

A SOBREVIVÊNCIA DO LUGAR

o cuidado como prática artística

Elivelto Alves de Souza



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM ARTES VISUAIS



A SOBREVIVÊNCIA DO LUGAR

O CUIDADO COMO PRÁTICA ARTÍSTICA

ELIVELTO ALVES DE SOUZA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientação: Profa. Dra. Helene Gomes Sacco

Pelotas, 2020

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

S719s Souza, Elivelto Alves de

A sobrevivência do lugar: o cuidado como prática artística / Elivelto Alves de Souza; Helene Gomes Sacco, orientadora. – Pelotas, 2020.

123 f. : il.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2020.

1. Lugar. 2. Cuidado. 3. Proposição. 4. Casa. 5. Prática artística contemporânea. I. Sacco, Helene Gomes, oriente. II. Título.

CDD : 700

ELIVELTO ALVES DE SOUZA

A SOBREVIVÊNCIA DO LUGAR

O CUIDADO COMO PRÁTICA ARTÍSTICA

Orientadora:

Profa. Dra. **Helene Gomes Sacco**

Banca examinadora:

Profa. Dra. **Eduarda Azevedo Gonçalves**

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – UFPEL

Prof. Dr. **Eduardo Rocha**

Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo – UFPEL

Profa. Dra. **Gabriela Kremer Motta**

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – UFPEL

Profa. Dra. **Maria Raquel da Silva Stolf**

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais - UDESC

Profa. Dra. **Renata Azevedo Requião**

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – UFPEL

Pelotas, 2020

Dedico à minha mãe, com quem aprendi a cuidar.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Helene Sacco, que acompanha minhas práticas artísticas desde o início, agradeço imensamente pela presença atenta e sensível, pelas horas de dedicação, generosidade, confiança e ideias compartilhadas.

À Eduarda Azevedo, Eduardo Rocha, Gabriela Motta e Renata Requião, pelo olhar generoso na leitura do trabalho, pelas instigações e contribuições que colaboraram para o adensamento e continuidade da pesquisa.

À Raquel Stolf, pelo interesse demonstrado no trabalho ao aceitar o convite em fazer parte da banca examinadora.

Aos grupos de pesquisa *Lugares-livro: dimensões materiais e poéticas* e *Espaço Dobra: ateliê de publicações artísticas*, pelo encontro com importantes questões que transpassam a pesquisa.

Ao Luka Vargas, pela atenção e ajuda na elaboração de projetos gráficos envolvendo alguns trabalhos.

À Fernanda Fedrizzi, pelos encontros e conversas empolgantes que instigaram ideias e reflexões aqui presentes.

À minha família, em especial à minha mãe, Silvana Rosa, com quem aprendi a cuidar, pelo incentivo, apoio e acolhimento que tornaram minha trajetória acadêmica possível.

Aos meus amigos, em especial à Ana Safons, Adriano Simon, Francine Magalhães, Mateus Duarte, Yuri Morroni e Werner Müller, pelos encontros que intensificaram desejos e apaziguaram adversidades.

Ao meu amor, Matheus Rodrigues, com quem diariamente aprendo sobre o cuidado, pela escuta atenta e apoio incondicional que facilitaram a concretização da pesquisa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, pela concessão de bolsa durante período parcial de realização desta dissertação.

RESUMO

SOUZA, Elivelto Alves de. A sobrevivência do lugar: o cuidado como prática artística. 2020. 123 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2020.

O trabalho tem origem na linha de pesquisa de Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, no contexto das Artes Visuais Contemporâneas, em diálogos com a Literatura e a Filosofia. A reflexão parte da pesquisa de mestrado desenvolvida, a qual tem como objeto as experiências de criação e construção de meus trabalhos poéticos. Orienta-se no campo de estudo de Arte e Cotidiano, relacionando ações urbanas, projetos propositivos e publicações artísticas, que se exprimem por via da palavra e da fotografia. Discute as estratégias de aceleração e apagamento engendradas pelo mundo contemporâneo e analisa os dispositivos de resistência desenvolvidos na Arte, suas implicações sobre percepção, tempo e presença. Por fim, propõe o cuidado como prática artística e atitude de resistência a fim de pensar a sobrevivência do lugar, suas implicações a partir de ações e reflexões que se direcionam para a vida cotidiana na cidade, em especial às interferências perceptivas entre sujeito e lugar.

Palavras-chave: lugar, cuidado, proposição, casa, prática artística contemporânea.

ABSTRACT

SOUZA, Elivelto Alves de. The survival of the place: the care as an artistic practice. 2020. 123 f. Thesis (Master's degree in Visual Arts) – Graduate Program in Visual Arts, Arts Center, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2020.

The present study has its origins in the research line Creation Processes and Poetics of the Everyday Life, in the context of Contemporary Visual Arts, in dialogue with Literature and Philosophy. The reflection starts from the developed master's degree research, which has as its object the creation and construction experiences of my poetic work. It is oriented in the Art and Daily Life studies field, relating urban actions, purposeful projects and artistic publications, which are expressed through words and photography. It discusses about the acceleration and erasure strategies engendered by the contemporary world and analyzes the resistance devices developed in the Art's field, as well as their implications on perception, time and presence. Finally, it proposes the care as an artistic practice and a resistance attitude in order to think about the survival of the place and its implications from actions and reflections that are directed towards the everyday life in the city, especially the perceptual interferences between subject and place.

Keywords: place; care; proposition; house; contemporary artistic practice.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1. POR UMA PRÁTICA DE AGIR, POR UMA ARTE DE VIVER	
Aguardo Dedicatória	17
Palavra (A)guardada	20
Ser-Farol: perceber a cidade	29
2. INOCULAR: OUTRAS FORMAS DE VER E EXISTIR A ARTE	
Casas vizinhas irmãs da Rua Conde de Porto Alegre	51
3. DESLOCAMENTOS E INSCRIÇÕES	
Leitura e escrita do mundo	64
O que você escuta quando a cidade chama?	79
4. A CASA E O LIVRO, O CUIDADO E A PALAVRA	
Cuidar, demorar-se, penetrar	88
A transitoriedade do lugar na precariedade da vida	96
Lista de cuidados: pequeno inventário de exercícios de percepção	106
Verbetes: cuidado	113
CONSIDERAÇÕES ATUAIS	118
REFERÊNCIAS	120

Os artistas contemporâneos são “sábios” ou precursores de um gênero especial: recolhem pedaços dispersos do mundo como o faria uma criança ou um trapeiro. (...) fazem com que se encontrem coisas fora das classificações habituais, retiram dessas afinidades um gênero de conhecimento novo, que nos abre os olhos sobre aspectos inadvertidos do mundo, sobre o inconsciente mesmo de nossa visão.

Georges Didi-Huberman

INTRODUÇÃO

Esta dissertação é parte de uma produção artística pessoal que investiga os processos de criação da pesquisa intitulada **A sobrevivência do lugar: o cuidado como prática artística**. É sustentada em vivências próprias e experiências adquiridas ao longo de meu percurso poético, que investiga a prática artística como um exercício de percepção de mundo e a pensa atrelada ao cotidiano, às pequenas coisas que configuram nossa existência no mundo – como sentir um aroma, varrer uma calçada ou tomar uma xícara de chá –, entendendo que alguma coisa pode ser arte por conta da percepção, da presença, do envolvimento numa dinâmica de tempo e da experiência.

Através de um pensamento de arte que escapa ao tradicional, à produção de objetos convencionalmente identificados como artísticos, e na ideia que considera a arte ligada com a vida e o restante, proponho o cuidado como prática artística e atitude de resistência, a fim de pensar a sobrevivência do lugar, suas implicações a partir de ações e reflexões que se direcionam para a vida cotidiana na cidade, em especial às interferências perceptivas entre sujeito e lugar.

Nas investigações que me interessam, o cuidado começa com a percepção das coisas e em seguida se torna o lugar praticado (CERTEAU, 1994), o espaço em vias de acontecer, um lugar em construção. Começa, por exemplo, quando uma família percebe que uma casa abandonada pode render um lugar de vida e a ocupa. Ou com os pequenos gestos, diários e contínuos, de uma moradora com sua casa. Gestos como varrer o quintal, colocar a roupa no varal e dar atenção às flores do jardim. Gestos contínuos, frequentes, dispostos ao infinito da ação, que buscam a

possibilidade de vida no lugar. Gestos que revelam o cuidado como coisa miúda, diária, até mesmo *infraordinária* (PEREC, 1989), mas fundamental para a manutenção da vida.

Nesse sentido, o cuidado ao qual me refiro se dirige aos lugares e está ligado à ativação destes e ao lugar de vida; compreendendo lugar não apenas como uma localidade ou uma construção arquitetônica, mas também como uma situação ou circunstância. Do lugar me interessa pensar o que a minha presença ou a de outra pessoa pode desencadear. Presença como fator que atrai a percepção de um lugar ou de um contexto e provoca um movimento, mesmo que mínimo, que busca promover um contato com uma realidade que difere da apatia.

Em minhas investigações, parto do pensamento poético para compreender a percepção enquanto capacidade humana sensível, ética, estética, poética e política – capaz de desvelar estruturas, instaurar reflexões críticas e superar o próprio senso comum. Segundo o escritor, poeta e crítico Christian Prigent, em *Para que poetas ainda?* (2017), é por meio de um lugar de reflexão definido pelo incômodo, pela intranquilidade, que não apresenta certezas ou respostas definitivas, que a poesia instabiliza as “verdades” do senso comum, a bagunça e nos permite pensar e imaginar outras possibilidades do real, da vida. Para o autor, as palavras da poesia se vinculam de forma livre, fora da lógica ordinária da língua e, por isso, são políticas. Aproximando o pensamento de Prigent de minhas reflexões, investigo o meu pensamento poético vinculado ao campo das artes visuais contemporâneas, a fim de pensá-lo atrelado ao alargamento da percepção comum. O pensamento poético, uma vez instaurado, produz um fazer político que instaura um campo crítico que revela a realidade por outras formas e linguagens, conforme aponta Edson Sousa, em *Uma invenção da utopia* (2007):

Precisamos cada vez mais de um pensamento poético que, uma vez instaurado, produza efetivamente um fazer político no sentido pleno da palavra. A produção poética revigora a língua, toca com coragem no limite do dizível, contorna

com determinação as fronteiras do informe. Produz, portanto, um pensar contra (SOUSA, 2007, p. 35).

Meus movimentos e processos de criação relacionam-se a um pensamento poético no qual as categorias operacionais estão relacionadas à presença, à atenção, que cultivam um tempo mais generoso, e somam-se a uma força perceptiva não somente ligada ao ato de ver, mas também ao cuidado, ao “reparar” que se aproxima da sentença de José Saramago (1995), “se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”. Sentença que, como um convite à percepção da percepção, nos provoca a compreender que é sempre possível olhar mais e melhor, a ponto que essa percepção repara, aqui num jogo poético entre os diferentes significados que a palavra possui em português, no sentido de olhar com mais afinco, e também numa relação de cuidado e envolvimento com o visto ao ponto de reparar.

Os gestos que envolvem meus trabalhos se dirigem a um movimento de convite ao reparar, ao sentir, ao escutar, ao estar junto, ao perceber-se. Noto que, na criação, o gesto que eu procuro diz respeito ao cuidado. Cuidando, sinto que me envolvo com o mundo numa relação mais estreita, o que me impulsiona a buscar na arte modos de pensar esse gesto, poético para mim, como revitalização das formas de *ser* e *estar* no mundo, questionando suas configurações no cotidiano da vida e nas relações que com o mundo tecemos.

Meus trabalhos e os processos que os antecipam se dão no cotidiano, em questões que se dedicam às indagações sobre a noção de casa e a forma como habito o mundo. Questões que se originam de uma experiência de lugar e são atravessadas pelas relações que desenvolvo a partir de deslocamentos nas cidades de Pedro Osório e Pelotas, Rio Grande do Sul. É no cotidiano que as sensibilidades se constroem, propiciando o encontro a um lugar de liberdade e de potência de criação. No entanto, o cotidiano é também ausência de sensibilidades, de olhares atentos e calorosos, em que tudo já está em um lugar pré-estabelecido (no banal, no evidente, no comum), e que, talvez por isso, seja difícil deixarmos-nos afetar. Contudo, e

ainda assim, é no cotidiano onde podemos buscar uma nova forma de relação com os lugares, com as pessoas, de deixarmo-nos sensibilizar pelas experiências.

Georges Perec, escritor sensível à sua cidade, propõe interrogarmos sobre aquilo que parece tão evidente que esquecemos sua origem. Interrogarmos o cotidiano, o ordinário, o infraordinário, o habitual:

Interrogar o habitual. Mas justamente estamos acostumados com ele. Nós não o interrogamos, ele não nos interroga, não parece ser um problema, nós vivemos sem pensar, como se ele não transmitisse nem pergunta, nem resposta, como se ele não carregasse nenhuma informação. Não se trata nem mesmo de condicionamento, é anestesia. Dormimos nossa vida em um sono sem sonhos. Mas onde está a nossa vida? Onde está o nosso corpo? Onde está o nosso espaço? (PEREC, 1989, tradução minha).

Muitas vezes assumindo um olhar crítico sobre o cotidiano, a arte se dispôs a interrogar o habitual, dando sentido à relação de lugar e a experiência com a cidade. Podem-se lembrar trabalhos de artistas como Allan Kaprow, Francis Alÿs, Hélio Oiticica, Robert Smithson e outros tantos, que nos incitam a compreender o quanto perceber atentamente a forma como habitamos o lugar pode nos dizer muito mais do que imaginamos, revelando que práticas de espaço desvelam tanto os lugares de poder, quanto as sutis formas de vida e de resistência.

Tendo em vista o campo vivo da pesquisa, utilizo diversos autores, artistas, filósofos, poetas e outros observadores atentos do mundo que me ajudam a pensar arte e vida de forma imbricada, contribuindo para o alargamento de minha percepção e para uma reflexão mais crítica sobre as produções artísticas vinculadas ao contexto contemporâneo e ligadas ao cotidiano. Partindo das (re)ações entre as noções de lugar, cuidado, percepção e casa, busco investigar outros procedimentos de pensar, narrar, escrever e apresentar um processo de criação em artes visuais, direcionando-me, para tanto, à metodologia de pesquisa em poéticas

visuais, observando os movimentos do processo de criação e reflexão dos trabalhos.

No capítulo que segue esta introdução, **por uma prática de agir, por uma arte de viver**, discuto práticas de espaço e limites da arte a partir das proposições *Aguardo Dedicatória* (2016), *Palavra (A)guardada* (2018) e *Ser-Farol: perceber a cidade* (2018), expondo o início de uma reflexão que pretende investigar a arte como um exercício de percepção do mundo. Desenvolvo um diálogo acentuado com o artista e pesquisador Hélio Ferverza, aproximando-me das ações do artista Allan Kaprow e da compreensão da *arte como experiência*, proposta pelo filósofo John Dewey.

Em **inocular: outras formas de ver e existir a arte**, exponho uma discussão decorrente do entrecruzamento das noções de tempo, percepção, presença e atenção, buscando situá-la por via do olhar. Apresento a origem das questões poético-perceptivas em minhas práticas artísticas através do encontro com as *Casas vizinhas-irmãs da Rua Conde de Porto Alegre*, proposição *in progress* desde 2017. A partir da análise de algumas configurações do modo de vida contemporâneo ocidental, estabeleço um diálogo acentuado com os filósofos Byung-Chul Han, Jorge Larrosa, Gilles Deleuze e Michel Serres, com o escritor José Saramago e com o coletivo de arte Poro, buscando pensar o lugar da arte como atitude de resistência.

Em **deslocamentos e inscrições**, apresento os trabalhos *Leitura e escrita do mundo* (2019) e *O que você escuta quando a cidade chama?* (2019), a partir de reflexões oriundas de percursos e vivências em lugares da cidade de Pedro Osório, proporcionadas especialmente pelo encontro com algumas casas. Estabeleço um diálogo com os historiadores de arte Georges Didi-Huberman e Lucy Lippard, com o escritor Georges Perec e com o artista Francis Alÿs, buscando compreender meus distintos modos de envolvimento com os lugares.

No último capítulo, **a casa e o livro, o cuidado e a palavra**, desenvolvo minha noção de casa a partir de reflexões oriundas de meus processos de criação e de minha experiência de habitar, tecidas através da publicação

Cuidar, demorar-se, penetrar (2018), e exponho as implicações dos modos de vida na sobrevivência dos lugares por meio da publicação *A transitoriedade do lugar na precariedade da vida* (2019), descrevendo também o encontro com o lugar-livro e seus desdobramentos. Apresento, ainda, os trabalhos *Lista de cuidados: pequeno inventário de exercícios de percepção* (2020) e *Verbete: cuidado* (2020), discorrendo acerca da noção de cuidado que permeia minhas práticas artísticas. Para tanto, crio um diálogo com o filósofo Martin Heidegger, com as pesquisadoras Anne Moeglin-Delcroix e Regina Melim, e com os artistas Raphael Escobar e Helene Sacco.

POR UMA PRÁTICA DE AGIR,
POR UMA ARTE DE VIVER

Em *Limites da arte e do mundo: apresentações, inscrições, indeterminações*, Helio Ferverza (2006) interroga os possíveis limites da arte contemporânea e as relações entre arte e não-arte a partir da análise da obra “Base do Mundo”¹, do artista italiano Piero Manzoni. A obra, construída em ferro e bronze é, como o nome diz, uma base que deveria ser utilizada para sustentar ou receber esculturas, o que, no entanto, não ocorre. Com frases invertidas, escritas de cabeça para baixo, afixadas em um de seus lados, pode-se entender que a parte superior da base está virada para baixo, em contato com a terra. Nela está escrito: “Base do Mundo, base mágica nº 3 de Piero Manzoni, 1961. Homenagem à Galileu”. Segundo Ferverza, “ao inverter a posição do pedestal em ‘Base do Mundo’, Manzoni coloca o mundo inteiro sobre o pedestal e, num gesto simbólico, transforma tudo o que aí está em arte” (2006, p. 84), ou seja, Manzoni abre a possibilidade para pensarmos que qualquer pessoa ou coisa pode ser arte, já que sua proposição vaza esses limites e expande-se do espaço do museu para outras situações da vida, não necessariamente artísticas. Ferverza, com isso, lança-nos as seguintes perguntas:

Existiria a possibilidade de que neste momento fizéssemos parte de uma obra de arte, mesmo que nós não soubéssemos disso? Pois, com quantas situações podemos estar relacionados no mundo neste momento, sem que saibamos e sem que tenhamos uma ideia de suas implicações? Com quantas coisas convivemos, e quantas delas utilizamos sem saber como funcionam, sem saber de seus efeitos sobre nós? Então, existiria a possibilidade de que fôssemos arte neste instante? E talvez não somente aqui e agora, mas amanhã no início da tarde, ou ontem ou anteontem dentro de um ônibus ou no meio de um

¹ Piero Manzoni, “Base do Mundo” (“Base do Mundo, base mágica nº 3 de Piero Manzoni, 1961. Homenagem à Galileu”), ferro e bronze, 82 x 100 x 100 cm. Museu de Herning, Dinamarca.

trabalho? Haveria a possibilidade de pensar que seria arte o gesto de levantar hoje pela manhã, sentir o cheiro do café, de abrir a janela? Mas, também, por que não, o caminhar pela rua, observar o verde da grama na praça, escutar alguém que assobia sentado num de seus bancos e a cidade onde ele se encontra? Haveria a possibilidade de que fosse arte mesmo um gesto ou um estado de indefinição? (FERVENZA, 2006, p. 83).

Parto desses questionamentos para pensar três proposições de minha autoria, em que percebo estar presente a relação de limites entre arte e não-arte, ou entre arte e mundo, numa ideia de arte que não se parece com arte, mas sim com a vida, como nos lembra o artista norte-americano Allan Kaprow.

As duas primeiras proposições a serem aqui apresentadas referem-se a *Aguardo dedicatória* e *Palavra (A)guardada*, trabalhos em que a percepção se mostra como participação, em que proponho a ativação de um pensamento ligado a um contexto ou lugar, no caso de ambas, o lugar-livro e seus desdobramentos.

...

O gesto de escrever uma dedicatória é uma proposta de encontro, endereçamento a um leitor no futuro? Livros poderiam ser vistos como máquinas do tempo? O autor nem existe mais, mas pode ser lido por alguém hoje, amanhã ou num futuro distante. Com o convite à experiência de dedicar um livro para uma pessoa desconhecida, criei, em 2016, uma proposição que pretendeu a partilha da experiência de leitura entre leitores que talvez nunca se conhecessem, mas que dividiriam, de alguma forma, a experiência de ler o mesmo livro.

O trabalho, intitulado *Aguardo Dedicatória*, foi realizado junto às atividades do evento Experiência Bibliotheca: aproximações infraordinárias, organizadas pelo grupo de pesquisa *Lugares-Livro: dimensões materiais e*



Fig. 1. Elivelto Souza. *Aguardo Dedicatória*. Proposição. Pelotas. 2016.

poéticas, coordenado pela Profa. Dra. Helene Gomes Sacco, durante a 44ª Feira do Livro de Pelotas de 2016. Configurou-se como uma proposição, de autoria própria, com duração de quatro dias, em que, sentado em uma das mesas da Bibliotheca Pública Pelotense, coloquei presença na espera por pessoas desconhecidas e propus a elas que dedicassem um livro a um leitor do futuro, também desconhecido.

Minha proposição no trabalho encontrava-se no convite a alguém em dedicar um livro para um leitor do futuro. Minha presença, nesse caso, se dava sobretudo como escuta e como disponibilidade para estar com o outro, para o diálogo, fazendo com que a proposição resultasse do que poderia ocorrer da implicação do meu aguardar por pessoas no lugar. Nem sempre a pessoa que se sentava junto à mesa se propunha a dedicar um livro a alguém, o que fez com que a proposição não ficasse restrita apenas a doação da dedicatória, mas às inúmeras possibilidades que se abriam através do convite, como o relato da experiência de uma leitura e a recuperação de uma memória.

