

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

AMANDA CRISTINA DE SOUSA

**PASSAGENS: CONSTRUINDO ESTRATÉGIAS DE AÇÕES ARTÍSTICAS, UM OLHAR SOBRE A
RELAÇÃO HOMEM E ANIMAL NO CONTEXTO URBANO.**

Uberlândia
2014

AMANDA CRISTINA DE SOUSA

**PASSAGENS: CONSTRUINDO ESTRATÉGIAS DE AÇÕES ARTÍSTICAS, UM OLHAR SOBRE A
RELAÇÃO HOMEM E ANIMAL NO CONTEXTO URBANO.**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Artes – Curso de Mestrado do Instituto de Arte – Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para obtenção do título de mestre.

Área de concentração: Artes visuais.

Linha de pesquisa: Práticas e processos em Artes.

Tema: Arte, política e contexto urbano.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Beatriz Basile da Silva Rauscher.

Uberlândia
2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S725p
2015

Sousa, Amanda Cristina de, 1984-

Passagens: construindo estratégias de ações artísticas, um olhar sobre a relação homem e animal no contexto urbano / Amanda Cristina de Sousa. - 2015.

208 f. : il.

Orientadora: Beatriz Basile da Silva Rauscher.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes.

Inclui bibliografia.

1. Criação (Literária, artística, etc.) - Teses. 2. Relação homem - animal - Teses. 3. Política na arte - Teses. 4. Arte - Aspectos políticos - Teses. I. Rauscher, Beatriz Basile da Silva. II. Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 7



UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPG ARTES

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - Mestrado**

**Passagens: Construindo estratégias de ações artísticas, um olhar sobre a
relação homem e animal no contexto urbano.**

Dissertação defendida em 25 de julho de 2014.

Orientadora - Prof.ª Dr.ª Beatriz Basile da Silva Rauscher
Presidente da banca

Prof. Dr. Aparecido José Cirillo
Membro externo

Prof.ª Dr.ª Heliana Ometo Nardin
Membro interno (PPG Artes - UFU)

AMANDA CRISTINA DE SOUSA

**PASSAGENS: CONSTRUINDO ESTRATÉGIAS DE AÇÕES ARTÍSTICAS, UM OLHAR SOBRE A
RELAÇÃO HOMEM E ANIMAL NO CONTEXTO URBANO**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Artes – Curso de Mestrado do Instituto de Arte – Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para obtenção do título de mestre.

Área de concentração: Artes visuais.

Linha de pesquisa: Práticas e processos em Artes.

Tema: Arte, política e contexto urbano.

Orientadora: Prof^a Dr^a Beatriz Basile da Silva Rauscher.

Uberlândia, de de 2014

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Beatriz Basile Rauscher – (IAR/UFU)
Orientadora e presidente da banca

Prof. Dr. Aparecido José Cirilo - (UFES)
Membro externo

Prof.^a Dr.^a Heliana Ometo Nardin – (IAR/UFU)
Membro interno

Prof.^a Dr.^a Angela Grando – (UFES)
Suplente membro externo

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Uberlândia e ao Programa de Pós-graduação em Artes pela oportunidade de realizar o curso de mestrado; ao MUnA (Museu Universitário de Arte) por abrigar a exposição *Bestatú* que apresenta os resultados da pesquisa poética.

A Beatriz Rauscher pela orientação desta pesquisa, por sua disponibilidade, dedicação, generosidade e pelas inúmeras contribuições que enriqueceram o trabalho.

A Heliana Nardin pelas contribuições dadas desde o período de graduação, pela disposição de sempre ajudar e dialogar, e por aceitar participar de mais uma etapa da minha formação.

A Aparecido José Cirilo por aceitar compor a banca examinadora e pelas contribuições e sugestões apresentadas no exame de qualificação.

Aos meus pais, Nicolina Maria de Sousa e José Carlos Filho, que nunca mediram esforços para me ajudar, agradeço pelo estímulo, confiança, parceria e motivação que dedicaram a mim.

Ao meu esposo Gustavo Cintra Lima pela paciência e companheirismo, e pelas contribuições dadas à pesquisa por meio de longos e densos diálogos, além da contribuição durante a realização das ações práticas.

Aos amigos Mariza Barbosa, Kelly Lopes, Marcelo Napi e Márcio Spaolonse, que participaram ativamente de minhas ações práticas, como parceiros sempre dispostos a me ajudar de diferentes formas, sendo colaboradores especiais nesta pesquisa.

Ao grupo de pesquisa Poéticas da imagem, aos colegas, professores e todos os amigos e familiares que de alguma forma contribuíram com esta pesquisa.

RESUMO

Esta pesquisa aborda reflexões a partir do processo criativo na elaboração de uma poética visual, que tem como tema a arte política e as micropolíticas. A metodologia utilizada para abordar o objeto de estudo se deu a partir de um contato prévio com o campo de pesquisa, ou seja, as operações artísticas foram concebidas a partir da investigação poética, principalmente por meio de tomadas fotográficas feitas em lugares de passagem. Essas investigações se dão sob enfoque ético, estético e político, apresentando recorte nas relações que estabelecemos com os animais no contexto urbano. Duas ações artísticas sintetizam os esforços desta pesquisa: *Boa viagem* e *Vida de cão*. A dor e o sofrimento dos animais estão em relevo nas abordagens poéticas e a linguagem artística eleita para tratar de tais questões foi a linguagem das ações com uso de imagens fotográficas em espaço público. As noções de lugar, contexto e cotidiano são essenciais à pesquisa na medida em que fundamentam as escolhas e as estratégias dos projetos artísticos.

Palavras-chave: ações artísticas; contexto urbano; micropolíticas; relação homem-animal.

ABSTRACT

This research approaches reflections on the creative process during the elaboration of a visual poetics, that is themed upon political art and the micropolitics. The methodology used to approach such subject was given by a previous contact with the research field, the artistic operations were conceived from the poetic inquiring, mainly from photograph sessions done in passageways. These inquirings are made from an ethical, aesthetic and political approach, presenting a cut-off line between the relationship that can be established with animals in an urban context. Two artistic actions synthetise the efforts of this research: *Boa viagem* and *Vida de cão*. The pain and suffering of the animals are raised on the poetic approaches and the artistic language ellected to deal with such issues were the actions performed with the support of photographic images in a public areas. The notions of space, context and quotidian are demanded to the accomplishment of this reseach, as they substantiate the choices and strategies of the artistic projects.

Keywords: artistic actions, urban context, micropolitics, man-animal relationship

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – <i>Sombras que passeiam</i> , Coletivo à deriva.....	45
Figura 02 – Registros de ações artísticas, Grupo Poro.....	47
Figura 03 – Passarinhos, Grupo Poro.....	49
Figura 04 – <i>I like America and America like me</i> , Joseph Beuys.....	56
Figura 05 – <i>Tônus</i> , Rodrigo Braga.....	57
Figura 06 – <i>I like Pigs and Pigs Like me</i> , Miru Kim.....	58
Figura 07 – <i>Bandeira Branca</i> , Nuno Ramos.....	59
Figura 08 – <i>Vai, vai</i> , Nuno Ramos.....	61
Figura 09 – <i>Boneco Porco</i> , Amanda de Sousa.....	74
Figura 10 – <i>Boa Morte</i> , registros fotográficos do trabalho, Amanda de Sousa.....	77
Figura 11 – <i>Boa Morte</i> , registros fotográficos do trabalho, Amanda de Sousa.....	78
Figura 12 – <i>Boa Morte</i> , fotografia, Amanda de Sousa.....	79
Figura 13 – <i>Boa Morte</i> , fotografia, Amanda de Sousa.....	80
Figura 14 – <i>Boa Morte</i> , fotografia, Amanda de Sousa.....	80
Figura 15 – <i>Morte eu sou teu</i> , Karin Lambrecht.....	81
Figura 16 – <i>A Thousand Years</i> , Damien Hirst.....	82
Figura 17 – <i>Mouflou pendu</i> , Eric Poitevin.....	83
Figura 18 – <i>Boa Morte</i> , vista da exposição.....	84
Figura 19 – <i>Boa Morte</i> , vista da exposição.....	85
Figura 20 – <i>Acéphale</i> , ilustrações de capa da revista <i>Acéphale</i> , 1937.....	93
Figura 21 – <i>A natureza urbanizada</i> , fotografia de caderno de imagens, Amanda de Sousa.....	101

Figura 22 – <i>A natureza urbanizada</i> , imagens da série <i>Homem e natureza</i> e <i>Cidade e natureza</i>	102
Figura 23 – <i>A natureza urbanizada</i> , imagens da série <i>Boa viagem</i>	103
Figura 24 – <i>A natureza urbanizada</i> , imagens da série <i>Poleiros urbanos</i>	104
Figura 25 – <i>A natureza urbanizada</i> , imagens da série <i>Poleiros urbanos</i> e <i>Homem e natureza</i>	105
Figura 26 – <i>A natureza urbanizada</i> , imagens da série <i>Homem e natureza</i>	105
Figura 27 – <i>A natureza urbanizada</i> , imagens da série <i>Homem e natureza</i>	109
Figura 28 – <i>A natureza urbanizada</i> , imagens da série <i>Homem e natureza</i>	109
Figura 29 – Retratos com animais, Duque de Buccleigh com seu cão, e Conde de Southampton com seu gato.....	110
Figura 30 – <i>A natureza urbanizada</i> , imagens da série <i>Trabalhadores urbanos</i>	111
Figura 31 – Pinturas de cavalos de John wootton e James Seymour.....	112
Figura 32 – Ilustração da capa do filme <i>A grande testemunha</i> , direção: Bresson.....	119
Figura 33 – Imagens do filme <i>A grande testemunha</i> , Bresson.....	124
Figura 34 – Registro fotográfico, saída de Abadia dos Dourados.....	141
Figura 35 – <i>Boa viagem</i> , registro de placa instalada, Amanda de Sousa.....	141
Figura 36 – Mapa de trecho da BR 352.....	142
Figura 37 – <i>Superfície da cidade</i> , Grupo Poro.....	144
Figura 38 – <i>Boa viagem</i> , registro de placa instalada, Amanda de Sousa.....	146
Figura 39 – <i>Paca tatu cutia não</i> , João Agreli.....	147
Figura 40 – <i>Boa viagem</i> , registro de placa instalada, Amanda de Sousa.....	148
Figura 41 – <i>Boa viagem</i> , registro de placa instalada, Amanda de Sousa.....	150
Figura 42 – Intervenção urbana, sem título, Mauricio Cattelan.....	151

Figura 43 – <i>Cow Parade</i> , Siron Franco.....	152
Figura 44 – <i>Boa viagem</i> , registro de placa instalada, Amanda de Sousa.....	153
Figura 45 – <i>Boa viagem</i> , registro de placa instalada, Amanda de Sousa.....	154
Figura 46 – Registros fotográficos de animais em Abadia dos Dourados.....	165
Figura 47 – Registros fotográficos de animais na Universidade e no parque do sabiá.....	166
Figura 48 – <i>Estoy aqui</i> , Violeta Pinda e Felipe Gusmán.....	167
Figura 49 – Fotografia sem título, Sarolta Bán.....	168
Figura 50 – Proposta para placa de <i>Vida de cão</i> , Amanda de Sousa.....	169
Figura 51 – Registros fotográficos no Bairro Luizote de Freitas.....	172
Figura 52 – Registros fotográficos da instalação de placas.....	173
Figura 53 – Registros fotográficos de pedestres visualizando as placas.....	173
Figura 54 – <i>Vida de cão</i> , registro de placa instalada, Amanda de Sousa.....	175
Figura 55 – <i>Vida de cão</i> , registro de placa instalada, Amanda de Sousa.....	176
Figura 56 – <i>Vida de cão</i> , registro de placa instalada, Amanda de Sousa.....	178
Figura 57 – <i>Vida de cão</i> , registro de placa instalada, Amanda de Sousa.....	179
Figura 58 – <i>Vida de cão</i> , registro de placa instalada, Amanda de Sousa.....	180
Figura 59 – Imagem de entrevista na TV Universitária.....	188
Figura 60 – Imagem de matéria do jornal correio de Uberlândia.....	188
Figura 61 – Registros fotográficos da exposição <i>Bestatú</i> , vista da entrada.....	189
Figura 62 – Registros fotográficos da exposição <i>Bestatú</i> , detalhe do grupo <i>Boa viagem</i>	189
Figura 63 – Registros fotográficos da exposição <i>Bestatú</i> , detalhe do grupo <i>Travessia</i>	190
Figura 64 – Registros fotográficos da exposição <i>Bestatú</i> , detalhe do grupo <i>Travessia</i>	190
Figura 65 – Registros fotográficos da exposição <i>Bestatú</i> , detalhe do grupo <i>Travessia</i>	191
Figura 66 – Registros fotográficos da exposição <i>Bestatú</i> , detalhe do grupo <i>Vida de cão</i>	191

Figura 67 – Registros fotográficos da exposição <i>Bestatú</i> , detalhe do grupo <i>Vida de cão</i>	192
Figura 68 – Registros fotográficos da exposição <i>Bestatú</i> , detalhe do grupo <i>Vida de cão</i>	192
Figura 69 – Registros fotográficos da exposição <i>Bestatú</i> , vista da entrada.....	193
Figura 70 – Registros fotográficos da exposição <i>Bestatú</i> , vista da entrada.....	193
Figura 71 – Registros fotográficos da exposição <i>Bestatú</i> , vista da entrada.....	194
Figura 72 – Registros fotográficos da exposição <i>Bestatú</i> , grupo <i>Boa viagem</i> e grupo <i>Travessia</i>	194
Figura 73 – Registros fotográficos da exposição <i>Bestatú</i> , detalhe do grupo <i>Boa viagem</i>	195
Figura 74 – Registros fotográficos da exposição <i>Bestatú</i> , detalhes do grupo <i>Boa viagem</i> e <i>Travessia</i>	195
Figura 75 – Registros fotográficos da exposição <i>Bestatú</i> , vista da exposição.....	196
Figura 76 – Registros fotográficos da exposição <i>Bestatú</i> , detalhes do grupo <i>Vida de cão</i>	196
Figura 77 – Registros fotográficos da exposição <i>Bestatú</i> , detalhes do grupo <i>Vida de cão</i> ...	197
Figura 78 – Registros fotográficos da exposição <i>Bestatú</i> , vista da exposição.....	197
Figura 79 – Registros fotográficos da exposição <i>Bestatú</i> , detalhes do grupo <i>Vida de cão</i>	198
Figura 80 – Registros fotográficos da exposição <i>Bestatú</i> , vista da exposição.....	198
Figura 81 – Registros fotográficos da exposição <i>Bestatú</i> , detalhes do grupo <i>Vida de cão</i> ...	199

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1: A POLÍTICA COMO ELEMENTO TRANSVERSAL À PRÁTICA ARTÍSTICA: ENTENDENDO O CONTEXTO.....	18
1.1. Estética e política, a cultura do aparelho e suas determinações práticas.....	21
1.2. Algumas estratégias para lidar com a reificação dos seres na contemporaneidade, possíveis no campo da arte.....	29
1.3. As micropolíticas nas práticas artísticas contemporâneas.....	44
CAPÍTULO 2: O ANIMAL E OS CAMPOS DE INTERESSE.....	52
2.1. O animal e o processo criativo.....	53
2.2. Parâmetros para a proposta artística: campos de interesse.....	62
2.3. Um olhar crítico sobre as práticas que se pretendem críticas.....	68
2.4. Primeiro estudo prático: Boa Morte.....	73
CAPÍTULO 3: HOMEM, ANIMAL E CIDADE: RELAÇÕES E CONCEITOS.....	87
3.1. Relações historicamente determinadas.....	89
3.2. Os animais e a cidade: caminho poético.....	99
3.3. O animal como testemunha.....	116
3.4. Olhar e se ver visto, olhado.....	125
CAPÍTULO 4: PASSAGENS POÉTICAS: INVESTIGAÇÕES, PRODUÇÕES E PROPOSTAS ARTÍSTICAS.....	137
4.1. Boa Viagem.....	138
4.2. Vida de cão.....	164
4.3. Bestatú: a apresentação do conjunto dos trabalhos.....	184
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	200
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	203

INTRODUÇÃO

O tema geral desta pesquisa é a “a arte política e as micropolíticas”, na perspectiva de uma produção artística realizada entre os anos de 2011 e 2013, bem como as reflexões que esta produção suscitou. Estamos então no campo de estudos da poética, entendida como pesquisa de artista, que se insere na linha de pesquisa “práticas e processos em artes” neste programa de pós-graduação. Assim sendo, são as próprias ações artísticas o objeto de pesquisa e a discussão desenvolvida, constituintes dessa dissertação, que visam abarcar as operações práticas e as contribuições teóricas elaboradas nesses anos de pesquisa.

As práticas artísticas aqui desenvolvidas, sob o enfoque ético, estético e político, apresentam um recorte específico entre as inúmeras questões que considero relevantes no contexto contemporâneo. Trata-se de um recorte nas relações que estabelecemos com o animal em sociedade. A dor e o sofrimento dos animais que vivem nos espaços urbanos estão em relevo nas abordagens poéticas, e a linguagem artística eleita para tratar de tais questões foi constituída pelas ações com o uso de imagens fotográficas em espaço público.

O texto que acompanha e apresenta as reflexões determinadas pela pesquisa foi dividido em quatro capítulos. No primeiro faço uma análise do contexto histórico social, compreendendo a política como um elemento transversal à prática artística, apontando posicionamentos políticos e ideológicos que fundamentam as ações artísticas desta pesquisa.

Para o estudo do contexto, dos efeitos do capitalismo avançado, e como estes interferem e determinam nossas práticas, busquei apoio nas ideias de Guy Debord (1997), expressas no livro *A sociedade do espetáculo*, no qual faz uma análise crítica da moderna sociedade de consumo, entendendo que as relações sociais são mediadas por uma aparência espetacular que leva à completa alienação dos indivíduos.

Louis Althusser (1971 e 1979) e Décio Saes (2001 e 2012) me ajudaram a entender a questão com a definição de conceitos como “estrutura, ideologia dominante, aparelhos de estado e prática política”, entendendo que estes são elementos do contexto que determinam das práticas sociais ao campo do desejo. Esses autores, assim como Karl Marx (2001, 2013 e 2008), funcionam na pesquisa de maneira instrumental.

Os textos de Marx, *O método da economia política*, *Manifesto do partido comunista*, *Manuscritos econômico-filosóficos*, além de trazer reflexões a respeito do contexto e do

funcionamento da nossa forma de sociedade, aponta meu posicionamento e minha intenção prática, pois para uma prática crítica e consciente as teorias destes autores me parecem o caminho mais seguro para se contrapor às determinações e lógicas capitalistas.

Neste capítulo trago também as reflexões de Félix Guattari e Sueli Rolnik, me apoiando no conceito de “micropolítica”; entendendo que nossos desejos são determinados por “subjetivações capitalísticas”, apontam, neste trabalho, estratégias de ações práticas para corromper e subverter essas determinações na produção de subjetividade.

Ainda trabalhando com o estudo do contexto, reconheço afinidades dessas ideias na definição de “arte contextual” de Paul Ardenne (2006). O autor discute a ideia de que, com a tomada de consciência dos contextos é que artistas elaboram meios de recusar e subverter os modos de relação existentes e os modelos de sensibilidade.

Jaques Rancière (2010) analisa as relações que a partilha do sensível estabelece entre estética e política. Entendendo a arte como uma forma de partilha do sensível, esse autor colabora com o pensamento a respeito das intervenções políticas dos artistas.

Ainda neste capítulo considero a teoria de Nicolas Bourriaud (2009), intitulada *Estética relacional*, que tem como projeto político a problematização e investigação das relações inter-humanas, das relações sociais e da vida comum na arte. Estas questões me interessam no que se refere às elaborações das práticas artísticas contemporâneas, ao tratar de problemas e valores transferíveis para a sociedade, entendendo a prática como produção de “microutopias cotidianas”.

Por fim aponto como referência artística do *Movimento Situacionista*, por sua metodologia e por sua proposta crítica. Também analiso dois grupos artísticos que trabalham com micropolíticas e práticas situacionistas como a deriva, a psicogeografia e o desvio. São o *Coletivo à deriva* de Mato Grosso e o *Grupo Poro* de Belo Horizonte: estes vêm para indicar alguns dos anseios das práticas críticas que me interessam no desenvolvimento da poética.

No segundo capítulo apresento o interesse na relação homem e animal por meio de referenciais artísticos que têm o animal como elemento poético, como: Joseph Beuys, Eric Poitevin, Karin Lambrecht, Miru Kim, Rodrigo Braga e Damien Hirst. Conforme propõe Jean Lancry (2006), esse acesso ao campo do outro nos permite realizar análises dos procedimentos utilizados por outros artistas, visando uma objetivação progressiva no desenvolvimento do trabalho.

Dentre estes, Beuys é trazido como importante referência e instrumento de análise, a partir de seu trabalho *I like America and America like me*, de 1974. Além do estudo de suas obras, feito pelo crítico de arte francês Alain Borer (2001), no qual demonstra que Beuys tinha um grande interesse pelo estudo dos animais e das relações que podemos estabelecer com eles, esse era o projeto político de seus trabalhos. Em contraposição ao trabalho de Beuys, cito dois trabalhos de Nuno Ramos, *Bandeira Branca* (2010) e *Vai, vai* (2006), que seguem outra vertente: utilizam o animal como elemento de composição, como matéria viva produtora de sentidos em sua obra. Busco esclarecer aqui de que maneira intenciono nos aproximar do caminho aberto por Beuys: buscando pensar a presença do animal na arte, tomando posicionamentos e definindo aspectos de interesse.

Retomo, neste segundo capítulo, a estética relacional e os situacionistas, para fortalecer aspectos teóricos e práticos que considero fundamentais a esta pesquisa, como o desejo subversivo dos situacionistas e a ideia de produzir relações reais e momentâneas próprias da estética relacional. Tento deixar claro neste capítulo o que tomo e o que rejeito nas duas teorias.

Analiso ainda as especificidades e fragilidades que acompanham as práticas artísticas que se pretendem críticas ao contexto capitalista, por meio da análise crítica de Jacques Rancière em *O espectador emancipado* (2012) e de Mion Kwon no texto *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity* (2008).

A metodologia que utilizo na pesquisa tem fundamento na “Poiética”, que é entendida como filosofia da criação. Tratada por Paul Valery, segundo abordagens de René Passeron, Sandra Rey e Jean Lancry, que compreendem a produção artística como o caminho para a produção teórica. Aponto, desse modo, o desenvolvimento da poética a partir de um trabalho realizado durante o curso de graduação em Artes Plásticas, intitulado *Boneco porco*, e de um primeiro estudo prático intitulado *Boa Morte*, que produzi durante disciplina do mestrado. Esses estudos direcionaram o recorte temático na elaboração das ações artísticas da pesquisa. Assim, este capítulo costura algumas intenções poéticas a algumas intenções e anseios teóricos.

Buscando compreender algumas modificações e determinações históricas quanto às relações homem-animal, no capítulo três, apoio-me nos estudos de ciência da natureza realizados por Keith Thomas (1989) no livro *O Homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800)*. Este autor analisa, por meio de

experiências reais, do cotidiano, como as pessoas se relacionavam com os outros seres viventes, tendo como campo de investigação a Europa e os seus habitantes desde as primeiras cidades. Mesmo considerando o deslocamento temporal e espacial do estudo de Thomas em relação ao meu trabalho, este é um importante apoio às observações realizadas, quase que cotidianamente, nas cidades de Abadia dos Dourados e Uberlândia.

Neste sentido, mas em uma perspectiva filosófica, reporto-me a Giorgio Agamben (2012) em *O aberto: o homem e o animal*. Ele aborda criticamente as definições de outros autores no que se refere à noção de “animal” e de “homem”. Questionando e problematizando o conceito de “vizinhança extrema” e “pobreza de mundo”, Agamben nos ajuda a pensar os limites de teorias que trabalham a partir da negação do animal no homem, que entendem homem e animal como extremos opostos; demonstra que existe uma abertura nestas teorias, que deve ser repensada, e que existe um “aberto” do animal.

Outro autor que trago para a discussão e que contribui com meus anseios poéticos é Jacques Derrida (2002), em conferência intitulada *O animal que logo sou*. Derrida nos leva a refletir sobre as questões éticas e a subjetividade no que se refere à relação homem e animal. Segundo ele é apenas para afirmar uma superioridade do homem que muitos autores partem da negação, no animal, das “qualidades” do homem, tratando a ideia de que cada animal tem suas singularidades e pode ter um ponto de vista sobre nós.

Ainda para articular as discussões e apresentar o enfoque da questão na teoria materialista, procuro me apoiar no texto de Friederich Engels (1979) em *Dialética da natureza* e nas ideias de Karl Marx (1979) em *Manuscritos econômico-filosóficos*. Esses textos apontam como a visão do materialismo histórico compreende a relação homem e natureza.

Mesmo que neste capítulo sejam tratados autores que abordam questões distantes do campo da arte, busco demonstrar como os seus estudos se atam às minhas ações artísticas e à minha poética como um todo. Assim, tracei reflexões a respeito de como o homem enxerga os outros animais, como estas relações são historicamente determinadas e como podemos incentivar mudanças necessárias.

Concluí este capítulo apresentando parte das investigações práticas realizadas por meio de tomadas fotográficas em meus lugares de passagem, que resultaram em um caderno de imagens intitulado *A natureza urbanizada*. Essa coleção de imagens de animais de todos os tipos que encontrei pelo caminho nesses dois anos de pesquisa tem como

ambiente de investigação percursos e trajetos nas cidades de Uberlândia e Abadia dos Dourados, Minas Gerais.

A partir desse caderno de imagens, e da reflexão sobre os métodos como: documentação, arquivamento, caminhadas à deriva e diálogo com transeuntes, aprofundei o recorte temático com foco na questão da morte e do abandono, tomando os animais abandonados (como cães e gatos) e os animais atropelados nas estradas como foco privilegiado das investigações e da elaboração das ações artísticas.

Assim, o que procurei neste capítulo foi aprofundar discussões a respeito da relação homem e animal, por meio do estudo de autores de diferentes campos do conhecimento, e apontar como se deram os recortes temáticos neste processo criativo.

No capítulo quatro abordo as duas ações artísticas que sintetizam os esforços da pesquisa: *Boa viagem* e *Vida de cão*. Essas ações foram elaboradas a partir de recortes e desdobramentos das investigações práticas, tomadas fotográficas, caminhadas, diálogos etc., dos estudos *Boa morte* e do caderno *A natureza urbanizada*.

Essas ações funcionaram como sinalizações em dois espaços públicos, um na cidade de Abadia dos Dourados (trecho da BR 352) e outro na cidade de Uberlândia (canteiro central de avenida do bairro Luizote de Freitas).

Boa viagem foi elaborado a partir da seleção de uma série de fotografias de animais atropelados nas estradas que ligam Uberlândia a Abadia dos Dourados. A proposta artística consistiu na criação de placas em tamanho 1,00 X 1,00 m feitas com essas fotografias, e a instalação das placas em cinco pontos da BR 352.

Vida de cão foi uma ação que surgiu da investigação da situação de cães e gatos abandonados nas ruas, e dos que são resgatados pela APA (Associação Protetora de Animais). A metodologia que segui foi a mesma que em *Boa viagem*, e o objetivo também: elaborar estratégias para agir sobre essas situações, e levar essas reflexões para o campo da arte por meio das ações.

Assim, essa ação também inclui a construção de placas, dessa vez com fotografias de cães que esperam por adoção na APA, em tamanho 0,50 m X 0,63 m. Nas imagens foram inseridos números de telefone para quem tivesse interesse em adotar. As placas foram instaladas em cinco pontos do canteiro central da Avenida José Fonseca e Silva.

Contexto, lugar e cotidiano são noções chave para a pesquisa na medida em que fundamentam as escolhas e as estratégias dos projetos artísticos. As ações encontram

fundamentação na “arte contextual”, tratada por Paul Ardenne em *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación de intervención, de participación*. O pensamento deste autor aproxima a arte de um tipo de militância crítica e consciente que interessa a este trabalho.

Rubens Mano em *Um lugar dentro do lugar* e em *A condição do lugar no site* alimenta minhas reflexões com sua ideia de “lugar praticado”. Ele compreende que, ao transformar o lugar, estamos suscitando reflexões que direcionam os usuários do espaço a enxergar novas possibilidades de vivenciá-lo, e é isso que pretendo com as ações aqui apresentadas.

As questões referentes à noção de lugar são exploradas na pesquisa tendo como referência as investigações de Mion Kwon em *O lugar errado*, e nesse sentido retomo aqui o texto *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. Analisando suas reflexões entendo que as duas ações se ancoram na vertente do “site-oriented”, por admitir que o lugar não é um espaço neutro e inocente, mas uma estrutura cultural; e os trabalhos não são objetos mas verbos/processos.

Apoiei-me também em Michel de Certeau, em *A invenção do cotidiano*, para fundamentar a ideia de que seria possível criar táticas de resistência por meio de ações cotidianas, ou melhor dizendo, por meio da politização das práticas cotidianas. Além disso, sua proposta de tatear o lugar e ouvir o lugar me pareceu fundamental na elaboração das ações artísticas.

Quanto à possibilidade de abrangência dessas ações, retomo o pensamento de Rancière (2010), para reafirmar que meu trabalho não se reduz a produzir objetos, mas como atividade determinada por um processo de partilha do sensível, que constrói percepções, acontecimentos e ações.

Também retomo algumas reflexões a respeito das “micropolíticas” e “microutopias”, entendendo que os projetos artísticos que desenvolvi se ampararam na perspectiva de que o lugar da arte contemporânea e o alcance de algum tipo de eficácia se dão no nível das microrrelações.

Neste capítulo apresento ainda a ampliação do referencial artístico, trazendo trabalhos que contribuíram com minhas reflexões no recorte temático que sintetizou as ações *Boa viagem* e *Vida de cão*. Entre estes, considero mais importantes o trabalho

Superfície da cidade do Grupo Poro, *Paca tatu cutia não* de João Agreli e *Estoy aqui* de Violeta Pinda e Felipe Guzmán.

Por fim, e fechando o conjunto de reflexões reunidas nesta dissertação, trato da apresentação dos dois principais grupos dos trabalhos da pesquisa, realizada em exposição no MUnA (Museu Universitário de Arte) intitulada *Bestatú*, que esteve aberta de 15 de fevereiro a 17 de abril de 2014. Esta reuniu imagens que registram parte do processo de criação, os resultados das ações (placas instaladas) e outras imagens que surgiram como desdobramento das ações.

Para compreender a pertinência da documentação das ações artísticas como forma de ampliar o trabalho, de torná-lo outro ou ainda levar mais adiante os resultados da pesquisa, me orientei pelas reflexões reunidas no livro *Dispositivos de registro na arte contemporânea*, no qual Luís Claudio Costa organiza diferentes textos, de diferentes autores, que tratam estas questões de documentação em trabalhos efêmeros ou transitórios.

CAPÍTULO 1: A POLÍTICA COMO ELEMENTO TRANSVERSAL À PRÁTICA ARTÍSTICA: ENTENDENDO O CONTEXTO

Para aqueles que pretendem se inserir no campo da arte por meio da prática artística, entendemos¹ a necessidade de compreender “o chão que pisam”, ou seja, compreender seu lugar na história, o seu ser social e o seu contexto. Tanto a cultura na qual se está inserido quanto a política com a qual se afina são aspectos determinantes de qualquer prática, seja ela artística ou social.

Para delinear as intenções poéticas deste trabalho, com base nos fatores que atravessam a prática, foi necessário conhecer e estudar estes aspectos a fim de definir o que se pretendia como ação singular especificamente, e assim ter clareza do porquê, de como e de onde se quer interferir.

Por isso, neste capítulo, pretendo trabalhar com algumas reflexões e conceitos que trazem a definição de aspectos importantes deste contexto por considerar que, entendendo-o e assumindo uma posição, será menor o risco de agir na contramão do que acredito, ou seja, da minha visão ideológica.

A intenção é pensar a influência do contexto histórico-social e as transformações que ocorreram nas práticas artísticas a partir dos anos 60, compartilhando o desejo ideológico revolucionário ali presente, não só para elaborar minha metodologia para as ações artísticas, mas também buscando compreender e repensar suas propostas no contexto atual. Pois não foi em vão, ou por um processo natural, que a arte saiu do “cubo branco” e buscou habitar o mundo comum, e depois construir o mundo, transformar o mundo, e por fim ter que resistir a si mesma, como hoje, e atuar nas mínimas coisas do cotidiano.

Os situacionistas, por exemplo, trazem reflexões e preocupações muito importantes no que se refere ao todo social (contexto como um todo), as quais não devem ser esquecidas, mas reorganizadas, repensadas. Não tenho a intenção de mudar o mundo, mas o desejo de transformação não deve nos deixar, nem devemos ceder à ideia de que nada mais tem jeito. Considero importante pensar as atitudes, ações e posturas que, mesmo

¹ Seguindo a metodologia indicada por Sandra Rey, justificamos a forma de escrita desta maneira: “A primeira pessoa do singular refere-se a tudo que é estritamente pessoal, como se supõe ser o caso da produção plástica. Usamos o nós quando teorizamos, quando nos referimos a conceitos ou ideias de autores, com a citação, quando for o caso, referência ou nota de rodapé para explicações complementares. E, finalmente, usamos o impessoal quando nos referimos a procedimentos ou mencionamos técnicas ou ideias de domínio comum.” (REY, 2006, p.138).

minimamente, microscopicamente trabalhem no sentido de alterar, subverter as lógicas e ideologias que nos oprimem. Nesse sentido, este movimento artístico me interessa.

Alguns teóricos apresentam a ajuda e o suporte necessários para mediar e problematizar as reflexões e intenções inerentes a esta pesquisa. No que diz respeito à cultura no contexto do capitalismo avançado, o apoio vem de Vilém Flusser (1983) e Guy Debord (1997). Flusser, em *O chão que pisamos*, faz uma análise da cultura ocidental, entendendo a cultura do pós-guerra como a cultura da objetivação do homem, cultura que pretende a reificação² dos seres, uma cultura que visa transformar-se em aparelho.

Flusser propõe que esta cultura deve ser rejeitada, mas não nos aponta possibilidades de fazê-lo. Entretanto, seu estudo do contexto é muito coerente, apenas falha por negar qualquer possibilidade de efetividade de ações que visem subverter essa cultura do “aparelho”.

A análise de Guy Debord em seu livro *A sociedade do espetáculo* busca elaborar uma teoria crítica da sociedade de consumo, denominada por ele sociedade do espetáculo³, que pode dialogar com a análise de Flusser em sentido geral. Mas o contraponto está no fato de Debord considerar possível rejeitar estes modelos e transformar a sociedade por meio da arte e de outros campos. Nesse aspecto me contraponho a Debord, por não ver possibilidade de a arte transformar o todo social.

Além disso, busco em Walter Benjamin (1996), Nicolas Bourriaud (2009) e Jaques Rancière (2010) os argumentos para desenvolver a reflexão de que a arte não se encontra em separado dos outros aspectos da sociedade. Ela é atravessada por eles e, assim como em qualquer prática social, a prática artística não é politicamente neutra.

² Entendemos por reificação: “É o ato (ou resultado do ato) de transformação das propriedades, relações e ações humanas, em propriedades, relações e ações de coisas produzidas pelo homem, que se tornaram independentes (e que são imaginadas como originalmente independentes) do homem e governam sua vida. Significa igualmente a transformação dos seres humanos em seres semelhantes a coisas, que não se comportam de forma humana, mas de acordo com as leis do mundo das coisas. A reificação é um caso ‘especial’ de ALIENAÇÃO, sua forma mais radical e generalizada, característica da moderna sociedade capitalista”. (BOTTOMORE et al, 2001, p.314). Para uma discussão mais aprofundada ver: Marx, *Manuscritos econômicos-filosóficos-1844* (1979); Lukács, *História e consciência de classe* (2012).

³ Sob o título sociedade do espetáculo os situacionistas e, particularmente Debord, compreendem aquela fase da sociedade capitalista em que toda a vida social se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos, isto é, todas as relações sociais (econômicas, políticas, estéticas, familiares etc.) são intermediadas por imagens espetaculares, todos os aspectos da cultura e experiência são intermediados por uma relação social capitalista (inversão das relações sociais reais). (DEBORD, 1997, p.13).

Servirá de apoio para esta reflexão o texto de Jacques Rancière, *A Partilha do sensível*, onde se define o conceito de práticas estéticas e práticas artísticas como: “[...] formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, daquilo que fazem ao comum. As práticas artísticas são maneiras de fazer [...]” (2010, p.14), onde a maneira de fazer determina as maneiras de ser e as formas de visibilidade.

Para compreender o conceito de política que interessa à pesquisa, cito e me aproprio do conceito trabalhado por Rancière: “A política tem por objeto aquilo que vemos e aquilo que podemos dizer acerca do que vemos, acerca de quem tem competência para ver e qualidades para falar, acerca das propriedades dos espaços e das possibilidades do tempo.” (2010, p.14). A política está relacionada às formas de experiência e está implícita em todos os aspectos da vida social: culturais, individuais, artísticos etc. Sendo assim a política é elemento intrínseco de qualquer forma de experiência.

Para pensar as práticas artísticas contemporâneas que trabalham com a ideia de micropolíticas, utilizo *Micropolíticas: cartografias do desejo*, de Félix Guattari e Sueli Rolnik (1986). Esses autores trazem a reflexão de que nossos desejos e nossa subjetividade são modelizados, de forma a determinar nosso comportamento e nossos desejos. Eles apontam que, para subverter esse fato, é preciso agir no nível em que estas determinações aparecem para nós, ou seja, nas nossas microrrelações: agir nos pequenos poderes que nos oprimem, propondo assim uma revolução molecular, ou microrrevoluções.

Também nessa linha de pensamento está Foucault que, em *Microfísica do poder* (1985), trabalha a ideia de que não existe mais um poder total, estrutural, capaz de determinar todas as formas de relação. Segundo ele, o poder atua em todas as formas de relações sociais, como pequenos poderes; é neste nível, portanto, que devemos atuar. A ideia de Foucault parece não ser adequada para operar aqui, no sentido de negar o “macro poder”; é claro que o poder está presente nas relações cotidianas, mas uma luta apenas nesse nível não afetaria em nada o poder maior, que é da estrutura social. Mesmo assim, sua teoria traz reflexões importantes que incentivam ações menores e negam o conformismo.

Os anseios poéticos desta pesquisa já apresentavam, desde o início, algumas posturas ou posições bem delimitadas: (1) a prática artística não deve funcionar a serviço dos aparelhos de dominação, não deve se confundir com propagandas dos meios de comunicação de massa nem com publicidade: (2) não produzir “obras de arte” no seu

sentido comum, mas sim relações, reflexões, desestabilizações por meio da ação artística; (3) o entendimento do espaço comum, o espaço público como lugar para produção e difusão das práticas, negando a ideia de arte como objeto de valor mercadológico e aurático, indo ao encontro do outro (público/comunidade) nas relações comuns e no cotidiano.

Por isso cabe aqui refletir sobre alguns conceitos apontados pelos autores, buscando um ponto de vista relacionado a uma possível ação prática. Pretendo definir os conceitos que atravessam a pesquisa, e se costuram às intenções poéticas e ao meu posicionamento político. Compreendo que a prática artística é atravessada em sua composição por aspectos sociais, culturais e políticos intrínsecos que permeiam o processo de criação.

Interessa-me uma prática que se desenvolva ligada à vida comum, à nossa relação com o mundo, com o ambiente, com o outro; que busque, por meio da arte, trabalhar no sentido de enfrentar, corromper e subverter aquilo que nos oprime e nos programa, tendo a relação homem e animal como tema e objeto de investigação.

1.1. Estética e política, a cultura do aparelho e suas determinações práticas:

Uma vez que existimos em um ambiente, somos construídos por ele e o construímos o tempo todo. Por isso todas as formas de relação social ou de práticas sociais são de alguma forma complementares, estão correlacionadas. Por isso é necessário pensar aqui, este contexto, e buscar entender como estas práticas culturais e artísticas são atravessadas por forças da estrutura social e pelo desejo de ação que move os sujeitos, um desejo de participar ativamente, e neste caso de agir no sentido contrário aos interesses destas forças.

Vivemos um vazio de sentido em nossas relações e práticas, muito em função de um excesso de sensações solicitadas pelas ideologias dominantes, da mídia, da propaganda, que ditam estilos de vida e valores superficiais (de aparências) adequados à contemporaneidade – em seu atual estado de capitalismo avançado – e nos levam à construção de modos de viver superficiais e flutuantes. E isso inclui todas as formas de relação social, inclusive a relação homem e animal, homem e natureza.

É possível enfrentar ou reproduzir esses modos e/ou modelos. Debord aponta algumas estratégias para subverter essa lógica: fazendo uso da apropriação e do desvio, trata-se de inverter as regras do jogo, pegar um recorte daquilo que pretende nos programar e dominar, e usá-lo contra seu propósito. Mas não quero defender uma prática

específica no campo da arte, nem defender uma arte política, mesmo porque acredito ser a arte sempre atravessada pela política.

Pretendo refletir como as práticas artísticas, ao se configurar como modos singulares de ação, são atravessadas por elementos que vão lhe dar forma, considerando que, para Rancière (2010, 2012), o que define essa forma é a política.

É importante ressaltar que, além dos vetores⁴ da política e da cultura institucionalizada, existem outros que nos atravessam, assim como existem elementos culturais e políticos que visam nos determinar. Por exemplo, as práticas sociais que são historicamente determinadas, por definirem o lugar que cada cidadão ocupa e, conseqüentemente, onde cada um pode tomar parte. No campo da cultura encontram-se os valores ideológicos estruturais (aqueles que comandam a estrutura social total) que organizam e determinam as práticas sociais como: a produção de conhecimentos, desde a criação de artefatos, hábitos, valores, e conhecimentos científicos, tecnológicos, artísticos entre outros. Estes respondem pela dinâmica social.

Os vetores específicos de um saber, de um fazer, responsáveis pelas divisões que classificavam as produções da cultura ocidental até o século XIX, se dissolveram: cultura popular e cultura erudita não estão mais delimitadas de forma rígida. Elas se atravessam e são perpassadas pela cultura de massa e pelos interesses do segmento industrial capitalista especializado na produção da cultura, sob a forma da mercadoria (Indústria cultural).

Vivemos uma ilusão de popularização da cultura e da arte convivendo com a ideia de que os avanços tecnológicos acabam com todas as distâncias e que o artista que vai ao espaço comum leva a arte a quem antes estava excluído desta partilha.

Debord e os situacionistas consideram que as relações espetaculares ou relações sociais mediadas por imagens (inversão da realidade) condicionam as formas de produção artística e cultural, o que de certo modo dialoga com a análise de Benjamin (1996). Apoiado na teoria da história proposta por Marx e Engels (materialismo histórico), esse autor considera essencial compreender em que contexto da história se dão as transformações no

⁴ A expressão “vetores” é utilizada no sentido de valores ideológicos estruturais: aquele conjunto de valores ideológicos de classe (=dominante) que comandam a estrutura social total de uma sociedade determinada (no caso, a sociedade capitalista) prescrevendo/determinando práticas regulares de certo tipo aos agentes sociais nos diferentes campos da atividade social – economia, política, direito, família, artes, etc. Ver: Saes, *O lugar dos conceitos de ‘estrutura’ e ‘instituição’ na pesquisa em educação* (2012).

campo da cultura e da arte, e como as relações sociais deste contexto histórico estão intimamente ligadas entre si e aos interesses de reprodução do sistema social vigente.

Por sua vez, Flusser afirma que, por mais que tentemos fugir da nossa cultura, do nosso contexto, das lógicas da ideologia dominante, não fazemos mais que cumprir suas exigências: a manutenção das normas existentes. O autor fala que o nosso contexto é o mundo tecnológico, afirma que a cultura ocidental transformou-se em aparelho, e que somos programados por aparelhos. Concordo que somos programados, determinados, oprimidos por essas ideologias, mas acredito na possibilidade de tentar ao menos subverter, desestabilizar; do contrário estaríamos nos rendendo.

“Mas todas as virtualidades, não realizadas ainda, estão infectadas pelos aparelhos. Por isso se tornou atualmente impossível engajarmo-nos no ‘progresso da cultura’. Seria engajarmo-nos no nosso próprio aniquilamento.” (FLUSSER, 1983, p.15).

Poderíamos pensar estes aparelhos como aparelhos tecnológicos, mas o termo abre para a ideia de que este “grande aparelho” é o que contém a estrutura da sociedade, a estrutura social total que determina práticas regulares aos agentes sociais nos diferentes aparelhos e, determinando as “partilhas do sensível”, determina o funcionamento do sistema social. Então o que seriam estes aparelhos que nos “programam”?

Antes de definir de modo mais conciso e sistemático o conceito de aparelho é necessário apresentar o que se entende por estrutura, um conceito teórico de estrutura em geral. Para tanto, tomarei como apoio as formulações de Saes (2012) extraídas de uma leitura crítica dos textos da corrente teórica althusseriana:

A estrutura da sociedade como um todo, ou de algumas de suas instâncias (representada por um tipo de organização ou ‘aparelho’) pode ser definida como um sistema de valores dotados de duas características centrais. Primeira característica: tais valores tem um caráter ideológico de classe, a medida que exprimem a perspectiva, as aspirações e os interesses materiais próprios de uma das classes sociais em confronto no modelo vigente de sociedade; mas especificamente, a classe que detém a propriedade dos meios de produção e controla efetivamente o seu uso. Segunda característica: tais valores têm um caráter ‘prescritivo’. Ou seja: eles se configuram como uma ‘moral de classe’, que compele inconscientemente o conjunto de agentes a agir de uma maneira determinada no quadro de um aparelho (essa moral de classe é a camada subterrânea sistematicamente ocultada pelas manifestações expressas da moral individual dos agentes). [...] A estrutura é um fenômeno de caráter imaterial, embora se exprima necessariamente através de práticas materiais, dotados de certa orientação ideológica. E mais: a estrutura é um fenômeno ideológico, mas não corresponde a totalidade da ideologia de uma classe social determinada (ou seja: a classe dominante). (SAES, 2012, p.284-285).

Para tentar esclarecer a linha de interpretação proposta por Flusser, esta pesquisa se apoia imediatamente em Althusser (1985), em sua definição acerca dos Aparelhos Ideológicos de Estado e de Aparelho (Repressivo) de Estado:

Lembremos que na teoria Marxista, o Aparelho de Estado (AE) compreende: o Governo, a Administração, o Exército, a Polícia, os Tribunais, as Prisões, etc, que constituem aquilo que chamaremos a partir de agora o Aparelho Repressivo de Estado. Repressivo que indica que o aparelho de Estado em questão funciona pela violência – pelo menos no limite (porque a repressão, por exemplo, administrativa, pode revestir formas não físicas). Designamos por Aparelhos Ideológicos de Estado um certo número de realidades que se apresentam ao observador imediato sob a forma de instituições distintas e especializadas. (ALTHUSSER, 1985, p.42).

No entanto, apesar de Althusser investir um grande esforço em sistematizar as formulações gramscianas acerca do Estado capitalista, sob a forma da problemática dos aparelhos, o mesmo Althusser repete de modo inequívoco a interpretação politicista de Gramsci.⁵

Décio Saes, cientista político brasileiro, em texto recente logra enfrentar teoricamente os problemas deixados em suspensão pelas formulações gramscianas e althusserianas, acerca dos problemas relativos aos conceitos de instituição, aparelho e estrutura. Para definir teoricamente o conceito de aparelho Saes se apoia criticamente nas formulações althusserianas:

Cada organização corresponde a um conjunto de recursos materiais e humanos que se combinam na implementação de práticas sociais específicas (econômicas, estatais, escolares, religiosas etc.). A esse conjunto de agentes desenvolvendo de modo regular práticas sobre uma base material determinada (imóveis, máquinas, armas, computadores etc.), Althusser dá o nome de ‘aparelhos’. [...] Para Althusser, os aparelhos só aparentemente obedecem aos objetivos proclamados pelas regras institucionais: na realidade eles se orientam por objetivos ditados por uma estrutura subjacente. (SAES, 2012, p.284).

Cito aqui alguns exemplos de “Aparelhos Ideológicos de Estado” (AIE) na linha proposta por Althusser, tais como: o (AIE) religioso, o (AIE) político, o (AIE) de informação (imprensa, rádio, televisão etc.), o (AIE) cultural (Letras, Belas Artes, Desportos etc.).

Althusser esclarece que os aparelhos repressivos e ideológicos funcionam simultaneamente pela violência e pela ideologia, não havendo desta maneira um aparelho

⁵ Por *politicismo*, resumidamente, entende-se aquela linha de interpretação filosófica idealista (essencialista-humanista) que define a prática política como sendo a prática essencial da “atividade humana” (social), esta linha de interpretação sob formas variadas tende a reduzir o conjunto complexo das práticas sociais à prática política, levando ao apagamento da especificidade da prática política nas sociedades de classe, que guarda uma longa trajetória desde Aristóteles, passando por Maquiavel e chegando a Gramsci, Althusser e Foucault para citar alguns importantes dos intelectuais da política contemporânea.

puramente ideológico nem aparelho puramente repressivo. Estes aparelhos tecem combinações entre si, se atravessam para servir à sua função primeira: a manutenção e reprodução da ideologia dominante, por meio da manipulação e reificação dos seres. Desta forma acredito que Flusser, ao tratar do termo “aparelhos”, compreendia-os da forma como foram aqui citados.

Somos “programados” pelos vetores dos aparelhos que, determinando nossas práticas sociais, culturais, políticas etc., determinam a nossa subjetividade, e mesmo onde parecemos livres e acolhidos, o processo ideológico de subjetivação está em curso: a objetivação do homem, a reificação do homem, da natureza e dos animais. O que tem como finalidade a reprodução das ideologias dominantes e das estruturas sociais que as operam, não mais de um “estado totalitário”, mas das leis do mercado autorregulador de necessidades e demandas a serem atendidas pela produção social capitalista. É preciso apresentar uma definição teórica do conceito de ideologia em geral e de ideologia dominante em particular; para isso recorro a Saes:

A ideologia que predomina num modelo determinado de sociedade é mais extensa que o conjunto de valores estruturais subjacentes às práticas sociais de diferentes tipos. Na verdade, a ideologia dominante não está presente apenas em práticas sociais organizadas, como as práticas estatais, escolares, empresariais, etc. ela se encontra também práticas sociais desorganizadas, a formação ocasional de uma torcida em um estádio de futebol [e também nas práticas artísticas como, por exemplo, a produção e exposição de trabalhos artísticos]. No primeiro caso, a ideologia dominante assume um caráter prescritivo, dada a essencialidade dessas práticas para a reprodução do modelo vigente de sociedade, e impõe uma orientação específica às práticas dos agentes. Nesse caso, consequentemente, a ideologia dominante atua como ‘estrutura’ [ação prescritiva]. No segundo caso, dada a ‘inorganicidade’ (Gramsci) das práticas em questão, a ideologia dominante, ainda que presente na esfera mental dos agentes não prescreve um curso específico para a ação. Nesse caso, abrisse certa margem de liberdade ideológica para as práticas sociais o que só se explica pelo caráter desorganizado e ‘inorgânico’ das relações sociais em questão [ação ‘passiva’]. [...] De tudo que foi exposto acima, depreende-se que a ideologia da classe dominante é mais extensa que o conjunto dos valores que compõe a estrutura de certo tipo de sociedade; é possível que a ideologia de classe, presente na esfera mental de um agente, deixe de assumir num contexto específico e localizado, um caráter prescritivo; nessa situação, tal ideologia não desempenhará a função de estrutura. Esclareça-se, porém, que a recíproca é impossível: não pode haver estruturas “vazias”, em que os valores ideológicos de classes estejam ausentes. (SAES, 2012, p.285-286).

Walter Benjamin, em *A obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, demonstra como as mudanças nas formas de produção cultural/artística são historicamente determinadas, evidenciando que a indústria do divertimento serve para nos distrair e alienar, fabricando não só artefatos artísticos e lúdicos como também suas formas de fruição

e gozo. Apoiados no pensamento deste autor, parece evidente nas formulações de Debord e de Flusser como o aparelho ideológico de informação e de cultura manipula as práticas artísticas e culturais, como esses aparelhos (repressivos e ideológicos) nos produzem e a todas as relações sociais, inclusive com a natureza.

Este é o nosso contexto: do aparelho, do espetáculo, da reificação. As normas sociais já estão introjetadas, é no como lidar com elas que a poética se desenvolve, se manifesta na relação com o mundo, com a tomada de consciência, e isso se dá quando o artista se enxerga em contraposição ao seu mundo cultural, quando faz escolhas divergentes, singulares.

Neste sentido a arte contextual, conforme exemplifica Paul Ardenne (2006), bem como as ideias de Guattari e Rolnik (1986) em *Micropolíticas: cartografias do desejo* nos servem como importante referência. Trabalham com a ideia de que, com a tomada de consciência do contexto, ou melhor, dos contextos, podemos recusá-los e elaborar outros modos de relação com o outro, construir modos de sensibilidade e de produção ligados ao nosso desejo de subverter esses contextos, no nível do cotidiano e das pequenas atitudes.

Podemos perceber que além de sermos atravessados por vetores aparentemente externos, alinhados ao sistema social que é constituído pela normatização, somos atravessados também por vetores de forças vivas. Ambos, padronizando ações, funcionam como aparelhos de dominação de condutas, cristalizando hábitos e maneiras de ser, compondo nossa personalidade. Por outro lado, somos atravessados pelos vetores e os agenciamos, reorientamos nossas práticas, não cristalizamos núcleos de repressão ou núcleos ideologicamente positivos alinhados ao sistema mercadológico. Tudo isso é determinante nas nossas práticas (sociais, culturais, artísticas): a forma como lidamos com o mundo depende de nossos agenciamentos, de como estamos sendo e nos tornando outro, e da posição que decidimos tomar.

“No fundo, só há uma cultura: a capitalística. É uma cultura sempre etnocêntrica e intelectocêntrica (ou logocêntrica), pois separa os universos semióticos das produções subjetivas.” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p.23).

Estas tensões podem nos guiar para o conformismo ou para o movimento, para a processualidade ou para o desejo utópico, reproduzindo a ideologia dominante ou negando-a e trabalhando na multiplicidade, ou ainda buscando construir microutopias, micropolíticas, novas formas de existência.

A ideia de trabalhar nesse nível chamado “micro”, termo que aparece tanto em Bourriaud, Rancière, Guattari e Rolnik, tem origem em Foucault em *Microfísica do poder*. O pensamento de Foucault neste livro se diferencia das análises tradicionais da estrutura social (como as de Marx, por exemplo). As análises tradicionais se ocupam de compreender os fenômenos sociais em grande escala, pensando os fenômenos coletivos (estrutura, estado, classes sociais etc.); pretendem, pois, analisar os grandes sistemas de poder e são entendidas como análises em nível “macro”.

