidade afetiva, estética e política

para contar algo sobre. O que Jacques Rancière (2010) chama de “partilha do sensível”, a junção necessária entre práticas estéticas e práticas políticas, pois modos de fazer não se desprendem dos lugares que ocupam, nem mesmo do comum que compartilham – tornam-se políticos, nesse sentido, porque dizem respeito a um comum, de acordo com o que, onde e que tempo se exerce. “É um recorte dos tempos e espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência.” (RANCIÈRE, 2005, p.16).

Foto 2 – Registro de pesquisadora, em trânsito, em Kassel pela Documenta

Fonte: Acervo da autora

2.1 Uma réplica insurgente de Marta Minujín

Ao observar alguns dos trabalhos expostos, torna-se clara a temática. Por exemplo, trabalho da artista argentina Marta Minujín, que reconstitui o Parthenon exposto em meio à praça central de Kassel (*Friedrichsplatz*), provavelmente uma das obras mais icônicas daquela edição da mostra, *The* ‘*Parthenon of books*’ é formado por livros que já foram considerados degenerados e inconvenientes pelo regime político vigente em vários países. Nas mesmas

praças alemãs em que foram queimados livros durante o governo nazista, o "*Bücherverbrennung"* pretendeu eliminar as publicações consideradas subversivas, ao realizar uma profilaxia na literatura, como se as ideias fossem dizimadas no fogo, e a extinção das páginas extinguisse também os pensamentos. Em outros momentos da história e em outras regiões, a queima de livros aparece como símbolo de negação à diferença, à oposição e, sobretudo, como forma de evitar alguma ameaça às ideias que asseguram o poder. Outra relação do monumento com o local é o *Freidericiaum,* que era uma biblioteca até 1941, quando sofreu bombardeio das forças aliadas e ardeu em chamas.

Marta Minujin é uma emblemática artista argentina que tem seu trabalho marcado por *happenings*, performances e grandes instalações sensoriais e parcerias importantes, como por exemplo com Andy Warhol e Grupo Fluxus. Sua participação nessa *Documenta* foi vultosa, a sua obra tinha grande dimensão icônica e física, podendo talvez ser considerada o símbolo dessa edição.

A primeira vez que o "*Parthenon"* foi montado em Buenos Aires, em 1983, preconizava o fim de uma ditadura na Argentina. A estrutura da construção era feita a partir de livros renegados que ao fim foram distribuídos numa noite de Natal, o primeiro ano em que o país vivia em democracia após período de ditadura. O Parthenon, símbolo da civilização grega, da criação da democracia e de ideais estéticos e políticos da história ocidental, nessa *Documenta* ganha nova significação, além de fazer relação com Athenas, outra cidade sede da exposição. Surge como denúncia aos governos e democracias que se erguem sob o silêncio de ideias, que vêm crescendo nas ondas fascistas contemporâneas. Um objeto de grande dimensão pela necessidade de ser visível sua posição contra a censura e a repressão, e sobretudo, contra a perseguição aos autores e artistas. *Parthenon* representaria, nesse contexto, uma história em transformação, de manutenção de velhos mundos, e o *intermezzo* para observar o contemporâneo, as ruínas no *Parthenon* atual, uma possível decadência da democracia em um *Parthenon* construído em ideias, seria um questionamento, uma busca para alguma solução para um mundo possível? Muito provavelmente a edição 14 da *Documenta* será especialmente marcada pela imagem do *Parthenon* de Marta Minujín na Friedrichsplatz.

Foto 3 – Parthenon de Livros – Marta Minujín

Fonte: Acervo da autora

Foto 4 – Detalhe do Parthenon de Livros – Marta Minujín

Fonte: Acervo da autora

Portanto, falamos das relações políticas e sociais; os trajetos, travessias, nomadismos e, ainda, a alteridade e a diferença são aspectos transversais que trespassam essa edição da mostra, sobretudo quando as ondas migratórias se intensificaram na Europa nos últimos anos. A Grécia é um país importante quando se fala da "crise dos refugiados", por ser considerada porta de entrada de imigrantes de países do Oriente Médio e norte da África no continente. A Alemanha, o país europeu que mais recebe imigrantes, não tem como estar fora dessa pauta de discussões.

A curadoria foi coerente com o momento político da atualidade, o que de certo modo podemos dizer que não poderia ser feito de outro modo, pois a arte tem dimensões políticas, seja ela engajada ou não. Para Rancière (2010), a arte está para o mundo assim como o mundo está para ela. O regime estético da partilha do sensível, que considera o tempo comum que compartilha as partes, sustenta que toda ação estética é eminentemente política e vice-versa, quando partilha relação sensível comum entre as partes.

Interessa pensar acerca das migrações e nomadismos e, também, sobre a interface entre ambos, sem esquecer os componentes políticos e sociais, dada a infinitude das complexidades culturais. As obras da *Documenta* que perpassam por esses temas, explicitamente ou não, dizem sobre essas travessias e diásporas, que, ao longo da história, repetem-se, porém, a produção cultural é do tempo presente, e só agora é que se pode ter esse olhar sobre esses objetos, assim como esses objetos são as imagens desse olhar, não porque é único, e estático, mas sim porque é singular.

Se pensarmos que, antes, a modernidade era o momento da procura de padrões estanques, e observarmos as ondas migratórias na pós-modernidade, há de se encontrar o movimento em aceleração constante, ou seja, um ponto em que ela – a pós-modernidade – procura se equilibrar justo nos deslocamentos. A ação de tais fluxos vem das reações a situações políticas. Em reação às migrações, proliferam políticas reacionárias, em cujo bojo repousam a negação da alteridade e o advento de grupos fascistas. A partir da perspectiva de que as questões políticas, sociais e culturais são inerentes a todas as dimensões artísticas é que são pautadas as reflexões poéticas das obras desta investigação.

2.2. Artivismo

A arte enquanto uma atividade de resistência e veículo de ações políticas, de denúncia ou de militância, insere-se no que alguns autores chamam de Artivismo. O ativismo cultural pode ser considerado quando uma ação social se desencadeia *com* uma ação estética – ou vice-versa –; são propostas que, muitas vezes, se utilizam de métodos colaborativos e se destacam por serem objetos de sujeitos que apresentam consciência crítica aguçada (CHAIA, 2007). Este artista crítico demonstra um desejo de luta, de contestação dos modos culturais vigentes e suas obras carregam vocação social. O artista atua como propositor, interlocutor ou repórter, e pode ser considerado gatilho para detonar discussões relevantes à sociedade. Há casos em que a sociedade, determinada comunidade, corporações ou instituições, se veem compelidas a lidar com determinado assunto a partir de um objeto artístico que escancara alguma mazela social, algumas demandas das minorias, ou artimanhas do capitalismo, que nutre a exploração sobre os privilégios.

O Artivismo tem dois momentos históricos marcantes: nos últimos anos da década de 1960 e nos anos 1990 e 2000, com o advento de novas tecnologias de comunicação. Por volta de 1968 aconteciam diversas manifestações e protestos, em Paris e outros países da Europa, nos Estados Unidos da América, e também pela América Latina. Estudantes e populares

tomavam as ruas na luta pelos direitos civis, contra o racismo, contra as guerras que aconteciam naquele momento, como a guerra de Vietnã, a libertação das colônias africanas, as ditaduras na América, entre outras pautas. Neste cenário, o Movimento Situacionista, do qual um dos principais contribuidores era Guy Debord (1931-1994), influenciou intervenções urbanas que tinham como intuito a crítica social, e uma das estratégias utilizadas foi levar a arte ao espaço público. “O situacionismo aponta, assim, para urgência da ação na sociedade e propõe não apenas a necessidade da superação da política, mas também da arte.” (CHAIA, 2007, p. 9).

Mais tarde, em meados dos anos 1990, quando a Internet é capaz de acelerar a propagação dos acontecimentos, estabelecer redes de contato remoto e fortalecer a articulação de grupos afins, este modo de fazer artístico ganha força com novas plataformas e linguagens. Surge uma invenção no modo da arte se apresentar e encontrar seu público, além de que passa a ganhar um alcance global. Junto a isso, temos a reinvenção do tempo, pois a propagação de uma mensagem ganha outros parâmetros de velocidade de seu alcance, preceito que continua em constante modificação. Além disso, o próprio ciberespaço é motivo da crítica e os modos de subvertê-lo pode contemplar algum exemplo de Artivismo.

Há uma questão, que não será aprofundada, sobre engajamento e autonomia da arte, uma discussão sobre quando a arte “perde” a autonomia quando politizada; queremos enfatizar a postura do artista ativista como um desejo de luta, como uma vocação social (CHAIA, 2007). A poética do artista ativista envolve o processo, o método e a forma na execução, o pensamento político está associado à prática assim como a relação entre arte e vida. Os artistas que atuam nesse viés compartilham de ideias semelhantes, visam criticar o discurso dominante, lutam por uma sociedade mais justa e humana em oposição a regimes opressores e excludentes, vendo a arte como possibilidade dessa conquista, a arte como resistência (BORDIN, 2013).

O Artivismo aparece não apenas nos objetos, mas também nos processos educativos e diversidades estéticas, do humor ao estranhamento. “O artivismo apresenta ambiguidade característica do jogo de denúncia que é a possiblidade de trabalhar com a realidade, negando-a, logo, trazendo o questionamento para esta mesma realidade” (BORDIN, 2013). A autora sugere que o jogo de provocação ao mesmo tempo interpreta o mundo e o separa dessa realidade. A arte, neste caso, causa uma suspensão necessária para desencadear alguma dinâmica socioestética, mesmo que seja para levar alguma discussão, operando, portanto, no macro e no microcosmo.

Dizer que a arte é comprometida não deve ser demérito. Como já foi mencionado, não vamos tratar de autonomia e funções da arte. Porém, se fosse por esse sentido, o alinhamento seria com o pensamento de Rancière:

> É, portanto, como forma de experiência autônoma que a arte atinge a partilha política do sensível. O regime estético da arte institui a relação entre as formas de identificação da arte e as formas da comunidade política de um modo que recusa de antemão qualquer oposição entre uma arte autônoma e uma arte heterônoma, uma arte pela arte e uma arte a serviço da política, uma arte do museu e uma arte de rua. Porque a autonomia estética não é essa autonomia do "fazer" artístico que o modernismo celebrou. É autonomia de uma forma de experiência sensível. E é essa experiência que surge como o germe de uma nova humanidade, de uma nova forma de vida individual e coletiva (RANCIÉRE, 2010, p. 27).

Para Rancière, a arte constrói um espaço específico, uma forma inédita de partilha do mundo comum, sustentando que a arte consiste em construir espaços e relações a fim de reconfigurar material e simbolicamente o território comum (RANCIÈRE, 2010, p. 19). A arte e a política não são duas realidades permanentes e separadas a respeito das quais se deveria perguntar se devem ser colocadas em relação – são duas formas de partilha do sensível, suspensas, ambas, em um regime específico de identificação (RANCIÈRE, 2010, p. 22). A estética e a política são, então, maneiras de organizar o sensível, e o modo como essa convergência acontece é o que caracteriza o Artivismo.

2.3 Nomadismos sonoros de Guillermo Galindo

Dentre as deambulações no evento, encontro um ponto que se detém no meu espaço afetivo. Deparo-me então com a obra de Guillermo Galindo como imponente representante do universo temático da mostra. Galindo já desenvolvia um trabalho em regiões fronteiriças entre Estados Unidos e México. Coletava resíduos, restos, roupas deixadas para trás por aqueles que arriscavam passar as fronteiras entre México e Estados Unidos da América. Tais objetos coletados são transformados em instrumentos. Mesmo tomados em outro uso, os objetos ainda carregam a memória das pessoas que os usavam e dão voz/som a essas vidas. A transformação em sonoridade é uma forma que o artista mexicano encontrou de ressignificar traços da cultura indígena mesoamericana, quando diz que os instrumentos são considerados talismãs de quem os usa e significam a passagem entre mundos. Desse modo, está a falar da jornada da travessia que faz o elo entre os mundos do refugiado, de onde vem e para onde vai. Os artefatos estão para dar voz a esses objetos, a essas pessoas a quem eles pertenceram.

Mais uma vez, de uma forma monumental e gritante, um objeto é apresentado nessa *Documenta* como arauto dos silenciados. Um barco erguido imerge imagens de uma travessia rompida, de pedaços esquecidos, e partes ocultas de uma existência rarefeita. Transformado em objeto sonoro se entende como a voz, o som, o grito, o lamento, o clamor, a urgência de pessoas que são invisíveis, mas que viram notícia quando querem entrar no território legítimo. A Europa decide o destino do barco, mais uma vez, no mundo pós-colonial. É o fim do colonialismo? É o lamento do trabalho invisibilizado dos refugiados nos lares, bares, fábricas. A mão de obra barata que divide as intenções políticas e centraliza discussões políticas atuais, criando as ondas de nacionalismo que continuam a crescer.

Já não bastasse os fatores que os impulsionam à saída do lugar de origem, os imigrantes aceitam trabalhos mal remunerados e vivem em péssimas condições. Acometidos por guerras, miséria, perseguição, desapropriação de seus territórios originários. Seria essa diáspora contemporânea um fractal da escravidão dos povos negros que ocorreu em tempos passados? Com o barco de Galindo é possível fazer um paralelo com o poema *O Navio Negreiro* de Castro Alves (1847-1871). Em um trecho, Castro Alves escreve:

> ‘Stamos em pleno mar... Dois
> infinitos
> Ali se estreitam num abraço insano,
> Azuis, dourados, plácidos, sublimes...
> Qual dos dous é o céu qual o
> oceano?... (CASTRO ALVES, 2004)

Assim como nos versos do poeta, o barco de Galindo está pendurado no teto, está no céu ou está no mar? As cores predominantes de azul e verde dos escombros marítimos são como os azuis, ocres, as cores. O abraço insano, toda a incerteza dessa travessia que une dois infinitos, a partida e o destino que se estreitam por um caminho a navegar; é pelas águas que o imigrante vai conquistar seu céu, ou será viver no oceano, das incertezas, intempéries, oscilante em seu caminhar?

Outros versos que se relacionam fortemente com a obra de Galindo dizem:

> E ri-se a orquestra irônica, estridente...
> E da ronda fantástica a serpente
> Faz doudas espirais...
> Qual um sonho dantesco as sombras voam!...
> Gritos, ais, maldições, preces ressoam!
> E ri-se Satanás!... (CASTRO ALVES, 2004)

Guillermo Galindo manipula os objetos para que sejam sonoros. Assim ele faz no seu projeto de cantos de fronteira, com objetos recolhidos na fronteira entre EUA e México.

Assim como o poeta, Galindo traz imagens sonoras para sua obra, o destino como fronteira A obra é um objeto sonoro. Que sons ecoam desse não-lugar que está no cruzar um Oceano? Que som está nos corpos que carrega essa embarcação? Que peso carregou a madeira desse barco? Deslocamento entre lugar e som, entre harmonia e beleza, a completude do barco. O que leva o navio à travessia, é o mesmo que desterritorializa.

A estrofe V do poema se inicia com essa passagem:

> Senhor Deus dos desgraçados!
> Dizei-me vós, Senhor Deus!
> Se é loucura... se é verdade
> Tanto horror perante os céus?!
> Ó mar, por que não apagas
> Co'a esponja de tuas vagas
> De teu manto este borrão?...
> Astros! Noites! Tempestades!
> Rolai das imensidades!
> Varrei os mares, tufão!' (CASTRO ALVES, 2004)

A imagem de tormenta e sentimento de impotência diante dos acontecimentos. A escravidão é a mais extensa expressão da desumanidade, uma chaga cujas cicatrizes profundas ainda doem na sociedade e reflete no racismo, nas desigualdades econômicas entre inúmeras problemáticas que isso causou na sociedade. O agravamento de conflitos, aumento populacional, catástrofes climáticas, escassez de recursos, disputas religiosas, por territórios e por riquezas naturais, e ainda motivos que envolvem a micropolítica, as subjetividades do capitalismo, aparecem como uma onda, vagalhão, um imenso tsunami que assola a humanidade. Parece que os versos do século XVIII refletem um sentimento de desilusão, desesperança e desespero, semelhante ao cenário deste tempo.

Segundo Liberato (2002), Michel Maffesoli, em *Sobre o Nomadismo - Vagabundagens Pós-Modernas* (2004), discorre a respeito de ideias de nomadismo e errâncias enquanto impulso de vida, como um exemplo da volta de arcaísmos como característica da contemporaneidade. O nomadismo aparece em oposição ao sedentarismo consolidado na modernidade, quando afirmações, instituições e conceitos de identidades traziam a ideia de estabilidade e progresso que permeava o pensamento modernista. As migrações das quais fala o autor não se limitam aos trânsitos geográficos, mas também remetem a migrações de trabalho, consumo, turismos, profissionais, identitárias, de sexualidade e gênero, entre outros desejos que seriam "substituídos" pela evasão.

A pulsão por errância descrita pelo autor como “sede do infinito” é uma resposta ao tédio existencial, a um mundo que não mais satisfaz. Neste caso, equivalem à errância elitista, por exemplo, o turismo em que as paisagens se tornam produtos (AUGÉ, 2010), ou à errância da pobreza, a busca de trabalho ou liberdade. Ambas têm sua parte de miséria, existencial para os primeiros, física para os últimos, tornando-os parte de um mesmo nomadismo e fundamentando uma concepção de vida eminentemente presenteísta (LIBERATO, 2002).

> Pode ser entendido, então, como a modalidade contemporânea desse desejo do "outro lugar" que regularmente se apodera das massas e dos indivíduos. Esse é outro paradoxo, pois a circulação, real ou imaginária, nunca foi tão importante quanto neste momento em que a tecnoestrutura acredita ter definido tudo, governado tudo, previsto tudo. (MAFFESOLI, 2004, p. 29, tradução nossa)[7]

Sobre o uso das tecnologias e o nomadismo, André Lemos, em *Cultura da Mobilidade* (2009), diz que os nômades virtuais criam territorializações em meio a movimentos no espaço urbano (LEMOS, 2009, p. 30), o que resulta na criação de sentidos de espacialização, sentidos de lugar. A mobilidade informacional e física expande as ações sobre o espaço físico. “A mobilidade produz espacialização e os lugares devem ser pensados como eventos em um fluxo de práticas sociais, de processos territorializantes e desterritorializantes” (LEMOS, 2009, p. 31).

Na mesma acepção, também pensamos a noção de fronteira. Para Augé (2010), a fronteira não assinala um fim, mas, sim, um início, a necessidade de aprender para compreender e, portanto, as fronteiras não se desfazem, mas se redesenham no contexto pós-moderno (AUGÉ, 2010, p. 25). A fronteira supõe diálogo, diferença e continuidade, ainda que aparente descontinuidade. As fronteiras não são percepções apenas físicas, mas, também, culturais, como o caso das fronteiras dentro das cidades, entre centro e periferia.

Os territórios nos meios urbanos se definem muitas vezes no âmbito simbólico. A urbanização é também mobilidade. A dinâmica, a movimentação, as relações e fluxos urbanos configuram a instabilidade da cidade. A urbanização estabelece multiplicação de pontos cegos (AUGÉ, 2010, p. 47). A pluralidade, por vezes, cega o olhar dos habitantes, a coexistência “de mundos” na cidade produz o efeito de embaralhar as imagens e criar zonas de vazio.

Uma maneira de preencher esses vazios, ou seja, conceber as cidades diante do olhar errante, do olhar do artista, seria ocupar, afetar e cocriar esse espaço ao usar potências

[7] No original: “Puede comprenderse, entonces, como la modalidad contemporánea de ese deseo del "otro lugar" que se apodera regularmente de las masas y de los indivíduos. Ésta es otra paradoja, pues la circulación, real o imaginaria, nunca ha sido más importante que en este momento en que la tecnoestructura cree haber fijado todo, gobernado todo, previsto todo.”

artísticas que deslocam o olhar (CAMPBELL, 2015). Cria-se, então, nomadismos de sentidos para o cotidiano. Fala-se aqui de ações, “insignificâncias” (BRASIL, 2015) e efemeridades, pois pensar a mobilidade é, também, aprender a repensar o tempo (AUGÉ, 2010, p.100).

Foto 5 – Obra de Guillermo Galindo em exposição na Documenta 14 - I

Fonte: Acervo da autora

Em uma galeria na cidade de Kassel, ele suspende um barco rompido, o refúgio de um refugiado, ele faz uma homenagem a essas vidas que ele quer impactar, ele quer ser visto. A obra é imensa, gigantesca. Falamos de pedaços e partes, fragmentos, dobras, linhas e sons e imagens desse percurso, roturas e rompimentos, de fragmentos e inícios. O som não dominado e não domesticado dos barcos naufragados. A imagem rota do barco, os objetos descontruídos, remetem à vida dos imigrantes que se desprendem de seus lares e partem a fim de encontrar um porto, ainda que não saibam se lá chegarão, ainda que possam se partir no caminho – aqui o ‘partir’ perder e quebrar se soma ao partir deixar e sair – e, portanto, haverão de encontrar não um recomeço, mas um remendo, pois há fragmento e nesse

fragmento não encontramos um fim ou começo. O fragmento é um aparte, está apartado do todo ou é um pormenor de um todo?

Foto 6 – Obra de Guillermo Galindo em exposição na Documenta 14 - II

Fonte: Acervo da autora

2.4 Fragmento

Se há fragmento, há o outro. Há outra parte, ou há um todo, há mais, há menos. Para Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, “toda a completude tem de parecer faltar algo, como se tivesse sido arrancado” (LACOUE-LABARTHE; NANCY, 2004, p. 68). Portanto, o fragmento é mais que uma parte. Pode vir a ser um conceito, um dilema, uma forma, o conteúdo, a relação, uma estratégia. Pensar o fragmento é pensar a conjuntura da integridade, do todo, da parte, do pedaço, do diferente, da separação, da perda, da ausência, do vazio, do pouco, do pedaço, de um fractal, de um aparte, de uma conexão, de um pós-escrito, de uma associação, de uma referência... Mas por que o fragmento se torna um elemento importante para a arte?

Trata-se de exercitar o conceito de fragmento sem terminar a investigação conceitual, sem determinar a classificação, como coloca Gonçalo Tavares: “O conceito é o material

utilizado no pensamento. Conceito não definitivo – não feito para ser memorizado, mas para ser pensado" (TAVARES, 2013, p. 37). O interessante é possibilitar a intermitência do diálogo na busca pelo conceito. Gonçalo usa uma metáfora das gavetas com furos, que suportam material líquido e que se mantêm em constante comunicação e movimento.

Para Cecília Salles, em *Gesto inacabado - Processo de Criação Artística* (2004), cada parte do processo contém indícios de toda a obra. Assim como o objeto considerado "acabado" contém em potencial sua forma inacabada. Para Tavares (2013), o fragmento é um mecanismo que cria inícios, portanto, pode-se falar em indícios e inícios que não estão necessariamente no começo, pois não se trata de linearidade, mas do início de uma investigação ou leitura, de espaço para alguma imprecisão.

De acordo com Marques (2014), para Blanchot o fragmento é uma condição do texto: "Ela [a fragmentariedade] diz respeito ao jogo escrita/leitura, pelo qual o texto se faz e desfaz" (MARQUES, 2014, p. 88), porém o fragmento não se manifesta de maneira identificável, como forma, tema ou modo estrutural dos textos, sendo impossível extrair dele/para ele um sentido único. O fragmento rompe com ordens lineares, desloca elementos textuais, desconstrói as lógicas de identidades literárias. O texto não se esgota em si mesmo, não é possível restituir um sentido único à obra ou ao autor. É interessante observar a potencialidade de leitura que pode encontrar essa poética: "Associa-se, pois a mobilidade textual a um certo tipo de desamparo – como se os textos fossem cartas (duplamente) perdidas –, uma fragilidade que, afinal, corresponderia à sua força, enfim, uma potência do vazio, se assim podemos dizer". (MARQUES, 2014, p. 95)

Para Calabrese, em *A idade neobarroca* (1987), do ponto de vista linguístico, a parte não se explica sem o todo. Parte/tudo e tal relação não se esgotam na oposição. Na ideia do todo, ou inteiro, ou conjunto, existe a pressuposição da parte, do fragmento ou porção. Usualmente, ocorre nas produções artísticas o uso de tais fragmentos. Ensaios fragmentados, e recortes. A arte deste tempo é referencial, jamais quer ser pura; é recortada contendo porções, partes ou detalhes de outros tempos, modos, linguagens; tal arte é soma ou subtração e ausência. Ainda mais com a gama de possibilidades tecnológicas que desponta, os fragmentos que se relacionam e se encontram em algum tempo/espaço sucumbem aos desdobramentos constantes. Acaba por participar da mesma intenção, o declínio da inteireza, também do declínio de sistemas ideológicos fortes, de modelos face à pós-modernidade.

Na contemporaneidade, as produções artísticas sugerem com a fragmentação uma dinâmica de observar o tempo nessas obras, surge um tempo recomposto, divergente do estático e do aglomerado em porções. Presume o encontro, e mais que isso, a promiscuidade

do encontro, das relações enquanto ação de um mundo político. Funciona como retrato da impermanência, impureza e mobilidade dos atuais tempos, de rupturas constantes, não como marcos ou estacas que delimitam territórios, mas como inesgotável curso (re.curso, pre.curso, per.curso) de acontecimentos. Na incompletude do vazio, da lacuna, da falha, está o espaço para divagação, no sentido mais ativo da palavra DE.VAGA.AÇÃO. A ação está posta enquanto o movimento de vagar, de errar, de sobrar, de estar vazio, de ser um espaço a ser ocupado.

3 A 33ª BIENAL DE SÃO PAULO - 2018: ATENÇÃO À UMA BIENAL POSSÍVEL

Antes de partir para o percurso na 33ª Bienal de São Paulo, relatar sobre seu programa educativo ou debater sobre o sistema de arte e uma abordagem de objetos observados durante essa edição de 2018, faz-se necessário situar o histórico desse evento já consagrado e perceber suas transformações.

3.1 Histórico

A Bienal de São Paulo teve seu início em 1951. Nos anos iniciais foi patrocinada pelo Museu de Arte Moderna. Desde 1957 concentra sua exposição no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, no Parque Ibirapuera, cuja arquitetura é assinada por Oscar Niemeyer. Ciccillo Matarazzo, junto com Yolanda Penteado, são os nomes ligados ao mecenato que contribuiu para a criação da Bienal de São Paulo e que passou a ser uma Fundação em 1962; portanto, além de um espaço físico – o Pavilhão – a Bienal configura uma instituição, que desenvolve trabalhos educativos e itinerantes além das exibições a cada dois anos. Por ser a maior exposição do hemisfério sul, a Bienal movimenta a economia da cidade-sede ao atrair mais de 500 mil pessoas por edição.

Segunda mais antiga do mundo, a Bienal de São Paulo alcançou destaque no campo das questões artísticas e estéticas em nível mundial, chegando a criar expectativa quanto aos temas a serem abordados em cada edição e causando mobilização de grande público e da mídia. As questões inovadoras, a profusão das vanguardas e o trabalho sistemático da Fundação dão ao histórico da Bienal um papel de influência no desenvolvimento da cultura brasileira e da América Latina. Nas palavras de João Carlos Figueiredo Ferraz – presidente da Fundação Bienal de São Paulo no biênio 2017-2019: “As exposições são passageiras (...). A Instituição é definitiva, fica para contar e mostrar a história” (2016). A Instituição possui grande acervo, como o Arquivo Histórico Wanda Svevo, que conta com conteúdos históricos e documentais das exposições, disponíveis para acesso e interação.

