

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE
MESTRADO INTERDISCIPLINAR

ANA JACIRA BORGES OLIVEIRA

ESPAÇO PÚBLICO E TEMPO NA ARTE VISUAL CONTEMPORÂNEA:
os fenômenos estéticos como ação política

SÃO LUÍS
2017

ANA JACIRA BORGES OLIVEIRA

**ESPAÇO PÚBLICO E TEMPO NA ARTE VISUAL CONTEMPORÂNEA:
Os fenômenos estéticos como ação política**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação – Mestrado Interdisciplinar em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão, como exigência para a obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade.
Orientador: Prof. Dr. Luciano da Silva Façanha

SÃO LUÍS

2017

ANA JACIRA BORGES OLIVEIRA

**ESPAÇO PÚBLICO E TEMPO NA ARTE VISUAL CONTEMPORÂNEA:
Os fenômenos estéticos como ação política**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação – Mestrado Interdisciplinar em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão, como exigência para a obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Aprovado em ___/___/___

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luciano da Silva Façanha (PGCultT/UFMA)

Prof. Dr. Adriano Correia Silva (UFG)

Profa. Dra. Márcia Manir Miguel Feitosa (PGCult/UFMA)

Aos meus filhos e netas, que são a motivação de minhas escolhas.

AGRADECIMENTOS:

Luciano Façanha, pelo cuidado e paciência ao acompanhar meus descaminhos;

Viviane Rocha, amiga na arte e na filosofia;

José Assunção Fernandes, pela amizade e orientação;

Luis Inácio Oliveira, amigo que me apresentou Hannah Arendt;

Maria Olívia Serra, pelo cuidado e orientação;

Zilmara de Jesus Viana de Carvalho, pela amizade e orientação;

Márcia Manir, que me ensinou muito sobre o conceito de lugar;

Luisa Oliveira di Consulim, por todo apoio emocional e logístico;

Josélio Gonçalves Alves, pela amizade;

Frederico Santos, pela amizade e apoio tecnológico;

Isabel Cristina Borges e Beatriz Borges, irmã e sobrinha queridas;

Kátia Dias, amiga de todas as horas;

Raymundo Oliveira e Neusa Oliveira, pais que sempre me apoiaram;

PGcult, que possibilitou a realização desta pesquisa;

CAPES, pela bolsa que proporcionou apoio à pesquisa.

RESUMO

As expressões da Arte Contemporânea provocam hoje ampla discussão sobre temas que foram desconsiderados na tradição da arte enquanto instituição. Neste contexto, a capacidade de estabelecer relações entre pessoas apresenta-se como uma abertura que envolve o universo artístico e o político. Destacando os elementos espaço-temporais que constituem esta relação, objetivou-se analisar como eles fundamentam nos fenômenos estéticos da arte visual contemporânea, um potencial público próprio da ação política. Esta análise parte das concepções políticas da pensadora Hannah Arendt, que envolve as atividades condicionantes da vida humana na Terra, a natureza objetiva da arte, as atividades do espírito e a apropriação que a autora faz do juízo de gosto kantiano. O contexto analisado assume importância ao estabelecer um elo entre estética e política, pois o gosto remete a um pensamento alargado acerca daquilo que aparece. A análise do potencial político do gosto remete ao contexto em que o espaço público se desfaz e no qual a noção de sociedade emerge. Considerando a atuação de artistas que romperam com a noção de belo e de objeto artístico, encontramos, nas propostas poéticas de Banksy, coletivo Mapa Xilográfico e Beth Moysés, elementos que compõem as manifestações que expressam a busca de uma relação com o público, baseada na ressignificação do espaço e do tempo, e que se dá pela reflexão acerca da forma como os lugares se constituem no espaço urbano. A noção de lugar foi pensada, aqui, a partir das concepções do geógrafo Yi-Fu Tuan. Além disso, a pesquisa buscou o aporte teórico de Anne Cauquelin, Vera Pallamin e Nicolas Bourriaud, autores que pensam sobre as propostas da Arte Contemporânea. Também, as reflexões do filósofo Gilles Deleuze acerca do tempo, que dialogam com a tradição do pensamento relativas ao tema - com destaque para Henri Bergson -, contextualizam o papel que este exerce nas relações ocasionadas pela arte entre homem e espaço e que apontam para a possibilidade de uma ressignificação de valores a partir da percepção de espaços e tempos vividos. Os fenômenos da arte visual contemporânea habitam no tempo e ressignificam o espaço urbano, constituindo possíveis lugares de fala do indivíduo, bem como do coletivo.

Palavras-chave: Espaço público; Arte visual contemporânea; Tempo; Política; Juízo estético.

ABSTRACT

The expressions of the contemporary art provoke, today, a large discussion about topics not considered in the tradition of the art as institution. In this context, the ability to establish relationships between people presents itself as an opening that involves the artistic and political universe. Highlighting the space-time elements that constitute this relationship, the objective was to analyze how they are based on the aesthetic phenomenon of contemporary visual art, a potential public own of political action. This analysis is based on the political conceptions of Hannah Arendt, which involves the conditioning activities of human life on Earth, the objective nature of art, the activities of the spirit, and the author's appropriation of the Kantian judgment of taste. The context analyzed assumes importance when establishing a link between aesthetics and politics, because the taste refers to an extended thought about what appears. The analysis of the political potential of taste refers to the context in which the public space falls apart and in which an aesthetized society emerges. Considering the performance of artists who broke with the notion of beautiful and artistic object, we find in the poetic proposals of Banksy, collective woodcut Map and Beth Moysés, elements that makes up the manifestations that express the search for a relationship with the public based on the re-signification Of space and time, and that is given by the reflection about the way the places are constituted in the urban space. The notion of place was thought here, from the conceptions of the geographer Yi-Fu Tuan. Besides, the search searched sought the theoretical contribution of Anne Cauquelin, Vera Pallamin and Nicolas Bourriaud, authors who think about the proposals of contemporary art. Also, the philosopher Gilles Deleuze's reflections about the time, which dialogue with the tradition of thought concerning to the theme - especially Henri Bergson - contextualize the role it exercises in the relations occasioned by art between man and space, and which point to the Possibility of a re-signification of values from the perception of spaces and times lived. The phenomena of contemporary visual art inhabit in time and re-signify the urban space, constituting possible places of speech of the individual, as well as of the collective.

Keywords: public space; contemporary visual art; time; politics; aesthetic judgment.

Sumário

INTRODUÇÃO	5
1. CONCEPÇÕES POLÍTICAS DE HANNAH ARENDT E A ARTE	13
1.1 A arte como obra.....	14
1.2 A ação política	19
1.3 O juízo de gosto	24
1.4 Arte e política	38
1.5 A arte visual contemporânea	43
1.6 O imaginário de Banksy	52
2. O ESPAÇO PÚBLICO URBANO E A ARTE VISUAL CONTEMPORÂNEA.....	57
2.1 O público, o privado e o social	58
2.2 O espaço público urbano	63
2.3 Espaço e lugar.....	66
2.4 O espaço urbano e os fenômenos estéticos da Arte Visual Contemporânea.....	72
2.5 O coletivo Mapa Xilográfico.....	76
3. O TEMPO COMO CATEGORIA ESTÉTICA E POLÍTICA	83
3.1 O tempo e a ruptura entre o passado e o futuro.....	84
3.2 O tempo na filosofia de Aristóteles, Agostinho e Henri Bergson.....	89
3.3 O tempo pensado a partir de Gilles Deleuze	99
3.4 Tempo e lugar	104
3.5 O tempo e a arte visual contemporânea	106
3.6 A poética de <i>Memória do afeto</i>.....	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS	126
REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS	135

Índice de Imagens

Figura 1 – Banksy Napalm (unsigned) print.	53
Figura 2 – Banksy Graffiti Art Street.....	54
Figura 3 - Banksy Graffiti Art Street.	55
Figura 4 - Banksy Graffiti Art Street.	56
Figura 5 - (À) deriva metrópole: São Paulo - Coletivo Mapa Xilográfico.....	77
Figura 6 – Exposição Mapa Xilográfico Bela Vista – Bixiga, na escola Maria José	79
Figura 7 - Vila Itororó - Coletivo Mapa Xilográfico	80
Figura 8 - (À) deriva metrópole: Espírito Santo – Coletivo Mapa Xilográfico	82
Figura 9 - Memória do Afeto - Beth Moysés	108
Figura 10 - Memória do Afeto - Beth Moysés	110
Figura 11 - Memória do Afeto - Beth Moysés	111
Figura 12 - Memória do Afeto - Beth Moysés	112

INTRODUÇÃO

Conceituar a arte é tarefa inesgotável. Mas, se perguntarmos sobre o significado da arte a alguém, e mesmo a uma criança, provavelmente obteremos como resposta que se trata de uma forma de expressão ou comunicação. Quando falamos em comunicar e expressar, geralmente temos em mente a relação com um outro, com alguém que recebe ou transmite inquietações, sentimentos, desejos, formas de ver e perceber o mundo. Podemos dizer então que a arte é uma forma de produção humana que apresenta imagens poéticas a outros e, este apresentar, refere-se a uma relação; estabelece uma relação entre pessoas, entre grupos, entre multidões, entre, pelo menos, um autor e um espectador. Especificamente no que concerne à obra de arte, esta relação ocorre por uma mediação, na qual temos então a obra como lugar de encontro entre autor e observador.

Mas, quando o assunto é arte, abre-se um leque muito amplo no qual podemos inserir música, pintura, poesia, teatro, performance, entre outras. Por isso, torna-se necessário delimitar o campo a partir do qual falamos. Dentre as várias abordagens possíveis relativamente à arte, esta pesquisa buscou investigar os modos como as expressões da arte visual contemporânea articulam a relação entre espaço público e tempo vivido. Partindo das concepções políticas da pensadora Hannah Arendt, buscamos analisar a possibilidade destes fenômenos estéticos serem vistos como ação pública de caráter político, no contexto cultural da atualidade. Portanto, esta abordagem se refere à capacidade que a arte tem de estabelecer relações entre pessoas, observando os elementos espaço-temporais que constituem esta relação, para pensar sobre suas potencialidades políticas.

Hannah Arendt pensa sobre o contexto político do mundo construído pelo homem e que condiciona sua existência no espaço natural característico do planeta Terra. A autora organiza suas ideias sobre as atividades da vida humana a partir da noção de *vita activa*, que se desdobra em três campos de atuação do homem, a saber: obra, trabalho e ação. Para ela, a arte é a manifestação máxima da obra humana, que se caracteriza por compor o conjunto dos objetos e estruturas próprias à constituição do mundo construído pelo homem, para se abrigar das condições hostis a que está exposto em sua permanência no planeta. Neste contexto, a ação política ocorre pela emergência de um espaço comum, que evidencia a necessidade do discurso e pode desencadear processos imprevisíveis, ao

contrário da obra humana, que é fabricada a partir de um modelo concebido antecipadamente. Portanto, arte e política são vistas por Arendt a partir de contextos diversos.

Partiu-se, então, de suas concepções relativas à política para observar a capacidade de comunicação da arte, considerando que esta se dá pela construção de sentidos, ocorrida entre homens no espaço comum da aparência, que constitui a realidade do vivido que pode remeter aos fenômenos estéticos contemporâneos. Estas significações acontecem por ser a arte, de um modo geral, aquele campo no qual é possível vivenciar o pensamento e/ou pensamentos. Assim, ainda que a pensadora mantenha uma clara distinção entre as atividades artística e política, vê a cultura como espaço comum a estas duas atividades e encontra no juízo estético kantiano, uma forma de filosofia política associada à noção de gosto, noção amplamente desenvolvida pelo pensamento moderno acerca da estética e de uma filosofia do sensível. A autora vê neste tipo de juízo uma forma de pensamento alargado e público, de origem estética, e isto leva a pensar que promove o compartilhamento de mundo, uma vez que apela para o consentimento do outro. Desta forma, o contexto citado contribuiu para uma reflexão acerca da atuação de artistas com propostas de Arte Contemporânea, vistas como ação política, por sua capacidade de gerar sentidos e constituir lugares a partir de experiências compartilhadas no espaço objetivo e na virtualidade do tempo sentido. São manifestações que se expressam através das vivências entre pessoas na busca de uma relação com o público, que passa pela ressignificação das dimensões espaciais e temporais, bem como por uma postura crítica com relação ao público e/ou privado.

As condições atuais da arte tornam evidente que não é possível considerá-la somente por um viés objetivo. Os fenômenos estéticos contemporâneos se diferenciam do contexto da Arte Moderna, dentre outros fatores, pelo envolvimento com o meio, o que aponta para uma atitude de cunho político. Mas, se Hannah Arendt mostrou o caráter problemático da relação entre arte e política em vários momentos históricos, não desenvolveu os seus desdobramentos ocorridos durante as décadas de 60 e 70 do século XX. Também não pôde testemunhar o que veio após estas décadas e que passou a ser caracterizado como Arte Contemporânea. Assim, considerou-se que as concepções arendtianas não alcançam algumas questões levantadas na atualidade relativas à arte, uma vez que o foco de suas construções conceituais não foi a estética, mas a política. Embora as reflexões da pensadora sejam capazes de nos mostrar qual o contexto no qual a relação

entre política e arte se torna problemática, bem como de evidenciar a aproximação entre ação política e expressões da arte visual contemporânea, fez-se necessária a inserção de outros autores com vistas a promover diálogos e acrescentar elementos que levem a uma possível ampliação de nossa compreensão. Assim, foram consideradas as concepções da filósofa e artista Anne Cauquelin, da arquiteta e filósofa Vera Pallamin e do curador e crítico de arte Nicolas Bourriaud, que apresentam questões da estética contemporânea.

As expressões artísticas contemporâneas se organizam a partir do próprio processo em que se constituem e desconsideram princípios que por muito tempo foram caros às artes visuais e mesmo ao mercado cultural. Mas este contexto tornou necessário um olhar sobre questões próprias à Arte Moderna, que passam pela primazia e posterior desconstrução da noção de objeto artístico produzido pelo gênio e reconhecido a partir de critérios estéticos e mercadológicos, tais como: beleza, qualidade e ineditismo. Dentre os artistas que seguem a tendência contemporânea, destacamos aqui as propostas de Banksy, Coletivo Mapa Xilográfico e Beth Moysés. As propostas destes artistas visuais foram observadas a partir de textos e vídeos que contêm entrevistas e dados sobre seus trabalhos. A escolha destes artistas segue a necessidade de compreender a atuação de suas propostas no que concerne a uma interseção entre arte e política. As questões que eles abordam, bem como suas preocupações, serão observadas tendo como pano de fundo o contexto teórico que fundamenta a pesquisa. Destacamos aqui que não se trata de uma generalização de concepções artísticas variadas que estariam dispostas em um mesmo contexto, qual seja, uma proposta unificada de atuação da arte no espaço urbano. Também não buscamos utilizar tais expressões como exemplo de conceitos dados.

Se a arte permeia as relações, constituindo sentidos no próprio fazer, o termo “ação poética” designa um processo que se dá entre o fazer e o agir. O estudo da obra de arte em processo refere-se à “poiética”, termo cunhado por Paul Valéry para estudar a gênese de um poema e, ampliado por René Passeron para o conjunto de estudos que tratam da criação na instauração da obra de arte, portanto, trata do processo criativo. A ênfase no processo privilegia a ação, em detrimento dos resultados. Esta ação ocorre a partir de um proposta inicial, mas seu processo subentende um jogo entre memória e projeção. Portanto, o problema desta pesquisa aponta para uma investigação no que diz respeito às condições sob as quais os fenômenos estéticos da arte visual contemporânea podem ser caracterizados como ação política. Esta questão passa por uma análise de noções desenvolvidas acerca do espaço e do tempo, para efetuar um olhar atento à relação

que pode ser estabelecida entre estas duas dimensões e as poéticas visuais contemporâneas, não como representação, conforme é possível pensar a partir das condições a priori kantianas, mas como outra forma de construir significados que se dá pela convivência entre pessoas.

Assim, a presente dissertação está configurada em três partes, formando capítulos relativos aos principais conceitos abordados. O primeiro capítulo versa sobre as concepções políticas e artísticas da pensadora alemã Hannah Arendt e sobre os limites do contexto no qual a Arte Contemporânea se constitui, fundamentada por Anne Cauquelin e seguida de uma descrição da poética de Banksy. Partimos da hipótese que considera que a análise da apropriação que Hannah Arendt faz do juízo estético kantiano, como uma categoria política, traz em si a possibilidade de a arte ter um componente politizador, pois a atividade de julgar apela ao consentimento da cada indivíduo com o qual compartilha o prazer estético.

Em suas análises, Hannah Arendt faz uma interpretação inusitada da filosofia de Kant, visão esta que não é aceita por muitos estudiosos deste autor, mas que aponta para a identificação do juízo estético kantiano com uma filosofia política, pois distingue nele a compreensão da capacidade humana de produzir um pensamento crítico de potencial comunicativo, que pensa a partir do ponto de vista de outros, mas cuja referência recai sobre aquele que julga. Esta interpretação é vista aqui como uma pista para pensar sobre o caráter público e político da arte e, especialmente, da arte visual contemporânea, pois o juízo estético, sendo também político, demonstra que a arte possui um componente relacional de caráter estético e político. Assim, intentou-se observar sua capacidade de compartilhar imagens e sensações, que são representadas a partir de dados apreendidos pelos sentidos. Também, para compreender as questões que envolvem a relação entre juízo de gosto e política, além da análise do aporte teórico de Hannah Arendt, tornou-se necessária uma apresentação da noção de gosto, construída pelos pensadores do século XVIII, que antecedem as concepções teóricas desenvolvidas por Kant.

Dentre os principais textos de Hannah Arendt utilizados na pesquisa, destacamos: *A condição humana*, em que a autora apresenta seus conceitos de obra e ação; *A vida do espírito*, dividido em três blocos: o pensar, o querer e o julgar, no qual há uma discussão acerca das atividades próprias ao espírito humano e que nos interessa pela grande importância que a autora dá ao pensamento na manutenção de uma forma humana de vida em grupo e; *O que é política?*, organizado com fragmentos das obras póstumas de Hannah

Arendt, compilados por Úrsula Ludz. Ao estudar sobre a apropriação que Hannah Arendt faz das concepções kantianas, não pretendemos aqui tomar parte na questão sobre a pertinência de seus argumentos. Ressaltamos que muitos aspectos deste contexto foram esclarecidos no texto *Lições sobre a filosofia política de Kant*.

Ainda sobre o primeiro capítulo, especificamente com relação à Arte Contemporânea, a fundamentação seguiu as concepções de Anne Cauquelin, apresentadas no texto *Arte contemporânea: uma introdução*, em que a autora discute as questões que envolvem a atualidade da arte e analisa as condições que diferenciam a Arte Contemporânea e que envolvem, dentre outras, uma mudança relativa ao regime de consumo da arte, presente na Arte Moderna. Assim, os elementos que provocaram esta mudança, desarmonizando a estrutura vigente, são chamados pela autora de “embreantes”, termo da linguística que designa unidades com dupla função, referente à mensagem ouvida no presente, por um lado, e ao antigo autor, por outro, para indicar figuras que funcionam tanto para desarmonizar a estrutura vigente, quanto para anunciar novos arranjos. Foi necessário, ainda, fazer um discernimento entre os contextos moderno e contemporâneo para localizar o lugar da arte como proposta de ação pública.

No segundo capítulo apresentamos elementos espaciais que caracterizam espaço público, urbanidade e lugar. Observados em seu potencial político e público, espaço e lugar foram vistos a partir das concepções de Hannah Arendt acerca da substituição do espaço público pelo social, da noção de Yi-Fu Tuan sobre lugar, das concepções relativas à arte urbana de Vera Pallamin, bem como de um olhar sobre as intervenções públicas do coletivo de arte Mapa Xilográfico. Assim, este capítulo se organiza no sentido de pensar sobre a seguinte hipótese: a relação que pode ser estabelecida entre o espaço público e arte urbana, tanto no que concerne à produção artística quanto ao gosto público, demonstra que as ações poéticas da Arte Contemporânea possuem a capacidade de constituir sentidos no espaço da cidade. A abordagem acerca da relação entre espaço público e espaço privado objetivou contextualizar as condições de possibilidade de realização efetiva da ação poética, que ocorrem em áreas urbanas de convívio comum, sem ser necessariamente espaço público ou lugar.

Observa-se que a noção de espaço público vem sendo questionada na atualidade, pois tornou-se problemático delimitar com exatidão o que é da esfera pública e o que está contido no âmbito privado. Nas cidades, e especialmente nas grandes cidades da atualidade, a população se encontra cada vez mais restrita a espaços privados que

passaram, no entanto, a assumir uma função agregadora. Portanto, esta abordagem contribuiu para a compreensão do efeito causado pelas propostas artísticas citadas, bem como das condições de sua existência e possibilidades de atuação. Utilizando a terminologia de Hannah Arendt, o espaço enquanto categoria política é visto como o domínio da aparência que possui permanência e ocorre entre homens. É neste domínio que as poéticas ganham visibilidade mas, será que encontram também espaço adequado para a expressão da pluralidade humana? Constatamos que o estudo da relação entre espaço e lugar, que aqui ocorre principalmente a partir das concepções de Yi-Fu Tuan, expostas no livro *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*, contribuiu para o esclarecimento deste aspecto da arte urbana. Desta forma, tornou-se necessária uma contextualização de noções relativas à cidade e à arte urbana. Este contexto foi pensado a partir das concepções de Vera Pallamin que, em seu texto *Arte urbana*, apresenta uma reflexão que envolve espaço público, territorialidade e lugar. Sobre territorialidade, a autora remete à ordem da subjetivação, que envolve o sentimento de pertencimento, tanto individual quanto coletivo.

Assim, a substituição do espaço de passagem pelo lugar das significações modifica a relação entre espaço e tempo e torna necessária a diferenciação entre as noções de espaço e lugar. Esta é uma forma de vivenciar e caracterizar a arte a partir da possibilidade de uma interferência no espaço público que evidencia lugares vivos, oferecendo outros caminhos para a reflexão e provocando possíveis posicionamentos. São propostas artísticas que surgem como manifestações próprias de uma época e que saem do espaço das galerias para ocupar um território cujas fronteiras se diluem. Elas propõem uma parada para observação e indicam a existência de lugares muitas vezes esquecidos ou desconsiderados pelas narrativas institucionais. São lugares que se formam naturalmente pela vivência de grupos.

Por fim, o terceiro capítulo traz concepções relacionadas à dimensão temporal presentes no pensamento de Hannah Arendt, como também de Aristóteles, Santo Agostinho, Henri Bergson e Gilles Deleuze. Este contexto pode ser visto como parte preponderante das expressões artísticas de caráter político da arte visual contemporânea e vem acompanhado de observações sobre o conceito de estética relacional de Nicolas Bourriaud e de um relato da performance *Memória do afeto*, de Beth Moysés. A hipótese sustentada neste capítulo é que as expressões da arte visual contemporânea privilegiam a dimensão temporal em seus processos e tornam possível a constituição de uma vivência

diferenciada que ocorre entre pessoas. Assim, buscamos observar a partir de quais elementos estas expressões privilegiam a dimensão temporal e analisar se estes elementos tornam possível a constituição de uma vivência diferenciada, capaz de incluir o compartilhamento de tempos subjetivos, constituindo outras percepções sobre o dado objetivo e caracterizando-se como compartilhamento de contexto e apreensões de mundo. Esta busca visa a considerar a capacidade relacional que possui o tempo, na constituição de significados pela arte.

O tempo como categoria política foi pensado inicialmente a partir da interpretação arendtiana acerca da parábola de Kafka e que envolve a imagem de um paralelogramo de forças, resultante da tensão entre passado e futuro. As concepções arendtianas se referem tanto à memória organizada em significados pela tradição, quanto à quebra desta tradição, que desorganiza as significações. Assim, o momento presente necessita da memória como suporte que garanta a sua existência, pois as ações públicas só se tornam herança quando são transformadas em história. Para Hannah Arendt, quando se trata da constituição e manutenção do mundo humano, arte, pensamento e memória se misturam. Assim, o tempo, enquanto categoria política, foi pensado a partir de seu potencial acesso tanto ao passado quanto ao futuro, caracterizando-se como memória e projetos que constituem o presente.

O estudo de uma possível ênfase dada à dimensão temporal pelos fenômenos estéticos contemporâneos foi considerado a partir das noções de tempo expressas como movimento dos corpos no livro IV da *Física*, de Aristóteles, como consciência do presente em Agostinho, como duração e totalidade a partir de Henri Bergson e como imagem virtual e diferença em Gilles Deleuze. Mas observou-se também aspectos levantados por Yi-Fu Tuan no livro *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência* acerca da relação entre tempo e a constituição de lugares, uma vez que estes se referem tanto a elementos espaciais, quanto temporais. Além disso, as considerações que envolvem elementos presentes nas manifestações artísticas investigadas e que evidenciam uma relação entre dimensão temporal e estética relacional se deram a partir do texto *Estética Relacional*, de Nicolas Bourriaud. Para Bourriaud, apesar das mudanças ocorridas, a arte visual sempre foi relacional, pois tem a capacidade de promover a construção coletiva de sentidos. O autor considera que a obra de arte é um interstício social, pois cria um espaço de relações humanas.

Para que este contexto seja abordado e que o tema pensado a partir do problema inicial se desenvolva adequadamente, a metodologia utilizada foi uma hermenêutica do pensamento de Hannah Arendt acerca da política, cujas concepções permitem uma ampla visão relativamente à atuação de sujeitos no espaço comum, que pode ser visto como público. A busca da análise acerca do espaço e do tempo visam a uma compreensão destas dimensões como suporte para atuação das expressões estéticas da arte visual contemporânea, porque elas concentram sua atenção na própria construção de suas propostas que, em muitos casos, se dá pelo coletivo. Assim, instauram experiências que ocorrem em um espaço e por um tempo, onde tempos individuais se relacionam coletivamente em um espaço comum. Ou talvez possamos dizer que espaços se sobrepõem em um tempo comum. Desta forma, os autores que foram buscados para discutir arte visual contemporânea, espaço e tempo contribuíram para contextualizar a multiplicidade como alternativa à representação centralizante. Saber como instaurar realizações coletivas através das expressões artísticas importa a esta pesquisa. Este contexto foi relacionado a noções acerca do tempo de Gilles Deleuze, expostas nos textos *A imagem-tempo*, *Diferença e repetição* e *Bergsonismo*, que sofrem a influência do pensamento de Henri Bergson. As noções de Deleuze assumem importância por abordarem aspectos que aproximam expressões artísticas de elementos pertinentes à dimensão temporal. Destacamos ainda os estudos de Peter Pál Pelbart sobre o tempo em Deleuze, presentes no texto *O tempo não reconciliado*, bem como de Mario Perniola, em *Ligação direta*, acerca da relação entre arte e política e de Henri Lefebvre, em *O direito à cidade e Espaço e política*, sobre o espaço da cidade. Estes contextos propiciaram uma maior compreensão dos problemas relativos à pesquisa. Pensar sobre a ideia de uma arte que habita no tempo é buscar uma compreensão de elementos que organizam nossa percepção temporal.

1. CONCEPÇÕES POLÍTICAS DE HANNAH ARENDT E A ARTE

Neste capítulo iremos observar o contexto no qual a pensadora alemã Hannah Arendt organiza suas ideias acerca das atividades humanas e da política. Hannah Arendt nasceu em Hannover, na Alemanha, estudou com Martin Heidegger e Karl Jaspers e, sobreviveu a um contexto histórico que classificou como “tempos sombrios”¹, na Alemanha nazista. Exilou-se, por fim, nos Estados Unidos, país no qual viveu até seu falecimento em 1975. Seu pensamento foi profundamente marcado pelas questões políticas de sua época e pela forma como estas interferiram no contexto geral da vida do homem do século XX. Assim, compreendeu a necessidade de fazer um exame do presente a partir do fenômeno da ruptura que, para ela, se caracteriza por uma lacuna entre o passado e o futuro. Segundo o jurista brasileiro Celso Lafer, que foi seu aluno, Arendt compreendeu o fenômeno totalitário como uma nova forma de domínio, para a qual a nossa tradição não possuía categorias ou respostas, “ pois o totalitarismo apareceu tanto como um desdobramento da utopia capitalista, quanto da utopia socialista, conforme nos mostram as suas vertentes nazista e stalinista” (LAFER, 2003, p.25). Ainda segundo as considerações de Lafer, em sua apresentação para a edição brasileira de *Entre o passado e o futuro*, o contexto político concebido por Arendt refere-se ao pensar no plural. O autor observa que a interpretação que Hannah Arendt faz da *Crítica do juízo* de Kant “salienta uma maneira de pensar no plural, que consiste em ser capaz de pensar no lugar e na posição dos outros em vez de estar de acordo consigo mesmo”. (ARENDR, 2009, p.18). Fiel à sua percepção política de respeito à multiplicidade, a pensadora evita soluções únicas e definitivas às questões que deixam perplexa a nossa época. Segundo Adriano Correia, na sua apresentação à nova edição brasileira de *A condição humana*, Arendt compreende que a solução para estas questões “dependem do acordo de muitos e, assim, do intercâmbio público das opiniões de muitos”. (ARENDR, 2010, p.XXIII).

Hannah Arendt busca contextualizar a existência do homem na Terra a partir das condições que ele encontra ao nascer, para analisar de que maneira estas condições

¹ A autora utiliza esta expressão no título de uma de suas obras, a saber: *Homens em tempos sombrios*, na qual fala de personalidades que se destacaram em períodos de perseguição política ao livre pensamento, como foi o período dominado pelo nazismo na Alemanha.

interferem em sua constituição. Assim, recorre à tradição e utiliza o termo *vita activa*² para pensar sobre as atividades humanas, organizando-as em três blocos conceituais, a saber: obra, trabalho e ação.

Adriano Correia observa que, relativamente a estas atividades:

Arendt se pergunta principalmente sobre as suas condições, seus espaços, suas temporalidades, suas razões de ser, as dimensões humanas e mentalidades a elas associadas, as redensões de suas infortunas e, por fim, sobre as transformações que sobreviveram a elas, notadamente na era moderna. (CORREIA, 2010, p.XXIV).

No contexto destas atividades, a arte se encontra definida como obra. Desta forma, para que possamos clarificar as concepções arendtianas sobre o campo artístico, faz-se necessário esclarecer antes o que está implicado no conceito de obra para a autora:

Entre os objetos que não ocorrem na natureza, mas tão-somente no mundo feito pelo homem, distinguimos objetos de uso e obras de arte, os quais possuem ambos uma certa permanência que vai desde a durabilidade ordinária até a potencial imortalidade, no caso de obras de arte. (ARENDR, 2009, p.262).

1.1 A arte como obra

Hannah Arendt considera que a obra é a condição de humanidade que consiste em gerar durabilidade, solidez, independência e objetividade à existência humana. Ela é realizada pelo *homo faber*, termo que está relacionado à palavra latina *facere* e à grega *tekon*, ambas conotando a ação de fazer algo. Assim, a obra é a atividade que condiciona o homem como *homo faber*, ou seja, como “fabricante de coisas e produtor do mundo” (ARENDR, 2010, p.XXVII). Segundo a autora, o *homo faber* é o ser que age com a finalidade de construir coisas em busca de um espaço que o proteja e garanta sua continuidade em meio ao ciclo vital da natureza. Isto implica tanto em uma proteção com relação às adversidades da natureza, quanto na perspectiva de uma continuidade

² Hannah Arendt observa, no livro *A condição humana*, que o termo *vita activa* compreende as atividades que condicionam o homem.

relativamente à condição de mortalidade humana. Desta forma, sua capacidade produtiva forja a objetividade das coisas que o cercam e constitui o artifício humano³. Arendt busca na origem dos termos uma forma de alcançar a plena compreensão do contexto analisado e, no caso da obra, observa que o termo “objeto” deriva do latim *obicere* e significa literalmente “algo lançado” ou “posto contra”. E essa oposição faz com que as coisas do artifício humano suportem por algum tempo a capacidade destrutiva das necessidades vitais do homem.

É essa durabilidade que confere às coisas do mundo sua relativa independência dos homens que as produziram e as utilizam, sua “objetividade”, que as faz resistir “se opor” (*stand against*) e suportar, pelo menos durante algum tempo, as vorazes necessidades e carências de seus fabricantes e usuários vivos. Desse ponto de vista, as coisas do mundo têm a função de estabilizar a vida humana; sua objetividade reside no fato de que – contrariando Heráclito, que disse que o mesmo homem jamais pode entrar no mesmo rio – os homens, a despeito de sua natureza sempre cambiante, podem recobrar sua constância (*sameness*), isto é, sua identidade, por se relacionarem com a mesma cadeira e a mesma mesa. (ARENDDT, 2010, p.170-171).

Mas, para Arendt, a solidez encontrada na materialidade do objeto não é dada pela natureza, e sim constituída pela própria atividade do *homo faber* que transgride a ordem inalterada da contínua existência das coisas naturais e arranca dela sua matéria-prima. Assim, “esse elemento de violação e de violência está presente em toda fabricação, e o *homo faber*, criador do artifício humano, sempre foi um destruidor da natureza” (ARENDDT, 2010, p.173). Hannah Arendt considera que esta ação, que cria a partir da destruição, é uma reificação, pois empresta solidez aos objetos fabricados. Neste contexto, para a autora, a fabricação é tanto uma reificação das forças utilizadas pelo homem no embate com a natureza, quanto das ideias mentais que servem de modelo para a obra. Relativamente às ideias mentais, a autora destaca que elas diferem dos sentimentos subjetivos e possuem objetividade, pois estão fora do fabricante. Isto é fácil de conceber se pensarmos no modelo que serve como referência para a fabricação de cada objeto. Arendt lembra que a noção de permanência da imagem, para além dos infindáveis objetos que a partir dela possam surgir, está presente na doutrina de Platão. A palavra *idea* ou *eidos*, que significa aspecto ou forma, foi usada pela primeira vez na filosofia platônica.

³ Para Hannah Arendt, o artifício humano é constituído pelo homem que, como uma criatura mortal e instável, necessita de um abrigo para sobreviver em meio às intempéries da natureza.

Esta ideia que precede a obra, chama a atenção para outro aspecto importante referente à fabricação, a saber, sua determinação pelas categorias de meios e fins. Hannah Arendt observa que a coisa fabricada, o objeto, é um produto final, pois o processo de produção termina com o objeto e é apenas um meio de produzi-lo. A fabricação tem um começo e um fim definidos e previsíveis, nela “o fim é indubitável” (ARENDR, 2010, p.178). Esta questão merece destaque porque é apontada pela autora como uma característica da obra que a distingue das demais atividades da *vita activa*, uma vez que

O trabalho, preso ao movimento cíclico do processo vital do corpo, não tem começo nem fim. A ação, como veremos adiante, embora tenha um começo definido, jamais tem um fim previsível. Essa grande confiabilidade da obra reflete-se no fato de que o processo da fabricação, ao contrário da ação, não é irreversível: cada coisa construída por mãos humanas pode ser destruída por elas, e nenhum objeto de uso é tão urgentemente necessário ao processo vital que o seu fabricante não possa arcar com sua destruição e sobreviver a ela. O *homo faber* é realmente amo e senhor de si mesmo e de seus atos. (ARENDR, 2010, p.179).

Assim, a obra se organiza através de um processo previsível a partir de uma finalidade que, para a autora, difere da ação política, podendo mesmo ser prejudicial a ela.

Dito isto, podemos então passar a um exame da visão arendtiana relativa à arte. Hannah Arendt destaca a permanência do objeto artístico e sua intensa relação com o mundo criado pelo homem, ao dizer que “as obras de arte são as mais intensamente mundanas de todas as coisas tangíveis” (ARENDR, 2010, p.209). A autora considera que essa durabilidade ocorre na medida em que a arte não se sujeita ao uso por criaturas vivas, pois o uso não se constitui um fim em si para a obra de arte, como no caso da cadeira, cuja finalidade se realiza quando alguém se senta nela. A obra de arte é o único objeto sem qualquer função no que a autora chama de “processo vital da sociedade” (ARENDR, 1992, p.262). Assim, as obras de arte não são produzidas para ser consumidas, nem gastas como objeto de uso. A ênfase dada pela autora a esta condição repercute em sua preocupação com a forma como as obras de arte são tratadas pela cultura de massa, considerada por ela como um fator de sua destruição. Em *A crise da cultura: sua importância social e política*, Arendt afirma que dificilmente autores do passado sobreviverão à versão produzida para entretenimento a partir de suas obras. Ela destaca ainda a importância deste processo, por considerar que a arte dá representatividade ao

artifício humano, e descreve, assim, a relação que faz entre permanência, mortalidade humana e imortalidade, relativamente à obra de arte:

É como se a estabilidade mundana se tornasse transparente na permanência da arte, de sorte que certo pressentimento de imortalidade – não a imortalidade da alma ou da vida, mas de algo imortal alcançado por mãos mortais – tornou-se tangivelmente presente para fulgurar e ser visto, soar e ser escutado, falar e ser lido. (ARENDDT, 2010, p.210).

