



Camila Wielmowicki Uchoa

Travessias do cotidiano: do banal ao radical

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação Social.

Orientador: Prof. Renato Cordeiro Gomes

Rio de Janeiro
Abril de 2017



Camila Wielmowicki Uchoa

Travessias do cotidiano: do banal ao radical

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Renato Cordeiro Gomes Orientador
Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Prof^a. Vera Lúcia Follain de Figueiredo
Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Prof. Marcelo Gustavo Lima de Campos
Departamento de Artes - UERJ

Prof^a. Tatiana Oliveira Siciliano
Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Prof^a. Monica Herz
Coordenadora Setorial de Pós-graduação e Pesquisa
- CCS - PUC-Rio

Rio de Janeiro, 25 de abril de 2017

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Camila Wielmowicki Uchoa

Graduou-se em História da Arte na UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro) em 2014. Cursou a Licenciatura em Artes Visuais na AVM/Cândido Mendes em 2016.

Atua na área de pesquisa de Comunicação e Representação com interesse na Cultura, unindo a Comunicação e as Artes Plásticas, Cinema e Literatura.

Já atuou na área de produção e organização de exposições, eventos culturais e feiras de arte, projetos de editais para a unidade acadêmica, assessoria em pesquisas de moda e produção de textos curatoriais. Também possui uma produção como artista visual. Atualmente trabalha com curadoria independente.

Ficha Catalográfica

Uchoa, Camila Wielmowicki

Travessias do cotidiano : do banal ao radical / Camila Wielmowicki Uchoa ; orientador: Renato Cordeiro Gomes. – 2017.

126 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2017.

Inclui bibliografia

1. Comunicação Social – Teses. 2. Contemporâneo. 3. Urbano. 4. Cotidiano. 5. Arte. 6. Radical. I. Gomes, Renato Cordeiro. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD: 302.23

Este trabalho é dedicado a todos que enxergam no cotidiano e na arte possibilidades de mudança no mundo.

Agradecimentos

Ao meu orientador Professor Renato Cordeiro Gomes pelo estímulo e parceria e por acreditar na realização deste trabalho.

À CAPES e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Ao meus amigos da vida, com destaque para Thais Barbosa, Vinicius Mothé, Alessandro Costa, Roberta Piluso, Gabriela Mirrah, Vlândia Penna, José Roberto Peres, Renata Rodrigues, Débora Falco e Fabiana Pinho por todo incentivo e paciência.

Aos meus pais, pela compreensão e carinho de sempre.

À Raquel, que me ajudou muito neste processo.

Ao Igor, meu companheiro de vida.

Aos professores da banca, por suas aulas maravilhosas e que contribuíram muito neste trabalho.

Aos meus colegas da PUC-Rio, com quem dividi as descobertas e as dificuldades de fazer um mestrado.

A todos os amigos, familiares e colegas que de uma forma ou de outra me estimularam ou me ajudaram.

Resumo

Uchoa, Camila Wielmowicki; Gomes, Renato Cordeiro. **Travessias do cotidiano: do banal ao radical**. Rio de Janeiro, 2017. 126p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A modernidade representou um novo período de mudanças para o mundo, com o desenvolvimento da indústria, das máquinas e das tecnologias, além da metropolização das grandes cidades, que alterou a percepção e os quadros de vida do cidadão. Com as mudanças empreendidas durante este período, foi possível notar um novo interesse pelo cotidiano urbano. Os acontecimentos históricos, assim como a revolução estética na Arte e o fim das utopias levam a crer que o olhar crítico para o cotidiano é uma das maneiras de indagar o pensamento contemporâneo. A partir de exemplos de travessias deste cotidiano na arte, como a exposição “Cotidiano radical”, de Marco Paulo Rolla (2015) e o filme *Relatos Selvagens*, de Damián Szifron (2014), esta dissertação pretende elucidar de que maneira a arte consegue mobilizar não só o cotidiano banal, mas também o cotidiano radical, definindo esta radicalidade, que potencializa o efeito reflexivo do contemporâneo.

Palavras-chave

Modernidade; Urbano; Cotidiano; Arte; Radical; Contemporâneo.