Dedicamos na maioria das vezes livros que gostamos, amamos, e há algo dessa experiência que se propaga na dedicatória. Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, Roland Barthes apresenta o verbete *Dedicatória*: "Episódio de linguagem que acompanha todo presente amoroso, real ou projetado, e, mais geralmente, todo gesto, efetivo ou interior, pelo qual o sujeito dedica alguma coisa ao ser amado" (2003, p. 103). Entre outras palavras, diz, ainda, Barthes: "Não podemos dar linguagem (como fazê-la passar de uma mão para outra?), mas pode-se dedicá-la (...). Não podendo dar nada, dedico a própria dedicatória, no que se absorve tudo o que tenho a dizer" (Idem, p. 106). O autor ainda nos diz que a operação na qual o outro é envolvido se trará não de um sobrescrito, mas de uma inscrição: "o outro está inscrito, inscreveu-se no texto, deixou seu rastro, múltiplo" (Idem, p. 109).

Essa relação de inscrição e rastro da qual nos diz Barthes leva-me a pensar sobre tempo e duração, à forma como se inserem nesse trabalho:

uma doação no presente para uma aposta de um encontro no futuro. Há a aposta no tempo do outro e, conseqüentemente, a proposição só existe em função da doação desse tempo: doado no presente e remetido ao futuro aberto e incerto. Um tempo doado, um tempo vivido na escrita e um tempo em aberto, que talvez se configure pela possibilidade de um encontro no futuro.

Durante os quatro dias aguardando dedicatórias passaram por mim inúmeras pessoas. Entre a minha espera no lugar, algumas conversas, olhares, silêncios, alguns responsáveis pelas mais de dez dedicatórias que recebi ao longo da ação. Entendia que estava presente também como responsável por guardar todas elas, não de forma a escondê-las ou trancá-las, mas no sentido do qual nos lembra o poeta brasileiro Antônio Cicero em *Guardar*:

Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.
Em cofre não se guarda coisa alguma.
Em cofre perde-se a coisa à vista.
Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.
Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela, isto é, estar por ela ou ser por ela.
(CICERO, 1996, p. 337).

Não sabia ao certo o destino que as dedicatórias teriam, já que durante os quatro dias o meu interesse maior estava em propor esse convite, propor a ativação de um pensamento que se voltava para o lugar-livro. Entretanto, já carregava comigo o desejo de lançá-las ao mundo num gesto que pretendia o endereçamento dos livros dedicados à leitores do futuro.

Dois anos se passaram e o tempo doado das pessoas que participaram de *Aguardo Dedicatória* propiciou o desenvolvimento da proposição *Palavra (A)guardada*, trabalho em que as dedicatórias de *aguardo dedicatória* tomam corpo e encontram leitores em potencial, como um convite para explorar os livros que lhe foram dedicados anos atrás. Por meio de marca-páginas que trazem consigo as dedicatórias e os códigos



Fig. 2. Elivelto Souza. *Palavra (A)guardada*. Proposição. Pelotas. 2018

dos livros dedicados, mas não o nome, a proposição convidou pela busca por palavras que são (a)guardadas. A proposição, de minha autoria, integrou a edição 2018 do evento realizado pelo grupo de pesquisa já citado, *Lugares-livro: dimensões materiais e poéticas*, durante a 46^o Feira do Livro de Pelotas.

O começo da proposição antecedeu uma situação um tanto quanto inusitada. Estava sentando em um dos bancos da Praça Coronel Pedro Osório, em frente a Bibliotheca Municipal Pelotense, pensando em qual seria a melhor forma de abordar as pessoas para a entrega do marca-páginas. Retirei alguns da mochila e os segurei na mão. Pensei mais um pouco, observando o lugar e a forma de movimentação das pessoas ao redor. Estava prestes a dar início a ação, quando, de repente, fui abordado por uma mulher que andava pela praça. Se apresentou transparecendo ser alguém que me conhecia, que vinha ao meu encontro propositalmente. Surpreso e sem entender aquela abordagem, mas não incomodado, levantei-me para apresentar-me igualmente. Nos cumprimentamos com um aperto de mãos e, em seguida, voltei a sentar-me no banco, agora na companhia dela, que não esperou muito para começar a falar. Foram três ou quatro frases de um assunto que eu não fazia ideia, mas que ouvi atentamente, esforçando-me para compreender. Ao final de uma das frases pude entender algo como: “meu amigo me falou de ti, elogiou teu trabalho defendendo os direitos trabalhistas”. Mal havia completado a expressão de estranheza de quem estava achando tudo muito engraçado, quando ela, sem trégua, avançava ainda mais no assunto, dizendo-me mais algumas palavras de que não recordo. Sorri timidamente com receio de envergonhá-la e, em seguida, a interrompi, evidenciando não ser a pessoa que ela pensava que eu fosse. Também agradei a ela pela abordagem, que para mim se fazia cara pelo o que tinha a dizer. Nesse instante ficou em silêncio, talvez catatônica por dois segundos, depois sorriu sem jeito. Entreguei um marca-páginas e continuei: “tem um livro te esperando na biblioteca”. “Como assim? ”, perguntou-me. Avancei: “alguém, dois anos atrás, te dedicou um livro. Esse livro se encontra na Bibliotheca Pública Pelotense e

pode ser encontrado através do código contido nesse marca-páginas, que o identifica na prateleira". Talvez sem entender, rapidamente agradeceu e se desculpou pelo o que chamou de equívoco. Percebi que guardou o marca-páginas na bolsa, apenas tendo passado os olhos brevemente por ele. Tudo não demorou três minutos. O homem a quem ela iria inicialmente ao encontro a esperava no banco ao lado. Dessa forma, totalmente ao acaso, o primeiro encontro de uma das dedicatórias com alguém do futuro se fez. De certa forma ele me preparou para todos os outros encontros, onde assumi o ar de ficção para as abordagens seguintes.

A proposição aconteceu em dois dias, contou com a entrega de treze dedicatórias que se repetiam em mais de duzentos marca-páginas. As entreguei em diversos lugares: na Bibliotheca Publica Pelotense e em seu entorno, na Praça Coronel Pedro Osório, no Calçadão do centro de Pelotas, nas paradas de ônibus, no supermercado, na feira, para as diversas pessoas que encontrava em minha caminhada pela cidade: a vendedora ambulante, o gari, a moça que lia um livro debaixo da árvore, alguém que acontecia de estar ali, onde eu também me encontrava. Quando abordava mais de uma pessoa ao mesmo tempo, doava marca-páginas com dedicatórias diferentes para cada uma delas.

Diferentemente da entrega de um panfleto, a proposição priorizava o diálogo com o outro e a disponibilidade para seus desdobramentos. Por estar consciente disso antes mesmo da ação acontecer, pensei que seria muito importante a escolha do dispositivo ao qual eu iria utilizar, já que ele poderia informar ou não coisas bem distintas das quais eu pretendia. Nesse sentido, após uma longa reflexão sobre o suporte que eu utilizaria para a entrega das dedicatórias, percebi o marca-páginas como um dispositivo que conversava com o que eu estava propondo.

Usado para marcar a pausa de leitura em um livro, o marca-páginas pode passar adormecido por dias ou até mesmo anos entre duas páginas, contudo, quando o livro volta a ser aberto, estará lá. Ele resiste ao tempo e, de certa forma, está intimamente ligado as palavras, guardadas por ele e

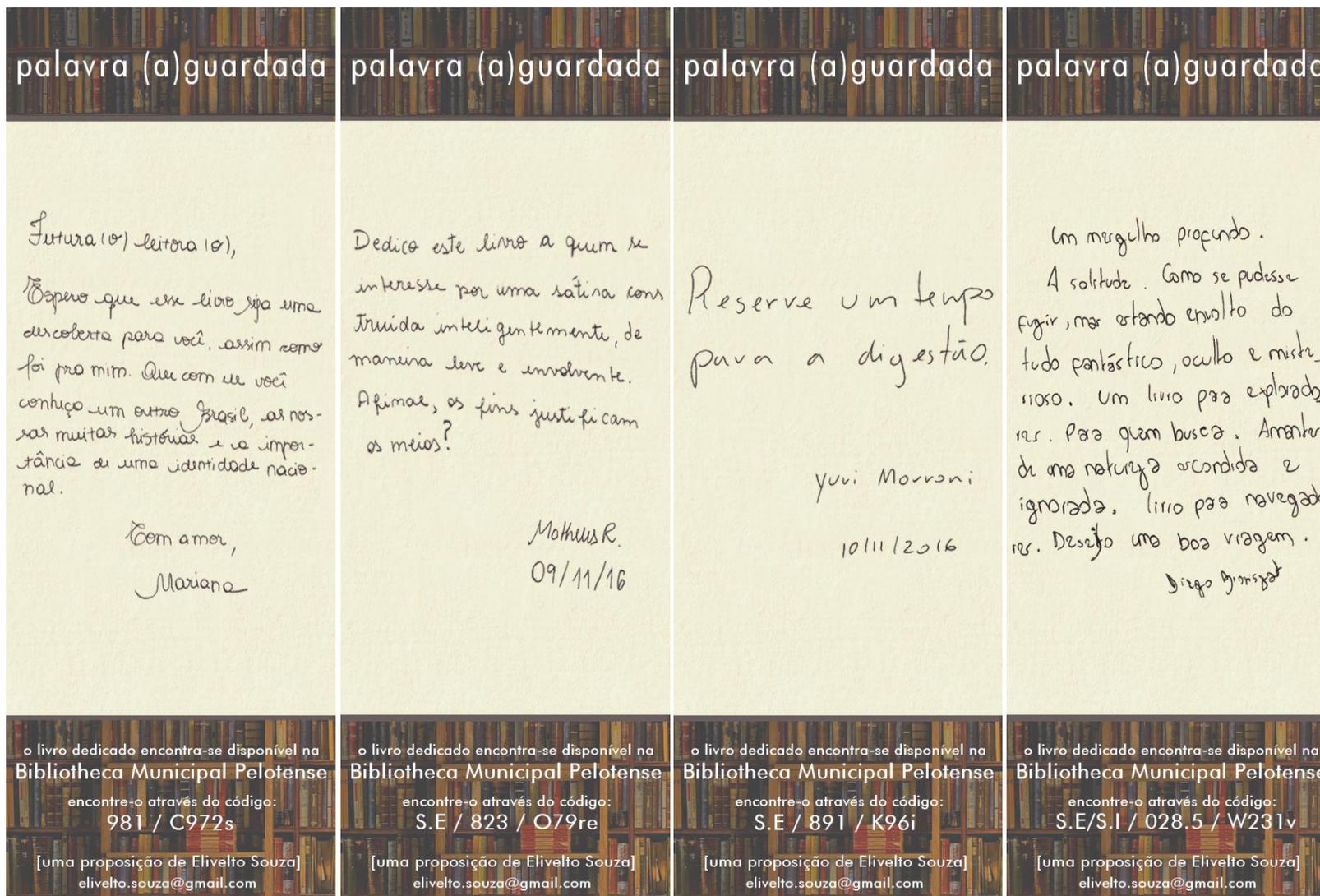


Fig. 3. Elivelto Souza. Marca-páginas da proposição Palavra (A)guardada. 2018.

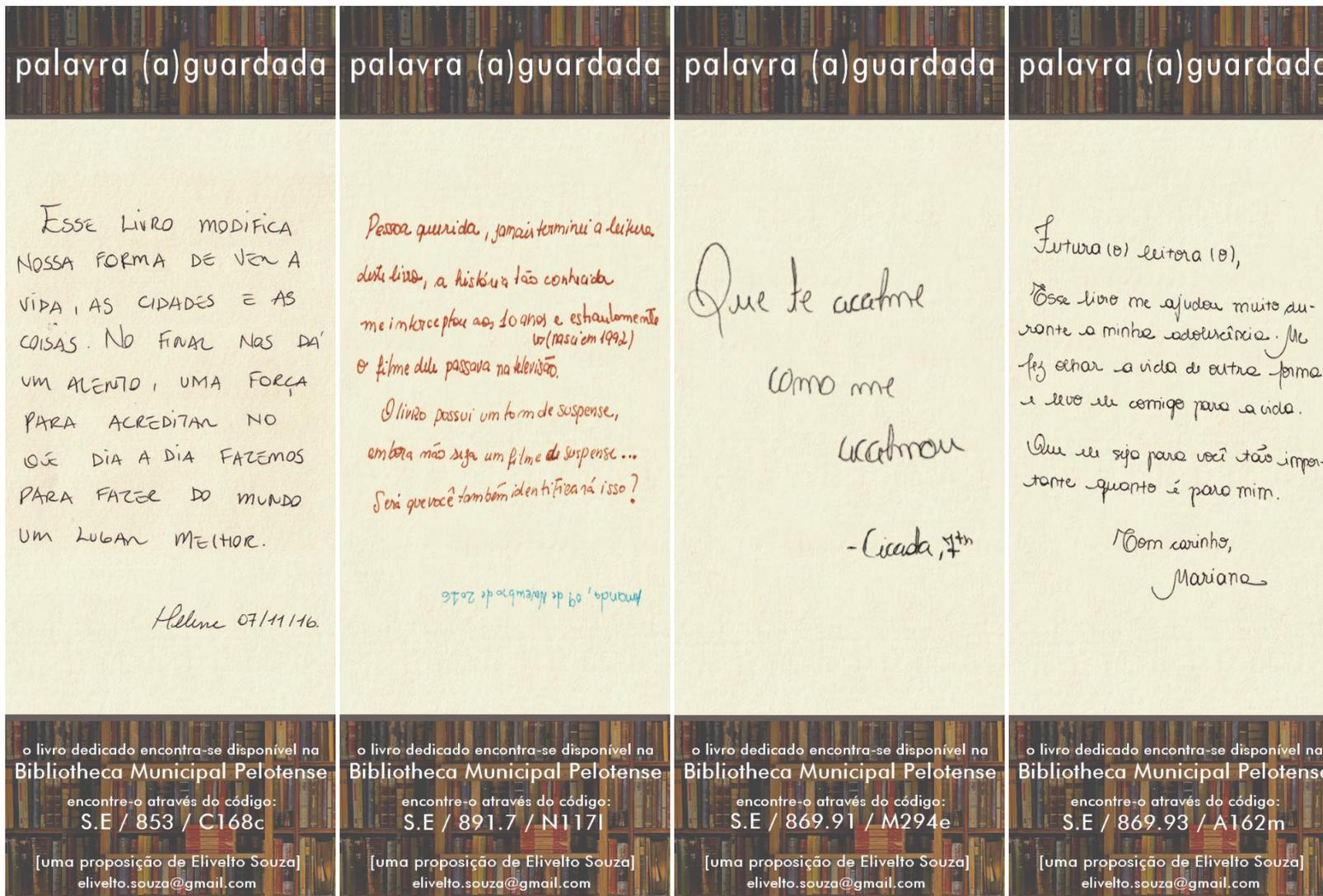


Fig. 4. Elivelto Souza. Marca-páginas da proposição Palavra (A)guardada. 2018.

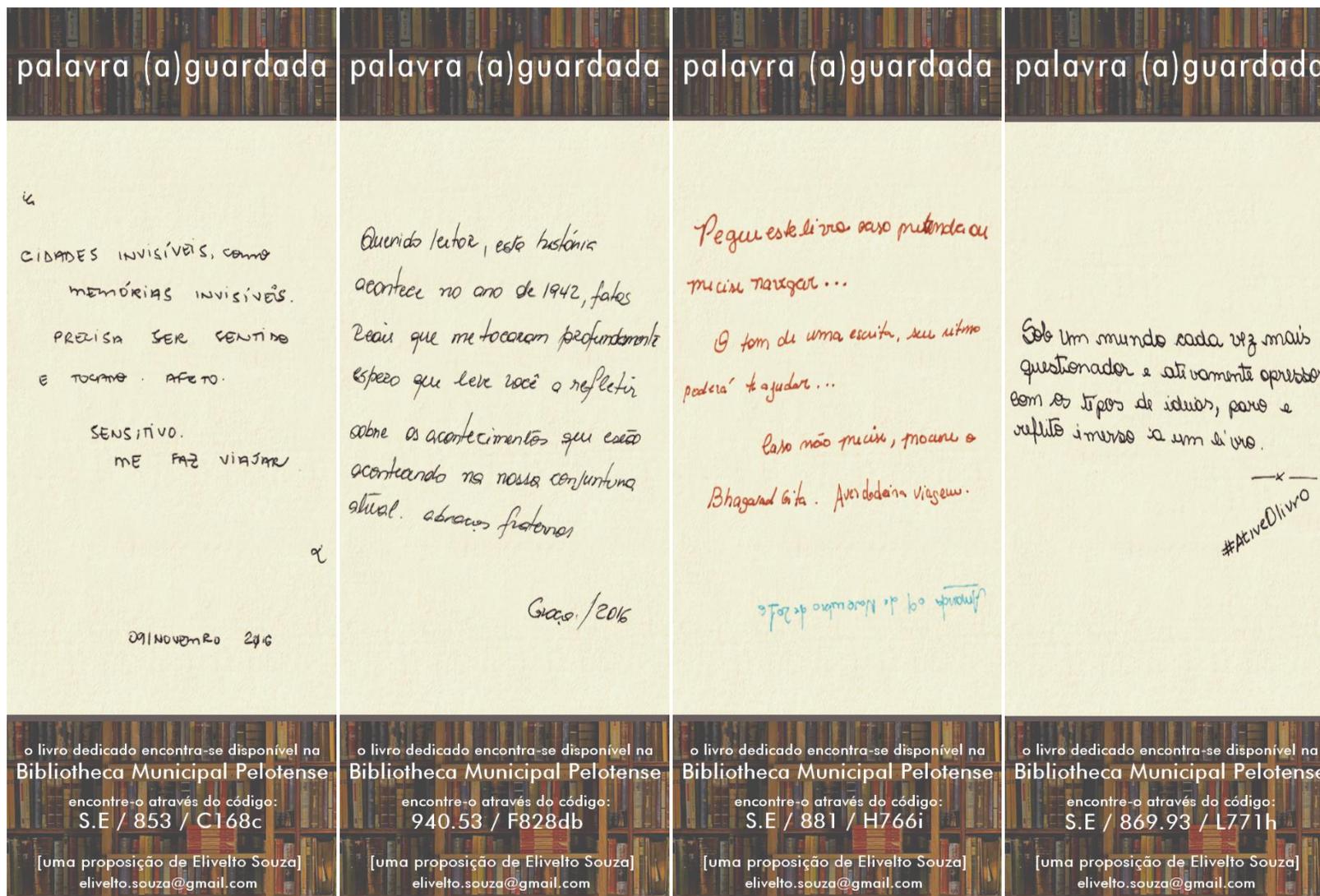


Fig. 5. Elivelto Souza. Marca-páginas da proposição Palavra (A)guardada. 2018.

aguardadas para serem lidas por alguém. Foi dessa percepção que, inclusive, originou-se o nome da ação, *Palavra (A)guardada*, que além da referência ao uso do marca-páginas, reporta-se também as dedicatórias de *Aguardo Dedicatória*, doadas por alguém no passado, guardadas por mim, e aguardadas para serem entregues a alguém do futuro.

O marca-páginas abre a possibilidade para que minha ação tenha uma duração prolongada, o que escapa apenas ao tempo presente da entrega dele a alguém, já que seu uso faz com que algo seja sempre lançado para o futuro. Nesse sentido, através do uso desse dispositivo, abro a proposição para o amanhã, para o mês que vem, para o ano que vêm, para quando a pessoa que o tiver recebido se deparar novamente com a dedicatória que lhe foi destinada no meio das páginas de um livro e, talvez então, através desse reencontro, ser despertada pelo desejo de ir atrás do livro que lhe fora dedicado no passado. Nesse sentido, a duração desse trabalho transborda qualquer intenção minha, sendo ele muito maior do que qualquer coisa que eu possa planejar.

Entretanto, é importante frisar que os marca-páginas não são o trabalho, eles são parte, uma proposição. O trabalho é o que pode ocorrer no momento e depois da sua entrega: diálogos, reações, ideias, o encontro com o livro na biblioteca, o que pode gerar uma nova janela com infinitas possibilidades para a vida daquela pessoa, daquele lugar, daquele livro.

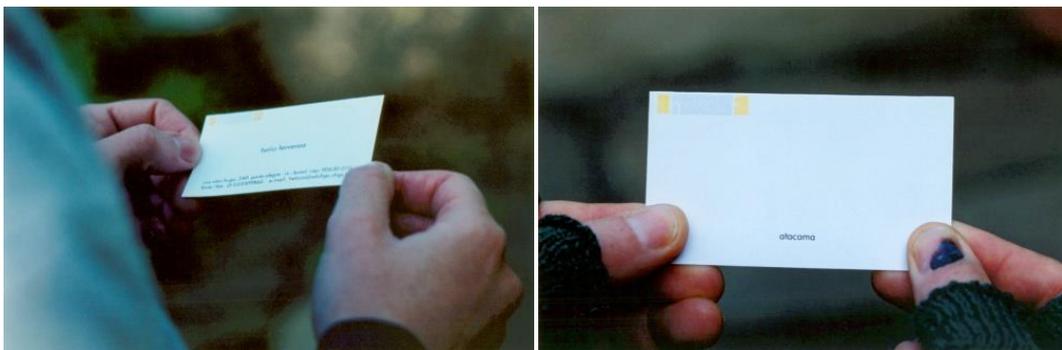


Fig. 6. Helio Fervenza. *Apresentações do Deserto*. Desde 2001-20.

Esse interstício de entrega de um dispositivo, que abre a possibilidade para que muitas coisas aconteçam, pode ser percebido também no trabalho do artista Hélio Ferverza. Em *Apresentações do Deserto*, o artista distribuiu cartões: um com seu nome, endereço e logotipo, e outro com o nome de um deserto, Atacama, Gobi ou Kalahari, escolhido ao acaso dos encontros. A proposição, que vem sendo realizada desde 2001, consiste daquilo que pode ocorrer no momento ou após a entrega dos cartões a alguém: diálogos, observações, reações e outras iniciativas. Os cartões, nesse sentido, não são por si só o trabalho, a obra, eles apresentam uma situação em que não há conclusões ou uma visão a ser dada, “os cartões podem ser aquilo que se encaminha, que prepara para a arte” (HERFENZA, 2006, p. 89).



Fig. 7. Elivelto Souza. Desdobramentos da proposição *Palavra (A)guardada*. Pelotas. 2018.

