

CLAUDIA WASHINGTON

TRÂNSITO À MARGEM DO LAGO

FLORIANÓPOLIS - SC

2011



UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA - UDESC

CENTRO DE ARTES - CEART

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

CLAUDIA WASHINGTON

TRÂNSITO À MARGEM DO LAGO

Dissertação de Mestrado elaborada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do CEART/UDESC, para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. José Luiz Kinceler

FLORIANÓPOLIS - SC

2011

CLAUDIA WASHINGTON

TRÂNSITO À MARGEM DO LAGO

Dissertação de Mestrado elaborada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do
CEART/ UDESC, para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, na linha de pesquisa
Processos Artísticos.

Banca examinadora:

Orientador: _____
Prof. Dr. José Luiz Kinceler (CEART/UDESC)

Membro: _____
Prof^a. Dr^a. Marta Lúcia Pereira Martins (CEART/UDESC)

Membro: _____
Prof. Dr. Hélio Ferverza (UFRGS)

Florianópolis, 25/11/2011

AGRADECIMENTOS

Aos professores José Luiz Kinceler, Marta Lúcia Pereira Martins e Hélio Ferverza. Às amigas conquistadas Janice Martins Sitya Appel e Elisa Dassoler. À Lúcio de Araújo, pelo trabalho compartilhado e pela companhia diária. Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais que de maneira diferentes apoiaram esta pesquisa. E aos colaboradores de Trânsito à Margem do Lago.

Para Zoé, com amor.

RESUMO

Esta dissertação aborda o trabalho *Trânsito à Margem do Lago* a partir da experiência artística da autora, que agrega ação efêmera, produção audiovisual, fotográfica, gráfica e textual à reflexão acadêmica. O capítulo inicial parte de trabalhos e vivências, como *Armadilha* e *Deslocamento à Tríplice Fronteira*, para traçar os antecedentes e as motivações da atual proposta e apresentar as primeiras questões, como a relação entre espaços móveis e ideias singulares de espaço. São abordados aspectos gerais de *Trânsito à Margem do Lago*, como a análise do contexto; a definição do lugar da ação; os desejos; a estratégia; os desafios artísticos e pessoais. Articulam-se as relações locais com o sentido de deriva aplicado pelos artistas. Apontam-se possíveis elos com extratos tradicionais da arte e configurações contemporâneas inclinadas ao espaço público, como a arte pública, crítica institucional, arte conceitual, arte e ativismo, enfatizando o papel do artista em diferentes modos de fazer. Evidencia-se o caráter efêmero, coletivo e multilocalizado da proposta por meio das especificidades dos seus desdobramentos, assim apresentados: blog, *Caderno de Viagem*, website, encontro *Relações de Fronteira*, vídeo *À Margem* e exposição *Cinco Lagos*. No segundo capítulo, intitulado *Transitando Conceitos*, são apresentadas ideias – frutos de pesquisa bibliográfica – que servem como pontos de análise à prática artística em questão. *Andar* trata de aspectos do caminhar enquanto prática artística; *Espços Específicos* refere-se a questões sobre site specific; *Campos de Atuação* é uma reflexão sobre as formas pelas quais o artista vem atuando no espaço público; *Deriva – Viagem – Deslocamento* versa sobre alguns usos desses termos e seu papel em *Trânsito à Margem do Lago*; e *Estratégia de Tomada de Espaço* trata da possibilidade de ampliar espaços existenciais; aborda o modo como mulheres da zona de fronteira entre Paraguai e Brasil agem para ampliar seus espaços existenciais por meio de procedimentos cotidianos; paralelamente a isso são analisadas estratégias de tomada de espaço vindas da produção artística feminina; num outro momento as ações cotidianas de fronteira e as estratégias artísticas são justapostas na tentativa de evidenciar políticas do corpo. O terceiro capítulo, *Tramas Relacionais – Sobre Lugares e Subjetividades*, gira em torno de relações humanas, da criação de situações de contato e dos encontros; aborda aspectos do nomadismo e a construção de subjetividades. O subcapítulo *Espços Interpessoais* analisa proposições artísticas que tem em comum a ação em fronteiras físicas; *Em Palavra* trata-se desta como agente de encontros de ordem conceitual, como campo de aproximação entre vivências diversas, estando presentes os diálogos, a escuta, a escritura e as falas. Uma última abordagem deste capítulo foca a memória como trama relacional entre as pessoas e com os lugares; são analisados a ação, o registro, a edição, a distribuição e a circulação de proposições artísticas como campo de mediação. Finalmente, *Invenção – Mobilidade Guarani* traz apontamentos sobre a singularidade do espaço na vida guarani, principalmente em seus aspectos contemporâneos, criando um paralelismo entre práticas artísticas que valorizam a mobilidade e esse modo de existência.

Palavras-chave: *Trânsito*. *Fronteira*. *Espaço*. *Arte*.

ABSTRACT

This dissertation tackles the work *Transit* around the Lake Shore from the author's artistic experience, which adds ephemeral action, audiovisual, photographic, graphic and textual production to the academic reflection. The initial chapter starts from works and experiences, like *Trap* and *Displacement* towards the Triple Frontier, to outline the preceding and the actual motivations of the work proposal and to present the first topics, like the relationship between mobile spaces and singular ideas of space. General aspects of *Transit* around the Lake Shore are focused, like the context analysis; the definition of the action's place; the desires; the strategy; the artistic and personal challenges. It articulates local relationships with the sense of drifting applied by the artists. It indicates possible links with traditional extracts of art and contemporary configurations leaned to the public space, like public art, institutional criticism, conceptual art, art and activism, emphasizing the role of the artist in different ways of doing. It makes evident the ephemeral, collective and multi-localized character of the work proposal through the specificities of their unfoldings, so presented: blog, *Travel Notebook*, website, meeting *Frontier Relationships*, video *By the shore* and exposition *Five Lakes*. In the second chapter, entitled *Transiting Concepts*, conceptual ideas – results of bibliographical researches – are presented, which serve as analysis points to the artistic practice in question. *Walking* deals with aspects of walking as artistic practice; *Specific Spaces* refers to questions about site specific; *Acting Fields* is a consideration about the forms through which the artist keeps acting in the public space; *Drift – Journey – Displacement* deals with some uses of those terms and their role in *Transit* around the Lake Shore; and *Strategy of Taking Space* is about the possibility of amplifying existential spaces; it tackles the way women of the frontier zone between Paraguay and Brazil act to amplify their existential spaces through daily procedures; in parallel to that, strategies of taking space that come from feminine artistic production are analysed; in another moment, the frontier daily actions and the artistic strategies are juxtaposed in attempt of making evident policies of the body. The third chapter, *Relationship Plots – About Places and Subjectivities*, revolves around the human relationships, the creation of contact situations and the meetings; it considers nomadism aspects and the construction of subjectivities. The sub-chapter *Interpersonal Spaces* analyses artistic proposals which has in common the action in physical frontiers; in *Word* this is treated as convergence agent of conceptual order, as field of approximation between various experiences, stressing the dialogues, the listening, the writing and the speeches. A last approach to this chapter focuses the memory as relationship plot between people and with the places; the action, the register, the edition, the distribution and the circulation of artistic proposals are analysed as mediation field. Finally, *Invention – Guaraní Mobility* brings notes about the singularity of space in the guaraní life, specially on its contemporary aspects, creating a parallelism between artistic practices, which value the mobility, and this way of existence.

Key words: *Transit*. Frontier. Space. Art.

Lista de ilustrações

- 1: Armadilha, frame, 2008. 18
- 2: Deslocamento à Tríplíce Fronteira, fotografia, 2009. 20
- 3: Captura de tela do blog <http://margemdolago.nosdarede.org.br>, 2010. 26
- 4: Caderno de Viagem primeira versão, páginas iniciais, janeiro de 2010. 30
- 5: Caderno de Viagem segunda versão, páginas iniciais, novembro de 2010. 31
- 6: Website <http://margemdolago.transitos.org>, captura de tela da página web, 2011. 33
- 7: E do seu lugar o que é que você traz?, captura de tela da página web, 2009. 35
- 8: Rock and roll ou A mecânica dos solos, captura de tela da página web, 2009. 35
- 9: Felipe Prando, Relações de Fronteira, 2010. 37
- 10: À Margem, frame, 2010. 38
- 11: Excursões e visitas Dada, 1921. 43
- 12: The Naked City, Guy Debord, 1957. 44
- 13: New Babylon, Constant, 1963. 44
- 14: A Line Made by Walking, Richard Long, 1967. 45
- 15: A Tour of the Monuments of Paissac, Robert Smithson, 1967. 45
- 16: Pair of Rock Chairs, Scott Burton, 1980-81. 52
- 17: Tilted Arc, Richard Serra, 1981, removido em 1989. 52
- 18: Catalysis III, Adrian Piper, 1970. 53
- 19: La Traversée du port de Nice 'a la Nage, Ben Vautier, Flux Film, 1962-70. 53
- 20: Resistance – Anti-Baudrillard, Group Material, foto: Catherine Allport, 1987. 53
- 21: Women in America Earn Only 2/3 of What Men Earn. Women Artists Earn Only 1/3, Guerrilla Girls, 1985. 53
- 22: Atrocidades Maravilhosas (Lula Carvalho, Renato Martins, Pedro Peregrino, Alexandre Vogler), frame de vídeo, 2002. 54
- 23: Orquestra Organismo, foto: Lucia Helena Zaremba, 2008. 54
- 24: Revista Tatuí n.º 6, 2009. 54
- 25: (), 2010. 55
- 26: Armadilha, 2008-09. 56
- 27: Trânsito à Margem do Lago, 2010. 56
- 28: Produção agrícola, nascentes e bosques, Sara Blanco, 2003. 60
- 29: Produção agrícola, nascentes e bosques, Sara Blanco, 2006. 61
- 30: Encontro com Anunciación em 17 de janeiro de 2010. 64
- 31: The Great Wall Walk - The Lovers, Ulay e Abramovic, 1988. 68
- 32: Three Weeks in May, Suzanne Lacy, 1977. 68
- 33: Maintenance Art Performance Series, Mierle Laderman Ukeles, 1973-74. 68
- 34: I Like Girls in Uniform, Coco Fusco, 2005. 68
- 35: Acervo de Marly, frame de vídeo dos arquivos de Trânsito à Margem do Lago, 2011. 69
- 36: Rotas estabelecidas a partir de encontros, 2010. 72
- 37: Maria da Luz, Maria de Lourdes Gomes, 2007. 80
- 38: Arquiteturas Biológicas II, Lygia Clark, 1969. 80
- 39: Tetsuo Kogawa em performance (frame de vídeo); Transmissor FM; Experimento Mini-FM por Claudia Washington e Lúcio de Araújo (frame de vídeo); Oficina Mini-FM inspirada na obra de Tetsuo Kogawa, 2009. 81
- 40: Auditório da Biblioteca de Vyborg/Viipuri. 83
- 41: Captura de página do website What's the time in Vyborg?, 2011. 85
- 42: Transposições do Deserto, Detalhe: aula sobre desertos na Escola Rivadávia Corrêa, Sant'Ana do Livramento, Brasil. 86
- 43: Transposições do Deserto capa e contracapa, 2010. 87

- 44: Ponte da Amizade entre Foz do Iguaçu e Ciudad del Este, 2010. 89
- 45: Imagem em painel exposto na Casa da Memória em Itaipulândia, 2010. 95
- 46: Auditorium, 2010. 97
- 47: Fotografia do vídeo de apresentação da Usina de Itaipu no Paraguai. 98
- 48: Imagem do acervo de Moisés Bertoni fotografada quando da visita ao El Cabildo – Centro Cultural da República do Paraguai, 2010. 108
- 49: Imagem do acervo de Moisés Bertoni fotografada quando da visita ao El Cabildo – Centro Cultural da República do Paraguai, 2010. 109

Sumário

INTRODUÇÃO – TRÂNSITO À MARGEM DO LAGO	11
1 TRÂNSITO À MARGEM DO LAGO	17
1.1 Antecedentes	17
1.1.1 Armadilhas e abismos	17
1.1.2 Deslocamento à Tríplice Fronteira	19
1.2 Trânsito à Margem do Lago	21
1.2.1 Especificidades dos desdobramentos de Trânsito à Margem do Lago	26
1.2.1.1 O blog – http://margemdolago.nosdarede.org.br	27
1.2.1.2 Caderno de Viagem	28
1.2.1.3 O website – http://margemdolago.transitos.org	32
1.2.1.4 O encontro Relações de Fronteira	36
1.2.1.5 Vídeo À Margem	38
1.2.1.6 Cinco Lagos	39
2 TRANSITANDO CONCEITOS	40
2.1 Andar	40
2.2 Espaços específicos	46
2.3 Campos de atuação	49
2.4 Deriva – Viagem – Deslocamentos	55
2.5 Estratégia de tomada de espaço	57
2.6 Mulheres: mapas de fronteira	59
2.6.1 Procedimentos cotidianos de fronteira	62
2.6.2 Do privado ao público na arte – estratégias de tomada de espaço	65
2.6.3 Políticas do corpo	69
3 TRAMAS RELACIONAIS – SOBRE ESPAÇOS E SUBJETIVIDADES	71
3.1 Situações de contato, encontro	71
3.2 Relações entre nomadismo e subjetividades	73
3.3 Espaços Interpessoais	81
3.3.1 Procedimento 1 – Revitalização da Biblioteca de Vyborg/Viipuri	83
3.3.2 Procedimento 2 – Transposições do Deserto	85
3.3.3 Procedimento 3 – Trânsito à Margem do Lago	88
3.3.4 Ponte/Fronteira	89
3.4 Palavras	90
3.4.1 Escuta e escritura	91
3.4.2 Falas e conversas	92
3.5 Memória: revolver a ruína submersa	96
3.5.1 Ação, registro, edição, distribuição, circulação	99
4 INVENÇÃO	102
4.1 Mobilidade guarani	102
4.2 Tekoha	105
4.3 Do outro lado	110
5 CONCLUSÃO	112
REFERÊNCIAS	115
APÊNDICE	118

INTRODUÇÃO

TRÂNSITO À MARGEM DO LAGO

SOBRE O OBJETO DA PESQUISA

O interesse dessa pesquisa – tratar das relações entre espaços móveis e tomada de espaço – surgiu no interior da prática artística, das observações do cotidiano e da reflexão sobre arte. Identificar nos trânsitos um elemento comum a ações artísticas contemporâneas, às migrações decorrentes de conflitos ao redor do mundo e a modos de vida fundamentados no nomadismo. A transitoriedade parece ser o escopo da vida contemporânea, causando descontinuidades, gerando relações superficiais, desenraizadas, pasteurizadas, com os lugares e com as pessoas; ao mesmo tempo cria a possibilidade de reordenação de nosso modo de estar, menos vinculado às estruturas nacionais e mais próximo das relações humanas do dia a dia. Isso leva a pensar em como a arte pode, por meio da exploração de espaços móveis, desencadear tomadas de espaço que levem à ampliação de territórios subjetivos e físicos?

Em *Trânsito à Margem do Lago* – iniciado às margens do Lago Artificial da Usina de Itaipu, que represa o Rio Paraná e faz fronteira entre Brasil e Paraguai – Lúcio¹ e eu nos propomos a explorar um espaço de intenso fluxo humano, gerado pela condição de fronteira, pela instalação da Usina Hidrelétrica de Itaipu e pela criação de uma zona de livre comércio no Paraguai. Considerou-se o caminhar por esse lugar enquanto experiência crítica e perceptiva, levando em conta o potencial simbólico do lago/fronteira como ambiente para o desencadeamento de situações de contato. Uma deriva que durou os 30 dias do mês de janeiro de 2010².

1. Lúcio de Araújo desenvolve projetos culturais e artísticos junto aos grupos Orquestra Organismo, E/Ou e Descentro. É pós-graduado em História da Arte Moderna e Contemporânea pela Escola de Música e Belas-Artes do Paraná (2007), com graduações em Educação Artística – Habilitação em Artes Plásticas (Licenciatura Plena) pela Universidade Federal do Paraná (2002) e Bacharelado em Marketing pela Universidade Tuiuti do Paraná (2001). Atualmente trabalha no Museu Paranaense. Parcerias com Claudia Washington: “Trânsito à margem do Lago” (Brasil-Paraguai, 2009-2011); “E do seu lugar, o que você traz?”, Simpósio Internacional Interatividade em Sistemas Computacionais Livres - ISCL (Salvador-BA, 2009); “Rock and roll ou A mecânica dos solos”, publicado na Revista Tatuí nº 7 (Recife - PE, 2009); “Caverna Kernel”, Exposição no Museu da Gravura Cidade de Curitiba, Bolsa Produção para Artes Visuais 3, como integrante do coletivo Orquestra Organismo (Curitiba-PR, 2009); “Futuros imaginários – das máquinas pensantes à aldeia global”, de Richard Barbrook, ilustração da edição brasileira, 2009. “Descartógrafos”, Coletivo E/Ou, intervenção na galeria do Terminal Pinheirinho (Curitiba-PR, 2008); “Desafiatlux”, ocupação no Sesc da Esquina, coletivo Orquestra Organismo, Curitiba, PR, 2005.

2. Trânsito à Margem do Lago foi ainda uma residência artística no Ponto de Cultura Kuai Tema, que ocorreu por meio da comunicação diária via blog (<http://margemdolago.nosdarede.org.br>), uma residência em trânsito no mesmo período da deriva. Esse modo de integração midiática propiciou encontros de ordem conceitual e simbólica, caracterizando nossa residência.

Na arte, a mobilidade aparece como expressão do ser, seja pelo posicionamento poético frente às turbulências do poder ou por meio de simples escolhas formais. A mobilidade está presente na caminhada dadaísta; na deambulação surrealista; na psicogeografia e na Teoria da Deriva da Internacional Situacionista; no projeto de habitação temporária de Constant (New babylon); na Land Art, com o desenho andado de Richard Long (A line made by walking, 1967) e a viagem entrópica de Robert Smithson (A tour of the monuments of Paissac, 1967); na década de 1980 com as questões de gênero explicitadas por Marina Abramović e Ulay em The Lovers (Walk on the great wall of China, 1981); no embate tecnológico de Tetsuo Kogawa ao pensar as microdistâncias e criar espaços interpessoais a partir de minitransmissores de rádio (movimento mini-FM, Japão, década de 1980); em Coco Fusco e Guillermo Gomez-Peña transitando, ainda que enjaulados, por diversos países (Undiscovered amerindians, 1992); nos percursos de Sophie Calle. No Brasil, com Flávio de Carvalho caminhando, de boné na cabeça, em sentido contrário ao de uma procissão católica (Experiência nº 2, São Paulo, 1931); Lygia Clark e Hélio Oiticica partindo do neoconcretismo carioca para a ação (estes deixaram, além de suas obras, um legado textual que subsidia processos artísticos ainda hoje). Essas e outras práticas artísticas – como as TAZ (Zonas Autônomas Temporárias), por exemplo – tomam o espaço do mundo para si e de modo geral fornecem pistas para a ampliação de nossos territórios físicos e subjetivos.

METODOLOGIA

Esta dissertação toma como base um dos processos artísticos da autora, que começou meses antes do início desta pesquisa. Desde então, a reflexão teórica e a prática artística convivem simultaneamente em contaminação mútua.

A contaminação da reflexão teórica pela prática pode ser observada na estrutura dos capítulos, concebida como *uma rede dispersa, com pontos deslocados na própria dissertação*³, em que temas centrais – como a deriva, o *blog* e o *website* – transitam pelo texto atravessando discursos. Isso acontece, por exemplo, com o *Caderno de Viagem*, que aparece em várias partes do texto abordado de diferentes maneiras, como desdobramento, espaço específico, campo de atuação, deslocamento e trama relacional.

Uma metodologia de pesquisa tramada no cotidiano, atenta ao acaso, móvel e com limites construídos lentamente; fundamentada na criação e análise de documentação – por meio de e como prática artística –, em conversa com outros autores de textos de arte. Nessa abordagem existem

3. Segundo o Professor Doutor José Luiz Kinceler, orientador desta pesquisa.

vazios, contraposições e conciliações que delineiam relações entre espaços móveis e tomada de espaço, partindo da prática e da reflexão artística.

O primeiro capítulo oferta ao leitor dados sobre o Trânsito à Margem do Lago, antecedentes, contexto, procedimentos, desdobramentos, desejos. O segundo capítulo introduz questões sobre o andar enquanto prática artística, espaços específicos, campos de atuação, deriva, viagem, deslocamentos, estratégias de tomada de espaço. O terceiro capítulo direciona-se às tramas relacionais entre pessoas e lugares. Esses três capítulos versam sobre espaços, lugares, pessoas, relações, modos de transitar e a ampliação dos territórios pessoais, tendo como vetor comum o fazer artístico. O quarto capítulo trata do modo de vida móvel dos guaranis, que produz um espaço que lida de modo específico com as estruturas globalizantes.

CONTEÚDO DOS CAPÍTULOS

O primeiro capítulo parte de trabalhos e vivências (como Armadilha e Deslocamento à Tríplice Fronteira), antecedentes e motivações da atual proposta, que servem para apresentar reflexões sobre a relação entre espaços móveis e ideias singulares de espaço. Em seguida, aborda aspectos gerais de Trânsito à Margem do Lago, como a análise do contexto, a definição do lugar da ação, os desejos e a estratégia. Tal abordagem parte do pressuposto que o andar pode configurar uma prática que desconstrói a ideia de identidade estrangeira em espaços com fluxo contínuo de pessoas; também articula as relações encontradas na fronteira com o sentido de deriva aplicado pelos artistas. Aponta para possíveis elos com extratos tradicionais da arte e configurações contemporâneas inclinadas ao espaço público, como a arte pública, crítica institucional, arte conceitual, arte e ativismo,

ênfatizando o papel do artista em diferentes modos de ação. Trata do caráter efêmero, coletivo e multilocalizado da proposta ao analisar as especificidades dos seus desdobramentos, assim apresentados: blog⁴, Caderno de Viagem⁵ (WASHINGTON; ARAÚJO, 2010), website⁶, encontro Relações de Fronteira⁷, vídeo À Margem e a exposição Cinco Lagos⁸.

O segundo capítulo, intitulado Transitando Conceitos, apresenta os frutos da pesquisa bibliográfica, que servem como pontos de análise à prática artística em questão. Divide-se em cinco subcapítulos: Andar; Espaços Específicos; Campos de Atuação; Deriva – Viagem – Deslocamentos; Estratégia de Tomada de Espaço.

Andar trata de aspectos do caminhar enquanto prática artística a partir da obra de Francesco Careri, “Walkscapes – el andar como práctica estética”.

Espaços Específicos refere-se a questões sobre site specific, pois esta modalidade artística, enquanto desdobramento contemporâneo da escultura, está atrelada ao entorno espacial (arquitetura, paisagem e natureza) e ao entorno social (âmbito público e privado, contexto social, contexto histórico, contexto científico). Suas reflexões servem como mote para o atravessamento de limites conceituais, conectando-se à esfera da experiência vivida. A principal referência é o texto “Um lugar após o outro”, de Miwon Kwon.

Campos de Atuação é uma reflexão sobre as formas pelas quais os artistas vêm atuando no espaço público. Uma referência a ações artísticas que respondem a contextos opressores pode ser encontrada na proposta editorial “Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa” (BLANCO et al., 2001), a qual estabelece genealogias da arte inclinada às questões colaborativas e de crítica contextual; em uma das abordagens rastreia as principais linhas genealógicas das práticas dessa ordem a partir do contexto

4. Utilizado durante o período de deriva. Disponível em: <<http://margemdolago.nosclarede.org.br>>/. Acesso em: 10/07/2010.

5. Publicação realizada de maneira colaborativa. Seu processo de elaboração deu-se em três etapas: a primeira partiu do convite a pessoas que, por seus fazeres e modos de estar, dialogam com questões sobre as quais o projeto Trânsito à Margem do Lago se debruça; a segunda etapa ocorreu ao longo da deriva realizada durante os 30 dias do mês de janeiro de 2010, assumindo um caráter mais processual (ao passo dos encontros e acontecimentos, novos conteúdos eram agregados ao Caderno – fotocopiado e distribuído durante o percurso, esse material foi um importante objeto para novas relações); a terceira etapa aconteceu após o retorno a Curitiba, também agregou contribuições de colaboradores e somou-se à parte da documentação gerada durante a deriva.

6. Reúne imagens, áudio e a versão impressa do Caderno de Viagem. Disponível em: <<http://margemdolago.transitos.org>>/. Acesso em: 10/07/2010.

7. Realizado em Curitiba com a participação de colaboradores do Brasil e do Paraguai.

8. Exposição a ser realizada em 2012 no Museu da Fotografia Cidade de Curitiba.

artístico e político estadunidense dos últimos 30 anos (década de 1990); aponta para as formas de atuação do artista frente a situações sociais homogeneizantes, seus modos de fazer enquanto informador, analista, experimentador e ativista, servindo como contraponto reflexivo às práticas artísticas contemporâneas.

Deriva – Viagem – Deslocamento versa sobre alguns usos desses termos e seu papel em *Trânsito à Margem do Lago*, enquanto procedimentos de criação artística.

Estratégia de Tomada de Espaço trata da possibilidade de ampliar espaços existenciais. Na arte, desde meados da década de 1960, movimentos de tomada de espaço servem ao empoderamento de grupos específicos, como mulheres, negros, colonizados, etc. Para além da concepção de minorias, hoje pode-se considerar que todos necessitamos de práticas dessa natureza, pois muitas são as urgências frente aos grandes campos homogeneizados da cultura global. Em *Mulheres: Mapas de Fronteira* agrega procedimentos cotidianos de fronteira às estratégias de tomada de espaço vindas da arte para analisar políticas do corpo; os procedimentos cotidianos e as estratégias de tomada de espaço tomados como exemplo questionam os limites de circulação da mulher, expressam modos singulares de construção do cotidiano e resultam na ampliação do espaço de existência.

O terceiro capítulo, *Tramas Relacionais – Sobre Lugares e Subjetividades*, gira em torno de relações humanas, da criação de situações de contato e dos encontros; aborda aspectos do nomadismo e a construção de subjetividades. Define situação de contato e encontro para esta pesquisa. Estabelece relações entre nomadismo e subjetividades. Trata em contexto a fronteira dos espaços interpessoais a partir da análise de proposições artísticas direcionadas à fronteira. Concentra-se nas implicações do nomadismo para a arte e para a percepção do espaço, ou seja, nas especificidades perceptivas do espaço que se configuram por meio das práticas de deslocamento, definindo lugares e subjetividades. Trata do nomadismo enquanto ato criativo e estratégia de vivência artística, tendo como fundamento ideias entrecruzadas a partir de proposições textuais: “O lugar errado”, de Miwon Kwon, e “As três ecologias”, de Félix Guattari.

O subcapítulo *Espaços Interpessoais* aborda três processos artísticos: Revitalização da Biblioteca de Vyborg/Viipuri por Liisa Roberts; Transposições do Deserto por Hélio Fervenza; e *Trânsito à Margem do Lago*. Tais processos são analisados a partir de procedimentos comuns: relevância do entorno, construção metodológica e seleção de meios iniciais, desdobramentos, levantamento de dados e estabelecimento de nova tática de ação, criação de vínculos e continuidade, tendo como referência principal a obra “Estética da emergência”, de Reinaldo Laddaga. Ainda no terceiro capítulo trata-se da palavra como agente de encontros de ordem conceitual, como campo de

aproximação entre vivências diversas; nisso estão presentes a escuta, a escritura, as falas e o diálogo.

Uma última abordagem foca a memória como trama relacional entre as pessoas e os lugares, enquanto estratégia de tomada de espaço e campo de mediação. Ocupa-se dos territórios internos constituídos pela memória como processo real de compreensão do espaço, relacionado ao poder. Essa última instância é analisada a partir de “Microfísica do poder”, de Michel Foucault, e leva a considerar o esquecimento como estratégia de controle que define regras para a própria existência. A concepção de inversão estratégica de Foucault também é abordada sob seu aspecto de resposta criativa à opressão, de transposição de limites permitidos à ocupação por meio da apropriação de sua história. Como campo de mediação, analisa a ação, o registro, a edição, a distribuição e a circulação dos materiais e eventos gerados durante e após a deriva Trânsito à Margem do Lago, do ponto de vista midiático e como extensão da própria ação artística. O escopo teórico se fundamenta em pesquisa anterior da autora, intitulada “Gráfico e não fotografia: o registro como extensão corporal da ação artística e estratégia poético-política” (WASHINGTON, 2007), nas noções de território subjetivo de Félix Guattari e nas reflexões sobre memória de Andreas Huyssen.