Foucault, a partir dos anos 60, trabalha com o pensamento de que o poder não está nas mãos do Estado ou da Estrutura, mas que ele é presente em todas as formas de relação, e assim parte para análises mais individualizadas, focando no indivíduo e nas relações que este estabelece com o meio. Essa seria uma forma de análise micro, segundo Foucault: “[...] o programa que elas formulam é o de realizar análises fragmentárias e transformáveis” (FOUCAULT, 1985, p.06). Considera assim que não existe “o poder” e sim relações de poder em todos os aspectos da vida social, permeando todas as práticas cotidianas. O conceito de “micro-poder” é definido desta maneira:

Poder este que intervém materialmente, atingindo a realidade mais concreta dos indivíduos – o seu corpo – e que se situa ao nível do próprio corpo social, e não acima dele, penetrando na vida cotidiana e por isso podendo ser caracterizado como micro-poder ou sub-poder. (FOUCAULT, 1985, p.12).

Nessas relações de micro-poderes podem ser elaboradas formas de resistência, no sentido de subverter, desobedecer às regras impostas por detentores de um tipo de poder. Mas o tipo de resistência contra esses micros não tem um lugar comum, próprio para ela, existem pontos de resistência móveis e transitórios. A importância de pensar esses “micro-poderes” consiste no fato de podermos, por meio desta análise, compreender as relações de poder que nos oprimem e nos dominam nas nossas práticas mínimas, no cotidiano.

Esses poderes não são algo exterior, mas algo que atua diretamente em nós, de maneira que “[...] manipula seus elementos, produz seu comportamento, enfim, fabrica o tipo de homem necessário ao funcionamento e manutenção da sociedade industrial capitalista.” (FOUCAULT, 1985, p.17). São poderes camuflados na estrutura e muitas vezes nem percebemos suas imposições e dominação. Mas não podemos desconsiderar que existe um poder maior que domina todos os campos: o poder da estrutura capitalista, dada pelos Aparelhos de Estado.

Outra questão que merece ser levantada é: essas ações e análises no nível do micro poderiam levar a transformações no nível do macro? Nesse ponto tenho algumas reservas. Isso não fica claro, mas ele pensa da seguinte forma:

O importante é que essa relativa independência ou autonomia da periferia com relação ao centro significa que as transformações ao nível capilar, minúsculo, do poder não estão necessariamente ligadas às mudanças ocorridas no âmbito do Estado. Isso pode acontecer ou não, e não pode ser postulado aprioristicamente. (FOUCAULT, 1985, p.07).

Assim, parece crer em uma possibilidade de que essas transformações, em alguma situação, possam alcançar o nível macro. Existe aí um ponto de discordância entre meu trabalho e a teoria de Foucault: as análises e ações no nível do micro não poderiam, por um processo natural, um dia alcançar uma transformação no nível macro, ou seja, na estrutura social como um todo.

Para uma intenção transformadora, revolucionária, acredito que as análises tradicionais de Marx fazem mais sentido; no entanto, tendo em vista o contexto atual, as análises e ações no micro aparecem como única alternativa, principalmente no campo da arte, já que como diria Bourriaud, ela atravessa um momento em que deve resistir a si mesma, deve lutar para existir.

Mas Foucault não pretende fazer desse tipo de análise um método universal ou um caminho a ser seguido; por isso podemos fazer uso dessa teoria, sem abandonar as teorias tradicionais. Apesar de Foucault não pretender que sua teoria se tornasse método, muitas práticas artísticas contemporâneas têm trabalhado neste campo, propondo micropolíticas e microutopias. A partir do estudo de pequenas coisas da vida comum e do cotidiano, propõem diferentes possibilidades de ação e usos dos espaços, e foi por esse viés que produzi as ações deste projeto artístico.

Acredito que não nos encontramos tão engessados quanto defende Flusser, nem tão fortes nas pequenas ações como pensa Foucault. A meta mais urgente não deve ser a completude, a unidade, a perfeição, mas sim a processualidade. Lutar por “uma ideologia” não parece mais possível no momento, mas existem muitos desejos ideológicos que se atravessam.

Se não podemos negar nossa cultura nem transformar a sociedade, podemos ao menos interferir nos recortes das estruturas sociais, podemos buscar a crítica e a subversão, podemos fazer agenciamentos transversais, tornarmo-nos outros, pelo viés da ação prática,

seja esta artística ou outra. Portanto as condições, os delineamentos, os recortes de nossa prática se dão pela forma como somos afetados pelo mundo, e pela forma como lidamos com o que nos afeta, pela forma como nos constituímos.

1.2. Algumas estratégias para lidar com a reificação dos seres na contemporaneidade, possíveis no campo da arte:

Este item pretende refletir algumas formas de produção/práticas artísticas, tendo como instrumento de análise as ideias do teórico contemporâneo francês Nicolas Bourriaud reunidas sob o título de *Estética Relacional*, e a teoria proposta por Guy Debord, mais importante representante do Movimento Situacionista, em seu livro *A sociedade do espetáculo* (1997) e o *Manifesto Internacional Situacionista* de 1960. As ideias de Debord e Bourriaud serão base para pensar práticas que pretendem atuar em níveis diferentes um do outro (um no micro, outro no macro), e as fragilidades e especificidades de cada uma delas.

Assim, ao pensar a prática artística, busco reflexão no movimento situacionista de Debord, tomando-o como exemplo de um tipo de arte que visa atuar no nível macro. Abordarei outros autores que têm uma visão crítica a respeito dos situacionistas, e propõem práticas artísticas como micropolíticas, além da teoria da estética relacional de Bourriaud, os textos *A partilha do sensível* e *O espectador emancipado* de Rancière, e ainda a obra *Micropolíticas: cartografia do desejo* de Guattari e Rolnik.

Considerando que somos atravessados pelos vetores já mencionados, como a prática artística pode ser um meio de intervir no que nos afeta, pessoalmente e coletivamente? Dentre os autores estudados, o que parece haver em comum é o desejo de aproximação entre a arte e a vida, o desejo por uma certa democratização dos espaços de produção e instauração da arte.

Isso nos leva a uma reflexão primeira, pois o fato de levar a arte para a rua, para o encontro com o outro, democratiza a relação do público com a arte? Acredito que não; pode aproximar sim o público da arte, mas democratizar a arte parece um desejo utópico, que o contexto não permite.

Pois a era do excesso de imagens no meio urbano dificulta a separação para um público imerso, açodado por elas entre o que é arte, o que é propaganda. Os espaços urbanos carregados de informações, de transeuntes, não separam a ação artística da

variedade de práticas que ocorrem neste meio; são efeitos da sociedade do espetáculo, e efeitos da urbanização.

Walter Benjamin comenta como a arte sofre ressignificações com o desenvolvimento das formas de produção capitalista em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1996). Diante disso muitos artistas e teóricos da arte passam a repensar tanto a forma de utilização dos espaços de exposição quanto à forma de produção/práticas e instauração da arte, trazendo ideias sobre uma aproximação entre arte e vida social.

Mesmo compreendendo estas dificuldades, entendo que a prática artística que tem o ambiente urbano como contexto tem por objetivo ampliar os limites da arte. Segundo Benjamin, a arte deve cumprir uma função social fundada na *práxis* política.

Para pensar estas estratégias no nível “macro”, tomarei como ponto de partida o pensamento de Guy Debord em *A sociedade do espetáculo* e no texto *Manifesto Internacional Situacionista*⁶. A base da concepção teórica acerca da arte desenvolvida por Debord, bem como do movimento situacionista na década de 1960, é que a arte ou é revolucionária ou não é nada. Assim, os situacionistas definiam a arte: “Contra a arte unilateral, a cultura situacionista será uma arte do diálogo, uma arte da interação.” (MIS; 1960).⁷

Tomando esta tese como ponto inicial, Debord busca elaborar uma teoria crítica da sociedade de consumo, e uma prática política revolucionária alternativa, tendo como foco central o campo das práticas artísticas e culturais.

É pela proposta de novas ações/práticas artísticas que Debord e o movimento situacionista acreditavam poder revolucionar a vida social, e dar conteúdo real à sua principal tese, de que a arte só pode ter uma função social, a de ser revolucionária, superando os supostos limites revolucionários das organizações sociais (políticas) tradicionais de luta, que não foram capazes de organizar a vida social sob novas formas, isto é, para além da sociedade do espetáculo.

⁶ O movimento situacionista surge em julho de 1957, por meio da fusão de algumas tendências artísticas e literárias, incluindo influências do Dadaísmo, Surrealismo e do grupo Fluxus. Os situacionistas tinham como propósito uma redefinição radical do papel da arte, devendo superar a arte e transformá-la como parte da construção da vida cotidiana, entendendo que essa superação só seria possível através da transformação ininterrupta do meio urbano, fazendo da arquitetura e do urbanismo suas ferramentas de revolução.

⁷ Todas as vezes que citarmos o Manifesto Internacional Situacionista usaremos a sigla MIS; o ano que segue às citações é o ano de sua publicação original, na Revista *Internationales Situattioniste* nº4, maio de 1960.

É importante notar que para Debord, no contexto em que o movimento situacionista (década de 1960) intervém, a arte e a vida social estão mediadas por imagens que assumem o papel do real, definindo o conteúdo das relações sociais (DEBORD, 1997, p.14). Tais ideias dialogam com os textos *Nossas imagens e Nosso Divertimento* de Flusser, 1983.

Passarei a explicitar e refletir sobre as principais propostas práticas deste movimento artístico, literário e político, à luz dos objetivos fixados em seu documento/programa base o Manifesto Situacionista de 1960.

Para os situacionistas, essa nova arte deveria propor articulações entre arte e vida, arte e política, arte e cidade, e a nova beleza deveria ser de situação, ou seja, provisória e vivida diretamente. Segundo Debord, na sociedade do espetáculo, o artista deve ser um ser social que se desdobra no mundo.

As ações artísticas situacionistas são entendidas como a realização de “[...] um jogo superior, que mais exatamente é provocado pela presença humana.” (MIS, 1960). Seria como um jogo da participação total; este movimento não pretendia criar obras de arte intocáveis, mas, ao contrário, procurava subverter os espaços institucionalizados da arte, apresentando-se contra obras que são armazenadas como mercadorias na galeria.

Suas práticas prezavam pela interação, pelas intervenções urbanas; aproximando-se de uma militância, pois pretendiam, por meio de ações, deixar claro suas posições: culturais, sociais, e políticas. Dentre suas práticas era comum a panfletagem, construção de mapas, declarações, envio de telegramas e outras ações que visavam a crítica da vida cotidiana na sociedade do espetáculo e a transformação do meio urbano.

Os principais conceitos metodológicos propostos para a ação prática, desenvolvidos pelos situacionistas são: deriva, desvio e psicogeografia. Estes conceitos são abordados em *Guia prático para o desvio* de Wolman e Debord (1956).⁸

É necessário compreender que a questão central na prática situacionista é considerar que a sociedade, por meio da participação total, é capaz de transformar a vida cotidiana e,

⁸ **Psicogeografia:** trata-se de um método de estudo do ambiente urbano, por meio da prática da deriva pensando questões afetivas e subjetivas relacionadas a estes espaços, a cartografia e o caminhar pela cidade fazem parte deste estudo.

Deriva- trata-se de um procedimento de estudo psicogeográfico, um método pelo qual se estuda as ações do ambiente buscando romper com a racionalidade das representações do espaço urbano, compreendendo-o como labirinto, espaço a ser decifrado e conhecido pela experiência.

Desvio: trata-se de se utilizar de algo no interesse de subverter seu propósito inicial, não apenas deslocá-lo para o lugar da arte, mas deslocar seu propósito. Traz a ideia de apropriação subversiva de imagens ou textos conhecidos, na intenção de crítica.

mais tarde, de revolucionar todos os seus aspectos culturais, sociais e políticos, ou seja, transformação no nível macro. Aqui é onde discordo desse movimento: entendo a necessidade de transformar a realidade social, pondo fim ao modelo capitalista de sociedade; mas, na minha visão, a arte não daria conta desta responsabilidade como prática social isolada.

Mas a referência desse movimento é interessante para este trabalho: por considerar fundamental ter consciência de que esta realidade deve ser transformada, por considerar importante que esse desejo possa atravessar a prática, mesmo sabendo que é só um desejo e que vai ocupar agora o espaço das “microutopias”. Também é um referencial importante pelos aspectos da metodologia prática, dos quais me interessam a psicogeografia, a deriva e o desvio, como métodos eficientes para a elaboração desta prática.

Os situacionistas pretendiam criar situações, ou usar de situações, e fazer com que os espectadores deixassem de sê-lo, e se tornassem autores, artistas. Que todos construíssem juntos no objetivo de transformar, por meio da ação direta, convencidos de que o papel de situacionista deveria ser de todos, para dar fim à sociedade do espetáculo, ou seja, ao sistema vigente.

Por outro lado, a proposta teórica elaborada por Bourriaud pretende atuar nas “microrrelações”; seu foco central está no diagnóstico de que a arte contemporânea deve ser o lugar das relações inter-humanas, inscrevendo-se na tradição filosófica do materialismo aleatório, definido por Althusser como “materialismo do encontro fortuito”. (BOURRIAUD, 2009, p.25). Por isso, trata da possibilidade de uma arte relacional e define sua teoria como: estética relacional. Não considera sua teoria uma teoria da arte, mas uma teoria da forma.

O autor cita com frequência o movimento situacionista, principalmente o livro *A sociedade do espetáculo*, para pensar e fundamentar sua teoria. O pensamento de Bourriaud atualiza o situacionismo e entende o contexto da sociedade atual como espetacular, onde todas as relações sociais estão postas como mercadorias. Diante deste contexto, coloca sua problemática: “É aqui que se situa a problemática mais candente da arte atual: será ainda possível gerar relações no mundo, num campo prático – a história da arte – tradicionalmente destinado à ‘representação’ delas?” (BOURRIAUD, 2009, p.12).

Assim, considera que as “[...] modalidades e funções da arte evoluem conforme a época e os contextos sociais.” (BOURRIAUD, 2009, p.15). Isto demonstra possível diálogo

com a ideia de Walter Benjamin sobre as tendências evolutivas da arte, e sobre a função social, onde afirma que, com os efeitos da industrialização, a arte passa a ter uma função social que se transforma e passa a fundar-se não mais no ritual, mas sim na *práxis* política.

Ao tratar a questão tomando como exemplo a pintura, Benjamin diz: “Quanto mais se reduz a significação social de uma arte, maior fica a distância, no público, entre a atitude de fruição e a atitude crítica, como se evidencia com o exemplo da pintura.” (BENJAMIN, 2000, p.188).

A obra de arte contemporânea, segundo Bourriaud, perde seu ar luxuoso e elitista, e passa a existir na vida cotidiana, ou seja, em níveis menores que o proposto pelos situacionistas. Funciona como relação de troca, em contraposição aos modos de vida atual que restringem e uniformizam as relações humanas.

A arte vai ao encontro do outro, propõe um “interstício social” termo usado por Marx e que se refere a novas possibilidades de troca, para além das vigentes no sistema capitalista. O projeto político da estética relacional é problematizar e investigar a esfera das relações humanas no contexto da vida urbana e capitalista.

É importante deixar claro que, para Bourriaud: “A questão não é mais ampliar os limites da arte, e sim testar sua capacidade de resistência dentro do campo social global.” (BOURRIAUD, 2009, p.43). Não se trata de intencionar grandes transformações revolucionárias, pois o contexto de espetacularização integrado nos afasta da crença revolucionária. “As utopias sociais e a esperança revolucionária deram lugar a microutopias cotidianas e a estratégias miméticas.” (BOURRIAUD, 2009, p.43).

Uma prática artística que pretende se inserir no campo da estética relacional trabalha no campo das relações sociais de forma efetiva. A questão central é o encontro para elaboração coletiva de sentido. Não basta o objeto, ou a intenção do artista, pois ele tem que conseguir habitar o mundo comum, gerar outras relações, buscar objetivar ou mesmo desestabilizar as relações sociais, apropriando-se de hábitos e situações perturbadoras para transformá-las em possibilidade de vida.

No interior desse interstício social, o artista deve assumir os modelos simbólicos que expõe: toda representação (mas a arte contemporânea cria modelos, e não propriamente representações, ela se insere no tecido social sem propriamente se inspirar nele) remete a valores transferíveis para a sociedade. (BOURRIAUD, 2009, p.25).

De acordo com o pensamento de Bourriaud a presença do outro é fundamental na construção do trabalho artístico; não é mais um simples espectador, agora a micro comunidade é considerada e convidada a participar, a contribuir, a dar sentido. O público e a intenção articulada com o contexto é o que dá forma à obra; o autor comenta que a forma nasce do desvio e do encontro aleatório. “A obra pode ser definida como um encontro fortuito duradouro.” (BOURRIAUD, 2009, p.27).

Este tipo de proposta artística leva o público a tomar consciência do contexto em que está inserido, demonstrando um caráter crítico; a proposta relacional se insere no campo estético, histórico social e político. Sobre as obras relacionais Bourriaud demonstra a intenção subversiva de sua teoria:

O que elas produzem são espaços-tempos relacionais, experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológicas da comunicação de massa; de certa maneira, são lugares onde se elaboram socialidades alternativas, modelos críticos, momentos de convívio construído. (BOURRIAUD, 2009, p.62).

Sob esta perspectiva, entende-se que a arte se diferencia das outras atividades humanas porque permite uma relativa transparência social ao se abrir ao diálogo. Para este autor a urgência em nossa sociedade é a de buscar a emancipação das relações inter-humanas, buscar a emancipação da comunicação, e não mais a emancipação humana, como expressava o desejo situacionista. Considera mais urgente inventar relações e reaproximar os sujeitos.

Procuro agora refletir sobre estas práticas articulando-as ao pensamento de Rancière. Em *A partilha do sensível*, este autor não pretende nos apresentar uma proposta prática, mas analisar as relações que a partilha do sensível estabelece entre política e estética. Mesmo assim seu discurso aponta algumas possibilidades de pensar as ações práticas, pois entende que o artista pode alterar o comum, pode desenvolver formas para uma “[...] repartilha política da experiência comum.” (RANCIÈRE, 2010, p.18).

A teoria de Rancière não apresenta um ideal revolucionário como os situacionistas, nem mesmo defende uma arte ativista, mas sim uma arte da entrega, a arte como uma forma de partilha do sensível.

O importante é que é a esse nível, ao nível do recorte sensível do que é comum à comunidade, das formas de sua visibilidade e da sua organização, que se coloca a questão da relação estética/política. É a partir daí que podemos pensar as intervenções políticas dos artistas. (RANCIÈRE, 2010, p.20).

Seu discurso parece dialogar com Bourriaud no sentido de que, para os dois, a arte se aproxima da vida comum e pode interferir nela por sua forma. É na relação com o comum que se articulam formas de ação (nos níveis micros, em recortes do sensível). Entendendo a prática artística como um meio e não um fim, ela torna-se um meio para buscar outras formas de vida e de experiência, mas para ele a arte não transforma de fato a sociedade. “A política joga-se aí, como relação entre o palco e a sala, significação do corpo do actor, jogos de proximidade e distância.” (RANCIÈRE, 2010, p.19).

No entanto, Rancière considera que existe uma aliança momentânea entre políticos e artistas revolucionários devido a uma interface entre os diferentes suportes (que também podem ser chamados de elementos transversais) que aproxima o artista que despreza a figuração e a representação do mundo, e o revolucionário que busca a transformação, que busca inventar a vida nova.

As artes só emprestam aos projetos de dominação ou de emancipação aquilo que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, aquilo que têm em comum com eles: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. A autonomia de que elas podem usufruir ou a subversão que podem reivindicar assentam sobre esta mesma base. (RANCIÈRE, 2010, p.20).

Como afirma Bourriaud, a prática é gerada no mundo, no contato com o outro, na troca, e habita este mundo. É neste encontro dos corpos que as estruturas vigentes podem ser desestabilizadas, e outras podem ser construídas em direções imprevisíveis.

Portanto é por este viés, da troca, da entrega, da subversão e do encontro dos corpos que a prática artística – que pretende atuar de fato, na intenção de subverter, mesmo que por um recorte micro da realidade – é por esse viés e pelos vários atravessamentos que o artista sofre, que ele constrói sua prática e se constitui como artista.

Podemos encontrar algumas semelhanças entre a teoria de Bourriaud e o pensamento de Guattari e Rolnik em *Micropolíticas: cartografias do desejo*. Estes dois autores entendem que o sistema tem por base a padronização dos desejos, e essa padronização se dá de maneira mais territorializada, em escalas menores direcionadas a pontos específicos de uma etnia ou comunidade, por exemplo.

Eles não consideram a produção de subjetividade como algo da natureza humana; trabalham com “[...] a ideia de uma subjetividade de natureza industrial, maquínica, ou seja, essencialmente fabricada, modelada, recebida, consumida.” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 25).

Sua proposta seria trabalhar com os “inconscientes que protestam”, entendendo inconsciente como a maneira de nos organizarmos e de nos orientarmos no mundo. Seria então esse protesto nos ocuparmos de traçar diferentes modos de inserção social, inventar outros mundos, outros espaços de vida, outros territórios. Esses diferentes modos de inserção funcionam como micropolíticas, tendo sob domínio as “estratégias da economia do desejo no campo social”.

Essas ideias encontram referência em Foucault, na teoria dos “micro-poderes”, por considerar que, para compreendermos os fenômenos da atualidade, é preciso entender do nível micro para o macro; entender a produção de subjetividade coletiva do contexto analisado, ou melhor, do “microcontexto”. Explicam desta maneira:

A problemática micropolítica não se situa no nível da representação, mas no nível da produção de subjetividade. Ela se refere aos modos de expressão que passam não só pela linguagem, mas também por níveis semióticos heterogêneos. Então, não se trata de elaborar uma espécie de referente geral interestrutural, uma estrutura geral de significantes do inconsciente à qual se reduziriam todos os níveis estruturais específicos. Trata-se, sim, de fazer exatamente a operação inversa, que, apesar dos sistemas de equivalência e de tradutibilidade estruturais, vai incidir nos pontos de singularidade, em processos de singularização que são as próprias raízes produtoras da subjetividade em sua pluralidade. (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 28).

Guattari e Rolnik entendem que, ao traçarmos novas formas de inserção social no mundo, estamos dando golpes neste sistema de determinações de subjetividade. Funciona como uma forma de resistência a esse controle social pelos processos de diferenciação em relação ao que é imposto, criando fatores de resistência, buscando produzir modos de subjetividade diferentes.

Guattari chama isso de “revolução molecular”, pois questiona o sistema em sua dimensão da produção de subjetividade. Este termo, segundo ele sem importância, parece sugerir que as práticas micropolíticas intencionam revolucionar (transformar) aspectos da produção de subjetividade por meio da invenção de outros processos de singularização, contrários aos aspectos do que chama “subjetividade capitalística”, ou seja, as determinações do capitalismo no campo do desejo.

A ideia de revolução molecular diz respeito sincronicamente a todos os níveis: infrapessoais (o que está em jogo no sonho, na criação, etc.); pessoais (por exemplo, as relações de autodominação, aquilo que os psicanalistas chamam de Superego); e interpessoais (a invenção de novas formas de sociabilidade na vida doméstica, amorosa, profissional, na relação com a vizinhança, com a escola, etc.). [...] A revolução molecular consiste em produzir as condições não só de uma vida coletiva, mas também da encarnação da vida para si próprio, tanto no campo material, quanto no campo subjetivo. (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p.46).

Seguindo este pensamento, consideram que os problemas no sistema capitalista não são exclusivamente da alçada das lutas políticas e sociais em grande escala. Além disso, esses problemas não atingem apenas de forma geral o todo social, tem especificidades fragmentárias, porque aquilo que nos ameaça e modeliza não é apenas o imperialismo, o capitalismo como um todo, mas, como disse Foucault, existem relações de poder em todas as formas de relação social nas quais nos inserimos.

Devemos nos ocupar dessas relações de “micro-poderes” e nos contrapor de maneira mais autônoma, conforme afirmam: “A função de autonomização num grupo corresponde à capacidade de operar seu próprio trabalho de semiotização, de cartografia, de se inserir em níveis de relações de força local, de fazer e desfazer alianças etc.” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 46).

Até aqui está fácil concordar, pois é mais fácil compreender a realidade em seus recortes, a partir de aspectos e características de um grupo, de uma comunidade, por exemplo, e propor ações neste nível. Também me parece óbvio que a luta política não é responsabilidade apenas de organizações e movimentos sociais revolucionários. Mas existe um poder maior, e isso não deve ser ignorado, senão poderíamos dizer que é suficiente transformar algum recorte da realidade no qual estamos inseridos e esquecer o todo que nos insere no mundo.

Mas, segundo esses autores, não se trata de ignorar as questões globais, mas “[...] sem ficar nessa posição constante de dependência em relação ao poder global [...]” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 46). O que interessa então é encontrar modos de produzir processos de singularização por meio de devires diferenciais. A partir da captação de elementos do cotidiano e das situações, construir outras referências práticas e até teóricas de maneira automodeladora, criar as próprias cartografias do desejo, inventar a *práxis* e assim criar frestas, subverter o “sistema de subjetividade dominante” por meio do que chamam “microprocessos revolucionários”: é isso que definem como processos de singularização.

Para tanto devemos desenvolver novos agenciamentos, e estes permitirão dois tipos de atitude, conforme os autores explicam:

[...] – a atitude normalizadora, que se traduz de duas maneiras diferentes, mas complementares: ignorá-los sistematicamente, considerando-os meros problemas secundários ou arcaísmos, ou recuperá-los e integrá-los.

– a atitude reconhecedora, que considera esses processos em seu caráter específico e em seu traço comum, de modo a possibilitar sua articulação. Só essa articulação é que vai permitir uma mudança efetiva da situação.

Qualquer emergência de singularidade provoca dois tipos de resposta micropolítica: a resposta normalizadora ou, ao contrário, a resposta que busca direcionar a singularidade para a construção de um processo que possa mudar a situação, e talvez não só local. (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p.50).

Aqui se encontra algo que, se não é questionável, deve ser minuciosamente explicado. Quando dizem que nossa atitude pode mudar a situação local, uma “microssituação”, entende-se bem; mas quando dizem talvez não só local, abrem para uma situação maior, como se as pequenas atitudes pudessem de alguma forma alcançar níveis macros, a dúvida se instaura. Pois a crítica que incide sobre o movimento situacionista toca justamente no fato de crerem na transformação social por meio de sua prática, ou seja, atingir o todo social (macro). Guattari e Rolnik parecem crer que as micropolíticas também podem alcançar este nível, só que partindo das microrrelações das produções de singularidades locais. Dizem: “A revolução molecular é o despontar dessa noção de desejo, tanto a nível microscópico quanto em escala social. [...] A verdadeira revolução social passa pela capacidade de se articular, de deixar o processo de singularização se afirmar.” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 56).

Percebe-se que alguns dos termos mais usados pelos situacionistas aparecem na proposta das micropolíticas, mas postas sobre outra base, uma base que se contrapõe à dos situacionistas. Ou melhor, dizendo que parte de outros níveis:

Seria preciso instaurar dispositivos e estruturas que estabelecessem um modo de contato totalmente diferente. Uma espécie de autogestão, de auto-organização de uma problemática que não parte de um ponto central que vai dispor os elementos, esquadrihar, fazer uma ordem do dia, mas que, pelo contrário, deixa os diferentes processos singulares tentarem um desdobramento rizomático. Isso é muito importante, mesmo quando não funciona. (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 126).

Independente de alcançar grandes ou micro mudanças, são as experiências, as tentativas que nos permitem descobrir mais sobre nosso contexto e sobre nós mesmos, pela produção de subjetividade ou pela prática política. Os objetivos são os mesmos: transformar a realidade social. O ideal talvez fosse tentar uma articulação mais profunda entre essas duas práticas.

Compreende-se que o capitalismo se alimenta, determina e controla a produção de subjetividade, e que a resistência a isso não é apenas da competência dos movimentos sociais e revolucionários. As pessoas podem e devem, em seus pequenos grupos, práticas,

comunidades, espaços etc., buscar suas estratégias de romper com essas modelizações. Mas no que se refere a isso, deixam bem claro: “Não se trata mais de nos reapropriarmos apenas dos meios de produção ou dos meios de expressão política, mas também de sairmos do campo da economia política e entrarmos no campo da economia subjetiva.” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 139).

O texto aqui citado não diz respeito especificamente à prática artística, mas propõe uma forma de análise que possa ser colocada em prática em diferentes campos, por diferentes grupos, minorias, indivíduos. Por isso, é difícil compreender por que deveríamos “sair” do campo da economia política. Consideramos que a economia política tem suas especificidades, e também que ela pode contribuir para as problemáticas da subjetividade, assim como para a elaboração de práticas (independente do campo) que trabalhem contra “o sistema de produção de subjetividade”. As práticas podem ser articuladas, atravessadas por outros elementos teóricos, mas para Guattari e Rolnik:

Neste sentido, as problemáticas da subjetividade vão se colocar em termos totalmente diferentes daqueles do marxismo. Para o marxismo, as questões do desejo, da arte, da religião, da produção das ideias, etc. são do domínio de uma superestrutura, que depende dialeticamente das infraestruturas produtivas. Mas a partir do momento em que é exatamente no seio dessas infra-estruturas produtivas que se encontra, e cada vez com maior importância, a produção de subjetividade, é impossível manter a oposição infra versus superestrutura. É impossível a uma leitura política para compreender e questionar o CMI. (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 139).

Guattari afirma que a maneira como o marxismo é utilizado esmaga as revoluções moleculares, para em seguida tecer vários elogios a Marx. Mas considera que sua teoria não consegue explicar muitos dos fenômenos “menores, ou micros”. Essa crítica com relação ao marxismo me parece mal explicada.

Não pretendo me aprofundar nessa discussão, o objetivo desta pesquisa não é entrar em defesa do marxismo, mas Marx não coloca oposição entre infraestrutura e superestrutura como pólos extremos.

Marx considera que os elementos que compõem o todo social não são fixos, eles se desenvolvem contraditoriamente, o que não implica a exclusão da “complementação”, mas sim, sua inclusão: “La dialéctica ‘es el estudio de la contradicción en la esencia misma de las cosas’ o, lo que es lo mismo, ‘la teoría de la identidad de los contrarios’.” (ALTHUSSER, 1971, p.160).

É por este prisma que podemos verificar a especificidade da dialética marxista como nos atesta Althusser, em entrevista de 1968 ao jornal do Partido Comunista Italiano *L'Unità*, problematizando os ataques permanentes à descoberta científica de Marx, a teoria materialista da história e sua expressão na filosofia, o materialismo dialético⁹.

O conjunto de interpretações economicistas (idealistas) sobre a proposta teórica fundada por Marx e Engels – que tendem a definir Marx como um economista, reduzindo a complexidade da realidade social a uma de suas instâncias, o processo econômico-material – não encontra abrigo na ciência da história fundada por Marx como evidencia Althusser. O próprio Marx afirma, ao desnudar o equívoco idealista (sob a forma do economicismo)¹⁰ do método da economia política clássica e definir como princípio da ciência da história, a tese de que a realidade social, uma formação social determinada historicamente, é um todo complexo estruturado¹¹. Nas palavras de Marx:

⁹ Lutar contra a visão de mundo burguesa e pequeno-burguesa que sempre ameaçou a teoria marxista e que a permeia profundamente hoje em dia. A forma geral dessa visão de mundo é o economismo (hoje "tecnocracia"), e seu "complemento espiritual", o idealismo ético (hoje "humanismo"). O economismo e o idealismo ético formaram a base opostora na visão de mundo burguesa desde as origens da burguesia. A atual forma filosófica dessa visão de mundo é o neo-positivismo e seu "complemento espiritual", o subjetivismo existencialista-fenomenológico. [...] As posições de classe em confronto na luta de classes são "representadas" no domínio das ideologias práticas (ideologias religiosas, éticas, legais, políticas, estéticas) por visões de mundo de tendências antagônicas: idealistas (burguesas) e materialistas (proletárias). Todos desenvolvem espontaneamente uma visão de mundo. As visões de mundo são representadas no domínio da teoria (ciência + as ideologias "teóricas" que envolvem a ciência e os cientistas) pela filosofia. [...] A aposta definitiva da luta filosófica é a luta pela hegemonia entre as duas grandes tendências de visão de mundo (materialista e idealista). O principal campo de batalha dessa luta é o conhecimento científico: contra ou a favor dele. Deste modo, a batalha filosófica mais importante ocorre na fronteira entre o conhecimento científico e o ideológico. Lá, as filosofias idealistas que deprezam a ciência lutam contra as filosofias materialistas que servem às ciências. A luta filosófica é uma esfera da luta de classes existente entre visões de mundo. No passado, o materialismo sempre foi dominado pelo idealismo. A ciência fundada por Marx mudou toda a conjuntura do domínio teórico. É uma ciência nova: a ciência da história. Dessa forma, isso nos possibilitou conhecer, pela primeira vez, as visões de mundo que a filosofia representa na teoria; isso nos permitiu entender a filosofia. Isso nos fornece recursos para mudar as visões de mundo (a luta de classe revolucionária guiada pelos princípios da teoria marxista). A filosofia é assim duplamente revolucionada. O materialismo mecanicista, "idealista historicamente", se torna o materialismo dialético. O equilíbrio das forças é invertido: agora o materialismo pode dominar o idealismo na filosofia e, se as condições políticas estiverem concretizadas, pode também conduzir a luta de classe pela hegemonia entre as visões de mundo. (ALTHUSSER, 1968, s/p).

¹⁰ Por economicismo ou economismo compreende-se certa concepção filosófica idealista (ideológica) que tende a reduzir a complexidade dos fenômenos sociais, das práticas sociais, a uma das dimensões do todo social complexo, a saber: a dimensão econômica da produção e reprodução social. Concepção imputada a Marx e à sua teoria da história por vários de seus críticos, mas que curiosamente foi uma das formas de idealismo burguês que Marx enfrentou sistematicamente ao longo de sua obra e que foi teoricamente "liquidada" em *O Capital* (2008).

¹¹ -Sobre o princípio teórico adotado por Marx ao fundar sua teoria científica da história (materialismo histórico), de que a realidade social é *um todo complexo estruturado* ou *uma síntese de múltiplas determinações* fugindo a qualquer determinismo simples ou monismo e colocando o caráter complexo (sobredeterminado) da contradição e da dialética marxista, ver: Althusser, *Um todo complexo estruturado 'ya dado'* (1971).

O concreto é concreto, porque é a síntese de muitas determinações, isto é, unidade do diverso. [...] O todo, tal como aparece no cérebro, como um todo mental, é um produto do cérebro pensante, que se apropria do mundo da única maneira em que o pode fazer, maneira que difere do modo artístico, religioso e prático de se apropriar dele. (MARX, 2008, p.258-260).

Guattari ainda diz que: “É justamente essa alternativa – movimento ou militância tradicional – que é preciso desmontar. Considero necessário sair dessa lógica que opõe as possibilidades de singularização no campo do desejo às possibilidades de uma política capaz de enfrentar o poder de Estado, os grandes corpos sociais constituídos.” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 141).

Também não concordo com isso, não acredito que as práticas micropolíticas devem ou podem substituir a prática política e a militância, não que possa haver um melhor ou pior, mas são possibilidades que não precisam se contrapor de maneira tão rígida, onde se deva negar uma prática em função da outra.

Considero que beber nas teorias marxistas é ainda o caminho mais seguro para quem, em sua prática (independente do campo), pretende se contrapor às determinações e lógicas do capitalismo. Podemos dizer que esses ideais fomentam a subjetividade, e assim atravessam minha prática e minha subjetividade.

Não concordo ainda com Guattari quando afirma que as relações de força, de classe, de poder, só podem ser analisadas nas suas especificidades, nas suas próprias referências, no nível “micro”. Considero isso muito válido, mas não é a única forma, e talvez esteja longe de ser a melhor. Para mim parece mais uma alternativa emergencial, dado o contexto espetacularizado e alienante no qual nos encontramos, e é assim que tomo como referência as práticas micropolíticas, após essas ressalvas.

Quando me refiro aos fenômenos de revolução molecular, quando me ocupo dele, posso me esforçar para transformar alguns aspectos de nossa vida pessoal, em relação a um grupo, ao corpo, ao meio ambiente, enfim em relação às pequenas coisas que me cercam; trata-se de assumir a vida cotidiana sem um discurso vitimado. Guattari considera que essas práticas podem ir muito longe, e até podem mesmo ir mais longe, mas considera:

É evidente que coisas como a miséria existem e que, para lutar contra isso, não basta a afirmação de movimentos moleculares. E a recíproca também é verdadeira: um movimento molecular não poderia sobreviver durante muito tempo sem estabelecer uma política em relação às forças existentes, aos problemas econômicos, à mídia etc. (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p.141).

Eles dizem, aqui, de um fato e de um problema. É fato que as práticas micropolíticas não resolveriam o problema da miséria nem em um milhão de anos, e o problema aparece na recíproca: as práticas minúsculas tendem a desaparecer, sendo absorvidas em meio ao todo, ou esquecidas. Guattari afirma que: “[...] o problema de uma analítica micropolítica é, justamente, o de nunca usar um só modo de referência.” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p.132). Não existe, portanto, uma oposição nem uma visão maniqueísta entre os elementos “molares/macro” e os “moleculares/micro”; esses na verdade estão presentes em qualquer e em todos os níveis. Os problemas do desejo e da política, por exemplo, se colocam sempre e ao mesmo tempo nos dois níveis. Ocorre que é possível alguém ou um grupo ter uma ação emancipadora e libertadora no nível molar, em relação às estruturas, e no nível molecular ter ações reacionárias, conservadoras e opressoras, e o inverso também pode ocorrer.

Essa é a contradição que existe entre os níveis molar e molecular; a questão então é saber como estamos agindo por meio de nossas práticas micropolíticas, se reproduzimos ou não os modos de subjetividade dominante. Pois isso, como podemos ver, não é tão claro para identificar; é necessário elaborar nossa prática com cautela, atenção e entendimento dos contextos (micro – macro) para não cairmos na armadilha dominante da reprodução e do conformismo. Desta maneira, entende-se que:

A análise micropolítica se situaria exatamente no cruzamento entre esses diferentes modos de apreensão de uma problemática. É claro que os modos não são apenas dois: sempre haverá uma multiplicidade, pois não existe uma subjetividade de um lado e, do outro, a realidade social material. Sempre haverá ‘n’ processos de subjetivação, que flutuam constantemente segundo os dados, segundo a composição dos agenciamentos, segundo os momentos que vão e vêm. E é nesses agenciamentos que convém apreciar o que são as articulações entre os diferentes níveis de subjetivação e os diferentes níveis de relação de forças molares. (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 132).

É trabalhando nesses pontos de coexistência de níveis, e agenciando os processos de singularidade onde eles emergem, que se dá certa eficácia às práticas micropolíticas. Eficácia no sentido da prática não ser recuperada pela subjetivação capitalística, e passar a servir àquilo a que nos contrapomos. Trabalhando na articulação desses pontos e níveis, desenvolvemos o processo de reflexão e de análise, e elaboramos os projetos artísticos.

Segundo esses autores, o que nos programa e determina nossas práticas é a “função geral de equipamentos coletivos”. Guattari explica: “e quando falo em equipamentos coletivos, não estou me referindo só a coisas como ambulatórios ou centros de saúde, mas também a revistas, programas de rádio e TV destinados às mulheres.” (GUATTARI; ROLNIK,

1986, p.128). Encontramos aqui uma definição muito próxima à de “Aparelhos Ideológicos de Estado”.

Os agenciamentos, então, vão nos direcionar a encontrar pontos de passagem; essa passagem é um devir para atravessar diferentes campos. Esse devir molecular vai possibilitar que sejam afetados os sistemas de percepção de diferentes campos, da arte, da escrita etc. Nosso posicionamento não deve ser de vítimas do sistema e sim de enfrentamento e luta contra diversos sistemas, tomando posição ofensiva que evoque o devir, seja o devir mulher, o devir revolucionário, o devir animal etc.

Assim opõem a ideia de identidade a

[...] uma ideia de processos transversais, de devires subjetivos, que se instauram através dos indivíduos e dos grupos sociais. [...] num movimento processual; é isso que lhes dá sua potência de travessia em todas as estratificações – estratificações materiais, de sentido, de sistemas maquínicos e assim por diante. (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p.74).

Esses devires vão permear os diferentes modos de subjetivação, são do domínio da construção de uma subjetividade que se encontra entrelaçada e conectada com as problemáticas de campos diversos. Assim esse tipo de produção menor, ou micro, como ponto singular de criatividade pode afetar, gerando de alguma forma mutações de sensibilidade.

“O que vai ser decisivo é uma criatividade processual que faça com que as leis acabem se chocando de certo modo com a vitalidade do movimento em todos os seus componentes.” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 120).

O que estes autores propõem então, não são transmissões de ideias por meio de determinada prática, mas transmissões de sensibilidades e experimentações, experiências que visam desestabilizar as lógicas capitalísticas e que podem ser tomadas por outros campos, outros grupos, e se articularem entre si e entre outros.

Trata-se de colocar a micropolítica por toda parte, nas relações sociais, pessoais, profissionais, artísticas, amorosas; também na relação com o meio, com a natureza, com os animais. Fazê-la entrar em todos os campos e articulá-la. É nesta abordagem que nos apropriamos da micropolítica para elaboração da prática artística desta pesquisa.

Considerarei interessante usá-las como instrumento de análise das relações homem e animal e articulá-las nas investigações com os campos e níveis necessários, de modo a buscar uma desestabilização das lógicas que determinam as relações nos micro campos de

investigação. Não é preciso, para isso, descrever os problemas ambientais globais que todos conhecem, mas agir nos pontos de tensão que atravessam a produção da nossa subjetividade com relação ao objeto/relação investigada.

Interessou-me também articular essas diferentes teorias – situacionista, relacional e micropolítica – e não tomar uma ou outra como modelo de eficácia, pois entendo que pode haver uma complementariedade. Assim, desprezei e discordei de alguns aspectos e me interessei por outros, pretendendo utilizar tais teorias como uma possibilidade de costurar alguns de seus conceitos e recortes na minha prática artística.

1.3. As micropolíticas nas práticas artísticas contemporâneas:

Muitas práticas artísticas contemporâneas habitam o contexto urbano por meio de práticas micropolíticas. A maioria destas práticas toma como referência teórica os autores que tratei nesta pesquisa, sendo a busca por uma aproximação entre arte e vida, e ainda a desestabilização da ordem e das lógicas dominantes, o que há de mais comum entre eles. Geralmente trabalham de forma crítica e consciente dos contextos nos quais pretendem atuar, sendo comum se organizarem em grupos ou coletivos de arte, mas também existem artistas que atuam individualmente ou buscam colaboradores que não atuam necessariamente no campo da arte.

Esses artistas buscam estratégias para propor formas de existência, diferentes modelos de ação, diferentes formas de socialidade, de subjetivação, a partir do contexto da realidade e da vida cotidiana. Tais práticas valorizam o encontro e o diálogo com o público, e muitas vezes este público se torna também autor, artista, ajuda a construir e dar forma ao trabalho artístico. Assim, esses artistas buscam atuar na realidade concreta desenvolvendo outras possibilidades de se inserir, agir e se relacionar com e no contexto no qual estão inseridos.

Como exemplo desse tipo de prática artística que trabalha como micropolítica, trazemos o *Coletivo à deriva*. Este grupo se organizou na Universidade Federal de Mato Grosso e atua desde 2009 com ações no espaço urbano. Suas ações na cidade, segundo Maria Thereza Azevedo, uma das fundadoras/idealizadoras do grupo, “[...] surgem como possibilidades de engendramento de devires singularizadores que nos aproximam da vida.” (AZEVEDO, 2013, p.139).

Na ação artística intitulada *Sombras que passeiam*, do *Coletivo à deriva*, que teve lugar no campus da UFMT, foi realizado um passeio pelo campus utilizando sombrinhas coloridas. Trinta e seis pessoas participaram da ação, cuja proposta era repensar trajetos e percursos no campus, além de trazer uma reflexão a respeito da falta de árvores no local, problema que pode ser estendido a todo contexto urbano. A ideia surgiu de conversas com os usuários do espaço que se incomodavam com a falta de sombras durante os percursos no campus; assim, as sombrinhas passavam a ser pensadas como sombras móveis na poética destes artistas (Figura 01).

Figura 01 – Registro da ação artística *Sombras que passeiam*, 2010.



Fonte: <http://intervenartisticasnauniversidade.blogspot.com.br/>

As ações deste grupo usam como método práticas situacionistas como a psicogeografia e o desvio, e tomam também o pensamento de Guattari sobre as práticas como micropolíticas.

A ação *Sombras que passeiam* permitiu aos participantes outras vivências do espaço, outras percepções e assim a produção de sensibilidade e de singularidade. Sugerindo outras possibilidades de se apropriar do espaço público que se contrapõem à correria da cidade, um passeio com sombras coloridas que se movem para garantir a possibilidade de caminhar, simplesmente caminhar, passear para desvendar os espaços.

As sombrinhas funcionavam como estratégia poética para uma prática que não nos é mais comum nos contextos urbanos, pela falta de sombra, de árvores, de tempo etc., demonstrando que é possível elaborar estratégias para viver melhor por meio da ação prática.

Neste projeto, a cidade é compreendida como uma rede, uma grande malha hipertextual, lugar do acontecimento e da experiência coletiva, espaço em

movimento, mutante, que se configura e reconfigura de acordo com as ações dos sujeitos que nela habitam. (AZEVEDO, 2013, p.145).

O grupo me serve como referência, pois, apesar de sua temática não estar relacionada à questão dos animais, os anseios poéticos se aproximam dos desta pesquisa. Minha intenção é incentivar os usuários do espaço para ações práticas, demonstrar que devemos agir para alterar o que nos afeta, entendendo, assim como este coletivo, que o espaço público está sempre se construindo e se reconfigurando. Todos estão envolvidos nessa construção e, se tiverem consciência disso, podem elaborar estratégias para alterar o rumo destas reconfigurações; assim como nós artistas por meio de nossa prática, os usuários do espaço podem também criar suas estratégias.

Outro grupo que atua nesta vertente relacional e das micropolíticas é o grupo PORO de Belo Horizonte, que existe desde 2002. O grupo é composto por dois artistas: Brígida Campbell e Marcelo Terça Nada! Eles atuam por meio de intervenções urbanas e ações efêmeras que chamam a atenção para os problemas que encontram no contexto urbano; de maneira crítica e poética, elaboram ações nos espaços públicos, tomando esses espaços como espaço para produção e difusão da arte.

Suas ações colocam em discussão diversos temas, todos trazendo questões atuais em relação aos modos de vida contemporâneos das grandes cidades. Sejam questões da própria estrutura urbana, arquitetura, concreto, vegetação; questões ambientais, críticas ao capitalismo, à sociedade do espetáculo, entre outros. Buscando referência nos situacionistas e na estética relacional, podem ser compreendidas como micropolíticas. O grupo realiza ações, panfletagem, faixas, projeções, carimbos, etc.

Já atuaram em várias cidades do Brasil e do mundo; todos os trabalhos são registrados no *site* do grupo, onde disponibilizam textos, registros das ações e, além disso, incentivam a reprodução de panfletos do grupo para quem quiser aderir às ideias e colaborar de forma prática.

Trago aqui registros de três ações: a primeira, intitulada *Perca Tempo*, tratava-se de abrir uma faixa com a frase quando o sinal está fechado. Próximo à faixa havia uma banca para informações distribuindo panfletos com dez sugestões de maneiras de perder tempo (Figura 02). O trabalho trazia uma reflexão a respeito da vida agitada das cidades, contrapondo-se à lógica dominante que, à sua maneira, nos “diz” o tempo todo que temos que correr, que não podemos perder tempo, que quem perde tempo fica para trás.

Na segunda, intitulada *Olhe para o céu* os artistas jogaram panfletos com imagens de pássaros do último andar de um prédio, no centro de Belo Horizonte. Esta ação nos faz refletir também quanto à questão do tempo, da pressa cotidiana, que nos faz esquecer de olhar o nosso entorno, olhar o céu. A ação causou estranhamento, desestabilizando a rotina dos usuários do espaço. E os pássaros pareciam a expressão de um desejo de que fossem reais, um desejo de que pudéssemos olhar para o céu e ver pássaros ao invés de topos cinzas de prédios.

A terceira ação, intitulada *FMI (Fome e Miséria Internacional)*, trouxe referência de Cildo Meireles no trabalho *Quem matou Herzog*. O grupo carimbou notas de um real e as devolveu para circulação, levando dizeres que criticavam claramente estruturas econômicas capitalistas. Com uma versão em espanhol, esse ato foi realizado por outro grupo, poucos anos depois, na Argentina.

Figura 02 – Registro de diferentes ações do Poro, 2010, 2009, 2002.



Fonte: <http://poro.redezero.org/ver/intervencao/>

Este grupo é uma referência importante dentre as práticas artísticas contemporâneas; seus trabalhos alcançam diferentes questionamentos e reflexões singulares a respeito do meio, demonstram a possibilidade de inúmeras ações práticas para todos os usuários dos espaços. Direcionam para um entendimento do contexto que coloca os modos de vida e inserção no espaço sob pontos de vista poéticos e politizados.

Marcelo Terça Nada!, em texto disponível no *site* do grupo, afirma: “Através de nossas ações, tentamos problematizar a relação das pessoas com a arte, a relação das pessoas com a cidade e a relação da arte com a vida.” (TERÇA NADA! Fonte: www.redezero.org).

O Grupo Poro me interessa como referência por suas práticas que trabalham com micropolíticas no contexto urbano, por usarem meios de veiculação simples e baratos, e por não trabalharem pelo viés espetacular.

Acompanho com frequência as produções do Poro, e vejo muitas vezes cartazes com letras miúdas que dizem algo do tipo: imprima, reproduza, não jogue em vias públicas. Eles partilham a experiência, nos convidam a participar ativamente, politicamente nas transformações do meio urbano, uma prática situacionista. Mesmo que de certa forma estas produções sejam absorvidas pela espetacularização, elas sobrevivem sem isso, habitam de fato o cotidiano e interferem nas relações.

Estes artistas tratam situações e temas que afetam de alguma forma sua vivência da cidade, mostram suas posições políticas e culturais, trabalham naquilo que os afeta de forma a fazer o espectador tomar consciência do contexto e agir nele, agir para a transformação do meio urbano e das relações sociais.

Além de aspectos políticos amplos em relação à vida urbana, o Grupo Poro trata em algumas questões relacionadas à natureza urbana, como no intitulado *Passarinhos* (2007), no qual o grupo realizou projeção de slides com imagens de pássaros em árvores, seguida de trilha sonora com canto de pássaros. Este trabalho foi realizado no Parque das Ruínas, RJ. (Figura 03).

Além desses, diversos grupos de artistas, artistas que trabalham sós, ou com colaboradores esporádicos, vêm tomando conta do cenário das práticas urbanas, assumindo posição crítica no uso dos espaços, propondo outras relações através da criação de situações. Isto me incentivou a elaborar minhas ações artísticas.

O campo de relações que me sensibiliza é a do homem e animal. Elas se estabelecem no contexto urbanizado, permeado pelas lógicas da ideologia dominante, inclusive neste tipo de relação, e é neste recorte que desenvolvi a poética desta pesquisa. As práticas aqui citadas demonstram que é possível articular os diferentes campos de investigação, e articular diferentes métodos, para uma ação claramente oposta às representações e determinações capitalistas.

Figura 03 – Passarinhos.



Projeção de slides e som de pássaros. Grupo Poro, 2007. Fonte: <http://poro.redezero.org/ver/intervencao>

Após explicitar algumas das propostas teóricas e práticas que fomentam esta pesquisa, sublinharei algumas considerações a respeito daquelas que me tocam e desestabilizam e que assumo como propositoras de minha poética.

A arte deve se aproximar da vida cotidiana, se aproximar do mundo comum, perceber os elementos que a atravessam e interferir na vida comum de maneira crítica e consciente do contexto em que está inserida. Este contexto é o da urbanização sempre crescente das sociedades contemporâneas, capitalistas e espetaculares.

O desejo emancipatório contemporâneo seria então o da emancipação da comunicação e das relações inter-humanas; Bourriaud sustenta que a arte na contemporaneidade atravessa um período de grave crise e, portanto, sua tarefa imediata é sobreviver, é tentar resistir a si mesma.

Para Rancière a arte deve doar algo a seu público. Sua abordagem é diferente da intenção ativista da proposta relacional, considerando que este autor defende a entrega e a repartilha do sensível, a busca por novas formas de partilha, uma repartilha política da experiência, para por em comum o que antes não era.

No situacionismo, a função social revolucionária da arte se aproxima da militância política, com um “programa para a nova sociedade”. Já na proposta relacional não se trata de uma militância, mas se aproxima em certos aspectos do ativismo, pois age de forma a

criticar e subverter a espetacularização das relações sem, no entanto, entrever ou objetivar a transformação global.

Visto desta maneira, o que parece ocorrer na teoria de Bourriaud é que ele questiona a capacidade da arte contemporânea de superar o espetáculo, mas acredita na possibilidade de subversão da arte, por meio da construção de microutopias como único caminho. A dificuldade hoje é conseguir instaurar uma proposta artística que não seja absorvida pelas relações espetaculares, se tornando mais uma mera representação, ou reproduzindo a espetacularização e os interesses dos grupos sociais dominantes e de suas ideologias.

Guattari e Rolnik propõem a criação de estratégias para agir como rupturas no sistema capitalístico de forma a produzir outras sensibilidades, desenvolvendo práticas contrárias às que nos são impostas na produção da nossa subjetividade.

Podemos perceber, então, que o contexto que nos atravessa é o da sociedade capitalista em seus aspectos avançados de dominação e desigualdade social. Um contexto que transforma continuamente o homem em ser alienado, dominado, “jogador jogado”.

Vivemos em uma realidade absurda e fantasiosa, sendo distraídos de nossas capacidades reais, de nossas origens. Somos enganados pelos avanços tecnológicos, por esses modelos culturais que nos fazem crer que os limites espaciais e sociais estão esgotados.

Sabe-se que os aparelhos ideológicos têm a função de nos afastar do mundo e de nós mesmos, nos levando a crer que tomamos parte daquilo que na verdade não tomamos, que necessitamos do que na verdade nos destrói. Apagam nossa memória, nossa historicidade, e nos fazem crer que não somos responsáveis por nada, que não somos capazes, que está tudo dado e determinado pela estrutura social.