Abstract

Uchoa, CamilaWielmowicki; Gomes, Renato Cordeiro. **Crossings of everyday life: from banal to radical**. Rio de Janeiro, 2017. 126p.MSC. Dissertation - Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The modernity represented a new period of changings to the world, with the development of Industry, the machines and the technologies, besides the metropolization of the great cities, that changed the perception and the scenes of the urban life of citizen. With the changing during this period, as the aesthetic revolution in Art, and the end of the utopias, makes us wonder that the critic view to the everyday life is one of the many ways to inquire the contemporary thinking. From the examples of crossings of this everyday life in art, like the exhibition "Radical everyday life", from Marco Paulo Rolla (2015), and the film *Wild tales*, from Damián Szifron (2014), this dissertation intend to elucidate in which way art can mobilize not just the banal everyday life, but also the radical everyday life, defining this radicality, that potencializes the reflexive effect in the contemporary.

Keywords

Modernity; Urban; Everyday life; Art; Radical; Contemporary.

Sumário

1. Introdução	14
2. Um mapa para o cotidiano citadino	18
2.1. A cartola das modernidades	18
2.2. Uma lupa sobre o homem da cidade	24
2.3. Os passos do pedestre	29
3. Arte cotidiana: espelho do mundo	35
3.1. Visões panorâmicas	35
3.2. Leituras modernas	37
3.3. Montagens cinematográficas	40
3.4. Visualidades da arte	44
4. Do cotidiano radical na arte contemporânea	57
4.1. O cotidiano radical	66
4.2. Relatos selvagens	92
5. Conclusão	114
6. Referências bibliográficas	120

Lista de figuras

Figura 1- Ilustração do livro <i>A janela de esquina do meu primo</i> de E.T.A Hoffman, pela Cosac Naify (2010)	26
Figura 2 - Frame do filme <i>O homem das multidões</i> de Cao Guimarães (2013) - distância física entre os personagens	32
Figura 3 - Frame do filme <i>O homem das multidões</i> de Cao Guimarães (2013) - olhares distanciados	32
Figura 4 - Foto de capa do filme <i>O homem das multidões</i> de Cao Guimarães (2013)	33
Figura 5 - Cartaz da propaganda do "Mareorama" exibido na Exposição Universal de 1900	36
Figura 6 - Frame do filme <i>Tempos modernos</i> de Charles Chaplin (1936) - engrenagem das fábricas	43
Figura 7 - Frame do filme <i>Tempos modernos</i> de Charles Chaplin (1936) - fila da cadeia	43
Figura 8 - Frame do filme <i>Tempos modernos</i> de Charles Chaplin (1936) - hora da comida na cadeia	43
Figura 9 - Imagem da pintura "Casal Arnolfini" de Jan Van Eyck (1434)	47
Figura 10 - Imagem da pintura "A leiteira" de Johannes Vermeer (1658)	47
Figura 11 - Imagem da pintura "A lavadeira" de Honoré Daumier (1863)	47
Figura 12 - Imagem da pintura "A aula de dança" de Edgar Degas (1873-75)	47
Figura 13 - Imagem da pintura "Office in a small city" de Edward Hopper (1953)	48
Figura 14 - Imagem da pintura "Hotel room" de Edward Hopper (1931)	48
Figura 15 - Imagem da fotografia "The steerage" de Alfred Stieglitz (1907)	49
Figura 16 - Imagem da fotografia "Atrás da estação St. Lazare" de Henri Cartier-Bresson (1932)	49