Invenção – Mobilidade Guarani traz apontamentos sobre a singularidade do espaço na vida guarani, principalmente em seus aspectos contemporâneos; trata do mito dos habitantes que viviam neste território antes da colonização espanhola e portuguesa e que ainda hoje persiste em plena mutabilidade; traça um paralelo entre práticas artísticas e esse modo de existência. Assim articula diferentes matrizes culturais para delinear uma ideia de mobilidade fundamentada: nas estratégias vivenciais contemporâneas de um grupo que tem urgências em questões territoriais na área fronteira entre Brasil e Paraguai; no andar como proposição artística vinculada a uma tradição estrangeira; e no caminhar que se configura em Trânsito à Margem do Lago. Utiliza o estudo de Elisabeth de Paula Pissolato, “A duração da pessoa: mobilidade, parentesco e xamanismo mbya (guarani)”, como referência para tratar de aspectos das migrações guaranis, assim como a entrevista com o cacique Daniel da Aldeia Tekoha Ocoy, as observações feitas quando da visita à Aldeia Tekoha Añetete e, de modo geral, quando da passagem pelo Paraguai.

Finalmente, Reflexões à Deriva traz apontamentos sobre a pesquisa e as escolhas no processo artístico e sobre esta escrita.

1 TRÂNSITO À MARGEM DO LAGO

1.1 Antecedentes

1.1.1 Armadilhas e abismos

Algumas situações me foram caras nos últimos anos. Em 2008 estive no alto de uma montanha do Nordeste brasileiro; lá me deparei com um precipício gigantesco, um vale entre duas imensas paredes rochosas, onde um fio d'água se torna fumaça numa queda de aproximadamente quatrocentos metros⁹. Sem teto, sem chão à minha frente, sem noção de profundidade, meu andar era titubeante, uma desconstrução de minha noção de espacialidade. Também chamou minha atenção o fato de que, ao mesmo tempo em que me perdia, outros estavam absolutamente seguros à beira do abismo. Foi uma experiência que alterou totalmente minha orientação espacial, de distância, localização e movimento.

Entre 2008 e 2009, em uma proposição artística, retornei às margens da cidade onde vivo. Chamei de *Armadilha* a atitude de me encaminhar aos cruzamentos rodoviários que demarcam as entradas/saídas da cidade de Curitiba, com o intuito de viver a dinâmica do trânsito estabelecida nesses lugares. Desejava encontrar pelo caminho estratégias de sobrevivência capazes de transgredir os limites do ambiente e sintetizar em palavras a realidade construída para evidenciar os propósitos a que serviam. Esses objetivos tornaram-se o disparador oculto de uma série de armadilhas sobrepostas, nas

quais fui pega. Meu alvo era o outro, mas um sistema mínimo de espelhamento espaço/temporal fez-me imergir na situação de observadora de mim mesma. Quase sempre numa atitude de fuga e com a sensação do erro, deparei-me com outros, desconhecidos. Com curiosidade sincera me pus a interpelá-los e captar relatos orais: por favor, digam-me o que eu não sei. Assim iniciei as infinitas transposições da experiência indizível do encontro, neste ponto, traduzido em vocábulo. Colidi com a ideia de mutilação na passagem das coisas inéditas para as coisas ditas – a palavra como rótulo classificatório colocado sobre uma ação ou emoção –, numa simples analogia às privações impostas pelas fendas/pontes que são as estradas ou mesmo pelo espetáculo visceral de cães mortos em suas margens. Em outro momento, mais solitário e mais árido (quando não contei com a cumplicidade do outro), caminhei pelas estruturas rígidas dos viadutos, um mergulho no pó, na fuligem e no incógnito, onde os caminhos se entrecruzam e não há ninguém em quem confiar. O obscuro foi captado fotograficamente, silenciosamente. Mutilação, recorte da paisagem, monumentalidade mórbida. Também, de automóvel, descrevi rotas de fuga, colecionei cenas, experimentei a velocidade para construir a paisagem. Nos deslocamentos estive ainda de ônibus, por horas.

Essas experiências trouxeram sentimentos e percepções sobre os lugares. Fomentaram a curiosidade por outras experiências de trânsito, pela busca de descrições, qualificações e ideias singulares de espaço e sua relação com espaços móveis. Revelaram vazios, mas também a existência de um lugar próprio, a imensidão do que não pode ser conhecido, o desejo de se lançar no mundo, os percursos a serem escolhidos, os trajetos a serem vivenciados em lugares desconhecidos, mas pessoalmente afetivos e que fazem sentido para esta proposta artística.

1: *Armadilha, frame, 2008.*



1.1.2 Deslocamento à Tríplice Fronteira

Em janeiro de 2009 estivemos durante cinco dias na Tríplice Fronteira entre Brasil, Paraguai e Argentina. Ficamos hospedados na casa de Juca (ator e diretor teatral), contatado por meio de uma das redes sociais que frequentamos via internet; não o conhecíamos, assim como não fazíamos ideia da complexidade das relações dessa fronteira. Primeira ação feita com Lúcio de Araújo desejando o exercício fronteiriço. Nosso destino eram as pontes que conectam e separam os três países: Ponte Internacional da Amizade (Rio Paraná - fronteira entre Brasil e Paraguai) e Ponte Internacional da Fraternidade (Rio Iguaçu - fronteira entre Brasil e Argentina). Ambas, em suas porções brasileiras, encontram-se no sudoeste do estado do Paraná, o qual tem seus limites naturais e políticos traçados pelos dois rios.

10. Disponível em:
<<http://transitos.org/media/deslocamento.flv>>. Acesso em:
1º/05/2011.

Consideramos o potencial simbólico da ponte/fronteira, ambiente para desencadeamento de novas situações criativas, lugar para experiência, percepção e contato. Registramos em vídeo¹⁰ o percurso de Curitiba a Foz do Iguaçu; caminhamos pela Ponte da Amizade e pelo mercado de Ciudad del Este; atravessamos a Puerto Iguazú e visitamos os marcos fronteiriços; conversamos com muitas pessoas.

A fronteira entre o oeste do Paraná/Brasil e os departamentos Alto Paraná e Canindeyú do Paraguai é marcada por significativas transformações ambientais e socioculturais, especialmente a partir da década de 1970, com a construção da Usina Hidrelétrica Binacional de Itaipu. Tal obra é fruto da política de desenvolvimento nacional proposta pelos governos ditatoriais militares, que buscavam o aproveitamento do potencial hídrico da região como estratégia de soberania, justificada economicamente pelo suprimento energético de parte do País, traçando assim uma política de controle sobre as fronteiras a partir da arbitrariedade e da ocupação. A construção da Usina

deflagrou tanto um elevado crescimento populacional, decorrente do corpo de trabalhadores que lá se estabeleceu durante e após o término de suas obras, quanto a polêmica expropriação de diversos grupos das margens do complexo de rios afetados, caracterizando o lugar por intensos fluxos migratórios. Exploração predatória dos recursos naturais e a intensificação dos latifúndios; o estabelecimento da zona de livre comércio em Puerto Stroessner (atual Ciudad del Este) no Paraguai; a migração de etnias de várias partes do mundo; as relações de trabalho; o comércio ilegal; a corrupção; assim como a necessidade de que grupos se organizassem em prol de seus direitos¹¹, compõem o quadro histórico-social que até hoje atua sobre os diversos grupos que permanecem às margens do Lago Artificial de Itaipu, gera conflitos, marca a memória, causa transformações. Em meados da década de 1980, modelos tradicionais de cultivo foram perdendo

11. Por exemplo, o MAB (Movimento dos Atingidos por Barragens), o MASTRO (Movimento dos Agricultores Sem Terra do Oeste do Paraná), o MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra) e o Movimento dos Ilhéus do Rio Paraná.¹² São cerca de 650 km entre Curitiba (Brasil) e Ciudad del Este (Paraguai).¹³ Disponível em: <http://transitos.org/triplice_fronreira/>. Acesso em: 21/9/2011.

2: *Deslocamento à Tríplice Fronteira, fotografia, 2009.*



espaço para a monocultura, devido à mecanização e aos incentivos ao agronegócio. Como consequência, um processo de desestruturação do modo de vida camponês culminou novamente em êxodo. Atualmente, nos dois lados da fronteira, prevalece uma paisagem homogeneizada, controlada sobretudo por multinacionais. Entretanto, se no Paraguai o esvaziamento de vilarejos é uma constante, no Brasil a política de desenvolvimento incentiva uma identidade regional balizada pelo turismo (SOUZA, 2009). Comunidades locais, cúmplices de suas realidades e experiências, carregam um repertório simbólico compartilhado e subjetividades estabelecidas na submersão histórica.

Retornamos a Curitiba procurando uma síntese para aquelas situações e, a cada momento, nossas lembranças nos levavam à história que conhecíamos de início, a história que alimentou nossas infâncias (a minha e a de Lúcio) sobre o lugar: um grande alagamento; uma construção monumental; uma ponte em Guaíra que despencou com pessoas sobre ela – um último drama que demarcaria o início de um futuro promissor de riquezas, promessa esta não cumprida.

1.2 Trânsito à Margem do Lago

12. São cerca de 650 km entre Curitiba (Brasil) e Ciudad del Este (Paraguai).

Imaginamos, então, que o Lago da Usina de Itaipu seria esse “lugar síntese” que chamávamos de ponte/fronteira. Percebemos – apesar da proximidade geográfica¹² e da política de integração dos mercados – uma considerável lacuna entre as culturas brasileira e paraguaia. Uma distância que constitui a falta de referências do que somos hoje. Assumimos que pouco conhecíamos sobre esses universos e, à medida que buscávamos informações, compreendíamos que muitas eram obscuras,

superficiais ou deturpadas.

Assim iniciamos *Trânsito à Margem do Lago*, desejando encontrar um novo referencial pessoal sobre o lugar, sua história e sua dinâmica cotidiana. Gerar um linha guia dentro do labirinto, não no sentido de decifrá-lo e sim para torná-lo explorável a nós e a quem queira exercer o poder de criar sua própria história.

A proposta foi tomando corpo a partir da identificação dos fluxos migratórios locais. Delimitamos uma área e um tempo para a ação: em janeiro de 2010 passaríamos 30 dias às margens do Lago Artificial da Usina de Itaipu.

Buscávamos um modo de atuação artística que pudesse nos revelar detalhes de nossa própria existência, e que pressionasse os limites daquilo que conhecemos como arte, no sentido da ampliação das suas possibilidades de intervenção no mundo, de remodelar a paisagem e de fazer surgir novos modos de relação baseados no que a arte oferta enquanto campo de ação criativo, libertário e transformador. E, também, que de certo modo gerasse um legado referencial para aqueles que, como nós, percebem o presente obscurecido pelas verdades oficiais; e ainda que nos atribuisse propriedade sobre o espaço percorrido.

Assim, tomamos a atitude nômade como princípio deflagrador das relações e situações criativas de contato. Nossa ação, como prática efêmera, era ativada pelo encontro. A rota de viagem foi definida tanto por experiências em cada lugar como por indicações de pessoas que conhecemos pelo caminho, tendo como ponto de partida a cidade de Foz do Iguaçu. O transporte local serviu como meio para nossa inserção nos fluxos cotidianos. Escolhemos estar de passagem por ser este um modo de operar comum àquele lugar, partindo de uma estratégia de tomada de espaço que desconsidera o pertencimento enquanto fixação, uma vez que redefine o território a cada momento e necessita do movimento para existir. Na transitoriedade buscamos o elemento humano, a experiência colaborativa e o alargamento da concepção de relação. Uma das ideias pré-existentes no projeto era a do andar como prática que desconstrói a identidade estrangeira, já que em zonas de fronteira quase todos estão de passagem. Buscamos no andar a experiência do lugar, criando um roteiro determinado no processo e a partir das relações pessoais. Fomos cúmplices em almoços de família, cantigas animadas, uma festa de rua, álbuns de fotografias, histórias apavorantes, vinhos argentinos, táxis lotados, longas caminhadas.

Também idealizamos um objeto facilitador das relações, o *Caderno de Viagem*, que servia à interlocução, agregava textos e imagens de artistas, pesquisadores, ativistas, crianças, gente interessada em arte, água, energia e colaboração. Em português, espanhol e guarani, intencionava criar um elo

através da linguagem, mas também era um presente e uma forma de apresentação. Foi reproduzido durante a deriva por meio de fotocópias e distribuído de acordo com a demanda.

Trânsito à Margem do Lago, pelo seu caráter efêmero, se desdobra em outras ações de naturezas diversas. Optamos por pluralizar os meios de estender a ação original, apresentamos alternativas de entrada ao trabalho, contamos com a linearidade do livro, o dinamismo temporal do *blog*, a objetividade do mapa, a aderência ao real da fotografia, a volatilidade do relato oral, o atravessamento cultural da tradução. Cada uma dessas vias de acesso se caracteriza por uma configuração que prioriza um ou outro sentido ou percepção. Assim, o conjunto de parcialidades, que se entrecruzam em ordenações diversas, pode compor uma experiência mais próxima da ação original – uma experimentação de relações humanas e lugares, muitas vezes díspares, muitas vezes homogêneos –, vivenciada por cada um a partir de múltiplas mídias de acesso.

Essas escolhas acabam por aproximar *Trânsito à Margem do Lago* de propostas características da arte pública, da crítica institucional e da arte conceitual, pois o projeto debruça-se sobre o espaço público, considera as relações sociais, investiga estruturas de poder e se desdobra em distintas ideias. Associa experiência, reelaboração, análise e posicionamento político. Atravessa campos de atuação do artista e se articula com diferentes instâncias da vida, transita entre o universo privado e o público. Implica várias personas atuantes e (des)materializa-se em meios diversos. Uma prática do tempo alargado que se transforma diante das situações e dos papéis exercidos por quem a atravessa.

Blanco *et al.* (2001, p. 32-36), a partir de Suzanne Lacy, apontam para algumas concepções sobre os possíveis papéis exercidos pelo artista tendo em vista diferentes modos de se fazer arte pública, seus propósitos e suas estratégias estéticas. O artista é caracterizado como *experimentador*, *informador*, *analista* e *ativista*. Tais papéis não são fixos; assim como cotidianamente vivemos num trânsito contínuo entre as esferas pública e privada e adotamos diferentes modos de fazer e de ser, também se altera o posicionamento do artista. Essas posições são definidas pelos propósitos do trabalho e está em jogo a capacidade de *mediação* e *interação* em relação à ordem pública.

A partir desses conceitos, ao se analisar as ações em *Trânsito à Margem do Lago*, pode-se dizer que o posicionamento do artista é alterado várias vezes no decorrer do processo, passando por experiências pessoais e compilação de informação – características do âmbito privado – à análise de informação e formas ativistas de ação – características do âmbito público.

No *Deslocamento à Tríplex Fronteira* evidencia-se uma atitude de *experimentadores/informantes*, pois partimos de experiências, memórias e desejos pessoais;

adentramos um lugar desconhecido; reunimos informações de fontes diversas e nosso relato público¹³ foi uma mescla entre cenas da viagem, referências a marcos históricos, dados do lugar e nossa interpretação e intenção inicial. Assim como no texto de Blanco *et al.* (2001), consideramos que mesmo as experiências pessoais têm implicações sociais; vinculadas ao desejo e aos valores, quando adentram o âmbito público podem ser ferramenta legítima de questionamento do espaço vivido. Para Blanco *et al.*, onde não existem critérios fixos para afrontar os problemas sociais mais urgentes, só podemos contar com nossa própria capacidade para sentir e ser testemunhas da realidade que nos circunda.

Porém, esse procedimento se diferencia da função do artista estritamente *experimentador/informante* porque não compõe “obra finalizada”; parte para uma série de novos questionamentos sobre o lugar e sobre a melhor estratégia de *imersão, mediação e interação*, adentrando o campo da análise.

Enquanto artistas analistas, chegamos à definição de um lugar carregado de significados pessoais e públicos, de um tempo que determinasse um ciclo comum, de modos de deslocamento cotidianos e formas relacionais baseadas no contato direto, tendo em vista uma ação que pudesse dar conta dos novos vazios gerados a partir do *Deslocamento à Trílice Fronteira*. Essa função analista surge também em outros momentos, principalmente após cada situação coletiva, como no retorno da deriva ou nos dias subsequentes ao encontro em Curitiba, e serve tanto a novas proposições como para o projeto de exposição *Cinco Lagos*.

Blanco *et al.* também ressaltam a qualidade colaborativa desse posicionamento, que se liga com atividades intelectuais diversas, como as ciências sociais, o jornalismo investigativo e a filosofia; isso geraria um desvio de nossa apreciação estética para a valorização da forma ou do significado das construções teóricas. Tal característica é valiosa na concepção de *Trânsito à Margem do*

13. Disponível em:

<http://transitos.org/triplice_fronteira/>. Acesso em: 21/9/2011.

14. Disponível em:

<<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/br/>>. Acesso em: 21/9/2011.

Lago; desprendendo-se do objeto de arte por meio da sua multilocalização, a proposta adota como produção estética a resultante imaterial das diversas ações e suas extensões, distribuídas e possíveis de serem reproduzidas gratuitamente, desde que sem fins lucrativos e citada a fonte¹⁴.

O aspecto ativista – ou, segundo Blanco *et al.*, o posicionamento do artista em que a prática artística se contextualiza em situações locais, nacionais ou globais, convertendo o público em participante ativo – está presente de modo articulado nas outras etapas do trabalho, mas evidencia-se em algumas ações, como no encontro *Relações de Fronteira* (Curitiba, 2010), que reuniu artistas e ativistas para tratarem de suas experiências artísticas e/ou expressivas acerca de questões culturais de fronteira; e no *Caderno de Viagem* que congrega uma diversidade de discursos (cultura, consumo, ações alternativas, poesia, criação, arte, etc.); ambos levaram, de modos diferentes, à configuração de espaços de convívio e reflexão sobre o lugar onde se vive e, de uma maneira menos eminente, configuraram uma rede de colaboração. O aspecto ativista também se evidencia na criação de um público não especializado, quando o artista faz do espaço comum seu principal ambiente de ação e se direciona aos contatos pessoais em diferentes extratos sociais.

Outra referência sobre a relação entre arte e ativismo pode ser encontrada no trabalho de André Luiz Mesquita (2008), em que se ressaltam os aspectos cooperativo e de participação social presentes na produção artística entre 1990 e os dias atuais, tratando da aproximação entre os domínios da arte e do ativismo.

[...] ativismo é uma ação que visa a mudanças sociais ou políticas; o artista político é alguém cujos assuntos e, de vez em quando, os contextos, refletem assuntos sociais, geralmente na forma de uma crítica irônica. Embora artistas “políticos” e “ativistas” sejam, frequentemente, as mesmas pessoas, a arte “política” tende a ser socialmente preocupada, enquanto a arte “ativista” tende a ser socialmente envolvida. (MESQUITA, 2008, p. 16).

O autor vincula a essa relação o surgimento de uma arquitetura virtual pelas redes de comunicação via internet e o acesso às novas tecnologias (MESQUITA, 2008, p. 9). No seu entendimento, a convergência entre arte e ativismo ocorre pela recorrência de ações coletivas e é no coletivo que o ativismo encontra a sua realização criativa, onde o indivíduo busca afinar sua própria singularidade (MESQUITA, 2008, p. 11).

Nesse sentido, *Trânsito à Margem do Lago* apresenta diferentes graus de comprometimento coletivo, como na composição heterogênea de autores, nos relatos da deriva e na transcrição de falas que fazem parte do *Caderno de Viagem*, que dão ao caderno o teor da fala e da escrita coletivas; ou

na própria tática de deslocamento, definida a partir de opiniões de pessoas que em momentos diferentes participaram da proposta, indicando outras pessoas, possíveis novos colaboradores; ou na parceria com outros grupos organizados, como os Pontos de Cultura Kuai Tema, JuntaDados e a ONG Descentro. Um sentido coletivo que se transforma a cada novo encontro.

1.2.1 Especificidades dos desdobramentos de Trânsito à Margem do Lago

3: Captura de tela do blog <http://margemdolago.nosdarede.org.br>, 2010.



15. Um blog – contração do termo inglês web log, diário da web – é um site cuja estrutura permite a atualização rápida a partir de acréscimos dos chamados artigos ou posts. Estes são, em geral, organizados de forma cronológica inversa, podendo ser escritos por um número variável de pessoas, de acordo com a política do blog; também é possível que os leitores deixem comentários de forma a interagir com o autor e outros leitores. Blogs podem fornecer comentários ou notícias sobre um assunto em particular ou funcionar como diários on-line. Um blog típico combina texto, imagens e links para outros blogs, páginas da web e mídias relacionadas a seu tema. A maioria dos blogs é primariamente textual, embora uma parte seja focada em temas exclusivos, como arte, fotografia, vídeos, música ou áudio, formando uma ampla rede de mídias sociais. Atualmente, a palavra blog passa a assumir um significado mais amplo, implicando qualquer tipo de mídia em que um indivíduo expresse sua opinião ou simplesmente discorra sobre um assunto qualquer na web. Fonte: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Blog>>. Acesso em: 19/4/2011.

16. Disponível em: <<http://soylocoporti.org.br/sobre/>>. Acesso em: 20/9/2011.17. O primeiro lançamento foi em Curitiba no Projeto Artista, na Universidade Federal do Paraná, onde foi realizada uma apresentação do trabalho em diálogo com os presentes.

1.2.1.1 O blog¹⁵ – <http://margemdolago.nosdarede.org.br>

Trânsito à Margem do Lago foi também uma residência artística no Ponto de Cultura Kuai Tema, que ocorreu por meio da comunicação diária via *blog*, uma “residência em trânsito” no mesmo período da deriva. Um meio de integração que propiciou encontros de ordem conceitual e simbólica, caracterizando nossa residência.

Havíamos conhecido algumas pessoas do Coletivo Soylocoporti¹⁶, formado por sociólogos, administradores e ativistas culturais e da comunicação, inclinados à integração latino-americana. Eles administram o Pontão de Cultura Kuai Tema, que tem como objetivos articular os pontos de cultura do Paraná, documentar sua atuação, capacitá-los e integrá-los por meio de ferramentas de comunicação baseadas em *softwares* livres. Pareceu-nos interessante uma articulação entre o trabalho desenvolvido por eles e o que pensávamos sobre o ainda projeto *Trânsito à Margem do Lago*; assim enviamos uma proposta de “residência artística” para um edital público do Ministério da Cultura, a ser realizada no Ponto de Cultura Kuai Tema.

Com o projeto aprovado, tomamos o Nós da Rede como nosso espaço de residência, um portal que agrega diversas informações das ações do Kuai Tema e também um centro de encontro virtual entre os pontos de cultura do Paraná. Foi nosso espaço de convivência diário durante os trinta dias da deriva, apesar da distância física e do contínuo deslocamento. Diferente de outras residências artísticas caracterizadas pela presença física e convívio corpo a corpo, encontramos no ambiente virtual o espaço perfeito para articular nossa prática às questões do ponto de cultura, valorizando a multilocalização das pessoas envolvidas, investindo na documentação, no sentido comunicacional do trabalho e no uso de *softwares* livres.

Assim, publicamos diariamente um relato dos acontecimentos e uma imagem fotográfica no *blog*. No percurso buscamos narrativas sobre os lugares, tendo em vista aspectos do cotidiano; reunimos fotografias, áudios, vídeos, desenhos, mapas,

letras de música e outros textos. Isso gerou informações sobre modos de organização, comunicação e deslocamento das comunidades da região, além das histórias de vida, trazendo consigo diversas noções de *estar*.

Tivemos divergências sobre como relatar os acontecimentos. Algumas vezes percebíamos de maneira absolutamente diferente uma situação, chegando a versões contrárias de um mesmo assunto. Passávamos então à busca de uma versão intermediária, que se aproximasse de alguma forma das duas versões do acontecido. Isso gerou uma terceira voz, que é a do coletivo, composta pelas aproximações, pelo consenso. Enquanto expressão do momento, das tramas e interpretações no fluxo contínuo da deriva, está carregada das sensações banais do dia: “Na padaria Progresso, infelizmente provamos um dos piores sanduíches do percurso...”; “À tarde, na beira da estrada, aguardamos por um ônibus que nos levasse até Salto del Guairá”. Mas também apresenta chaves simbólicas: “Pela manhã, em Hernandarias, a luz ainda não havia voltado”; “Um garoto chegou dirigindo uma moto, perguntamos sobre a escola da região. Disse que há tempos ela fechou por falta de alunos”.

1.2.1.2 Caderno de Viagem

O caderno de viagem *Trânsito à Margem do Lago* (WASHINGTON; ARAÚJO, 2010) é um espaço de relatos, ideias e imagens, de pessoas diversas que vivem em diferentes lugares distribuídos pelo Brasil e Paraguai. Não se pode encontrar nele uma unidade estilística ou temática; há um espectro amplo de abordagem de um campo de interesse comum, a heterogeneidade é sua linha guia. Foi também, principalmente no início, um objeto facilitador das relações na fronteira. Em português, espanhol e guarani, era por onde geralmente iniciavam-se as conversas, a partir dele encontrávamos aproximações. Teve duas versões, uma de viagem, que apresenta desejos e intenções, assim como alguns trabalhos de colaboradores; e outra que junta aspectos narrativos da deriva, textos e imagens de pessoas que encontramos pelo caminho e outras contribuições. No apêndice desta pesquisa é possível acessar a lista completa de títulos traduzidos e autores que colaboraram com o *Caderno de Viagem*.

Enquanto lugar para relações, abarcou 30 pessoas diretamente, com produções próprias. Artistas, tradutores, trabalhadores rurais, estudantes, pesquisadores, revisores, cambistas, professores, conhecedores, ativistas, crianças, líderes comunitários, indígenas e fotógrafos. Os assuntos são os mais diversos: dados históricos, comercialização da água, relações de poder, permacultura e bioconstrução, colonialismo, trabalho, cultura, arte, etc.

O Caderno conta com um *Diário de Viagem*, uma compilação dos textos publicados no *blog* acrescidos de novas imagens. A estrutura modular presente no *blog* foi de certa forma abrandada na passagem ao Caderno; as experiências diárias, bem datadas no primeiro, misturam-se no segundo, mas as modulações persistem enquanto referências aos lugares, na diagramação há um espaçamento a mais entre eles. Essa transposição de um meio ao outro, de um tempo ao outro, do virtual ao impresso é um exemplo do modo de operar que priorizamos em *Trânsito à Margem do Lago*, a lógica do atravessamento, da tradução. Com o *Diário de Viagem* também nos propusemos à travessia da linha entre ação, imaginação, interpretação e realidade, fronteira que, como muitas, tem suas rotas não oficiais pouco conhecidas ou até ignoradas. Reconhecendo o limite dessa escrita enquanto documento e aproveitando sua potencialidade como estímulo criativo, fizemos da matéria sutil que compõe os dias um relato no limiar de diferentes campos da existência.

A criação gráfica foi limitada ao preto da tinta e ao branco do papel, uma decisão econômica que remetia ao uso de exemplares fotocopiados durante a viagem e que acabou se tornando um código binário a partir do qual a exploração das sutilezas dos cinzas, os padrões lineares e os jogos de contraste davam o tom das passagens entre diferentes propostas que convivem no Caderno. Além das versões impressas, os arquivos digitais foram disponibilizados no website, para visualização e/ou impressão.

Como gerador de relações pessoais, proporcionou instâncias de encontro diversas. Sara produziu seu texto enquanto estava conosco em Curitiba; escrever em guarani não era algo tão fácil para ela, já que a língua é de tradição oral. Acompanhei de perto o processo, o que motivou uma breve aula de guarani. Seu texto é o único originalmente escrito em guarani e depois traduzido para as outras duas línguas.