No caso de *Palavra (A)guardada*, além das diversas reações obtidas na entrega do marca-páginas, pude presenciar duas situações, em especial, daquilo que, parafraseando Ferverza, se encaminha, que prepara para a arte. Em uma delas recebi o retorno da bibliotecária da Bibliotheca Pública

Pelotense, dizendo-me que algumas pessoas haviam estado no lugar para procurar os livros que lhes foram dedicados e que, inclusive, algumas delas fizeram o cadastro necessário para a retirada do livro. Recebi, ainda, mais uma grata surpresa, a qual pude fotografar: encontrei duas meninas entre as prateleiras da biblioteca, cada uma com seu marca-páginas em mãos, procurando pelos livros que lhe foram dedicados.

Essa situação, esse encontro, me fez perceber como essa proposição, assim como em *Aguardo Dedicatória*, volta-se também para as questões de descoberta, da surpresa, do deslocamento, do mistério, da dúvida, do desconhecido, numa espécie de mapa ao tesouro. O que está intimamente ligado ao universo da literatura, onde se escreve sem saber ao certo quem será o leitor e sempre se lê de um lugar de vida diferente, em que não sabemos quais palavras nos aguardam na próxima página.

...

Gostaria de falar agora de *Ser-Farol: perceber a cidade*, trabalho onde também percebo as problemáticas que dizem respeito aos espaços de atuação, de inscrição, indeterminação e circulação da arte. Entretanto, antes de adentrar a essa esfera de discussão, se faz necessário apresentá-lo pelas suas próprias questões materiais, considerando o processo de criação que o antecedeu, bem como meu interesse em pensar em questões perceptivas, algo que surge de um caminhar pela cidade, em que muitas vezes me atenho à observação de casas antigas, abandonadas ou em ruína.

O farol, uma torre elevada que emite intensa luz e sinal sonoro, guia os navios e aviões durante a noite. Sua luz, que se direciona às estrelas ou tempestades, oferece proteção. O som da sirene atravessa as tempestades, seus raios salvam a vida dos aviões e dos marinheiros. Do mesmo modo, do que seria capaz uma *percepção-farol*? Em *Tempo, erosão: faróis e sinais de bruma*, Michel Serres apresenta esse conceito ao referir-se a uma forma



Fig. 8. Elivelto Souza. *Ser-Farol: perceber a cidade*. Exposição coletiva *DES/ARTiculações Extemporâneas*. Pelotas. 2018.

de percepção que ilumina, cuida e pode salvar. Sobre o que significa ir ao Farol, escreve:

Com seu clarão, o Farol oferece proteção; com sua luz, domina os recifes; com seus raios, salva a vida das naves, dos marinheiros. Brando e quente, forte e fraco, luz e sinal sonoro ao mesmo tempo, seu brilho, mas, neste caso, seu brilho apenas, se opõe verdadeiramente a potência, dura e inevitável, das vagas que arrastam as embarcações em direção aos rochedos. [...] Ele vai contra a entropia. Por mais débeis que sejam os números que medem a quantidade de informação contida em seu foco de luz, eles têm o poder – qualitativo, raro ou miraculoso? – de ir contra a corrente dos fluxos gigantescos da potência das vagas de tempestade, de escala entrópica. O Farol reluz na tempestade; o som e o sentido da sirene atravessam a bruma. Eles salvam. Da mesma forma, por sua luz, a percepção-farol nos protege. Não apenas a nós [...], mas ela também protege as coisas do mundo (SERRES, 2013, p. 82-83).

Ser-Farol: perceber a cidade, nasceu de uma reflexão sobre uma cidade em estado de arruinamento, que tem suas memórias perdidas pelo processo de apagamento de suas casas. Por meio desse trabalho, propunha aos visitantes o convite a experimentação dos espaços urbanos através de um corpo-farol, capaz de ativar uma percepção da ordem do cuidado, instigando a experimentação da cidade por meio de um olhar mais atento, miúdo.

O trabalho constitui-se de um objeto-cartaz-lambe-lambe (formado por dois cartazes lambe-lambe que fixavam-se em uma chapa acrílica de mesmo tamanho, com imagens distintas em cada face, mediando aproximadamente 29x42cm), fixado por duas estruturas sutis (cada uma delas formada por fios de náilon e minúsculos destorcedores giratórios de metal, fixadas entre o teto, o objeto-cartaz-lambe-lambe e o chão), que o mantinham verticalmente centrado e propiciavam seu livre giro para ambos os sentidos; de duas pilhas de cartazes lambe-lambe (mais de 100 cartazes, impressos em papel Pólen Soft 80g/m², mediando aproximadamente 29x42cm cada), posicionadas lado a lado, no chão, disponíveis para distribuição; de um fragmento de ruína (pequeno pedaço de tijolo com

reboco), enrolado no nylon da estrutura inferior (a qual sustentava o objeto-cartaz-lambe-lambe); e de uma fotografia de casa em ruína (fotografia digital, impressa em papel sulfite 75g/m², medindo aproximadamente 60x84cm, fixada na parede com fita dupla face).

O trabalho foi criado através do convite, direcionado a mim e a outros artistas, a integrar a exposição dos formandos das turmas de 2018 dos cursos de Artes Visuais Licenciatura e Bacharelado do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, mais tarde intitulada por nós artistas de *DES/ARTiculações Extemporâneas*, exposição coletiva realizada na galeria da mesma instituição, A Sala, entre dezembro de 2018 e março de 2019. A concepção da exposição relacionava-se à produção dos artistas durante suas graduações e requeria a apresentação de um trabalho ligado à pesquisa poética desenvolvida por cada artista durante o período, ou mesmo de um fragmento dessa produção. Partindo desse propósito, apresentei o trabalho já citado, que carrega, em sua concepção, questões envolvendo olhar, cidade e cotidiano, pelas quais me interessei ao longo da graduação e que também se fazem presentes agora, na pesquisa poética que desenvolvo enquanto mestrando.

Parti do cartaz lambe-lambe intitulado *seja farol*² (2018), trabalho pensado como dispositivo-convite à percepção dos lugares. Em um de seus lados há a imagem do desenho que representa um farol e, no outro, uma composição de palavras que se forma verticalmente, também como um farol, no qual está escrito “seja farol: olhe, tome conta, demore-se, atente, afeta. Inicialmente pensei em apresentar o trabalho conforme seu propósito, fixado na parede com cola de lambe-lambe junto a algumas cópias para distribuição. Entretanto, não pude deixar de pensar no espaço no qual eu apresentaria o trabalho e, por isso, precisei criar outros movimentos e desvios no pensamento. Pensei, na época do trabalho, que a galeria A Sala

² Cartaz Lambe-lambe idealizado na disciplina de Paisagens Cotidianas e Dispositivos de Compartilhamento, do PPGAVI/UFPel, ministrada pela Profa. Dra. Eduarda Azevedo Gonçalves, e viabilizado pelo convívio no Projeto de Pesquisa Lugares-livro: dimensões materiais e poéticas e no Projeto de Ensino Espaço Dobra, coordenados pela Profa. Dra. Helene Sacco.

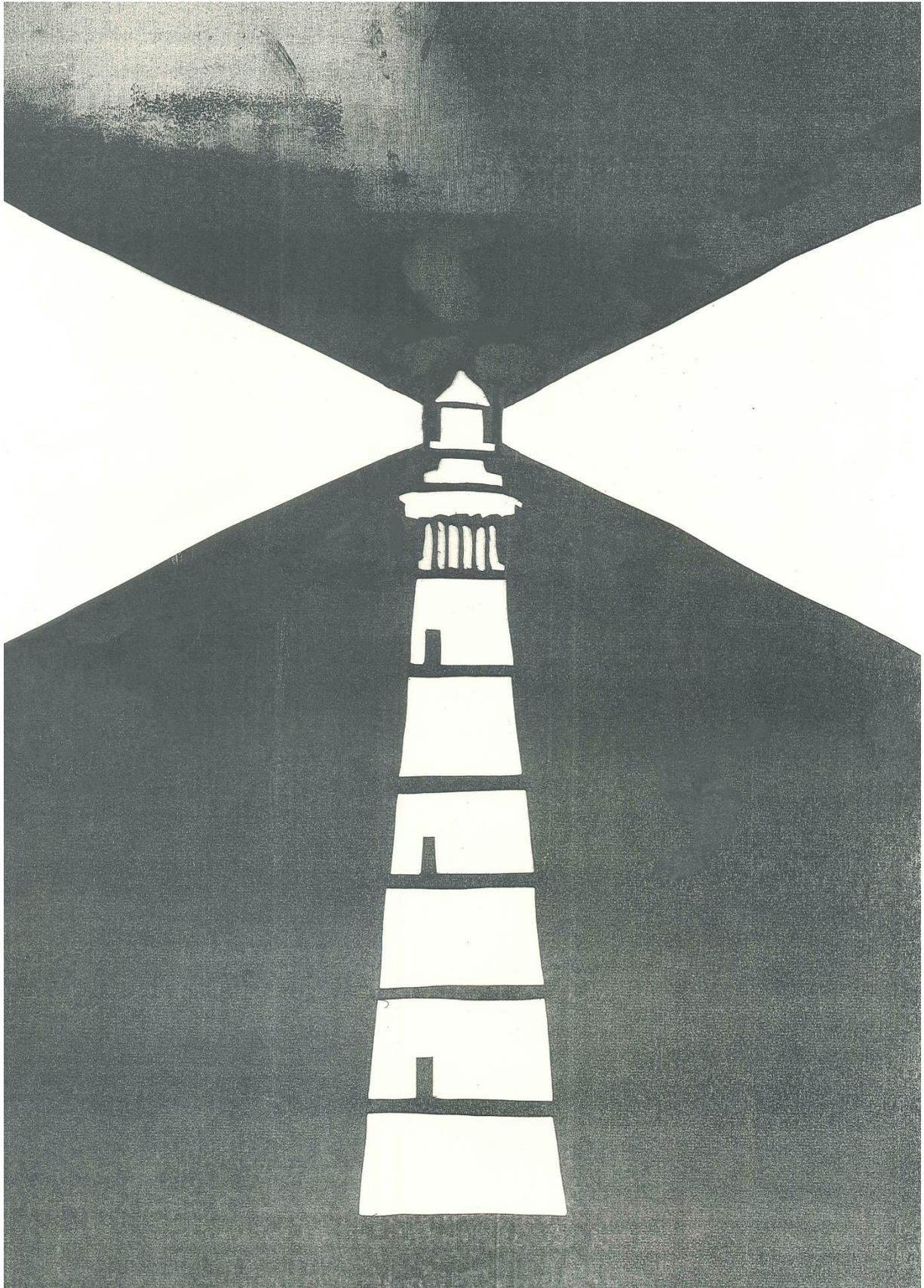


Fig. 9. Elevelto Souza. *Seja Farol*. Cartaz lambe-lambe. 2018.

seja farol

olhe

tome conta

demore-se

atente

afete

cuide

perceba o pedido que as coisas fazem

cole este lambe num lugar que precise de um farol

Fig. 10. Elivelto Souza. *Seja farol*. Cartaz lambe-lambe. 2018.

não precisava de um farol em sua parede, já que haviam muitos olhares direcionados a ela, um espaço constantemente ativado e praticado e, por isso, bem iluminado em relação a sua existência – o que se contrapõe a ideia por trás do meu trabalho, ligada à procura por lugares em vias de esquecimento ou apagamento.

Pensei, então, em uma nova forma de apresentá-lo: não na parede, mas no centro da sala, girando como de fato gira a luz de um farol. Para tanto, precisei inventar a estrutura já descrita, que permitiu com que as imagens do farol (farol desenho e palavra) pudessem ficar girando infinitamente para qualquer um dos lados, movimento que dependia da movimentação das pessoas ou da circulação de ar no ambiente. A ideia dos cartazes para distribuição permanecia, a executei através de duas pilhas, deixadas no chão, cada uma delas com um dos lados do farol para cima. Como minha intenção era a que fossem levados pelos visitantes da exposição, o fiz da forma que achei ser a mais convidativa à retirada: no chão, e não em cima de um cubo qualquer.

Percebi que o meu pensamento estava muito ligado à possibilidade de ativação dos lugares em ruína, e por isso senti a necessidade de incluir mais dois elementos a minha ideia de trabalho. O primeiro foi a fotografia da casa em ruína, impressa em tamanho quatro vezes maior que o cartaz lambe-lambe, fixada na parede, relativamente em frente ao objeto-cartaz-lambe-lambe, mas não tão próximo a ele (a distância entre ambos era de aproximadamente dois metros). O segundo elemento surgiu para conectar a duas coisas, ele se refere ao pequeno fragmento de ruína, e foi posto abaixo do objeto-cartaz-lambe-lambe e entre as duas pilhas de cartazes, em que o fio de náilon que segurava o objeto-cartaz-lambe-lambe se prendia. Esse elemento fazia relação direta com a fotografia da casa em ruína e, ao mesmo tempo, era o peso que deixava a linha de náilon esticada, permitindo o giro daquela estrutura, daquele farol. Foi assim, então, que se deu o surgimento de *Ser-Farol: perceber a cidade*. Não apenas do trabalho inicial em si, mas do trabalho pensado para o espaço da galeria, a partir

de um pensamento que buscou compreender a materialidade das coisas ligada a um espaço, a um lugar.

Por fim, percebi que a “prática de distribuição”, presente no trabalho, conecta-se também a ação com os marca-páginas de *palavra (a)aguarda*. Em ambos os trabalhos ofereço a alguém um dispositivo a ser levado (com a diferença de eu estar presente apenas em um deles, o que implica em outras relações), e, igualmente em ambos, considero que o trabalho seja sobretudo o que pode acontecer a partir do envolvimento das pessoas com esse dispositivo. O que se dá, quando o trabalho ocorre, através da ativação de um pensamento. No caso desse trabalho, a ativação de um pensamento que se volta para a percepção dos lugares em vias de arruinamento. Essa compreensão me faz pensar que esse trabalho existiu/existe em duas esferas. A primeira esfera refere-se ao trabalho na galeria, aquilo que construí através de uma espécie de instalação. A segunda esfera do trabalho pode ocorrer quando alguém leva o cartaz lambe-lambe para casa, pensa sobre o que está ali, começa a perceber o pedido que as coisas fazem e até mesmo se propõe a colar o lambe em algum lugar.

A segunda esfera é a que mais me interessa. Ela permite que meu trabalho transborde o espaço da galeria, deslocando-se para outras situações, não necessariamente dentro dos limites de concepções de arte, o que também está ligado, metaforicamente, com o farol: a sobrevivência, a possibilidade de vida no mar, sobre encontrar refúgio, ser salvo, sobre o mínimo ante a possibilidade de existência das coisas. E, no meu trabalho, a vida e a arte se apresentam nessas brechas, em que a prática do espaço envolve uma prática da vida; uma vida praticada nesse espaço.

...

Retornando à zona de indeterminação de minhas proposições, ao que se abre sem querer ser conclusivo, e a relação de limites entre arte e não-arte, ou entre arte e mundo, trazida no início do capítulo, observo que

as situações descritas anteriormente se aproximam a minha ideia de arte como um exercício de percepção do mundo, algo que pode estar atrelado às pequenas coisas que configuram nossa existência no mundo, entendendo que alguma coisa pode ser arte por conta da presença, do envolvimento numa dinâmica de tempo, da experiência. Esse outro modo de envolvimento perceptivo na arte se aproxima, ainda, a uma ideia de arte que não se parece com a arte, mas sim com a vida, como nos lembra Allan Kaprow, artista norte-americano que fez de seus textos, *happenings* e *atividades* a tentativa de integrar arte à vida.

Em resposta a uma partitura de *Três eventos aquosos* (1961), composta pelas palavras “gelo”, “água” e “vapor”, de um dos textos de *Events*, de George Brecht, Allan Kaprow faz da simples atividade cotidiana de fazer um chá gelado, um evento em que o real é transformado em arte. Durante a realização da ação, ao fazer o chá, o artista observa e se observa a cada gesto, desde colocar a água a ferver, até adicionar cubos de gelo na xícara. Não há público ou um objeto a ser apreciado, mas simplesmente o gesto que introduz a aproximação acentuada entre arte e vida.

Em certa medida, as propostas e ações de Kaprow consideram uma não separação entre produtor e observador, ou seja, para o artista não há separação entre aquele que produz um objeto e alguém que produz um olhar sobre o objeto apresentado, num processo denominado por Ferverza de auto-apresentação: “aquele que toma parte desse processo inclui-se como alguém que produz uma experiência de fazer e abre uma experiência de sentir e pensar, ou pensar, sentir, fazer” (2004, p. 138). Ainda sobre as produções e proposições do artista, o autor acrescenta: “Elas são meios e não fins, formas de pensar, de viver e de agir” (idem, p. 138). Ou seja, não há um objeto artístico pronto para ser apreciado, mas sim um processo. São produções desviantes que extravasam as práticas artísticas tradicionais, numa ideia que considera a arte ligada com a vida e o restante.

No texto *A Educação do Não-artista – Parte I*, Allan Kaprow introduz, entre outros, o termo *não-arte*, que, segundo o artista, é “qualquer coisa

que, embora ainda não aceita como arte, tenha atraído a atenção de um artista com essa possibilidade em mente” (KAPROW, 1971, p. 216). A arte que Allan Kaprow busca seria a *não-arte*, uma arte sem modelos, em contraponto a arte que ele critica e chama de *arte-arte*, que é tudo que já foi consagrado como arte e que se tornou um tipo de paradigma habitual ou modelo para copiar, um resíduo de uma arte de outrora, algo que precisamos nos livrar se quisermos fazer uma arte realmente experimental.

Aproximando-me das atitudes de Kaprow, acredito que minhas proposições se lançam ao mundo no sentido de alcançar essa instância da arte que é mais próxima da vida e do lugar de vida. Como já dito, tanto os marca-páginas de *Palavra (A)guardada*, quanto o cartaz lambe-lambe de *Ser-Farol: perceber a cidade*, se lançam para o futuro abrindo a proposição para o amanhã. Por isso, carregam consigo o meu desejo de que a pessoa que os encontre seja atravessada por uma experiência de arte. Que seja arte o desejo de ir atrás do livro que lhe fora dedicado no passado, ou a ação de sair pela cidade à procura por lugares que nos pedem uma *percepção-farol*. Penso, como Kaprow, que o ato de prestar atenção e estar consciente da realização de atividades cotidianas, como preparar chá, amarrar os cordões dos sapatos, ir ao encontro de um livro da biblioteca, colar um lambe-lambe num lugar que nos pede olhos, pode ser tão fundamental quanto produzir objetos convencionalmente identificados como artísticos.

É neste contexto que proponho o cuidado como uma prática artística. Parto da compreensão da arte como experiência e procuro desenvolver trabalhos que promovam estados de percepção como uma aposta na experiência de aproximação com o mundo. Para o filósofo americano John Dewey, “toda experiência é resultado da interação entre a criatura viva e algum aspecto do mundo em que ela vive” (DEWEY, 2010, p. 122), é sempre uma experiência vinculada a um lugar, um contexto, uma historicidade, uma vida. É de uma ideia de presença ativa no mundo que este conceito de experiência emerge. Por isso mesmo ela abre sempre uma dimensão política. Para Dewey, uma das funções da arte seria eliminar o preconceito, retirar os antolhos que impedem os olhos de ver, rasgar os véus decorrentes

do hábito e do costume, aprimorar a capacidade de perceber (DEWEY, 2010, p. 548).

Em *Un Arte Contextual*, Paul Ardenne nos diz que a arte realizada em contexto real é para o artista uma atuação de sua presença. Segundo o autor, a arte contextual transforma a relação tradicional entre arte e público, reconfigurando o destino da arte, que ultrapassa o campo da mera contemplação (ARDENNE, 2002, p. 45). Nesse sentido, o ato de presença do artista se transforma em um ato de apropriação do espaço real e da vida cotidiana, fazendo com que sua arte seja incontestavelmente uma arte pública, ligada diretamente à vida em um contexto. Reposicionamento da criação que, segundo o autor, sustenta a ideia de que outra experiência dos espaços é possível (ARDENNE, 2002, p. 53).

Nas três proposições, *Aguardo Dedicatória*, *Palavra (A)guardada* e *Ser-Farol: perceber a cidade*, me interessei em pensar o que minha presença e a das pessoas poderia desencadear nos espaços. E não apenas a presença como potencial ativadora do espaço, mas a presença como fator que chama a percepção do lugar, faz ver o lugar. Nesse sentido, o desdobramento desses trabalhos me permite pensar que a sobrevivência do lugar depende de uma prática de ativação. De certo modo, ele me leva a entender a importância e a potência que há no lugar praticado pela arte. Essa prática implica, a uma só vez, em um posicionamento ético, poético e estético sobre o outro, a arte e o mundo, numa possibilidade de experiência e visibilidade dessa redescoberta em si.

INOCULAR
OUTRAS FORMAS DE VER E EXISTIR A ARTE

*E agora, tente enxergar com todos os seus ausentes olhos
as coisas quando você não as vê, ou melhor, quando
ninguém do mundo as vê.*

Michel Serres

Em meu percurso poético, desde a graduação em Licenciatura em Artes Visuais, o tempo, a percepção e a presença foram noções que se mostraram potentes para pensar o mundo e o meu lugar nele. Imerso em uma experiência que pretendia pensar um *ser* e *estar* outro no mundo, dei desenvolvimento a uma pesquisa que se propunha a pensar nas formas de provocar a perceber sensivelmente, investigando como as ações presentes nesse gesto poderiam criar possibilidade para uma vida mais humanizada, que implicasse no envolvimento das pessoas com seu entorno. O andamento da pesquisa me levou à compreensão de que, nas poéticas visuais que me interessam, tempo, percepção e presença, são conceitos que estão interligados, são interdependentes. Nesse sentido, essas noções começaram a se desenvolver de forma entrecruzada, me interessando analisar como as relações entre elas se davam no meu trabalho e nos referenciais artísticos que utilizava.



Fig. 11. Antoni Muntadas. *On Translation: Warning*. 1999.

