

## CRUZAMENTOS, ESQUINAS E A SITUAÇÃO DO LUGAR: AÇÕES ARTÍSTICAS EM CONTEXTO URBANO

Beatriz Rauscher  
Programa de Pós-Graduação em Artes  
Universidade Federal de Uberlândia

### Resumo

Este artigo tem como propósito trazer considerações sobre a transversalidade nas artes visuais, tendo como objeto de análise dois trabalhos, distantes no tempo, porém inseridos dentro de um mesmo corpo de indagações sobre a cidade, por meio de processos artísticos. Os cruzamentos que eles revelam estão na proximidade do campo da Arte com o das Ciências Sociais. Ao justapor trabalhos distantes no tempo, observo alguns pontos que os caracterizam como pertencentes a um campo que o teórico francês Paul Ardenne chama de *Art contextuel*. Nesse sentido, as colocações postas neste texto trazem a discussão sobre a criação artística em espaço urbano, notadamente em espaço público, considerado como um *lugar* da arte e da interdisciplinaridade.

Palavras-chave: arte em contexto urbano; poéticas da cidade; lugar.

### Abstract

*The purpose of the present article is to present some considerations about the issue of transversality in the area of visual arts, by taking into account, for the analysis, two works which, in spite of being distant in terms of time, are, nevertheless, inserted in the same field of inquiry, through artistic processes, concerning the city. The crossroads which they reveal are situated on the boundaries between the fields of the Arts and the Social Sciences. By juxtaposing works which are distant in terms of time, I could observe some points which characterize them as belonging to a field which the French theoretician Paul Ardenne called Art contextuel. Thus, the ideas presented in this article give rise to a discussion about the artistic creation in the urban space, notably in the public space, which is considered to be a place for the Arts and for interdisciplinarity.*

*Keywords: Art in the urban space; poetics of the city; place.*

## TECER COM O REAL

A arte se distingue das outras disciplinas que visam o desenvolvimento do conhecimento científico porque trabalha no (e o) campo do sensível. O pesquisador que se aventura por este campo deverá, como coloca o teórico Jean Lancri, “operar entre o conceitual e o sensível, entre a teoria e a prática, entre a razão e o sonho” (2001, p.19). A palavra, “entre”, ele diz, revela um trânsito, um ir e vir do pensar ao fazer, da razão à imaginação e aí está a originalidade de toda pesquisa em arte.

Vou então tratar da pesquisa que estou desenvolvendo e de seus atravessamentos: como ela se ancora na relação teoria e prática para pensar a própria arte via paradigmas e processos; sua inserção no espaço público; sua relação com conceitos e práticas de outros campos do conhecimento. Para

tanto, quero me amparar nos teóricos Paul Ardenne, Cristina Freire e Armando Silva, entre outros, para ensaiar algumas reflexões sobre dois trabalhos que realizei na cidade de Uberlândia, em Minas Gerais, nos anos de 2004 e 2008.

O primeiro trabalho foi concebido para a instalação *Imagens estilhçadas*, apresentada no Museu Universitário e Arte (MUNA) da Universidade Federal de Uberlândia, e recebeu o nome *Isso foi*; o outro, intitulado *Planta-se placas*, caracterizou-se como uma ação em espaço público, nos quadros do projeto *Arte Urbana* proposto e promovido pelo Setor de Artes Visuais da Secretaria Municipal da Cultura.

Para abordar o modo de operar do pesquisador da arte, Jean Lancri retoma a idéia da *posição trivial* que Roland Barthes apresentou na aula inaugural do curso que proferiu no *Collège de France*. Lancri pergunta sobre o que faz o artista-pesquisador senão “espreitar como uma prostituta, no cruzamento da Estética, da História da Arte e das outras Ciências Humanas?” (2002, p.24). Para ele, este princípio já se coloca na atuação do artista-pesquisador ao cruzar uma prática artística e uma prática textual. Assim, ele diz, é na *posição trival* e na realização desse *trabalho impuro* que reside a virtude do artista-pesquisador. Ainda, para situar o lugar do pesquisador do domínio da arte em relação ao pesquisador do domínio do científico, Lancri reafirma o campo da arte como um campo de atravessamentos. Para ele (2002, p.33), a pesquisa em arte “mira o campo da criação e é esta mira que tenciona e *intencionaliza* cada um dos outros campos que ela atravessa (os da produção, da invenção, da descoberta, mas também os da Estética, da História da Arte, da Antropologia, da Psicanálise)”. Diz ainda que, ao atravessar esses e outros campos do conhecimento, a arte demonstra sua força e sua fraqueza, sua dificuldade e, simultaneamente, sua nobreza, sua ambição e sua simplicidade.