Com os tradutores Maria Rosa e Elígio, convivemos praticamente durante todo o processo, desde antes da deriva até a finalização da segunda versão do Caderno; ambos declararam o prazer inusitado de adentrar uma experiência que revolia suas próprias memórias – as de Elígio como paraguaio e as de Maria Rosa como alguém que viveu durante cinco anos no Paraguai. Elígio nasceu na região de Misiones e eles se conheceram em J. Augusto Saldivar, onde Rosa morou de 1995 a 2000 – nesse lugar trabalharam junto às comunidades. Em meio às conversas sobre as traduções, Rosa trouxe à tona um trabalho de pesquisa iniciado anos antes e ao qual não dera continuidade, mas que gostaria de concluir, que abordava o trabalho infantil na fronteira Brasil/Paraguai. Também alguns amigos antigos, como os revisores Sabrina e Maikon, ressurgiram como parceiros nos trabalhos do Caderno. O segundo lançamento do *Caderno de*



4: Caderno de Viagem
primeira versão,
páginas iniciais,
janeiro de 2010.



5: Caderno de Viagem
segunda versão,
páginas iniciais,
novembro de 2010.

*Viagem*¹⁷ ocorreu em São Paulo, no Ay! Carmela, um espaço que pratica a autogestão e apoia formas autônomas de operar, como o Centro de Mídia Independente (CMI). O espaço promoveu um almoço vegano, uma feira de hortaliças orgânicas cultivadas por um grupo do Movimento pela Posse da Terra e uma oficina de desenho e arte gráfica. Foi lá que conhecemos Foz, assim chamada por ter nascido em Foz do Iguaçu, que tinha presenciado a construção da Usina de Itaipu quando ainda criança. Isso levou-nos a pensar em como a fronteira se apresenta para nós, se é elástica e hoje não se pode mais definir suas bordas, pois se alargam e se retraem de acordo com os movimentos humanos, ou se é uma mistura e seus limites são voláteis? Mas é difícil imaginá-la como não existente ou indiferente.

1.2.1.3 O website – <http://margemdolago.transitos.org>

O *website*¹⁸ *Margem do Lago* é um conjunto hipertextual que reúne num só ambiente versões e/ou *links* de proposições de outra natureza produzidos em *Trânsito à Margem do Lago*. Por exemplo, os registros em áudio do encontro *Relações de Fronteira*, os arquivos digitais do *Caderno de Viagem*, o *link* para o *blog* ou, ainda, a possibilidade de assistir ao vídeo *À Margem* e visualizar as rotas estabelecidas através de encontros. *Margem do Lago* é um subdomínio do *Trânsitos*¹⁹, o qual comporta, além deste, outros trabalhos realizados pela dupla²⁰, como: *E do seu lugar o que é que você traz?*; *Rock and roll* ou *A mecânica dos solos*; *Deslocamento à Tríplice Fronteira*. *Trânsitos* tem como subtítulo, posto em pé de página, a frase: “Trânsitos e outros modos de estar”, referência ao trânsito como vetor de possibilidades criativas e de intervenção.

Articulamos uma parceria com o Pontão de Cultura Digital JuntaDados²¹, que funciona na Universidade do Estado da

17. O primeiro lançamento foi em Curitiba no Projeto Artista, na Universidade Federal do Paraná, onde foi realizada uma apresentação do trabalho em diálogo com os presentes.

18. Site, sítio, website ou sítio eletrônico da Internet é um conjunto de hipertextos acessíveis geralmente pelo protocolo HTTP na Internet. O conjunto de todos os sites públicos existentes compõe a World Wide Web. As páginas num site são organizadas a partir de um URL básico, ou sítio, onde fica a página principal, e geralmente residem no mesmo diretório de um servidor. As páginas são organizadas dentro do site numa hierarquia observável no URL, embora as hiperligações entre elas controlem o modo como o leitor percebe a estrutura global, modo esse que pode ter pouco a ver com a estrutura hierárquica dos arquivos do site. O site pode ser um instrumento de publicidade que serve de apoio a outros meios de comunicação, como rádio, televisão, jornal, placas, folhetos, etc. Fonte: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Site>>. Acesso em: 19/4/2011.

19. Disponível em: <<http://transitos.org/>>. Acesso em: 15/9/2011.

20. Claudia Washington e Lúcio de Araújo.



Bahia (Uneb) e trabalha com a apropriação de tecnologias livres para documentação e produção audiovisual, assim como para sua distribuição pela internet e a comunicação em rede, convergindo ações em arte, mídia e tecnologia para integração de propostas de formação em música, programação, construção de instrumentos musicais, robótica, educação, etc. Fizemos uso da Plataforma Web JuntaDados para hospedarmos o *website* *Trânsitos* e outras propostas coletivas, como o *website* do coletivo E/Ou²² e da revista Rasgo²³, esta última ainda germinando. Essa plataforma é um espaço de armazenamento e difusão de conteúdo que qualquer pessoa pode utilizar, desde que concorde com o conteúdo proposto pela licença Creative Commons versão 2.5²⁴.

Essas escolhas apontam certos elementos conceituais que atravessam *Trânsito à Margem do Lago*, como o compartilhamento, a multilocalização e a ideia de arte enquanto conhecimento humano livre articulado a instâncias como a distribuição de informação, questões legais e de autoria. Estão implicados aí, entre outros, dois conceitos, o de *conhecimento livre* e o de *software livre*. Conhecimento livre é todo aquele que pode ser adquirido, interpretado e aplicado livremente, que pode ser reformulado de acordo com as necessidades e compartilhado com os outros. Por sua vez, inspira-se na ideia de *software livre*, que, segundo definição criada pela Free Software Foundation²⁵, é qualquer programa de computador que pode ser usado, copiado, estudado e redistribuído sem restrições.

Uma prática e uma reflexão sobre as técnicas e tecnologias de produção e distribuição de propostas artísticas que dependem do uso de softwares, hardwares e do ambiente de web. O livre acesso a tais meios dá ao artista uma maior autonomia em relação ao uso desses códigos enquanto elementos de sua poética e, simultaneamente, permite a outros que possam acessá-la, reproduzi-la e transformá-la livremente.

21. Disponível em:
<<http://juntadados.org/>>. Acesso em: 15/9/2011.

22. Disponível em: <<http://e-ou.org/>>. Acesso em: 15/9/2011.

23. Disponível em:
<<http://rasgo.info/>>. Acesso em: 15/9/2011.

24. Por meio dessa licença, é possível compartilhar (copiar, distribuir e transmitir a obra) e remixar (criar obras derivadas) sob as seguintes condições: Atribuição – você deve creditar a obra da forma especificada pelo autor ou licenciante (mas não de maneira que sugira que estes concedem qualquer aval a você ou ao seu uso da obra); Uso não comercial – você não pode usar esta obra para fins comerciais; Compartilhamento pela mesma licença – se você alterar, transformar ou criar em cima desta obra, você poderá distribuir a obra resultante apenas sob a mesma licença, ou sob uma licença similar à presente. Ficando claro que: Renúncia – qualquer das condições acima pode ser renunciada se você obtiver permissão do titular dos direitos autorais; Domínio Público – onde a obra ou qualquer de seus elementos estiver em domínio público sob o direito aplicável, esta condição não é, de maneira alguma, afetada pela licença. Outros Direitos – os seguintes direitos não são, de maneira alguma, afetados pela licença: limitações e exceções aos direitos autorais ou quaisquer usos livres aplicáveis; os direitos morais do autor; direitos que outras pessoas podem ter sobre a obra ou sobre a utilização da obra, tais como direitos de imagem ou privacidade. Fonte:
<<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/br/>>. Acesso em: 30/4/2011.

25. Disponível em:
<<http://www.fsf.org/>>. Acesso
em: 15/9/2011.

26. Felipe Prando é professor de fotografia documental e fotografia contemporânea do Núcleo de Estudos da Fotografia em Curitiba, desenvolve projetos artísticos em fotografia desde 2004 e, com Milla Jung e Anuschka Lemos, participa do Coletivo Escapatórias; defendeu a dissertação de mestrado “Paisagem: fronteira”, em 2010, na Udesc.

27. Trabalha com os cruzamentos entre as tecnologias livres, as questões de gênero, narrativas digitais e mídia tática. Nascida no Rio de Janeiro, tem um mestrado em Estudos de Hipermídia (Inglaterra/2001), trabalha com pedagogia e produção multimídia em software livre desde 2003 no contexto brasileiro, por meio da organização de festivais de arte, mídia e tecnologia e projetos de alfabetização digital e arte em rede.

28. Vive em Puerto Indio (município de Mbaracayu – PY), numa comunidade campesina na fronteira com o Paraná (BR), realiza um trabalho que trata da transformação do lugar pela voracidade da lógica econômica capitalista; por meio de estudos cartográficos, desenha e analisa mapas dos lugares sob uma perspectiva ambientalista.

29. Formado em Administração pela UFPR, atua juntamente a comunidades tradicionais no Paraná desde 2006, em projetos que visam ao fortalecimento institucional de associações de moradores. Produtor cultural, organizou cinco edições do

1.2.1.4 O encontro Relações de Fronteira

Realizado em 11 de março de 2010, pouco mais de um mês após o retorno da deriva na fronteira, reuniu pessoas que, de um modo ou de outro, têm interesse nas situações geradas em fronteira. Participaram do encontro como debatedores o artista Felipe Prando²⁶ (PR), a ativista Tatiane Wells²⁷ (RJ), a estudante de agronomia e campesina Sara Blanco²⁸ (PY) e Gustavo Guedes²⁹ (PR), do Ponto de Cultura Kuai Tema. Os convidados foram definidos a partir das tramas surgidas até aquele momento, respectivamente: um participante do *Caderno de Viagem*; uma colaboradora da Descentro³⁰; um encontro durante a deriva; e nossos hóspedes na residência artística.

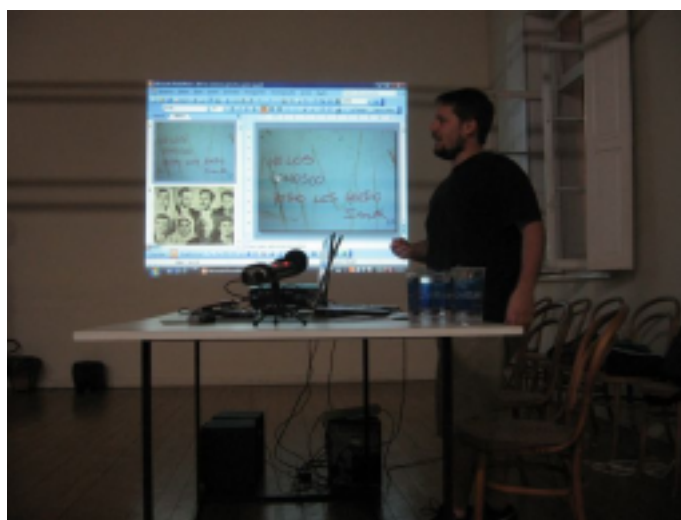
Um dos objetivos dessa etapa do projeto foi a integração de discursos diversos que identificamos como potenciais produtores de ações artísticas, sociais e ambientais, relacionadas a fronteira, transformação e memória do lugar, cotidiano e formas de organização coletiva. Nossa intenção foi agregar pessoas que, a partir de suas próprias experiências artísticas ou expressivas, pudessem ampliar os diálogos acerca das questões culturais de fronteira, principalmente no que se refere ao dado artístico nos processos de hibridação cultural.

O encontro aconteceu na Sala Scabi, no Centro Cultural Solar do Barão, lugar dedicado a exposições artísticas, pesquisa e produção, pois conta com ateliês de gravura e fotografia, centro de pesquisas e salas de exposições, divididos entre o Museu da Gravura e o Museu da Fotografia Cidade de Curitiba. Num ambiente diretamente ligado às artes, o encontro *Relações de Fronteira* teve um caráter experimental. Pressupúnhamos que, enquanto encontro, não havia necessidade de mostrar um resultado do trabalho, mas que constituía parte do processo, o qual enfatizava as relações inesperadas e fortuitas como aspecto fundamental. Ainda no turbilhão mental do retorno da deriva,

Festival de Cultura em Curitiba e atuou em projetos como o Pontão de Cultura Kuai Tema como documentador. Documentarista e produtor audiovisual, participou da produção de mais de dez documentários no Brasil, Argentina e Bolívia. Atualmente reside em João Pessoa/PB, onde estuda fotografia fílmica direcionada à cinematografia.

construiu uma situação que trouxe a público a heterogeneidade da proposta, caracterizada como produção imersa no campo das artes, mas também atravessada por outros campos de atuação. As falas foram gravadas e disponibilizadas em arquivos de áudio no *website*³¹.

30. A organização não governamental Descentro caracteriza-se por um modo ético, e não moral, no qual se exclui todo juízo a priori ou sistema de julgamento fundado em referências ou reivindicações de qualquer espécie, que pretende atingir, em vez de um princípio de organização, um plano imanente e emergente que encontre a própria unidade de composição das relações no acontecimento simultaneamente múltiplo e singular, cuja afirmação é expressão da própria potência que cresce sem centro. Fonte: <http://pub.descentro.org/metapequisa_0>. Acesso em: 10/5/2011. A Descentro teve um papel de facilitadora em relação aos aspectos burocráticos do Edital Interações Estéticas em Pontos de Cultura, mas, principalmente, gerou um tipo de articulação ativista ao projeto.



9: Felipe Prando, *Relações de Fronteira*, foto de Tânia Bloomfield, 2010.

31. Disponível em:
<http://transitos.org/media/audios/relacoes_de_frenteira/01_gustavo_guedes.ogg>;
<http://transitos.org/media/audios/relacoes_de_frenteira/02_tati_wells.ogg>;
<http://transitos.org/media/audios/relacoes_de_frenteira/03_sara_blanco.ogg>;
<http://transitos.org/media/audios/relacoes_de_frenteira/04_felipe_prando.ogg>. Acesso em: 10/5/2011.

1.2.1.5 Vídeo À Margem³²

32. Disponível em:
<<http://transitos.org/media/videos/amargem.avi>>. Acesso em:
30/4/2011.

À Margem foi produzido a partir de sequências fotográficas captadas durante os trinta dias à deriva, tendo duração de 8'15". Sua primeira versão, apresentada durante a *Mostra de Vídeo à Deriva*, em Florianópolis, não contava com áudio. Já na versão usada para o lançamento do *Caderno de Viagem* em Curitiba, agregamos trechos dos depoimentos gravados durante o trânsito. Cada *frame* e bloco de áudio presentes no vídeo articulam-se quase por acaso, a exemplo de como a deriva gera encontros inesperados através do deslocamento. O vídeo apresenta sobreposições de espaço e tempo; à medida que se vê um amplo fluxo de imagens de lugares diferentes, o áudio traz um conjunto mínimo de narrativas, ou seja, enquanto as imagens dimensionam um todo imersivo – pois o vídeo agrega grande parte das imagens fotográficas geradas ao longo do percurso –, o áudio é composto por trechos especialmente selecionados de determinados participantes, que conferem síntese ao universo de discursos proferidos ao longo da deriva.

10: *À Margem, frame, 2010.*



1.2.1.6 Cinco Lagos

Cinco Lagos é o mais recente desencadeamento de *Trânsito à Margem do Lago*. É uma proposta curatorial dos arquivos de áudio, vídeo, fotografia e textos captados durante a deriva e ainda inéditos, culminando na configuração de cinco ambientes imersivos, os quais ocuparão o Museu da Fotografia Cidade de Curitiba. O processo iniciado em 2011 conta também com uma nova incursão à região de fronteira, tendo em vista as novas leituras geradas após a imersão nos arquivos, a complementação de documentação e o reencontro com colaboradores. A abordagem curatorial, até o momento, considera o recorte conceitual a partir da natureza dos registros e das situações que os geraram, delimitando-os assim: Travessia; Anunciación; Rádio Marangatu; Vila C; Outras Palavras.

Travessia remonta a situações de fronteira territorial, histórica e de linguagem, em que a articulação entre escolhas midiáticas, como vídeo e texto, configura passagens de um código ao outro, assim como revela detalhes do cotidiano em deslocamento.

Anunciación sugere estratégias de tomada de espaço e modos de ocupação, por meio de referências gráficas e cartográficas. Anunciación é a atual coordenadora das mulheres da Asagrapa, uma associação de agricultores campestres que luta por uma vida sustentável voltada à plantação orgânica com sementes nativas.

Rádio Marangatu explora a ideia de transmissão como geradora de espaços interpessoais e fendas relacionais. Fará uso de arquivos de áudio para a composição do ambiente. Puerto Marangatu foi um dos lugares mais violentos que visitamos, lá participamos de um programa de rádio promovido pela comunidade.

Vila C trata da construção da paisagem, de sua transitoriedade e reinvenção; estarão em jogo aspectos arquitetônicos e de vias de acesso. Vila C é o nome dado ao bairro de operários responsáveis pela construção da Usina de Itaipu.

Outras Palavras aponta para aspectos da oralidade, palavra escrita e narrativa que constituem conceitos diversos de espacialidade.

2 TRANSITANDO CONCEITOS

2.1 Andar

Francesco Careri (2002) parte de referências neolíticas para estabelecer um marco organizacional no que ele chamou de território do caos, ou seja, tudo aquilo que ocorreu antes do estabelecimento dos caminhos humanos. É a partir desse espaço marcado, esquadrinhado pelas rotas nômades do neolítico, que aponta a transformação ocorrida no significado do espaço agora atravessado; para este autor o percurso tornou-se a primeira ação estética que ordenou o território do caos, construindo uma nova ordem sobre cujas bases estabeleceram-se a arquitetura e os objetos colocados sobre ele. Assim delinea uma tradição do andar baseada na ordenação territorial.

Segundo Careri (2002, p. 36), o gênero humano vive duas espacialidades diferentes, dividindo-se, assim, em duas grandes famílias: a da caverna e do arado, que cava seu espaço nas entranhas da terra; e a da tenda, que se coloca sobre a superfície sem deixar nela impressões persistentes.

De fato, o nomadismo é desenvolvido em oposição, mas também em osmose com o sedentarismo. Agricultores e pastores tinham necessidade de troca constante de seus produtos, bem como um espaço híbrido, ou melhor, neutro, onde fosse possível tais trocas. O Sahel cumpre exatamente essa função: é a beira de um deserto, onde o pastoreio

nômade e a agricultura sedentária integram-se, formando uma margem instável entre a cidade sedentária e a cidade nômade, entre o cheio e o vazio. Gilles Deleuze e Félix Guattari descreveram duas espacialidades diferentes através de uma imagem muito clara: “O espaço sedentário é estriado por muros, recintos e caminhos entre esses recintos, enquanto o espaço nômade é liso, marcado apenas por uns ‘traços’ que se apagam e reaparecem com as idas e vindas”. (CARERI, 2002, p. 36)

As cidades atuais contêm no seu interior tanto espaços nômades (vazios) quanto espaços sedentários (cheios), que vivem lado a lado em um delicado equilíbrio de troca mútua. A cidade nômade vive atualmente dentro da cidade sedentária, se alimenta de seus resíduos e, em contrapartida, oferece sua presença como uma nova natureza que só pode ser explorada habitando-a (CARERI, 2002, p. 24). Entre as dobras da cidade, crescem os espaços de trânsito, territórios em constante mutação ao longo do tempo. Nesses territórios é possível superar a separação milenar entre os espaços nômades e sedentários.

Para Careri, é somente no século XX que o percurso adquire o status de puro ato estético, ao se libertar da religião e da literatura. E hoje é possível construir uma história da caminhada como uma forma de intervenção urbana, que contém o significado simbólico do ato criativo primário: o vagar, enquanto arquitetura da paisagem, entendendo “paisagem” como o ato de transformação simbólica e não apenas física do espaço ocupado pelo homem.

A partir dessa perspectiva, o autor apresenta três grandes períodos de transição na história da arte cujo ponto de inflexão está relacionado à experiência do andar. São eles: a transição do Dadaísmo ao Surrealismo (1921-1924); da Internacional Letrista à Internacional Situacionista (1956-1957); e do Minimalismo à Land Art (1966-1967). A partir dessas transições, o autor demarca uma história da cidade percorrida, que surge na *cidade banal* do Dada, passa pela *cidade inconsciente e onírica* dos surrealistas e pela *cidade lúdica e nômade* dos situacionistas, até a *cidade entrópica* de Robert Smithson.

A cidade descoberta pelas andanças dos artistas é uma cidade líquida, onde espontaneamente formam-se outros espaços, um arquipélago urbano pelo qual se navega caminhando à deriva: uma cidade em que os espaços de estar são como ilhas do oceano formado pelo espaço do andar. (CARERI, 2002, p. 20-21).

Em 1924, os dadaístas parisienses organizaram uma caminhada em campo aberto, descobriram no caminhar um componente onírico e surreal, e definiram essa experiência como

uma deambulação, uma espécie de escrita automática no espaço real, capaz de revelar as zonas inconscientes do espaço e as partes obscuras da cidade. No início da década de 1950, a Internacional Situacionista, em resposta à viagem surreal, começa a construir a Teoria da Deriva.

Em 1956, Constant Nieuwenhuys³³ visita o campo de ciganos em Alba, adentrando o universo nômade; enquanto Asger Jorn e Guy Debord apresentam as primeiras imagens de uma cidade com base na *dérive*. A deriva urbana letrista transforma-se na construção de situações por meio da experimentação, do comportamento criativo e lúdico e dos ambientes unitários. Constant reformula a teoria situacionista para desenvolver a ideia de uma cidade nômade com New Babylon, traduzindo o tema do nomadismo para o campo da arquitetura e lançando as bases das vanguardas radicais posteriores (CARERI, 2002, p. 22).

Na segunda metade do século XX, a caminhada passa a ser uma das formas usadas pelos artistas para intervir na natureza. Em 1967, Richard Long realiza “A line made by walking”, uma linha traçada pisando a relva de um prado. Sua ação deixa um rastro no chão, o objeto escultórico está completamente ausente, o fato é que a caminhada torna-se uma nova forma para a arte. No mesmo ano, Robert Smithson termina “A tour of the monuments of Paissac”; trata-se da primeira viagem através dos espaços vazios da periferia contemporânea. A jornada entre os novos monumentos levou Smithson a algumas considerações: “a relação entre arte e natureza mudou, a paisagem contemporânea *anteproduz*³⁴ seu próprio espaço, na parte obscura da cidade estão os futuros abandonados, gerados pela entropia” (CARERI, 2002, p. 23, grifo nosso).

33. Arquiteto holandês membro da internacional situacionista. Tem em Baudelaire e Quincey inspiração para derivar, pelas ruas e quarteirões, de Paris e Londres, reconhecendo em seus espaços núcleos de densidade insuspeitos, forças obscuras, forças marcando as formas e revelando signos. O espaço existencial que Constant propõe, em substituição ao espaço funcional da cidade-máquina, manifesta-se em territórios de erupção e potenciação de desejos, que criam encontros e percursos infinitos, labirintos para uma errância lúdica e libidinosa, festa coletiva sem começo nem fim, enfim, a politização da rua. Constant busca desvendar o caráter de suas relações com as formas sedentárias da cidade. Em 1956, visita um acampamento de ciganos em Alba, a partir daí desenvolve o projeto de uma habitação temporária, constantemente remodelada, chamada New Babylon. Fonte: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.043/629>>. Acesso em: 20/06/2011.

34. No original: “...el paisaje contemporáneo anteproduce su propio espacio”. Não encontrei uma forma de tradução.

11: Excursões e visitas Dada, 1921.

**LA PROPRETÉ EST LE LUXE
DU PAUVRE
SOYEZ SALE**

EXCURSIONS & VISITES DADA
DADA
1^{ÈRE} VISITE:
Eglise Saint Julien le Pauvre

**UN CULTE NOUVEAU:
LEÇONS DE COUPE**

DISTRIBUTION DE BAS DE SOIE A 5,85

PROCHAINES VISITES:
Musée du Louvre
Bottes Chaumont
Gare Saint-Lazare
Mont du Petit Cadenet
Canal de l'Ouzeg
etc.

JÉUDI 14 AVRIL A 3 h.
RENDEZ-VOUS DANS LE JARDIN DE L'ÉGLISE
Rue Saint Julien le Pauvre — (Métro Saint-Michel et Cité)

COURSES PÉDESTRES DANS LE JARDIN

Les dadaïstes de passage à Paris voulant remédier à l'incompétence de guides et de cicerones suspects, ont décidé d'entreprendre une série de visites à des endroits choisis, en particulier à ceux qui n'ont vraiment pas de raison d'exister. — C'est à tort qu'on insiste sur le pittoresque (Lycée Janson de Sailly), l'intérêt historique (Mont Blanc) et la valeur sentimentale (la Morgue). — La partie n'est pas perdue mais il faut agir vite. — Prendre part à cette première visite c'est se rendre compte du progrès humain, des destructions possibles et de la nécessité de poursuivre notre action que vous tiendrez à encourager par tous les moyens.

EN HAUT LE HAUT LE HAUT — EN BAS LE BAS

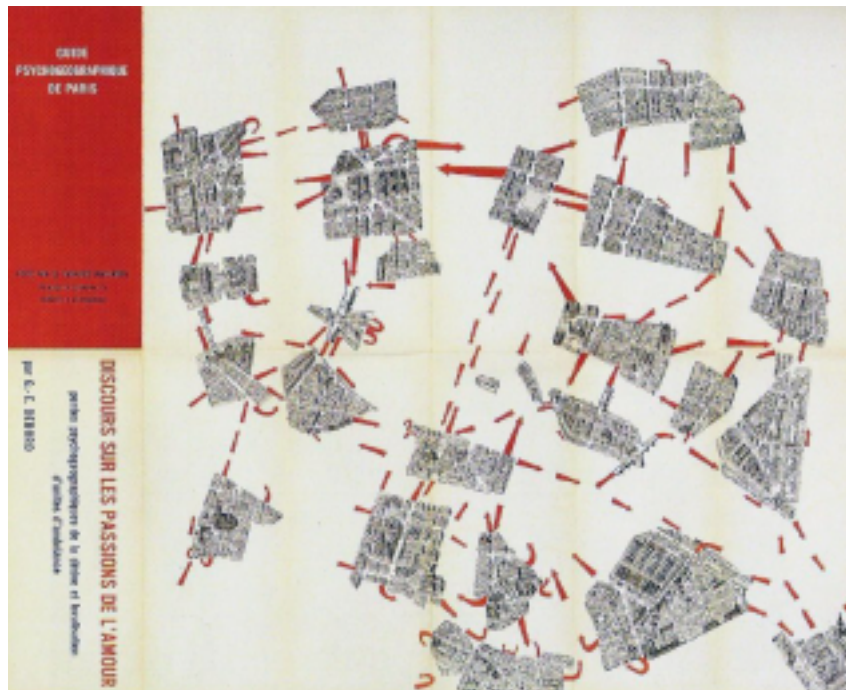
Sous la conduite de: Gabrielle BUFFET, Louis ARAGON, ARP, André BRETON, Paul ELUARD, Th. FRAENKEL, J. HUSSAR, Benjamin PÉRET, Francis PICABIA, Georges RIBEMONT-DESSAIGNES, Jacques RIGAÛT, Carla BODONI, Philippe SOUPAULT, Tristan TZARA.

(Le piano a été mis très gentiment à notre disposition par la maison Gazelet.)

**ON DOIT
COUPER
SON REZ
COMME
SES
CHEVREUX**

**LAVEZ VOS SEINS
COMME VOS GANTS**

**MERCI
POUR
LE FUSIL**
et encore
une fois
BONJOUR



12: *The Naked City*, Guy Debord, 1957.

13: *New Babylon*, Constant, 1963.