Parafraseando o artista espanhol Antoni Muntadas, “percepção requer envolvimento” (1999, *on-line*). O artista, que pensa as mútuas relações entre a arte, a vida e o corpo no viés da percepção, tem uma produção que testa na experiência a dimensão da sensibilidade. O trabalho, que integra a série *On translation*, de 1999, lida com o fluxo do espaço urbano ao jogar com a linguagem de sinalização e gravar a frase *Atenção: percepção requer envolvimento*, em diversas línguas, operando como um aviso proposital, insinuando, talvez, que carecemos de uma reflexão sobre a compreensão das coisas comuns. Afinal, das coisas que passam, o que fica, o que resiste ao meu olhar?

Envolvimento, como sabemos, requer tempo. O filósofo francês Merleau-Ponty, em *Fenomenologia da Percepção*, nos diz que “ (...) o tempo não é um processo real, uma sucessão efetiva que eu me limitaria a registrar. Ele nasce da minha relação com as coisas” (1994, p. 551), ou seja, o tempo depende da minha percepção e envolvimento com as coisas, o que é, ao mesmo tempo, profundamente presença. A percepção, pois, atravessada por todos os nossos sentidos, se dá quando nos envolvemos com um tipo de situação ou contexto e, antes mesmo, quando nos dedicamos a um estado de presença e a um tempo mais generoso que propiciam esse envolvimento.

Caracterizado por um mundo crescentemente veloz, e pela incessante demanda por produtividade, rendimento, eficiência e atualização, o atual paradigma social e econômico tem, gradualmente, contribuído para uma existência anestesiada que, aos poucos, embrutece, tornando-nos menos sensíveis à percepção do mundo e mais limitados quanto à capacidade de atenção, de alteridade e de uma “experiência” na qual possa realmente se constituir. Inseridos nesse padrão, pouco temos nos permitido presença para um envolvimento com o contexto ao qual vivemos. A industrialização, ao criar esta dimensão de tempo que é da ordem da produção e consumo falsamente infinitos, nos direciona a um modo de vida regido pela lógica do capital motor, em que somos submetidos a ciclos de trabalho e consumo que consome a nós e ao planeta. Tem-se, como reflexo, uma sociedade esgotada de tudo, com sujeitos que não conseguem dispor de um tempo

que seja verdadeiramente seu. Dentro dessa atmosfera de tempo controlada pelo Mercado, preocupados com rendimento, produção e eficiência, gradativamente deixamos de exercer presença atenta no mundo. Não seria essa prática uma forma de resignação do controle de nossa própria vida? A quem fica esse protagonismo, portanto?

Imersos em uma rotina que exige que realizemos diversas atividades ao mesmo tempo e atingidos por um grande número de informações geradas por meio de sons, imagens, vídeos, anúncios, produtos, somos induzidos a estímulos constantes que nos conduzem à hiperatividade. Segundo o filósofo sul-coreano Byung-Chul Han, em *Sociedade do cansaço* (2017), esse excesso de estímulos pode modificar radicalmente a estrutura da atenção, destruindo nossa capacidade contemplativa. O autor nos diz que a atenção profunda, contemplativa, à qual deixamos de ter acesso por conta da hiperatividade, seria a possibilidade de mergulharmos nas coisas, de criarmos o novo e de criarmos novos mundos. “Pura inquietação não gera nada de novo, apenas reproduz e acelera o já existente” (HAN, 2017, p. 34), assim, é no demorar-se contemplativo que também nasce a possibilidade de um envolvimento mais profundo com as coisas; desperta-se a chance de ter-se uma “experiência”, um estado de duração que resiste à hiperatividade. A atenção testa as durações de tempo, experimenta o tédio e desafia os relógios.

A impossibilidade de uma atenção profunda gera uma crise de presença que afeta não apenas o modo como percebemos, mas também a nossa relação com o tempo. Submetidos à lógica de aceleração, produção e consumo, substituímos todos os tempos possíveis pelo tempo da máquina para, então, viver a coação do tempo cronológico, linear. Nos moldamos sob uma perspectiva de otimização que faz com que o nosso tempo seja transformado em trabalho e produção. Resignados a esse tempo, não encontramos espaço para o ócio, para o inesperado, para o acontecimento e, portanto, não encontramos também o espaço para momentos de contemplação, uma das bases para o pensamento e para a experiência

sensível e criativa. Segundo o artista espanhol Rafael Paniagua, em *O sentido em todos os sentidos*:

A atenção não é uma reconexão instantânea, espontânea ou imediata com o objetivo, o real ou o verdadeiro, mas o árduo e generoso gesto de se colocar em suspenso diante da indeterminação para imaginar novos sentidos. A percepção – afetada pela memória e pelo desejo – cria e transforma a realidade material. Não nos revela sua transparência, mas nos insere ativamente em sua densidade. A percepção dá forma ao mundo. Os sentidos não são apenas receptores, são também emissores e mudam de acordo com as culturas (...). Um olhar, uma carícia, não significam o mesmo em diferentes culturas. Não são somente os sentidos que se transformam; as coisas também mudam conforme as percebemos (PANIAGUA, 2018, p. 65-66).

No livro já citado, *Ensaio sobre a cegueira* (1995), o escritor português José Saramago nos apresenta uma realidade distópica em que o mundo entra em caos pela inesperada perda de visão de seus habitantes. Consequência da aceleração e do excesso de imagens a qual estamos submetidos diariamente e que tendem a influenciar a nossa relação com o mundo, a cegueira branca, da qual fala o escritor, revela-nos uma realidade na qual há uma grande cegueira generalizada em que se pode ver, mas não de fato enxergar as coisas para além de sua superfície. Afinal, como percebemos o mundo através de um olho que esconde um corpo e seus sentidos?

Como já mencionado, na sentença "se podes olhar, vê. Se podes ver, repara", Saramago (1995) nos mostra o quanto o verbo reparar é dar atenção, olhar com mais afinco, como também voltar a pôr em funcionamento, consertar as coisas no sentido de uma aproximação outra com suas formas. Entretanto, temos esquecido que reparamos com todo o corpo, através de nossos sentidos e de nossa memória; que percebemos e reparamos porque nos envolvemos com uma determinada situação ou contexto e, antes mesmo, porque nos dedicamos a um estado de presença e a um tempo mais generoso que propiciam este envolvimento. A cegueira branca de Saramago talvez se explique ao entendermos que o mundo da

percepção, nos revelado a partir de nossos sentidos e pela experiência, fica restrito, hoje em dia, apenas a visão, impossibilitando a nossa capacidade de percepção sensível.

Sabe-se, historicamente, que o pensamento científico ocidental, baseado na filosofia de Platão, para se afirmar como verdade, dividiu-se em mundo sensível e mundo inteligível (NOVAES, 1988). O primeiro, baseado nas sensações do indivíduo, refere-se ao mundo material, das coisas que vemos e percebemos, considerado impreciso por essa corrente de pensamento, que o classifica, portanto, como inadequado e contrário à razão e à produção de saber. O segundo, por outro lado, refere-se ao suprasensível, ao mundo dos pensamentos, conceitos e ideias, de essências imutáveis, universais e eternas, e, portanto, considerado aquele que oferece conhecimento como base da razão. Como consequência desse pensamento que nega o corpo como veículo do conhecimento, tem-se, então, o predomínio da ideia das coisas ante as próprias coisas, predomínio que se constitui como realidade primeira e universal à matéria sensível. Assim, é a partir dessa cisão do mundo em dois que a experiência do mundo sensível, desqualificada, vai sendo progressivamente abandonada.

Orientada por esse pensamento, a visão foi capturada do mundo sensível como garantia para sustentar a verdade e o conhecimento (NOVAES, 1988). Considerada a que mais se aproxima do intelecto, ela se torna, portanto, o mais confiável e importante dos sentidos. Com o domínio da visão sobre os outros sentidos, a cultura ocidental passa, então, a ser submetida ao paradigma centrado nos olhos, o que explica a hegemonia da visão na contemporaneidade, constantemente reforçada pela multiplicação de imagens manipuladas e produzidas em massa, bem como explica as formas de dominação que indiretamente nos chegam por meio dela. Nelson Brissac Peixoto já nos dizia algo nesse sentido há mais de três décadas atrás:

Nunca a questão do olhar esteve tão no centro do debate da cultura e das sociedades contemporâneas. Um mundo onde tudo é produzido para ser visto, onde tudo se mostra

ao olhar, coloca necessariamente o ver como um problema. Aqui não existem mais véus nem mistérios. Vivemos no universo da sobreexposição e da obscenidade, saturado de clichês, onde a banalização e a descartabilidade das coisas e imagens foi levada ao extremo. Como olhar quando tudo ficou indistinguível, quando tudo parece a mesma coisa? (PEIXOTO, 1988, p. 361).

Cegos por meio da saturação de imagens e suas tentativas de dominação e restringidos apenas a visão, não percebemos que temos um corpo e, assim, limitamos nosso contato com o mundo. Negamos a dimensão real de existência do corpo, ignoramos nossos sentidos e abdicamos da experiência, palavra que tem origem do latim *experiri*, que significa “experimental”, “provar”, sendo ela um encontro ou a relação com algo que nos atravessa. Segundo Jorge Larrosa Bondía (2001), a experiência é o que nos afeta e nos acorda para aquilo que somos e podemos: há nela tudo aquilo que nos toca, acontece, atravessa, e, ao passar, nos forma e nos transforma. Segundo o autor:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (LARROSA, 2002, p. 24).

Projetando essa reflexão para cidade, volto a pensar na cegueira branca de Saramago, uma metáfora para pensarmos na pobreza das experiências e dos olhares superficiais que enlaçam a nossa relação com a cidade hoje. Ela se impregna no cotidiano revelando a crise de nossa sociedade. Ao passo que escondemos nosso corpo atrás de um olho e abandonamos a experiência, o modo como afetamos e somos afetados pela

cidade também é modificado. Como pensar o lugar da arte como atitude de resistência frente a este cenário?

Em *O que é o ato de criação?* (2003), O filósofo Gilles Deleuze nos diz que há uma conexão fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência:

A arte é o que resiste, ainda que não seja a única coisa que resiste. Por isso a relação tão estreita entre o ato de resistência e a obra de arte. Nem todo ato de resistência é uma obra de arte, ainda que, de certo modo, ele seja. Nem toda obra de arte é um ato de resistência e, entretanto, de certo modo ela é (DELEUZE, 2003, p. 397).

Inicialmente proposto pelo autor para pensar a relação entre o cinema e a literatura, o ato de criação, do qual nos diz Deleuze, pode também ser trazido para uma reflexão no âmbito das artes visuais, uma vez que ele é entendido como aquele que nasce da necessidade de expressão e da produção de um discurso. Entretanto, falar de criação, para o autor, exige falar de ideia e, antes mesmo, falar sobre o que a provocou. De acordo com Deleuze, assim como pensar, ter uma ideia não é uma atividade banal, mas sim um evento raro que só acontece quando o artista, o filósofo, o cineasta, etc., se dispõe a trabalhar com as percepções e sensações do outro e do mundo:

É necessário que haja uma necessidade, tanto em filosofia quanto em outros domínios, do contrário, não há nada. Resta que essa necessidade – que, quando existe, é uma coisa muito complexa – faz com que um filósofo se comprometa a inventar, a criar conceitos (idem, p. 389).

Ou seja, temos uma ideia por absoluta necessidade, através de uma força ou impulso que de fato nos atravessa. Uma ideia emerge de uma experiência, que produz uma necessidade de se expressar através da criação ou, ainda, daquilo que o autor chama de ato de resistência. O ato de criação, como o presenciado na arte, gera uma contrainformação capaz de abalar os discursos e os sistemas que nos controlam. E, nesse sentido, é também ato de resistência.

Para elucidar esse pensamento a respeito da contrainformação ligada a um ato de resistência, Deleuze nos diz que “a comunicação é transmissão e a propagação de uma informação” (idem, p. 395), e que a informação é um conjunto de palavras de ordem: “quando alguém lhes informa, alguém lhes diz o que vocês supostamente devem crer. Em outros termos, informar é fazer circular uma palavra de ordem” (idem, p. 395). Nesse sentido, o ato de criação nada tem a ver com a comunicação ou a informação, ele se refere a uma contrainformação que, de acordo com o autor, é um ato de resistência, já que pode agir diante dos sistemas de dominação, diante das palavras de ordem advindas da comunicação e da informação. Ela funciona como resistência ao questionar esses sistemas dominantes.



Fig. 12. Poro: Brígida Campbell e Marcelo Terça-nada. *Perca Tempo*. Intervenção urbana, 2009.

Na arte, as estratégias de resistência criada pelos artistas são diversas. Um exemplo disso são as intervenções urbanas e ações efêmeras do *Poro*, dupla de artistas formada por Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada, que atua desde 2002 ocupando poeticamente os espaços, trazendo à tona aspectos da cidade que se tornam invisíveis pela vida acelerada nos

vivem nas grandes cidades. Em contramão a essa ideia, Brígida Campbell, ao referir-se ao trabalho, aponta:

A ideia do trabalho é justamente trazer para o debate a forma como experimentamos o tempo atualmente, e tentar contrapor a mensagem hegemônica difundida de que não se pode perder tempo. Pelo contrário, a ideia é trazer a ideia de que o tempo é livre, ou a perda de tempo, são um tempo útil para o desenvolvimento de práticas lúdicas, saudáveis e criativas. Importante apontar também que o dispositivo desta obra passa também por produzir uma certa diluição de si própria em espaços e tempos fora dos espaços expositivos, levando para a vida doméstica, familiar, ou entre amigos ou desconhecidos, uma obra/dispositivo de discussão que instiga pela ambiguidade e ironia (CAMPBELL, 2018, p. 134).

A partir dos dispositivos usados nessa e em outras intervenções do grupo, que incluem panfletos, faixas de sinalização, cartazes lambe-lambes, *bottons*, entre outros, o Poro tem como foco “produzir momentos de suspensão ou micromudança na percepção das pessoas e no cotidiano cada vez mais mecanizado e acelerado dos grandes centros urbanos” (CAMPBELL, 2018, p. 136), incorporando em seus trabalhos os problemas da vida urbana e cotidiana como valores artísticos. Segundo Brígida Campbell:

A dupla questiona como as espacialidades da cidade são determinadas por discursos dominantes e busca, através de suas pequenas ações, desestabilizar práticas corriqueiras e abrir relações subjetivas e imprevisíveis. São enigmas poéticos discretamente incorporados no cotidiano (CAMPBELL, 2018, p 136).

As atribuições da vida pouco a pouco nos roubam tempo e atenção para um envolvimento com o mundo, limitando, talvez, nossa capacidade de percepção. Entretanto, a partir de uma interferência entre arte e vida, é possível enfatizar que a experiência com a arte pode criar uma consciência sobre as coisas do mundo e, quem sabe, contribuir chamando a atenção para a coação e cegueira impostas pela lógica embrutecedora dos tempos que correm. Dentro dessa perspectiva, a minha pesquisa poética analisa

algumas configurações do modo de vida contemporâneo e pensa o lugar da arte como atitude de resistência.

...

Mas, afinal, quais são as forças que estão presentes na capacidade de ver, olhar, reparar, perceber, de fato? Uma presença atenta poderia nos levar a um envolvimento capaz de uma percepção da ordem do cuidado? A percepção implicaria, então, em uma ação ativa? Seria esse gesto também uma atitude de resistência? Chego a estes questionamentos a partir da observação das *Casas vizinhas-irmãs da Rua Conde de Porto Alegre*, proposição *in progress* desde 2017, que me leva ao encontro com situações que permitem o desenvolvimento de uma série de reflexões que estão presentes no meu trabalho hoje e que funcionam como força movente para o meu pensamento enquanto artista.

De um lado, uma casa que rui, do outro, uma casa com arquitetura semelhante, aparentemente construída na mesma época. Por hospedarem tamanha similaridade, pergunto-me o que garantiu que apenas uma das casas ficasse em pé e o que a teria sustentado, salvo da degradação, da desordem, do desabamento. Imerso nessas indagações, encontro um diálogo com o ensaio já citado, *Tempo, erosão: faróis e sinais de bruma* (2013), do filósofo Michel Serres, desenvolvido em relação ao livro de Virgínia Woolf (1882-1941), *Ao Farol*.

No texto, o autor traz o conceito de George Berkeley (1685-1753), *esse est percipi* (ser é ser percebido) para indagar sobre o que acontece a uma casa quando ela é deixada só, "(...) durante o tempo em que ninguém a habita, ninguém a mantém, ninguém a pinta?" (SERRES, 2013 p. 69). E logo adianta: "ausente-se da casa, ela, sem dúvida, desabará" (Idem, p. 71).



Fig. 14. Elivelto Souza. Casas vizinhas-irmãs da Rua Conde de Porto Alegre (In progress). Pelotas. 2017-2020.



Fig. 15. Elivelto Souza. Casas vizinhas-irmãs da Rua Conde de Porto Alegre (*In progress*). Pelotas. 2017-2020.



Fig. 16. Elivelto Souza. Casas vizinhas-irmãs da Rua Conde de Porto Alegre (In progress). Pelotas. 2017-2020.



Fig. 17. Elivelto Souza. Casas vizinhas-irmãs da Rua Conde de Porto Alegre (In progress). Pelotas. 2017-2020.



Fig. 18. Elivelto Souza. Casas vizinhas-irmãs da Rua Conde de Porto Alegre (*In progress*). Pelotas. 2017-2020.

Já há algum tempo desde que passei a dedicar olhos a elas... Quanto a casa que lentamente rui, pergunto-me: resistirá à completa ruína até amanhã? Tudo nela parece ser silêncio e espera desde que passei a vê-la: os fragmentos de cortina que se movem com os ventos, lentos, intensos e também efêmeros, que atravessam a janela; a curiosa inclinação, cada vez maior, que aos poucos desequilibra sua cumeeira; as fissuras no madeiramento e no telhado, por onde o vento encana e faz morada; as frestas por onde a água se infiltra, fragilizando a madeira e também permitindo que vegetações brotem pelo seu interior. Tudo parece levá-la à completa ruína, à entropia da casa deixada só. Quanto à sua vizinha-irmã, pergunto-me se ainda é habitada pela senhora moradora que um dia encontrei varrendo o alpendre. Poucas vezes vi a janela aberta; e o arbusto, que cresce aparentemente sem poda, lentamente toma conta de sua fachada. Ao distanciar meu olhar sobre cada uma das casas para vê-las juntas, metaforicamente as percebo encostadas, apoiadas entre si. Com que intensidade a duração de uma estaria implicada na duração da outra? Que força produziria essa interseção?

Afinal, qual é interferência que o nosso olhar causa no mundo e o que esse gesto pode provocar? As coisas continuariam existindo em potência se todos nós deixássemos de percebê-las? O que seria de uma casa sem um morador que a perceba? Que abre as janelas, bate os tapetes, espanta as pragas, tira o pó que se acumula nos móveis. Um morador que, assim como um farol, doa a casa gestos que a iluminam, a protegem e fazem com que ela resista; gestos de cuidado que se encontram no perceber. A casa continuaria existindo sem ele? Ao perceber podemos salvar as coisas da degradação, da desordem, do desabamento? A percepção implicaria, então, em uma ação ativa?

Apoiado em Michel Serres a respeito da percepção e do tempo que invadem uma casa em abandono, abro um parêntese em relação ao que me levou a aprofundar-me nesses questionamentos. Em uma das tantas passagens pela Rua Conde de Porto Alegre, me surpreendo ao ver uma senhora mulher em frente à casa de aberturas vermelhas. A casa estava com

as janelas abertas e a senhora, que varria o alpendre, murmurava para si uma canção. Sim, era a moradora! Para a minha surpresa, a casa não tinha sido deixada só como a do lado, mas tinha alguém que estava dentro, que abria a janela, que espantava as pragas, que varria o alpendre e que murmurava canções. Logo, o meu questionamento sobre o que teria garantido que apenas uma das casas ficasse em pé, mesmo ambas tendo a mesma arquitetura, assim como muitas outras daquele quarteirão e, portanto, sendo elas construídas na mesma época, se respondia: a casa de aberturas vermelhas era habitada e, portanto, também percebida.

Segundo Michel Serres, “a percepção muda o percebido. Ela a transforma, faz até mesmo com que renasça” (2013, p. 72). Ainda, em trecho logo à frente, acrescenta: “Quanto mais percebemos, mais o mundo existe, menos ele arrisca fracassar” (Idem, p. 83-84). “Perceber os seres enche-os de ser”, complementa Serres (p. 84). Ao perceber as coisas podemos mudar o resultado das coisas ou mesmo as coisas, pois, por trás do perceber, pode estar presente uma ação potente de transformar o percebido pelo que se deseja. Ou seja, o ato de perceber pode mudar o percebido. Não seria essa, também, uma forma de nossa própria sustentação no mundo?

Retorno à casa habitada pela senhora moradora. Seu olhar sobre a casa e seu gesto de habitar teriam se contraposto aos complexos tempos que passam, responsáveis por ruir a casa ao lado? “(...) Nossa percepção se oporia, então, à entropia³ das coisas? Existiríamos como faróis? ”, interroga Serres (Idem, p. 73). Ao perceber a casa a senhora moradora teria a salvado da entropia? Segundo Serres, perceber é agir no sentido da *Neguentropia*⁴, operando com um olhar mais cuidadoso, que sem pressa demora-se, penetra e pode até mesmo fazer com que uma casa resista. A moradora da casa de aberturas vermelhas, ao invés das duras durações de tempo: do relógio – reversível e regular, que gira como um farol –, e das

³ “A degradação, a desordem, o desabamento: a entropia” (SERRES, 2013, p. 70).

⁴ Entropia negativa. Fator de organização que se opõe a tendência natural da desordem de um sistema (SERRES, 2013).

intempéries, do desgaste, da erosão – negativo e irreversível –, dá à casa um tempo mais macio, *neguentrópico*, da ordem do florescimento: abre as janelas, tira o pó que se acumula nos móveis, espanta as pragas e murmura canções. E nessa doação do seu tempo à casa, a protege, a ilumina e a mantém em pé.

. . .

O primeiro encontro com as *Casas vizinhas-irmãs da Rua Conde de Porto Alegre* se deu em 2017, através do meu deslocamento de bicicleta pela cidade de Pelotas. O desejo de conectá-las, pensando a relação de interferência entre suas existências por meio de minha prática artística, desse cuidado que acontece por via do olhar, fez com que eu, progressivamente, me aproximasse delas ao longo desses três anos, as visitando repetidas vezes para acompanhar suas vidas, a forma como estão sendo ocupadas. O interesse em pensar o limite de sobrevivência de cada uma delas tem me levado a entender o que mobiliza o meu olhar, bem como permitido a desenvolver uma série de reflexões que estão presente no meu trabalho hoje e que funcionam como força movente para o meu pensamento.