Assim, a pesquisa na qual os trabalhos que quero tratar estão ancorados reúne ações que se dão na esfera das operações da arte e, ao mesmo tempo, no espaço público, entendido aqui como ambiente urbano, social e cultural. Estas esferas vão implicar campos diferentes de reflexão, para a concepção e a fundamentação do trabalho, e, ainda, serão chaves determinantes para o seu deciframento.

Os trabalhos aqui descritos têm, na cidade, não apenas o ponto de partida, mas, antes, sua matéria e, desse modo, terão implicações na própria percepção desse contexto urbano. Sendo assim, podem ser pensados em sua inscrição no campo que Paul Ardenne denomina como o da *Art Contextuel*<sup>1</sup>. Contexto é aqui entendido como o conjunto de circunstâncias nas quais se insere um fato e que estão em situação de interação. O *contexto*, etimologicamente, diz Ardenne, vem do latim *contextus*, de *contextere*, *tecer com*. Uma arte contextual, ele explica, “agrupa as criações que se ancoram nas circunstâncias e se mostram preocupadas de *tecer com* a realidade” (2004, p.17).

Assim, Ardenne reúne sob o termo *arte em contexto real* as diversas manifestações que têm na cidade sua matéria e seu corpo. A *arte em contexto* é definida por ele “como uma arte de ação, da presença e da afirmação imediatas”, que se liga a uma realidade concreta à qual o artista se ata a sua medida e a sua maneira. “Ente todos os espaços da realidade aos quais ele deseja se atar, a cidade é daqueles aos quais se aficiona particularmente”, afirma o autor (2004, p.87).

### **A CIDADE COMO LUGAR DE CRUZAMENTOS**

Sabemos que a cidade é objeto de interesse das diversas áreas do conhecimento. Armando Silva diz que as disciplinas como Antropologia, Semiótica e Psicanálise devem se encontrar com a vida cotidiana das metrópoles, e coloca, ainda, que a “literatura urbana ou a arte urbana, para merecerem esse nome têm que ser fortes” (2002, p.15). Por imergir da ordem das coisas concretas, a arte em contexto abandona o território do idealismo, desse modo, Silva (2002) qualifica-a como *desencantada*.

A cidade é um espaço público por excelência; lugar de trocas e de encontros: da arte com o público; do artista com o outro, em termos de uma proximidade que pode tomar diversas formas, às vezes afetiva, outras vezes, polêmica. Assim, diz Ardenne, a arte se inscreve na cidade numa relação encarnada, não mais ilustrativa, mas, sim, vivida (2004). Para o artista, a cidade se transforma em *lugar* que, nas colocações de Cristina Freire, é o “território vivencial, definido por espaços densos de sentidos, onde o psíquico e o social se fundem aos traços da memória individual e coletiva” (2006,

p.114). No entanto, a abordagem feita pela arte é diferente daquela relativa às ciências sociais, que quer estudar e compreender a cidade, pois vai agir sobre esse cenário para participar de sua construção a partir desse lugar singular que é do cidadão e também do artista.

A partir dessas reflexões, podemos generalizar que o artista que leva em consideração o contexto urbano age em três momentos diversos na construção de sua obra. Em primeiro lugar, age como um *prospector*: em interação com as coisas cotidianas, suas ações se desencadeiam no trânsito e no caminhar pela cidade, nos quais ele investe o seu próprio corpo. Ao percorrer uma cidade, cada cidadão dá a ela uma ordem particular, assim também o faz o artista; e ele tomará as experiências vividas nesse contexto para reelaborá-las e resignificá-las. Ardenne explica: o artista contextual é o caminhante que adota o ritmo do *flâneur* celebrizado por Baudelaire que percorre os espaços “de modo físico-mental, com a finalidade de exploração” (2004, p.89). Sendo assim, opta por construir percepções a partir do *lugar* que nos constitui socialmente (SILVA,2001).