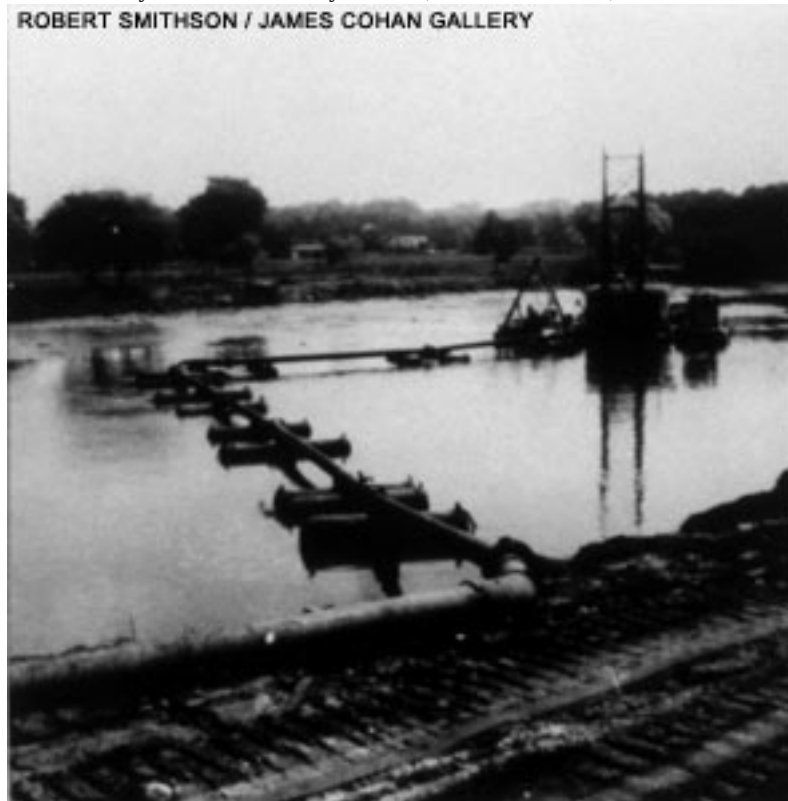
Constant, *New Babylon* Paris, 1963. Courtesy: Haags Gemeentemuseum.



14: A Line Made by Walking, Richard Long, 1967.

15: A Tour of the Monuments of Paissac, Robert Smithson, 1967.

ROBERT SMITHSON / JAMES COHAN GALLERY



35. Para Kwon (2008a), o fenômeno da desmaterialização do site é abraçado por muitos artistas e críticos como um avanço que oferece vias mais eficientes para resistir a forças institucionais e mercadológicas que hoje comercializam práticas artísticas “críticas”. Além do mais, formas atuais de arte site-oriented, que facilmente apropriam-se de questões sociais (frequentemente inspiradas por elas) e que rotineiramente incluem a participação colaborativa de grupos do público para a conceituação e produção do trabalho, são vistas como uma forma de fortalecer a capacidade da arte de penetrar na organização sociopolítica da vida contemporânea com um impacto e significado maiores. Nesse sentido, as possibilidades de conceber o site como algo mais do que um lugar – como uma história étnica reprimida, uma causa política, um grupo de excluídos sociais – é um salto conceitual crucial na redefinição do papel público da arte e dos artistas.

36. Para Kwon (2008a), o que caracteriza a arte site-oriented atual é a forma como tanto a relação do trabalho de arte com a localidade em si (como site) como as condições sociais da moldura institucional (como site) são subordinadas a um site determinado discursivamente, que é delineado como um campo de conhecimento, troca intelectual ou debate cultural. Difere dos modelos anteriores de arte site-oriented no sentido de que o site não é uma pré-condição, ele é gerado pelo trabalho de arte (frequentemente como “conteúdo”) e então comprovado através de sua convergência com uma formação discursiva existente.

37. Segundo Kwon (2008a), para Richard Serra a garantia de uma

2.2 Espaços específicos

Miwon Kwon (2008a) apresenta três paradigmas de *site specificity*: o fenomenológico, o social/institucional e o discursivo. Segunda ela, são definições que competem entre si, sobrepondo-se umas às outras e operando simultaneamente. Tais paradigmas traçam uma trajetória da concepção de *site* como uma localidade física (enraizada, fixa, real) para um vetor discursivo (desenraizado, fluido, virtual).

A autora faz um exame crítico dos problemas e contradições³⁵ que atingem formas de arte *site specific* e *site-oriented* contemporâneas, como a chamada *mobilidade discursiva*³⁶. No percurso por ela delineado, Kwon demonstra como a arte *site-specific* dos primeiros tempos resistiu à comercialização ao insistir na imobilidade³⁷ e discorre sobre como a arte *site-oriented* atual adota a mobilidade fluida pelo mesmo motivo. Evidencia que tal estratégia, ou seja, o princípio nômade, também define o capital e o poder nos nossos tempos, e propõe uma questão: Seria então o desapego do *site specificity* uma forma de resistência ao establishment ideológico da arte ou uma rendição à lógica capitalista expansionista?

Kwon insiste nos termos *autoria*, *autenticidade*, *exclusividade*, *originalidade*, *singularidade* e *irrepetibilidade* – conceitos vinculados à arte moderna – para caracterizar a arte *site-oriented* atual e demonstrar que esta promove uma inversão daquilo que tenta negar, ou seja, o trabalho de arte mercantilizável.

A partir dos conceitos evidenciados por Kwon, pode-se traçar um diferencial de procedimento de *Trânsito à Margem do Lago* em relação ao que a autora apresenta sobre a arte *site-oriented* enquanto forma de resistência. A ideia de autoria problematizada por Kwon está diretamente ligada à *presença* do artista como elemento legitimador da obra:

Talvez por causa da “ausência” do artista na manifestação física do trabalho, a presença do artista tem se tornado um pré-requisito absoluto para a execução/apresentação de projetos site-oriented. Agora, é o aspecto performativo de um modo característico de operação de um artista (mesmo quando em colaboração) que é repetido e transportado como uma nova mercadoria, na medida em que o artista funciona como o veículo principal de sua legitimação, repetição e circulação. (KWON, 2008a, p. 177).

Uma das coisas mais celebradas na arte site specific ainda é a singularidade e a autenticidade que parece ser garantida pela presença do artista, não somente em termos da irrepetibilidade do trabalho, mas na maneira como a presença do artista também provê uma distinção “única” para os lugares. (KWON, 2008a, p. 180).

No caso de *Trânsito à Margem do Lago*, essa lógica da presença do artista é diluída nos vários campos de entrada ao trabalho e sua reproduzibilidade. Se durante a deriva o artista está presente fisicamente, no *Caderno de Viagem* a presença é subtexto. O uso de uma licença de compartilhamento assegura a autoria, porém a compartilha com quem fizer uso criativo do trabalho. As condições que tornariam ilegítimas o seu uso ou suas derivações são a comercialização, a omissão dos autores e a não utilização dos mesmos termos de distribuição. A autenticidade, outro pilar da crítica de Kwon, não faz sentido quando toda a reverberação da ação inicial é autêntica, pois o trabalho já prevê a recombinação e o atravessamento de outros autores. Não se trata de abrir mão da autoria ou do desaparecimento do autor, mas do compartilhamento dessa função. Outros sentidos evidenciados pela autora, como originalidade, irrepetibilidade, autenticidade e singularidade, são valores que passaram a ser atribuição do lugar da experiência, para a sua valorização, tornando o lugar, sua história e as identidades produtos vendáveis.

Em *Trânsito à Margem do Lago* tratamos de uma especificidade do lugar, uma mobilidade específica, a mobilidade provocada por intervenções institucionais e por conflitos de ordens diversas, um fenômeno global cuja visibilidade se intensifica em zonas fronteiriças. As particularidades linguísticas e culturais também são abordadas enquanto fenômenos em via de desaparecimento. Trata-se muito mais de salientar a homogeneização corrente e as ações locais de enfrentamento dessa situação do que identificar e trazer a público aspectos “turísticos” desses lugares, mesmo porque a exploração turística é um dos fatores de pasteurização das relações à margem do Lago.

Por fim, Kwon aponta o que considera ser uma alternativa à prática artística *site specific*:

achar um terreno entre a mobilidade e a especificidade – estar fora de lugar com pontualidade e precisão. [...] Isso quer dizer endereçar-se às diferenças das adjacências e distâncias entre uma coisa, uma pessoa, um lugar, um pensamento, um fragmento ao lado do outro, mais do que evocar as equivalências via uma coisa após a outra. Somente essas práticas culturais que têm essa sensibilidade relacional podem tornar encontros locais em compromissos de longa duração e transformar intimidades passageiras em marcas sociais permanentes e irremovíveis – para que a sequência de lugares que habitamos durante a nossa vida não se torne generalizada em uma serialização indiferenciada, um lugar após o outro. (KWON, 2008a, p. 183-184).³⁸

relação específica entre um trabalho de arte e o seu “site” está baseada na permanência física dessa relação.

38. É curioso como a questão da serialização abordada por Kwon em “Um lugar após o outro”, publicado originalmente em 1997, se faz clara nas ideias de Félix Guattari em “As três ecologias”; e como os conceitos desse mesmo autor são citados em “O lugar errado”, de Kwon, como fonte de planificação das ações site-oriented.

Desde meus primeiros estudos sobre a performance e suas extensões, entre 2005 e 2007, até a deriva à margem do Lago Artificial da Usina de Itaipu, a fragmentação e a justaposição de elementos, falas, imagens e ideias tem aparecido como um modo de evidenciar características das ações/lugares e realçar as relações, vivências, os encontros e a multiplicidade de pontos de interpretação e pontos de acesso ao trabalho.

Sobre os territórios *entre* mobilidade e especificidade, aponto para as ideias de *deriva*, *viagem* e *deslocamento*, que serão abordadas mais à frente, as quais compõem um modo de operar que atravessa espaços e conceitos, que considera as passagens enquanto lugar, ou seja, não delimita simplesmente um *entre*, estabelece um espaço vivencial móvel que engloba as aglomerações humanas, os centros.

2.3 Campos de atuação

Uma das abordagens encontradas em “Modos de hacer” (BLANCO *et al.*, 2001) dá conta do rastreamento das principais linhas genealógicas das práticas artísticas a partir do contexto artístico e político estadunidense entre as décadas de 1960 e 1990. A primeira linha genealógica é a da arte pública (da arte nos espaços públicos à arte do lugar); a segunda relaciona-se à arte de interesse público, arte crítica, arte politizada das décadas de 1960 e 1970.

A primeira linha genealógica comporta a espacialidade, a contextualidade, o uso de componentes formais e a planificação social. Tem origem na Minimal Art e nas chamadas Vanguardas Frias. É identificada como uma prática excludente. São referências para essa linha genealógica: os programas de arte pública da Fundação Nacional para as Artes (NEA – National Endowment for the Arts) e o Programa para a Arte nos Espaços Públicos (Art in Public Places Program). Tem início com o declínio da concepção de arte pública baseada em esculturas dedicadas a glorificar lugares-comuns da história nacional ou popular (monumentos). Assim, o espaço público passa a ser considerado como potencial lugar de exibição de arte mostrada em galerias e museus, num impulso motivado pelo desejo de expandir o mercado da escultura. Com patrocínio de corporações empresariais, era um modo de revalorizar o meio urbano decadente. Entre as ações encontramos o *site specific*, vinculado à revisão dos mecanismos de produção por meio da exploração e desenvolvimento de novos modelos colaborativos. Apesar da atenção aos aspectos históricos, ecológicos e sociológicos, não havia comprometimento do público de modo diferente ao do museu, a não ser metaforicamente.

A segunda linha genealógica tem origem no ativismo da década de 1960, na Arte Conceitual, na Performance e nas práticas feministas dos anos de 1970. Compõe a esfera pública de oposição com visão ativista da cultura. Situa-se aqui o artista como ativista, sendo sua comunidade de origem o seu público principal, convertido em participante ativo. Compreende formas culturais híbridas entre o mundo da arte, o ativismo político e a organização comunitária. É uma arte de orientação relacional e participativa e de interação com as forças sociais, políticas e econômicas. Nessa linha genealógica, a colaboração é uma prática imprescindível. Trata-se de uma arte que cumpriu um importante papel nos conflitos da década de 1980, contra as tendências neoconservadoras, atuando diretamente sobre questões étnicas, ambientais e de gênero.

Essas genealogias estabelecem um campo de reflexão sobre como o artista vem atuando no espaço público. No contexto brasileiro, Newton Goto faz uma importante contribuição

nesse sentido; em “Da paisagem trouvée ao território inventado: observações sobre os circuitos de arte contemporânea no Brasil”, analisa as mudanças no cenário da produção artística no País a partir das décadas de 1960/1970 até os dias de hoje. Destaca-se abaixo um trecho em que o autor trata da década de 1990:

Do final dos anos 90 ao presente, principalmente a partir do ano 2000, o ambiente começou a se transformar, esboçando uma paisagem realmente mais aberta ao debate crítico. Entre outros fatos, alguns acontecimentos ganharam corpo na cena contemporânea brasileira das artes visuais: o fortalecimento do meio editorial e a maior circulação de conteúdos (textos, livros e revistas de arte); a publicação de pesquisas críticas e a organização de exposições focadas numa reflexão sobre a arte contemporânea brasileira; o fortalecimento do ambiente institucional de arte (tanto o privado, quanto público); o surgimento de novos cursos de graduação e pós-graduação em arte; uma maior visibilidade mundial da produção artística brasileira e um subsequente interesse aquisitivo internacional sobre esse nosso capital simbólico; a popularização das redes de informação e discussão pela internet; a imersão e intensificação de circuitos artísticos autônomos – o fenômeno dos coletivos de artistas. (GOTO, 2010, p. 19).

Sobre a ampliação das possibilidades de atuação no Brasil diz Goto:

Hoje, um jovem artista, ao escolher por qual caminho seguir dentro do complexo sistema das artes, encontra uma diversidade de contextos e opções. Do artesão requintado que produz para o consumo de uma elite econômica descompromissada com seu entorno social ao produtor intelectual que reavalia criticamente a dimensão simbólica da sociedade em que vive. Do fazedor de objetos para atender às demandas do mercado e da instituição ao articulador de redes e circuitos de produção e trocas culturais autônomos. Em qual circuito se inserir? Qual arte se quer fazer? Que artista se quer ser? Diferentemente dos anos 90, hoje a reflexão crítica sobre o sistema das artes está posta em vários níveis. E a informação circula. Estar alienado é improvável. O embate é de valor e de opção. (GOTO, 2010, p. 21).

Entre as genealogias apontadas em “Modos de hacer” (BLANCO *et al.*, 2001), a que mais se aproxima das ações em *Trânsito à Margem do Lago* é a segunda linha genealógica, pela ampliação de seu conceito das formas culturais, pelos aspectos ativista, relacional, participativo, colaborativo e de interesse público, pela autogestão e o compartilhamento. Ao mesmo tempo, é

39. É interessante observar que o incentivo público a proposições artísticas com sentido público no Brasil difere daquele identificado em “Modos de fazer” (BLANCO et al., 2001), que trata do contexto estadunidense das décadas de 1960 e 1970, pelo distanciamento temporal, pela reordenação do sistema econômico, orientação política, estruturação do mercado de arte e diferenças culturais.

40. O espaço de exposição era percebido não somente em termos de dimensões básicas e proporção, mas como um disfarce institucional, uma convenção normativa de exposição a serviço de uma função ideológica. Os aspectos arquitetônicos aparentemente benignos de um museu/galeria, em outras palavras, eram considerados como mecanismos codificados que ativamente dissociam o espaço de arte do mundo externo, potencializando o imperativo idealista da instituição que definia a si e aos seus valores hierárquicos como “objetivos”, “desinteressados” e “verdadeiros” (KWON, 2008a).

possível criar um paralelo com a primeira linha genealógica³⁹, desde que consideremos apenas a questão do incentivo da esfera pública e no sentido da reflexão sobre o atual cenário da produção artística no País. O projeto *Trânsito à Margem do Lago* é atravessado por várias relações institucionais, como a participação no Edital Interações Estéticas – Residências Artísticas em Pontos de Cultura, em 2009; a realização do evento *Relações de Fronteira*, no Centro Cultural Solar do Barão da Fundação Cultural de Curitiba em 2010; o lançamento do *Caderno de Viagem* no Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná em 2010; a participação do Edital Ocupação de Espaços de Exposição da Fundação Cultural de Curitiba, 2011; e esta pesquisa de mestrado, ora em curso, no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina. Campos de atuação tradicionais que podem se converter em zonas de experimentação e questionamento, lugares a serem ocupados, estruturas a serem remodeladas, limites a serem pressionados. Pois não se trata mais de combater as instituições exclusivamente nos termos da Arte de Crítica Institucional de 1960/1970⁴⁰, mesmo porque a maioria de nossas instituições públicas está longe de ser um cubo branco. A questão passa a ser: fazer valer a função pública dessas instituições, no sentido de valorização da cultura, ampliação do acesso, diversidade, incentivo à produção heterogênea, pesquisa, educação, etc.

Já em 1970, Buren afirmou:

Se o lugar onde o trabalho é mostrado imprime e marca esse trabalho, seja ele qual for, ou se o trabalho em si é diretamente – conscientemente ou não – produzido para o museu [...] qualquer trabalho apresentado nessa estrutura, se não examinar explicitamente a influência desse formato sobre si mesmo, cai na ilusão de autossuficiência – ou idealismo. (BUREN, 1973; citado em KWON, 1997, p.88).



16: *Pair of Rock Chairs*, Scott Burton, 1980–81.

17: *Tilted Arc*, Richard Serra, 1981, removido em 1989.

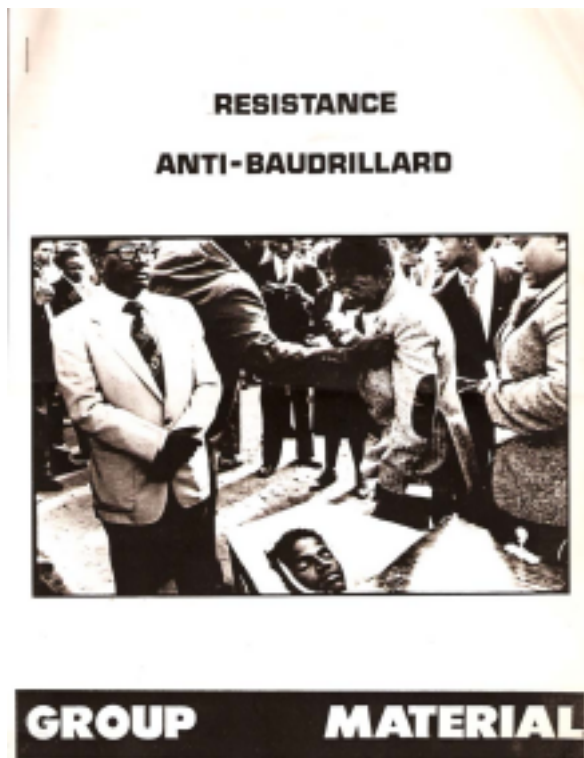




18: *Catalysis III*, Adrian Piper, 1970.



19: *La Traversée du port de Nice à la Nage*, Ben Vautier, Flux Film, 1962-70.



20: *Resistance – Anti-Baudrillard*, Group Material, foto: Catherine Allport, 1987.



**WOMEN IN AMERICA EARN ONLY 2/3 OF WHAT MEN DO.
WOMEN ARTISTS EARN ONLY 1/3 OF WHAT MEN DO.**

21: *Women in America Earn Only 2/3 of What Men Earn. Women Artists Earn Only 1/3*, Guerrilla Girls, 1985.



22: *Atrocidades Maravilhosas* (Lula Carvalho, Renato Martins, Pedro Peregrino, Alexandre Vogler), frame de vídeo, 2002.



23: *Orquestra Organismo*, foto: Lucia Helena Zaremba, 2008.



24: *Revista Tatuí* n.º 6, 2009.

2.4 Deriva – Viagem – Deslocamentos

Deriva:

Modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana; técnica de passo ininterrupto através de ambientes diversos. Também é usado mais especificamente para designar a duração de um exercício contínuo dessa experiência. (DEBORD, 1958, tradução nossa).



25: (), 2010.

Trânsito à Margem do Lago é uma deriva no sentido situacionista, por ser um procedimento atento à geografia do lugar, à transformação e à atuação desta sobre o comportamento das pessoas; também pelo uso e confecção de mapas, pelo interesse sobre a localização espacial, eixos de passagem, saídas e entradas. Como a deriva dos situacionistas, serve à alteração da orientação espacial, distâncias e movimentos pasteurizantes do espaço.

Difere da deriva tradicional porque seu campo de atuação não se concentra em uma cidade, seu trânsito é ao redor e atravessando um lago rodeado de cidades e vilarejos, o foco são as passagens, incluindo as cidades e seus arredores, mas não se limitando a eles; faz uso de rotas transversais cuja

atenção se aproxima mais dos interstícios entre uma aglomeração e outra. Não se trata de perambular pela cidade moderna ou suas bordas, mas de percorrer lugares praticados na mobilidade que as atravessa, fazer uso das estradas e vias de acesso a elas, mas sem que essas sejam seu destino, sem imergir nelas. O desejo não é por transformar a arquitetura e o urbanismo, mas perscrutar a engenharia, no sentido de investigá-la como elemento gerador de limites. Assim como em *Armadilha*, em que as estradas e viadutos eram considerados a chave para a mobilidade do lugar, em *Trânsito à Margem do Lago* uma usina define os fluxos humanos. Uma prática artística que aceita esse movimento enquanto pertencimento e que propõe um modo dinâmico de vivenciar a realidade como possibilidade criativa. O contato com pessoas pelo caminho não é um acaso, mas uma premissa a partir da qual são definidos os sentidos a serem tomados.



26: *Armadilha*, 2008-09.



27: *Trânsito à Margem do Lago*, 2010.

No primeiro parágrafo da teoria situacionista da deriva, acentua-se a contraposição do conceito de deriva com as noções clássicas de viagem.

Entre os diversos procedimentos situacionistas, a deriva se apresenta como uma técnica de passo ininterrupto através de ambientes diversos. O conceito de deriva está ligado indissolavelmente ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, o que a opõe em todos os aspectos às noções clássicas de viagem e de passeio. (DEBORD, 1958, tradução nossa).

Em *Trânsito à Margem do Lago*, as ideias de deriva e viagem coexistem. Na base da palavra “viagem” há muitas vezes um desejo de mutação existencial. Viajar é a expiação da culpa, uma iniciação, um aprimoramento cultural, uma experiência. Essa concepção de experiência como um pilar passa por uma forma de ação que mede as verdadeiras dimensões e a verdadeira natureza da

pessoa ou do objeto com o qual se compromete; também descreve a concepção mais antiga dos efeitos das viagens para o viajante, como uma experiência que testa e aprimora o caráter do viajante. E ainda vincula-se a diferentes conotações: tentar, testar, arriscar, atravessar um espaço, atingir um objetivo, ir para fora, fazer, ir, temer, cruzar um rio em um barco, sair, atravessar ou vagar (LEED, 2002, p. 40).

Vinculada ao espaço do discurso, a viagem toma outro sentido num caderno, não só de memórias, mas de proposições e reflexões pessoais. Agrega um grupo heterogêneo de textos e imagens e convida o leitor a se aventurar na travessia desse espaço, somar sua interpretação ao desencadear do trabalho e estabelecer novas associações. Esse modo de organização textual foi baseado no estabelecimento de conexões através de uma rede de contatos pré-existentes e de outros construídos no decorrer do processo. Outros sentidos de deriva e viagem podem ser vinculados à navegação no *website Trânsitos*, que, como já foi dito, apresenta ligações com diferentes ações dessa proposta artística.

Os deslocamentos, ou seja, as ações de mudar de lugar o que está posto, ocorrem em várias camadas de *Trânsito à Margem do Lago*. Deslocamento de função (artista/público), deslocamento territorial, deslocamento humano, deslocamento identitário, deslocamento discursivo, deslocamento midiático, deslocamento temporal, deslocamento espacial. Servem à intensificação da habilidade de nos localizarmos, talvez não no sentido territorial oficial, o país, por exemplo, mas no sentido da ampliação do território de subjetivação. Os deslocamentos proporcionam encontros, desencadeando situações diversas; esse exercício pode nos dar ferramentas para a localização baseada nas relações humanas e não em endereços oficiais. Uma noção de lugar compartilhado.

2.5 Estratégia de tomada de espaço

Por estratégia de tomada de espaço entende-se o plano gerado por aqueles que, de alguma maneira, sentem ou percebem os limites que lhes são impingidos pelo modo de organização da vida cotidiana. A partir de algumas dessas estratégias é possível tornar visível aquilo que é omitido, saber como se move o opressor, ocupar áreas restritas e tomar coletivamente espaços de tirania.

Toda modificação do espaço gera novas relações, nas quais estão em jogo questões de ordem pública/privada e identitária, formatando as políticas do corpo e os modos de vida. Nisso estão implicadas concepções de arte, tomadas de decisão, reapropriações, memória e domínio

territorial. Enquanto estabelecimento da ordem e homogeneização das ações humanas – da mobilidade, por exemplo –, as transformações dos lugares produzem demandas de trabalho e de consumo, às quais rapidamente nos adaptamos. A partir disso tornam-se importantes as reflexões de Michel de Certeau.

Este autor define o espaço como *lugar praticado* (CERTEAU, 1994). Os projetos arquitetônicos, as estradas, as usinas, os lagos artificiais determinam a ordem das coisas, são lugares; as pessoas, nos seus modos de fazer, reinventam no cotidiano os seus usos, assim constituem espaços de movimentação possíveis de se viver, são os espaços. Certeau interpreta as práticas culturais contemporâneas atribuindo-lhes a capacidade de reinventar os lugares, cada uma a seu modo, escapando do planejamento e da homogeneização por meio das *artes de fazer*, da *caça não autorizada* e das *táticas de resistência*.

A arte é vista como um meio de reorganizar o funcionamento do poder (CERTEAU, 1994), a partir de estratégias de retomada de espaço, criando ambientes privilegiados às *táticas de resistência*. Mierle Landerman Ukeles, entre 1973 e 1976, desenvolveu o Maintenance Art Process, um programa de manutenção da arte que lidava com a transposição para a esfera pública daquilo que é estritamente privado: o trabalho doméstico feminino. Tomou o museu com suas atividades caseiras, ressignificando os dois lugares, a casa e o museu.

Em *Trânsito à Margem do Lago*, aceitamos a dinâmica globalizante, tomamos o movimento como estratégia de inserção para subverter sua lógica corrente – causadora de um estar flutuante, desarraigado e desinteressado –, a serviço da ampliação do território subjetivo e prático, convertendo este mesmo estar em experiência reveladora, como uma inversão estratégica (FOUCAULT, 1979). A tomada de espaço tem o sentido de penetração nas várias camadas da experiência, dos limites culturais, territoriais, da língua, de gênero, do corpo. Tendo em mente a necessidade da reinvenção de estruturas tradicionais nas relações humanas, procura, pelo afeto, uma forma de transpor a uniformização dos sistemas midiáticos alienantes, a partir da produção e busca de referências de inspiração ético-estéticas (GUATTARI, 1990).

A definição de *estratégia* dada por Certeau revela que esta, como esfera de poder, fundamenta-se no cálculo objetivo das relações de força e na capacidade de circunscrever um lugar para a aplicação das resultantes do cálculo; faz-se expressar pelo discurso. Já a *tática* baseia-se em um cálculo de outra ordem, depende das circunstâncias, joga com os acontecimentos para transformá-los em “ocasiões”, tira partido do que lhe é estranho ao combinar elementos heterogêneos e móveis; é a decisão, ato de aproveitar a “ocasião”; é um conhecimento ancestral

(CERTEAU, 1994, p. 46-47).

Trânsito à Margem do Lago, enquanto proposição artística que também se estabelece no campo do discurso e dialoga em sua estrutura com a instituição arte, delinea estratégias de ação que levam em consideração um modo tático de operar. A arte enquanto campo especializado e restrito é o local de onde surge o procedimento estratégico. O fazer, a efemeridade, os encontros são de natureza tática, imersiva.