A Bienal foi muito importante no advento das vanguardas artísticas brasileiras. Em sua história, constam edições polêmicas por apresentações de trabalhos que escandalizaram religiosos e mobilizaram setores conservadores da sociedade; que denunciaram problemas sociais e econômicos graves; que causaram confrontos políticos. Durante todos esses anos a Bienal se consolidou como uma instituição, um marco fundamental para o caminhar das artes neste país.

A cada dois anos, a Bienal se consolida e sedimenta a cultura artística do país. É muito criticada por ser um espaço elitista, embora já venha desenvolvendo trabalho pedagógico junto à comunidade paulistana, no geral, além de ter entrada gratuita. Entretanto, talvez não tenha perdido o selo de determinante de um aspecto fundamental da arte brasileira e que a coloca como legitimadora de um lugar de arte no país, na América Latina e no mundo.

3.2 A 33ª edição da Bienal de Arte de São Paulo

As obras escolhidas na 33ª edição da Bienal são obras que contestam o chamado "sistema de arte" em algum aspecto, levantando questões acerca da instituição que é renomada pelos ditames da arte contemporânea.

Maria Amélia Bulhões (1990, p. 17) conceitua o Sistema de Arte como o conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da arte de toda uma sociedade, ao longo de um período histórico; portanto, ainda nas palavras da autora, o sistema da arte seria uma modelagem conceitual que abarca produtos, serviços e relações em um momento histórico e geográfico. Sendo assim, a arte, tal como concebemos na sociedade ocidental, é um modo de reforçar e/ou questionar os valores e as práticas da sociedade.

Em adição a esta concepção temos Anne Cauquelin (2005), quando afirma que a arte contemporânea opera no regime da comunicação, diferentemente da arte moderna que vivia em função do mercado de consumo. No jogo mercadológico, os papeis são parcialmente definidos – produtores, artista e *marchand*. No meio contemporâneo, esses atores se misturam, já não há espaço definido para cada um dos papeis supracitados, pois a circulação de informação desloca a tendência do mercado, sobretudo no meio digital, na web, e é essa movimentação que agrega valor e capitaliza artistas ou obras. As obras nem sempre são obras objetos, mas ações e ideias.

Na Bienal de 2018, foi debatida, a partir das próprias obras, de algum modo, a relação dessa instituição com o sistema de arte. É preciso atentar que, justamente por se tratar de um momento em que ideias são capitalizadas, podemos dizer que a crítica ao sistema de arte gera uma retroalimentação. À medida que a instituição é questionada, ela própria se valoriza e retifica sua importância para o sistema de arte. Assim se mantém na legitimação do mercado, que jamais deixou de existir. Contudo, tal modo de alimentação é necessário, pois é dessa maneira que os desgastes são notados e novas (até então) ideias postas à tona, como um ser

em constante adaptação às condições impostas, com o diferencial de que não há seleção natural – muitas espécies coexistem. Existe uma permanência na efemeridade da arte que se faz presente ao longo dos tempos. Dependendo do ponto de vista, pode-se dizer que nada que existe em arte é novo, trata-se de novas leituras e reinvenções que o avanço da tecnologia permite.

Como estratégia de sobrevivência, o capitalismo cria válvulas de escape para que seja suportável estar no sistema. A arte, por si só, é um desvio do sistema, ela surge como um olhar estrangeiro em algum objeto comum, como uma viagem e uma abstração que escapam ao modo de produção e uso do tempo capitalístico. A renovação das artes acontece quando há algum desvio do que em algum momento ficou normatizado no que tange às criações artísticas. Crítica nem sempre é um parecer externo sobre a estética, pode acontecer nas ações – as poéticas também são críticas. E isso faz mover a cadeia do sistema de arte, pois evidenciam desgaste e levam à transformação, até serem capturadas pelo sistema e recomeçar o ciclo. Funciona como máquinas de guerra que são capturadas pelo Estado.

Assim, a Bienal de São Paulo, tão idealizada como meca das vanguardas, pode se tornar seletiva, repetitiva, determinada por fins políticos e econômicos e atender à demanda das elites? Isto é diferente de dizer que a arte contemporânea é inacessível e impopular, restrita a certa camada de intelectuais. A própria Bienal tem ferramentas que combatem esse pensamento do senso comum com seu trabalho do Programa Educativo. A Bienal pode se tornar, dentro do espaço das artes, como a grande tirana legitimadora de gosto e mercado? Expor na Bienal é como atingir um prêmio máximo para um artista? Necessita-se ainda de prêmios elaborados por princípios colonialistas e eurocentristas para legitimar qualidade?

Essas e outras perguntas passaram em minha mente quando, na primeira visita em 2018 à Bienal, estive até o último minuto em que se fecharia o Pavilhão. Na verdade, foi-me solicitado pelos seguranças que eu me retirasse rapidamente, pois naquele dia fechariam mais cedo, porque haveria uma festa somente para os patrocinadores. Aquilo soou como uma cortina que cai no fim do espetáculo, mas sem tempo para aplauso. Submersa em meus pensamentos, anotações, pesquisa, cartografia, sou repreendida por alguém de farda que pede a minha saída o mais breve possível. Tento ainda absorver os últimos minutos possíveis – afinal viajei de Cuiabá até São Paulo para isso – e à medida que vou saindo vejo chegar pessoas com trajes finos em carros caros, algo fácil de presumir pois não foge ao clichê do imaginário da riqueza. Como um espaço de arte se transforma em um lugar fechado, segregado em poucos minutos? Por que a arte tem que ser tida ainda como um espaço de

glamour? A Bienal de Arte de São Paulo está congruente e atende às exiguidades contemporâneas?

A escolha das obras mencionadas da 33ª edição está feita pelo faro da crítica. Aquela que vai fazer girar a roda do sistema de arte. Poderia então a crítica de arte ser uma crítica construtiva? Mas a arte contemporânea não veio desconstruir? Romper com padrões do belo e contraverter o gosto? Uma das obras questiona os modos de produção, organização e viabilização material dos recursos que compõem a exposição, na pesquisa-obra de Luiza Crosman. Já a obra de Bruno Moreschi questiona as narrativas constituídas pela própria Instituição para registrar sua história e arquivos. Evidencia a importância de ver sempre de vários pontos, perspectivas, e dar vozes a todos os personagens que participaram do mesmo fato, seja uma obra, seja um evento histórico como a Bienal.

Para compreender este ponto marcado no mapa deste percurso investigativo, recorro a Gustav Jung (1875-1961) que afirma que a sincronia de eventos diferentes não tem relação causal ou temporal, mas ocorre por relação de significado (JUNG, 1991). Em linhas gerais, a sincronicidade existe quando acontecimentos desconhecidos ao se reconhecerem se assemelham, se completam e, no sentido da percepção, provocam alteração na dinâmica de energia psíquica envolvida. Talvez tenha sido um fenômeno de sincronicidade que me levou à 33.ª Bienal de São Paulo.

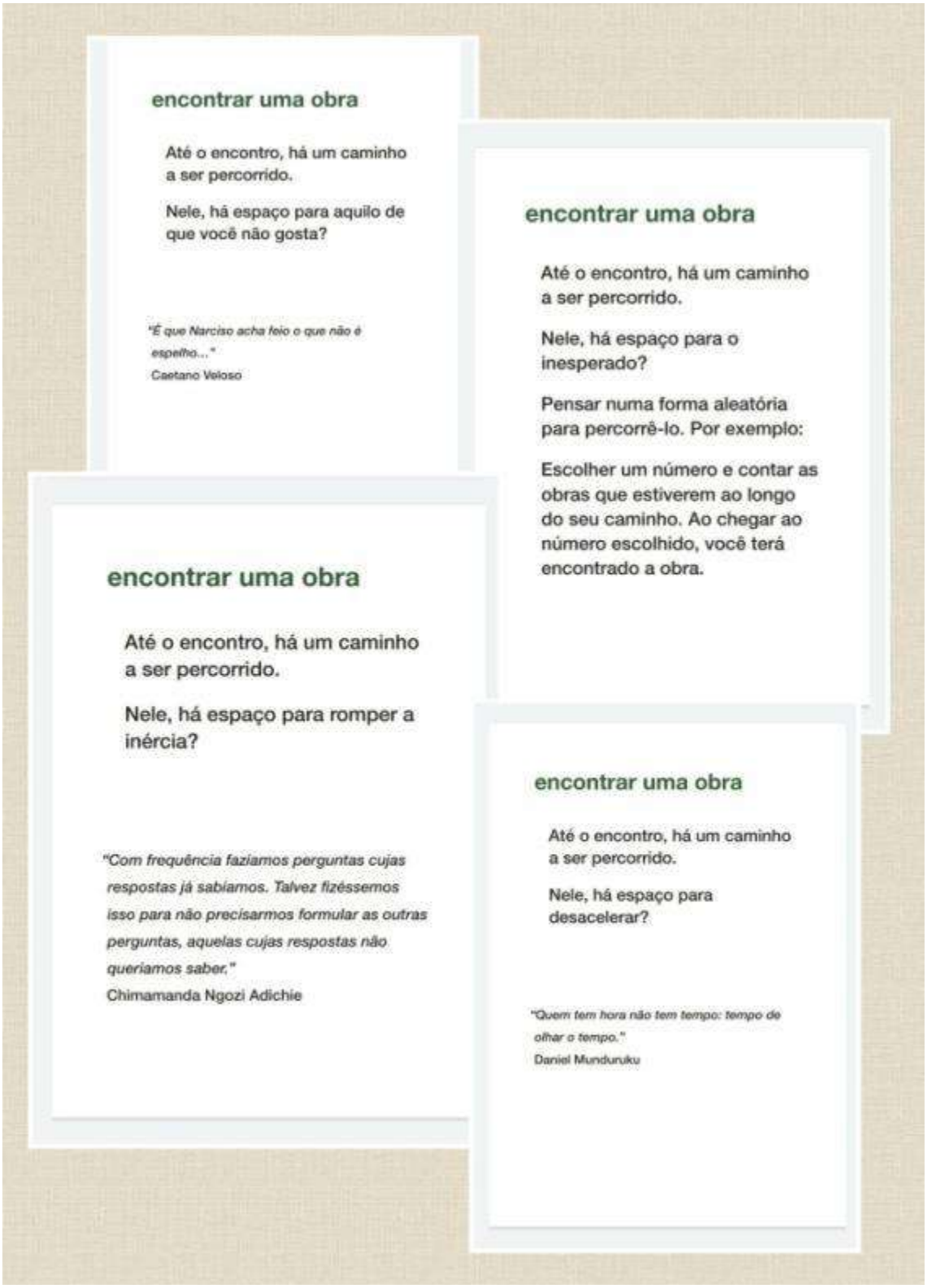
Percorrer a Bienal de São Paulo já era um dos objetivos inseridos no projeto de doutorado, entregue à seleção do Programa de Pós-graduação do ECCO/UFMT, ainda em 2015 (mesmo ano de defesa do mestrado). No ano seguinte, 2016, ocorreria uma edição da Bienal de São Paulo (32ª Bienal, *Incertezas Vivas*), porém, devido aos acontecimentos ajustados no tempo destes quatro anos, a mim só foi possível acompanhar o evento de 2018, a 33ª Bienal de São Paulo, *Afinidades Afetivas*. Essa edição da Bienal não poderia ser mais sincrônica com o caminho que escolhi percorrer como pesquisadora, a escolha pelos afetos, a valorização da experiência, tempo de atenção como modos de perceber a arte. A curadoria da 33.ª Bienal pode ser considerada, em certa parte, como a concretização destas hipóteses da metodologia apresentada.

O título, *Afinidades Afetivas*, refere-se à junção do romance de Goethe (Alemanha, 1749-1832), *Afinidades eletivas* (1809) – que envolve conflitos de relações e discussões sobre afinidades entre os personagens – e o texto de Mario Pedrosa (Brasil, 1900-1981), *Da natureza afetiva da forma na obra de arte* (1949). Ao unir afinidade e afeto, o curador Gabriel Pérez-Barreiro (Espanha, 1970-) questiona os modos do sistema operacional das bienais e os esquemas da arte, que usualmente aparecem com discurso centralizado e hierárquico. Para

pensar a prática curatorial, Perez-Barreiro retomou uma ideia, parte central da história da arte, e para isso convidou artistas para serem curadores, o que resultou em sete exposições coletivas e doze projetos individuais.

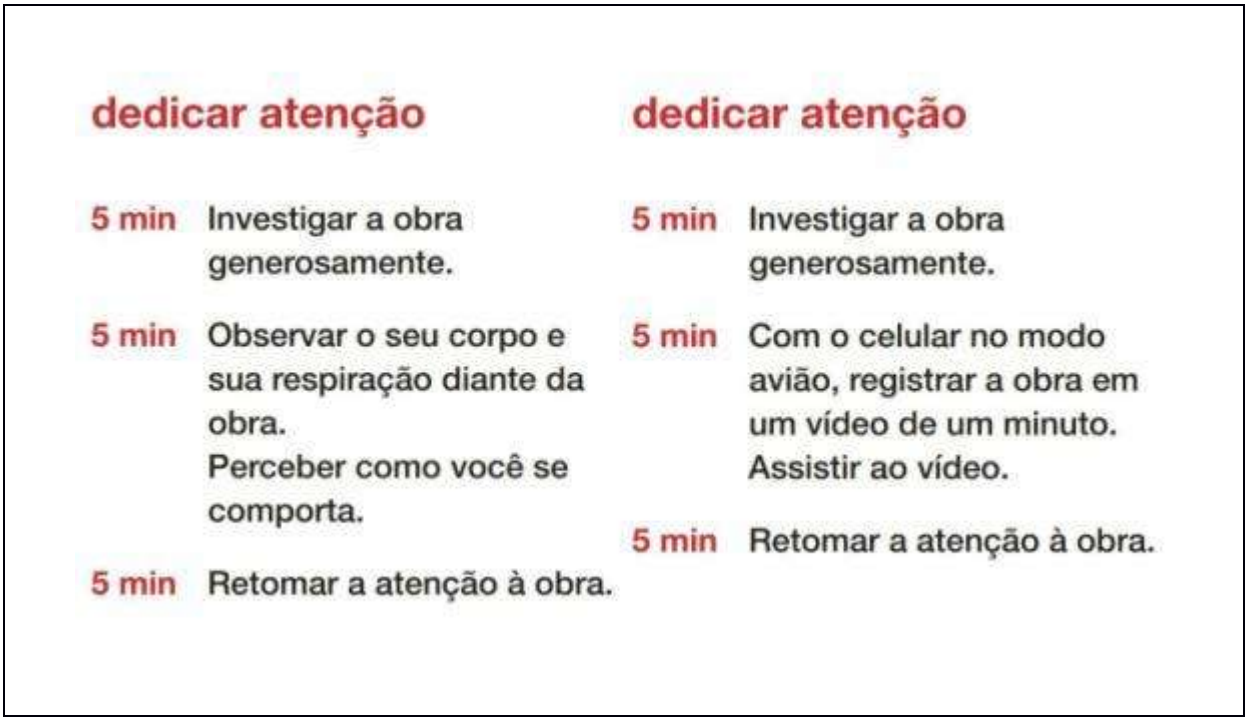
Ainda a criticar os modelos atuais das bienais, o curador buscou alinhar os princípios discursivos e a experiência física efetiva do espaço expositivo; para isso, a Bienal priorizou a experiência. O programa educativo estava focado na atenção, tempo, dedicação, concentração do espectador. Uma série de exercícios e protocolos foram oferecidos aos espectadores como modo de compensar a dispersão que é comum acontecer em mostras de grande escala. A ideia foi criar um campo de aderência afetiva com o objeto e depois compartilhar. O amplo material do educativo sugeria a experiência em quatro passos, a serem realizados, cada qual, de inúmeras maneiras; seriam eles: 1 - Encontrar uma obra; 2 - Dedicar atenção; 3 - Registrar a experiência; 4 - Compartilhar; esses passos estavam disponíveis em forma de cartas, como um jogo. Além disso, estavam disponibilizadas, nas plataformas digitais, seleções musicais (*playlist*) curadas pelos artistas.

Imagem 2 – Cartas do educativo da Bienal Convite à atenção - I



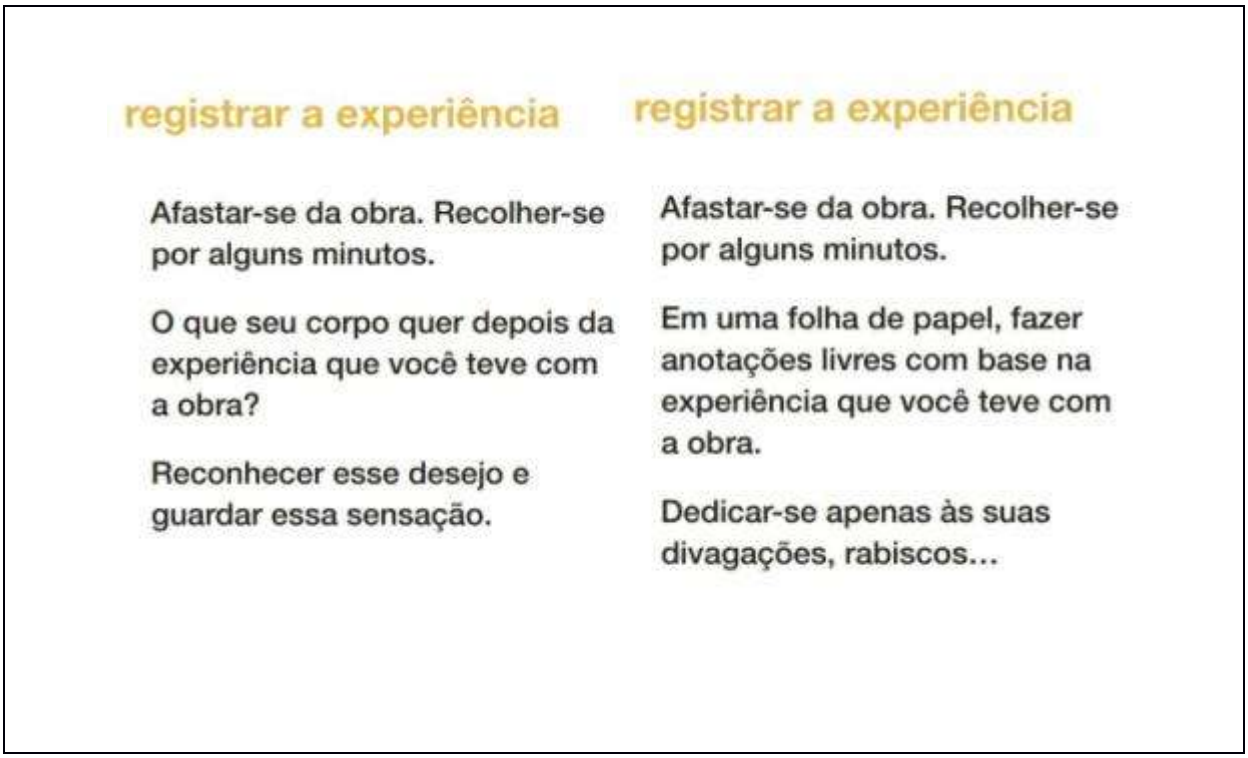
Fonte: 33.bienal.org.br

Imagem 3 – Cartas do educativo da Bienal Convite à atenção - II



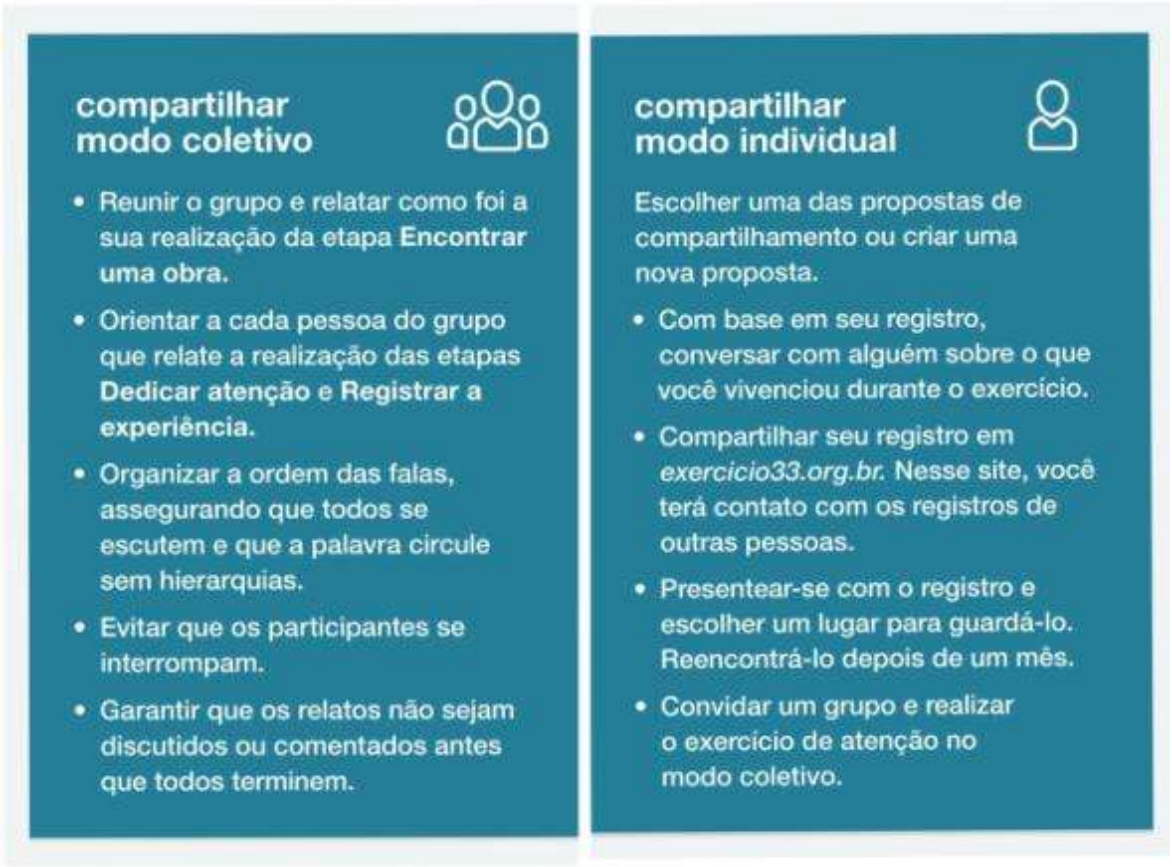
Fonte: 33.bienal.org.br

Imagem 4 – Cartas do educativo da Bienal Convite à atenção - III



Fonte: 33.bienal.org.br

Imagem 5 – Cartas do educativo da Bienal Convite à atenção - IV



Fonte: 33.bienal.org.br

Para Pedrosa, autor utilizado pelo curador para pensar seu trabalho, a "arte devia ser julgada essencialmente em termos de sua capacidade de criar uma relação produtiva entre a intenção do artista e a sensibilidade do espectador" (PEDROSA, 1951 apud 33ª BIENAL DE SÃO PAULO, 2018, p. 18). Porém, uma das críticas da contemporaneidade é o excesso de estímulos sonoros e visuais, sobretudo, como produto das plataformas digitais. Cada minuto da atenção é disputada nessas redes, pois o tempo dedicado a algo funciona como capital. Emília Araújo (2012) fala da espera como sendo uma temporalidade monetizada.

Com tanta concorrência pela atenção, podia o espectador sair incólume do Pavilhão do Ibirapuera (local da Bienal); para evitar isso, a curadoria se preocupou em capturar a atenção do visitante. Para Bondía (2002), opinião, informação e trabalho são condições que se distanciam da experiência, aquela que tomba e causa alguma transformação. Essa é uma condição que faz a Bienal estar de acordo com os princípios dessa pesquisa que busca afeto-arte-experiência.

Como continuação coerente de sua proposta, Gabriel Perez-Barreiro trabalha o catálogo da mostra com uma estratégia sensível. Concede a cada artista a livre confecção de seu livro ou cartaz, ainda que todos devam caber numa única caixa contendo todos os encartes. O principal destaque dessa mostra é mesmo os questionamentos no modo de fazer.

Imagem 6 – Caixa-catálogo da 33ª Bienal

Fonte: Acervo da autora

Uma das artistas, Luiza Crosman enxerga o sistema da arte contemporânea com complexidade. Ela vê o espaço da arte como manifestação de uma megaestrutura – termo usado por Benjamim Bratton[8] sobre o contemporâneo – entendendo que a arte se estende desde relações familiares a questões legais e redes computacionais, e não está dissociada do sistema neoliberal. Pelo mesmo conceito, a artista observa como a distribuição dos recursos,

[8] Benjamin H. Bratton (1968-) é um teórico estadunidense, sociólogo e professor de artes visuais, teoria, filosofia e design social e político contemporâneo. Sua pesquisa lida com tecnologia da informação e infraestrutura, gerenciamento e metodologias de pesquisa em design, teoria sociológica clássica e contemporânea, arquitetura urbana e questões de design e a política de ecologias e biologias sintéticas. Fonte: The European Graduate School. Disponível em: https://egs.edu/faculty/benjamin-bratton. Acesso em: 20 maio 2021.

dispositivos e processos no campo das artes funciona a partir de características físicas, administrativas e conceituais desse esquema, ressaltando a assimetria na distribuição dos recursos, o que acarreta "impacto direto na rede de transferência entre capital financeiro, cultural e social – e, portanto, também no que concerne aos aspectos narrativo e histórico" (CROSMAN, 2018 apud 33ª BIENAL DE SÃO PAULO, 2018, p. 54).

Imagem 7 – Cartas do educativo da Bienal Convite à atenção – V

Fonte*:* 33.bienal.org.br

Como estratégia a transformar este quadro, diz que é necessário extrapolar a ideia do gesto através do objeto, agir de forma coletiva e colaborativa e, desse modo, ver o espaço de arte como uma ferramenta de estratégia. Para Crosman, a arte contemporânea tem falhado em atuar simbolicamente em relação à crítica institucional; embora possam ser importantes para conscientizar, práticas individuais que questionam o sistema operacional são ineficientes e passivas, porque essa atitude acabou por se tornar *modus operandi* das instituições. Funcionaria como máquina de guerra capturada pelo aparelho de Estado, como já mencionado.

> A crítica institucional assume, então a função de fazer uma espécie de mea-culpa em relação aos processos de opressão cultural, social ou política inscritos no próprio funcionamento das instituições; assim, é constantemente recuperada e até mesmo desejada como ato simbólico pelo sistema hegemônico. No sistema de Arte Contemporânea, é importante soar subversivo ou autorreflexivo. Assim, as instituições apontam o dedo para si mesmas e o sistema segue igual. (CROSMAN, 2018 apud 33ª BIENAL DE SÃO PAULO, 2018, p. s/n).