Ainda sobre a arte, a autora afirma que sua fonte é a capacidade humana de pensar. Para ela, “o pensar relaciona-se com o sentimento e transforma seu desalento mudo e inarticulado” (ARENDDT, 2010, p.210). A pensadora discerne pensar e sentir e diz que o pensar transforma o sentimento, dando-lhe voz. Esta transformação reifica os sentimentos em coisas adequadas para habitar o mundo humano. Assim, a autora considera o pensar como uma capacidade humana que transcende a partir de sua natureza de estar para o mundo e libera no mundo algo intenso que estava aprisionado no sujeito. Para ela, embora a ação de fabricar e a própria solidez⁴ dos objetos fabricados sejam reificações, na arte, de forma singular, ocorre uma transfiguração, uma metamorfose: “no caso das obras de arte, a reificação é algo mais que mera transformação” (ARENDDT, 2010, p.211). Referindo-se ao poema de Rilke intitulado *Mágica*, cujo tema é a arte, ela diz que essa metamorfose ocorre “como se o curso da natureza, que requer que tudo queime até virar cinzas, fosse invertido de modo que até o pó pudesse irromper em chamas” (ARENDDT, 2010, p.211). Desta forma, na arte, a reificação envolve o pensamento.

Hannah Arendt analisa também o jogo entre pensamento e manufatura presente na produção de uma obra de arte, que é capaz de transformar o pensamento em realidade. Assim, tanto a reificação quanto a manufatura transformam pensamento em coisa tangível, pois se referem à materialidade da manifestação artística. Consequentemente, o preço desta transformação é a vida da arte, uma vez que, no processo de produção da obra de

⁴ Para Hannah Arendt, no processo de fabricação, aquilo que é dado pela natureza torna-se um produto humano e, essa transformação, ocorre quando retiramos um elemento que se encontra em seu estado natural e damos a ele a predicção de matéria prima que possui significação de uso. Essa matéria prima empresta solidez às coisas que construímos. Para a autora, esta ação está impregnada da força com a qual o homem viola a ordem da natureza. Destruição e criação se misturam na construção da obra de nossas mãos, reificando tanto a matéria prima quanto a própria solidez resultante do material sobre o qual operamos. Consequentemente, a violência é parte constitutiva da experiência humana de embate com a natureza. Ela testa a capacidade produtiva do que em nós é *homo faber* e é oposta ao esforço rítmico exaustivo e doloroso do trabalho do corpo realizado pelas nossas ocupações enquanto *animal laborans*.

arte, de acordo com a intensidade do material envolvido na técnica utilizada para produzi-la, algo deve morrer. Desta forma, para a autora, na poesia, por exemplo, há menos reificação e manufatura que na pintura. Mas, esta matéria morta que encerra o espírito vivo entra em contato com uma outra vida, a do espectador, que se dispõe a resgatá-la e a revivê-la.

A poesia, cujo material é a linguagem, talvez seja a mais humana e a menos mundana das artes, aquela cujo produto final permanece mais próximo do pensamento que o inspirou. A durabilidade de um poema é produzida por meio da condensação, de modo que é como se a linguagem falada com extrema densidade e concentração fosse poética por si mesma. (ARENDR, 2010, p.212).

Assim, para Arendt, o material interfere na conexão entre o produto final da obra e o pensamento que deu início ao seu processo de construção. Mas, enquanto produção humana inspirada pelo pensamento, a arte não oferece utilidade prática e sua produtividade está ligada à durabilidade, na medida em que ela representa a própria produção humana.

A capacidade que a obra de arte tem de tornar-se permanente é entendida pela autora como uma consequência de sua identidade com a aparência. Para ela, tudo que aparece e possui uma forma é visto e pode ser julgado como belo, feio ou algo entre esses dois pontos. O fato de aparecer e ser vista mostra que cada coisa que existe tem uma forma e transcende, portanto, a mera utilidade, mostrando-se bela ou feia em seu aparecimento público. Ora, neste contexto, considera que as coisas do mundo não são julgadas apenas por sua utilidade, são julgadas principalmente por sua adequação a um modelo. Assim, uma imagem mental é o modelo que serve de referência para julgarmos a aparência das coisas, mas somente na medida em que esta imagem é constituída pela própria aparência. Isto evidencia a primazia dos critérios objetivos no julgamento das coisas do mundo, incluindo-se aí os objetos de uso, uma vez que a medida refere-se ao que aparece e não a uma subjetividade pensante⁵.

⁵ A questão foi desenvolvida pela autora em *A vida do espírito*, no capítulo relativo ao pensar, mais especificamente quando trata sobre (o verdadeiro) ser e (a mera) aparência.

1.2 A ação política

O contexto objetivo ao qual nos referimos remete à vivência entre homens que, para Hannah Arendt, dá sentido à política. Assim, suas reflexões sobre política apontam para uma tensão entre a ideia universalizante de homem, que nos leva a pensar em todos como se só houvesse um e as infinitas possibilidades presentes na noção de pluralidade humana, na qual cada homem tem a possibilidade de agir e surpreender. Para ela, através da concepção de história, a pluralidade dos homens se dissolveu em uma ideia de indivíduo-homem, que foi identificada com o conceito de Humanidade. Assim, o homem enquanto uma ideia abstrata, parece englobar todos os homens. “Daí só pode haver o homem, e os homens tornam-se sua repetição mais ou menos bem-sucedida” (ARENDR, 1999, p.23).

Na atualidade, fala-se constantemente em bem comum, interesses comuns com relação à atividade política. Se considerarmos as diferentes condições às quais estão expostos os indivíduos e grupos sociais, nós veremos que esta concepção de bem comum apresenta problemas. Para pensar sobre política a partir de Hannah Arendt, torna-se necessário observar as características da atividade humana que a autora chama de ação e que, segundo ela, difere da fabricação de objetos pela obra humana. Assim, inicialmente devemos considerar que, na ação e na fala, não está em jogo a tangibilidade dos objetos. Neste contexto, a ação é a manifestação da condição humana que tem caráter de imprevisibilidade e que, por isso, foge ao controle daquele que a desencadeia. Desta forma, não há um autor, e sim um ator, que é sujeito ativo e receptor passivo, uma vez que, ao desencadear um processo, uma ação inicial, sofre a reação de outros. Para a autora, a ação ocorre no fenômeno da pluralidade humana e tem caráter irreversível.

Falando mais especificamente sobre a ação humana como atividade da *vita activa*, conforme pensada por Hannah Arendt, observa-se que há uma valorização do discurso, que nos possibilita a entrada no mundo humano como um segundo nascimento. Esta inserção não é exigida pela necessidade, como no caso do trabalho, e nem pela utilidade, como ocorre com a obra. Ela é estimulada pela presença de outros, embora seja resultante de nossa iniciativa. Seguindo seu método de ampliar o significado pela compreensão da origem, Arendt observa que a palavra “ação” remete ao vocábulo latino *agere*, que significa imprimir movimento a algo, bem como à palavra grega *archein*, cujo significado

é tomar iniciativa; iniciar. Assim, a associação do agir com o iniciar aponta para o caráter revelador e inesperado da ação enquanto atividade política do homem, pois, nas concepções arendtianas, podemos observar uma valorização das novas relações que surgem a partir de uma ação inicial, desencadeada por um ator que não detém o controle das consequências de seu ato, embora seja capaz de um discurso que o justifique. Pela ação humana se dá, então, o nascimento do novo; a natalidade e, pelo discurso, se efetiva a pluralidade.

A pluralidade dos homens destacada por Hannah Arendt evidencia, por um lado, a igualdade entre todos e, ao mesmo tempo, a diferenciação ocasionada pela ação e pela fala. Para a autora, a ação e o discurso estão interligados, pois o sujeito que age é revelado implicitamente em suas palavras, bem como em seus feitos.

O fato do homem ser capaz de agir significa que se pode esperar dele o inesperado, que ele é capaz de realizar o infinitamente improvável. E isso, mais uma vez, só é possível porque cada homem é único, de sorte que, a cada nascimento, vem ao mundo algo singularmente novo. Desse alguém que é único pode-se dizer verdadeiramente que antes dele não havia ninguém. Se a ação, como início, corresponde ao fato do nascimento, se é a efetivação da condição humana da natalidade, o discurso corresponde ao fato da distinção e é a efetivação da condição humana da pluralidade, isto é, do viver como um ser distinto e único entre iguais. (ARENDR, 2010, p.222-223).

Esta revelação do agente pela ação ocorre necessariamente no domínio público, que é o espaço no qual aquilo que aparece é visto por todos. O mundo das coisas se interpõe entre os homens e este espaço comum oferece a realidade objetiva à qual a maioria das palavras e atos se refere. Hannah Arendt considera que a ação e o discurso necessitam de um espaço entre homens para que possam ocorrer e dar sentido a este espaço. Assim, os atos e palavras se referem a realidades objetivas e revelam também aquele que fala. Arendt analisa que o espaço físico é recoberto por um outro espaço que se constitui a partir dos próprios atos e palavras. Este segundo espaço é intangível e a autora dá a ele o nome de “teia” de relações humanas. Ela observa que “a despeito de toda sua intangibilidade, o espaço-entre é tão real quanto o mundo das coisas que visivelmente temos em comum”. (ARENDR, 2010, p.229). A teia de relações é o domínio dos assuntos humanos e é aí que a ação estabelece um novo início e o discurso revela quem fala. Este agente que fala e age se insere na teia, cuja característica de pré-existência interfere e

mesmo impossibilita que uma ação nova alcance seu objetivo, muito embora cada nascimento revele uma nova possibilidade.

O desvelamento do “quem” por meio do discurso e o estabelecimento de um novo início por meio da ação inserem-se sempre em uma teia já existente, onde suas consequências imediatas podem ser sentidas. Juntos, iniciam novo processo, que finalmente emerge como a singular estória da vida do recém-chegado, que afeta de modo singular as estórias de vida de todos aqueles com quem ele entra em contato. É em virtude desta teia preexistente de relações humanas, com suas inúmeras vontades e intenções conflitantes, que a ação quase nunca atinge seu objetivo; mas é também graças a esse meio, onde somente a ação é real, que ela produz 'estórias', intencionalmente ou não, com a mesma naturalidade com que a fabricação produz coisas tangíveis. (ARENDRT, 2010, p.230).

Neste contexto, a autora destaca a conotação de coragem dada hoje à disposição para agir e falar, e observa que deriva da exposição ocorrida pelo enfrentamento ao abandonar a proteção do espaço privado. A coragem para agir e falar no domínio público gera “estórias”⁶, que revelam um agente. Este agente pode ser um herói, sujeito dos acontecimentos, mas não é o autor da estória em sua totalidade. Porém, os feitos resultantes desta disposição conferem conteúdo e significado à reificação em obras de arte. Assim, se a ação e o discurso não podem ocorrer no isolamento e necessitam da presença de outros, não podem tão pouco ser transformada em estória pelo próprio ator, uma vez que a revelação relaciona-se também à imprevisibilidade. Arendt considera que a imprevisibilidade “decorre diretamente da estória que, como resultado da ação, se inicia e se estabelece assim que passa o instante fugaz do ato” (ARENDRT, 2010, p.239-240). Desta forma, o significado da estória só é plenamente revelado quando ela termina e somente àquele que a conta. Ao contrário da fabricação, que possui um modelo prévio para executar sua finalidade, a ação adquire significado retrospectivamente.

Todo relato feito pelos próprios atores, ainda que, em raros casos, constitua versão fidedigna de suas intenções, finalidades e motivos, torna-se uma mera fonte de material útil nas mãos do historiador, e nunca se equipara à sua estória em significância e veracidade. Aquilo que o contador da estória narra deve necessariamente estar oculto para o próprio ator, pelo menos enquanto este último estiver empenhado no ato ou enredado em suas consequências, pois,

⁶ Hannah Arendt diferencia a história, que é formada pelas estórias da humanidade, de estória da vida de um indivíduo. Neste contexto, ela observa que o sujeito da história é uma abstração, pois é a humanidade como um todo.

para o ator, a significação do ato não está na estória que dele decorre. (ARENDR, 2010, p.240).

Vimos que, para Hannah Arendt, o espaço entre homens é o espaço da aparência. Ele surge a partir da reunião de indivíduos que agem e falam. E, assim, cada reunião de pessoas cria potencialmente um espaço de aparências que pode se desfazer. Por isso, a realidade de nossos pensamentos e do mundo circundante necessita da confiança na ação e no discurso. Dentre os processos que compõem o encadeamento de nossos pensamentos, relativamente ao mundo das aparências, temos o senso comum. Hannah Arendt nos indica que ele tanto é um sentido quanto uma qualidade política que ajusta os cinco sentidos individuais à realidade. Por isso, para a autora, o declínio do senso comum promove a alienação com relação ao mundo. Assim, o senso comum permite perceber que os outros sentidos nos mostram a realidade e "não são meramente percebidas como irritações de nossos nervos nem como sensações de resistência de nossos corpos" (ARENDR, 2010, p.260).

Desta forma, realidade e mundo de aparências associam-se ao pensamento pelo fato de os atos subjetivos necessitarem de algo tangível. A autora lembra que, para Husserl, a intencionalidade do ato consciente é algo essencial tanto para a construção da objetividade na subjetividade da consciência, quanto para a subjetividade embutida nas aparências.

O fato de que as aparências sempre exigem expectadores e, por isso, sempre implicam um reconhecimento e uma admissão pelo menos potenciais, tem consequências de longo alcance para o que nós – seres que aparecem em um mundo de aparências – entendemos por realidade – tanto a nossa quanto a do mundo. Em ambos os casos, nossa “fé perceptiva” – como designou Merleau-Ponty-, nossa certeza de que o que percebemos tem uma existência independente do ato de perceber, depende inteiramente do fato de que o objeto aparece também para os outros e de que por eles é reconhecido. Sem esse reconhecimento tácito dos outros não seríamos capazes nem mesmo de ter fé no mundo pelo qual aparecemos para nós mesmos. (ARENDR, 1992, p.37).

O espaço da aparência, que assume importância fundamental relativamente à ação política, transforma-se em mercado de trocas para os produtos fabricados pelo *homo faber* em sua atividade praticada em isolamento. Para este contexto, a ação política é vista como uma atividade ociosa e inútil por suas características de imprevisibilidade, irreversibilidade e anonimato. Assim, consolidou-se a valorização do isolamento

produtivo da fabricação, que apresenta resultados sólidos e passa a ser superior à fragilidade dos assuntos humanos, os assuntos pertencentes ao domínio da política. Este processo levou a uma instrumentalização da ação.

O fato é que Platão e em menor medida Aristóteles, para quem os artesãos sequer eram dignos da plena cidadania, foram os primeiros a propor que as questões políticas fossem tratadas, e os corpos políticos governados à maneira da fabricação. Essa aparente contradição mostra claramente a profundidade das autênticas perplexidades inerentes à capacidade humana de ação e a força de tentação de eliminar seus riscos e perigos introduzindo-se na teia das relações humanas as categorias muito mais sólidas e confiáveis, próprias das atividades mediante as quais confrontamos a natureza e construímos o mundo do artifício humano. (ARENDR, 2010, p.287).

A partir do que foi observado, chegamos a um ponto importante para o problema que norteia esta pesquisa, a saber: o conflito evidenciado pelas concepções arendtianas entre duas das atividades da *vita ativa*: obra e ação. Considerando que, para a autora, a obra de arte compõe a totalidade do artifício humano e configura-se como parte da atividade humana, denominada por ela de obra, sua relação com a política, que surge pela ação e o discurso entre homens, ainda de acordo com Arendt, apresenta-se como um conflito. Assim, podemos ler, em *A crise da cultura: sua importância social e política*, que “a maior ameaça à existência da obra acabada emerge precisamente da mentalidade que a fez existir” (ARENDR, 2009, p.270). Esta ameaça surge pelo fato de a atividade da fabricação implicar em meios e fins. Explicando melhor: se o *homo faber* busca a concretização de seus projetos tendo em mente um modelo, para que esta obra se materialize no mundo das aparências, ele se utiliza de meios que lhe permitam alcançar sua finalidade. Transformada em princípio, esta maneira de agir torna-se perigosa, porque seus padrões passam a valer para a ação entre homens, levando a uma atitude pela qual os meios são pensados e justificados na medida em que visam a um fim. Ora, se o espaço da aparência é criado potencialmente a cada reunião de pessoas porque o significado aí se instaura, ele não pode ser previamente concebido, exatamente porque isto levaria a uma desvalorização das coisas enquanto constituintes de uma cultura, que passariam a ser vistas a partir de sua potencial utilidade.

Os padrões e regras que devem prevalecer necessariamente ao se erigir, construir e decorar o mundo de coisas em que nos locomovemos perdem sua

validez e se tornam positivamente perigosos ao serem aplicados ao próprio mundo acabado. (ARENDR, 2009, p.270).

Mas, por outro lado, embora a obra e a ação sejam atividades que estão (e devem necessariamente estar) em conflito⁷, Arendt afirma que, quando passamos a observar os respectivos produtos destas atividades, o conflito deixa de ter sentido. Assim, tanto a produção artística, falando mais especificamente de arte, quanto palavras e atos, considerados neste contexto pela autora como “produtos” políticos, necessitam de um espaço público para serem vistos. O envolvimento entre estes dois produtos confere consistência à cultura. Desta forma, “cultura indica que arte e política, não obstante seus conflitos e tensões, se inter-relacionam e até são dependentes” (ARENDR, 2009, p.272). Arendt observa que isto ocorre porque existe um domínio público que é assegurado pela ação política e que permite a aparição da arte; dos objetos criados para serem belos. Ela aponta a beleza como expressão da permanência que se estende aos atos e palavras e afirma que, sem ela, vida humana não teria o sentido de grandeza.

1.3 O juízo de gosto

O domínio público é o espaço próprio do aparecer e difere do domínio no qual vive e faz seu trabalho o *homo faber* de um modo geral e, especificamente, o artista. Mas os objetos resultantes da ação destes fabricantes são feitos para aparecer. Assim, podemos dizer que tanto o que é produzido pelo artista, quanto as palavras e atos, aos quais Hannah Arendt se refere como “produtos” políticos, necessitam de um espaço público para que possam ser vistos, o que reflete a proximidade entre arte e política. A autora destaca que a validade inerente aos objetos de arte só pode ser atingida no espaço comum a todos. Como foi dito acima, a cultura indica esta interdependência entre arte e política, pois, para que o domínio público possa assegurar o espaço de aparição aos produtos artísticos, ele precisa ser politicamente assegurado pelos homens de ação. A partir deste contexto,

⁷ No texto *A crise da cultura: sua importância social e política*, a autora observa que este conflito não deve ser solucionado, ele deve ser mantido vivo, porque enriquece uma cultura.

Hannah Arendt vai buscar na expressão de Cícero, *cultura animi*, que se relaciona à ideia de espírito cultivado, uma concepção que considera capaz de mediar o conflito entre o artista e o homem de ação. Segundo Arendt, para Cícero, esta é a cultura dos filósofos, que se relacionam com o mundo apenas como “espectadores”, com distanciamento e completamente desinteressados, podendo julgar de forma imparcial.

Como o diríamos hoje, eram completamente desinteressados e, por essa mesma razão, melhor qualificados para julgar, mas também os mais fascinados pelo espetáculo em si. Cícero dava-lhes o nome de *máxime ingennum*, o gênero nobilíssimo dos homens livres de nascimento, por aquilo que faziam: olhar por olhar, unicamente, era a libérrima, *liberalissimum*, das ocupações. (ARENDDT, 2009, p.273).

A autora vai buscar também um discurso do líder grego Péricles, narrado por Tucídides, que ela própria traduz do grego, pondo em destaque uma frase que considera ser uma alusão do amor grego à beleza, expresso como um amor ativo que possui elementos ajuizadores. A frase é: “amamos a beleza dentro dos limites do juízo político, e filosofamos sem o vício bárbaro da efeminação” (ARENDDT, 2009, p.267). Para ela, esta frase apresenta problemas em sua tradução e necessita de um olhar mais atento, pois demonstra que o domínio da política é que determinava entre os gregos os limites do amor à beleza e à sabedoria, o que precisamente distinguia a cultura grega das demais.

Ambos os contextos inspiram em Arendt uma associação entre a beleza e a capacidade humana de julgar, o que lhe parece uma forma política de enfrentamento das questões próprias do mundo da aparência que, para ela, fornece a base da realidade. Referindo-se a esta forma de posicionamento frente às questões que nos aparecem cotidianamente, ela utiliza a palavra “gosto”.

À falta de melhor palavra que indicasse os elementos discriminadores, discernidores e ajuizadores de um amor ativo à beleza – a *philokaleín met euteleias* de que fala Péricles – utilizei a palavra “gosto”, e para justificar esse emprego destacando, ao mesmo tempo, a única atividade na qual, penso eu, a cultura se expressa como tal, gostaria de me apoiar na primeira parte da *Crítica do Juízo*, de Kant, que contém, enquanto “Crítica do Juízo Estético”, talvez o maior e mais original aspecto da Filosofia Política de Kant. Ele contém, de qualquer modo, uma analítica do belo, basicamente do ponto de vista do espectador ajuizante, conforme o próprio título indica, e toma como ponto de partida o fenômeno do gosto, entendido com uma conexão ativa com o que é belo. (ARENDDT, 2009, p.273).

Assim, o gosto pode ser visto como a faculdade humana que delibera sobre como se define e determina o belo e aquilo que dá prazer, mas também, precisamente por esta sua capacidade deliberativa, pode ser pensado a partir de um viés político, permitindo que uma relativa autonomia empreste ao instante presente de uma existência o potencial deliberativo que supõe um olhar atento às condições do seu momento.

Vimos que Hannah Arendt relaciona a noção de gosto à *cultura animi* pensada a partir de Cícero e que se refere ao homem cultivado. Esta noção de cultivo dá origem ao termo “cultura” e vai influenciar, ao longo da história ocidental, o desenvolvimento de uma consciência de valor dos bens culturais enquanto geradores de status social. Mas a percepção de qualidade alude também ao belo e ao gênio, como imitação da natureza. Assim, julgar o que é belo refere-se, outrossim, a regras que aproximam a estética de valores éticos, pois o objeto do gosto invoca os prazeres que vêm das sensações e também das virtudes.

Montesquieu, um dos primeiros autores do século XVIII a tratar sobre o assunto, escreve em seu texto *O Gosto*⁸:

A definição mais geral do gosto, sem considerar se se trata de um bom gosto ou de um mau gosto, um gosto adequado ou não, é que gosto é aquilo que nos liga a uma coisa por meio do sentimento, o que não impede que ele possa aplicar-se às coisas do intelecto, cujo conhecimento dá tanto prazer à alma que essa é mesmo a única felicidade que certos filósofos conseguem compreender. (MONTESQUIEU, 2005, p.17).

Em seu posfácio à edição brasileira do verbete que Montesquieu deixou inacabado para a *Enciclopédia* iluminista, Teixeira Coelho observa que o gosto parece ser a forma mais incerta de relacionamento da consciência com a vida, já que, comparado à ética e à razão - os outros dois modos -, o domínio do gosto pertence ao campo das sensações. Teixeira Coelho analisa que o gosto não é mais visto como um conceito digno de atenção pois, “a rigor, o gosto é hoje uma ideia e uma palavra quase soberbamente banidas do discurso erudito e toleradas apenas na esfera popular ou informal” (MONTESQUIEU, 2005, p.84). Ainda sobre as considerações de Teixeira Coelho relativas ao gosto, observa-se uma associação aos combates ideológicos, sendo que a “expressão mais simples e

⁸ *O Gosto*, de Montesquieu, foi concebido como verbete para a *Enciclopédia*, o grande empreendimento europeu que surge da necessidade de organizar e registrar o conhecimento visto a partir da racionalidade.

simplista desse combate é a da oposição entre *mau gosto* e *bom gosto*, plena de significados não apenas estéticos como ideológicos” (MONTESQUIEU, 2005, p.88).

A partir do século XVII e ao longo do século XVIII, vários autores pensaram acerca da questão do gosto, relacionando-a tanto à escolha do que é belo quanto a questões de cunho social. Neste período, temos a afirmação de conceitos e teorias sobre a obra de arte. Dentre os autores que contribuíram para esta sistematização temos Nicolas Boileau-Despréaux, Charles Batteux e Alexander Gottlieb Baumgarten o qual, no século XVIII, foi o primeiro a usar o termo “estética” conforme concebido hoje. Surge então a estética como disciplina filosófica. Para estes autores, a noção de gosto passa necessariamente por uma relação com o belo e com o prazer. Desta forma, o belo e o gosto para os estetas do século XVII e XVIII estavam relacionados à produção humana no campo da arte, à produção do gênio. Os *homens de letras* do Iluminismo, tais como Voltaire, Montesquieu, Diderot, Rousseau, não diferiam muito desta visão. No texto *Ensaio sobre a pintura*, Diderot observa que o gosto é próprio àquele que ama a verdade.

Se o gosto é uma questão de capricho, se não há nenhuma regra do belo, de onde provêm, então, essas emoções deliciosas que se alçam tão subitamente, tão involuntariamente, tão tumultuosamente do fundo de nossas almas, que as dilatam ou as oprimem e que obrigam nossos olhos a verterem lágrimas de alegria, de dor, de admiração, quer à vista de um fenômeno físico, quer ao ouvir uma máxima moral admirável? *Apage, Sophista!* Jamais convencerás meu coração de que não devo fremir; minhas entranhas de que não devo comover-me. O verdadeiro, o bom e o belo são muito próximos. (DIDEROT, 1993, p.143).

Por sua vez, em seu texto *Sobre o gosto*, Rousseau observa que a íntima relação existente entre o gosto e os costumes pode ser evidenciada pela insistência com que os homens de sua época se referiam ao bom gosto e à virtude, o que demonstra que a noção de bom gosto torna-se um sinal de degeneração de um povo.

Devido a sua postura crítica de cunho moral⁹, em Rousseau, a concepção de belo, que se relaciona ao que é conveniente, tem como parâmetro as próprias inclinações dos homens. Ainda em seu texto *Sobre o gosto*, temos que o cidadão, sujeito às influências

⁹ A respeito da postura crítica do filósofo genebrino, relativamente ao entusiasmo de seu tempo com o progresso das ciências e das artes, é possível observar que a interiorização do homem seria “o caminho –o guia mais viável–, segundo Rousseau, para que houvesse uma mudança radical do quadro social e cultural”. (FAÇANHA, 2006, p.49).

do gosto instituído, julga a partir daquilo que considera conveniente e do que está relacionado ao que agrada às personalidades influentes da sociedade. Para o genebrino, estas personalidades se destacam impulsionadas pela vaidade, alcançando a elevação social pela força de preconceitos. Neste contexto, os preconceitos surgem de nossos vícios e são a causa de desonestidades e corrupções. Segundo o autor, o modelo de beleza da sociedade corrompe porque ensina a seguir pelo engano e a esquecer dos próprios sentidos.

Embora Rousseau considere a questão do gosto como um problema pedagógico, em *O Contrato Social*, o filósofo pergunta quais são as convenções que sustentam a ordem social e encontra esse fundamento na noção de vontade geral, pautada no bem comum. Assim, se no estado natural não há propriedade constante e, se no estado social, tudo está debaixo da autoridade das leis, somente a vontade geral pode dirigir as forças do Estado.

Cada um, afastando seu interesse do interesse comum, compreende perfeitamente que não deve fazê-lo, mas a parte do mal público parece-lhe insignificante comparando-a ao bem exclusivo, deseja o bem geral pelo próprio interesse tanto como qualquer outro. Embora vendendo seu voto, não extingue nele a vontade geral, mas esquivava-a. (ROUSSEAU, 1997, p.113).

Podemos pensar que em sua filosofia há uma relação entre a noção de gosto e o posicionamento político do cidadão diante das degenerações impostas pela sociedade, pois Rousseau tem em mente a construção de critérios sólidos que possam referenciar o discernimento próprio de cada cidadão, sendo que o gosto, para ele, pode ocasionar a degeneração da capacidade de escolha, inerente a cada um e relativa àquilo que corresponde ao nosso bem.

No *Discurso sobre as ciências e as artes*, o genebrino observa que as artes consolidaram o domínio político do Estado sobre os homens. Assim, “a necessidade elevou os tronos, as ciências e as artes consolidaram-nos” (ROUSSEAU, 2017, p.17). Estas são palavras contundentes que parecem não deixar dúvidas sobre a visão que o autor tem da dimensão artística do espírito humano. Logo na primeira parte do *Discurso*, surge a questão sobre a purificação ou corrupção dos costumes, relativamente às ciências e às artes. O autor considera que esta questão trata de uma dessas verdades que se relacionam com a felicidade do gênero humano. Ele prevê que não aceitarão o partido que ousou tomar, pois se trata de ir contra tudo que estimula a admiração humana. Temos aqui uma proximidade com seu texto *Sobre o gosto*, no qual, conforme dito anteriormente, o autor

destaca a íntima relação que existe entre o gosto e os costumes. Nesse contexto, a noção de bom gosto torna-se um sinal de degeneração de um povo.

Rousseau estabelece uma relação entre o progresso das ciências e das artes e a degeneração dos costumes, sendo o primeiro causa da segunda. Ele associa o luxo às artes e ciências e demonstra considerar que o luxo é oposto à virtude e gera vícios. Suas afirmações apontam para uma reação às luzes e às artes. Mas o autor segue afirmando:

Se é necessário permitir que alguns homens se entreguem ao estudo das ciências e das artes, que sejam exclusivamente os que se sentem com forças para caminhar sós sobre suas pegadas e ultrapassá-las; é a esse pequeno número que cabe levantar monumentos à glória do espírito humano. (ROUSSEAU, 2017, p.49).

Assim, os sábios e artistas de primeira ordem obterão, como recompensa, a certeza de contribuir por seu crédito para a felicidade dos povos, encontrando a felicidade em suas próprias opiniões. Para o autor, se a virtude é a ciência das almas, para obtê-la, precisamos saber ouvir nossos corações e escutar a voz da consciência no silêncio das paixões. Seguindo este raciocínio, a arte compete a quem tem a virtude da coragem que enfrenta a própria solidão e não a quem busca a glória e o reconhecimento dos contemporâneos. Embora haja aqui um apelo à força do gênio, o que, aliás, é comum na era moderna, podemos observar que Rousseau valoriza na arte e no artista a coragem de ser fiel às suas ideias e de se colocar de forma autêntica perante seus contemporâneos.

Em seu artigo *Kant, Rousseau e as bases estéticas do pensamento*, Pedro Paulo da Costa Corôa destaca a influência que a filosofia de Rousseau exerceu sobre Kant. Para este autor, os dois filósofos redimensionaram o valor dado anteriormente às ciências e influenciaram a forma como a arte foi pensada posteriormente pela filosofia:

Quer as pessoas estejam conscientes disso, quer não, estamos particularmente convictos de que é o resultado da análise desses dois pensadores extraordinários o que explica a possibilidade histórica tanto da poética reflexiva de Hölderlin – valorizada por Heidegger no período final de sua vida acadêmica –, quanto do Romantismo e até o viés antidoutrinal buscado pela filosofia contemporânea. E essa busca, em todos, conduziu a filosofia para a investigação estética e artística. (CORÔA, 2017, p.67).

Com relação às concepções de Immanuel Kant, é possível observar que, em sua analítica do belo que compõe a *Crítica da Faculdade do Juízo*, o objeto é ajuizado como

belo pela faculdade da imaginação e não pelo entendimento, pois o juízo de gosto não é um juízo de conhecimento, ele não é lógico, e sim estético. Neste contexto, a ênfase recai sobre o sujeito e seu sentimento de prazer e desprazer. Conseqüentemente, o sentimento de prazer e desprazer funda uma faculdade de distinção e ajuizamento, cujo fundamento de determinação é subjetivo. Porém, a referência da representação é objetiva.

Somente não pode sê-lo a referência ao sentimento de prazer e desprazer, pelo qual não é designado absolutamente nada no objeto, mas no qual o sujeito sente-se a si próprio do modo como ele é afetado pela sensação. (KANT, 2008, p.48).

O juízo de gosto reivindica a sua validade fundada sobre objetos para qualquer um, sem universalidade. Assim, se uma pessoa toma algo por belo, atribui a outros "a mesma complacência, não julga simplesmente por si, mas por qualquer um e neste caso fala da beleza como se ela fosse uma propriedade das coisas" (KANT, 2008, p.57). Então, não se pode dizer que cada um possui um gosto particular, pois isso equivaleria dizer que não existe gosto algum. A qualidade subjetiva do juízo pode ser chamada de validade comum, que designa a validade da referência de uma representação ao sentimento de prazer e desprazer. O juízo sobre o agradável é o gosto dos sentidos e o juízo de gosto sobre o belo é o gosto da reflexão: ambos são juízos estéticos. Para o autor, "belo é o que apraz universalmente sem conceito" (KANT, 2008, p.63). Ainda com Kant:

O juízo de gosto é um juízo estético, isto é, que se baseia sobre fundamentos subjetivos e cujo fundamento de determinação não pode ser nenhum conceito, por conseguinte tampouco o de um fim determinado. (KANT, 2008, p.74).

Para Hannah Arendt, a *Crítica do juízo* está intimamente relacionada à política. A tese de Arendt é de que, embora Kant nunca tenha escrito uma filosofia nomeada como política, existe uma filosofia política kantiana que, na verdade, não foi escrita de forma sistematizada e encontra-se dispersa por toda a sua obra. Neste contexto, a autora considera que os escritos do filósofo, em seu conjunto, transparecem uma disposição em usar o próprio espírito, ou seja, pensar livremente, sem adesão a autoridades ou dogmas. Para ela, o filósofo retorna em seus últimos anos de vida às preocupações e temas do período pré-crítico. Assim é que, no período pré-crítico, o filósofo alemão anunciou que

escreveria o texto *Crítica do gosto moral*, que a autora relaciona à *Metafísica dos costumes*, escrito 30 anos depois:

Quando Kant finalmente voltou-se para a terceira Crítica, ainda a chamou, a princípio, de *Crítica do gosto*. Assim, duas coisas aconteceram: por trás do gosto, um tópico favorito do século XVIII, Kant descobriu uma faculdade humana inteiramente nova, isto é, o juízo; mas, ao mesmo tempo, subtraiu as proposições morais da competência dessa nova faculdade. Em outras palavras: agora, algo além do gosto irá decidir acerca do belo e do feio; mas a questão do certo e do errado não será decidida nem pelo gosto, nem pelo juízo, mas somente pela razão. (ARENDDT, 1994, p.14).

O pensamento crítico de Kant, para Arendt, é um novo modo de pensar. É a própria filosofia que passa a ser crítica após o Iluminismo. A autora lembra que “a arte do pensamento crítico sempre traz implicações políticas” (ARENDDT, 1994, p.40). Assim, ele põe em questão as bases da verdade, o que implica em uma noção de verdade sempre incompleta e sujeita a uma reorientação e libertação do dogmatismo. A própria faculdade do pensamento depende de seu uso público, pois necessita ser testada. A razão não foi feita para “isolar-se a si própria, mas para entrar em comunhão com os outros” (ARENDDT, 1994, p.42).

Segundo a autora, o pensamento crítico tem implicações políticas e se refere à comunicabilidade, pois depende dos outros para se realizar. Para ela, os homens existem no plural e, por existirem homens, e não homem, é que necessitam comunicar-se. E é a partir da publicização das próprias ideias que o pensamento crítico se permite “contaminar” por ideias gerais, testando sua perspectiva no confronto com a perspectiva dos outros. Analisando cartas enviadas por Kant, a autora estabelece uma relação entre a forma como o filósofo expõe sua maneira de pensar e conduzir seus pensamentos na construção de suas concepções e a forma como a faculdade do juízo se compara a outros juízos, construindo uma mentalidade alargada. Este “alargamento do espírito” é possível pela faculdade da imaginação. O juízo promove um alargamento das ideias quando se coloca em lugar do outro pela imaginação.

Certamente ele ainda se dá em isolamento, mas, pela força da imaginação torna presente os outros e assim, move-se em um espaço potencialmente público, aberto a todos os lados; em outras palavras, ele adota a posição de cidadão do mundo de Kant. Pensar com mentalidade alargada significa treinar a própria imaginação para sair em visita. (ARENDDT, 1994, p.45).

No texto de Hannah Arendt, *Lições sobre a filosofia política de Kant*, é possível encontrar elementos que contribuem para uma compreensão das concepções arendtianas que se referem à apropriação que a autora faz da estética kantiana. Para fundamentar uma aproximação entre arte e política, passaremos então a observar o contexto kantiano através da análise de Hannah Arendt, uma vez que se pretende ampliar a compreensão acerca dos elementos constitutivos da crítica kantiana relativa ao gosto e ao juízo estético que a autora associa ao contexto político.

