



PERFORMANCE COMO *PERFORMANCE*: FICCIONANDO IMPRECISAMENTE A REALIDADE

Nelson Ricardo Ferreira da Costa. FAU/UNESA GETUR/CEFET RJ

RESUMO: Problematizo visões amplamente aceitas acerca do processo de construção das fronteiras entre arte e realidade. Nessa direção, apresento a defesa de minha tese de doutorado em Artes Visuais pela EBA/UFRJ como uma performance interativo-inclusiva da qual tomaram parte o autor, a banca de professores e o público presente. O evento foi inserido no Projeto DESLOCAMENTO/FRICÇÃO GALPÃO/CAPANEMA - Prêmio Projéteis FUNARTE de Artes Visuais Rio de Janeiro e teve lugar nas dependências do Palácio Gustavo Capanema, sede da FUNARTE. A dificuldade em estabelecer as fronteiras entre o objeto acadêmico "tese" e a "defesa de tese como objeto de arte" fazem fluir o trabalho e servem como instrumento de análise do teor de imprecisão que delimita conceitualmente cada uma das instancias envolvidas.

Palavras-chave: Arte contemporânea; arte e realidade; performance; tese de artista; imprecisão.

ABSTRACT: *I call into question widely accepted views about the process of construction of boundaries between art and reality. To that end, I present the defense of my PhD thesis in Visual Arts as an interactive-inclusive performance, of which have taken part the author, the examining board and the public. The defense has been performed at the Gustavo Capanema's Palace along with the events organized by EBA/UFRJ thanks to the project DESLOCAMENTO/FRICÇÃO GALPÃO/CAPANEMA - Prêmio Projéteis FUNARTE de Artes Visuais Rio de Janeiro. The difficulty in establishing the boundaries between object academic "thesis" and "dissertation defense as an art object" make work flow and serve as a tool for analysis of the content of inaccuracy that conceptually defines each of the instances involved.*

Key words: *Contemporary art, art and reality; performance; thesis artist; inaccuracy.*

Propondo discutir os limites que estabelecem as possibilidades de relação entre espaço da arte e espaço do mundo, coloco em cena, simultaneamente, uma espécie de embate: de um lado, o requerimento acadêmico de uma performance satisfatória como doutorando em Artes Visuais pela EBA/UFRJ; de outro, a possibilidade de utilização da *performance* artística como modo de presentificar, de forma inclusiva, uma dada situação imprecisa entre a realidade a ficção.

Elucido a partir da experiência de um caso específico: tradicionalmente é exigido, particularmente dos alunos inscritos na linha de pesquisa Linguagens

Visuais da pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que apresentem durante a sua defesa de dissertação ou tese, dois trabalhos, a princípio distintos. Um deles se refere objetivamente ao trabalho acadêmico, redigido de acordo com as normas vigentes já estabelecidas. O outro, que todos esses alunos apresentem, em forma de exposição paralela à cada defesa, um trabalho artístico por eles desenvolvido. No desenvolvimento das pesquisas, que são individual e coletivamente vivenciadas durante o curso, é insistentemente debatido esse problema, que ora aproxima, ora afasta esses dois propósitos. Na aproximação da data de minha defesa de doutoramento, 31 de agosto de 2012, a preocupação com essa espécie de dupla exigência acabou coincidindo com a premiação pelo Prêmio Projéteis Funarte de Artes Visuais Rio de Janeiro, obtida pelo projeto coletivo formados pelos alunos da pós-graduação em Linguagens Visuais da EBA/UFRJ, também conhecida como "linha de artistas". Nossa proposta foi denominada *Deslocamento/F(r)icção-GALPÃO CAPANEMA* e implicou um projeto de deslocamento, em forma de uma situação expositiva, de todas as atividades de atelier realizadas no galpão da pós-graduação em artes visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ para o Palácio Gustavo Capanema, sede da FUNARTE, no Centro do Rio de Janeiro. Incluem-se aqui as aulas e defesas de dissertação e mestrado agendadas no período.