Diante dessa realidade, a artista propõe operações estratégicas para as instituições de arte: agir sistemicamente, fugir da linearidade do tempo, projetar o futuro, otimizar recursos, aproveitar os espaços, fundamentando-se na ecologia pós-contemporânea. O seu trabalho apresentado para esta Bienal se utilizou de várias plataformas – desenhos, instalações, peça sonora, e até mesmo placas solares instaladas no teto da Bienal.

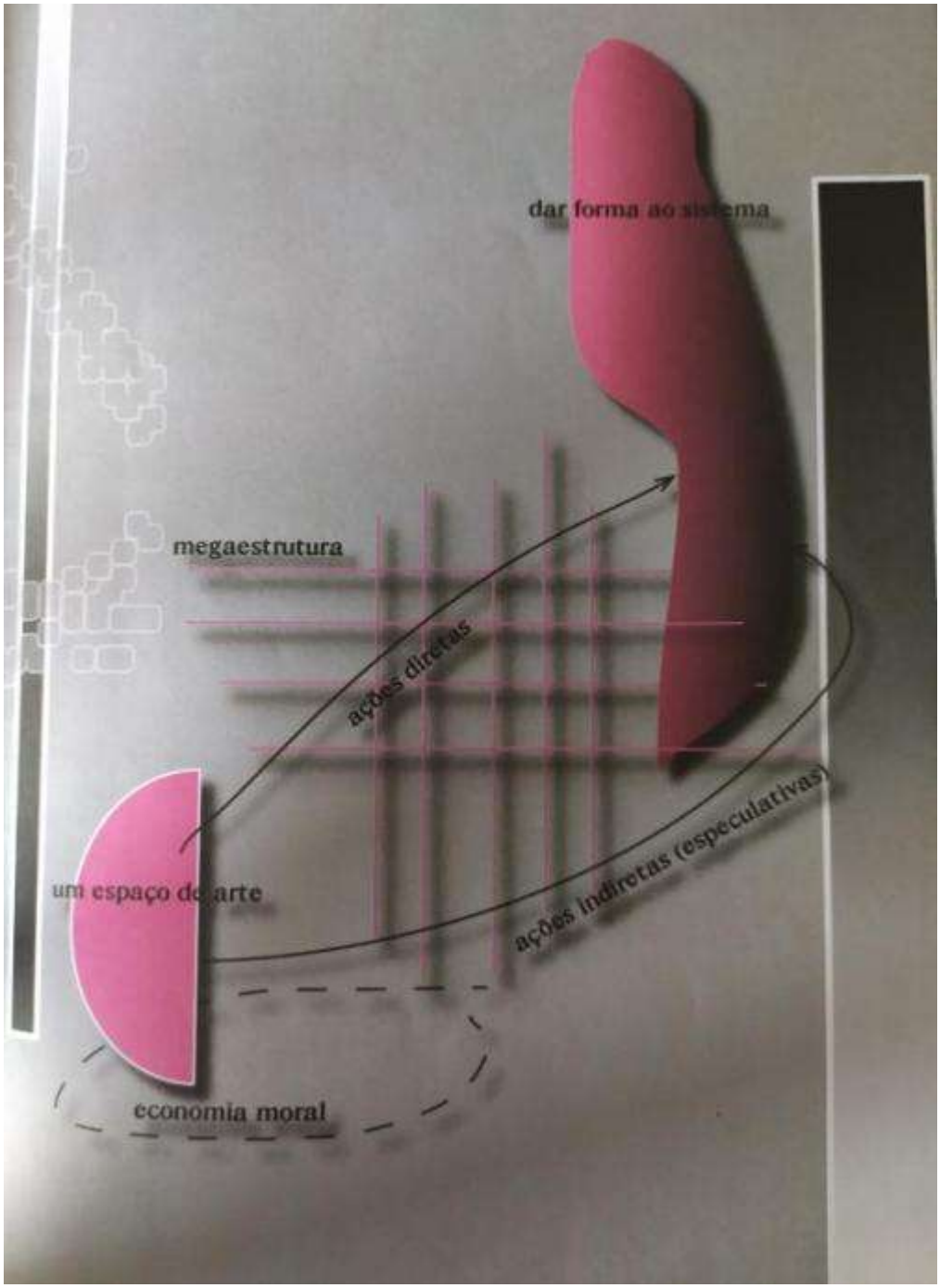
Além da disponibilização de textos que teorizam sua ação com livre acesso na Internet, ela age em parceria com diversas frentes, propõe uma crítica que se movimenta afirmativamente. Sobre esse trabalho, Luiza, indicada ao prêmio Pipa 2019,[9] fala:

> O trabalho trama é como uma especulação institucional, age em várias frentes através de diferentes colaborações, cria uma espécie de narrativa distribuída de como a bienal de São Paulo poderia ser, ou novas operações que ela poderia ter, (sic) Então, vai desde traduções de textos em outras línguas para o português, veiculados na internet livremente, até mudanças infraestruturais e sistêmicas da própria instituição, até a instalação de placas solares no teto do prédio da Bienal e essa placas solares conectadas à uma mineradora de criptomoeda como uma forma de gerar recursos através de uma infraestrutura física e uma peça sonora de ficção que narra a construção daquele próprio espaço arquitetônico através dessa sessão de humanos com pássaros modificados geneticamente. (CROSMAN, 2019)

O trabalho de Luiza tem muita coerência com o texto de Maurizio Lazzarato (Itália, 1955-). Em *As Revoluções do Capitalismo* (2006), Lazzarato propõe ruptura com a visão política dialética, uma vez que o capitalismo não se resume a um modo de produção, mas sim a um modo de produzir o mundo, porque cria desejos, cria a subjetividade; opor-se a isso passa por uma guerra estética, por criação de mundos possíveis e novos *modus*, em contraposição ao individualismo x holismo. Criar oposição seria redirecionar os fluxos na medida em que eles se tornam naturalizados para o contexto mercadológico.

[9] O Prêmio Pipa é ofertado pelo Instituto PIPA, criado em 2010, que visa consagrar artistas de destaque em arte contemporânea brasileira.

Imagem 8 – Esquemas inseridos no encarte de Luiza Crosman para catálogo da Bienal



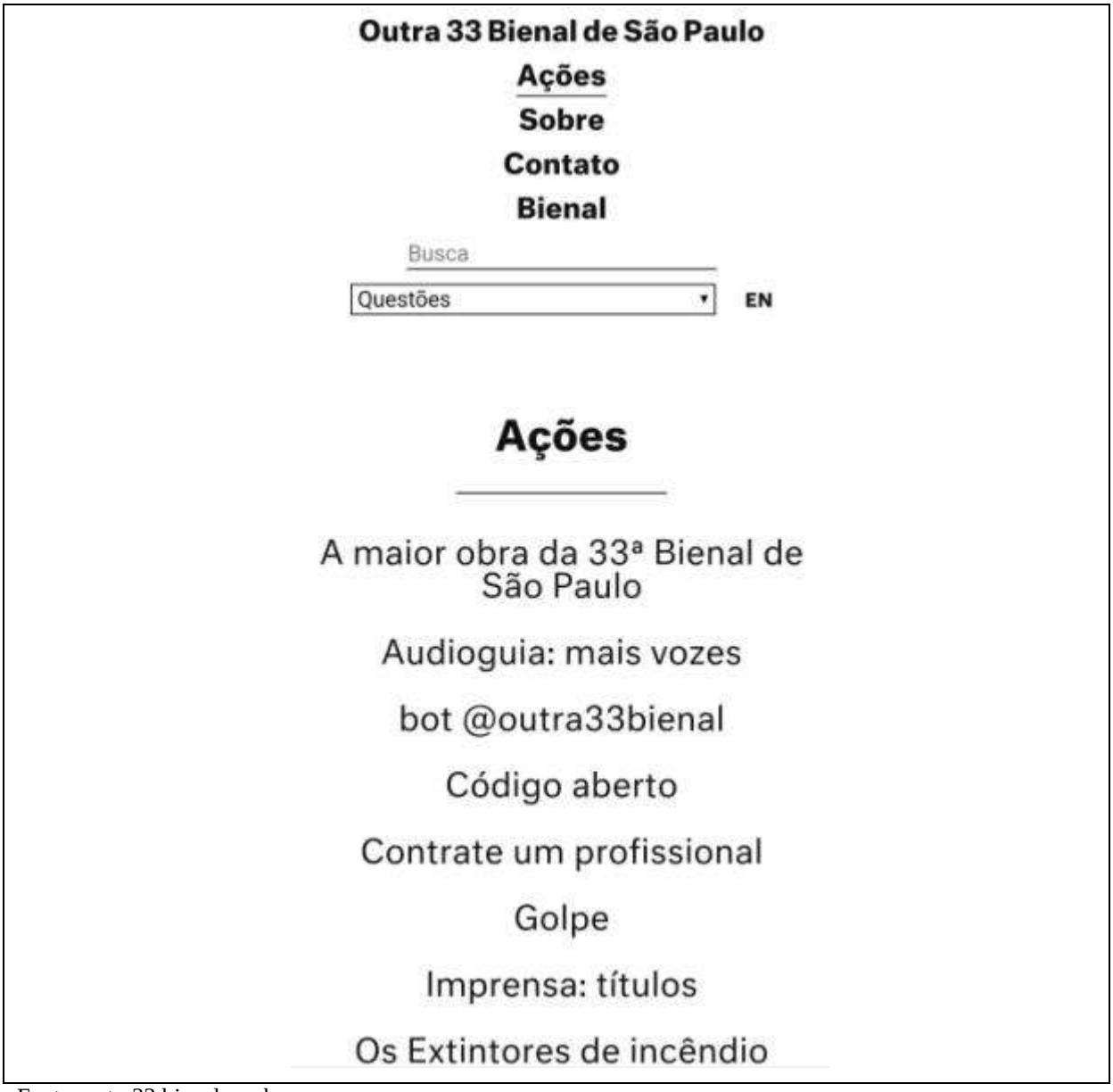
Legenda: Esta publicação é parte da pesquisa *Notas em ficções institucionais e algumas hipóteses a serem desenvolvidas na prática*_INDEX1/3 NÁUSEA e foi escrita na ocasião do projeto TRAMA para a 33ª Bienal de São Paulo.
Fonte: Catálogo da 33 ª Bienal

Outro trabalho que tomou a atenção na pesquisa também caminha na direção de questionar os sistemas operacionais da arte contemporânea e a instituição. Mais especificamente sobre a Bienal, o trabalho coordenado por Bruno Moreschi, uma *Outra 33 Bienal de São Paulo*, trabalha com ações que questionam os registros e discursos oficiais do

evento. O grupo cria um arquivo alternativo, disponibilizado no site outra33.bienal.org.br, em constante atualização. A partir de questões – O que é presença hoje? O que os não especialistas têm a dizer? O que reverbera? E o que fica? – imagina que num futuro próximo os registros oficiais não serão suficientes para dar sentido a essa edição da Bienal.

Nesse projeto, interessa desde o setor de guarda-volumes do pavilhão, os artigos de jornais, a reação do público, a fala do pessoal da segurança até as intervenções não oficiais. Com essas proposições, a própria instituição e todo o ocorrido durante a mostra é tido como objeto. A obra é a ideia, as ações, o espaço, o tempo de ocorrência, os objetos em si, as subjetividades envolvidas.

Imagem 9 – Página inicial do site: outra33.bienal.org.br



Fonte: outra33.bienal.org.br

Bruno e equipe desenvolvem estratégias de experimento. A fim de problematizar as questões da arte e da contemporaneidade, por exemplo, utilizam *softwares* de IA – Inteligência Artificial – para fazer leitura das imagens de arquivos da Bienal. Observam que as IA comentem erros, como por exemplo, reconhecer celulares ou computadores em uma época que não existiam. Também identificaram padrões das IA, como, por exemplo, relacionar o pavilhão da Bienal com um *shopping center* – o prédio da Bienal reconhecido como um prédio de luxo, em fotos, a identificação de artistas e celebridades entre visitantes, além de reconhecimento de pessoas em esculturas e demais objetos. Pensar como a imagem

da arte se configura em diferentes plataformas e contextos funciona como uma crítica aos modos decodificadores do sistema de arte vigente, como coloca o artista.

Imagem 10 - Interferências geradas por Inteligências Artificiais sobre imagem de arquivo da 1ª Bienal de São Paulo (1951), ação de *Outra 33ª Bienal de São Paulo*, coordenada por Bruno Moreschi.

Legenda: Ação 'Registros decodificados: construção do espetáculo' (frame de vídeo) © Ana Cris Lyra Image 7 of 9
Fonte: outra33.bienal.org.br

Uma das ações de maior impacto desse projeto no âmbito da experiência é a ênfase que dá ao olhar do não especialista. Depoimentos informais do pessoal do *staff* do pavilhão, na mediação, estão disponíveis junto às demais *playlist* da Bienal. A percepção desse grupo sobre as obras, a observação que eles têm das próprias experiências e de demais espectadores, a relação que estabelecem com o público modificam o espaço, e isso sequer é notado. Faz parte dessa inciativa um número de telefone para o qual os trabalhadores enviam suas percepções, vídeos ou comentam fatos interessantes no decorrer da mostra.

Bruno Moreschi entende que os trabalhadores de toda a logística – montagem, limpeza, segurança, enfim, muitos que fazem parte dessa grande rede que possibilita a execução do evento – sejam invisibilizados para que o trabalho exposto pareça ser fruto exclusivo do artista criador: “seguranças, pintores de parede, montadores, profissionais de limpeza e da manutenção, não costumam ter espaço no espaço que ajudam a criar e a

preservar, reforçando um tipo alienado, estranhado de trabalho" (MORESCHI, 2018). Um dos depoimentos de um técnico de montagem, Iranildo Brito, resume: "a gente, que você não vê, faz a obra que você vê"[10].

Imagem 11 – Outra 33ª Bienal de São Paulo - Audioguia: mais vozes

Legenda: Bruno Moreschi, Ação Audioguia - Mais vozes: Rosângela Silveira Jerônimo (ajudante geral de limpeza da Bienal) comenta pintura da artista Vânia Mignone © Filipe Berndt e Iriana Turozi Image 2 of 9
Fonte: outra33.bienal.org.br

Pelo que se percebe, a ideia de Bruno é infinita: "E, quando a proposta de formalizar e o atípico virar apêndice oficial da bienal, será preciso desregular novamente as máquinas, para que surjam novas alternativas de compreensão/para fazer a desnaturalização do entendido" (MORESCHI, 2018). A ideia é transformar o site em outros formatos acessíveis para quando as tecnologias atuais se tornarem obsoletas. Num futuro próximo, se alguém pesquisar sobre a 33.ª Bienal poderá encontrar, além dos oficiais, esses dados experimentais, os documentos dessas ações que dão chance de pensar o passado e não se contentar apenas com o que está formalizado como realidade possível.

As atuações de Moreschi muito levam a pensar as questões da temporalidade. Primeiramente porque já produz a obra projetada em um momento futuro, sendo assim se

[10] Informação apresentada no Simpósio "Práticas de atenção", na 33ª Bienal, em 2018.

utiliza do tempo como matéria-prima. Além disso, a obra é alimentada pelo decorrer do evento, a própria condição cronológica e espacial dessa experiência é claramente não linear, pois um passeio no pavilhão não é suficiente para usufruir dessa obra, a obra não começa quando começa a Bienal e a obra se utiliza de imagens de Bienais passadas. Se for falar do fim da obra, fica ainda mais impreciso, já que é considerado inexistente, dada a incompletude e o propósito da realização de arquivo. A iniciativa ocorre num *continuum* necessário. Inclusive o texto no catálogo pode não ser suficiente para a compreensão do público. Assistir a fala de Bruno Moreschi no Simpósio "Práticas de atenção" oferecido pela própria Bienal foi fundamental para compreender todo o enredo do projeto (MORESCHI, 2018).

Assim como no trabalho da Luiza Crosman, é necessário tempo de estudo, observação e, também, de navegação no site para mergulhar na sua concepção. Além disso, a obra de Moreschi leva a pensar as recriações históricas, como, por exemplo, festas históricas como possíveis repetidoras de um discurso falso, engendradas pelo capitalismo a fim de monetizar as subjetividades na produção de memórias convenientes.

É preciso voltar ao momento em que essa obra foi cartografada para relatar que foi justamente a sua condição de permanência do presente e a condição de 'o que ficou' que levaram à seleção desse trabalho. Foi uma escolha feita muito depois da visita e depois de estudar a potência, projeção e discussões às quais poderia levar. Um trabalho que provavelmente passou despercebido por muitos que não aprofundaram na pesquisa do que seria um registro de experiência. O trabalho, além de apresentar os depoimentos, contém uma série de provocações. Ver o registro após o ocorrido potencialmente diferente de viver o presente em que o registro está a ser construído, sugere que Bruno e equipe utilizaram o tempo como experiência não passiva.

Encontrar novos modos de fazer está ligado ao "pensamento nômade" de Deleuze (1985). Executar uma máquina de guerra utilizando os aparelhos do Estado. Usar a inteligência artificial para produzir ruptura no sistema da arte pode ser o uso de um aparelho capturado pelo Estado para produzir uma máquina de guerra. Assim como um *hacker*, Moreschi (o mesmo para Luiza Crosman) quer desordenar os dados do sistema de arte, que, embora pareçam dar voz às máquinas de guerra, são capturados pelo Estado.

> Não basta afirmar que a máquina é exterior ao aparelho, é preciso chegar a pensar a máquina de guerra como sendo ela mesma uma pura forma de exterioridade, ao passo que o aparelho de Estado constitui a forma de interioridade que tomamos habitualmente por modelo, ou segundo a qual temos o hábito de pensar. O que complica tudo é que essa potência extrínseca da máquina de guerra tende, em certas circunstâncias, a confundir-se com uma ou outra das cabeças do aparelho de Estado. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 15)

Durante essa edição da Bienal, um grupo de pichadores entrou no Ibirapuera e realizou uma intervenção não autorizada na fachada do prédio da Bienal. Moreschi conseguiu contato com o grupo, que havia filmado a própria intervenção e concordou em dar entrevista e disponibilizar o material cinematográfico para o projeto de Bruno. Os integrantes questionam:

> Poderia deixar lá, ia ter arte desde a entrada até a saída (...). Podia ter deixado sim, pelo menos mais um pouco, só pela ousadia né? Ter deixado mais tempo, né? Alguém que sobe 10 andares por fora, alguém que invade um prédio por dentro, alguém que passa noites, meses, dias na rua para poder deixar suas marcas nas ruas, em portas e, mármores ou lugares, não tem também um devido reconhecimento no mundo da arte? (MORESCHI, 2018)

Além do depoimento, o grupo deixou uma faixa com os dizeres *Ele nunca*, em referência ao período de eleição no Brasil. Fica aqui um exemplo para a pergunta do projeto: o que reverbera? O que ultrapassa os muros da Bienal? O contexto político está inserido no arquivo alternativo, como não podia deixar de ser, não só por essa ação, mas outras que aparecem no site outra33bienal.org. Acontece que no dia seguinte a pichação foi apagada.

Trazer a Bienal para discussão e encerrar a reflexão com um evento não oficial é o exemplo do propósito inicial dessa discussão. O intuito não é fechar o pensamento nas obras e fatos em si, e não sem motivo, as obras trazidas à discussão são aquelas que extrapolam a fronteira do objeto; porém, além da arte relacional (BOURRIAUD, 2009), além de um objeto propositor, além do espectador participativo, seria a arte contemporânea, se eficaz na complexidade, uma arte sistêmica? A Bienal em si, também, não era o mais importante, mas sim, o que o espaço de arte podia trazer para a observação transversal. Cada vez mais percebe-se que a arte contemporânea é menos o que se faz, mas como se faz.

4 BoCA - BIENNIAL OF CONTEMPORARY ARTS - PORTUGAL: OBJETOS HÍBRIDOS, INTERMIDIAIS E ABERTOS

BoCA – Biennial of Contemporary Arts –,[11] que aconteceu em Portugal de 15/03/2019 a 30/04/2019, é o evento mais novo entre os três analisados. Teve sua primeira edição em 2017 e a segunda, em 2019. Por ocasião do doutorado-sanduíche, na Universidade do Minho, em Braga, fui capaz de acompanhar alguns de seus trabalhos. A Bienal de 2019 estava distribuída em três cidades portuguesas: Lisboa, Porto e Braga. Braga foi a última a ser inserida no circuito, tendo iniciado sua participação apenas na última edição (2019).

Portugal, embora seja um país de pequenas dimensões (comparado ao Brasil), apresenta diferenças regionais consideráveis. Lisboa, a capital, é considerada polo político e cultural, e contém a maior população (pouco mais de 500 mil habitantes),[12] seguida do Porto, que também tem influência no país, porém nota-se nas mídias, por exemplo, maior ênfase à Lisboa, tanto para eventos políticos quanto culturais do país. Tendo vivido na região norte, ouvi dos portugueses que essa é uma colocação injusta, pois acaba por determinar, muitas vezes, o destino dos recursos nacionais de uma região em detrimento da outra. Não investiguei a veracidade das falas, apenas observei um certo descontentamento dos moradores do Norte sobre a supervalorização que se dá a Lisboa, no caso, nas questões de cultura e arte. Quando a produção do Festival decidiu trazer a Bienal para Braga, pareceu que a ideia seria de descentralizar, ao expandir os circuitos de arte do país.

Quando me inscrevi para o estágio em Portugal, na Universidade do Minho, um dos objetivos proposto era exatamente acompanhar a BoCA Biennial, e para isto acontecer fiz o possível. Quando ainda estava no Brasil, de longe, sem viver o cotidiano do lugar, especulei que seria descomplicado percorrer todo o festival, uma vez que estaria no país, que afinal, é pequeno. Porém, não foi essa realidade que encontrei. A mobilidade entre as cidades não é algo tão simples, e nem sempre é viável por questões financeiras. Além disso, a mostra ocorria num período de 45 dias, e como eu também assumia demais funções sociais (mãe solo, estudante estrangeira, pesquisadora...), conciliar todos esses papeis, no tempo e espaço, é uma tarefa complexa que demanda altas habilidades, um trabalho muitas vezes invisível, que mulheres exercem diariamente, de conciliar suas vidas pessoais e familiares, sendo que esse trabalho parece que só é visível e valorizado se realizado por homens – uma espécie de

[11] Site disponível em: https://bocabienal.org/ul. Acesso em: 25 maio 2021.

[12] Dados de dezembro de 2019, do Instituto Nacional de Estatísticas de Portugal. Disponível em: https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_doc_municipios. Acesso em: 25 maio 2021.

*bropriatin*g, ou seja, uma apropriação do sucesso feminino alheio. Apesar dessa dificuldade, pude acompanhar alguns trabalhos, em Braga e Porto (cidade próxima, cerca de 55 Km de distância). Essa questão é pertinente porque se enlaça com o Tempo Social, e como a seleção e concepção metodológica foram guiadas pelos Afetos, como dito anteriormente, propicia uma observação pelo viés da experiência.

O fato de não ter conseguido ir até Lisboa para acompanhar o evento me trouxe um saldo de menos de 50% dos trabalhos vistos. Essa conclusão me levou a observar com mais atenção aspectos na organização da Bienal. Sobre a distribuição das obras pelo país, observei os dados oficiais (*site*, encarte), a programação de exposições, performances, *workshops*, conferências, até festas oficiais, e quantifiquei as ofertas. Nesta edição de 2019, segundo o jornal oficial, distribuídos nas cidades, nesses 45 dias, foram apresentados, em Lisboa, 38 exposições/performances – em Porto e em Braga foram apresentados 15 em cada cidade. *Workshops* foram desenvolvidos um em Braga, dois em Porto e dois em Lisboa. Sobre conferências e *masterclasses*, foram realizadas três em Porto, seis em Lisboa e nenhuma em Braga. As videotecas BoCA são centros de documentação e historicização audiovisual de partilha pública que registram as programações e estão disponíveis em Lisboa, no Teatro Nacional D. Maria II, e em Porto, no Centro de Documentação do Teatro Nacional São João. Por fim, as festas oficiais aconteceram três vezes em Lisboa, quatro em Porto e uma em Braga. Quero lembrar que a BoCA Biennial é uma instituição permanente e atuante: em visita ao *site* é possível observar que a programação é constante, entre exposições, *workshop*, *summerscholls*, itinerâncias e residências, e o programa educativo continua a acontecer durante o intervalo entre as edições.

Tabela 1 – Quadro sintético da BoCA – Portugal – 2019

Cidade	**Exposições/performances**	***Workshops***	**Conferências/*masterclasses***	**Festas oficiais**
Braga	15	1	0	1
Lisboa	38	2	6	4
Porto	15	2	3	3

Fonte: Elaboração da autora

Segundo o diretor artístico do projeto, John Romão, Braga aparece como cidade convidada; a ideia é que tenha sempre uma cidade convidada em cada mostra, para além do eixo Lisboa e Porto. Para Romão,

> (A) BoCA consolida o seu lugar de agente ativo e decisivo num trabalho que se processa em diferentes escalas (...): na descentralização da oferta cultural dentro de cada cidade, dentro de cada região e fora dos grandes centros, na investigação de formatos de programação em escalas locais, inter-regionais e nacionais. (ROMÃO, 2019, p. 3)

O programa educativo oferece experiência ao público jovem, escolas e universidades, em sistemas de laboratórios (denominado BoCA sub 21), com intuito de oferecer ao público jovem português acesso a uma programação de arte contemporânea, e que assim não precisaria ir para demais países encontrar este tipo de material. Parece ser uma preocupação, em Portugal, que jovens não emigrem – o país apresenta alto índice de emigração.[13]

O diretor John Romão é artista, encenador, ator e produtor, tem seu trabalho voltado para o teatro contemporâneo e estabelece o seu interesse pelo cruzamento das fronteiras artísticas na criação da BoCA. Segundo o editorial, a ideia de buscar o extradisciplinar, de cruzar fronteiras artísticas, é um modo transgressor que possibilita a difusão de problemas sociais e a expressão de minorias desfavorecidas:

> No espírito de muitas crises que vivemos – de migrantes, de extremismo, das mudanças climáticas, das desigualdades, de valores, da memória –, estes criadores estão em permanente movimento e inquietação, entre linguagens artísticas, entre geografias, entre identidades (nacionalidade, sexualidade). (ROMÃO, 2019, p. 3)

Atenta à fala do diretor, analisei o texto oficial de divulgação dos trabalhos e sobre as especificidades das obras. Observei que, no jornal/encarte/programa, talvez com objetivo de facilitar a leitura do público, os trabalhos estão classificados como pertencentes a alguma linguagem, são elas: Performance, concerto, instalação, filme, exposição, videoinstalação, teatro, *live act, dj set, live act & dj set,* teatro, espetáculo performance-instalação, instalação sonora, escultura-instalação, evento especial (interdisciplinar), dança.

Na tentativa de nomear os trabalhos apresentados, a organização acaba por criar uma problemática, visto que as artes contemporâneas têm a característica dos hibridismos – isso não acabaria por reduzir a potencialidade da obra? Será que é preciso dar nome a essas linguagens? Ou a condição de existência de arte deste tempo já não legitima sua aceitação com toda as suas variações sem nomeá-las? Não seria interessante utilizar a estética de impureza (SCARPETTA, 1985) e condição de incompletude da obra (ECO, 1997) para não as classificar? Não seria interessante aceitar o híbrido como estratégia poética?