Meu acompanhamento sobre elas fez com que eu observasse outras casas e outros modos de sobrevivência na cidade onde eu moro, Pedro Osório. Hoje, entendo esse acompanhamento das *Casas vizinhas-irmãs da Rua Conde de Porto Alegre* como um trabalho processual, um processo de pensamento e *construção in progress*, de valor simbólico, conceitual e poético, em que eu não cesso de criar relações que me lançam para novas questões. A materialização desse pensamento e trabalho *in progress*, que acontecem e se pensam no ritmo das ações junto à vida, se revela como uma ação construtiva lançada ao infinito, assim como é o cuidado, fazendo-me retomar a rua em questão para visitar as casas, que tendem sempre a mostrarem-se modificadas, por meio de ações humanas e/ou da natureza.

Esse acompanhamento carrega a imprevisibilidade, o acaso, a espera por um inesperado de uma construção continuamente inacabada, que me leva a narrar minha experiência urbana como uma prática de espaço.

As reflexões trazidas até aqui, proporcionadas pelas discussões acerca da reconfiguração do sistema de percepção do mundo, sejam elas a partir dos referenciais teóricos e artísticos que utilizo, sejam a partir de minhas observações nos deslocamentos pela cidade, me levam a entender que, em entrelaçamento com a vida, a arte é capaz de promover uma percepção mais alargada e um tempo mais generoso, colaborando para a capacidade de cuidar. Consequentemente, cuidar seria um gesto capaz de promover uma relação mais estreita e envolvida com a realidade da vida; uma ação de resistência potente no cotidiano possível de inocular outras formas de ver e existir a arte, de reinventar a relação ordinária que estabelecemos com os lugares, as pessoas e a vida.

DESLOCAMENTOS E INSCRIÇÕES

As experiências adquiridas ao longo de meu percurso poético me levaram a entender os deslocamentos que faço pela cidade como determinantes em meu processo criativo. É justamente a partir das reflexões provocadas pelos meus deslocamentos e vivências em lugares da cidade que a maior parte dos meus trabalhos acontecem. Em minhas práticas artísticas, ele está inicialmente atrelado ao meu lugar de vista, ao que mobiliza o meu olhar, à minha condição de observador estrábico, que vê com um olho de cada vez, de forma alternada e bidimensional, à forma como eu olho para as coisas e elas me olham de volta, aos distintos modos de envolvimento com os lugares.

Nos meus deslocamentos pela pequena cidade onde moro, Pedro Osório, os momentos de inscrição ocorrem quando o perceber me insere em um estado de presença que me faz querer olhar mais de uma vez e de diferentes formas, em um movimento de aproximação outra com o visto ao ponto de reparar. Imerso nessas inscrições, recolho fragmentos de instantes das casas que acompanho através da fotografia. Inscrever-me significa, de certo modo, olhar as coisas repetidas vezes, numa espécie de coleção de instantes. Essa inscrição, em minhas práticas, está ligada também ao que o filósofo, crítico e historiador da arte, Didi Huberman, diz-nos sobre se fundir com as coisas, estar no lugar, estar *implicado*, em *A imagem queima* (2018):

Mas o que significa se fundir com as coisas? Sem dúvida alguma, estar no lugar. Ver, sabendo que se é olhado, afetado, que está *implicado*. Mas não só: ficar, permanecer, viver durante um tempo nesse olhar, nessa implicação. Fazer dessa duração uma permanência. Depois disso, fazer dessa experiência uma forma, *desdobrar* uma obra visual (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 49).

Mais à frente o autor faz, ainda, uma relação entre olhar e implicação:

É preciso o olhar, certamente, mas olhar não é simplesmente ver, nem mesmo observar com mais ou menos 'competência': um olhar supõe a *implicação*, o ser-afetado que se reconhece, nessa mesma implicação, como sujeito (...) devemos, então, nos *implicar em* para ter uma chance – dando forma a nossa experiência, reformulando nossa linguagem – de nos *explicarmos com* (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 57).

É importante observar que, para o autor, as imagens são, simultaneamente, tempos e movimentos, e não dizem respeito a uma imobilização, mas sim a liberdade de movimento. Didi-Huberman refere-se a imagem também como uma impressão, um rastro, um traço visual de tempos remotos ou suplementares que quis tocar. Segundo o autor, “uma imagem bem olhada seria, assim, uma imagem capaz de desconcertar, e, depois, de renovar nossa linguagem e, conseqüentemente, nosso pensamento” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 50). A *implicação* de que fala o autor nas citações trazidas está relacionada, pois, ao “desabrigar” a visão, ao “desvendar” seus véus para também “vermos o que nos olha”.

Nos meus deslocamentos e inscrições, gradativamente fui me interessando pela forma de habitar a cidade, voltando minha atenção muitas vezes para lugares em vias de esquecimento ou apagamento. Sobre esses lugares, perguntava-me, muitas vezes, o que seguraria um limite para que ele fosse um lugar de moradia, de habitação. Comecei a perceber os lugares que chegam a um estágio mínimo de existência; comecei a me interessar, pois, pelo mínimo ante a possibilidade de existência das casas que acompanho na cidade, o que me levou ao processo de criação de *Leitura e escrita do mundo* e *O que você escuta quando a cidade chama?*



Fig. 19. Elevelto Souza. Projeção de *Leitura e escrita do mundo* no MALG. Pelotas, 2019.



Fig. 20. Elivelto Souza. *Leitura e escrita do mundo*. 2019.



Fig. 21. Elivelto Souza. *Leitura e escrita do mundo*. 2019.



Fig. 22. Elivelto Souza. *Leitura e escrita do mundo*. 2019.



Fig. 23. Elivelto Souza. *Leitura e escrita do mundo*. 2019.



Fig. 24. Elivelto Souza. *Leitura e escrita do mundo*. 2019.



Fig. 25. Elivelto Souza. *Leitura e escrita do mundo*. 2019.



Fig. 26. Elivelto Souza. *Leitura e escrita do mundo*. 2019.

Pensando a cidade de Pedro Osório e suas casas, sobretudo a contraposição entre casas habitadas e casas em seus limites de sobrevivência, interesse que nasceu da observação das *Casas vizinhas-irmãs da Rua Conde de Porto Alegre*, em 2017, desenvolvi **leitura e escrita do mundo** (2019), trabalho que se constitui como um vídeo de setenta e nove segundos, composto por uma sequência de fotografias, pensado para ser projetado na fachada no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, no evento da “17º Semana Nacional de Museus”, apresentado na exposição coletiva ANTE|VER|TER, que integrava as ações do museu para a data.

Nesse trabalho exponho o processo que alia palavra e imagem, em que proponho uma espécie de leitura e escrita do mundo através de uma narrativa poética que faz referência às implicações dos modos de existência de algumas casas que acompanho na cidade. O processo que o antecede é marcado pelo meu deslocamento pela cidade, em que me ative na observação de algumas casas ou seus fragmentos, escrevendo, no caderninho que carrego comigo, algumas palavras sobre o que lia dessa observação, aliando, dessa forma, uma prática de leitura e escrita.

Nas casas habitadas, o meu interesse de observação, na maioria das vezes, não se dá pelo seu interior, mas por alguns elementos que posso imediatamente identificar como sinal de habitação. A roupa estendida no varal, os tapetes postos em cima do muro para arejar... Objetos e coisas em deslocamento do seu lugar comum para uma manutenção da vida? A existência de um jardim, as plantas escolhidas para compô-lo, a presença de alguns animais de estimação, o tamanho da caixa de correios... Elementos que me fazem pensar em uma forma de habitação ancorada em questões do cuidado. Pequenas coisas que escorrem de uma complexa estrutura de interioridade para o lado de fora, mostram um pouco do que pode ser o lado de dentro, revelam uma certa intimidade dos habitantes.

A esses elementos que escorrem para o lado de fora da casa, evidenciando gestos de cuidado de seus moradores para com ela, escrevi em meu caderninho a seguinte frase: “as coisas ordinárias como patrimônio

da vida”. E, em seguida, fotografei a casa, repetindo o processo para as demais em que também percebia os gestos de cuidado revelados pelo habitar.

Já as casas abandonadas ou em seus limites de sobrevivência me falam justamente de uma ausência ou de uma fresta na cidade, um patrimônio que talvez se encontre em uma camada abaixo do ordinário. Uma parte de um todo que tem sua história interrompida, talvez esquecida. Entendo que os motivos sejam diversos – às vezes as casas perdem seus donos, não são necessariamente eles que as abandonam –, mas, também, há casos de abandono que estão calcados em algum interesse em específico, que tem como uma das reverberações a produção constante do novo, da busca pelo substituível, em que não há lugar para o sujo, o gasto, o velho. A cidade, seguindo essa lógica, começa a sofrer os efeitos de um pensamento desenvolvimentista, de assepsia urbana e “higienização”. Esse pensamento, que vê a cidade separada de um corpo e de suas memórias, não vê sentido em preservar, em cuidar, e, por isso, abandona suas casas.

Mas, afinal, seria possível pensar no abandono que não tenha aparência de abandono? Seria possível pensar que a coisa não tenha a aparência, mas seja? A partir de meus deslocamentos pela cidade de Pedro Osório, comecei a entender o abandono como um conceito que está em movimento, que é transitório e que requer observação e tempo para entendê-lo. Por exemplo, uma casa que está no limite de sua sobrevivência pode ser habitada, deixando rapidamente de ser abandonada. Há também casas que apenas parecem estar abandonadas e que não estão, que podem ser apenas um reflexo da vida daquela pessoa no lugar, de suas dificuldades. Não quero, com isso, estereotipar o abandono, pois compreendo que um lugar abandonado pode se transformar em qualquer coisa. Também compreendo que nem tudo que vejo é como de fato é, ou seja, nem tudo que está representado significa aquilo que eu estou vendo. Existe uma ruptura na leitura de uma casa que os signos não mostram ou não dão conta de mostrar. Nem tudo é visível a olho nu, é preciso, de fato, da percepção ativada no lugar, dos meus deslocamentos e inscrições pela

cidade, junto a um acompanhamento, junto a conversas com as pessoas que constroem esses lugares.

Nesse sentido, é importante salientar que o meu movimento de observação para essas casas em seus limites de sobrevivência não é o de indicar uma nostalgia do passado irrecuperável, mas o de propor uma reinvenção da relação ordinária que estabelecemos com a cidade; é ser atitude de resistência frente a este cenário. Para essas casas, escrevi a frase intitulada “patrimônio infraordinário”, que usei no gesto para compor as outras fotografias, repetindo o mesmo método da situação anterior.

A palavra “infraordinário”, utilizada por mim, refere-se ao método infraordinário de observação do cotidiano, desenvolvido por Georges Perec (1936-1982). Para o autor, é em função do cotidiano ordinário e extraordinário que não percebemos o essencial. O essencial, para ele, é pequeno, é mínimo, é infra. Utilizo essa palavra ao lado de “patrimônio”, ou seja, “patrimônio infraordinário”, com a intenção de me referir a construções que não alcançam o status de patrimônio ou que estão em um grau de visibilidade ainda menor do que o patrimônio comum.

Em 1974, em uma de suas *tentativas de esgotamento de um local parisiense*, George Perec se coloca por três dias na praça Saint-Sulpice para observar e registrar em seu caderno tudo o que acontece ao seu redor quando, na verdade, “nada acontece”. Instalado em cafés, tabacarias e bancos no entorno da praça, Perec, em diferentes momentos do dia, toma nota de tudo que está ao alcance do seu olhar, dos acontecimentos mais insignificantes da vida cotidiana. Ele aponta que na praça Saint-Sulpice há muitas coisas, mas que a maioria delas já haviam sido descritas, e que, então, focaria no restante: “aquilo que em geral não se nota, o que não tem importância: o que acontece quando nada acontece, a não ser o tempo, as pessoas, os carros e as nuvens” (PEREC, 2016, p. 11). A ação de Perec propõe interrogarmo-nos sobre aquilo que parece tão evidente que esquecemos sua origem. Ela dá forma a um espaço pela prática do lugar,

uma praça que só existe de tal maneira nas páginas de seu caderno, na narrativa que propõe.

Percebo que as leituras e escrituras da cidade, das quais nos propõe Perec, se relacionam com os meus exercícios perceptivos nos deslocamentos e inscrições pelos lugares, com as versões de uma cidade produzida por quem a pratica. Eles são gestos que, ao deslocar e distender os lugares espaço-temporalmente através do registrar, os recompõem em suas narrativas, podendo refazer suas dimensões e sentidos. Se, como aponta a historiadora de arte Lucy Lippard, “um lugar não contado é um lugar desconhecido” (LIPPARD, 1997, p. 46), o gesto de narrá-lo, percorrendo, registrando e descrevendo a cidade, talvez torne possível, enfim, sua sobrevivência.

Ao observarmos a Arte Contemporânea, vemos que existem uma série de produções que se direcionam não ao grande evento extraordinário, mas ao cotidiano, ao dia a dia, àquilo que configura a vida em sua dimensão mais ordinária. Talvez com o intuito de nos convidar a perceber o cotidiano, elas investigam as formas de ressignificar poeticamente a nossa relação com o mundo em diferentes espaços, nos fazendo retomar a consciência corporal e as extensões perceptivas espaço-temporais. Nesse sentido, nos fazem entender que perceber atentamente a forma como habitamos o lugar pode nos dizer muito mais do que imaginamos.

Francis Alÿs, artista belga radicado na Cidade do México desde 1986, que tem uma produção elaborada a partir da percepção da cidade e as formas como as pessoas a ocupam, nos mostra o quanto perceber também é uma ação política, já que pode nos apresentar suas estruturas de controle. A partir de gestos simples e intervenções poéticas, que carregam investigações socialmente críticas, Alÿs se inscreve como um caminhante no mundo, atuando no ponto de contato entre arte e sociedade. Seus gestos artísticos simples, quase sucintos, muitas vezes se contrapõem às complexas referências que caracterizam suas obras e que se vinculam a questões sociais, políticas e culturais atuais.

O começo da trajetória artística de Francis Alÿs parte de caminhadas no centro da Cidade do México e consiste em ações que jogam com a vida cotidiana na cidade, as quais permitem ao artista a representação de encontros breves, e muitas vezes aleatórios, numa espécie de processo investigativo. Como resposta a uma situação urbana, ao contexto vivido pela Cidade do México naquela época, sua relação inicial com a cidade situava-se na observação e suas tentativas de compreender a dinâmica urbana e a forma como as pessoas se inseriam nesse ambiente.

Eu vivia no antigo Centro Histórico, onde havia todos esses personagens, pela fala de uma palavra melhor. E vi como eles sentiam a necessidade de criar uma identidade, de inventar um papel para si mesmos, um ritual que justificaria sua presença no tabuleiro urbano – como esse cara, com seus quarenta e poucos anos, que eu via toda manhã andando de cima para baixo no Zócalo com um fio metálico dobrado em forma de gancho com um círculo no final, uma espécie de roda de bicicleta sem os raios. Começando do canto superior esquerdo da praça, ele seguiria todas as pequenas fendas entre as pedras da pavimentação, metodicamente andando pela praça toda. Era o papel que ele inventou para si mesmo. Era sua forma de estar lá, de ser parte da vida da cidade. Encontrar essas pessoas foi, frequentemente, o ponto de partida para minhas caminhadas ou intervenções, o cru e poético ponto de partida (ALÿS; FERGUSON. In: MEDINA; FERGUSSON; FISHER, 2007, p. 8).

Essas observações sobre a cidade e seus modos de vida o levam a questionar sua própria presença nesse ambiente, o quanto sua participação na cidade também estava implicada naquela dinâmica. Nesse pensamento, cria *Turista* (1994), registro fotográfico de uma ação em que Alÿs, ao lado de diversos trabalhadores informais que oferecem seus diferentes serviços, retrata-se como estrangeiro, oferecendo seus serviços como turista. Trabalho que, segundo o crítico de arte Cuauhtémoc Medina, “se tornaria o ponto de partida de muitos outros trabalhos em que o artista explora a noção de tempo produtivo, da síndrome do progresso, e o dogma da eficiência na sociedade na qual ele escolheu viver” (MEDINA, 2006, p. 27).



Fig. 27. Francis Alÿs. Registro fotográfico de *Turista*. Cidade do México. 1994.

Em outro trabalho, intitulado *Zócalo, 22 de maio de 1999* (1999), o artista documenta, durante doze horas, as movimentações na Praça da Constituição, principal praça da Cidade do México, conhecida como Zócalo, um local de frequentes manifestações cívicas e protestos. Alÿs inicia o vídeo com o levantamento da bandeira nacional, que se localiza no centro de Zócalo, e conclui ao anoitecer, quando a bandeira é trazida de volta. Nesse intervalo de tempo pode-se notar o deslocamento da sombra da bandeira e do mastro que a segura, bem como as formas de movimentação das pessoas no espaço que, protegendo-se da aridez da praça, tendem a seguir a sombra ao longo do dia, criando um desvio na lógica espacial do lugar.

A observação de Alÿs sobre Zócalo, local predominante no corpo da obra do artista, pode ser encontrada também em *Contos Patrióticos* (1997), vídeo em que o artista guia um rebanho de ovelhas ao redor da base do mastro da bandeira, no centro da praça. O trabalho faz referência a um evento que ocorrera trinta anos antes e demonstra o caráter de animal de rebanho dos manifestantes burocratas que se reuniram no Zócalo para apoiar o governo corrupto e ditatorial da época. No vídeo, as ovelhas seguem o artista obedientemente e mantêm sua formação mesmo quando novas ovelhas são adicionadas ao círculo. Alÿs, com isso, cria uma visão

satírica, de seguidores cegos, com mentalidade de rebanho, consolidando ainda mais o caráter sociopolítico de seu trabalho.



Fig. 28. Francis Alÿs. *Zócalo*, 22 de maio de 1999. Cidade do México. 1999.

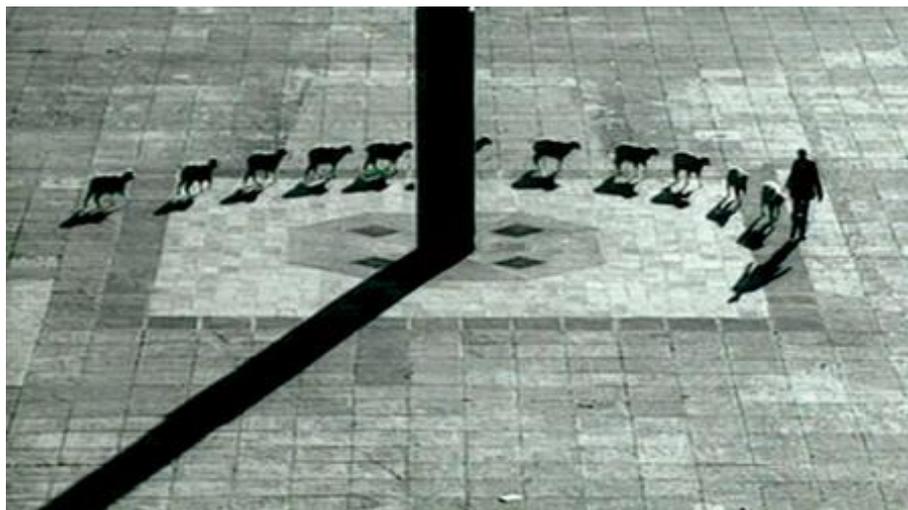


Fig. 29. Francis Alÿs. *Contos Patrióticos*. Cidade do México. 1997.

Em *Ambulantes* (1992-2006), série de fotografias que registra a presença de vendedores ambulantes nas ruas do centro da cidade, o artista torna visível a presença das pessoas que tendem a ser eliminadas pelo processo de gentrificação, registrando os improvisos e táticas de sobrevivência no contexto urbano. Segundo Medina, “um dos principais

motivos de suas séries fotográficas é resgatar práticas e formas de vida que podem chegar a desaparecer em qualquer momento, devido a um ato administrativo ou de regulamentação” (MEDINA, 2006, p. 73).



Fig. 30. Francis Alÿs. *Ambulantes*. Cidade do México. 1992-2006.

A partir de suas observações sensíveis frente a existência humana em contextos urbanos, as ações cotidianas de Alÿs, que se encontram entre o banal e o paradoxal, se tornam metáforas de algo fundamental e ecoam em problemas que afetam nossa sociedade no século 21, como a migração ou os efeitos da globalização. A partir de seu trabalho, o artista nos mostra o quanto os espaços públicos são fundamentais para o desenvolvimento de uma identidade coletiva, já que são uma parte vital da cultura da cidade.

A partir das ações de Alÿs no cotidiano, percebo o quanto o ver e o dar a ver fazem diferença ou incidem certa força no espaço. O quanto o perceber e o sentir estão ligados à possibilidade de desvelar outras camadas da realidade, já que podem mudar o resultado das coisas ou mesmo as coisas, abrindo espaço, criando um lugar de encontro da vida, da arte. Afinal, práticas de espaço podem desvelar tanto os lugares de poder, quanto as sutis formas de vida e de resistência.

Chego a essas reflexões também a partir de *O que você escuta quando a cidade chama?*, exposição coletiva, concebida com a artista Fernanda Fedrizzi, selecionada em edital para ocupar a Sala Inah D’Avila da Costa, instalada no Casarão 2 da Praça Coronel Pedro Osório, na cidade de Pelotas.



Fig. 31. Eivelto Souza; Fernanda Fedrizzi. *O que você escuta quando a cidade chama?* Pelotas. 2019.



Fig. 32. Elivelto Souza; Fernanda Fedrizzi. *O que você escuta quando a cidade chama?* Pelotas. 2019.



Fig. 33. Elivelto Souza; Fernanda Fedrizzi. O que você escuta quando a cidade chama? Pelotas. 2019.

Por meio de imagens e palavras a exposição propôs a criação - conjunta e com a participação dos visitantes - de uma narrativa que faz referência à cidade em situação de arruinamento, aos lugares que se encontram em vias de esquecimento, destacando os fragmentos de memórias que se perdem aos poucos no arrasamento do cotidiano.