Figura 17 - Imagem de uma réplica da obra "La fontaine" de Marcel Duchamp (1963)	52
Figura 18 - Imagem da gravura "Marilyn Monroe" de Andy Warhol (1962)	54
Figura 19 - Fotografia das primeiras visões da exposição <i>Cotidiano Radical</i> , de Marco Paulo Rolla, 2015, no Centro Cultural Caixa RJ Fotos: Edouard Fraipont	68
Figura 20 - Fotografia das primeiras visões da exposição <i>Cotidiano Radical</i> , de Marco Paulo Rolla, 2015, no Centro Cultural Caixa RJ. Fotos: Edouard Fraipont	68
Figura 21 - Fotografia da mesa da performance "Café da manhã", de Marco Paulo Rolla, 2001 - 2015. Foto: Rafael Adorján	73
Figura 22 - Montagem de fotos do registro da performance "Café da manhã", de Marco Paulo Rolla, 2001 - 2015. Foto: Rafael Adorján	73
Figura 23 - Registro fotográfico ao final da performance "Café da manhã", 2001 - 2015, de Marco Paulo Rolla. Foto: Rafael Adorján	74
Figura 24 - Registro fotográfico da performance "Café da manhã", 2001 - 2015, de Marco Paulo Rolla. Foto: Camila W. Uchoa	74
Figura 25- Fotografia da obra "Pano de chão" de Marco Paulo Rolla, 2001. Foto: Rafael Adorján	75
Figura 26 - Fotografia da obra "Enceradeira" de Marco Paulo Rolla, 2003. Foto: Camila W. Uchoa	76
Figura 27 - Fotografia da pintura "A batedeira" de Marco Paulo Rolla, 1991. Foto: Rafael Adorján	78
Figura 28 - Fotografia da pintura "O lavador de tapetes" de Marco Paulo Rolla, 1991. Foto: Rafael Adorján	78
Figura 29 - Fotografia da pintura "A televisão portátil" de Marco Paulo Rolla, 1991. Foto: Rafael Adorján	78
Figura 30 - Fotografia da pintura "Ferro de passar" de Marco Paulo Rolla, 1990. Foto: Rafael Adorján	78
Figura 31 - Fotografia da pintura "Bomba flit" de Marco Paulo Rolla, 1992 Foto: Rafael Adorján	78
Figura 32 - Fotografia da pintura "Um aspirapolvere" de Marco Paulo Rolla, 1992. Foto: Rafael Adorján	78

Figura 33 - Fotografia da colagem "Gravidade" de Marco Paulo Rolla, 1993. Foto: Rafael Adorján	79
Figura 34 - Fotografia da colagem "Fotografando os Alpes" de Marco Paulo Rolla, 1993. Foto: Rafael Adorján	80
Figura 35 - Fotografia da obra "Ataque barroco" de Marco Paulo Rolla, 2003. Foto: Rafael Adorján	81
Figura 36 - Fotografia de detalhe da obra "Ataque Barroco" de Marco Paulo Rolla, 2003. Foto: Rafael Adorján	81
Figura 37 - Fotografia da obra "Estado de espírito" de Marco Paulo Rolla, 1999 - 2001. Foto: Rafael Adorján	83
Figura 38 - Fotografia de detalhe da obra "Estado de espírito" de Marco Paulo Rolla, 1999 - 2001. Foto: Rafael Adorján	83
Figura 39 - Registro fotográfico da performance em vídeo "Confortável" de Marco Paulo Rolla, 1998. Foto: Rafael Adorján	83
Figura 40 - Registro fotográfico da performance em vídeo "Canibal" de Marco Paulo Rolla, 2004. Foto: Rafael Adorján	84
Figura 41 - Registro fotográfico da performance em vídeo "Canibal" de Marco Paulo Rolla, 2004. Foto: Rafael Adorján	84
Figura 42 - Fotografia da obra "Pic-nic" de Marco Paulo Rolla, 2000 Foto: Rafael Adorján	85
Figura 43 - Fotografia de detalhe da obra "Pic-nic" de Marco Paulo Rolla, 2000, Foto: Rafael Adorján	85
Figura 44 - Fotografia da obra "Pano de mesa" de Marco Paulo Rolla, 2000, Foto: Rafael Adorján	86
Figura 45 - Fotografia da obra "Roupa suja" de Marco Paulo Rolla, 2004 Foto: Rafael Adorján	86
Figura 46 - Fotografia de detalhe da obra "Roupa suja " de Marco Paulo Rolla, 2004, Foto: Rafael Adorján	86
Figura 47 - Registro fotográfico da performance em vídeo "Paisagem: folhas e pedras" de Marco Paulo Rolla, 2004, Foto: Rafael Adorján	87
Figura 48 - Fotografia da obra "No jardim" de Marco Paulo Rolla, 2003, Foto: Rafael Adorján	87