---

[13] Segundo vários veículos de informações, entre os quais o Observatório da Emigração. Disponível em: http://observatorioemigracao.pt. Acesso em: 23 maio 2021.

4.1 Hibridação e intermidialidade – estratégia de investigação

O termo "híbrido", original da Biologia, carrega em si a ideia do "cruzamento" entre espécies; numa metáfora artística, temos a ideia de diversas linguagens artísticas e suportes se intercruzando, a ponto de se tornar difícil a especificação de suas características originárias. Assim, híbrido tem sido utilizado para designar as produções contemporâneas que não mais comportam uma descrição evidente das formas enquanto elementos estanques nas linguagens artísticas, mas sim enquanto conteúdo desterritorializado, borrado em suas fronteiras, atravessado – trata-se de obras em que se perde a hierarquia das especificidades artísticas.

O termo pode soar generalista, no sentido de entrelaçar várias expressões de arte, porém pode ser apenas uma perspectiva de abordagem. Trata-se, nesse caso, de esmiuçar e investigar sob a ótica do encontro das potências e dos afetos e menos no sentido de encontrar uma designação que os estudos não alcançam diante da complexidade dos objetos.

Neste tempo pós-moderno, é quase inevitável não ser identificado hibridismo em qualquer produção cultural, a ponto de parecer ser redundante dizer culturas híbridas. Porém, cabe a observação que o hibridismo não é produto originário deste tempo. Os processos de colonização foram processos violentos de contaminação cultural, o sincretismo, por exemplo do ponto de vista dos vencidos, é "mais do que um jogo, é uma negociação doída, mas, acima de tudo, uma rendição" (CEVASCO, 2006, p. 133).

A questão do hibridismo em artes foi abordada primeiro pela literatura, nas análises intermidiáticas; depois pelos estudos culturais, como uma dissidência da crítica literária que queria abranger as questões sociopolíticas das poéticas – por exemplo, Canclini (1997) quando analisa as artes de fronteira. É interessante essa observação porque um dos artistas em destaque, Gonçalo Tavares (abordado mais adiante), é um escritor que utiliza o hibridismo em seu texto, fazendo uso de fotografia e teatro, por exemplo. Encostar a investigação nos estudos interartes para analisar esse trabalho talvez ajude a encontrar palavra que dê conta dessa experiência artística que supõe a condição política em sua poética, mas também comporta uma particular atenção à estratégia de encontro interartes como forte característica em sua poética.

Questões de hibridismos culturais já foram fartamente abordadas por autores como Canclini (1997) e Burke (2003), para citar só estes, sustentando o enlace cultural, constantemente em transformação, e a interação de culturas em uma mescla de intercâmbios sempre em processo, múltiplo e nada estagnado, ou seja, possivelmente aberto a novos elementos de mistura, que – como ressaltado por esses autores – colocaram em xeque as

antigas certezas sobre os meios culto, massivo e popular e as coleções de obras de arte em museus, bibliotecas e/ou espaços tradicionais como meio de preservação do (re)conhecimento tradicional daquilo que esteja normalmente instituído como culto. As abordagens culturais nas Artes e seus objetos foram naturalmente assimilando as classificações postas pelo hibridismo cultural, a partir da década de 1980.

Já os estudos interartes e comparatistas procuram distinguir as categorias e qualificá-las quanto ao grau de importância, de prevalência. "A partir da ideia imposta por Simônides (556 a.C – 468 a.C) de que "a pintura é poesia muda e a poesia é a pintura falante", observamos a tentativa de declarar a supremacia da poesia sobre a pintura e sobre as demais 'artes'" (PEDROSO JUNIOR, 2011, p. 230). Porém, arranjos contemporâneos impelem os teóricos a reelaborar suas ferramentas de observação:

> (...) uma vez que apontam para uma obliteração das divisões entre as artes (e isso por parte dos artistas, aqueles que tornam reais os objetos de arte) no sentido de formar uma "obra de arte total". Por mais ingênua que possa parecer essa ideia, não podemos deixar de trazê-la para o plano da reflexão interartística, pois, se consideramos, em princípio, as discussões e trocas teóricas e metodológicas empreendidas pelos artistas (...) tem havido esses intercâmbios, chegando, inclusive, a não existir mais a exclusividade, por uma arte, de determinado material. (PEDROSO JUNIOR, 2011, p. 246)

Além disso, os fenômenos das narrativas transmídia (RYAN, 2013) – cada vez mais comuns na cultura popular, que concebem o fluxo do conteúdo por meio de múltiplas plataformas a partir de uma narrativa original ou mesmo de um objeto projetado para atingir várias mídias simultaneamente – podem servir como estratégia de investigação dessas produções. Assim como as relações da intermidialidade (CLÜVER, 1997), que investigam o uso de diversos suportes, diálogos e aproximações entre elementos ou diversas linguagens artísticas em um mesmo objeto, ou mesmo entre a própria especificidade, podem ser usadas como fundamento teórico desse assunto:

> Nesse sentido, pensamos que há, hoje, uma forte tendência de combinação entre diferentes linguagens, também, dentro de uma arte, assim, se pensarmos nas artes plásticas, podemos observar que os limites entre desenho, pintura, gravura e escultura já não são mais tão rígidos. (PEDROSO JUNIOR, 2011, p. 246)

A investigação dessas obras requer estratégias de exame e observação com as quais, possivelmente, os estudos sobre hibridação e os estudos sobre intermidialidade podem sugerir algum diálogo, porém, diante da multiplicidade, transversalidade, interdisciplinaridade,

dificilmente se chega a desígnio categórico nessas ações, visto que muitas vezes a própria alteração da forma convencional do princípio artístico é também o conteúdo da obra.

4.1.1 Gonçalo Tavares – o autor na cena

Gonçalo Tavares, autor conhecido pelos seus livros e trabalho com *Os Espacialistas*, faz um encontro assumidamente híbrido da literatura com a performance. Apresentado no Teatro Circo, Braga, *Os Animais e o Dinheiro*, uniu em um palco italiano, espaço tradicional de teatro, o seu texto literário às performances cênicas. Gonçalo, o próprio autor do texto, sentado a uma mesa lê passagens de seus livros; ao seu lado, muitas folhas de papel amassadas, um homem corre em círculos no centro do palco; no canto, esculturas de animais e outro homem sentado junto a elas, no fundo do palco, projeção numa tela. A temática, sobre homens, animais e máquina.

O texto de Tavares, por si, já é desconstruído, e ao unir outros elementos intensifica essa expressão. O seu livro *Atlas do Corpo e da Imaginação* faz uso de fotos do grupo *Os Espacialistas*; na obra, o texto e a imagem são lidos juntos, ou separados, contudo, tal estratégia não configura um modo de dar mais importância a um elemento que a outro. Alguma prevalência pode acontecer na perspectiva do gosto ou talvez na concepção de fragmentos que esgotam e fazem oposição do todo. Para Gonçalo Tavares, a união de fotos, legendas e textos é a própria confirmação de suas ideias – "fragmentos são mecanismos para criar inícios" (TAVARES, 2013, p. 41) –, no enlace com as intermidialidades estaria a aplicabilidade do desvio poético.

Gonçalo escritor atua no palco, no teatro; os *Espacialistas*, coletivo de fotografia e arquitetura, atuam em teatro, corpo, performance, texto, música. Não é o caso de procurar entender o que se passou no palco, não é possível determinar, obter o veredicto da obra. Os estudos das intermidialidades aparecem quando observamos as obras sob o aspecto do cruzamento das fronteiras, porque nesses casos ainda se identificam as fronteiras; então presume-se que há um limite, entre literatura e teatro, por exemplo, escultura-instalação. Desenvolver este olhar parece ser interessante no contexto da BoCA, dado a forma como estão colocados os trabalhos apresentados no programa.

Imagem 12 – Conferência-performance Os animais e o dinheiro - I

Fonte: https://www.bocabienal.org/en/programa/biennial2019-en/

4.2 Fronteira e intermidialidade: uma concepção

As discussões diante das possibilidades em se abordar investigações sob o viés da arte remetem aos movimentos de ruptura e renovação realizados pelas vanguardas que ressignificaram os conceitos sobre artes a partir do século XX. Não faltam exemplos para dizer como se questionou o conceito da pintura, da literatura e da música desde então. No entanto, chega-se novamente ao debate quanto às definições. Não vem ao caso definir os conceitos das mídias[14] individualizadas aqui, mas notar que esses conceitos são construídos. A própria concepção de pintura, de música, da mesma forma que o conceito de mídia, é uma construção cultural, resultado de circunstâncias históricas e ideológicas. Por isso os estudos das intermidialidades e intermídias são um campo vasto para ser explorado por diversos pontos de vista.

Parece existir certo consenso entre os estudiosos sobre a definição de intermidialidade no sentido amplo, que significa as interrelações e interferências entre mídias. Incorporado ao

[14] Note-se que daqui em diante o termo mídias não se refere mais à cadeia de meios tecnológicos e da comunicação *mass media*, mas à raiz da palavra, originalmente o *meio* de expressão, no caso a linguagem artística.

conceito de intermidialidade, o “inter” pressupõe que existe algo *entre*, presumindo que exista um encontro ou um cruzamento das fronteiras. Portanto, o conceito geral sobre intermidialidade não abrange distinções fundamentais entre intra, inter e trans (midiáticos). A definição geral ampla e não minuciosa traz o sentido de coletivo. Porém, ainda para que essa concepção da intermidialidade e, também, a concepção de interartes aconteça, é preciso estar clara a existência desses limites, bem como fronteiras tangíveis e especificidades e diferenças midiáticas. Segundo Irina Rajewsky (2012), na verdade, qualquer referência à *inter*midialidade presume que é possível estabelecer os limites de mídias individuais.

No entanto, essa premissa, a das fronteiras midiáticas discerníveis, passou a ser questionada. Pelas críticas, tal abordagem é associada a concepções essencialistas de cunho duvidoso. Presume que suposições monomidiáticas sobre a imageticidade da imagem ou a intertextualidade do texto podem parecer de um existencialismo insustentável (VOBKAMP;WEINGART, 2005 apud RAJEWSKY, 2012, p. 53). Rajewsky cita ainda Mitchell, que afirma que todas as mídias são mídias mistas. Presume-se aqui que os preceitos de pureza midiática devem ser entendidos como efeito discursivo e como resultado de procedimento de poder, de inclusão ou exclusão (MITCHELL, 2005, p. 31 apud RAJEWSKY, 2012, p. 53).

Outra questão criticada é a ideia de cruzamento de barreiras, pois há uma tendência à anulação e dissolução de barreiras entre as diferentes formas de arte. Rajewsky (2012) não ignora essas questões básicas e o faz sem julgamento de valor, mas não deseja desmantelar o conceito de “intermidialidade”, no qual as fronteiras e as especificidades são importantes. Ao mesmo tempo, a autora não nega as tendências destruidoras de fronteiras, assim a intermidialidade, como trabalha a estudiosa, não contraria as configurações midiáticas que apresentam mesclas e fronteiras borradas e limites de difícil definição. Ela ainda leva em questão como cada mídia se diferencia para ser uma especificidade e enfatiza a importância dos processos históricos que levaram a essa diferenciação, dada também pelo caráter de construto das concepções midiáticas.

Assim como usualmente são usados diferentes termos ou conceitos na intermidialidade, a realidade midiática é complexa e múltipla; nessa condição, o uso de termos como “mídias individuais” ou “uma mídia” não passa de uma abstração teórica. Portanto, para distinguir uma mídia da outra é necessário analisar seu contexto histórico, discursivo e tecnológico (RAJEWSKY, 2012, p. 56).

A autora acrescenta que as mídias são fundadas em condições materiais e operativas, porém sujeitas a mudanças históricas e tecnológicas. Também defende a ênfase em fronteiras,

e diferenciações nos estudos da intermidialidade que, segundo afirma, a sua concepção não será impugnada mesmo diante das práticas que visam diluir por completo os limites pré-estabelecidos. Rajewsky (2012) resume como aspectos fundamentais em sua investigação o caráter construto e a variabilidade histórica das concepções midiáticas.

A propósito de concordância com a autora, o conceito de fronteira é pré-requisito para as técnicas de cruzamento e o fato de tentar subverter, dissolver ou testar essas zonas fronteiriças é que as torna em intermídias, espaço de experimento e de criação de estratégias. A consistência dos termos da intermidialidade parece facilitar o reconhecimento desses fenômenos artísticos que compõem potenciais ferramentas para a área da investigação de obras de artes na cultura contemporânea. Neste tempo, em que há grande profusão, a possibilidade de interação midiática surge parece que infinitamente em seus diversos modos e meios.

Por outro lado, podemos pensar essas estratégias como espaço de conflito em que armas poéticas são objetos propositores, que não querem ganhar uma guerra porque não estão a disputar um território, mas estão a se desterritorializar.

Imagem 13 – Conferência-performance Os animais e o dinheiro - II

Fonte: https://www.bocabienal.org/en/programa/biennial2019-en/

Imagem 14 – Conferência-performance Os animais e o dinheiro - III

Fonte: https://www.bocabienal.org/en/bocabienal-2019-en/

4.2.1 Partituras e urdiduras

Fui cativada pela obra de Marlene Monteiro Freitas. A obra *Cattivo – da boca pra fora*, foi instalada no Mosteiro de São Bento da Vitória, no Porto. Dentro do espaço cartográfico que eu percorria, encontrei mais um espaço de afeto, um ponto foi atingido. Fui absorta por aquela experiência, o tempo se estendeu, foram duas horas envolvidas num mesmo objeto artístico.

Uma coreografa fazendo uma instalação parece que faz objetos dançar. O trabalho é sobretudo com um elemento, estantes de partitura. São inúmeras estantes de partitura manipuladas e exploradas em sua forma ilimitadamente, humanizadas e objetificadas; a artista desloca o sentido óbvio do tempo musical ao usar como referência uma estante de partitura e adicionar a isto demais fatores sonoros. Os diversos cenários criados a partir de um único objeto conferem à observação sobre a experiência de modo irrepetível e singular (BONDÍA, 2002).

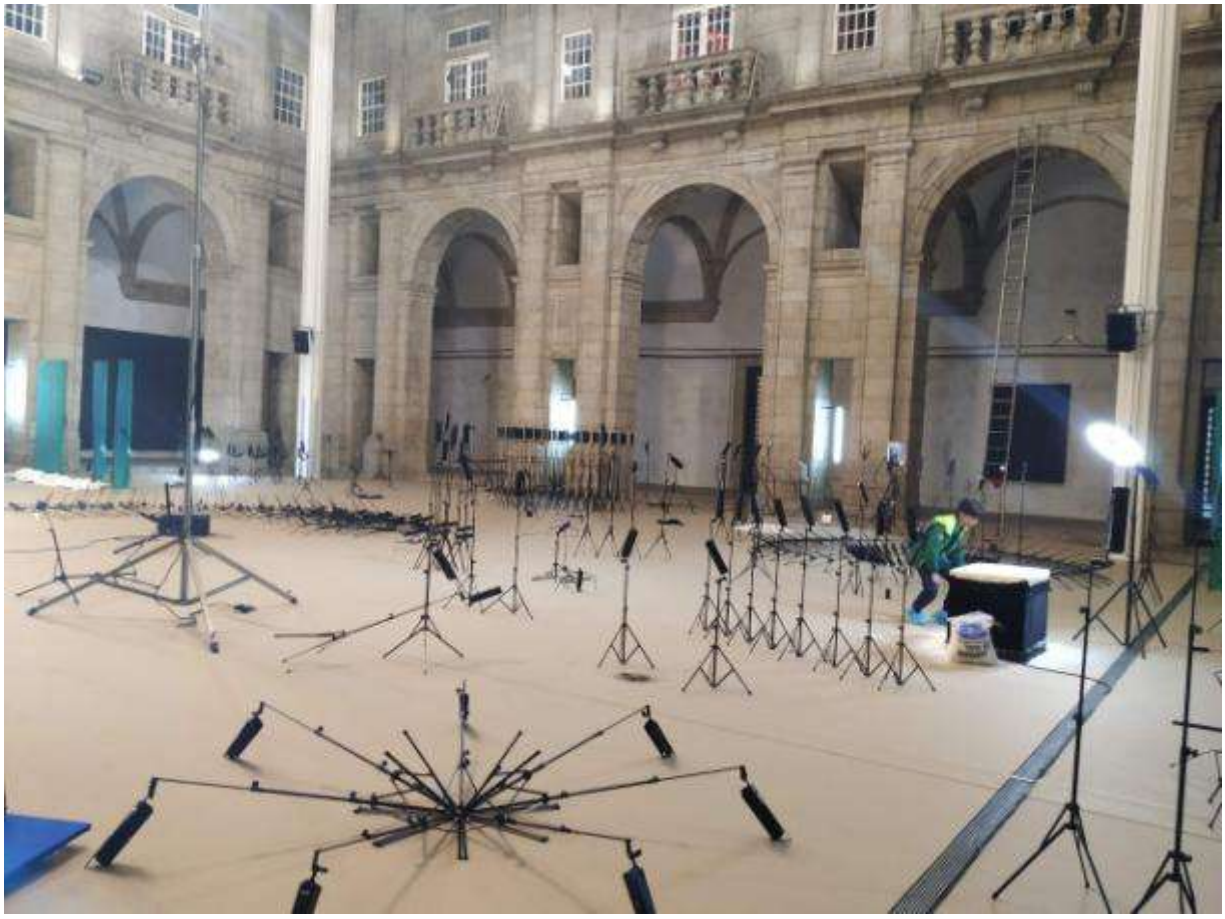
Objetos da cultura musical erudita, metrônomos, partituras e, no caso, estantes de partituras, oferecem um campo simbólico que remetem ao som. A erudição é logo entendida

no objeto que alude a algo estático e inflexível, afinal é feito para estabilizar um papel, de certo modo, controlar, porque é um suporte para a bula, a partitura, o que concede registro à música e, talvez, oficializa sua existência. Marlene faz desse objeto um grande balé. Usa a flexibilidade do objeto para criar ângulos diferentes e acaba por antropomorfizar as estantes. Cria cenas. Eu podia ver uma cena de guerra, um hospital ou uma escola, ou qualquer outra situação que o olhar recriasse. Ela manipula o objeto como marionetes, explora suas dobras. Cria casas, aninais, insetos, câmeras, berços, crianças, armas, bandeiras, vegetais, flautas, livros....

Para Deleuze "o múltiplo não é só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras" (DELEUZE, 1991, p.14). Um pensamento cartesiano dificilmente veria a plasticidade em um objeto aparentemente tão retilíneo. Ainda sob o pensamento de Deleuze, podemos dizer que a artista cria a partir de uma repetição e cria a diferença. "A Ontologia de Gilles Deleuze é um pensamento que afirma que a diferença implica a potência do simulacro em um jogo que funciona como um lance de dados em que o ser se diz por uma voz e se expressa em um sem-número de singularidades" (VASCONCELLOS, 2005, p. 158.). É através desse jogo de encontro com os objetos que há a oportunidade dos devires, devir animal, devir humano, vegetal...

Este é um trabalho em que o tempo não se esvai, o grande salão do Mosteiro nos recebe sem sapatos – literalmente, é solicitado ao visitante que os retire. Já é um jeito de desarmar o espectador. Uma figura central chama atenção, um tambor, no qual em intervalos de tempo cristais de sal grosso, que estão sobre sua pele, pulam, movidos pela vibração de som emitido por um alto-falante. A obra é sonorizada, há confluência de som, eles se esbarram transversalmente entre os dramas das cenas que constroem junto aos cenários elaborados. Visualmente, é como se fossem tramas sonoras. *Cattivo* captura, prende a atenção, convida a estar ali, desvendando as formas de cada estante e criando cenas, inventando histórias. No período que estive ali, observei adultos e crianças bastante envolvidos no tempo de experiência.

Foto 7 – Cattivo - da boca pra fora (1)



Legenda: Mosteiro São Bento da Vitória, Porto-Portugal.
Fonte: Acervo da autora

Foto 8 – Cattivo - da boca pra fora (2)

Fonte: Acervo da autora

Foto 9 – Cattivo - da boca pra fora (3)

Fonte: Acervo da autora

Ao usar um único objeto para constituir uma obra, a artista leva mais uma vez ao pensamento sobre a relação entre o todo e o fragmento, assunto que já foi mencionado anteriormente. Um fragmento que contém o todo é também único. Para Glissant (2008), "a multiplicidade na totalidade é totalmente uma diversidade". Porém o autor se refere à multiplicidade na qual há espaço para a singularidade, não para a unicidade. Desse modo, Glissant (2008) faz um manifesto pela opacidade; tal opacidade traz a dimensão política, dá espaço às diferenças e contesta um discurso ocidentalizado e soberano. Nas palavras do autor; "somente concebendo que é impossível reduzir qualquer um que seja a uma verdade que não tenha sido gerada pelo próprio indivíduo. Isto é, na opacidade de seu tempo e de seu lugar" (GLISSANT, 2008, p. 55). Monteiro Freitas, com essa obra, fala, com seus objetos, sobre essas vozes diversas, singulares, e ao mesmo tempo plurais e massivas, pois não destoam da totalidade, são feitas do mesmo objeto.

A epistemologia antilhana de Glissant (2008) se utiliza do pensamento rizomático para entender a diversidade como viés estético. O rizoma como fundo entende a analogia das

conexões. O arquipélago tido como um lugar-relação, aberto ao mundo, lugar de entremeios, lugar de passagem e cenário da relação – Glissant (2008) trabalha com o conceito de estética da relação. Marlene, assim como esse pensador, é uma artista que é natural de uma ilha, de Cabo Verde. A sua obra tem a conexão com a estética da relação, estabelecida apenas por um objeto, as estantes.

Por fim, a BoCA, apesar de ser um festival novo, já apresenta grande diversidade de obras e sucesso de público, bons passos no sentido do que diz seu diretor: pretende ganhar uma identificação com o país. Num país como Portugal, identidade significa tradição, portanto, quer entrar para os eventos consagrados de arte do país, que conferem assim reconhecimento. Porém, a tradição seria apenas pela conquista do espaço de arte e não pelas formas convencionais de atuação da arte. Considero a BoCA um espaço de destaque no contexto português para discussão, apresentação e projeção, no país, da arte contemporânea e seus atores – estes, que muitas vezes são minorias, ganham voz.

5 BREVE RELAÇÃO COM O TEMPO

Durante minha pesquisa de mestrado, ao tratarmos da arte sonora – *Arte do tempo no Espaço: Arte e Instalações* (SILVA, 2015) – o tempo foi um assunto explorado. A razão disso se dá pelo fato de a música ter sido considerada como arte do tempo, ou seja, a música induz o movimento do som a intervalos temporais. O tempo é visto, em geral, como uma grandeza de medida física; a cultura hegemônica ocidental fatia o tempo como se fosse tudo que o comporta à extensão de acontecimentos e memória a um bloco homogêneo, um sólido passível de medidas concretas que se encaixem dentro da contagem determinada por um calendário, por exemplo, um relógio, ou, no caso musical, pela figuração rítmica de unidades notacionais e de compassos.

No entanto, o filósofo francês Henry Bergson (Paris, 1859-1941) fala de um tempo não linear, o tempo como passagem e fluxo, cuja duração é proveniente da emoção e da memória, conectando o tempo à percepção da experiência e das subjetividades (BERGSON, 2006). Logo, também é relevante investigar o uso do tempo por indivíduos ou grupos específicos em análises sociológicas ou antropológicas, ao se pensar possibilidades de seus usos culturais. O fato de pensarmos o tempo como algo não linear ou absoluto leva-nos a vê-lo como uma substância de estratégia poética, ou seja, como objeto manipulável em seus diversos usos, inclusive no viés artístico e suas relações. Assim, no que diz respeito aos objetos artísticos, a temporalidade vai além da propriedade duracional regida pela convenção "científica" do tempo admitido como unidade de medida.

Em *A dança da vida* (1996) o antropólogo estadunidense Edward T. Hall (Missouri, 1914-2009) utiliza o tempo como um meio que permite compreender melhor a cultura, e não o inverso. Ao chamar esse estudo de dança, evidencia a abordagem cultural que quer adotar, destarte, explorar esta temática é dançar com o tempo, pelo fato de pensar o tempo com movimento múltiplo. Desse modo, evidencia a característica pictórica, a plasticidade que o tempo possui. Entretanto, na proposta dessas discussões sobre tempo e arte, não se almeja analisar a tela do Cronos devorador de seus filhos ou entender a representação dos relógios que derretem: é preciso pensar além de interpretações literais ou imediatas sobre o tempo. Tampouco tomar o tempo como objeto, mas sim como um elemento, ainda que não como matéria-prima.

A arte pode ser um campo a ser a investigado pelos estudos do gesto do artista e das poéticas, que podem ser os contributos nas observações das temporalidades e suas relações, na mesma lógica dos arqueólogos que buscam nos resquícios de objetos a reconstituição de um

momento passado. Assim, voltamos a essa ideia do tempo como estratégia poética nos diversos objetos de arte analisados nessa pesquisa. Vamos pensar o tempo e a experiência como intervalo e contato, como dinâmica e intensidade. Tempo como substrato imanente da arte, pela perenidade ou potencialidade que a experiência traz no processo do tempo, que é alterado em virtude da experiência artística.

A Documenta de Kassel – que se intitula "a exposição dos 100 dias" – inclui tempo e contagem cronológica no seu título e na sua própria concepção. A estratégia da temporalidade está no caminhar pela cidade, no volume das obras que exige tempo para visitação, o tempo da locomoção e o tempo da vivência. Seu catálogo é apresentado como um calendário, cada dia é dedicado a um artista, design concebido como possível estratégia para captura do cotidiano dos visitantes e dos residentes da cidade, um modo de facilitar a inserção da exposição nas agendas, nas programações diárias, nas facetas de controle do tempo às quais somos submetidos. De repente, o tempo que se programa para visita à exposição é para se permitir perder o tempo controlado, ao entrar em contato com as obras mediante o convite que o objeto artístico faz.

Para Emília Araújo:

> Ainda que haja na espera (definição, extensão e função) algo de imprevisível e de inesperado, a sua penetrabilidade no seio dos tecidos sociais e das interacções é tão elevada e repetida que se torna quase parte integrante do mundo como "estrutura estruturada", regulando a experiência. (ARAÚJO, 2012, p.10)

Portanto, não há espera sem estrutura social que a delimite, e os aparelhos culturais não estão fora disso; é necessário programar o tempo que vai se dedicar às vivências de potenciais artísticos, posto que a arte pode significar ausência de produção frente ao sistema econômico.

A Bienal de São Paulo usa do tempo da experiência explicitamente na proposta de curadoria e nos jogos do programa educativo. Explora o tempo de espera e o tempo de suspensão, o tempo da fruição da arte. Esse tempo vem sendo discutido sobretudo a partir de 2020, quando se notou o grau de importância dos conteúdos artísticos para a saúde integral durante a pandemia do coronavírus, diante do confinamento compulsório. O chamado para a experiência da Bienal era uma pista para quem ainda se encontrava desavisado sobre a percepção da relevância, para o indivíduo e para o coletivo, do momento que se suspende quando se entra em contato com a arte.