Em minha produção como artista estabeleço uma referência imediata à ambiguidade presente em certas imagens e situações cotidianas, sendo que a estratégia de imprecisão é particularmente o dado que desencadeia a percepção da existência da obra e dá início ao diálogo que esta instaura com o imaginário do observador. Emprego uma carga conceitual específica para definir de imediato que esse trabalho transita em uma fronteira que chamo *intermediária*, ou seja, uma área de atuação que se move *entre* e *através* dos limites que estipulam cada campo de pensamento e ação. Ciente de que a questão do atrito (fricção) entre espaço do mundo e espaço institucional da arte (ficção) era um dos motes do evento, comecei a desenvolver a minha participação/ação como um modo de demonstrar as falhas e lacunas ao se definir o que seria de fato uma "situação" do mundo objetivo, da chamada realidade cotidiana, e o que poderia ser definido como "ação" no território da arte. Onde termina um e começa outro? Como se estabelecem essas certezas, essas fronteiras e localizações? Por tratar-se de relações imprecisamente

estabelecidas, torna-se fundamental averiguar de que maneira nesse processo certos *recortes de real* acabam por ser ou não ser admitidos como tal. Como teste imediato, procuro o encontro entre arte e realidade naquilo que vivencio diária e cotidianamente como artista e pesquisador: a elaboração de minha tese de doutoramento. Antecipadamente estabeleço: tratar-se-á também de um trabalho artístico.

Sabe-se que arte é ficção e essa sua característica é fundamental para que possa assumir a possibilidade de atritar a realidade. Mas é preciso haver uma redução nessa expectativa de que se pode apresentar *a vida como ela é*. Dado ser impossível conceber um real absoluto em si mesmo, não se pretende aqui uma espécie de renúncia ao uso de uma ou outra definição específica da realidade dita cotidiana em prol de certo tipo entendido como mais próximo dessa realidade em si. O real não está condicionado a apenas algumas situações, ou seja, que ele não está sujeito a uma época ou grupo social. Não é algo vivenciado mais intensamente por alguma faixa etária, tampouco está ligado a certa etnia em particular e sequer é mais visível quando citado em alguma manifestação cultural veiculada como "vida real". O real não tem essa sorte de fronteiras e, se elas existem, não são determinadas geográfica ou socioeconomicamente. Menos que um recorte, alguns acontecimentos que simulam a realidade do mundo são simplesmente uma caricatura do que se imagina ou deseja que ela o seja. São falsificações associadas ao *outro*, ao que se concebe e projeta sobre a alteridade como um modo de vida distante e diferente do *nosso*, como se fosse possível excursionar pela realidade, fazendo um tipo curioso de safári em toda segurança para em seguida retornar ileso e mostrar o que se viu do "outro lado".

Clément Rosset nos diz que a idéia de que há um "outro lado" mais real que aqui é sintoma específico de que se mede a partir de um *duplo*. Para ele (ROSSET, 1999, 47) o real é *idiota*, ou seja, segundo os significados da palavra grega *idiotès*, algo *único e singular* despossuído de natureza e ser. Nessa *realidade sem natureza*, nada pode ser considerado extraordinário nem ordinário e tudo é "constitucionalmente excepcional" em sua ausência absoluta de sentido. Em contrapartida, metafisicamente é dito que o sentido do *real* nunca está no *aqui* e *agora* e deve ser procurado em algum outro ponto. Há uma dúvida acerca desse *aqui* e, conseqüentemente, sua recusa em troca da possibilidade de que em outra

parte, em outro momento, esteja algo que dê razão e signifique esse real absurdo. Entenda-se que, a partir dessa lógica, o real não é o que se percebe, mas algo que se foi –algo que um dia foi– e se espera que retorne. E o encontro com essa sorte de real seria de fato um reencontro, como um reconhecimento. Algo a ser buscado ali ao lado, na vizinhança de um cotidiano que se supõe estar mais de acordo com a situação que se idealizou.

Mas a realidade sempre escapa a esse tipo de tentativa pois transborda e vaza excedendo todo tipo de poder a ela referido. Nessa direção afirmamos que a totalidade dos aspectos detectados no chamado *dia a dia* é sim passível de ser considerada parte integrante da realidade indivisível dessa vida cotidiana como um todo. Para que haja essa consideração não ocorre ser imprescindível que algum desses aspectos cotidianos em particular seja vivenciado coletiva e simultaneamente do mesmo modo, pois o que se nomeia "cotidiano" pode não ser o mesmo para todos que o compõem, diferenciando-se de acordo com as experiências de cada um.