O segundo momento desse processo aproxima o artista do *ativista*: ele analisa o instante e age com base nos dados que toma do contexto. Aí “sua ação vai se revelar tanto afirmativa e voluntariosa (ocupando este terreno sem o aval de ninguém) quanto prospectiva e experimental (...)” (ARDENNE, 2004, P.12). É quando a arte se deixa atravessar pelo discurso da ética e da cidadania, sem abrir mão do sensível e dos processos artísticos. Mais que um produtor de formas, diz Ardenne, o artista, se transforma em ator, personalidade de uma ação, às vezes ativista e crítico, cuja postura, mais social do que no isolamento no ateliê, o torna engajado, perturbador e vigilante: aquele que vigia os fatos e ouve seus ruídos. Do mesmo modo, Silva (2001, p.XXI) coloca que a prática de uma arte como manifestação urbana “ativista” pode ser uma das “diferentes maneiras (que os cidadãos têm) para significarem-se como seres da cidade.”

O terceiro momento desse processo é aquele em que o artista busca legitimar o seu trabalho como arte. É quando ele assume os papéis do documentarista e do arquivista. Freire (2006) observa que, muitas vezes, o processo de trabalho artístico assemelha-se ao do cientista social pelo fato de o artista se valer de seus instrumentos e métodos de trabalho. O uso de filmes,

fotos e mapas entre os artistas tem o propósito – ela diz – de elaborar o “contato com a realidade social complexa na qual buscam revelar toda a extensão e nuances dos lugares em seus conteúdos simbólicos, identitários, históricos, arquitetônicos etc” (FREIRE, 2006, p.108).

Passo então à descrição sucinta dos dois trabalhos, apresentando as intenções postas em suas concepções e aplicando a eles o esquema descrito acima.

## **DOBRANDO AS ESQUINAS**

### **A prospecção: olhar a calçada**

*Isso foi* é uma instalação com pedaços de troncos de árvores que surge ligada a vários outros trabalhos nos quais usei exclusivamente a fotografia. Ela intencionou reunir, no espaço de exposição do museu, os troncos, objetos daquelas fotografias. Nesse trabalho, eles foram deslocados das calçadas da cidade, onde são usados como banquinhos (quando alguma árvore da calçada é cortada, os troncos são seccionados em vários pedaços de em uma altura própria para sentar e ali permanecem). Trata-se de uma prática cultural porque eles podem ser vistos em muitos lugares da cidade e revelam um hábito cotidiano de sentar nas calçadas à porta das casas. Assim, tais pedaços de árvores criam espaços de encontros. Esses arranjos, de forte presença nesse espaço urbano, mostram que a cidade é desaparelhada para o lazer, que as casas são pequenas e quentes e que, nesse contexto, se explicita que suas identidades espacial e cultural estão intrinsecamente ligadas.

Para Armando Silva, “a cidade corresponde a uma organização cultural de um espaço físico e social. Enquanto tal, uma cidade tem a ver com a construção dos seus sentidos”. O estudo de Silva, nessa pesquisa, me permitiu pensar a cidade a partir do seu espaço utópico e observar que esta prática se relaciona, como sugere o autor, com “os seus imaginários, os seus desejos, as suas fantasias, que se realizam com o vida diária” (2001, p. 77).

Levada por essas reflexões, retomei, em 2004, um projeto de 1999 que havia sido idealizado para que acontecesse no espaço de exposições da Oficina Cultural de Uberlândia, onde seriam apresentados em uma instalação, além de fotografias e imagens impressas, 80 troncos das calçadas, dispostos sobre o piso da sala de exposições (fig.1). O projeto foi adaptado em

2004 ao espaço do Museu Universitário de Arte (MUnA) para fazer parte de uma instalação com imagens projetadas<sup>2</sup>



Fig1. Beatriz Rauscher. *Diário das Calçadas*, fotografia / *Silva e Urbis* – Esboço de projeto para instalação na Oficina Cultural de Uberlândia, 1999.