Ao se debruçar sobre tempos sociais, Emília Araújo pondera sobre a espera, tema da proposta do educativo da Bienal: “[...] a espera é uma condição à própria existência dos processos sociais e biológicos, dado que estes comportam um certo grau de entropia que a espera ajuda a dissipar.” (ARAÚJO, 2012, p. 22). A espera é inerente ao tempo social, funciona como dinâmica dos compassos que permeiam as relações entre um indivíduo e outro e dinâmica de ações na sociedade, que assim assumem tempos e características próprias de convenções temporais. A espera também é capturada. A contemporaneidade tem tendência à aceleração, encurtamento do tempo, de deslocamento e de comunicação. Seria nesse momento que a arte encontra a espera, na desconstrução dos tempos convencionais de espera. O educativo da Bienal, com sua proposta, procura repensar a exposição além do turismo estético e faz entender o tempo de apreciação das obras como a digestão da absorção da vivência.

BoCA Biennial apresenta dispersão do espaço e do tempo. Coexistindo nas três cidades de Portugal, a exposição oportuniza a experiência artística numa abrangência territorial maior, engloba não só um pavilhão, não só uma cidade, mas um país, embora seja a menor e a mais nova dessas três exposições. Assim sendo, proporciona temporalidade espaço-temporal no desterritório, nos espaços ocupados pelo mesmo processo de sensibilização da experiência artística, ao mesmo tempo acontecendo na capital Lisboa e na barroca Braga. Nessa variedade espaço-temporal existe a harmonia da conformação do tempo. Braga existe como tal, Lisboa existe como tal, a peça apresentada por Gonçalo Tavares e os Espacialistas foi a mesma, cada público assimila a seu modo, assim operando no espaço coletivo das cidades, como nas individualidades. Não há experiência repetível e há tempos distintos de experimentação, há o jovem e o idoso, há o campo e a cidade, há o português e o imigrante. E todos coabitam o mesmo tempo. “A espera tanto pode sinalizar uma perda como um ganho para as mesmas partes envolvidas numa relação” (ARAÚJO, 2012, p. 24). O que se reivindica, então, pelo viés artístico, é que haja o respeito aos tempos sociais e subjetivos em todo seu potencial de diversidade.

Além dessas observações, Emília Araújo (2012) afirma que a concepção de espera é uma convenção criada pela cultura contemporânea, tendo como referência a institucionalização do tempo curto, o tempo de redução das esperas como a principal reguladora da experiência. A espera é tida como medida de eficácia e competência das pessoas. Nesse sentido, é interessante notar como o tempo, sob diferentes pontos de vista, tem a capacidade de dar valor a coisas e pessoas e constituir todo um contexto sociocultural. Estamos muito mais submetidos ao tempo que meramente às castrações severas do Cronos ou às inexplicáveis circunstâncias de Kairós. O humano submete sua relação existencial ao

tempo inclusive na percepção da fé e esperança, assim dizendo, a religiosidade vem da relação de confiança e expectativas com os fatores do tempo. Ademais, essa visão é ainda rasa, pois se trata apenas da sociedade ocidental, sob a cosmologia judaico-cristã. Até mesmo a semântica da palavra tempo pode estar suscetível ao contexto cultural. Enquanto os Sioux, povo indígena norte-americano, não têm sequer uma palavra para designar o TEMPO (HALL, 1996), a cultura hegemônica ocidental considera o tempo um bloco sólido – que comporta toda e qualquer extensão de acontecimentos – sujeito a ser fatiado ao gosto do freguês.

Para Araújo e Duarte, a economia se sedimenta no tempo. A ânsia pelo encurtamento do tempo para disponibilização de produtos no mercado é ao que devemos grande parte do avanço tecnológico (ARAÚJO; DUARTE, 2007, p. 119). A concepção de tempo como fio condutor das expectativas sociais vem a calhar com os projetos concebidos como "futuro", concepção que em cada época apresenta características próprias. Atualmente, a invenção de design de futuro é basicamente o desenvolvimento sustentável, que teoricamente se resume à harmonia entre o tempo natural – biológico, dos ciclos da natureza – e o tempo social para salvar do colapso da dominação do tempo socioeconômico sobrepujando os tempos naturais.

Inclusive, as práticas sustentáveis foram a temática abordada na obra de Luiza Crosman da Bienal de São Paulo (Capítulo 3), a fim de questionar as produções artísticas deste tempo e os meios de produção sustentáveis na arte, que intrinsecamente está ligada às práticas comerciais e ao modo de uso dos recursos. Luiza insiste na visão global das interações artísticas e na percepção de que os sistemas de arte não se dissociam do *modus operandi*, do socioeconômico como o todo, ainda que impilam um desvio à conjuntura. Neste mesmo evento, Bruno Moreschi faz crítica às narrativas de representações de construções históricas e, mais que isso, critica a neutralidade do registro histórico como catálogo fidedigno de uma memória coletiva, no caso específico, das edições da Bienal de São Paulo. De modos distintos, ambas as obras estão implicadas com temporalidades.

Além dos casos citados na Bienal, as demais obras analisadas também se envolvem nas questões do tempo. A artista Marta Minujín traz *Parthenon de livros*, aludindo ao monumento que resiste ao tempo após tantos ataques e guerras durante o curso da história, e entende o significado histórico e religioso ligado ao peso das ideias, representado pelos livros, e às condições políticas – livros proibidos. Já o *Barco* de Guillermo Galindo evidencia o tempo de travessia e os augúrios das migrações. A globalização força a homogeneidade do tempo determinado pelas metrópoles, ao passo que o tempo e o espaço social daqueles que se refugiam nesses centros se quebram e se perdem, quando esses abandonam suas referências. Sugere como os tempos se diferem nos contextos culturais. O tempo de um barco é um tempo

de espera, a espera que passe a guerra, a espera por ajuda humanitária, um tempo inconclusivo, um tempo que flutua, um tempo sem chão, um tempo à deriva.

Na BoCA Biennial, Gonçalo Tavares em *Os animais e o dinheiro* discursa sobre a relação dos homens com os animais. Este é um ponto que vem sofrendo abruptas mudanças comportamentais e legais, sanitárias e sociológicas neste tempo. Assim como a contemporaneidade considera a escravidão uma atividade incivil, prática abominável que, no entanto, foi aceita e recorrente em séculos passados, não é difícil imaginar que certas atividades na relação entre o homem e o animal que são ordinárias tomem o mesmo rumo no futuro. Já *Cattivo*, de Marlene, usa o tempo como objeto; é o tempo dos sons da instalação que, programados, se encontram e compõem a obra, é o tempo musical representado pela ausência de um papel repleto de notações, ou seja, as partituras, porém manifesto na presença das estantes. O tempo aparece nas cenas criadas e em seus cenários díspares. E o tempo está, certamente, na experimentação da obra, no tempo necessário para tirar os sapatos e adentrar a instalação e depois calçá-los ao fim, dessa vez com o corpo modificado pela experiência. Se for falar em tempo cronológico, estive mais de uma hora nessa instalação com uma criança de nove anos que não se cansou de participar da exibição. Cada volta naquele salão parecia infinita e mesmo estática, os cenários não se repetiam, pois som, luz, localização e locomoção faziam da repetição um ensejo diferente.

5.1 Investir tempo em investigação

Alargando o foco, enquanto pesquisadora, não havia até então pensado no tempo dedicado às pesquisas de campo e observação de objetos como algo a ser formalmente abordado. Porém, é preciso pensar no tempo de elaboração desta pesquisa como um fator na relação entre as obras, o objeto, a pesquisa, a pesquisadora, a experiência. “Uma outra dimensão da espera bastante caracterizadora do tempo social é a espera como tempo e duração de prova e experimentação” (ARAÚJO, 2012, p. 14). A espera também demarca ritos de passagem. O doutorado é rito de passagem em que se exige determinado tempo de dedicação e assimilação.

Muitas vezes, o tempo de conclusão não se iguala ao tempo da experiência, ao da cronologia dos prazos exigidos pela academia e àquele exigido para concluir créditos e tese. O tempo social de uma mulher, mãe solo, adaptado à vida de estudante, pesquisadora e servidora pública – 40 horas semanais –, o tempo de ser estrangeira, o tempo do confinamento de uma pandemia, o tempo de recuperação de uma lesão na coluna, o tempo de um luto. Talvez ver

que não é possível dissociar o tempo social, o pessoal e a pesquisa, assim como não foi possível para esta pesquisa dissociar objeto dos afectos à pesquisadora visto que a potência da arte é o atravessamento, é essa travessia, cartografada e escrita sobre algum tempo.

A pesquisa foi iniciada em 2016, num mundo pré-pandêmico, não se imaginava a possibilidade de falhar – presencialmente – alguma edição e tudo veio a ocorrer em poucos meses, o planeta todo aprendendo a lidar com confinamentos e isolamento social, as atividades regulares e programações todas interrompidas, as interações sociais quase totalmente mediadas pela internet. De certa forma, estávamos diante da possibilidade de feiras, eventos, exposições de arte serem extintas, e a pesquisa começou a tomar um modo de importância antes não tão valorizado, que seria o de documentar, na hipótese de um cenário distópico em que gerações jamais poderiam presenciar algo do gênero. Além disso, o planeta se viu agradecido a todos pelas contribuições artísticas que faziam os dias de confinamentos serem mais suportáveis. Os artistas tiveram um lampejo de glória pela possibilidade de terem o trabalho valorizado e tomar a sua importância na discrepância coletiva da subjetividade do mundo globalizado.

Devaneios à parte, o mundo da pandemia e as artes vieram de encontro à relação que vinha mantendo com a tese nos momentos anteriores. Durante a pesquisa, a configuração política do Brasil se alterou. Junto a isso, as Universidades Públicas perderam força com corte de financiamentos, e projetos e recursos para a cultura sofreram desfalques. Naquele momento, entrei em crise sobre a relevância da pesquisa. Enquanto o país urgia por questões muito básicas de sobrevivência, pensava que a pesquisa era supérflua por se tratar de arte. A arte ser tratada como dispensável é também uma construção cultural que valoriza o tecnicismo. Em suma, durante todo o período de pesquisa, as transformações desse tempo, pelo deslocamento no espaço, de ordem política ou econômica, ou de caráter pessoal e na subjetividade são inseridas no pensar o tempo como grandeza para essa fala. Seja filosófica, seja pela carga poética ou pelo viés do tempo social, focos que não se dissociam, se encontram, se transpassam e é essa lente usada para apurar o olhar sobre a arte, visto que, mais uma vez, é essa a hipótese defendida em diversas afirmações neste trabalho.

Assim como pontuou Bergson (2006), o tempo confunde-se com a continuidade da vida interior, constituindo um fluxo, um escoamento, pois não se esgota; Bergson trata da memória como um aspecto que chamou de duração consciente, pois a memória se prolonga no antes e depois, e se relaciona com o tempo interior. De fato, trata-se da percepção descontinuada do tempo. A arte aparece como a realidade que transcende o fluxo, a consciência e duração e a experiência. O momento em que toca e partilha de um afeto

sensível, atua com um regime estético, do qual fala Rancière (2010). Em Bergson (2006) a memória nos articula à experiência e, assim sendo, o escopo das coisas da realidade humana é temporal, a substância de nossa existência é temporal. Aceitar o caráter transitório do tempo é o que dignifica o ser humano, para esse filósofo. Decerto, a efemeridade em arte é mais um aspecto da condição temporal da existência, das experiências estéticas que compactuam com a memória, da precária permanência do fluxo temporal enquanto substância artística, ao mesmo tempo (ironicamente) que se observa a potência desse universo.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS: EM TRÂNSITO

Esta pesquisa buscou trazer reflexões a respeito do objeto, da poética e do contexto em três espaços de arte em territórios geográficos diferentes. Os eventos, Documenta de Kassel (Alemanha, 2017), Bienal de São Paulo (Brasil, 2018) e BoCA – Biennial *of Contemporary Art* (Portugal, 2019), apesar de acontecerem em diferentes espaços e tempos, apresentam semelhanças quanto às características dos objetos apresentados – a intrínseca qualidade de hibridismo da arte deste tempo.

O trabalho não consiste em avaliar os eventos em si, mas encontrar nesse trajeto elementos potentes, nas produções artísticas, para levantar discussões. Junto a esse entendimento, aqueles objetos que causaram uma relação de afeto com a pesquisadora se tornam relevantes, conduzida pela metodologia eleita, as cartografias do afeto (ROLNIK, 2006), que passam pela imersão potente da experiência (BONDÍA, 2002). Essas discussões levaram também à reflexão sobre o tempo e temporalidades como assunto transversal, que sincronicamente foi explorado em investigação durante o período de doutorado-sanduíche na Universidade do Minho, em Braga, Portugal, sob a coorientação de Emília Araújo, pesquisadora especialista em estudos de temporalidades e tempo social.

Quanto às questões poéticas, foi possível fazer várias considerações transversais, como por exemplo sobre o pensamento nômade de Deleuze, que percebe acontecimentos como máquinas de guerra e as dobras como as multiplicidades de um mesmo objeto (1985), ou sobre os fragmentos enquanto um momento de perceber que não excluir o todo é que pode ser também a criação de mundos possíveis, de acordo com o de Lazzarato (2006) Acerca do contexto, foi possível observar temas recorrentes que desenham o quadro histórico, político e social do tempo concomitante dos eventos, mesmo em obras revitalizadas de outro tempo.

Especificamente sobre cada mostra, a Documenta de Kassel confirma a sua importância como veículo de arte num contexto global. As abordagens sobre migrações são muito evidentes; surgem como necessidade de fala no contexto europeu. Houve uma preocupação em deseurocentralizar, quando se procurou evidenciar atores e objetos provenientes de outros centros de influência que não o europeu.

A Bienal de São Paulo se consolidou enquanto instituição e tem curadoria volátil, talvez por isso confira surpresa, em cada edição, nos modos de fazer – inclusive os artistas brasileiros aproveitaram desse fato para conceberem suas obras, as quais foram cartografadas para observação e descrição. A característica de vanguarda, de inovar, da Bienal parece que é

algo que se mantém, a observação das obras que questionam o próprio padrão e os sistemas de arte contemporânea e não focam somente nos objetos.

Sobre a BoCA, a mostra tem um cariz positivo na programação artística do país, Portugal, tanto em termos de importância social e política quanto de programa educativo. Mesmo com poucas edições já podemos presumir que se trata de um festival interartes/arte contemporânea. Estão visíveis as discussões em torno de identidades e narrativas das minorias. Mesmo Portugal sendo uma Europa em condições diferentes da Alemanha, a temática das migrações é recorrente.

Percebemos que os eventos podem ser lidos como acontecimentos que – a partir dos quais – são criadores de mundos possíveis (LAZARATTO, 2006). A pesquisa, apesar de ser uma experiência única como diz o embasamento teórico, pode ser inovadora por propor não um modelo, mas encorajar a experiências, mergulhos, reflexões e modos de viver esses acontecimentos.

Para considerar como concluído este trabalho, é preciso retornar aos primórdios do projeto de pesquisa. A ideia inicial da pesquisa de doutorado era dar continuidade ao que foi realizado na dissertação de mestrado (SILVA, 2015). A reflexão sobre as obras, realizada com sucesso, trouxe motivação para que fosse dado seguimento à pesquisa, continuando com a abordagem interdisciplinar e em diálogo com as vertentes artísticas contemporâneas da mistura, das fronteiras borradas.

É bom frisar que no intervalo da pesquisa de mestrado – 2013-2014 até meados de 2015 – vivia-se politicamente em um Brasil no qual se iniciou um movimento, agora denominado “Manifestações de 2013”, passando pelos protestos contra a Copa de 2014 (“Não vai ter Copa”), cujo país era a sede, e vai culminar com a deposição por impeachment da presidenta Rousseff, em abril de 2016. Pouco refratárias a esse clima, as obras selecionadas para a investigação versavam e ainda respiravam em um nível esperado de liberdade, e temas como aborto, religião, feminismo, racismo... foram observados nos objetos então em foco em dois espaços do Brasil – Bienal de São Paulo e Inhotim, em Minas Gerais.

No entanto, enquanto no mestrado eram analisadas obras nesses dois espaços já bem estabelecidos no Brasil, a ideia do doutorado era percorrer também espaços internacionais e, provavelmente, fazer uma espécie de panorama de obras nesses ambientes. Porém, o doutorado exigia um olhar mais minucioso sobre os objetos. Então comecei por escolher os espaços a serem estudados. A escolha pelo evento Documenta de Kassel, na Alemanha, deu-se pela grandiosidade do evento, sua relevância para o cenário das artes e pela periodicidade

que era longa (a cada cinco anos), o que acarretaria que durante o doutorado eu teria apenas uma oportunidade de presenciá-lo.

Naquele momento inicial, o foco da busca estava nas obras sonoras, ainda pelo pensamento que havia norteado o mestrado; no entanto, a experiência de pesquisar naquele outro país veio a transformar minha relação com a experiência de pesquisa. Primeiramente por causa da língua, pois muitas vezes não conseguia entender as descrições das obras, porém estava ali entregue à deriva – como o sujeito que está aberto à experiência, me deixei levar pelos afetos. Andava muito, fotografava, anotava, selecionava as que me causavam maior impacto. Recolhi todo material e ainda sim achava que precisava encontrar um objeto sonoro.

Também estive na Universidade local, pois já tinha interesse em fazer um intercâmbio; fiz contatos com professores que se interessassem pelos processos do hibridismo em artes, ainda com foco nas sonoridades. Abastecida de grande repertório – a exposição é grande e passei quatro dias a visitá-la, mesmo assim não consegui ver tudo o que estava exposto – precisava pensar no recorte. A reflexão devia ser pontuada sobre os objetos, assim como no mestrado. Porém, à medida que me afastava do evento e daquele momento, percebia o que ficava de duração.

Os sons que estavam mais fortes para mim era a situação política que gritava nas vozes de refugiados e tudo o que um movimento de migração carrega. Era evidente a intenção de perceber a alteridade cultural como o diálogo principal daquela exposição e, principalmente, como essas vozes, quando abafadas, continuam a ecoar em corpos mortos – arte renegada, liberdade tolhida. Havia uma relação intensa entre o trânsito de nacionalidades e uma revisão de regimes de ódio que remanesciam da intolerância.

Anteriormente, havia no texto mais de duas obras que serviram como base para as apreciações transversais, contudo, ao longo do aprofundamento do recorte, as obras de Guillermo Galindo e de Marta Minujín foram as escolhidas; mas não foi intencional que fossem eles de nacionalidade latino-americana (mexicano e argentina respectivamente), ainda que tenham sido escolhidos de uma exposição em um evento europeu.

Ainda em 2017, estive em Braga, Portugal, na Universidade do Minho, em um evento sobre culturas para apresentar uma comunicação (RODRIGUES; PRADA, 2019) que tinha relação com a dissertação de mestrado. Participei de uma mesa que tratava de tempo, experiência e cultura sob mediação da professora Dra. Emília Araújo. Naquela altura, eu ainda me referia ao mestrado, quando trabalhei o tempo sob a concepção de que “a música é a arte do tempo” e me vi compelida a adentrar esse assunto, o que rendeu boas considerações.

Por exemplo, a relação entre o tempo de experiência e o tempo como modificador e estratégico para o uso nas poéticas e na recepção, sobretudo no pensar a arte relacional.

A segunda experiência de campo foi em 2018, na Bienal de São Paulo. Visitei a exposição, percebi uma exibição bastante lúcida em suas abordagens, contudo os trabalhos que mais gostei não foram os escolhidos para a tese, justamente porque não se trata de gosto, mas sim de afetos, como mesmo sugere o nome da edição – 33ª Bienal de São Paulo [afinidades afetivas] 2018. Percebi que o que me chamou mais atenção em toda a exposição foi justamente a proposta da curadoria, que questionava os modelos de organização da própria Bienal; a curadoria aparentemente envolvia mais os artistas. Tive uma inclinação especial pelo programa educativo da 33ª Bienal, que se concentrava nas questões da atenção e onde eu via relação com os estudos sobre experiência que haviam sido aprofundados no mestrado.

Ao fim, quanto à seleção das obras, o que prevaleceu no campo dos afetos foi uma prioridade de pauta para o período sociopolítico do país, que passava por um ano de eleições presidenciais. As obras dos artistas Luiza Crosman e Bruno Moreschi, ambos brasileiros, eram aquelas que falavam de assuntos que eu via como mais urgentes para serem abordados. Eram obras questionadoras dos modos de fazer, que diziam muito de como vimos estruturando nossa história e construindo nossa ocupação nesse território *brasilis*, tanto nas forças das narrativas quanto na dissociação do meio ambiente. Os trabalhos trouxeram argumentos que sugeriram a necessidade de pensar o *modus operandi*, mantenedor das instituições culturais e sociais, e pensá-las como forças estruturais que compõem um sistema, como uma rede, e que não podem ser pensadas isoladas. As instituições de arte muitas vezes iniciam como espaço para contrapor, para trazer vanguardas, todavia se consagram como uma voz ratificadora da arte contemporânea, passando a ser voz e não a dar vozes. Foi por isso que achei relevante o projeto da curadoria de indagar o que foi normatizado no processo de organizações desses espaços de arte.

Quando aconteceu a BoCA Biennial, em 2019, o evento que me propus a estudar quando me candidatei ao doutorado-sanduíche em Portugal, me senti apreensiva e frustrada. Dei por mim que não seria possível acompanhar todo o evento, porque eu não tinha condições de ir a Lisboa ou ao Porto para ver a maioria das obras que eram apresentadas. Certamente me iludi, como brasileira, moradora de uma país cujo território é grandioso, que o pequeno Portugal fosse de fácil circulação, no entanto não foi bem assim, por mais esforços que eu fizesse. Acontece que a dimensão do país não é relativa às dimensões culturais que ele comporta – havia muitos eventos artístico-culturais, então, os deslocamentos custavam muito,

tanto tempo quanto dinheiro. As obras que pude coletar foram um acontecimento, uma combinação de oportunidade, dia, hora, local e ajuste da vida pessoal – mãe solo.

Já não com tanta força, mas aqui eu ainda estava à procura de objetos na chave das artes contemporâneas e suas relações com o hibridismo. Gonçalo Tavares é um artista que assumidamente se utiliza de intertextos, fotografia, trabalha o contexto do híbrido e era mesmo um prato cheio me debruçar sobre sua obra, e o fiz comentando essas características no discorrer da descrição da peça de Tavares presenciada. E ainda mais próxima dos objetos que haviam sido estudados no mestrado, estava a obra de Marlene. Objetos dispostos – instalação, sonorização –, instalação sonora. No entanto, o interessante foi perceber que o olhar de pesquisadora sobre esses objetos era agora diferente e buscava outras nuances, muito diferentes daquelas encontradas em 2015 sobre objetos supostamente semelhantes.

Com a apresentação de um projeto de trabalho na Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES que ainda focava nos objetos híbridos, fui recebida pela professora Dra. Emília Araújo no Estágio Científico Avançado (doutorado-sanduíche) na Universidade do Minho em Braga, Portugal, durante 12 meses (setembro de 2018 até setembro de 2019). Naquele país estrangeiro ficava ainda mais nítido que minha vida pessoal não podia se distanciar da vida de pesquisadora. Imbuída do arcabouço teórico sobre os estudos dos Tempos Sociais na companhia da professora Emília – sua especialidade em pesquisa –, minha coorientadora na Universidade do Minho, comecei a perceber que o tempo da experiência sobre o qual eu tratava na escrita era da mesma qualidade que eu percebia aplicado no papel de investigadora. Surgia a necessidade de encontrar um caminho metodológico que coincidisse com essas percepções.

Debruçada nos estudos das cartografias sentimentais como metodologia – processo muito usado em estudos da Psicologia – foi que encontrei a resposta para a escrita coerente com o diálogo que eu propunha. Não é incomum em programas de pós-graduação em Artes que os alunos artistas desenvolvam as investigações acerca de suas próprias criações, e podia ser que eu estivesse fazendo algo parecido; no entanto eu não estava produzindo uma obra – espetáculo ou peça performática –, mas sim visitando exposições, analisando obras, esbarrando na crítica de artes com contornos da interdisciplinaridade. E por mais que desde o início eu soubesse que a escrita era algo a mais que a mera descrição, ainda não havia entendido que se pressupunha uma escrita de si.

Durante o período que trabalhei com a professora Emília em Portugal, entrei em contato com demais pesquisas em arte, e a convite da professora atuei como assistente em sua disciplina sobre Temporalidades, acompanhando a criação dos seus alunos como finalização

da disciplina, quando presenciamos apresentações de dança, teatro, fotografia, poesia, filme, entre outras performances. A importância desses trabalhos foi perceber como estava sendo a recepção da relação que estávamos entabulando entre experiência, arte e tempo. Para aproveitar ainda mais o ensejo, organizamos um seminário de pesquisa (Tempo, Arte e Experiência em Diálogo) que reuniu palestras de pesquisadores e oficinas de teatro.

Dando seguimento, em 2019, acompanhava a turma de doutoramento em Estudos Culturais pelo Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade – CECS, () da Universidade do Minho – UMINHO, () em disciplinas, seminários e demais atividades. Esse Programa de Pós-Graduação estendia vivamente as questões teóricas com abrangências presentes nas cidades. Uma das atividades que mais se destacou foi a vivência, na cidade de Braga, de explanação sobre alguns roteiros turísticos do município, como por exemplo, as ruínas romanas do período em que Bracara Augusta (denominação antiga de Braga) era uma importante cidade do Império Romano. Também participamos da escola de primavera na cidade de Melgaço, um pouco mais ao norte do país. O estudo incluía além de palestras, visitas guiadas a museus e atividades ao ar livre.

Esses movimentos foram muito importantes para que eu percebesse a integração que as cidades tinham com suas manifestações e obras culturais e que o espaço estava integrado a isso. Relacionei com a Documenta de Kassel, em que a cidade se arvora a ser uma intensa obra, se tornando uma vitrina ou palanque onde atos artísticos que dizem respeito a expressões de diversas partes do mundo são manifestados. Enquanto na Documenta uma cidade/obra é criada para um momento específico a cada cinco anos, em Portugal eu notei as cidades serem tidas como obras, percebi que transitar pela cidade e escutar as falas das esquinas, as falas das pedras, que falam de seu tempo, sua história, é se deixar afetar pelas histórias que cada parte da cidade traz. Ao encontro desses afetos fui mapeando a cidade, cartografando. Essas correlações foram me levando a perceber que havia um atravessamento, que a pesquisa sobre as obras de arte era também um encontro com a pesquisadora, era sobre mim.