Nesse sentido ninguém pode afirmar que minha experiência em particular como artista pesquisador paira além da realidade cotidiana pois ela é sim elemento inserido nessa pluralidade mesma. E desenvolver uma tese de artista pode ser entendido como uma experiência real e parte de uma realidade artística e diariamente vivida. Torna possível que eu proponha a sua *defesa* como forma de pôr em atrito superfícies distintas como arte e realidade. Assim sendo, apresento a experiência de escrevê-la como um dado da realidade cotidiana presente no mundo. Em seguida, e como artista, suponho ser igualmente cabível assumir que esse fazer do cotidiano possa ser tornado aqui um gesto artístico, pois muitos artistas já se apropriaram de objetos e situações em continuidade com a vida para produzir um trabalho de arte, ainda que muitas vezes isso acarrete certa indiscernibilidade. Segundo Rosset "(...) o iludido transforma o acontecimento único que percebe em dois acontecimentos que não coincidem, de tal modo que a coisa que percebe é posta em outro lugar, incapaz de se confundir consigo mesma" (ROSSET,1999,18). A técnica utilizada para provocar um efeito ilusório seria dividir uma coisa em duas: entre aquilo que se vê e aquilo que se passa. Escolho escapar à essa tentação e proponho transversalmente a instauração de um problema: coincido a tese com o objeto de arte. Sem ilusão, estabeleço aqui um gesto contrário ao citado por Rosset

e os dois acontecimentos distintos passam a residir em um mesmo: fundem-se e situam-se de forma fronteira; confundem-se *imprecisamente* em si mesmos. Não se trata um objeto duplo, mas de algo impreciso e que revela o quanto de artificialidade existe para que se obtenha certeza e precisão à respeito desse determinado assunto. Esse *objeto incerto* escapa às exigências tradicionalmente aceitas como forma de definição e limite. Não integra somente um ou outro lado da questão e, assim sendo, não pode ser acusado de ser uma ilusão, um duplo, dividindo-a mesmo em duas sessões distintas. *Duplo* –ilusório– seria na verdade o imperativo de objetividade requisitado para a definição desse fenômeno. E o argumento que propõe restituir nitidez ao debate não compreende que se fala de *uma* e não de *outra* coisa; de que essa coisa é simplesmente isso e não aquilo. Uma suposta elucidação da questão não pode equivaler a desvios que "subterfujam" obstinadamente em um efeito de complexidade para não ter de admitir que isso de que se trata é só, simples e exatamente, isso mesmo. Algo único e impreciso em si mesmo. Sua significação, sua razão de existência não habita um outro lugar.



Defesa como performance: artista e sua imagem projetada alternam a fala do texto-tese

O risco da extrema semelhança como modo de diferenciação requer uma grande dose de ousadia e coragem. No contato cada vez mais intenso entre mundo

e arte, a eficácia algo ilusória de uma obra está diretamente ligada ao grau de atração e sedução por ela exercida sobre o observador. A dúvida a respeito do que se passa mantém em estado de suspensão todos aqueles que se deixam inadvertidamente aprisionar em meio aos meandros que acabam por ser tecidos com a cooperação de todas as partes envolvidas. Existe a possibilidade do artista deixar uma pista, ainda que seja uma marca sutil, informando que a ficção dirige a cena; uma marca impossível de ser notada antecipadamente por aqueles mais desatentos. Como se trata de um jogo de ilusões, ele não é dado (ou recebido) igualmente entre todos os participantes. A interação entre as partes é relativa ao grau de *imprecisão* com que cada elemento leva ou não o jogo performático à sério. E talvez nada seduza mais que os espelhos, mas não podemos esquecer que eles refletem imagens, e imagens invertidas em seus pólos. Tomá-las como sendo o que representam é uma questão. Seria esse o perigo, caso ocorra uma relativa e brusca suspensão de todas as formas mais evidentes de sinalização? Ao nos confrontarmos com uma extrema semelhança entre uma situação de arte e uma cena que tem continuidade com a realidade, certamente corremos o risco da perda de discernimento entre os dois universos.