Reunir os pedaços de árvores naquele arranjo ainda incitava minha curiosidade. Acreditava na potência que se desencadearia através da junção daqueles fragmentos: cada um portador de uma identidade vegetal dada pela memória da árvore e, ao mesmo tempo, cada um deles invocando a afetividade que se estabeleceu pelo o contato com os seus usuários das calçadas.

### **A ação: reunir os pedaços**

Com um pequeno caminhão (fig.2), em um sábado, durante todo o dia, cruzei as ruas da cidade parando diante das casas onde se viam os troncos de árvores na calçada. As pessoas, na maior parte das vezes, estavam reunidas ali, algumas em pé, outras sentadas nos tronquinhos com as crianças em volta. Eu dizia do meu interesse em fotografar tais objetos, mostrava fotos dos trabalhos, e dizia que gostaria de expor os próprios objetos que deram origem às fotos. Perguntava, então, se me emprestariam seus banquinhos. Estava travado um diálogo em torno do inusitado. Nesse momento, revelava-se uma dimensão do trabalho sobre a qual, no momento da elaboração daquele projeto, eu não poderia suspeitar.

Fui descobrindo, entre outras coisas, que algumas pessoas se lembravam da árvore e falavam dela com entusiasmo; algumas falavam da qualidade da madeira. Em geral, revelavam muito apego por aqueles objetos. Algumas ainda se queixavam de que eles eram constantemente roubados.

Todos se lembravam do corte, de onde ele tinha ocorrido e da sorte que tiveram em ganhar ou ficar com um pedaço daquela árvore que agora servia para sentar.



Fig.2 - Coleta dos troncos – documentação do processo, 2004.

### **Coleção/arquivo: os fragmentos de memória**

A partir dessa operação, os cortes de árvores estariam, agora, eles mesmos, apresentados em uma exposição junto com suas fotografias. Associei o termo *Isso foi* à reunião de cortes de caules de árvores postos no museu (fig.3). Tais cortes foram deslocados de seu contexto para remeterem aos seus lugares de origem, ou seja, às calçadas da cidade.



Fig.3 – Beatriz Rauscher. *Isso foi* vistas parciais da exposição *Imagens estilhaçadas*, no Museu Universitário de Arte (MUnA-UFU) 2004.

Como se inseriram em um contexto de pesquisa sobre a imagem fotográfica, desejei aproximá-los do modo pelo qual Roland Barthes pensou a fotografia. Vi-os como objetos que carregavam a idéia de índice de uma árvore ausente. Como na fotografia, se via neles a árvore, como realidade e como passado. Se é possível ver em toda fotografia algo que, como expôs Barthes,

não está recalcado, mas visto com indiferença (1984, p.116), o mesmo se dava na percepção daqueles objetos. A intenção de resgatar a qualidade de árvore daqueles objetos, ao levá-los para a exposição, era tirá-los da indiferença. Isso se dá especialmente na ação de resgatá-los das calçadas; no diálogo que se travou em torno dos assuntos: árvore, calçada, cidade e arte.

## OS POSTES DE ILUMINAÇÃO

### A prospecção: ainda a calçada

O trabalho *Planta-se placas* é herdeiro do conjunto de fotografias reunidas sob o título *Diário das calçadas*<sup>3</sup>. Estas fotografias trazem situações banais observadas nas calçadas dos bairros residenciais da cidade de Uberlândia, onde se pode observar a calçada como um dos lugares desprestigiados da cidade contemporânea. O foco de interesse dessas imagens é a documentação da dissipação das velhas sibipirunas. Esta documentação foi possível pelo registro dos vestígios encontrados: restos enraizados no chão; podas radicais; escleroses provocadas através de talhos nos caules; fragmentos de troncos deixados nas portas das casas (fig.1) e, por fim, as placas, postas nos postes de iluminação, com a frase: “corta-se árvores” seguida de um número de telefone (fig.4).

As frases “cortamos árvores” e “corta-se árvores”, escritas em placas feitas a mão, mais que o oferecimento de um serviço (como tantos outros que têm a cidade como suporte), funcionam para o trabalho a partir na frequência da sua repetição. Entendendo que *Diário das calçadas* não esgotou a questão, este trabalho recolocou o olhar para este dado da realidade, tomando as próprias placas como estratégia. Assim, em *Planta-se placas*, a *situação do olhar*<sup>4</sup> desdobra-se em *situação do lugar*, ou de uma fração localizada do espaço urbano.