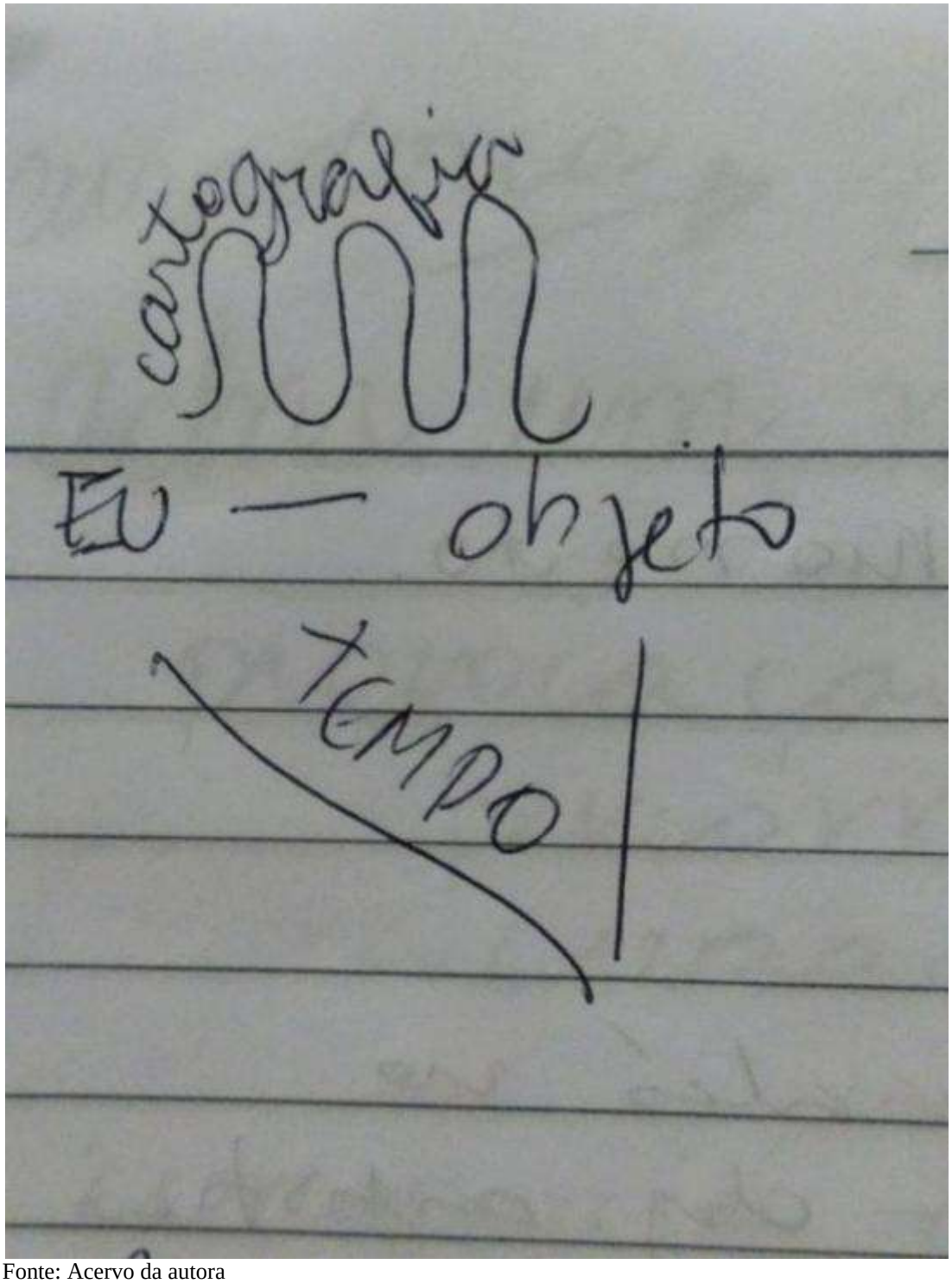
Porém, como transformar isso na escrita da tese, na qual me prontifiquei a analisar objetos? Fui aprofundando o estudo teórico sobre o método cartográfico, e procurando me convencer que aquela era a maneira mais coerente de mapear essa pesquisa. Por outro lado, o quadro político brasileiro era desanimador para a pesquisa acadêmica e, sobretudo, para a arte e cultura. Pairava uma dúvida e insegurança muito grande sobre a relevância desse projeto. Qual seria o sentido de visitar exposições de arte, em um momento em que a degradação ambiental causa incerteza de vida em breves anos? Quando a urgência era resistir para

garantir que os serviços públicos básicos continuassem disponíveis? Que o regime democrático permanecesse? Seria mesmo a arte necessária? Haja vista que este é sempre o setor que recebe os primeiros cortes de verbas públicas em tempos de crise econômica. Não sabia se essas perguntas seriam respondidas, no entanto continuei o processo.

A qualificação veio em fevereiro de 2020, antes da pandemia, naquela altura, diante dos apontamentos da banca, percebi que definitivamente seria preciso que eu assumisse que esta tese era escrita em primeira pessoa. Era uma escrita de mim, era uma cartografia. Depois, era preciso que houvesse uma hipótese que concluísse toda a discussão. A hipótese que foi levantada foi que o que conectava todos esses eventos era o viés político, era a questão da afinidade e indivisibilidade da arte, a sociedade e seus problemas de gerência geopolítica, ambiental, cultural, pontos que estavam nítidos em cada uma das obras levantadas.

Os pontos mencionados podiam ter sido suficientes. Eu podia ter me convencido disso. O problema não era que essa hipótese não tivesse sido testada nas amostragens, porque certamente acredito que o teor político é o que está sendo salientado nessas exposições. O fato é que no curso de codificar a experiência afetiva com as artes em escrita acadêmica, a tese ganhou um ar ensaístico. E isso fala muito mais da criação de um possível do que da constatação de um fato existente. Aconteceu que, durante esse percurso, o processo ganhou um destaque. Existia uma relação entre a pesquisadora e o objeto, entre um trajeto cartografado e a duração do tempo de experiência. Percebi este gráfico em progressão: quanto mais tempo de pesquisa eu tomava, mais nuances eu encontrava nas cartografias.

Desenho 2 – Rascunho



Fonte: Acervo da autora

Com a percepção de que havia novas cores de destaque no texto, coube entender que lugar estaria, então, a hipótese desta tese, pois ela não foi refutada, o que aconteceu foi a descoberta de desdobramentos rizomáticos do texto. A hipótese foi alargada dentro das articulações com os processos cartográficos, criando um programa de convite ao texto como

uma curadoria. Se esta tese/texto for tida como tese/exposição, a assinatura das obras é feita pela ideia de aproximação dos três eventos – e das obras selecionadas – com problemas sociopolíticos, seja no comprometimento dos trabalhos ou na argumentação contrária ao próprio sistema de arte. O trajeto cartográfico é a assinatura da curadoria. As considerações próximas ao final seriam um vernissage onde apresento uma criação poética acadêmica.

Para que fique mais claro como se deu a virada no realce do texto, faço uma comparação com a dissertação (sendo que essa persistência na exemplificação com o trabalho anterior é para que ele se torne representativo de muitos outros – emblemático). No mestrado foi feita uma abordagem analítica tradicional – tentou-se equilibrar uma amostragem de obras híbridas e procurar encaixá-las na fundamentação teórica, por vieses como fragmento, tempo, experiência. No doutorado, a condução desse equilíbrio se deu pelos afetos. Pode-se observar nos capítulos que não existe exatamente uma teoria a ser encaixada em cada amostragem, mas sim atravessamentos. Por exemplo, o poema de Castro Alves atravessa o mesmo mar que o Barco de Guillermo Galindo, e os livros que erigem um monumento na obra de Marta Minujín traduzem as palavras que se comprometem no/com o Artivismo. Na Bienal de São Paulo, pensar *Uma Outra Bienal* e em um modo sustentável de realizá-la, e pensar em mundos possíveis (LAZZARATO, 2006)

A utilização do método cartográfico se mostrou adequada quando foi percebido que o meu papel nesse ponto de pesquisa também seria diferente do abordado anteriormente, no mestrado. No mestrado, o sujeito da experiência era provocado pela obra. Agora, o foco não é no objeto, é na experiência, na intimidade e afeto do cartógrafo. Antes, o que me movia eram os arranjamentos dos objetos; agora me movo não por objetos, mas por afetos. Como uma solução química, cartografar é como diluir uma solução composta pelo objeto e pela pesquisadora, solução tornada mais líquida e fluida, o que é evidenciado no modelo de texto ensaístico.

Cabe apontar que é uma escrita de mim e que poderá ser de qualquer outro pesquisador (a) que necessitar do método. Apresentar este trabalho é ser uma possível referência para estudos cartográficos em pesquisa de arte. Este campo ainda carrega alguns resquícios do pensamento moderno em sua epistemologia, quando a concepção de cultura carrega a conotação de erudição e a arte tradicionalmente é vista como entretenimento da elite. A crítica de arte esbarra e é temida por esbarrar em um estereótipo pedante de quem domina a técnica. Esta contribuição é uma desconstrução desses paradigmas. É uma contribuição que permite qualquer um fazer sua própria cartografia, ser afetado e analisar arte sem a obrigatoriedade de ser imparcial, porque certamente já não o é.

Sobre a temporalidade, acredito que tenha sido o fator de suma importância, que foi capaz de modificar e relação entre a pesquisadora e o objeto; o tempo do doutorado é maior e deu chance para maiores observações, assim como suponho que o “tempo da experiência” é um tempo requerido pela experiência, a experiência do tempo – tempo cronológico – supõe uma modificação do sujeito na experiência. Pensar o tempo social foi fundamental para complementar a “escrita de si”, entender como as relações sociais, fatos e ocorrências não são dissociados do ato de investigar, porque este objeto não está distante e porque o meu substrato para a escrita é afetivo.

REFERÊNCIAS

33ª BIENAL DE SÃO PAULO: AFINIDADES AFETIVAS: *catálogo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2018.

ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. Cartografar é habitar um território existencial. *In*: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana (org.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 131-149.

ARAÚJO, Emília; DUARTE, Ana. **Quando o tempo desaparece**: tempo e simultaneidade. Porto: Ecopy, 2007.

ARAÚJO, Emília. A espera e os estudos sociais do tempo e sociedade. *In:* ARAÚJO, Emília; DUQUE, Eduardo (ed.) **Os tempos sociais e o mundo contemporâneo**. Um debate para as ciências sociais e humanas. Braga: Universidade do Minho, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade/Centro de Investigação em Ciências Sociais, 2012. p. 9-25.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AUGÉ, Marc. **Por uma antropologia da mobilidade.** Maceió: Edufal; São Paulo: Unesp, 2010.

BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas**: A segunda infância. São Paulo: Planeta, 2006.

BELTING, Hans. **O fim da história da Arte.** São Paulo: Editora Cosac Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. O colecionador. *In*: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. p. 237-246.

BERGSON, Henri. **Duração e Simultaneidade**. São Paulo: Martins Fontes. 2006.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, 2002. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/?lang=pt&format=pdf. Acesso em: 16 abr 2021.

BORDIN, Vanessa. 2013. **O jogo do bufão como ferramenta para o artivista**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRASIL, André. Insignificâncias: a política nas intervenções do Poro. *In*: CAMPBELL, Brígida. **Arte para uma cidade sensível**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015. p. 18-33.

BULHÕES, Maria Amélia. **Artes Plásticas participação e distinção Brasil anos 60/70**. 1990. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CALABRESE, Omar. **A Idade Neobarroca**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1987.

CALABRESE, Omar. Detalle y fragmento. *In*: CALABRESE, Omar. **La era neobarroca**. 4. ed. Madrid: Cátedra, 2008. p. 84-105.

CAMPBELL, Brígida. Ocupar, afetar e cocriar um espaço urbano sensível. *In*: CAMPBELL, Brígida. **Arte para uma cidade sensível**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015. p. 18-33.

CAMPESATO. Lílian. **Arte sonora**: uma metamorfose das musas. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas** - Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 1997.

CASTRO ALVES, António de. **Obras completas**. Ed. organizada por Eugênio Gomes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2005.

CEVASCO, Maria Elisa. Hibridismo cultural e globalização. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 132-138, out. 2006.

CHAIA, Miguel. Artivismo – Política e Arte Hoje. ***Aurora***, São Paulo, v. 1, p. 09-11, 2007.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 2, p. 37-55, 1997.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. **Pós**: **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-23, nov. 2011.

CROSMAN, Luiza. Direção: Prêmio PIPA. [*S. l.*: *s. n.*], 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iA_YFZfGPuo. Acesso em: 8 jan 2019.

CROSMAN, Luiza. Um esboço de feitiço: como e por que especular novas dinâmicas institucionais. Publicado no catálogo da 33ª Bienal de São Paulo – Afinidades Afetivas. 2018.

DELEUZE, Gilles. **A Dobra, Leibniz e o Barroco**. Campinas: Papirus, 1991.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa e o problema da expressão**. São Paulo: Editora 34. 2017

DELEUZE, Gilles. O pensamento nômade. *In:* MARTON, Scarlett (org.). **Nietzsche Hoje?** Colóquio de Cerisy. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. **Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 5. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 1. São Paulo: Editora 34. 1995.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DOCUMENTA 14: Daybook. Prestel, Munich, London, New York, 2017.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

ESPINOSA, Baruch de. **Ética**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

FERRAZ, João Carlos de Figueiredo. A Bienal de São Paulo, por João Carlos de Figueiredo Ferraz. 15 dez 2016. Disponível em: http://www.bienal.org.br/post/3347. Acesso em 01 dez. 2020.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREITAS, Marlene Monteiro. Uma coleção para amanhã. 2 Fev 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yCN27S_SjtA. Acesso em 15 Fev 2021.

GLISSANT, Édouard. Pela opacidade. Criação & Crítica, São Paulo, n.1, p. 53-55, 2008. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/64102. Acesso em: 01 dez 2020.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica, cartografia do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1996.

HALL, Edward T. **A dança da vida**: a outra dimensão do tempo. Lisboa: Relógio d´água, 1996.

JUNG, C. G. **Sincronicidade**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1991. v. VIII/3

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. *In*: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana (org.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 32-51.

LACOUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. A exigência fragmentária. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, n. 10, p. 67-94, 2004.

LAPOUJADE, David. **Potências do tempo**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

LAZZARATO, Maurizio. **As revoluções do capitalismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LEMOS, André. Cultura da mobilidade. **FAMECOS**, Porto Alegre, n. 40, p. 28-35, dez. 2009.

LIBERATO, Leo Vinicius Maia. Nomadismo pós-moderno. **Política & Sociedade**, Florianópolis, n. 01, p. 225-234, nov. 2002.

MAFFESOLI, Michel. El impulso de la vida errante. *In*: MAFFESOLI, Michel. **El nomadismo:** vagabundeos iniciáticos. México, DF: FCE, 2004. p. 19-35.

MARQUES, Elisabete. Maurice Blanchot e a exigência fragmentária. **Outra Travessia**, Florianópolis, n.18, p. 87-106, 2014.

MARTÍ, Silas. Obras da Documenta de Kassel refletem clima de medo e paranoia. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 jun. 2017. Caderno Ilustrada. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/06/1892938-maior-mostra-de-arte-documenta-tem-obras-que-refletem-clima-de-medo-e-paranoia.shtml. Acesso em: 05 jan. 2021.

MORESCHI, Bruno. Direção: 33ª Bienal de São Paulo. Produção: Simpósio Práticas de atenção. [*S. l.*: *s. n.*], 2018. Disponível em: http://www.bienal.org.br/exposicoes/videos/6722. Acesso em: 10 jan. 2019.

MORESCHI, Bruno. Olhares mediados: aproximações empíricas e emancipadas em museus. 2019. 1 recurso online (263 p.). Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PASSOS, Eduardo; EIRADO, André do. Cartografia como dissolução do ponto de vista do observador. *In:* PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana (org.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 109-130.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana. **Pistas do Método da Cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, , 2015.

PEDROSO JUNIOR, Neurivaldo Campos. A investigação em artes: das interartes às intermídias. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v.7, p. 229-248, jan./jun. 2011.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. *In*: DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). **Intermidialidades e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. A estética como Política. **Devires**, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 14-36, jul./dez. 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível** - Estética e política. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

RODRIGUES, Ana Lia; PRADA, Teresinha. Sons, tempo e experiência em instalações artísticas: estudos de caso em Inhotim/Minas Gerais e 31ª Bienal de São Paulo. *In*: MARTINS, Moisés de Lemos; MACEDO, Isabel (ed.). **III Congresso Internacional sobre Culturas**: Interfaces da Lusofonia. Braga: CECS, 2019. p.282-287

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.

ROMÃO, John. Entrevista. Direção: coffeepaste. [*S. l.*: *s. n.*], 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ha7vkb6BE7I. Acesso em: 10 jan. 2019.

ROMÃO, John. Na marginalidade do mundo comum. BoCA- Biennal of Contemporary: Arts: programação. Portugal, 2019.

RYAN, Marie-Laure. Narrativa transmídia e transficcionalidade. **Celeuma**, São Paulo, n. 3, p. 96-128, dez. 2013.

SALLES, Cecília A. **O gesto inacabado** – Processo de criação artística. 2. ed. São Paulo: FAPESP, Annablume, 2004.

SCARPETTA, Guy. **L'Impureté**. Paris: Editions Grasset & Fasquelle, 1985.

SILVA, Ana Lia Rodrigues da. **Arte do tempo no espaço**: som e instalações. 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea) – Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2015.

TAVARES, Gonçalo M. Entrevista para Raphael Montes. Programa Trilha de Letras. 26 dez 2018, disponível em https://tvbrasil.ebc.com.br/trilha-de-letras/2018/12/trilha-de-letras-recebe-goncalo-m-tavares. Acesso em 30 jan 2020.

TAVARES, Gonçalo M. Espanto e Fragmento. *In*: TAVARES, Gonçalo M. **Atlas da imaginação e do corpo**. Teoria, fragmentos e imagens. Alfragide: Caminho, 2013. p. 25-44.

TERÇA-NADA, Marcelo (org.). **Intervalo, respiro, pequenos deslocamentos**: ações poéticas do Poro. São Paulo: Radical Livros, 2011.

VASCONCELLOS, Jorge. A ontologia do Devir de Gilles Deleuze. **Revista de Filosofia da UECE**, Fortaleza, v. 2. N. 4, p. 137-167, verão 2005.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Gilles Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

APÊNDICES

Apêndice A - Marta Minujín

Marta Inés Munujín nasceu em Buenos Aires em 1943. Expôs pela primeira vez em 1959 – aos 16 anos –, ano em que nenhum dos outros artistas selecionados para esta pesquisa havia nascido ainda. Pertence à geração de vanguardistas, com obras importantes produzidas principalmente nos anos 1960, 70, 80, sendo uma das precursoras em instalações, sobretudo com uso de tecnologias, televisão e telefone. É considerada uma das artistas mais icônicas da Argentina e, por consequência, da América do Sul. Conhecida por suas performances e obras conceituais, trabalha com a potência da efemeridade, característica dos Happenings, e por sua trajetória repercutir polêmica sobre seu trabalho. Foi amiga e parceira de trabalho de Andy Warhol e Hélio Oiticica, e sua obra também é classificada como psicodélica e pop.

Ainda muito jovem, com uma bolsa de estudos foi para Paris; morou também em Nova York, realizou inúmeros trabalhos, se consagrou uma artista de vanguarda e abriu caminho para outras mulheres, sendo consagrada e premiada mundialmente. São muitas obras relevantes para falar de Marta Minujín, porém um dos destaques de sua carreira foi o happening realizado em Paris, *La destruicíon* (1963), em que convidou artistas para queimar suas obras, e *La Menesunda* (1965), um cenário criado com diversos ambientes e situações, uma proposta relacional onde pela primeira vez televisores são colocados em uma obra de arte.

Marta desenvolve um trabalho de revisitar mitos anteriores a partir de intervenções a monumentos iconográficos; por exemplo, o Obelisco, símbolo da Argentina, foi transformado em Obelisco de Pan Dulce (1979). Assim surge o Parthenon de livros, em 1983, simbolizando o fim da ditadura na Argentina, obra monumental construída com livros censurados que foi remontada na Documenta 14, em 2017. Suas obras são numerosas, vivas e marcantes e de tão grande dimensão que não passam despercebidas, assim como a própria Marta. Vestindo roupas extravagantes, Marta se coloca como uma persona artista que não dissocia a vida da arte – "viver é estar em arte".

A artista tem sido prestigiada em mostras retrospectivas desde os anos 1990, e para reafirmar sua importância inegável, ela redefiniu o conceito de arte na Argentina e realizou o feito de tornar a arte acessível para o público massivo; esteve sempre à frente de seu tempo, atuando pela resistência à opressão e ao conservadorismo, antes, durante a após o período da ditadura em seu país. Em 2021, continua ativa, inclusive possuindo perfil ativo nas redes sociais, onde divulga novas produções e a continuação do seu trabalho.

Imagem 15 – Minujín dentro de *La Menesunda* (1965)

Fonte: https://www.sasharg.com.ar/arte-literatura/marta-minujin/

Imagem 16 – Marta Menujin no Instagram

Fonte: https://www.artbasel.com/news/marta-minuj-n--meet-argentina-s-answer-to-andy-warhol

Apêndice B - Guillermo Galindo

A imagem do *Fluchtzieleeuropahavarieschallkörper*, ou o Barco dos Refugiados, pendurado desde o teto da galeria na Documenta de Kassel 14 (2017), da exposição *Echo Exodus* de Guillermo Galindo, correu o mundo e virou icônica sobre a obra desse autor.

Nascido na Cidade do México em 1960, em seu site Guillermo se define como pós-compositor, artista sonoro, artista visual e performer mexicano, e descreve seu trabalho: "redefine os limites convencionais entre a música, a arte da composição musical e as interações entre as disciplinas da arte, política, questões humanitárias, espiritualidade e consciência social".[15] Continua dizendo que "seu trabalho acústico inclui composições orquestrais, obras instrumentais solo, óperas, escultura sônica, música eletroacústica, construção de instrumentos, instalações imersivas tridimensionais e improvisação ao vivo".

A prática de Galindo envolve temas sobre trânsito e fronteira em seus trabalhos, como em *Borders Cantos*, no qual se utiliza de objetos deixados por migrantes que fazem a travessia entre México e Estados Unidos para criar objetos sonoros e partituras musicais gráficas. Sua poética pode se relacionar com o conceito de dobra (DELEUZE, 1991) por conta dos desdobramentos e deslocamentos acometidos aos objetos que manipula, além de toda a discussão sobre fragmento. As obras de Galindo também são potencialmente passíveis ao debate sobre as questões do decolonial.

[15] Disponível em: galindog.com. Acesso em: 28 maio 2021.

Imagem 17 – Guillermo Galindo em performance

Fonte: galindog.com

Para ver vídeos de sua performance:

https://artishockrevista.com/2017/09/01/guillermo-galindo-documenta-14/

Apêndice C - Luiza Crosman

A mais jovem das artistas estudadas nesta tese, Luiza Crosman nasceu em 1987, Rio de Janeiro, Brasil. Possui um trabalho de pesquisa de destaque, tendo sido indicada ao Prêmio PIPA – um dos mais relevantes em artes visuais no Brasil – em 2019. Tem realizado trabalhos no Brasil e em outros países, como Rússia e Bélgica.

Artista, escritora e educadora,[16] sua prática artística envolve desenho, instalação e outras mídias. Possui interesse em design especulativo e metodologias diagramáticas. Atua na crítica aos espaços institucionais de arte, porém procura fazer da crítica algo além do simbólico. Aposta em trabalho colaborativo e a viabilização de sistemas recursivos. Com seu trabalho apresentado na Bienal, *Trama*, propôs mudanças estruturais nas operações da Instituição Bienal em combinação com narrativas ficcionais potentes na arte.

Imagem 18 – Luiza Crosman

Fonte: https://www.mostra3mdearte.com.br/artista_Luiza_Crosman.php

[16] Descrição disponível no site da artista: luizacrosman.com. Acesso em: 28 maio 2021.

Apêndice D - Bruno Moreschi

Bruno Moreschi é brasileiro e nasceu em 1982. Em seu site se descreve como pesquisador e artista multidisciplinar.[17] Concluiu doutorado em Artes pela Unicamp, e sua tese – *Olhares mediados: aproximações empíricas e emancipadas em museus* (MORESCHI, 2019) – recebeu o prêmio de tese de doutorado em Artes, em 2020, pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

Em sua pesquisa, Bruno conclui que o museu não se resume à parte expositiva, esta é só uma camada; entende que o museu é um espaço de interações, atelier, constitui um organismo da cidade e sustenta todo um imaginário. Sua tese é escrita como um inventário, em uma observação peculiar e ensaística onde ele se coloca como um "espião da cafeteria" de museu. Na tese de Moreschi (2019) percebo liberdade na escrita e na metodologia utilizada em sua investigação, que se aproxima com o ar desta tese, mas por acaso, pois só entrei em contato com o trabalho acadêmico do artista ao fim da minha escrita.

Também é fruto de sua pesquisa o trabalho que expôs na 33ª Bienal de São Paulo (Outra 33 Bienal), onde explora a necessidade de ouvir demais vozes da mostra, como público não especializado e equipe técnica de serviços de montagem e limpeza, por exemplo. Com o uso de ferramentas tecnológicas, como Inteligência Artificial, experimenta e reinventa os discursos de divulgação e arquivo oficiais da Bienal. Algumas das palavras-chave de seu trabalho são: crítica institucional, emancipação intelectual e sistemas de artes.

[17] Disponível em: brunomoreschi.com. Acesso em: 03 jun. 2021.

Imagem 19 – Bruno Moreschi

Fonte: brunomoreschi.com

Apêndice E - Marlene Monteiro Freitas

Marlene Monteiro Freitas é cabo-verdiana radicada em Lisboa, nascida em 1979; é bailarina e coreógrafa. Foi consagrada em 2018 ao receber o prêmio Leão de Prata da Bienal da Dança em Veneza, o primeiro para a dança portuguesa. Mantém uma estrutura de produção – coletivo P.OR.K – com equipe entre bailarinos e outros artistas, em Lisboa. Uma particularidade é ser de uma ilha, Cabo Verde, assim como Édouard Glissant, que nasceu no Caribe (Martinica, 1928-2011). Em entrevista concedida em 2021 a Cristina Perez, disponível no canal Estúdios Victor Córdon, para a série *Uma Coleção Para Amanhã*, diz que viver em ilha a leva à ideia de movimento e ao desejo de se deslocar, ultrapassar barreiras físicas e imaginárias. Outra particularidade é a ilha ser um local de encontro, interações, literalmente um porto, onde muito facilmente as pessoas se misturam e a comunicação na diversidade nem sempre é verbal – é a linguagem do ritmo e a porosidade de fronteiras. Entende que "as coisas formam todas pela fragmentação como um arquipélago" e que "suas peças são como entidades vivas" (FREITAS, 2021).

O interessante é que Marlene não apresentou uma obra de dança na BoCA: coreografou estantes de partitura. *Cattivo - Instalações para Estantes e Partituras e Outros Materiais* é sua primeira instalação artística. "As estantes reinventam a existência e a condição humana e suas relações se tornam corpo e que tem poder que normalmente são concebidos aos vivos." (FREITAS, 2021). Antes de inaugurada a instalação, Marlene promoveu residência artística de 07 de janeiro a 16 de janeiro de 2019.