Conforme observado anteriormente, Arendt vai buscar na *Crítica da faculdade do juízo* kantiana, mais especificamente na crítica do juízo estético, o que acredita ser o mais original aspecto da filosofia política de Kant, para justificar o emprego da palavra “gosto” ao elemento discernidor e ajuizador “de um amor ativo à beleza” (ARENDR, 2009, p.273), que, para a autora, é a única atividade que caracteriza a expressão da cultura. Ela destaca que Kant faz uma analítica do belo a partir do ponto de vista do espectador, tendo como ponto de partida o fenômeno do gosto e sua conexão com o belo.

Arendt analisa o gosto enquanto um dos cinco sentidos e observa que, juntamente com o olfato, o gosto é menos objetivo e mais sujeito a sensações internas e incomunicáveis. A autora se pergunta então sobre o motivo que levou este sentido a ser associado à faculdade de julgar o certo e o errado. Para ela, enquanto a visão, a audição e o tato nos fornecem dados sobre os objetos do mundo externo, o olfato e o gosto oferecem uma sensação que não se refere a um objeto em particular e, por isso, não pode ser lembrada.

Pode-se reconhecer o aroma de uma rosa ou o gosto de um prato particular quando os sentimos novamente, mas na ausência da rosa ou do alimento, não se pode tê-los presente, tal como pode acontecer com o que vimos uma vez, ou com qualquer melodia que tenhamos ouvido, ainda que estejam ausentes, em outras palavras, estes são sentidos que não podem ser re-presentados. (ARENDR, 1994, p.66).

Ainda segundo Arendt, o sentido do gosto tornou-se veículo do juízo porque, juntamente com o olfato, têm a capacidade de discriminar e se referem, ambos, ao particular, levando imediatamente à sensação de agrado ou desagrado, sem a mediação de qualquer reflexão. O que percebemos por estes sentidos está dentro de nós. A autora lembra que o fato de sentirmos que algo nos agrada ou não nos remete a uma tomada de

decisão sobre concordar ou não, pois nos sentimos diretamente afetados. Por isso, não adianta haver discussão sobre as questões de gosto: “nenhum argumento pode persuadir-me a gostar de ostras, quando não gosto delas” (ARENDDT, 1994, p.67). Assim, o gosto, enquanto sentido interno, não é comunicável. Arendt recorre, então, às faculdades da imaginação e do senso comum para encontrar uma explicação que justifique o fato de que o fenômeno espiritual do juízo derive do sentido do gosto no lugar de sentidos objetivos.

Com relação à imaginação, a autora diz que, sendo uma faculdade que torna presente o que está ausente, refere-se ao objeto interiorizado e com o qual não temos que ser apresentados diretamente, mas pelo qual somos afetados. Hannah Arendt diz que é “como se fosse dado por um sentido não objetivo” (ARENDDT, 1994, p.67). Ela lembra que o belo, para Kant, agrada no ato de julgar e, portanto, não está vinculado à percepção direta do objeto, pois o que é agradável à percepção é gratificante, mas não é belo: “O belo agrada na representação, pois agora a imaginação preparou-o de modo a que eu possa refletir sobre ele” (ARENDDT, 1994, p.67). Assim, quando somos afetados somente pela representação, sem a referência da presença imediata do objeto, podemos julgar da mesma forma que o espectador julga por não estar envolvido diretamente com os acontecimentos, por uma “operação de reflexão”¹⁰. Somente quando somos afetados pela representação e nos encontramos distanciados tanto do objeto real quanto do evento é que podemos julgar sobre o certo ou o errado, o belo ou o feio. Neste caso falamos então de juízo, e não mais de gosto, pois foi estabelecido o distanciamento necessário para que possamos apreciar algo em seu valor próprio, de forma imparcial.

Assim, a imaginação está relacionada à imagem, que é o produto da ação dos corpos externos sobre nosso corpo, por intermédio dos sentidos e do gosto, enquanto um sentido interno. Ela pode ser entendida como a capacidade que o artista tem de encontrar uma forma de expressar o estado de espírito que certas representações despertam em nós. Estas representações não podem ser expressas por palavras, mas podem ser comunicadas pela arte. É através do juízo de gosto que esta comunicação é possível. Além disso, a autora lembra que Kant descobriu o papel da imaginação para nossas faculdades cognitivas, levando à compreensão de que ela provê esquemas para a cognição e provê

¹⁰ A operação de reflexão permite que um objeto provoque prazer ou desprazer quando representado. O objeto é concebido não por sua observação direta, mas pela representação, que em Kant é imaginação, tornando presente o que está ausente. Nesta operação, os objetos apreendidos pelos sentidos objetivos são transformados em objetos sentidos.

exemplos para o juízo, pois, no esquema do conhecimento em Kant, a intuição faz a mediação entre o entendimento e a sensibilidade. Kant apela à imaginação para proporcionar a conexão entre as duas faculdades, e, na primeira edição da *Crítica da razão pura*, ele chama a imaginação de a “faculdade da síntese em geral (*überhaupt*)”. Em outros lugares, onde fala diretamente do “esquematismo” envolvido em nosso entendimento, chama-o de uma “arte escondida nas profundezas da alma humana” - isto é, temos uma espécie de intuição de algo que nunca está presente -; pelo que Kant sugere que a imaginação é de fato a raiz comum das outras faculdades cognitivas, isto é, a “raiz comum, mas para nós desconhecida”, da sensibilidade e do entendimento, sobre a qual ele fala na introdução da *Crítica da razão pura* e em seu último capítulo, em que menciona novamente essa faculdade, mas sem nomeá-la. (ARENDDT, 1994, p.81).

Como já foi observado, relativamente à ação política, para que a comunicabilidade do juízo de gosto seja possível, torna-se necessária a existência de um senso comum, pois ele nos capacita para julgar. Com relação ao senso comum, Arendt observa que Kant compreendeu o caráter social do gosto, utilizando inúmeros argumentos que se referem à importância que tem a presença de outros quando se trata de questões relativas ao gosto. Assim, “o elemento não-subjetivo nos sentidos não-objetivos é a intersubjetividade” (ARENDDT, 1994, p.68). Desta forma, o destaque dado à relação intersubjetiva se fundamenta no senso de realidade comum, que ocorre pelo grupo.

O juízo, e especialmente o juízo de gosto, sempre reflete-se sobre os outros e o gosto deles, levando em conta seus possíveis juízos. Isso é necessário porque sou humano e não posso viver sem a companhia dos homens. Julgo como membro desta comunidade, e não como um membro de um mundo supra-sensível, habitado talvez por seres dotados de razão, mas não do mesmo aparato sensorial. (ARENDDT, 1994, p. 68).

Segundo Anne-Marie Roviello, o senso comum, para Kant, regula a existência dos debates e impede o isolamento. Ainda segundo esta autora, Hannah Arendt vê no senso comum um horizonte indeterminado, que se refere aos sentidos constituídos em comum no tocante à realidade do mundo. Neste contexto, cada perspectiva particular se abre a esta comunidade de sentido. Mas isto não significa que temos uma relação de partes compondo uma totalidade.

O senso comum não é o conteúdo de uma verdade positiva identicamente presente em cada indivíduo, é a comunicabilidade entre diferentes parcelas de sentido representadas pelas opiniões diferentes. (ROVIELLO, 1987, p.116).

O pensamento alargado ocorre nesta comunidade de sentidos e não significa aceitação passiva de ideias dos outros, mas uma interação que desconsidera os limites da subjetividade e do interesse pessoal e privado. É um pensamento amplo e geral, sendo que esta generalidade não perde de vista as particularidades, não é generalização. É um pensamento que leva os outros em consideração. A autora diz que, para Kant, o mundo sem o homem é um mundo sem espectadores. Neste contexto, o espectador é estético e, embora seu ponto de vista não deva prevalecer na ação, ele possui uma percepção privilegiada porque seu julgamento é “desinteressado”. Segundo Arendt, este observador, em Kant, é o espectador que observa e julga o ator no espetáculo que é a história. E neste espetáculo o herói é a espécie humana que age infinitamente.

As concepções de Hannah Arendt, relativamente à faculdade do juízo estético kantiano, apontam para uma associação entre a capacidade de julgar o belo e a capacidade de articular valores estéticos, morais e cognitivos sem, no entanto, submeter-se a imperativos. Este modo diverso de pensamento no qual não basta concordar com o próprio eu, apela para o acordo potencial, superando o modo de ver da intimidade de cada indivíduo. Para a autora, enquanto juízo, este modo político de pensar permite ao homem se orientar em um domínio público. Neste contexto, o mundo comum possível no domínio público é dado pelo senso comum que desvenda a natureza das coisas. Esse julgamento daquilo que aparece é possível pelo gosto, que julga o mundo em sua aparência, decidindo e discriminando entre qualidades. Neste processo, observa-se que o juízo de gosto reivindica a sua validade para qualquer um, sem universalidade, fundada nos objetos, sendo que esta é uma reivindicação que parte da subjetividade de cada um que sente e julga.

Através das escolhas que fazem, as pessoas constituem a cultura. Retomando o texto *A crise da cultura: sua importância social e política*, em que a crítica do juízo estético kantiano é analisada como parte do fenômeno do gosto em conexão com o que é belo, e no qual a autora intenta demonstrar que a faculdade do juízo implica uma atividade política, observa-se que a validade do pensamento alargado próprio do juízo de gosto é obtida a partir do potencial acordo, que não é universal. Consequentemente, fica claro que este tipo de juízo não é totalmente subjetivo, uma vez que o pensamento alargado

transcende as barreiras da subjetividade. Enquanto o pensamento subjetivo se refere a opiniões particulares e não está sujeito a consenso público, sendo próprio do espaço privado, o pensamento do juízo estético não tem sentido no isolamento, pois necessita da perspectiva de outros para ocorrer: “Como a lógica, para ser correta, depende da presença do eu também o juízo, para ser válido, depende da presença dos outros” (ARENDDT, 2009, p.275).

Assim, a faculdade de julgar leva em consideração o ponto de vista dos outros e é uma faculdade apropriada à ação pública, pois orienta a pessoa em um domínio público e necessita do senso comum como referência. Neste contexto, o senso comum ajusta nossa percepção subjetiva do mundo - dada pelos sentidos a partir do mundo objetivo - ao seus significados compartilhados entre todos que pertencem a um grupo. Mas, o que surpreende Arendt em Kant é o fato de ele ter associado este juízo ao gosto.

O que, porém, é completamente inédito e até surpreendentemente novo nas proposições de Kant da *Crítica do juízo* é ter ele descoberto esse fenômeno, em toda sua grandeza, precisamente ao examinar o fenômeno do gosto e portanto a única espécie de juízos que, visto dizerem respeito meramente a questões estéticas, sempre se supôs fazerem além da esfera política, assim como do domínio da razão. (ARENDDT, 2009, p.276).

Segundo a autora, isto ocorre porque Kant não aceitou a ideia comum de que gosto não se discute exatamente por sua arbitrariedade e subjetividade. Assim, considerando a qualidade pública da beleza, insistiu em que os julgamentos de gosto são passíveis de discussão, pois, se esperamos o acordo com o outro, e se desejamos que o outro concorde com nossa forma de pensar, os julgamentos de gosto podem ser postos em discussão. Arendt observa que o gosto decide sobre como o mundo deve aparecer, “o gosto julga o mundo em sua aparência e temporalidade” (ARENDDT, 2009, p.277). Além disso, lida com a persuasão que difere da violência e da coerção, até mesmo da coerção relativa à verdade. Assim,

Cultura e política, nesse caso, pertencem à mesma categoria porque não é o conhecimento ou a verdade o que está em jogo, mas sim o julgamento e a decisão quanto ao modo de ação a adotar nele além do modo como deverá parecer doravante e que espécie de coisas nele não de surgir. (ARENDDT, 2009, p.277).

Arendt analisa que o gosto decide também quem pertence ao mesmo grupo ou classe, o que pode soar excludente e hierárquico. Mas aquele que julga sobre as coisas do mundo se revela a partir de suas preferências e isto, para a autora, corresponde às principais características que definem a política, a saber: a ação e o discurso. Todas estas características nos levam a considerar prioritariamente a relação entre indivíduos em um espaço comum que se constitui precisamente por esta intersubjetividade. Para a autora, elas revelam a existência de um ator, o que se diferencia da fabricação, uma vez que a qualidade da obra possui o princípio da auto-evidência relativa ao talento do fabricante e não a quem ele é.

Para Leonel Ribeiro dos Santos, Hannah Arendt fez uma descoberta pessoal sobre a importância da ação do espírito exercido no julgar e no juízo. Ele diz que a faculdade do juízo reflexionante tem autonomia porque possui um princípio transcendental, que Kant chama de algo que pode ser traduzido como “conformidade a um fim”, que possui a capacidade de compreender o que é mais conveniente em um dado contexto particular.

A novidade de Arendt na sua interpretação da teoria do juízo reflexionante está, pois, em ter ela percebido que aquilo que Kant dizia do juízo de gosto vale também e talvez ainda com muito mais pertinência para o juízo político. (SANTOS, 2007, p.180).

Assim, para Hannah Arendt, o que está em jogo no juízo de gosto é antes a coerência de uma escolha pensada a partir do pensamento que reflete sobre as condições dadas e apela para o consenso em suas decisões, do que uma escolha baseada em princípios universais regidos puramente por padrões de racionalidade. Esta concepção aponta para a ideia de uma liberdade possível, constituída a partir da abertura de um espaço-tempo que pode levar à consciência e à autonomia que se instaura na relação entre indivíduo e grupo. Temos aqui uma atitude que não se submete mesmo à coerção de uma noção de verdade universal. Como foi dito anteriormente, a autora vai buscar na *humanitas* romana, representada por Cícero, a ideia de um humanismo cuja atitude é capaz de preservar e cuidar das coisas do mundo que compõem a cultura¹¹.

¹¹ Para ilustrar seu argumento acerca da capacidade que o gosto tem de humanizar o belo e criar uma cultura, Hannah Arendt se refere a uma passagem de Cícero que diz: *Errare mehercule malo cum Platone... quam cum istis (sec. Pythagoraeis) vera sentire*, cuja tradução apontada pela autora diz: “É uma questão de gosto preferir a companhia de Platão e de seus pensamentos, mesmo que isso nos extravie da verdade” (ARENDR, 2009, p.279-280).

O que Cícero de fato diz é que, para o autêntico humanista, nem as verdades do cientista, nem a verdade do filósofo, podem ser absolutas; o humanista, portanto, não é um especialista, exerce uma faculdade de julgamento e de gosto que está além da coerção que nos impõe cada especialidade. A *humanitas* romana aplicava-se a homens que eram livres sob todos os aspectos, e para quem a questão da liberdade, de ser livre de coerção, era a decisiva – mesmo na Filosofia, mesmo na Ciência, mesmo nas Artes. (ARENDR, 2009, p.280).

A partir do que foi dito, para pensar arte e política iremos necessariamente considerar pontos comuns entre obra e ação, sem priorizar a tangibilidade da arte pensada como obra. Isto requer um olhar que desconsidere o fazer da obra enquanto uma atividade que se utiliza de meios para alcançar sua finalidade; requer também a consideração relativamente ao juízo de gosto, que é estético e político, bem como um olhar sobre o contexto da Arte Contemporânea. Este contexto possibilita uma compreensão da dimensão artística no que concerne à abrangência, tanto do espaço tangível, quanto da teia das relações.

1.4 Arte e política

No contexto das concepções arendtianas, o caráter problemático da relação entre arte e política não deve ser solucionado. Mas será que uma expressão artística pode ser vista como ação política? A produção de objetos artísticos e a possibilidade de poéticas da ação expressam aspectos relevantes da relação entre política e arte. Não estamos falando aqui de arte engajada politicamente, e sim do potencial político que uma expressão artística possui no contexto da sociedade atual.

Vimos que, para Hannah Arendt, a cultura oferece uma relação entre arte e política. Mas, quando pensamos em cultura, não é possível dissociar seu sentido da existência de um ente que produz e se expressa, produtor de uma cultura que se evidencia nos objetos contidos no mundo construído através da história. Este *homo faber* existe como expressão individual? Ele é uma entidade construída pela coletividade? Ou ainda, é um mito que impulsiona uma estrutura digestiva, que tudo consome e sempre se reinventa?

No texto *A crise na cultura: sua importância social e política*, Hannah Arendt afirma que “o derradeiro indivíduo que restou na sociedade de massas foi o artista”

(ARENDDT, 2009, p.252). A ideia de uma individualidade que se sobressai à massificação de nossa sociedade a partir da posição alcançada pela arte e seus “produtos” na era moderna nos faz pensar acerca da relação possível entre a arte e a política. A partir do que já foi observado relativamente ao contexto arendtiano, destacamos aqui, por outro lado, a noção de pluralidade humana como princípio capaz de dar sentido à política. Especificamente no que concerne a este conceito, temos a percepção de dois espaços-entre diferentes que se sobrepõem, a saber: um constituído de coisas do artifício humano, e outro, constituído de atos e palavras, denominado teia das relações humanas. Com relação ao espaço objetivo, acrescenta-se que oferece a forma tangível à qual a maioria das palavras e atos se refere. Assim, constitui o espaço comum que aparece a todos, evidenciando a possibilidade de compreensão entre os homens pela afirmação da igualdade entre eles. Por sua vez, relativamente à teia das relações, podemos dizer que é um espaço vinculado ao discurso e à existência de um domínio público. Portanto, configura-se como um espaço através do qual os homens se expressam por palavras e atos, o que demonstra que eles são distintos, pois se não fossem diferentes, não necessitariam da fala e da ação para se compreenderem.

A pluralidade humana, condição básica da ação e do discurso, tem o duplo aspecto da igualdade e da distinção. Se não fossem iguais, os homens não poderiam compreender uns aos outros e os que vieram antes deles, nem fazer planos para o futuro, nem prever as necessidades daqueles que virão depois deles. Se não fossem distintos, sendo cada ser humano distinto de qualquer outro que é, foi ou será, não precisariam do discurso nem da ação para se fazer compreender. (ARENDDT, 2010, p.219-220).

Porém, para Hannah Arendt, esta pluralidade não está assegurada em uma sociedade que massifica o gosto e a forma de agir. Assim, se a crise na cultura está relacionada ao consumo da obra de arte na sociedade de entretenimento, então a arte passa a exercer, na sociedade de consumo, papel ideológico, que pode ser apropriado pelo artista enquanto seu produtor e pelo sujeito em geral, no livre exercício do gosto. Para Walter Benjamin, a modernidade inaugura a era da reprodutibilidade técnica. Na arte, esta reprodutibilidade promove a emancipação da obra de arte daquilo que ele chama de uma “existência parasitária no ritual” (BENJAMIN, 1992, p.83), pois a possibilidade de fazer um grande número de cópias da obra de arte leva a noção de autenticidade a ser questionada. É esta noção que empresta à obra o valor de produto único da genialidade

humana representada na pessoa do artista. Assim, a constituição de significados ocorre pelo tratamento dado à obra e passa a se manifestar através das várias possibilidades que surgem a partir desta reprodução. E para Benjamin, “com o fracasso do padrão de autenticidade na reprodução de arte, modifica-se também a função social da arte. Em vez de assentar no ritual, passa a assentar numa outra práxis: a política” (BENJAMIN, 1992, p.84).

Se a reprodutibilidade técnica da obra de arte modificou a relação das massas com a arte, isso acontece porque esta passa agora a ser contemplada pela multidão. O autor diz que isso fica bem claro quando falamos do cinema, pois essa manifestação da arte, posterior ao início de sua reprodutibilidade técnica, reforça a relação do homem com a máquina e empresta a esta uma dimensão estética. Este processo permite que a sociedade contemple a si mesma. Comparando o cinema à pintura, temos que o público da pintura é restrito e não consegue manifestar abertamente seu julgamento sem gerar escândalos, sendo que o público do cinema julga livremente, reagindo conforme seus impulsos.

Para Walter Benjamin, uma das funções mais importantes do cinema é gerar equilíbrio entre o homem e o aparelho. E este equilíbrio relaciona-se à politização da arte e à estetização da política, pois a arte mecanizada permite que a massa se veja e se expresse sem que isso altere a relação de força da sociedade totalitária. Ele aponta então para uma perspectiva sombria, quando os esforços no sentido de uma estetização da política convergem para o estado de guerra. A percepção sensível, que foi modificada pela tecnização da sociedade, promove um estado de alienação, e a massa assiste com prazer estético à sua transformação em matéria-prima. Assim: “É isto o que se passa com a estética da política, praticada pelo fascismo. O comunismo responde com a politização da arte” (BENJAMIN, 1992, p.113).

Sabemos que o desenvolvimento da estética como disciplina e forma de pensamento se realizou plenamente somente na modernidade. Mas a concepção moderna de mundo remonta também ao conflito entre o humanismo iluminista e a constante valorização das descobertas científicas. Neste contexto, o discurso científico se impõe então como verdade verificável e surge a necessidade de um novo modelo que leve a um resultado verdadeiro.¹² Na hierarquia dos saberes, a estética é tradicionalmente pensada

¹² Aqui, é possível fazer uma relação entre as concepções arendtianas acerca da mentalidade *homo faber* e o valor dado, na era moderna, à noção de novo. Para a autora, a instrumentalidade da fabricação leva a

como menos precisa que a razão, por se tratar de um conhecimento que se orienta pelos sentidos e pela imaginação, o que pode levar ao engano. Segundo Mario Perniola, a dimensão estética nasce no terreno do misticismo e da metafísica. Mas, apesar da diferenciação e oposição entre sensível e inteligível, ocorridas a partir destes saberes, o autor argumenta que, por outro lado, a estética oferece o espaço para sua conciliação.

A dimensão estética nasce, portanto, no terreno do misticismo dionisíaco, que implica a unidade entre homem e deus, e da metafísica platônica, que afirma a unidade entre o homem e o ser. Essas ligações podem parecer, à primeira vista, paradoxais porque estamos habituados a atribuir ao misticismo e à metafísica a instauração de uma relação de separação e de oposição entre alma e corpo, inteligível e sensível. Mas a alma e corpo, inteligível e sensível são, de fato, pensados pelo misticismo e pela metafísica como opostos que se conciliam entre si, e o lugar desta conciliação é precisamente o estético. (PERNIOLA, 2011, p.64).

Para Mário Perniola, que no texto *Ligação Direta* relaciona estética e política, a confusão entre estética e comportamento sensível faz com que se associe todo comportamento sensível à estética, o que leva a uma necessidade de compensação para conciliar os opostos próprios ao campo das emoções. Desta forma, a estética estaria ligada à conciliação, enquanto a política caracteriza-se pela presença do conflito. Assim, a conciliação é um elemento próprio da estética e remete a uma busca de unidade presente em nossa cultura, desde a Grécia antiga. Perniola observa, porém, que, na Grécia arcaica, acredita-se que tenha ocorrido a experiência de uma diferença que não pode absolutamente ser mediada, que é a diferença entre homem e divindade, o que impossibilitou os gregos de pensar o estético. Com o advento da religião dionisíaca, ocorre uma profunda modificação na religião e no pensamento grego. Neste contexto, teríamos, então, o nascimento da dimensão estética que se dá no campo do misticismo concomitante à separação efetuada pela metafísica grega, entre as dimensões sensível e inteligível.

O autor argumenta que a conciliação promovida pela estética entre sensível e inteligível indica que há semelhança entre ambos, pois foi possível pensar o inteligível como *eidós* invisível que ocupa a posição de uma forma superior, “ligada às formas

pensar que podemos produzir algo no domínio dos assuntos humanos, como fazemos mesas e cadeiras ou que podemos produzir homens melhores ou piores, o que, segundo ela, vem da crença popular de que um homem isolado é forte, e esse equívoco propõe que é possível tratar os homens como tratamos os materiais.

sensíveis por relações de mímeses e de *metexis*, isto é, de imitação e de participação” (PERNIOLA, 2011, p.65). Assim, o inteligível parece ser uma forma invisível que Perniola chama de “superforma”, noção que reforça sua hipótese acerca do caráter estético da religiosidade e da filosofia ocidental, pois afirma que a alma e o ser foram pensados de modo estético. Para o autor, este modo estético de referir ao sensível se dá como uma metáfora e faz um recorte no conceito de belo, que era bem mais amplo inicialmente, relacionando-o à arte e à estética. Vimos anteriormente, a partir das concepções de Hannah Arendt, que o amor à beleza entre os gregos estava ligado ao discernimento relativo à ação correta.

Neste contexto, ocorre uma absoluta identificação entre estética e humanismo, levando o homem a se tornar essencialmente estético, pois ocorre uma conciliação entre homem e natureza, onde o homem é visto como sujeito e a natureza como objeto. Desta forma, para o autor, a estética moderna transforma o sentimento em metáfora dos sentidos, e passa a ser identificada com o que é humano. Assim,

Não só o estético se manifesta como algo essencialmente humano, mas é o próprio homem que se torna essencialmente estético: as características das coisas belas não são mais determinadas pela relação com a ideia do belo, mas pela relação com o gosto do homem. (PERNIOLA, 2011, p.68).

Aqui, uma certa maneira de se relacionar com o gosto é vista como sintoma de uma outra forma de se pensar estética e política conjuntamente, na qual o gosto prescinde da forma objetiva e reflete um jogo intersubjetivo, o que remete à teia de relações proposta por Hannah Arendt, pois se refere à representação do sensível enquanto conceito estético constituído pelo inteligível.

Para além destes dois momentos citados do estético - e da estética -, o autor identifica como terceira tarefa da estética: a conciliação entre homem e história. Ele afirma que este conflito não pode ser conciliado esteticamente e lembra que o conflito entre homem e história só pode ser mediado pelo espírito absoluto e pelo Estado racional. Ocorre então uma crise da estética, e ela é deslocada para um futuro distante, que oferece a possibilidade de superação dos conflitos. Mario Perniola observa que “é no interior desta perspectiva que nasce e se desenvolve a poética de uma arte hostil à estética e ao belo” (PERNIOLA, 2011, p.70). Esta arte passa a ser identificada como vanguarda, e não promove a conciliação, mas antecipa a crise futura da sociedade.

Perniola afirma que a necessidade de reconciliação do sensível ou do afetivo no presente leva a uma separação entre o estético e a estética. “Nasce, assim, o superestético no interior do qual nós nos movemos ao menos há um século, desde a época de Wagner e de Nietzsche” (PERNIOLA, 2011, p.71). No superestético ocorre uma inversão que muda a direção; que muda da espiritualização do sensível em direção ao corpo e ao fisiológico. Para Mário Perniola, vivemos em um período superestético que, em uma primeira etapa, aproximou a estética do popular e, em um segundo momento, substituiu o fisiológico pelo decorativo, buscando a conciliação na apatia. O autor diz que

Se, na primeira fase do superestético, a ebriedade orgiástica e a beleza apolínea desempenhavam um papel importante, hoje, a primeira se transformou em tontura, a segunda em *superkitsch*. A tontura é o estado superestético dominante ali onde existe ainda um sinal de coletividade, assim como a discoteca: quem não está atordoado se sente só. A conciliação no âmbito do sensível e da afetividade requer uma entrada numa dimensão sem sujeito; no entanto, a morte do sujeito, a morte do eu, a morte de Deus se arrastam ainda numa aura de tragicidade que pertence ao passado: está implícito na tontura que o sujeito seja extinto, mas tal extinção aconteceu há muito tempo, tanto que ele nem é mais lembrado. (PERNIOLA, 2011, p.73).

1.5 A arte visual contemporânea

Apesar de constatarmos que o pensamento de Hannah Arendt expressa aspectos relevantes da relação entre política e arte, será necessário aprofundar a análise dos elementos que caracterizam os fenômenos contemporâneos das artes visuais. Assim, abordaremos alguns aspectos acerca do contexto no qual a Arte Contemporânea se constituiu, destacando-se dos princípios da Arte Moderna. A questão do critério de escolha sobre o belo e sobre a qualidade está na ordem desta discussão e evidencia as mudanças ocorridas no campo da estética. Para o contexto desta pesquisa, torna-se necessário fazer o discernimento entre Arte Moderna e Arte Contemporânea.

A Arte Contemporânea pode ser pensada a partir de uma mudança estrutural ocorrida no sistema da Arte Moderna e envolve teorias e práticas que sustentavam as convicções das descobertas de movimentos vanguardistas. Pensando a partir de Anne Cauquelin, destacamos que as principais características da Arte Moderna são: a ruptura com o antigo sistema de academicismo sem abandono total de seus valores, a

fragmentação em grupos diversos, bem como isolamento dos artistas, valorização de figuras representantes do mercado de arte e valor do artista relativo a seu engajamento em uma vanguarda. Neste contexto, o crítico de arte Clement Greenberg defendia que a qualidade das expressões artísticas modernas estava relacionada à exclusão de elementos, tais como representação, narrativa e referência externa.

O trajeto da Arte Moderna foi impulsionado por propostas que afirmavam caminhos diversos na busca de valores estéticos. Para Cauquelin, as vanguardas e a mensagem sociopolítica são efeitos interligados.

De fato, para os críticos de arte tradicionais, a vanguarda é um fenômeno que pertence à história da arte. É o motor do desenvolvimento da arte em sua busca da novidade, em suas provocações. Se nos situarmos com Duchamp fora da história da arte estética, não há mais tomada de posição que tenha valor por sua novidade formal e, conseqüentemente, não há mais vanguarda (nem, aliás, retaguarda). (CAUQUELIN, 2005, p.104).

Assim, os *ready-made*¹³ de Marcel Duchamp exerceram grande influência neste processo ao questionar a noção de objeto artístico e transferir o valor de obra de arte para um objeto comum, “retirando-o de um contexto em que, por serem todas as coisas utilitárias, nada pode ser estético, situando-o numa dimensão na qual, nada sendo utilitário, tudo pode ser estético” (ARGAN, 1992, p.358). As preocupações de Duchamp são de ordem crítica e questionadora e seu posicionamento radical o levou a negar, na arte, a relação com a atividade estética. Anne Cauquelin afirma que uma das principais contribuições operadas por Marcel Duchamp em favor da Arte Contemporânea é a noção de arte como um sistema de signos, configurando-se como uma linguagem. Duchamp torna-se, ainda no início do século XX, um dos principais representantes do movimento dadaísta que pregava a substituição da obra de arte pelo ato estético. Suas concepções influenciaram profundamente as gerações posteriores, chegando até à produção artística da contemporaneidade. Elas podem ser percebidas em propostas nas quais os objetos são

¹³ Conforme Octavio Paz afirma, os *ready-made* “são objetos anônimos que o gesto gratuito do artista, pelo único fato de escolhê-los, converte em obra de arte. Ao mesmo tempo este gesto dissolve a noção de obra. A contradição é a essência do ato; é o equivalente plástico do jogo de palavras: este destrói o significado, aquele a ideia de valor. Os *ready-made* não são antiarte, como tantas criações do expressionismo, mas artísticas. A abundância de comentários sobre o seu sentido – alguns sem dúvida terão provocado o riso de Duchamp – revela que o seu interesse não é plástico, mas crítico ou filosófico”. (PAZ, 2012, p.23).

parte integrante da linguagem e as obras procuram constituir formas de ação dentro da realidade existente.

Dentre as vanguardas modernas que realizaram experimentações variadas, dando origem a linguagens tais como a performance, destacamos o Futurismo, cujo primeiro manifesto foi publicado em 20 de fevereiro de 1909, em Paris. O texto, que atacava valores da pintura e das academias literárias, foi escrito por Filippo Tomaso Marinetti. O movimento, cujas performances¹⁴ apresentaram-se inicialmente como manifesto, contou com a participação de Duchamp, além de pintores como Gino Severine e Giacomo Balla, que viam na performance um meio mais seguro de desestabilizar o público embotado, atraindo-o para suas expressões.

A performance era o meio mais seguro de desconectar um público acomodado. Dava a seus praticantes a liberdade de ser, ao mesmo tempo, “criadores” no desenvolvimento de uma nova forma de artista teatral, e “objetos de arte”, porque não faziam nenhuma separação entre sua arte como poetas, como pintores ou como *performers*. Manifestos subsequentes deixaram essas intenções muito claras: instruíam os pintores a “ir para as ruas, incitar a violência a partir dos teatros e introduzir o pugilato na batalha artística”. E, fiéis ao ritual, foi exatamente o que eles fizeram. (GOLDBERG, 2006, p.4-5).

Em 1916, em Munique, Hugo Ball e Emmy Hennings abrem o Cabaré-Voltaire. Participantes do movimento dadaísta, eles realizavam performances espontâneas que, posteriormente, foram organizadas em programas da galeria Dadá. Na mesma época, o Surrealismo, com Breton, fez experiências a partir do conceito de automatismo e das associações baseadas no livre jogo do pensamento. São obras que “puderam ser vistas como uma tentativa de dar rédeas largas, em atos e palavras, às imagens estranhamente justapostas do sonho” (GOLDBERG, 2006, p.79). Em 1920, o desenvolvimento da performance na Alemanha ocorre principalmente devido à obra de Oskar Schlemmer na Bauhaus, instituição de ensino cujos manifestos defendiam a unificação das artes em nome dos ideais socialistas. Neste contexto, artistas e artesãos passaram a residir na Academia do Grão-Duque para as Artes Plásticas, desenvolvendo oficinas de metal,

¹⁴ Na introdução do livro *A arte da performance* de RoseLee Goldberg, vemos que foi na década de 70 do século XX que a performance passou a ser aceita como um meio de expressão artística independente. Até então, havia sido deixada de lado na avaliação do desenvolvimento dos processos artísticos. Para a autora, a “performance tem sido vista como uma maneira de dar vida a muitas ideias formais e conceituais nas quais se baseia a criação artística”. (GOLDBERG, 2006, p.VII)

escultura, tecelagem, marcenaria, dentre outras, e formando uma comunidade independente.

Ao final dos anos 30 e início dos 40, o centro do pensamento e da cultura artística moderna passa a se concentrar em Nova York. Artistas e cientistas europeus se mudam para os Estados Unidos e os americanos se beneficiam, então, deste momento histórico¹⁵. A performance passa a ser uma atividade independente cujos processos vão além de ações provocativas. Surgem a *action painting* e a arte pop, resultantes de uma maneira diferente de fazer arte no novo mundo: a criação imediata de “fatos estéticos” (ARGAN, 1992, p.507).

É interessante notar que as relações artístico-culturais entre a Europa e os Estados Unidos, já muito frequentes na primeira metade do nosso século, tornou-se mais intensa com a larga abertura dos Estados Unidos aos artistas que chegam da Europa, atraídos pelo fascínio desse país jovem e progressista, ou emigrados da Alemanha para escapar à perseguição germânica. O contato, nesta última fase, dá-se no terreno do surrealismo (emigram Miró, Masson, Dalí, Ernest), o que explica tanto o afastamento definitivo da arte americana em relação às tradições acadêmicas, quanto o caráter de reação anti-surrealista da primeira *action painting* americana”. (ARGAN, 1992, p.508).

Enquanto membros da *Bauhaus* criam o *Black Mountain College*, que se afirma como instituição experimental, John Cage e Merce Cunningham desenvolvem propostas com o som e o ruído, defendidas por Cage em seu manifesto *O futuro da música*. As ideias de Cage provocaram forte impacto entre críticos e artistas, levando a discussões que envolviam a noção de uma “totalidade do campo sonoro” e apontando para a necessidade de métodos novos de notação musical. Influenciado pela cultura oriental, Cage insistiu na ideia de acaso e indeterminação. É de 1952 sua proposta silenciosa, experiência radical onde nenhum som era produzido intencionalmente. *4'33"* era uma peça em três atos.

O primeiro intérprete da obra, David Tudor, sentava-se ao piano durante quatro minutos e trinta e três segundos, movendo silenciosamente os braços por três vezes; enquanto isso os espectadores deviam compreender que tudo o que ouviam era “música”. “Minha peça favorita”, escreveu Cage, “é aquela que ouvimos o tempo todo se estivermos em silêncio”. (GOLDBERG, 2006, p.115-116).

¹⁵ Este é, precisamente, um momento histórico que ilustra com clareza a noção arendtiana de quebra da tradição. Transformada em entulhos, se torna matéria para montagens variadas que ignorem esta tradição.

Aluno de Cage na *New School for Social Research*, Allan Kaprow destacava, em suas instalações, o caráter de representação espacial da atitude do artista diante da pintura. Em *happenings*¹⁶ idealizados por ele, os participantes foram chamados a se tornar parte ativa, vivenciando a ação, que não buscava apresentar qualquer significado pensado previamente pelo artista. No início da década de 60, artistas de vários países desenvolviam fora do circuito americano propostas estéticas envolvendo, dentre outras linguagens, a performance. O artista alemão Joseph Beuys, por exemplo, defendia a arte como transformação concreta do cotidiano, recorrendo a ações dramáticas.

No decorrer do século XX, as experiências estéticas das vanguardas promoveram uma progressiva transformação e desconstrução dos cânones sob os quais a arte se organizava enquanto instituição humana. Através de experiências variadas e radicais, o objeto artístico foi sendo questionado, apropriado e desmaterializado. Para Peter Bürger, a obra de arte se caracteriza como a unidade do geral e do particular. Este autor diferencia obra orgânica e não-orgânica. As obras não-orgânicas são as de vanguarda que, mesmo nas versões mais radicais, relacionam-se com a categoria de obra, embora de forma negativa, pois o próprio ato de provocação assume o lugar da obra. Assim, a obra não é mais montada como um todo orgânico, e sim a partir de fragmento que, segundo Walter Benjamin, corresponde à natureza da alegoria e evidencia na história a sua decadência. Neste contexto, o alegorista recolhe fragmentos da realidade que estão isolados e, através deste processo, cria sentidos que são atribuídos e não resultam do contexto original do qual os fragmentos foram desligados.