Figuras 49, 50, 51, 52 - Fotografias de vistas gerais da exposição "Cotidiano radical" de Marco Paulo Rolla (2015) Fotos: Edouard Fraipont, no Centro Cultural Caixa do Rio de Janeiro	88
Figura 53 - Frame do filme <i>Relatos selvagens</i> de Damián Szifron (2014) - primeira história - no avião	98
Figura 54 - Frame do filme <i>Relatos selvagens</i> de Damián Szifron (2014) - primeira história - avião caindo na casa dos pais	98
Figura 55 - Frame do filme <i>Relatos selvagens</i> de Damián Szifron (2014) - segunda história - reconhecimento	99
Figura 56 - Frame do filme <i>Relatos selvagens</i> de Damián Szifron (2014) - segunda história - a vingança da cozinheira	99
Figura 57 - Frame do filme <i>Relatos selvagens</i> de Damián Szifron (2014) - terceira história - provocação na estrada	101
Figura 58 - Frame do filme <i>Relatos selvagens</i> de Damián Szifron (2014) - quarta história - no banco	102
Figura 59 - Frame do filme <i>Relatos selvagens</i> de Damián Szifron (2014) - quarta história - carro rebocado	102
Figura 60 - Frame do filme <i>Relatos selvagens</i> de Damián Szifron (2014) - quinta história - negociação e chantagem	103
Figura 61 - Frame do filme <i>Relatos selvagens</i> de Damián Szifron (2014) - sexta história - noiva desconfiada	105
Figura 62 - Frame do filme <i>Relatos selvagens</i> de Damián Szifron (2014) - sexta história - noiva e cozinheiro juntos no terraço	105
Figura 63 - Frame do filme <i>Relatos selvagens</i> de Damián Szifron (2014) - sexta história - noiva sem reação	105
Figura 64 - Frame do filme <i>Relatos selvagens</i> de Damián Szifron (2014) - sexta história - humilhação na frente dos convidados	105
Figura 65 - Frame do filme <i>Relatos selvagens</i> de Damián Szifron (2014)- sexta história- paz restaurada, casamento efetivado	105
Figura 66 - Imagem da gravura 1 da série "The four stages of cruelty" de William Hogarth (1751)	110
Figura 67 - Imagem da pintura "Marriage a-la-mode" de William Hogarth (1743)	110

O mundo humano não está definido simplesmente pelo histórico, cultura, totalidade ou pela sociedade em conjunto, nem por superestruturas ideológicas e políticas. Está definido por um nível intermédio e mediador: a vida cotidiana.

Henri Lefebvre, *Crítica da vida cotidiana*.

1. Introdução

O tema do projeto inicial do mestrado tratava-se da análise de linguagens e poderes no consumo da arte. Pretendia ser um estudo aprofundado, dando continuidade ao tema da monografia de conclusão da graduação em História da Arte, intitulada "Obras de arte como estratégias mercadológicas", atrelando a arte às linguagens publicitárias, observando as relações que o artista deveria estabelecer para o comércio de suas obras, como fazer seu marketing pessoal, etc.

Contudo, ao longo do primeiro ano do mestrado, com a leitura da bibliografia das aulas com textos sobre o cotidiano, o sujeito contemporâneo, o poder social das imagens, a potência questionadora contida na arte, o foco do projeto foi se voltando para o estudo do cotidiano.

Também foi observado o crescimento do tema no próprio ambiente cultural vivido, através de filmes, exposições de artes visuais, que abordavam facetas cotidianas da vida.

Assim, o interesse de estudo foi totalmente redirecionado para a arte do cotidiano e não mais para o mercado da arte, que pareceu por vezes uma discussão já muito explorada pelos pesquisadores. Além disso, estudar a arte e o cotidiano se torna mais motivador, desafiador, pois vivemos inseridos em um contexto cultural-artístico muito rico e diverso, que precisa ser visto como ativador social, assim como nos encontramos em um tempo de tentativas de pequenas mudanças, graduais, no mundo.

Deste modo, o intuito foi fazer um estudo desta arte do cotidiano pensando uma questão em que os objetos de estudo apresentassem a cotidianidade de maneira diferente.