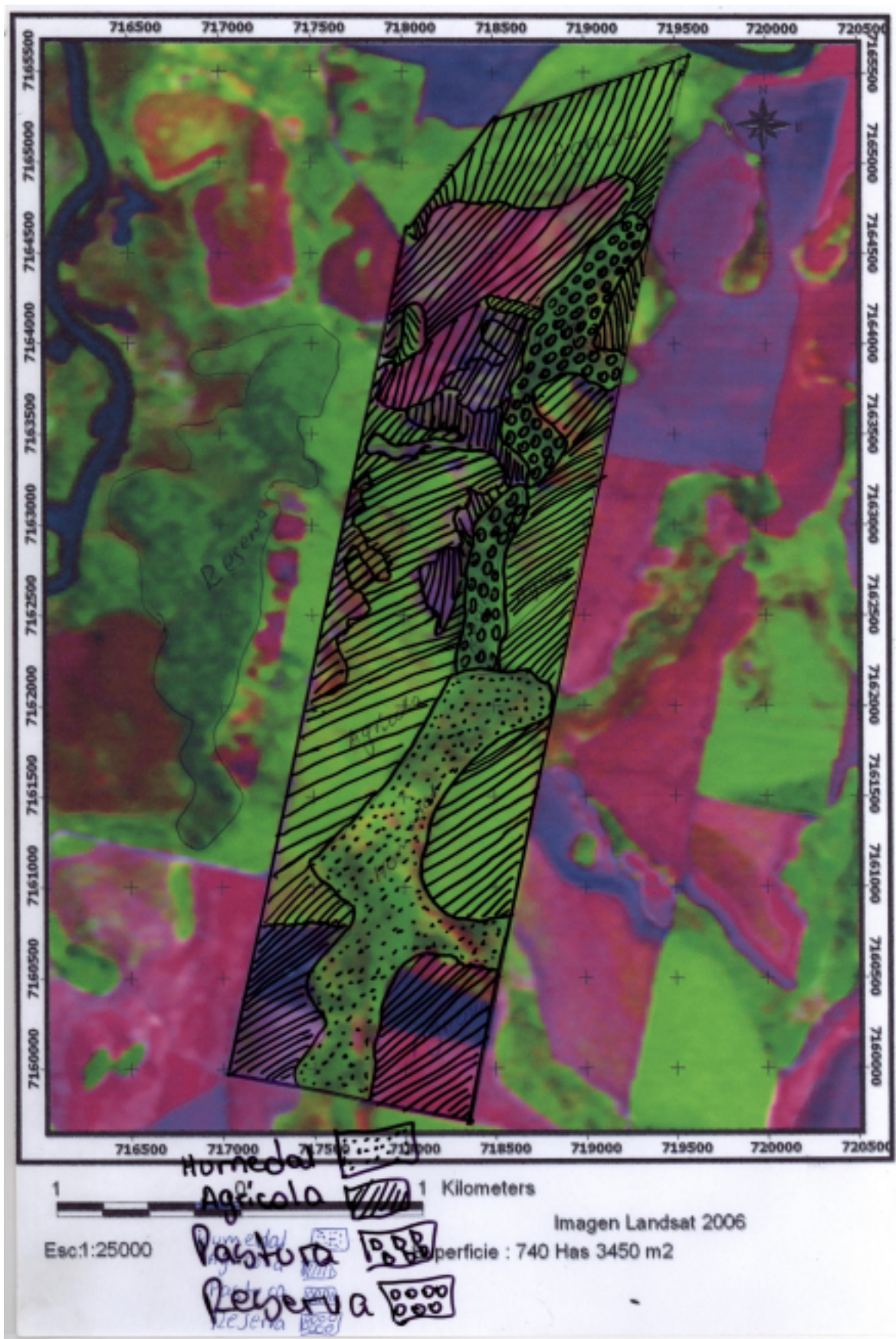
2.6 Mulheres: mapas de fronteira

Ainda quanto aos limites territoriais e às estratégias de tomada de espaço, quero considerar o trânsito feminino na fronteira, pois essa foi uma das situações que chamou a atenção pela radical diferença de posicionamento entre diferentes grupos. Duas abordagens norteiam esta reflexão: o modo como mulheres da zona de fronteira paraguaia evidenciam seu lugar de estar por meio das políticas do corpo; e como a arte, por meio de performances ativistas femininas, gera estratégias de tomada de espaço. Esta investigação propõe identificar outras pistas para a ampliação de nossos territórios físicos e subjetivos.

Tomada de espaço refere-se à recriação do entorno territorial pessoal ou coletivo a partir da identificação de agentes opressivos. Estratégia direciona-se aos planos traçados para intervir nesses espaços, atitude essa aqui identificada com a produção artística, por estabelecer seus padrões de ação a partir de pressupostos de um conhecimento específico, de um poder estabelecido. As ações cotidianas das mulheres na fronteira identificam-se com o conceito de tática dado por Michel de Certeau.

Para a maioria das mulheres, alguns lugares só se prestam a caminhadas em companhia de alguém. Não realizaria *Trânsito à Margem do Lago* sozinha por vários motivos, entre eles a segurança pessoal. E também porque decidi caminhar por lugares onde recusam a minha presença, por lugares onde querem que eu esteja e por lugares que eu desejar. E já que há lugares por onde não posso andar sozinha, um modo de adentrar esses espaços impedidos é fazê-lo na companhia de alguém. Não considero que isso seja uma dependência, mas um modo de forjar um espaço de existência a mim negado.

Durante a deriva, dois modos de relação com o entorno nos chamaram a atenção. Num deles, a mulher, limitada ao código familiar patriarcal, delega ao homem o papel de contar a



29: Produção agrícola, nascentes e bosques, Sara Blanco, 2006

história de vida de todos os membros da família⁴¹. No outro modo, as mulheres tomam para si a responsabilidade por sua fala, sua história e seu destino, algumas vezes até pelo destino de um grupo. Interessa aqui o segundo exemplo, pois leva a pensar em duas questões relevantes para a noção de ocupação de espaço: Como mulheres da zona de fronteira paraguaia evidenciam seu lugar de estar por meio das políticas do corpo? E, como a arte, por meio de performances ativistas femininas, gera estratégias de tomada de espaço?

2.6.1 Procedimentos cotidianos de fronteira

Sara é a única da família de 11 irmãos que cursa o ensino superior. Ela nos conta que em Ciudad del Este – onde passa a maior parte do tempo, pois estuda nas proximidades – não há água potável. Explica que a capacidade dos tanques de tratamento de água é de 60 mil litros; é preciso 10 dias de processo para torná-la potável; são consumidos 60 mil litros de água por dia em Ciudad del Este, o que significa que o tempo de tratamento não passa de uma noite. Para ela, o problema maior está na distribuição de terra e no modo como as pessoas tratam seu lugar. “Hay personas que quieren trabajar, pero hay también personas que no y vendem su territorio e se van, comen hasta donde alcanza su dinero e se preciso pasan a roubar.” Geralmente essas terras são vendidas a grandes produtores de soja, milho e trigo. Culturas que utilizam agrotóxicos em larga escala, contaminam rios e causam doenças de pele, deformações e problemas respiratórios. Sara acha que cada dia será pior, quase tudo já está contaminado, o ar, a água, o solo. Não há mais tantas opções. Por meio de mapas, ela compara os anos de 2003 e 2006. Demarca a ampliação da área para produção agrícola e o desaparecimento de nascentes de água e reservas de bosque. Sara vive numa comunidade campesina em

41. Em um dos casos, uma mulher declarou não saber falar de sua história; alegou que, por viver apenas o espaço privado da casa, não poderia relatar elementos da desapropriação das terras onde vivia nem da movimentação que isso gerou.

42. Na língua guarani, Minga Porá significa “bonito trabalho conjunto”, “bonito mutirão”.

43. A Asagrapa tem mais de 3 mil associados em onze localidades do Departamento de Alto Paraná. Não são muitos, mas estão em diferentes lugares, diz Anunciación.

44. Para muchos lo único recurso para medicar y salvar su hijo, cuando está doente, es vender sus tierras, para salvar la vida, porque la vida es importante. Nosotros por ejemplo luchamos por la vida. Nosotros no vendemos. Tenemos acá 13 equitares y de estos hay mas de 6 hectares donde cultivamos, y lo que resta es mata. Nosotros pensamos por el futuro, porque dónde vamos buscar leña para cocinar, se nosotros hacemos fuego para hacer la comida, nosotros pensamos esto desde antes ya, mas es gracias a la organización también. Porque las personas que no se organizan, no cuidan de estos detalles y cortan todo, queman todo o venden todo por metro, utilizan la tierra como una mercancía, es bueno en la verdad, pero esto terminará.

Puerto Indio, Paraguai. Tem 22 anos e estuda engenharia ambiental em uma faculdade privada. Entre suas atividades acadêmicas, a que mais lhe interessa é a cartografia, porque é por meio dela que consegue tornar visível sua realidade.

Em Minga Porá⁴² vive Anunciación, membro do conselho local de saúde e coordenadora do grupo de mulheres da Asociación de Agricultura del Paraguay⁴³. Trabalha na conscientização dos produtores agrícolas do Paraguai, no sentido de fomentar a agricultura familiar e orgânica e valorizarem a si e ao lugar onde vivem. Ela nos fala sobre o valor da terra, o modo como pensam e agem em sua família.

Para muitos, o único recurso para tratar e salvar seu filho, quando está doente, é vender suas terras, para salvar a vida, porque a vida é importante. Nós, por exemplo, lutamos pela vida. Nós não vendemos. Temos aqui 13 hectares e desses há mais de seis onde cultivamos, e o que resta é mata. Nós pensamos pelo futuro, por que onde vamos buscar a lenha para cozinhar? Se nós fazemos fogo para fazer a comida, nós pensamos nisto desde antes já, mas é graças à organização também. Porque as pessoas não se organizam, não cuidam desses detalhes e cortam tudo, queimam tudo e vendem tudo por metro, usam a terra como uma mercadoria, é bom, na verdade, mas isso terminará.⁴⁴

Anunciación se alegra em contar sobre a mudança ocorrida no modo de organização das famílias camponesas a partir da Associação:

Quando as mulheres estão entendendo as coisas, é mais fácil de planejar como fazer as coisas. Mas se somente os homens estão organizados e as

mulheres não entendem nada, é difícil fazer as coisas. Nós lutamos pelos direitos humanos, pelos direitos das mulheres. Em nossa organização, em primeiro plano está a unidade produtiva. Por exemplo, não são só os homens que têm que trabalhar na agricultura, mas eles também têm que fazer as tarefas domésticas. Temos lutado por isso, para nos ajudarmos (mutuamente). Em nossa vida diária aqui, quando faço algo meu filho já pega a vassoura para limpar a casa, faz fogo, se às vezes não posso cozinhar ele entra na cozinha, se tem roupa para lavar, lava a roupa. Dentro da casa existe muito trabalho a ser feito.⁴⁵

45. Cuando las mujeres están entendiendo las cosas es más fácil de planear cómo hacer las cosas. Pero si solamente los hombres están organizados y las mujeres no entienden nada, es difícil hacer las cosas. Nosotros luchamos por los derechos humanos, por los derechos de las mujeres. En nuestra organización en el primer plano está la unidad productiva. Por ejemplo, no sólo los hombres tienen que trabajar en la agricultura pero ellos también tienen que hacer las tareas domésticas. Hemos luchado por esto, para ayudarnos todos. En nuestra vida diaria acá, cuando hago algo mi hijo ya toma la escoba para limpiar la casa, hace fuego, si a veces no puedo cocinar ello entra en la cocina, si hay ropa para lavar, lava la ropa. Dentro de la casa tiene mucho trabajo por hacer.

Produção de alimentos, trabalho colaborativo e organizado, trabalho no campo, documentação do processo de degradação ambiental, estudo e valorização da cultura local são os modos de ação que permeiam as duas experiências de vida. Elas estão distantes 80 km uma da outra, as conhecemos de modos diferentes e não havia nenhuma conexão entre elas a princípio. Mais tarde soubemos que o grupo campestre onde Sara vive faz parte da Asociación de Agricultura del Paraguay.



30: Encontro com Anunciación em 17 de janeiro de 2010.

2.6.2 Do privado ao público na arte – estratégias de tomada de espaço

Em 1988, Marina Abramovic e seu companheiro Ulay seguiram numa caminhada pela Muralha da China. Cada um deles partiu de um dos extremos, houve um encontro inevitável no meio da caminhada e uma despedida; eles terminaram sua relação nesse projeto. Ulay partiu do Deserto de Gobi e Marina do Mar Amarelo; foram 2.000 km de caminhada durante 90 dias. Em entrevista à pesquisadora Ana Bernstein⁴⁶, Marina Abramović declara:

46. Entrevista realizada por Ana Bernstein em 11 de fevereiro de 2005 em Nova York. Disponível em: <http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200607/20060712_113456_Entr_MAbramovic_CadVB1_P.pdf>. Acesso em: 20/3/2010.

No início de meu trabalho, eu estava explorando muito mais a energia masculina do que a feminina, até me juntar ao Ulay. Então chegou o momento em que eu pude simplesmente relaxar, pois ele era homem e, por isso, eu não precisava explorar a minha masculinidade. Eu podia ser o elemento feminino do relacionamento. Isso realmente me fez relaxar. Quando nos separamos na Muralha da China (The Lovers – The Great Wall Walk, 1988), eu efetivamente me tornei feminina. No começo do meu trabalho, ser feminina era como uma fraqueza, pois você tem sempre que ser forte e masculina, também na aparência. Depois da Muralha da China... Bem, como mulher, eu percorri a parte mais difícil da muralha, muito mais difícil que a dele. Ele estava no deserto, plano, e eu estava nas malditas montanhas. Depois, como havia me esforçado tanto e estava num ponto crucial de mudança, eu disse que precisava de um tempo de risadas, eu precisava amar. Realmente eu precisava mostrar toda a minha fraqueza. Eu queria mostrar minha vergonha, as situações que me deixavam sem graça e as coisas que tenho medo de mostrar ao

público e só meus amigos podem saber. Foi tão libertador. Em um momento pensei: “Eu não preciso mais provar nada para ninguém”. E daí eu pude realmente ser feminina. Foi uma enorme libertação, ser aceita pelo que você é e não se envergonhar disso, sem tentar formar uma composição com o elemento masculino. Nos anos de 1970, se você usasse batom ou esmalte, você era considerada uma má artista, esta era a ideia. E eu disse para mim mesma: “Eu não ligo a mínima, pois não se trata de aparência”. Era uma questão de conteúdo.

Para Abramovic, “The lovers – the great wall walk”, experiência de caminhada e de encontro, demarca um rito de passagem, a declaração de tomada de seu próprio espaço de existência.

Em “Three weeks in may”, 1977, performance que inicia como um processo privado, Suzanne Lacy⁴⁷ marca no mapa da cidade de Los Angeles locais onde ocorrem estupros, dando visibilidade à situação de violência às mulheres, numa revelação gráfica do problema. Durante três semanas ocorreram uma conferência, *workshops*, performances, publicações em jornais, TV e estações de rádio sobre o assunto. Neste trabalho, Lacy trata da invisibilidade da mulher ou de sua visibilidade a partir de estereótipos de feminilidade (KELLEY, 1995).

Mierle Landerman Ukeles, entre 1973 e 1976, desenvolveu o Maintenance Art Process, um programa de manutenção da arte que lidava com a transposição para a esfera pública daquilo que é estritamente privado: o trabalho doméstico feminino. Tomou o museu com suas atividades caseiras, ressignificando os dois lugares, a casa e o museu. Mierle Landerman Ukeles, no “Manifesto for maintenance art 1969! – proposal for an exhibition Care”, trata do aspecto pessoal de sua

47. Suzanne Lacy estudou psicologia e migrou para o estudo de arte em 1969, para o programa iniciado por Judy Chicago na Universidade Estadual da Califórnia.

proposta, descreve:

48. Do original. I am an artist. I am a woman. I am a wife. I am a mother. (Random order). I do a hell of a lot of washing, leaning, cooking, renewing, supporting, preserving, etc. Also, (up to now separately I “do” Art. Now, I will simply do these maintenance everyday things, and flush them up to consciousness, exhibit them, as Art. I will live in the museum and I customarily do at home with my husband and my baby, for the duration of the exhibition. (Right? or if you don’t want me around at night I would come in every day) and do all these things as public Art activities: I will sweep and wax the floors, dust everything, wash the walls (i.e. “floor paintings, dust works, soap-sculpture, wall-paintings”) cook, invite people to eat, make agglomerations and dispositions of all functional refuse.

49. Depoimento da artista Coco Fusco, junho de 2005. Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/15festival/performance/semanal.asp>>. Acesso em: 20/10/2011.

Parte Um: Pessoal

Eu sou uma artista. Eu sou uma mulher. Eu sou uma esposa. Eu sou uma mãe. (Ordem aleatória).

Eu faço muitos lavagem, limpeza, cozimento, renovação, apoio, preservação, etc. Também, (até agora separada eu “faço” Arte.

Agora, eu irei simplesmente fazer coisas da manutenção diária, e levá-las à consciência, exibi-las, conforme arte. Vou viver no museu como costume fazer em casa com meu marido e meu bebê, pela duração da exposição. (Certo? Ou se você não me quer por perto durante a noite eu posso vir a cada dia) e fazer todas essas coisas como atividades de Arte pública: Eu irei varrer e encerrar os assoalhos, toda a poeira, lavar as paredes (ou seja, pinturas de chão, obras de pó, esculturas de sabão, pinturas na parede), cozinhar, convidar pessoas para comer, fazer aglomerações e disposições de todas as recusas funcionais. (UKELES, 1967, tradução nossa).⁴⁸

Coco Fusco, quando esteve no Rio de Janeiro em 2005 para o Vídeo Brasil, realizou “I like girls in uniform” em frente à embaixada norte-americana. Desde meados da década de 1990, ela estuda as consequências daquilo que muitos sociólogos chamam de “feminização do trabalho na economia global”. Ela tenta criar obras que lidam com o estereótipo de passividade e docilidade das mulheres latinas e sua utilização para justificar a exploração dessas mulheres como mão de obra barata em zonas de processamento de exportações (EPZs – Export Processing Zones)⁴⁹.



31: *The Great Wall Walk - The Lovers*, Ulay e Abramovic, 1988.



32: *Three Weeks in May*, Suzanne Lacy, 1977.



33: *Maintenance Art Performance Series*, Mierle Laderman Ukeles, 1973-74.



34: *I Like Girls in Uniform*, Coco Fusco, 2005.

2.6.3 Políticas do corpo

Os modos de proceder da criatividade cotidiana, vistos como um meio de reorganizar o funcionamento do poder (CERTEAU, 1994), podem gerar estratégias de retomada de espaço próprias de cada lugar. Os procedimentos cotidianos e estratégias de tomada de espaço que foram apontados anteriormente, entendidos na esfera das políticas do corpo, questionam os limites de circulação da mulher e formulam modos singulares de ampliação do espaço de existência. A relação entre contexto, possibilidades e ação pode ser assim expressa:

Cartografia – Diminuição das opções de vida. Mapear o avanço da monocultura. Saber como se move o opressor.

Unidade produtiva – Desigualdades no trabalho. Dividir as tarefas sem distinção de gênero. Torna o trabalho doméstico algo cotidiano para todos os membros de um grupo.

“The lovers – the great wall walk” – Presença masculina como permissão para exercer o feminino. Meses de caminhada solitária e um encontro. Abandono da noção de composição com o elemento masculino.

“Three weeks in may” – Visibilidade/invisibilidade da mulher. Marcar em um mapa, mostrar na TV, anunciar no rádio, conversar com pessoas, pensar sobre, publicar em jornais. Dá visibilidade ao que é omitido.

“Maintenance art process” – Invisibilidade do trabalho da mulher, invisibilidade da arte feita por mulheres. Escrever um manifesto, limpar salas de museu, juntar o lixo, lavar escadas. Tornar público o que é privado.

“I like girls in uniform” – Uniformização territorial, cultural e subjetiva. Ocupar áreas restritas, tomar coletivamente espaços opressores.

Essas práticas tratam da divisão do trabalho e da invisibilidade de algumas dessas funções, da dependência da presença masculina e dos espaços midiáticos ocupados pela mulher. Revelam meios para melhorar a qualidade de vida e ampliar os territórios físico e simbólico.



35: Acervo de Marly, frame de vídeo dos arquivos de Trânsito à Margem do Lago, 2011.

Nesse sentido, *Trânsito à Margem do Lago* age tanto na ampliação das possibilidades criativas em arte, tomando como exemplos fazeres cotidianos, quanto no uso de formas vindas da arte para a solução de questões locais. Um exemplo pode ser visto no retorno à fronteira, a ser realizado ainda em 2011, quando, entre outras situações, voltaremos à casa de Marly com o intuito de construir com ela um modo de tornar seu acervo pessoal – composto por fotos, cartas, documentos e objetos domésticos – acessível a outras pessoas. Marly expressou sua vontade de transformar a casa onde vive – que foi transportada das margens do Rio Paraná para Marechal Cândido Rondon nos tempos da inundação – em um museu. Enquanto artistas, temos interesse nas articulações entre conhecimento artístico e o saber gerado no cotidiano.

3 TRAMAS RELACIONAIS

SOBRE ESPAÇOS E SUBJETIVIDADES

3.1 Situações de contato, encontro

50. INTERNACIONAL SITUACIONISTA. Publicado en el #1 de Internationale Situationniste (1-VI-58). Traducción extraída de Internacional situacionista, v. I: La realización del arte, Madrid, Literatura Gris, 1999. Disponível em: <<http://www.sindominio.net/ash/is0108.htm>>. Acesso em: 20/10/2011.

Recorro novamente aos situacionistas para tratar da ideia de *situação*. Para eles, “situação construída é o momento da vida concreta construído deliberadamente para a organização coletiva de um ambiente unitário e de um jogo de acontecimentos⁵⁰. Em *Trânsito à Margem do Lago*, *situações de contato* são construções relacionais específicas para gerar o *encontro*. Decorrentes da *circulação* e dos *deslocamentos*, são direcionadas à observação do lugar ou de si mesmo, fomentando encontros. Consideramos que a cumplicidade estabelecida no lapso temporal dessas relações fortuitas opera transformações no modo como os implicados passam a conceber o espaço/tempo e a existência.

Os encontros podem ser caracterizados por relações interpessoais que produzem diferenciação ou similaridade através da exposição mútua de sensações e percepções sobre um assunto

inicialmente comum, por meio de quaisquer meios expressivos, como uma conversa, um desenho ou um olhar. Encontros só são possíveis em atitudes de distanciamento, em nova aproximação ou em aproximações puras, aquelas que acontecem quando nos deslocamos dos lugares conhecidos, adentrando outros e mergulhando em suas relações.

Em *Trânsito à Margem do Lago*, a criação de situações de contato gerava os encontros necessários à definição de novos sentidos para a deriva. Os sucessivos encontros deram origem a um roteiro somente possível de ser mapeado depois de realizado, intitulado *Rotas estabelecidas a partir de encontros*⁵¹, que está disponível no *website* do trabalho; por meio dele é possível visualizar alguns fluxos do caminho.

51. Disponível em:
<<http://margemdolago.transitos.org/rotas.html>>. Acesso em:
20/10/2011.

Alguns desses encontros, além de darem o direcionamento da deriva, levaram a novas situações e conexões, como no caso do encontro com Juca em Foz do Iguaçu, ainda no *Deslocamento à Tríplice Fronteira*⁵² e, em seguida, no *Trânsito à Margem do Lago*. Por meio dele contatamos Teresa, por ela conhecemos um pouco do mundo do trabalho em Ciudad del Este; ela nos apresentou Fernanda, que nos indicou para uma conversa com Amarilla, um importante colaborador nos assuntos guaranis; também por meio dele chegamos a Moa, que participa do *Caderno de Viagem* com o texto *Cidade de Lego*; Moa ainda nos ofertou pouso na casa de seus pais na cidade vizinha de São Miguel de Iguaçu.

52. Esse encontro inicial é parte do vídeo disponível em:
<http://transitos.org/triplice_fronteira/>. Acesso em 20/10/2011.

3.2 Relações entre nomadismo e subjetividades

É a partir de suas experiências que Miwon Kwon questiona o nomadismo na ambivalência relativa à experiência física e psíquica de deslocamento e desestabilização que este exige.

quanto mais adotamos a lógica do nomadismo, poderíamos dizer, ao ser pressionados por uma economia capitalista do movimento, mais nos fazem sentir desejados, solicitados, legitimados e relevantes. Parece que o nosso próprio senso de autovalorização é baseado cada vez mais na nossa submissão às inconveniências e desestabilizações psíquicas do estar em trânsito, de não estar em casa (ou de não ter uma casa), de sempre estar em algum outro lugar. Quer gostemos ou não, somos recompensados culturalmente e economicamente ao aguentarmos e sobrevivermos ao lugar "errado", em que estamos deslocados com demasiada frequência. (KWON, 2008b, 147).

A autora também afirma que, na contemporaneidade, as qualidades de permanência, continuidade, certeza e enraizamentos (físico e outros) são consideradas retrógradas, portanto, politicamente suspeitas. Contrapondo-se à fluidez de significado (aberto, desprendido e poroso às contingências) das obras *site-oriented*, descoladas de vínculos com os lugares, essa fluidez é ampliada às identidades, subjetividades e corpos, tornando as qualidades de incerteza, instabilidade, ambiguidade e impermanência atributos desejáveis à prática artística de vanguarda e politicamente progressista.

Miwon Kwon faz uso da descrição feita por Frederic Jameson sobre o Hotel Bonaventure. Nessa descrição, o autor pensa tal espaço arquitetônico como uma oferta à experiência brutal de desorientação, e isso o caracteriza como um representante pleno do hiperespaço pós-modernista. Uma mutação espacial que finalmente conseguiu ultrapassar a capacidade do corpo humano de se localizar, de organizar perceptivamente o espaço circundante e mapear cognitivamente sua posição em um mundo exterior mapeável.

[...] seja visto como um símbolo e um análogo daquele dilema ainda mais agudo que é o da incapacidade de nossas mentes, pelo menos no presente, de mapear a enorme rede global e multinacional de comunicação descentrada em que nos encontramos presos como sujeitos individuais. (JAMESON, 1997, p. 70).

Este é o ponto que gera interesse para Kwon, o fato de que um novo paradigma espacial desenvolveu-se num ritmo mais acelerado do que a nossa capacidade de percebê-lo e entendê-lo (KWON, 2008b, p. 153).

A autora sinaliza a desconstrução da experiência espacial em termos perceptivos e cognitivos – o estar perdido, desorientado, alienado, sentindo-se fora de lugar e, consequentemente, incapaz de

estabelecer um sentido coerente da relação com o entorno físico é o sintoma cultural da realidade política e social do capitalismo tardio.

A experiência de Jameson com esse espaço em certo momento o leva a afirmar que

53. Escadas rolantes.

54. Artistas como Andrea Fraser, Mark Dion, Renee Green e Christian Philipp Muller.

[...] o passeio narrativo foi sublinhado, simbolizado, reificado e substituído pela máquina de transporte⁵³ que se torna o significante alegórico daquele passeio a pé mais antigo, que não nos é mais permitido dar sozinhos: e isso é uma intensificação dialética de autorreferencialidade de toda cultura moderna, que tende a se voltar para si mesma e a designar sua própria produção cultural como seu conteúdo. (JAMESON, 1997, p. 69).

Miwon Kwon (2008b) também faz uma observação referenciando a escrita de Gilles Deleuze e Félix Guattari, a qual teria servido de suporte teórico para alguns críticos priorizarem trabalhos de artistas⁵⁴, considerados no seu avanço em direção a uma noção completamente diferente de lugar, predominantemente intertextual, com localidades múltiplas e operando num campo discursivo. Essa atitude fomentaria a lógica do nomadismo, que, para a autora, é uma prática dilaceradora das subjetividades, pois esta não se limita ao desprendimento físico do trabalho de arte em relação aos lugares, compromete a experiência do artista enquanto sujeito, impactando sua psique ao alterar seu senso de indivíduo, de bem-estar e de pertencimento.

Félix Guattari, em “As três ecologias”, aponta para um complexo de situações emergenciais globais, que tem como vetores essenciais de transformação questões sobre o meio ambiente, as relações sociais e a subjetividade humana. Para ele, no atual cenário capitalista, os dualismos tradicionais (dialética marxista) se diluem

em sistemas multipolares, as oposições caem por terra, os conflitos em relação à imigração e ao racismo são exacerbados. Um momento em que se faz necessária a recomposição da práxis humana, em todas as escalas, fundamentada na ressingularização individual e/ou coletiva. No seu aspecto social, trata da reinvenção de estruturas tradicionais, como o casal, a família, o contexto urbano, o trabalho, etc. Em seu caráter mental, leva à reinvenção das relações do sujeito com o corpo, com seu inconsciente psicanalítico, com a passagem do tempo e com a vida e a morte.