O trabalho apresentado surge de práticas artísticas motivadas pelos pensamentos da cidade ou pelo processo de estar na cidade. É inicialmente composto por uma série de 14 fotografias, parte da observação de cada um de nós artistas em cidades distintas, que se encontram sob uma mesma perspectiva: casas antigas ou outras construções em situação de abandono ou arruinamento. Como forma de conectar as imagens produzidas por cada um de nós com interesses distintos, encontramos na palavra a possibilidade de dar a ver um pensamento em comum, com origem em questionamentos que fazíamos sobre esses lugares. Indagações sobre moradia, patrimônio, ocupação, memória, sobrevivência, entre tantos outros, que nos levaram a gravar frases ao redor das fotografias, bem como a abrir o espaço para que outras vozes fossem escutadas.

Buscando formas de inserir o trabalho na galeria de modo a contemplar o nosso contexto artístico, criamos uma expografia que faz relação com o mundano, ao que se pode encontrar nos muros da cidade. As imagens são pensadas como lambe-lambes que se fundem aos painéis expositivos pintados de cinza, fazendo referência ao concreto e às manifestações artísticas urbanas. Sem identificação e misturadas durante a colagem nos painéis, a autoria de cada uma delas intencionalmente se perde no espaço. Utilizamos canetas para a escrita das primeiras palavras, que ficaram disponíveis na sala para que os visitantes participassem, podendo escrever o que, na sua opinião, a cidade chama.

O título, "o que você escuta quando a cidade chama? ", assim como as frases, muitas vezes perguntas, escritas por nós nos murais expositivos, prestava-se a ativar um pensamento ligado à existência das casas trazidas na exposição, e, conseqüentemente, à participação dos visitantes. Algo que

não dependia apenas do momento presente da pessoa naquele espaço, já que essa pergunta poderia ser interpretada como um convite para ativar um olhar mais cuidadoso para o que geralmente não é visto na cidade, algo que vai além do espaço da exposição e faz com que o trabalho volte para a rua talvez rematerializado por meio de uma percepção outra.

O processo de concepção desses trabalhos e suas reflexões sobre apagamento, abandono e ruína das casas que acompanho na cidade me levam também a pensar em *Utopias de um homem que está cansado*, texto publicado no *Livro de areia* (2009). No texto, o escritor argentino Jorge Luis Borges engendra um diálogo entre dois personagens: um deles, nascido na cidade de Buenos Aires em 1897, professor de letras e escritor de contos fantásticos, chamado Eudoro Acevedo; e outro, que habita um futuro sem memórias, distópico, a quem lhe chamam Alguém. A conversa acontece em uma espécie de viagem no tempo de Eudoro a um outro século, a um lugar em que já não há cidades, museus ou bibliotecas, e que do passado restam-lhes apenas alguns nomes dos quais a linguagem tende a esquecer (BORGES, 2009). Um futuro perdido em meio a uma amnésia coletiva, em que telas são pintadas quase em branco, com cores que antigos olhos não podem ver. “Nas escolas nos ensinam a dúvida e a arte do esquecimento. Antes de tudo o esquecimento de coisas pessoais e locais” (Idem, p.76), diz-lhe Alguém a Eudoro.

Nesse futuro hipotético criado por Borges, todos se dedicam a esquecer o passado. “Não há cronologia nem história” (Idem, p. 76) e, portanto, não há importância em preservar memórias, reter vestígios. Uma distopia que se desvela neste tempo presente, em que, imersos à uma prática de apagamento engendrada pela aceleração e consumo dos tempos que correm, somos gradativamente instabilizados quanto à capacidade de alteridade, de percepção e de experiência. Quase não há sentido no guardar, no preservar; livros são descartados ou queimados, a cidade esquece de suas casas, suas memórias e histórias nelas ancoradas. Esquece, sincronicamente, todos aqueles que não têm onde morar, a história e a vida

dessas pessoas. Que lugar, material e imaterial, sobrevive diante dessa distopia?

Segundo Lucy Lippard, o lugar é “uma porção de terra/cidade/paisagem vista de dentro, uma ressonância de uma localidade específica que é conhecida e familiar (...) o mundo externo mediado a partir da experiência humana subjetiva” (LIPPARD, 1997, p. 4). “Trata-se de conexões, o que o rodeia, o que o formou, o que aconteceu lá, o que vai acontecer lá” (Idem, p. 7). A autora traz uma visão de lugar como uma espécie de texto da humanidade, que carrega um papel importante na formação de nossos valores culturais e de nossas identidades. Por isso, para Lippard, a forma como nos relacionamos com os lugares pode ser uma maneira de estar em desacordo e de reverter as condições de alienação e da perda do lugar na vida contemporânea, exacerbadas pelas tendências da cultura dominante. Sua noção de lugar refere-se, pois, ao “componente geográfico de uma necessidade psicológica de pertencer a algum lugar, um antídoto à alienação predominante” (idem, p. 7).

Perceber o lugar talvez seja o princípio mais básico da utopia, já que provoca um movimento, mesmo que mínimo, que busca promover um contato com uma realidade que difere da apatia. Perceber o lugar é caminhar em sentido contrário a distopia como a criada no conto de Borges. A percepção dirigida ao lugar, pois, assim como um farol, pode ser um ponto de luz que garante a sobrevivência desse lugar, já que implica em um aproximar-se dê, fazer ver, entender, repensar e até mesmo criticar uma lógica dominante.

A realização dos trabalhos até aqui apresentados, junto aos meus deslocamentos e inscrições pela cidade de Pedro Osório, me permitiram também aprofundar-me no que entendo por cuidado. Não quero com esse conceito cair num grau de capricho ou não capricho, beleza ou não beleza. Por exemplo, uma casa simples, elaborada ou construída muito precariamente, não é aqui entendida como sendo menos cuidada que uma casa “melhor”. A questão está na forma como esse gesto pode sustentar o

lugar, o que implica também em políticas públicas, em gestão governamental.

O lugar de moradia é essencial para a existência humana e também um direito fundamental previsto na Constituição Federal, e muitas vezes as pessoas não tem esse direito, pois no Brasil é com muita dificuldade que se consegue um lugar para morar. O cuidado do qual me refiro torna isso visível de alguma forma. Ele passa pelos meus modos de ativação ou pelos modos de ativação que eu percebo das pessoas nos lugares. E essa prática é quase invisível, já que o cuidado não é algo que se dá de forma tão evidente. Por isso procuro pensá-lo através dessas casas que estão no limite entre a ruína e uma casa sobrevivente. Afinal, o que seguraria um limite para que ela seja um lugar de moradia ou de habitação? É como se algumas tivessem chegado num lugar mínimo: aqui é possível. Vou me interessar pelo mínimo ante a possibilidade de existência dessas casas.

Os meus deslocamentos e inscrições pela cidade de Pedro Osório me levaram a entender que olhar o lugar pode criar uma *implicação* da qual nos diz Didi-Huberman, um comprometimento direto com o que é visto. Nesse sentido, o que proponho nessa pesquisa refere-se a uma prática diária de olhar para as coisas como uma estratégia para cuidar dos lugares. Cuidar como fazer persistir ou até mesmo sobreviver algo esquecido.

A CASA E O LIVRO
O CUIDADO E A PALAVRA

*Penso nos caminhões de mudanças
como casas a caminho
penso no jovem casal
que se instalou na calçada
com caixas de papelão
em um sofá florido
e pendura no ponto de ônibus
suas roupas para secar
penso que só sabe da casa
quem precisa atravessar
rapidamente uma fronteira
quem fez sua casa
num país que não o quer
aqueles a quem a casa segue
como um cão
penso que, como disse Jean Améry sobre a pátria
uma casa é aquilo de que menos se necessita
quanto mais se tem*

Ana Martins Marques

*A casa vai ruir
Se não formos ossos do nosso amor
Se não formos corpos em furacão
Sem roupa nas palavras (...)*

Valter Lobo

De que forma eu habito o mundo e o que entendo pela noção de casa para o desenvolvimento dessa reflexão? Disposto a refletir sobre essa pergunta, localizo um pensamento no encontro com minha própria casa, precisamente há dois anos atrás, quando ela passou por um processo de mudança em todas as ordens, fazendo com que precisássemos mudarmos provisoriamente. Os ventos fortes, as chuvaradas, o trabalho constante dos cupins no madeiramento do telhado e no piso de taco... tudo parecia levá-la à ruína, numa força contrária a que eu e minha mãe doávamos a ela, que era da ordem de um tempo mais generoso, *neguentrópico*, do cuidado diário com a casa.

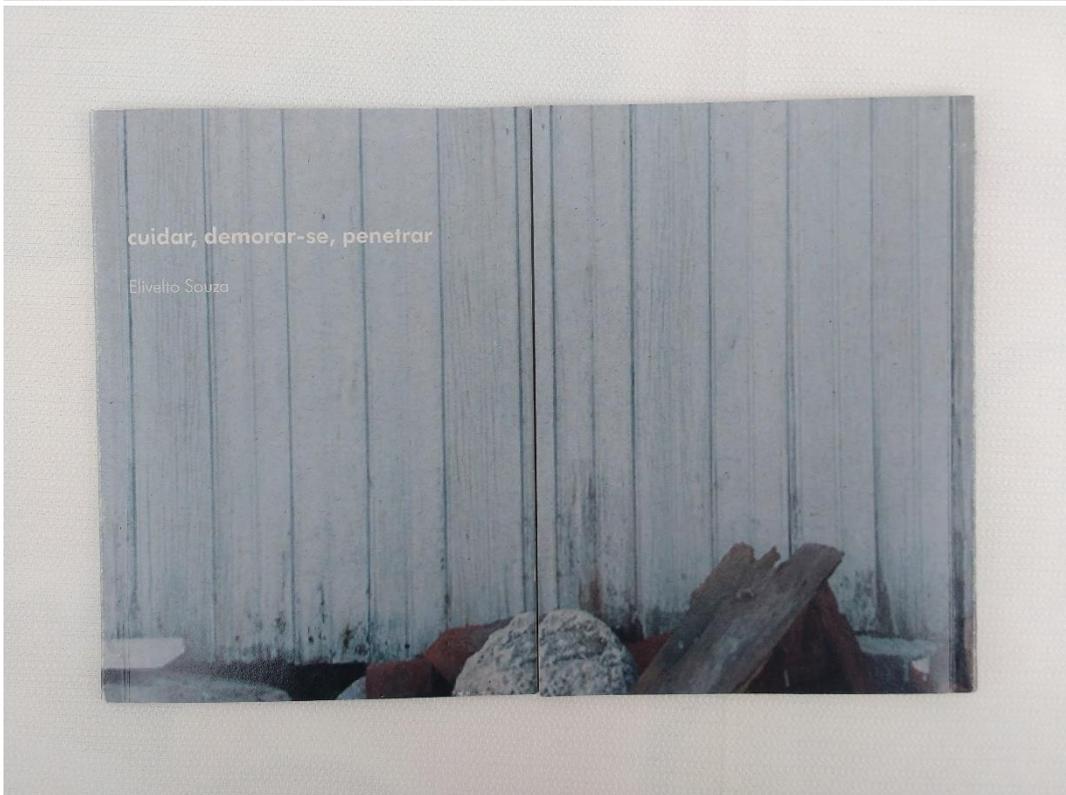
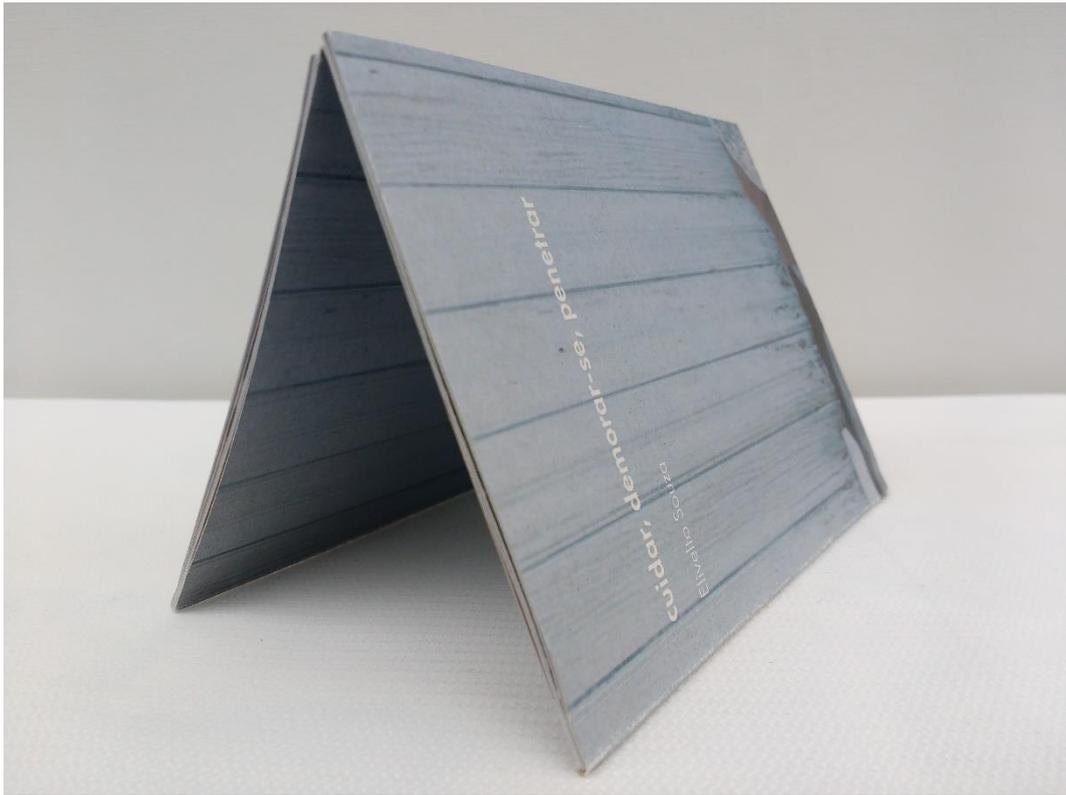


Fig. 34. Elivelto Souza. *Cuidar, demorar-se, penetrar*. Publicação artística. 2018.

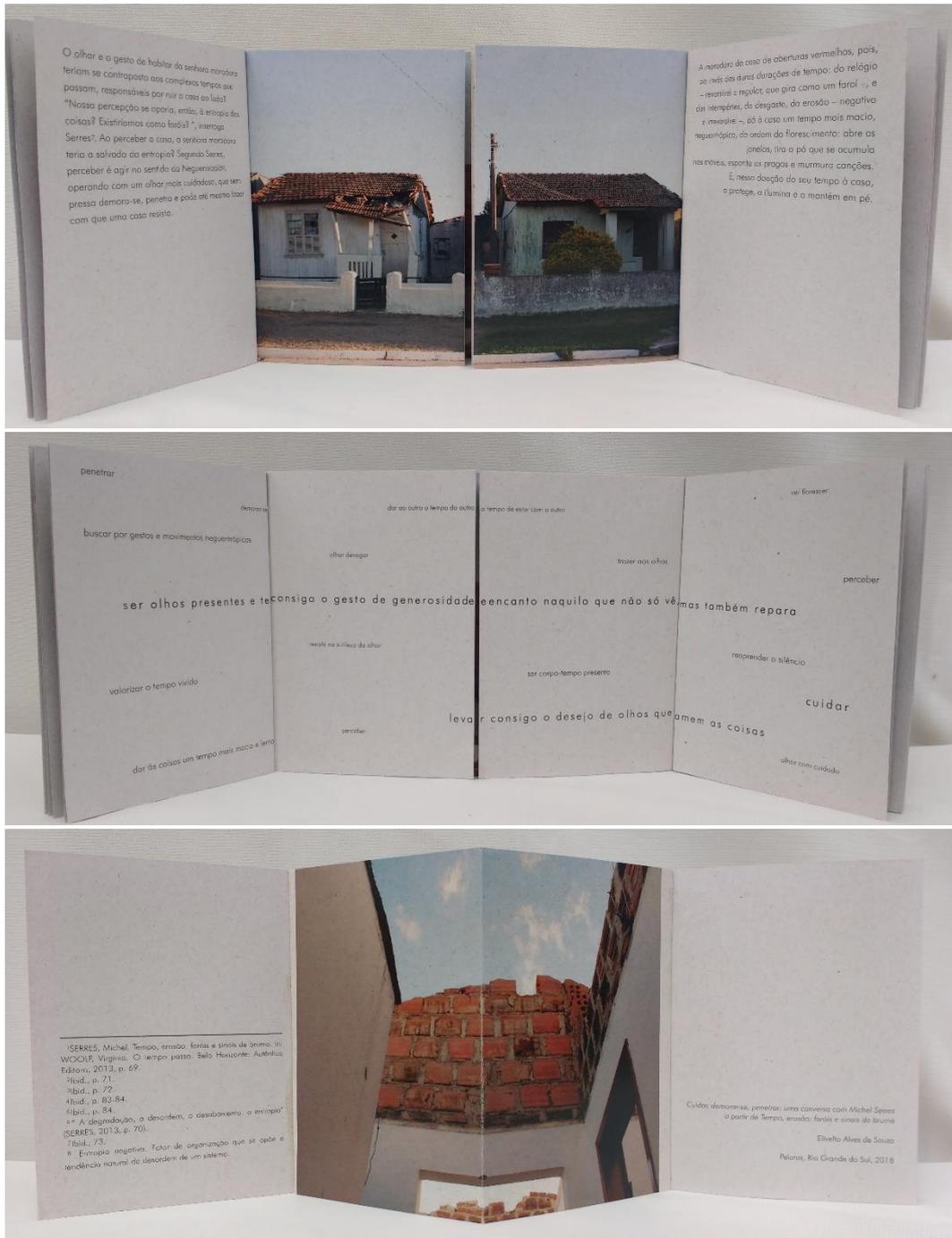


Fig. 36. Elvelto Souza. *Cuidar, demorar-se, penetrar*. Publicação artística. 2018.

Com sua estrutura balançada pelas duras durações de tempo, das intempéries, do desgaste e da erosão, precisamos sair e levamos tudo conosco, da mobília aos objetos que redescobrimos possuir no dia da mudança. Essas transformações, materiais e imateriais, fizeram com que eu compreendesse que minha casa não era apenas aquela estrutura que seria ali deixada, mas também minha memória sobre ela e minha relação com seus objetos, a forma como eles também compunham o meu imaginário de casa a partir dos usos que fazíamos deles e, ainda, a forma como eram usados ou inutilizados. Assim, ao ir embora, tive certeza que levava parte da minha casa no caminhão de mudança; que levávamos, de certo modo, a casa conosco.

Mesa, cama, sofá, cadeiras, pratos, talheres e toda a sorte de objetos que compõem uma casa foram empilhados na garagem da casa que nos hospedou, ficando eles em desuso por todo tempo que precisamos estar fora. Uma casa resumida a esse espaço, essa garagem, dentro de uma casa que não era ela mesma. Situação que, mesclada às reflexões proporcionadas pelo encontro com as *Casas vizinhas-irmãs da Rua Conde de Porto Alegre*, me levou a criação do trabalho intitulado *Cuidar, demorar-se, penetrar*.

A criação desse trabalho surgiu para mim como um gesto poético que pretendia devolver o telhado de minha casa a ela. Com olhos que procuram a garantia e renovação das coisas, exponho uma narrativa que se desenvolve por meio da contraposição das casas vizinhas-irmãs e dos jardins e plantações de tomates da minha casa em Pedro Osório, inseridos na publicação artística entre cada uma das duas casas vizinhas-irmãs, a partir de um gesto que aspirava uma doação mútua: dava às duas casas o meu jardim e quintal cuidados, recebia delas o lugar-casa do qual eu me encontrava provisoriamente sem.

A publicação, quando fechada, mede cerca de vinte e um centímetros. Quando aberta, chega aos quarenta. Quando fechada é como uma casa ou um livro, podendo assumir a forma da cumeeira de um telhado

ou de um livro fechado. Abre sempre pelo meio, como normalmente abrem-se as portas e janelas de duas abas, revelando a cada página um interior, pedindo ao leitor que o faça sempre com as duas mãos. É formada por várias páginas e dividida em seis partes principais, as quais vejo como janelas que, conforme nos demoramos e penetramos na narrativa, abrem a possibilidade para um novo interior.

Ao abrir a publicação pela primeira vez, nos deparamos com uma casa que rui, acompanhada de reflexões sobre a sobrevivência do lugar. Ela dá acesso ao interior de meu quintal, à minha plantação de tomates, às implicações do meu cuidado no habitar. O terceiro interior retorna à casa, agora a habitada, percebida, em pé. Logo em seguida, no interior seguinte, as duas casas vizinhas-irmãs se encontram, aparecem juntas, grudadas como realmente são na vida. A quarta abertura mostra um interior que é puro pensamento expressado por via da palavra. É nesse momento que esse pequeno livrinho, em resposta ao peso das páginas folheadas sempre para as bordas, começa a se curvar em seu meio, dando indícios de querer assumir um outro formato. Abre-se, então, o último interior, dando forma à cumeeira que ensaiava moldar-se na janela anterior. Surge então o interior de minha casa que, destelhada, se abre ainda mais uma vez, agora para o céu, para a imensidão do espaço.

Em *Construir, habitar, pensar*⁵, (*Bauen, Wohnen, Denken*) o filósofo Martin Heidegger parte da questão da linguagem para buscar uma ligação comum entre essas palavras, contrapondo-se ao senso comum da arquitetura e lançando um sentido especial sobre o *construir* e o *habitar*, interrogando-os aos seus limites e propondo uma volta às raízes da linguagem. Segundo Heidegger, ao prestarmos atenção ao que a linguagem diz na palavra *bauen* (construir), é possível perceber três aspectos:

⁵ [*Bauen, Wohnen, Denken*] (1951) conferência pronunciada por ocasião da “Segunda Reunião de Darmstadt”, publicada em *Vorträge und Aufsätze*, G. Neske, Pfullingen, 1954. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback.

1. *Bauen*, construir é propriamente habitar; 2. *Wohnen*, habitar é o modo como os mortais são e estão sobre a terra; 3. No sentido de habitar, construir desdobra-se em duas acepções: construir, entendido como cultivo e o crescimento e construir no sentido de edificar construções. (...) não habitamos porque construímos. Ao contrário. Construímos e chegamos a construir à medida que habitamos (HEIDEGGER, 1954, s. p.).