Mas acredito ser necessário considerar que existem outros elementos pelos quais é possível nos atravessar para construir (em vários campos, como exemplo: a arte) pensamentos e práticas divergentes das que regem o sistema vigente. Estes elementos podem nos afastar do homem moral, alienado e oprimido, e eles vêm do nosso conhecimento histórico, vêm do desejo histórico de emancipação. Seja o desejo de emancipação dos sujeitos em nível macro, apresentado aqui pelo pensamento dos situacionistas, seja o desejo de emancipação da comunicação, aqui reconhecido pela teoria da estética relacional, atuando no nível micro.

Conformarmo-nos com o caos da nossa sociedade é sem dúvida o caminho mais fácil, acreditar que não há nada a fazer, como demonstra Flusser, coloca os sujeitos num papel de vítima irreversível.

Encarar o caos, abrir-se para os atravessamentos, enfrentar os modelos impostos desestabilizando-os por qualquer prática (social, artística, cultural etc.) tem base na atitude revolucionária. Não há meio termo ou neutralidade nas práticas sociais: ou é reproduzir os modelos vigentes ou é subvertê-los e criticá-los.

Não há saber neutro. Todo saber é político. E isso não porque cai nas malhas do estado, é apropriado por ele, que dele se serve como instrumento de dominação, descaracterizando seu núcleo essencial. Mas porque todo saber tem sua gênese em relações de poder. (FOUCAULT, 1985, p. 21).

A partir das reflexões suscitadas pelos autores e artistas citados nesta pesquisa, compreendo que a estratégia então, para uma prática efetiva, é me deixar atravessar pelas tensões e pelos ideais revolucionários, mesmo que por recortes destes ideais, e buscar atualizá-los em minhas práticas.

Décio Saes não trata da arte, mas de relações sociais e práticas políticas; seguindo sua lógica, podemos considerar que a arte compõe essa teia. Ele entende (por análise marxista) que essa possibilidade da arte transformar a realidade social existiria, se a arte se articulasse diretamente com as práticas políticas no mesmo momento em que todas as outras práticas sociais, para a tomada do poder (macro poder). Sabemos que isso não se daria naturalmente, muito menos a partir de ações individualizadas que, um dia inspiradas, decidiriam mudar a forma da sociedade. Acredito que uma transformação em nível macro da realidade social só é possível pela luta revolucionária, que está claramente muito longe de chegar (dado o contexto).

Portanto, seguindo o pensamento destes autores, chego à conclusão de que no período da sociedade do espetáculo, no período em que “[...] tudo que era estável e sólido se desmancha no ar [...]” (MARX; ENGELS, 2001, p.29), diante deste diagnóstico crítico, a prática artística só tem a possibilidade de romper, subverter a lógica dominante (mesmo que por um momento de encontro) e se instaurar pelo viés destas teorias se for construída pela *práxis* estético-política.

CAPÍTULO 2: O ANIMAL E OS CAMPOS DE INTERESSE

Este capítulo vem apresentar como o animal aparece neste processo criativo; como nossas intenções se aproximam das investigações de alguns artistas que trazem em suas poéticas a presença do animal, de alguma forma; e como estas se distanciam do trabalho de outros artistas que utilizam o animal como matéria ou objeto na sua prática artística. Vem também esclarecer de que maneira o movimento situacionista e a estética relacional interessam nesta pesquisa, pensando formas de atualizar alguns aspectos e metodologias.

O interesse por tratar questões referentes à relação homem e animal teve início com as inquietações que se apresentaram em trabalhos da conclusão de curso de graduação em Artes Plásticas (2008). Nessa época as obras de Joseph Beuys e Damien Hirst já apareciam como importante referencial artístico em meu processo criativo. A partir da dinamização da produção, ampliação do referencial teórico e articulação de conceitos das artes com outras áreas do conhecimento, foi possível continuar avançando nestas inquietações e assim na poética.

O foco se dá na relação homem e animal. Esta relação permeia a prática artística e impulsiona o processo criativo. Assim, todos os animais que aparecem nos meus percursos são pensados em sua relação com a cidade e seus habitantes, ou seja, nas relações que se estabelecem na tríade homem-animal-cidade. O recurso utilizado nessas investigações é a fotografia, permitindo traçar os recortes e coleta de imagens para elaboração dos trabalhos práticos.

Trato também de um primeiro estudo prático, intitulado *Boa Morte*, produzido durante a disciplina *Tópicos especiais em criação e produção em artes: fotografia e arte contemporânea*. Nesse primeiro estudo tive a oportunidade de articular teoria e prática, por meio de estudos sobre a fotografia contemporânea e discussões sobre alguns dos conceitos fundamentais da linguagem fotográfica. Na ocasião realizei estudos sobre a teoria da fotografia com base na obra de autores como: Dubois, Fabris, Sontag, Benjamin, entre outros.

Encontrei referenciais artísticos durante a elaboração e a produção deste estudo prático, que contribuíram sobremaneira para a prática da pesquisa, como: Eric Poitevin, Karin Lambrecht, Miru Kin e Rodrigo Braga. Os trabalhos desses artistas dialogam com minha

intenção poética por terem sua prática relacionada à questão homem e animal e por fazerem uso da fotografia como linguagem. Nestes trabalhos a inserção do animal ocorre como elemento crítico e poético, o que pode esclarecer aspectos importantes que se relacionam com as intenções práticas.

Boa Morte fez parte de exposição coletiva dos trabalhos realizados na disciplina. O memorial referente ao estudo prático será apresentado aqui sob o título: *Da historicidade e da responsabilidade: ensaios fotográficos sobre o animal e a morte*.

Ainda neste capítulo pretendo refletir sobre algumas críticas que acompanham as práticas artísticas de viés político, sob o ponto de vista de Rancière e da artista Mion Kwon, para compreender a ambiguidade e as fragilidades desse tipo de prática artística.

2.1. O animal e o processo criativo:

Tenho registrado minhas investigações sobre as relações homem e animal por meio de fotografias – aproximadamente 350 fotos – realizadas em lugares de passagem. Considero lugares de passagem espaços em que transito diariamente (percurso: casa-Universidade-trabalho), percursos recorrentes como viagens à cidade de Abadia dos Dourados, minha cidade natal, que visito com frequência, realizando fotografias na estrada e na cidade. Também fiz registros de caminhadas à deriva, onde crio novos trajetos e percorro novos lugares buscando registrar as relações homem-animal, animal-cidade, animais-lugares de passagem.

Nestas investigações realizei fotografias que se apresentarão sem tratamento da imagem, funcionando tal como são tomadas, buscando um olhar ‘comum’ como o de qualquer usuário da cidade. Fugindo do caráter espetacular, trabalhei com o simples, com o comum, com o cotidiano da relação homem e animal no contexto urbano. Com esses estudos fotográficos é que vão sendo elaboradas as propostas de ação da pesquisa.

Existe também um interesse filosófico no pensamento materialista histórico e dialético, por considerar essencial o entendimento do contexto: histórico, social, cultural, artístico – no qual estamos inseridos, para pensar uma prática e intencional as ações, compreendendo claramente de que forma pretendo interferir nestes contextos pela prática artística. Pois mesmo agindo no nível das microrrelações, compreender o contexto de maneira mais ampla dá base para não reproduzir a ideologia e os interesses dominantes.

A linha materialista compreende que as transformações na sociedade sofrem determinações históricas que são dadas por inúmeros vetores: pelos aparelhos de estado, pela estrutura social etc. Estes determinam as práticas sociais em suas especificidades: artísticas, culturais, políticas. Nossa sociedade se encontra no capitalismo avançado, na vida espetacularizada do consumo e do trabalho alienado, na reificação do homem e do animal e da natureza em geral.

Como foram determinadas e modificadas as relações homem e animal, homem e natureza, até os dias atuais? Elas são alteradas de acordo com interesses capitalistas; esta pesquisa explora essas questões e as reflete na prática artística. Além disso, a arte, sofrendo essas determinações, exige novas posturas, novas estratégias de ação prática, seja para reproduzir os interesses ideológicos capitalistas ou para subvertê-los e criticá-los.

Por exemplo, na investigação da relação homem e animal, me interessa pensar como nós homens vemos o animal, como nos sentimos em relação a ele, e principalmente como agimos em relação a ele sob o efeito dessas determinações, buscando estratégias para rompê-las ou desestabilizá-las.

Acredito ser por determinações históricas e ideológicas que hoje a arte habita o mundo comum mais que o cubo branco, se dissolvendo sem receio entre as imagens espetaculares da cultura de massa, mesmo quando pretendem subvertê-la; o que interessa à arte agora é que resista a si mesma.

Para isso a proposta que interessa aqui é ir ao encontro do outro, criar momentos de encontro fortuito, ir à vida comum e buscar nela, e também no desejo revolucionário dos situacionistas, possibilidades para desenvolver uma prática artística capaz não de transformar (porque isso não é possível no atual contexto), mas, ao menos subverter por um momento o olhar do público a respeito do tema, do ambiente ou do contexto, como micropolíticas.

O entendimento das transformações no campo da arte alcança transformações em outras formas de relação e práticas sociais. Busco assim demonstrar os interesses filosóficos e ideológicos que perpassam as intenções desta pesquisa em arte.

Considero necessário compreender a pesquisa do artista como uma prática da qual os conceitos emergem, enfatizando que a sistematização da produção artística é o caminho para a produção teórica, tendo em vista que na pesquisa de artista o objeto se constrói na própria investigação. Nesse sentido a metodologia que utilizo tem fundamento na Poiética –

entendida como filosofia da criação – e tem como ponto de partida o estudo da poiética por Paul Valéry, segundo as abordagens de René Passeron, Sandra Rey e Jean Lancri.

Este trabalho em processo estabelece suas principais filiações em uma política estética. No entanto, antes (do trabalho prático) de se abrir à poiética propriamente dita, pretendo recorrer, conforme propõe Jean Lancri, às relações com o “campo do outro” (2002, p.20).

Trata-se de acessar as pesquisas conduzidas por outros artistas que permitirão análises de procedimentos em seus trabalhos, que se dão além da simples comparação, mas estabelecem uma distância crítica como estratégia de pesquisa. O desvio pelo outro valerá como acesso “a si mesmo como um outro” (RICOEUR apud LANCRI, 2002, p.21), visando uma objetivação progressiva no desenvolvimento do trabalho.

Para tanto vale refletir a respeito da presença do animal na arte, tomando alguns posicionamentos e definindo alguns aspectos que me interessam. São vários os artistas que inserem o animal de alguma forma em sua poética; entre os exemplos mais conhecidos está Joseph Beuys. Refiro-me ao *I like America and America like me*, de 1974 (Figura 04). Esse artista considera, em suas ações, um tipo de relação homem e animal que considero paradigmática para as minhas intenções poéticas.

O crítico de arte francês Alain Borer faz um interessante estudo das obras de Beuys e podemos, a partir desse estudo, compreender aspectos importantes da presença de animais em seus trabalhos. Começamos pelo trabalho já citado. Nesta ação Beuys coabita com um coioete (do Texas) por vários dias em uma galeria em Nova York. Borer analisa:

[...] empunhando apenas o seu cajado de pastor e protegido por um manto de feltro, ele o fez sem dúvida para mobilizar energias profundamente arraigadas, para reduzir o abismo que separa a cidade moderna do estado de natureza, colocando em oposição ao saber da população indígena dizimada (para a qual o coioete era um símbolo divino de harmonia) e a atual América dos colonizadores, o sentido fundamental da ação no entanto, envolvia uma demonstração de controle. O encontro de Beuys com o coioete – a sua troca territorial, o compartilhar de palha e feno abre caminho: [...] e assim o coioete logo se sentiu à vontade com seu mestre. (BORER, 2001, p.23).

Beuys tinha uma reflexão peculiar a respeito das capacidades animais, considerava que eles poderiam ter um tipo de inteligência mais evoluída e sofisticada do que nós humanos; isso porque a vida dos animais é mais instintiva, e o instinto seria essa forma evoluída. Suas ideias desestabilizavam o pensamento do público e, pelo desenvolvimento

destas, a presença de animais em seu processo e suas reflexões a respeito desta presença também se desenvolviam em seu processo criativo.

Figura 04 – *I like America and America like me.*



Joseph Beuys. Fonte: <http://linhasdevarredura.blogspot.com.br/2010/10/joseph-beuys-revolucao-somos-nos.html>.

Os animais estariam desobrigados, por sua superioridade, de encontrar justificativas para sua existência, ao contrário do homem. Era neste sentido que Beuys sugeria que o homem deveria se aproximar do animal, despertando seu lado mais primitivo e ativando uma vida também mais instintiva. Segundo Beuys: “Os homens de hoje não têm mais conhecimento da essência das coisas [...] e nem do sentido da vida, ou do sentido das relações com o mundo”. (BEUYS apud BORER, 2001, p.14).

Essa perda de sentido seria suprida por um aprender com os animais; ele buscava a afirmação de uma natureza viva. Beuys tinha um tipo de projeto político ao inserir os animais em suas ações, propondo que aprendêssemos com eles um outro modo de existência, e que aprendêssemos o sentido de nos relacionarmos com o mundo, com as pessoas, com os animais, com a natureza em geral e com nós mesmos. “[...] nos ‘juntar à animalidade perdida’ seria ao mesmo tempo a sua prática e seu objetivo, aprender dos animais o desenvolvimento dos sentidos e a harmonia com a natureza, [...]” (BORER, 2001, p.25).

Meus anseios se aproximam dos de Beuys, pois considero que a doença do mundo, da qual Beuys falava e tentava lutar contra, toma hoje proporções imensuráveis. Para ele

essa doença “é a doença da natureza – não o mal-estar da civilização, mas a cultura enquanto perda da natureza [...] ‘a arte de ajudar a natureza’.” (BORER, 2001, p.25).

É possível perceber um ‘ativismo xamânico’, e isso vem sendo muito pensado para a elaboração de minha prática artística; busquei, pela observação e pelas fotografias de animais, elaborar estratégias que levem o público a refletir sobre como nos relacionamos com os animais em nosso contexto, em nossos lugares de passagem, e incentivar outros modos de ver, pensar e agir no que diz respeito à nossa relação com eles.

Percebo uma proximidade do pensamento poético de Beuys e do trabalhado pelo artista Rodrigo Braga, que também insere animais vivos em seu trabalho. Esse é outro referencial artístico significativo para esta pesquisa; ele foi alvo de críticas de ambientalistas, mas seus trabalhos provocam profundas reflexões sobre o tema. Como em sua série intitulada *Tônus*, composta por fotografias e vídeos e apresentado na 30ª Bienal de Arte de São Paulo em 2012 (Figura 05).

Em um dos vídeos o artista está amarrado a um bode. Não considero que nos trabalhos de Rodrigo Braga exista algum tipo de crueldade com animal, porque o artista se coloca junto com ele, parece buscar sentir com ele, viver com ele, e não maltratá-lo, mas se colocar no lugar dele. Ele parece se colocar mais na situação do animal do que trazer o animal para a sua: no vídeo ele é como um bode amarrado a outro.

Relaciona-se com o animal na cena como seu igual, o que me parece uma proximidade com a ideia de Beuys de nos reaproximarmos da natureza e da animalidade perdida. “Rodrigo Braga encarna o animal que está dentro dele, revelando também nossa animalidade.” (ROQUE; PINTO, 2013, p.157).

Figura 05 – Frame do vídeo – série *Tônus*.



Rodrigo Braga, 2012. Fonte: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-101/jorge>

A artista Miru Kim traz clara referência de Beuys em seu trabalho *I like pigs and pigs like me* (2011) (Figura 06). Nesta ação ela se coloca nua em uma granja de porcos, e fica ali convivendo com os animais como se fosse um deles; ela faz vídeos e depois uma instalação, na qual cria um ambiente parecido com o da granja onde esteve, leva alguns porcos e se coloca em exposição com eles.

Figura 06 – Instalação “I like Pigs and Pigs like me”.



Miru Kim, 2011. Fonte: <http://animalnewyork.com/2011/is-miru-kims-nude-pig-performance-too-weird-for-art-basel/>.

A referência de Beuys não aparece apenas no título, a artista demonstra ter se empenhado em aprender com os animais, fazendo uma espécie de “estágio” em uma granja; se comportava, se alimentava e dormia como os porcos e com eles. Borer entende Beuys como um pastor que indica um caminho, e podemos perceber esses trabalhos que aqui menciono como trabalhos que seguem esse caminho, aberto por Beuys.

Mas não foram apenas artistas que buscaram seguir seu caminho, Borer afirma que:

[...] com a juventude beuysiana logo seguida pelos amigos dos animais, membros do partido Político dos Animais, fundado por Beuys em 1966, que conta seus membros em bilhões – o reino animal por inteiro. Pode-se formar um partido com um reino? Certamente, sobretudo quando todos os homens do partido redescobrem sua animalidade: isso já se viu. (BORER, 2001, p. 24).

O artista Nuno Ramos utiliza animais em seu trabalho intitulado *Bandeira Branca*, apresentado na 29ª Bienal de São Paulo em 2010 (Figura 07). Ele utilizou três urubus para

compor sua instalação¹². As aves foram cedidas pelo Parque dos Falcões de Sergipe, sendo que os cuidadores dos animais vieram de Sergipe para acompanhá-los e alimentá-los diariamente.

Neste texto Nuno Ramos descreve seu trabalho:

O trabalho consiste em três enormes esculturas de areia preta pilada, foscas e frágeis, a partir de cujo topo, feito de mármore, três caixas de som emitem, em intervalos discrepantes, as canções "Bandeira Branca" (de Max Nunes e Laércio Alves, interpretada por Arnaldo Antunes), "Boi da Cara Preta" (do folclore, por Dona Inah) e "Carcará" (de João do Vale e José Candido, por Mariana Aydar). Três urubus vivem na instalação durante toda a duração do trabalho. O resultado é uma cena solene, entre a litania e a canção de ninar, que me parece ter cavado, em sua montagem em São Paulo, uma espécie de buraco negro no prédio da Bienal. Acho que o vão do prédio, uma das obras mais felizes de Niemeyer, com sua velocidade e otimismo, ganhou com meu trabalho um contraponto ambivalente, noturno e encantado, triste mas também próximo do mundo dos contos de fada. Há uma espécie de espiral ascendente no trabalho, que se desmaterializa conforme o espectador sobe a rampa do prédio e as pesadas colunas de areia se transformam na geometria de quem vê as esculturas de cima. Feito primeiro de areia, depois de mármore, depois de vidro, depois de som, depois de voo, o trabalho faz em seu percurso o mesmo que as aves, num ciclo que a chuva de fezes brancas, caindo sobre as peças e sobre o chão, inicia novamente. (RAMOS, 2010, s/p).

Figura 07– Vista de *Bandeira Branca*.



Nuno Ramos, 2010. Fonte: <http://www.anda.jor.br/22/09/2010/bienal-de-sp-permite-exploracao-de-urubus-como-forma-de-arte>

¹² O trabalho foi muito criticado por ambientalistas. Além de protestos na abertura da Bienal com várias pessoas e cartazes, houve uma ação na qual cortaram a tela de proteção e pixaram “liberte os urubus”. Poucos dias depois o IBAMA de São Paulo revogou a licença e retirou os urubus. A diretoria da Bienal entrou na justiça para suspender a decisão, mas perdeu. Nuno Ramos publicou um texto para demonstrar sua indignação, (disponível em: <<http://www.novoscuradores.com.br/artigo-blog/nuno-ramos-publica-texto-sobre-a-polemica-de-quotbandeira-brancaquot>>). Ele disse: “Sinto-me coibido, injustiçado e chocado com tudo isso, mas não posso dizer que fui censurado. E por entender que a forma que destruiu meu trabalho ao tirar as três aves é legítima, quero divergir completamente dela”.

Desta maneira os animais funcionam como elemento artístico, como matéria, ou como objeto. Nuno não utilizava os urubus para compor ‘com’ ele, como Beuys, não pretendia aprender com eles, apenas usá-los como elemento de composição de seu trabalho. Por isso interessa esclarecer que o meio como pretendo ter o animal como tema das investigações se aproxima do caminho de Beuys e se distancia do meio usado por Nuno Ramos.

Em Beuys os animais compõem o processo de criação, são seus “objetos de investigação” e são também um caminho para “curar a doença do mundo”. Borer comenta os animais de Beuys desta maneira:

[...] até onde se remonta ao passado, os desenhos e preocupações de Beuys sempre representaram os animais que ele tanto amou. Eles não constituem um tema como tal em sua obra [...] nem formam qualquer alusão corrosiva (como no caso da fazenda de Broodthaer) ocupam, no entanto, um lugar constante e vital nos seus primeiros desenhos, assim como nas posteriores ‘ações’, nas quais os animais o ‘acompanham’. (BORER, 2001, p.22).

Podemos perceber uma grande distância entre o trabalho de Beuys com os animais e o trabalho de Nuno Ramos; existe até um bestiário beuysiano composto por várias espécies de animais que, assim como diz Borer, o “acompanham”, como: a lebre, o urso, o cisne, pássaros, insetos, entre outros. Beuys então se interessou profundamente por eles, não apenas como matéria.

Mas os urubus não são os únicos animais presentes nos trabalhos de Nuno Ramos. Em 2006 ele realizou *Vai, vai*, que também causou polêmica entre ambientalistas, mas não surtiu efeito por parte dos órgãos ambientais (Figura 08). Apresentado em sala do Instituto Tomie Ohtake, expunha três burros carregando caixas de som em um ambiente com feno, água, sabão e mais caixas de som que reproduziam a música *Se todos fossem iguais a você*, de Vinícius e Tom.

Ambientalistas lutaram para que ao menos fossem retiradas as caixas de som das costas dos animais, mas não conseguiram. Nuno Ramos parece considerar que os interesses destas minorias não dizem respeito à arte.

Distancio-me também desta ideia de Nuno Ramos pois, por meio da prática, pretendo tratar de um contexto, de uma minoria que se preocupa com os animais, e levar para o campo da arte, porque entendo que a aproximação arte e vida deve se dar de modo a entrelaçar uma na outra, levando em consideração os problemas que aparecem no mundo comum.

Figura 08 – *Vai, vai.*



Nuno Ramos, 2006. Fonte:
http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=106&cod_Serie=81

Assim, reafirmo o interesse e a peculiaridade dos trabalhos de Beuys, pois é em seu pensamento que pretendo me apoiar. Segundo Borer “[...] Beuys declara que ‘chegou ao campo ecológico em razão de que a terapia deve progredir no âmago de todo o organismo social’.” (BORER, 2001, p. 26).

O que ele pretendia com seus trabalhos era “[...] ‘provocar a energia das pessoas e conduzi-las a uma discussão geral sobre os problemas presentes’ – segundo uma metodologia terapêutica que se torna teoria em ação”. (BORER, 2001, p.26).

Essas referências vêm apontar os caminhos abertos por Beuys que pretendo seguir na prática artística: ele não queria apenas aprender com os animais, nem apenas adquirir aquilo de que as pessoas estão destituídas; desenvolve os trabalhos junto com os animais, na presença deles e com seus corpos. Também me empenho em construir e desenvolver a ação a partir da relação que estabeleço com eles nos meus trajetos.

Joseph Beuys, com seu desejo poético de diminuir a distância entre a natureza e a modernidade da civilização, deixa seu convite, e nós o aceitamos: “Beuys nos convida a encontrar no coioote um semelhante, um irmão; nossa parte maldita, residual. Não é apenas o coioote fora de si, mas junto com ele, o coioote em si que é preciso aprender a conhecer.” (BORER, 2001, p.25).

Assim, Joseph Beuys, Rodrigo Braga e Miru Kim são artistas importantes para minha pesquisa porque trazem reflexões peculiares, têm os animais como objeto de pesquisa e os inserem em suas produções artísticas. Diferente do trabalho de Nuno Ramos que toma os animais como mais um elemento em suas obras, estas poéticas me interessam mais por proporem aproximações físicas homem-animal. Foi a partir de recortes e costuras, articulações entre o estudo das experiências artísticas com animais de uns, a experiência com as micropolíticas e com as práticas urbanas de outros, que procurei elaborar as ações nesta pesquisa.

2.2. Parâmetros para a proposta artística: campos de interesse:

Para pensar a prática artística contemporânea tenho o Movimento Internacional Situacionista e a teoria da Estética Relacional como marco teórico fundamental nas intenções da pesquisa. Foi a partir dessas ideias que iniciei meus estudos teóricos e ações poéticas.

Durante o processo, foram consideradas e colocadas em discussão as críticas e questionamentos de outros teóricos, como Rancière. A partir desta discussão e tendo o Movimento Internacional Situacionista e a teoria da Estética Relacional como base, tentei construir a prática e desdobrá-la em uma poética que levasse em consideração aspectos da ética e da política.

A articulação dessas reflexões visou delinear e mapear um caminho poético, demonstrando o que foi tomado e o que foi rejeitado e, assim, de que forma, em qual nível e com quais intenções pretendi agir pelas ações artísticas. Após compreender alguns dos interesses (culturais, políticos, filosóficos, práticos) tratados no capítulo anterior, interessava aqui costurar mais algumas intenções poéticas às intenções e anseios teóricos.

A produção artística contemporânea apresenta-se sob diferentes parâmetros; o fim do cubo branco modernista sobre o qual O'Doherty trata em seu livro *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte* (2002) vem desnudar os artifícios do espaço introspectivo e autorreferente da galeria, e demonstra o distanciamento da arte com a realidade do mundo.

Entendo que uma proposta no campo da arte contemporânea deve ser pensada e realizada no mundo comum, nas relações inter-humanas e no cotidiano. A arte não está

isolada do mundo, ela é tecida no espaço comum do mundo, na relação que o artista estabelece com o contexto em que está inserido e pela maneira como se coloca no mundo e interfere nele. É papel do artista criar estratégias que visem diminuir o distanciamento entre a arte e a vida cotidiana, reinventar formas de vida e de relação social, na tentativa de romper com a lógica opressora que tenta determinar nossa sensibilidade, nossas ações e nossas relações com o mundo.

Proposta Teórica e prática: Guy Debord e os situacionistas

Como já vimos, Debord e os situacionistas propuseram uma nova forma de arte, que deveria ser revolucionária, contrariar e subverter a sociedade do espetáculo, buscando em longo prazo a transformação da sociedade e a emancipação humana. Para eles, as formas de organização social existentes (associações de classe, sindicatos, partidos políticos etc.) não eram capazes de organizar a vida social sob novas formas, isto é, para além da sociedade do espetáculo. Assim definiam o problema:

[...] propomos uma organização autônoma dos produtores da nova cultura, independentes das organizações políticas e sindicais que existem neste momento, pois questionamos a capacidade delas de organizar outra coisa que a manutenção do que existe. (MIS; 1960, s/p).

A esta constatação geral, soma-se um problema histórico que é o pano de fundo para a elaboração da teoria do movimento situacionista, qual seja, o contexto histórico: a crise mundial do movimento operário, particularmente do movimento comunista ligado aos partidos comunistas, precipitada pelas declarações/críticas feitas no XX Congresso do PCURSS em 1956, ao período stalinista – a) “culto à personalidade”; b) crimes de guerra.¹³

A crítica dos situacionistas à sociedade do espetáculo (sociedade capitalista desenvolvida) propunha um papel aos agentes sociais para superá-la; o papel de situacionistas foi definido como:

Inauguramos agora o que será, historicamente, o último dos ofícios. O papel de situacionistas, de amador-profissional, de anti-especialista, é ainda uma especialização até o momento da abundância econômica e mental no qual todo mundo se tornará “artista”, num sentido que os artistas não alcançaram, a construção da própria vida. Entretanto, o último ofício da história é tão próximo da sociedade sem divisão permanente do trabalho que quando aparece, seu estado de ofício foi negado. (MIS; 1960, s/p).

¹³ Para mais informações ver: ALTHUSSER (1979, p.194-214).

A arte na sociedade do espetáculo se apresenta em separado, na visão de Debord. Ela não se aproxima da vida cotidiana e da realidade; por isso, ela não cumpre a sua função revolucionária. Como definiram os situacionistas no manifesto de 1960, é papel da arte se inserir no sistema das relações sociais e transformá-las, sendo ela o aspecto mais importante da crítica da cultura, entendida como conjunto da vida social.

Por isso, quando pensamos a arte ou as práticas artísticas, devemos pensá-las no contexto em que estão inseridas: social, cultural e político, pois o contexto determina muito nas nossas práticas sociais e artísticas. Deste modo, afirma Benjamin, “[...] transformações sociais muitas vezes imperceptíveis acarretam mudanças na estrutura da recepção, que serão mais tarde utilizadas pelas novas formas de arte.” (BENJAMIN, 2000, p.185).

Após caracterizar em seus traços gerais a proposta teórica dos situacionistas e, particularmente de Debord, convido a pensar algumas das propostas práticas do Situacionismo. Segundo Debord, na sociedade do espetáculo, o artista deve ser um ser social e não mais um enviado de Deus. O autor diz: “A arte da mudança deve trazer em si o princípio efêmero que ela descobre no mundo. Ela escolheu, diz Eugenio d’Ors, ‘a vida contra a eternidade’.” (D’ORS apud DEBORD, 1997, p.123).

A pesquisa aqui desenvolvida encontra forte referência nesses ideais artísticos. As propostas artísticas se ancoram na interação e nas ações artísticas urbanas, e de certa forma se aproximam de um ativismo. Por meio das ações artísticas almejo sensibilizar os campos: culturais, sociais, e políticos. Considero que essas intenções situacionistas são de certa forma louváveis e que devemos nos inspirar nelas mesmo que só possamos colocá-las em prática em níveis minúsculos, atualizá-las nas micropolíticas.

Assim como os situacionistas pretendo ter, entre as práticas, ações artísticas que visam a crítica da vida cotidiana na sociedade atual, a investigação e crítica às nossas formas de relação com os animais e a desestabilização e subversão de regras impostas no meio urbano. Além disso, as investigações são feitas seguindo propostas metodológicas situacionistas como a deriva, o desvio e a psicogeografia, conceitos citados no primeiro capítulo, que foram encontrados em *Guia prático para o desvio* de Wolman e Debord (1956).

Além desses, outros conceitos foram muito praticados pelos situacionistas, como: autogestão, urbanismo unitário, ação direta, consciência de classe. É importante compreendermos que a questão central na prática situacionista é considerar que a sociedade, por meio da participação total, é capaz de transformar a vida cotidiana, e mais

tarde de revolucionar a sociedade em seus diversos aspectos. Não concordo inteiramente com isso, mas os conceitos tratados por eles são conceitos que nos ajudam a tomar consciência do contexto, e nos permitem algumas atualizações.

A prática artística que intenciono nesta pesquisa dialoga com alguns conceitos desse movimento (com exceção da crença de transformar o mundo por meio da arte), sempre direcionada para questões ligadas às relações homem e animal, mesmo que se mostre por vezes ideológica e por outras, utópica. Entre estas intenções temos: criar situações, ou usar de situações, e agir sobre, interferir de forma prática e crítica, subverter, compreendendo que existe um macro-poder e o que seria uma arte revolucionária, se ela pudesse se efetivar.

Pois se admitirmos que o nosso contexto ainda é o da sociedade do espetáculo, que vivemos uma inversão da vida e das relações, ou nossa prática reproduz o espetacular ou busca a crítica e a subversão. Prefiro a crítica e a subversão. A mesma ideia funciona se trocarmos o título sociedade do espetáculo por sociedade capitalista; nossas ações podem reproduzir ou se contrapor a esses modelos.

Proposta teórica e prática: Nicolas Bourriaud

Este autor considera que o lugar da arte contemporânea se estabelece nas relações inter-humanas, o lugar de criar possibilidades de encontros e de trocas. Define sua teoria como uma teoria da forma, caracterizando forma como:

Uma unidade coerente, uma estrutura (entidade autônoma de dependências internas) que apresenta as características de um mundo: a obra de arte não detém o monopólio da forma; ela é apenas um subconjunto na totalidade das formas existentes. (BOURRIAUD, 2009, p. 26).

Os dois pensamentos de Debord e de Bourriaud se complementam e divergem em alguns aspectos importantes, alguns destes já tratados no capítulo anterior. O pensamento de Bourriaud atualiza o situacionismo e entende o contexto da sociedade atual como espetacular, onde todas as relações sociais estão postas como mercadorias. Diante deste contexto o autor coloca sua problemática:

A 'separação' suprema, a que afeta os canais relacionais, constitui a última etapa da transformação rumo à 'sociedade do espetáculo' descrita por Guy Debord. Sociedade em que as relações humanas não são mais 'diretamente vividas', mas se afastam em sua representação 'espetacular'. É aqui que se situa a problemática mais candente da arte atual: será ainda possível gerar relações no mundo, num campo prático – a história da arte – tradicionalmente destinado à 'representação' delas? (BOURRIAUD, 2009, p.12).

Bourriaud compreende que a arte evolui e se transforma de acordo com a época e o contexto, então esta evolução teria levado a arte ao espaço das relações humanas. Sobre a questão de a arte ter uma função, o autor esclarece que não existe uma função predeterminada.

Ora, uma obra de arte não tem função útil *a priori* – não que seja socialmente inútil, mas é disponível, flexível, ‘de tendência infinita’: ou seja, ela se entrega ao mundo da troca e da comunicação, do ‘comércio’ nos dois sentidos do termo. (BOURRIAUD, 2009, p. 58-59).

A estética relacional pretende estreitar o espaço das relações, criar momentos de encontro, e tem o espaço urbano como o lugar da arte contemporânea por considerar, assim como Benjamin, que os deslocamentos no campo da arte são determinados pelo contexto histórico, social e político da sociedade. Após perder seu ar luxuoso e elitista, a arte habita a vida cotidiana e se contrapõe às imposições das ideologias dominantes. Teria desse modo o papel político de investigar e problematizar as relações.

Diferente dos Situacionistas, Bourriaud não propõe uma arte revolucionária, não pretende, por meio da arte, transformar a sociedade, mas sim ampliar os limites da arte, testar a capacidade da arte de resistir a si mesma. Busca criar micro utopias, micropolíticas, transformar um momento, um encontro, em uma relação de troca, em uma relação social por meio da arte.

Após caracterizar em seus traços gerais a proposta teórica da estética relacional, passo a explicitar e analisar as propostas práticas da teoria deste autor. Para ele a arte trabalha no campo das relações sociais de forma efetiva, tendo o contexto urbano como tema, matéria e campo de investigação, e busca possibilitar outras formas de relações sociais. “[...] as obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista.” (BOURRIAUD, 2009, p.18).

O autor considera que o artista contemporâneo que fundamenta sua prática por essa lógica não produz objetos estéticos, mas sim relações entre as pessoas e o mundo, por intermédio dos objetos. Deste modo, propõe momentos de sociabilidade e objetos de sociabilidade: o público participa ativamente na construção e elaboração de sentido do trabalho artístico.

É com esse objetivo que pretendo agir, buscando estabelecer possibilidades de relações entre homens e animais, diferentes das que nos são impostas ou induzidas. Investigá-las, problematizá-las, para tentar estratégias que chamem a atenção para a responsabilidade humana para com os animais, seja de indivíduos ou órgãos públicos.

Nas práticas relacionais, o artista constrói espaços concretos, cria espaços livres, subverte o ritmo da vida cotidiana e age nela, apropriando-se de hábitos e situações perturbadoras para transformá-las em possibilidade de vida, o que contraria a lógica do nosso contexto. Bourriaud comenta:

No interior desse interstício social, o artista deve assumir os modelos simbólicos que expõe: toda representação (mas a arte contemporânea cria modelos, e não propriamente representações, ela se insere no tecido social sem propriamente se inspirar nele) remete a valores transferíveis para a sociedade. (BOURRIAUD, 2009, p.24).

Estando explícitas as propostas teóricas e práticas fundamentais dos dois autores, sublinho algumas considerações a respeito, com as quais concordo. De acordo com os dois autores, a arte deve se aproximar da vida cotidiana, se aproximar do mundo comum, e interferir nele de maneira crítica e consciente do contexto em que está inserida. Este contexto é o da urbanização sempre crescente das sociedades contemporâneas, capitalistas e espetaculares.

Tanto na estética relacional quanto no situacionismo, a arte se contrapõe ao espetáculo e às ideologias dominantes, possibilita ao público tomar consciência do contexto em que está inserido, a fazer parte de sua construção e gerar outras relações. Desta maneira o público teria o mesmo papel nas duas teorias, o de protagonista, de artista, coautor.

Bourriaud explica que o caráter interativo das obras não é uma ideia da estética relacional, pois esse caráter já foi excessivamente explorado na arte moderna. Sobre a diferença dos artistas que pretendem habitar no campo relacional, o autor afirma que a relação humana é entendida aqui como um elemento que pretende dar forma à produção artística.

Considero importante pontuar uma diferença fundamental entre as teorias situacionista e relacional, a tradição teórica e filosófica que seguem. Debord e os situacionistas se apoiam de um modo peculiar na teoria do “materialismo histórico” de Marx e acreditam no caráter revolucionário da arte, negando qualquer atividade artística que não se proponha revolucionária. Acreditam que a arte começa transformando as relações sociais

cotidianas para depois, em estágio avançado, transformar a sociedade como um todo, acabando com a sociedade do espetáculo e alcançando a emancipação humana.

Bourriaud, em sua teoria relacional, se apoia na tradição filosófica do “materialismo aleatório” proposta por Althusser em seus últimos trabalhos, e questiona a capacidade da arte de revolucionar a sociedade e de completar o projeto emancipatório moderno. Para este autor a arte não pretende ser a realidade, mas apenas criar novas possibilidades de vida, por meio de intervalos sociais e do diálogo com a vida cotidiana, explorando situações perturbadoras para criar momentos de encontro fortuito.

Neste sentido Bourriaud se aproxima da teoria das micropolíticas de Guattari (1986), e também da Arte Contextual tratada por Paul Ardenne (2006), que ainda será discutida nesta pesquisa. Por isso Bourriaud é importante referência em nossa prática, pois ele atualiza aspectos importantes do situacionismo, e ainda contempla conceitos de outras teorias que nos interessam.

Além disso, é possível fazer um contraponto entre a estética relacional e as micropolíticas. Importante, Bourriaud não acredita que a arte, nem pelos situacionistas nem pelas micropolíticas, pode transformar a realidade de fato, mas o desejo de transformação é importante e por isso o termo “microutopias” parece complementar a ideia de práticas micropolíticas.

2.3. Um olhar crítico sobre as práticas que se pretendem críticas:

Como já foi dito, pretendi desenvolver uma prática crítica e consciente do contexto; para tal foi necessário manter a atenção e observar as críticas que incidem sobre essas intenções críticas da arte. Para tecer essas reflexões, recorri a Rancière em *O espectador emancipado* e a Mion Kwon no texto: *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*.

Começamos por Rancière: o autor discute o caráter crítico e político da arte. Essa questão da arte como forma de subverter a lógica e os interesses dominantes, respondendo às formas de dominação econômica, estatal e ideológica, é assunto recorrente na história da arte. Muito presente na arte moderna, a arte crítica é reafirmada na contemporaneidade, mas apresenta formas diferentes e até contraditórias no contexto atual.

Acontece que a arte de intenção subversiva não é a regra em nosso contexto; mesmo quando se pretende crítica, muitas vezes este objetivo não é alcançado. O que existe neste momento, segundo Rancière, é uma “vontade de repolitizar a arte”, e isso traz vários paradoxos e problemas.

É comum acreditarmos que as estratégias artísticas devem ser pensadas de acordo com o contexto existente, ou seja: o do capitalismo avançado, da urbanização sempre crescente, das desigualdades etc. (considerando os aspectos sociais, culturais e políticos).

Mas Rancière traz aí o primeiro problema: mesmo vivendo em contexto um tanto diferente do moderno (quando os movimentos políticos e artísticos apresentavam certo caráter revolucionário, mesmo que utópico), hoje continuamos a usar os “modelos de eficácia da arte” que já foram abalados, que caíram por terra.

Visto desta maneira, esse autor critica a arte contemporânea por não trazer nada de novo e apenas repetir modelos ultrapassados. Para definir arte política o autor apresenta um primeiro modelo de eficácia: “[...] a arte é considerada política porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social etc.” (RANCIÈRE, 2012, p. 52).

Outro antigo modelo que continua presente na produção contemporânea é o que o autor chama de “modelo pedagógico de eficácia da arte”, que está ligado à ideia de causa e efeito, à ideia do autor/artista alcançar o efeito desejado no público, fazendo-o agir e pensar segundo sua vontade.

A artista Mion Kwon traz esse tipo de reflexão no texto *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*, no qual ela pensa as práticas artísticas que atuam nas vertentes do *site-specificity*. Segundo ela, a arte contemporânea apresenta caráter nômade dado pela mobilidade fluida das práticas artísticas; esse nomadismo seria uma característica das práticas que se pretendem críticas. Kwon então questiona:

Mas, curiosamente, o princípio nômade também define o capital e o poder em nossos tempos. Seria então o desapego da *site-specificity* uma forma de resistência ao *establishment* ideológico da arte ou uma rendição à lógica capitalista expansionista? (KWON, 2008, p. 174).

A autora parece indicar aqui o cerne de sua crítica, pois como uma prática que pretende funcionar como crítica às lógicas dominantes usa seus modelos? Ela diz que este tipo de prática consegue melhor representar a criticidade do que exercê-la. Porque a arte

também é domesticada pela cultura dominante, assim como todas as práticas sociais, e mesmo sem perceber muitas vezes reproduzimos sua lógica.

Por isso, acredito que devemos nos ater a esse ponto, tomar consciência mesmo do contexto antes de atuar nele, para reproduzir o mínimo possível. E para não reproduzir ou reproduzir menos, devemos compreender como a estrutura funciona, ou mesmo como uma determinada “microestrutura” funciona. Kwon diz:

Os artistas, independente do quão profundamente possam estar convencidos de um sentimento anti-institucional e resistentes com sua crítica à ideologia dominante, estão de forma egoísta ou ambivalente, inevitavelmente envolvidos nesse processo de legitimação cultural. (KWON, 2008, p. 175).

Desta maneira considera fácil, ou até propício que o criticismo se torne espetáculo. Mas esses dilemas são significativos, pois inquietam os artistas e pesquisadores do campo, que vão procurar melhorar as estratégias de ação. Segundo Kwon as práticas artísticas se ocupam de novos procedimentos, como negociar, acordar, organizar, entrevistar etc.

Aí se apresentam outros problemas: segundo Rancière, a arte não existe para dar modelos de vida ou mudar comportamentos. Não é a representação dos aparelhos de dominação que vai transformar o espectador em indivíduo ativo e revolucionário. Do que adianta, por exemplo, a apresentação de tragédias, o sentimento de culpa e de responsabilidade que podem despertar? O que se pretende com esse tipo de imagem? Qual seria o efeito disso? A esse respeito Rancière afirma:

A questão é indecível. Não que o artista tivesse intenções duvidosas ou prática imperfeita, deixando assim de acertar na boa fórmula para transmitir os sentimentos e pensamentos apropriados à situação representada. O problema está na própria fórmula, na pressuposição de um ‘continuum’ sensível entre a produção de imagens, gestos ou palavras e a percepção de uma situação que empenhe pensamentos, sentimentos e ações dos espectadores. (RANCIÈRE, 2012, p. 54).

O que vemos hoje não é bem a ideia de tentar corrigir costumes por meio da arte, o que continua é o modelo de arte que deve suprimir a si mesma, se aproximando do outro e do mundo.

O autor traz, então, uma terceira forma de eficácia da arte, a eficácia estética que é a “eficácia de uma distância e de uma neutralização” que tem como princípio “[...] a suspensão de qualquer relação determinável entre a intenção do artista, a forma sensível apresentada num lugar de arte, o olhar de um espectador e um estado da comunidade.” (RANCIÈRE, 2012, p.57).

Seria a suspensão da ideia de causa e efeito, “[...] a eficácia de um dissenso entendido como conflito de vários regimes de sensorialidade.” (RANCIÈRE, 2012, p.59). Desta maneira, deixa de existir a divisão de lugares, funções e competências da prática artística, dando lugar à dissociação, a uma ruptura estética. Pois, “Arte e política tem a ver uma com a outra como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível”. (KWON, 2008, p.63).

A política da arte, a estética da política e a política da estética são elementos que se chocam e se atravessam. Mas não existe nenhuma estratégia política da arte, nenhuma contribuição ou efeito que seja calculável da arte para a ação política. As ações artísticas trabalham mais próximas da ficção que dos coletivos políticos. Com exceção, é claro, de movimentos da modernidade (como os situacionistas) que viam na arte a possibilidade de transformar a sociedade.

Mas, apesar das contradições presentes nas obras que se pretendem críticas, Rancière não as considera sem efeito, ele afirma:

Pode contribuir para transformar o mapa do perceptível, do pensável, para criar novas formas de experiência do sensível, novas distâncias em relação às configurações existentes do que é dado. Mas este efeito não pode ser uma transmissão calculável entre choque artístico sensível, tomada de consciência intelectual e mobilização política. Não se passa da visão de um espetáculo à compreensão do mundo e da compreensão intelectual a uma decisão de ação. (RANCIÈRE, 2012, p.66).

Para Rancière, os ideais de luta contra a dominação capitalista se dissolveram, enfraqueceram. O contexto “globalizado” nos impõe que nos adaptemos às suas novas formas de “produção, trabalho, tecnologia”. Esse fato traz para a contemporaneidade a ideia de que a dominação capitalista é um efeito da vida moderna, ao qual temos que nos submeter, adaptar e aceitar; desta forma cai por terra aquilo que “[...] sustentava as formas da arte crítica ou da contestação artística. [...] O dispositivo alimenta-se então da equivalência entre a paródia como crítica e a paródia ‘da’ crítica. Vale-se da indecidibilidade da relação entre os dois efeitos.” (2012, p. 67).

O autor procura fazer um balanço do modelo crítico de arte, modelo este que tende à autoanulação, de duas maneiras: primeiramente, existe a diminuição da carga política e a aproximação da leveza do jogo. E a segunda, toma como referência a teoria da Estética Relacional de Bourriaud, que não visa a transformação das relações sociais e sim a produção

de relações sociais por intermédio de objetos artísticos, objetivando a invenção de relações com o mundo.

Isso também apresenta problemas, segundo o autor: “O curto-circuito da arte que cria diretamente formas de relação em vez de formas plásticas é afinal, o curto-circuito da obra que se apresenta como realização antecipada de seu efeito.” (RANCIÈRE, 2012, p.71). Ele quer dizer que a arte ativista imita e antecipa seu próprio efeito, e isso é um risco de tornar-se a paródia da eficácia que o artista reivindica.

Por fim, Rancière afirma que não existe um modelo de arte crítica a ser seguido, pois a arte não é um instrumento para ditar formas de consciência ou mobilizar a sociedade. A relação arte e política é uma relação entre duas formas de produzir ficções, a ficção da arte e a ficção da política. O trabalho crítico é entendido por ele desta maneira:

Mas o trabalho crítico, o trabalho sobre a separação é também o que examina os limites próprios à sua prática, que se recusa a antecipar seu efeito e leva em conta a separação estética através da qual esse efeito é produzido. É, em suma, um trabalho que, em vez de pretender suprimir a passividade do espectador, reexamina a sua atividade. (RANCIÈRE, 2012, p.76).

É fundamental levar em consideração essa visão crítica da arte que se pretende crítica, pois apesar de pretender, em minha prática, trabalhar de forma crítica, precisa estar claro que o artista não é um “iluminado” que vai abrir a consciência de seu público, que vai devolver aos humildes o que lhes falta.

No meu caso, pretendi chamar a atenção do público para a situação dos animais em nosso contexto, mas é preciso entender as fragilidades e paradoxos do dispositivo artístico, pois ele envolve questões que são mais “fortes/eficazes” do que algum tipo de mensagem que se pretenda. Precisamos lembrar que existe uma distância estética entre o trabalho e seu efeito, que não pode ser garantido.

O que Rancière faz é relativizar o poder da arte, a exemplo do cinema que se propõe crítico: “Ele precisa separar-se, consentir em ser apenas a superfície em que um artista procura traduzir em figuras novas a experiência daqueles que foram relegados à margem das circulações econômicas e das trajetórias sociais.” (2012, p. 80).

Desta maneira, devemos nos manter atentos em como construímos nossa poética, pois a eficácia está na dissociação, no dissenso no corpo da experiência. Entendo assim que as micropolíticas com as quais trabalho tratam de redescrever, repensar situações

minúsculas, mas nunca de transformar, e, mesmo quando nos mantemos atentos e determinados à prática crítica, isso não depende exclusivamente da vontade do artista.

Isso é interessante para tirar do artista um ar de grande colaborador, fazê-lo tomar consciência de sua pequenez diante da dominação capitalista, tomar consciência de que não é só por sair da galeria e ocupar os espaços públicos que está sendo livre e crítico, nem mesmo por tratar de interesses coletivos. “Arte crítica é uma arte que sabe que seu efeito político passa pela distância estética”. (RANCIÈRE, 2012, p.81).

Esse olhar crítico, sobre a prática que quer ser crítica, é essencial, não para conseguir ser, mas para ter cautela, para elaborar com cuidado e consciência de que o artista não estará claramente se contrapondo aos opressores, nem levando de fato (como algo que se pode aferir) consciência aos desprovidos. Mas é preciso tentar, testar, buscar “[...] reconstruir o âmbito de nossas percepções e o dinamismo de nossos afetos. Com isso, abrem passagens possíveis para novas formas de subjetivação política.” (RANCIÈRE, 2012, p.81). Pois a dificuldade de produzir trabalhos críticos não pode nos fazer mudar de lado, de posicionamento político e ideológico, deve ao contrário nos inspirar e fortalecer para buscar meios de fazê-lo.

2.4. Primeiro estudo prático: Boa Morte:

Considerando a pesquisa do artista como uma prática da qual os conceitos emergem, apresento aqui um primeiro estudo prático da pesquisa, que me ajudou a pensar as intenções poéticas mais profundamente. Segundo Sandra Rey, a pesquisa em arte não busca comprovar alguma verdade, e sim instaurar uma verdade; para tanto é necessário uma metodologia diferenciada.

Esse fato faz a diferença da pesquisa em arte: o objeto não se constitui como um dado preliminar no corpo teórico; o artista-pesquisador precisa produzir seu objeto de estudo com a investigação em andamento e daí extrai as questões que investigará pelo viés da teoria. (REY, 2007, p 90).

O interesse pela questão homem e animal é recorrente neste processo criativo. Trago a imagem de um trabalho realizado em 2008, que foi reapresentado em 2011 em processo de degradação, intitulado *Boneco Porco* (Figura 09). Neste trabalho tentei representar semelhanças conceituais entre os seres humanos e os animais, usando da materialidade do

meu corpo como cabelo e unha, e pele e vísceras de um porco caipira¹⁴. Costurava os elementos orgânicos aos retalhos de roupas pessoais e utensílios como ganchos de açougue.

Figura 09 – Registro fotográfico do trabalho: *Boneco Porco, objeto*.



Amanda de Sousa, 2008-2011. Fonte: Márcio Spaolonse.

Tentando assimilar que éramos semelhantes, usava o animal caipira por considerar que ele tinha uma vida mais digna, mais próxima de mim. Realizei vários trabalhos com essa abordagem, e considerava interessante como as “matérias dos corpos” – as do animal e as minhas – se decompunham juntas; fui descobrindo como eu era “próxima” ao porco, a mesma efemeridade, o mesmo processo de degradação.

Isso pode nos ajudar a tomar consciência de nós mesmos enquanto simples seres vivos e, se na vida isso custa a ser percebido, na morte fica bem claro. Também pode trazer

¹⁴ Dizemos “porco caipira”, para diferenciá-lo dos porcos criados em granjas, entendendo por animal caipira (porco, galinha...) aquele que é criado no campo geralmente por pequenos produtores, em ambiente (chiqueiros e galinheiros) que se diferenciam muito do ambiente das granjas de produção industrial.

questionamentos a respeito de nossas escolhas, de nossa vaidade, e de um possível sentimento de superioridade com relação ao outro.

Nesta pesquisa decidi manter questões referentes ao homem e ao animal, mas investigá-las no contexto urbano por meio de ações artísticas. O novo projeto vai se desenhando no interesse pela materialidade dos corpos. Por ser de cidade pequena sempre me foi comum a criação de animais, tanto domésticos quanto para o consumo da carne. Mas com a urbanização crescente, as exigências das novas formas de produção, essa cultura está se perdendo; daí a motivação em abranger essas questões, que são globais, por meio da desnaturalização do meu local de origem, explorando o estranhamento e as assimilações decorrentes da investigação.

A produção de imagens se inicia por experimentações sistemáticas, da fotografia como registro do processo criativo e como imagem plástica, ou trabalho artístico. A concepção do primeiro trabalho considerou a constatação de uma mudança relativamente recente nos modos de produção de alimentos originados da carne animal. A industrialização da produção – abate e distribuição – de carne interferiu e levou à ilegalidade a tradição (familiar, rural) de realizar abates domésticos, mesmo de animais criados pelos próprios consumidores. Para tanto, este primeiro projeto artístico se valeu da fotografia em seus alcances contemporâneos. Entendi que este trabalho, como um primeiro estudo, representou e demonstrou algumas das intenções e desdobramentos que indicaram o caminho para os próximos trabalhos práticos.

Da historicidade e da responsabilidade: ensaio fotográfico sobre o animal e a morte

A proposta aqui é refletir o processo de criação deste primeiro estudo prático, um projeto artístico tendo a fotografia em seus alcances contemporâneos como instrumento e linguagem, buscando articular os conceitos fundamentais estudados, a prática artística e a abordagem do tema em questão.

A produção de imagens, nesta pesquisa, tem se dado por meio de experimentações sistemáticas, da fotografia como documentação, arquivo, registro do processo criativo e como imagem plástica, ou trabalho artístico.

O ensaio que desencadeou este processo trouxe dois tipos de imagem: de registro, tomadas por mim durante a observação do abate, e de apropriação de imagens de *internet*. O que interessa nas imagens que fiz é a documentação de um fato, de um instante único e o referente da imagem; portanto ela não sofreu manipulações posteriores, buscando enfatizar assim um caráter de veracidade (objetividade) nas imagens, tendo referência na fotografia dos anos 60 pelo caráter “tautológico das imagens” (DUBOIS,1993).

Nas imagens de apropriação (Figura 10), a ideia foi contrapor as noções de veracidade, autoria e “atestado de presença” (FABRIS, 2002) à fotografia como ficção, encenação, afastada de um lugar e de uma memória que não a virtual. Desse modo, imagens da *internet* têm características formais que se distanciam muito das minhas imagens de registro, tanto pelas circunstâncias em que foram feitas, quanto pelo modo como foram expostas. Ao usar da apropriação como operação da arte, desloquei as imagens de um lugar (virtual) e as levei para o lugar da arte, colocando-as em evidência, servindo ao propósito da arte.