Nessa produção, realizada quatro anos depois da primeira ação, existe, de minha parte, a consciência de que a cidade não pode ser pensada como um todo homogêneo, não só quando se trata de produção, mas também no que tange à recepção. Considerarei, conforme Simon Sheikh (2008), que o trabalho em espaço público deve empregar outras noções de espacialidade e de temporalidade. Para ele, o projeto artístico urbano contemporâneo é diferente do modelo do trabalho formal e autônomo, ou seja, formas

(arquitetônicas ou escultóricas) produzidas segundo uma matriz modernista. Em consonância com este princípio, Cristina Freire afirma que trabalhos ligados a seus contextos rompem com o “anacronismo da concepção moderna de espacialidade abstrata (...). O que passa a interessar é o conceito operatório e construtivo de lugar, em suas especificidades e densidades simbólicas” (2006, p.107).



Fig.4 Beatriz Rauscher. *Diário da calçadas*, fotografias, (80 x 35 cm cada ), 2006.

Deve-se então, tomar como ponto de partida a noção de diferentes campos. Trabalhos e projetos que se relacionam a um conjunto específico (a quem se dirige) em oposição ao modelo genérico que emprega uma noção de esfera pública burguesa (SHEIKH, 2008, pp. 127-128).

### **A ação: plantar dúvidas**

Entendendo, a partir de Sheikh, que projetos de arte pública acarretam audiências diferentes e noções diferentes de recepção, o trabalho *Planta-se placas* envolveu a interferência na transmissão de uma mensagem já assimilada no espaço urbano local<sup>5</sup>. Configurou-se, ele mesmo, como a transmissão de uma mensagem. Visou o mesmo público da mensagem original - este público se encontra em trânsito de carro pela cidade - habitualmente usuário do tipo de serviço que se oferece através das placas.

Assim como em *Isso foi* o trabalho teve a intenção de chamar atenção para a presença-ausência das árvores nas calçadas, a intenção agora

foi chamar a atenção para as placas, a fim de tirá-las da indiferença a que o hábito as levou e, novamente, trazer para o trabalho a discussão sobre a construção do espaço e da paisagem urbana. As placas sofreriam, assim, uma interferência que remeteria para o órgão oficial do município responsável, justo, por zelar pelo patrimônio vegetal urbano. Assim o número de telefone da Secretaria do Meio Ambiente de Uberlândia foi impresso em adesivos na dimensão adequada para substituir o número de telefone existente na placa. O número foi grafado em letras manuscritas (como são nas placas) sobre o fundo laranja. Optou-se pela cor laranja por ser tradicionalmente usada no espaço urbano para sinalizar obras nas vias públicas.



Figura 5 – Documentos da ação *Planta-se placas* –Uberlândia MG, 2008.

Para este trabalho, alugou-se uma pequena caminhonete para levar a escada que seria usada na ação. Foram aderidos nas portas e no capô do carro sinais de proibido sobre uma figura de uma motosserra. O título da ação *Planta-se placas* foi grafado em letras manuscritas sobre o sinal cor de laranja e foi também colado na caminhonete. Foram criados adesivos menores para serem colados no poste, na altura da visão do pedestre, indicando que se tratava de uma intervenção urbana. As pessoas<sup>6</sup> que participaram da ação

vestiram-se com macacões cor de laranja, como os usados pelos funcionários dos serviços urbanos (fig.5).

Foram produzidos e colados 100 adesivos com o propósito de chamar a atenção das pessoas em trânsito para dois fatos: o primeiro dizia respeito à placa em si sua incidência nos postes, interferindo, junto com tantas outras (de publicidade regular e irregular), na paisagem urbana; o outro era concernente à própria mensagem daquelas placas, que podem ser lidas como que insistentemente afirmando o corte de árvores. Entendeu-se que a leitura da placa colocaria uma indagação: seria a própria Secretaria do Meio Ambiente que estaria oferecendo o serviço do corte de árvores? Acreditou-se que esta contradição poderia instalar a discussão da percepção da cidade pelos moradores e seus pontos de vista sobre o lugar em que vivem.