Heidegger, ainda sobre o construir, aponta:

A antiga palavra *bauen* (construir) diz que o homem é à medida que *habita*. A palavra *bauen* (construir), porém, significa *ao mesmo tempo*: proteger e cultivar, a saber, cultivar o campo, cultivar a vinha. Construir significa cuidar do crescimento que, por si mesmo, dá tempo a seus frutos. No sentido de proteger e cultivar, construir não é o mesmo que produzir. (...) mas ambos os modos de construir – construir como cultivar, em latim, *colere*, *cultura*, e construir como edificar construções, *aedificare* – estão contidos no sentido próprio de *bauen*, isto é, no habitar (HEIDEGGER, 1954, s. p.).

Essa dimensão de aspecto efêmero e temporal do construir como um cultivo, uma sementeira, da qual diz Heidegger ao buscar a origem da antiga palavra *bauen*, leva-me a aproximar-me da noção de cuidado que desenvolvo como artista, fazendo-me pensar na forma como eu habito o mundo e o que entendo pela noção de casa para o desenvolvimento dessa reflexão.

Partindo do aspecto entendido como cultivo ou crescimento (*ura*), construir, cuja essência é deixar habitar, estaria ligado ao existir de forma aproximada à vida, não como um espaço fechado, mas como uma construção de caráter transicional. Ou seja, o construir seria como uma criação que requer cuidado, proteção, manutenção da coisa em si e de tudo que permanece ao seu redor, num gesto sempre inacabado, que faz do construir sempre um construindo, um cultivando. Assim também são os gestos de um morador com sua casa, que revelam o cuidado como coisa miúda, mas fundamental para a manutenção da vida. Gestos pequenos, diários, contínuos e frequentes, dispostos ao infinito da ação, que buscam

uma possibilidade de vida naquele lugar. Gestos que reconhecem que a casa é efêmera, e que por isso é necessário conservá-la, cuidá-la para que permaneça. Construir e cuidar carregam, pois, um sentido de amorosidade que ultrapassa a categoria do espaço amoroso e nos revelam o habitar como a própria essência do ser humano, por meio de uma forma outra de amar e se relacionar com o mundo. Para Heidegger, assim como a linguagem, o habitar também funda o ser e determina o nosso pensar. O lugar, a casa, nos constrói à medida que os construímos. O cuidado, por meio do construir, revigora o sentido do habitar por via do poético.



Fig. 37. Helene Sacco. Fragmento da coleção de Casas-moventes (In progress). 2007-2020. Banco de imagens em fotografia digital.

Nessa perspectiva, ainda sobre as reflexões acerca do construir e habitar, encontro uma conversa com a coleção de *Casas-moventes* da artista Helene Sacco, trabalho que me faz pensar o que é o viver e o morar na sociedade contemporânea e o quanto isso está ligado a transitoriedade da vida, do lugar. O trabalho em questão surgiu quando a artista se deparou

com uma casa sendo deslocada de um lugar para outro sobre um caminhão, situação que impressionou seus sentidos, levando-a a pensar o que havia sido sua casa.

Esse encontro, essa contemplação que gerou uma contração de espaço e tempo, fez-me viajar intensivamente pelas muitas casas de minha infância e adolescência e perceber que minhas casas sempre foram os objetos que nos acompanhavam nas 'mudanças'. Encontrar uma casa se movendo em plena estrada, com suas janelas ainda com cortinas e aberturas escancaradas por onde era possível ver o ambiente interno com marcas, quadros nas paredes, resíduos de vivência, levou-me a pensar no que havia sido nossa casa, já que morei em mais de vinte e quatro delas. Percebi que minhas casas eram os objetos que carregávamos conosco de cidade em cidade. Eram eles que construíam num arranjo perfeito nossa estrutura, nosso lugar, sempre igual e totalmente diferente (SACCO, 2009, p. 71).

Após essa experiência, a artista começou a percorrer a região e fotografar mais casas-moventes, desenvolvendo uma coleção que conta também com a ajuda de pessoas que sabem do projeto e até hoje a presenteiam com essas imagens. O trabalho, reverberado sobre o vivido e suas experiências, permitiu à artista que estabelecesse um encontro com suas memórias, atuando como dispositivo que a fez reviver todos os lugares que já morou: "vi todas as minhas casas ao mesmo tempo em apenas uma, que até então jamais havia visto. Uma casa movente fez minha história se movimentar" (SACCO, 2009, p. 70).

Através desse trabalho e do pensamento em que localizo um encontro com minha própria casa, que me levou a criação de *Cuidar, demorar-se, penetrar*, percebo o quanto o lugar também carrega seus fragmentos junto a quem se desloca, e que mesmo aos pedaços algo pode se reconstruir, o próprio lugar se reinventa e, assim, também reinventamos o que entendemos sobre como habitar um lugar, a prática do viver, do sustentar a vida e do cuidar das coisas. Pensamento esse que se materializa também em minhas observações com repetidas visitas a uma casa na cidade de Pedro Osório, que me levaram a criação do trabalho *A transitoriedade do*



Fig. 38. Elivelto Souza. *A transitoriedade do lugar na precariedade da vida*. Publicação artística. 2019.

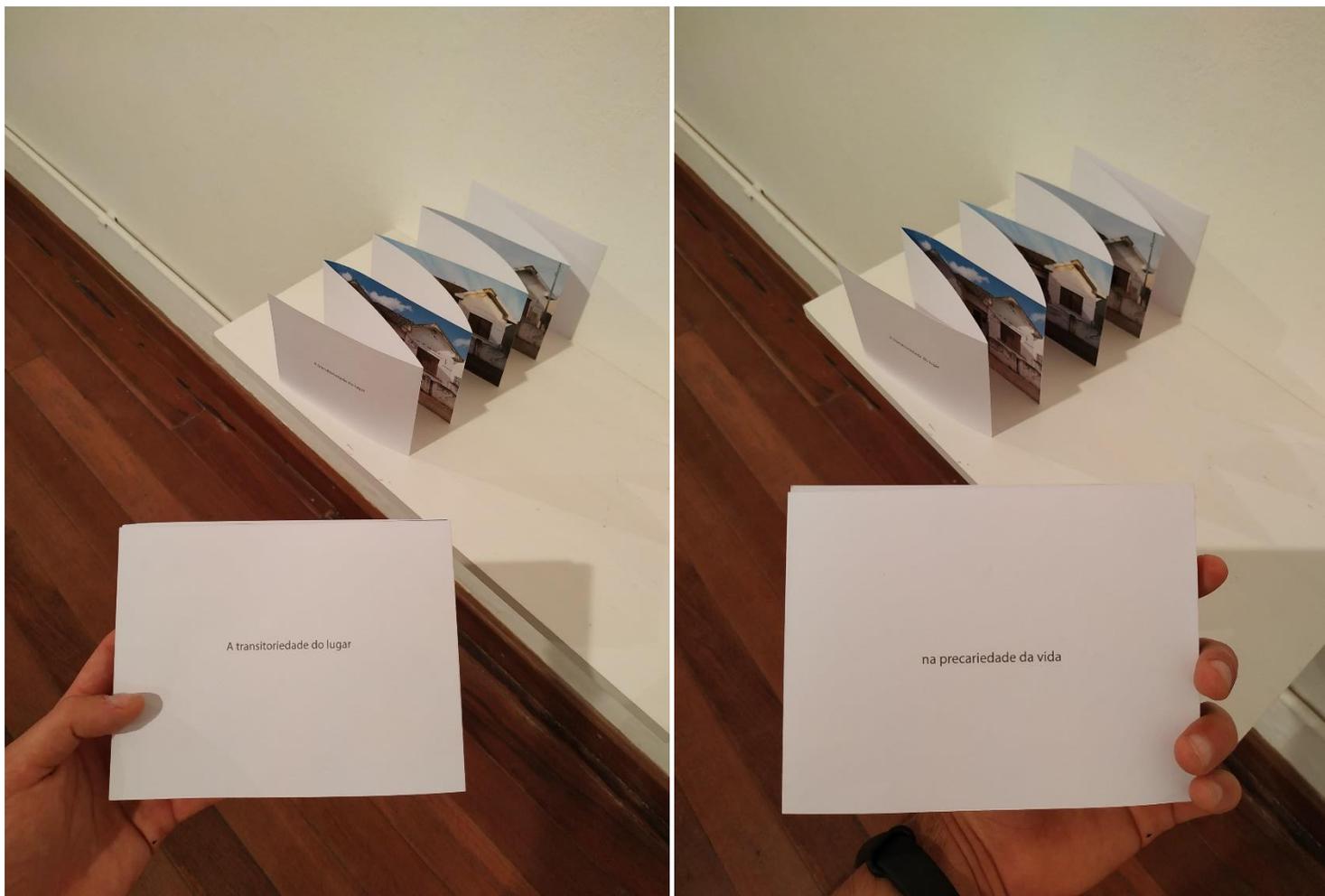


Fig. 39. Elivelto Souza. *A transitoriedade do lugar na precariedade da vida*. Publicação artística. 2019.

-31.864439, -52.824968
_____ - 22/04/2019



Fig. 40. Elivelto Souza. *A transitoriedade do lugar na precariedade da vida*. Publicação artística. 2019.

-31.864439, -52.824968
23/04/2019 - 23/06/2019



Fig. 41. Elivelto Souza. *A transitoriedade do lugar na precariedade da vida*. Publicação artística. 2019.

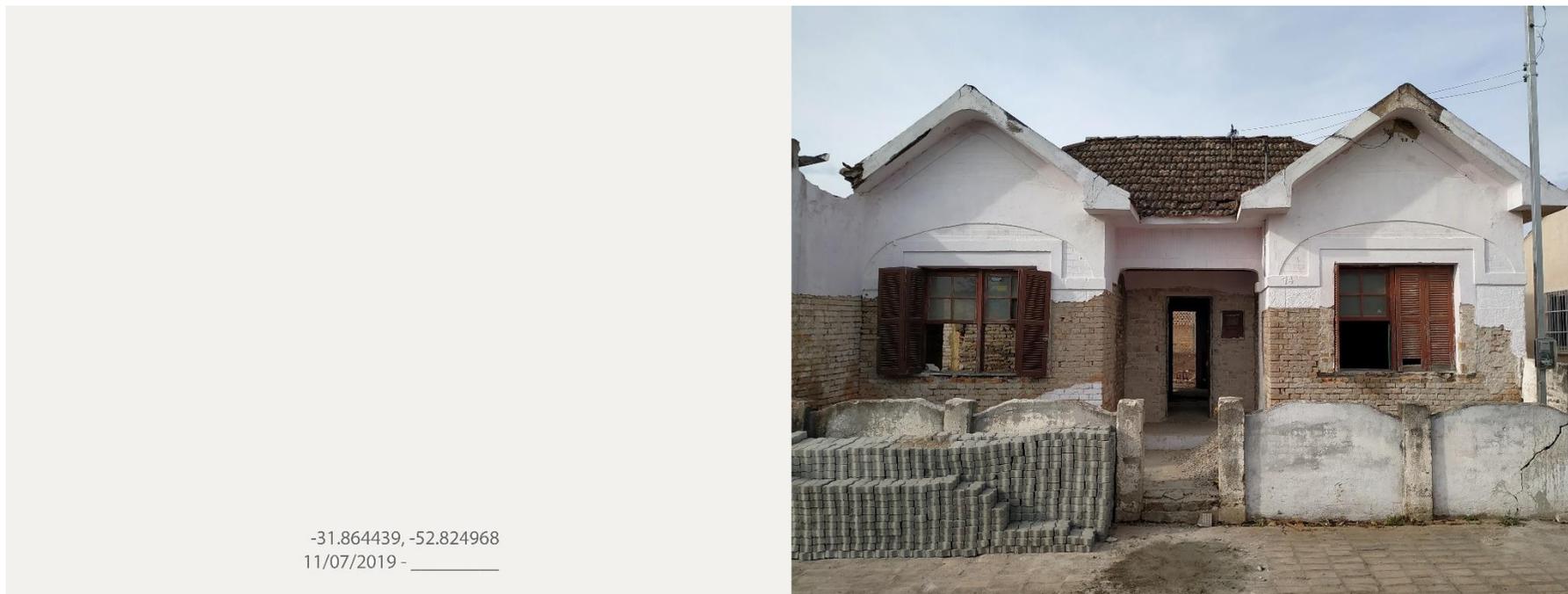


Fig. 42. Elivelto Souza. *A transitoriedade do lugar na precariedade da vida*. Publicação artística. 2019.

lugar na precariedade da vida.

Trata-se de a uma publicação em formato de sanfona, impressa em papel sulfite 180g/m², medindo aproximadamente 13 por 17 cm, quando fechada, e 13 por 134 cm, quando completamente aberta. Nela apresento três instantes de mudanças sofridas por uma casa, também suas implicações na vida de uma família que a ocupou por um curto período de tempo. Cada um dos instantes é representado pelas coordenadas geográficas do lugar, imutáveis, que se repetem igualmente em todas as partes, o que possibilita encontrá-lo no mapa; por intervalos de datas definidas pelo registro fotográfico e/ou um período em aberto, representado por uma linha; e por fotografias, que registram a rápida transformação do lugar. Seu formato cria, em sua totalidade, uma espécie de linha do tempo; os zigzagues, formados pelas sete dobras, os intervalos dessa linha. As dobras da publicação permitem, pois, a construção de uma narrativa que se forma aos poucos, dobra a dobra, valorizando o momento em que cada imagem aparece no trabalho.

O primeiro instante, *figura 40*, apresenta a casa não habitada, com vegetações brotando em sua fachada e pelo seu interior, com partes de sua estrutura fragilizada pelas ações do tempo. Nesse instante, que traz a imagem da casa não habitada, há também, além da localização geográfica, um período de tempo que sinaliza um tempo em aberto, representado por uma linha, e um tempo determinado, representado pela data do registro fotográfico, também a data em que começo a observar a casa com mais atenção. Nesta oportunidade pude também percorrer seu interior, um ambiente absolutamente insalubre em termos sanitários, repleto de entulho, vegetações e outros seres, com diversas estruturas arquitetônicas fragilizadas. Um ambiente precário, avesso a uma moradia digna, que eu jamais imaginaria como habitação, como lugar que pudesse vir a se tornar a casa de alguém.

O Segundo instante, *figura 41*, apresenta a mesma casa, agora habitada por uma família, que a ocupa, fazendo de sua precariedade, um

lugar de moradia. A casa tem sua fachada e interior pintados, outros demais reparos são realizados, os entulhos são recolhidos e os outros seres que ali viviam, espantados. Esse instante é o único em que não há uma linha para representar um tempo em aberto. Há, na verdade, duas datas: a primeira refere-se a um dia após a data determinada no instante anterior, e a segunda, ao dia que fotografei a família em frente à casa. Neste dia pude também conversar com essa mesma família. Disseram-me que haviam ocupado a casa por não conseguir pagar o aluguel da casa na qual viviam anteriormente, que haviam feito os reparos necessários para a moradia e se esperanças sobre a permanência no novo lugar.

O último instante, *figura 42*, revela um ambiente de obras, a casa em seu processo de reestruturação, sem a presença de habitantes. Há a data do registro fotográfico e uma linha representando um tempo em aberto. A data determinada refere-se a dezoito dias após a fotografia da família em frente à casa, um intervalo de tempo que sinaliza a duração daquelas pessoas no lugar. Também neste dia, tive a oportunidade de um envolvimento para além da observação e fotografia da casa. Pude conversar com o dono, o mesmo que havia deixado a casa só durante longos anos. Ele revelou-me ter expulso as pessoas do lugar, dizendo-me que reformaria a casa para posteriormente alugá-la.

Percebe-se, nesse sentido, que várias instancias do viver incidem força sobre um lugar que, às vezes, uma família, com muita dificuldade, tenta sustentar. E são talvez inumeráveis os gestos necessários para sustentar esse lugar, gestos que muitas vezes não se dão de forma tão visível, como cortar a grama, varrer a calçada ou consertar as goteiras. A questão está na forma como esse gesto pode sustentar o lugar, o que implica a vida, o dia a dia do morador, mas também em questões muito maiores, governamentais. Nesse sentido, a minha noção de cuidado se refere também à resistência do lugar. Resistência à especulação imobiliária, à ruína do próprio tempo, à falta de dinheiro para consertar as coisas, algo que me faz pensar o quanto o meu trabalho torna visível a precariedade da vida. Percebo que estou

tratando de algo que é crucial para a vida de alguém, que o lugar de vida é fundamental para a existência humana.

Apesar do primeiro tempo que aparece na publicação estar em aberto, representado por uma linha, pude verificar, em minhas diversas investigações, que foram de conversas com a vizinhança do local à procura por imagens no *Google Street View*, que a casa se encontrou em um estado de não habitantes, de entropia daquilo que é deixado só, durante longos anos, pelo menos desde 2011. Bastou uma família, que necessitava às pressas de um lar, perceber que aquele lugar poderia vir a se tornar seu lugar de vida, para que o interesse do dono sobre a casa fosse rapidamente despertado.

Percebe-se, então, que o tempo da família na casa é pequeno, diante do primeiro e último tempo, indefinidos e abertos na publicação. Essa observação, acompanhada de diversas outras reflexões que também se inserem no meu trabalho, me levou a pensar na transitoriedade do lugar, na ilusão da casa e na precariedade da vida. Nesse sentido, cheguei ao título do trabalho, “a transitoriedade do lugar na precariedade da vida”, que se insere na publicação dividido em duas partes (*figura 39*), no começo, antes da primeira dobra, e ao final, depois da última dobra.

É importante salientar que o meio pelo qual os meus trabalhos têm se materializado ultimamente também está diretamente relacionado ao meu encontro com o formato-livro (ou, para melhor dizer, lugar-livro), à forma como esse suporte se parece ou faz lembrar o cuidado que aqui proponho como prática. De certa forma, livros são objetos-lugares que seguramos com as duas mãos, com certo zelo, cuidado; possuem um interior habitado e, ao mesmo tempo, por habitar. São democráticos, propiciam o livre pensar e a circulação do pensamento e, por isso, são também libertadores, possibilitando a quem o cria encontrar a sua própria voz. Está relacionado também a preservação da memória, uma forma de evitar o esquecimento ou de recuperar o que estava esquecido.

Por meio do formato livro, tenho me interessado em criar pequenas publicações e, inserido nesse campo, também alguns impressos, como os marca-páginas de *Palavra (A)guardada* e o cartaz *Seja-Farol*, apresentados no primeiro capítulo desta dissertação; também como o próximo trabalho que será aqui apresentado ou, ainda, como outros tantos que fazem uso da palavra e/ou da página, são pensados como impressos, mas que, por algum motivo, não estão aqui.

Ao referir-se às publicações de artista, a autora francesa Anne Moeglin-Delcroix nos diz, no entanto, que não é apenas uma questão de formato:

Uma característica desses “pequenos livros” é sua aparência simples e sua ausência de pretensão, tornando-os relativamente fáceis de produzir e circular, sempre pelas mãos dos próprios artistas e às vezes por editores ocasionais. Essas pequenas edições (...) não são assim chamadas apenas por causa do número de cópias impressas, que podem ser muitas, mas por causa de sua posição marginal em relação às grandes editoras. Elas abrem aos artistas o que no final dos anos 60 foi descrito por Kate Linker como um “espaço alternativo” (...), um espaço livre, fora das instituições estabelecidas, prestando-se assim para a expressão de projetos artísticos que vão além das normas padrão (...) Quando dizemos “espaço alternativo”, dizemos crítica do espaço convencional para a apresentação de arte, e por outro lado, invenção de um novo espaço que não toma o seu lugar, mas se situa ao lado, como um desvio em uma rodovia (MOEGLIN-DELCROIX, 2015, p. 162-163).