(Ver entrevista com a artista: https://www.youtube.com/watch?v=yCN27S_SjtA)

Imagem 20 – Marlene Monteiro Freitas em performance (1)

Fonte: https://cargocollective.com/pork-marlenefreitas/p-a-r-a-i-s-o

Imagem 21 – Cattivo

Fonte: https://www.bocabienal.org/en/programa/biennial2019-en/

Imagem 22 – Marlene Monteiro Freitas em performance (2)

Fonte: https://highlike.org/text/marlene-monteiro-freitas/

Apêndice F - Gonçalo M. Tavares

Gonçalo M. Tavares é português, nasceu em 1970 em Luanda, Angola e cresceu em Aveiro, Portugal. Escritor – poeta e romancista – e professor universitário, publicou o primeiro livro jovem, aos 31 anos, em 2001, e a partir daí tem uma produção vastíssima, muito diversificada. Foi mundialmente premiado por suas obras, que são classificadas em diferentes gêneros literários, embora diga que gosta de escrever textos, que escrever tem que ser um verbo intransitivo. Para Gonçalo, escrever é um ato de liberdade e cada livro deve criar um objeto literário. Seus livros deram origem a muitos outros objetos artísticos, como teatro, videoarte, ópera. Segundo o site da Fnac, "há em curso 220 traduções distribuídas por 45 países". O livro de Gonçalo Tavares *Atlas do Corpo e da Imaginação Teoria, Fragmentos e Imagens* (2013) foi uma inspiração para esta tese, porque o livro é um grande ensaio (que mais de 500 páginas), que nasce da tese de doutoramento do autor no formato de uma experiência literária, filosófica e acadêmica. O livro é combinado com imagens de autoria do coletivo Os Espacialistas – projeto laboratorial de investigação entre Arte e Arquitetura –, composto de fragmentos e muitos saltos, e suporta vários caminhos de leitura; em nota final Tavares sugere: "Há o diálogo entre o texto-base e as notas de rodapé; e depois as imagens, as legendas, os itálicos, que vão, sozinhos ou em conjunto, formando novas significações." (TAVARES, 2018).

Os Animais e o Dinheiro, que vi no dia 13 de abril de 2019 no Teatro Circo de Braga, apresentado na BoCA Bienal, é uma conferência-performance. O autor está em cena mais uma vez com Os Espacialistas, e foi uma grande oportunidade ver Gonçalo "em cena" – estava a escrever e a falar enquanto digitava à máquina de escrever, e a imagem se associa a outra que ele citou em entrevista (TAVARES, 2018): que sua relação com texto é uma relação quase animal no próprio ato de escrita, que chega a escrever por horas, sem parar e em grande velocidade.

Imagem 23 – Gonçalo M. Tavares (1)

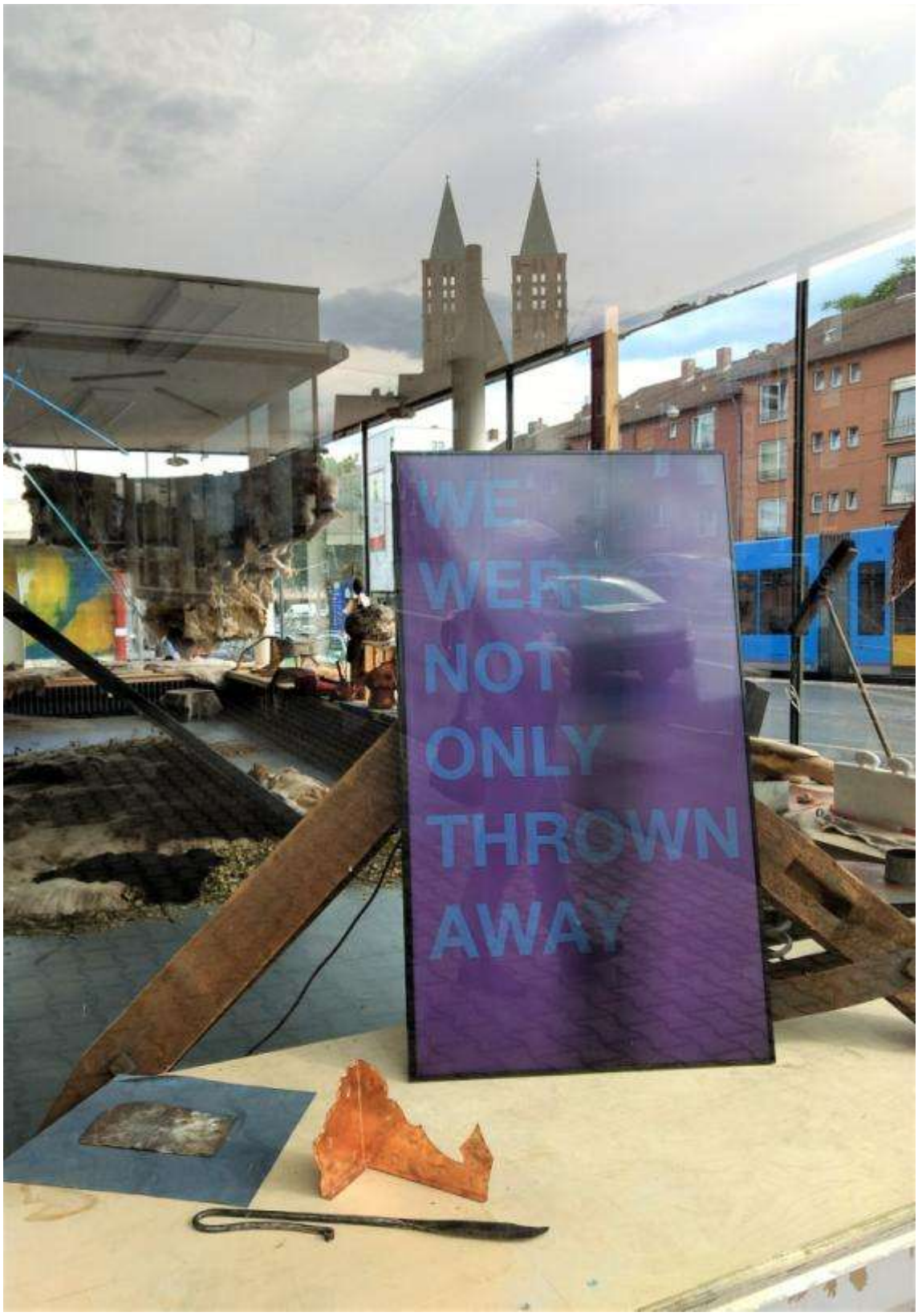
Fonte: https://sempreumpapo.com.br/goncalo-tavares-nos-35-anos-do-sempre-um-papo/

Imagem 24 – Gonçalo M. Tavares (2)

Legenda: Ingresso e programa
Fonte: Acervo da autora

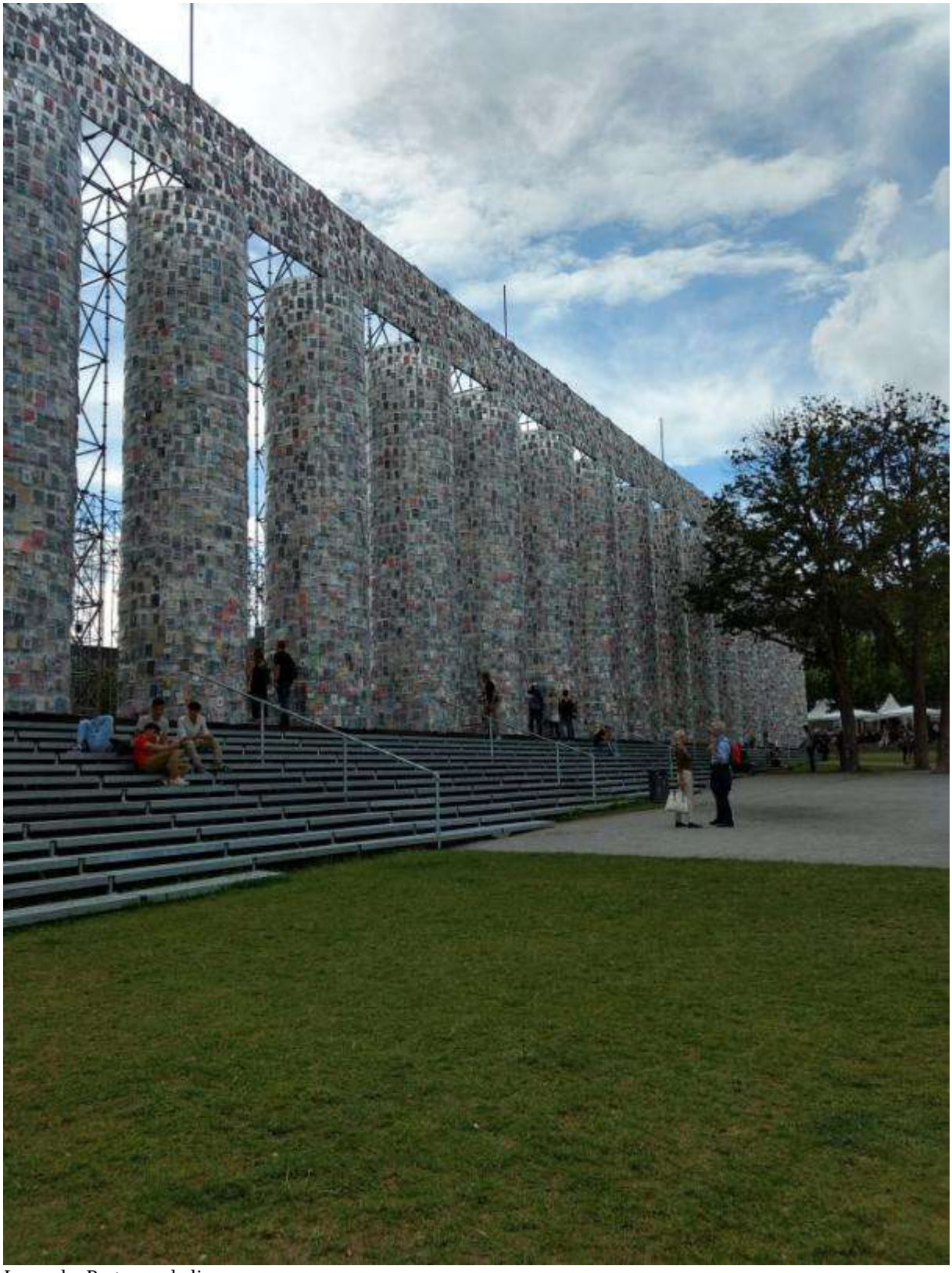
Apêndice G – Alemanha

Foto 10 – Alemanha (1)



Fonte: Acervo da autora

Foto 11 – Alemanha (2)



Legenda: Partenon de livros
Fonte: Acervo da autora

Foto 12 – Alemanha (3)

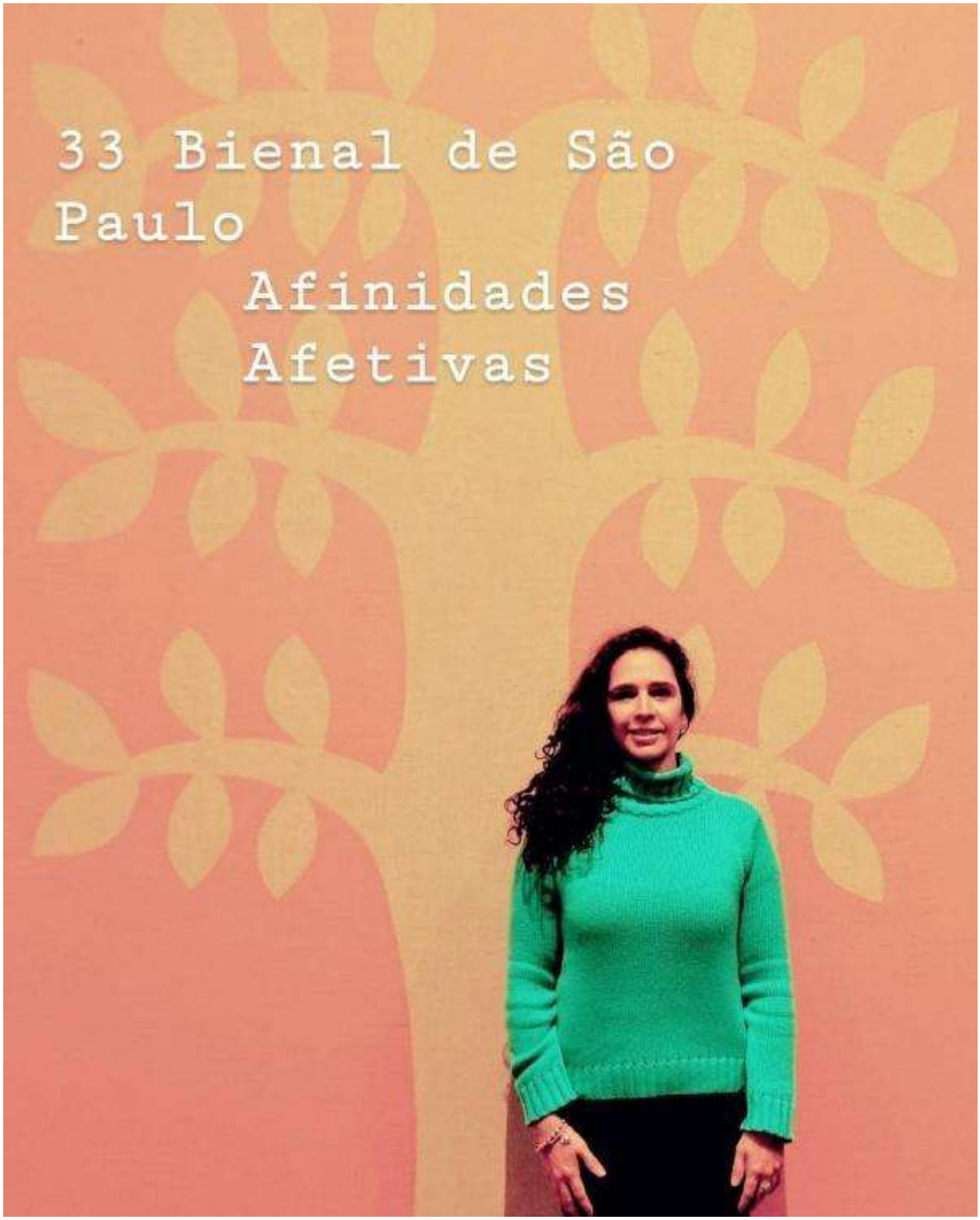
Fonte: Acervo da autora

Apêndice H – Brasil

Imagem 25 – 33ª Bienal de São Paulo (1)

Fonte: Acervo da autora

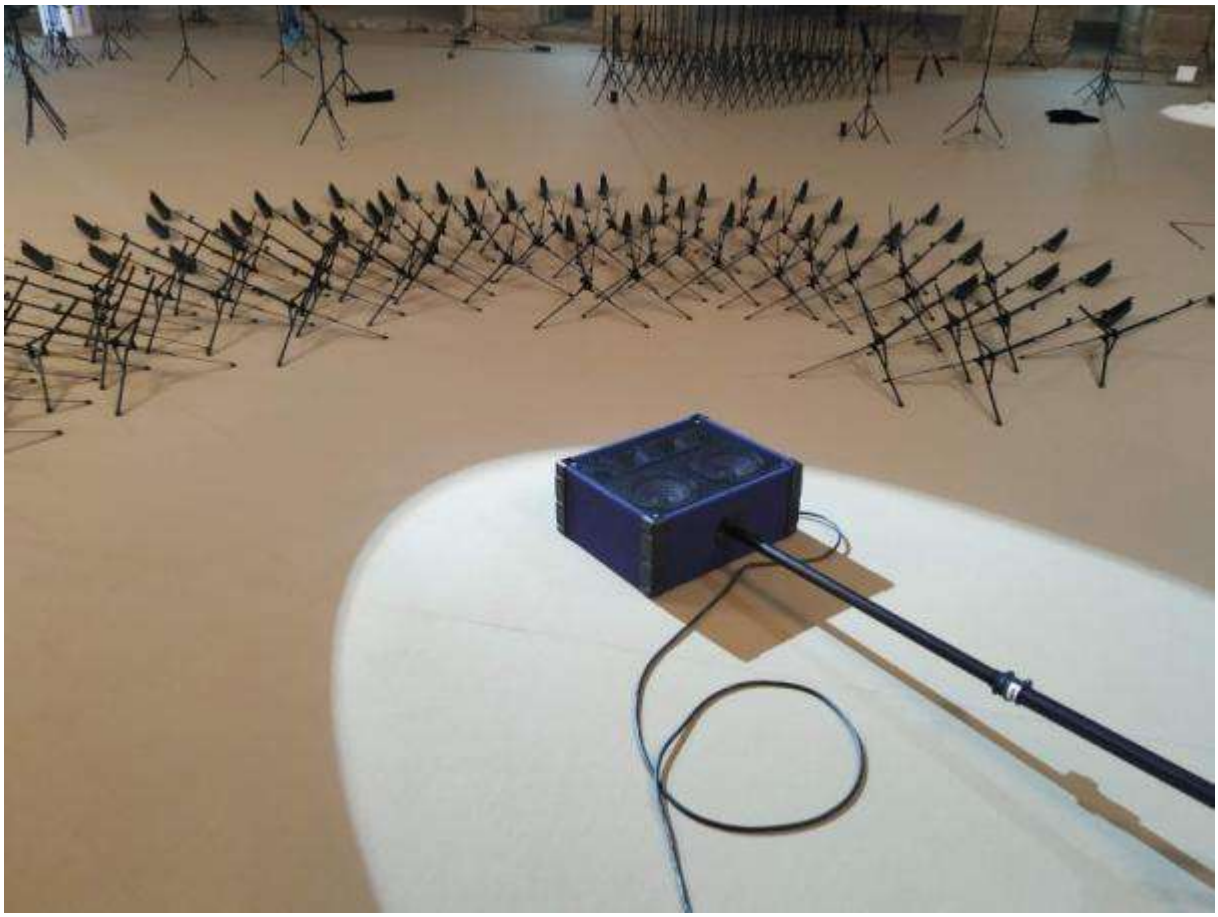
Imagem 26 – 33ª Bienal de São Paulo (2)



Fonte: stories do Instagram da autora

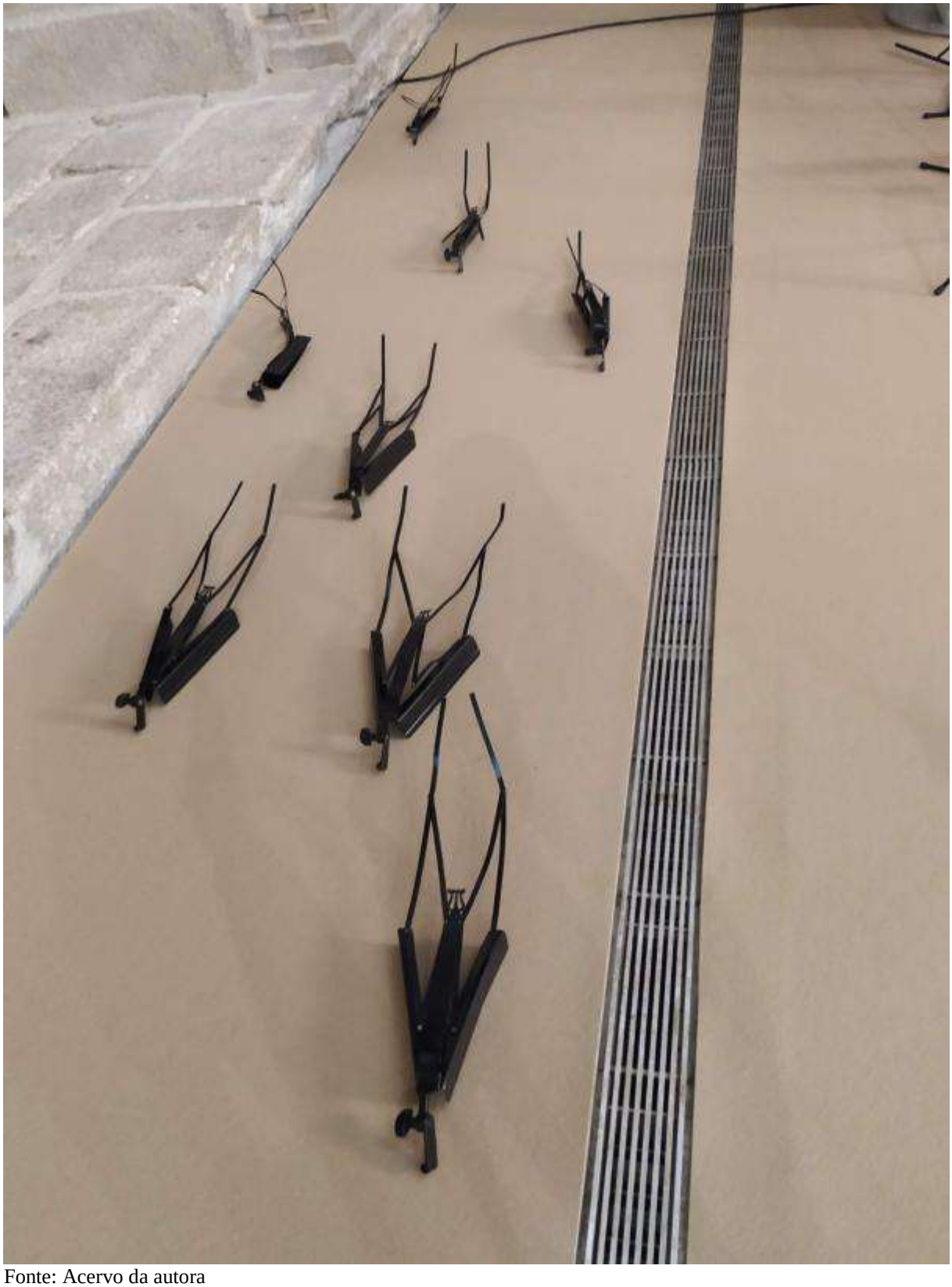
Apêndice I – Portugal

Foto 13 – Portugal (1)



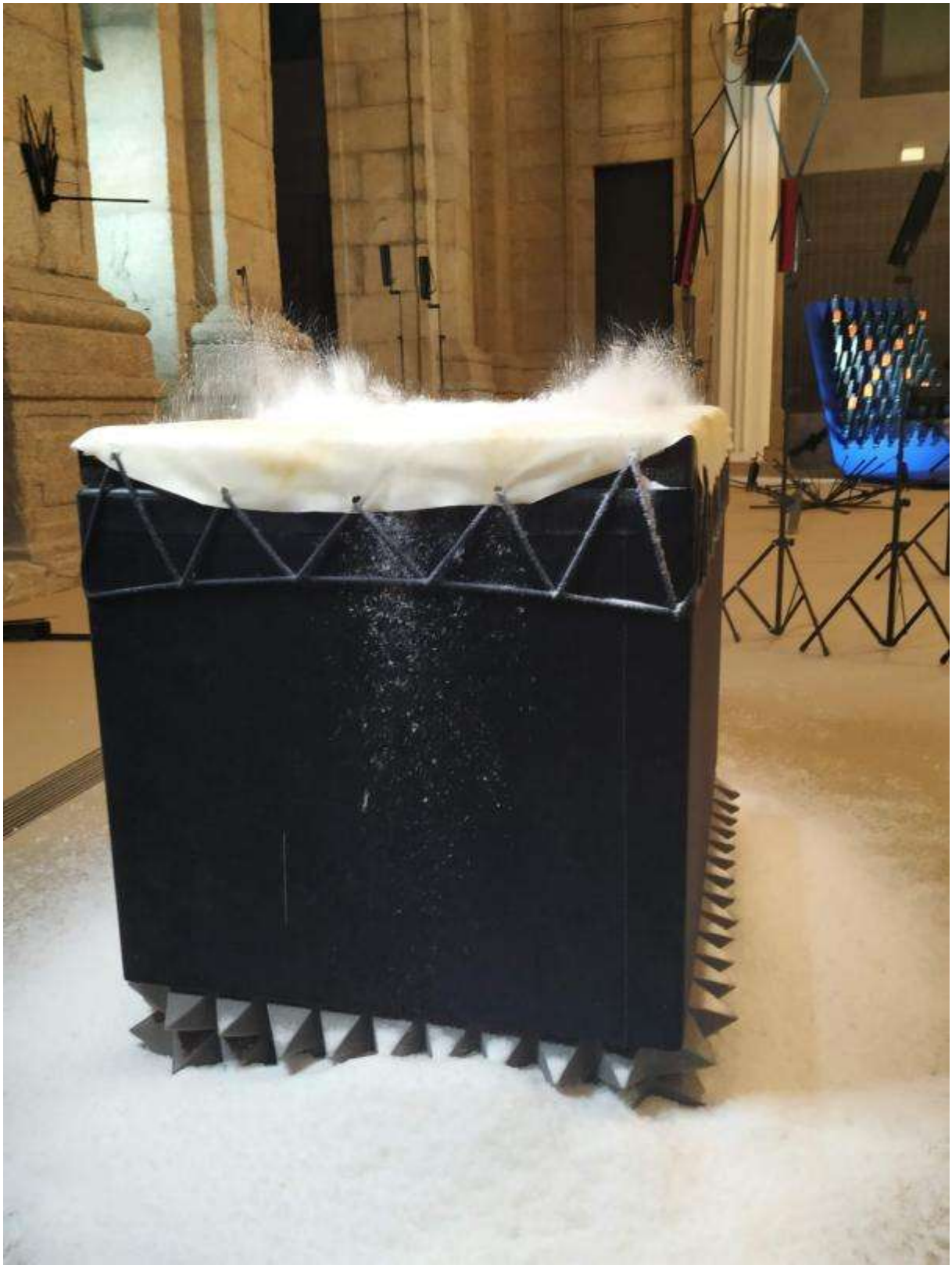
Fonte: Acervo da autora

Foto 14 – Portugal (2)



Fonte: Acervo da autora

Foto 15 – Portugal (3)



Fonte: Acervo da autora

Foto 16 – Portugal (4)

Fonte: Acervo da autora

Foto 17 – Portugal (5)