Para Gilles Deleuze, trata-se de uma questão de imagens (DELEUZE,1992,57). Em verdade tudo mesmo seriam imagens relacionando-se entre si de modo ambivalente¹. Não havendo aparentes diferenças, as fronteiras e limites são de fato convenções; são ferramentas convenientes utilizadas a partir das necessidades nas relações pretendidas em cada momento. E como aqui se fala de relações entre *imagens*, é curioso como, de certo modo, toda a hierarquia estabelecida nos papéis e personagens desempenhados pelas *imagens* que compõem a cena, pode funcionar como instrumental crítico de interferência. Tanto deslocando movimentos na geração de dúvidas e equívocos como alterando, ainda que imprecisamente, o que se cogita ser o devido lugar das coisas.

Todo aquele que observa, acredita e participa, igualmente atua nesse tipo de ação; mas essa participação é de forma *imprecisa*, oscilando entre os lados envolvidos como uma imagem capturada que se debate entre dois espelhos. Aquele que foi capturado ainda não sabe, mas já é parte integrante desse objetivo, pois ocorre um déficit entre a participação e a percepção daquilo que se passa. Segundo nos diz Deleuze, antes que se perceba é preciso *estocar* uma certa quantidade de

imagens e esse estoque é um acúmulo do que nos interessa em outras imagens semelhantes: "(...) perceber é subtrair da imagem o que não nos interessa, sempre há *menos* na nossa percepção"(DELEUZE,1992,58). Seria necessário remover tudo aquilo que se interpõem entre as imagens para que uma possa ver na outra o que se passa nela mesma, para poderem perceber a qualidade dessa esperança espelhada nas imaginações. Seduzido pela imagem que é refletida nessa sorte de espelho, por uma imagem que aparenta duplicar o real, mas devolve um fragmento invertido desse real, o personagem que se crê sujeito desperta como objeto. E é ao se descobrir *objeto* que recobra a condição de se ser *sujeito*. A interação se dá nessa fronteira, entre os limites que estipulam uma ou outra face. A condição é intermediária e se movimenta imprecisamente no que Deleuze chama *desequilibrar o ser*. Assim, a movimentação que pretende desestabilizar o que filosoficamente se conhece como *juízo de atribuição e de existência* opera a partir da aplicação autônoma do *juízo de relação* (DELEUZE,1992,58). Tudo que é medido, definido e identificado a partir do verbo ser –é– passa a ser desestabilizado, deslocado e penetrado em seus limites pela presença algo "corrosiva" de uma conjunção coordenativa aditiva –e.

(...) o *E* já não é nem mesmo uma conjunção ou uma relação particular, ele arrasta todas as relações; existem tantas relações quantos *E*, o *E* não só desequilibra todas as relações, ele desequilibra o ser, o verbo..., etc. O *E*, "e...e...e...", é exatamente a gagueira criadora, o uso estrangeiro da língua, em oposição a seu uso conforme e dominante fundado sobre o verbo ser"(DELEUZE,1992,60).

Instrumento por excelência na multiplicação das possibilidades, relaciona e põe em contato as diferentes áreas do saber, intermediando e movendo para um pouco mais além os limites que teimam em interditar determinados acoplamentos. Por se interpor entre os que jogam, nunca poderá ser apontado como *um* ou *outro*. Sua *imprecisão* reside inexatamente nesse livre trânsito, nessa infidelidade a ambas as partes. Para o autor, além de não ser *um* ou *outro*, **E** habita entre os dois, na potência de uma fronteira, pois que há sempre uma fronteira: "uma linha de fuga ou de fluxo, mas que não se vê, porque ela é o menos perceptível"(DELEUZE,1992,60). **E** não é algo visível. E não é preciso ver o sutil, o imperceptível, para saber que lá está. Para se compreender que ali naquele espaço impreciso e indeterminado tudo se refaz, se realoca e renomeia; tudo escapa, vazando e transbordando sobre os impedimentos. Ouve-se o rumor de suas consequências.