A apropriação por desvio (Figura 11) segue o pensamento de Guy Debord, de se utilizar de algo no interesse de subverter seu propósito inicial, para ir contra o que aquilo propunha, não apenas deslocá-lo para o lugar da arte, mas deslocar seu propósito. Neste trabalho o desvio ocorre quando uso imagens de propaganda de frigoríficos, de exposições de carne industrial, porque as coloco, de certa forma, desviadas de sua proposta, não estão lá para se admirar as indústrias da carne, mas para criticá-las.

O tema das imagens gira em torno das relações homem e animal na contemporaneidade, buscando tecer reflexões acerca das condições animais em nosso contexto, tendo a cidade e o campo como lugar das investigações: o animal doméstico, o animal como alimento, e questões culturais que permeiam estas relações (Figura 12, 13, 14).

São questões como a ilegalidade da criação de animais para consumo da carne, (um aspecto histórico-cultural da nossa sociedade) e a impossibilidade de se obter imagens do processo de produção da carne industrial, a não ser imagens virtuais postas pelas próprias indústrias, ou por grupos de proteção aos animais.

Figura 10 – Registros da exposição, *Boa Morte*



Amanda de Sousa 2012. (Detalhe da exposição coletiva, galeria do bloco I, UFU). .Fonte: arquivo pessoal.

As fotografias tomadas por mim apresentam o corpo de um animal sendo preparado para consumo da carne; apresentam o processo doméstico do abate que traz relação com a cultura regional: o animal nasce, recebe um nome, é alimentado e criado por pequenos produtores, na fase adulta é abatido ali mesmo e sua carne é consumida. Este é um hábito comum em vários lugares do mundo, sofrendo variações quanto ao tipo de animal e de abate, de acordo com a região ou país. Karin Lambrecht (Figura 15) é uma artista gaúcha que realizou trabalhos sobre abate de carneiros em sua região de origem. Buscando explorar as questões culturais destes abates, ela foi pra Israel documentar abates de carneiro.

A questão é importante tendo em vista que o procedimento está se perdendo, o caráter cultural da criação e do abate está se apagando, pois se tornou ilegal. Esta reflexão dialoga com o pensamento de Passeron ao falar do homem na modernidade, onde somos privados de “[...] dois traços essenciais: da historicidade e da responsabilidade [...]” (PASSERON, 1997, p.113).

Figura 11 – Registros da exposição, *Boa Morte*.



Amanda de Sousa 2012. Detalhe da exposição coletiva, galeria do bloco I, UFU. Fonte: arquivo pessoal.

Entendendo a abrangência do problema sem tratá-lo de maneira ingênua, a contemporaneidade em sua forma de produção capitalista avançada nos priva de identidade, memória e cultura. Enquanto isso a indústria da carne se fortalece a cada dia, a imagem do animal vai sendo substituída por animações, e os direitos dos mesmos vão sendo ignorados.

As investigações desta pesquisa foram feitas em duas cidades: Uberlândia e Abadia dos Dourados. A primeira já dominada pelas grandes indústrias de carne e a segunda em processo de transição, no que diz respeito a este tipo de produção. A reflexão (que trago no trabalho e na pesquisa de modo mais amplo) é a respeito da vida e morte dos animais que são criados e abatidos de forma doméstica, mais humanizada, e os que são criados como produtos, em granjas, e depois abatidos nos frigoríficos.

Em Abadia presenciei o abate de uma vaca e entrevistei o abatedor e algumas pessoas que assistiam. Todos demonstraram crer que aquela era a melhor forma de abater um animal, considerando que o sofrimento do animal era o menor possível e que aquela era

a melhor carne para se consumir, pois sua origem era conhecida, ao contrário das carnes de açougues e mercados, já que não conhecem a origem nem o estado de saúde do animal.

Figura 12 – Fotografia, parte do estudo, *Boa Morte*.



Fotografias, sem título, 1,10 X 0,80m, Amanda de Sousa, 2012. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 13 – Fotografia, parte do estudo, *Boa Morte*.



Fotografias, sem título, 1,10 X 0,80m, Amanda de Sousa, 2012. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 14 – Fotografia, parte do estudo, *Boa Morte*.



Fotografias, sem título, 1,10 X 0,80m, Amanda de Sousa, 2012. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 15 – Registro do processo, *Morte eu sou teu.*



Karin Lambrecht, 2003. Fonte:
http://www.pucsp.br/revistaaurora/ed3_v_set_2008/artigos/ed3/3_arte_nua.htm.

Atualmente a confiança pela qualidade do alimento deve ser depositada na indústria e nos órgãos públicos de fiscalização, e é negada aos produtores menores que fazem de maneira artesanal o abate e a preparação da carne, uma prática importante para a subsistência destas pessoas e igualmente importante na conservação da cultura local.

Os pequenos produtores estão se sentindo ameaçados, privados de sua cultura, de suas tradições, por conta de interesses puramente capitalistas, acordos com as grandes corporações do mercado da carne. Muitos saem de sua pequena propriedade e vão trabalhar nas indústrias da carne, do leite, entre outros, pois se veem incapazes diante das novas exigências nas formas de produção.

Em sua crítica ao que chamou “Sociedade do espetáculo” Debord (1997) fala da unificação do espaço operada pela produção capitalista que podemos observar também no contexto dessa pesquisa. Ele diz:

A história econômica, que se desenvolveu toda em torno da oposição cidade-campo, chegou a um estágio de sucesso que anula ambos os termos. A paralisia atual do desenvolvimento histórico total, em proveito apenas da busca do movimento independente da economia, faz do momento em que começam a desaparecer a cidade e o campo não a superação de sua cisão, mas sua destruição simultânea. O desgaste recíproco da cidade e do campo, produto da falha do movimento histórico pelo qual a realidade urbana existente deveria ser superada, aparece nessa mistura eclética de elementos decompostos que recobre as zonas mais adiantadas da industrialização. (DEBORD, 1997, p.115).

Para re-contactar esta realidade fotografei e entrevistei o homem que abateu uma vaca para o casamento de seu filho; na ocasião a vaca foi doada pelo avô para a festa de casamento do neto. Pai e filho abateram a vaca no quintal do sítio, prática comum para esta família, o avô ensinou ao pai do rapaz e este ensinou a seu filho todo o procedimento.

A urbanização, o capitalismo e suas formas de produção alteram toda nossa relação com a natureza e mesmo em Abadia dos Dourados, uma cidade de 7.500 habitantes, de costumes rurais, as pessoas estão sendo impedidas de produzir a carne, de saber a origem de seus alimentos, da possibilidade de conviver com o animal dando-lhe boa vida e boa morte, sendo impedidos ainda de serem autossustentáveis, discurso tão em voga nos nossos dias.

As imagens do abate doméstico chocam, mas as do abate na indústria também. Acontece que ver o corpo inteiro do animal sendo destrinchado, já não é tão comum como antes, mas a intenção não é o choque, é a reflexão sobre as formas de relação com animal em vida e na morte, na tradição e na indústria. Ver apenas um corte da carne no açougue, ou embalada a vácuo nas bancas do mercado, nos afasta quase completamente da imagem do animal e resulta na coisificação do animal.

Experimentei uma força contundente na morte do animal que vi ser abatido, era notável o afeto do abatedor pela vaca “Morena”. Percebi uma valorização da vida e da morte do animal, uma reaproximação entre ambos, como é possível perceber nas abordagens dos trabalhos dos artistas Eric Pointevin (Figura 16), e Damien Hirst (Figura 17) os quais considero referências neste processo pela materialidade e visualidade de seus trabalhos.

Figura 16 – A Thousand years.



Damien Hirst, 1990. Fonte:
<https://studentfolio.brighton.ac.uk/mahara/view/view.php?id=9795>.

Figura 17 – *Moufloupendu*, 360 X 480 cm.



Eric Poitevin, 2006 Fonte:
<http://www.photosapiens.com/Eric-Poitevin-au-musee-de-la-chasse.html>

Susan Sontag, em seu livro *“Diante da dor dos outros”* (2003) questiona nossa forma de reagir a esse tipo de imagem, relacionada à dor e ao sofrimento dos outros. Sontag não trata do sofrimento dos animais, mas nos ajuda a pensar sobre a questão. Será que estamos frios, que não nos sensibilizamos mais tendo em vista o excesso de imagens de sofrimento veiculadas pelos nos meios de comunicação?

Não pretendo responder a estas questões, mas percebo que minha sensibilização, criada pelas imagens que registrei, sem dúvida tem uma força, uma complexidade e verdade que não encontro nas imagens “assépticas” de apropriação, mesmo que elas representem o animal no momento da morte; o representado e o vivido são incomparáveis, não somos capazes de representar o sofrimento do outro. Apenas o autor das imagens e os envolvidos no fato compartilham da “verdade”. Ao serem expostas enfatizam a impossibilidade da representação da morte e se não são capazes de nos comover, podem se tornar ambíguas, de caráter duvidoso, ficcional.

Portanto, o objetivo deste primeiro estudo foi investigar através da arte para refletir e propor ações. O ponto de partida foi a prospecção sobre as condições dos animais criados para o consumo da carne no contexto urbano, em sua forma de produção pré-capitalista e

cultural na cidade de Abadia dos Dourados, e em sua forma de produção capitalista nas grandes indústrias da carne presentes na cidade de Uberlândia.

A reflexão sobre essas condições animais e sobre o impedimento de mantermos aspectos importantes de nossa cultura regional no sistema vigente; sobre as grandes cidades que nos afastam dos outros e de nós mesmos, fundamenta a produção artística que se pretende ao mesmo tempo sensível e crítica. E ainda instiga o pensamento sobre formas de propor maior valorização dos animais e formas de reaproximar “[...] homem urbano e natureza urbana [...]” (BORER, 2001), desejo inspirado em Joseph Beuys.

Conforme a reflexão de Sandra Rey, “[...] o processo de criação é este enfrentamento desencontrado entre caos e ordem, entre equilíbrio e desequilíbrio.” (1996, p.88). Entendo este primeiro estudo como um ensaio que envolveu concepção, houve um investimento no estudo dos recursos técnicos mais adequados e uma oportunidade de exposição no espaço, buscando soluções específicas para sua apresentação (Figura 18, 19).

Acredito que esta primeira experiência prática me levou a desdobramentos e possibilidades para a elaboração das experiências que vieram a seguir – reunindo aspectos que ainda estavam desorganizados do trabalho em processo, pois, voltando a Rey, “o caos da obra se fazendo, não é confusão indiferenciada, mas a obra em luta com seu criador” (idem).

Figura 18 – Registros da exposição, *Boa Morte*.



Amanda de Sousa 2012. Exposição coletiva, galeria do bloco I, UFU. Fonte: arquivo pessoal.

Figura 19 – Registros da exposição, *Boa Morte*,



Amanda de Sousa 2012. Exposição coletiva, galeria do bloco I, UFU. Fonte: arquivo pessoal.

Neste capítulo, reafirmei os campos de interesse da pesquisa e apresentei um primeiro exercício prático, *Boa Morte*, que foi importante como ponto de partida para os desdobramentos e delineamentos da poética que aqui se desenvolve. Para concluir reforço alguns pontos que nos fazem compreender como as modificações na sociedade levam a um processo de reificação dos animais e da natureza em geral.

Os “Aparelhos de Estado” (Althusser - tratados no capítulo 1), ou os “Elementos Capitalísticos” (Guattari; Rolnik) coisificam o animal e o afastam do homem e da cidade. Afastam de forma prática, tornando irregular, ilegal, impróprio: várias formas de relação homem/animal e animal/cidade vão sendo determinadas de forma a garantir os interesses capitalistas.

Na cidade contemporânea não se pode criar os animais que nos serviam de alimento e os pequenos produtores de leite não podem mais vender leite fresco na carroça. Dos animais domésticos: cães e gatos, os amigos do homem; muitos foram geneticamente modificados para agradar ao homem por sua aparência, para servir à indústria de rações e produtos veterinários das grandes corporações. Já os “vira latas” se tornaram indesejáveis, são abandonados como objetos, ou exterminados como pragas por órgãos públicos.

Estes são alguns aspectos de nosso modelo de sociedade que fazem a reprodução e o desenvolvimento do modo de vida espetacular. Ao modificar nossa relação com a natureza, a ordem dominante mantém a cadeia alimentar capitalista.

Essas reflexões foram, ao longo dos trabalhos, sendo construídas a partir da articulação das experiências cotidianas (caminhadas, observações, fotos e conversas) e dos estudos teóricos, e por elas pretendi atravessar a prática artística. As ações artísticas são, portanto, resultado dos estudos a respeito das relações sociais entre: animal e homem; animal e cidade; cidade e animal.

Citei aqui artistas como Beuys e outros que são referenciais, como caminho para chegar às práticas que elegi. Busquei esclarecer neste capítulo os anseios poéticos que me moveram e que se fundamentam em práticas como micropolíticas, microutopias e em métodos situacionistas.

Pretendi, por fim, demonstrar, a partir da crítica de Kwon e Rancière, a consciência das implicações e ambiguidades presentes nas práticas artísticas, e nas ações que se pretendem críticas.

CAPÍTULO 3: HOMEM, ANIMAL E CIDADE: RELAÇÕES E CONCEITOS

As relações homem e natureza, homem e animal parecem ter sofrido muitas modificações no decorrer da história e no pensamento do homem. É fácil perceber que existem muitos problemas ecológicos e ambientais na atualidade, e também são recorrentes, nos dias de hoje, discursos ecológicos de preservação e de direitos dos animais, uma preocupação apresentada, com frequência, nos meios de comunicação de massa, por grandes empresas privadas e por partidos políticos “ecocapitalistas”¹⁵.

Considero importante pensar por que motivo esse discurso, por parte dos aparelhos ideológicos (ideologia dominante), deve ser investigado com cautela, para que não se reproduzam seus verdadeiros interesses em nossa prática. Também intenciono visitar o campo do materialismo histórico, pois entendo que essas relações são (assim como todas as formas de relação social) historicamente determinadas.

Portanto, este capítulo parte do desejo de me aprofundar e ir além do senso comum, quando se trata de questões referentes à relação homem e animal. A discussão sobre essas questões serão aqui levantadas com base na argumentação de vários pensadores, mesmo que pareçam, em alguns momentos, distantes dos assuntos da arte, principalmente da prática do artista. Pretendo demonstrar e compartilhar com o leitor como esses pensamentos se atam às minhas ações no campo da arte.

Pensar a relação homem e animal, como já foi dito, comporta reflexões recorrentes em meu processo criativo. Desde as poéticas produzidas no curso de graduação em Artes, me interessou enfatizar aspectos onde esses dois seres se aproximam, a partir do estudo de suas matérias corporais. Mas percebo que é preciso uma análise ainda mais profunda para entender essa relação; entender minimamente o que distingue o homem dos outros animais, e vice-versa; compreender o que lhes é próprio, e como essas relações se modificaram até o modelo atual. Recorro a Giorgio Agamben (2012) que, em suas reflexões *O Aberto: o homem e o animal*, trata da separação entre o mundo humano e a “pobreza” do mundo animal, buscando os limites críticos de pensar o homem pela negação do animal.

¹⁵ Uma forma de expressão para tratar de partidos políticos que mesclam discursos ecológicos com interesses capitalistas claros.

Enquanto realizava o trabalho prático e os registros fotográficos da pesquisa, muitas questões me inquietaram, tais como: será que o homem começa a entender que precisa mudar suas relações com os animais? É possível transformar essas relações? Será que o homem começa a entender que ao invés de caçá-los, explorá-los, dominá-los, comê-los, ele deve preservá-los, defendê-los, assegurar seus direitos e sua integridade? Ou é apenas mais um discurso generalizado que visa passar ao indivíduo a responsabilidade por problemas gerados pela exploração capitalista? Quais as estratégias possíveis? Será possível acabar com a exploração animal isoladamente, sem resolver o problema da exploração do homem pelo homem?

Para fundamentar essas reflexões busquei apoio em Keith Thomas (1989) em *O Homem e o Mundo Natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800)*, no qual o autor faz uma análise histórica para compreender como se davam as relações do homem com a natureza (fauna e flora) a partir do ano de 1500. A intenção deste estudo é investigar se, antes da industrialização, o homem valorizava mais a natureza, se a destruição da natureza se deve exclusivamente a interesses próprios do capitalismo, ou se existe desde os primórdios um desejo de embate com a natureza. Além disso, Thomas nos ajuda a entender as implicações políticas e sociais geradas pela transformação da relação homem e natureza.

Encontrei também contribuição para as questões aqui abordadas na conferência de Jacques Derrida (2002): *O animal que logo sou*, que problematiza as análises humanistas de Heidegger. Enquanto Heidegger se ocupa do ser, Derrida se ocupa de questões éticas no que refere à relação homem e animal. Derrida se pergunta se eles podem sofrer, o que é essa “vida nua”, esse ser que vive sem mais, “perdido de mundo”. Para ele, o animal que nos olha ou que se dirige a nós tem um ponto de vista sobre nós que deveria interessar aos teóricos que os olham sem ser vistos por eles, os olham para ver a si mesmo na negação do animal.

Servem-me de apoio outros textos e artigos para articular as discussões: *Humanização do macaco pelo trabalho*, texto presente em *Dialética da Natureza* de Friederich Engels (1979); *Manuscritos econômico-filosóficos* de Karl Marx (1979), e no artigo de Jonatas Ferreira (2011) *Heidegger, Agamben e o animal*. Além disso, trago parte das investigações práticas, realizadas por tomadas fotográficas em meus lugares de passagem, reunidas em um caderno de imagens intitulado *A natureza urbanizada*.

Considero essas reflexões teóricas fundamentais na elaboração da prática artística, pois elas me ajudam a entender como o homem enxerga os outros animais, como essas relações foram determinadas historicamente e como podemos incentivar mudanças necessárias. Entendo, assim, que a poética artística se desenvolve por intercâmbio com outros campos, que vão fomentar e ajudar a encontrar respostas para as inquietações que se materializam e ganham corpo nas práticas artísticas.

3.1. Relações historicamente determinadas:

A intenção geral desta pesquisa é investigar as relações homem e animal no contexto urbano, por meio da prática artística, mas para tanto é preciso visitar também alguns campos que não são próprios da arte. Compreendo que o processo de urbanização sempre crescente afeta e, de certa forma, determina grandes modificações nessas relações; acredito que essas modificações podem ter uma função específica: servir aos interesses capitalistas e espetaculares de nossa sociedade.

Considerando o pensamento materialista histórico, no qual se apoiam alguns dos autores referência nesta pesquisa, entendo que as relações homem e natureza sofrem transformações historicamente determinadas pelo todo da estrutura social.

O contexto histórico interfere diretamente no modo dessas relações, o que é também uma forma de relação social. Podemos nos arriscar a dizer que a relação homem e natureza (em sentido amplo) está na base de todas as relações sociais. Como sustenta Marx, a relação homem e natureza que se estabelece pelo trabalho é uma relação essencial e eterna. Ele diz:

O processo de trabalho, que descrevemos em seus elementos simples e abstratos, é atividade dirigida com o fim de criar valores-de-uso, de apropriar os elementos naturais às necessidades humanas; é condição necessária do intercâmbio material entre o homem e a natureza; é condição natural eterna da vida humana, sem depender, portanto, de qualquer forma dessa vida, sendo antes comum a todas as suas formas sociais. (MARX, 2008, p.218).

Segundo Engels, um dos criadores do pensamento materialista histórico, quando o homem começa a relação de dominação da natureza (no sentido de se ver como parte dela, mas como um outro, como ser capaz de agir sobre ela, se vê em relação a ela), é nesse momento que ele se diferencia dela, ou seja, se diferencia do animal. Essa dominação e essa relação com a natureza se dão pelo trabalho, no sentido de atuar, fazer uso das matérias da

natureza para além das necessidades básicas, por exemplo, o trabalho de agrupar os animais, cercá-los, contá-los, plantar, construir instrumentos, conforme afirma Engels:

O trabalho é a fonte de toda riqueza, afirmam os economistas. Assim é, com efeito, ao lado da natureza, encarregada de fornecer os materiais que ele converte em riqueza. O trabalho, porém, é muitíssimo mais do que isso. É a condição básica e fundamental de toda a vida humana. E em tal grau que, até certo ponto, podemos afirmar que o trabalho criou o próprio homem. (ENGELS, 1979, p. 215).

É importante deixar claro que, para Engels, os homens mais primitivos, os mais selvagens, por mais próximos da animalidade que estivessem, eram muito superiores àqueles seres do período de transição; porém, não pretendia dessa forma dizer que homem e macaco eram capazes de exercer as mesmas capacidades, pois a mão do homem foi aperfeiçoada por milhares de anos pelo trabalho, percebendo-se aí a enorme distância entre homem primitivo e macaco. O desenvolvimento da mão, dado pelo trabalho, fez o homem adquirir cada vez mais destreza e habilidade, e isso foi transmitido e aumentado de geração em geração. Engels afirma:

Em face de cada novo progresso, o domínio sobre a natureza, que tivera início com o desenvolvimento da mão, com o trabalho, ia ampliando os horizontes do homem, levando-o a descobrir constantemente nos objetos novas propriedades até então desconhecidas. [...] os homens em formação chegaram a um ponto em que tiveram necessidade de dizer algo uns aos outros. (1979, p. 217).

Engels afirma que a origem da linguagem também é dada pelo trabalho e a partir do trabalho; a comparação com os animais vai demonstrar isso. Os animais não necessitam da palavra articulada para se comunicar uns com os outros; para o autor, estes sempre se comunicaram entre si, sem se sentirem prejudicados pela incapacidade da fala. Essa percepção é interessante porque poucos autores pensam a possibilidade de o animal ter certa “consciência” de suas condições, como se sentir ou não prejudicado. A percepção de si, por parte do animal, vai se transformar e evoluir quando ele passa a ser domesticado pelo homem.

O contato com o homem desenvolveu no cão e no cavalo um ouvido tão sensível à linguagem articulada que esses animais podem dentro dos limites de suas representações, chegar a compreender qualquer idioma. Além disso, podem chegar a adquirir sentimentos antes desconhecidos por eles, como o apego ao homem, o sentimento de gratidão, etc. Quem conheça bem esses animais dificilmente poderá escapar à convicção de que, em muitos casos, essa incapacidade de falar é experimentada agora por eles como um defeito. (ENGELS, 1979, p.218).

A incapacidade da fala nos animais, segundo o autor, não está ligada à ideia de inferioridade dos animais em relação ao homem, mas simplesmente pelos seus órgãos

vocais demasiadamente especializados em uma direção; é uma questão de espécie e não de superioridade do homem. Podemos tomar como exemplo particular as aves que, mesmo tendo órgãos vocais diferentes do homem, podem aprender a falar. O papagaio é considerado o animal que melhor fala, e Engels entende que este é capaz inclusive de compreender o que fala, devido à convivência com o homem. Ele exemplifica desta maneira:

Claro está que por gosto apenas de falar e por sociabilidade o papagaio pode estar horas e horas repetindo todo seu vocabulário. Mas, dentro do marco de suas representações pode chegar também a compreender o que diz. Ensinai a um papagaio dizer palavrões (uma das distrações favoritas dos marinheiros que regressam das zonas quentes) e vereis logo que se o irritardes ele fará uso desses palavrões com a mesma correção de qualquer verdureira de Berlim. E o mesmo ocorre com o pedido de gulodices. (ENGELS, 1979, p.218).

Acredito que é parte do senso comum pensar o homem como espécie superior aos animais, mas é importante compreender por que realmente e desde quando isso ocorre. É um fato que o desenvolvimento e a capacidade do cérebro são mais complexos no homem, mas, para muitos teóricos (como Engels), isto se dá pelas especificidades de cada espécie e não por uma “essência superior” como pensa a teologia.

Em meu caso, sempre tive uma proximidade muito grande com os animais, desde a infância. Dentre meus animais de estimação, tive: galinhas, patos, codorna, papagaio, inúmeros cães e gatos, pássaro preto, coelhos, preá, e até uma porca. Meus pais me ensinaram algo que eu levava extremamente a sério, até mais do que deveria; ensinaram que as pessoas devem tratar todos os seres vivos com muito respeito, com o mesmo respeito que tratamos as pessoas, porque os seres vivos sentem tudo o que as pessoas sentem.

Os animais eram minha companhia preferida para brincar; eu os observava muito e tratava-os como “pessoas animais”, porque é claro que eram diferentes, mas entendia essa diferença na infância como uma diferença física e de linguagem apenas. Observava muito as formigas e formigueiros do meu quintal, e tinha muita pena porque achava que elas trabalhavam demais, por isso sempre que ganhava balas levava uma, picava e colocava na porta do formigueiro. Entendia que assim elas não precisariam trabalhar por muito tempo, e ficava revoltada quando as via saindo enfileiradas para o trabalho. Dizia: “Por que vocês vão trabalhar se eu já dei comida para o ano inteiro?”.

Lembro-me disso agora porque percebi que certa ludicidade na minha relação com os animais se mantém ainda hoje. É difícil, para mim, enxergar um abismo entre esses dois

seres: homem e animal. É difícil não acreditar que os animais possam nos compreender. Eles sempre me pareceram melhores do que os humanos.

Em meus antigos trabalhos (Figura 09, Cap.2) entendia que, quanto mais o homem se percebesse semelhante ao animal, mais os respeitaria e mais se aproximaria de si mesmo, afastando-se das vaidades e futilidades do mundo. Agora minha perspectiva é bem menos ambiciosa, eu quero apenas que olhem para os animais do nosso contexto e pensem a respeito. É isso também o que pretendo fazer neste capítulo, pensar a respeito: o que é homem, o que é animal, o que é a relação homem e animal.

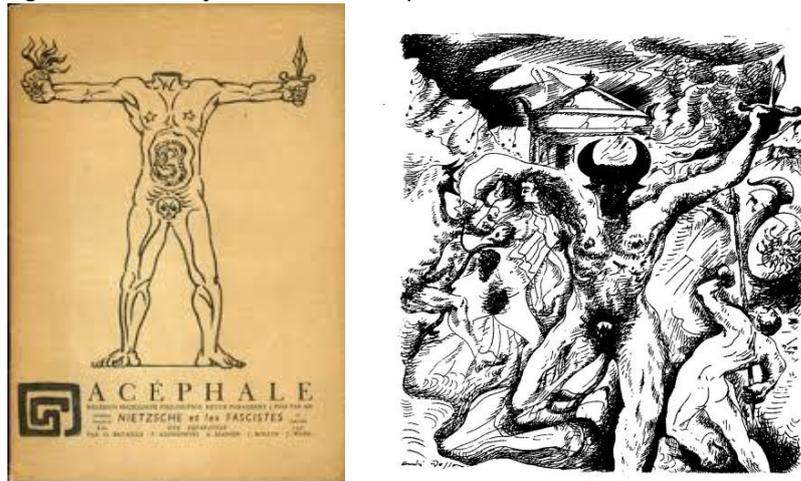
Agamben começa sua reflexão citando imagens de “arcontes da mitologia gnóstica”¹⁶, para exemplificar o pensamento de Kojève e Bataille a respeito da pós-história, no qual o homem chegaria a um estado limite de evolução em que sua figura se transformaria, e ele se tornaria de novo animal, liberaria sua animalidade. O autor faz referência aos arcontes porque essa ideia do homem com cabeça de animal aparece no texto *O homem escapou da sua cabeça como o condenado da prisão*, de Bataille; a revista *Acéphale*, criada por Bataille e alguns amigos, trouxe imagens semelhantes na ilustração da capa de duas de suas revistas. (Figura 20)

Essas ilustrações representam “[...] o problema do fim da história e da figura que o homem e a natureza assumiriam no mundo pós-histórico, quando o paciente processo do trabalho e da negação, através do qual o animal da espécie *Homo sapiens* se havia tornado humano, tivesse chegado ao fim.” (AGAMBEN, 2012, p.14).

Assim como nos arcontes ou nas ilustrações da revista, na Bíblia e em outros livros é comum este tipo de ilustração de homem com cabeça animal, para sugerir aspectos negativos ou de poder do homem em relação aos outros seres vivos. Essa ideia de animalização do homem pode ser entendida como uma redenção, como condenação, ou como dominação.

Em 1939, quando a guerra era já inevitável, uma declaração do *Collège de Sociologie* revela a sua impotência, denunciando a passividade e a ausência de reações perante a guerra como uma forma de massiva ‘desvirilização’ através do qual os homens se transformam numa espécie de ‘ovelhas conscientes e resignadas ao abate’. Mesmo que num sentido diferente daquele que Kojève tinha em mente, os homens tinham então, de facto, voltado a ser animais. (AGAMBEN, 2012, p.17; grifo do autor).

¹⁶ “Na mitologia gnóstica, os arcontes são entidades demoníacas que criam e governam o mundo material no qual os elementos espirituais e luminosos se encontram misturados e aprisionados nos elementos obscuros e corpóreos.” (AGAMBEN, 2012, p.13).

Figura 20 – Ilustrações da revista *Acéphale*

n.1, junho de 1936; n. 3-4, julho de 1937. Fonte: <http://golosinacanibal.blogspot.com.br/2010/04/los-grabados-de-andre-masson-en.html>

Isto nos leva a refletir sobre o que poderíamos, de maneira geral, entender por “homem que volta a ser animal”. No trecho acima citado, pode ser entendido como os que sofrem, que são submetidos a condições desumanas, que são exterminados como animais. Mas aquele que extermina as “ovelhas” também não pode ser outro que não um animal, não ovelha, mas besta. É comum usarmos o termo animal para reprovar atitudes humanas (você agiu como um animal), ou para expressar um sentimento de inferioridade (fui tratado como um animal). A questão então deveria ser: o homem no fim da história (se aceitássemos esse conceito) toma caráter animal, representado em dois tipos, a besta que domina e oprime e a ovelha que, oprimida, segue seu dominador.

Analisando os problemas de abandono, maus tratos e descaso para com os animais, pode-se pensar que o homem está realmente perdendo sua humanidade; isso não significa dizer que está se aproximando do animal como seu semelhante, ao contrário, parece se afastar ainda mais. E piora quando vemos que muitas pessoas também se encontram da mesma maneira, abandonadas nas ruas, vivendo em condições degradantes, a ponto de se dizer que vivem como animais.

Agamben busca refletir sobre as análises de Heidegger, concentrando-se no que diz respeito à relação entre o humano e o animal, mesmo que considere que Heidegger não deixa claro se é possível estabelecer uma relação entre estes. Entretanto, Agamben acredita que mesmo esta impossibilidade deva ser analisada. Questiona as ideias humanistas que se referem ao humano como um ser inserido na totalidade dos animais, encarando a essência

do humano a partir da negação do animal; essas ideias, para o autor, parecem deixar em suspenso o pensar o animal.

O autor citado se apoia na crítica de Heidegger à visão da metafísica, considerando que esta confunde como “[...] o ser humano, o animal e o ser inanimado existem no mundo.” (FERREIRA, 2011, p.203). Essa alteridade entre homem e animal é muito discutida, no sentido de o homem carregar em si um animal, como uma parte inerente do ser que é adormecida enquanto a outra parte desperta como homem.

Agamben, ao refletir sobre as implicações teóricas da figura do homem pós-histórico, a partir da leitura hegeliana de Kojève, entende que:

[...] o homem não é, de facto, uma espécie biologicamente definida nem uma substância dada por acabada: é, sobretudo, um campo de tensões dialéticas sempre já talhado por cesuras que nele separam, a cada vez — pelo menos virtualmente — a animalidade ‘antropófara’ e a humanidade que nesta se encarna. O homem existe historicamente apenas nesta tensão: pode ser humano somente na medida em que transcende e transforma o animal antropófaro que o sustém, apenas porque através da ação que nega é capaz de dominar e eventualmente destruir a sua própria animalidade (é neste sentido que Kojève pode escrever que o ‘homem é uma doença mortal do animal’). (AGAMBEN, 2012, p.23).

Dessa maneira a divisão entre vida vegetal, animal e humana se passa no interior do homem, como uma fronteira móvel. Se isso realmente ocorre, então, para Agamben, o pensamento humanista a respeito do homem deve ser posto de outra forma, pensando o homem não mais como uma conexão corpo e alma, social e divino, humano e animal. Mas pensá-lo como o resultado da desconexão desses elementos, pois, se essa fronteira é móvel, o homem pode se aproximar mais ou menos de “sua animalidade”. É isso o que deixa várias teorias (teológicas, filosóficas, políticas e éticas) em uma situação de suspensão e tensão no que se refere à diferença entre homem e animal.

O esforço que parece surgir no homem — para se sentir superior, dominador, e principalmente diferente dos outros seres — é justamente o que, nos dias de hoje, parece tornar complicado diferenciar um do outro. Os exemplos dos campos de concentração, desapropriações recorrentes nos centros urbanos, seguindo o pensamento de Agamben, podem ser entendidos como “[...] uma tentativa extrema e monstruosa de decidir entre o humano e o inumano, que acabou por envolver na sua ruína a própria possibilidade da distinção.” (2012, p.37).

Os animais mais selvagens e violentos não podem humilhar, explorar e torturar. Eles agem por instinto, enquanto a crueldade e o desejo por poder são traços próprios do

homem. Agamben se refere à teoria de Lineu na qual define o homem como aquele que pode reconhecer-se como tal, que “[...] ‘o homem é o animal que deve reconhecer-se como humano para sê-lo’ [...] que deve para ser humano reconhecer-se num não-homem.” (AGAMBEN, 2012, p.43-44, grifo do autor).

Pensando algumas especificidades e diferenciações entre os seres, Agamben parte da tese de Heidegger, segundo a qual: a pedra não tem mundo, o animal é pobre de mundo e o homem é formador de mundo. O homem então, pelo domínio da natureza “forma”, constrói o mundo. Mas, ao analisar essa potência histórica tradicional, Agamben compreende que na atualidade:

[...] o destino histórico-político dos povos, foram há muito tempo transformados em espetáculos culturais e experiências privadas e perderam toda a eficácia histórica. Perante este eclipse, a única tarefa que parece ainda conservar alguma seriedade é tomar a cargo e a ‘gestão integral’ da vida biológica, isto é, da própria animalidade do homem. (2012, p. 107).

Esse discurso traz mais uma vez o pessimismo contemporâneo, presente também na ideia de Heidegger de “tédio profundo”, segundo a qual não há o que fazer a não ser cada um cuidar da sua animalidade (vida biológica), ou, de forma geral, o que ele chama de “vida nua”, própria aos animais.

Os aparelhos ideológicos passam também a atuar no sentido de garantir a fisiologia do homem (suas condições básicas de ser vivente) como única necessidade, o que resulta nas ideologias humanitárias como máxima possibilidade de transformação. Essa “vida nua” então seria uma ampliação do conceito de biopoder. Neste sentido, Agamben diz que já não é possível definir entre vida animal e vida humana.

Claro que na perspectiva de Heidegger, uma tal humanidade já não tem a forma do manter-se aberto ao indelvelado do animal, mas procura sobretudo assegurar em cada âmbito o não-aberto e, com isso, fecha-se à sua própria abertura, esquece a sua ‘*humanitas*’ e faz do ser o seu desinibidor específico. A humanização integral do animal coincide com uma animalização integral do homem. (2012, p. 108).

Essa ideia surge do conceito foucaultiano de biopoder, entendido como essa “[...] animalização do homem efetuada por tecnologias políticas as mais sofisticadas” (AGAMBEN, 2012, p. 11), que regulam e subjagam os sujeitos, resultando num empobrecimento do ser do homem. Para Foucault essa é a prática das políticas modernas.

Agamben entende que a tese de Heidegger do animal como “pobre de mundo” surge da necessidade de se negar o animal para se entender o homem; o animal é pensado por ele meramente como um organismo vivo, como “ser-presos em si mesmo”, que não pode tomar

algo enquanto algo. Ferreira nos ajuda a entender esse conceito: “[...] essa pobreza significa que o animal age segundo um automatismo incapaz de apreender como tal o ambiente em que nasce, vive, desenvolve-se e morre.” (2012, p. 209).

Mas Agamben considera insuficiente essa reflexão, porque reduz o animal a um sistema de engrenagens, e mais tarde Heidegger também percebe que é necessário “[...] diferenciar a essência e a disposição interna do organismo do mero instrumento.” (AGAMBEN, 2012, p. 209).

O animal então estaria no mundo, mas não tem mundo, não está nem aberto nem fechado ao mundo, como se não estivesse nunca plenamente acordado. Não estando totalmente fechado poderia então apreender algo, o que para Agamben é o aberto, é justamente um “[...] apreender do não-aberto animal”. (2012, p.110). Daí se depreende que: “O ser, o mundo, o aberto não são, porém, algo de diferente em relação ao ambiente e à vida animal: são apenas a interrupção e a captura do relacionamento do vivente com seu desinibidor.” (AGAMBEN, 2012, p.110).

Sendo desinibidor definido por Heidegger como aquele que é possuidor de significado, e círculo de desinibidores como o ambiente, o autor assim entende:

[...] o animal ‘se entra em relação com o outro, pode encontrar apenas aquilo que incide sobre o ser-capaz e que assim o põe em movimento. Todo o resto não está, *a priori*, em condições de penetrar no círculo do animal.’ (HEIDEGGER apud AGAMBEN, 2012, p. 73).

Com o surgimento da noção de sociedade dada pelo trabalho e pela linguagem, as transformações do homem determinam transformações na natureza e nas relações com os animais, pois a humanização do homem leva (por meio da domesticação dos animais) a uma humanização destes animais domesticados. Os animais assim passam a se relacionar de maneiras diferentes com o homem, desenvolvendo capacidades que não eram habituais em suas espécies determinadas. Segundo Engels, a alimentação também interfere neste processo.

E quanto mais o homem em formação se afastava do reino vegetal, mais se elevava sobre os animais. Da mesma maneira que o hábito da alimentação mista converteu o gato e cão selvagens em servidores do homem, assim também o hábito de combinar a carne com a alimentação vegetal contribuiu poderosamente para dar força física e independência ao homem em formação. [...] O consumo de carne na alimentação significou dois novos avanços de importância decisiva: o uso do fogo e a domesticação dos animais. (ENGELS, 1979, p. 220).

Depois que o homem se entende como diferente dos outros seres vivos e passa a “dominar”, atuar na natureza, a relação que estabelece com ela se dá no sentido de usá-la para garantir sua melhor subsistência, bem como no entendimento do meio, de forma a torná-lo melhor para si. Mais tarde, com a noção de sociedade, a relação com a natureza em geral e com os animais sofre modificações no sentido de produção de excedente, quando se inicia a exploração da natureza e dos animais para produzir lucro. “Surgiram assim novas esferas de trabalho, e com elas novas atividades, que afastaram ainda mais o homem dos animais.” (ENGELS, 1979, p.219).

A atividade dos animais também modifica a natureza, mas em grau muito diferente do homem, e as modificações provocadas por eles repercutem em sua formação e desenvolvimento: a natureza, assim, modifica-os por sua vez. Existe então um fluxo ininterrupto entre atividade humana, atividade animal e natureza: nada ocorre de forma isolada, cada fenômeno interfere nos demais, trata-se de um movimento de interação universal desde o aparecimento do homem.

Resumindo: só o que podem fazer os animais é utilizar a natureza e modificá-la pelo mero fato de sua presença nela. O homem, ao contrário, modifica a natureza e a obriga a servi-lhe, domina-a. E aí está, em última análise, a diferença essencial entre o homem e os demais animais, diferença que, mais uma vez, resulta do trabalho. (ENGELS, 1979, p.221).

Nesse movimento de interação, a natureza não é simplesmente dominada; Engels afirma que, para cada “vitória” do homem sobre a natureza, esta adota a sua vingança. “Todos os modos de produção que existiram até o presente só procuravam o efeito útil do trabalho em sua forma mais direta e imediata. Não faziam o menor caso das consequências remotas [...]”. (ENGELS, 1979, p. 223).

Com o tempo, o homem vai compreendendo as leis da natureza, e percebe que sua ação gera consequências diversas, as quais podem ser imediatas ou em longo prazo, positivas ou negativas para a sua e para as próximas gerações. Além das consequências na própria natureza, existem consequências sociais geradas pela interferência do homem na natureza.

Essas consequências sociais têm a ver com a divisão da população em classes, conduzidas pelas modificações nas formas de produção; passam a existir as classes dominantes e as classes oprimidas, e a produção (trabalho) passa a servir aos interesses da classe dominante, cujo objetivo único é a obtenção de lucro.

Essas modificações vão mais uma vez interferir na relação homem e natureza, homem e animal, agora que só interessa o lucro dado pela produção de excedente. Os animais passam a ser entendidos como propriedade e mercadoria, e em nada interessam os efeitos naturais ou sociais dos atos do homem para essa classe que domina a natureza (matéria) e os meios de produção.

No decorrer da história e das formas de sociedade, isso parece não se modificar mais em termos gerais (não estamos dizendo que todas as pessoas exploram de maneira depreciativa, mas que, na maior parte das formas de sociedade, a exploração ultrapassa a ideia de explorar para subsistência).

A exploração da natureza e dos animais para obter lucros é o que dirige nossa sociedade atual; isso contribui significativamente para o descaso pela natureza e pelos problemas ecológicos e ambientais que enfrentamos, mas esse descaso é disfarçado por discursos contrários, muitas vezes pregados pelos próprios responsáveis pelas maiores devastações e destruições da fauna e da flora. Na intenção de iludir as pessoas e individualizar a responsabilidade, travam o discurso “micropolítico” de que cada um faça a sua parte.

A análise das relações entre homem e natureza de Engels demonstra como essas relações foram historicamente determinadas e tomam a forma que conhecemos hoje graças aos avanços do capitalismo e das classes dominantes, visando exclusivamente lucro. Elas (relações) só poderiam se transformar em sentido oposto (fim da exploração e da destruição da natureza em termos gerais) com a transformação do sistema de produção, ou seja, com o fim do capitalismo.

Contudo, para levar a termo esse controle é necessário algo mais do que o simples conhecimento. É necessária uma revolução que transforme por completo o modo de produção existente até hoje e, com ele, a ordem social vigente. (ENGELS, 1979, p. 225).

Daí se conclui que os maiores problemas ambientais ocorrem devido às explorações capitalistas, à produção de excedentes de todo tipo, levando ao uso indevido do meio ambiente. Na sociedade de classes, a classe que domina as outras classes também é a que domina indevidamente os recursos naturais.

3.2. Os animais e a cidade – caminho poético:

As investigações realizadas para o primeiro estudo prático *Boa morte* (Figura 10, 11, 12, 13), tratado no capítulo anterior, me levaram a alguns desdobramentos. Esse primeiro estudo focava a questão do animal como alimento, analisando o processo cultural de preparo e o processo industrial.

A partir daí surgiram questões a respeito: essa prática, que chamei de cultural, sempre foi realizada da mesma maneira? E a prática industrial (mercado da carne), quando surgiu? Como se davam as relações entre pessoas e animais nos primeiros modelos de cidade? Os cães e gatos sempre foram considerados de estimação? São questões que passo agora a refletir, que apontam o caminho poético desta pesquisa.

Keith Thomas nos ajuda a fazer esse paralelo; suas investigações sobre como era vivida a natureza desde os anos de 1500 possibilitam compreender melhor, na atualidade, essa relação homem e animal.

Trago as investigações de Thomas não para fazer uma análise comparativa, mas para fomentar as reflexões. O autor, em seu estudo, revela fatos e curiosidades, mesmo distantes no tempo e no espaço¹⁷, que serão válidas para pensar como essas relações foram mudando e como a ideia do homem “divino, superior, que deve dominar a natureza” foi perdendo força. Thomas coloca as mudanças na forma de pensar o animal examinando:

[...] a experiência real dos homens com os bichos, nas granjas e nas casas, entrou em conflito com as ortodoxias teológicas da época e, em última instância, estimulou os intelectuais a desenvolver uma visão completamente diferente das relações do homem com outras espécies. (THOMAS, 1989, p.111).

Thomas ressalta que, desde o início deste período histórico, bois, porcos, cavalos, ovelhas e aves domésticas não eram criados por razões sentimentais, mas para trabalhar e ou servir de alimento. Apesar disso, era comum nos séculos XVI e XVII a chamada “casa ampla” onde os humanos e os animais dormiam todos juntos, sob o mesmo teto, mas de maneira geral o animal deveria servir ao homem – ou para o trabalho, ou para o alimento ou para diversão (esta inclui açulamentos, apedrejamentos, e minimamente afetividade). Com o tempo os animais passaram a servir como companheiros “amigos do homem”.

¹⁷ O autor centrou suas investigações na Europa, no período de 1500 a 1800 sem negligenciar o contexto americano; consideramos que muitos hábitos em relação aos animais foram reproduzidos aqui.

Também já eram notados problemas de ordem pública. Thomas aponta: “Nas cidades do início do período moderno, os animais estavam por toda a parte, e os esforços das autoridades municipais para impedir que os habitantes soltassem porcos ou ordenhassem vacas em plena rua mostraram-se em grande medida ineficazes.” (1989, p.114). Existiam muitos casos de pessoas atacadas por porcos nas ruas.

Algo que sempre me impressionou foi a forma como os animais hoje utilizados como alimento são criados na produção industrial. Mas Thomas nos surpreende ao mencionar que situações quase idênticas já ocorriam há muito tempo. Primeiramente, os animais machos que seriam consumidos deveriam ser castrados, acreditando que sua carne seria melhor; o touro e o bode poderiam ser abatidos sem castrar, se fossem primeiro atacados por cães.

A criação de animais em estábulos se aproxima das práticas atuais, principalmente no caso da criação de porcos nos tempos elisabetanos “[...] a forma usual de ‘engordar’ porcos era mantê-los ‘num cômodo tão estreito que não podem virar-se de lado [...] o que os força a ficarem sempre deitados sobre o ventre’”. (THOMAS, 1989, p. 112).

Existia o costume de criar aves em um cômodo escuro, confinadas em grande quantidade; também era de costume que fossem cegadas. No século dezessete acreditava-se que os gansos engordariam mais se suas membranas fossem pregadas ao chão; as donas de casa cortavam as pernas das aves vivas para ter uma carne melhor. Em 1686, sir Robert Southwel inventou um estábulo no qual o boi se alimentava e bebia água na mesma manjedoura; assim ele não se mexia até estar pronto para o abate.

Dados estes exemplos percebe-se como o homem, desde tempos remotos, se relacionava com os animais, desprezando qualquer ideia de capacidade de sofrimento; o objetivo era o lucro, obtido por meio de uma carne mais gorda, ou melhor, e em menos tempo; não se questionava a crueldade com que os animais eram tratados. Em consequência do surgimento dessas novas estratégias de criação e abate, foi diminuindo o hábito de dividir o mesmo teto com os animais.

Decidi, após o primeiro estudo prático, ampliar o campo de investigações, partindo do animal como alimento para o animal no contexto urbano. Segui os mesmos métodos de investigação: documentação, arquivamento, diário de bordo, caminhadas à deriva, diálogos com transeuntes, e tomando mais uma vez as duas cidades como lugar das investigações: Abadia dos Dourados e Uberlândia, ambas do estado de Minas Gerais.

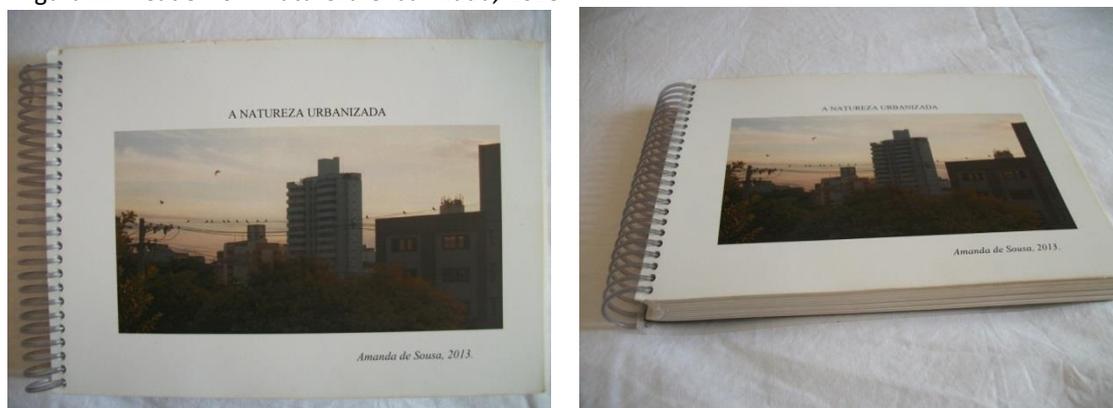
Parte do trabalho era sempre estar com a câmara fotográfica para registrar todos os animais que pudesse ver durante os percursos, dentro das cidades e na estrada entre as duas cidades. O resultado foi uma grande coleção de imagens de animais: cães, gatos, aves, cavalos e animais silvestres. Compreendendo que essas imagens traziam diferentes possibilidades de assuntos e temas, decidi classificá-las e separá-las por temas, em grupos diferentes de imagens. No decorrer desta descrição buscarei articular minha percepção com os dados históricos de Thomas.

Essa coleção de imagens foi então organizada em um caderno intitulado *A Natureza urbanizada* (Figura 21), em conjunto com alguns esboços, desenhos e anotações do meu diário de bordo¹⁸. Entendo que parte de minhas intenções para os próximos trabalhos estão sugeridas nas imagens e nos esboços desse caderno, pois ele aponta várias possibilidades de desdobramento e de caminho poético.

Serão apresentadas aqui algumas das fotografias do caderno de imagens; este se dividiu em 5 séries, com um número variado de imagens em cada série.

A série *Cidade e natureza* foi composta por imagens que mostram os animais em contraste com a arquitetura da cidade. A série *Poleiros urbanos* reuniu fotografias de pássaros pousados nos fios e antenas e em árvores superlotadas. Na série *Homem e natureza*, podem-se ver os animais em contato direto com algo posto pelo homem, como pontos de alimento, casa de cachorro na calçada, pássaros em bebedouros humanos etc. A série *Trabalhadores Urbanos* foi composta por fotografias de cavalos soltos na cidade, ou em carroças. E por fim, a série *Boa viagem*, com imagens de animais atropelados nas estradas.

Figura 21 – Caderno *A Natureza Urbanizada*, 2013.



Registro fotográfico, Amanda de Sousa, 2013. Fonte: arquivo pessoal.

¹⁸ O caderno fez parte da produção prática vinculada às atividades de qualificação.

As andanças e percursos na cidade, assim como o estudo anterior, me fizeram refletir sobre o caráter histórico da presença de animais no contexto urbano. Em minha infância, na cidade de Abadia dos Dourados, a maioria das pessoas tinha muitos animais, os quintais eram grandes e comportavam geralmente galinhas e porcos para serem usados como alimento, além de outros animais domésticos (de estimação).

À medida que fui crescendo vi esse hábito diminuir; hoje os porcos não podem mais ser criados na cidade (por questões sanitárias), os quintais foram diminuindo e o estilo de vida cada vez mais agitado também parece ter contribuído para que as pessoas não criassem mais tantas galinhas, nem pudessem ter tantos animais domésticos.

Hoje ainda vemos muitas galinhas e galos pelas ruas e quintais de Abadia dos Dourados, mas, como trata-se de uma cidade pequena e com costumes rurais, isso não nos surpreende tanto. Já em Uberlândia parece exótico ver a presença de galinhas contrastando com os prédios da cidade. (Figura 22). Esses contrastes entre cidade e natureza é presente em todo o caderno, subdividido em séries de imagens, nas quais os títulos se relacionam com os temas.

Figura22 – Imagens da série *Homem e natureza e Cidade e natureza*.



A natureza Urbanizada, fotografias, Amanda de Sousa, 2013. Fonte: arquivo pessoal.

Observando o caderno de imagens, é possível traçar uma percepção geral da vida dos animais urbanizados. A situação dos animais no contexto das cidades da atualidade apresenta diversos problemas: abandono, descaso dos órgãos públicos no que se refere ao bem estar animal, à falta de fiscalizações; falta de projetos ambientais; falta de controle da reprodução da espécie e da vegetação que lhe serve de alimento; descaso com a situação dos cavalos, por exemplo, que são utilizados como meio de transporte, muitas vezes em péssimas condições de saúde; descaso pela necessidade da implantação dos projetos para

evitar atropelamento de animais, caça, contrabando, maus tratos, saúde pública, entre outros.

Para discorrer sobre os problemas que atingem os animais seriam necessárias inúmeras páginas, a julgar pelo modo como a sociedade se relaciona com o meio ambiente. Alguns aspectos apontados por Engels demonstram de que maneira e porque isso ocorre, ou seja, pelas formas de produção da nossa sociedade.

O caderno de imagens serviu para ajudar a pensar sobre essas relações homem e animal no contexto urbano. As investigações foram realizadas nos meus lugares de trajeto e nas caminhadas à deriva, que dizem muito dos lugares e das relações com a natureza que se estabelecem ali. Por exemplo, na rodovia por onde me desloco, entre Abadia dos Dourados e Uberlândia, de todos os animais que vi e fotografei, cerca de 80% estavam mortos na estrada, vítimas de atropelamento (Figura 23). Entre estes, muitos eram animais silvestres; os outros 20% eram urubus, comendo os animais mortos ou o lixo da beira da estrada.

Organizei estas fotos como uma série intitulada *Boa viagem*, onde a primeira imagem é da saída da cidade de Abadia dos Dourados; depois, várias imagens de animais atropelados na estrada. Postas desta maneira sugeriam uma narrativa deste trajeto; tentei demonstrar como se dá este encontro com a natureza na estrada, num percurso que faço com frequência e onde os encontros são sempre da mesma forma.

Figura 23 – Imagens da série *Boa viagem*, caderno de imagem.



A Natureza Urbanizada, fotografia, Amanda de Sousa, 2013. Fonte: arquivo pessoal.

Na análise histórica de Keith Thomas, os animais silvestres aparecem com mais frequência quando o autor se refere à caça, esporte tradicional dos mais ricos. Mas, muitos animais selvagens eram capturados para se tornarem animais de estimação, como os macacos, muito apreciados, e também tartarugas, coelhos e esquilos. No século XVIII

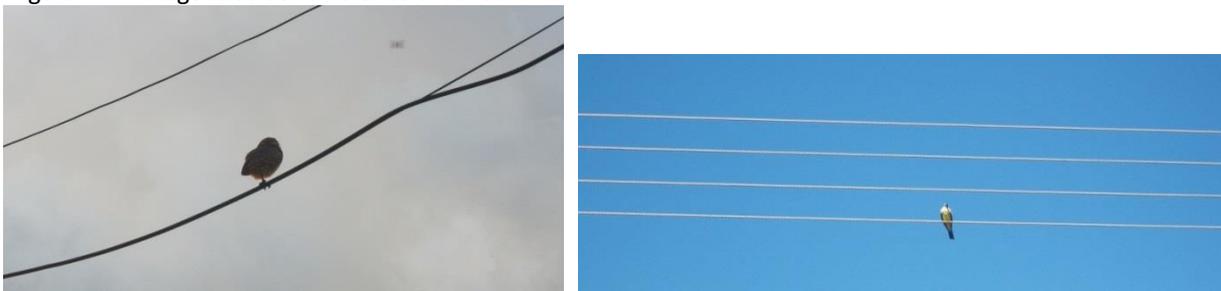
animais exóticos eram tomados para essa função como: camundongos, ouriços-cacheiros, morcegos e sapos.