A publicação, nesse sentido, não só como tornar a realização de um projeto artístico financeiramente mais acessível e promover um acesso muito mais alargado à diferentes públicos, faz também com que o trabalho não dependa de um convite para estar em um espaço de arte, garantindo maior independência ao artista, que encontra a solução que esse formato oferece para substituir a forma tradicional de exposição. Algo que pode resultar em uma espécie de “exposição portátil”, uma distensão da noção de espaço expositivo e de exposição da forma como estamos acostumados, revelando

novos circuitos e outros territórios de experimentações. A respeito disso, a pesquisadora brasileira em arte contemporânea, Regina Melim, aponta:

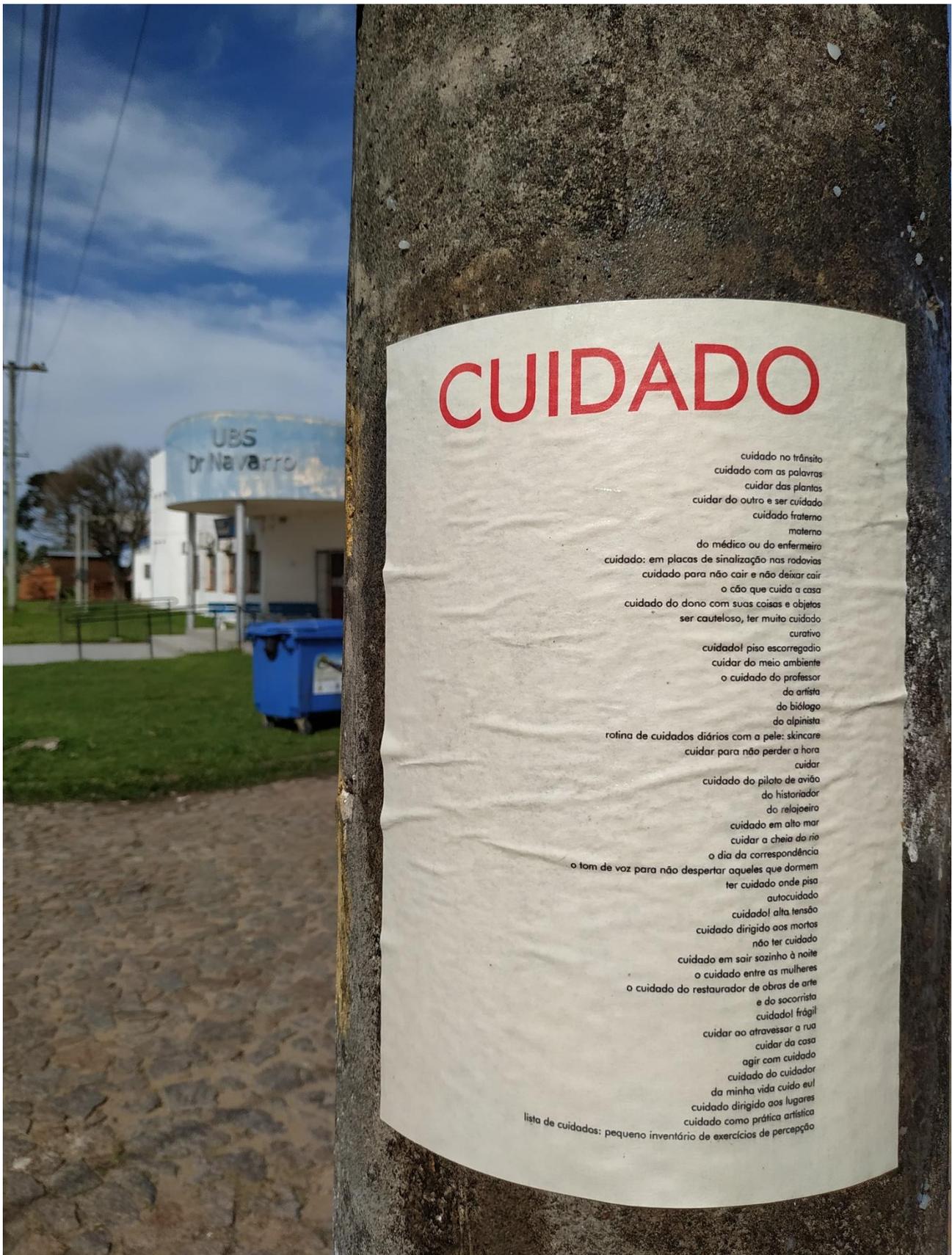
Uma publicação de artista é como uma exposição itinerante que não termina nunca. Além disso, mais do que a distensão de seu tempo de duração de mostra, sua portabilidade permite o seu deslocamento e trânsito pelos mais distintos lugares e contextos. A iniciativa de poder estabelecer uma publicação (por mais variável que essa possa ser) como um lugar possível para a produção e exposição acentua a forma expandida de pensar um trabalho de arte. Existe uma quantidade expressiva desses trabalhos que não precisam, necessariamente, de paredes, pois são proposições cujo lugar mais adequado para serem mostrados são nas páginas de um livro ou de uma revista, em folhas avulsas ou em cartões, entre outros, como exposições impressas (MELIM, 2013. p. 182-183).

Ainda na espera de impressos e publicações artísticas e, mais especificamente, sobre o gênero da arte que tem como interesse a produção de dispositivos móveis em espaços de apresentação não convencionais, que possibilitam a inserção da obra em diversos contextos, produzi, ainda, mais um trabalho. Trata-se de uma lista com aproximadamente cinquenta espécies de cuidados, transmutada no trabalho intitulado *Lista de cuidados: pequeno inventário de exercícios de percepção*, um cartaz lambe-lambe, em formato A4, impresso em papel Pólen Soft 80g/m², que se originou da necessidade de melhor compreensão da noção de cuidado em minha prática artística.

A realização do trabalho fez com que eu notasse que todo cuidado transpassa algum grau de percepção, de exercício perceptivo diante de algo ou alguém. Ele pede nossa presença, atenção, envolvimento e, por isso, permite uma relação mais estreita com uma realidade em determinado contexto, ampliando as possibilidades de nos relacionarmos com o outro e com os espaços que habitamos. Noto também que o cuidado pode ser ativador de uma ação que nunca acaba: de certa forma, as coisas estão sempre a nos pedir por ele, é algo que nos atravessa diariamente à medida que percebemos e nos envolvemos.

CUIDADO

cuidado no trânsito
cuidado com as palavras
cuidar das plantas
cuidar do outro e ser cuidado
cuidado fraterno
materno
do médico ou do enfermeiro
cuidado: em placas de sinalização nas rodovias
cuidado para não cair e não deixar cair
o cão que cuida a casa
cuidado do dono com suas coisas e objetos
ser cauteloso, ter muito cuidado
curativo
cuidado! piso escorregadio
cuidar do meio ambiente
o cuidado do professor
do artista
do biólogo
do alpinista
rotina de cuidados diários com a pele: skincare
cuidar para não perder a hora
cuidar
cuidado do piloto de avião
do historiador
do relojoeiro
cuidado em alto mar
cuidar a cheia do rio
o dia da correspondência
o tom de voz para não despertar aqueles que dormem
ter cuidado onde pisa
autocuidado
cuidado! alta tensão
cuidado dirigido aos mortos
não ter cuidado
cuidado em sair sozinho à noite
o cuidado entre as mulheres
o cuidado do restaurador de obras de arte
e do socorrista
cuidado! frágil
cuidar ao atravessar a rua
cuidar da casa
agir com cuidado
cuidado do cuidador
da minha vida cuido eu!
cuidado dirigido aos lugares
cuidado como prática artística
lista de cuidados: pequeno inventário de exercícios de percepção



CUIDADO

cuidado no trânsito
cuidado com as palavras
cuidar das plantas
cuidar do outro e ser cuidado
cuidado fraterno
materno
do médico ou do enfermeiro
cuidado: em placas de sinalização nas rodovias
cuidado para não cair e não deixar cair
o cão que cuida a casa
cuidado do dono com suas coisas e objetos
ser cauteloso, ter muito cuidado
curativo
cuidado! piso escorregadio
cuidar do meio ambiente
o cuidado do professor
do artista
do biólogo
do alpinista
rotina de cuidados diários com a pele: skincare
cuidar para não perder a hora
cuidar
cuidado do piloto de avião
do historiador
do relojoeiro
cuidado em alto mar
cuidar a cheia do rio
o dia da correspondência
o tom de voz para não despertar aqueles que dormem
ter cuidado onde pisa
autocuidado
cuidado! alta tensão
cuidado dirigido aos mortos
não ter cuidado
cuidado em sair sozinho à noite
o cuidado entre as mulheres
o cuidado do restaurador de obras de arte
e do socorrista
cuidado! frágil
cuidar ao atravessar a rua
cuidar da casa
agir com cuidado
cuidado do cuidador
da minha vida cuidado eu!
cuidado dirigido aos lugares
cuidado como prática artística

lista de cuidados: pequeno inventário de exercícios de percepção

Fig. 43. Elivelto Souza. *Lista de cuidados: pequeno inventário de exercícios de percepção*. Lambe-lambe. Pedro Osório. 2020.



Fig. 44. Elivelto Souza. *Lista de cuidados: pequeno inventário de exercícios de percepção*. Lambe-lambe. Pedro Osório. 2020.



Fig. 45. Elivelto Souza. *Lista de cuidados: pequeno inventário de exercícios de percepção*. Lambe-lambe. Pedro Osório. 2020.



Fig. 46. Elivelto Souza. *Lista de cuidados: pequeno inventário de exercícios de percepção*. Lambe-lambe. Pedro Osório. 2020.

A forma que encontrei de apresentar o trabalho foi como lambe-lambe nos postes da cidade de Pedro Osório. Durante a primeira ação de colagem dos lambes, e única, até então, me ative na observação de lugares que pudessem potencializar a visualização do trabalho. Inicialmente me interessei em fazer a colagem próximo a lugares em que o tom de vermelho, da palavra “cuidado” tivesse alguma relação com o ambiente, algo que pode ser observado na *figura 44*. A sequência da ação, junto à observação dos possíveis lugares de potência para inserção do trabalho, me levou a perceber também a placa de sinalização “PARE”, da qual me apropriei a fim de relacionar com a palavra “CUIDADO”, em destaque no meu trabalho. Minha intenção foi a de aumentar o campo de visualização do lambe-lambe no espaço, chamando a atenção das pessoas para a leitura da lista. Tendo em vista o contexto pandêmico em que nos inserimos, no qual a palavra “cuidado” aparece frequentemente, em tom específico, realizei a colagem do lambe-lambe também próximo à Unidades de Saúde, algo que pode ser visto na primeira imagem do trabalho aqui apresentado, *figura 43*.



Fig. 47. Raphael Escobar. *Direito à Loucura, Direito à Inadimplência e Direito à Preguiça*. Intervenções. 2020.

Inseridos nesse contexto da Pandemia de Covid-19, é possível observar algumas movimentações de artistas e coletivos em pensar a cidade sob essa ótica. Como é o caso do artista brasileiro Raphael Escobar, que se apropria da rua como espaço de protesto e afirmação dos direitos humanos com intervenções que reivindicam o *Direito à Loucura* (2020), *Direito à Inadimplência* (2020) e *Direito à Preguiça* (2020), cartazes colocados no Ateliê397, na Cracolândia e no Memorial da Resistência. Faixas que, como uma espécie de insubordinação, ressignificam o termo “direito” ao utilizá-lo com um propósito em favor a outros modos de existência que contrariam a ordem moral vigente.

Ainda neste contexto pandêmico e em seu conseqüente isolamento, outras ações são produzidas, como é o caso das projeções em prédios de diversas cidades do Brasil que, pela impossibilidade que podemos encontrar em ocupar a rua para expressar-nos, oferecem uma nova esfera para colocarmos em prática o ativismo, buscando uma nova forma de contato com o outro, indo ao encontro de alguém que não se vê, mas sabe-se da existência. É o caso do *Mostra Tua Arte*, projeto coordenado por Kauê Lima⁶, com projeções no centro da cidade de Belém (PA), aberto a todos por meio de uma campanha de financiamento coletivo na plataforma *APOIA.se*.

Com os desdobramentos provocados pela lista de cuidados, encontrei no projeto *Mostra Tua Arte* a possibilidade de apresentar um trabalho visando um outro contexto, com o alcance de um número maior de pessoas. Trata-se do trabalho intitulado *Verbete: cuidado*, projetado em um prédio no centro da cidade já citada, Belém, através do projeto, também já citado, *Mostra Tua Arte*. A projeção do trabalho aconteceu durante uma noite e teve divulgação nas redes sociais do projeto.

É importante salientar que tanto este quanto o trabalho anterior foram criados praticamente ao mesmo tempo, e por isso fazem parte de um mesmo processo de pensamento, do mesmo contexto pandêmico no qual

⁶ *Video Jockey* (VJ) e membro do *Coletivo Projetemos*, Kauê Lima criou o projeto como alternativa para minimizar a perda de renda na pandemia.

CUIDADO

**Ação que nos coloca
mais sensíveis a
algo ou alguém, que
pode nos fazer
empenhados,
cúmplices,
coadjuvantes de
algo, de alguém ou
do mundo.**

**Estar atento e
disposto a fazer
parte de algo,
empenhar tempo,
energia, ação.**



Fig. 48. Elivelto Souza. *Verbetes: cuidado*. Projeção. Belém. 2020.

nos inserimos. Eles representam duas formas distintas de estar na cidade. O primeiro, como lambe-lambe nos postes da pequena cidade do interior, habitada por cerca de oito mil habitantes, faz relação com os corpos dos passantes pelas ruas, com a forma como a cidade é praticada durante o dia, sob a luz do sol. Ele é um trabalho de pequeno formato, para ser visto de perto, está na espera do micro. O segundo, como projeção no prédio de uma das capitais mais populosas do país, faz relação com os corpos dos habitantes que estão dentro de suas casas, com a cidade sob a luz da noite. Ele é um trabalho de grande formato, para ser visto de longe e por um maior número de pessoas ao mesmo tempo, está na esfera do macro. Há, pois, uma relação de escala e contexto entre ambos.

Para a criação do verbete recorri inicialmente a etimologia da palavra “cuidar”, derivada da palavra latina cogitare, que significa “agitar o pensamento”. Dela deriva a palavra “cuidado”, do latim cogitatu, que se refere a “pensamento”, “reflexão”, de onde vem “preocupação”, “cautela”, “atenção”. Portanto, vê-se que na raiz esta palavra já aparece numa situação de implicação, com algo ou alguém.

São muitas as espécies de cuidado, como já observado na lista apresentada anteriormente: cuidado fraterno, materno, do médico ou do enfermeiro, cuidado no trânsito, cuidado com as palavras, cuidado de si ou das plantas; o cuidado do relojoeiro, do biólogo, do artista ou do alpinista. E muito abrangente o uso que fazemos dessa palavra, presente em placas de sinalização nas rodovias ou em avisos de chão escorregadio, por exemplo.

Usamos a palavra cuidado quando pedimos para alguém perceber mais profundamente, como: escuta com cuidado! Olha com cuidado! Ou quando mostramos algo a alguém e dizemos: cuida. Ou seja, o cuidado é uma ação que nos coloca mais sensíveis a algo ou alguém, que pode nos fazer empenhados, cúmplices, coadjuvantes de algo, de alguém ou do mundo. Cuidar, nesse sentido, seria estar atento e disposto a fazer parte de algo, empenhar tempo, energia, ação.

No formato livro, encontro um lugar para as casas que acompanho na cidade, também uma forma de preservar ou ressingularizar suas existências, materializando meu pensamento dirigido à sobrevivência dos lugares. Com a palavra, dou a ver o sentido do cuidado como prática artística. Na forma simples e silenciosa desse lugar de papel, encontro a abertura para expressar um gesto que também é silencioso. É como se os deslocamentos e inscrições que faço pela cidade estivessem, de alguma força, relacionados ao movimento de passagem das páginas de um livro ou da escrita de uma palavra.

A casa é a base da vida, ela é uma grande atratora de cuidados. Eu procuro nela o tapete na porta, o cachorro feliz, as roupas na corda, as flores no jardim, a vida acontecendo, a cor da fachada que resiste ou que é renovada pelo morador; a surpresa desses encontros, a alegria de saber do gesto de alguém a resistir a entropia do mundo. Enquanto tudo cai, estraga, apodrece, quebra, rui, há alguém disposto a resistir, ainda que com muita simplicidade, pois cuidados não requerem grandes esforços, mas gestos contínuos, frequentes, dispostos ao infinito da ação. Cuidamos sem nos importarmos com o número de vezes que será necessário a doação do mesmo gesto, já que o que buscamos é construir constantemente, mesmo que talvez de forma inconsciente, a possibilidade de vida no lugar. O cuidado, nesse sentido, se mostra como coisa miúda, diária, *infraordinária*, mas fundamental para a manutenção da vida, para a sobrevivência do lugar.

CONSIDERAÇÕES ATUAIS

Como finalizar algo que se lança ao infinito?

Chegar neste ponto da escrita me faz perceber que tudo pelo que aqui dedico-me é bem maior, mais denso e profundo do que parecia em um primeiro momento.

Há quase três anos eu encerrava meu trabalho de conclusão de curso da graduação em licenciatura em artes visuais com o título “cuida: o pedido que as coisas fazem”. Desde então estive a investigar e refletir acerca das discussões aqui levantadas, e, do mesmo modo que não as vi concluírem-se com o final da graduação, também não as vejo concluírem-se hoje, com o término do mestrado em artes visuais. Entendo que o trabalho aqui apresentado refere-se a um recorte de meu percurso enquanto artista-pesquisador e, antes de pretender qualquer forma de consideração final, faz transbordar o desejo de seguir em movimento, encontrando na pesquisa em arte a abertura para continuar investigando as questões que a mim são caras dentro de minha produção artística.

Ao mesmo tempo, chegar neste ponto da escrita e da pesquisa permitiu-me uma série de adensamentos, reflexões, aprofundamentos e, sobretudo, amadurecimento e compreensão do que faço enquanto artista, do quanto isso pode estar implicado no outro, no mundo. A investigação em poéticas visuais permitiu-me organizar, transformar e elaborar meu pensamento artístico, movimentando minha produção e, conseqüentemente, movimentando-me como pesquisador.

Entendi que sou um artista que se desloca pela cidade com o interesse em observar os modos de vida das pessoas nos espaços, suas implicações na sobrevivência do lugar. Que fotografa, escreve e se inscreve no gesto de

narrar o lugar, dando um sentido às próprias experiências que constrói a partir de seus exercícios de percepção.

Notei que o cuidado como prática artística ativa uma ação que requer entrega, dedicação, tempo e energia, gerando um comprometimento com um contínuo construir: talvez uma de nossas capacidades principais para viver, habitar no mundo. Notei também que o que proponho refere-se à prática diária de olhar para as coisas como uma estratégia para cuidar dos lugares. Cuidar como abrir brechas para habitar por meio de um contínuo inventar e construir. Cuidar como fazer persistir, resistir, sobreviver.

Compreendi, por fim, que a arte é uma forma de operar não só a percepção, mas também a visibilidade. Ou seja, ela não só colabora na capacidade de perceber mais sensivelmente o mundo, como colabora também nas formas de visibilidade de um mundo em estado de apagamento. Ela luta pela sobrevivência desvelando tanto os lugares de poder e suas estruturas de controle, quanto as sutis formas de vida e de resistência.

REFERÊNCIAS

ALYS, Francis; FERGUSON, Russell. "Russell Ferguson in conversation with Francis Alÿs". In: MEDINA, Cuauthémoc; Ferguson; FERGUSON, Russell; Fisher, Jean (orgs.). Francis Alÿs. Inglaterra: Phaidon, 2007.

ARDENNE, Paul. Un Arte Contextual: Creación Artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Múrcia: Cendeac, 2002.

BACHELARD, Gaston. A poética do Espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BARTHES, Roland. Fragmentos de um discurso amoroso. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BORGES, Jorge Luis. O livro de areia. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 2002.

CALVINO, Italo. Palomar. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

CAMPBELL, Brígida. Arte para uma cidade sensível: arte como gatilho sensível para novos imaginários. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Artes), Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano. 1. Artes do Fazer. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1994.

CICERO, Antônio. Guardar - Poemas escolhidos. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.

DELEUZE, Gilles. O que é o ato de criação? Tradução de João Gabriel Alves Domingos. Paris: Éditions de Minuit, 2003.

DEWEY, John. Arte como experiência. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem queima. Tradução: Helano Ribeiro. Curitiba: Editora Medusa, 2018.

_____. O que vemos, o que nos olha. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora. 34, 1998.

_____. A sobrevivência dos vaga-lumes. Tradução: Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. Cascas. Tradução: André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

FERVENZA, Hélio. Limites da arte e do mundo: apresentações, inscrições, indeterminações. São Paulo: editora ECA/USP, 2006. Disponível em: <<http://www.cap.eca.usp.br/ars8/fervenza.pdf>> Acesso em ago. 2019.

_____. Considerações da arte que não se parece com arte. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27922/16530>> Acesso em ago. 2019.

HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. 1954. Disponível em: http://prourb.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf. [Bauen, Wohnem, Denken] (1951) conferência pronunciada por ocasião da "Segunda Reunião de Darmstadt", publicada em *Vortäge und Aufsätze*, G. Neske, Pfullingen, 1954. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback.

HAN, Byung-Chul. Por favor, cierra los ojos a la búsqueda de outro tempo diferente. 1ª ed. digital, Barcelona: Herder Editorial, 2016.

_____. Sociedade do cansaço. Tradução de Enio Paulo Giachini. 2ª ed., Petrópolis: Vozes, 2017.

KAPROW, Allan. A educação do não-artista, parte I (1971). In: *Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ / Sheila Cabo Geraldo, ed. Vol. 4, n.4 (mar. 2003)*. Rio de Janeiro: UERJ, ART, 2003.

LAPOUJADE, David. As existências mínimas. Tradução: Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017.

LARROSA, Jorge Bondía. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira de Educação*, n 19, 2002, p. 20-28.

LIPPARD, Lucy. *The lure of the local. Senses of place in a multicentered society*. New York: The New Press, 1997.

MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

MARQUES, Ana Martins. *Como se fosse a casa: uma correspondência / Ana Martins Marques; Eduardo Jorge*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

MEDINA, Cuauthémoc; DEBROISE, Oliver. La era de las discrepancias: arte e cultura visual em México / /the Age of Discrepances: Art and Visual in Mexico 1968-1997. Cidade do México, México: UNAM, 2006.

MELIM, Regina. Exposições impressas. In: DERDYK, Edith (org.). Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas. São Paulo: Editora SENAC, 2013, p. 177-183.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da Percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne. Pequenos livros e outras pequenas publicações. Tradução: Amir Brito Cadôr. In: Revista-Valise, Porto Alegre, v. 5, n. 9, ano 5, julho de 2015, p. 161-165.

MUNTADAS, Antoni. Percepção Requer Envolvimento. Fronteiras do Pensamento. Disponível em: <<https://goo.gl/XTh3UY>>. Acesso em: ago. 2019.

NAZARETH, Paulo. Paulo Nazareth: arte contemporânea/LTDA. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2012.

NOVAES, Adauto. O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PANIAGUA, Rafael Sánchez-Mateos. O sentido em todos os sentidos. In: 33 Bienal de São Paulo: afinidades afetivas: convite à atenção / [Fundação Bienal de São Paulo [et al]; curadoria Gabriel Pérez-Barreiro]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2018.

PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, Adauto. O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 361-365.

PEREC, Georges. L'infra-ordinaire. Paris: Seuil, 1989.

_____. Tentativa de esgotamento de um local parisiense. Editora Gustavo Gili, 2016

PRIGENT, Christian. Para que poetas ainda? Tradução de Inês Oseki-Dépré e Marcelo Jacques de Moraes. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2017.

SACCO, Helene Gomes. Diário de Construção: Casa-Movente [A1][∞]. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais), Instituto de Artes Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

SARAMAGO, José. Ensaio sobre a Cegueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SERRES, Michel. Tempo, erosão: faróis e sinais de bruma. In: WOOLF, Virginia. O tempo passa. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 63-92.

SILVA, Mariana Silva da. Zonas de Contato: ressonâncias da natureza no extraordinário. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRGS, 2018.

SOUSA, Edson Luis André de. Uma invenção da utopia. São Paulo: Lumme Editor, 2007.

VIECELI, Ana Paula. NUBIFERAÇÕES URBANAS. PIXO. In: Revista de Arquitetura, Cidade e Contemporaneidade, v. 1, p. 94-113, 2017.

WOOLF, Virginia. Rumo ao Farol. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.