Aparentar, sugerir ou aventar algum tipo de similaridade com o mundo, ou com a vida cotidiana, há muito faz parte do imaginário artístico, ainda que igualmente se possa estabelecer como meta o afastamento ou o rompimento com essa suposta *identificação*. Diante da impossibilidade de um encontro de fato com o *real*, constroem-se –e destroem-se– séries de *realismos* aos quais cabem maiores ou menores audiências de seguidores. Essa instauração é proporcional à capacidade que cada grupo de indivíduos possui para *nomear* o mundo em imagens, conceitos e palavras instauradas pelas diversas linguagens e armazená-las em cada repertório pessoal e coletivo. Para poder compreender de que modo é ou não possível "friccionar" diferentes concepções de mundo é necessário investigar em que sentido se define a identidade de cada conjunto envolvido nesse projeto de relação. O problema de significação e demarcação de identidade é central na investigação das possibilidades de ampliação e reconfiguração dos limites estabelecidos entre ficção e realidade. Limitar significa *definir*, ou seja, produzir um certo contorno e estabelecer até onde algo vai antes de se transformar em outra coisa. Significa igualmente estabelecer princípios e fins para que se possa ter um certo grau de certeza a respeito daquilo que se trata. Entretanto, a partir da pós-modernidade, a crença de que essa certeza é possível passa a sofrer as consequências advindas de uma série de movimentações, indagações e questionamentos. Essa onda varreu irremediavelmente todas as áreas da sociedade e da cultura. E esses movimentos abalaram de modo intenso toda uma série de conceitualizações, de entendimentos e procedimentos que durante um determinado período, maior ou menor em tempo, haviam sido aceitos e utilizados pelas diversas áreas de atuação e pelas até então distintas camadas sociais. Podemos dizer que esses conceitos, e discursos, pelo menos em uma certa medida, haviam se tornado senso comum, ou seja, eles precediam mesmo a forma de se proceder em relação a determinados assuntos, como por exemplo a compreensão do que significaria um objeto de arte. Ainda que seu significado não fosse pensado como algo estático e fechado, estabeleciam-se certos limites quanto à aparência, aos modos e locais de atuação que mantinham uma certa segurança na garantia de que, afinal, tratava-se de arte.

Em um segundo passo, diante da aceleração cada vez maior do tempo e da disseminação da proposta de atenuamento e permeabilidade das fronteiras, é possível observar a crescente dificuldade de se conseguir delimitar e circunscrever o

que podemos chamar de reivindicações identitárias. Para Michael Ignatieff a identidade seria um fenômeno relacional, no sentido de que a diferença é uma construção simbólica em relação à presença de outras identidades. Esse fato geraria uma série de pequenas diferenciações, verificáveis em grupos definidos sob determinadas marcas, como uma cor ou um mesmo algum detalhe no procedimento, detalhe esse que, a primeira vista, ou para quem não está diretamente envolvido, pode ser imperceptível ou considerado irrelevante. Isso incluiria as demarcações em termos socioeconômicos onde, tanto pela exclusão ou acesso restrito a determinadas situações, como pela recusa ou posse diferenciada a determinados bens, algumas diferenças acabariam por tornar-se visivelmente demarcadas (IGNATIEFF,1993,225-43). A identidade é conceitualizada, e contextualizada, via uma série de sistemas classificatórios cujo propósito é organizar e dividir grupos em oposição: "nós e eles". Assim sendo, ela nunca é unificada e a existência de uma série de contradições e relativas imprecisões em seu interior demonstra que é incessante a necessidade de se fazer uso de uma série de negociações. Que é preciso compreender que cada situação pode ser capaz de oferecer particularidades que às vezes nem mesmo aqueles que em princípio seriam os mais envolvidos são totalmente capazes de perceber. E não é mesmo fundamental que o sejam. Isso não deve e não pode ser entendido como uma identidade instável, ambígua ou incompleta, mas sim como parte do processo de impossibilidade de compreensão absoluta acerca do fenômeno. É por tratarmos de gestos imprecisos, que a maior garantia de aproximação com esses fenômenos seria assumir a imprecisão como ferramenta de acesso. Os diferentes sistemas de representação possibilitam lugares para que sejam habitados pelas falas; por aquele que fala ou deseja falar. Narrativas ficcionais como as da arte, da religião ou da publicidade servem de veículo e instrumento para que ocorra a apropriação de identidades fictícias, de identidades possíveis de se ocupar como um espaço que propicie essa fala. Como máscaras, carregam em si uma parte vazia, indeterminada e entreaberta, que aguarda as oportunidades de ser preenchida de características e significados. E, assim como estas, requisitam que algo seja sempre deixado entreaberto pois é nessa abertura, nessa incompletude, que se dá o transbordamento, o vazamento que serve como canal para que possam ocorrer experimentos, dúvidas e imprevistos. É no vazamento que ainda se pode problematizar e correr algum risco.