Assim, a busca por outros modos de relação é uma forma de transpor a uniformização dos sistemas midiáticos alienantes. Para Guattari, são urgentes a produção de referências de inspiração ético-estéticas, a recomposição de práticas sociais sobre essas bases e o abandono das metáforas científicas. Guattari propõe, a partir da *lógica das intensidades*, levar em conta apenas o movimento, suave ou brutal. A desterritorialização suave pode servir de oposição ao sistema ou à estrutura vigente; se for brutal pode ser geradora do apagamento das culturas, já que a liberdade de dominação de alguns leva ao silenciamento da maioria “marginalizada” (mulheres, desempregados, imigrados, etc.). Para o autor, constituir-se, definir-se e desterritorializar-se são processos de rompimento com os encaixes totalizantes, certa suspensão do sentido, um atravessamento à ordem “normal” das coisas, uma repetição contrariante, potencial vetor de subjetivação e singularização.

O que está em questão em “As três ecologias” é a constituição dos *territórios-existências*, com as mais diversas configurações, em que o único ponto comum é o *de sustentar a produção de existências singulares ou de ressingularizar conjuntos serializados*. Tendo em vista que o capitalismo, em seus desdobramentos contemporâneos, cada vez mais intensifica seu controle sobre a produção de *signos, de sintaxe e de subjetividade* por meio da mídia, Guattari (1990) aponta para quatro regimes semióticos nos quais esse capitalismo está baseado: as *semióticas econômicas*, as *semióticas jurídicas*, as *semióticas técnico-científicas* e as *semióticas de subjetivação*, todas enredadas e amplamente instrumentalizadas. Nesse processo, as atividades de *circulação, distribuição, comunicação e enquadramento* ainda estão por ser reconhecidas como vetores *econômico-ecológicos*, o que desfavorece os movimentos de emancipação anticapitalistas. Essas atividades não são exploradas pela maioria das pessoas como possibilidades de agregar valor à produção material e gerar sua singularização, fato que as mantém distantes do domínio dessas práticas e garante a poucos o controle sobre elas.

Quando Miwon Kwon aponta para a confusão estabelecida entre a fluidez do significado e a fluidez das identidades e subjetividades, mesmo dos corpos físicos, delimita um problema artístico. Diz a autora: “Não é somente o trabalho de arte que não está mais amarrado às condições físicas do lugar.

É o artista-sujeito que está ‘livre’ de qualquer vínculo às circunstâncias locais”. (KWON, 2008b, p. 148).

Para Félix Guattari, é a *lógica das intensidades* que delimita a resultante do processo, ou seja, há um necessário “engajamento” daqueles que estão em posição de intervir nas instâncias psíquicas individuais e coletivas, entre eles os artistas. Pois as práxis ecológicas servem como via para forjar o suporte expressivo necessário às rupturas “a-significantes”, como ferramenta de superação da passividade. O autor realça o engajamento do artista como uma atitude essencial à reinvenção das subjetividades e ao abandono das formas de existência submissas aos padrões do capital⁵⁵.

55. Subjetividade capitalística, para Félix Guattari, é aquela que não é suscetível à perturbação de sua opinião e para a qual toda singularidade deveria ser evitada ou passar pelo crivo e quadros de referência.

É no contexto da migração que se identificam mais facilmente as qualidades de incerteza, instabilidade, ambiguidade e impermanência criticadas por Miwon Kwon como atributos desejáveis da prática artística de vanguarda. Talvez não seja o desejo por essas qualidades, mas a existência efetiva de uma quantidade cada vez mais crescente de pessoas nessa condição, incluindo artistas, por conta da estrutura econômico-social vigente, que leva muitos por esses caminhos. O que para Kwon parece ser um modelo de interpretação e significação que gera um “estilo de vida” itinerante, romantizado, também é uma “condição de vida” gerada a partir dos interesses hegemônicos que constituem a norma da exclusão. O trânsito, nesse sentido, está absolutamente amarrado às condições físicas do lugar. A falta de vínculo com o lugar não é uma questão que implique a total negligência dos aspectos locais, aliás, é elemento central para a resistência de modos de vida singulares frente à planificação das relações.

Miwon Kwon, ao se referir à instituição “arte”, alerta para a produção de experiências quase turísticas com aura de nomadismo; seu discurso se problematiza quando generaliza o dado nômade como um modelo de interpretação e significação. A

condição nômade pode ser uma tática de sobrevivência institucional ou biológica, porém, fora da instituição arte, nenhum *charme sedutor* se estabelece no nomadismo.

A incapacidade de perceber e entender um paradigma espacial não é um fato novo na existência humana; cada descoberta científica é potencialmente configuradora de espacialidades. Se pensarmos nos paradigmas teocêntricos, antropocêntricos, geocêntricos e heliocêntricos, todos estabeleceram noções de espaços arquitetônicos que só puderam ser “compreendidas” com o passar do tempo. Espaços não arquitetônicos, os quais existem desde a percepção do exterior de nós mesmos, podem gerar desestabilizações no senso espacial. É mais a nossa falta de experiência em um lugar que gera essa perda de noção espacial do que a pura incapacidade perceptiva para isso. Para Larrosa Bondía:

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça. Walter Benjamin, em um texto célebre, já observava a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara. (BONDÍA, 2001, p. 21).

O que nos falta é estarmos atentos para o que nos toca e percebermos os acontecimentos em nós, e isso difere de sabermos o que acontece no mundo. É notória a aceleração da produção tecnológica e suas implicações em nossa percepção; a proposta de Guattari é a do abandono das metáforas científicas para a tomada de bases ético-estéticas, já que nos é impossível mapear a rede que sustenta nossas máquinas funcionando, rede de modo algum descentralizada⁵⁶.

56. Apesar da observação de que o poder hoje está disseminado entre redes e fluxos, e de que o atravessamento de fronteiras pelo capitalismo é algo óbvio, podemos facilmente, numa pesquisa pelo site de busca Google, por exemplo, identificar as principais companhias fornecedoras globais de servidores, sem os quais nenhuma navegação na web, nos modelos mais populares, pode ocorrer. HP, IBM, Dell, Fujitsu e Oracle detêm a maior parte dessa tecnologia (<http://www.itweb.com.br/noticias/index.asp?cod=68563>). Existem servidores livres, pesquisas de transmissão via rádio, softwares livres e até hardwares (porém, no caso dos hardwares, a inexistência de indústrias nacionais de componentes torna essa prática bastante limitada), mas nenhum deles com a mesma “entrada” dessas corporações. O mesmo acontece com o agronegócio e a indústria de alimentos e pesticidas: Monsanto (antiga fabricante de armas químicas, empresa que hoje abocanha quase metade do setor de sementes transgênicas); Du Pont (antiga fabricante de pólvora, uma das gigantes da indústria química dos Estados Unidos, detentora de mais de 34 mil patentes desde 1804); Bayer (sobrenome de um químico alemão que inspirou a empresa produtora da aspirina; produz toda uma linha de sementes para hortaliças transgênicas, prestes a introduzir o arroz transgênico no Brasil sob o lema “Almejar o sucesso: não desistir, especialmente se surgirem resistências e reveses”); ou ainda a Nestlé, “Boa comida, boa vida”, parceira do programa Fome Zero, que desmineraliza águas no Brasil e compra (junto à Coca-Cola) fontes de água de aquíferos como o Aquífero Guarani (a maior cisterna natural de água doce do mundo, localizado em nosso continente). A Nestlé foi eleita a transnacional mais irresponsável do planeta em questões sociais e

ecológicas (pela conferência Olho Público, em Davos, ligada ao Fórum Social Mundial), ao lado de Dow Chemical, Shell, Syngenta e Walmart. COLETIVO BAOBÁ VOADOR. O futuro das sementes. In: WASHINGTON, C; ARAÚJO, L. de. Trânsito à margem do Lago: caderno de viagem. Curitiba: edição do autor, 2010. p. 126-137.

Sobre as observações de Jameson, é importante apontar que, se para ele a experiência da caminhada é algo que não é permitido, para outros, em diversos lugares, é o exercício da caminhada que configura o dado vivencial de suas experiências artísticas ou mesmo de seu cotidiano. Um exemplo próximo é o trabalho de Maria de Lourdes Gomes, que, a partir de suas caminhadas diárias no bairro onde vive, em Curitiba, desejou sinalizar lugares obscuros, de forma que tal sinalização refletia a luz de automóveis e tornava visível aos que por ali passavam os contornos do lugar. Ainda possuímos controle sobre certos tipos de fluxo e podemos ampliá-los para quem os quiser. Apesar dos limites físicos do corpo, ele é ainda nosso principal meio de negociar com o entorno e de reivindicar nossa existência singular. Afirmar que nós seres humanos não acompanhamos a evolução do espaço construído e de que não temos ainda o equipamento perceptivo necessário para enfrentar esse novo hiperespaço (JAMESON, 1997, p. 64) desconsidera o potencial perceptivo humano como fonte de conhecimento. As relações com os espaços têm sentido de mão-dupla: todo espaço atua sobre nós, e nós atuamos nele. Se esse espaço construído contemporâneo ao mesmo tempo nos fascina e nos incapacita, pergunto-me qual a origem de tal incapacidade, poderia ela ser causada pela intensidade sensorial? E isso poderia ser um modo direto de apreender o espaço, além das racionalizações, qualificações e quantificações? Nosso corpo é dotado de inúmeros sensores ambientais, mapeados cientificamente, porém pouco tratados como potencial criativo, a não ser por artistas como Lygia Clark.

Parece fazer mais sentido para nosso contexto o que Félix Guattari propõe, ou seja, o cultivo da produção singular de existência e a ampliação dos territórios subjetivos por meio do movimento, com referência direta à lógica do artista que aceita o acidental e a deriva como contraponto à subjetividade capitalística,

do que aceitar que pertenço ao lugar onde nasci, pois pertencimento é algo conquistado nas relações coletivas.

Vivi meus primeiros quinze anos o isolamento e a fixação. No bairro em que morava não sabíamos muito bem onde estávamos, recebíamos correspondências com três endereços diferentes, de três municípios diferentes, fronteira ainda por se definir, certamente à margem. Fora da cidade, dentro da cidade, em três cidades diferentes, em nenhuma delas. Para mim, pertencer a um lugar parece improvável. A arte foi minha principal via de ampliação territorial, nela identifiquei fazeres, pessoas, conceitos e histórias que me possibilitaram criar um espaço existencial próprio. Espaço móvel e suscetível à ampliação.



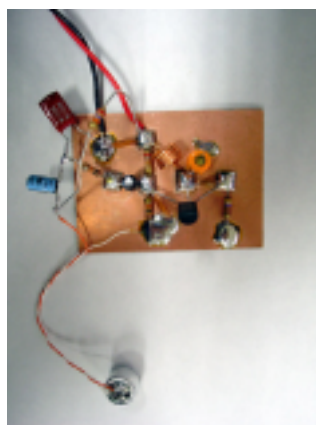
37: *Maria da Luz, Maria de Lourdes Gomes, 2007.*



38: *Arquiteturas Biológicas II, Lygia Clark, 1969.*

3.3 Espaços Interpessoais

Se é a continuidade entre um lugar e uma pessoa que Miwon Kwon julga perdida, então faz sentido tratar da criação de espaços interpessoais ao pressupormos que a relação com o lugar passa pela construção coletiva de conexões afetivas com ele, ou seja, a criação de espaços segundo Michel de Certeau. Um exemplo relevante está no trabalho realizado por Tetsuo Kogawa, que desde 1981 usa minitransmissores de rádio de microalcance como meio de “entrelaçar” pessoas e criar espaços interpessoais. Sua poética de contato concebe as interferências propiciadas pelo corpo na transmissão de sons como ato criativo, com o objetivo de ampliar as possibilidades comunicacionais entre as pessoas, num contexto de intensificação do individualismo e do distanciamento vinculados ao desenvolvimento tecnológico (popularização do *walkman*, dos computadores pessoais e da comunicação virtual) característico do Japão desde a década de 1970 (KOGAWA; CHANDLER; NEUMARK, 2005, p. 190-209).



39: Tetsuo Kogawa em performance (frame de vídeo); Transmissor FM; Experimento Mini-FM por Claudia Washington e Lúcio de Araújo (frame de vídeo); Oficina Mini-FM inspirada na obra de Tetsuo Kogawa, 2009.

As fronteiras físicas e/ou simbólicas podem ser consideradas cristalizações impeditivas dessa continuidade desejável entre lugares e pessoas. Nas fronteiras territoriais, a capacidade de encontrar referências muitas vezes não é exercida, algumas vezes pela imposição de uma tradição estrangeira ou pela presença de áreas negadas à circulação, que retêm o fluxo das trocas simbólicas. Ao mesmo tempo, isso faz desses lugares um rico campo criativo, já que o embate cultural traz consigo a *novidade*⁵⁷.

Reinaldo Laddaga aponta para a relação entre a capacidade de experimentar uma coisa e a capacidade de comunicá-la para outros, e associa isso ao uso da ficção como marco dentro do qual pode emergir uma realidade que incorpora a ação (experiência do presente) e que a excede (LADDAGA, 2006, p. 75). Considera também a importância dos registros de tais processos para além da simples leitura de dados gerados, que não abarcam a complexidade da ação, mas sim como subsídios a essa ficção e ampliação das noções sobre o lugar (LADDAGA, 2006, p. 81). Essas características constituem um *modo de fazer arte* que recria o espaço vivido como um lugar pleno de referências retomadas e novas. O autor ressalta algumas características desse *modo de fazer*: relevância do entorno; construção metodológica e seleção de meios iniciais; desdobramentos; levantamento de dados e estabelecimento de nova tática de ação; criação de vínculos; continuidade.

Três procedimentos artísticos serão abordados exemplificando o recorte conceitual apontado acima, ou seja, *modos de fazer arte* praticados em fronteiras territoriais e baseados na reinvenção do cotidiano, caracterizados pela efemeridade ou impossibilidade de delimitar um espaço/tempo determinado, cujos registros são elementos importantes na reinvenção dos espaços e criação de vínculos.

57. Reinaldo Laddaga (2006) utiliza o termo “novidad”.

58. Liisa Roberts nasceu em Paris em 1969 e recebeu seu BFA da Rhode Island School of Design, nos EUA. Desde o início de 1990, Roberts exibiu internacionalmente, incluindo exposições coletivas no Artists Space, em Nova York; Kunsthalle de Helsinque e no Museu de Arte Contemporânea de Helsinque, na Finlândia; Museu de Arte Moderna, em Oxford, Inglaterra; PS1, Long Island City, Nova York; Bard College Centro de Estudos Curatoriais, Annandale-on-Hudson, Nova York; Umeo Bildmuseet, na Suécia. Exposições individuais tiveram lugar no Museu Whitney de Arte Americana, Nova York, e Miami Art Museum, Miami, Flórida. Ela participou da Documenta X 1997, na Alemanha, e da Bienal de Veneza de 1999. Seu trabalho foi apresentado em exposição no Museu Whitney, “O século americano”, em 2000; e no Museu de Arte Contemporânea Kiasma, em Helsinque, “Faster than history”, exposição de 2004. >

59. Nascido em Sant'Ana do Livramento-RS em 1963. Artista plástico, concluiu Doutorado em Artes Plásticas na Université de Paris I Panthéon-Sorbonne em 1995. Realiza regularmente exposições individuais e coletivas no Brasil e em diferentes países da América do Sul e da Europa desde o início da década de 1980. Sua prática artística utiliza diferentes meios, em que noções como as de apresentação ou vazio são recorrentes. Três principais centros de interesse são desenvolvidos nas criações: as possíveis inscrições, num espaço, de signos, intervalos e noções relativas à pontuação; a utilização de dados presentes num contexto como elementos constitutivos das proposições artísticas produzidas; a investigação sobre os processos de apresentação, em relação com a noção de arte. É professor do Instituto de Artes da UFRGS – DAV/PPGAV, Porto Alegre; pesquisador do CNPq e coordenador do grupo de pesquisa Veículos da Arte. Desenvolve atividades, propostas e projetos artísticos diversos junto ao programa FPES – Perdidos no Espaço. Autor do livro “O + é deserto”, Escrituras Editora, São Paulo, 2003. Vive e trabalha em Porto Alegre-RS. Site: <www.heliofervenza.net>.

60. Hugo Alvar Henrik Aalto (Kuortane, 3 de fevereiro, 1898 — Helsinque, 11 de maio, 1976) foi um arquiteto finlandês cuja obra é considerada exemplar da vertente orgânica da arquitetura moderna da primeira metade do século XX.

As características apontadas por Laddaga servirão de principal critério de análise. Os procedimentos artísticos a serem analisadas são: 1) Restauração da Biblioteca de Vyborg/Viipuri, Liisa Roberts⁵⁸, 2002-2004; 2) Transposições do Deserto, Hédio Fervenza⁵⁹, 2001-2003; 3) Trânsito à Margem do Lago, Claudia Washington e Lúcio de Araújo, 2009-2011.

3.3.1 Procedimento 1 – Revitalização da Biblioteca de Vyborg/Viipuri



40: Auditório da Biblioteca de Vyborg/Viipuri.

1. Relevância do entorno – A cidade de Vyborg foi durante todo o século XX motivo de guerra entre finlandeses e russos, passando para o domínio de uma ou outra nação. Viipuri, ou Vyborg, é parte importante da história finlandesa, ali ocorreram eventos cruciais no desenvolvimento de sua identidade nacional. A Biblioteca Municipal de Vyborg foi desenhada por Alvar Aalto⁶⁰ no final da década de 1920, quando a cidade ainda era parte do território finlandês conhecido como Viipuri. A abordagem de Alvar Aalto em suas construções era fazer um edifício que respondesse às condições do entorno; assim surgiram questões sobre o significado de reconstruir um edifício quando

esse entorno havia sido tão modificado no curso do conflito para o estabelecimento das fronteiras: De que modo o presente de Vyborg se articula com o passado de Viipuri? De que maneira converter o edifício novamente naquele que Aalto projetara, ao mesmo tempo uma estrutura de alojamento e um aparato de visão? Como converter essa biblioteca, mesmo que apenas por um momento, em um prisma que alojara e devolvera alguma parte da trama de Vyborg, antes Viipuri; ou em uma lente que captasse, mesmo que apenas em um detalhe, os saberes, desejos e fantasias da cidade, particularmente em relação aos níveis e às camadas do passado que alcançavam a superfície do presente? (LADDAGA, 2006, p. 71).

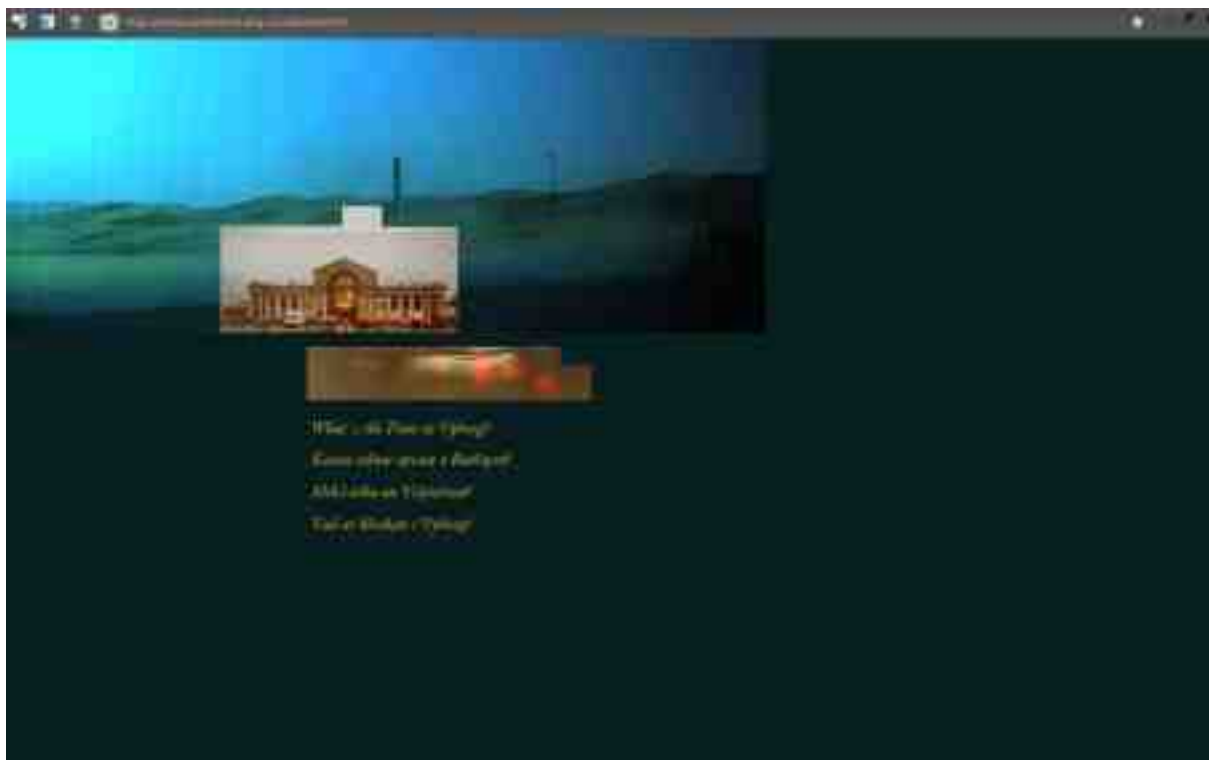
2. Construção metodológica e seleção de meios iniciais – Organizar uma oficina de escrita no auditório da biblioteca. Trabalhar em associação com um programa para adolescentes do canal de televisão local, realizando um programa de notícias baseado no material escrito resultante da oficina. Produzir *posters* feitos com colagens de imagens de arquivo criadas e coletadas para o projeto, e distribuí-los na cidade. Implantar uma oficina de modo a intervir e complementar as escolhas arquitetônicas para a restauração. Realizar o roteiro de um filme; criar personagens.

3. Desdobramento – Oficina de improvisação: personagens interpretadores de Viipuri/Vyborg. Criação de uma série de ações e interações.

4. Levantamento de dados e estabelecimento de nova tática de ação – Substituição do filme (considerado insuficiente para expor os materiais gerados nas oficinas) por uma excursão.

5. Criação de vínculos – Os convidados se reúnem na estação de trem e numa sala acontece a leitura de uma série de relatos. Os visitantes recebem câmeras fotográficas. Em outro lugar da estação, recebem pratos de salada que simbolizam a estrutura da própria estação. São levados de ônibus até a biblioteca. Pelo caminho, uma *performer* embarca levando uma mala que contém muitos objetos. Mudam de rota, agora vão à casa da personagem que embarcou no ônibus. Permanecem um tempo no jardim e retornam para dirigirem-se à Praça Vermelha, onde há uma estátua de Lenin, em frente da qual está a biblioteca.

6. Continuidade – O filme “Vyborg secrets – what’s the time in Vyborg?”, ao mesmo tempo uma ficção sobre Vyborg e registro da formação desta ecologia cultural, é apresentado primeiramente em um auditório projetado por Alvar Aalto em Nova York. É montada uma instalação no Museu de Arte Contemporânea de Helsinki, agregando objetos, imagens e toda ordem de coisas que fizeram parte da ação original.



41: Captura de página do website *What's the time in Vyborg?*, 2011.

3.3.2 Procedimento 2 – Transposições do Deserto

1. Relevância do entorno – Fronteira que separa as cidades de Sant’Ana do Livramento, no Brasil, e Rivera, no Uruguai. Cidades que cresceram grudadas uma ao lado da outra, cuja fronteira passa ao longo de seus centros; quem não a conhece pode atravessar de um lado a outro sem perceber que está em outro país.

2. Construção metodológica e seleção de meios iniciais – Como o artista viveu durante anos em tal fronteira, realizou ali outras experiências e não queria produzir mais uma imagem, objeto ou monumento relacionado à singularidade do lugar, interessou-lhe as possibilidades existentes nas relações entre os moradores de ambos os lados, suas características e cultura. A proposta foi de que ocorresse uma troca entre escolas situadas em lados opostos da fronteira.

3. Desdobramento – Durante alguns meses estabeleceram-se conversas, consultas e contatos.

4. Levantamento de dados e estabelecimento de nova tática de ação – À medida que as pessoas aderiram à proposta inicial e se envolveram no projeto, este foi sendo elaborado e modificado. Finalmente optou-se pela troca de professores entre uma escola situada no lado brasileiro e outra situada no lado uruguaio. Simultaneamente, as duas professoras de geografia proferiram em suas línguas respectivas uma aula sobre desertos.

5. Criação de vínculos – Ocorreram trocas tanto simbólicas quanto culturais e sociais: troca entre países, entre línguas, entre escola da rede pública e da rede privada, troca de diferentes abordagens de um mesmo assunto.

6. Continuidade – A proposta deixou de depender do artista, já que os grupos, tanto de uma escola quanto da outra, tomaram a ação para si, responsabilizando-se pelos deslocamentos e organização das aulas. A ação gerou uma publicação chamada “Transposições do deserto”, na qual o artista descreve parte do processo, observando que todo registro é fragmentário, não dá conta da experiência realizada, pois esta não foi pensada para uma continuidade pela imagem ou por uma exposição que substituísse o ocorrido.



42: *Transposições do Deserto*, Detalhe: aula sobre desertos na Escola Rivadávia Corrêa, Sant'Ana do Livramento, Brasil.



43: *Transposições do Deserto* capa e contracapa, 2010.

3.3.3 Procedimento 3 – Trânsito à Margem do Lago

1. Relevância do entorno – Visita à Tríplice Fronteira Brasil/Paraguai/Argentina em janeiro de 2009. A complexidade das relações levou à busca de um elemento sintetizador das dinâmicas do lugar – memórias, consumo de energia, áreas submersas e uma fronteira alargada pelo alagamento do Rio Paraná –, gerando um interesse sobre o lago artificial construído para alimentar a Usina Hidrelétrica Binacional de Itaipu, na fronteira entre Brasil e Paraguai, na década de 1970. A partir dessa obra, toda a região, nos dois países, teve um elevado crescimento populacional, decorrente do corpo de trabalhadores que lá se estabeleceu, ao mesmo tempo em que a inundação de grandes áreas de terra expropriou diversos grupos (colonos, ribeirinhos, indígenas, ilhéus) das margens do complexo de rios afetados, caracterizando o lugar por intensos trânsitos populacionais.

2. Construção metodológica e seleção de meios iniciais – A partir da observação dos trânsitos humanos na região, optou-se pela deriva nas margens brasileiras e paraguaias do Lago Artificial de Itaipu, imprimindo movimento para tentar se aproximar das dinâmicas locais e utilizando transporte local.

3. Desdobramento – Produção de um caderno de viagem, uma publicação com textos referentes a água, energia, cultura e arte como elemento facilitador das relações. Postagem diária em um *blog* durante o percurso ao redor do Lago (<http://margemdolago.nosdarede.org.br/>).

4. Levantamento de dados e estabelecimento de nova tática de ação – A partir das relações pessoais estabelecidas durante o percurso e da síntese diária gerada para o *blog*, definiam-se novas direções a serem tomadas.

5. Criação de vínculos – Encontro *Relações de Fronteira*, realizado em Curitiba, com artistas, ativistas e camponeses do Paraguai e do Brasil. Convite a colaboradores na produção do *Caderno de Viagem* e distribuição de exemplares.

6. Continuidade – Publicação de uma nova versão do *Caderno de Viagem*, que agregou novos textos e participações. *Website* que agrega outros documentos, como vídeos e áudios. Exposição *Cinco Lagos*, proposta curatorial dos arquivos de vídeo, áudio, fotografia e textos gerados durante a deriva *Trânsito à Margem do Lago* para a configuração de ambientes imersivos. Conteúdo inédito direcionado à construção de cinco ambientes que ocuparão o Museu da Fotografia Cidade de Curitiba. O recorte conceitual que guia tais escolhas foi estabelecido a partir da natureza dos registros e pelas situações que as geraram. Nova incursão à região de fronteira tendo em vista as novas leituras geradas após a imersão nos arquivos, complementação de documentação e o reencontro.



44: Ponte da Amizade entre Foz do Iguaçu e Ciudad del Este, 2010.

3.3.4 Ponte/Fronteira

Tais exemplos têm em comum a fronteira e como ela pode ser subvertida por meio de várias táticas criativas em processos dialógicos contextuais. Essas situações vivenciais e seus métodos particulares colocam o artista como mediador e provocador de intensidades, valorizando diferenças e produzindo novas singularidades. Praticam o lugar, transformam realidades.

Os trabalhos aqui elencados intervêm na fenda gerada pelas modificações dos lugares, na tentativa de instaurar instâncias criativas heterogêneas em contraposição à pasteurização das relações. São proposições artísticas baseadas no compartilhamento e na horizontalidade. Seus *modos de fazer* são tão importantes quanto a coisa feita, se é que ela chega a existir ou pode ser identificada.