Figura 6 – Documentos da ação *Planta-se placas* – Uberlândia MG, 2008.

Assim como foi observado no trabalho descrito anteriormente, a própria ação, no contexto urbano, constitui-se em fator preponderante da constituição do trabalho. Novamente, a ação se deu num sábado, e os moradores poderiam ser vistos no seu trânsito despreocupado de fim de semana, ou reunidos nas calçadas em animadas prosas, como é comum nas cidades do interior do país.

A observação de pessoas indo a campo, investidas de um aparato que forjava os serviços urbanos, vestidas de macacão laranja, parando diante de cada poste, tirando a escada da caminhonete, subindo a escada para colocar os adesivos nas placas, registrando tudo com câmeras de

vídeo e de fotografia, chamava muito a atenção e revelava “um trabalho”, um “estar em obra”. Entende-se que o “artista escolhe investir na realidade na maneira de um acontecimento” (ARDENNE, 2004, p.12), daí o caráter performático que foi investido no trabalho, apelando para uma estética da linguagem teatral.

Novamente, se estabelecia um diálogo diante do inusitado: por que algumas pessoas ocupavam o seu dia de lazer fazendo um trabalho que seria da prefeitura? (ou não?). Quem havia nos investido do poder de interferir na cidade desse modo explícito? Se éramos artistas, por que nos interessávamos por aquelas placas? Qual era a nossa intenção ao subverter aquela mensagem? Questões que colocavam “em trabalho” problemas relativos aos limites entre arte e esfera pública; arte e cidadania. Perguntas que não se esperava que fossem respondidas pelo trabalho, mas que cumpriram sua função de colocar, de modo simbólico, o diálogo sobre o eco, o ético e o estético, motivados pelo contexto da cidade, da calçada, das placas, das árvores ou ausência delas.

### **Arquivo/resíduo: quando o documento falha**

Sabemos que esse diálogo às vezes só se insinua, outras vezes, só se realiza através de olhares, e que, neste sentido, muitas perguntas ficam sem resposta. Para Ardenne (2004), o artista põe em obra uma estética comunicativa, cuja troca será garantida pela natureza simbólica da obra.

Devido ao seu caráter circunstancial, este *Planta-se placas* ressoou apenas por mais alguns meses tanto nas ruas (até que as placas fossem retiradas) como no espaço expositivo apoiado nos documentos da ação (incluindo a indicação dos locais onde estavam as placas que sofreram a interferência). Não podemos dizer que havia aí uma intenção de indistinção entre documento e obra, pois ele seria apenas o seu resíduo e “índice de sua ausência” (FREIRE, 2006, p.113).

Sabemos que a experiência do trabalho é insubstituível, o que leva Cristina Freire (2006) a indagar como se pode incorporar o transitório e buscar a permanência de algo que definitivamente escapa? Não sendo mais a obra concebida para o museu e seu documento, do mesmo modo, não tendo a potência de substituí-la, servirá, no entanto, como explica Ardenne, para

reformatar o sentido dado ao “por à vista”<sup>7</sup>, ou seja, a maneira como as obras de arte, tradicionalmente, têm se apresentado aos olhos do espectador. Para ele, abandonando o museu, a obra e a arte podem “aderir ao mundo, ocupando lugares diversos para oferecer ao espectador uma experiência sensível original” (ARDENNE, 2004, p.28).

### **ATIVAR O LUGAR DA IDENTIDADE**

Em *Isso foi*, a apropriação dos caules cortados promoveu um deslocamento operacional na perspectiva da pesquisa: das primeiras fotografias no local em que as árvores foram cortadas à ação de recolher os próprios fragmentos de troncos em um caminhão e apresentá-los em exposição. A ampliação do gesto físico imposto pelo trabalho, mais que um salto operatório, determinou a intensificação da percepção de uma determinada situação urbana. Outro aspecto foi o contato que a própria ação estabeleceu com os moradores da cidade. Eles falaram deles próprios, dos banquinhos, dos vizinhos, da arte e das árvores, e este fato os trabalhou, trabalhou-me e tornou-se um dado constituinte e significativo para o trabalho.