Não havia nenhuma restrição legal quanto à caça ou apreensão de animais selvagens; as leis de caça se ocupavam mais de garantir que este esporte se mantivesse nas mãos dos mais ricos. Para tanto, a lei definia que apenas pessoas acima de determinado nível social pudessem ter a propriedade de cães de caça. Percebemos que a relação entre homem e animal era limitada e definida de acordo com o nível social, ou seja, aquele que possuía mais *status* social poderia explorar a natureza e os animais sem restrições legais.

Hoje a caça de animais selvagens é proibida, assim como manter estes animais em cativeiro, mas isso ainda ocorre muito. Um dos maiores problemas da atualidade, que resulta na morte de animais selvagens, é o atropelamento nas estradas, seguido de queimadas, devastações e envenenamento por produtos químicos usados na agricultura. Como resultado, observa-se um alto número de animais em risco de extinção, animais em situação de sofrimento e morte.

No perímetro urbano os encontros com os animais apresentaram-se mais variados. Dentre os animais vistos com maior frequência estão os pássaros nos fios, antenas e aparelhos urbanos de todo tipo. Estes encontros possibilitaram organizar outro conjunto de imagens que chamei *Poleiros urbanos* (Figura 24). Fotografei vários tipos de pássaros em fios e antenas como: bem-te-vis, pombos, sabiás, pardais, canários, maritacas, corujas, gaviões, pássaro preto, rolinha e vários outros.

Figura 24 – Imagens da série *Poleiros urbanos*.



Natureza Urbanizada, fotografia, Amanda de Sousa, 2013. Fonte: arquivo pessoal.

Foi surpreendente ver a variedade de espécies de pássaros que existe na cidade; isto me provocou reflexões e questionamentos a respeito da vida desses pássaros. Onde fazem seus ninhos, onde encontram água, onde se escondem à noite? No decorrer das investigações encontrei algumas questões que nos assustam quanto ao futuro das relações homem e natureza no contexto urbano. Como fotos que mostram, por exemplo, árvores

superlotadas de pássaros no final da tarde, pássaros bebendo água em bebedouros públicos, pássaros comendo na lixeira. (Figura 25).

Figura 25 – Imagens das séries *Poleiros urbanos* e *Homem e natureza*.



A Natureza Urbanizada, fotografia, Amanda de Sousa, 2013. Fonte: arquivo pessoal.

Ainda com relação aos pássaros encontrei um lugar, durante meu percurso em Uberlândia, onde pessoas colocavam alimento para as aves. Esse ponto de alimentação de pássaros fica na Universidade: um funcionário e o pipoqueiro alimentam os animais sobre uma placa de concreto (Figura 26).

Ali realizei fotos e vídeos enquanto comiam, e conversei com o funcionário. Ele também colocava água e, como muitas pessoas se sentiam incomodadas e reclamavam, ele colocou uma placa ao lado da água, dizendo: “Esta água é trocada todos os dias”. As pessoas que alimentam estes pássaros demonstram que, além do afeto, se sentem responsáveis por esses animais, têm uma relação com eles que contrapõe a lógica das grandes cidades, da pressa e do individualismo.

Figura 26 – Imagem da série *Homem e natureza*.



A Natureza Urbanizada, fotografia, Amanda de Sousa, 2013. Fonte: arquivo pessoal

Em Abadia dos Dourados ocorre menos de se ver pontos na cidade com alimentos para pássaro, mas muitas pessoas fazem isso no quintal de casa. Ainda existem quintais cheios de árvores frutíferas e as pessoas complementam a alimentação dos pássaros com milho moído.

Lá, vi duas situações interessantes e peculiares: as pessoas construíram casas para pássaros usando telha de cerâmica e cano PVC, sendo postas uma na árvore e outra no poste de luz. Passantes disseram que aquelas casinhas eram só para canarinhos. Esta experiência de ver casas de pássaro na cidade sugere também desdobramentos poéticos.

Keith Thomas afirma que os pássaros também eram tidos como animais de estimação, sendo o falcão muito popular. Eram tratados com carinho e algumas vezes levados à igreja, como companhia. A Rainha Isabel tinha muitos animais de estimação e, entre eles, muitos pássaros. Segundo Thomas, a rainha tinha fama de preferir seus animais a seus filhos. Geralmente os pássaros eram mantidos em gaiolas, e apreciados pelo canto ou por imitar a voz humana. Os mais comuns nas gaiolas eram: canários, rouxinóis, pintassilgos, cotovias, pintarroxos, papagaios, pegas e gralhas.

O mercado de pássaros se inicia no século XVI, quando milhares de canários eram importados e vendidos. No século XVII já existia um grande mercado de pássaros e não havia nenhum controle da captura e venda destes animais; assim, até as aves selvagens eram postas no mercado, sem qualquer controle.

Os pássaros engaiolados eram comuns, inclusive nas casas mais pobres. Era menos frequente, mas também ocorria de aves silvestres se tornarem de estimação sem serem capturadas e presas. Era o caso do tordo de papo-roxo, que se aproximava muito das casas em busca de alimento no inverno, tomando a simpatia das pessoas: elas os alimentavam e eles voltavam.

Os pássaros então não tinham função utilitária (com exceção das aves de rapina), eram mantidos apenas pelo prazer de ouvir seu canto ou suas imitações. Como não ocasionavam nenhum problema de saúde pública, não foram criadas leis para regulamentar ou controlar a apreensão destes animais nem a venda dos mesmos. O que sugere não haver nesse período nenhuma preocupação com os pássaros (enquanto seres vivos livres). As leis só eram criadas em relação aos animais quando algum problema aparecia com relação ao homem (pestes, pragas etc.).

Hoje o comércio de pássaros segue regulamentações, mas o contrabando e a venda ilegal são muito praticados. Neste último caso poucos sobrevivem ao transporte e às condições a que são submetidos. Com o avanço da urbanização, a substituição de árvores e áreas verdes por prédios e construções vem afastando os pássaros da cidade, e os que se mantêm precisam se adaptar ao meio urbano.

Além dos pássaros, é fácil encontrar cães e gatos nas caminhadas pela cidade; muitos são animais abandonados que vivem nas ruas, outros são animais mais humanizados que, apesar de viverem em uma casa, podem sair, passear sozinhos na rua e depois voltam. Também observei, é claro, várias pessoas passeando com seus cães, mas não me interessou realizar fotos com este tema, até o momento.

Nas antigas cidades, os cães sempre existiram em grande população. Na Inglaterra eram tão numerosos que se acreditava ser o país com mais cães que qualquer outra nação. Thomas afirma que “[...] o cão era o preferido de todos os animais.” (1989, p. 122). Eram muito usados para defender a propriedade de ladrões; esses cães de guarda, quando soltos durante o dia, representavam um risco para as pessoas. “As municipalidades faziam o possível para que essas criaturas ficassem trancadas ou amordaçadas durante o dia, mas elas continuavam a ser um risco grave e notório.” (THOMAS, 1989, p. 122).

Mas os cães nem sempre eram vistos como animais de estimação. No século XVII eram muito utilizados para realizar trabalhos pesados, como puxar carroças, trenós, arados. Outros serviam para acompanhar pastores, viajantes, açougueiros; os cães pastores eram os mais admirados por suas habilidades. Mas os cães trabalhadores não eram criados com maiores sentimentos e, quando ficavam velhos ou doentes, eram enforcados ou afogados, ou serviam a funções mais estranhas. Thomas exemplifica:

‘Meu velho cão Quon foi morto’, escreveu um agricultor de Dorset em 1698, ‘e o cozinhamos para fazer banha, que rendeu cinco quilos’. Não eram esses animais necessários, mas os desnecessários, sabujos e cãezinhos de estimação em particular que mereciam real afeto e condição mais elevada. (1989, p. 123).

Percebemos aqui que o afeto não estava ligado aos cães em si, mas apenas àqueles que serviam à vaidade de seu dono, aos “escolhidos” para serem amados. Estes eram tratados melhor que os serviçais, que muitas vezes tinham que alimentar os cães do proprietário com o que seria usado para alimentar os seus filhos; em muitas casas se via “[...] cães bem-dispostos e gordos a correr de um lado para outro, e homens pálidos e fracos a andar debilmente.” (THOMAS, 1989, p. 125).

Havia então forte distinção entre cachorros e cachorros. Por questões sociais, o cão escolhido para si deveria apresentar as mesmas qualidades do dono. Thomas afirma que:

O motivo dessa distinção era essencialmente social. Os cães diferiam em *status* porque o mesmo acontecia com seus donos. Como observou um autor da primeira metade do século XVIII, as pessoas tendiam a ter cães adequados à sua posição social. O fidalgo rural possuía cães de caça e o esportista aristocrático tinha galgos e *setters*. Mas o latoeiro ambulante seria seguido por um mestiço, e os 'cães uivantes' eram propriedade de 'vadios de beco'. (1989, p. 128).

O sentimento de afeto estava ligado à ideia de propriedade, e não à ideia de bem estar dos seres vivos. E parece que isso não mudou tanto assim: muitas pessoas amam o seu animal, mas não se preocupam com a situação dos outros, abandonam filhotes indesejáveis, desprezam os olhos famintos nas ruas. Além disso, muitos escolhem seus animais pelo preço: quanto mais caro, mais *status*.

Percebi que dois lugares específicos das minhas andanças eram pontos de abandono (onde pessoas depositavam os animais indesejados) e ao mesmo tempo ponto de alimentação destes animais. Um desses lugares é mais uma vez a universidade, onde se vê na maioria cães, e o outro é o Parque do Sabiá onde a maioria são gatos (Figura 27).

Nos dois ambientes, várias pessoas alimentam estes animais. Mas soube de duas que têm como compromisso diário alimentá-los: uma trata todos os dias dos cães da universidade e a outra dos gatos do parque.

Consegui conversar com a moça que vai à universidade alimentar os cães; ela conhece todos eles por nome e eles a conhecem; quando entra com o carro, basta buzinar e todos os cães correm ao seu encontro. Ela coloca vasilhas de comida e água, espera que eles comam e leva as vasilhas, para não incomodar os frequentadores do local. Ela disse que faz isso há anos e sofre muito por gostar tanto dos animais.

Muitas pessoas da universidade se incomodam com a atitude dela, dizem que ela não pode fazer isso, que é proibido, que a reitoria vai tomar providências, e até dizem que ela é louca. Este é mais um exemplo de pessoa que se sente responsável pela vida dos animais abandonados na cidade, e cria com eles uma relação diferente da maioria. Mas esses cães são parte da comunidade e são responsabilidade de todos.

Em Abadia existe um grupo de pessoas (não se trata de uma ONG) que cuida dos animais com alimento, medicamento e moradia. Tem os pontos de abandono na cidade e cada pessoa vai a um ponto em horário determinado; esse grupo de pessoas constrói casas para os cães nas calçadas da cidade; são casas disfarçadas, cobertas com lona, como

barracos para cães urbanos. Isso é muito interessante para pensar práticas que apelem para recursos plásticos e comunicativos (Figura 28).

Figura 27 – Imagem da série *Homem e natureza*.



A Natureza Urbanizada, fotografia, Amanda de Sousa, 2013. Fonte: arquivo pessoal.

Figura 28 – Imagem da série *Homem e natureza*.



A Natureza Urbanizada, fotografia, Amanda de Sousa, 2013. Fonte: arquivo pessoal.

Voltando ao tema do grande número de cães na Inglaterra, Thomas relata que frequentemente as autoridades municipais exterminavam grande número como medida sanitária, mesmo assim sempre se mantinham numerosos; desde 1530 sempre houve queixas em relação ao número de cães na cidade.

Foram criados vários projetos de lei para controlar o excesso de animais, nenhuma deu em nada, com exceção do que ocorreu na *New Romney* elisabetana, onde foi determinado que todos os cães fossem registrados pelo dono, o que resultou em uma enorme lista de animais. Esta parece ser uma ideia que ajudaria nos dias de hoje, desde que após o registro houvesse uma fiscalização para acompanhar a vacinação, a reprodução etc.

Os gatos demoraram mais a se tornarem razão dos afetos, sua função por muito tempo foi combater ratos e camundongos; muitas pessoas não os alimentavam para que caçassem mais. No período Stuart os gatos passam a fazer parte dos animais de estimação, mas muitos ainda os viam apenas como objeto utilitário.

Thomas traz o exemplo de um estranho hábito: “Durante as procissões de queima do papa, realizadas durante o reinado de Carlos II, era costume encher as efígies com gatos vivos, de maneira que seus gritos pudessem aumentar o efeito dramático.” (1989, p. 132). Não havia nenhuma preocupação com o animal: nas feiras populares havia lançamento de gatos em cestas, sendo desprezada a ideia de sentimento, de sofrimento do animal. Acredita-se que a popularidade dos gatos aumentou devido a mudanças na noção de asseio das pessoas; com o gosto pela limpeza se desenvolvendo, passaram a considerar este animal mais apropriado para ter em casa “[...] devido à limpeza e elegância do animal.” (THOMAS, 1989, p. 133). Foi no século XVIII que os gatos foram definitivamente considerados merecedores de mimos e afagos, principalmente nas cidades onde as necessidades utilitárias no que se refere ao animal tiveram significativa diminuição.

Desta maneira, logo os gatos passam a compor os retratos pintados ao lado do dono, assim como já ocorria com os cães e os cavalos (Figura 29).

Figura 29 – Retrato do Duque de Buccleigh com seu cão e retrato do Conde de Southampton com seu gato.



Fontes: <http://www.caododia.com.br/racas/caes-bearded-collie.php>;
http://en.wikipedia.org/wiki/Henry_Wriothesley,_3rd_Earl_of_Southampton

Observar a presença de cavalos na cidade, durante as minhas caminhadas, era frequente, às vezes soltos nas ruas se alimentando nos canteiros centrais ou terrenos vagos (Figura 30). Mas, na maioria das vezes, estavam conduzindo carroças cheias de materiais

diversos, como recicláveis, material de construção, entulhos de todos os tipos, móveis e muitos outros.

Acredito que deveria existir uma fiscalização por parte de órgãos públicos, para verificar as condições de vida e de trabalho desses animais, que muitas vezes são maltratados, sobrecarregados e até torturados. É fácil notar nas ruas cavalos subnutridos, machucados, com o casco rachado etc. Mas os órgãos públicos parecem não vê-los.

Figura 30– Imagens da série *Trabalhadores urbanos*.



A Natureza Urbanizada, fotografia, Amanda de Sousa, 2013. Fonte: arquivo pessoal.

De acordo com Thomas os cavalos sempre estiveram entre os animais prediletos, mais próximos do homem, o que não significa que eram sempre bem tratados. Na Inglaterra, era comum que os cavalos fossem cavalgados até a morte por viajantes, e os animais usados para carga e tração eram em geral os mais maltratados. “Muitas vezes os ouvi, e lamentei, gemendo sob cargas absurdas e surrados por condutores impiedosos, até que, enfim, graças a tal uso cruel, eles fossem destruídos e atirados em uma vala para servirem de pasto aos cães.” (THOMAS, 1989, p. 120).

Já os cavalos de passeio eram valorizados enquanto contribuíssem para a autoestima de seu dono; muitas pessoas gastavam mais com seus cavalos do que com seus empregados. Por volta do século XVII tornaram-se comuns livros que ensinavam como treinar e cuidar dos cavalos, propondo métodos mais humanos e afirmando que o cavalo era o “[...] mais amável dentre as criaturas brutas”. (THOMAS, 1989, p. 121).

No período jacobiano, virou moda a aristocracia desejar ser representada ao lado de seus animais favoritos. Artistas como John Wootton e James Seymour popularizam essas pinturas; elas tinham a função de valorizar a memória dos animais “fiéis”, como um modelo a ser seguido inclusive pelos empregados. (Figura 31).

Figura 31 – Pinturas de John Wootton e James Seymour.



Fonte: <http://www.art-prints-on-demand.com/a/wootton-john/lord-oxfords-bloodshoul.html/>
<http://www.simondickinson.com/artists/british-and-sporting/james-seymour/>

Os cavalos pessoais de quem possuía maior *status* social eram considerados companheiros inteligentes, corajosos e generosos. Eram tratados com cuidado e gentileza. Existia quem considerasse que os cavalos podiam ter todos os sentimentos do homem; mesmo assim o dono tratava de forma muito diferente o seu cavalo pessoal dos outros que lhe prestavam outros tipos de serviço: estes cumpriam trabalho vil e fatigante até a morte.

O estudo de Thomas me pareceu pertinente por tratar as relações reais, ao contrário das “leis de direitos dos animais”. Não me interessou o apego pelas questões legais porque, sendo produzidas pelos aparelhos de estado, não representam a situação real, não se aproximam da realidade vivida. Por isso entendo que Thomas traz questões muito mais relevantes para pensar a relação homem e animal.

O autor nos leva a perceber como a vivência e aproximação do homem com o animal, dada principalmente pela domesticação, fez com que, com o tempo, as pessoas passassem a considerar os animais moralmente responsáveis, a atribuir qualidades humanas e a desconfiar dos que consideravam os animais carentes de entendimento.

Acreditavam então que cada animal (e não cada espécie) tinha um tipo de personalidade: um cão pode ser estúpido e outro muito esperto, um carinhoso outro ranzinza, e assim por diante. As analogias também eram inversas, faziam-se assimilações no discurso popular como: “[...] ganancioso como um cão, intratável como um cão de açougueiro e vida de cão”. (THOMAS, 1989, p. 127).

Essas analogias reforçaram a ideia de que homens e animais habitavam um mesmo universo moral; isso refletia uma mudança da noção e da relação homem e animal. No século XVIII, Thomas considera que havia uma obsessão por cães, que mais tarde se ampliou

aos outros animais domésticos. Mas o cão nesta época já era considerado o mais inteligente e fiel companheiro do homem.

Essa “obsessão” por animais domésticos foi determinante para a criação de leis.

Thomas aponta:

Em resposta ao desenvolvimento do animal de estimação, como objeto de satisfação emocional na vida privada, a própria lei foi-se modificando, para incorporar a nova noção de que um mascote podia ser objeto de propriedade mesmo quando não fosse empregado para tração ou alimento. (THOMAS, 1989, p. 135).

Como já foi exemplificado, os animais considerados de estimação podiam ser de variadas espécies (inclusive animais silvestres), mas Thomas traz três características que diferenciavam os de estimação dos outros. Primeiro era que o animal de estimação podia frequentar o interior da casa; segundo era que esse animal deveria receber um nome pessoal para diferenciá-lo dos outros; terceiro que este jamais poderia servir como alimento (não pela sua carne, mas por sua proximidade com o homem). Foi a mudança de posição do animal na sociedade que levou a essas definições e à proibição de se alimentar de sua carne.

Desenvolveu-se a ideia de que os animais domésticos tinham qualidades que faltavam aos homens, que eles faziam por nós o que os outros humanos não faziam, em termos de lealdade, afeto, compensação, prazer, respeito, confiança etc. Foi a partir da observação dos animais domésticos, da experiência direta, que se começou a defender a inteligência e o caráter animal. Com o tempo a simpatia pelos animais domésticos levou a uma simpatia pelos outros animais.

Logo aumenta o interesse de cientistas e intelectuais em romper a fronteira rígida que separava homens e animais; foi assim que a diferenciação homem e animal foi se dissolvendo, até que, no final do século XVIII, a visão mais difundida era a de que os animais podiam pensar, raciocinar, sentir, embora de forma inferior ao homem. Uns consideravam que a diferença era de espécie e não de grau, outros que instinto animal e razão humana eram apenas graus diferentes, mas de uma mesma qualidade.

Havia até o discurso de que era a arrogância e a ignorância do homem que o fazia se sentir superior aos outros seres viventes. Com essas mudanças, passa-se a considerar com relevância a crueldade, o que leva, em 1809, o Lord Erskine a propor uma moção parlamentar contra a crueldade animal: ele argumentou que a crueldade com os bichos conduziria a uma crueldade entre os homens. De acordo com Thomas:

Todavia, os contemporâneos seguramente estavam errados em pensar que as pessoas foram mais ou menos humanas em um período histórico que em outro. O que mudara não fora o sentimento de humanidade enquanto tal, mas a definição da área dentro da qual se permitia operá-lo. (1989, p.178).

Além disso, a própria noção de crueldade não é rígida, ela é subjetiva quando se refere aos animais. Por exemplo, Thomas afirma que com a urbanização aumentou muito o hábito de conviver com animais de estimação, o que é irônico já que as casas diminuíram, os jardins e quintais também, mas os animais de estimação aumentaram e começa uma humanização do animal mais profunda e talvez cruel:

Esterelizado, isolado e geralmente sem contato com outros animais, o mascote é uma criatura com o mesmo modo de vida que seu dono; e o fato de que tantas pessoas considerem necessário, para a sua integridade emocional, criar um animal dependente diz-nos muita coisa sobre a sociedade atomizada em que vivemos. A difusão dos animais domésticos entre as classes médias urbanas no início do período moderno é, dessa maneira, um processo de grande envergadura social, psicológica e inclusive comercial. (THOMAS, 1989, p. 144).

Esta descrição de Thomas nos parece muito atual; hoje vemos claramente dentro desta aproximação do homem com o animal, que o desenvolvimento dessa relação de maneira geral não caminhou para um respeito efetivo à natureza e aos animais, muito menos para o fim da exploração animal. No máximo caminhou para uma humanização dos animais domésticos. O que evoca a ideia de Engels, também muito relevante, de que sem a mudança nas formas de produção, a relação de exploração da natureza não pode ser transformada.

São muitos os problemas presentes na relação do homem com o animal, mas Thomas nos levou ao que parece ser um primeiro recorte temático, pois suas reflexões a respeito dos cães e gatos parecem nos sugerir uma urgência em elaborar estratégias para se contrapor a essa espetacularização dos animais domésticos (supervalorização dos animais de raça, desprezo e abandono de animais, falta de interesse dos órgãos públicos em garantir o direito dos animais, dificuldade dos cuidadores ao fazer o que, no meu ponto de vista, é responsabilidade de todos). Tais observações se configuram como importante foco de interesse.

Outro recorte que parece se delimitar é o que se refere aos animais mortos por atropelamento, onde vemos os animais selvagens e/ou domésticos sendo exterminados aos montes, por muito tempo, e muito pouco se faz a esse respeito. A estrada é um ponto de

tensão na relação homem e animal; estes são atropelados e seus corpos ficam lá para serem dilacerados aos poucos, à medida que um carro após o outro vai passando por cima.

O que parece de fato é que nada ocorre, o sofrimento e a morte destes animais são desprezados pelos usuários da estrada e pelos órgãos públicos. É claro que, no discurso e no papel, os animais têm seus direitos: existem projetos e projetos para se evitar isso, mas não nos meus trajetos, nada é visto em minhas andanças.

Tomando emprestadas estas reflexões teóricas e mesclando com as minhas impressões dos trajetos, pretendo pensar as propostas artísticas de maneira crítica e consciente, buscando agir nestes pontos de tensão, articulando questões que me inquietam no contexto atual da relação homem e animal. Entendo que a experiência direta no campo de investigação e a reflexão dos autores vão me fornecer os elementos necessários para criar alternativas de agir nessa forma de relação (homem e animal) e entendê-la melhor. É este ir a campo, olhar no olho do animal pela câmera que me levou a tomar esses dois temas “abandono e morte” como focos da minha pesquisa.

Para concluir esta reflexão, na qual tentei aproximar prática-teoria, entendo que o caderno de imagens que aparece como parte da metodologia, como parte do resultado das andanças, funcionou principalmente como um material de estudo. Ele trouxe muitas possibilidades de assunto e de discussão para a elaboração dos trabalhos práticos. Por isso foi necessário fazer recortes no tema, para que fosse possível um aprofundamento nas questões que mais me interessaram. No entanto, pretendi tomar esse caderno como um caderno para estudos futuros, intencionando pensar uma ação para cada uma de suas séries. As ideias trazidas pelas séries de imagens foram tomando forma para que algo pudesse ser realizado. Assim, é pela tomada de fotos, pesquisa e diálogo, que essas ideias vão se desenvolvendo para habitar o campo da arte. As ações artísticas serão resultado de recortes e desdobramentos dessa coleção de imagens.

3.3. O animal como testemunha:

Feito o recorte na temática da morte e do abandono, que envolve os animais atropelados e os abandonados, a ideia a que isso me remete é do sofrimento animal. Vamos nos ater a questões fundamentais no que diz respeito à vida dos animais, e suas possíveis percepções do meio e dos homens, refletir sobre o mundo deles, sobre como se dá nossa

relação no sentido mais essencial, como nos veem e como são entendidos seus “sentimentos”.

Agamben traz o pensamento de Uexküll, fundador da ecologia. Este entende que não existe relação entre homem e animal, porque as relações que o animal estabelece com as coisas do seu ambiente não se dão da mesma maneira que para os humanos. Segundo ele não existe “[...] um mundo único em que se situariam todos os seres vivos.” (AGAMBEN, 2012, p.61). Não existiria tempo e espaço iguais para todos os seres vivos. Os animais, segundo ele, não compartilham do nosso mundo e nem entre eles, como se cada um vivesse num mundo diferente um do outro e do nosso.

O mundo do animal seria um “mundo-ambiente” constituído por uma série de elementos e por “portadores de significado”, únicos elementos do ambiente que dizem respeito ao animal. Para entender um animal é preciso reconhecer esses portadores de significado que compõem seu ambiente. Porém, não estão os animais isolados totalmente nem do nosso mundo nem de nós. Agamben explica:

Estes não estão, porém, objectiva e facticiamente isolados, mas constituem uma estreita unidade funcional – ou, como Uexküll prefere dizer, musical – com os órgãos receptores do animal destinados a perceber a marca (*Merkorgan*) e a reagir-lhe (*Wirkorgan*). Tudo acontece como se o portador de significado externo e o seu receptor no corpo do animal constituíssem dois elementos de uma mesma partitura musical, quase duas notas do ‘teclado em que a natureza executa a sinfonia supratemporal e extra-espacial da significação’, sem que seja possível dizer como é que dois elementos tão heterogêneos tenham podido estar tão intimamente ligados. (AGAMBEN, 2012, p. 62).

Uexküll, então, entende que um animal não entra em relação com algo enquanto algo, ele entra em relação com os portadores de significado de seu ambiente. Heidegger, segundo Agambem, decide também investigar com mais profundidade a relação do animal com seu ambiente e do homem com seu mundo, para verificar o “ser-no-mundo, *Dasein*” no animal e “[...] interrogar a origem e sentido dessa abertura produzida no ser vivo com o homem.” (AGAMBEN, 2012, p. 70).

Ele procura assim demonstrar que a estrutura do *Dasein* é presente em qualquer concepção de vida, o que parece querer dizer que o animal também é “ser-no-mundo”; só que essa vida “[...] é sempre obtida ‘por via de uma interpretação privativa’ a partir daquela.” (AGAMBEN, 2012, p.71). O animal dependeria então de outra vida entrar em um tipo de relação com ele para que ele “seja-no-mundo”.

Ao tratar do que chama “pobreza de mundo do animal”, Heidegger se aproxima das definições de Uexküll. Ele chama de desinibidor ao que Uexküll define como portador de significado, e de círculo desinibidor o que Uexküll chama de ambiente. Para Heidegger então, o animal está preso, fechado no seu círculo de desinibidores, assim como para Uexküll, que entende que o animal está fechado nos elementos que definem seu mundo perceptivo.

Desta maneira entendem que o animal “[...] se entra em relação com outro, pode encontrar apenas aquilo que incide sobre o ser-capaz e que assim o põe em movimento. Tudo o resto não está, *a priori*, em condições de penetrar no círculo do animal.” (HEIDEGGER apud AGAMBEN, 2012, p.73). Mas, ao tentar interpretar o relacionamento do animal com seu círculo surge a questão: o que conhece o animal quando se relaciona com seu desinibidor?

Heidegger, então, define um modo de ser que é próprio ao animal e seria o que determina e define sua relação com o desinibidor; ele chama de “atordimento” que pode ser entendido como um atordoamento, mas também como impedido, absorvido. O animal, assim, vive em profundo estonteamento, é absorvido, preso ao seu desinibidor, que pode ser o homem (mais próximo dele) e os elementos de seu ambiente.

Apesar do animal não compreender algo enquanto algo, ele se encontra preso, aturdido e absorvido por esse algo de modo absoluto, não podendo então agir ou ter uma conduta, apenas pode ter comportamento. Heidegger defende que o animal não tem um apreender, apenas um comportamento instintivo, mas este comportamento não pode ser um relacionamento “com”?

Esse atordimento e comportamento aparecem para Heidegger como uma abertura a alguma coisa; o ser-no-mundo do animal pode ser então entendido como um aberto, mas não desvelado, não acessível enquanto ente (pessoa, ser, objeto); isso para ele determina uma não-relação do animal com seu mundo. E esta abertura não desvelada, que ele define como “pobreza de mundo”, trata-se de um carecer e de uma falta. Heidegger explica desta maneira:

O estar aberto no atordimento é um ter essencial ao animal. Em virtude deste ter, ele pode carecer [*entbehren*], ser pobre, ser determinado no seu ser pela pobreza. Este ter, certamente ‘não é ter um mundo’, mas sim um estar absorvido no círculo de desinibição – é um ‘ter o desinibidor’. Mas dado que este ter é o estar aberto ao desinibidor e, contudo, a este estar aberto ser subtraída precisamente a possibilidade do ter revelado o desinibidor enquanto ente, então, o ter do estar

aberto é um não-ter e, mais precisamente, um não-ter um mundo, se é verdade que ao mundo pertence a revelabilidade do ente enquanto tal. (HEIDEGGER apud AGAMBEN, 2012, p. 78).

O que Heidegger parece demonstrar aqui é que o mundo do animal é seu desinibidor, é a única coisa que tem. O desinibidor e seu círculo de desinibidores (pessoas, brinquedos, objetos, espaços) compõem esse círculo quando são postos diante do animal, lhe exigindo uma reação ou comportamento. É difícil para quem convive com os animais aceitar que não existe verdadeiramente uma relação entre o animal e o homem, aceitar que eles não nos compreendem, que não nos reconhecem.

Mas parece fazer muito sentido a ideia de aturdimento e absorvimento quando pensamos em como os animais de estimação parecem presos a seus donos, podem muitas vezes ser maltratados e, no entanto, não revidam, não fogem, podem ser abandonados que tentam voltar para casa, e às vezes conseguem, mas acontece que tudo isso parece também ocorrer de outros modos, o que torna difícil concordar com Heidegger.

Para procurar entender melhor o pensamento de Heidegger, tomo como referência o filme *A Grande testemunha*, de 1966 de Robert Bresson; a tradução fiel do título do filme é *Ao acaso Balthazar* (Figura 32). Rancière cita o filme em *O destino das imagens*, para tratar da alteridade das imagens. Bresson tem um modo peculiar de dirigir o filme: os cortes e enquadramentos nas coisas simples da vida apresentam imagens que nada representam além delas mesmas. Para Rancière, a alteridade está na composição das imagens, em suas operações. Ele afirma:

As 'imagens' de Bresson não são um asno, duas crianças e um adulto; também não são apenas a técnica do enquadramento em plano próximo e os movimentos da câmera ou as fusões encadeadas que o ampliam. São operações que vinculam e desvinculam o visível e sua significação, ou a palavra e seu efeito, que produzem e frustram expectativas. Essas operações não decorrem das propriedades do meio cinematográfico. Pressupõem mesmo um distanciamento sistemático em relação a seu uso comum. [...] a fragmentação não quebra o encadeamento narrativo, simplesmente opera um jogo duplo em relação a ele. [...] Ele se inscreve na continuidade da tradição romanesca iniciada por Flaubert; a de uma ambivalência em que os mesmos procedimentos produzem e retiram sentido, asseguram e desfazem a ligação de percepções, ações e afetos. (RANCIÈRE, 2012, p.13-14).

Trago a referência de Rancière, para que fique claro que sei da grandeza artística de Bresson, mas não pretendo analisar suas "imagens", vou me ater ao que há de mais simples no filme: a narrativa. Não desejo fazer uma análise de conceitos do cinema e sim refletir sobre a narrativa, tomar algumas cenas, alguns aspectos que suscitaram questões poéticas e

temáticas que me interessam. O que pretendo com este referencial é fazer uma leitura poética do filme para refletir sobre a relação ou a não-relação entre animal e homem.

O filme conta a vida de dois personagens, *Marie* e *Balthazar*, uma jovem e um burro, no interior da França. Os dois passam por alegrias e sofrimentos, juntos e separados. Mas, o personagem principal é o burro, *Marie* é seu principal “desinibidor” e suas vidas por fim são apresentadas como muito semelhantes. *Balthazar* é explorado e maltratado, e de acordo com a sinopse do filme, pela convivência com o homem o burro pôde “ver” todos os aspectos do homem, sejam bons ou maus.

Figura 32 – Imagem de uma das capas do filme: *A Grande testemunha*.



Bresson, 1966. Fonte: <http://50anosdefilmes.com.br/2010/a-grande-testemunha-au-hasard-balthazar/>

Em *A grande testemunha*, o burro batizado como *Balthazar* testemunha várias situações, da sua vida e da vida de seus “próximos”, os humanos do seu “círculo desinibidor”, como diria Heidegger. Ele passa por muitas situações de sofrimento e um pouco de amor.

Agamben fala a partir do pensamento de Heidegger de um aturdimento do animal (incapacidade de entender algo enquanto algo), e de como o animal se mantém preso ao seu círculo de desinibidores. *Balthazar* parece demonstrar inicialmente que, independente do que a pessoa lhe fizesse de mal, depois ela poderia pegá-lo, guiá-lo e montá-lo sem nenhuma dificuldade. Seria isso o estar preso ao desinibidor? O estar aturdido?

Mas ocorre que, em algumas circunstâncias, ele muda de comportamento. Por exemplo, ele foge de seu dono bêbado, “grita”, parece perturbado ao vê-lo. No início do

filme, por exemplo, ele foge de um de seus donos maus e corre para a casa de *Marie*, mas com o tempo ela não o ama mais como antes. *Balthazar* para de voltar para ela, ele parece perceber que ela não se preocupa mais, o que ocorre então? Ele parece se posicionar, tentar optar, e parece perceber que *Marie* agora lhe é indiferente, mas de acordo com Heidegger isso não pode ocorrer, porque o animal não tem mundo, não entende algo enquanto algo: será que isso inclui o sofrimento, o desprezo e o amor?

Segundo Heidegger, o animal não pode se posicionar, decidir, mas ele é ao mesmo tempo aberto e não aberto, ou melhor, está aberto num não-desvelamento que o aturde e o desloca para seu desinibidor, sem desvelar como tal aquilo que o cativa e o mantém absorvido. Mas como ele se movimenta então, porque volta para *Marie* e porque foge dos donos que o maltratam? Para Heidegger ocorre desta maneira:

No círculo do vivente próprio da planta e do animal encontramos o movimentar-se característico de uma motilidade conforme a qual o vivente é estimulado, quer dizer, excitado a descobrir-se num âmbito de excitabilidade na base do qual inclui outras coisas no âmbito do seu movimentar-se. [...] Plantas e animais dependem de algo que lhes é externo, sem nunca 'ver' nem o fora nem o dentro, ou seja, sem nunca ver de fato o seu ser desvelado no liberto do ser. (HEIDEGGER apud AGAMBEN, p. 83).

Para esse autor, a capacidade de movimentar-se se dá por um tipo de estímulo; então podemos considerar que o animal, ao ser maltratado, é estimulado a fugir; quando bem tratado, é estimulado a ficar; mas se o animal não pode reconhecer algo enquanto algo, como poderia diferenciar os bons tratos dos maus tratos?

Para mim, isto se dá pela capacidade de sofrer e de se alegrar, porque considero que o animal tem sentimentos em relação a algo; pode não saber que um chicote é um chicote, mas sabe que aquilo pode lhe causar dor. Acredito que ele pode sentir amor por quem lhe faz bem, mas Heidegger não trata essas questões.

Apesar disso, chega a um ponto de seu curso (Heidegger, 1929) que parece repensar a “pobreza de mundo” do animal, parece questionar se realmente o animal é “sem-mundo”, e afirma que talvez essa pobreza seja na verdade uma riqueza incomparável e que a ideia de carência de mundo do animal seja um engano dado pelo sentimento de superioridade do homem. Ele diz:

A dificuldade do problema reside no facto de, nas nossas interrogações, termos de interpretar essa pobreza e este peculiar circundar do animal pondo a questão como se aquilo a que o animal se reporta fosse um ente e a relação, uma relação ontológica manifesta ao animal. O facto de que assim não seja limita-nos à tese de que ‘a essência da vida é acessível apenas sob a forma de uma observação destrutiva, o que não quer dizer que a vida seja, comparada ao ser-aí humano, de

menor valor, ou que esteja num nível inferior. Pelo contrário, a vida é um âmbito que tem a riqueza de estar aberto que talvez o mundo do homem não conheça de todo. (HEIDEGGER apud AGAMBEN, p. 85).

Aqui, Heidegger parece demonstrar uma valorização da vida do animal e reconhecer que pode haver muito mais coisas envolvendo a relação do animal com o homem, coisas que o homem não conhece. O animal, em contato com seu desinibidor, experimenta uma “comoção essencial”, e, segundo Agamben, esta ideia de comoção essencial é o que vai diminuir drasticamente a distância que Heidegger colocava entre homem e animal.

Pois Agamben percebe uma proximidade extrema entre o que Heidegger chama “atordimento animal” e sua ideia de “tédio profundo”. Esta segunda diz respeito a uma essência do homem como um ser-deixado-vazio, ser abandonado no vazio, um “[...] estar encantado-acorrentado ‘gebannt sein’ do ser-aí ao interior do ente na sua totalidade.” (HEIDEGGER apud AGAMBEN, p. 87).

Mas logo afirma que essa proximidade é também enganadora, que na verdade existe um abismo insuperável. Agamben parece dizer aqui como então, e até que ponto o animal compreende o mundo, de acordo com a visão de Heidegger:

O atordimento apresenta-se aqui como uma espécie de ‘*Stimmung*’ fundamental na qual o animal não se abre, como ‘*Dasein*’, num mundo, mas, no entanto, se encontra extasiadamente tenso fora de si numa exposição que o sacode em todas as fibras do corpo. E a compreensão do mundo humano é possível apenas através da experiência de uma ‘vizinhança extrema’ – mesmo que enganadora – a esta ‘exposição sem desvelamento’. [...] E o lugar desta operação – em que a abertura humana num mundo e a animal ao desinibidor parecem por um momento tocar-se – é o tédio. (AGAMBEN, 2012, p. 88).

Não sabemos se Bresson conhecia o pensamento de Heidegger, mas há momentos em que parece compreender esse pensamento. Por exemplo, o título do filme – tanto a tradução original quanto o título dado em português – parece fazer referência à ideia de que o animal participa do mundo e da vida humana apenas nesse nível que Heidegger chama de vizinhança extrema.

A *grande testemunha* parece uma sugestão de que *Balthazar* só pode testemunhar, ver, existir no contexto, mas não se posicionar. Ou a tradução original *Ao acaso Balthazar*, que pode ser relacionado ao atordimento do animal, ao estar suspenso em seu meio, estar ao acaso. Mesmo assim, a narrativa coloca isso em dúvida, quando o animal parece reconhecer *Marie*, quando foge; em muitos momentos ele parece se relacionar de fato com o ambiente com certa consciência.

O filme também traz a reflexão a respeito do “amor” dos humanos pelos animais: até que ponto *Marie* amava o burro? *Marie* esteve ao lado de *Balthazar* desde a infância dos dois, mas só se ocupou do burro e o amou até conhecer outro amor: *Gérard*. E este, o novo amor de *Marie*, em várias cenas aparece maltratando *Balthazar* e, em algumas, *Marie* via tudo. Era um rapaz cruel com aquele que parecia ser seu companheiro, *Balthazar*. E mesmo assim nada fazia, apenas olhava o animal ser maltratado, e ainda conseguia amar esse rapaz.

Fato muito interessante no filme é a proximidade existencial que parece haver entre *Marie* e *Balthazar*; a vida dos dois se parece, e principalmente a forma como se comportam: a moça parece agir no mundo como o burro, ou seja, parece apenas reagir ao mundo, reagir ao seu “círculo desinibidor”. Seguindo Heidegger, ela parece estar sempre no que ele chama tédio profundo, o que a faz tão aturdida quanto *Balthazar*. Sobre a ideia de tédio profundo de Heidegger, Agamben explica:

Os passatempos com que tentamos ocupar-nos testemunham do ser-deixado-vazio como experiência essencial do tédio. Se habitualmente estamos sempre ocupados com e nas coisas – aliás, precisa Heidegger, utilizando termos que antecipam aqueles que definirão o relacionamento do animal com seu ambiente: ‘estamos absorvidos pelas coisas, senão mesmo perdidos nelas, muitas vezes até aturdidos por elas’ –, no tédio encontramos-nos de repente abandonados no vazio. (AGAMBEN, 2012, p. 90).

A diferença aqui entre tédio profundo e aturdimiento animal se dá pelo fato de que, no tédio, as possibilidades não nos são tiradas, mas ele nos deixa presos, sem reação, ficamos constrangidos e vinculados ao que nos entedia.

No caso de *Marie* é assim que ela se comporta; como presa às situações de sua vida, ela tem as possibilidades de ação ou, como se tivesse aprendido com o burro, entende que o rapaz pode maltratá-la porque ela o ama, diz à mãe algo do tipo: “Eu amo ele, e eu só tenho que segui-lo, ele diz vá e eu vou, faça e eu faço, eu faria tudo por ele.” Ela parece tomar como exemplo a relação que o animal tinha com ela. Parece que ela entende que o animal apanhava dos rapazes, a carregava com sua família, trabalhava, porque sentia amor por ela, que fazia por vontade, ou por escolha.

Tomemos mais uma vez as palavras de Agamben e o pensamento de Heidegger para pensar a respeito de *Marie*, em como se parece com *Balthazar*, ela: “Certamente, ‘não vê o aberto’, no sentido em que deste não se apropria como instrumento de domínio e de conhecimento; mas também não permanece simplesmente fechada no seu aturdimiento.” (AGAMBEN, 2012, p. 123).

Os personagens que maltratam *Balthazar* também sugerem reflexões interessantes a respeito das relações homem e animal, no que se refere a como o homem pensa o animal. No filme, as pessoas que maltratavam o burro pareciam fazê-lo por motivos curiosos, como *Gerard* que parecia no início bater nele por inveja do amor que *Marie* demonstrava pelo animal; depois, era como se tivesse mesmo um prazer na crueldade.

O bêbado, sempre antes de bater no burro olhava-o dentro dos olhos com olhar de ódio. Talvez quisesse mostrar uma superioridade ao animal, mas parecia também que o que lhe dava mais raiva era o animal olhá-lo, era o animal testemunhar sua miséria e sua pequenez, talvez acreditasse que o animal via e tinha consciência de quanto valia seu dono.

Pode-se pensar que o bêbado batia no burro para não se confundir com ele, para romper com um possível sentimento seu, de que valia tanto quanto aquele animal, por se sentir (o bêbado) como um burro velho, sentir que não era nada a mais que ele. Ou ainda quem sabe pensasse que o burro o olhava com desdém, como quem olha e sabe o que olha: um velho bêbado decadente. Mas quando o bêbado recebe um dinheiro e comemora bebendo ainda mais, ele não maltrata o burro, ao contrário chama-lhe amigo.

O filme, assim, nos possibilita várias reflexões a respeito da relação homem e animal, ou animal e homem. O que será que *Balthazar* realmente testemunha da vida dele e dos outros, como ele lida com a dor e o sofrimento que lhe infringem? Estas questões não são respondidas, talvez pela impossibilidade de se conhecer profundamente o ser do animal. Mas o ser do homem, no filme, também é difícil de ser entendido: será *Gerard* um inescrupuloso que tem prazer na crueldade? Será que o bêbado culpa o burro por sua miséria, ou se envergonha dele, ou também tem apenas prazer na crueldade com o animal?

A capacidade do homem em ser cruel, ou em desprezar a vida dos animais, parece incalculável. Como pensa alguém que abandona na rua seu animal ou os filhotes destes, como pensa alguém que atropela animais e ignora o fato, e o outro que vindo atrás também o atropela, e aquele que ama seu bichinho, o que sente e como se comporta diante dos outros animais que não são de sua “propriedade”? Medir isso, ou avaliar, parece impossível; mas também seria ineficaz, pois não adianta medir o nível de crueldade do homem, e sim pensar em estratégias de valorização e respeito à vida animal.

Outra forte característica no filme é o olhar nos olhos, entre as pessoas e o animal e entre o animal e os outros animais do circo. Em uma cena *Marie* se senta e fica olhando no

olho de *Balthazar*; em várias outras também o olha profundamente, como se o olhasse a olhar, parece se sentir olhada ou até buscar ser olhada por ele.

No circo, *Balthazar* olha dentro dos olhos de todos os animais e estes lhe retribuem com um olhar profundo. Bresson frisa muito este olhar nos olhos entre os animais do circo e *Balthazar*, com o enquadramento da câmera diretamente nos olhos dos animais e a volta ao olhar do burro a cada vez. (Figura 33).

Figura 33 – Imagem do filme, Balthazar troca olhares com os outros animais.



Fonte: https://www.google.com.br/search?q=a+grande+testemunha+bresson&rlz=1C2PRFC_e nBR570BR570&source=Inms&tbn=isch&sa=X&ei=q75bU6zTHdDJsQSut4HA

Esse olhar nos olhos me chama a atenção poeticamente, pois acredito que é quando o animal nos comove com profundidade; é difícil olhar nos olhos de qualquer animal e não sentir algo por ele, e se este animal estiver em situação de sofrimento (seja pela dor física, ou pela dor do abandono) é mais difícil ainda não se comover, não sentir pena, afeto e outros sentimentos.

Talvez seja essa a mais importante referência que encontro no filme; o olhar nos olhos pode ser o que mais vai contribuir de fato com minha elaboração da ação artística. Seria então o sofrimento nos olhos dos animais mais um recorte poético, ou melhor, o sofrimento e o olhar nos olhos entre homem e animal. Porque considero que esse olhar nos olhos do animal pode nos fazer entender mais sobre ele, sobre sua situação e necessidades do que qualquer teoria.

É a experiência direta da minha relação com os animais encontrados no meu percurso que vai me dar os elementos necessários para elaboração da prática artística. O que a análise de Agamben faz é trazer questionamentos e problematizações a respeito desta que chamam “vizinhança extrema” entre o ser do homem e o ser do animal; e este ainda afirma que existe “um aberto”, como uma lacuna no pensamento de Heidegger que não dá conta do ser, da essência, e da complexidade do animal.

3.4. Olhar e se ver visto, olhado:

Neste item quero refletir a partir da leitura da conferência de Jaques Derrida, *O animal que logo sou*, na tradução original *O animal autobiográfico*. Esta reflexão será de grande ajuda para pensar sobre a alteridade animal e questionar como é possível ao mesmo tempo viver em comunhão com os animais e não viver com eles de fato, como diria Heidegger.

É esse incômodo que vem do olhar do absolutamente outro que Derrida pretende dividir conosco. Essas reflexões vão esclarecer e problematizar as questões levantadas no item anterior, e vão compor a elaboração da prática artística, por de tratar questões éticas no que se refere à relação homem e animal.

Este autor traz uma leitura crítica a respeito dos teóricos que tratam a questão do animal, como Heidegger, Kant, Descartes, Lacan e Levinas: não os nega, mas reflete sobre algo de que não tratam, como a capacidade de nos olhar e de sofrer. Derrida pensa essa alteridade por outros pontos de vista, a partir de outras operações que atuam nas zonas limite (que separam e diferenciam homem e animal). Segundo ele:

Seus discursos são fortes e profundos, mas neles tudo se passa como se eles nunca tivessem sido vistos, sobretudo não nus, por um animal que se dirigisse a eles. Tudo se passa ao menos como se essa experiência perturbadora, supondo que ela lhes tenha ocorrido, não tivesse sido teoricamente registrada, precisamente lá onde eles faziam do animal um teorema, uma coisa vista, mas que não vê. (DERRIDA, 2002, p. 33).

Derrida começa suas discussões a partir do exemplo de um incômodo que sente ao se ver visto, nu, pelo seu gato; ele sente vergonha e se pergunta de quem e por que esse “Mal-estar de um tal animal nu diante de outro animal.” (DERRIDA, 2002, p. 17). Segundo ele esse questionamento o levaria a ver quem é, e o que é em relação ao animal.

Os animais são nus, o vestuário seria um dos próprios do homem, como a palavra, a história, o luto, o rir etc. O animal então não teria sentido de sua nudez; e da nossa, ele teria? Assim ele se pergunta: “Quem sou eu então? Quem é este que eu sou? A quem perguntar, senão ao outro? E talvez ao próprio gato?” (DERRIDA, 2002, p. 18).

O gato de que fala é um gato real, poderia ser seu gato, mas Derrida não parece se sentir à vontade em se referir assim, pela ideia de propriedade e hierarquia que existe na expressão “meu gato”. Por isso prefere dizer que trata-se de um gato real, um gatinho. Mas

o gato poderia responder à questão que ele elabora? Ao invés de nos responder isso, ele traz outra questão: “[...] vocês, a mim, que me respondam a respeito de o que quer dizer responder. E distinguir uma resposta de uma reação.” (2002, p. 24).

Segundo Derrida, se o animal tiver pensamento este cabe à poesia, seria assim um pensamento poético. Ele parece se interessar pela singularidade do gato do qual fala; contrapõe-se claramente a Heidegger, que fala de forma generalizada do animal, como se nada houvesse que diferenciasse um gato de outro, um cão de outro, um gato de um cão etc. São todos para Heidegger animais, simplesmente. Derrida demonstra o interesse pela singularidade do gato a que se refere:

Quando ele responde ao seu nome (seja lá o queira dizer responder, e esta será pois nossa questão), ele não o faz como um exemplar da espécie ‘gato’, ainda menos de um gênero ou de um ‘reino animal’. É verdade que eu o identifico como um gato ou uma gata. Porém, antes mesmo dessa identificação ele vem a mim como este vivente insubstituível que entra um dia no meu espaço, nesse lugar onde ele pôde me encontrar, me ver, e até me ver nu. Nada poderá tirar de mim, nunca, a certeza de que se trata de uma existência rebelde a todo conceito. (DERRIDA, 2002, p. 26).

Aqui ele demonstra crer que cada animal é único e insubstituível, com características peculiares que fazem dele um ser complexo e subjetivo, diferente de qualquer um de sua espécie. A experiência de se relacionar com um animal diretamente, conviver com ele, nos permite conhecê-lo de alguma forma, e que ele “nos conheça”, ou se dirija a nós também de forma singular. Assim, o pensamento de Derrida se aproxima mais das experiências diretas do que de uma generalização a respeito do ser do animal, pensamento esse que se aproxima de minhas percepções quanto às relações que observo na cidade, entre homem e animal, e entre mim e os “meus” animais de estimação.

Ao se ver visto nu pelo gato, Derrida se apressa em se cobrir e sente como se expulsasse a si mesmo, ou como se o gato o expulsasse pelo olhar, e se vê em uma situação de tensão e conflito, sem saber quem segue e quem expulsa, ele ou o gato. Em que sentido nós estaríamos próximos do animal, ou perto dele, ou com ele, antes dele ou depois dele? Ele se sente perto do animal, mas não se vê no direito de chamá-lo de próximo ou irmão, e não tem dúvidas de que este animal (o completamente outro) se dirige a ele.

A crítica de Derrida aos teóricos que tratam a questão da relação homem e animal, a partir da negação do animal no homem, incide sobre um sintoma desta denegação. Ele diz: “Esta não poderia representar uma denegação entre outras. Ela institui o próprio do

homem, a relação consigo de uma humanidade antes de mais nada preocupada com seu próprio e ciumenta em relação a ele.” (DERRIDA, 2002, p. 34).

Esta denegação então serviria a esses teóricos (Heidegger, por exemplo) para uma valorização e superioridade do homem em relação aos outros seres vivos; eles não procuram pensar o animal em si, mas pensar o homem como algo a mais que os animais. Derrida insiste, em sua conferência, ao se referir ao animal: “[...] ‘o completamente outro que eles chamam ‘animal’, por exemplo, gato?’” (DERRIDA, 2002, p. 34).

Esse “eles chamam” tem a ver com sua crítica aos filósofos, mas também com uma crítica maior, uma crítica à denominação do animal. Ele traz um exemplo desse problema da denominação na Gênese, no momento em que Deus diz a Elohim (Adão): “Frutificai e multiplicai-vos, preenchei a terra e submetei-a, ‘tende autoridade’ [sublinho novamente] sobre os peixes do mar e sobre os pássaros dos céus, sobre todo vivo que se move sobre a terra.” (CHOURAQUI apud DERRIDA, 2002, p. 36).

Derrida então critica esta visão cristã de que foi Deus quem mandou o homem nomear e dominar os animais, como se Deus fizesse isso num capricho, só “para ver” o poder do homem sobre todos os outros vivos, e esse “para ver” aparece na tradução de Chouraqui. Como se Deus se abandonasse na curiosidade de saber o que o homem faria de seu poder a partir da nomeação dos animais. O problema então começaria aí com o fato do homem “Começar a vê-los e a nomeá-los sem deixar-se ver e nomear por eles. [...] como se ele pudesse dizer ‘eu, eu nomeio’, ‘eu, eu chamo’”. (DERRIDA, 2002, p. 38).

O autor se pergunta, então, se o incômodo que sente ao se ver visto nu está relacionado ao relato da Gênese, como se o gato se lembrasse disso ou lhe lembrasse quem veio primeiro, antes do homem e antes dos nomes. Quem afinal teria invadido e dominado o espaço do outro? O homem. Derrida se pergunta o que o gato lhe diria, se pudesse, mesmo que sem palavras, o que o gato diria de sua experiência com ele, de sua relação com ele e de sua nudez. Haveria então um gato real, ou Derrida está fazendo uma analogia, pensando o gato da Gênese diante de Adão? Ou um gato imaginário que o veria nu? Isto não fica claro, mas é o que menos importa em suas reflexões.