Se confrontarmos obra de arte orgânica e não – orgânica (vanguardista), do ponto de vista da estética da produção, vamos encontrar, como ponto de referência essencial, o fato de coincidirem os dois primeiros elementos do conceito benjaminiano de alegoria com o que se pode entender por montagem. (BÜRGER, 2008, p.143).

Segundo Kátia Canton, o que caracteriza as expressões da arte ocidental no período que vai do início do século XX até os anos 80, e que corresponde aos movimentos

¹⁶ O *happening* é um tipo de acontecimento que, embora seja planejado a partir de uma proposta artística, possui componentes de improvisação.

relativos às primeiras e segundas vanguardas, é a busca pelo rompimento com a história, bem como com a tradição e com o individualismo autoral. Canton observa que, no Brasil, o crescimento da arte abstrata marca o amadurecimento artístico da geração dos anos 50, ligada a movimentos da arte concreta e neoconcreta.

De maneira geral, o concretismo/neoconcretismo, na arte, é a promessa da construção do novo. Prega uma linguagem universal, livre de contextos específicos, e livre de um excesso de subjetividade e emotividade. Libera a arte de questões externas a ela mesma, estabelecendo sua autonomia e suas necessidades formais e construtivas. (CANTON, 2001, p.23).

Nos anos 70, vários movimentos relativos às segundas vanguardas deram continuidade a experimentos e questionamentos. Neste período, dentre outras, a arte conceitual se destaca, dando ênfase a materiais precários e ao efêmero. Assim, por sua característica de efemeridade, os materiais utilizados levam a uma negação da noção de objeto de arte e de mercado, ocorrendo uma busca pelo papel social e político da arte. Por sua vez, nos anos 80, temos um período no qual considera-se que ocorre a transição do moderno para o pós-moderno. Eleanor Hartney observa que o termo foi utilizado por Arnold Toynbee, em 1938, associando-o ao fim do domínio ocidental, sendo que o estilo pós-moderno começou a partir do casamento entre pós-modernismo e pós-estruturalismo.

Porém, com relação ao problema desta pesquisa, que busca refletir sobre questões pertinentes à Arte Contemporânea, torna-se necessária a compreensão do contexto no qual ela se diferencia dos demais estilos e concepções ligados ao sistema da arte. Anne Cauquelin nos lembra que o sentido estrito do termo se refere ao que está sendo produzido no momento atual. E esta noção de simultaneidade revela a insuficiência de dados que possam fundamentar uma formulação adequada, que proporcione reconhecimento para a Arte Contemporânea, especialmente porque as produções ligadas ao campo da arte se encontram destacadas das necessidades vitais diárias. Cauquelin observa que precisamos estabelecer critérios que possam isolar o “conjunto dito ‘contemporâneo’ da totalidade das produções artísticas” (CAUQUELIN, 2005, p.12). Estes critérios não são tão simples e nem fáceis de serem identificados.

De fato, os trabalhos que tentam justificar as obras de artistas contemporâneos são obrigados a buscar o que poderia torná-los legíveis fora da esfera artística, seja em “temas” culturais, recolhidos em registros literários e filosóficos – desconstrução, simulação, vazio, ruínas, resíduos e recuperação -, seja ainda

em uma sucessão temporal – classificada de “neo”, “pré”, “pós” ou “trans” – lógica, de evolução bem difícil de manter. A menos que nos contemos em classificar por ordem alfabética as diferentes tendências que se manifestam na esfera artística, sempre obrigados a admitir que muitos artistas pertencem, de acordo com o momento, a muitas dessas tendências. (CAUQUELIN, 2005, p.12).

Nos anos 90, o contexto de transição de século e de milênio evidenciou uma nova crise da arte, em uma sociedade marcada pela informação virtual e pela engenharia genética. Kátia Canton observa que o sistema da arte e a Arte Contemporânea com sua terminologia própria passaram a englobar galerias e museus, feiras nacionais e internacionais, salões, curadores e críticos, bienais e colecionadores. Pintura, escultura, instalações, objetos, textos e internet misturam-se e a preocupação com o sentido substitui aquela ligada ao meio. Essa busca de sentido se volta para as questões formais próprias da arte, mas também persegue a compreensão da realidade, explorando universos variados, tais como a política, a economia, a educação e a cultura.

A produção contemporânea não é uma produção de negação, como foi a produção moderna de vanguarda. As experimentações realizadas no percurso do século 20 foram apreendidas e incorporadas, injetadas, no entanto, dessa busca de sentido que se liga às especificidades de um novo contexto sócio histórico. (CANTON, 2001, p.30).

Para Anne Cauquelin, a ruptura entre Arte Moderna e Arte Contemporânea ocorre por uma mudança de regime. Enquanto a Arte Moderna pertence ao regime do consumo, a Arte Contemporânea pertence ao da comunicação. Segundo a autora, a mudança de regime na arte se constitui por elementos que desarmonizam a estrutura vigente. Ela chama estes elementos de “embreantes”, termo da linguística referente a unidades que possuem dupla função. Tais funções remetem, por um lado, ao enunciado, que é uma mensagem recebida no presente e, por outro lado, a quem o anunciou anteriormente. O destaque que a autora dá a este termo deve-se à sua relação com os dois modos temporais. Assim, uma mensagem ouvida no presente remete ao antigo autor. Esta relação aponta para uma conexão entre passado e presente, mas também para um jogo entre objetividade e subjetividade, pois a mensagem enviada, que está no âmbito do espaço comum, reporta à singularidade de quem a anunciou. Assim, importa à autora observar que a mensagem ouvida no presente, se refere a uma atualidade anterior, que está em conexão com

elementos do passado, o que remete ao antigo autor. Este contexto possui uma identificação, segundo Cauquelin, com a figura do pensamento chamada "anáfora". Anne Cauquelin destaca três personagens da história recente da arte que são citados de forma recorrente, e cujo pensamento provoca reações e influências ainda hoje. A autora os destaca como “embreantes do novo regime” (CAUQUELIN, 2005, p.88). São eles: Marcel Duchamp, Andy Warhol e Leo Castelli.

Com relação a Duchamp, Cauquelin observa que sua influência sobre a Arte Contemporânea tem aumentado no decorrer dos anos. Para ela, a causa da influência que as ideias de Duchamp provocam, ainda hoje, está no comportamento que ele manteve frente ao sistema da arte, que se afirmou como “modelo do comportamento singular que corresponde às expectativas contemporâneas” (CAUQUELIN, 2005, p.89). A autora afirma que a força desta referência não está no conteúdo estético da obra de Duchamp, e sim na forma como seu trabalho se relacionava com o regime da arte. O posicionamento que assumiu justifica seu destaque como "embreante", por conter as seguintes características: uma distinção entre arte e estética designando o conteúdo da obra de arte, o deslocamento de papéis dos agentes na esfera da arte, a conexão entre a esfera da arte e as demais esferas de atividade e a compreensão de que a arte é um sistema de signos como outros. Mas estes pontos foram interpretados inicialmente como postura de oposição aos princípios da Arte Moderna e também como parte dela. Cauquelin observa que Duchamp rompe com a pintura porque sua compreensão acerca da arte passa por um deslocamento e deixa de valorizar o conteúdo estético para considerar o meio. É o meio que “faz notar que apenas o lugar de exposição torna esses objetos obras de arte” (CAUQUELIN, 2005, p.93-94). Assim, a obra de arte passa a ser pensada também em sua relação com o tempo.

Em relação à obra, ela pode ser *qualquer coisa, mas numa hora determinada*. O valor mudou de lugar: está agora relacionado ao lugar e ao tempo. A divisão entre estética e arte se faz em benefício de uma esfera delimitada como palco, onde o que está sendo mostrado é a arte. (CAUQUELIN, 2005, p.94).

Neste contexto, o artista é substituído por aquele que escolhe e apresenta e a assinatura é a única marca que assinala sua existência. Esta escolha se refere tanto ao espaço quanto ao momento; à ocasião. A autora afirma que Duchamp chamava esta relação com o tempo de *acaso em conversa*. “O *ready-made*, encontrado por acaso, escolhido e reservado, indica o estado da arte em um momento determinado”

(CAUQUELIN, 2005, p.96). Assim, sua relação com a arte se dá por fragmentos, através de signos e não de uma obra isolada com valor em si, pois é o artista que produz os signos. Nos *ready-made*, devido ao deslocamento do objeto, ocorre uma mudança de lugar e de temporalidade. Neste contexto, o artista é produtor, observador e conservador. Os papéis compõem o sistema da arte e este se liga ao sistema geral. O artista é, então, uma peça em meio ao jogo da comunicação, que se constitui como um círculo e evidencia a estrutura de uma rede cujos pontos estão interligados.

A singularidade de Duchamp – com a incompreensão que ele frequentemente suscita – é ter *posto a nu* um funcionamento, ter esvaziado do artista e da obra seu conteúdo intencional, emocional. *O grande vidro* ou *A noiva despida por seus celibatários*, mesmo, é a própria arte, desembaraçada de seus falsos brilhos estéticos. Por meio de *O grande vidro*, frio e de seus mecanismos trituradores, é o regime novo da arte contemporânea, sua lógica impecável, que se delinea. (CAUQUELIN, 2005, p.100).

Para Anne Cauquelin, a importância da linguagem pode ser percebida pela forma como ela é articulada com a arte. Esta articulação pode ser compreendida a partir dos seguintes sinais: o signo produzido pela rede, o desaparecimento do autor como sujeito livre, a valorização da linguagem como fundamento do pensamento, o desaparecimento das vanguardas e da mensagem sociopolítica.

Já Andy Warhol, em sua obra, toma emprestado os meios publicitários. Além disso, faz negócios e persegue a celebridade com obstinação. Assim, seu comportamento pode estar sujeito a um julgamento estético e moral. Mas, para Cauquelin, fica claro que Warhol vê a arte em articulação com a sociedade e com o mundo dos negócios. Enquanto Duchamp associa o valor de arte ao local da exposição, Warhol utiliza seu conhecimento de rede e se estabelece no espaço das comunicações.

É sobre essa articulação que convém refletir, e é ela que nos leva a considerar Warhol parte da arte contemporânea, na qualidade de emblema da sociedade de comunicação. Se fosse necessário, poderíamos também alegar a referência a Duchamp, por intermédio de sua devoção a Jaspers Johns e de sua proximidade com as ideias de arte conceitual. (CAUQUELIN, 2005, p.109).

A repetição e o impacto sobre o público assumem grande importância, porque este é o processo de funcionamento da comunicação. Também o paradoxo é uma lei da rede. A autora afirma que o próprio Warhol é uma obra que se estrutura em rede; é um signo.

Para Cauquelin, o paradoxo, no caso de Warhol, refere-se ao fato de ele ser produtor da imagem do astro que é ele mesmo.

Com relação ao galerista-marchand Leo Castelli, Cauquelin afirma que ele desempenhou, nos anos 60, papel de líder, relativamente a outras galerias, e lançou artistas da *pop art*, da arte conceitual e do minimalismo. Destacava a importância da informação, e sua relação com os demais galeristas era de acordo, e não de concorrência. Valorizava, assim, o consenso entre críticos da arte, conservadores dos grandes museus e imprensa de arte. A credibilidade de Castelli, lembra Cauquelin, aumentou com o sucesso dos artistas que lançava. Ela considera que Castelli compreendeu a lição das redes.

Assim,

O que encontramos atualmente no domínio da arte seria muito mais uma mistura de diversos elementos; os valores da arte moderna e os da arte que nós chamamos de contemporânea, sem estarem em conflito aberto, estão lado a lado, trocam suas fórmulas, constituindo então dispositivos complexos, instáveis, maleáveis, sempre em transformação. (CAUQUELIN, 2005, p.128).

1.6 O imaginário de Banksy

Banksy é o pseudônimo de um inglês, cujo trabalho caracteriza-se por imagens do cotidiano, tratadas de maneira a simbolizar questões humanas e políticas, como ingenuidade e violência, intimidade e poder. Seu anonimato convicto pode ser visto como uma postura ideológica. O livro *Banksy: guerra e spray*, que apresenta imagens e textos seus, evidencia um olhar crítico, observado através de fragmentos que narram suas experiências pessoais e artísticas. Artista de rua, seus trabalhos são em estêncil, técnica de reprodução de imagens que trabalha a partir da gravura. O estêncil se diferencia do grafite, que é feito a mão livre, mas, assim como este, é uma forma de expressão associada ao comportamento jovem e ao meio urbano. Tanto um quanto outro podem ser autorizados ou não, sendo esta uma questão polêmica que torna problemática a definição dos limites que separam estêncil, grafite e pichação. Em qualquer caso, a efemeridade expõe a urgência dos assuntos urbanos. E, neste contexto, definir o que é arte se torna uma ampla discussão, que demonstra a fragilidade das referências e critérios institucionais no julgamento do valor artístico.

Figura 1 – Banksy Napalm (unsigned) print.



Em seus trabalhos, Banksy se apropria dos signos da cultura de massas.

Fonte: <http://www.graffitistreet.com/artists/banksy/>

Um dos aspectos em destaque no grafite é a força das mensagens que, muitas vezes, apresentam um intenso contexto político. Porém, esta força comunicativa que envolve o público e o político, pode ser percebida na própria ação em si, independente da imagem presente. O diálogo não é uma condição nem se impõe necessariamente, mas os elementos que envolvem o fenômeno artístico assumem uma dimensão diferenciada ao ocupar paredes, muros, viadutos, praças, ruas, passagens e paradas. Neste contexto, mais que uma composição embasada na beleza, enquanto categoria estética, as imagens presentificam a vontade de expressão. Iniciativa e ação, talvez traduzam o imaginário dos habitantes de um centro urbano mecanizado e especializado em funcionar, que assume o papel de laboratório do homem, como lembra Henri Lefebvre. A cidade parece ser vista, então, como território a ser ocupado, demarcado, transgredido e apropriado, e a noção de propriedade exerce um papel importante neste jogo, remetendo ao poder institucional e à territorialidade.

Figura 2 – Banksy Graffiti Art Street



Os trabalhos de Banksy presentificam questões humanas.

Fonte: <http://www.stuff.co.nz/entertainment/arts/77591069/Has-graffiti-artist-Banksy-finally-been-unmasked-through-science>

Os trabalhos de Banksy encontrados nas ruas de Bristol, Londres, bem como em muitas cidades do mundo, apresentam imagens de cunho realista que permitem sua interação com a cena urbana, ao mesmo tempo em que presentificam questões humanas e se apropriam dos signos da cultura de massa. Neste contexto, as palavras remetem às imagens e reforçam os diversos sentidos que elas expõem. Também elementos de sinalização espacial ressignificam os territórios. No já citado livro *Banksy: guerra e spray*, vemos fotos que deixam entrever a interação de sua obra com o cotidiano das cidades em que está inserida. Nele podemos ler fragmentos que remetem a um comportamento ativista.

Ao contrário do que dizem por aí, o grafite não é a mais baixa forma de arte. Embora seja necessário se esgueirar pela noite e mentir para a mãe, grafitar é, na verdade, uma das mais honestas formas de arte disponíveis. Não existe elitismo ou badalação, o grafite fica exposto nos melhores muros e paredes que a cidade tem a oferecer e ninguém fica de fora por causa do preço do ingresso (BANKSY, 2012, p.8).

A arte de Banksy pode ser pensada como uma obra, porém uma obra que transparece ações que propõem “juízos imagéticos”¹⁷ ao público. Esta proposta parte de um agente, e não de um autor e, muito embora as pessoas busquem ainda manter a aura do autor, este agente se recusa a revelar o próprio nome e a se identificar. Mesmo que possamos descobrir a verdadeira identidade de Banksy, sua postura sugere esta recusa, o que representa uma atitude, a ação de um ator. Para Banksy, cujo nome não sabemos se é mesmo este, a identificação não tem importância e, pelo contrário, a não identificação é uma postura.

Figura 3 - Banksy Graffiti Art Street.



A poesia da obra de Banksy apresenta elementos que sinalizam o espaço físico no qual está situada.

Fonte: <http://banksy.co.uk/out.asp>

A ideia de uma ação poética e política envolvendo imagens fica evidente em um vídeo divulgado pela internet, que apresenta imagens propostas por Banksy sobre a Faixa de Gaza. Estas imagens mostram o território sitiado, que é motivo de tantas disputas territoriais, e expõe violentas imagens de destruição e abandono. São imagens que

¹⁷ A ideia de um juízo imagético pode ser pensada a partir das concepções de Michel Foucault acerca da força das imagens, enquanto enunciadoras de sentidos, presentes no texto *As palavras e as coisas* (1966).

expõem a destruição causada pelos constantes ataques à região e, por outro lado, demonstram também a tentativa dos moradores, sobretudo das crianças, de continuarem a viver o seu cotidiano. O vídeo tem início com uma cena de sobrevôo de um avião e lembra um vídeo turístico. Porém as imagens logo mudam e vemos túneis e passagens escondidas que dão acesso a uma dura realidade. No vídeo, vemos, então, os trabalhos de Banksy em pedaços de paredes quebradas. Complementares ou contrastantes, estas duas dimensões imagéticas formam um contexto impactante. Em meio a este quadro, vemos o desenho de um gato, com laço rosa. O contraste entre esta imagem inocente e a dura realidade vivida pelos moradores, incluindo crianças, não permite que ignoremos a situação vivida na região. O gato lembra a existência de uma infância improvável, mas resistente.

Figura 4 - Banksy Graffiti Art Street



A imagem singela de um gato contrasta com a presença dos vestígios dos constantes ataques sofridos na região da Faixa de Gaza.

Fonte: <http://www.opopular.com.br/editorias/magazine/banksy-faixa-de-gaza-1.794587/2016/06/06>

2. O ESPAÇO PÚBLICO URBANO E A ARTE VISUAL CONTEMPORÂNEA

O espírito da criação é um espírito de gênese que dá origem a novas possibilidades. A arte avança rompendo limites, pois falar de arte é falar de propostas autorais, mas também de processo criativo. Propostas e relações não podem ser organizadas em verdades definitivas, mas podem ser sondadas por outras perspectivas. A presente pesquisa partiu do pressuposto de que a poética visual da Arte Contemporânea – tanto aquela pensada para espaços institucionais quanto a que surge nas ruas, bem como a partir de coletivos de artistas que se apresentam como ativistas – lida com outras possibilidades de significação do espaço urbano, com outras relações espaço-temporais.

O problema que aponta para uma investigação, no que respeita às condições nas quais os fenômenos estéticos das artes visuais contemporâneas podem ser caracterizados como ação política, evidencia uma ênfase da relação entre espaço e tempo, sugerindo uma ressignificação destas duas dimensões, não como representação, conforme é possível pensar a partir das condições *a priori* kantianas, mas como outra forma de construir significados.

No contexto das concepções arendtianas, o caráter problemático da relação entre arte e política não deve ser solucionado. Porém, suas considerações acerca do potencial político, conferido ao pensamento crítico e ajuizante que funda a cultura, bem como relativo às condições de possibilidade da ação política, apontam para uma aproximação da forma como a arte visual contemporânea configura suas poéticas. Utilizando a terminologia arendtiana, podemos afirmar que esta arte desenvolvida hoje se insere na aparência do domínio público, ocorrendo entre homens. Mas também se constitui através da dimensão espaço-temporal configurada pelo pensamento, pautado nas significações que, tanto são geradas pela memória, quanto antecipadas pelas possibilidades da vida comum e da imaginação. Com a análise acerca dos elementos pertinentes ao espaço, público ou privado, bem como à noção de lugar, delimitados pelas condições da urbanidade e dos fenômenos estéticos hoje, pretendemos observar como este contexto permite que estes fenômenos possam ser vistos como formas alternativas de enfrentamento, que apontam para uma postura na ordem do político.

2.1 O público, o privado e o social

Podemos pensar com Hannah Arendt que, no espaço público, o indivíduo se liberta das considerações próprias de sua subjetividade e adentra o domínio político, o domínio do agir e do falar. Neste contexto, o gosto discrimina e decide entre qualidades e o senso comum oferece um elo possível entre subjetividades, objetivando os juízos e emprestando tangibilidade aos nossos pensamentos, bem como fundamentando o pensamento e liberando-o de tornar-se somente meio para finalidades metodológicas. Para Hannah Arendt, a política é vista com preconceito, porque parece se opor ao nosso desejo de liberdade. Mas a autora considera que, individualmente, não temos poder para sustentar esta liberdade, pois este poder surge apenas através da ação em conjunto. Arendt aponta para uma diferenciação entre preconceito e juízo, na medida em que os preconceitos nunca se atêm às evidências das percepções sensoriais:

Os preconceitos jamais têm essa evidência, nem mesmo para aqueles a eles submetidos por falta de experiência. Em contrapartida, como não são ligados a pessoas, podem facilmente contar com o assentimento de outras, grandes esforços de convencimento. Nisso, o preconceito diferencia-se do juízo - com o qual, por outro lado, tem em comum o fato de nele os homens se reconhecerem e a ele sentirem-se integrados - de modo que o homem dotado de preconceitos sempre pode ter certeza de um efeito, enquanto que o idiossincrático quase nunca pode realizar-se no espaço público, só revelando-se no privado íntimo. (ARENDR, 1999, p.29-30).

Para Hannah Arendt, o termo “público” designa aquilo que aparece em público e está exposto a todos. Contrariamente, as paixões, as coisas do espírito e as percepções dos sentidos são privativos e só aparecem publicamente se forem desprivatizados, transformados. E esta transformação pode ocorrer pela arte: “A mais comum dessas transformações ocorre na narração de histórias e, de modo geral, na transposição artística de experiências individuais” (ARENDR, 2010, p.61). Segundo a autora, toda vez que falamos sobre assuntos do âmbito privado eles assumem uma realidade, pois, quando outros ouvem e vêem o mesmo que nós, obtemos a garantia da realidade do mundo. Conforme já foi visto, o nosso senso de realidade depende da aparência. Além disso, o espaço público deve necessariamente transcender as gerações. Ele necessita de uma potencial imortalidade e o fato de ser comum não significa que todos estejam nele da

mesma forma. A diversidade de modos relativamente ao discurso, à visão e à ação caracteriza o espaço público.

Assim, seguindo as concepções arendtianas, podemos afirmar que aparência, permanência e diversidade são elementos constitutivos do domínio público, indispensáveis à sua existência.

Somente quando as coisas podem ser vistas por muitas pessoas em uma variedade de aspectos, sem mudar de identidade, de sorte que os que estão à sua volta sabem que veem identidade na mais completa diversidade, pode a realidade do mundo aparecer real e fidedignamente. (ARENDR, 2010, p.70).

Mas, nas concepções arendtianas, o termo “público” está relacionado também à noção de mundo humano no sentido de mundo comum a todos, que se constituiu a partir do trabalho com o qual a humanidade transformou a natureza¹⁸. O termo “mundanidade” designa a capacidade de fabricar e criar um mundo no qual a vida humana possa se abrigar das intempéries da natureza. Do ponto de vista da vida, um telhado que abrigue da chuva é suficiente. Mas a constituição de um mundo e de uma cultura vão além da relação humana com as necessidades vitais. Assim, o lar terreno do ser humano requer uma organização que sobreviva a este processo vital, e quando esta permanência está assegurada temos uma cultura. Neste contexto, a atividade humana funda a cultura e o próprio conceito de homem. Assim é que as atividades da *vita activa*, seguindo os princípios de Hannah Arendt, se referem ao conjunto das coisas fabricadas, ao trabalho dos corpos no sentido de sua própria sobrevivência e à organização de um corpo político. Para a autora, a vida humana não é possível "sem um mundo que, direta ou indiretamente, testemunhe a presença de outros seres humanos". (ARENDR, 2010, p.26).

¹⁸ A concepção do grego antigo acerca de natureza foi pensada por Hannah Arendt como o “espaço imortal para a ação dos homens mortais. Entre os gregos, a natureza se configurava como um conjunto de coisas existentes por si só, sem a interferência humana, como ser-para-sempre. Eles estavam inseridos em um contexto bem diverso do nosso e enfrentaram uma natureza enigmática que se afigurava como uma divindade imortal. A evidente desvantagem do homem, observada na oposição entre imortalidade da natureza e mortalidade humana, foi compensada pela busca de uma equiparação entre os feitos heroicos e a *physis*. Nesse contexto, tais feitos visavam a uma intervenção de mortais no seio da imortalidade da natureza que, portanto, emergia como espaço sólido de atuação do homem. Ao serem cantados pelos poetas, configuravam-se como uma ação impulsionada pela coragem livre das necessidades do ciclo vital e do apego à vida, alcançada por alguns eleitos elevados à categoria de heróis e semideuses. Para os gregos, ao contrário das coisas que existem por si só, esses grandes feitos de seres mortais - por sua fugacidade - necessitavam da permanência que se torna possível pela recordação”. (OLIVEIRA, 2014, p.15).

O domínio privado, por sua vez, é considerado pela autora como aquela condição na qual estamos privados de uma relação objetiva com o mundo, privados também de participar da permanência, que sobrevive à nossa existência. Este quadro de privação da realidade objetiva que compartilhamos com os outros se tornou, na era moderna, um fenômeno de massa caracterizado como desamparo. O domínio privado tem relação com a propriedade, que constituiu, em outras épocas e culturas, o espaço de identidade do proprietário - e não necessariamente símbolo de riqueza. Hannah Arendt vai buscar na concepção grega de *pólis* um modelo para pensar sobre o contexto do público e do privado. “Originalmente, a propriedade significava nada mais nada menos que o indivíduo possuía seu lugar em determinada parte do mundo e, portanto, pertencia ao corpo político” (ARENDR, 2010, p.75). Entre os gregos, a ação pública estava condicionada à liberdade com relação à vida privada, onde a existência de um espaço público implicava na liberação das atividades cotidianas que envolvem a privacidade do lar. Assim, o âmbito privado correspondia, entre os gregos, ao lado oculto do espaço público. A propriedade privada, quando associada à riqueza, significava que o proprietário encontrava-se em condições de exercer a sua liberdade pública, desvinculado da necessidade que leva o homem a agir como escravo. Nesse contexto, o domínio social era considerado assunto privado pelos antigos, pois se referia a uma associação entre pares com determinada finalidade.

O que impediu a *pólis* de violar as vidas privadas dos seus cidadãos, e a fez ver como sagrados os limites que cercavam cada propriedade, não foi o respeito pela propriedade privada tal como a concebemos, mas o fato de que, sem possuir uma casa, um homem não podia participar dos assuntos do mundo porque não tinha nele lugar algum que fosse propriamente seu. (ARENDR, 2010, p.35).

A autora observa então que, na era moderna, o sentido de privacidade modificou-se e o espaço privativo foi ressignificado pelo individualismo. O que chamamos de privado hoje é uma esfera da intimidade. Desta forma, na era moderna, a política passou a ser apenas uma função da sociedade na qual as convenções instauram uma igualdade baseada no conformismo e o comportamento substituiu a ação pública como forma principal de relação humana. Segundo a autora, o homem alcança a liberdade no espaço público, ao superar as necessidades de manutenção da vida. Porém, na modernidade, temos a ausência de um espaço de compartilhamento da fala, enquanto expressão da

diferença individual. Esta ausência se deve a uma incapacidade para reconhecer critérios de discernimento que prescindam das necessidades próprias à manutenção da vida.

Como vimos antes, os objetos que constituem o mundo humano possuem objetividade e durabilidade, mas estão sujeitos ao desgaste da vida. Também já foi dito que, para Hannah Arendt, dentre os objetos fabricados pelo *homo faber*, temos a obra de arte, que pertence ao grupo de coisas que existem independentemente de todas as referências utilitárias. Porém, é precisamente a utilidade que parece reger os princípios de nossa sociedade. Vivemos hoje uma realidade peculiar, na qual a sociedade se encontra massificada. Para Arendt, na era moderna, o domínio privado se alargou e o espaço público quase desapareceu. Assim, a sociedade de massa destruiu tanto o espaço público como o privado, restando somente o social. A partir desta concepção, a autora considera que o mundo da sociedade de massa perdeu o poder de congregar as pessoas. O cristianismo é apontado por Arendt como um fator determinante neste desaparecimento pois, com relação ao que é público, desfez a convicção na permanência do mundo da aparência, ao insistir na importância de agir em função da vida eterna. Além disso, criou um sentido substituto para a vida comum, a saber, a caridade. Ainda, com relação ao espaço privado, insistiu que a função da política seria liberar todos para que cuidassem de seus afazeres particulares.

Se na antiguidade, para os romanos, o estar vivo era sinônimo de estar entre homens (*inter homines esse*) e, entre os gregos, a persuasão fazia da *pólis* um espaço de trocas e acertos, na era moderna, ocorre uma retomada da suspeita sobre o sentido de nossa existência, pois ela carece de justificação.

A análise que Hannah Arendt faz acerca da substituição do espaço público pelo social na era moderna, bem como sobre a condição do sujeito na atual sociedade de massas, põe em questão a possibilidade de o indivíduo apresentar suas diferenças e opinar a partir de critérios próprios. Segundo Arendt, o local adequado para a excelência humana é o domínio público, sendo que este domínio foi substituído pela noção de bem comum, vigente na sociedade. Para a autora, no mundo atual, cada indivíduo tanto é habitante da Terra quanto de seu país. Ela observa que a velocidade desfez distâncias e conquistou o espaço, rompendo fronteiras e modificando a nossa noção de tempo. Arendt considera que, em meio a esse quadro, os homens modernos foram arremessados para dentro de si mesmos e que Rousseau foi o primeiro eloquente explorador da intimidade. Para a autora,

Ele chegou à sua descoberta mediante uma rebelião, não contra a opressão do Estado, mas contra a insuportável perversão do coração humano pela sociedade, contra a intrusão desta última em uma região recôndita do homem que, até então, não necessitava de proteção especial. A intimidade do coração, ao contrário do lar privado, não tem lugar objetivo e tangível no mundo, e a sociedade contra a qual ela protesta e se afirma não pode ser localizada com a mesma certeza que o espaço público. (ARENDR, 2010, p.47).

Assim, a reação rebelde contra a sociedade impulsionou a descoberta da intimidade tanto por Rousseau, quanto pelos românticos. Porém, na forma como o mundo está organizado, não há abrigo para o indivíduo. Esta organização segue a lógica das relações familiares, pensando as relações sociais como agrupamentos que se constituem em função do bem comum ao grupo. Assim, a ideia de família assume uma importância inquestionável. A família é um modelo que funciona como abrigo de um mundo inóspito. Neste contexto, tanto o desabrigado quanto o apátrida se encontram em uma situação de abandono.

Da mesma forma, Hannah Arendt analisa a situação do trabalhador na sociedade de massas e considera que este se encontra em abandono relativamente ao espaço público. Pensando a respeito da crise da cultura, a autora afirma que a sociedade de massas transforma tudo em diversão, em produto que serve ao processo vital da sociedade. Assim, o tempo de sobra do trabalho não é o tempo do lazer, pois este desliga o trabalhador das necessidades biológicas relativas ao universo do trabalho. O tempo que sobra depois do trabalho e que “a diversão deveria ocupar é um hiato no ciclo de trabalho condicionado biologicamente no metabolismo do homem com a natureza, como Marx costuma dizer” (ARENDR, 1992, p.2580. Para Arendt, esse metabolismo que compõe o trabalho e o descanso na sociedade de entretenimento, tudo devora, inclusive a obra de arte.

A historiadora Michelle Perrot afirma que, no século XVII,I a distinção entre público e privado era bem definida. Ela observa que o privado é uma experiência de nosso tempo; ele se torna paulatinamente um local apropriado para o operário escapar do padrão. Além disso, surgem discursos "teóricos, normativos e descritivos centrados na família” (PERROT, 2009, p.9). A intervenção do Estado na família ainda é pequeno no século XIX, mas, enquanto o público se transforma em espaço do Estad,o o privado vai se convertendo em espaço de felicidade. A autora analisa que este panorama sofre a influência da Revolução Francesa.

Nesse processo, a Revolução Francesa opera uma ruptura dramática e contraditória, sendo preciso, aliás, distinguir seus efeitos a curto e longo prazo. No nível imediato, há a desconfiança de que os “interesses privados”, ou particulares, oferecem uma sombra propícia aos complôs e às traições. A vida pública postula a transparência; ela pretende transformar os ânimos e os costumes, criar um homem novo em sua aparência, linguagem e sentimentos, dentro de um tempo e de um espaço remodelados, através de uma pedagogia do signo e do gesto que procede do exterior para o interior. (PERROT, 2009, p.14).

Para Perrot, as fontes informais que fornecem aleatoriamente dados sobre o âmbito privado do século XVIII envolvem correspondência familiar e diários íntimos e estão na fronteira entre o real e o ficcional, pois seguem as regras de boas maneiras e a construção de uma imagem pessoal. Os romances se dedicam às intrigas familiares e a dramas íntimos, mostrando-se verossímeis. As fontes privilegiam, além disso, as categorias urbanas: “Na cidade, é a burguesia que concentra os olhares”. (PERROT, 2009, p.10).

2.2 O espaço público urbano

Ao longo do desenvolvimento do período moderno no ocidente, considerando a história europeia como eixo central, temos a constituição de uma sociedade industrial e, conseqüentemente, o deslocamento de trabalhadores da zona rural para as cidades. Estes trabalhadores deixam para trás suas tradições culturais, passando a constituir o espaço da cidade como mundo humano. Assim, em bairros e locais de trabalho, os operários e suas famílias foram criando uma cultura e uma arte próprias – a arte popular. Por outro lado, passaram a fazer parte, cada vez mais, da grande massa de consumidores dos produtos industriais. Estes produtos se caracterizaram pela reprodução em larga escala de versões simplificadas e das criações da cultura e da arte consideradas de elite. Desta forma, a divisão de classes sociais que se organiza a partir do desenvolvimento das cidades corresponde a uma forma de se organizar o gosto. A reprodução simplificada das obras eruditas, bem como a divulgação da arte popular, deram origem ao que viria a ser conhecido como cultura de massas. Para Hannah Arendt, a sociedade de massa se depara com o imenso apetite da multidão e usa toda a cultura passada e presente, alterando este material para que ele se torne propício ao consumo fácil.

As cidades crescem e passam a ser pensadas a partir de um modelo ideal de urbanidade, conceito que vai se firmando associado a concepções racionalistas e cientificistas presentes no modernismo¹⁹. Enfim, elas se transformam em grandes centros urbanos que são, ao mesmo tempo, centros da cultura. O geógrafo Yi-Fu Tuan considera que uma cidade concentra significados e possui símbolos visíveis. Relativamente à cidade, Tuan considera que:

A cidade tradicional simboliza primeiro a ordem transcendental e feita pelo homem em oposição às forças caóticas de natureza terrena e infernal. Segundo, representava uma comunidade ideal. (TUAN, 2013, p.211).

Segundo Henri Lefebvre, a cidade assume o papel de grande laboratório do homem, substituindo a Terra, que sempre ocupou este lugar. Assim, o fenômeno urbano desafia a reflexão teórica, a ação prática e a imaginação. Além disso, a problemática urbana concentra a questão relativa ao processo de industrialização:

Pode-se dizer que a sociedade industrial acarreta a urbanização. Essa constatação e essa fórmula tornaram-se banalidades. Todavia, é menos banal perguntar se as consequências do processo, ou seja, a urbanização, não se tornam rapidamente mais importantes que sua causa inicial: a industrialização. (LEFEBVRE, 2016, p.76).

Para Lefebvre, a sociedade urbana é o sentido e a finalidade da industrialização. E neste contexto, a arte “dirige-se para um novo destino, o de servir à sociedade urbana e à vida cotidiana nesta sociedade”. (LEFEBVRE, 2001, p.7). Segundo o autor, as questões relativas à cidade não assumiram plenamente sua importância política e significado ideológico. Para abordar o problema urbano, o autor parte do processo de industrialização que “é motor das transformações na sociedade”. (LEFEBVRE, 2001, p.11). Mas ele observa que, embora a industrialização funcione como um ponto de partida para pensar sobre nossa época, a cidade preexiste a ela.

¹⁹ Segundo Edward Relph, “os projetos modernistas, em suas formas mais triviais e uniformes, eram especialmente convenientes para corporações multinacionais porque tinham aparência de progresso e eram ao mesmo tempo baratos; as logomarcas poderiam distinguir os edifícios das diferentes empresas e nenhuma outra forma de identificação era necessária. Como resultado, os anos de 1950 criaram paisagens sem-lugar, nas quais as diferenças foram relacionadas às marcas, não às localidades”. (RELPH, 2014, p.20).