Em *Planta-se placas* se dá o mesmo deslocamento operatório da fotografia à intervenção direta em espaço público (as calçadas). Nesse caso, a interferência na publicidade informal, presente neste espaço, partiu de uma percepção de que o enunciado dessas placas faz transbordar o mero oferecimento de um serviço. Assim, esta mensagem – recorrente - entendida como uma *imagem*, no sentido de Silva<sup>8</sup>, colocou em obra conteúdos simbólicos e identitários: a imagem de um lugar, de uma cultura, de uma maneira de ser.

Para o pesquisador colombiano, a construção do imaginário urbano passa “por múltiplos estandartes de narrativas cidadãs, mas por baixo de todos os seus relatos corre, como fonte primária de um acontecimento psíquico, a figura obscura e densa do fantasma social” (SILVA, 2001, p.52). Para Silva, a noção de fantasma pode possuir demonstrações na vida social: “na vida psíquica da sociedade e em seu exercício de vida diária acontecem fenômenos inexplicáveis ou estranhos que, no entanto, geram atitudes cidadãs” (SILVA, 2001, p.55). Estaria expresso nessas placas o desejo ancestral de abrir clareiras que ainda se apresentam no contexto da cidade

contemporânea? Por estarem postas em espaço público, revelam em seu estatuto as intenções de uma coletividade? Poderíamos dizer que, nesse caso, há uma produção fantasmal por circunstâncias culturais<sup>9</sup>, pois se considera aqui o espaço urbano como necessariamente antagônico ao ambiente rural<sup>10</sup>.

Assim, a arte, como empreendimento intersubjetivo, pode servir como um mecanismo para se compartilhar uma percepção da cidade e para se interferir no texto social. A sociedade<sup>11</sup>, explica Paul Ardenne, é a vida, é a linguagem também, uma linguagem viva, apropriada, falada, transmitida e protegida. A arte é uma das formas dessa língua que fala o corpo social. O artista, segundo o autor, quer estreitar a ligação entre os membros do corpo social, e celebrar os valores de partilha e de respeito mútuo, valores inerentes ao pacto democrático. Um dos aspectos constitutivos do trabalho *Planta-se* foi o fato de ter se configurado, ainda que parcialmente, como uma crítica à gestão pública do espaço urbano e, por outro lado, ter sido patrocinado pela própria Secretaria de Cultura do Município. Este fato, que poderia parecer contraditório, é significativo nos trabalhos que questionam os espaços sociais e políticos. Para Ardenne, “o artista contextual encarna oras a associação e oras a dissociação” (ARDENNE, 2004, p.33). As fórmulas que os artistas propõem à sociedade, mesmo que se revelem transgressivas e contraditórias, podem descortinar uma implicação, mas também uma crítica; uma adesão, mas também o desafio. Assim, concluímos pensando que a arte - sua linguagem própria e seus atravessamentos - é um dos vetores possíveis, se não para promover mudanças na vida social, pelo menos para ativar e intensificar a percepção da cidade como lugar de compartilhamento de experiências do campo do sensível.

<sup>1</sup> O autor apresenta em seu livro “*Un Art Contextuel. Création artistique em milieu urbain, em situation, d’intervention, de participation*” uma importante síntese do tema. As citações desta obra foram livremente traduzidas por mim.

<sup>2</sup> A descrição detalhada de todo o processo de criação deste trabalho está no capítulo “Imagens estilhaçadas” da tese de doutorado “Imagens do corte: desdobramentos operatórios em imagens impressas e projetadas”, defendida em 2005 junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

<sup>3</sup> O trabalho *Diário das calçadas*, inserido no projeto de pesquisa intitulado *Situações do olhar: impressões e projeções de imagens da cidade* foi objeto de reflexão dos artigos *Ninfa cortada* e *Inventários Urbanos: a situação do olhar como potência*, publicados nos Anais da ANPAP respectivamente em 2006 e 2008.

<sup>4</sup> Em minha pesquisa tomo emprestado de Georges Didi-Huberman a idéia de *situação do olhar* (2002, p.82) entendida como constituinte dos processos fotográficos a partir dos quais se busca operar pontos de vistas inabituais, obtidos por tomadas de vista de viés, do alto para baixo, de baixo para o alto, etc. Trata-se, segundo o pesquisador francês, “não somente do deslocamento do ponto de vista, mas da negação de um olhar regulado pelo horizonte” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p.75).