Se fomos nós homens que invadimos o espaço dos animais, que já estavam no mundo antes de nós, não deveríamos considerá-los os donos, respeitá-los, segui-los? Não só os animais, mas a natureza em geral, já que ela é o nosso ambiente e é dela que sobrevivemos. Marx em *Manuscritos econômico-filosóficos*, afirma que:

A natureza é o corpo inorgânico do homem; quer isso dizer a natureza excluindo o próprio corpo humano. Dizer que o homem 'vive' da natureza significa que a natureza é o corpo dele, com o qual deve se manter em contínuo intercâmbio a fim de não morrer. A afirmação de que a vida física e mental do homem e a natureza são interdependentes, simplesmente significa ser a natureza interdependente consigo mesma, pois o homem é parte dela. (MARX, 2013, p.06).

Mas logo o homem não quer fazer uso da natureza para sobreviver, e sim para crescer, lucrar, se tornar superior. Nesse intercâmbio contínuo o homem muitas vezes explora de maneira irrecuperável, destrói seu próprio corpo inorgânico, e as consequências disso vão sendo sentidas cada vez em proporções maiores. Seria então o homem superior em que sentido? O animal, entendido pela negação do homem no animal, sugere que o homem tenha tido algo acrescentado a si, que falta aos animais. Se assim for, este acréscimo deve ter sido de uma boa dose de egoísmo e ganância.

Derrida não está disposto a interpretar o animal em negativo (pela negativa no homem) como os outros teóricos; para ele, a ideia de aturdimento é uma qualificação violenta que não dá conta da essência da animalidade. Essa ideia de Heidegger fecha o animal em um cerco onde ele, mudo e atordoado, não pode tomar nada enquanto algo, e nenhum ser enquanto ente. Derrida critica também a ideia de "vida nua" de Heidegger: afirma que a tomam como conceito puro, mas que na verdade é uma história que se conta, pois não sabem o que se passa de fato com a vida animal.

Esse mutismo animal resultaria então em uma tristeza e luto profundos na natureza e na animalidade, somado a uma ferida aberta, a de receber um nome. Pois o animal não pode nomear nem se nomear, nem responder a seu nome. Essa falta então seria o sofrimento da natureza, a falta de linguagem e o sofrimento podem ter sido causados por ter recebido um nome. O nome é que traz a passividade do ser nomeado.

Neste sentido podemos entender que o homem, ao nomear os animais os sujeita, os coloca como "seus", o que vai ao encontro do pensamento de Engels. Os problemas na natureza, para este, são causados pela propriedade – dada pela ideia de superioridade – pelo trabalho do homem, pela relação que o homem estabelece com eles; ela se inicia aí, pela nomeação e pelo trabalho, em geral pela mão e pela língua do homem. Derrida afirma:

[...] é paradoxalmente com base em uma falta ou um defeito do homem que este se fará sujeito mestre da natureza e do animal. [...] superioridade infinita e por excelência, tem de próprio ser ao mesmo tempo 'incondicional' e 'sacrificial'. (2002, p. 43).

Quando Derrida se diz nu diante do animal, ele propõe um desarmamento, um olhar desarmado em relação aos outros seres vivos, aos não humanos, que “eles chamam o animal”. Propõe que nos coloquemos em outras “posições”, coloca outras hipóteses. Porque animal é apenas uma palavra “[...] uma denominação que os homens instituíram, um nome que eles se deram o direito e a autoridade de dar a outro vivo.” (DERRIDA, 2002, p. 48).

Sendo apenas uma palavra, não dá conta da complexidade do ser dos animais. É aí que Derrida coloca sua primeira hipótese: ele observa que nos últimos dois séculos nós (homens) travamos um tipo de guerra com o animal ou com os animais, dada por essa superioridade que nos foi inculcada, e pela a exploração de todo tipo que fazemos da natureza e dos animais. E aponta essa possível transformação em relação ao animal: colocar-se de frente a ele, nu e desarmado. Ao contrário dos outros teóricos, ele entende, desta maneira, que trata-se de traçar outro tipo de relação, que ponha em xeque os conceitos tratados, de Descartes a Lacan.

O que esses teóricos fazem, segundo Derrida, é uma autobiografia, a partir do animal: é isso que ele pretende questionar. Pois se nós que nos chamamos homens, devemos ser pensados a partir da relação com o animal, então Derrida propõe alguns sinais para entender “nós” homens em relação a “eles” animais, nos últimos dois séculos. Ele diz:

Esses sinais, para limitar-se ao mais maciço, são todos aqueles que vão muito além dos sacrifícios animais da Bíblia ou da Antiguidade, muito além das hecatombes (os sacrifícios de cem bois, com todas as metáforas pelas quais essa expressão foi em seguida marcada), além da caça, da pesca, da domesticação, do adestramento ou da exploração tradicional da energia animal (o transporte ou o trabalho, os animais de tração, o cavalo, o boi, a rena etc., depois o cão de guarda, depois o abate artesanal e depois a experimentação sobre o animal etc.). No decurso dos dois últimos séculos, estas formas tradicionais de tratamento do animal foram subvertidas, é demasiado evidente, pelos desenvolvimentos conjuntos de ‘saberes’ zoológicos, etológicos, biológicos e genéticos sempre inseparáveis de ‘técnicas’ de intervenção ‘no’ seu objeto mesmo, e do meio e do mundo de seu objeto, o vivo animal: pela criação e adestramento a uma escala demográfica sem nenhuma comparação com o passado, pela experimentação genética, pela industrialização do que se pode chamar a produção alimentar da carne animal, pela inseminação artificial maciça, pelas manipulações cada vez mais audaciosas do genoma, pela reprodução superestimulada (hormônios, cruzamentos genéticos, clonagem etc.) de carne alimentícia, mas a todas as outras finalidades a serviço de um certo estar e suposto bem-estar humano do homem. (DERRIDA, 2002, p. 50).

É inegável que as transformações na relação homem e animal vêm acontecendo no decorrer dos séculos num mesmo sentido que, para Derrida, é o sentido de atender cada vez mais a interesses humanos e não a um bem-estar animal, coincidindo com o que Engels afirma com outras palavras: essas transformações visam simplesmente o lucro.

Esse assujeitamento do animal tomou, até os dias de hoje, proporções assustadoras. Derrida entende esse assujeitamento como uma violência, uma crueldade para com os animais em 'benefício' do homem. Essa é uma questão que me interessa, nesta pesquisa: questionar essa superioridade e esse assujeitamento com que o homem se relaciona com o animal, ou apenas o olha de cima para baixo como um objeto ou ser inferior.

Esta é a questão, segundo Derrida, que interessa; e que os teóricos (Aristóteles, Descartes, Kant, Heidegger, Levinas e Lacan) não tratam, nem supõem, nem mencionam. Não é saber se os animais podem raciocinar, pensar, falar, mas "A questão 'prévia' e 'decisiva' seria a de saber se os animais 'podem sofrer'. 'Can they suffer?' Eles podem sofrer?, perguntava simplesmente e tão profundamente Bentham." (DERRIDA, 2002, p. 54).

Essa questão nos parece óbvia, é inegável que os animais podem sofrer, que sentem dor, medo ou mesmo pavor. Isso pode ser visto, testemunhado por nós, pelos olhos e posturas dos animais que estão em sofrimento. É inegável também que podemos sentir compaixão pelo sofrimento deles. Mas, Derrida traz essa questão de resposta óbvia que os outros não trazem, e se eles não trazem é porque ela muda toda a problemática que traçavam; muitos vão "[...] contestar o direito de chamar a isso 'sofrimento' ou 'angústia'". (2002, p. 56).

De um lado, então, estão aqueles que violam a vida animal e o sentimento de piedade e compaixão, de outro os que defendem esta piedade e compaixão lutando pelo fim da crueldade contra os animais. Para Derrida trata-se mesmo de uma guerra, que se inicia na Gênese e toma proporções assombrosas nos dias de hoje, tanto que, para ele, essa guerra atravessa hoje uma fase crítica.

Concordo com Derrida, e tomo suas reflexões para pensar ações práticas no campo da arte, que mostrem de que lado estou nesta guerra. Somos responsáveis por essa situação; nós que nos chamamos homens, devemos com urgência nos ocupar disso, pensar essa guerra. De acordo com Derrida, esse pensar começa quando nos colocamos nus diante deles, e nos vemos vistos.

Derrida pretende operar nos limites, mas não no limite único e intransponível entre homem e animal, tratado por tantos; mas trabalhar no que alimenta esse limite, pensar as múltiplas linhas divisórias que compõem as margens desse limite. Esta seria sua segunda hipótese: tratar da "limitrofia", que devemos entender da seguinte maneira: "Não apenas

porque se tratará do que nasce e cresce no limite, ao redor do limite, mantendo-se pelo limite, mas do que ‘alimenta o limite’, gera-o, cria-o e o complica.” (DERRIDA, 2002, p. 58).

Ele não pretende de nenhuma maneira desconsiderar esse limite, mas multiplicar suas figuras; não considerar uma linha única que separa o homem e o animal, mas múltiplas linhas que rodeiam o limite maior, e estas podem ser espessadas, dobradas e aumentadas.

Esse limite que separa homem e animal não pode ter apenas duas bordas: uma que separa o homem e uma que separa o animal em geral. Derrida pensa além da borda dos próprios do homem, e isso não significa pensar sobre a borda única que separa o animal em geral. Ele crítica com veemência essa generalização dos animais no termo “o animal”, ele diz:

[...] há, de antemão, uma multiplicidade heterogênea de viventes, mais precisamente (pois dizer ‘viventes’ é já dizer muito ou quase nada) uma multiplicidade de organizações das relações entre o vivente e a morte, das relações de organização e de não-organização entre os reinos cada vez mais difíceis a dissociar nas figuras do orgânico e do inorgânico, da vida e/ou da morte. Ao mesmo tempo íntimas e abissais, essas relações não são jamais totalmente objetiváveis. (DERRIDA, 2002, p. 60).

Sendo assim, este autor considera tratar do Animal, no singular e em sentido geral, uma bobagem. Mas não uma bobagem ingênua; uma bobagem engajada que mostra participação e posição nessa guerra travada há séculos entre os homens e os animais. Mas Derrida precisa partir disto, pois a história que temos é a partir da ruptura abissal.

O homem, ao criar uma única linha divisória, simplesmente nega aos animais e nos animais tudo que encontra no homem. Segundo Derrida, todos os filósofos dizem a mesma coisa, que os animais são privados de linguagem, do direito e do poder de resposta, são incapazes de fingir, de mentir, de apagar seus traços. Por isso afirma:

A confusão de todos os viventes não humanos dentro da categoria comum e geral de animal não é apenas uma falta contra a exigência do pensamento, a vigilância ou a lucidez, a autoridade da experiência, é também um crime: não um crime contra a animalidade, justamente, mas um primeiro crime contra os animais, contra animais. Dever-se-ia aceitar dizer que todo assassinato, toda transgressão do ‘Não matarás’, só pode visar ao homem (questão seguinte), e que em suma só há crime ‘contra a humanidade’? (DERRIDA, 2002, p. 88).

Derrida traz então uma questão retórica: “O animal que eu sou, fala?” (2002, p. 62). Para tratar de um fato que considera fundamental, não vê a possibilidade de tratar a suposta animalidade do animal sem tratar do que a resposta quer dizer, sendo assim não resolvem a questão de o que é este animal de que falamos. Derrida pensa então o que ele terá sido, o que poderia ser, o que talvez ele seja, e conclui “[...] talvez eu o seja.” (2002, p. 63). E não se

trata de restituir a palavra ao animal, mas pensar de outra maneira estas questões que não a da negação absoluta, que não de uma objetivação da vida dos animais. Quando ele diz “talvez eu o seja” parece supor a possibilidade de semelhanças e aproximações maiores.

O que este autor pretende é explorar uma linguagem, fazer um exercício ou testar um testemunho a respeito do uso que se faz de maneira tão confiante de palavras como “animal” e “eu”. Pensando o que se sabe de fato sobre esses dois seres, que não são dois, mas múltiplos e complexos, e talvez mais próximos do que quiseram acreditar os filósofos que Derrida critica, os quais, segundo ele, não ultrapassam o senso comum no que se refere à ideia de “animal” em sentido generalizado.

Pois o discurso dos filósofos não busca pensar o animal; são teorias sobre o “próprio do homem”, são discursos que reforçam esse “defeito originário de propriedade” (DERRIDA, 2002, p. 83). O defeito de se achar dono, de nomear, de se sentir e se dizer superior a todos os outros seres vivos.

Concluindo as ideias de Derrida, trago o título para a questão, *O animal autobiográfico*, entendido por ele como “alguém que tem o gosto pela autobiografia”, que não pode se desvencilhar do ato de se autobiografar. A expressão do texto sugere as reflexões a respeito dos cruzamentos significativos de todo tipo, que existem entre a palavra “eu” e “animal”. Pois o “eu” é uma tentativa do homem de se representar, mas sendo também um singular genérico, não dá conta da complexidade do ser; o eu pode ser qualquer um, eu, você, o outro. O mesmo ocorre com a palavra “animal”.

Além disso, considero esta uma das reflexões mais importantes desta conferência, pois ele aponta um problema fundamental. Se por um lado os teóricos consideram o animal privado de reconhecer a si mesmo, de reconhecer algo enquanto algo, de linguagem, de apagar seus rastros, por outro lado, ao definir o “ser vivo” para diferenciá-lo do que é inorgânico ou cadavérico “[...] se define correntemente como sensibilidade, irritabilidade e automotricidade, espontaneidade apta a se mover, a se organizar e a se afetar a si-mesma, a se marcar a si-mesma, a se traçar e a se afetar de traços de si.” (DERRIDA, 2002, p. 90).

Ai se estabelece o maior problema e contradição, pois se o homem e o animal são “seres vivos”, não se podem negar aos animais vivos esses “próprios”, essa aptidão a ser si mesmo, afetar-se a si mesmo e ser afetado pelos seus traços; não se pode negar que ele possa se autobiografar de alguma maneira. Derrida afirma então que esses traços não lhes são negados (os filósofos não falam e nem negam isso, não tratam profundamente), o

que lhes é negado “[...] é o poder de transformar esses traços em linguagem verbal, de se nomear em questões e em respostas discursivas, que se lhe tenha negado o poder de apagar esses traços.” (DERRIDA, 2002, p. 91).

O que importa é que a animalidade, e os problemas que os animais encontram em nosso contexto, não podem deixar de nos mobilizar. Devemos pensá-los, levá-los em consideração, entender sua situação e suas necessidades no contexto, e assim lutar por eles, por sua dignidade. Para Ferreira, Derrida trata da dignidade do ser:

Dignidade do organismo vivo, de um ser incapaz do ‘logos’ e da fala, e que nos compele ao gesto ético [...] A possibilidade desse gesto ético, por seu turno, ou seja, o fato de estar postado diante da alteridade absoluta do outro, vai em par com o reconhecimento de nossa nudez histórica e ontológica [...]. (FERREIRA, 2011, p. 217).

Dessa maneira, não importam as capacidades e qualidades dos animais, nem mesmo sua essência, importa que eles sofram. E o que vamos fazer a respeito.

O problema ainda é maior quando Derrida coloca a questão do “eu” do “quem e/ou o que sou eu”. Esta palavra que não dá conta de representar a singularidade do que somos, é a impossibilidade da nudez; quando eu digo eu, não estou expondo meu ser, minha verdade, minha nudez subjetiva. Se não damos conta do “eu”, do “quem sou eu” como daríamos conta do ser do animal? Como poderíamos falar em nome do animal?

Esse seria o sentido de sua metáfora, ver-se visto nu pelo gato. “Mas esse gato não pode ser, no fundo de seus olhos, meu primeiro espelho?” (DERRIDA, 2002, p. 92). Esse se colocar nu, seria se colocar liberto do senso comum da separação e definição do que é o animal, e para isso seria necessário pensar também “quem eu sou” diante de um animal não genérico (generalizado), e vê-lo como quem se olha no espelho e se perguntar o que vê, ou quem é.

E a resposta não vem, porque ao olhar-lhe os olhos, despidos das histórias filosóficas que nos foram contadas, saberemos tanto dele quanto ele de nós ou tanto de nós quanto ele de si, ou seja, quase nada. Pois é possível traçar características singulares, necessidades, mas não é possível compreender a essência do ser individualmente, que dirá de forma genérica. Mas o que aparece aqui então é que se não podemos conhecer profundamente a essência do ser, não devemos então negar as suas possibilidades de forma tão genérica. Não devemos então olhá-los como inferiores e incapazes, mas como seres viventes como nós, que sofrem, que sentem, que olham, veem e se veem vistos.

Derrida reflete assim sobre esses problemas de caráter ético que envolvem a relação homem e animal e pensa que estamos sim em comunhão com eles, compartilhamos finitude, vulnerabilidade, sofrimento etc. Nesse sentido, tomamos as palavras de Ferreira:

Se defendemos essa postura e compromisso ético é porque também entendemos o seu sentido político: o de não fechar nem humanos nem animais a partir de uma perspectiva transcendente, distanciada, que nos desengaja da tarefa de construir um mundo melhor. Para humanos e animais. (FERREIRA, 2011, p.219).

As ideias de Derrida funcionam para esta pesquisa como elemento que fomenta a poética e a problematiza, pois quero tratar do animal, de situações de abandono e sofrimento destes, mas destes quais? E o que sabemos deles de fato?

Este autor traz a questão da possibilidade do sofrer, da sensibilidade do animal e principalmente da audácia do homem que justifica a sua crueldade pela sua negação em relação ao animal, para garantir seu sentimento de superioridade. Mas, também, acrescenta inúmeras novas linhas na margem divisória entre homem e animal, que nos faz perceber o quanto é urgente se pensar novas maneiras a respeito da relação homem e animal para dar fim à guerra do assujeitamento do animal pelo homem.

A poética desta pesquisa pretendeu trabalhar neste ponto, buscando pelo olhar nos olhos outras possibilidades para esta relação, outras maneiras de pensar o animal, pensar o que eu sou em relação a ele e com ele e para ele, negando essa superioridade inculcada em nós. Busquei pela experiência direta a construção de ideias práticas que visam colaborar para a diminuição do sofrimento, do abandono e de mortes dos animais de meus trajetos. Pois tanto a vida quanto o bem-estar dos animais é de responsabilidade de todos (indivíduos, grupos, órgãos públicos etc.).

Mas ocorre que fica muito claro distinguir quem luta para garantir essa vida e esse bem-estar (grupos, ongs e indivíduo) e quem está preso aos interesses da ideologia dominante, visando, na relação com os animais e com a natureza, simplesmente o lucro e a crueldade; há ainda os que desprezam qualquer questão, no intuito de não se afetar com os problemas e com o sofrimento dos animais.

Seguindo assim o pensamento dos autores aqui tratados, principalmente as análises de Thomas e a conferência de Derrida, creio que a experiência direta com os animais traz muitas reflexões importantes para a poética; se não concordo com a ideia de que o animal pode ser entendido em sentido geral, o levantamento histórico de Thomas me chama a atenção para a relação direta como instrumento de investigação.

Engels chama atenção para o contexto histórico e social no que se refere a essas relações e traz uma questão fundamental: sem mudar as formas de produção, os problemas de exploração, crueldade e assujeitamento não podem ser transformados, porque a sociedade capitalista, com suas formas de produção reifica os animais, faz uso da natureza com um único objetivo de produzir excedente, de lucrar; para o capitalismo, qualquer exploração desenfreada é justificada por aquilo que gera: riqueza.

Desta maneira Engels, com seu pensamento materialista histórico, vem para ancorar a poética no contexto atual, não nos deixando esquecer que as relações sociais como um todo, inclusive homem e animal, são historicamente determinadas. Por isso não devemos nos esquecer que o contexto capitalista é determinante nas formas de relação homem e animal que se estabelecem. Essa relação está totalmente vinculada e assim determinada pelos interesses econômicos, pelas formas de produção, no sentido de atender ao interesses capitalistas.

Por isso qualquer ação, individual, ou de pequenos grupos, ou ONGs, assim como minha prática artística, nunca vão dar conta do problema. Mesmo assim são importantes no sentido de chamar a atenção, ou talvez minimizar o problema ou mesmo por tentar, com ações práticas, aliviar o sofrimento de alguns dos seres que encontram-se pelo caminho.

Neste capítulo foram aprofundadas as discussões a partir dos recortes temáticos escolhidos: morte e abandono, tomando os animais abandonados (cães e gatos) e os animais atropelados como foco das investigações e da elaboração de propostas artísticas. Isso se deu por meio das experiências em campo, do contato direto com esses animais, por meio de um “olhar nos olhos”.

O pensamento de Derrida trouxe muitas contribuições para a concepção poética. Além de tratar questões éticas, o autor tem uma linguagem e uma visão mais “aberta” às subjetividades, faz uma análise mais poética da relação homem e animal, propondo uma visão desarmada das teorias, dos estereótipos, do senso comum; propondo um olhar para a sensibilidade, e, por meio da sensibilidade, despido de qualquer ideia de superioridade ou de diferença.

Assim pretendi construir a prática artística: pensando as múltiplas linhas que são atravessadas entre nós e os animais. Olhá-los nos olhos e esperar um tipo de “resposta”. E ao olhá-los me ver sendo vista, e pensar quem sou eu diante destes olhos que me olham, deste ser vivente insubstituível que tem sua autobiografia no mundo. O que sou eu, o que

ele me diz, o que ele me diria, o que ele queria me dizer apenas com seu olhar, olhar de dor, sofrimento, abandono, e morte.

Pretendi orientar minha atenção e olhar para a relação homem e animal sob estes aspectos e pela prática artística; buscar, nos recursos do sensível, uma abordagem que se dirija deste lugar que é da arte e do artista.

CAPÍTULO 4: PASSAGENS POÉTICAS: INVESTIGAÇÕES, PRODUÇÕES E PROPOSTAS ARTÍSTICAS

Este capítulo aborda reflexões a respeito das duas ações artísticas que fazem o corpo e sintetizam os esforços desta pesquisa e se intitulam *Boa viagem e Vida de cão*. Essas duas ações surgem como desdobramento dos primeiros estudos práticos realizados: *Boa morte* (Figura 10, 11, 12, 13, 14) e o caderno *Natureza urbanizada* (Figura 21). A temática procura refletir sobre aspectos das relações que estabelecemos com os animais em nossos modos de vida.

Estes trabalhos fazem parte de um projeto poético cujo ponto de partida o interesse pelos estudos centrados na relação homem e natureza, desenvolvidos em uma produção e reflexão sobre o campo da arte e sua mediação com o contexto social e político. Há um recorte na relação que envolve especificamente o campo interacional homem x animais, em especial ao temário da morte, do abandono, do esquecimento.

É necessário fazer este recorte no tema para o desenvolvimento das ações, tomando como foco a relação homem e animal no contexto urbano. Tendo isso em consideração, foram realizadas ações de sinalização em dois espaços públicos específicos. Os projetos artísticos foram construídos a partir de fotografias tomadas em percursos prospectados como lugares de tensão segundo o recorte temático. Os registros destas ações foram apresentados na exposição *Bestatú* realizada no MUnA¹⁹.

Boa viagem investiga a relação do homem com os animais silvestres²⁰ e domésticos²¹ que cruzam as estradas entre Uberlândia a Abadia dos Dourados, ambas em Minas Gerais. Em *Vida de cão* é observada a relação do homem com cães e gatos moradores de rua, e o trabalho feito pela APA—Associação Protetora de Animais de Uberlândia. As investigações mais gerais (tomadas fotográficas, viagens, caminhadas e anotações) foram realizadas tanto em Uberlândia quanto em Abadia dos Dourados, buscando estabelecer cruzamentos conceituais e poéticos.

¹⁹ Museu Universitário de Arte da Universidade Federal de Uberlândia, na cidade de Uberlândia, Minas Gerais. A exposição ficou aberta à visitação pública pelo período de 15 de fevereiro a 17 de abril de 2014.

²⁰ Entendemos por animal silvestre aquele que é próprio da selva, selvagem, selvático.

²¹ Por animal doméstico entende-se aquele referente à casa, a vida familiar, animal que vive ou é criado em casa.

A proposta de instalação dos trabalhos em lugares determinados teve em vista a geração de reflexões quanto às responsabilidades dos aparelhos e órgãos públicos e dos indivíduos no que diz respeito à vida e à morte dos animais no contexto urbano. Desta forma o título da exposição, o neologismo *Bestatú* é ao mesmo tempo um jogo de palavras e de sentidos que nos leva a refletir sobre nossa condição de animais superiores, civilizados e racionais.

4.1. Boa Viagem:

Alguns pressupostos políticos

As ações que vou discutir tiveram em vista atuar nos espaços públicos, semelhante a muitas práticas artísticas contemporâneas inspiradas nas práticas artísticas dos anos 60 e 70. Neste caso as práticas dos situacionistas é uma referência importante, por intencionar ações que divergem em certo modo dos interesses capitalistas, além de propor formas de agir, por meio da arte, nos espaços públicos.

Apesar de discordar da ideia expressa por este movimento de que a arte fosse capaz de transformar (em estágio avançado) o todo social – como se a arte, isoladamente, como prática social específica, por meio da ação participativa, fosse capaz de por fim à sociedade capitalista– procuro não desprezar seus interesses ideológicos, acreditando que a arte, quando bebe das teorias revolucionárias, se empenha em trabalhar contra as ideologias dominantes, não apenas por atuar no espaço público, não apenas pelos temas, não apenas pela consciência do contexto, mas por toda a metodologia criativa.

É preciso se ater ao fato de que essas intenções anticapitalistas muitas vezes não aparecem tão claramente nos trabalhos de arte urbana. Por outro lado, essas intenções podem ser absorvidas pela ideologia dominante ou mesmo confundidas com elas. Nas práticas apresentadas neste capítulo isso pode ocorrer; o público pode acreditar que o trabalho foi feito por órgãos públicos, por exemplo.²²

Compreendendo essas duas práticas artísticas como formas de estar, de agir no espaço público; busco inserir reflexões que entrelaçam arte e vida comum. As ações

²² Sobre a questão das lutas anticapitalistas nas sociedades contemporâneas (o caso brasileiro), apoio-me na análise de Décio Saes, “Democracia e capitalismo no Brasil”, In: *República do capital: capitalismo e processo político no Brasil* (2001).

apresentam caráter provocativo nas relações sociais específicas aos espaços e contextos, e no modo de pensar formas de agir no que nos afeta, propondo novas vivências, relações e ações.

Público, indivíduos, habitantes, passantes, são pensados como seres ativos que podem (devem) também encontrar meios de agir no ambiente que ocupam. Assim como os artistas que propõem este tipo de prática, os habitantes e passantes também podem, à sua maneira, serem ativos na construção e modificação do meio urbano, fugindo da relação de alienação e opressão impostas pelo sistema vigente.

A questão a ser discutida é que desejar essas transformações, ativar relações e indivíduos, está longe de significar que as práticas efetivam isso de fato; não é o discurso anticapitalista que está equivocado, mas acreditar que, individualmente ou por um conjunto de práticas artísticas, se possa realmente agir contra a ideologia dominante, no sentido da transformação significativa.

Décio Saes (2001) nos ajuda nesta reflexão: o autor afirma que a única prática com poder suficiente para transformar a realidade é a prática política, porque só é possível transformar as relações sociais transformando a estrutura. Segundo esta visão a prática artística só transformaria a realidade se estivesse articulada com a prática política, e não apenas atravessada por ela como nossas práticas contemporâneas.

De acordo com ele, no que diz respeito às práticas sociais (artísticas, culturais, políticas etc.) existem duas opções, na teia das relações sociais: ou elas agem no sentido da transformação ou da reprodução da realidade social – não existe um meio termo. Portanto, se a arte pretende ter um caráter de eficácia na transformação, ela não pode defender que atuar no micro²³ vai um dia levar a transformar as relações num sentido anticapitalista. Isso seria uma ilusão próxima àquela dos situacionistas.

As ações pretendem envolver os cidadãos e chamar sua atenção para a necessidade de criar novas possibilidades de relações e sociabilidades. Assim, a *Estética Relacional* teorizada por Nicolas Bourriaud é importante para a fundamentação destas ações, porque não pretendo negar, antes reafirmo a emergência em criar outras possibilidades de questionamentos à ideologia dominante. Isso acontece por compreender que a arte contemporânea “favorece um intercâmbio humano diferente das ‘zonas de comunicação’

²³ A ideia de micro citada aqui faz referência ao conceito de Foucault em: *A Microfísica do poder*, tratado com mais atenção no capítulo 1 desta pesquisa.

que são impostas.” (BOURRIAUD, 2009, p.23). É preciso entender que, sem articulação com a prática política em nível mais amplo, essa prática se dissolve no micro, e seu efeito pode alimentar e conservar a ideologia dominante contra a qual desejamos lutar.

Esses modelos de ação com base na vida comum, na realidade, são entendidos por Bourriaud como um projeto político da arte contemporânea porque problematizam o campo das relações, e propõem ações no micro, como as microutopias. Esta proposta relacional se enquadra no conceito de micropolíticas explorado por Guattari e Rolnik, visto no capítulo 1. Tal conceito é pertinente a este trabalho por tratar do campo político e social como elemento da produção, pois entende-se que a arte isolada em suas práticas determinadas só tem conseguido agir neste nível das pequenas causas, das individualidades.

Esse viés nos permite compreender o trabalho *Boa viagem*, uma proposta artística que surge de investigações feitas nos meus lugares de percurso, as estradas que ligam Uberlândia a Abadia dos Dourados (BR 365, MG 190 e BR 352), trajeto que faço com frequência para visitar minha família e se tornou o contexto geral das investigações.

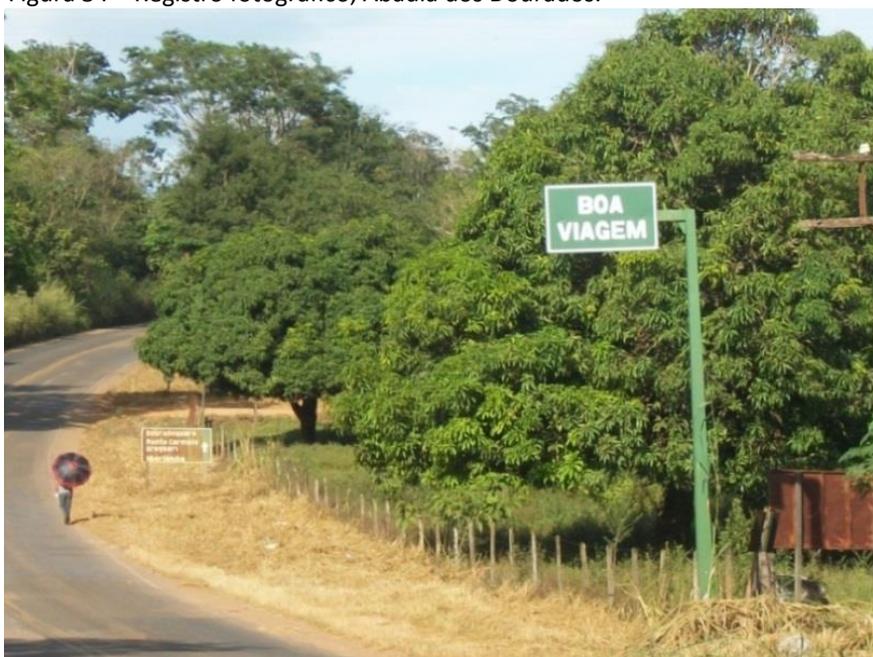
Prospecção do lugar: a estrada

Destes estudos (deriva, caminhadas, viagens, observação do lugar, anotações e fotografias) selecionei e organizei imagens que sintetizam minhas percepções a respeito da nossa relação com os animais que transitam nesses espaços.

O trabalho surge como um desdobramento de parte das fotografias do caderno *A natureza urbanizada*, ou seja, a seleção de uma série de fotografias de animais atropelados nas estradas que foram escolhidas para promover a ação. Além disso, o título do trabalho também foi definido por uma foto do caderno de imagens, a placa *Boa viagem* que está na saída da cidade de Abadia dos Dourados (figura 34).

Com base nestas fotografias minhas percepções, interesses e anseios poéticos foram tomando forma. Compreendendo algumas especificidades deste ambiente decidi tomar um segmento da BR 352 como espaço para produção artística, o que levantava algumas questões, como as intenções do trabalho, a linguagem eficaz para o ambiente, as leis e regras de ocupação deste espaço (figura 35).

Figura 34 – Registro fotográfico, Abadia dos Dourados.



Amanda de Sousa, fotografia: saída de Abadia dos Dourados, 2013. Fonte: arquivo pessoal.

Figura 35 – Mapa do trecho utilizado para instalação do trabalho, BR 352.



Fonte: <https://www.google.com.br/maps/>

Foram estas e outras questões conceituais que me levaram a definir a proposta de ação artística, ou seja, a construção de placas em tamanho 1,00 x 1,00m, com as fotografias de animais mortos por atropelamento nas estradas, e a instalação destas em cinco pontos na BR 352 (Figura 36).

Figura 36 – Registro fotográfico–Instalação de placa na BR 352.



Amanda de Sousa, *Boa viagem*, fotografia sobre placa de pvc, 1,00 x 1,00 m, Instalação, 2013. Fonte: arquivo pessoal.

A escolha deste trecho (BR 352) tem a ver com o estudo do contexto social e cultural da comunidade que habita esta região. A estrada se situa no município de Abadia dos Dourados e tem alguns povoados e muitas chácaras e fazendas em seu entorno. Isto gera uma vivência particular da estrada por parte dos passantes, pois traz uma ideia de pertencimento ao lugar, em contraposição à ideia de lugar de ninguém ou de “não-lugar” trabalhada por Marc Augé em *Não-lugares*.

Para aquela comunidade esta estrada é muito mais que um lugar de passagem; ela tem vínculos com a estrada, utiliza-a de outras formas, como para caminhar, plantar nas margens, procurar lenha etc. Por essa razão, é uma rodovia com muitos pedestres apesar de não estar dentro da cidade, o que demonstra formas de relação com o ambiente, distanciadas da lógica comum às estradas.

Levar em consideração o contexto e a comunidade do lugar tem sido uma preocupação de alguns artistas e teóricos. Gisele Ribeiro, em seu artigo *Arte e comunidade entre ideologia e utopia*, propõe uma discussão sobre as questões políticas ligadas à ideia de comunidade. Segundo ela essas discussões vão além da questão da arte na esfera pública,

dizem respeito à tomada de consciência do contexto como elemento determinante dos sentidos postos nas ações artísticas. Assim, as questões artísticas atravessadas pelo lugar ou *site*, vão considerar o espaço mais que como suporte.

Essas práticas envolvem mais do que a preocupação com os aspectos e condições físicas do lugar e vão, segundo a autora:

[...] lidar com as condições culturais, sociais e institucionais desse *site* ou lugar. Por isso, vários artistas vão interessar-se pela “comunidade” como *site*, ou seja, partirão para uma investigação do ambiente cultural e social específico em que o trabalho pretende atuar. (RIBEIRO, 2012, p.49).

Esse interesse no contexto é tratado por Paul Ardenne, em *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, ensituación, de intervención, de participación*. O autor define o artista contextual como um ator social, envolvido e perturbador, que “tece com” a realidade imediata; este artista prefere a relação direta e sem intermediários entre o trabalho artístico e o real. Por contexto, entende “[...] un conjunto de circunstancias en las cuales se inserta un hecho [...]” (ARDENNE, 2006, p.14). Para o autor é fundamental que o artista estude minuciosamente a realidade, e se atenha a todos os contextos inter-relacionados.

Estratégias de comunicação: antipublicidade

A arte contextual não deseja ser uma representação; deseja despertar, ativar, provocar seu público acerca de questões referentes ao contexto, ao real. Trata-se mais de um processo de ação que se aproxima de uma militância, mas uma militância consciente e crítica e não idealista e ingênua do contexto (em sentido amplo); trata-se de apoderar-se da realidade para politizá-la e estetizá-la.

Se trata de hacer del lenguaje del arte un lenguaje a la vez integrado, por lo tanto capaz de ser oído, y disonante, es decir, cuyo propósito viene a poner en debate la opinión dominante. Aunar así conformidad y diferencia se explica por el deseo que tiene el artista de ser oído e y ver su discurso evaluado, incluso adoptado. (ARDENNE, 2006, p.26).

No que se refere ao estudo dos contextos, a cidade em si²⁴ nos exhibe uma explosão de imagens de propaganda que, além de causar cansaço visual, nos causa frustração, pois

²⁴ De acordo com o dicionário Aurélio, cidade: Complexo demográfico formado, social e economicamente, por uma importante concentração populacional não agrícola, i. e., dedicada a atividades de caráter mercantil, industrial, financeiro e cultural;

nunca conseguimos ver tudo, nem sequer conseguimos selecionar o que nos interessa do restante. Este problema atinge artistas que atuam no espaço urbano, sendo por vezes objeto de questionamento nos próprios projetos artísticos. É o caso de um dos trabalhos do Poro: vivemos numa era em que “Tudo é propaganda na linha dos meus olhos” texto de um dos seus panfletos que são fixados e distribuídos na cidade e divulgados no blog do grupo (www.poro.redezero.org) para quem quiser reproduzir (Figura 37).

Figura 37 – Grupo poro, *Superfície da cidade*, intervenção urbana, 2009.



Fonte: <http://poro.redezero.org/downloads.htm>

O Poro realiza vários tipos de ações artísticas como panfletos, faixas, placas e outros. O grupo atua em lugares com grande fluxo de pessoas, no seio das cidades. Já o trabalho *Boa viagem*, discutido aqui, é realizado fora do grande fluxo de pedestres característico da cidade; no entanto, há o maior fluxo de carros e eventual de pedestres. Apesar desta diferença, as produções do grupo são referência no meu processo criativo, por seu olhar crítico a respeito do espaço urbano e por considerarem o contexto onde atuam.

Entendemos o termo rodovia como: estrada rural pavimentada; mas tendo em vista que o termo urbano designa aquilo que é relativo ou pertencente à cidade podemos considerar as estradas, rodovias e até mesmo habitações no meio rural (que possuem internet, telefone...) como meios urbanizados.

Nas estradas e rodovias que fazem ligações entre cidades não existe, porém, o mesmo excesso de imagens existente nos centros urbanos. Podemos dizer que elas

permitem um descanso visual. Mesmo que a paisagem seja degradada ou tenha sofrido interferências do trabalho da agricultura, nos trajetos pelas estradas podemos apreciar ainda um vestígio da paisagem natural: morros, vegetação, céu, horizonte etc. Também existem algumas propagandas (postos de gasolina, produtos agropecuários, propagandas políticas...), mas, se comparado com as cidades, o número de propaganda nas estradas é quase insignificante. Por isso escolho a estrada como lugar das ações, buscando um contraponto entre cidade e rodovia.

Essa amplitude das estradas me interessa poeticamente; são lugares onde a espetacularização generalizada das propagandas ainda não dominou. Mesmo em estradas próximas a grandes centros urbanos, toda interferência está sujeita a regras e autorizações, a fim de evitar acidentes. A estrada, enquanto *site* artístico facilita a recepção do trabalho, pois é fácil perceber se há algo estranho àquele espaço, notar algo que não estava ali, ou que não deveria estar, por exemplo. As placas deste projeto artístico desestabilizam a relação e entendimento da interação que os usuários estabelecem com as estradas. Elas ativam espaço e pensamento em contraposição às mensagens publicitárias, facilmente identificáveis e sujeitas à ordem e às leis vigentes neste espaço, que retificam as relações com o espaço no sentido de determinar seu uso e neutralizar seus usuários.

Interessava que as imagens nas placas não se parecessem com as imagens de propaganda para outros fins (mercadoria, publicidade). Criar estratégias para fugir das representações da sociedade do espetáculo não é tarefa fácil; se tudo é propaganda na linha dos meus olhos, como fazer para que o trabalho não seja absorvido por elas, não se dissolva e se camufle em meio à explosão de imagens?

Para isso decidi usar fotografias ao invés de desenho ou de imagens gráficas, na tentativa de afastar o trabalho dos signos utilizados nas mensagens publicitárias; também decidi não colocar nenhum texto para que a imagem ficasse aberta ao máximo de interpretações.

A opção pelo uso de fotografias da própria estrada possibilitou uma espécie de camuflagem da imagem, permitindo se mostrarem de um modo sutil, diferente de qualquer placa de sinalização, cujo objetivo é destacar-se da paisagem.

O lugar escolhido parecia se contrapor ao excesso de imagens e isso poderia colaborar para uma diferença desse tipo de imagem da qual tentava fugir. Observando registros das placas instaladas pode-se perceber o distanciamento do excesso de imagens

comuns ao espaço urbano, e como a paisagem da placa é próxima da paisagem onde está inserida (Figura 38). Elas quase se fundem, a placa aparece como uma janela na paisagem. Um recorte no tempo, ou um recorte da paisagem que foi devolvido a ela.

Figura 38 –Registros fotográficos– Instalações de placas na BR 352.



Amanda de Sousa, *Boa Viagem*, fotografia sobre placa de pvc, 1,00 x 1,00 m, Instalação 2013. Fonte: arquivo pessoal.

Essas questões me remetem a um trabalho que se aproxima em alguns aspectos da ação *Boa viagem*. Trata-se do trabalho do artista João Agreli intitulado *Paca tatu cutia não*, realizado em 2008 em São José do Rio Preto (Figura 39). O trabalho consistia no uso de *outdoors* como suporte para a proposta artística; o artista buscou dar um outro sentido para o uso comum do *outdoor*, próprio da propaganda.

Para tanto, insere imagens que remetem a uma brincadeira popular onde a frase “Paca tatu cutia não” carregada de ambiguidade e parte da cultura regional, busca discutir a relação das pessoas com o espaço urbano e pensar os atravessamentos das artes visuais nos meios de comunicação.

Figura 39 –João Agreli, *Paca tatu cutia não*. Layouts para outdoors. Intervenção urbana, 2008.



Fonte:<http://medialab.ufg.br/art/anais/textos/joaoAgreli.pdf>

As imagens produzidas por João Agreli seguem um padrão estético muito típico da propaganda, como o uso de cores fortes e contrastantes, mas não pretende vender nada, como é comum nas imagens de *outdoors*. Mas, voltemos à questão anterior: a dificuldade de impedir que o trabalho seja absorvido e confundido com propaganda.

A escolha de um suporte grande como o *outdoor* torna difícil a dissolução do trabalho em meio às outras imagens do meio urbano; o uso de um tipo de imagem própria à propaganda, desviada de seu uso comum, também é algo interessante na proposta artística. Além disso, traz uma antiga brincadeira como tema para um contexto onde esse tipo de vivência (das brincadeiras lúdicas e populares) está se perdendo em meio aos avanços e aparelhos tecnológicos.

O tema dos animais do trabalho de Agreli, junto com a brincadeira, tendo em vista o contexto em que o trabalho foi inserido, nos remete a pensar a respeito dos animais representados. Quem já viu uma cutia? A paca e o tatu as crianças de hoje devem até conhecer; se não, provavelmente conhecem suas representações em histórias infantis ou desenhos animados, mas a cutia não. Assim, o jogo de palavras transborda para a imagem, pois a solução da brincadeira é dizer apenas: paca, tatu.

Esta reflexão pode nos levar a uma leitura um pouco diferente da intencionada pelo artista; remete ao afastamento da natureza a que o ambiente urbano e os modos de vida contemporâneos nos obrigam. Imaginemos a recepção deste trabalho, por certo surgiram

questões do tipo: o que é cutia? Onde está o desenho da cutia? Entre outras, no interesse de descobrir do que se tratava.

Um trabalho de arte sempre carrega alguma ambiguidade, vai além das intenções do artista e alcança percepções e leituras que fogem ao controle de seu criador. Além disso, aspectos políticos e ideológicos sempre fazem parte de um trabalho de arte. Voltando ao interesse por um uso desviado da propaganda, ao desejo subversivo de alguns artistas, é necessário compreender que mesmo com todos os indícios de estar se distanciando da propaganda e da espetacularização, o trabalho pode ser confundido com elas.

No caso de *Paca tatu cutia não*, foi uma proposta artística aprovada por edital de cultura da prefeitura de São José do Rio Preto, o que aparentemente exigia a colocação do *slogan* da prefeitura na imagem. Pode-se dizer, portanto, que o trabalho cumpre também a função de fazer propaganda da prefeitura.

Trago essa questão não como crítica, mas para demonstrar como esse desejo de tantos artistas contemporâneos de trabalhar na contramão das ideologias dominantes é difícil de ser de fato alcançado.

Figura 40 –Registros fotográficos–Instalações de placas na BR 352.



Amanda de Sousa, *Boa Viagem*, fotografia sobre placa de pvc, 1,00 x 1,00 m., Instalação 2013. Fonte: arquivo pessoal.

Nas placas de *Boa viagem* não existe slogan, não é uma imagem gráfica, mas isso não impede que seja pensado como uma campanha do DNIT (Departamento Nacional de Infra-estruturadora de Transportes), por exemplo, ou da prefeitura da cidade (Figura 40). Essas reflexões vêm para deixar claro que existe consciência da fragilidade e da ambiguidade entre a intenção subversiva do artista e sua efetivação enquanto tal.

Em vista disso, decidi usar as fotografias como contraposição a esse outro tipo de imagem, mas também pelo seu caráter de veracidade. São imagens fortes e muitas delas foram tomadas nos lugares onde foram instaladas; mesmo sem nenhum escrito ou legenda elas sugerem que aquilo ocorreu de fato.

Transformar o lugar:

O trabalho tem um caráter funcional que é chamar a atenção para os animais mortos na estrada, por atropelamento: para os acidentes envolvendo animais na estrada, para a falta de atenção dos motoristas, para a falha ou desinteresse dos órgãos públicos em tomar providências a fim de diminuir a incidência de perda de animais nas estradas etc. As imagens fixadas na estrada sugerem um lugar que se assemelha contextualmente ao local em que estão inseridas, me parece uma janela de outro lugar ou desse mesmo lugar em outro tempo. (Figura 41).

Rubens Mano contribui com esse pensamento ao tratar de suas intervenções na cidade como geração de imagens híbridas do lugar; ele entende que essas alterações no espaço resultam como:

[...] a constituição de um lugar dentro de outro, ou de um lugar dentro do lugar (sugerida com os trabalhos), surge então como expressão de aparência mista dos espaços acionados com as ações. Decorrente da dissolução das hierarquias existentes entre a proposição artística e o lugar que a recebe, e articulada segundo princípios do conceito de *intervalo*: uma ação instalada nas fissuras dos fluxos constitutivos do espaço urbano e, ao mesmo tempo, capaz de suspender momentaneamente nossos já condicionados códigos de percepção. (MANO, 2008, p.105).

Este artista, ao afirmar que suas ações suspendem momentaneamente os nossos códigos de percepção condicionados, parece compreender que a prática artística, operando no nível da percepção, não transforma de fato relações, mas ao transformar o lugar

possibilita reflexões que direcionam os usuários do espaço a enxergar novas possibilidades de vivenciá-lo.

Figura 41 – Registros fotográficos –Instalações de placas na BR 352.



Amanda de Sousa, *Boa Viagem*, fotografia sobre placa de pvc, 1,00 x 1,00 m., Instalação 2013. Fonte: arquivo pessoal.

Apesar de fortes, existe uma beleza nestas imagens, uma preocupação com a estética da imagem; mas pode haver beleza na representação da dor e do sofrimento? Isso nos faz recorrer ao pensamento de Susan Sontag, em seu livro *“Diante da dor dos outros”* (2003), que fala desta questão. Ela não se refere aos animais, mas questiona nossa capacidade de reagir a imagens de sofrimento ou morte diante do excesso de imagens deste tipo que circulam nos meios de comunicação. Ela diz:

Tais imagens não podem ser mais do que um convite a prestar atenção, a refletir, aprender, examinar as racionalizações do sofrimento em massa proposta pelos poderes constituídos. Quem provocou o que a foto mostra? Quem é responsável? É desculpável? É inevitável? Existe algum estado de coisas que aceitamos até agora e que deva ser contestado? Tudo isso com a compreensão de que a indignação moral, assim como a compaixão, não pode determinar um rumo para a ação. (SONTAG, 2003, p.97).

Outra referência é o trabalho de Maurizio Cattelan, realizado em Cadiz, na Espanha, onde uma notificação, simulando uma placa de trânsito, informa o número de acidentes, mortes e feridos graves naquele local (Figura 42). O artista usou um aviso perturbador para lembrar os motoristas do lado escuro da vida e da própria morte.

Figura 42 – *Sem Título*.



Maurizio Cattelan, Registro de intervenção, Cadiz, Espanha, 2001.

Fonte: <http://sarahbeldenartadvisory.com/newsletter/>

Trago também a referência de um trabalho de Siron Franco que faz parte da exposição *Cow Parade 2012*, na cidade de Goiânia. Trata-se da escultura de uma vaca atropelada, sem título, exposta em uma movimentada esquina de Goiânia (Figura 43). Apesar da distância formal com meu trabalho, Siron Franco faz uso da escultura para tratar a questão dos animais mortos por atropelamento e neste sentido sua proposta se aproxima da minha.

A decisão pelo suporte, e como pensar essas imagens no espaço, é fruto de um movimento ininterrupto de ideias que tentamos organizar e torná-las aptas para habitar o campo da arte. A placa parecia servir às intenções poéticas, já que é o suporte típico para informar os usuários das estradas.

Apesar da preocupação em usar o suporte adequado para o lugar, não me preocupei com as regras e leis que regularizam a instalação de placas nas rodovias. No caso, o DNIT (Departamento Nacional de Infraestrutura de Transportes) é o órgão responsável pelas estradas e rodovias.

Figura 43 –Registro fotográfico da escultura de Siron Franco.



2012. Fonte:<http://aredacao.com.br/cultura/9974/seis-vacas-retornam-aos-locais-de-origem-apos-manutencao>

Talvez isso possa ser considerado um caráter subversivo do trabalho, mas o que me interessou foi interferir de acordo com meus anseios poéticos, e de acordo com meu desejo de “habitante, passante, viajante”. Tem aver com desejo social não ver tantos animais mortos durante os trajetos, e com desejo político agir neste tema e chamar atenção para a responsabilidade dos usuários do espaço e dos órgãos públicos.

Ainda neste sentido, a recepção do trabalho começa antes da finalização das instalações das placas, e a atitude política começa com a decisão de realizar a ação artística independente de instituições, sem se submeter às burocracias da ordem dominante (não neste momento).

A respeito de sua prática artística em *Um lugar dentro do lugar*, o artista Rubens Mano toma uma postura reflexiva em relação aos espaços; seus trabalhos se contrapõem à materialidade do lugar inserindo elementos estranhos a ele, a partir do contexto da ação. Sigo o pensamento do artista para refletir sobre *Boa viagem*, compreendendo-o como:

[...] inserções silenciosamente estranhas à paisagem, preocupadas em descobrir, através de um processo de resignificação dos espaços, a presença de outros fluxos, circuitos ou narrativas no interior das esferas constitutivas do ambiente urbano. (MANO, 2008, p.101).

Neste trabalho artístico, não me preocupo que a autoria apareça evidenciada; depois de instalado fica aberto à sensibilidade de quem passa por lá. Mesmo sem a preocupação com a autoria fiz questão de não usar disfarces (uniformes), e de não agir na madrugada. Nunca houve preocupação em ser vista pelos passantes.

Consideramos parte do trabalho que nos vissem instalar (tive uma equipe de apoio para transporte e instalação das placas, familiares e amigos), que alguns vissem que eram apenas pessoas comuns (sem uniformes) instalando imagens neste espaço, como se este lhes pertencesse. (Figura 44). Sem se preocupar se seriam abordados pelos aparelhos repressores de estado, ou com as leis relacionadas à ocupação deste espaço. Poderiam então sentir que qualquer um pode tomar este espaço para outros usos, que é possível interferir nele.

Figura 44 – Registros do processo.



Registros do processo. Amanda de Sousa, 2013. Fonte arquivo pessoal.

Em nenhum momento houve a preocupação de indicar que se trata de um trabalho de arte, que a autora é uma artista. A intenção do trabalho é que as pessoas reflitam a respeito do que estão vendo, ou minimamente que vejam. Interessa-me agir naquilo que afeta a sensibilidade diante do contexto, dividir com aquela micro comunidade outras formas de ver e agir no ambiente, reivindicando esses espaços como espaços de ação e como espaços de arte.

Instaladas sem que as pessoas necessariamente saibam se tratar de um projeto de arte, ou serem informadas de que o que ali se apresenta deriva de uma ação artística, tais proposições não explicitam desinteresse algum quanto às formas de recepção, ao contrário, tentam especular a existência de outras superfícies de contato, ou campos de aderência, entre a prática do artista e o público passível de ser alcançado com a experiência. (MANO, 2008, p. 101).

E foi por esse percurso poético que *Boa viagem* foi se definindo, as operações artísticas e as questões conceituais foram ficando claras no decorrer do processo. A definição das placas como suporte, para dar mais visibilidade ao trabalho e para utilizar uma linguagem própria às estradas (Figura 45). Devolver à paisagem imagens que foram tomadas

dela, fugir do espaço urbanizado para suas extremidades: à beira da estrada, ir para mais próximo da natureza para tratar dos animais que vivem ou morrem ali.

Figura 45 – Registros fotográficos– Instalações de placas na BR 352.



Amanda de Sousa, *Boa Viagem*, fotografia sobre placa de pvc, 1,00 x 1,00, Instalação 2013. Fonte: arquivo pessoal.

Tais reflexões me direcionam a questões referentes à noção de lugar, e de como o tomamos ou pretendemos nos inserir nele por meio da prática artística. Para isso convém ainda observarmos as ideias de Miwon Kwon no texto: *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*, no qual ela aponta três paradigmas do *site-specificity*, “fenomenológico social/institucional e discursivo” (Kwon, 2008, p.173). É importante ressaltar que estas noções se sobrepõem, operando simultaneamente em várias práticas artísticas contemporâneas.

Boa viagem, assim como *Vida de cão*, é uma proposta de ação na esfera da arte pública, que vem sendo discutida desde as práticas artísticas dos anos 60 e 70. Essa noção surge acompanhada do conceito de *site-specific*, que sofreu transformações e subdivisões para ser atualizado ao pensar as práticas artísticas contemporâneas. De início a arte *site-specific* estava ligada à ideia de enraizamento, atrelada às leis da física a exemplo das

esculturas públicas, construídas especificamente para um local de acordo com as necessidades físicas do lugar e não deveriam ser realocadas ou removidas.