O saber se constrói exatamente sobre essa consciência de imprecisão e daí obtém sua capacidade de renovação de paradigmas e exigências. Consciência de que a percepção das coisas, e das situações, é resultado de um *processo flutuante*, e de que esse processo admite continuamente uma série de intercâmbios envolvendo tanto a disponibilidade do sujeito quanto as possíveis configurações do objeto momentaneamente estável porque inserida em uma dada circunstância discursivo/cultural. Uma das peculiaridades do discurso artístico está no fato deste romper com o encadeamento presumível da linguagem, ou seja, por sua capacidade em renovar e ampliar o número das significações possíveis a cada termo ou mesmo a cada situação. É como se a arte pudesse estimular dúvidas acerca da suposta precisão estabelecida no que diz respeito às coisas, à seu pertencimento e aos contornos a elas relacionados. Isso não quer dizer de modo algum que o propósito primordial do discurso artístico se encontra na destruição pura e gratuita de todos os limites e na conseqüente instalação de algo próximo a um caos. A cada instante que temos o desmonte de algum tipo de ordenação, o apagamento de alguma forma de limite, imediatamente outro se instaura em seu lugar, melhor dizendo, é estabelecido um *outro* lugar. Segundo Umberto Eco "(...) cada ruptura da organização banal pressupõe um novo tipo de organização, que é desordem em relação à organização anterior, mas que é ordem em relação a parâmetros adotados no interior do novo discurso" (ECO,2003,123). O autor define como *palavra poética* a abertura de uma espécie de relação absolutamente nova na qual elementos como imagens, sons, conceito e palavras, passam a ser movidos e conectados em construções inusitadas. Isso produz um certo significado e, ainda que de início ou aparentemente esse "significado" se mostre impreciso, ocorre a comunicação de uma emoção insuspeita e inesperada. Esse *desordenamento* artístico do discurso se manifesta na arte contemporânea por meio de uma incessante reacomodação de terreno em relação ao que se estabelece como pressuposto. Todo discurso que se pretende poético se expressa por meio de construções originais, em um modo diferenciado de se organizar e apresentar, que acaba impregnando de imprevisibilidade todo o espaço comunicativo. E quando esse discurso vai mais além e se abre a multiplicidade de interpretações, ele se permite dialogar na busca por possibilidades de ampliação dos horizontes que estipulam a discussão dos problemas apresentados. Ele não oculta o mecanismo de construção dos procedimentos interpretativos e mostra como são limitadas e aparentes as convencionais acepções

da experiência como algo contínuo, regular e decisivo para obtenção de um domínio acerca do saber o mundo. A abertura assume a descontinuidade como valor e propõe o embate como forma de negociar contradições e oposições na procura de perspectivas mais amplas. A proposital incompletude dessas relações é capaz de movimentar o contexto de uma forma mais intensa, testando a resistência de seus limites e assegurando a capacidade daquele que nela participa em atingir efetivamente uma maior autonomia. Permite também investigar sob que limites pode ou não ser admitida a interferência e em que circunstâncias essa interferência pode ser ou não considerada aberta e produtiva.



Defesa performática com a participação interativa da banca (Paulo Venâncio Filho (orientador) - UFRJ, Malu Fatorelli e Sheila Cabo - UERJ, Cezar Bartholomeu e Tadeu Capistrano - UFRJ) nas dependências do Palácio Gustavo Capanema - FUNARTE, em 31 de agosto de 2012

Podemos dizer que existe uma estratégia de sobrevivência na absorção dos limites, pois eles se mantêm presentes mas só indiretamente podem ser detectados. Essa ampliação no campo de possibilidades viabilizaria uma consequente extensão nos modos como a arte se aproxima e se confunde com o cotidiano. Antecipadamente protegido por essa espécie de traje conceitual, o gesto do artista aparenta submergir em meio ao caos urbano mas de fato, pode retornar em segurança, salvaguardado para que transite por onde seu desejo o conduzir nessa sua aventura. Espera-se que esse desejo caminhe em direção do inexplorado, e esse pode ser buscado mesmo quando a arte institucionalizou a absorção do lugar comum. Mesmo dentro das fronteiras da banalidade e do cotidiano é ainda possível testar o poder de separação desses limites e um modo de se alargar esses procedimentos é experimentando ampliar o significado de "vida cotidiana", mostrando que tanto "vida" como "cotidiano" pertencem a qualquer um em qualquer