A partir das concepções de Lefebvre podemos definir sociedade urbana como a realidade social que está à nossa volta, em meio à crescente preocupação com a temática do urbano. A partir de uma análise das cidades antigas no que concerne a suas formas de produção e organização em classes, o autor observa que as cidades sobreviveram ao feudalismo e começaram a acumular riqueza obtida pela usura e pelo comércio. Neste contexto, não é a agricultura que prospera, mas o artesanato. As cidades passam a ser: “centros de vida social e política onde se acumulam não apenas as riquezas como também os conhecimentos, as técnicas e as obras (obras de arte, monumentos)”. (LEFEBVRE, 2001, p.12). E, para ele, esta obra caracteriza-se pelo valor de uso, sendo que o uso principal da cidade é a festa:

As cidades medievais, no apogeu de seu desenvolvimento, centralizam as riquezas; os grupos dirigentes investem improdutivamente uma grande parte dessas riquezas na cidade que dominam. Ao mesmo tempo, o capitalismo comercial e bancário já tornou móvel a riqueza e já constituiu circuitos de trocas, redes que permitem as transferências de dinheiro. Quando a industrialização vai começar, com a preeminência da burguesia específica (os “empresários”) a riqueza já deixou de ser principalmente imobiliária. (LEFEBVRE, 2001, p.12).

Assim, o autor observa que surgem as redes de cidades sobre as quais o Estado, enquanto poder centralizado, se levanta e entre as quais a capital predomina. Estas redes foram, então, constituídas pelo conjunto da “sociedade”, que compreendia a cidade, o campo e as instituições que regulam suas relações. Entre as cidades componentes da rede passou a ocorrer uma certa divisão de trabalho técnica, política e social. Lefebvre afirma que este quadro não chegou a se instalar como sistema urbano. Podemos dizer, a partir do autor, que a cidade passa a ser símbolo de pertencimento de todas as classes e palco do conflito de classes. Ele observa que, neste contexto, os termos “sociedade”, “Estado” e “cidade” se distinguem. Assim, “os conflitos entre os poderosos e os oprimidos não impedem nem o apego à Cidade, nem a contribuição ativa para a beleza da obra”. (LEFEBVRE, 2001, p.13). Segundo Lefebvre, este contexto reforça a tese do valor de uso relativamente à cidade e à realidade urbana:

O valor de troca e a generalização da mercadoria pela industrialização tendem a destruir, ao subordiná-las a si, a cidade e a realidade urbana, refúgios de valor de uso, embriões de uma virtual predominância e de uma revalorização do uso. (LEFEBVRE, 2001, p.14).

Podemos então dizer com Lefebvre que o conflito entre valor de uso e valor de troca equivale ao conflito entre território dominado e necessidade de organização deste território dominado pela cidade. Esta dominação se traduz em proteção constituída pelas corporações, que se relacionam como um conjunto orgânico: “o sistema corporativo regulamenta a divisão dos atos e das atividades no espaço urbano (ruas e bairros) e no tempo urbano (honorários, festas)”. (LEFEBVRE, 2001, p.14).

2.3 Espaço e lugar

O espaço tem sido colocado em questão ao longo do tempo. Já em Aristóteles temos uma reflexão acerca da diferença entre espaço e lugar. Para o filósofo, a existência do lugar pode ser pensada a partir da substituição dos corpos, mostrando que são distintos do lugar e que o lugar exerce um poder sobre eles. Além disso, argumenta que a possibilidade de existência do vazio confirma também a existência do lugar, pois o vazio seria um lugar desprovido de corpo. Observando que o lugar não possui forma nem matéria, Aristóteles se pergunta sobre sua essência. Assim, se o lugar contém o corpo, ele se assemelha a um recipiente.

Suas reflexões parecem apontar para o fato de que, embora o lugar não seja o corpo que nele está contido, passa a fazer parte dele enquanto o contém. Os corpos se alternam no lugar, mas será que o lugar muda? Para Aristóteles, o lugar se refere ao limite do corpo continente com o corpo contido e oferece suporte para a interação entre os corpos. Será que podemos dizer que as imagens mentais são lugar ou estão em um lugar? Aristóteles analisa a condição dos números e figuras geométricas relativamente à definição de lugar e afirma que é impossível que algo que não possui movimento e que não possa ser relacionado ao que está acima ou abaixo seja lugar. Com respeito às reflexões do estagirita sobre lugar, Bergson discorre acerca das imagens inanimadas em seu texto *O que Aristóteles pensou sobre o lugar*:

Saberemos, entretanto, que não foram dadas pela natureza, se considerarmos que as figuras geométricas não são seres animados, ou melhor, não existem, a menos que de nossas mentes tenham recebido uma forma. Ora, como, dentre elas, umas parecem-nos estar à direita, outras, à esquerda, disso se segue que,

desse modo, transferimos para aquelas figuras oposições do nosso corpo, de acordo com a posição que pensamos para ele. Por fim, por um argumento entenderemos que é assim, se dele extrairmos o que, segundo Aristóteles, acontece. A imagem do lugar está de tal modo fixa em nossa mente que atribuímos um lugar ou diferenças pertinentes ao lugar a coisas que não ocupam lugar nenhum. (BERGSON, 2013, p.21-23).

Assim, umas coisas estão em movimento por ato próprio e outras por acidente. Mas, a percepção de que uma coisa está de um lado ou de outro se refere ao ser animado, “porque, tendo ele um centro a que pode referir o restante, tem como certas e definidas essas diferenças”. (BERGSON, 2013, p.19-21). Neste contexto, as coisas que possuem movimento próprio evidenciam a existência de um lugar que se diferencia delas e que se mantém enquanto elas se deslocam. Aristóteles observa que este lugar que se mantém não deve ser pensado como algo que ocupa, por sua vez, outro lugar, pois, se assim fosse, teríamos que proceder com este pensamento ao infinito. Para o filósofo, um lugar “primeiro” de uma coisa pode estar em outra coisa como estado, como o calor está em um corpo. Ele diferencia lugar primeiro, que é a superfície interior do continente, de lugar comum, que se refere ao céu todo e não está em nenhum lugar. “O lugar primeiro está em uma coisa, não como posto num lugar, mas como um limite em algo limitado”. (BERGSON, 2013, p.93).

Edward Relph afirma que, no século XVII, tanto a concepção cartesiana de espaço quanto a newtoniana levaram ao desinteresse pela noção de lugar, já que viam o espaço como dimensão mensurável. Por sua vez, no texto *A poética do espaço*, o filósofo Bachelard sai do campo do racionalismo científico, próprio à epistemologia, para investigar as questões relacionadas à imaginação poética e à filosofia da poesia. Para o autor, é no inverso da causalidade que se torna possível “encontrar as verdadeiras medidas do ser de uma imagem poética”. (BACHELARD, 1978, p.183-184). Apontando para a transubjetividade da imagem, sua questão é saber como uma imagem é capaz de reagir sobre outras pessoas, mesmo que elas não estejam dispostas a aceitá-la. Bachelard considera que a imagem poética possui um ser próprio, advindo de sua atividade, que lhe empresta um dinamismo próprio e escapa à causalidade.

Segundo Bachelard, a ideia de imensidão se relaciona a um estado de devaneio que põe o sonhador diante do infinito, remetendo à contemplação da grandeza. Assim, o devaneio “foge do objeto próximo e logo está longe, além, no espaço do além”.

(BACHELARD, 1978, p.316). O autor considera que a consequência deste devaneio que contempla a imensidão é a consciência desta amplitude, pois o imenso não é um objeto:

A imensidão está em nós. Está presa a uma espécie de expansão do ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que volta de novo na solidão. Quando estamos imóveis e sós, estamos além; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranquilo. (BACHELARD, 1978, p.317).

Este sentido de imensidão e consciência de amplitude tem, em Hannah Arendt, um paralelo, uma vez que, em seu texto, *O conceito de História – antigo e moderno*, ela considera que nos encontramos hoje em dia em uma posição oposta à que os gregos tinham no que concerne à relação entre História e natureza. Enquanto para os gregos a História correspondia ao grupo das coisas que são feitas pelo homem, sendo tão mortais quanto seu criador, a natureza referia-se às coisas imortais que existem por si mesmas. Para a autora, na era moderna, diferentemente, a imortalidade passou a se abrigar no coração humano e não mais se refere ao mundo e à natureza. Assim como Bachelard, a autora cita Rainer Maria Rilke para falar de uma interiorização do mundo no homem:

Tudo se tornou perecível, exceto talvez o coração humano; a imortalidade não mais é o meio em que se movem os mortais, mas refugiou-se, desabrigada no coração mesmo da mortalidade; coisas imortais, obras e feitos, eventos e até palavras, embora ainda possam os homens ser capazes de externalizar e como que reificar a recordação em seus corações, perderam seu abrigo no mundo; já que o mundo, já que a natureza é perecível, e já que as coisas feitas pelo homem, uma vez tenham adquirido o ser, elas começam a perecer no instante em que vieram a existir. (ARENDR, 2009, p.73).

No texto “*Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência de lugar*”, Edward Relph faz uma revisão sobre o que tem sido publicado acerca de lugar. Para ele, o estudo de lugar, na geografia, tem como fundamento as relações dos seres humanos com o mundo. Dentre os aspectos recorrentes que envolvem esta abordagem, o autor destaca lugar como: reunião, em que qualidades, experiências e significados são reunidos na experiência imediata de cada um; como localização, no qual está inserido o impacto do ambiente virtual e da mídia sobre a experiência de lugar; como fisionomia do lugar, aspecto evidente que se refere à forma do lugar; como espírito de lugar, refere-se a lugares que têm uma identidade muito forte; como sentido de lugar, remete ao interesse de

indivíduos por determinados lugares; como raízes e enraizamento, que sugere uma relação com o pertencimento; como interioridade, refere-se à familiaridade; como lar, que une com intensidade o pertencimento e a interioridade; como lugar-sem-lugaridade, lugar cuja capacidade de promover a reunião não existe ou é fraca; como nós, interpretação de lugares segundo nós de redes, tanto nacionais quanto internacionais; como exclusão/inclusão, no apego ao lugar está subentendida a ideia de exclusão; como sentido contaminado de lugar, tem uma conotação de atitude preconceituosa de exclusão extrema; como construção de lugar, tem relação por um lado com o projeto e por outro com a vivência; como fabricação de lugar, a identidade de lugar pode ser manipulada e mesmo inventada.

Edward Relph destaca a abordagem acerca da noção de lugar no período dos anos 1970 e 1980, com fundamentação fenomenológica, tendo como principais representantes David Seamon, Anne Buttimer e Yi-Fu Tuan. Assim, vamos observar as possíveis considerações sobre espaço e lugar a partir do geógrafo Yi-Fu Tuan que, na primeira metade da década de 70 do século XX, dedicou-se a uma geografia humanista, pensada a partir da experiência do sujeito. Conceituando lugar como um espaço de construção de significados, o geógrafo humanista e fenomenólogo observa que a natureza da perspectiva experiencial aponta para três questões, a saber: os fatos biológicos, as relações entre espaço e lugar e a amplitude da experiência ou conhecimento. Para distinguir espaço de lugar, ele afirma que devemos pensar no espaço como algo que permite movimento e no lugar como pausa. Assim, “cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar. (TUAN, 2013, p.14). Para o autor:

Os geógrafos estudam os lugares. Os planejadores gostam de evocar ‘um sentido de lugar’. Essas são expressões comuns. Tempo e lugar são componentes básicos do mundo vivo, nós os admitimos como certos. Quando, no entanto, pensamos sobre eles, podem assumir significados inesperados e levantam questões que não nos ocorreria indagar. (TUAN, 2013, p.11).

O espaço imprime sentimentos em nossa percepção. Ele nos situa de determinada forma no mundo, pela experiência cotidiana. A partir de Tuan, o espaço é pensado como algo mais distante e abstrato que, à medida que vai se tornando familiar, vai sendo dotado de valor, transformando-se em lugar. O geógrafo também considera que o corpo é o espaço de construção que organiza as significações. Assim, através do corpo dominamos

o espaço, orientando-nos e conectando pontos de referência reais às coordenadas do corpo humano. Devido às necessidades vitais às quais está condicionado, o homem organiza o espaço ao seu redor.

Podemos ler no texto de Yi-Fu Tuan que os animais não humanos possuem sentidos de lugar e territorialidade ligados à satisfação das necessidades biológicas. Neste contexto, o autor chama a atenção para o fato de que as pessoas possuem também formas mais complexas de se relacionar com o espaço e o lugar. O autor se preocupa em entender como os seres humanos experienciam o mundo a partir das dimensões animal, simbólica e racional. Seu problema envolve a forma como as pessoas atribuem significado ao espaço e ao lugar, e este contexto remete à natureza da perspectiva experiencial. Portanto, a abordagem do autor passa pelas questões da cultura, sobre como esta interfere nas aptidões humanas.

Para Tuan, as ideias de espaço e lugar são interdependentes. Ele fala sobre a possibilidade de articular experiências humanas mais sutis e observa que os artistas vêm se dedicando a esta tarefa, obtendo frequentemente êxito. Neste contexto, destaca a forma como as obras literárias registram e apreendem a complexidade das experiências humanas. Assim, pela experiência, a realidade se revela ao homem que, por sua vez, participa de sua construção. A experiência envolve diretamente a percepção do mundo pelos sentidos e indiretamente pela simbolização, e ambos dão colorido à experiência.

O pensamento dá colorido a toda experiência humana, incluindo as sensações primárias de calor e frio, prazer e dor. A sensação é rapidamente qualificada pelo pensamento em um tipo especial. O calor é sufocante ou ardente; a dor, aguda ou fraca; uma provocação irritante, ou uma força brutal. (TUAN, 2013, p.17).

Se a experiência se refere ao mundo exterior, para além do eu, se relaciona também à forma como esse mundo afeta o eu: “experienciar é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele”. (TUAN, 2013, p.18). Assim, sentimento e pensamento criam o lugar a partir dos dados externos, articulando sensações, emoções e pensamento na constituição da experiência que gera simbolização através das percepções. Os dados do real não podem ser conhecidos na essência, e sim as criações que derivam de sentimentos e pensamentos e que formam o constructo da experiência. Yi-Fu Tuan observa que, no sentimento humano, a memória e a intuição produzem impactos

sensoriais no fluxo da experiência. Assim, afirma que podemos falar tanto de uma vida do pensamento quanto de uma vida do sentimento:

É uma tendência comum referir-se ao sentimento e pensamento como opostos, um registrando estados subjetivos, o outro reportando-se à realidade objetiva. De fato, estão próximos às duas extremidades de um *continuum* experiencial, e ambos são maneiras de conhecer. (TUAN, 2013, p.19).

O autor discorre sobre as qualidades dos sentidos e a diversidade das percepções a eles relacionadas. Os dados percebidos, então, não têm somente a função de garantir a sobrevivência, proporcionam também uma ampliação do conhecimento e da compreensão do mundo. Tuan se pergunta se os outros sentidos, além da visão e do tato, possuem a capacidade de “proporcionar um mundo espacialmente organizado”. (TUAN, 2013, p.21).

Considerando o juízo estético como uma forma de pensamento reflexivo encontramos aqui uma proximidade entre juízo de gosto e a perspectiva experiencial que participa da constituição do lugar tanto na sua relação com o espaço quanto com o tempo. O pensamento se refere ao lugar, enquanto elemento que constitui a experiência a partir de fora, como os dados do mundo externo atingem a pessoa pelos sentidos, provocando sensações e emoções. Os fenômenos estéticos da arte visual contemporânea lidam com estes elementos que participam da constituição do sentido de lugar.

Tuan observa que é pelo movimento dos braços e pernas, bem como pelo deslocamento dos corpos em um lugar, que o espaço é experienciado. Neste contexto, a percepção do espaço se organiza centrada no eu. Assim, o homem organiza o espaço a partir da experiência íntima com seu corpo e com outras pessoas para que ele esteja em consonância com suas necessidades de sobrevivência e de relações sociais. O corpo é a parte do universo que conhecemos intimamente. Ele é condição para a experiência no mundo e também objeto acessível.

Os espaços do homem refletem a qualidade dos seus sentidos e sua mentalidade. A mente frequentemente extrapola além da evidência sensorial. Considere-se a noção de vastidão. A vastidão de um oceano não é percebida diretamente. “Pensamos no oceano como um todo”, diz William James, “multiplicando mentalmente a impressão que temos a qualquer instante em que estamos em alto mar”. Um continente separa Nova York de São Francisco. Uma distância desta magnitude é compreendida por meio de símbolos numéricos ou verbais calculados, por exemplo, em dias de viagem. (TUAN, 2013, p.26).

Tuan afirma que a mente tem o poder de organizar os dados sensíveis e interpretar o espaço a partir de desenhos geométricos e princípios de organização espacial. Isto ocorre porque ela vai muito além dos dados percebidos. “Tais espaços estão no extremo conceitual do *continuum* experiencial” (TUAN, 2013, p.27). O autor distingue três tipos de espaço que compõem estas áreas conceituais, a saber: o mítico, que é um esquema conceitual com um muitas atividades práticas em sua ordenação; o pragmático, que se organiza conceitualmente a partir de experiências espaciais primordiais; e o abstrato ou teórico, no qual os homens criam, por um lado, espaços abstratos na mente, e, por outro, materializam sentimentos, imagens e pensamentos. Para o geógrafo, a cidade planejada resulta daí. Desta forma, Tuan considera que o lugar funciona como um tipo de objeto, e assim como os demais objetos, define o espaço e lhe dá uma personalidade geométrica. Assim, por exemplo, no caso de um indivíduo em um ambiente desconhecido, que busca reconhecer o espaço ao redor, a princípio, o local se apresenta como uma confusão de imagens, mas, para conhecê-lo, deve identificar locais significantes. Portanto, da mesma forma que um objeto, os lugares são núcleos de valor.

Para Tuan, em uma cena, mesmo panorâmica, sempre detemos nossa atenção em algum ponto de interesse. Estas paradas, por mais instantâneas que sejam, criam uma imagem de lugar. Neste contexto, uma casa, em sua relativa simplicidade arquitetônica, é um lugar, pois abriga um grupo e seus espaços têm uma função social, é uma área onde ocorrem vivências afetivas e também um local que guarda lembranças e sonhos. Assim, a arquitetura pode criar a aparência de um mundo tanto para o eu individual, relativo à casa, quanto para o eu coletivo, ou seja, aquele que se refere ao ambiente público.

2.4 O espaço urbano e os fenômenos estéticos da Arte Visual Contemporânea

A arte está fortemente associada ao espírito de sua época e, muito embora pareça desvinculada de parâmetros, bem como norteadas pela livre expressão, sua liberdade surge como consequência de um comprometimento com os valores que regem a época na qual está inscrita, tanto para afirmá-los quanto para questioná-los. As expressões artísticas associadas à Arte Contemporânea provocam intensa discussão relativamente a temas

desconsiderados pela tradição da arte. Assim, a intimidade do cotidiano, os sentidos que se dão pela territorialidade, a relação entre público e privado, dentre outros temas, afirmaram-se como problemas a serem pesquisados por propostas artísticas que privilegiam a experiência e o processo.

O espaço público aparece, neste contexto, como conteúdo, forma e suporte para estas expressões, exatamente em uma época em que passa a ser questionado como espaço de afirmação política. Saber o que se configura exatamente como espaço público e de que forma esse potencial espaço se diferencia do âmbito privado passou a ser de interesse da arte também. As cidades são construídas, modificadas e ocupadas a partir de uma relação de forças. E, neste contexto, intervenções e propostas artísticas apontam para outras possibilidades de arranjo urbano, tanto no que concerne ao construído, quanto ao que está relacionado a formas de ocupação dos espaços comuns, que geralmente são monitorados em função de uma organização que se dá a partir de princípios estéticos²⁰. As intervenções urbanas parecem lidar com signos que promovem uma outra possibilidade de leitura acerca do que é vivido em comum no espaço da rua. Desta forma, podemos pensar em outros arranjos para a cidade.

Não só o homem, mas todo ser vivente se empenha em criar no espaço condições de existência para a continuidade da vida e da espécie. Porém, o homem parece ser o único a fazer da linguagem um processo de ressignificação de suas relações com o meio e com o outro. Neste sentido, a constituição de significados que se organizam por vivências e sentimentos impressos a partir do espaço habitado pode ser visto como próprio ao ser humano. Assim, iremos considerar o espaço urbano como categoria estética, ou seja, como suporte no qual as identidades se relacionam e se afirmam, evidenciando diferenças no que é vivido em comum.

Falando especificamente da arte que se realiza em espaços públicos, destacamos que ocorre para além dos aparelhos culturais constituídos em função da exposição de obras artísticas, tais como galerias e museus. Assim, a arte urbana desafia o poder de validação de espaços próprios ao mercado de arte. Suas propostas são pensadas para

²⁰ As cidades modernas foram concebidas a partir de formas cujos princípios remetem à ordem e ao equilíbrio, independentemente das condições naturais do espaço em que se encontram instaladas e organizadas por setores e classes. E esta ordem se estrutura a partir de princípios estéticos.

espaços nos quais as relações humanas ocorrem e podem ser chamadas de transgressoras ao instaurar lugares a partir de vivências comuns.

Vera Pallamin²¹ afirma que a arte urbana “é uma prática social relacionada a modos de apropriação do espaço urbano” (PALLAMIN, 2000, p.45), pois suas propostas remetem a significados sociais através de temas relativos à cultura e à política.

Perpassar a topologia simbólica da arte urbana é adentrar a cidade a partir de planos do imaginário de seus habitantes, incorporando-os, por princípio, à compreensão da sua materialidade. Deste modo, as referências urbanas são enfatizadas em sua dimensão qualitativa, abrindo-se à ambiguidade de seus sentidos. (PALLAMIN, 2000, p.24).

Pallamin observa que a concretização da arte urbana no espaço público ocorre por conflitos, contradições e interdições, que se dão entre grupos e espaços, bem como pela interpretação do cotidiano. Neste contexto, as criações perpassam o coletivo e se diferenciam de acordo com os arranjos sociais. A autora destaca questões como territorialidade e cotidiano. Para ela, territorialidade se refere a uma subjetivação relativa ao espaço, expressa tanto individualmente quanto através da coletividade. A territorialidade que se forma no espaço urbano ocorre nas relações qualitativamente, com abrangência material e imaterial: “Os significados de um lugar se alteram em decorrência das ações sociais que sobre ele se exercem”. (PALLAMIN, 2000, p.32). Assim, a arte, quando no espaço público, participa da sua construção, pois pode desestabilizar significados consolidados nestes espaços: “Enquanto ‘espaço de representação’, a obra de arte é também um agente na produção do espaço, adentrando-se nas contradições e conflitos aí presentes”. (PALLAMIN, 2000, p.45).

Especificamente com relação à cidade, Vera Pallamin destaca quatro tendências nos discursos que relacionam arte e cidade: a cidade como conteúdo da proposta artística, a arte na cidade, a cidade como obra de arte e o ambiente urbano como espaço de influência para a proposta artística.

A superação destas posições dá-se na compreensão de que a arte é social em primeira instância e sua significação social é dada pelo trabalho da obra,

²¹ Vera Pallamin é arquiteta com formação também em filosofia. Seus estudos sobre arte urbana e territorialidade se tornaram uma referência para trabalhos realizados em várias áreas.

entendido como sua historicidade, sua recepção, seus modos de presença/ausência, visibilidade/invisibilidade em público. (PALLAMIN, 2000, p.48-49).

Pallamin destaca a importância do cotidiano na concretização de múltiplos tempos sociais. Ela afirma que o tempo do cotidiano é tramado por "redes de lealdade e sociabilidade" (PALLAMIN, 2000, p.29), que possibilitam o compartilhamento de hábitos, mas também o enfrentamento de convenções. Na noção de cotidiano, a autora destaca a relação entre ações culturais, práticas sociais e o espaço onde ocorrem. Neste contexto, o espaço é visto por ela como uma dimensão constituinte, pois a cultura "é socialmente situada e espacialmente vivida" (PALLAMIN, 2000, p.29). A intervenção artística no espaço público, então, ocorre em articulação com esta trama.

Fora dos espaços institucionais, a substituição do espaço de passagem pelo lugar das significações modifica a relação entre espaço e tempo e torna necessária a diferenciação entre as noções de espaço e lugar. Assim, esta outra forma de vivenciar e caracterizar a arte aponta para a possibilidade de uma ressignificação do espaço público a partir da evidência de lugares vividos, oferecendo novas possibilidades de pensar e provocando possíveis posicionamentos. Mas, como será que a arte é percebida fora do contexto de um público seletivo e especializado?

Segundo Pallamin, o público da arte urbana não é dado a priori, ele se constitui pela obra, mas não há garantias de seu envolvimento. Neste contexto, aspectos da memória social tornam-se importantes. Para a autora, o trabalho com a memória social envolve uma reconstituição de referências anteriores. Anne Cauquelin observa que o divórcio entre a Arte Contemporânea e seu público promoveu estudos em diversas áreas que podem ser classificadas em três tipos: a noção de modernidade, o mercado de arte e a recepção. No primeiro caso, temos as questões relacionadas à produção do artista, no segundo à mediação institucional necessária à arte e por fim ao público a quem a arte se destina. Considerando a produção do artista, as mudanças apontam para uma discordância acerca de uma continuidade ou ruptura com relação à Arte Moderna. Se, no entanto, o foco recair sobre o sistema da arte, temos, dentre outras, a presença do crítico juiz do gosto, intermediário entre o artista e o público, que conserva em parte os valores próprios à tradição do universo artístico. Por fim, ao considerar o público, que tanto pode ser aquele que consome economicamente quanto o que consome pelo olhar, Anne Cauquelin chama a atenção para a existência de um "não-público" que corresponde à massa móvel

e que deveria sustentar o mecanismo do sistema da arte, ao funcionar como medida para a formação da imagem do artista e sentido para as vanguardas. Esse “não-público” se volta para a Arte Moderna enquanto modelo e se recusa a levar a sério as obras de vanguarda: “A disseminação, a explosão em múltiplas galerias e a abundância de manifestações desencorajam em vez de aumentar o público”. (CAUQUELIN, 2005, p.51).

Para Cauquelin, a apreensão da arte como contemporânea exige o estabelecimento de certos critérios que vão além do conteúdo das obras e “os trabalhos que tentam justificar as obras de artistas contemporâneos são obrigados a buscar o que poderia torná-los legíveis fora da esfera artística” (CAUQUELIN, 2005, p.11-12). Assim, as questões que envolvem as artes visuais contemporâneas vão além daquilo que se convencionou chamar de obra de arte. Será que podemos mesmo dizer que esta ultrapassagem redimensiona a relação entre espaço e tempo a partir da vivência estética? A observação de algumas práticas artísticas contemporâneas apontam para uma resposta afirmativa.

2.5 O coletivo Mapa Xilográfico

A arte urbana, em princípio, refere-se ao que está sendo proposto em termos de poética ao espaço da cidade. São propostas artísticas que surgem como manifestações próprias de uma época e que saem do espaço das galerias para ocupar um território cujas fronteiras se diluem. Estas manifestações são identificadas como arte urbana, intervenções que utilizam a rua como seu suporte. Aqui, destacamos o coletivo Mapa Xilográfico, que traz um olhar diferenciado com relação aos espaços vivenciados coletivamente na cidade de São Paulo e propõe ações que buscam lugares com significações que podem ser evidenciadas a partir de uma ocupação poética.

Figura 5 - (A) deriva metrópole: São Paulo - Coletivo Mapa Xilográfico



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

O coletivo Mapa Xilográfico desenvolve a es poéticas pela cidade de São Paulo desde 2006. O grupo possui um núcleo fixo, mas a cada realiza o faz residência artística no local em que atua, propondo o envolvimento de pessoas e do espaço, bem como ampliando o número de participantes envolvidos na a o. Desta forma pretendem constituir o que chamam de “coletivo fluido”. Neste processo, os integrantes buscam a troca de conhecimento, que chamam de coeduca o, bem como a produ o artística coletiva, a coprodu o, que inclui a possibilidade do erro. “Talvez aí esteja seu devir político, quando o Coletivo constrói uma ferramenta poética que   veículo de produ o de saber” (UGLIARA, 2013, 24). Assim, para Milene Ugliara, participante do coletivo desde sua forma o inicial, a rela o que o grupo estabelece com pessoas de diferentes contextos   de horizontalidade. Assim, convivência em espaço comum e produ o coletiva fortalecem o agrupamento e a rela o com o meio, visando também a uma articula o de conhecimentos. Este contexto reporta   ideia de imprevisibilidade da a o política pensada por Hannah Arendt:

O coletivo fluido   a resposta que o grupo encontrou para tentar criar rela es de troca com determinado grupo de pessoas. Essa forma o foge da cria o de um coletivo clássico e possibilita a cria o de outros vínculos. A começar, através da residência artística, o Coletivo embarca em uma rela o de permanência, convivência e troca. (UGLIARA, 2013, p.23).

Para Milene Ugliara, o coletivo tem como premissa norteadora de suas ações a percepção de que o ser humano é inacabado e o sujeito é um campo aberto a outras possibilidades, “passível de modificação por si só e na relação com o outro”. (UGLIARA, 2013, 23). A autora destaca em *Errâncias na Metrópole: experiências do coletivo Mapa Xilográfico*, três experiências que influenciaram na sua formação, a saber: Grupo Alerta, de intervenções públicas; projeto Parceiros da criança; e Arteclandestina, núcleo de experimentações em arte. Segundo Ugliara, ainda em 2006, Diga Rios passou a integrar o grupo, trazendo sua experiência nas áreas de educação e sociologia e, em 2011, Tábata Costa também passa a integrar a proposta, agregando suas experiências com performance e artes visuais.

Foi no Arteclandestina que o Mapa Xilográfico surgiu, onde se esboçaram as primeiras ações, não como coletivo, mas como proposta de ação. O Arteclandestina era um agrupamento que propunha a integração de diversas iniciativas, individuais e coletivas, em linguagens diferentes: escultura, instalação, arte-objeto, serigrafia, grafite, intervenção urbana, gravura, entre outras. Tal grupo fazia parte de um ateliê compartilhado chamado Quinta dos Cariris, onde aconteciam reuniões, produções e exposições coletivas. (UGLIARA, 2013, p.58).

Assim, foi o projeto *Mapa Xilográfico*, uma proposta do grupo Arteclandestina, que deu nome ao coletivo. “A proposta inicial desse projeto era fazer um mapeamento de matrizes de xilogravura espalhadas pelo espaço público”. (UGLIARA, 2013, p.59). Neste trabalho, os integrantes partiram da noção de matriz, própria da técnica xilográfica, que funciona como instrumento de reprodução de imagens e remete à noção de propriedade da obra. Neste contexto, elegeram os troncos das árvores cortadas que podem ser encontradas pela cidade, como matrizes da ação sobre a cidade, na qual construções imobiliárias substituem as árvores. Estas matrizes expõem, de um lado, a ação do instrumento que efetuou o corte da árvore, evidenciando os sulcos do tronco que são representações gráficas da interferência urbana sobre o espaço natural e, por outro lado, denuncia a impossibilidade da autoria e propriedade da obra. Em ambos os casos, a matriz consiste em uma ressignificação estética e existencial. A própria noção de matriz se modifica, se considerarmos a ação do tempo sobre os troncos, uma vez que, em princípio, uma matriz cristaliza uma representação. Ainda, o sentido de mapeamento ocorre pela localização dos troncos, que dá nome a cada matriz. Dentre as questões que se

evidenciaram a partir deste trabalho, Ugliara destaca a ideia de autoria e propriedade da obra de arte e a espontaneidade no relacionamento com o espaço, que é percorrido sem um planejamento prévio.

Figura 6 – Exposição Mapa Xilográfico Bela Vista – Bixiga, na escola Maria José



Fonte: <https://gatunossa.wordpress.com/2015/12/08/jardim-das-perdizes/>

A arte do coletivo Mapa Xilográfico perpassa o espaço urbano e suas simbolizações, propondo vivências que abrem um campo de significações que evidenciam o imaginário coletivo e buscam alcançá-lo. No vídeo *Mapa Xilográfico Cidade Dutra*, de dezembro de 2010, percebe-se uma narrativa descontínua que valoriza a fala dos participantes, tanto analítica quanto descritiva, muitas construídas a partir de lembranças. Embora ocorra, no vídeo, a presença de atividade artística manual coletiva, na forma da técnica xilográfica com matrizes de troncos cortados, conforme já descrito, bem como de desenhos realizados pelos participantes em processos mais tradicionais de impressão, tais atividades que aludem à produção manual e autoral são apresentadas de forma simbólica, como um espaço para que os participantes possam expressar as significações experimentadas durante todo o conjunto das ações.

Assim, dando continuidade às ações do grupo Arteclandestina, a proposta se estendeu em cidades diferentes, a saber: Vitória (ES), Havana (Cuba) e Buenos Aires

(Argentina). Nestas diferentes ações, não havia projeto prévio e a relação com o espaço se deu de forma intuitiva.

A percepção de que o tronco poderia ser não só uma matriz pública de xilogravura, mas também um vestígio poético de um cidade em transformação, começou a saltar aos olhos nessas primeiras aproximações. Iniciava-se uma relação, ainda tímida, entre a ação em determinado ponto da cidade e a história não oficial deste lugar, junto à memória dos moradores como testemunhas das transformações que habitam. (UGLIARA, 2013, p.61).

As questões do coletivo Mapa Xilográfico relacionam-se à urbanização das grandes cidades. Dentre as ações que realizaram destacamos: *À deriva metrópole SP*, na qual experimentaram uma relação de nomadismo com a cidade; *Vila Itororó*, que propõe uma porta aberta convidando ao envolvimento com as questões de moradia de uma comunidade de São Paulo; *Gatunos S.A.*, cujo slogan “Expulsando o passado e concretando o futuro” evidencia questões que envolvem a especulação imobiliária nas grandes cidades. Nestes trabalhos, os integrantes busc,am desfazer a separação entre proponente e corpo estético, expondo-se ao convívio direto nas situações que surgem a partir da proposta inicial e vivenciando experiências junto ao meio. Para Ugliara, estas experiências, que envolvem o espaço a partir de uma abordagem aleatória e vivencial, se aproxima das concepções de Guy Debord, relativas à noção de sociedade do espetáculo.

Figura 7 - Vila Itororó - Coletivo Mapa Xilográfico



Fonte: <https://mapaxilo.milharal.org/vila-itororo/>

A proposta *Vila Itororó*, ilustrada na Figura 7, surgiu a partir de uma caminhada pelo bairro do Bexiga, em São Paulo. O coletivo entrou em contato com um local que chamou inicialmente a atenção pelo arranjo espacial inusitado. Além disso, apresentava grande interação entre moradores e, após diversos contatos, o coletivo foi se integrando gradualmente à luta contra a ameaça de despejo empreendida pelos moradores da Vila Itororó. Sua luta envolvia identidade e apego ao lugar de origem, resistência à especulação imobiliária e territorialidade, entre outros. Diversas ações e instalações foram realizadas pelo coletivo Mapa Xilográfico. Assim, a partir do envolvimento de moradores e de alunos de uma escola local em ações propostas pelo coletivo, uma instalação itinerante foi organizada. Várias propostas foram postas em prática a partir deste envolvimento. Apesar de todas as ações, os moradores foram despejados pela prefeitura e o coletivo registrou todo o processo com filmagens e depoimentos.

Logo depois, fizemos a gravura de parede, uma intervenção que já acontecera em outra casa prestes a ser demolida na zona sul da cidade pelo processo de especulação imobiliária do local. O trabalho consiste em entender a superfície de uma parede como uma matriz, gravando-a com a utilização de goivas, martelos e formões. Entinta-se toda a parede para a impressão do desenho em folha de papel. A proposta poética é trabalhar com a memória do local, trazer na incisão das goivas o cavar das diversas camadas de tintas sobrepostas ao longo dos anos, entrando em contato com a passagem do tempo e seus vestígios, ou então a criação de matrizes que serão destruídas no dia seguinte. (UGLIARA, 2013, p.79).

A ideia de uma matriz que remete a ações, reificando-as e evidenciando outros significados ao espaço em que elas acontecem, mas que não participa da lógica de fabricação, sugere que a impermanência das relações intersubjetivas e coletivas pode ser materializada através de fragmentos do cotidiano. No caso das ações que envolveram as vivências na Vila Itororó e que apresentam uma postura reivindicatória, observa-se que o desfecho do caso, em que os moradores foram despejados, aponta para a seguinte constatação: a ação poética possui caráter político, antes pela capacidade de evidenciar sentidos a vivências coletivas, do que por reivindicar direitos ou atuar em uma luta específica.

A proposta estética do coletivo Mapa Xilográfico desenvolve suas ações a partir de um contexto similar ao que Hannah Arendt situa sua compreensão sobre a teia das relações, considerada pela autora como um espaço intangível e subjetivo, formado por

ações e falas, que são reais como o mundo objetivo. As errâncias propostas pelo coletivo Mapa Xilográfico são configurações não lineares que se deixam conduzir pela teia de relações. Transparece, nesta proposta, uma forte preocupação com os diversos discursos da população, oriundos de suas vivências e resistências em meio aos conflitos relativos à ocupação do espaço da cidade. Estes discursos são silenciados pelo jogo de forças que privilegia a ótica daqueles que detêm o poder econômico.