Esses trabalhos reúnem os procedimentos apontados por Reinaldo Laddaga como característicos de uma arte contemporânea envolvida com o entorno, capaz de recriá-lo. São, fundamentalmente, vivências que se desdobram espacialmente e temporalmente através de

comunicações que associam o imaginário, o simbólico e dados da realidade e que fazem transparecer uma rede de relações impossíveis de serem identificadas apenas por meio dos registros das ações. Os registros, como um conjunto de parcialidades, são vias de acesso à complexidade de tais proposições. Cada um dos trabalhos constrói uma tática diferenciada de registro, seja pelo uso mínimo de mídias, como no caso de *Transposições do Deserto*, ou por sua multiplicidade, como em *Trânsito à Margem do Lago*.

Todos eles ocorreram em fronteiras territoriais, em situações nas quais os embates culturais e sociais emergem de modo significativo e específico. Para esses trabalhos, o *entorno* inspira a estratégia inicial, dá diretrizes à *construção metodológica* e interfere diretamente nos *desdobramentos*, considerando as transformações ocorridas no lugar, seu legado histórico, cultural e natural. Na *Revitalização da Biblioteca de Vyborg/Viipuri*, pode-se observar que, durante o processo, o *meio inicial* escolhido, ou seja, a realização de um filme, foi substituído por uma excursão, talvez porque percorrer ruas da cidade pudesse fazer emergir os *vínculos* territoriais abalados mais do que a apresentação de um filme. A *criação de vínculos* é algo de especial interesse no caso das fronteiras – onde os conflitos territoriais sucateiam as identidades; a proximidade gera o desconhecimento; territórios desaparecem pela intervenção estatal, alterando radicalmente os fluxos humanos –, para tanto é necessário investigar a história e os lugares, reinventá-los para que nos sirvam agora, no presente. A *continuidade* é algo que depende da efetividade da comunicação e disseminação dos *vínculos* gerados, proporcionando aos envolvidos reflexões e/ou novas ações particulares ou coletivas, mais do que a presença do artista propositor.

3.4 Palavras

Podemos pensar a palavra como a evidência da impossibilidade de compreender totalmente o que é dito pelo outro. A partir dessa acepção, supõe-se que ela é também uma oferta à liberdade de atribuir novos sentidos ao que é proferido.

Aqui a palavra é abordada enquanto meio de potencializar as tramas relacionais. O foco está nas ações ligadas à palavra, ou seja, a escuta, a escritura, as falas e a conversa. Todas elas estão articuladas transversalmente em *Trânsito à Margem do Lago*, aparecendo de formas diferentes nas várias extensões do trabalho. A escuta refere-se à recepção da expressão oral; a escritura é uma espécie de documentação criativa, parcial e coletiva; as falas são o modo como se articulam os discursos

emergentes e suas heterogeneidades; e a conversa trata dos encontros entre falas, escuta e escritura.

3.4.1 Escuta e escritura

61. Francisco Amarilla é paraguaio e vive no Brasil desde a infância, foi um dos primeiros moradores de Ciudad del Este no Paraguai, é um conhecedor.

62. Guillermo Sequera é um antropólogo e musicólogo paraguaio que vive em Asunción.

A escuta surge mais claramente durante a deriva, nos momentos em que os encontros tomam um sentido especial; quando o artista, suposto propositor, se coloca no lugar de ouvinte ativo, pois se nutre de referências e histórias ao mesmo tempo em que gera uma situação de reflexão sobre o espaço vivido. A escuta aparece novamente no vídeo *À Margem* e exerce uma função rítmica diante da fragmentação dos espaços apresentados pelo conjunto de imagens fotográficas sequenciadas, estando presente como transcrição no *Caderno de Viagem*. A partir de conversas gravadas em áudio, foram gerados extratos das falas de Francisco Amarilla⁶¹, que compõem o texto “A fronteira por um conhecedor”, e Guillermo Sequera⁶². A natureza evanescente do relato oral passou pelo processo de transcrição e edição em forma de palavra escrita.

Os Guarani não são gente de contar histórias, são de responder perguntas, e há uma série de perguntas que não adianta fazer a eles, simplesmente porque não irão responder, por exemplo: “Como se faz um parto ou um enterro?”. Você tem que ver ou vivenciar se quiser saber. (WASHINGTON; ARAÚJO, 2010, p. 46).

Muchos nombres de ríos, de lugares, de montañas, de bosques, de la orografía de ustedes, de la geografía de ustedes, humanamente hablando son de origen tupí-guaraní. Sei una cosa, que hay una historia común. (WASHINGTON; ARAÚJO, 2010, p. 164).

Essas transcrições trazem outro elemento comum, partem de falas proferidas por um *conhecedor* e um antropólogo, ou seja, especialistas, talvez por isso seus discursos serviram mais facilmente à linearidade textual. Cabe ainda uma observação sobre a transcrição de Guillermo Sequera, que não foi traduzida para o português tendo em vista o sincretismo linguístico em sua fala.

A escritura do *Diário de Viagem* – primeiramente no *blog* e mais tarde no *Caderno de Viagem* – baseou-se na oralidade e observação, fruto de anotações diárias que recorriam à memória dos artistas. A transposição para o texto das impressões cotidianas exigia um esforço sintético entre as falas, as ideias e o modo de escrita de cada um, gerando um texto composto de frases curtas e descritivas, fragmentos que se complementam por justaposição.

Estava acompanhado de Kyara e Sami. Kyara nos contou brevemente sobre seu nome – Maykyara, sua origem vem de muito antes desse lugar ser Brasil, Paraguai ou Argentina. Sami mostrou seu celular paraguaio multifunções com preço inigualável aos cobrados no Brasil. (WASHINGTON; ARAÚJO, 2010, p. 60).

Quando chegamos, estava rodeado por três cães e colhia tomates-cereja; nos recebeu sorrindo. Comentou suas façanhas com os peixes: armado, pacu, bagre, traíra, corvina, peixe-cachorro, cará, piabucu, surubi, pintado, tucunaré, lambari, tilápia, palometa, perna-de-moça, entre outros. Algumas espécies têm reaparecido no lago. Em meio ao riso, jurou sobre a veracidade de suas histórias, apesar de pescador. (WASHINGTON; ARAÚJO, 2010, p. 70).

Com o *Diário de Viagem*, propusemo-nos à travessia da oralidade para a escrita, da vivência à sua notação, reconhecendo os limites e aproveitando as potencialidades desse percurso como estímulo ao ato criativo. O caráter coletivo dessa escritura passa pelos artistas como catalisadores, mas está presente no conjunto das falas que se articulam.

3.4.2 Falas e conversas

Migrante, imigrante, forasteiro, turista, indígena, acadêmico, artista, político, conhecedor, técnico, ativista, sonhador, mulher, homem, criança, comerciante, agricultor, caminhoneiro, militar, professor, pescador, barrageiro, brasileiro, paraguaio, brasiguai, guarani; lugares identitários declarados nas falas à margem do Lago. Evidenciam, entre outras coisas, uma abordagem pautada na

multiplicidade de sujeitos envolvidos e falas proferidas.

Por esse prisma, os significados que se desdobram a partir do posicionamento de cada uma dessas falas são construídos principalmente por aqueles que acessam *Trânsito à Margem do Lago*. A escolha dos artistas antecede essa ação, mas não determina a sua elaboração crítica. A estrutura narrativa permite o nomadismo do leitor, que assume o protagonismo diante do texto e é incluído enquanto lugar identitário⁶³. Esses posicionamentos servem para deslocar alguma pressuposta verticalidade nas relações entre os artistas e colaboradores para uma horizontalidade.

Para Newton Goto:

O maior desafio para o artista consiste em conseguir conversar com a sociedade na qual vive através de sua obra. Uma conversa consigo mesmo e entre muitos. O diálogo é a invenção do encontro. No meio da conversa há uma linguagem da arte, um lugar para a arte, um circuito de arte, uma política cultural para a arte, uma história da arte, uma economia da arte, uma coletividade de artistas (ou tudo isso no plural). O território de atuação do artista é vasto, entre o já conhecido e o ainda imperceptível. Ele pode atuar em diferentes funções simultaneamente. Sujeito individual e coletivo, seu trabalho o transforma numa pessoa pública. (GOTO, 2010, p. 32).

Como exemplo do sentido do diálogo para o trabalho do artista e da articulação de vozes distintas, destacam-se abaixo algumas falas que compõem o *Caderno de Viagem*:

dragão da nota de 100 dinheiro chinês / peixe da
nota de 100 reais / mapa de ponta cabeça/ rosa
dos ventos/ espada da cidade de londres / solano

63. Sobre este assunto, ver Miwon Kwon, “Um lugar após o outro: anotações sobre site specificity”.

lopez / colono do brasão do Paraná / macacos de charge paraguaia sobre a guerra do Paraguai / MDCCCXV = 1870 / brasão da província de Misiones / olho da nota de dólar / brasão do Brasil colônia de ponta cabeça / cruz de ponta cabeça = anzol / escrito em árabe e hebreu = cruzando a fronteira / cruzamento de fronteira / esguichando petróleo com sangue / metamorfosis / ...faltou o Darwin (WASHINGTON; ARAÚJO, 2010, p. 43-44).

Ava ñe'ê ha ánga ha'e ñe'ê ojuavyva tava omokañyramo iñe'ê, omokañy hi ánga / Pe váicha ñanembotavy pe topyta ha'e ñongatu kuua umi yma aporeko (WASHINGTON; ARAÚJO, 2010, p. 124-125).

[...] Jame'eta arapy pe homem cordial. Heko horýva, imbohupase rekova, ipojerava, hekomarangatúva ha'angava pytagua ñanembohupajave ñande'ýva añete ojuaguava brasileirope, oîgueteri ha heñoiva ohovo ñaneypykue rekove jeiko, jahechavape okaragua terá ñemoñare. Katuete japuta ñaimo'â ramo imarangatuha heiseva "teko porá", tekovereko. Je'e añete ñahenduva, temiandueta ñanemyanyheva. Pe tekovereko jatopa opa mba'e japokapy ha'e ikatu ñeñami mohenda tembiapoukapy. [raízes do brasil] (WASHINGTON; ARAÚJO, 2010, p. 21-23).

O primeiro parágrafo das citações é de Glerm Soares, em "Border"; o seguinte faz parte de "Guaranike", de Goto; por fim, o texto de "Homem cordial" de Felipe Prando. Trabalhos inéditos feitos especificamente para o *Caderno de Viagem*, que demonstram, entre outras coisas, diferentes escolhas do uso das palavras e da relação com os idiomas. Em "Border", Glerm Soares propõe uma cifra, uma colagem de elementos a princípio díspares, o texto funciona como uma legenda. Goto cria uma nova palavra derivada de uma diversidade de referências, "Guaranike", e a inscrição acima citada significa: "Em guarani, língua e alma são sinônimos / Quando um povo perde sua língua, perde sua alma". Felipe Prando recorre ao ensaio histórico "Raízes do Brasil" e opta pela mistura, evidenciando num texto em guarani duas palavras em português (homem cordial). As páginas completas desses trabalhos fazem parte do apêndice desta pesquisa.

Essas escolhas, caracterizadas como proposições artísticas, conversam com outras falas, como as de Francisco Amarilla e Guillermo Sequera:

Aqui é uma babilônia, está tudo misturado, aqui ninguém fala bem o espanhol, nem o português ou o guarani, falam tudo misturado. É o charme da fronteira. (WASHINGTON; ARAÚJO, 2010, p. 47).

Esses dias fui visitar os aché; o cacique vestia uma camiseta dos Rolling Stones, um relógio suíço, meias Adidas e chinelos Havaianas, um show, cinco culturas num só homem, um indígena. (WASHINGTON; ARAÚJO, 2010, p. 46).

Yo soy un gran promotor del portuñol, de la literatura en portuñol [...] Yo trabajo con un grupo de portuñol y estoy convencido que el portuñol es una lengua fantástica, y además pode ayudar muchísimo en una recreación de otras lenguas, el portuñol chupa al coreano, al japones, al afro-brasilero, afro-guaraní, es una ensalada cultural lingüística. (WASHINGTON; ARAÚJO, 2010, p. 163).

Essa conversa agrega discursos de naturezas diferentes; enquanto os três primeiros articulam ideias através da síntese poética, os dois últimos apresentam questões enquanto narrativas cotidianas. Todos tratam das transformações nos modos de vida através da palavra escrita e falada. Os diferentes usos da palavra são uma característica de Trânsito à Margem do Lago, dada pela condição de fronteira, limite linguístico e possibilidade criativa.



45: Imagem de painel exposto na Casa da Memória em Itaipulândia, 2010.

3.5 Memória: revolver a ruína submersa

Andreas Huyssen (2000) observa que, na contemporaneidade, é intensa, entre outras tendências, a necessidade de constituição de uma memória capaz de nos reinventar a cada momento. A memória tornou-se uma obsessão cultural de proporções monumentais em todas as partes do planeta. Nossa incapacidade de perceber a totalidade da experiência, das coisas que se cumprem no agora, nos exige, vez ou outra, uma volta temporal para poder tornar vívido nosso sentido de estar. Ao rememorar, acessamos uma das coordenadas que definem os contornos do que é o hoje.

A orientação espacial e temporal é uma importante função derivada da memória (WASHINGTON; ARAÚJO, 2010). Reconhecer sua localização e ter a capacidade de se deslocar no espaço com a noção de distância e tempo são características necessárias à ampliação de territórios. Para saber onde estamos e para onde queremos ir, recorremos à memória.

Nem tudo o que vivemos torna-se memória, armazenamos aquilo que de alguma forma adquire importância em nossas vidas. Essa seleção depende de alguns fatores, como a capacidade natural da pessoa, o interesse, a repetição e o caráter afetivo da situação – lembramos mais de situações intensamente alegres ou tristes (COSTA, 2010). A repetição também pode ser fator de alienação, como salienta Huyssen, levando-nos a adotar memórias alheias, distribuídas e repetidas incessantemente pelos meios de massa e apregoadas como mais importantes e mais glamourosas que nossas vivências cotidianas.

O esquecimento é parte do processo de dominação. Ter propriedade sobre a memória pessoal é um princípio para o domínio dos territórios internos e externos, individuais e coletivos. Michel Foucault conta em seu livro “Microfísica do poder” que, no início do século XIX, surgiram estratégias bem definidas para fixar os operários das primeiras indústrias pesadas no local onde trabalhavam. O autor aponta várias práticas da época que asseguravam o controle sobre o operariado. Afirma, entretanto, que hoje não se pode dizer quem concebeu a estratégia inicial, pois esta vem se reproduzindo e se complexificando a tal ponto que é quase impossível desconectá-la da própria existência, como se as regras que vivemos hoje fossem parte da natureza humana. Foucault também apresenta uma alternativa a isso: a inversão estratégica, ou seja, o modo como as minorias, aceitando o papel que lhes foi atribuído, podem transpor os limites daquilo que lhes é permitido ocupar, tornando-se proprietários de sua história. Exemplifica o autor: “Está certo, nós somos o que vocês dizem, por natureza, perversão ou doença, como quiserem. E, se somos assim, sejamos assim, e se vocês quiserem saber o que nós somos, nós mesmos diremos, melhor que vocês” (FOUCAULT, 1979, p. 234).



46: Auditorium, 2010.

Considerar os territórios internos constituídos pela memória é mais uma alternativa, “na medida em que encaramos o próprio processo real de compreensão do espaço, de garantir alguma continuidade dentro do tempo, para propiciar alguma extensão do espaço vivido dentro do qual possamos respirar e nos mover” (HUYSEN, 2000, p. 30).

Em *Trânsito à Margem do Lago*, tomamos como base espacial uma vasta região onde está localizado o Lago Artificial de Itaipu; e como base temporal os últimos 30 anos, a partir do período da instalação da Usina de Itaipu e do surgimento da zona de livre de comércio no Paraguai até os dias atuais. Um contexto vinculado ao esquecimento planejado, em que as promessas de progresso substituem a imagem de destruição causada pela construção da Usina e pelo surgimento do Lago.

A memória pode ser continuamente reinventada e trabalhar a nosso favor. Após a deriva de *Trânsito à Margem do Lago*, aquilo que conhecíamos de início sobre a fronteira, a construção da Usina e o alagamento passou a fazer parte de nossa história de outro modo, geramos uma nova memória, menos vitimada, menos dependente dos discursos oficiais e da mídia de massa, o que nos deu propriedade sobre esse espaço e sobre seu tempo, no sentido de sua reinvenção.

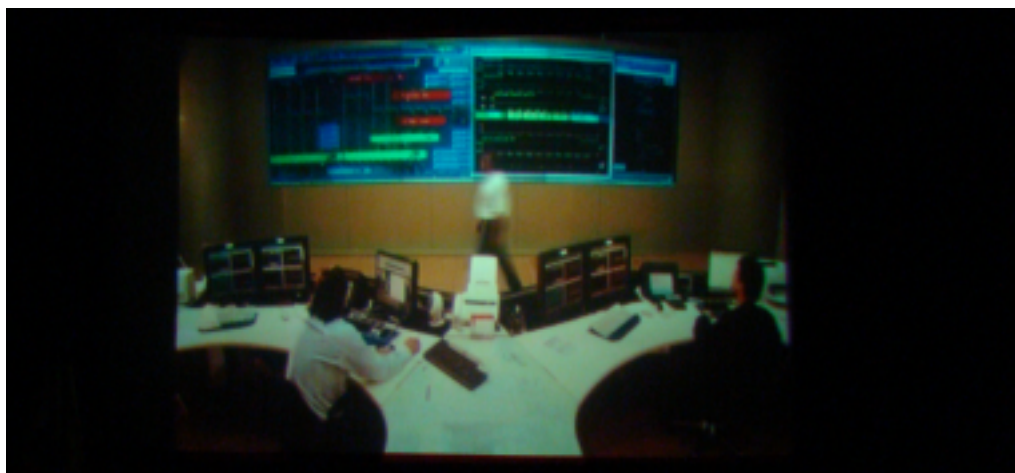
Lidamos com a memória atribuindo efemeridade à materialidade do trabalho: deriva –

caracterizada pela transitoriedade e exercício coletivo de rememoração; material impresso; tradução; Caderno de Viagem – espaço relacional de falas vindas de origens diferentes que se abre à participação e leitura em espaços/tempos diversos; Internet, website e blog – compilação de dados da efemeridade da deriva e da linearidade reflexiva do Caderno de Viagem, com áudios, vídeos e fotografias do processo.

Esses procedimentos constituem múltiplos sentidos espaciais e temporais, que estão além da simples geração de memória, pois indicam e apresentam uma situação que impulsiona outras experiências. É um trabalho que se direciona ao passado e se projeta para o futuro a partir da presentificação do complexo de relações que constroem o hoje, em atualização contínua. *Trânsito à Margem do Lago* desdobra-se em ações de naturezas diversas, um conjunto de parcialidades, que se entrecruzam em diferentes ordenações para compor uma experiência mais próxima da ação original, no sentido do atravessamento espacial e temporal que a deriva/viagem permite, uma imbricada experimentação de relações humanas e lugares, muitas vezes díspares, muitas vezes homogêneos. Uma prática do tempo alargado que se transforma diante das situações e dos papéis exercidos por quem a atravessa.

Em *Trânsito à Margem do Lago*, a configuração de sentidos espaciais e temporais passa necessariamente por escolhas midiáticas, definidas a partir das relações entre ação, registro, edição, distribuição e circulação. Para Huyssen:

[...] quaisquer que tenham sido as causas sociais e políticas do crescimento explosivo da memória nas suas várias subtramas, geografias e setorializações, uma coisa é certa: não podemos discutir memória pessoal, geracional ou pública sem considerar a enorme influência das novas tecnologias de mídia como veículo para todas as formas de memória. (HUYSEN, 2000, p. 20).



47: Fotografia do vídeo de apresentação da Usina de Itaipu no Paraguai.

3.5.1 Ação, registro, edição, distribuição, circulação

A arte que se aplica ao humano enquanto campo de experimentação (no caminho da ampliação e questionamento dos sentidos e percepções e, portanto, em relação ao modo como constituímos a realidade) deve considerar sua apresentação, distribuição e extensão em vários níveis de existência.

Phillipe Dubois (1993), ao analisar a produção performática da década de 1960, argumenta sobre a relação indicial entre corpo e fotografia. Os artistas por ele citados produziram uma arte em que tanto o meio de ação quanto o meio de registro são a gênese do processo. Tais artistas consideram as propriedades de cada meio e o tipo de projeção da ação para o entorno que o registro (no caso, a imagem fotográfica) provoca. São procedimentos de contaminação entre ação corporal e fotografia, ações que integram em sua estrutura o pensamento fotográfico. Os procedimentos destacados por Dubois são: integração da tomada fotográfica à própria ação corporal (Gina Pane); concepção da ação em função de sua captação fotográfica (Vito Acconci e Gina Pane); transposição para o próprio corpo de processos estritamente fotográficos (Dennis Oppenheim); deslocamento para a própria fotografia das práticas da Body Art (Arnulf Rainer). A performance vem claramente questionar o estado das coisas, fundamentalmente aquilo que tem de presencial, o corpo, que no decorrer do século XX aparece multifacetado, recortado, decalcado, dilacerado, carbonizado, tendo como um dos meios de extensão a fotografia. Um corpo em secção que faz uso de modos de registro que se fundamentam na lógica do fragmento.

Outro aspecto das conexões entre efemeridade e escolhas midiáticas, a exemplo das postuladas por Phillipe Dubois e em outro contexto por Miwon Kwon, conforma a tentativa de escapar da mercantilização do trabalho de arte e da contínua incorporação, pelo mercado, das estratégias artísticas que desafiam o capital. Como nas performances e na arte *site-specific* do século XX, na contemporaneidade essa busca ainda persiste:

Os primeiros “despreendimentos” dos trabalhos de arte *site-specific* realizados nas décadas de 60 e 70 do século passado são uma separação articulada não por imperativos estéticos, mas pelas pressões da cultura do museu e do mercado de arte. A documentação fotográfica e outros materiais associados com a arte *site-specific* (esboços e desenhos, anotações de campo, instruções sobre o procedimento de instalação, etc.) já há muito têm sido moeda corrente nas exposições de museus e um selo do mercado de arte. No passado recente, no entanto, na medida em que os valores culturais e mercadológicos dos trabalhos das décadas de 1960 e 70 aumentaram, muitos dos primeiros precedentes na arte *site-specific*, que um

dia foram tão difíceis de colecionar e impossíveis de reproduzir, reapareceram em muitas exposições importantes, tais como “L’art conceptuel, une perspective” no Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris (1989), “The new sculpture 1965-75: between geometry and gesture” (1990) e “Immaterial objects” (1991-92), ambas no Whitney Museum. (KWON, 2008a, p. 174).⁶⁴

As relações entre a natureza efêmera de *Trânsito à Margem do Lago* e seus procedimentos de registro, edição, distribuição e circulação passaram a ser importantes no processo de discussão poético-política do trabalho.

A multilocalização da informação é uma forma de dar corpo à ação efêmera à margem do Lago de acordo com o modo nômade e derivante de operar. Uma maneira de referenciar o *percurso* enquanto ato de atravessar – o percurso como ação de caminhar (CARERI, 2002, p. 25). Veja-se o *blog margemdolago* – acioná-lo como relato do espaço atravessado. O percurso como estrutura narrativa e linha que atravessa o tempo – veja-se o *Diário de Viagem*. O percurso como objeto arquitetônico – *Rotas Estabelecidas a partir de Encontros*.

Trânsito à Margem do Lago, em seu procedimento midiático, leva em consideração que as proposições que compõem seu corpo volátil servem de via de acesso para gerar campos de comunicação entre pessoas e realidades, buscando ampliar as possibilidades existenciais; mas também exploram poeticamente códigos do cotidiano; refletem sobre os modos como produzimos e distribuímos informação; geram memória como forma de empoderamento.

A fragmentação em *Trânsito à Margem do Lago* tem sentido diverso daquele relacionado às proposições performáticas do século XX⁶⁵; busca libertar-se de um único paradigma

64. Para um aprofundamento sobre esse assunto, ver: HAPGOOD, Susan. Remaking art history. *Art in America* (july 1990). p. 115-23, 181.

65. O desdobramento em ações de naturezas diversas não define uma unidade estilística ou temática; além do espaço em questão, a heterogeneidade é sua linha guia. Um exemplo é a desarticulação entre frames e blocos de áudio presentes no vídeo *À Margem*, ou mesmo a compilação dos textos e imagens do *Caderno de Viagem*.

mediático através do uso de meios de distribuição e registro variados, ofertando entradas de naturezas diversas. Considera diferentes recursos tecnológicos de captação, edição e distribuição, bem como agrega variadas linguagens de representação. A proposta imagética não se fundamenta em uma linguagem ou mídia específica, mas nos atravessamentos entre linguagens e mídias.

O aspecto poético/político pode ser exemplificado a partir da natureza da mídia – do paradigma no qual essa foi gerada – e da natureza da ação, no caso artística e efêmera. Mídias de registro e distribuição são utilizadas na arte e têm papel importante na geração de memória ou extensão de ações efêmeras. Enquanto extensões humanas, podem proporcionar a ampliação das relações com o mundo ou tornar-se elemento opressor. Ambas as possibilidades fazem sentido tendo em vista a nossa condição vitimada frente aos objetos de consumo, mas, apesar do cerceamento do corpo, muito daquilo que nos cerca pode, pelo uso consciente, ser possibilidade de apropriação do mundo. Segundo Huyssen (2000), a mídia não transporta a memória inocentemente, ela a condiciona na sua própria estrutura e forma; assim, o registro e distribuição da ação artística estão também condicionados ao meio em que se estabelecem.

A arte como um dos lugares privilegiados para o exercício e ampliação dos territórios subjetivos e como campo de questionamento de modelos de produção de imagem tem responsabilidades no uso das tecnologias de registro e distribuição que vão além das atribuições estéticas. Toda e qualquer mídia se apresenta parcial enquanto dado do real. Ao admitirmos que essa parcialidade é produtora de ideias específicas de realidade e que pode influenciar as atitudes “reais”, temos na escolha do meio de registro e distribuição elementos essenciais para a disseminação de ideias, modos de fazer e existir.

Pensando na padronização da imagem, na qual estamos submersos, e no seu poder planificador da sociedade, é fundamental que as escolhas pelos meios especializados sejam conscientes, pois o consumo de imagens é, de modo geral, inconsciente e programático, fomentando memórias e traumas alheios a serviço de um sistema castrador.

4 Invenção

4.1 Mobilidade guarani

Um dos desejos de *Trânsito à Margem do Lago* era encontrar ideias singulares de espaço. Entre todas as diferentes noções com as quais nos deparamos, uma chamou especialmente nossa atenção: o modo guarani de conceber o espaço, principalmente em seu desdobramento contemporâneo. Tal modo revela um tipo de ocupação que produz uma espacialidade multilocalizada, descontínua, com limites não definidos, variável em sua estrutura e função, capaz de permear fronteiras nacionais. Isso tudo sem pulverizar aspectos internos da cultura, mas, ao contrário, fortalecendo-os.

Os guaranis estão presentes em todos os estados da Região Sul do Brasil, e ainda no Mato Grosso do Sul, São Paulo e Rio de Janeiro; ocupam também o Paraguai e, em menor número, outros países da América do Sul. Segundo Pissolato (2007), os movimentos territoriais guaranis são geralmente associados ao mito da “busca da terra sem mal” e caracterizados pelas movimentações para o leste ou para o mar; tais movimentações são a realização prática do seu mito. Podem também ser entendidas como processos desenvolvidos no interior da sociedade guarani em reação ao surgimento de centralização do poder por membros do próprio grupo, em momento que antecede a presença europeia; e ainda como afirmação religiosa e busca do paraíso. No período colonial, os deslocamentos ocorreram provavelmente por causa de fortes pressões sofridas pelas populações guaranis no Paraguai; a partir disso, a mobilidade adquire o sentido de tática de sobrevivência.

Hoje, o cumprimento do destino mítico guarani passa pela procura concreta de espaços a serem ocupados, pela movimentação como processo de motivação múltipla, a procura de lugares para a atualização do modo de vida, congregando as dimensões religiosa, ecológica, econômica e social.