Por influência do pensamento contextual do minimalismo e o interesse em resistir à ideologia dominante da arte como mercadoria, as práticas artísticas ligadas à crítica institucional e à arte conceitual desenvolveram a noção de *site-specificity*. Estes não pensavam o lugar como espaço neutro, inocente, e nem se ocupavam apenas dos aspectos físicos, como suporte ou pano de fundo do trabalho, entendendo o lugar como estrutura cultural e o trabalho não mais como objeto, mas como “[...] verbo/processo provocando a acuidade crítica (não somente física) do espectador no que concerne às condições ideológicas dessa experiência”. (KWON, 2008, p.170).

Essa crítica dirigida às instituições de arte era a grande questão até então, mas há outra vertente, e é nesta que minhas práticas pretendem se inserir: o *site-oriented*. Estas práticas artísticas são orientadas para o lugar e buscam aproximação com a vida cotidiana a ponto de se confundir com ela, e misturar o que é arte com o que não é, tanto na forma quanto no conteúdo.

Ocupam-se de lugares públicos variados e muitas vezes tratam as questões estéticas e da história da arte como secundárias, buscando fundamentação em outras áreas do conhecimento (disciplinas diversas e discursos populares). O interesse em agir no âmbito social pode aproximar-se da ideia de ativismo, abrindo o campo de investigação do artista para problemas sociais, ambientais, políticos entre outros.

Mas além dessa expansão dual da arte na cultura, que obviamente diversifica o site, a característica marcante da arte *site-oriented* hoje é a forma como tanto a relação do trabalho de arte com a localização 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. Além disso, diferente dos modelos anteriores, esse site não é definido como pré-condição, mas antes é gerado pelo trabalho (frequentemente como “conteúdo”, e então comprovado mediante sua convergência com uma formação discursiva existente. (KWON, 2008, p.171).

Minha proposta artística visa seguir estes parâmetros; não houve a escolha aleatória de um *site*, mas um percurso em vários *sites* (deriva, trajetos, registros, conversas, em diferentes *sites* de um primeiro que era a estrada em si). Para estudar um assunto, a relação homem e animal neste contexto das estradas, fazendo alusão às reflexões de Kwon, este “assunto” também pode ser entendido como *site*.

Depois de um estudo sobre as relações estabelecidas entre homens e animais no *site*, depois de uma posição crítica e/ou ideológica tomada, ou seja, estudo do conteúdo, o discurso se define e é ele que vai definir o *site* onde o trabalho deve ser estabelecido. É ele também que nos direciona para a decisão de agir, para a ação artística: ação de fixar placas naquele *site*. Essa construção do discurso e definição da proposta se dá mais por investigações fundamentadas em passagens e movimentos do que pela ideia de habitar ou ocupar um *site*.

O que significa que agora o site é estruturado (inter) textualmente mais do que espacialmente, e seu modelo não é um mapa, mas um itinerário, uma sequência fragmentária de eventos e ações ao longo de espaços, ou seja, uma narrativa nômade cujo percurso é articulado pela passagem do artista. (KWON, 2008, p.172).

É importante ressaltar que os cinco pontos (da BR 352) definidos para a fixação das placas da ação *Boa Viagem* foram escolhidos por questões já levantadas: o desejo de me afastar da espetacularização, de me inserir, de certa forma, em uma comunidade ativa que se sente pertencente e agente na construção do ambiente que vive. E no desejo de “[...] iniciar a redescoberta de lugares “menores” até então ignorados pela cultura dominante”. (KWON, 2008, p.180). Pode-se dizer que o trabalho foi orientado para uma clientela específica, levando em consideração aspectos particulares do lugar.

Apesar disto o trabalho apresenta caráter fluido, as placas com imagens de animais atropelados poderiam fazer sentido em qualquer rodovia da região, desde que os animais representados fizessem parte da sua fauna. Ou mesmo em outras regiões, desde que nelas fossem feitos registros dos casos de atropelamento. No meu entender, mesmo que o trabalho tenha sido orientado para um lugar, não está enraizado nele, o lugar não é entendido como realidade física e fixa, mas como “[...] vetor discursivo, desenraizado, fluido, virtual”. (KWON, 2008, p.173).

Quanto à ideia de ativismo, interessa esclarecer que me aproximo mais do pensamento de Ranieri que de Debord no que diz respeito à ideia de arte como ativismo. Pois as práticas em questão não correspondem à ideia de arte revolucionária e panfletária dos situacionistas, por entender a impossibilidade de efetivação de seu ideal revolucionário da arte ser capaz de mudar o todo.

Pelo interesse nas teorias revolucionárias(marxistas), pelo meu trabalho ser atravessado por esse pensamento materialista histórico dialético, considero ingênuo crer

que a arte poderia transformar o todo social. Acredito que no contexto do capitalismo avançado, das práticas sociais determinadas pela estrutura, a prática artística está mais ligada à ideia de arte como uma entrega, como partilha do sensível (de acordo com Rancière), do que como prática que modifica alguma coisa. Entendo que a arte pode interferir de forma a elaborar estratégias de ação no micro, entregar seus anseios, mais do que na ideia de que interfira no sentido de modificar.

Aparecem sim como micropolíticas, microutopias, (assim como defendem Rancière, Bourriaud, Foucault, Guattari etc.) mais por não encontrar meios de agir contra o capitalismo com eficiência do que por não intencionar isso. Pois está no discurso de grande parte das práticas artísticas contemporâneas que atuam no contexto urbano, a intenção anticapitalista. Inclusive na minha, e tenho consciência de que em minha prática também não passa de uma intenção, pois só a articulação prática artística/prática política/sociais poderia atuar no sentido da transformação.

Ardenne entende esta questão de maneira mais específica ao campo da arte, o que nos ajuda a entender onde se instala esse sentido ativista da arte contemporânea:

Este rechazo de la autonomía y de no hablar más que para uno mismo es militante, en el sentido en que el artista quiere actuar de manera concreta, como da fe su recurso a una práctica del arte en conexión estrecha con lo real. También es estético: genera una estética comunicativa, comunicación y intercambio con la sociedad aparentemente garantizados por la naturaleza simbiótica de la obra. (ARDENNE, 2006, p.26).

O autor afirma que a militância está na negação de valores estéticos tradicionais, no fato de não se direcionar mais a espectadores especializados (frequentadores de museus e galerias); a militância está no desejo do artista de atuar no real de forma mais concreta. Desta forma é também uma militância estética, pois propõe uma estética comunicativa e não contemplativa. Reflexões que se aproximam da noção de *site-oriented*.

A proximidade da ideia de ativismo na arte *site-oriented* está no fato destas práticas se apoiarem em questões sociais, visitarem outras disciplinas para estudar o contexto e tentar elaborar formas de atuar nele, buscando meios de ação que possibilitem outras experiências e vivências do lugar. Além de fugir da ideia de espectador universal do modelo fenomenológico, e aproximar a arte de um público específico que não aquele frequente nas galerias e museus, levando em consideração os padrões sociais do público alvo. O ativismo na arte *site-orientado* aparece por sua determinação discursiva.

Ainda no que se refere à particularidade do lugar, além de considerar a comunidade com suas características sociais e culturais, há uma particularidade da estrada: BR352, que me chamou atenção para defini-la como *site*. O trecho da BR 352 que utilizo para o trabalho foi pavimentado há pouco tempo (2004); antes havia estradas de terra que ligavam a cidade de Abadia à população rural.

Como sou natural da cidade, desde a infância utilizava essas estradas para visitar familiares e amigos na zona rural. O que me traz uma memória de vivência deste trajeto diferente da que temos hoje, quando não era asfaltada e mais estreita, víamos poucos animais atropelados, ao contrário, víamos muitos animais silvestres vivos à beira ou atravessando essas estradas.

Acredito que, por ser estrada de terra, os motoristas tinham mais cuidado e não podiam dirigir em alta velocidade devido a buracos, poeira, etc. É claro que não sou contra a construção de rodovias, mas isso nos faz refletir como essas relações com o espaço e com os animais eram diferentes antes disso. E como a rodovia ainda não foi terminada, ou seja, ainda não foi ligada ao estado de Goiás, os usuários da estrada não mudaram tanto assim, a usam especificamente para transitar da zona rural (povoados, chácaras e fazendas) localizadas até o fim da rodovia (MG/GO) para outras cidades. Ela não atravessa e nem há outras estradas que permitam o percurso, sendo assim o trabalho deseja contribuir para que nós, usuários “exclusivos”, nos sintamos responsáveis pelo que acontece, além de propor mudanças.

Boa viagem dialoga com as intenções de Rubens Mano: no que diz respeito aos usuários do espaço ele entende que seus trabalhos:

[...] propõem aos usuários das cidades, além de interrogações quanto à construção do ambiente ao redor, a consciência de uma transformação durante o percurso. Pois, ao se enxergarem no interior de uma determinada experiência, o que por si só já sinaliza o processo de conversão em *perceptores*, serão capazes de conceber a apreensão de novas realidades como indelevelmente atrelada às oscilações de nosso próprio aparelho perceptível. (MANO, 2008, p. 102).

Rubens Mano se refere à transformação da percepção diante de um percurso, e não em sentido amplo, ele entende que o espectador perceptor se tornaria capaz de imaginar, propor e perceber a existência de outras possibilidades para o real e para nossa vivência dos lugares.

No contexto globalizado em que vivemos a tendência é a homogeneização dos espaços, dos modos de vida, de maneira generalizada; mas consideramos ainda ser possível

trabalhar na singularidade, na particularidade do lugar, sem cair na nostalgia patética. Não intenciono um retorno ao passado, apenas desejo pensar melhor a respeito das possibilidades de chamar a atenção para algum tipo de ação, para resolver questões que me afetam neste espaço.

Rubens Mano afirma que seus trabalhos são propulsionados e alimentados por exercício de projeções mentais que:

[...] associados à sensibilização de uma estrutura perceptiva, essas ações buscam estabelecer uma espécie de desvio quanto à apreensão das transformações ocorridas em determinado contexto. Apropriando-se de um processo {o da percepção}, para suscitar a revelação do já existente e permitir sair à luz outras tantas realidades encobertas. (MANO, 2008, p.102).

É neste sentido que as práticas artísticas atuais inscritas no *site-oriented* “[...] são vistas como uma forma de fortalecer a capacidade da arte de penetrar a organização sociopolítica da vida contemporânea com impacto e significado maiores”. (KWON, 2008, p.173). Ocorre que esta capacidade se exprime no nível micro e neste nível é difícil medir os efeitos.

Outra coisa é o fato de que o discurso segundo o qual a transformação das práticas sociais (políticas, artísticas, culturais etc.) deve ser feita nas microrrelações é um discurso da ideologia dominante em nível mais amplo. Entendemos que a arte pode agir nas microrrelações criando estranhamentos, desestabilizações, propondo novas relações, criando intervalos etc. Mas ela não coloca em risco nem “transforma” de fato a estrutura social total nem a ideologia dominante, fornecedora do sistema de valores que prescreve práticas determinadas aos agentes sociais nas diferentes dimensões da atividade social.²⁵

Michel de Certeau, em seu livro *A invenção do cotidiano* (2014), traz a reflexão de que o homem contemporâneo é de fato dominado pela ordem vigente, mas isso não significa que ele seja absolutamente obediente e passivo neste contexto social. Pois, segundo o autor, existiriam múltiplas possibilidades de vivências e trajetos e, fazendo uso do que está imposto, seria possível criar táticas de resistência e elaboração de estratégias para transformar a realidade por meio de ações cotidianas. “Essas práticas colocam em jogo uma *ratio* ‘popular’, uma maneira de pensar investida numa maneira de agir, uma arte de combinar indissociável de uma arte de utilizar”. (CERTEAU, 2014, p.41).

²⁵ Ver Décio Saes, sobre o conceito de estrutura, ideologia em geral e ideologia dominante (2012).

No entanto, é necessário fazer dois destaques: o primeiro é que concordo com Certeau, ao afirmar que na dimensão cotidiana, do “aqui e agora”, da vida social, existem múltiplas possibilidades de vivências e trajetos nas quais se colocam as condições da emergência de táticas de resistência, de elaboração de estratégias para interferir e subverter no nível das microrrelações; e o segundo é que divirjo do autor quando este parece estender a tese da possibilidade de subversão no nível das microrrelações, das práticas cotidianas e localizadas, ao nível das práticas estruturais, isto é, de que a subversão das microrrelações poderia levar à transformação do conjunto da realidade social.

Esta questão também aparece no pensamento de Guattari e Rolnik: de acordo com eles a grande máquina capitalística da cultura nos leva a uma produção inconsciente da subjetividade, sendo que estas são determinadas e moldadas pela ideologia dominante, direcionando e tentando homogeneizar inclusive nossos desejos. Suas ideias vão à mesma direção de Certeau, de que é possível alcançar transformações maiores:

A essa máquina de produção de subjetividade eu oporia a ideia de que é possível desenvolver modos de subjetivação singulares, aquilo que poderíamos chamar de *‘processos de singularização’*: uma maneira de recusar todos esses modos de encodificação preestabelecidos, todos esses modos de manipulação e de telecomando, recusá-los para construir, de certa forma, modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de produção, modos de criatividade que produzam uma subjetividade singular. Uma singularização existencial que coincida com um desejo, com um gosto de viver, com uma vontade de construir o mundo no qual nos encontramos, com a instauração de dispositivos para mudar os tipos de sociedade, os tipos de valores que não são os nossos. (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p.17).

A dúvida se instaura, pois essa ideia não seria a mesma proposta pelos situacionistas? Em que ponto se distanciam, se eles se questionam a respeito de como:

[...] produzir novos agenciamentos de singularização que trabalhem por uma sensibilidade estética, pela mudança da vida num plano mais cotidiano e, ao mesmo tempo, pelas transformações sociais a nível dos grandes conjuntos econômicos e sociais? (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p.22).

O problema não está em propor novas formas de pensar, de tentar, de elaborar estratégias de ação, para estar e agir no mundo por meio das práticas artísticas; o problema é acreditar que estas práticas podem mudar no nível macro, acreditar que podem transformar nas dimensões da macropolítica.

Se a discussão se fixasse no campo da arte, ou se referisse a transformações do desejo, poderíamos enxergar essas transformações, mas no campo da vida social e política como um todo, acreditamos que as práticas artísticas das quais trato funcionam mais como

uma forma de protesto nas microrrelações, ou de entrega de uma nova possibilidade de percepção, do que a ideia de transformação das mesmas (realidade social).

São os modos de operar e os esquemas de ação que possibilitam mudar os modelos de ação e o comportamento dos usuários do espaço, subvertendo a posição de “dominado passivo” em relação às estruturas vigentes para “dominado ativo”, ou seja, aqueles agentes que lutam por uma *invenção do cotidiano* que se contrapõe ao modelo dominante de comportamento por uma “[...] politização das práticas cotidianas”. (CERTEAU, 2014, p.44). O autor propõe pensar maneiras de fazer para se reapropriar do espaço pois, se não podemos escapar da situação, podemos dar golpes, propor pequenas ações, quase invisíveis, mas que podem sim surtir efeitos.

As redes dessas escrituras avançando e entrecruzando-se compõem uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços: com relação às representações, ela permanece cotidianamente, indefinidamente, outra. (CERTEAU, 2014, p. 159).

Segundo o autor, quando nos desprendemos do olhar totalizante do espaço, e nos tornamos atentos ao lugar quase que de modo tátil, existe uma “[...] estranheza do cotidiano que não vem da superfície, ou cuja superfície é apenas um limite avançado, um limite que se destaca sobre o visível.” (CERTEAU, 2014, p. 159). É esse tatear o lugar, ouvi-lo, olhar minuciosamente, que nos permite elaborar outras possibilidades de vivenciá-lo, e de passar ao outro essa sensibilização/desestabilização do lugar.

Após tratar estas questões conceituais que compõem a elaboração de minha ação artística, espero deixar claro que o trabalho não se reduz ao objeto placa, mas compreende a ação, a desestabilização de um lugar, o acionamento de um mecanismo simbólico: o processo constitui o trabalho. *Boa viagem* atua em um lugar (estrada BR 352) no qual os usuários estão habituados a ver animais mortos no percurso. Os usuários estão habituados também com placas nas estradas, mas não estão acostumados (talvez nunca esperassem isso) a se deparar com placas de animais mortos na estrada. Pode até ser considerado pelos usuários do espaço uma invasão, um tipo de atrevimento fazê-lo olhar no olho daquele animal. O trabalho os leva a encarar os animais, assim como eu os encarava ao fotografá-los na estrada.

Seguindo o pensamento de Ardenne, minha prática se distancia daquela concepção de arte: “[...] la que se ve nutrida por las preocupaciones de beleza, de ilusión, de artificio y de espetáculo; [...]” (ARDENNE, 2006, p. 18).

A prática que se articula com a realidade não procura um olhar do belo, mas um olhar crítico e politizado; ele “[...] constrói um palco para o comum exatamente com aquilo que deveria determinar o confinamento de cada um ao seu lugar. É esta repartilha do sensível que explica sua novidade.” (RANCIÈRE, 2010, p. 50). Encontramos afinidade teórica com Rancière, pois ele entende que a prática artística não é exterior ao trabalho, mas sua forma de visibilidade deslocada. Afirma que esta prática não é uma exceção das práticas sociais, mas “[...] representam a reconfiguram a partilha destas atividades.” (RANCIÈRE, 2010, p. 53). Entendemos, portanto, que o trabalho não é uma atividade determinada por um processo de transformação material, mas pela partilha do sensível, por isso não se resume à produção de objetos, mas à construção de percepções, acontecimentos, ações.

A arte contextual também vem negar a ideia de arte como objeto, a ação prática não pretende ser obra, não tem legenda nem assinatura e não se pretende permanente. “La contingencia de ocasión se hace primera, importa más que la del destino, crear equivale a ocuparse de hacer, y no, en primer lugar, a haber hecho.” (ARDENNE, 2006, p. 37).

Por esta razão entendo que aquilo que as práticas artísticas contemporâneas fazem é tentar escapar, resistir, protestar, mas apesar de ter iniciado esses “ideais” desde as práticas dos anos 60, as práticas contemporâneas parecem “engatinhar” no que se refere à efetivação disso.

Sair das instituições infelizmente não foi suficiente para democratizar a arte; o artista por precisar produzir, se apropria e busca estratégias para resistir e para habitar no campo da arte e este não está separado do campo social total (do conjunto das práticas sociais). Por isso a arte tem que encontrar meios de se posicionar politicamente, já que intrinsecamente é atravessada por esses vetores.

Esses ideais contemporâneos nos levam ao discurso da *Microfísica do poder* de Foucault, segundo o qual, ao alcançar transformações no nível das microrrelações, naturalmente isso fosse, em certo estágio, alcançar o nível do macro. Como se os indivíduos nas práticas isoladas um dia levassem à transformação?

Não compartilho essa ideia, mas acredito que é papel da arte tentar, lutar por essas causas anticapitalistas, e o que fazemos (artistas) é refletir sobre como estamos buscando,

como estamos tentando esses golpes contra a ideologia dominante. Porque os efeitos e a eficácia aparecem mais no desejo poético e no discurso, e um tipo de desestabilização da percepção mais do que uma mudança nos comportamentos dos usuários.

Por sempre passar pelo percurso onde as placas estão instaladas, pude acompanhar o que ocorreu depois. Mais por uma curiosidade pessoal, já que esperava que as placas fossem retiradas rapidamente. Elas foram instaladas em outubro de 2013, e para nossa surpresa elas ainda estão lá. Com exceção de uma que foi retirada para a exposição (Figura 38), e foi esta retirada que me fez perceber algo interessante: o pé da placa estava quebrado e alguém (público/usuário) havia afundado a parte quebrada, colocando pedras grandes para firmar.

Senti que um dos objetivos do trabalho foi alcançado graças a esse colaborador: a ideia de pertencimento, de tomar o trabalho para si, por considerar que era bom ou importante que aquilo continuasse ali.

Não fiquei procurando efeitos da recepção, mas como passo por lá com certa frequência (a cada 90 dias mais ou menos, para ir para a chácara dos meus pais) ouvi alguns comentários a respeito do trabalho, uns chegavam à minha mãe e outros a mim.

Perguntas do tipo: “quem colocou aquelas placas? Será que foi o DNIT? Para que serve? E pode? Eles não vão te multar? Mas a Amanda não fez foi Artes, o que isso tem a ver com arte? E alguns comentários: É por causa do tanto de acidentes que acontece aqui. Achei bom, tem muito bicho aqui e tão morrendo tudo. A do Teiú é mais bonita porque ele está vivo. Como se isso adiantasse alguma coisa”.

Não procuro considerar um diagnóstico do trabalho, mas sem dúvida esses comentários dos usuários da estrada ajudam a pensar sobre o trabalho, possíveis desdobramentos e certo tipo de efeito quanto às intenções. Não posso negar que fiquei muito feliz pelas placas continuarem lá, mas também ficarei quando não estiverem mais, pois o trabalho é de caráter efêmero mesmo.

A arte de *Boa viagem* está em um processo de “partilha do sensível”. O trabalho é a busca pelo “interstício social”, que rompe a ordem das estradas e da paisagem, ignora suas leis, e age, acontece. Ele atua na paisagem como um todo, não só como placa, ou imagem, mas como relação inter-humana, como ação que é também política e ideológica. É uma orientação para aquele lugar e para os usos cotidianos que fazemos dele.

4.2. Vida de cão:

Prospectando lugares e situações

A ação artística intitulada *Vida de cão* tem como tema a situação dos animais domésticos (cães e gatos) que vivem em situação de rua, abandonados. O título é uma referência à expressão popular “vida de cão”, muito utilizada quando a pessoa pretende indicar que a vida está difícil. As investigações visam, assim como em *Boa viagem*, refletir sobre a relação do homem com estes animais no contexto urbano.

A metodologia também segue a que foi utilizada na ação que citamos anteriormente: por meio da prática da deriva, caminhadas pela cidade, conversas com passantes e com pessoas que se dedicam a cuidar destes animais, estudo de lugares, registros fotográficos; busquei elaborar estratégias para agir sobre essa situação que me afeta, e levar essas reflexões e ações estratégicas para o campo da arte.

Os estudos, mais uma vez, foram feitos em Abadia dos Dourados e em Uberlândia, pois além de buscar um contraponto estrada/cidade, busquei também um contraponto Abadia/Uberlândia. Para tanto decidi ir à procura destes animais e fotografar todos que eu encontrasse.

Parte dessas imagens também aparece no caderno *A Natureza urbanizada*, com exceção das fotos realizadas na APA, que são seu desdobramento. Prospectando nos lugares que frequento, percebi que existem pontos de abandono nas duas cidades. Em Uberlândia: UFU (Universidade Federal de Uberlândia), Parque do Sabiá, APA (Associação protetora de animais). Em Abadia dos Dourados: Bairro Vila Barroso (atrás do cemitério), Bairro Alto Abadiense.

Conversei com algumas pessoas que alimentam e cuidam destes animais nos pontos de abandono, e todas disseram que muitas vezes os animais são deixados na porta de suas casas, pois as pessoas sabem que ali vive alguém que gosta de animais e vai cuidar. É interessante isso, porque a pessoa tem coragem de abandonar o animal, mas parece querer que outro cuide; deve ser algum tipo de estratégia para não se sentir tão culpado. As fotos realizadas nos meus trajetos investigativos, bem como a conversa com as pessoas, são parte da elaboração da ação artística.

Em Abadia dos Dourados esses cuidadores/protetores de animais constroem casinhas com material reutilizável, deixam as vasilhas de comida, e disfarçam as casinhas

com sacos plásticos para que outras pessoas não roubem a estrutura, feita com tambores, madeira etc. (Figura 46). Os animais então vivem em “casas de cachorro” num território que passam a considerar deles; afirmo isso porque quando chegamos perto eles latem para defender seu espaço.

Figura 46 – Registros fotográficos de cães, Abadia dos Dourados.



Amanda de Sousa, fotografia: Abadia dos Dourados, 2013. Fonte: arquivo pessoal.

Em Uberlândia não encontrei essas moradias improvisadas, mas foram vistas formas particulares de cuidar. Por exemplo, no campus universitário, uma cuidadora dos animais vai todos os dias alimentá-los, espera que eles comam e recolhe as vasilhas (Figura 47). No Parque do Sabiá não encontrei quem alimenta os gatos, mas, conversando com as pessoas do parque disseram que era uma mulher. Lá os gatos são alimentados diretamente no chão; provavelmente para evitar que fiquem vasilhas no lugar.

As pessoas que cuidam destes animais são mal vistas, pois muitos pensam que sua atitude só vai aumentar o número de animais nestes lugares. Muitas vezes sofrem ameaças de que o Centro de Controle de Zoonoses do município será chamado para recolher os animais, ou que o reitor da universidade está tomando providências para se livrar dos animais etc.

Os cuidadores/protetores se sentem fracos em sua luta, sem apoio de órgãos públicos, sem campanhas de conscientização e sem a fiscalização e punição devida a quem

abandona animais. São vistos com frequência como “loucos”, como “doentes”, simplesmente por lutarem contra o que os afeta: maus tratos e abandono de animais.

Figura 47 –Registros fotográficos em Uberlândia.



Amanda de Sousa, Fotografia, 2013. Fonte: arquivo pessoal.

Esta prática artística aparece como um apoio a essa luta, como uma tentativa de colaborar com a conscientização das pessoas a respeito da situação destes animais e incentivar a adoção de cães sem dono. Percebo que a relação homem e animal nos dias de hoje segue os imperativos da mercadoria e do espetáculo. As pessoas querem comprar animais, se preocupam com a aparência deles; em geral, quanto mais exótica sua aparência mais caro se paga e mais o dono receberá atenção na rua, ao passear com seu animal. É um processo de reificação das relações que estabelecemos com os animais, e de espetacularização dessa relação.

O mercado oferece os produtos mais variados para a aparência dos bichos, inclusive itens de luxo, como joias, roupas, sapatos, laços etc. A alimentação também pode ser espetacular: já se encontra chocolate, sorvete e até bolo de aniversário próprio para o consumo animal. De um lado animais extremamente humanizados e elitizados e, de outro, incontável número de animais abandonados e maltratados, o que significa que as

desigualdades sociais atingem os animais não humanos, e que a espetacularização da realidade envolve todos os aspectos da vida social.

É tão habitual vermos cães e gatos pelas ruas, que eles se tornam quase invisíveis. Não nos surpreendemos mais, a não ser quando eles nos chocam com as costelas expostas e com o olhar faminto, principalmente se estivermos nos alimentando no momento. Sentimos a dificuldade e a vergonha de encarar o animal. Derrida trata dessa questão, conforme foi abordado no capítulo 3.

Trago como referencial uma ação que objetiva chamar a atenção para os animais abandonados, realizada em várias cidades do Chile por Violeta Pinda e Felipe Gusmán. Os dois saíram pelas ruas levando balões com palavras do tipo: *adóptame, alimenteme, estoy aqui, quiero amor, no me abandone*, etc. Estes balões eram amarrados no pescoço dos cães abandonados, que recebiam uma porção de ração como recompensa por participar da proposta. Desse modo, os cães seguiam suas perambulações pela cidade levando os balões com dizeres que indicavam suas necessidades, sentavam-se diante das pessoas, era impossível não notá-los.

Os balões com as frases foram os elementos ativadores que tiraram os animais da indiferença, despertando o afeto infantil que temos por eles. Muitas pessoas paravam e lhes davam atenção, alimento, carinho, outros olhavam estranhando a situação. Os responsáveis pelo trabalho fizeram um vídeo da ação e postaram na internet sob o título *Estoy aquí-intervención urbana*. (Figura 48).

Figura 48 – Frame do vídeo registro, 2012.



Fonte: https://www.youtube.com/results?search_query=estoy+aqui+intervencion&sm=3

Essa ação artística despertou também, em algumas pessoas, o desejo de agir. Elas se apropriaram da ideia de Violeta e Felipe e fizeram a mesma ação em outros lugares,

colaborando e difundindo a ideia. Consideramos, pois, que o objetivo da proposta surtiu efeitos interessantes no que se refere à colaboração e à atitude das pessoas diante da ação. A proposta da dupla se aproxima da arte *site-orientada* de da arte relacional, pois, além de considerar o contexto, sua ação ativista colocava as pessoas diante de uma situação que pedia sua participação, seja em tocar o animal, alimentá-lo, ou em se sentir responsável por ele.

Esta prática se aproxima da minha, que também visa elaborar uma estratégia de chamar a atenção das pessoas para a quantidade de animais abandonados que esperam por adoção. Para isso, busco contato com a APA (Associação Protetora de Animais de Uberlândia) para conhecer suas estratégias, seu trabalho, procurando elaborar meios de agir. Fiz uma visita à associação e conversei com Elson Torres, um dos voluntários mais antigos. Ele falou da dificuldade de adoção para os animais resgatados pela associação, principalmente os cães mais velhos ou de maior porte. Pedi autorização para fotografar os animais e fiz várias imagens que me ajudariam a pensar a ação.

Outra proposta artística que pretende ajudar na adoção de animais são as imagens produzidas pela fotógrafa húngara Sarolta Bán, em seu projeto intitulado *Help Dogs With Images* (Figura 49). Sarolta modifica fotografias dos animais criando imagens lúdicas, em uma atmosfera de fantasia, intencionando chamar a atenção das pessoas e ajudar os animais a sair dos abrigos.

Figura 49 –Fotografia: Sarolta Bán, 2014.



Fonte: <http://noticias.bol.uol.com.br/fotos/imagens-do-dia/2014/03/19/fotografa-cria-imagens-de-sonho-para-ajudar-animais.htm#fotoNav=1>

O trabalho de Sarolta se adequa à ideia de arte colaborativa, e ainda está acontecendo. Ela conta com a ajuda das pessoas e opera por meio das redes sociais. Colaboradores enviam fotos dos animais que estão disponíveis para adoção para a página oficial do projeto no *facebook*, a “Photo allegory of Sarolta Bán”. Assim, Sarolta cria situações surrealistas, inserindo o cão num ambiente fantástico. Acreditando que esse tipo de imagem atinge a sensibilidade das pessoas, a fotógrafa espera que elas se comovam e despertem o desejo de adotar.

Embora se aproxime do meu pela temática, o trabalho de Sarolta se distancia muito quanto à abordagem da imagem. *Vida de cão* reúne imagens dos animais no abrigo da APA, atrás de grades, e são tomadas sem interferências posteriores. Sarolta procurou fantasiar a realidade desses animais, enquanto eu tentei apresentar a situação real, comovente ou chocante.

O objetivo, no entanto, é o mesmo: despertar afeto no observador das imagens e, desse modo, ajudar por meio da prática artística que os animais sejam adotados. As fotos foram realizadas na APA para elaborar o trabalho, diante da constatação que, com a quantidade de animais confinados, e com a dificuldade em conseguir quem os adote (ao contrário, quase todos os dias mais animais são abandonados na porta da associação) eles necessitam de mais ajuda que aqueles soltos nas ruas (Figura 50). As grades nos trazem uma ideia de prisão, e o olhar dos animais parece implorar para serem libertados.

Figura 50 – Proposta para construção de placa.



Fotografia: Amanda de Sousa, proposta para placas. Instalação 2014.
Fonte: arquivo pessoal.

No início da elaboração de *Vida de cão* pensei em produzir inúmeros cartazes com a foto dos animais e espalhá-las pela cidade. Mas, quantos cartazes de animais desaparecidos vemos pelos postes da cidade? Já nem olhamos a maioria deles, sem contar o excesso de propaganda publicitária; então, esta estratégia foi descartada. Pensei então em construir placas, repetindo a estratégia usada na proposta *Boa viagem*. O método de ação já tinha mostrado sua eficácia no que se refere à visualidade das imagens no espaço; além do mais, o redimensionamento das fotografias para o contexto urbano seria um modo de enfatizar o caráter plástico das imagens.

Decidi também inserir números de telefone para quem quisesse adotar um animal pudesse entrar em contato. Fiz cinco placas em tamanho 0,50m x 0,63m e coloquei dois números de telefone meus, um número de uma colaboradora do projeto e um telefone de um colaborador da APA.

Esta ideia de inserir o número permite que o trabalho se insira nas perspectivas da Estética Relacional. O trabalho ganha maior caráter relacional ao se abrir para a possibilidade de contato do artista com o público, prolonga o trabalho, dá outra duração a ele. Sobre as propostas artísticas contemporâneas, Bourriaud diz: a arte agora “[...] se apresenta como uma duração a ser experimentada, como uma abertura para a discussão ilimitada”. (2009, p. 20).

O objeto não é o trabalho; ele é o ponto de encontro, o intervalo, é por ele que iniciamos o diálogo. Ele pode ser reativado pela participação do público, a pessoa vê as placas e, se não se satisfazer no olhar, ou se não encontrar ali algo que possa identificar com as imagens às quais está habituado, ela ligará para saber do que se trata. “A essência da prática artística residiria, assim, na invenção de relações entre sujeitos.” (BOURRIAUD, 2009, p. 30).

Falar torna possível ao público tomar o trabalho como arte; isso não é o foco do trabalho, mas é interessante considerar. Porque ao receber uma ligação, tenho a oportunidade de esclarecer que se trata de um trabalho de arte, é uma ação artística, que busca incentivar a adoção de animais e chamar a atenção para a questão.

Por essas razões o trabalho se afasta um pouco da ideia de campanha de alguma instituição, se distancia das imagens de propaganda e se aproxima da arte como ativismo. Por meio desse ir ao encontro do outro nas relações inter-humanas é que identifico proximidade com a Estética Relacional. Os processos comunicacionais são determinantes

nos trabalhos que se inserem na esfera relacional: diz Bourriaud que essas obras “[...] lidam com os modos de intercâmbio social, a interação com o público dentro da experiência estética proposta, os processos de comunicação enquanto instrumentos concretos para interligar pessoas e grupos.” (2009, p. 60).

Aderir ao lugar: o bairro

Após definir o material/ objeto, defini o lugar (contexto da ação), buscando também uma particularidade nas relações das pessoas com o lugar. Assim como na proposta anterior, era fundamental definir para quem e para quê agir no lugar.

Durante essas investigações de campo, andanças pela cidade, percebi uma particularidade no Bairro Luizote de Freitas em Uberlândia, mais especificamente na Avenida José Fonseca e Silva (grande avenida de comércios e residências do bairro). O bairro é extremamente urbanizado, um espaço cheio de interferências visuais (letreros, placas, cartazes, propaganda etc.), bem diferente do ambiente da estrada do projeto *Boa viagem*. Mas a singularidade desta avenida está no canteiro que divide as duas vias, muito comum nas cidades. Estes canteiros estão nas principais avenidas de Uberlândia, mas, no canteiro da Avenida José Fonseca e Silva, o uso e a vivência do lugar se dão de forma muito diferente que nos canteiros da Avenida João Naves de Ávila e da Avenida Rondon Pacheco (duas das principais avenidas da cidade), por exemplo.

Este lugar me chama atenção pelo uso que lhe é dado pela comunidade do bairro. Andando por lá vemos várias construções espontâneas, bancos e mesas improvisadas, construídas pelos habitantes e usuários (Figura 51). O canteiro central se assemelha a uma praça, caracterizando-se mais como um local de lazer do que um lugar de passagem.

Além de ampliar o espaço das relações com mesas e bancos, é comum vermos vasilhas com água e ração embaixo das árvores, o que significa haver cuidadores de animais atuando por ali. Como observa Rubens Mano, em lugares como esse “[...] podemos dizer então que a atuação da sociedade ‘anima’ a paisagem conferindo-lhe novas funções, dando-lhe conteúdo. Altera a organização espacial para criar novas situações de equilíbrio e movimento”. (2006, p. 118).

Figura 51 – Registros fotográficos, canteiro do Bairro Luizote de Freitas.



Amanda de Sousa, Fotografia, 2014. Fonte: arquivo pessoal.

Por admirar a atitude dos moradores ao atuar no ambiente como construtor, como responsável por ele e como ser ativo que participa diretamente na construção e vivência do espaço que habita, é neste lugar que quero agir, fazer parte desta comunidade ativa. Rubens Mano fala desse posicionamento do artista no contexto:

Isso nos sugere a intenção de uma ação artística no ambiente urbano pautada mais por uma proposta de atuação fluida e discursiva do que fixa e dirigida. O artista não é um ‘criador de sociedades’ e tampouco deve se tornar um espelho passivo dessa realidade. Ele é um membro da comunidade que não deveria se afastar das implicações relativas ao ambiente em que vive e tampouco, evitar as ‘responsabilidades éticas e políticas’ de sua inserção no espaço. (MANO, 2006, p.117).

Essa atuação do artista não se dá pelos objetos que insere no espaço, mas pela relação estabelecida com ele e com seus usuários, sua atuação se dá na realidade social da comunidade. Por isso este lugar me pareceu propício para minha ação. Já existindo uma participação ativa da comunidade seria mais fácil estabelecer a relação com ela, e seria também menos arriscado ser abordada pelos órgãos repressores, já que agir neste espaço parecia algo muito comum, ao contrário do que provavelmente aconteceria em avenidas mais “importantes” da cidade.

Apesar do caráter efêmero da proposta pensei que neste lugar (tão utilizado por todos) a duração do trabalho seria maior, acreditei que as placas ficariam lá por um bom tempo como ocorreu na estrada.

Era necessário ainda formar uma equipe para (assim como no trabalho anterior) realizar o transporte e ajudar na fixação das placas. Consegui dois colaboradores e iniciamos a ação artística, sem disfarces e à luz do dia, para que os usuários do espaço nos vissem agir no espaço “deles” ou “nosso”, pelos mesmos motivos já citados no outro trabalho (Figura

52). Como é um lugar movimentado imaginamos que poderia ocorrer a aproximação dos pedestres e o diálogo com os mesmos.

Figura 52 –Registro do processo de instalação de placa.



Amanda de Sousa, fotografia: documentação do processo, 2014. Fonte: arquivo pessoal.

Durante a instalação alguns pedestres se aproximaram para saber do que se tratava. Eu dizia se tratar de um trabalho de arte para ajudar na adoção de cães abandonados, inclusive passava o endereço da APA e os pontos de doação de animais na cidade (Figura 53). Entre esses pedestres apareceu uma cuidadora de animais, contando-nos que já havia recolhido diversos animais abandonados; pensei ser ela a dona das vasilhas de comida embaixo das árvores, mas ela disse que não, disse que na verdade havia vários protetores de animais no bairro.

Ao tratar do pensamento de Lippard e de Jameson, Kwon fala a respeito do desejo de nos situarmos no “lugar certo”, mas ocorre que o capitalismo tende a abstrair e desestruturar estes “lugares certos” por meio da homogeneização dos espaços. É, então, cada vez mais difícil buscar particularidades e diferenças nos lugares.

Figura 53 – Registros fotográficos, presença de pedestres



Fotografia, Amanda de Sousa, documentação do processo, 2014. Fonte: arquivo pessoal.

Essa homogeneização impede que nos sintamos confortáveis como conhecedores do lugar, faz parecer que sempre estamos perdidos ou no “lugar errado”. Segundo Kwon:

[...] a desconstrução da experiência espacial em termos perceptivos e cognitivos – o estar perdido, desorientado, alienado, sentindo-se fora de lugar e consequentemente incapaz de fazer um sentido coerente da nossa relação com o entorno físico – é o sintoma cultural da realidade política e social do capitalismo tardio. (KWON, 2008, p.152).

É deste sintoma que tento me afastar, entendendo, de forma semelhante a Lippard, que o espaço “[...] não é um receptáculo neutro ou vazio no qual interações acontecem, mas sim um produto ideológico e um instrumento em si.” (LIPPARD apud KWON, 2008, p.149). Essa homogeneização tem caráter ideológico, cumpre a função de alienar e de eliminar a noção de pertencimento, a ideia de que fazemos parte de um lugar. Mas esse fato não pode nos engessar, por isso é importante enxergá-lo, enxergar a atuação da ideologia dominante na produção dos espaços.

A estratégia é procurar uma brecha, e neste caso acredito que essa brecha está nestes espaços de produções espontâneas da comunidade. É por isso que decidi por ele (Canteiro da Av. José Fonseca e Silva), para mais uma vez tentar afastar minha prática das imposições e das práticas da ideologia dominante (Figura 54). Para melhor explicar uso o exemplo das placas no trabalho *Boa viagem*: se as placas que elaborei para *Vida de cão* fossem com as mesmas dimensões das placas anteriores e se fossem instaladas fora desse espaço “comunitário”, facilmente se integrariam à lógica dos espaços espetaculares e homogêneos.

Compreendo que este é mesmo o contexto e que estamos inseridos nele, que o espaço “comunitário” do canteiro desta avenida também está no processo de homogeneização, mas “[...] urge estarmos aptos a pensar a amplitude dessas aparentes contradições e de nossos desejos contraditórios: entender as aparentes oposições enquanto relações de complementaridade.” (KWON, 2008, p.150).

De acordo com Kwon é o espaço que atua sobre nós, que faz sentido de nós, por isso não é possível considerarmos um lugar certo ou errado nos dias de hoje. Para ela: “[...] certo e errado são qualidades que um objeto tem em relação a algo fora de si. No caso de um lugar, indica a relação de um sujeito com o mesmo e não uma condição autônoma e objetiva do lugar em si.” (KWON, 2008, p.153).

Figura 54 – Registro fotográfico de placa instalada.



Amanda de Sousa, *Vida de cão*. Fotografia sobre placa de pvc, 0,50 x 0,63 m. Instalação 2014. Fonte: arquivo pessoal.

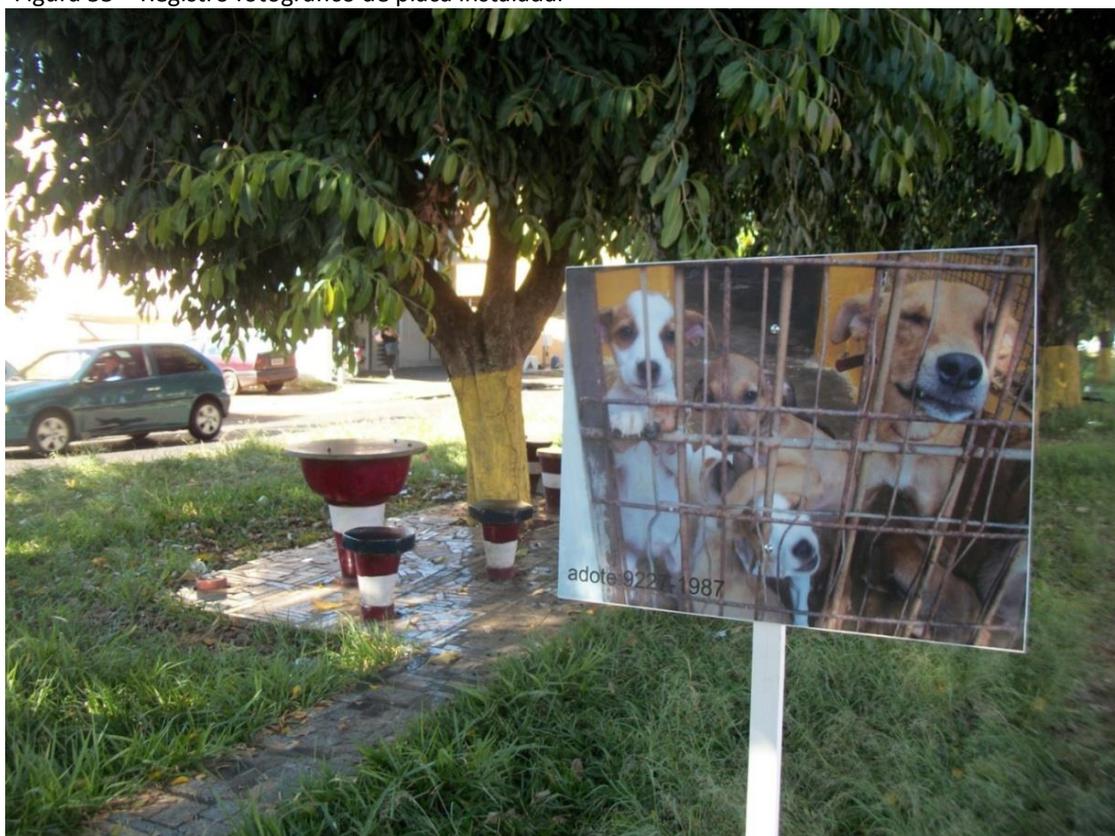
Acredito que podemos concordar com Kwon, sem discordar totalmente de Lippard e de Jameson, pois esse “algo fora de si” no entorno do lugar é a manifestação, é a atuação da ideologia dominante, e se apresenta em grau tão avançado que fica difícil definir até que ponto realmente conseguimos nos distanciar desta lógica contemporânea dos espaços.

Não pretendo defender um retorno ao passado (no que se refere às produções de espaço); mas é preciso estar consciente desse contexto e principalmente da nossa participação e utilização dos espaços. Para que a prática que se pretende crítica não acabe cumprindo a função de validar e reproduzir essa lógica capitalista das produções de espaços de ninguém. Se não podemos mudar isso, ao menos devemos nos mostrar atentos, buscando as fissuras dessa lógica para agir de fato no sentido de tentar confrontá-la.

Mas a prática artística crítica não é nem heróica nem patética. Não há nenhuma outra opção a não ser o confronto de uma situação problemática enquanto tal. Ela carrega em si a amarra da necessidade e da impossibilidade de modelar novas formas de estar-se no lugar, novas formas de pertencimento. Essa posição precária e arriscada, talvez não seja o lugar certo para estar, mas é o único lugar onde podemos encarar os desafios das novas ordens do espaço e tempo. (KWON, 2008, p. 158).

Foi a partir destas reflexões que defini o canteiro da Avenida José Fonseca e Silva como lugar da ação, como lugar um pouco mais adequado. Os pontos específicos onde foram instaladas as placas seguem também essas reflexões, pois intencionei atuar ao lado dessas construções da comunidade e não ao lado das propagandas da cidade (Figura 55). A prática da deriva me apresentou esse espaço como lugar das investigações, já que ele não faz parte do meu percurso cotidiano.

Figura 55 – Registro fotográfico de placa instalada.



Amanda de Sousa, *Vida de cão*. Fotografia sobre placa de pvc, 0,50 x 0,63 m. Instalação 2014. Fonte: arquivo pessoal.

Nesta perspectiva considero que *Vida de cão* se insere, tanto quanto *Boa viagem*, na prática do *site-oriented*, pois tem o contexto do site como elemento fundamental da prática artística e busca um tipo de reconexão com as singularidades; busca reimaginar uma diferença no lugar e atuar nele.

É essa função diferencial associada aos lugares que as formas primeiras de arte *site-specific* tentaram explorar e que as atuais incorporações de trabalhos *site-oriented* buscam reimaginar, que é o atrativo oculto da expressão *site-specificity*. (KWON, 2008, p.182).

Essa particularidade que vemos no lugar não se relaciona à ideia nostálgica de lugar, que considera o lugar amarrado na realidade física, com identidade própria e fixa. O que as práticas *site-oriented* procuram é demarcar uma especificidade relacional do lugar onde se pretende agir. Entendendo o caráter fluido dos lugares na vida contemporânea, seus fluxos migratórios, suas impermanências. É dessa maneira que características como construções e usos diversos deste canteiro me interessam, para seguir esse fluxo do canteiro e agir também, participar desse uso diferenciado.

Isso significa 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. Só essas práticas culturais que têm essa sensibilidade relacional podem transformar encontros locais em compromissos de longa duração e intimidades passageiras em marcas sociais permanentes e indelévels- para que a sequência de lugares que habitamos durante a vida não se torne generalizada em serialização indiferenciada, um lugar após o outro. (KWON,2008, p.184).

A estratégia de fugir da espetacularização agora não estava no lugar (estrada/cidade), mas nesta singularização do lugar, porque é ela que mostra de qual lado estamos. É tentar, como diz Kwon “[...] estar fora de lugar com pontualidade e precisão.” (KWON, 2008, p. 183). Para tentar fugir do “tudo é propaganda na linha dos meus olhos” neste contexto da cidade, a estratégia foi atuar ao lado das construções espontâneas, das pessoas comuns e da vida cotidiana.

A forma do trabalho e o lugar onde se estabelece permitem distanciá-lo das propagandas; são imagens bem feitas, com uma preocupação estética, mas se apresentam de modo sutil no todo da estrutura urbana. Não é como um *outdoor*, mas como uma placa vernacular dos pequenos prestadores de serviços da cidade: o chapa (trabalhador braçal), o carroceiro, a costureira etc. (Figura 56).

Só definindo as particularidades do lugar eu poderia ter certeza de estar me aproximando das pessoas e me distanciando do espetacular. Ao lado de uma comunidade que já toma suas providências para inventar o cotidiano dando uso ao canteiro, poderia reconhecer um público que pode colaborar em causas coletivas, acreditando que essas construções espontâneas demonstram uma tendência a atuar nos interesses coletivos.

Figura 56 – Registro fotográfico de placa instalada.



Amanda de Sousa, *Vida de cão*. Fotografia sobre placa de pvc, 0,50 x 0,63 m. Instalação 2014.
Fonte: arquivo pessoal.

Por isso busco por meio das placas sensibilizar os usuários e os passantes do lugar, colocá-los cara a cara com o olhar dos animais, sensibilizá-los para outras questões, chamar a atenção de seus olhos aparentemente atentos, para outras causas. Além disso, as vasilhas com alimento e água já são uma demonstração de que alguém deste lugar se preocupa com a questão dos animais abandonados, já estabelece uma relação diferenciada com eles.

O principal desejo é ajudar na adoção dos animais por meio da prática artística, mas não é o único, há vários desejos que atravessam nossa prática. (Figura 57). O desejo de habitar o campo da arte e habitá-lo de forma crítica e consciente, de tentar ir na contramão da lógica dominante. Usar da arte para agir no mundo comum, inserindo o trabalho no mundo concreto. (Figura 58).

Trata-se de tomar uma realidade (animais abandonados) e convertê-la em preocupação artística, o que, de acordo com a arte contextual, significa agir no conjunto das circunstâncias impostas pela realidade, e agir naquilo que nos afeta. Para Ardenne: “[...] el arte se encarna, enriquecido al contacto del mundo tal y como va, nutrido, para bien o para

mal, de las circunstancias que hacen, deshacen, hacen palpable o menos palpable la história.” (2006, p. 15).

Figura 57 – Registro fotográfico de placa instalada.



Amanda de Sousa, *Vida de cão*. Fotografia sobre placa de pvc, 0,50 x 0,63 m. Instalação 2014.
Fonte: arquivo pessoal.

Seguindo a arte contextual, ao atuar na realidade de forma crítica não nos atemos mais (tanto) às belezas do mundo comum, mas sim às questões que consideramos importantes, que determinam aspectos frágeis ou problemáticos do contexto, e apontamos possibilidades de ação.

Ao tentar decifrar o “chão que pisamos” tentamos também criar estratégias e fugir do pessimismo da contemporaneidade, do pessimismo de Flusser²⁶ que, ao analisar o contexto contemporâneo afirma que não há o que fazer, como resistir, nem o suicídio resolveria, segundo este autor. Mas nós acreditamos que é necessário agir, tentar, elaborar; o artista deve agir nas relações, na tentativa de possibilitar a tomada de consciência do contexto em que vivemos.

²⁶ Tomando como referência o texto Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar, citado no capítulo 1.

Figura 58 – Registro fotográfico de placa instalada.



Vida de cão. Fotografia sobre placa de pvc, 0,50 x 0,63 m. Amanda de Sousa, Instalação 2014. Fonte: arquivo pessoal.

O artista que tece com a realidade atua na subjetividade, na sensibilização dessa realidade e, se não pode transformá-la, pode ao menos reimaginá-la, pode trabalhar para gerar reflexões e ações nos indivíduos. A arte teria um papel em uma nova partilha do sensível, e é a presença do artista na realidade coletiva que possibilita essa nova relação da arte com o mundo, que aproxima a arte da prática política. De acordo com Ardenne o artista contextual é um corpo em presença de outros corpos buscando uma relação direta com os seres:

El arte es una de las formas de esta lengua que habla el cuerpo social: lenguaje de adhesión o de sometimiento en las sociedades arcaicas o totalitarias (el artista recicla el 'texto' de la sociedad, subscribe el código simbólico dominante) [...]. (ARDENNE, 2006, p.24).

Um projeto de arte que pretende se inscrever nestas vertentes da arte contextual e do *site-oriented* entende que a arte pode ser um dos vetores eficazes para atuar criticamente na realidade social. Também com este trabalho não tenho a pretensão

situacionista (transformar o todo social por meio da arte) e entendo que, sendo apenas um dos vetores, não se pode transformar a realidade social.

Com isso, nos rendemos ao fato de que a eficácia destas práticas se dá apenas no nível das micropolíticas, das microrrelações das microideologias. O que não é o ideal. É claro, gostaríamos que fosse possível por meio da arte transformar a realidade. Mas se o lugar da arte agora, e sua eficácia se dá no micro, é o lugar que temos para agir e vamos agir nele. Pelo menos até que nossas práticas, historicamente determinadas, nos direcionem a outro lugar.

Como já foi dito, não busco um diagnóstico para medir os efeitos de minha prática, mas como a inserção dos números de telefone supõe um contato com o público, é importante comentar esses contatos. Recebi apenas três ligações entre os meses de fevereiro e março. Nelas as pessoas perguntavam se algum dos animais (especificava qual gostaria) estava ainda para adoção, e como poderia buscá-lo. Eu explicava se tratar de um trabalho de arte e como a pessoa deveria fazer para buscar seu cão.

Todas as ligações tinham interesse em filhotes da placa apresentada na figura 56 e na figura 58, ninguém se interessou pelos animais adultos. E a única ligação que recebemos para o animal da placa da figura 54, era uma pessoa informando que havia visto uma cachorra parecida e gostaria de saber se ela estava perdida porque poderia ser a que ela viu; explicamos do que se tratava, e não houve mais contato.

Apesar das ligações com interessados em adotar, não sei se essas pessoas foram de fato adotá-los, nem se as pessoas se sensibilizaram ou se interessaram por essa questão. É complicado medir os efeitos práticos destas ações artísticas, elas sempre carregam algo de experimental. Ardenne comenta: “Enefecto, el artista no puede saber cual esse ránel impacto y la continuación de su operación [...]” (2006, p.31).

Da mesma maneira não é possível saber, antes de realizar a ação, se ela funcionará, e esse funcionamento não é no sentido de aumentar o número de adoções ou diminuir o número de acidentes com animais. É um funcionamento no campo da subjetividade, nas reflexões que intencionamos estabelecer e na intenção de acionar mecanismos simbólicos.