Figura 8 - (A) deriva metrópole: Espírito Santo – Coletivo Mapa Xilográfico



Fonte: <http://mapaxilografico.blogspot.com.br/2007/06/mapa-xilo-em-vitoria-espirito-santo.html>

3. O TEMPO COMO CATEGORIA ESTÉTICA E POLÍTICA

Quando falamos sobre tempo, o que vem à mente é a lembrança do tempo ocorrido; passado, cujas concepções organizamos na noção de memória. A memória nos permite ordenar e perceber um passar do tempo, podendo presentificar eventos vividos ou observados em momentos anteriores. Também a ideia de um tempo futuro, que antecipa desejos, se apresenta como prognóstico ou projeto. Mas o tempo presente parece fugir de nossa percepção, disfarçado na concretude do espaço.

Vivemos um tempo no qual os espaços virtuais redimensionaram a relação que podem ser estabelecidas entre o indivíduo e seu meio. Da mesma forma, as exigências relativas à produtividade e ao consumo estabeleceram parâmetros de ação que parecem desconectar a relação entre espaço e tempo. Neste contexto, estamos cercados por informações que nos chegam de vários locais e de vários períodos. A diversidade impõe demandas advindas de dimensões variadas, que desafiam nossa capacidade de corresponder a padrões de produtividade e qualidade em voga.

Vimos que o problema que aponta para uma investigação sobre a ação política e os fenômenos estéticos das artes visuais contemporâneas sugere a ressignificação do espaço em articulação com a dimensão temporal, que se apresenta em uma multiplicidade de tempos vividos e percebidos. No terceiro capítulo, apresentamos observações sobre o que foi pensado acerca do tempo²² na tradição filosófica, para situar o contexto das suas articulações com o espaço e pensar a relação que podemos estabelecer entre tempo e fenômenos estéticos da arte visual contemporânea.

Uma das formas de pensar o tempo é pela ideia de movimento. O movimento nos remete a alguma atividade e, neste contexto, a ação se dá na conexão entre tempo e espaço. Será que podemos dizer que pensamento e a imaginação dão ao homem o potencial para interferir nesta conexão? Para Henri Bergson, o entendimento humano afasta de nossa percepção o tempo real, através do movimento ou da mudança. Assim, pelo movimento, a inteligência guarda do tempo uma sequência de posições. Neste sentido, ela capta a ação a partir da fixidez e compara os vários locais em que fixa o instante, traçando um caminho

²² No verbete tempo do *Dicionário de Filosofia* de Nicola Abbagnano, encontramos três concepções acerca do tempo ao longo da tradição do pensamento: tempo como ordem mensurável do movimento, relativo ao conceito cíclico de mundo da Antiguidade; tempo como movimento intuído, identificado com a consciência; tempo como estrutura de possibilidades, derivada da filosofia existencialista.

que identifica com o tempo. Se considerarmos que o pensamento assume uma perspectiva mundana e alcança o sensível, e que tempo e espaço são a representação da consciência humana sobre si mesma, que se dá pela memória e pela antecipação da vontade, será possível pensar o tempo para além da noção de localidade? Pensando a partir de Hannah Arendt, podemos afirmar que o homem se projeta como pensamento consciente do tempo real a partir da tensão entre passado e futuro, tornando possível a vida do espírito em meio à *vita activa*. Será que o presente é uma escolha e o tempo pode ser visto como uma categoria política ou estética? Estas são algumas questões que se apresentam relativamente ao problema do tempo e que apontam para reflexões acerca da arte visual contemporânea. Iniciaremos, então, pelas concepções arendtianas acerca destas questões.

3.1 O tempo e a ruptura entre o passado e o futuro

No texto *A vida do espírito*, Hannah Arendt se pergunta: “Onde estamos quando pensamos?” (ARENDR, 1992, p.149). A autora lembra que o pensamento não possui uma ordem e pode se apresentar a qualquer momento, interrompendo as atividades do dia a dia e, ao mesmo tempo, sendo interrompido por estas atividades. Arendt lembra que a tradição do pensamento filosófico privilegiou a separação destes dois campos da existência e cita o exemplo do hábito de Sócrates em permanecer imóvel por horas enquanto pensava, deixando de lado toda companhia. A autora observa também que a concepção do ego pensante²³ reflete a teoria dos dois mundos e remete à dúvida cartesiana sobre a realidade do mundo, bem como que a intensidade do pensamento pode levar à inversão desta ordem, dando a impressão de que somente ele é real. Mas ela lembra que esta impressão, que se caracteriza como dois em um, cessa quando a presença do mundo exterior se impõe. Desta forma, não é o sujeito que se afasta do mundo, e sim o mundo que se retira e se torna irreal. Ainda sobre a condição do pensamento, a autora afirma que ele sempre abandona o presente e se relaciona com ausências.

Isso evidentemente não prova a existência de um mundo diferente daquele do qual fazemos parte na vida cotidiana, mas quer dizer que a realidade e a

²³ Segundo Hannah Arendt, o ego pensante não se refere ao eu que aparece, pois não tem idade nem localização.

existência que só podemos conceber em termos espaço-temporais podem ser temporariamente suspensas. (ARENDR, 1992, p.150).

Assim, segundo a autora, embora a atividade de pensar promova um estado de desligamento do sensível e se desfaça do peso do real, não se caracteriza por meros conceitos abstratos. Esta atividade torna significativos os extratos que correspondem à noção de essência, buscando uma visão geral. Ela ocorre precisamente em presença do mundo. Mas, para Hannah Arendt, a atividade do pensamento, que aparentemente pode surgir de qualquer ponto do tempo e do espaço, se for considerada a partir da perspectiva do mundo comum, se caracteriza como um *lugar nenhum*. A autora lembra que este *lugar nenhum* não pode ser confundido com o lugar nenhum que antecede nosso nascimento e se segue à nossa morte e que deve ser concebido como o Vazio. Ela apresenta este Vazio como um conceito-limite que encerra nossos pensamentos no limite das noções de começo e fim, remetendo à natureza mortal dos seres humanos. Neste contexto, nossa finitude está compreendida em um tempo infinito que se estende infinitamente para o passado e para o futuro²⁴. Desta forma, para pensar em finito e infinito, necessitamos da noção de corporeidade e, portanto, das dimensões espaço-temporais que delimitam a abrangência de nossa percepção. Se o espaço público necessita de um tempo comum, este tempo está neste limite.

O “em-toda-parte” do pensamento é, de fato, uma região do lugar nenhum. Mas nós não existimos apenas no espaço, existimos também no tempo, lembrando, coletando e recolhendo o que não está mais presente fora do “ventre da memória” (Santo Agostinho), antecipando e planejando, na forma da vontade, o que ainda não é. Talvez a pergunta ‘onde estamos quando pensamos?’ estivesse errada porque, ao perguntar pelo *topos* desta atividade, nós tivéssemos orientados exclusivamente pelo sentido espacial – como se tivéssemos esquecido o famoso *insight* de Kant de que “o tempo nada mais é do que a forma do sentido interno, isto é, da intuição de nós mesmos e de nosso estado interno”. (ARENDR, 1992, p.152).

Hannah Arendt argumenta que, para Kant, o tempo está relacionado às aparências enquanto elas afetam nosso estado interno, determinando a relação entre representações.

²⁴ Hannah Arendt afirma, em *Conceito de História – antigo e moderno*, que os gregos consideravam a condição de mortalidade humana como uma trajetória retilínea em meio à imortalidade cíclica da natureza. Porém, aqui, a ideia de extensão infinita para passado e futuro remete ao tempo cristão, que tem como referência centralizadora o nascimento de Cristo.

Estas representações se referem, ainda, a distâncias e ausências presentificadas, bem como às "coisas-pensamento" (ARENDDT, 1992, p.152), que surgem de uma operação de desmaterialização, através da qual o espírito constrói seus objetos, efetuando a generalização e desligamento das propriedades espaciais. Podemos constatar na pergunta de Arendt sobre o lugar do pensamento, um questionamento relativo à impossibilidade deste - e por tabela do tempo - ser considerado a partir de elementos e terminologia espacial. Hannah Arendt recorre, então, a uma parábola de Kafka que faz parte da coleção de aforismos intitulada "ELE", e que considera como a descrição da "sensação temporal do ego pensante" (ARENDDT, 1992, p.153). Neste contexto, a sensação interna de tempo surge quando dirigimos nossa atenção à atividade do pensamento em conexão com o passado e o futuro. Para André Duarte, a interpretação que Hannah Arendt faz da parábola kafkiana é inspirada em Heidegger. Duarte observa que Arendt redefine o conceito de temporalidade - tempo linear -, para pensar politicamente o presente. Ele afirma que, para a autora, é o futuro que conduz a mente do homem de volta ao passado, "transformando-o em fonte aberta de possibilidades políticas que podem ser ritualizadas no presente". (DUARTE, 2000, p.136).

A repetição não constitui uma reposição daquilo que hoje se nos apresenta como o passado, mas 'novo começo', abrindo o presente para o futuro ao atualizar possibilidades esquecidas e perdidas no passado. (DUARTE, 2000, p.136).

Hannah Arendt observa que as parábolas de Kafka são expressões literárias que se constituem como autênticas *parabolaí*, lançadas como luzes e que são capazes de fazer uma radiografia, desvelando a estrutura íntima da questão. Ela afirma que esta parábola é a melhor descrição da crise que promoveu a quebra entre o passado e o futuro. Para a autora, a quebra da tradição, que ocasionou esta ruptura, evidencia a falta de parâmetros que possam nortear a interpretação do passado. Assim, "o fio da tradição está rompido e temos que descobrir o passado por nós mesmos – isto é, ler seus autores como se ninguém os houvesse jamais lido antes" (ARENDDT, 2009, p.257). Esta parábola representa a descrição exata da crise ocorrida. Arendt apresenta assim a parábola kafkiana:

Ele tem dois adversários: o primeiro acossa-o por trás, da origem. O segundo bloqueia-lhe o caminho à frente. Ele luta com ambos. Na verdade, o primeiro

ajuda-o na luta contra o segundo, pois quer empurrá-lo para frente, e, do mesmo modo, o segundo o auxilia na luta contra o primeiro, uma vez que o empurra para trás. Mas isso é assim apenas teoricamente. Pois não há ali apenas os dois adversários, mas também ele mesmo, e quem sabe realmente de suas intenções? Seu sonho, porém, é em alguma ocasião, num momento imprevisto- e isso exigiria uma noite mais escura do que jamais o foi nenhuma noite-, saltar fora da linha de combate e ser alçado, por conta de sua experiência de luta, à posição de juiz sobre os adversários que lutam entre si. (ARENDDT, 2009, p.33).

Esta parábola assume grande importância relativa à reflexão que a autora faz acerca da ruptura entre o passado e o futuro. A luta deste “ele” inicia-se quando já existe uma estória a ser contada: “A função da mente é compreender o acontecimento, e essa compreensão, de acordo com Hegel, é o modo de reconciliação do homem com a realidade” (ARENDDT, 2009, p.34). Assim, quando a mente não consegue promover esta reconciliação, inicia um combate próprio. Arendt lembra que, no século XX, os intelectuais só tiveram acesso à vida pública em momentos de revolução. E destaca que o papel que a revolução desempenhou então substituiu o papel de redenção atribuído anteriormente à vida eterna. Mas este momento durou até o fim da guerra, quando ocorreu uma perda da adequação entre a mente e o mundo, pois “as velhas questões metafísicas” (ARENDDT, 2009, p.35) perderam o sentido e não podiam ser formuladas adequadamente a partir da tradição do pensamento ocidental:

Seria, pois, de certa importância observar que o apelo ao pensamento surgiu no estranho período intermediário que por vezes se insere no tempo histórico, quando não somente os historiadores futuros, mas também os atores e testemunhas, os vivos mesmos, tornam-se conscientes de um intervalo de tempo totalmente determinado por coisas que não são mais e por coisas que não são ainda. (ARENDDT, 2009, p.35-36).

De acordo com a interpretação de Hannah Arendt sobre a parábola de Kafka, o pensamento insere o homem no tempo, constituindo-o. Na parábola ocorrem lutas em função da presença do homem, “sem a qual – suspeita-se – as forças do passado e do futuro ter-se-iam de há muito neutralizado ou destruído mutuamente”. (ARENDDT, 2009, p.36). Neste contexto, tanto o passado quanto o futuro são forças que agem sobre o homem. Curiosamente, o passado não é um peso morto e, ao contrário, é uma força que empurra para a frente. Assim, “do ponto de vista do homem, que vive sempre no intervalo entre o passado e o futuro, o tempo não é um contínuo”. (ARENDDT, 2009, p.37). A autora

diz que este intervalo não é o presente, e sim uma lacuna no tempo, que só ocorre devido à luta do “ele” posicionado contra o passado e o futuro:

Apenas porque o homem se insere no tempo, e apenas na medida em que defende seu território, o fluxo indiferente do tempo parte-se em passado, presente e futuro; é essa inserção – o princípio de um princípio, para colocá-lo em termos agostinianos – que cinde o contínuo temporal em forças que, então, por se focalizarem sobre a partícula ou corpo que lhes dá direção, começam a lutar entre si e a agir sobre o homem da maneira que Kafka descreve. (ARENDRT, 2009, p.37).

Arendt observa que a parábola não altera a concepção retilínea de tempo. Sabemos que, tradicionalmente, o tempo é concebido como um movimento contínuo e linear. Falta, então, espaço para o “ele”, uma vez que se encontra comprimido entre duas forças, pois o único espaço que concebe é aquele que deseja alcançar, saltando para fora do tempo. A autora considera que este espaço é a metafísica. Consequentemente o "ele" não possui um espaço dado. Se a luta entre forças antagônicas, vindas de extremos opostos, contradiz o princípio retilíneo pensado para o tempo, a lacuna do tempo que surgiu a partir da presença do “ele” lembra a Arendt um paralelogramo de forças. Assim, a ação das duas forças resultaria em uma terceira força diagonal. Enquanto as duas forças surgem do infinito e terminam precisamente em sua colisão, a força diagonal tem um início, que corresponde ao encontro das duas outras, mas não tem um fim. Para a autora, esta força diagonal “é a metáfora perfeita para a atividade do pensamento”. (ARENDRT, 2009, p.38). Um pensamento que só é possível a partir do espaço-tempo que foi criado no embate com as forças do passado e do futuro. Embora este lugar só possa aparecer devido à colisão destas duas forças, ele estará suficientemente afastado de ambas para exercer a atividade de julgar com imparcialidade. Arendt constata que é improvável que o "ele" encontre a diagonal, pois ela lembra um campo de batalha.

Estas são, segundo a autora, as condições contemporâneas do pensamento. Assim, esta lacuna temporal é o lugar do homem enquanto ser que exerce o pensamento crítico. Não é um tempo puro que se revela, mas a relação espaço-temporal a partir da qual o pensamento faz sentido. A relação entre tempo e pensamento crítico e ajuizante expõe uma presença que atua e decide segundo condições espaço-temporais, inserida no contexto da realidade do mundo.

Ela bem que pode ser a região do espírito, ou antes, a trilha plainada pelo pensar, essa pequena picada de não-tempo aberta pela atividade do pensamento, da recordação e da antecipação salvam o que quer que toquem da ruína do tempo histórico e biográfico. (ARENDDT, 2009, p.40).

A autora segue indicando um problema político, a saber, que não estamos em condição de exercer a atividade do pensamento, pois durante milênios, a lacuna entre o passado e o futuro foi transposta pela tradição, que se rompeu na era moderna. Este rompimento expôs a lacuna temporal, que deixou de se referir somente à atividade do pensamento, portanto restrita a intelectuais. Assim, passou a ser real para todo. E este fato, para Arendt, tem importância política, pois não estamos equipados para a atividade do pensar. Assim, instalar-se entre o passado e o futuro consiste em uma postura política. A parábola de Kafka "refere-se a um fenômeno mental" (ARENDDT, 2009, p.40). Ela remete ao pensamento político, que emerge da experiência vivida, mas não almeja um futuro utópico. Hannah Arendt observa que a região temporal do pensamento é o presente do ego pensante e compara este instante duradouro à lacuna da parábola de Franz Kafka, ao hoje duradouro da eternidade de Deus pensada por Agostinho e ao presente que dura de Henri Bergson. Para ela, esta duração é uma experiência temporal que remete a um lugar com poder suficiente para tornar presente o que já passou e está ausente dos sentidos. Um exemplo deste poder é a memória, ela faz o espírito parecer mais forte que a realidade, pois se opõe à efemeridade das coisas que mudam e, portanto, desaparecem ao passar. Arendt afirma que o exame desta experiência temporal demonstra que a questão sobre onde estamos quando pensamos não está mal colocada, pois qualquer tipo de reflexão, quer seja das coisas objetivas, quer seja da ordem do abstrato, promove a constituição de um presente que dura. O contexto no qual Hannah Arendt expressa estas questões relaciona-se a uma análise acerca da vontade que remete ao futuro, assim como a memória retoma o passado. No caso da vontade, além de lidar com as coisas ausentes ao sentido, lida também com as inexistentes.

3.2 O tempo na filosofia de Aristóteles, Agostinho e Henri Bergson

Arendt afirma que Aristóteles foi o primeiro a falar de um agora que dura, considerando que não se trata de tempo, visto que se refere a um todo, e não ao movimento

do tempo. Para Hannah Arendt, através das várias concepções desenvolvidas, o tempo passou a ser visto como uma cadeia de agoras e o agora como um presente prolongado, como se o ego pensante pudesse esticar o momento. Ela cita Henri Bergson no que concerne à sua análise sobre a forma como utilizamos categorias espaciais para falar e pensar sobre o tempo. Segundo a autora, isto ocorre porque as metáforas espaciais refletem as atividades do dia a dia.²⁵

A razão para preferir a metáfora espacial é óbvia: para nossas atividades cotidianas no mundo, sobre as quais o ego pensante pode refletir, mas nas quais ele não está envolvido, precisamos de medidas de tempo; e só podemos medir o tempo medindo distâncias espaciais. Mesmo a distinção comum entre justaposição espacial e sucessão temporal pressupõe um espaço estendido no qual a sucessão se deve dar. (ARENDDT, 1992, p.196).

Assim, o tempo parece ser uma intuição que não pode prescindir do sentido espacial. Será possível compreender o tempo por ele mesmo? Aristóteles, no livro IV da Física, reflete sobre a natureza do tempo e afirma que é formado de uma parte que já aconteceu e não é mais, bem como de uma parte que virá e por isso não é ainda. Desta forma, parece impossível que participe do ser. Para o estagirita, o ser supremo é a inteligência imutável que ordena o mundo. Por sua vez, as coisas do mundo são entes. É o ser que permite que o ente exista. Neste contexto, tempo e eternidade são categorias que se completam.

Aristóteles apresenta o problema do tempo observando que o agora não é uma parte do tempo, pois, para que se possa dizer que uma coisa se divide em partes é necessário que todas ou algumas das partes existam, mas, embora o tempo seja divisível, como já foi dito, algumas de suas partes já passaram e outras ainda estão por vir. Assim, os instantes, que são as unidades do tempo, não podem coexistir. Observa-se que os instantes devem passar para que a temporalidade ocorra, pois, se ele se mantiver, o presente não se torna passado, o que caracteriza a eternidade. Desta forma, a reflexão aristotélica relativa à temporalidade é aporética.

²⁵ No texto *O pensamento e o movente*, Henri Bergson afirma que, na tradição do pensamento, a teoria do espaço e a do tempo se espelham. Para passar de uma para a outra, bastou mudar uma palavra: substituiu-se "justaposição" por "sucessão". E, assim, desviou-se, sistematicamente, o olhar da duração real. (BERGSON, 2006, p.7).

Agostinho é o mais importante pensador no que concerne à história das concepções filosóficas relativas ao tempo. Seu conceito de tempo remete à percepção intuitiva que vai além do discurso, no qual o filósofo afirma que sabe o que é o tempo, mas se lhe perguntarem sobre o tema não saberá expressar com palavras. “O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se quiser explicá-lo a quem me pergunta, já não sei”.(AGOSTINHO, 2015, p.296). Assim, não podemos entender o tempo se estamos imersos nele e somente a perspectiva divina pode compreendê-lo. Se nada existisse, não haveria tempo, e o próprio homem é tempo.

O autor observa que falamos da existência do passado, embora ele não seja mais, e do futuro, mesmo que ele não tenha ocorrido ainda. Quanto ao presente, ele passa para o pretérito e, por isso, não pode ser eternidade. Assim, o presente, não sendo eternidade, é parte do tempo. Mas, para ser tempo, ele precisa passar, e, assim, deixar de ser e se tornar passado. Desta forma, a causa de sua existência é a mesma que faz deixar de existir. Neste contexto, parece que o tempo só existe porque tende a não ser. A reflexão agostiniana sobre passado, presente e futuro privilegia o presente. Para o autor, se nem o passado nem o futuro existem, e se o presente se transforma em passado, este devir cria três novas categorias, a saber: o presente do passado, o presente do instante e o presente do futuro. Mas estes três tempos só existem em nossa consciência, pois o passado é o presente quando lembramos dele e o futuro é uma possibilidade antecipada. Agostinho identifica o tempo com a vida da alma, pois no mundo real só podemos identificar o instante e só percebemos a temporalidade através da alma. No lugar do termo “extensão”, que é adequado ao espaço, ele usa distensão para se referir à alma. O filósofo afirma que sua vida é distensão e que irá se preocupar com as coisas que existem no presente. Assim, a temporalidade pensada por Agostinho é o tempo da alma. Para o autor, tempo é distensão da alma.

Mais essencialmente, essa distensão caracteriza nossa existência temporal, portanto nunca plena de si mesma numa beatitude eterna que só cabe a Deus, mas sim dilacerada numa incessante e dolorosa não-coincidência consigo mesma, nesse desacerto, nesse desassossego que nos faz sofrer - e, inseparavelmente, procurar, inventar, desmanchar, construir e reconstruir sentido(s). (GAGNEBIN, 2005, p.76).

Com relação à ideia de eternidade, Agostinho afirma que nada existia antes que Deus fizesse as criaturas. O autor afirma que Deus criou o tempo: “Que tempo poderia existir se não fosse estabelecido por Vós? E como poderia esse tempo decorrer, se nunca tivesse existido?” (AGOSTINHO, 2015, p.294). Assim, ele considera que é inútil perguntar sobre o que fazia Deus antes da criação do céu e da Terra, pois antes disso não havia tempo. “Não é no tempo que Vós precedeis o tempo, pois, de outro modo, não seríeis anterior a todos os tempos”. (AGOSTINHO, 2015, p.294).

Jeanne Marie Gagnebin observa que as concepções de Agostinho relativas ao tempo dão início à “reflexão ocidental sobre memória, tempo e história” (GAGNEBIN, 2005, p.67). A autora destaca a importância desta influência a partir de dois aspectos, a saber: o gênero discursivo de *Confissões*, que está entre história e literatura, e a ênfase que Agostinho dá à nossa condição de seres temporais e mortais.

Ao propor uma definição do tempo como inseparável da interioridade psíquica, Agostinho abre um novo campo de reflexão: o da temporalidade, da nossa condição de seres que não só nascem, e, portanto “no tempo”, mas, sobretudo, que sabem, que têm consciência dessa sua condição temporal e mortal. (GAGNEBIN, 2005, p.67).

O filósofo de Hipona separa a natureza eterna de Deus da natureza mutável do céu e da Terra. Podemos pensar que para ele as coisas mudam porque deixam de existir e, então, não existiam antes como estão agora. Assim, a condição daquilo que muda é ter sido criado, pois a mudança cria uma nova existência. Mas, para Agostinho, tudo que existe foi criado por Deus no mesmo instante, mesmo que alguns tenham surgido na forma imperfeita, têm a virtude em si para evoluir. Neste contexto, a criação faz surgir no tempo. O autor se pergunta como Deus pôde criar o céu e a Terra do nada e utiliza termos próprios ao universo da produção artesanal para expressar suas reflexões. Para ele, a atividade do artesão se dá à semelhança da criação divina, pois ele dá uma forma à matéria, porém esta já contém a forma em si e já existia anteriormente.

Concedeste ao artista os sentidos do corpo, com os quais, servindo-se deles como de intérpretes, transpõe da fantasia para a matéria a figura que deseja realizar. Com eles anuncia ao espírito o que faz, para que este lá dentro pergunte à Verdade – juiz da alma – se a obra foi bem realizada. (AGOSTINHO, 2015, p.288).

Para o filósofo, é a palavra de Deus que antecipa a fabricação do artífice ou a criação humana. Ela antecipa a matéria e a cria. Assim, podemos ler em *Confissões*: “é necessário concluir que falastes e os seres foram criados. Vós os criastes pela vossa palavra!”. (AGOSTINHO, 2015, p.288). Mas, como ocorreu esta palavra? Lê-se que o verbo de Deus, que criou o céu e a Terra, foi gerado no eterno silêncio. O autor declara que a palavra criadora de Deus é o verbo que é Deus junto a ele. Esta palavra é pronunciada para toda a eternidade: “nunca se acaba o que estava sendo pronunciado nem se diz outra coisa para dar lugar a que tudo se possa dizer, mas tudo se diz simultaneamente e eternamente”. (AGOSTINHO, 2015, p.290). Assim, em Agostinho, a palavra de Deus se pronuncia eternamente e, por isso, fora do tempo e da mudança. O filósofo declara que não podemos compreender os mistérios da eternidade enquanto o nosso pensamento tiver como referência a ideia de sucessão dos tempos passados e futuros. A eternidade é perfeitamente imutável e, para podermos conceber um pouco que seja da eternidade, precisaríamos parar o tempo, fixá-lo. Porém o tempo nunca para, sua duração se estende através de muitos movimentos passageiros.

Gagnebin observa que a reflexão sobre o tempo remete ao eu narrador. No livro XI de *Confissões*, Agostinho associa as questões sobre a natureza do tempo à questão que envolve o sentido da narração no tempo. A autora diz que Agostinho refuta as definições de tempo como medida dos movimentos dos corpos, argumentando relativamente à definição de tempo como “distensão da alma” (GAGNEBIN, 2005, p.69). Assim, o tempo humano se desdobra em ações vividas que se transformam em histórias narradas. As orações de Agostinho constituem, para a autora, um elemento de ligação entre as argumentações, conduzindo o pensamento e expressando mais um aspecto da identidade do autor, sendo também narrativas. Além do obstáculo relativo à concepção de tempo como movimento dos corpos, Gagnebin observa que Agostinho enfrenta também os argumentos céticos sobre a inexistência do tempo. O tempo abre espaços por significação. O tempo objetivo estabelece rotinas que condicionam as ações a certos espaços, que fixam significados.

Agostinho argumenta que o passado não pode ser chamado de longo porque não existe mais. Quando era presente não tinha passado ao não ser e, portanto, poderia ser longo. Mas, como o presente, logo se torna passado, não pode ser considerado longo. O autor lembra que temos o hábito de contar o tempo, comparando e considerando uns mais longos que outros. Assim, comparamos os intervalos de tempo, mas “não medimos os

tempos que passam, quando os medimos pela sensibilidade” (AGOSTINHO, 2015, p.298). Para Gagnebin, a tendência para pensar o tempo em termos espaciais nos impede de entender sua verdadeira natureza:

Pensar o tempo significa, portanto, a obrigação de pensar na linguagem que o diz e que “nele” se diz. Há no texto agostiniano um deslocamento progressivo de uma reflexão –aporética – sobre o tempo como um certo tipo, misterioso e inapreensível, de substância, para uma auto-reflexão sobre as várias atividades humanas. (GAGNEBIN, 2005, p.73).

A autora observa que Agostinho se pergunta então sobre as formas de medição do tempo. A autora afirma que não podemos ver o tempo como um objeto exterior ao pensar, pois ele tem condição transcendental. Assim, considera que Agostinho faz uma descrição que poderia ser chamada de fenomenológica, pois ele busca descrever aquilo que acontece quando agimos, mais especificamente, no envolvimento entre ação, linguagem e temporalidade. Assim,

Agostinho não tenta mais falar, de fora, sobre o objeto tempo, mas sim descrever, ladeando com o pensar o próprio pensamento, nossa experiência do tempo. Ora, essa não se diz em termos espaciais objetivos, mas em termos ativos de esticamento, de dilaceração, de tensão entre o lembrar e o esperar. (GAGNEBIN, 2005, p.75).

Para Agostinho, o tempo vem do futuro, ele se origina no futuro que ainda não existe, atravessa o presente que necessita de dimensão e vai para o passado que já não existe. “Porém, que medimos nós senão o tempo em algum espaço” (AGOSTINHO, 2015, p.302). Se consideramos o tempo como espaço de tempo, não podemos medir o que não tem extensão. Assim, o filósofo considera que não é possível medir o tempo, uma vez que o passado não existe mais e o futuro ainda vai acontecer. As nossas ações passam de expectativa para pretérito, passado e futuro passam pela atenção presente. Neste contexto, a memória relata as palavras concebidas pelas imagens dos fatos ocorridos, que, ao passarem pelos sentidos, deixam vestígios gravados no espírito. Da mesma forma, os fatos futuros ainda não existem, mas podem ser previstos pelas coisas presentes que já existem e podem ser observadas. Então, é mais adequado dizermos que os três tempos são: presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras. Ou seja,

existe a lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras.

Um exemplo utilizado por Agostinho para pensar sobre a natureza do tempo que destacamos aqui se refere à voz emitida por um corpo. Se uma voz começa a ressoar e depois de um tempo se cala, deixa de existir, fazendo-se então o silêncio. Se temos, por outro lado, uma voz que ressoa em uma vibração contínua, teremos que esperar que ela passe para que possamos medi-la do ponto inicial ao final, pois um intervalo se mede do ponto inicial até aquele que o limita. Assim, só podemos calcular se uma voz tem duração longa ou curta, depois que ela termina de soar. Ora, todos percebemos a diferença de um som para outro e os medimos através dos sentidos. A percepção dos sentidos nos dá a certeza necessária para que possamos medir os sons. Mas o que medimos então? Agostinho conclui que são as sílabas longas e breves que não mais existem, mas que ficaram gravadas em nossa memória.

Em ti, ó meu espírito, meço os tempos! Não queiras atormentar-me, pois assim é. Não te pertubes com os tumultos das tuas emoções. Em ti, repito, meço os tempos. Meço a impressão que as coisas gravam em ti à sua passagem, impressão que permanece, ainda depois de elas terem passado. Meço-as, a ela enquanto é presente, e não àquelas coisas que se sucederam para a impressão ser produzida. É a essa impressão ou percepção que eu meço, quando meço os tempos. Portanto, ou esta impressão são os tempos ou eu não meço os tempos. (AGOSTINHO, 2015, p.310).

Ao relacionar o contexto do tempo à alma, Agostinho o desvincula da lógica do instante do mundo. Assim, o tempo da alma é regido por uma lógica própria na qual as coisas podem durar.

Na época moderna passamos a perceber o mundo a partir de uma temporalidade subjetiva e secularizada. Nos condicionamos a obedecer a um ritmo que se baseia na produtividade e que interessa a quem detém o poder. O problema político, então, passa também pela percepção temporal. Assim, a partir de Kant, começamos a pensar que o acesso ao mundo está condicionado a estruturas *a priori* do conhecimento humano, sendo o tempo uma delas.

Mas as concepções de Henri Bergson acerca do tempo se destacam na modernidade. Henri-Louis Bergson nasceu em Paris no século XIX, sua importância reside principalmente no fato de que ele faz uma crítica veemente à concepção científica

de tempo. Para o autor, a realidade tal como a percebemos tem extensão e duração, sendo que a extensão não é um espaço infinito e infinitamente indivisível. O espaço concreto é extraído das coisas que, no entanto, não estão nele. Assim, é o espaço que está nas coisas. Nesse contexto, o pensamento promove a primazia do espaço a partir do hábito de juntar as partes em um vazio relativo através da imaginação. Isto significa dizer que, para o autor, o presente é uma possibilidade que está sendo construída a partir de elementos trazidos do passado, sem que possamos saber, em última instância, se ele vai realmente se realizar. O autor considera que, quando o presente se efetiva, torna-se retrospectivamente possível, porém essa possibilidade não garante a realização deste presente. Assim, “o possível é, portanto, a miragem do presente no passado”. (BERGSON, 2006, p.115).

Bergson observa que, quando falamos de tempo, nos referimos antes à medida da duração que à duração propriamente dita. Para o autor, a duração é “criação contínua, jorro ininterrupto de novidade” (BERGSON, 2006, p.11), ela é sentida e vivida, mas difícil de ser expressa. Além disso, ele constata que a ciência elimina a duração, pois ela tem por função compor um mundo no qual os efeitos do tempo sejam dissimulados a partir de uma noção evolucionista. Por sua vez, a filosofia trata o espaço e o tempo como coisas do mesmo gênero e estende ao tempo as constatações a que chega ao estudar o espaço. O autor analisa que a linguagem tem responsabilidade sobre esta troca.

Os termos que designam o tempo são tomados de empréstimo à língua do espaço. Quando evocamos o tempo, é o espaço que responde a nosso chamado. A metafísica precisou conformar-se aos hábitos da linguagem, os quais se regem eles próprios pelos do senso comum. (BERGSON, 2006, p.7).

Bergson lembra que, para os antigos, a noção de tempo seria algo exterior à eternidade da natureza, à eternidade própria da natureza. Mas, na era moderna, houve uma modificação desta noção de temporalidade. O tempo não foi mais tratado como um intruso perturbador da eternidade, sendo reduzido a uma simples aparência. O temporal então passou a ser confundido com o racional. Nessa confusão os estados se sucedem, concebidos como inteligência. A eternidade agora é a eternidade das leis, substituindo a noção platônica de eternidade associada às ideias. O autor observa que, em ambos os casos, temos uma limitação, pois lidamos com teorias, mas o tempo, ao contrário, é imediatamente dado. O redimensionamento do tempo passa por uma crítica à necessidade

de estar apto a uma produtividade que tem como parâmetro a técnica e a máquina. Segundo o filósofo Gilles Deleuze, a duração em Bergson é um *devenir* que dura. Para Deleuze, Bergson concilia sem dificuldade continuidade e heterogeneidade, que são as duas principais características da duração. Este contexto dá à duração uma dupla natureza relativa à experiência, a saber: experiência vivida e experiência ampliada. Deleuze vê esta dupla forma de entender a duração como uma demonstração de que ela é a própria condição da experiência, “pois o que esta propicia é sempre um misto de espaço e de duração” (DELEUZE, 1999, p.27). Ainda segundo Deleuze, isoladamente, a duração é sucessão interna, sem exterioridade, enquanto o espaço é exterioridade sem sucessão.

Produce-se entre os dois uma mistura, na qual o espaço introduz a forma de suas distinções extrínsecas ou de seus “cortes” homogêneos e descontínuos, ao passo que a duração leva a essa mistura sua sucessão interna, heterogênea e contínua. Desse modo, somos capazes de “conservar” os estados instantâneos do espaço e de justapô-los em uma espécie de “espaço auxiliar”; mas também introduzimos distinções extrínsecas em nossa duração, decompomo-la em partes exteriores e a alinhamos em uma espécie de tempo homogêneo. (DELEUZE, 1999, p.27).

Para Frédéric Worms, o que permite a Bergson fazer a distinção entre espaço e duração é a análise que faz do conceito de número, remetendo-o ao espaço e fundamentando as duas formas de multiplicidade, onde uma se apoia sobre número e espaço e outra que opõe os dois, uma corresponde aos objetos materiais e a outra aos fatos da consciência. Este autor considera que Bergson relaciona número e espaço porque, quando contamos, distinguimos os objetos como idênticos ou distintos e estes elementos são representados como partes no quadro vazio do espaço. No segundo caso, que corresponde à multiplicidade dos fatos de consciência, o autor diz que não se trata de uma abordagem psicológica, e sim de mostrar que a vida psicológica é a melhor forma de pensar a multiplicidade não numérica. Esta multiplicidade é qualitativa. Assim, “a duração é a ‘representação’ que está no fundamento das multiplicidades não numéricas, como o espaço é para o número”. (WORMS, 2010, p.52-53).