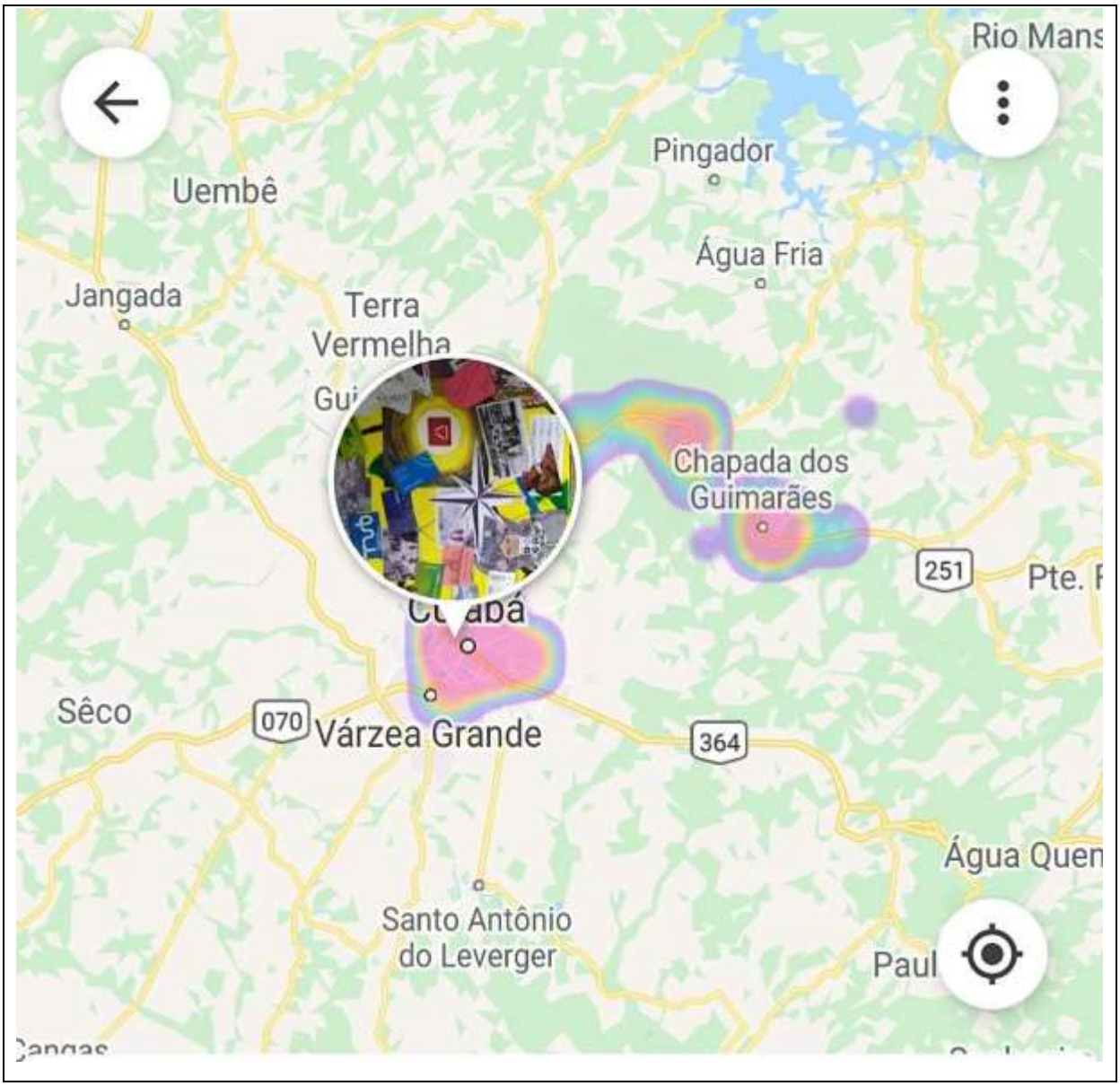
Fonte: Acervo da autora

Foto 18 – Portugal (6)

Fonte: Acervo da autora

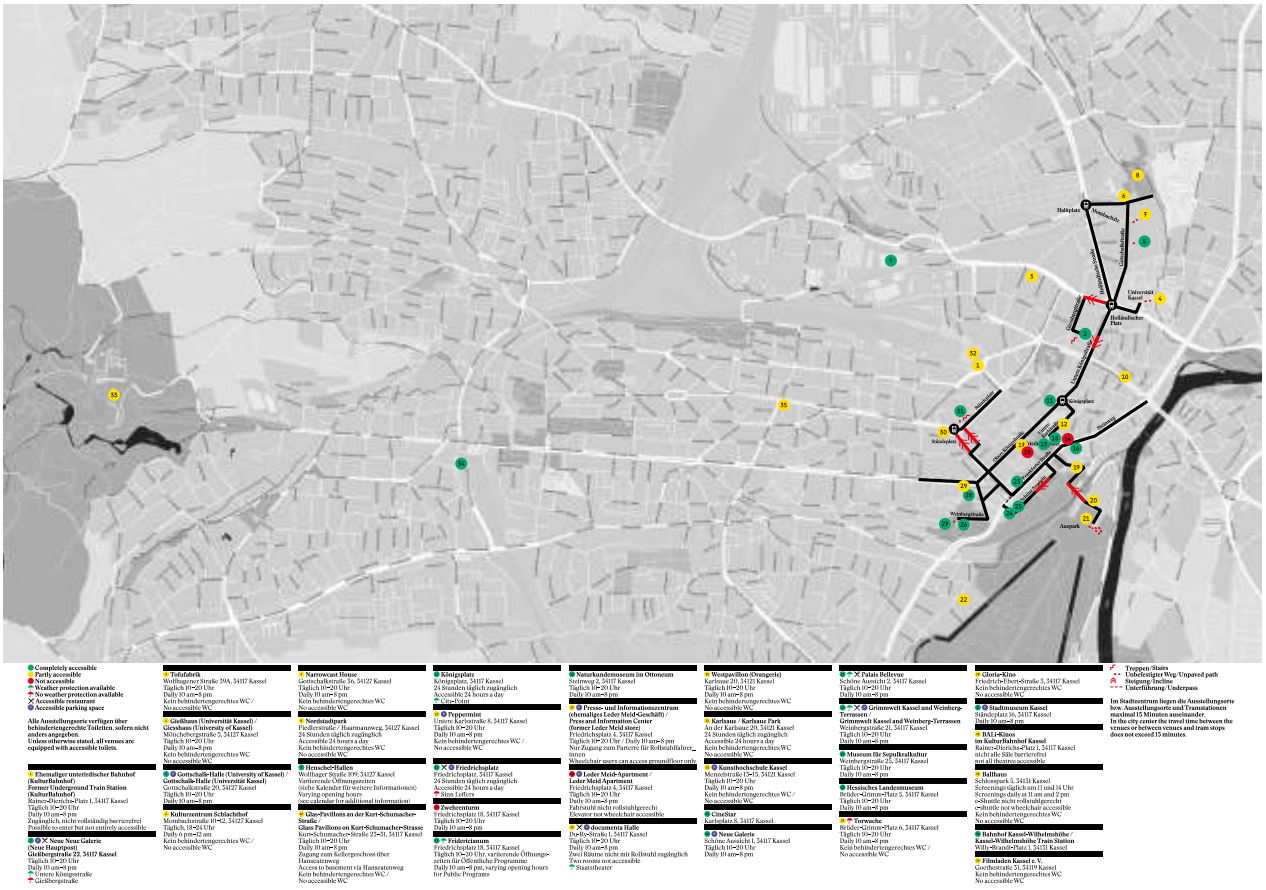
Apêndice J - Mapas e folhetos

Mapa 1 – Localização das fotos



Fonte: Google Photos (pessoal)

Mapa 2 – Documenta de Kassel (2017)



Fonte: www.documenta14.de

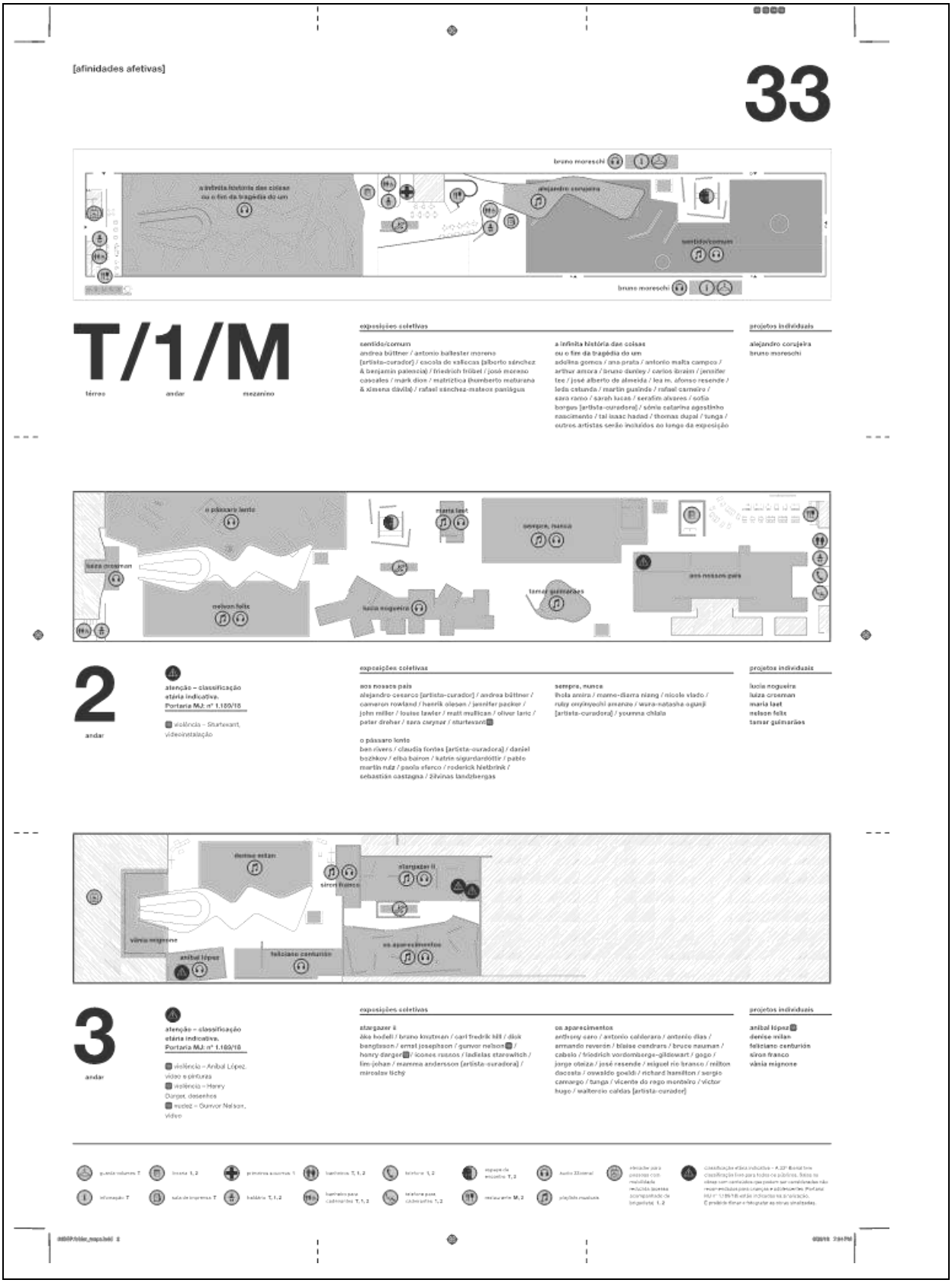
Imagem 27 – Folheto (1)

Legenda: Encarte com a programação, BoCA
Fonte: Foto do acervo da autora do encarte BoCA

Imagem 28 – Folheto (2)

Legenda: Encarte com a programação, BoCA
Fonte: Foto do acervo da autora do encarte BoCA

Imagem 29 – Folheto (3)



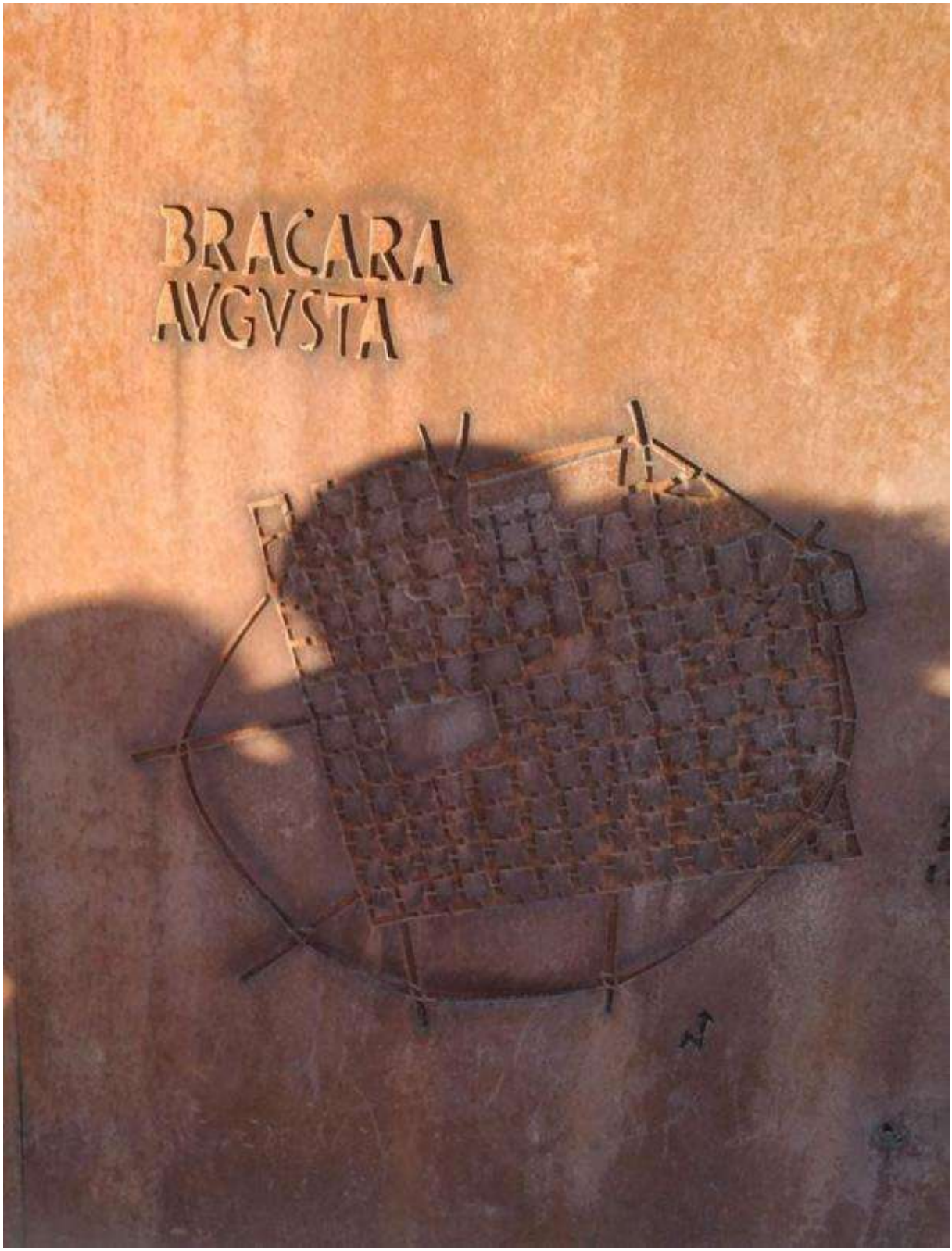
Legenda: Encarte com mapa da 33ª Bienal de São Paulo
Fonte: 33ª Bienal de São Paulo

Apêndice K - Imagens da experiência em Braga

Foto 19 – Ruínas romanas em Braga e construções recentes

Fonte: Acervo da autora

Imagem 30 – Mapa da antiga cidade romana Bracara Augusta



Fonte: Acervo da autora

Foto 20 – Termas romanas de Maximinus – Braga

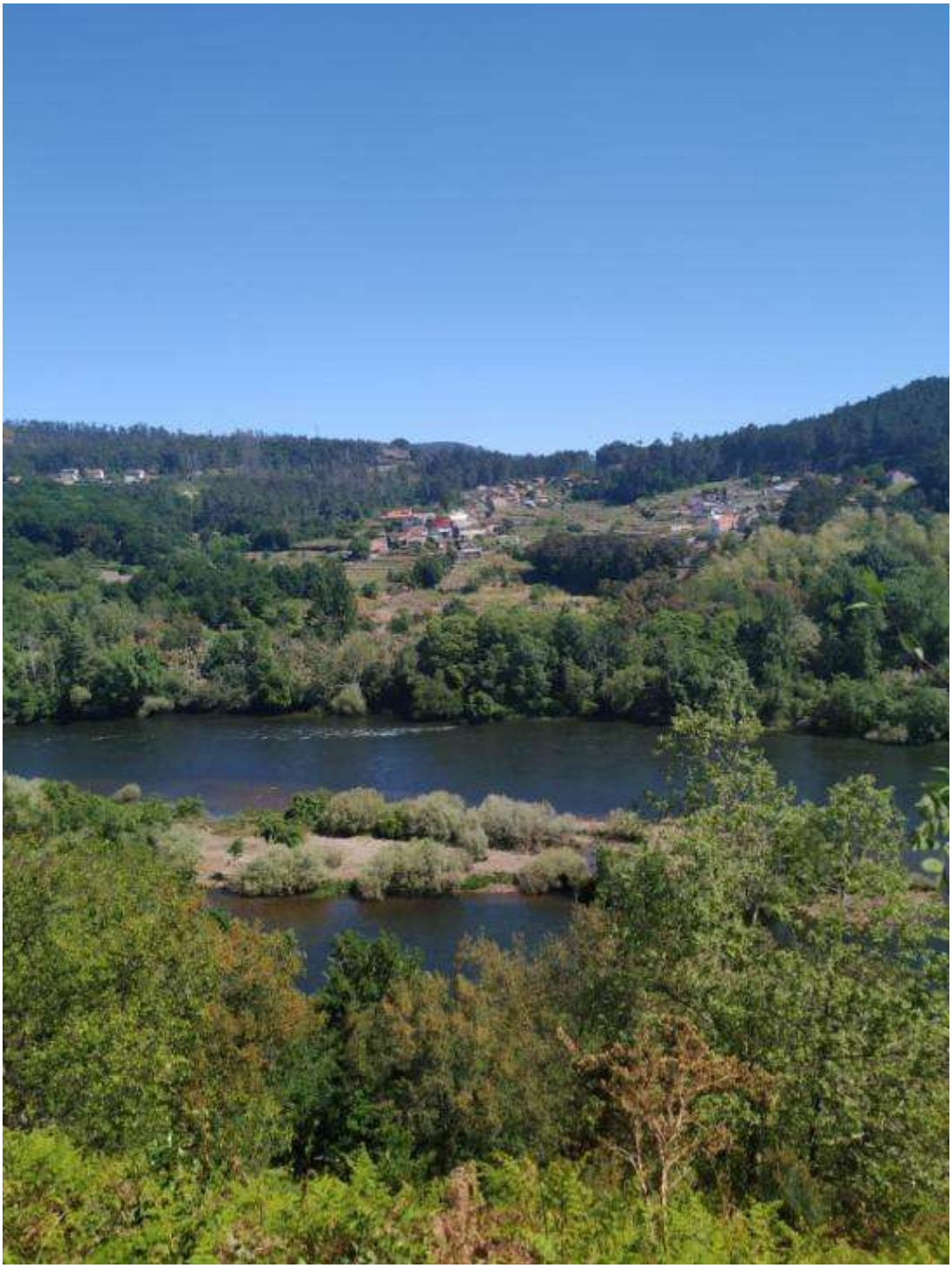
Fonte: Acervo da autora

Apêndice L - Escola de Primavera em Melgaço

Foto 21 – Castelo de Melgaço/Torre de Menagem

Fonte: Acervo da autora

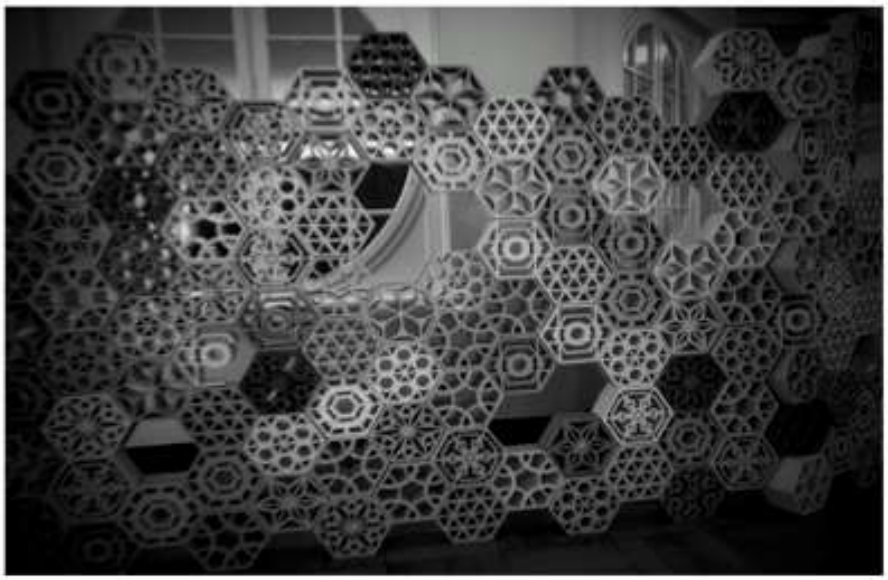
Foto 22 – Rio Minho/Fronteira entre Portugal e Espanha



Fonte: Acervo da autora

Apêndice M - Seminário Tempo, Arte e Experiência em Diálogo - Universidade do Minho

Imagem 31 – Seminário Tempo, Arte e Experiência em Diálogo (1)



SEMINÁRIO
TEMPO, ARTE E EXPERIÊNCIA EM DIÁLOGO

9 e 10 de julho 2019, Instituto de Ciências Sociais, sala de atos, Universidade do Minho
Entrada livre

Dia 9 de Julho
Mesa 1

9:30 | **Arte, tempo de experiência**
*Ana Lia Rodrigues (*Doutoranda UFMT em Estudos de Cultura Contemporânea, Estágio científico avançado doutoramento, Universidade do Minho, CECS)

10:00 | **E quando Lisboa voltar a cair?** A ilustração documental como comunicação da memória e do imaginário portugueses.
Jorge de Faria Moreira (Doutorando em Estudos Culturais, Universidade do Minho, CECS)

10:30 | **O teatro do Oprimido na desconstrução do espaço/tempo**
Felipe Dall'Orto (Doutorando de Estudos Culturais, Universidade do Minho, CECS)

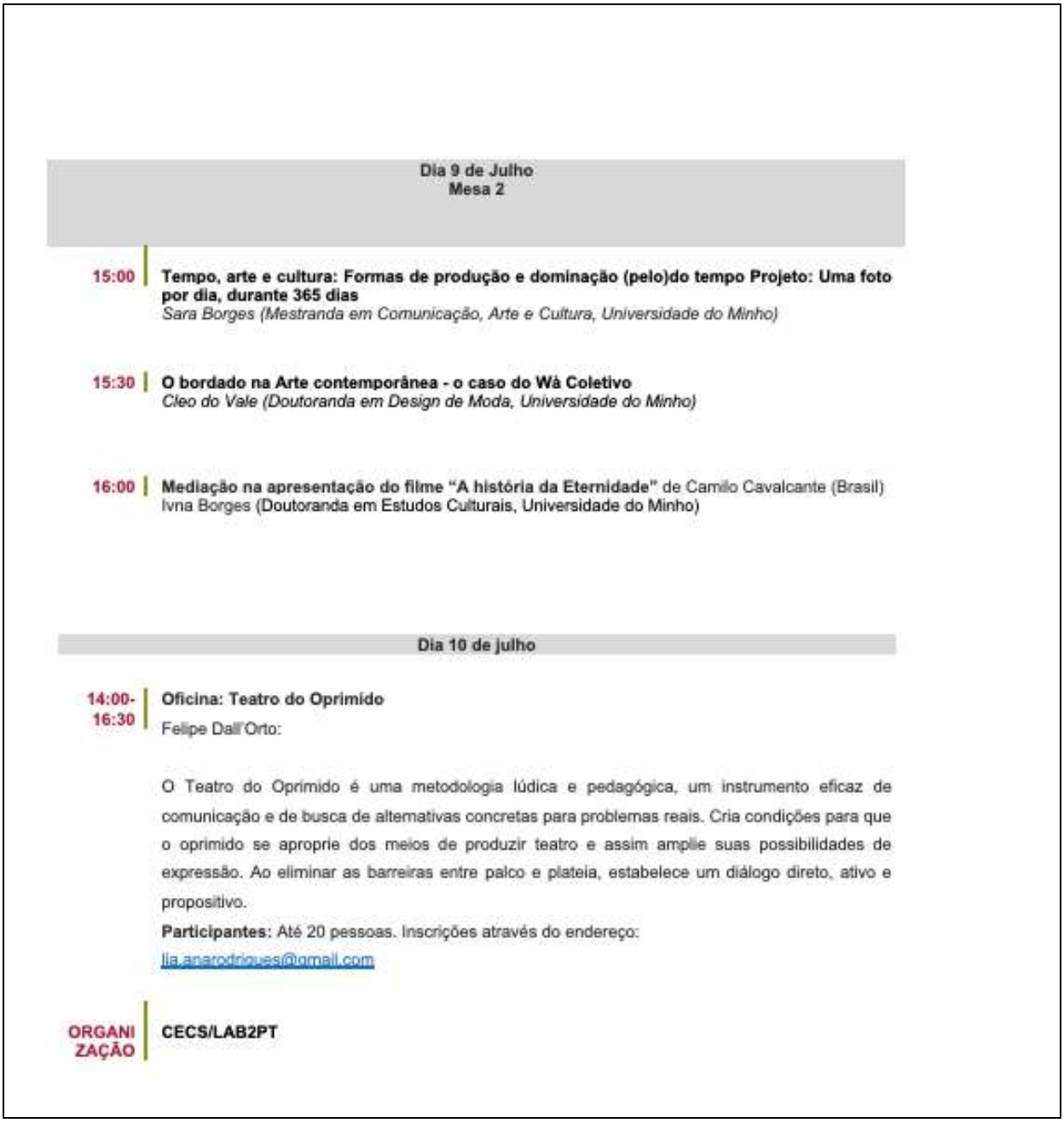
Conferências

11:00 | **Dar forma e cor ao tempo do cancro: da experiência da doença à ilustração científica criativa**
Susana de Noronha (investigadora do CES, Universidade de Coimbra)

14:00 | **Como representar o tempo dos lugares**
Cidália Silva (Investigadora do Lab2PT, Universidade do Minho)

Fonte: Acervo da autora

Imagem 32 – Seminário Tempo, Arte e Experiência em Diálogo (2)



Dia 9 de Julho
Mesa 2

15:00 | **Tempo, arte e cultura: Formas de produção e dominação (pelo)do tempo Projeto: Uma foto por dia, durante 365 dias**
Sara Borges (Mestranda em Comunicação, Arte e Cultura, Universidade do Minho)

15:30 | **O bordado na Arte contemporânea - o caso do Wà Coletivo**
Cleo do Vale (Doutoranda em Design de Moda, Universidade do Minho)

16:00 | **Mediação na apresentação do filme "A história da Eternidade"** de Camilo Cavalcante (Brasil)
Ivna Borges (Doutoranda em Estudos Culturais, Universidade do Minho)

Dia 10 de julho

14:00-16:30 | **Oficina: Teatro do Oprimido**
Felipe Dall'Orto:

O Teatro do Oprimido é uma metodologia lúdica e pedagógica, um instrumento eficaz de comunicação e de busca de alternativas concretas para problemas reais. Cria condições para que o oprimido se aproprie dos meios de produzir teatro e assim amplie suas possibilidades de expressão. Ao eliminar as barreiras entre palco e plateia, estabelece um diálogo direto, ativo e propositivo.

Participantes: Até 20 pessoas. Inscrições através do endereço:
lia.anarodrigues@gmail.com

ORGANIZAÇÃO | **CECS/LAB2PT**

Fonte: Acervo da autora

Foto 23 – Oficina Teatro do Oprimido

Legenda: Seminário Tempo, Arte e Experiência em Diálogo
Fonte: Acervo da autora