<sup>5</sup> O uso do espaço público não é regulado de modo eficiente na cidade de Uberlândia, sendo assim, as placas oferecendo o serviço de cortes de árvores são explicitamente toleradas, assim como os próprios cortes de árvores sem autorização.

<sup>6</sup> Conte com a colaboração de José Rauscher e da estudante de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia, Francesca Matarazzo.

<sup>7</sup> Ardenne parte do princípio de que as artes plásticas se destinam em primeira instância à visão, e a maneira que se apresentam aos olhos do espectador revela uma política dos sentidos. Explica que o termo *expositio* (século XI) designa “por a vista” e que seu inegável caráter político está ancorado nessa publicidade raramente desinteressada que se dá à obra de arte. Diz ainda que a História da Arte é também a história da sua exposição e do triunfo progressivo do museu (ARDENNE, 2004, pp. 25-27).

<sup>8</sup> O autor toma o sentido do termo na psicanálise como “imagem mental ou representação imaginária que designa o produto de uma atividade interior (consciente ou inconsciente); distingue-se da percepção da ‘realidade’ (consciente ou natural) opondo-se a ela [...]; essa atividade imaginária corresponde, de um lado, ao termo *fantasia*, que engloba o que se pode chamar de ‘mundo imaginário’; e de outro lado à satisfação imaginária de um desejo inconsciente” (SILVA, 2001, p.53-54)

<sup>9</sup> Armando Silva, em seus exemplos de processos de elaboração fantasmal nas práticas sociais, classifica-as em elaborações por *força dos fatos*, por *razões culturais* e por *memória cidadã* (SILVA, 2001, PP.55-57).

<sup>10</sup> O desejo de distinguir a cidade do ambiente rural está presente em um conjunto de representações correntes, como por exemplo, o termo “roça grande” que é usado pejorativamente para designar Uberlândia quando se quer associar ao imaginário de “grandeza”, compartilhado pelos habitantes da região aos aspectos culturais ligados ao universo agro-pecuário, presentes e fortemente marcados na cidade.

<sup>11</sup> A noção de “sociedade”, explica Paul Ardenne, etimologicamente, compreende a de associação. A sociedade são os *socii*, os “associados”. Esta noção parte do princípio de *estar-junto*, que distingue o social (aqueles que se agregam) do comunitário (aqueles que se distinguem e se segregam) e supõe entre os membros um acordo tácito, ou, pelo menos, um regulamento que toma valor de código(...) (ARDENNE, 2004 P.32).

## REFERÊNCIAS:

ARDENNE, Paul. Um art contextuel. Créaton artistique en milieu urbain, em situation, d'intervention, de participation. Paris: Flammarion, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé. Paris: Gallimard, 2002.

FREIRE, Cristina. Contexturas: Sobre artistase/ou antropólogos in LAGNADO, Lisette ; PEDROSA, Adriano. (orgs.) 27ª. Bienal de São Paulo: Como viver junto. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em Artes Plásticas na Universidade. in BRITES, B., TESSLER, E., O meio como ponto zero. Metodologia da pesquisa em artes Plásticas, Porto Alegre, Editora Universidade / UFRGS, 2002.Coleção Visualidade; 4.

SHEIKH, Simon. No lugar da esfera pública? Ou o mundo em fragmentos. In KUNSCH, Graziela. Revista Urbânia3 . São Paulo: Editora Pressa, 2008 (pp.127-135).

SILVA, Armando, Imaginários urbanos. São Paulo: Perspectiva; Bogotá: Convenio Andres Bello, 2001 (Estudos;173).

\_\_\_\_\_. Cidades desencantadas. (entrevista para Juliana Monachesi), Folha de São Paulo, Mais!, 7 de abr. 2002, p.14–15.

**Beatriz Rauscher** é artista visual, professora do Programa de Pós-Graduação em Artes e do Curso de Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia (UFU–MG), doutora em Poéticas Visuais (UFRGS - RS). É coordenadora do Núcleo de Pesquisa em Artes Visuais da UFU (NUPAV).

[biarauscher@terra.com.br](mailto:biarauscher@terra.com.br)