A mobilidade também faz referência ao conjunto de atitudes que configuram um *modo de*

ser. Um de seus sentidos é a busca de maneiras diferenciadas de fazer e de se relacionar em determinada situação, como transportar a casa para logo mais adiante, mudar o fogo e o modo de reunião em torno deste.

Antes eram nômades; hoje, pelo fato de não haver mais território para andar, são seminômades. Mesmo assim se mudam constantemente, levantam uma casa aqui e, três a quatro meses depois, a casa está ali ou lá na frente. Eles sentem necessidade de sair do mesmo ponto inicial. Como não há mais para onde irem, vão dando volta. Essa necessidade faz parte da espiritualidade deles. (WASHINGTON; ARAÚJO, 2010, p. 46).

Essas são maneiras de criar aproximações e distâncias relativas, e dar à rotina local a capacidade de assegurar um espaço razoável de alteração de modos de pensar e sentir das pessoas (PISSOLATO, 2007, p. 166-167). Para os guaranis, parar e continuar são aspectos de um mesmo caminho como busca de aperfeiçoamento e continuidade em um mundo imperfeito. Andar e ficar são termos inseparáveis. Ficar na Terra é o que faz com que as pessoas se movimentem. A satisfação de “andar” tem por motivação o “ficar”, no sentido de continuar entre os vivos na Terra. Caminhar é continuar, isto é, algo que se faz e ao mesmo tempo se conquista. Essa maneira de compreensão da experiência humana seria a base para as práticas de deslocamento entre os guaranis contemporâneos. Um povo em êxodo, ainda que não desenraizado (PISSOLATO, 2007, p. 34).

A autora ainda sugere que na experiência dos guaranis não se distinguem atitudes cotidianas daquelas tomadas em um contexto no qual está em foco um possível deslocamento, de modo que essa alternativa não se diferencia, em termos qualitativos, da experiência do dia a dia, também percebida como um pôr-se em movimento. Para Pissolato, a mobilidade traduz um modo de pensar, sentir, querer e fazer.

Nesse *modo de ser*, o local de nascimento de uma pessoa remete às diversas passagens e relações estabelecidas pelo caminho; falar da vida é relatar um “não parar”. Os encontros são situações decisivas para os deslocamentos, pois geram novas possibilidades vivenciais para os indivíduos; tais possibilidades geralmente implicam mudanças imprevistas no curso das coisas. A possibilidade de alteração da residência e do contexto das relações e das situações de vida sempre está presente para os guaranis; as visitas e encontros são momentos particularmente intensos, em que essa possibilidade é levada em consideração.

Outra leitura apontada por Pissolato é a de Garlet, sobre as noções de “desterritorialização” e “reterritorialização” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 20) como categorias explicativas de um

processo histórico de reelaboração do território, que passaria de uma perspectiva de território contínuo, usado de modo “circular”, para hoje tornar-se um território aberto, descontínuo e sem fronteiras definidas, razão pela qual pode ser continuamente ampliado a partir da incorporação de novos espaços (PISSOLATO, 2007, p. 111).

Chamamos essa organização de Tekoha Guaçu; tem uma aldeia geral, juntando tudo, independente se está no Paraguai ou na Argentina, você junta, você soma tudo, e independente da população atual você soma e vê se esse espaço é suficiente ou não, e você luta em conjunto. O pessoal daqui vai pro Paraguai ajudar, eu já fui pra Asunción, eles já vieram pra cá pra me ajudar. É assim que funciona a organização indígena guarani, eles se ajudam, dando força..

O trecho citado exemplifica como se lida com as fronteiras nacionais; estas existem, mas não demarcam o território guarani. A ocupação descontínua do espaço estabeleceu novos parâmetros territoriais, com limites não definidos e variáveis; essa permeabilidade de fronteiras também leva ao fortalecimento de aspectos internos da cultura – as distâncias servem à atualização do modo de vida e fortalecem os laços.

Em outras leituras, o deslocamento guarani contemporâneo é reafirmado como forma de resistência, perdura na memória das pessoas como solução para diferentes tipos de ameaça ao seu *modo de ser*; ou como modo de existência de uma *sociedade que se pensa na tensão permanente entre a ordem e a desordem* (PISSOLATO, 2007, p. 115).

Os espaços são configurações temporárias de escolhas pessoais. Essa dimensão apresenta-se como o lugar onde se realiza o *modo de ser* guarani, que engloba a reflexão por parte do grupo sobre as transformações e os novos conhecimentos adquiridos a partir das relações de contato. O *tekoha* é o espaço gerado que agrega todas as dimensões do modo de vida, está em movimento contínuo e se apropria de tudo à sua volta que, de algum modo, faça sentido na continuidade da vida.

Na palavra *tekoha* se expressa o caráter caminhante do modo de ser guarani: *teko* (modo de vida); *tekoa*, *tekoha* (dimensão concreta de espacialidade). Sob uma perspectiva antropológica, o surgimento do *tekoha* é o produto do relacionamento intercultural envolvendo duas etnias diferentes; a dimensão objetiva do território guarani seria uma resultante dessa mistura e não a determinante dela. Assim, esse espaço nasce da negociação entre grupos com organizações sociais diferentes – a novidade nasce do desequilíbrio, quando este desequilíbrio não é gerado por fatores externos é criado no interior do próprio sistema. A imprevisibilidade é o fator chave dessa dinâmica.

Essa imprevisibilidade de rumo considera as relações já vividas e o contexto como base para decidir individualmente que caminho tomar em relação às novas possibilidades que se apresentam. Por mais radical que seja a mudança, esta não é motivo de surpresa ou desagrado – a imprevisibilidade é o estado normal das coisas.

4.2 Tekoha

No *Caderno de Viagem de Trânsito à Margem do Lago* (WASHINGTON; ARAÚJO, 2010), a palavra *tekoha* é recorrente na identificação das aldeias que foram visitadas, nas traduções para o guarani e em um texto originalmente escrito em guarani.

Como referência às aldeias:

Foi como um despejo. Então levaram essas pessoas para uma comunidade em Diamante d'Oeste chamada Tekoha Añetete, que, entre aspas, em negrito e vermelho, significa “moradia de verdade”. (WASHINGTON; ARAÚJO, 2010, p. 45, grifo nosso).

Durante a tarde fomos com Tião, Fátima e Monique à aldeia avá-guarani Tekoha Ocoy, localizada no distrito de Santa Rosa do Ocoy. A estrada de acesso é curiosa, de um lado a reserva indígena, do outro campos de soja, paisagem comum na região. (WASHINGTON; ARAÚJO, 2010, p. 61, grifo nosso).

Nas traduções para o guarani, significa “ambiente como o conjunto das circunstâncias culturais, econômicas, morais e sociais em que vive um indivíduo”:

Pe tekoha, oiko avei orehegui pe ova ovava péa ipya’eve ñemonguetarâ ha ñantende porâve hâgua maymavape. (WASHINGTON; ARAÚJO, 2010, p. 12-14, grifo nosso).

Nesse ambiente, tomamos a atitude nômade como princípio deflagrador das relações e situações criativas de contato.

Ambiente relativo ao meio físico ou social circundante e ao conjunto das condições biológicas e físicas nas quais os seres vivos se desenvolvem. Local no sentido daquilo que se manifesta num ponto sem se estender a outras partes. Natural como produto da natureza:

Upevarâ jeipuru va'erâ ha'erâ ndo mby'aimo'aiva ko tekoha javeve. Ha katu, jagurekomivante jaipuru vaerâ umi tembyre ha jaipuru michive pe tekoha ome'eva ñandeve. Entero umi tembiapo oreko tendonde jeipuru hãgua ikatuva guive jeperjudikayre ñande tekoha. Upevare jaipuru jey umi ñemombomavaykue, ñejunta amangyre, jeipuru mbarete ikatuva ñemyengovia yey ha nombyaivai tekoha, jeipuruporâ Kuarahy rendy ha jaheja takykue upe ndaha'eiva, koape avei techaukaha osê tembiaporâ jejapovarâ. (WASHINGTON; ARAÚJO, 2010, p. 28-29, grifo nosso).

Já na concepção, as bioconstruções se valem de materiais que não agridam o ambiente de entorno, pelo contrário: se possível, reciclam materiais locais, aproveitando resíduos e minimizando o uso de matéria-prima do ambiente. Todo o projeto foca o máximo aproveitamento dos recursos disponíveis com o mínimo de impacto. O trato e reaproveitamento de rejeitos, coleta de águas pluviais, uso de fontes de energia renovável e não poluente, aproveitamento máximo da iluminação natural, em detrimento da artificial, exemplificam as preocupações desses projetos.

Espaço em sentido amplo:

Jepy'amongueta tekohare ndaha'ei techa hetape. Pe mboeचाucapy vaicha oî porâ, pyso año oîhape pa'u , ha avei noiriramo po karé ha pe ñemo peteî ogueroguatava ikatu mbo'e ñemy'î rupi oikoteveva pe guarâ. Upe mbo'ereko ko'áva mba'e ha'â jepy'amongueta osêva ha'eteva añete ha moangapyhy ndaha'eirire remiandugui ñande tekoha ha ñande mba'eva ko'êre. (WASHINGTON; ARAÚJO, 2010, p. 23, grifo nosso).

Pensar o espaço como morada não é somente uma visão ampliada da ocupação de um lugar, como também é forma de deslocamento sobre possibilidades de excursões em um sistema. Essa afirmação provém de um pensamento que surge da percepção do espaço em que vivemos como um sistema. Pensar a estética como percepção do espaço em seu sentido mais amplo também faz parte desse sistema.

Ambiente como espaço físico delimitado, lugar:

Rohovevo Ipiranga peve; peteî árami roimekuri pe playa Costa Oeste – pe Ypaicha avei, entero umi tekoha ha'e joguaha. (WASHINGTON; ARAÚJO, 2010, p. 90, grifo nosso).

Seguimos até Ipiranga, pela primeira vez estivemos numa praia da Costa Oeste; assim como o Lago, todo o ambiente é artificial.

Vivienda (habitação):

Pe tekoha: yty apype.

La vivienda: en el basural. (WASHINGTON; ARAÚJO, 2010, p. 171, grifo nosso).

Originalmente, em guarani, com o significado de natureza:

Pe 2003 pe oîva'ekue hetagueteri yvyra ñande ka'aguype, heta y no'ô, michiminte yvypora kuera oipuru, iñemitÿra, upe árape oîva'ekue vy'a umi tekovekuera apytepe, heta yva ka'aguy natekoteveĩ va'ekue oñotÿ heta ho'uvaerã ome'emba va'ekuevoi chupekuéra pe tekoha. (WASHINGTON; ARAÚJO, 2010, p. 122-123, grifo nosso).

Em 2003 havia muitas madeiras nos bosques, muitas fontes, e poucas pessoas que as utilizavam para cultivar, havia alegria entre as pessoas, muitas frutas silvestres, não fazia falta plantar para comer porque a natureza brindava com tudo.

A palavra tekoha aparece enquanto ambiente, espaço, habitação e natureza, uma inter-relação de espaços físicos e sociais (SILVA, 2006, p. 28). Tais significados constroem pontes para melhor entendermos como se configura o Tekoha guarani.



48: Imagem do acervo de Moisés Bertoni fotografada quando da visita ao El Cabildo – Centro Cultural da República do Paraguai, 2010.



49: Imagem do acervo de Moisés Bertoni fotografada quando da visita ao El Cabildo – Centro Cultural da República do Paraguai, 2010.

4.3 Do outro lado

“O artista como produtor”, de Walter Benjamin, e “O artista como etnógrafo”, de Hal Foster, são chaves para a problematização das relações da arte com um *outro* social ou étnico. Exemplificam, entre outras coisas, posicionamentos equivocados de artistas – membros de uma classe diferenciada e detentores de um *status* elevado – ao tratar de culturas, etnias ou extratos sociais diferentes.

Segundo Hal Foster, no final da década de 1970 houve uma retomada das questões inauguradas por Walter Benjamin em “O artista como produtor” (BENJAMIN, 1994, p. 120-136) pela chamada arte avançada da esquerda. Esse ressurgimento está vinculado a uma reação à capitalização da cultura e à privatização da sociedade sob os governos neoliberais da época. Assim, o autor sugere a emergência de um novo paradigma, *o artista como etnógrafo*, estruturalmente similar ao antigo modelo de Benjamin.

Walter Benjamin questiona o lugar do intelectual na luta de classes, diz que este só pode ser determinado, ou escolhido, em função de sua posição no processo produtivo. O autor trata também da diferença essencial que existe entre abastecer um aparelho produtivo e modificá-lo. Usa a fotografia como exemplo de uma técnica que transforma a própria miséria em objeto de fruição: “Ela não pode dizer de uma barragem ou de uma fábrica de cabos, outra coisa senão: o mundo é belo” (BENJAMIN, 1994, p. 129). Benjamin situa a questão da tendência e qualidade de uma obra literária politicamente orientada nos *contextos sociais vivos* e não na análise da obra. Toma como ponto de partida as relações entre a tendência correta e a qualidade da obra. Aponta para a fusão de formas literárias que respondem aos processos técnicos da época e para a ampliação das áreas de atuação de um autor. E, ainda, para a compatibilidade de uma obra com as relações de produção da época, se reacionárias ou revolucionárias, se compatíveis ou transformadoras. Os modelos de autor criticados por Benjamin são o do intelectual que tenta tornar-se proletário sendo burguês e o do intelectual solidário com o proletariado apenas no nível de suas convicções.

Na análise de Foster, o modelo criticado é o do artista comprometido que batalha em nome de um *outro* cultural ou étnico. Esse modelo pressupõe que o lugar da transformação política é o mesmo da transformação artística e que as vanguardas políticas alocam as vanguardas artísticas e, sob certas circunstâncias, as substituem. E também que esse lugar é sempre um outro lugar, no campo do outro, junto ao outro social, o oprimido pós-colonial, subalterno ou parte de uma subcultura. Por fim, pressupõe também que se o artista não for percebido como um outro social e/ou cultural, só terá acesso limitado à alteridade transformadora, e se for percebido como outro, terá acesso

automático. Reunidas, essas três pressuposições podem conduzir ao perigo, para o artista enquanto etnógrafo, de um *patronato ideológico*, presente numa arte *quase antropológica* carregada de fantasmas, estereótipos raciais e fantasias primitivistas.

Frente a essas abordagens e qualificações, gostaria de pontuar algumas observações sobre *Invenção – Mobilidade guarani*, que inicia este quarto capítulo. O texto trata de uma *invenção* no sentido retórico, de uma argumentação que não se detém em aspectos etnográficos, recorre a eles para conceber uma ideia de espaço baseada na mobilidade guarani. O título também é um jogo com a presunção da descoberta de algo que já existe.

Os guaranis compõem uma cultura viva, em transformação, cujo princípio de atualização do *modo de ser* leva a uma configuração espacial diferenciada; lidam com o crescimento das cidades, a intervenção estatal, a diminuição de seu território e com a homogeneização decorrente da ampliação dos latifúndios dedicados à monocultura, por exemplo. Essas são questões compartilhadas com a maioria das pessoas que vive na região; nesse sentido não é uma relação de simples empatia, mas a delimitação de questões comuns. Assim, os guaranis oferecem subsídios à reflexão sobre a mobilidade contemporânea a partir de um modelo que considera a tensão permanente entre a ordem e a desordem, uma instabilidade criadora. Um trânsito que não representa apenas um efeito do modelo econômico ou do sistema político sobre a vida, mas caracteriza um modo de operar transitório estabelecido a partir de várias tramas relacionais que definem um sentido de ocupação.

A referência guarani surge, como todas as outras abordadas nessa pesquisa, auxiliando no estabelecimento de parâmetros de relação entre pessoas e lugares que configuram espaços e proporcionam a ampliação de territórios subjetivos, no sentido de intervir em padrões pasteurizadores.

O foco, então, não se fixa na exploração de um *outro social ou étnico*, mas na mobilidade estabelecida num espaço determinado, forjada pela interseção de diferentes culturas que se retroalimentam (consideradas as proporções de dominação de umas por outras).

5 Conclusão

Reflexões à Deriva

Trânsito à Margem do Lago, até o momento, buscou, por meio da prática artística e da reflexão teórica, entender e criar procedimentos que levassem à configuração de espaços colaborativos e abertos à participação. Considerou a experiência criativa e vivencial dos artistas e assim identificou fendas, possíveis passagens para relações mais plenas com as pessoas, os lugares, o tempo e a arte, revelando ser possível a transposição de suas fronteiras. Por meio de dispositivos, vivenciou espaços remotos, criou situações de contato e espaços relacionais, distribuiu informações, realizou encontros, gerou economia, fez amigos e também produziu imagens e textos. Nos percursos discursivos – sobre a caminhada, os sentidos de deriva, viagem e deslocamento, os espaços específicos, os campos de atuação, as estratégias de tomada espaço – atravessou o pensar de vários autores; ao mesmo tempo em que fez uso do produto de suas reflexões, atualizou suas escolhas ao reelaborá-las em contraponto, associadas entre si ou com ações de ordem artística e cotidiana. Serviu-se da experiência de artistas para delinear os contornos de práticas similares da arte contemporânea. Fomentou tramas relacionais sobre lugares e subjetividades, relacionou-as ao nomadismo e evidenciou, a partir daí, o estabelecimento de espaços interpessoais através de procedimentos artísticos efêmeros, cujo espaço de atuação são fronteiras políticas. Usou a palavra, as relações entre escuta/escritura e falas/conversas como estímulo às trocas simbólicas; investigou a memória e suas relações com o registro, edição, distribuição e circulação de ideias. Inventou conexões da arte do andar com um *modo de ser*, através da mobilidade descobriu *tekoha* e trouxe para o debate reflexões sobre o posicionamento social do artista.

Durante o processo da escrita do subcapítulo *Mulheres: Mapas de Fronteira*, senti que não poderia deixar de entrar na questão dos limites à mobilidade feminina, um assunto recorrente durante o trânsito à margem do Lago, presente nas falas das mulheres e em meu cotidiano. Pareceu urgente identificar *modos de fazer* que ampliem os territórios femininos e explorar os fatos em vez de repudiá-los. Em conexão com a arte, busquei referências coladas às relações afetivas, aos afazeres cotidianos, aos limites sociais e territoriais, ao mundo do trabalho e às hierarquias de força. Encontrei na arte feminista da década de 1970 uma prática surgida como resposta aos movimentos sociais, não referente apenas a questões estritamente artísticas, uma arte que não abandona a estética pelo ativismo, mas problematiza esteticamente a experiência feminina. Conectar essas referências a

experiências contemporâneas demonstra que, apesar de 40 anos de distanciamento, muitas questões ainda persistem. Na fronteira entre Brasil e Paraguai há mulheres que denunciam crimes ambientais por meio da cartografia; que organizam associações campestres; que imprimem no cotidiano a divisão dos trabalhos domésticos e da lavoura; que prestam serviços humanitários; que se dedicam ao sentido festivo e comunitário da religião ou a contar a história de sua cidade por meio de sua arte; outras que não aprenderam a ler mas cuidam da tesouraria na sua colônia de pescadores ou que se esforçam para dar continuidade à tradição linguística dos avós. A trajetória de todas elas está perpassada pela existência do Lago de Itaipu. Tais mulheres agem no sentido de não deixar apenas que as coisas passem por elas, criam sua mobilidade.

Mas há lugares restritos a quase todos, limites construídos pela ideia de perigo/segurança. As margens do Lago de Itaipu são lugares negados à circulação, por questões de segurança da Usina e porque o Lago é também via para o transporte de mercadorias ilegais, armas, drogas e equipamentos eletrônicos, o que define códigos locais de permissão. Nele existem áreas bem definidas à circulação, são as praias artificiais fomentadas para o turismo. Este, ao homogeneizar os lugares, torna aceitável e consumível o que antes poderia ser incômodo.

Existem outros limites. A fronteira entre Brasil e Paraguai é caracterizada há séculos por uma violenta disputa territorial e mudanças no mapa geopolítico. Hoje, a monocultura de soja é responsável por vários fatores limitadores de acesso: a política exploratória dos silos que estabelece uma relação quase feudal com os pequenos produtores; o alto índice de uso de pesticidas, que, pela ação do vento, tomam as estradas e tornam impossível a passagem; a contaminação da água; vilas inteiras que têm como único transporte para outras cidades caminhões carregados de soja.

Trânsito à Margem do Lago está diretamente ligado à tomada, reconfiguração e criação de espaços públicos e privados, e isso inclui percorrer lugares impedidos. Na fronteira nos deparamos com a noção de espaço perdido e reconstruído; com a usurpação territorial e a ampliação dos latifúndios, gerando amplos campos homogêneos e disparidades radicais; mas também com a possibilidade de subvertê-las por meio da mobilidade.

A mobilidade está relacionada ao poder, é um privilégio vinculado à liberdade de escolha e esta não pertence a todos de forma igualitária (KWON, 2008a, p. 183). Se o poder é um feixe de relações mais ou menos organizado, mais ou menos piramidalizado, mais ou menos coordenado (FOUCAULT, 1979) e que se reproduz nos vários extratos sociais, a arte inclinada aos códigos de poder e à memória tem o sentido de ativar percepções sobre o lugar e gerar empoderamento; se for coletiva, de ofertar essa possibilidade a quem dela quiser se apropriar. Se a *serialização* aparece como

um dos motivos do empobrecimento das relações, a arte sugere alternativas à indiferenciação dos lugares por onde passamos (KWON, 2008a, p. 184); por meio de seus processos é capaz de sustentar a produção de existências singulares ou de ressingularizar conjuntos serializados (GUATTARI, 1990, p. xx).

A memória como um meio de sobrevivência (KWON, 2008a, p. 183) pode criar os vínculos necessários ao lugar, não como localidade fixa, mapeada, nomeada, institucionalizada, mas como uma propriedade dos corpos, que se amplia de acordo com as vivências e é levada consigo independentemente de onde se esteja. Sentimo-nos confortados ao pensar que um lugar é nosso, que estamos ligados de forma fundamental a ele, porém isso não está diretamente relacionado a uma noção de identidade fixa, nem mesmo o nomadismo a uma identidade fluida.

Na região do Lago Artificial de Itaipu, coexistem diferentes tradições nômades. A tradição da caminhada que tem origem no nomadismo neolítico e baseia-se na ordenação do território caótico pelos caminhos, vias e estradas e que se estabeleceu no local na época da colonização europeia (CARERI, 2002); e a mobilidade guarani, que pode ser entendida como tensão permanente entre a ordem e a desordem (PISSOLATO, 2007, p. 115), a qual já estava presente na região antes da colonização, é claro que com outras configurações. Duas noções do *entre*, a primeira é a das estradas como a porção que divide territórios, esquadrinha a paisagem; a outra é a das decisões do agora, provocadora de uma suspensão, um certo inconformismo, uma descontinuidade.

Lidar com as condições de disjunção, instabilidade, incerteza e estranhamento é tornar-se conhecedor daquilo que somos, ou seja, um continente cuja história foi forjada por grandes movimentos migratórios, forçados ou não. Estar fora de lugar nos possibilita desenvolver a habilidade de mapear espaços e nos locomovermos neles.

A arte desencadeia processos de transformação nos lugares e nas pessoas, simultaneamente se refaz, agrega conceitos e se abre a novos conhecimentos. Tratamos de uma arte comprometida diretamente com a vida, em que os códigos de linguagem artística estão presentes em interseção com os códigos espaciais e temporais do cotidiano. Ambos, arte e cotidiano, quase sempre reproduzem limites do sistema econômico; nesse entrecruzamento talvez possa surgir uma fissura na continuidade homogeneizante.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** (Obras escolhidas, v. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLANCO et al. **Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa.** Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.

BONDÍA, J. L. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas, traduzida e publicada, em julho de 2001, por Leituras SME. Tradução de João Wanderley Geraldi .

BUREN, D. Function of the museum. *Artforum*. September 1973.

CARERI, F. **Walkscapes - el andar como practica estetica.** Land & Scapes Series. Barcelona: Editor GG, 2002.

CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano.** Petrópolis: Ed. Vozes, 1994.

COLETIVO BAOBÁ VOADOR. O futuro das sementes. In: WASHINGTON, C.; ARAÚJO, L. de. **Trânsito à margem do Lago: caderno de viagem.** Curitiba: edição do autor, 2010. p. 126-137.

COSTA, F. C. O. **Psicopatologia geral,** 2004-2008. Disponível em: <<http://www.livrodepsicopatologia.blogspot.com/>>. Acesso em: 7/8/2010.

DEBORD, G. **Internationale situationniste /** número 1, 1958 Disponível em: <http://i-situationniste.blogspot.com/2007/04/definitions.htm.l> Acesso em: 20/10/2011.

_____. **Teoría de la deriva.** In: **Internationale situationniste /** número 2, 1958. Disponível em: <http://i-situationniste.blogspot.com/2007/04/theorie-de-la-derive.html>. Acesso em: 7/8/2010.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico.** Campinas, SP: Papirus, 1993.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GOTO, N. **Da paisagem trouvée ao território inventado: observações sobre os circuitos de arte**

contemporânea no Brasil. Disponível em: <<http://revistatatui.com/revista/tatui-00/da-paisagem-trouvee-ao-territorio-inventado-observacoes-sobre-os-circuitos-de-arte-contemporanea-no-brasil/>>. Acesso em: 20/9/2011.

GUATTARI, F. **As três ecologias**. Campinas, SP: Papirus, 1990.

HAPGOOD, S. Remaking art history. **Art in America** (july 1990). p. 115-123, 181.

HUYSEN, A. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JAMESON, F. **Pós-modernismo: a lógica do capitalismo tardio**. São Paulo: Ed. Ática, 1997.

KELLEY, J. The body politics of Suzanne Lacy. In: FELSHIN, Nina. (Ed.). **But is it art? The spirit of art as activism**. Seattle: Bay Press, 1995.

KOGAWA, T.; CHANDLER, A.; NEUMARK, N. Mini-FM: performing microscopic distance (an e-mail interview with Tetsuo Kogawa). In: CHANDLER, A.; NEUMARK, N. **At a distance: precursors to art and activism on the internet**. Massachusetts, London, England: The MIT Press Cambridge, 2005. p. 190-209.

KWON, M. Um lugar após o outro: anotações sobre site specificity. **Arte&Ensaios**. Rio de Janeiro, EBA-UFRJ, n. 17, dez. 2008a, p. 166-185. Tradução: Jorge Menna Barreto. Texto originalmente publicado na revista October 80, primavera, 1997: 85-110.

KWON, M. O lugar errado. **Revista Urbania**. n° 3. Ed. Pressa, 2008b. p. 146-158.

LADDAGA, R. **Estética de la emergencia – la formación de outra cultura de las artes**. Buenos Aires: Ed. Adriana Hidalgo, 2006.

LEED, E. J. A mente do traveller – de Gilgamesh ao turismo global. New York: Basic Books, 1991. In: CARERI, F. **Walkscapes – el andar como práctica estética**. Land & Scapes Series. Barcelona: Ed. GG, 2002. p. 40.

MESQUITA, A. L. **Insurgências poéticas – arte ativista e ação coletiva (1990-2000)**. Dissertação apresentada ao Departamento de História da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em História Social. São Paulo, 2008.

PISSOLATO, E. de P. **A duração da pessoa: mobilidade, parentesco e xamanismo mbya (guarani)**.

São Paulo: Ed. da UNESP, 2007.

SILVA, E. M. da. Os caminhantes da terra má: um estudo etnográfico da micromobilidade Tríplice Fronteira. Tempo da Ciência (13) 26: p. 85-106, 2º semestre de 2006.

SOUZA, E. B. C. de. A (re)produção da região do Lago de Itaipu. Cascavel: Edunioeste, 2009.

UKELES, M. I. Manifesto for Maintenance Art, 1969! Proposal for an Exhibition "Care". Disponível em: <http://www.feldmangallery.com/pages/artistsrffa/artuke01.html>. Acessado em: 20/10/2011.

WASHINGTON, C. Gráfico e não fotografia: o registro como extensão corporal da ação artística e estratégia poético-política. Monografia de Especialização Lato Sensu em História da Arte Moderna e Contemporânea – Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2007.

WASHINGTON, C.; ARAÚJO, L. de. Trânsito à margem do Lago: caderno de viagem. Curitiba: edição do autor, 2010.

APÊNDICE