Deleuze observa que a tarefa a que Bergson se propõe passa pela separação entre espaço auxiliar e tempo e considera que esta separação evidencia necessariamente a natureza múltipla das duas partes, uma vez que, de um lado, temos o espaço, que apresenta toda a sua multiplicidade de formas exteriores, simultâneas e da ordem do quantitativo, e, de outro, temos a duração pura, que é multiplicidade interna, qualitativa, “uma

multiplicidade *virtual* e contínua, irreduzível ao número”. (DELEUZE, 1999, p.28). Assim, a oposição não se dá entre uno e múltiplo e se caracteriza por dois tipos de multiplicidade. Esta multiplicidade, que não se reduz ao número, é possível se pensarmos na duração como algo que só é divisível se mudar de natureza. Desta forma, a cada nova divisão, a duração muda o próprio princípio de sua divisibilidade. Como isto pode ocorrer? Deleuze busca explicar esta questão observando que as qualidades dos elementos participantes do subjetivo mudam de estado e se reorganizam:

O que é uma multiplicidade qualitativa? O que é o sujeito, ou o subjetivo? Bergson dá o seguinte exemplo: Um sentimento complexo conterá um número bem grande de elementos mais simples; mas, enquanto esses elementos não se destacarem com uma nitidez perfeita, não se poderá dizer que eles estavam inteiramente realizados, e, desde que a consciência tenha deles uma percepção distinta, o estado psíquico que resulta de sua síntese terá, por isso mesmo, mudado. (DELEUZE, 1999, p.31).

A representação do movimento impede uma compreensão da duração. A ideia de sucessão não acrescenta à nossa percepção de tempo. E os enganos causados por esta representação surgem das exigências do entendimento, das necessidades da linguagem e do simbolismo da ciência. Bergson considera que a percepção deste tempo espacializado surge de simultaneidade no instante criado pelo ato de pontilhamento.

Mas, além de Bergson, dentre os pensadores que se dedicaram a refletir sobre questões que envolvem o tempo, podemos destacar ainda Nietzsche, com seu conceito de *eterno retorno*, como uma eternidade imanente à vida, e Heidegger, cujas pesquisas desvinculam o tempo de uma ordem causal e pensam o lugar do ser e do ser aí dentro do problema da temporalidade. Para Heidegger, pensar no ser é pensar no horizonte do tempo. Porém, para esclarecimento do problema que a presente pesquisa pretende considerar, qual seja, as características pertinentes ao tempo que o relacionam à ação política e aos fenômenos estéticos da arte visual contemporânea, iremos analisar de forma também as concepções de Gilles Deleuze relativas ao tempo e à arte, que sofrem a influência do pensamento bergsoniano:

Em Deleuze, ao invés de uma *linha* do tempo, temos um *emaranhado* do tempo; em vez de um *fluxo* do tempo, veremos surgir uma *massa* de tempo; em lugar de um *rio* do tempo, um *labirinto* do tempo. Ou ainda, não mais um círculo do tempo, porém um *turbilhão*, já não uma *ordem* do tempo, mas *variação* infinita, nem mesmo uma *forma* do tempo, mas um tempo *informal*,

plástico. Com isto estaríamos mais próximos, sem dúvida, de um tempo de *alucinação* do que uma *consciência* do tempo. (PELBART, 2004, p.XXI).

3.3 O tempo pensado a partir de Gilles Deleuze

A problematização do tempo está em toda a obra do filósofo francês Gilles Deleuze. Segundo Peter Pál Pelbart, embora esta problematização ocorra de forma fragmentária, ela está presente desde “as austeras monografias iniciais até as publicações mais recentes e polifônicas, passando pelos escritos de alcance antropológico ou estético”. (PELBART, 2004, p.XIX). Pelbart destaca, assim, a forte inspiração que as concepções bergsonianas exercem sobre Deleuze e afirma que a noção de tempo como diferença surge da definição que o filósofo concebe acerca do conceito bergsoniano de duração, como aquilo que difere de si.

Em seu texto *A imagem-tempo*, Deleuze destaca a natureza das imagens e dos signos no cinema. O autor afirma que “o cinema não apresenta apenas imagens, ele as cerca com um mundo”. (DELEUZE, 2013, p.87). Neste contexto, imagem-lembrança, imagem-sonho, imagens-mundo, são unidas à imagem atual pelo cinema. Assim, a imagem não é só o que vemos, é também seu duplo, que aponta para um jogo entre percepção e lembrança, real e imaginário, físico e mental, libertação e captura. Peter Pelbart afirma que Deleuze divide os tipos de imagens em dois grandes grupos: imagem-movimento e imagem-tempo. São duas formas de relacionamento com o tempo: a representação indireta do tempo e a apresentação direta, onde a imagem-tempo é o tempo apresentando-se em seu estado puro.

Segundo Deleuze, a imagem-movimento se refere à posição relativa do objeto e ao espaço e se refere também a uma mudança de um todo que está no tempo. O autor explica que, relativamente ao cinema, a relação com o objeto pode ser chamada de enquadramento e a relação com o todo chamada de montagem. Para Deleuze, afirma Pelbart, o tempo é o todo, que corresponde ao todo das relações e não cessa de mudar. Assim, o tempo é representado de forma indireta, através da montagem que liga as imagens-movimento. É ela que constitui o todo e dá uma imagem ao tempo. “Por isso a ligação não pode ser mera justaposição: o todo não é uma adição, tampouco o tempo uma sucessão de presentes”. (DELEUZE, 2013, p.48). Para o filósofo, por outro lado, cada

imagem-movimento é uma célula do tempo, que passa a depender do movimento, o que remete à concepção de tempo de Aristóteles:

A montagem será, pois, uma relação de número, variável segundo a natureza intrínseca dos movimentos considerados em cada imagem, em cada plano. Um movimento uniforme no plano recorre a uma simples medida, mas movimentos variados e diferenciais recorrem a um ritmo, os movimentos propriamente intensivos (como a luz e a cor), a uma tonalidade, e o conjunto de todas as potencialidades do plano, a uma harmonia. (DELEUZE, 2013, p.49).

Com relação à imagem-tempo, Pelbart observa que o problema se refere à temporalização da imagem. O autor afirma que a imagem-tempo é o correspondente sensível e estético daquilo que Deleuze chamou de tempo puro, que é o tempo emancipado do movimento. A imagem-tempo pode ser pensada a partir da imagem óptica pura, que detém o movimento, se detendo a cada vez em um aspecto do objeto, e se diferenciando de uma imagem sensório-motora, que prolonga uma percepção numa ação. Para Pelbart, a questão que envolve a imagem-tempo se refere a uma estratégia que busca evitar a redução do virtual ao atual. Esta crítica do filósofo a uma primazia do presente relativamente ao tempo, que ocorre na tradição do pensamento filosófico, como visto anteriormente, e que vê o passado como um antigo presente, considera que a imagem-lembrança não representa o passado em si, mas é uma atualização da virtualidade como passado. Isso significa que é necessário deixar o passado ressurgir em sua virtualidade, dando liberdade ao tempo. “Essa liberdade anuncia um outro regime de imagens” (PELBART, 2004, p.15).

Segundo Deleuze, a diferença entre imagem-tempo direta e imagem indireta do tempo está no movimento. A imagem-tempo direta é revelada pelo cristal, que revela o fundamento oculto do tempo pela forma como se diferencia em presentes que passam e passados que se mantêm. Se o tempo nos apresenta o presente passando e a permanência do passado, existem duas imagens-tempo, uma que surge do passado e outra do presente. Mas, o passado não está nas imagens-lembrança, ele está no tempo, no elemento virtual no qual procuramos a “lembrança pura”, que se atualiza na imagem-lembrança:

O passado não se confunde com a existência mental das imagens-lembrança que o atualiza em nós. É no tempo que ele se conserva: é o elemento virtual em que penetramos para procurar a “lembrança pura” que vai se atualizar em uma “imagem-lembrança”. E esta não teria sinal algum do passado, se não fosse no passado que tivéssemos ido procurar seu germe. É a mesma coisa a

percepção: assim como percebemos as coisas lá onde elas estão presentes, no espaço, nós nos lembramos lá onde elas passaram, no tempo, e tanto numa caso quanto no outro saímos de nós mesmos. (DELEUZE, 2013, p.121-122).

Pelbart observa que o que Deleuze chama de imagem-cristal é um dos tipos de imagem-tempo, ela é interessante porque deixa entrever o tempo se desdobrando em presente e passado. Deleuze considera que a imagem atual possui uma imagem virtual correspondente, refletindo-a e duplicando-a. Neste contexto, as imagens-sonho ou devaneio e imagens-lembrança são encontradas nas próprias imagens virtuais, que estão sempre se conservando ao longo do tempo. “É no passado tal como ele é em si, tal como se conserva em si, que iremos procurar nossos sonhos ou nossas lembranças, e não o inverso” (DELEUZE, 2013, p.101).

A indiscernibilidade do real e do imaginário, ou do presente e do passado, do atual e do virtual, não se produz portanto, de modo algum, na cabeça ou no espírito, mas é o caráter objetivo de certas imagens existentes, duplas por natureza. (DELEUZE, 2013, p.89).

O atual e o virtual se distinguem, mas não podem ser separados. O par atual-virtual remete à oposição luminosidade-obscuridade. Deleuze observa que o presente se torna passado quando já não é, quando é substituído por um novo presente que, por sua vez, irá passar. O instante que passou torna-se passado ainda contemporâneo e é a imagem virtual. O novo presente se atualiza, é a imagem atual. O autor observa que a imagem virtual se configura a partir do presente atual e é passado particular e geral ao mesmo tempo. Neste contexto, é necessário que o presente passe precisamente no momento em que é presente, para um novo presente chegar. Assim, para que o presente passe, a imagem precisa ser ao mesmo tempo presente e passado. Deleuze afirma que a imagem virtual é lembrança pura e não estado psicológico ou pura consciência no tempo. Ele remete à "lembrança pura" em Bergson e a distingue das imagens mentais, imagens lembrança e imagens sonho ou devaneio.

Mas a questão sobre o tempo em Deleuze também é encontrada em seu livro *Diferença e repetição*. Segundo Peter Pelbart, ela aparece no contexto de sua abordagem sobre o conceito de repetição, vista como “contração de casos na imaginação, portanto já uma síntese, uma diferença transvasada à repetição, um presente”. (PELBART, 2004, p.123). O autor observa que o atual presente é uma concentração máxima dos passados

que coexistem com ele. Para que isto seja possível, é necessário que o passado coexista consigo mesmo, antes de coexistir com o presente.

A síntese passiva do hábito é a contração do presente como estado que contém os instantes sucessivos, independentes um dos outros, já a síntese passiva da memória é contração do passado em sua totalidade coexistente. O tempo pensado como um conjunto de partes, um todo que se subdivide em instantes, encontra sua significação, a concentração de significados que constituem a noção de tempo no presente.

Para Deleuze, o presente é fruto de uma contração. Os três paradoxos apontados pelo autor relativamente a este contexto são: o da contemporaneidade do passado com o presente que ele foi, ou seja, o presente do passado; paradoxo da coexistência, pois se cada passado é contemporâneo do presente que ele foi, todo passado coexiste com o novo presente em relação ao qual ele é agora passado, ou seja, o passado coexiste com o presente atual; paradoxo da preexistência, cada passado é contemporâneo do presente que ele foi, todo passado coexiste com o presente em relação ao qual ele é passado, mas o elemento puro do passado em geral preexiste ao presente que passa, ou seja, existe um passado ideal.

A síntese passiva do hábito constitui o tempo como contração dos instantes sob a condição do presente, mas a síntese ativa da memória o constitui como encaixe dos próprios presentes. Todo problema é: sob que condição? É pelo elemento puro do passado, como passado em geral, como passado *a priori* que tal antigo presente é reprodutível e que o atual presente se reflete. Em vez de derivar do presente ou da representação, o passado é suposto por toda representação. (DELEUZE, 2006, p.125).

Para Deleuze, não podemos falar da diferença sem considerar a representação que se refere ao conceito e seu objeto, e é definida pelo primado da identidade. Mas, na modernidade, ocorreu a crise da representação e da identidade. Neste contexto, as identidades são simuladas e o que está por trás deste jogo é a diferença e a repetição. Assim, a diferença não pode ser pensada em si mesma, ela só pode ser pensada quando submetida às seguintes características da representação: identidade, oposição, analogia e semelhança. Estas são quatro dimensões que medem e coordenam a representação, elas norteiam o pensamento sobre a diferença. O autor busca, então, pensar a diferença nela mesma, independente do esquema da representação.

É essencial à representação representar não só alguma coisa mas sua própria representatividade. O antigo e o atual presentes não são, pois, como dois instantes sucessivos na linha do tempo, mas o atual comporta necessariamente uma dimensão a mais pela qual ele re-presenta o antigo e na qual ele também representa a si próprio. O atual presente não é tratado como o objeto futuro de uma lembrança, mas como o que se reflete ao mesmo tempo em que forma a lembrança do antigo presente. (DELEUZE, 2006, p.125).

Segundo Deleuze, a representação institui o mesmo, ela não tem o poder de afirmar a divergência e necessita da convergência. Desta forma, o princípio da identidade remete a um sujeito pensante, que preenche o conceito com elementos subjetivos como memória, reconhecimento e consciência de si. O autor considera que esta identidade se afirma como senso comum. Assim, “restaurar a diferença no pensamento é desfazer este primeiro nó que consiste em representar a diferença sob a identidade do conceito e do sujeito pensante”. (DELEUZE, 2006, p.370).

Vimos, a partir de Hannah Arendt, que a vontade é um órgão do espírito que pode lidar com o inexistente, conseqüentemente com o que ainda não foi representado. Da mesma forma, a memória é uma força do espírito, mas que retém o impermanente. Assim, se o pensamento constitui um tempo, atuando como presente que dura, a partir do embate entre passado e futuro que são respectivamente articulados pela memória e pela vontade, podemos dizer com Arendt que o pensamento é possível no jogo entre memória e vontade, entre retrospectão e projeção. Podemos dizer que é o próprio mundo humano que se constitui aí. Mas, quando Hannah Arendt se reporta à parábola kafkiana, que fala de um "ele", e ao utilizar a expressão "presente do ego pensante", parece manter o pensamento relacionado a uma centralidade.

Se voltarmos a Deleuze então, veremos que, para o autor, a representação não consegue pensar nem a diferença em si mesma, nem a repetição para si mesma. Neste contexto, os conceitos designam possibilidades e as verdades são hipotéticas. Tanto as coisas duvidosas quanto as certas não forçam a pensar, elas levam à reconhecimento. Mas, para Deleuze, o pensamento nasce por arrombamento e não por *filia*. Assim, não é o pensamento que funda a necessidade daquilo que pensa, e sim o encontro contingente com algo que força a pensar, “a fim de erguer e estabelecer a necessidade absoluta de um ato de pensar”. (DELEUZE, 2006, p.203). O pensamento é um encontro.

3.4 Tempo e lugar

No capítulo sobre o espaço, foi analisada a forma como o lugar é pensado hoje a partir da noção de espacialidade, numa perspectiva interdisciplinar, envolvendo filosofia, arte, política e geografia, principalmente. Retomando o texto de Edward Relph, em *Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência de lugar*, este autor destaca David Harvey como um crítico das ideias humanistas de lugar. Em seu texto *Condição pós-moderna*, David Harvey aborda questões relativas à experiência do espaço e do tempo, no qual declara que, em toda sociedade, a hegemonia ideológica e política passa pela capacidade de materializar e atribuir significados ao dinheiro, ao espaço e ao tempo. Este contexto assume grande importância, segundo o autor, para a manutenção do poder político.

O geógrafo Yi-Fu Tuan pensa sobre questões que envolvem o limite entre a subjetividade e a materialização do vivido. Em seu livro *Espaço e lugar*, Tuan fala também sobre a relação entre tempo e lugar. O autor considera que a natureza objetiva de uma construção que abriga um lar abriga também o tempo, pois “os objetos seguram o tempo”. (TUAN, 2013, p.228). Nas relações que Tuan estabelece entre lugar, espaço e tempo, a experiência aparece como fator determinante, uma vez que é a partir dela que os dados empíricos constituem as significações. E estas experiências revelam uma forma diferenciada de percepção da dimensão temporal. Assim,

é possível articular sutis experiências humanas, tarefa a que os artistas vêm se dedicando, frequentemente com êxito. Em obras literárias, bem como em obras de psicologia humanística, filosofia, antropologia e geografia, estão registrados intrincados mundos de experiências humanas. (TUAN, 2013, p.15).

Yi-Fu Tuan vê na relação entre tempo e lugar um problema complexo que exige diferentes abordagens. Assim, destaca três formas em que esta relação se dá, a saber: o tempo como movimento e o lugar como pausa; o apego ao lugar como uma função do tempo; a visibilidade da lembrança no lugar.

Tempo como movimento remete a uma mistura entre as imagens espaciais e temporais, pois o movimento pode ser circular ou retilíneo, mas o autor lembra que o lugar é um conceito estático, cujo sentido se constitui quando deixamos de ver o mundo

como eterna mudança. Para ele, a meta, por exemplo, é um ponto tanto no tempo quanto no espaço e se caracteriza como um tipo de pensamento que está direcionado para o futuro. Vimos que esta forma de ver o tempo foi a perspectiva de Aristóteles e, por outro lado, sofreu críticas de Bergson e Deleuze. Do ponto de vista da geografia, Tuan relaciona este aspecto às formas como povos variados lidam culturalmente com o tempo, constituindo-o à sua maneira. Assim, o mundo do nômade conecta lugares por um caminho, e sua vivência cíclica constitui lugares no formato de acampamentos e vastos territórios. Já na sociedade atual, este contexto é bem complexo, pois as vivências individuais estabelecem lugaridades definidas que, no entanto, não possuem limites visíveis.

Com o tempo, a sensação de lugar se estende além das localidades individuais para uma região definida por essas localidades. A região compreendida pelo lar, escritório e praia, torna-se por si mesma um lugar, embora não tenha limites visíveis. (TUAN, 2013, p.223).

Com relação ao apego que estabelecemos com o lugar, e que ocorre com o decorrer do tempo, Tuan constata que este tempo é relativo ao tipo de experiência que cada um desenvolve em determinado lugar. Uma experiência mais intensa interfere na constituição da memória e pode anular um passado, embora seja comum constatar que a longa permanência em um local deixa fortes marcas na memória, tanto pessoal quanto coletiva. Assim, “a sensação de tempo afeta a sensação de lugar”. (TUAN, 2013, p.227). As características e funções de um sujeito em seu meio, que organizam sua identidade, podem também se constituir pela memória. Quanto ao aspecto que relaciona tempo e lugar à visibilidade da lembrança no lugar, o autor observa que as pessoas necessitam adquirir uma forma de identidade, constituindo qualidades que reforcem o eu. A fugacidade do instante vivido requer formas da memória que componham uma história e constituam valores. Para Tuan, os objetos assumem importância nesta relação que a pessoa estabelece com o tempo na constituição do lugar.

A identidade pode ser vista, também, a partir de sua importância relativamente à comunicação de significados pela arte visual contemporânea. Este tema tem sido amplamente utilizado pela arte e se relaciona à forma como somos representados e como essa representação nos afeta. Portanto, a identidade necessita daquilo que lhe falta, uma vez que ela se constitui, ao mesmo tempo, das posições que o sujeito é obrigado a assumir e do apego temporário às práticas discursivas.

3.5 O tempo e a arte visual contemporânea

O estudo da maneira pela qual as artes visuais articulam a dimensão temporal aponta para uma percepção diferenciada, que inclui o compartilhamento de contexto e de concepção de mundo e tempo. Assim, faremos o estudo de alguns elementos presentes na arte pública da contemporaneidade que evidenciam uma conexão entre a dimensão temporal e uma estética relacional, pois o estudo de uma possível ênfase dada à dimensão temporal pelas artes visuais contemporâneas em suas expressões terá como referência as noções de estética relacional de Nicolas Bourriaud.

Bourriaud é curador, ensaísta e crítico de arte, tendo também dirigido revistas especializadas e o Palais de Tokyo em Paris. Sua atuação versátil abrange uma produção teórica da qual destacamos o texto *Estética relacional*. A partir deste contexto, o autor desenvolveu conceitos que são encarados por ele como ferramentas teóricas contra os equívocos que envolvem a arte na contemporaneidade. Seu conceito de estética relacional indica a superação de aspectos duais da arte, como artista-produtor e público-espectador. A estética relacional expressa uma forma de arte “cujo substrato é dado pela intersubjetividade e tem como tema central o estar-juntos”. (BOURRIAUD, 2009, p.20). Conforme visto antes, Hannah Arendt considera que o estar entre homens é próprio da experiência política:

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).

Porém, embora tenham ocorrido grandes mudanças no universo da arte visual, para o autor, ela sempre foi relacional. Bourriaud considera que a imagem tem a capacidade de gerar empatia. Assim, mais que outras formas de arte e de comunicação como, por exemplo, a televisão, que apresenta imagens unívocas a grupos de espectadores, a arte visual promove uma construção coletiva de sentidos. Nicolas Bourriaud afirma que a natureza de uma exposição de Arte Contemporânea, mais especificamente, cria espaços livres, gera tempos diferentes daqueles que são próprios da vida cotidiana, favorece formas

diferentes de interação. E, para o autor, isto ocorre porque “a obra de arte representa um *interstício social*” .(BOURRIAUD, 2009, p.22). Ele vai buscar o termo “*interstício*” em Karl Marx, que originalmente designava comunidades de troca desvinculadas da economia capitalista. Esta forma de relação comunitária lembra ao autor a obra de arte que, assim, cria um espaço de relações humanas. E quando a arte põe em questão a esfera das relações, sua proposta alcança a ordem do político.

Nicolas Bourriaud constata que a Arte Contemporânea representa uma inversão de objetivos estéticos. E este quadro tem relação com a forma como uma cultura urbana se estruturou mundialmente. Dentre as questões urbanas, temos o redimensionamento do espaço pois, a partir do desenvolvimento dos centros urbanos, os espaços habitáveis se estreitam e a escala dos objetos se reduz na arte. O autor observa que, por muito tempo, a obra de arte ostentou um ar de luxo. Mas o contexto das cidades modificou esta realidade, o que resultou em uma mudança de função e apresentação. Para Bourriaud, é a forma aristocrática de ver a obra de arte que está desaparecendo:

Em outros termos, já não se pode considerar a obra contemporânea como um espaço a ser percorrido (a “volta pela casa” é semelhante a do colecionador). Agora ela se apresenta como uma duração a ser experimentada, como uma abertura para a discussão ilimitada. A cidade permitiu e generalizou a experiência da proximidade: ela é o símbolo tangível e o quadro histórico do estado de sociedade, esse “estado de encontro fortuito imposto aos homens”, na expressão de Althusser, em oposição àquela selva densa e “sem história” do estado de natureza na concepção de Jean-Jacques Rousseau, selva que impedia qualquer encontro fortuito mais duradouro.((BOURRIAUD, 2009, p.20-21).

Com relação à imagem, o autor destaca a sua referência ao culto que remete à presença divina, bem como a invenção da perspectiva centralizadora no Renascimento, que reforça o valor simbólico do olhar. Ele observa que, a Arte Moderna rompeu com este modelo, porém, de qualquer forma, Bourriaud lembra que em uma representação, temos um momento fixo que remete a um ponto no espaço e a outro em um tempo determinado. Ele se pergunta então que proximidade esta imagem pode ter com a vida. O autor constata que a realidade é o que pode ser comentado com outros e se, na arte, o sentido se dá na interação entre artista e espectador, com a desmaterialização do objeto artístico, o artista lida com formas cada vez mais tênues. Assim, na Arte Contemporânea, o público escasso é incluído no próprio processo de produção do artista e a constituição

de sentidos na obra se mantém pelo movimento dos signos que o artista emite, bem como pela interação dos indivíduos no espaço expositivo. Para Nicolas Bourriaud, estas práticas relacionais possuem um valor formal que é político: “a transposição dos espaços construídos ou representados pelo artista para a experiência vivida, a projeção do simbólico no real”. (BOURRIAUD, 2009, p.115). Assim, este teor político da Arte Contemporânea não está em uma proposta sociológica ou panfletária:

Pois essas iniciativas não provêm de uma ‘arte social’ ou sociológica: elas visam à construção formal de espaços-tempos que não *representariam* a alienação, não *transportam* a divisão do trabalho para as formas. (BOURRIAUD, 2009, p.115-116).

Nicolas Bourriaud afirma que as imagens em vídeo alcançaram a manipulação de imagens artísticas. Mas as novas abordagens operadas pelos vídeos domésticos levaram a uma outra percepção temporal das obras de arte. O registro em vídeo de experiências artísticas oportunizaram uma outra forma de lidar com a efemeridade do cotidiano. Como observado a partir de Deleuze, a imagem de uma filmagem é o que vemos e também o seu duplo. Neste jogo, para usar a terminologia deleuziana, as imagens-movimento se sucedem no espaço e a imagem-tempo indica o todo temporal, envolvendo o sensível e o imaginado ou lembrado.

3.6 A poética de *Memória do afeto*

Dentre os temas abordados na Arte Contemporânea, o universo feminino surge como discurso e prática. O fator comum a estas duas dimensões talvez seja a intimidade exposta no meio social, que torna impossível a indiferença com relação a questões de gênero envolvendo violência, perda de identidade, maternidade e corpo, principalmente. Estas questões se expressam na escolha de materiais domésticos, tais como bordados e costuras, e de formatos íntimos, tais como diários e peças miniaturizadas.

Figura 9 - Memória do Afeto - Beth Moysés



Fonte: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=610>

Destacamos Beth Moysés, artista natural de São Paulo, cujos trabalhos envolvem a manipulação de mitos do universo feminino. A artista trabalhou inicialmente com buchas, material escolhido por sua relação com a ideia de limpeza. A partir de 1994, Beth Moysés iniciou, então, um trabalho com o vestido de noiva como grande mito feminino. “Para desvendar o mito, ela passou a apropriar-se diretamente do objeto, esmiuçando, fragmentando e cerzindo-o com interpretações inéditas” (CANTON, 2001, p.93).

Da manipulação de chassis com vestidos esticados e trabalhados com tules, botões, colchões, alfinetes e alianças, a artista passou a construir pequenas esculturas. Uma delas, por exemplo, exibiu uma miniatura de cama patente de madeira. No lugar das molas, Beth Moysés colocou tules e, sobre eles, uma longa trança do cabelo da própria artista, recém-cortado, ritualizando a “morte do cabelo”, fetiche da feminilidade. (CANTON, 2001, p.93).

Posteriormente, Beth Moysés passou à pesquisa da relação que mulheres estabelecem com seus vestidos de noiva. Desta forma concebeu a performance *Memória do afeto*, que tem como tema a violência contra a mulher. A linguagem simbólica da performance possui grande expressividade. A partir da ação de *performers* que participam voluntariamente, e que contribuem na concepção de cada evento em suas especificidades, ocorre uma ação poética que envolve a relação das participantes com seus vestidos de noiva. Desta forma, os vestidos são convertidos em textos que narram a história de cada mulher presente na ação e são tratados como ícone de uma memória romântica que remete

a sentidos de renúncia, esperança, medo e solidão. O vestido de noiva é visto pela artista, então, como objeto de desejo e como memória íntima.

Figura 10 - Memória do Afeto - Beth Moysés



Fonte: <http://www.pacodasartes.org.br/temporada-de-projetos/2004/artistas/beth-moyses.aspx>

Memória do afeto é uma performance presencial e se organiza a partir de uma proposta básica na qual um grupo de mulheres caminha por ruas de uma determinada cidade, usando vestidos de noiva. Desta forma, ela ocorre cada vez em uma cidade, sendo que a primeira realização foi em São Paulo, em 2000. Posteriormente, a ação poética aconteceu em Brasília (2002), Madrid (2002), Las Palmas (2005) e Sevilha (2005). A presença das *performers* no espaço urbano, caminhando solenemente vestidas de noiva, provoca um impacto visual que envolve o meio, pois esta ação poética vem carregada de simbologias e resulta de uma experiência compartilhada entre artista e público. Como performance presencial, ela se afirma pela reorganização dos dados presenciais através da dimensão temporal, uma vez que evidencia memórias que remetem ao tempo individual, mas que são apresentadas publicamente. A cena vivida ressignifica a vivência do *performer* e chama o espectador a participar deste contexto e relativiza o resultado final da ação. A performance é uma ação poética que supera os conceitos formais de obra de arte. Neste contexto, as memórias se misturam, formando uma teia que funciona como suporte temporal, no qual vivências se situam. Vida e obra se misturam, modificando, muitas vezes, os caminhos de uma história de vida.

Figura 11 - Memória do Afeto - Beth Moysés



Fonte: http://www.catalogodasartes.com.br/Detailar_Biografia_Artista.asp?idArtistaBiografia=7475

Na primeira vez que foi realizada, *Memória do afeto* no “Dia Internacional de não violência contra a mulher”, em São Paulo, cento e cinquenta *performers* mulheres, de várias gerações, que haviam sofrido algum tipo de violência ou que se sentiam solidárias à causa, iniciaram sua caminhada na Rua da Consolação com a Avenida Paulista, indo até o Shopping Paulista. Na caminhada, as participantes levavam às mãos um buquê de rosas que iam despetalando pelo trajeto, enterrando, ao final, os talos das rosas com seus espinhos. A simbologia dos talos sendo enterrados remete a lembranças espinhosas de uma dor exposta e que se quer extinguir. Também, as pétalas pelo caminho sinalizam, no espaço urbano, a existência de uma dimensão íntima, traçando um caminho simbólico cuja dimensão transcende o espaço urbano e articula símbolos compartilhados socialmente às diversas experiências vividas, tanto nos contextos das convivências humanas, quanto no imaginário feminino. Observa-se um formato ritualístico na ação de cunho poético, que vai se repetir nas outras versões, no que concerne à caminhada, ao uso de objetos remanescentes dos casamentos das *performers*, à formação circular em praças próximas a igrejas ao final da caminhada e à realização de ato simbólico remetendo à noção de catarse.

Na versão realizada em Brasília, mais de cem noivas caminharam até as proximidades da Catedral de Brasília e, desta vez, plantaram os seus buquês em formação de mandala. Já em Madrid, os buquês foram levados nas almofadas de veludo que são normalmente usadas para carregar as alianças. Em Las Palmas, a performance foi

realizada à noite. Assim, cada mudança ritualística reforça as características próprias do grupo que a propôs, o que acentua o caráter relacional da obra, que se dá entre pessoas que agem e se envolvem emocionalmente a partir de suas questões pessoais.

Figura 12 - Memória do Afeto - Beth Moysés



Fonte: <http://arte-na-escola-ufrgs.pbworks.com/w/page/13734441/Beth%20Moyses>

Esta revelação do agente pela ação ocorre necessariamente no domínio público, que é o espaço no qual aquilo que aparece é visto por todos. O mundo das coisas se interpõe entre os homens e este espaço comum oferece a realidade objetiva à qual a maioria das palavras e atos se refere. Hannah Arendt considera que a ação e o discurso necessitam de um espaço entre homens para que possam ocorrer e dar sentido a este espaço. Assim, os atos e palavras se referem a realidades objetivas e revelam também a natureza daquele que fala. Arendt analisa que este espaço físico é recoberto por um outro espaço que se constitui pelos próprios atos e palavras. Este segundo espaço é intangível e subjetivo. A autora dá a este espaço o nome de “teia” de relações humanas. Ela observa que “a despeito de toda sua intangibilidade, o espaço-entre é tão real quanto o mundo das coisas que visivelmente temos em comum” (ARENDR, 2010, p.229). A teia de relações é o domínio dos assuntos humanos e é aí que a ação estabelece um novo início e o discurso revela quem fala. Este agente que fala e age se insere na teia cuja característica de pré-existência interfere e mesmo impossibilita que uma ação nova alcance seu objetivo, muito embora cada nascimento revele uma nova possibilidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção de objetos artísticos e a possibilidade de uma poética da ação são formas de conceber a arte pensando a partir dos conceitos arendtianos de obra e ação. A Arte Contemporânea apresenta um discurso que não trata de juízo de valor constituído pelo critério de beleza dos processos de arte e propõe outros significados e relações que se efetivam em objetos ou em ações. Dialogando com a história, o artista contemporâneo se insere em um contexto geral e abre espaço para várias possibilidades de significados, desencadeando processos a partir de suas ações poéticas. Mas, será que podemos dizer que a arte visual contemporânea é ação política? Não se trata aqui de provar que a arte é ação, e sim de observar elementos constitutivos dos fenômenos da arte visual contemporânea para considerar que existe um ponto em comum entre arte e política, entre a ação e a fabricação. Ainda, que as condições de comunicabilidade próprias a esta arte apontem para um potencial eminentemente político relativamente a poéticas da espacialidade, e que este potencial se refira à constituição de sentidos que se dá entre indivíduos e grupos, bem como que esta intersubjetividade ponha em jogo aspectos imateriais, relacionando a arte à faculdade do pensamento ajuizante. Sempre que falamos em artes visuais, esperamos ver imagens e interagir com objetos. Assim, para pensarmos sobre os aspectos imateriais da arte visual, buscamos o entendimento do papel que o cotidiano e a memória ocupam na formação de nossa identidade. As pistas encontradas em concepções de autores que estudam as manifestações da estética contemporânea foram analisadas a partir de uma noção espacial e temporal, pois estas manifestações baseiam-se na interação com o meio e entre pessoas. Esta análise pode demonstrar que as relações ocasionadas entre homem e espaço apontam para a possibilidade de uma ressignificação de valores, a partir da percepção de espaços e tempos vividos.

Não se trata de pensar a arte como uma ferramenta panfletária de transformação ideológica. O potencial político da arte se constitui, em nossa época, a partir de uma inversão, na qual a sociedade se torna estética. Neste contexto, obra e espectador fundem-se em um meio estetizado, cujos elementos podem constituir um processo poético. Se, como afirma Perniola, o homem se torna essencialmente estético, são suas formas e significações que passam a elaborar expressões poéticas, de maneira imediata, sem a

mediação objetiva da manufatura. O gosto prescinde, então, dos dados objetivos e lida somente com os dados intersubjetivos.

Na Arte Moderna, vimos a constituição de processos artísticos fechados, criados a partir de seu autor. Segundo Anne Cauquelin, a partir das vanguardas modernas, o valor da obra mudou de lugar e agora se relaciona tanto ao espaço quanto ao tempo. Assim, se Marcel Duchamp retira objetos do contexto utilitário, situando-o como elemento do estético, é o próprio contexto utilitário que passa a habitar o estético. Ele denomina "acaso em conversa" a relação de seu trabalho com o tempo.

Atualmente, algumas ações poéticas concretizam concepções que permeiam um grupo ou agrupamentos humanos, como pensamentos coletivos que se constituem no real, pela arte. Podemos dizer que estas ações constituem uma realidade, se considerarmos o real a partir de Hannah Arendt, relativo ao que aparece no espaço público comum. O pensamento de Arendt nos inspira a situar as questões potencialmente teóricas em um contexto concreto do vivido. Por outro lado, a arte oferece condições para a realização de ideias, o que ocorre por um recorte metafórico. Quando falamos em ações poéticas, nos referimos à arte que elabora sua criação a partir de ações relacionadas a grupos e torna seus procedimentos imateriais e associados à constituição de sentidos, bem como à comunicação destes. A poética lida com a forma pela qual os sentidos se revelam na arte. Por outro lado, uma ação se faz por um processo, no qual as etapas se encadeiam, ressignificando o próprio caminho. Neste contexto, não é o resultado, como finalidade de atividades meio, que é visto como produto, e sim fenômenos artísticos que se caracterizam por sua capacidade de relacionar interpretações e significados gerados por ações conjuntas. Mas não são ações de qualquer caráter, são ações que intentam o processo criativo da arte. Este processo desloca os grupos de suas relações cotidianas, já representadas antecipadamente e se insere na teia de relações que não cessa de alterar as representações e significações. Estas alterações derivam do deslocamento espaço temporal que reorganiza as representações.

Vimos que a ação desencadeia processos, é imprevisível, porque o que entra em jogo é um encontro de formas, representações, intenções e significados. Então, de que forma estes processos se adequam à noção de produção artística e criação? Vimos também que, para Hannah Arendt, a arte reifica pensamento, bem como histórias e sentimentos. Nesta reificação, a técnica e o uso de materiais, ou seja, a materialidade da obra, reduz a vitalidade destas forças naturais. Quanto menos a linguagem artística lidar com a

materialização, mais a arte mantém estas forças. Tradicionalmente, as artes plásticas e as visuais sempre lidaram com a elaboração de técnicas complexas, envolvendo a manipulação de materiais diversos na criação de formas e imagens autorais. Mas o que passou a ocorrer a partir das vanguardas modernas deslocou a atenção dos processos plásticos para processos relacionais, nos quais o pensamento reflexivo é tratado como meio para que ações desencadeiem relações, imagens, representações, alterações de interpretações, reconstituição de outros significados. Ações que imprimem ao espaço novos sentidos, através de vivências ocorridas em grupo, que compartilham mundos e deslocam-se no espaço, entre o público e o privado. A ação poética não ocorre simplesmente em um espaço, ela se constitui a partir da trama que relaciona práticas sociais e ações culturais.

Assim, a investigação do problema que aponta para as condições sob as quais os fenômenos estéticos da arte visual contemporânea são caracterizados como ação política foi abordado a partir do espaço e do tempo, separadamente, porém considerando as relações que podem ser pensadas entre estas duas dimensões. Mas, a visão política acerca da arte visual contemporânea foi possível pelo aporte teórico de Hannah Arendt. Sua concepção de gosto, visto como uma faculdade política, sendo de origem estética, implica em escolhas a partir de determinado conhecimento e em julgamentos autônomos organizados por orientação deste conhecimento.