O desejo de estudar o cotidiano do ponto de vista radical aconteceu durante a observação da exposição do artista Marco Paulo Rolla, em 2015, na Caixa Cultural do Rio de Janeiro, intitulada *Cotidiano radical*. As imagens desconcertantes, chocantes e intrigantes suscitaram questões do naipe de "como somos absorvidos por elementos do cotidiano e não notamos?", "como não percebemos os problemas, pois estamos muito imersos na rotina em nosso cotidiano?", "como os gestos se tornam automáticos no dia-a-dia?" ou "como a arte pode elucidar, tornar o cotidiano atraente?". Tais indagações, aliadas à

vontade de pesquisar, levaram a buscar uma definição para este cotidiano radical visto na exposição de arte contemporânea.

Gostaria de ressaltar que se optou por uma introdução breve, que apresentasse o tema e as questões centrais sem esgotá-las, por acreditar que uma explanação longa poderia tornar o desenvolvimento redundante, sem funcionalidade na estrutura do trabalho. O detalhamento com a fundamentação teórica e a análise dos objetos que constituem o corpus da dissertação será estruturado ao longo de três capítulos.

Antes, porém, de enumerá-los é necessário pensar que, para buscar uma definição de cotidiano radical é preciso analisar o cotidiano em sua acepção mais ampla. Lembrar que está sujeito à força do hábito e à rotina da vida comum do dia-a-dia das pessoas comuns (*ordinary people*), mas que não se tratam de sinônimos.

Os hábitos são as ações repetidas de todos os dias, que acabam formando uma rotina. Esta rotina se difere do cotidiano porque aparece como cenário de impossibilidade de mudança. A rotina encontra-se dentro do cotidiano, mas este seria o conjunto de todas as ações, o que acontece diariamente, implicando pensamentos que carregam uma bagagem do passado, mas que vão se alterando de acordo com o tempo e a sociedade à qual está associado. Portanto, a cotidianidade expressaria o caráter humano de determinado povo em um tempo específico, que tem características semelhantes a todos os humanos e pequenas diferenças no tempo-espaço.

Há muitas ideias às quais podem ser associadas ao termo. Como destaca Maria do Carmo Brant de Carvalho no livro *Cotidiano: conhecimento e crítica* (2007), a vida cotidiana pode ser vista como:

a vida dos gestos, relações, e atividades rotineiras de todos os dias; um mundo de alienação; um espaço banal, da rotina e da mediocridade; o espaço privado de cada um, rico em ambivalências, tragicidades, sonhos, ilusões; um modo de existência social fictício/real, abstrato/concreto, heterogêneo/homogêneo, fragmentário/hierárquico; a possibilidade ilimitada de consumo sempre renovável; o micromundo social que contém ameaças e, portanto, carente de controle e programação política e econômica; um espaço de resistência, etc. (CARVALHO, 2007, p.14)

Contudo, não é possível buscar uma única maneira de descrever o cotidiano, porque, como veremos, ele é inapreensível, indeterminado, como assegura Maurice Blanchot, em "A fala cotidiana" (2007), mas seu estudo é uma

fonte permanente de informação e cenário de possibilidades de mudança dos indivíduos.

Assim, o presente trabalho começa analisando o interesse neste cotidiano que ficou evidente durante o período da modernidade, quando as grandes inovações tecnológicas provocaram mudanças na percepção do mundo e nos indivíduos.

No primeiro capítulo, analisaremos como este novo mundo de desenvolvimento das grandes cidades, ocupada pela multidão, é estranho para o indivíduo, que como observa Georg Simmel em "As grandes cidades e a vida do espírito" (1995), se torna *blasé*, com reservas, voltado para sua casa, fechado em sua interioridade e mais solitário. Também analisaremos como as trajetórias dos pedestres são importantes, pois ajudam na afirmação dos caminhos de suas vidas cotidianas.

No segundo capítulo procuro abordar como o cotidiano esteve presente e foi utilizado na arte, a partir dos panoramas, que foram os primeiros adventos tecnológicos que alteraram a percepção do olhar do homem moderno para o mundo e trouxeram o cotidiano para a arte, assim como o estudo da cotidianidade na literatura moderna, no cinema e nas artes plásticas, até o período contemporâneo, em que, após sucessivas decepções e perdas de utopias, a humanidade, assim como a arte, deixa de abordar as "grandes narrativas" (Jean-François Lyotard), aspectos e histórias grandiosas e se volta mais uma vez para o homem comum e seu cotidiano, como também destaca Jacques Rancière em *A partilha do sensível*(2005).