lugar. Se as fronteiras não caíram, de todo modo não podemos esquecer que mais uma vez mudaram seu contorno e localização. Há uma considerável lista de artistas e obras que testam os limites dessa, cada vez mais imprecisa, movimentação entre a arte e o mundo. Assumo essa prática e considero a chance como oportunidade para propor a cada um que segue esse texto que observe sua própria capacidade associativa, faça uso de suas referências e inclua nesse *objeto* o que perceber em relação ao assunto. Estipulo que, mesmo aqui nesse texto-tese, haja suficiente espaço experimental onde as possíveis falhas e lacunas aceitem ser preenchidas e esvaziadas através de procedimentos os mais diversos.

Compreendo que é contínua a necessidade de atualização no modo como é estipulada a conceitualização desse cada vez mais intenso *efeito de fricção* entre arte e vida. Assim sendo, recorro à *licença poética* como uma ferramenta que me permita transitar de um lado a outro nessa linha divisória sem ter de me situar definitivamente de um lado ou de outro; imprecisamente.

É nessa estratégia que se faz o re-posicionamento dos limites e *isso é aquilo* que configura essa relação como especial. Pois uma relação fundada entre *distanciamento* e *aproximação* denota uma relação especialíssima já que ainda indeterminada. Relação imperfeita e imprecisa em seu improvável acoplamento e entreaberta e plena em suas lacunas e falhas.

Nesse ponto, e perante o que foi averiguado, apresento esta tese como um objeto *inadequado*, como algo móvel e estrategicamente impreciso. Argumento que essa sua qualidade está no fato de transitar e se mover, oscilatória e desobediente, por entre identidades comumente consideradas distintas e convencionalmente cridas como eficientes e eficazes no estabelecimento instável, mas confiante, de um saber e um domínio imaginário sobre o devido lugar das coisas. Sua maior qualidade está em duvidar desses mapeamentos e em enveredar por onde não foi chamada, explorando por si mesma os caminhos e bifurcações que se abrem nos becos, curvas e esquinas que cercam essas fronteiras.

É por meio do trânsito entre as *realidades* que se fazem possíveis os encontros e reencontros. Os necessários desencontros. É rasgando aberturas que se faz a interação. Os pontos de fuga². Aqui não temos um objeto conciliatório. Seus

pontos de vista apontam a *dúvida* como princípio renovador. Relação imperfeita em movimentos improváveis que induzem ao risco. Relação tensa e imprecisamente estabelecida entre atração e repulsão. Estrategicamente recorro à *licença poética*³, à liberdade que é concedida a um artista para experimentar criativamente sem que seja aprisionado sob uma obediência rígida a determinado cânone, uma certa gramática, a algum código, conceituação ou mesmo a um modelo convencionalmente estabelecido de procedimento e categorização. Como uma espécie de aspas, ela me protege e torna possíveis e cabíveis os mais diversos desvios às normas de correção. Assim sendo, esse experimento é aqui procedimento; permite ao artista lançar mão desde afirmações comumente entendidas como absurdas e falsas a até requerer associações insólitas, imprecisas e irregulares. Poeticamente passam a ser licenciados desde temas obscenos e inoportunos –em situações de alguma circunscrição moral– até misturas de antagônicas formas de expressão e de saber, harmônica ou desarmonicamente, na mesma composição.

Tese acadêmica e objeto de arte –a princípio separados– deixam adivinhar sintomaticamente que, a partir de agora, não se tratam mais de categorias puras ou identidades completamente estanques e definidas. O objeto híbrido expõe e discute exatamente a metodologia e o processo de escolhas que decide o que e como separar e aproximar, que estabelece sobre quem deve ou não deve habitar cada compartimento a ser selado. Seu atrevimento expõe como é arbitrária a institucionalizada separação que tenta formular qual é A atual questão da arte e delimitar qual é O lugar onde habita o real cotidiano. Relacionados, inter-ativados e imprecisamente acoplados instalam-se juntos em uma classe impura, que extrai sua potência, no dizer de Deleuze, da condição de *indeterminação*. Indeterminação dada não pela *indefinição* dos termos que estipulam essa imprevista relação, mas sim da constante movimentação e oscilação nos papéis desempenhados pelos elementos que, a todo custo, a partilham.