De acordo com o que foi apresentado no primeiro capítulo, as concepções da pensadora alemã Hannah Arendt acerca da política e da arte demonstram que a arte tem em comum com a política o fato de seus produtos aparecerem em um mundo constituído a partir da vivência entre homens. Enquanto na obra o *homo faber* trabalha isoladamente, a condição básica da ação é a pluralidade humana, que evidencia a igualdade entre todos, assim como o discurso apresenta o que diferencia cada um. Desta forma, partimos da hipótese que considera que a análise da apropriação que Hannah Arendt faz do juízo estético kantiano, como uma categoria política, traz em si a possibilidade de a arte ter um componente politizador, pois a atividade de julgar apela ao consentimento de cada indivíduo com o qual compartilha o prazer estético.

Pensando a partir de Hannah Arendt, sabemos que a obra do *homo faber* é a condição de humanidade que consiste em gerar durabilidade, solidez, independência e objetividade à existência humana, isto quer dizer que a fabricação reifica tanto as forças utilizadas pelo homem no embate com a natureza, quanto das ideias mentais que servem

de modelo para a obra. Destacamos aqui a noção de ideias mentais em Arendt, que diferem dos sentimentos subjetivos e possuem objetividade, pois estão fora do fabricante. Elas servem como referência para a fabricação de cada objeto porque precedem a obra. Assim, a obra se organiza através de um processo previsível a partir de uma finalidade que, para a autora, difere da ação política, podendo mesmo ser prejudicial a ela. Uma vez que é considerada por Arendt como obra, a arte dá representatividade ao artifício humano. Porém, dentre as questões consideradas neste texto, importa saber que, para autora, a fonte da arte é a capacidade humana de pensar, na medida em que o pensamento dá voz e sentido ao sentimento. Esta transformação reifica os sentimentos em coisas adequadas para habitar o mundo humano. Assim, a autora considera o pensar como uma capacidade humana que transcende a partir de sua natureza de estar para o mundo e libera no mundo algo intenso que estava aprisionado no sujeito. Especificamente no caso da arte, ocorre uma transfiguração, uma metamorfose, que inverte o curso da natureza, fazendo com que a matéria em chamas reapareça das cinzas. Neste processo, uma imagem mental é o modelo que serve de referência para julgarmos a aparência das coisas, mas somente na medida em que esta imagem é constituída pela própria aparência. O critério que escolhe aquilo que deve permanecer no mundo objetivo é a aparência, pois o sujeito age e fala no domínio público, que é o domínio da aparência.

Por outro lado, vimos que a ação e o discurso revelam quem o sujeito que age é. E este sujeito não é uma ideia universal de homem, e sim uma possível individualidade que se sobressai a partir da condição de pluralidade humana, a partir de uma iniciativa que promove a ação e que se explica por uma fala. Se o mundo das coisas se interpõe entre os homens e este espaço comum oferece a realidade objetiva à qual a maioria das palavras e atos se refere, Arendt analisa que o espaço concreto é recoberto por um outro espaço intangível que designa de teia das relações humanas e que se constitui a partir dos próprios atos e palavras. É na teia das relações que as ações e os discursos se estabelecem pelas significações geradas em comum e constituem novos ou outros sentidos, pois este é o domínio dos assuntos humanos. Deste contexto, surgem as histórias que são vividas a partir da imprevisibilidade das ações. O senso comum compõe o encadeamento de nossos pensamentos, pois ele tanto é um sentido quanto uma qualidade política que ajusta os cinco sentidos individuais à realidade. Assim, o senso comum permite perceber que os outros sentidos nos mostram a realidade. Isto significa dizer que realidade e mundo de aparências se associam ao pensamento, pois os movimentos subjetivos necessitam de algo

tangível na sua constituição. Por isso, para a autora, o declínio do senso comum promove a alienação com relação ao mundo. Para que o domínio público possa garantir o espaço de aparição aos produtos artísticos, ele precisa ser politicamente assegurado pelos homens de ação. Este contexto caracteriza a cultura, demonstrando que arte e política se inter-relacionam e até são dependentes.

Por este viés das concepções arendtianas, que associam arte ao pensamento, chegamos ao juízo de gosto, o que leva a uma associação entre a beleza e a capacidade humana de julgar, visto pela autora como uma forma política de enfrentamento das questões próprias do mundo da aparência que fornece a base da realidade. O gosto, que é a faculdade humana que delibera sobre como se define e determina o belo e aquilo que dá prazer, pode ser pensado a partir de um viés político, uma vez que apresenta um potencial deliberativo capaz de imprimir autonomia ao instante presente de uma existência. Assim, julgar o que é belo se refere a regras que aproximam a estética de valores éticos, pois o gosto, enquanto sentido interno, não é comunicável. O fenômeno espiritual do juízo deriva do sentido do gosto no lugar de sentidos objetivos a partir do senso comum e da imaginação. A qualidade subjetiva do juízo pode ser chamada de validade comum, que designa a validade da referência de uma representação ao sentimento de prazer e desprazer.

O que ressaltamos reforça a importância do pensamento crítico, que põe em questão as bases da verdade, o que implica em uma noção de verdade e tem implicações políticas, porque necessita ser testada no uso público. É a partir da publicização das próprias ideias que o pensamento crítico se permite “contaminar” por ideias gerais, testando sua perspectiva no confronto com a perspectiva dos outros, deslocando seu critério de escolha de princípios universais. Neste contexto, a imaginação exerce papel preponderante, pois o juízo promove um alargamento das ideias quando se coloca em lugar do outro pela imaginação, que se refere ao objeto interiorizado e com o qual não temos que ser apresentados diretamente, mas pelo qual somos afetados. É fundamental entender que só podemos julgar sobre o certo e o errado quando somos afetados pela representação e nos encontramos distanciados tanto do objeto real quanto do evento. Este contexto diferencia o gosto do juízo, pois foi estabelecido o distanciamento necessário para que possamos apreciar algo em seu valor próprio, de forma imparcial.

Destacamos, neste ponto, a importância do pensamento alargado para que possamos conceber a relação que pode ser estabelecida entre a atividade artística e a ação

política, demonstrando que o componente politizador da arte se refere ao pensamento. De acordo com o que foi visto, a constituição do pensamento ocorre em uma comunidade de sentidos e significa uma interação que desconsidera os limites da subjetividade e do interesse pessoal e privado. É um pensamento amplo e geral, sendo que esta generalidade não perde de vista as particularidades, não é generalização. É um pensamento que leva os outros em consideração. Este modo diverso de pensamento no qual não basta concordar com o próprio eu, apela para o acordo potencial, superando o modo de ver da intimidade de cada indivíduo. Para a autora, enquanto juízo, este modo político de pensar permite ao homem se orientar em um domínio público. Assim, o que está em jogo no juízo de gosto é a coerência de uma escolha pensada a partir do pensamento que reflete sobre as condições e apela para o consenso em suas decisões, e não uma escolha baseada em princípios universais regidos pelos padrões da racionalidade. Esta concepção aponta para a ideia de uma liberdade possível, constituída a partir da abertura de um espaço-tempo, que pode levar à consciência e à autonomia que se instaura na relação entre indivíduo e grupo, podendo também apontar para a noção de vontade pensada por Hannah Arendt no texto *A vida do espírito*.

Sobre os limites do contexto no qual a Arte Contemporânea se constitui, fundamentada por Anne Cauquelin, destacamos que, segundo a autora, a mudança de regime na arte, do consumo para a comunicação, se constitui por elementos que desarmonizam a estrutura vigente. Assim, destacamos os “embreantes”, uma vez que se refere à mensagem ouvida no presente que remete ao antigo autor. Esta relação aponta para uma conexão entre passado e presente, mas também para um jogo entre objetividade e subjetividade, pois a mensagem enviada, que está no âmbito do espaço comum, reporta à singularidade de quem a anunciou. Se Duchamp deixa de valorizar o conteúdo estético para considerar o meio, ele pensa também a obra de arte em sua relação com o tempo, através de escolhas relativas tanto ao espaço quanto ao momento; à ocasião. Ele chamava esta relação com o tempo de *acaso em conversa*. Já o comportamento de Andy Warhol demonstra que ele via a arte em articulação com a sociedade e com o mundo dos negócios. Enquanto Duchamp associa o valor de arte ao local da exposição, Warhol utiliza seu conhecimento de rede e se estabelece no espaço das comunicações. Para Cauquelin, o paradoxo, no caso de Warhol, refere-se ao fato de ele ser produtor da imagem do astro que é ele mesmo. Já Leo Castelli, destacava a importância da informação e sua relação

com os demais galeristas era de acordo, e não de concorrência. Valorizava, assim, o consenso entre críticos da arte, conservadores dos grandes museus e imprensa de arte.

Então, a poética de Banksy se destaca pela força das mensagens. Suas imagens assumem sentidos variados ao ocupar espaços das cidades, com elementos de sinalização espacial que ressignificam territórios utilizando signos da cultura de massas. Suas imagens assumem a função de pistas relativamente à ação de um indivíduo no espaço da cidade, que se comunica a partir de elementos comuns a todos, uma vez que são colagens de conteúdos midiáticos, tanto textuais quanto imagéticos. Assim, as imagens são propostas que abrem um campo de possibilidades ao pensamento crítico. Além disso, a recusa do autor em divulgar sua identidade reforça seu caráter atuante, sendo muito mais um agente que um autor.

No segundo capítulo, apresentamos elementos espaciais que caracterizam espaço público, urbanidade e lugar. Observados em seu potencial político e público, espaço e lugar foram vistos a partir das concepções de Hannah Arendt acerca da substituição do espaço público pelo social. Assim, este capítulo se organiza no sentido de pensar sobre a seguinte hipótese: a relação que pode ser estabelecida entre o espaço público e arte urbana, tanto no que concerne à produção artística quanto ao gosto público, demonstra que as ações poéticas da Arte Contemporânea possuem a capacidade de constituir sentidos no espaço da cidade. A abordagem acerca da relação entre espaço público e espaço privado objetivou contextualizar as condições de possibilidade de realização efetiva da ação poética, que ocorrem em áreas urbanas de convívio comum sem ser necessariamente espaço público ou lugar.

Uma vez que constatamos, a partir de Hannah Arendt, que o termo “público” designa aquilo que aparece em público, possuindo permanência, e o domínio privado é a condição na qual somos privados de uma relação objetiva com o mundo, as paixões, as coisas do espírito e as percepções dos sentidos são privativos e só aparecem publicamente se forem transformadas. Vimos que a arte opera esta transformação, pois é uma forma de pensamento.

Para Yi-Fu Tuan, o lugar surge com as significações que emprestamos ao espaço, pois o pensamento dá colorido à toda experiência humana. Assim, a articulação de experiências humanas mais sutis pode se realizar pela arte, uma vez que se refere ao pensamento. O autor observa que os artistas vêm se dedicando a esta tarefa, obtendo frequentemente êxito. Neste contexto, destaca a forma como as obras literárias registram

e apreendem a complexidade das experiências humanas. Se a experiência se refere ao mundo exterior, para além do eu, se relaciona também à forma como esse mundo afeta o eu. Sentimento e pensamento criam o lugar a partir dos dados externos, articulando sensações, emoções e pensamento na constituição da experiência que gera simbolização através das percepções. Se o pensamento se refere ao lugar e contribui para a afirmação de um lugar a partir do espaço concreto, os dados do mundo externo atingem a pessoa pelos sentidos, provocando sensações e emoções, que são transformadas pelo pensamento e retornam ao que aparece. Neste contexto, os fenômenos estéticos da arte visual contemporânea lidam com estes elementos que participam da constituição do sentido de lugar.

Considerando as concepções relativas à arte urbana de Vera Pallamin, bem como os significados de um lugar que se alteram em decorrência das ações sociais que sobre ele se exercem, observamos que a arte desestabiliza significados consolidados nestes espaços, pois a obra de arte é espaço de representação e é também agente de produção de espaço.

De acordo com Vera Pallamin, vimos que as propostas da arte urbana remetem a significados sociais através de temas relativos à cultura e à política. Assim, a arte urbana no espaço público ocorre entre grupos e espaços, pela interpretação do cotidiano. Nas questões como territorialidade e cotidiano, as relações se dão qualitativamente, com abrangência material e imaterial. Isto permite que as intervenções artísticas no espaço público participem da reorganização de espaços e desestabilizem significados consolidados nestes espaços, pois são espaços de representação. Elas ocorrem em articulação com o cotidiano, cujo tempo é tramado pelo que Pallamin chama de redes de sociabilidade. Se o cotidiano concretiza múltiplos tempos sociais, isto possibilita o compartilhamento de hábitos e o enfrentamento de convenções. Podemos dizer, então, que o cotidiano relaciona ações culturais, práticas sociais e o espaço onde ocorrem.

Ainda no segundo capítulo, a partir de um olhar sobre as intervenções públicas do coletivo de arte Mapa Xilográfico, observamos que a convivência em espaço comum e a produção coletiva fortalecem o agrupamento e a relação com o meio, oportunizando também uma articulação de conhecimentos. Uma vez que o coletivo tem como premissa norteadora de suas ações a percepção de que o ser humano é inacabado e o sujeito é um campo aberto a outras possibilidades, fica claro que eles se organizam em processos, que Milene Ugliara designa como errâncias. São experiências estéticas que se constituem

como ações poéticas urbanas que são organizadas a partir do sentido de coletividade, tanto no que concerne aos proponentes quanto a elementos do público que passam a compor o processo, interferindo e mesmo constituindo suas significações.

Partindo da ideia de mapeamento e da noção de matriz, própria da técnica xilográfica, eles conceberam a proposta na qual os troncos das árvores cortadas que podem ser encontradas pela cidade são vistas como matrizes da ação sobre a cidade, que substitui árvores por construções imobiliárias. Assim, as questões do coletivo Mapa Xilográfico relacionam-se à urbanização das grandes cidades, e é neste contexto que buscam agir coletivamente, intentando provocar o envolvimento de agentes do cotidiano para pensar outras possibilidades. Este pensamento se dá coletivamente a partir da proposta que se constitui, ela mesma, pelas questões pertinentes ao meio no qual atua.

Por fim, no terceiro capítulo, que traz concepções relacionadas à dimensão temporal, presentes no pensamento de Hannah Arendt, a hipótese sustentada é que as expressões da arte visual contemporânea privilegiam a dimensão temporal em seus processos e tornam possível a constituição de uma vivência diferenciada que ocorre entre pessoas. Assim, buscamos observar a partir de que elementos estas expressões privilegiam a dimensão temporal e analisar se estes elementos tornam possível a constituição de uma vivência diferenciada, capaz de incluir o compartilhamento de tempos subjetivos, constituindo outras percepções sobre o dado objetivo e caracterizando-se como compartilhamento de contexto e apreensões de mundo. Esta busca visa considerar a capacidade relacional que possui o tempo na constituição de significados pela arte.

O tempo como categoria política foi pensado inicialmente a partir da interpretação arendtiana acerca da parábola de Kafka e que envolve a imagem de um paralelogramo de forças resultante da tensão entre passado e futuro. As concepções arendtianas se referem tanto à memória organizada em significados pela tradição, quanto à quebra desta tradição, que desorganiza as significações. Assim, o momento presente necessita da memória como suporte que garanta a sua existência, pois as ações públicas só se tornam herança quando são transformadas em história. Para Hannah Arendt, quando se trata da constituição e manutenção do mundo humano, arte, pensamento e memória se misturam. Assim, o tempo, enquanto categoria política, foi pensado a partir de seu potencial acesso tanto ao passado, quanto ao futuro, caracterizando-se como memória e projetos que constituem o presente. A questão que se pergunta sobre onde estamos quando pensamos, condiciona o

tempo a uma espacialidade, que pode ser visto como lugar. Qual seria então a relação entre lugar e o tempo? A partir das análises desenvolvidas até aqui, podemos dizer que esta relação é permeada pelo pensamento crítico que emite juízos a partir do que aparece e que, por isso, se refere ao critério da aparência. Este não é um pensamento acerca do verdadeiro e do falso, e sim do que surge como sentidos organizados pelas vivências de um determinado grupo.

A pergunta que Hannah Arendt faz sobre onde estamos quando pensamos, demonstra que o pensamento parece não ter um lugar entre as coisas objetivas. Mas não é o sujeito que se afasta do mundo, e sim o mundo que se retira e se torna irreal. Assim, segundo a autora, embora a atividade de pensar promova um estado de desligamento do sensível, e se desfaça do peso do real, não se caracteriza por meros conceitos abstratos. Esta atividade torna significativos os extratos que correspondem à noção de essência, buscando uma visão geral. Ela ocorre precisamente em presença do mundo.

De acordo com a interpretação de Hannah Arendt sobre a parábola de Kafka, vimos que o pensamento insere o homem no tempo, constituindo-o. Neste contexto, tanto o passado quanto o futuro são forças que agem sobre ele. Segundo a autora, este intervalo não é o presente, e sim uma lacuna no tempo. A parábola não altera a concepção retilínea de tempo, e nesta linha que parece ser contínua, não há espaço para a subjetividade que luta com o passado e o futuro. A opção seria, então, saltar para fora deste emaranhado temporal e a autora afirma que este salto se refere à metafísica. O paralelogramo de forças proposto por Hannah Arendt é um esquema que articula pensamento e tempo. Se esta força diagonal é a metáfora perfeita para a atividade do pensamento, este pensamento só é possível a partir do espaço-tempo que foi criado no embate com as forças do passado e do futuro. Mas esta não é uma atividade simples, ela envolve o embate constante. Assim, a lacuna temporal é o lugar do homem enquanto ser que exerce o pensamento crítico. A relação entre tempo e pensamento crítico e ajuizante expõe uma presença que atua e decide segundo condições espaço-temporais, inserida no contexto da realidade do mundo.

O problema político apontado por Hannah Arendt se refere à falta de condições de exercer a atividade do pensamento na atualidade pois, durante milênios, a lacuna entre o passado e o futuro foi transposta pela tradição, que se rompeu na era moderna. Este rompimento expôs a lacuna temporal, que deixou de se referir somente à atividade do pensamento, portanto restrita a intelectuais. Assim, passou a ser real para todos. E este fato, para Arendt, tem importância política, pois não estamos equipados para a atividade

do pensar. Assim, instalar-se entre o passado e o futuro consiste em uma postura política e em uma experiência temporal. Destacamos que Arendt considera, a partir do exame desta experiência temporal, que a questão sobre onde estamos quando pensamos não está mal colocada, pois qualquer tipo de reflexão, quer seja relativa às coisas objetivas, quer seja da ordem do abstrato, promove a constituição de um presente que dura, que não pode ser pensado tendo as categorias espaciais como referência. O contexto no qual Hannah Arendt expressa estas questões relaciona-se a uma análise acerca da vontade que remete ao futuro, assim como a memória retoma o passado. No caso da vontade, além de lidar com as coisas ausentes ao sentido, lida também com as inexistentes.

Dentre as várias concepções desenvolvidas acerca do tempo, destacamos: Aristóteles, que considera o tempo a partir de uma reflexão acerca da movimentação dos corpos e que aponta para uma análise da passagem dos instantes como partes de um todo temporal, impossibilitando a apreensão do instante presente; Agostinho, que concebe o tempo como parte da criação, associando à existência de algo que foi criado e ao presente concebido a partir do espírito, pois existe a lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras; Henri Bergson, que considera que a forma como falamos sobre o tempo é pensada a partir de categorias espaciais. Assim, analisa que, quando falamos de tempo, nos referimos antes à medida da duração que à duração propriamente dita. Para o autor, a duração é criação contínua, que é sentida e vivida, mas difícil de ser expressa. Mas a ciência elimina a duração para compor um mundo no qual os efeitos do tempo sejam dissimulados a partir de uma noção evolucionista.

Analisando as concepções acerca do tempo relativas a Gilles Deleuze, destacamos a questão que pergunta sobre a condição de possibilidade do pensamento se constituir a partir do sensível, sem que seja fundado na representação do ego pensante, enquanto atividade solitária, sendo, pelo contrário, parte da multiplicidade. O pensamento acerca da multiplicidade está na ordem do dia e se refere ao encontro da ontologia contemporânea com o sensível. Se o tempo não pode ser dito, é porque aponta para um pensamento sem representação, para uma diferença não pensada. O problema da linguagem relativamente ao tempo, questiona a possibilidade de dizer o tempo. Recorremos, então, às terminologias espaciais, que nos oferecem um ponto de vista para representar. Se não conseguimos representar o tempo, ele passa a ser diferença, mas sua

constituição é a repetição, no sentido ontológico daquilo que se repete a partir do ser, da imutabilidade do ser.

Em Gilles Deleuze, encontramos a presença do tempo como tema ao longo de sua obra. Dentre as reflexões que ele desenvolve, destacamos a noção de imagem-tempo. Conforme indicação de Peter Pál Pelbart, a imagem-tempo corresponde ao sensível e estético daquilo que Deleuze chamou de tempo puro, que é o tempo emancipado do movimento. Assim, ela pode ser pensada a partir da imagem óptica pura, que detém o movimento, se detendo a cada vez em um aspecto do objeto e se diferenciando de uma imagem sensório-motora, que prolonga uma percepção numa ação. Para Pelbart, a questão que envolve a imagem-tempo se refere a uma estratégia que busca evitar a redução do virtual ao atual. Vimos que Deleuze critica a primazia do presente que demonstra ser uma crítica à concepção agostiniana de tempo, que vê o passado como um antigo presente. Para Deleuze, a imagem-lembrança não representa o passado em si, mas é uma atualização da virtualidade como passado. Isso significa que é necessário deixar o passado ressurgir em sua virtualidade, dando liberdade ao tempo. O passado está no tempo, no elemento virtual no qual procuramos a “lembrança pura”, que se atualiza na imagem-lembrança.

Para Deleuze, o presente é fruto de uma contração, pois o atual presente é uma concentração máxima dos passados que coexistem com ele. Para que isto seja possível, é necessário que o passado coexista consigo mesmo, antes de coexistir com o presente. E isto se dá pelo hábito, pois a síntese passiva do hábito constitui o tempo como contração dos instantes sob a condição do presente, mas a síntese ativa da memória o constitui como encaixe dos próprios presentes. Vimos que é pelo elemento puro do passado, como passado em geral, como passado *a priori* que o antigo presente é reproduzível e que o atual presente se reflete. Em vez de derivar do presente ou da representação, o passado é suposto por toda representação. Segundo Deleuze, a representação institui o mesmo. Desta forma, o princípio da identidade remete a um sujeito pensante, que preenche o conceito com elementos subjetivos como memória, reconhecimento e consciência de si. O autor considera que esta identidade se afirma como senso comum.

Pensando sobre tempo e lugar, abordamos mais uma vez as concepções de Yi-Fu Tuan que pensa o tempo relativamente ao tipo de experiência que cada um desenvolve em determinado lugar. O autor observa que as pessoas necessitam adquirir uma forma de identidade, constituindo qualidades que reforcem o eu. A fugacidade do instante vivido

requer formas da memória que componham uma história e constituam valores. Para Tuan, os objetos assumem importância nesta relação que a pessoa estabelece com o tempo na constituição do lugar.

A partir de Nicolas Bourriaud, buscamos ver o tempo como parte preponderante das expressões artísticas de caráter político da arte visual contemporânea. Vimos que uma exposição de Arte Contemporânea cria espaços livres, gera tempos diferentes daqueles que são próprios da vida cotidiana, favorece formas diferentes de interação e a forma aristocrática de ver a obra de arte está desaparecendo.

Se Hannah Arendt afirma que a vontade pode lidar com o que ainda não foi representado e a memória retém o impermanente, o tempo que se constitui pelo pensamento, envolve um presente que dura, a partir do embate entre memória e vontade, entre retrospectiva e projeção. Mas este tempo não pode ser visto isoladamente, como representação do "presente do ego pensante", pois, considerando a questão a partir de Deleuze, diremos que a representação não consegue pensar nem a diferença em si mesma, nem a repetição para si mesma. Assim, o pensamento que nasce por arrombamento pode ocorrer a partir do encontro com ações poéticas da arte visual contemporânea. Considerando que o pensamento é um encontro, a performance *Memória do afeto*, de Beth Moysés, enquanto performance presencial, se afirma pela reorganização dos dados presenciais através da dimensão temporal, uma vez que evidencia memórias que remetem ao tempo individual, mas que são apresentadas publicamente. Pensamento sem representação do ego pensante e tempo se entrelaçam no encontro entre experiências que não podem separar a racionalidade do sentimento. A razão não é fria, ela se envolve com necessidades, prazeres, desejos e sentimentos.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução: J. Oliveira e A. Ambrósio de Pina. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. Pensamento Humano.

ARENDT, Hannah. **A vida do espírito: o pensar/ o querer/ o julgar**. Tradução: Antônio Abranches, César Augusto R. de Almeida, Helena Martins. Rio de Janeiro: Relume-Dumará - Ed. UFRJ, 1992.

_____. **A condição humana**. Tradução: Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. **Entre o passado e o futuro**. Tradução: Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Homens em tempos sombrios**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Companhia de Bolso.

_____. **Lições sobre a Filosofia Política de Kant**. Org. Ronald Beiner. Tradução: André Duarte. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

_____. **O que é política?** Fragmentos das obras póstumas compiladas por Úrsula Ludz. Tradução: Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. Tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARISTÓTELES. **Poética; Organon; Política; Constituição de Atenas**. São Paulo: Nova Cultural, 1999. Os pensadores.

_____. **Tópicos; Dos argumentos sofísticos; Metafísica; Ética a Nicômaco; Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1973. Os pensadores.

BACHELARD, Gaston. **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; tradução de Joaquim José Moura Ramos...(et al). São Paulo: Abril Cultural, 1978. Os Pensadores.

_____. **A dialética da duração**. Tradução: Marcelo Coelho. São Paulo: Ática, 1988.

BANKSY. **Guerra e spray**. Tradução: Rogério Durst. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.

BAUDELAIRE, Charles. **Obras estéticas**. Filosofia da imaginação criadora. Tradução: Adison Darci Heldt. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Sobre arte, técnica, linguagem e política. Lisboa: Relógio d'água Editores, 1992.

_____. **Baudelaire e a modernidade**. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. Filô/Benjamin.

_____. **Passagens**. Tradução: Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BERGSON, Henri. **O pensamento e o movente**: ensaios e conferências. Tradução: Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Tópicos.

_____. **O que Aristóteles pensou sobre o lugar**. Edição em latim e português. Tradução: Anna Lia A. Almeida Prado. Campinas, SP: Editora da Unicampi, 2013. Multilíngues de Filosofia Unicamp.

_____. **Duração e simultaneidade**: a propósito da teoria de Einstein. Tradução: Claudia Berliner. São Paulo: Maartins Fontes, 2006. Tópicos.

_____. **Cartas, conferências e outros escritos**. Tradução: Franklin Leopoldo e Silva e Nathanael Caxeiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979. Os Pensadores.

BITTAR, Eduardo C.B. **Curso de filosofia aristotélica**: leitura e interpretação do pensamento aristotélico. São Paulo: Barueri, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Introdução, organização e seleção: Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007. Coleção estudos; 20.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009. Todas as Artes.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Tradução: José Antonio. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CANTON, Kátia. **Novíssima arte brasileira**: um guia de tendências. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CARDOSO JR., Nerione N. **Hannah Arendt e o declínio da esfera pública**. Brasília: Senado Federal, Subsecretaria de Edições Técnicas, 2007.

CASSIRER, Ernest. **Ensaio sobre o homem**. Introdução a uma filosofia da cultura humana. Tradução: Tomás Rosa Bueno. São paulo: WMF Martins Fontes, 2012. Biblioteca do Pensamento Moderno.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea**. Uma introdução. Tradução: Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Tradução: Luiz B. L. Ordelandi. São Paulo: Ed. 34, 1999. Coleção TRANS.

_____. **A imagem-tempo**. Tradução: Heloísa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013 - (Cinema 2).

_____. **Diferença e repetição**. Tradução: Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DIDEROT, Denis. **Ensaio sobre a Pintura**. Tradução: Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papiros: Editora da Universidade de Campinas, 1993.

DIDEROT; D'ALAMBERT. **Enciclopédia** ou Dicionário Raciocinado das Ciências das Artes e dos Ofícios. Discurso Preliminar e outros textos. São Paulo: UNESP.

DUARTE, André. **O pensamento à sombra da ruptura**. Política e filosofia em Hannah Arendt. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

FAÇANHA, Luciano da Silva. **Para ler Rousseau**: uma interpretação de sua narrativa confessional por um leitor da posteridade. São Paulo: EI-Edições Inteligentes, 2006.

FEITOSA, Márcia Manir Miguel. A expressão do lugar em Sophia de Mello Breyner Andresen. In: **Qual o espaço do lugar?**: geografia, epistemologia, fenomenologia. Org. Eduardo Marandola Jr., Werther Holzer, Livia de Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FONTENELLE. **Diálogos sobre a pluralidade dos mundos**. Rio de Janeiro: Fundo Tipográfico “Augusto Conte”.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Um arqueologia das ciências humanas. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre Linguagem, Memória e História**. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

GOLDBERG, Roselee. **A Arte da Performance**. Do Futurismo ao presente. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. Revisão técnica de Kátia Canton. São Paulo: Martins fontes, 2006. Coleção a.

GOMES, Paulo César da Costa. **A condição urbana**. Ensaios de geopolítica da cidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Tradução: Tadeu Tomaz da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro DP&A, 2000.

_____. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**. A perspectiva dos estudos culturais. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. Vozes: Petrópolis, 2000.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Tradução: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2000.

HAUSER, Arnold. **Maneirismo**: A crise da Renascença e o surgimento da Arte Moderna. Tradução: J. Guinsburg e Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HEARTNEY, Eleanor. **Pós-Modernismo**. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

JARDIM, Eduardo. **Hannah Arendt**: pensadora da crise e de um novo início. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

KANT, Immanuel. **Crítica Da Faculdade do Juízo**. Tradução: Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

LAFER, Celso. **Hannah Arendt**: pensamento, persuasão e poder. São Paulo: Paz e terra, 2003.

LACOSTE, Jean. **A filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

LEFEBVRE, Henri. **Espaço e política**. O direito à cidade II. Tradução: Margarida Maria de Andrade, Pedro Henrique Denski e Sérgio Martins. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016. Humanitas.

_____. **O direito à cidade**. Tradução: Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

_____. **O inumano**. Considerações sobre o tempo. Tradução: Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

MATOS, Franklin de. **O Filósofo e o comediante**. Ensaio sobre literatura e filosofia na ilustração. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

MELLO, João Batista Ferreira de. O triunfo do lugar sobre o espaço. In: **Qual o espaço do lugar?:** geografia, epistemologia, fenomenologia. Org. Eduardo Marandola Jr., Werther Holzer, Lívia de Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MONTESQUIEU, Charles de Seconden, Barão de. **O Gosto**. Tradução e Posfácio: Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2005.

MORAES, Eduardo Jardim de; Bignotto; orgs. **Hannah Arendt: diálogos, memórias**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

NASCIMENTO, Milton Meira; NASCIMENTO, Maria das Graças S. **Iluminismo**. A revolução das luzes. São Paulo: Ática, 2007.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Ática, 1991.

OLIVEIRA, Ana Jacira Borges. **Os conceitos arendtianos de obra e ação e as questões da Arte Contemporânea**. São Luís: UFMA/CCH, 2014.

PALLAMIN, Vera M. **Arte Urbana**. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2000.

PANOFSKY, Erwin. **Significados nas artes visuais**. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza**. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2012. Elos; 13/ dirigida por J. Guinsburg.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 2004. Coleção Estudos.

PERNIOLA, Mario. **Ligação direta**. Estética e política. Tradução: Davi Pessoa Carneiro. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011.

PERROT, Michelle.; org. **História da vida privada**, 4: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra. Tradução: Denise Bottmann e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992, p.200-212.

PRADO, Raquel de Almeida. **Perversão da retórica, retórica da perversão**. Moralidade e forma literária em *As ligações perigosas* de Choderlos de Laclos. São Paulo: Ed. 34, 1997.

PROST, Antoine; VINCENT, Gérard; orgs. **História da vida privada**, 5: Da Primeira Guerra a nossos dias. Tradução: Denise Bottmann, Dorothée de Bruchard, posfácio. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PUENTE, Fernando Rey. **Os sentidos do tempo em Aristóteles**. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

RELPH, Edward. Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência de lugar. In: **Qual o espaço do lugar?:** geografia, epistemologia, fenomenologia. Org. Eduardo Marandola Jr., Werther Holzer, Lívia de Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2014

RUSH, Michael. **Novas Mídias na Arte Contemporânea.** Tradução de Cássia Maria Nasser. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ROVIELLO, Anne-Marie. **Senso comum e modernidade em Hannah Arendt.** Lisboa: Instituto Piaget, 1987.

ROUSSEAU. **Júlia ou A Nova Heloísa.** Tradução Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo-Campinas: Ed. da Unicamp, 1994.

_____. **O Contrato Social.** Princípios de direitos políticos. Tradução: Antonio P. Machado. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997. Clássicos de Bolso.

SANTOS, Leonel Ribeiro. Da estética como filosofia política: Hannah Arendt e a interpretação da Crítica do Juízo de Kant. In: **Hannah Arendt: luz e sombra.** Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2007.

SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. Coleção Milton Santos; 5.

SARTRE, Jean-Paul. **A Imaginação.** Tradução: Paulo Neves. Porto Alegre, RS: LePM, 2009. LePM Pocket; 666.

SILVA, Franklin Leopoldo e. Bergson, Proust: tensões do tempo. In: **Tempo e História.** Org. Aduato Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência.** Tradução: Lívia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013.

VANEIGEM, Raoul. **Nada é sagrado tudo pode ser dito**. Reflexões sobre a liberdade de expressão. Tradução: Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola editorial, 2004.

WORMS, Frédéric. **Bergson ou os dois sentidos da vida**. Tradução: Aristóteles Angheben Predebon. São Paulo: Editora Unifesp, 2010.

YOUNG-BRUEHL, Elizabeth. **Por amor ao mundo: A vida e a Obra de Hannah Arendt**. Tradução: Antônio Trânsito. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

ARISTÓTELES. Física. Disponível em https://lacavernadefilosofia.files.wordpress.com/2008/10/fisica_de_aristoteles.pdf. Acesso em 08 de janeiro de 2017.

BOURRIAUD, Nicolas. **Para onde vamos?** SELECT. Entrevista concedida a Paula Alzugaray e Giselle Beiguelman. Disponível em <http://www.select.art.br/nicolas-bourriaud-para-onde-vamos>. Acesso em 08 de janeiro de 2017.

CORÔA, Pedro Paulo da Costa. Kant, Rousseau e as bases estéticas do pensamento. Disponível em: <http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/2974/2290>. Acesso em 08 de janeiro de 2017.

Diverso. **Arte Urbana**. Programa Completo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SG36pSN_UYk. Acesso em 08 de janeiro de 2017.

JARDIM, Eduardo. “**Homo faber**: o animal que tem mãos”, na visão de Hannah Arendt. Disponível em: www.seminariosmv.org.br/2011/textos/eduardo_jardim.pdf. Acesso em 08 de janeiro de 2017.

O Brasil e o mundo: Banksy Faixa de Gaza. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G5rWXjB3NbM>. Acesso em 08 de janeiro de 2017.

OSÓRIO, Luiz Camillo. **Da arte e do espectador contemporâneos**: Contribuições a partir de Hannah Arendt e da Crítica do Juízo. Disponível em: http://www.oquenofazpensar.com/adm/uploads/artigo/da_arte_e_do_espectador_contemporaneos_contribuicoes_a_partir_de_hannaharendt_e_da_critica_do_juizo/luiz_c_osorio_219-234.pdf. Acesso em 08 de janeiro de 2017.

PASSOS, Fábio Abreu dos. **A implicação política da faculdade de pensamento na filosofia de Hannah Arendt**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Filosofia. Minas Gerais, 2008. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/VCSA8YWMBC/disserta_o_de_f_bio_abreu_dos_passos.pdf?sequence=1. Acesso em 08 de janeiro de 2017.

ROCHA, Viviane Moura da. **A Rosa Cintilante**: sobre a experiência estética sublime na poética de Artur Barrio. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Porto Alegre, 2002. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/4087/000347328.pdf?sequence=1>. Acesso em 08 de janeiro de 2017.

_____. **Ações Poéticas**. A Performance como ruptura de limites e plasticidade do tempo. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Institutos de Arte. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Porto Alegre, 2009. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/19203>. Acesso em 08 de janeiro de 2017.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Sobre o gosto**. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cefp/article/viewFile/82602/85564>. Acesso em 08 de janeiro de 2017.

_____. **Discurso sobre as ciências e as artes**. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/cienciaarte.pdf>. Acesso em 08 de janeiro de 2017.

UGLIARA, Milene Valentir. **Errâncias na Metrópole**: a experiência do coletivo Mapa Xilográfico. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho – Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes. São Paulo, 2013.

Disponível

em:

<http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/111030/000742212.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 08 de janeiro de 2017.