A eficácia deste tipo de prática artística pode ser entendida então como essas astúcias minúsculas, como práticas do espaço, que buscam desestabilizar, diferenciar, possibilitar outras experiências no lugar, gerar reflexões. Estas práticas “[...] tiram sua eficácia de uma relação entre processos e o espaço que redistribuem para produzir um

‘operador’.” (CERTEAU, 2014, p.162). Espera-se ativar o público, levá-lo a se sentir operante, ativo na produção dos espaços que ocupa, não apenas no tipo de relação que tento estabelecer (homem e animal), mas como um todo, espera-se fazê-lo tomar mais consciência do contexto e do espaço em si para agir nele.

Aquele que nos olha

No que se refere às relações homem e animal, percebo que elas estão cada vez mais “espetacularizadas”, se dão mais no nível da aparência. Com exceção daquelas pessoas que cuidam dos animais abandonados, que recolhem animais maltratados, que se dedicam a eles como causa, parece que no geral existem mais pessoas interessadas em ter um belo filhote para passear e mostrar, do que aquelas que veem o animal como seu próximo, amigo ou companheiro.

Nas imagens que produzo, o olhar dos animais pretende gerar uma tensão nas pessoas; se não consegue sensibilizá-las pode envergonhá-las, desestabilizar seu olhar. O olhar no olho do animal, segundo Derrida, pode dizer mais do homem que do animal. No caso, as grades que oprimem os animais podem se assimilar às grades subjetivas de quem olha (a lógica opressora do capitalismo são as grades contra as quais lutamos). Não sabemos se quem olha o animal olha o olhar para si, se vê sendo olhado por eles ou se apenas vê a aparência, o espetáculo.

Essa forma de olhar superficialmente, aparentemente, é a mais usual tendo em vista nosso contexto. Nossa maneira de ver vem sendo domesticada pelas lógicas da comunicação midiática e da ideologia dominante, assim como a nossa maneira de ser e de nos relacionarmos com os animais e com a natureza em geral. Até mesmo os discursos em prol da natureza, tão frequentes nas propagandas de um grande número de produtos e partidos políticos atualmente, são na verdade puro espetáculo, estratégia política para atingir os que se sensibilizam com a questão, quando tem ao lado de seu discurso donos de grandes empresas de cosméticos que exploram a natureza e mais ainda os trabalhadores.

Quando pensamos o papel do homem nestas relações, investigadas em nosso caso na estrada, na cidade e nos discursos em voga, o homem parece ser o opressor, o dominador, aquele que olha sem ser olhado. As relações homem e animal e o modo como o homem os

olha parecem não ter avançado tanto: somos os donos, dominadores, somos aqueles que nomeiam. Conforme Derrida coloca:

Estar *depois*, estar *junto*, estar *perto de*, eis, aparentemente, diferentes modalidades do estar, em verdade do estar *com*. Com o animal. Mas não é seguro, apesar da aparência, que estas modalidades do estar venham modificar um estar prévio, ainda menos um 'eu estou' primitivo. (2002, p. 27).

Por isso Derrida é uma referência importante neste trabalho. Pois nos faz refletir sobre o lugar do homem nesta relação com o animal. As reflexões de Derrida partem do olhar de seu gato sobre ele, que se apresentava nu. Ser olhado por ele (gato) leva o autor a análises profundas a respeito da relação homem e animal.

São reflexões inspiradas na experiência de Derrida que esperamos suscitar no público, por meio dos olhares dos animais que apresentamos no trabalho. Questões como: Onde estamos “nós” animais humanos em relação aos animais não humanos? Quem de nós é mais animalizado, mais reificado, mais responsável, mais dependente? E onde estão eles em relação a nós?

Compartilhamos das reflexões do autor ao questionar essa relação homem e animal intimamente, vendo a si mesmo pelo olhar do outro (animal), não se dirige ao animal com o olhar hierarquizado, não o vê como seu subalterno, submisso etc. Ele olha e entende o animal como alguém que nos olha, que se dirige a nós, como aquele que testemunha um fato ou realidade, são eles que testemunham os animais que somos.

E a partir desse estar-aí-diante-de-mim, ele pode se deixar olhar, sem dúvida, mas também, a filosofia talvez o esqueça, ela seria mesmo esse esquecimento calculado, ele pode, ele, olhar-me. Ele tem seu ponto de vista sobre mim. (DERRIDA, 2002, p.28).

Ele nos propõe a pensar como estamos em grau de proximidade com os animais a partir deles, do que lhes é próprio e não a partir de nós. Derrida não busca apontar diferenças entre animal humano e não humano, mas busca considerá-los como parte de nossa história de nossa constituição enquanto indivíduos.

Devemos encará-los (animais) no contexto e refletir sobre sua presença neste, pois não podemos mais ignorar nossas responsabilidades para com os animais.

“É muito tarde para negá-lo, ele terá estado aí antes de mim, que estou depois dele. *Depois e perto* do que chamam o animal e *com ele* – queiramos ou não, e o que quer que façamos da coisa.” (DERRIDA, 2002, p.29).

Vida de cão, é um trabalho que busca esse olhar no olho e se ver olhado, é uma proposta de colocar um diante do outro para o diálogo.

4.3. Bestatú: a apresentação do conjunto dos trabalhos

Este item trata da exposição intitulada *Bestatú*, realizada no MUNA (Museu Universitário de Arte), na sala Lucimar Bello, de 15 de fevereiro a 17 de abril de 2014. Esta exposição reuniu imagens-registro de duas ações artísticas realizadas nesta pesquisa: *Vida de cão e Boa viagem*.

Além de registros das ações, levei ao espaço expositivo imagens que registram parte do processo de criação, parte da elaboração das ações, trazendo imagens que não se referem à ação em si (instalar placas), mas às investigações do contexto e pontos de vista diferentes dos tratados nas ações propriamente ditas. Incluí ainda algumas imagens sob o título “Travessia”, que se apresentam com uma certa autonomia dentro do conjunto. São fotografias tomadas nas ocasiões da realização das documentações, mas que podem se oferecer como uma síntese poética do projeto.

A produção de registros dos trabalhos artísticos vem sendo utilizada e problematizada de maneira recorrente na arte, desde os anos sessenta. No que se refere às práticas artísticas de caráter efêmero, esses dispositivos de registro (fotografias, vídeos etc.) serviriam de início e de modo geral para possibilitar uma vivência ou experiência relativa a algo que não está mais ali, um acontecimento passado.

Visando ainda reunir informações e conhecimentos sobre determinado trabalho como técnicas e procedimentos, os registros aparecem a princípio como “documentação” da prática artística. Para o artista Helio Ferverza, “Documentos nos auxiliam numa eventual e parcial reconstituição de produções, bem como podem ser utilizados em discursos interpretativos que prescrevem, legitimam, comentam, nomeiam, analisam, comparam [...]” (2009, p. 47).

Entendo que o que apresentei na exposição não são obras de arte ou objetos artísticos; mesmo a ação em si não é entendida como obra. Esse termo traz a ideia de uma aura de autenticidade e autoridade que não nos interessa mais. Por isso prefiro nomear esta prática como ação artística ou trabalho artístico. Ferverza argumenta que a separação entre o que é o trabalho e o que é sua documentação não está nitidamente delimitada, isso

levanta questões que “[...] ampliam a própria noção do que é arte e do que são seu registro e seu modo de apresentação.” (FERVENZA, 2009, p.48).

Para que isso ficasse claro em meu trabalho, a montagem da exposição seguiu a proposta de imersão ao contrário da ideia de contemplação comum aos espaços institucionais de arte. Isso foi dado pelas imagens fotográficas sem moldura, pela forma de ocupação do espaço e pela negação das etiquetas tradicionais que geralmente acompanham trabalhos de arte.

É uma forma de repensar a importância dada a estes espaços e ao que neles é apresentado. “Esses lugares terão suas fronteiras redesenhadas e sua importância, reavaliada à luz de outros pontos de vista e de outras necessidades. Por vezes, essas fronteiras serão flutuantes e seus limites, indeterminados.” (FERVENZA, 2009, p.48).

De início pensei a exposição como esta forma de documentar as ações realizadas, mas ainda na seleção das imagens percebemos que elas não se reduzem a isso, elas apresentam desdobramentos, memórias, ativações, enfim os registros se reconfiguram de outras maneiras, tornando-se outros.

Seguindo o pensamento de Luís Cláudio da Costa, entendemos que aquilo que estas imagens-registro fazem é “[...] disputar os signos do evento artístico desaparecido, no sentido de urdir novos tempos, novas aberturas, novos espaçamentos. Desejam repetir o evento, mas na qualidade de quem disputa zelos amorosos, tornando-se outro.” (COSTA, 2009, p.82).

É sabido que um registro (no caso fotográfico) não substitui e nem dá conta do acontecimento; a relação que estabelecemos com os registros é outra, distinta das do público que vivencia a ação. Mas também é sabido que a importância destes registros não se limita apenas a “guardar” a ação artística, mas serve como ferramenta, como instrumento poético do artista que neles vê possibilidades, problemas, interesses e continua desenvolvendo o processo criativo. Neste prisma, a exposição funciona como uma reelaboração do trabalho, como continuação e como análise do processo.

Mesmo que o acontecimento primeiro tenha sido encenado ou modificado digitalmente para o novo acontecimento fotográfico, a realidade da fotografia não deixa de ser material, física, estética, poética, antropológica e social. Nestes termos, a repetição promovida pela fotografia é absolutamente singular [...]. (COSTA, 2009, p. 82).

Bestatú foi composta por imagens fotográficas em vários tamanhos, impressas e adesivadas em pvc. A maior parte delas fixadas às paredes, e as outras, duas placas, sendo uma de *Boa viagem* que foi tirada da estrada e levada para o espaço expositivo, e outra de *Vida de cão*, além de uma imagem no chão.

Dividi as imagens em três grupos ou séries, para considerar possíveis desdobramentos e aspectos conceituais, além da intenção de apresentar o processo como uma narrativa do processo de pesquisa. Por isso nomeei os grupos: *Boa Viagem*, *Travessia* e *Vida de cão*. Esses “títulos” foram colocados nos grupos de imagem e nada mais, sem descrição de material, de dimensões, ano ou assinatura. Isso foi feito como uma tentativa de deixar claro na recepção do trabalho que não se tratavam de objetos individuais, mas partes de um conjunto. Neutralizando o valor individual de cada trabalho, foi possível direcionar a recepção para formas mais subjetivas da leitura do trabalho como um todo.

No grupo *Boa viagem*, coloco a placa (Figura 61) na entrada da exposição e os registros das placas instaladas nas estradas (Figura 62). Estas três imagens, de dimensões 30x40 cm, parecem apresentar a continuidade de uma imagem na outra, dada pela profundidade espacial da fotografia, pelas linhas curvas da estrada, e por estarem uma ao lado da outra. Ainda nesse grupo, duas fotografias de 30 x 20cm (Figura 62).

No grupo *Travessia*, utilizei fotografias feitas durante os trajetos realizados para pesquisa, com quatro imagens de 30 x 40cm, de animais deteriorados pelo tempo vistos de cima para baixo (Figura 63), dando a impressão de estarem quase colados ao asfalto. Nestas fotos não aparece o espaço entorno, apenas o bicho e o asfalto. Incluí ali uma imagem mais isolada que apresenta uma visão em perspectiva, onde o foco está na cabeça do tamanduá, ou no olhar do tamanduá com uma vista da estrada e de sua linha contínua (figura 64). No chão foi colocada, como um tapete, uma imagem de 1,25 x 0,65m que apresenta um tamanduá em dimensões reais sobre um gramado, proporcionando a visão de cima para baixo (figura 65).

No grupo *Vida de cão*, coloco cinco fotografias de documentação das placas instaladas no bairro Luizote de Freitas, nas dimensões de 30x40cm, formando um “dente” ou buraco que é compensado pela presença de uma placa real, igual às que foram fixadas no bairro (Figura 66). Foi apresentada ainda, na parede ao lado, uma série de imagens que não foram aproveitadas nas placas, dos animais da APA, em tamanhos diferentes e uma sobre a outra, sugerindo um empilhamento de animais como gaiolas (Figura 67); e na outra parede,

imagens que documentam meu contato com os animais nas ruas das duas cidades investigadas, estas nas dimensões de 15 x 20cm (Figura 68).

Analisando a exposição percebo que, além de prolongar o trabalho, ela sintetiza todo o processo de pesquisa e apresenta um todo, um outro, ou outros vários, apontando desdobramentos poéticos e fragilidades que podem ser remontadas, reorganizadas acrescentando imagens, adaptando-se a espaços diversos, para melhor perceber isso, trazemos uma série de registros da exposição sob diferentes pontos de vista (Figura 69 a 81). A mobilidade e o nomadismo das práticas artísticas alimentam o nosso desejo poético e a produção.

Concluindo, neste capítulo apresento as inquietações e reflexões que acompanharam a prática artística. Descrevo as ações *Boa viagem* e *Vida de cão* amparadas nas ideias de “lugar” nos enfoques de “lugar praticado”, “*site-oriented*”, e da “arte contextual”, tendo como base o pensamento de Mano, Kwon, e Ardenne. Os trabalhos são resultado de uma série de operações: passagens e percursos, tomadas fotográficas, diálogos, planejamento das ações, impressões das placas, instalação nos espaços escolhidos.

Por meio dos trabalhos tomamos esses lugares como lugares da produção artística, como lugares de questionamentos a respeito do seu uso, da sua função, da sua visualidade. Além disso, a ação procura suscitar reflexões quanto às responsabilidades individuais e de órgão públicos, no que diz respeito à relação do homem com os animais, naqueles contextos. Os lugares são entendidos como lugares de ação, não só por meio da arte, mas possível a todos os usuários: a ação pretende fomentar outras possibilidades de uso e de significação destes.

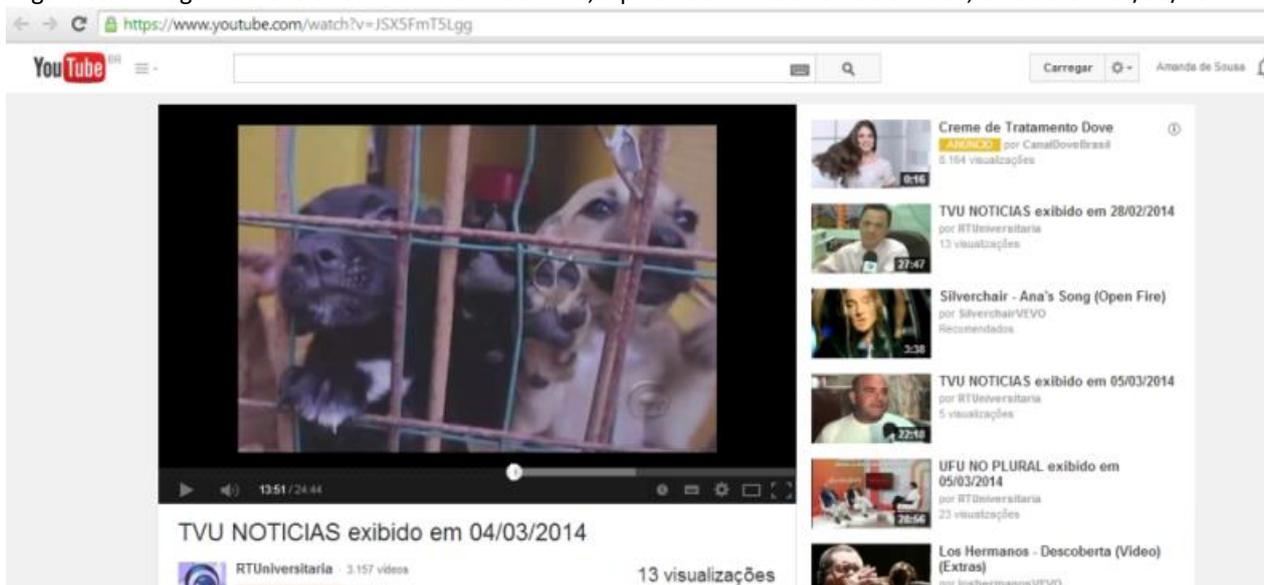
Considero as ações como uma entrega, uma atitude minúscula em relação ao todo do contexto. As implicações políticas dos trabalhos são articuladas a partir das ideias de “partilha do sensível” e de “micropolítica” trabalhadas por Rancière, Bourriaud, Foucault, Guattari e Rolnik. Entendendo que a nova natureza formal da arte se apresenta ao lado das práticas cotidianas podendo ser confundidas com elas, sem o menor problema; é o caráter contextual e relacional que conduz essas práticas artísticas.

Essas ações funcionam como um laboratório que, a partir da elaboração de estratégias e efetivação das mesmas, aponta desdobramentos possíveis para a elaboração de novas estratégias para atuar na relação homem e animal. A exposição aparece então como extensão deste laboratório, pois as imagens de documentação ganham ali outras

significações e possibilidades, o que amplia a discussão e reflexão a respeito deste processo criativo.

A exposição foi divulgada pelo jornal Correio, impresso e online, e pela TV Universitária, por meio de entrevista. Essas divulgações colaboram com o trabalho por colocá-lo em contato com um público que talvez não seja o público de museu, nem os usuários dos espaços das ações, possibilitando que nossa ideia possa ser conhecida por outros (Figuras 59 e 60).

Figura 59 – Imagem de entrevista na TV Universitária, a partir do minuto 13:49 do vídeo, exibido em 04/03/2014.

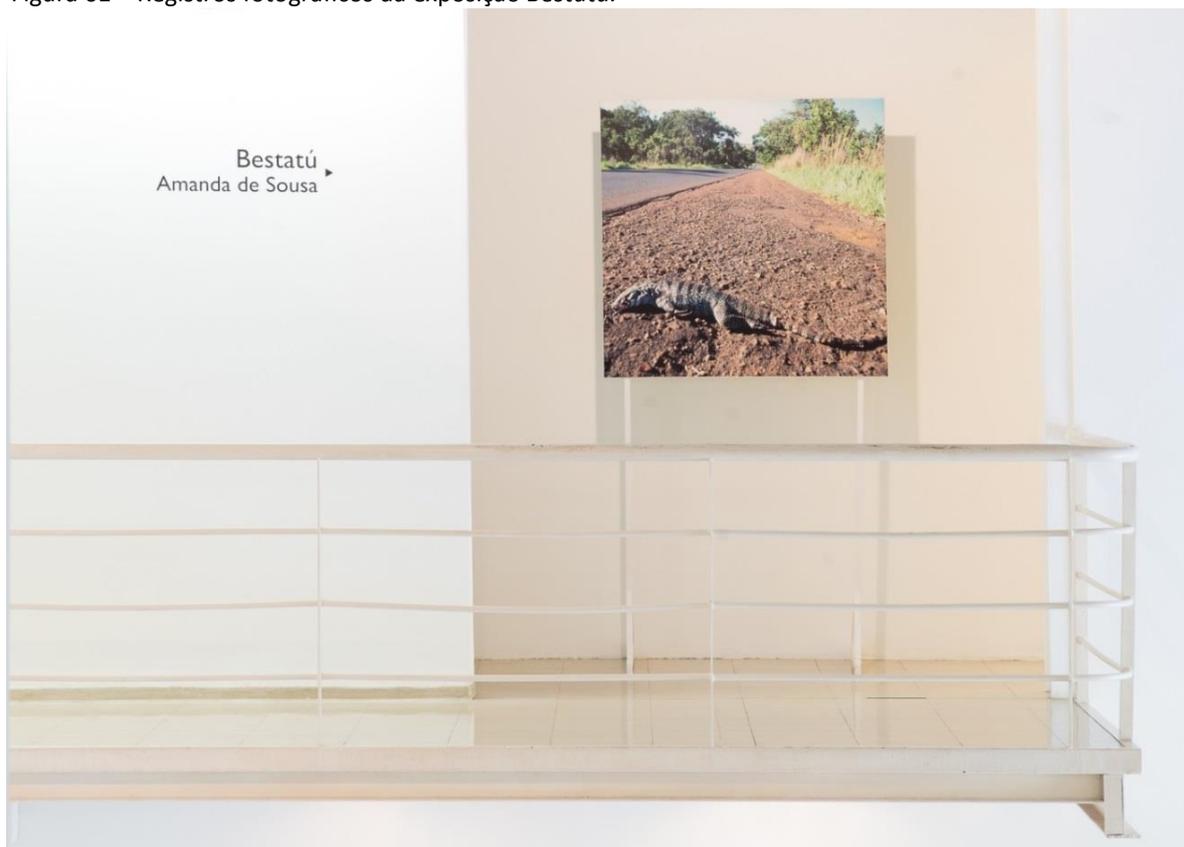


Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=JSX5FmT5Lgg>.

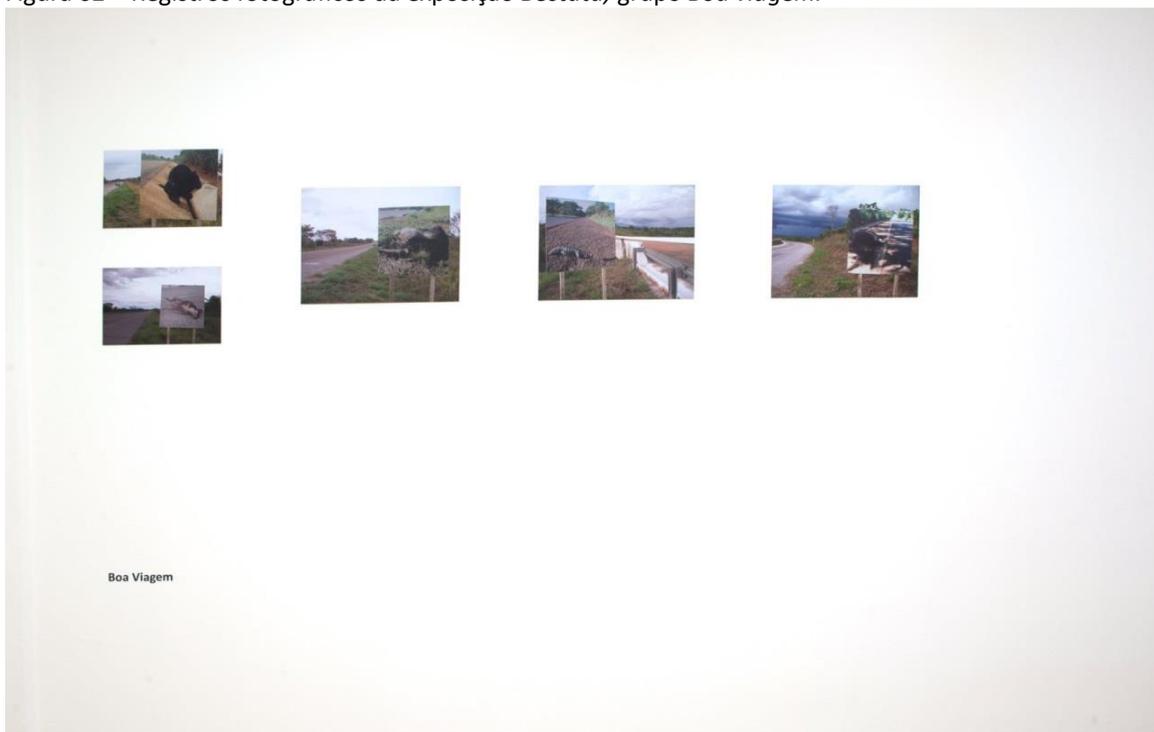
Figura 60 – Imagem do Jornal Correio de Uberlândia, on-line. 21/02/2014.



Fonte: <https://www.correiodeuberlandia.com.br/entretenimento/paisagens-e-animais-viram-personagens-no-museu-universitario-de-arte/>

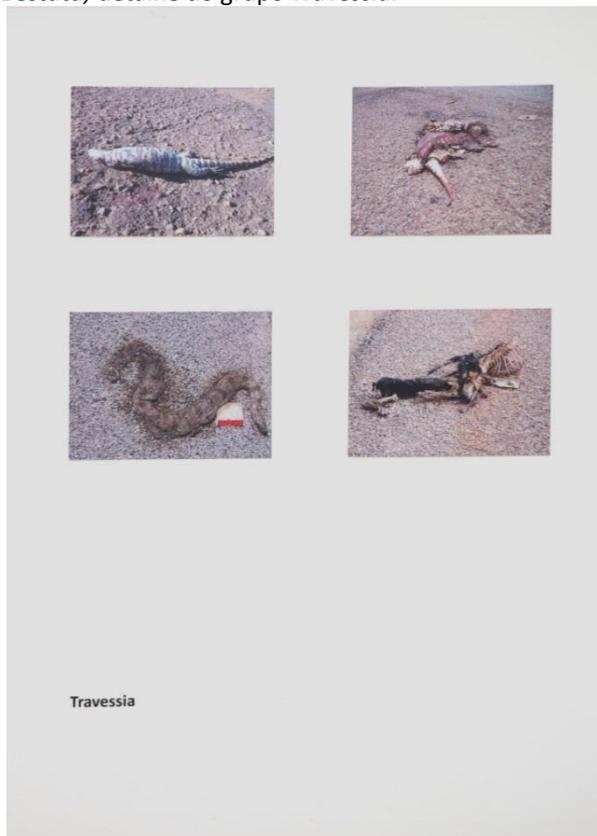
Figura 61 – Registros fotográficos da exposição *Bestatú*.

Amanda de Sousa, 2014. Fotografias: Márcio Spaolonse. Fonte: studiospao@gmailcom.

Figura 62 – Registros fotográficos da exposição *Bestatú*, grupo *Boa viagem*.

Fonte: studiospao@gmailcom

Figura 63 – Registros fotográficos da exposição *Bestatú*, detalhe do grupo *Travessia*.



Fonte: studiospao@gmailcom.

Figura 64 – Registros fotográficos da exposição *Bestatú*, grupo *Travessia*.



Fonte: studiospao@gmailcom

Figura 65 – Registros fotográficos da exposição *Bestatú*, detalhe do grupo *Travessia*.



Fonte: studiospao@gmailcom

Figura 66 – Registros fotográficos da exposição *Bestatú*, detalhes do grupo *Vida de cão*.



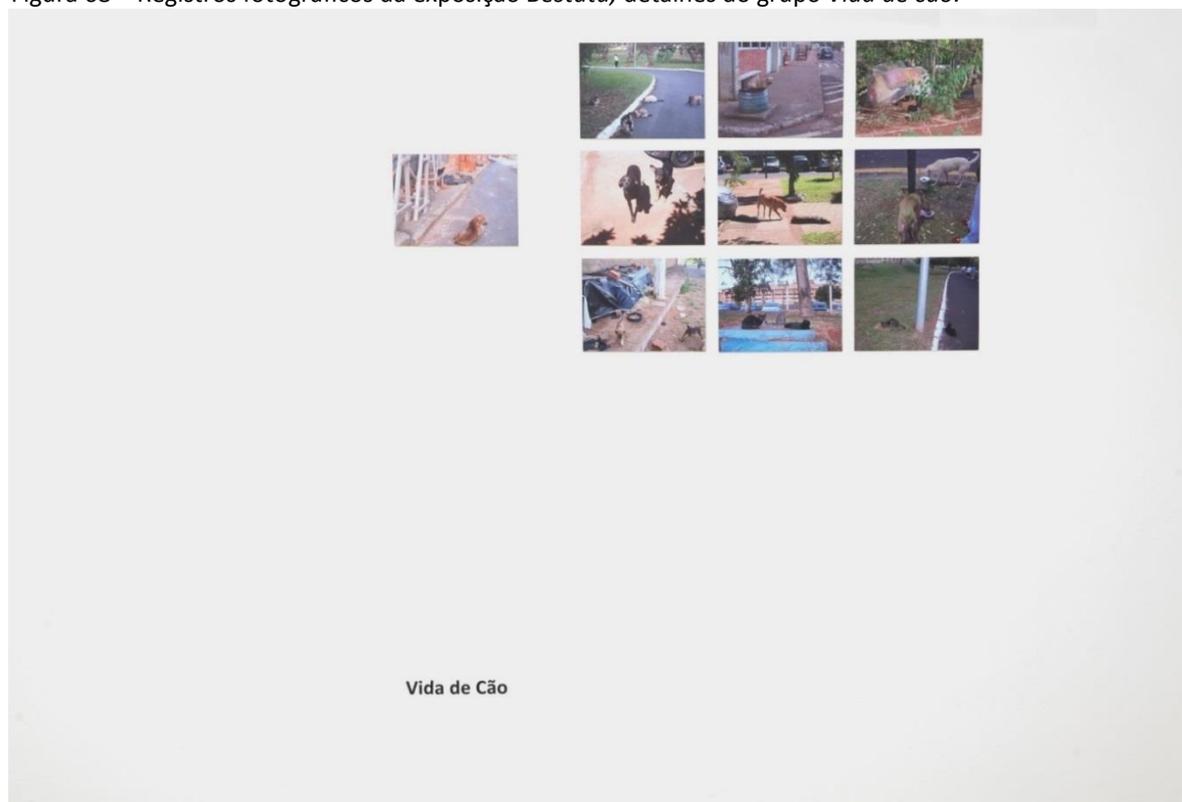
Fonte: studiospao@gmailcom.

Figura 67 – Registros fotográficos da exposição *Bestatú*, detalhes do grupo *Vida de cão*.



Fonte: studiospao@gmailcom.

Figura 68 – Registros fotográficos da exposição *Bestatú*, detalhes do grupo *Vida de cão*.



Fonte: studiospao@gmailcom.

Figura 69 - Registros fotográficos da exposição *Bestatú*, vista da entrada.



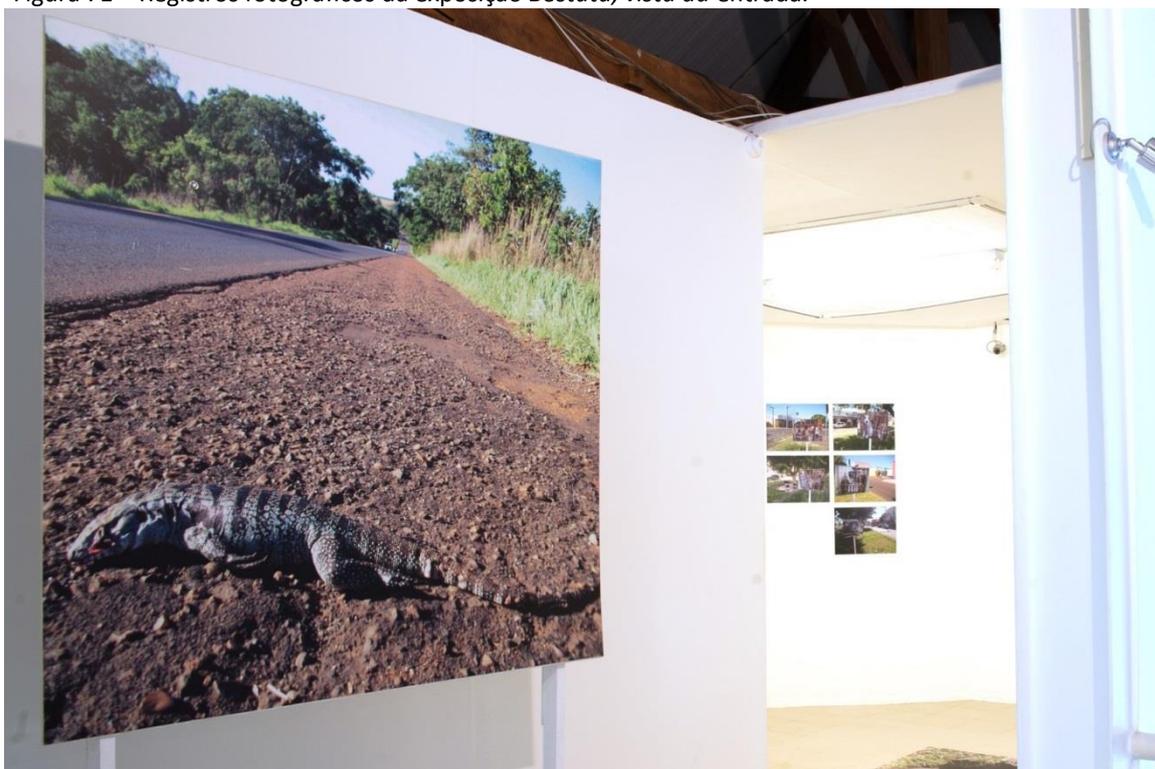
Fonte: studiospao@gmailcom.

Figura 70 – Registros fotográficos da exposição *Bestatú*, vista da entrada.



Fonte: studiospao@gmailcom.

Figura 71 – Registros fotográficos da exposição *Bestatú*, vista da entrada.



Fonte: studiospao@gmailcom.

Figura 72 – Registros fotográficos da exposição *Bestatú*, grupo *Boa viagem* e grupo *Travessia*



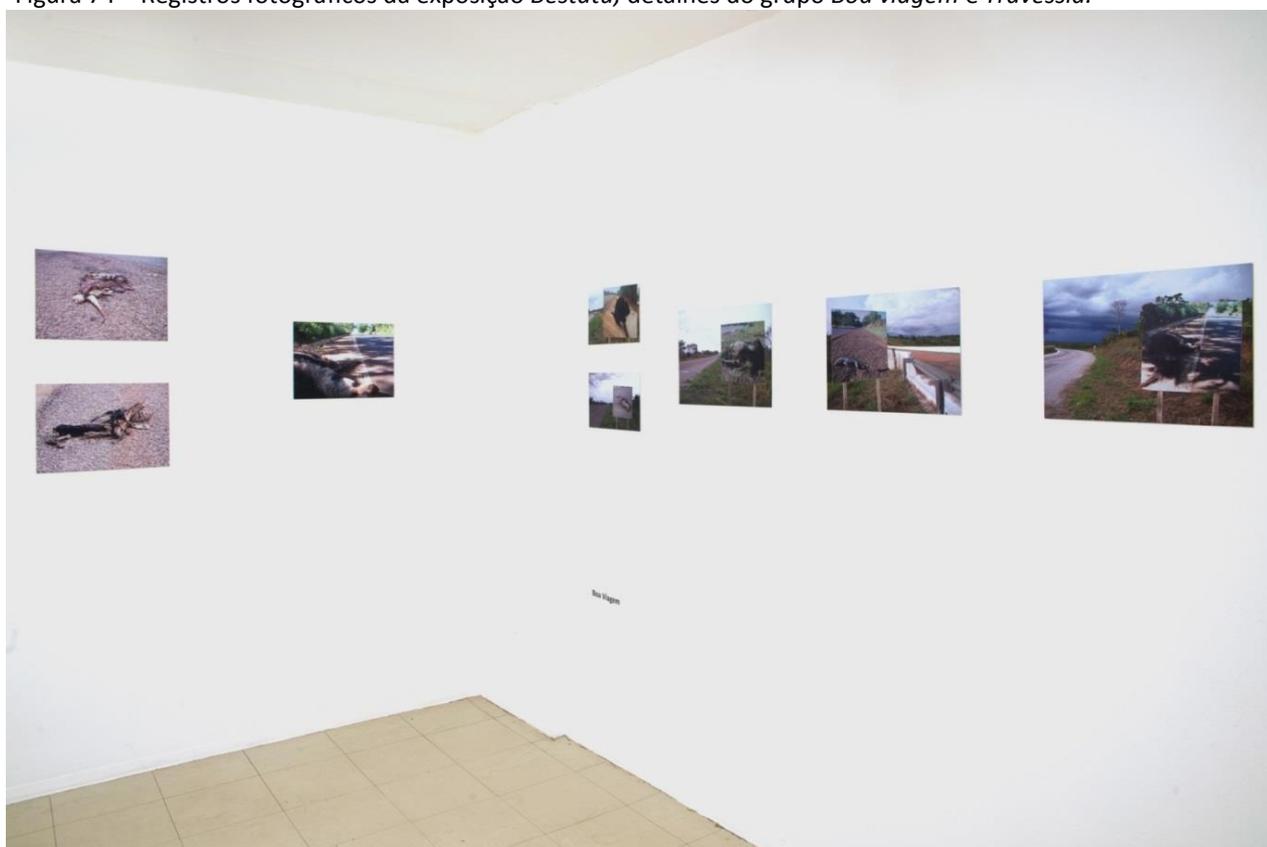
Fonte: studiospao@gmailcom

Figura 73 – Registros fotográficos da exposição *Bestatú*, detalhe do grupo *Boa viagem*.



Fonte: studiospao@gmailcom.

Figura 74 – Registros fotográficos da exposição *Bestatú*, detalhes do grupo *Boa viagem* e *Travessia*.



Fonte: studiospao@gmailcom.

Figura 75 – Registros fotográficos da exposição *Bestatú*, vista da exposição.



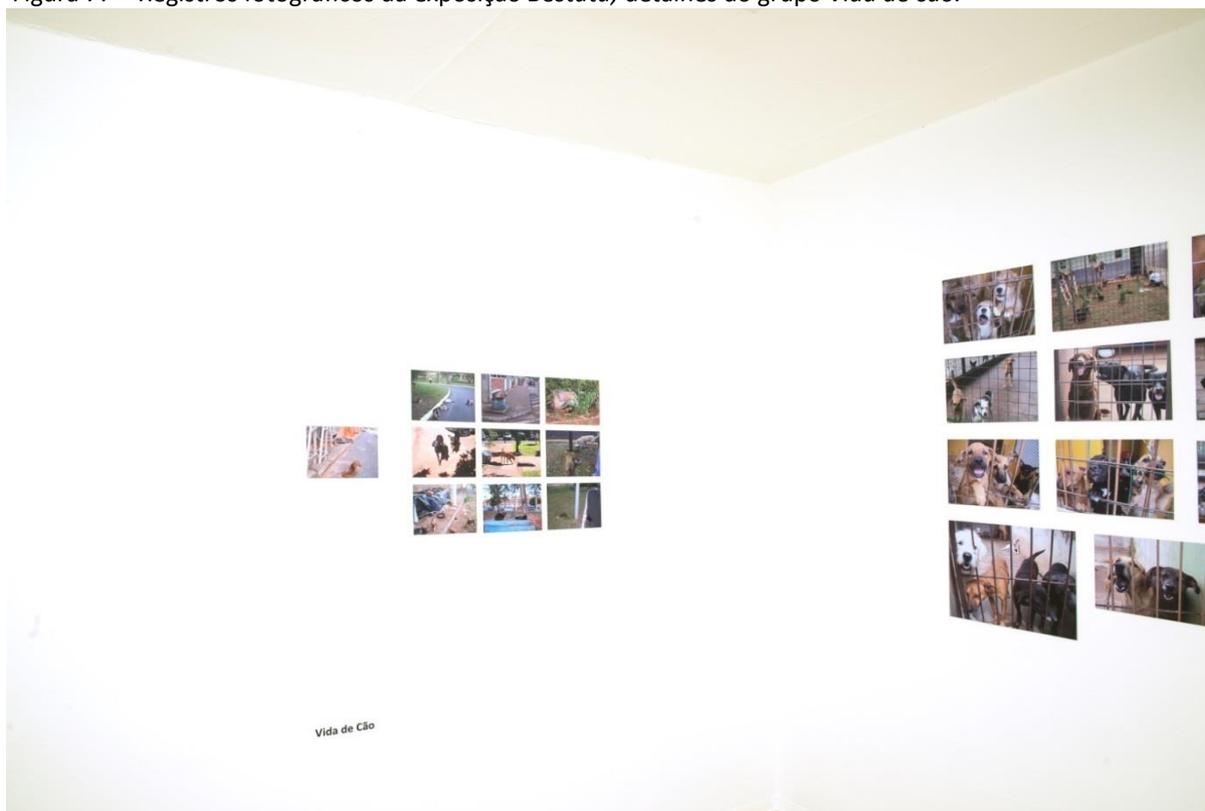
Fonte: studiospao@gmailcom.

Figura 76 – Registros fotográficos da exposição *Bestatú*, detalhes do grupo *Vida de cão*.



Fonte: studiospao@gmailcom.

Figura 77 – Registros fotográficos da exposição *Bestatú*, detalhes do grupo *Vida de cão*.



Fonte: studiospao@gmailcom.

Figura 78 – Registros fotográficos da exposição *Bestatú*, vista da exposição.



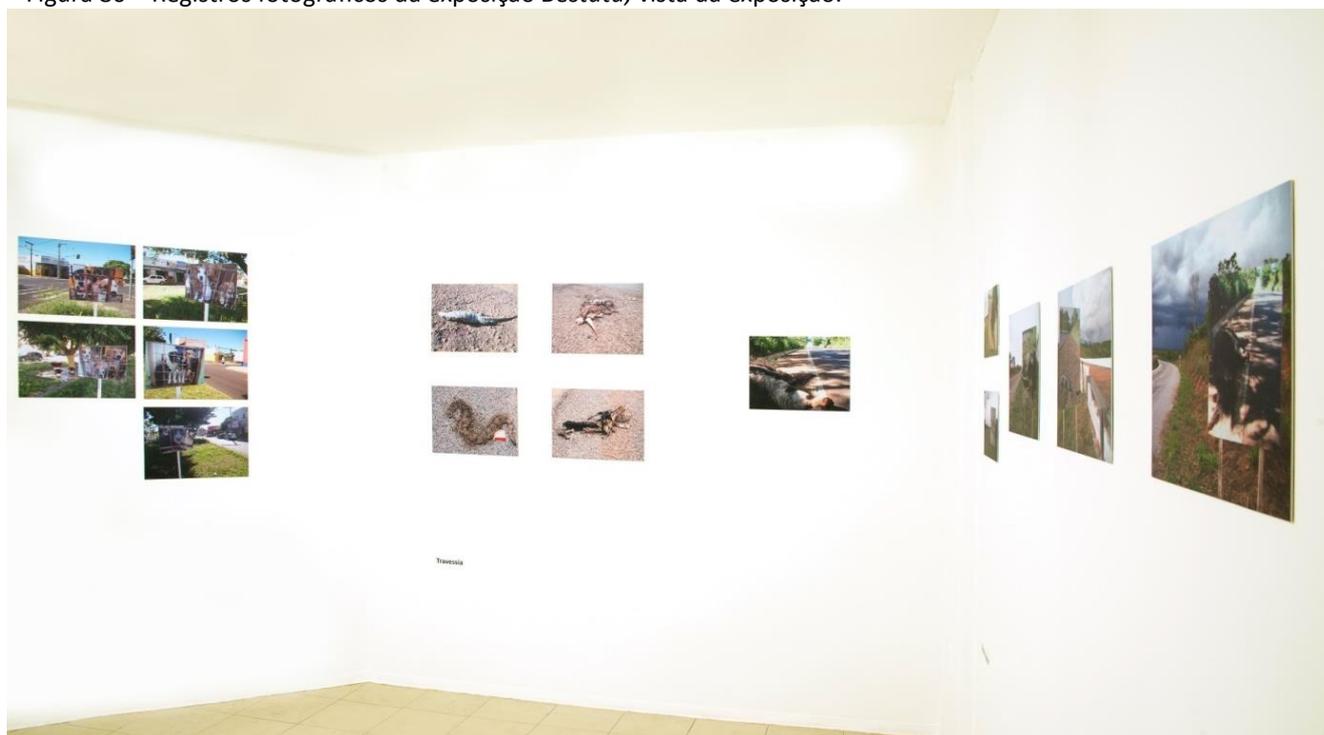
Fonte: studiospao@gmailcom.

Figura 79 – Registros fotográficos da exposição *Bestatú*, detalhes do grupo *Vida de cão*.



Fonte: studiospao@gmailcom.

Figura 80 – Registros fotográficos da exposição *Bestatú*, vista da exposição.



Fonte: studiospao@gmailcom.

Figura 81 – Registros fotográficos da exposição *Bestatú*, detalhes do grupo *Vida de cão*.



Fonte: studiospao@gmailcom.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo abordou as principais questões que desenvolvi durante o período de pesquisa de mestrado. Trata da análise do processo criativo e da produção artística deste período, assim como das características metodológicas, poéticas e políticas desenvolvidas no trabalho. Cabe enfatizar que não há distinção aqui entre pesquisa prática e pesquisa teórica, sendo estes dois aspectos indissociáveis no que chamei “pesquisa”, e que o conjunto de trabalhos apresentados na exposição *Bestatú* é síntese e conclusão desses dois anos de trabalhos.

A pesquisa teve início por um desejo de elaborar ações artísticas no contexto urbano que suscitasse reflexões a respeito das relações que estabelecemos com os animais, nos nossos modos de vida. Para tanto, julguei necessária a aproximação e estudo dos contextos, usando o termo no plural, pois trata-se de um entendimento do contexto de maneira mais ampla, pensando a sociedade capitalista, e dos microcontextos relacionados ao recorte temático. Assim foi feito para melhor compreender os contextos em suas especificidades e compreender de que forma estes interferem em nossas formas de relação com os animais.

Elegi meus lugares de passagem como contexto específico de pesquisa; dentre estas, passagens pelo meu trajeto para o trabalho, caminhadas no bairro, derivas, tanto em Uberlândia quanto em Abadia dos Dourados, incluindo as estradas que ligam uma à outra.

Iniciei as observações do contexto sem saber ao certo que rumos o projeto artístico tomaria; poderia gerar possibilidades de ações artísticas ou me levaria a outros lugares. Além das passagens pelos lugares, as investigações se construíam por observações atentas, anotações, fotografias, conversas com os transeuntes etc.

Percebi a estrada como um lugar potencial de subjetivações e, devido a algumas particularidades, escolhi um trecho da BR 352 como lugar para a ação que denominei *Boa viagem*. Mais tarde percebi particularidades em certo canteiro de importante avenida do bairro Luizote de Freitas, em Uberlândia, que me levaram a defini-lo também como lugar adequado para a ação que chamei *Vida de cão*.

Estas ações surgem de um olhar sensível para a relação homem e animal a partir da constatação de que são necessárias, senão urgentes, ações práticas que possibilitem repensar nossa posição, nossa responsabilidade em relação aos animais com os quais dividimos o mundo, e que se encontram: assujeitados, reificados, esquecidos, abandonados,

e até exterminados. Questiono a ideia de que o homem é um animal superior, e convido o público a olhar nos olhos dos animais que apresento nos trabalhos e a pensar neles. A arte se mostra como ferramenta na produção de uma reflexão que se pretende crítica, nos limites da criticidade já citados neste texto.

Assim, o trabalho atua no cotidiano dos usuários dos espaços ativados pela ação, promovendo encontros, diálogos, desestabilizando as relações engessadas pelas determinações e imposições das lógicas dominantes. Convida à ação direta, à politização das práticas cotidianas.

As duas ações realizadas nesta pesquisa se inserem no campo da arte política por meio de uma crítica quanto à maneira como são tratados os animais, tanto pelas pessoas quanto pelos órgãos públicos. Estas são entendidas como práticas micropolíticas, pois funcionam como pequenos gestos de resistência, atuam em um pequeno recorte da realidade e promovem uma pequena ruptura nas previsibilidades cotidianas.

Elas apresentam uma intenção desestabilizadora que pode abrir possibilidades para gerar outras ações, e representam o desejo de nos reaproximarmos dos animais e da natureza, de nos relacionarmos com os animais de nosso contexto de forma mais justa, considerando seus direitos e necessidades. O trabalho expõe essa ideia estabelecendo uma aproximação entre a arte e a vida.

Esta pesquisa não pretende apresentar apenas as ações artísticas desenvolvidas, mas também uma postura, um posicionamento político e ideológico com relação à arte, bem como em relação ao funcionamento da estrutura social, pois ela determina todas as formas de relação e prática social. Busquei me contrapor a ideais capitalistas e valores individuais, e me aproximar de ideais coletivos e revolucionários.

Intenciono, senão a transformação da sociedade, ao menos interferir no que me afeta, ao menos criar intervalos, ao menos conscientizar-me com o outro do caótico contexto em que vivemos. O ideal, do meu ponto de vista, seria conseguir articular as ideias que visam alcançar as “macrorrelações” com aquelas que visam atuar nas “microrrelações”. Seria conseguir articular prática política com prática artística de maneira mais crítica e consciente.

Penso que se não formos atravessados em nossas práticas por tensões desestabilizantes, que as reorganizem constantemente, e pelo eco das ideologias revolucionárias, seremos sempre dominados pelos aparelhos de Estado (macro poder) e

pelos micro poderes que atravessam nossas relações no cotidiano. E se não existe mais uma ideologia que dê conta da nossa realidade de mundo, podemos então criar microideologias, microutopias, que podem nos ajudar senão a sermos, a nos sentirmos ativos e capazes no mundo.

Por essa razão, agir no nível das microrrelações aparece como única possibilidade. Mas é preciso deixar claro um posicionamento político, para não haver o equívoco de que acredito que apenas ações nas microrrelações podem mudar o mundo; que agir no micro é o suficiente, como se acreditasse ser a melhor forma de agir. Considero, no entanto, ser o que nos resta, no momento, no campo da arte, e pode surtir efeitos interessantes.

Qualquer “microluta” é melhor do que o conformismo e a reprodução dos interesses dominantes. Entendo que nas práticas cotidianas, nas microrrelações que conseguimos estabelecer por meio de nossas práticas, podemos constituir um lugar para a arte hoje. Por isso é desse campo que pretendo me ocupar em minha prática.

Considero que as reflexões e questões abordadas nesta pesquisa não se esgotam aqui, elas podem ser aprofundadas, reelaboradas, transformadas a partir de possíveis desdobramentos destas propostas. E é mais uma vez a sistematização da produção que vai apontar o caminho. A exposição também funciona para possibilitar melhor reflexão a respeito do que foi feito, para mostrar pontos que devem ser retrabalhados, pontos de tensão que sugerem outras possibilidades de ações artísticas e de produções teóricas. Afinal, esta pesquisa é apenas o início de um caminho poético que procuro traçar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. **O aberto: o homem e o animal**. Lisboa: Edições 70. 2012.

ALTHUSSER, L. Un todo complejo estructurado 'ya dado'. In: **La revolución teórica de Marx**. 6. ed. D.F, México: Siglo XXI. 1971. p. 160-166.

_____. Marxismo e humanismo. In: _____. **A favor de Marx**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1979. p. 195-214.

_____. **Aparelhos ideológicos do Estado**. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

ARDENNE, P. **Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación**. Murcia- Espanha: Cendeac, 2006.

AZEVEDO, M. Passeio de sombrinhas: poéticas urbanas, subjetividades contemporâneas e modos de estar na cidade. **Revista Magistro**. v. 8, n. 2, 2013. Disponível em: <<http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/magistro/article/viewFile/2181/1007>>. Acesso em: 23 fevereiro 2014. ISSN: 2178-7956

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. 10. ed. São Paulo: Brasiliense. 1996.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORER, A. Um lamento por Joseph Beuys. In: _____. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BOTTOMORE, T. **Dicionário do pensamento Marxista**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2001.

BOURRIAUD, N. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. 21. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

COSTA, L (org.). **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra capa livraria/FAPERJ, 2009.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

_____.; WOLMAN, G. **Um guia prático para o desvio**. 1956. Disponível em: <<http://www.reocities.com/projetoperiferia4/detour.htm>>. Acesso em: 10 agosto 2012.

DERRIDA, J. **O animal que logo sou**. São Paulo: UNESP. 2002.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 8. ed. Campinas, SP: Papirus, 1993.

ENGELS, F. Humanização do macaco pelo trabalho. In: _____. **A dialética da natureza**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1979. pp. 215- 229.

FABRIS, A. Atestados de presença: a fotografia como instrumento científico. **Locus. Revista de História**, Juiz de Fora: Editora UFJF, v. 8, n. 1. p. 29-40 2002.

FERREIRA, J. Heidegger, Agamben e o animal. **Tempo social, revista de sociologia**. São Paulo: USP, v.23, n.1, p. 199-221, 2011.

FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. 5. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

FLUSSER, V. **Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar**. São Paulo: Duas Cidades. 1983.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes. 1986.

KWON, M. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. (Trad. Jorge Menna Barreto). **Revista Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro: UFRJ, n.17, p.167-187. 2008. ISSN: 1516-1692.

_____. O lugar errado. **Revista Urbânia 3**. São Paulo: Pressa, p.147-158, 2008.

LANCRI, J. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em Artes Plásticas na Universidade. In: BRITES, B.; TESSLER, E. (orgs.). **O meio como ponto zero: Metodologia da pesquisa em Artes Plásticas**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2006.

LUKÁCS, G. **História e consciência de classe**. São Paulo. Martins Fontes. 2012.

MIS. MANIFESTO INTERNACIONAL SITUACIONISTA. In: **Internationales Situationniste**, n. 4, 1960. Disponível em: <<http://www.reocities.com/projetoperiferia6/situ.htm>>. Acesso em 10 agosto 2012.

MANO, R. A condição do lugar no site. **ARS**. v. 4, n. 7. São Paulo, p. 113-119, 2006.

_____. Um lugar dentro do lugar. **Revista Urbânia3**. São Paulo: Pressa, p.101-111. 2008.

MARX, K; ENGELS, F. **Manifesto do partido comunista**. 1. ed. Porto Alegre: L&MP, 2001.

MARX, K. **Manuscritos econômicos-filosóficos**. Disponível em: <www.marxists.org/portugues/marx/1844/manuscritos/cap01.htm>. Acesso em: 16 abril 2013.

_____. O método da economia política. In: **Contribuição a crítica da economia política**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, p. 257-268, 2008.

PASSERON, R. Da estética à poiética. **Porto Alegre**. Porto Alegre: Editora UFRGS, v. 8, n.15, p. 103-116, nov. 1997.

RAMOS, N. **Bandeira Branca, amor**: Em defesa da soberba e do arbítrio da arte. Disponível em: <<http://www.novoscuradores.com.br/artigo-blog/nuno-ramos-publica-texto-sobre-a-polemica-de-quotbandeira-brancaquot>>. Acesso em: 10 janeiro 2014.

RANCIÈRE, J. Da partilha do sensível e das relações que esta estabelece entre política e estética. In: _____. **Estética e Política**. A partilha do Sensível. Trad. Vanessa Brito. Porto: Dafne, 2010. p. 13-20.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins fontes. 2012.

REY, S. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais. **Porto Arte**, Porto Alegre: UFRGS, v.7, n.13, p. 81-95, nov. 1996.

_____. Por uma abordagem metodológica da Pesquisa em Artes Visuais. In: BRITES, B.; TESSLER, E. (orgs.). **O meio como ponto zero**: Metodologia da pesquisa em Artes Plásticas. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2006.

RIBEIRO, G. Arte e comunidade entre ideologia e utopia. In: GERALDO, S. G. (org). **Trânsito entre arte e política**. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2012.

SAES, D. Democracia e capitalismo no Brasil. In: **República do capital**: capitalismo e processo político no Brasil. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2001. p. 107-134.

_____. O lugar dos conceitos de “Estrutura” e “Instituição” na pesquisa em educação. In: **Cadernos Ceru**. São Paulo, v.23. n.1, p. 281-296, 2012.

SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

THOMAS, K. **O homem e o mundo natural**: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800). São Paulo: Schwarcz, 1989. p.110- 217.