Imprecisamente inculo esse problema no discurso protegido do senso comum que festeja a relação instável entre a arte e a realidade cotidiana, mas que, antecipadamente, seleciona, restringe e controla como esses termos podem e devem ser entendidos. O Projeto *Deslocamento/F(r)icção* propôs ao *Projéteis Funarte* de Artes Visuais Rio de Janeiro a transferência do Galpão da Pós-

graduação em Artes Visuais da UFRJ com todas as suas atividades em forma de uma situação expositiva na ocupação dos espaços do Palácio Gustavo Capanema. Proponho a apresentação de *Movimentos Imprecisos: estratégias para a elaboração de uma tese de artista* como um trabalho de arte que ocupa a ocupação do Palácio Capanema e inocular viroticamente um projeto no outro. Entendo que as atividades e eventos reunidos para relacionar os dois espaços institucionais potencializam, representam e apresentam meu objeto de pesquisa. Vejo que meu trabalho imprecisamente se infiltra *entre* as duas instituições e faz delas os parênteses necessários requeridos por esse tipo de movimentação artística em especial. O caráter simultaneamente artístico e institucional do evento de imediato abaliza que esse e outros experimentos propostos como arte realizados em seu interior sejam imediatamente aceitos como tal. Por se utilizar desse tipo de conjunção essa qualidade de situação-objeto corre o risco de não ser imediatamente identificada como tal e isso é de fato um dos requisitos principais de sua fluidez. Conjuga tanto seu pertencimento às coisas e situações do mundo cotidiano como seu caráter artístico e coloca em debate o quanto ainda é possível discernir realidade e ficção. Performativamente apresento meu banal cotidiano de artista-investigador em sua pesquisa sem abrir mão de nenhuma das partes que me cabe. Nesse gesto performativamente convoco àquele que de algum modo se relaciona com essas palavras para que interaja comigo nessa cena que se abre.

É sendo precisamente impreciso que a imprecisão é precisada.

NOTAS

¹ DELEUZE, G. "Existem imagens, as coisas mesmas são imagens, porque as imagens não estão na cabeça, no cérebro. Ao contrário, é o cérebro que é uma imagem entre outras. As imagens não cessam de agir e reagir entre si, de produzir e de consumir. Não há diferença alguma entre as imagens, as coisas e o movimento".

² Referência indireta a DELEUZE & GUATTARI: *Devemos inventar nossas próprias linhas de fuga. Mesmo que para alguns indivíduos ou grupos nunca seja possível construí-las. Outros já as perderam. As linhas de fuga são "uma questão de cartografia. Elas nos compõem, assim como compõem nosso mapa. Elas se transformam e podem mesmo penetrar uma na outra.* DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 3. Rio de Janeiro: Pp. 75,76.

³ PERLOFF, Marjorie. *Poetic License: Essays on Modernist and Postmodernist Lyric. Licença poética é uma incorreção de linguagem permitida na poesia. Em sentido mais amplo, são opiniões, afirmações, teorias e situações que não seriam aceitáveis fora do campo da literatura.*

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. (tradução de Aurélio Guerra Neto et alii). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 3. Rio de Janeiro: ed.34, 1996.

ECO, Umberto. *A obra aberta*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2003.

HALL, Stuart & WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Org. SILVA, Tomaz Tadeu. Ed. Vozes, Petrópolis, 2000.

IGNATIEFF, M. *The Highway of Brotherhood and Unity*, Granta. Vol.45, 1993.

PERLOFF, Marjorie. *Poetic License: Essays on Modernist and Postmodernist Lyric*. Northwestern University Press, USA, 1990.

ROSSET, Clement. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Porto Alegre, Ed. L&PM, 1999.

Nelson Ricardo Ferreira da Costa

Artista visual, professor e pesquisador, é Doutor em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFRJ com estágio CAPES junto à Universitat de Barcelona. É Mestre em Processos Artísticos Contemporâneos e Especialista em Teoria da Arte pelo Instituto de Artes da UERJ. Atua como professor na UNESA e CEFET.