Por fim, no terceiro capítulo, procuro elucidar uma tentativa de conceituar este "cotidiano radical" a partir da análise de dois exemplos que partem de um cotidiano banal transformado em radical, que são a exposição de Marco Paulo Rolla *Cotidiano radical* (2015) e o filme *Relatos selvagens*, do argentino Damián Szifron (2014).

Primeiramente, pensei em utilizar três exemplos, sendo o terceiro o livro *101 experiências de filosofia cotidiana* do francês Roger Pol-Droit. Porém, com o desenvolvimento da pesquisa este objeto se mostrou um pouco destoante dentro da proposta, já que não se tratava propriamente da arte visual atuando sobre o observador, como os demais exemplos, mas uma outra vertente de pesquisa, do espectador tornando-se o agente e o produtor deste cotidiano radical.

Este aspecto, entretanto, poderá ser estudado em um outro momento, em pesquisa futura.

A partir destes exemplos, o trabalho procura então mostrar a importância de analisar, criticar e buscar um aprimoramento do cotidiano humano, gradualmente na vida, através da visão e ativação pela arte do cotidiano radical, atentando para o fato de que estamos partindo do campo de objetos concretos para estudar um conceito que se insere na arte e tempo atuais.

2. Um mapa para o cotidiano citadino

2.1- A cartola das modernidades

O período da modernidade caracterizou-se por uma nova visão de mundo, em que a razão seria o principal instrumento do homem, não mais guiado predominantemente pela religião. Aliado a esse pensamento também houve grande avanço tecnológico, que ficou conhecido como a era Industrial, juntamente com a ascensão de uma burguesia ao poder do Estado, que logo desenvolveria o sistema capitalista. Esse cenário industrial e econômico contribuiu para que a percepção do indivíduo fosse alterada, assim como seu olhar para a cidade, suas relações interpessoais e com sua interioridade. Assim, a vida cotidiana deste novo homem torna-se o principal interesse e tema da época.

Muitos autores como Walter Benjamin, no texto "Paris, a capital do século XIX" (1985), traçam um panorama da modernidade - no caso, na capital Francesa - sublinhando os principais aspectos de uma nova cidade, que passava por grandes transformações. A ideia que perpassa o pensamento da modernidade é a de novidade/curiosidade. O autor destaca o uso de materiais como o ferro, que possibilitou maiores deslocamentos, como o das locomotivas e mais adiante de pessoas. O mesmo material também começa a ser usado em vigas de sustentação, em construções para fins de trânsito.

Há um grande crescimento no espaço da arquitetura, que se emancipa da arte na figura do engenheiro. Ao pensar que as construções passam das mãos dos artistas para os engenheiros, observa-se que o tempo destas construções passa a ser mais rápido, já que, na relação do artista com a arquitetura há subjetividades que fazem com que esse artista fique imerso nas ideias e demore mais tempo para finalizar a obra. Em comparação, a relação que um engenheiro estabelece com uma construção é muito mais objetiva e técnica, visando à otimização do tempo e padronização das obras.

Deste modo, com as novas rotas ferroviárias e construções, a evolução mercantil teve um ritmo acelerado e surgiram as galerias, protegidas por vitrines feitas de vidro, outro material empregado na época. As galerias foram de extrema

importância dentro deste novo sistema de mundo.¹ Por lá, aconteciam encontros que fomentavam a vida social e também o comércio de mercadorias de luxo.

Com todas essas movimentações na cidade grande, a vida urbana começa a se centrar no cotidiano, e a arte se volta para os panoramas, que buscam retratar com maior fidelidade pinturas das cenas diárias da cidade. Foi uma espécie de revolução na relação entre arte e técnica, já que, pela primeira vez, um dispositivo coloca a experiência de imersão para o espectador, com seu corpo no centro da obra, circundado por esse panorama. Anteriormente, a experiência era puramente visual, como na apreciação de um quadro na parede.

Contudo, se por um lado a tecnologia trouxe inovações para a vida da cidade, assim como para a arte, por outro, a maior parte dessas criações são direcionadas para se transformarem em mercadorias, como destaca Benjamin:

No século XIX, tal desenvolvimento emancipou as formas configuradoras da arte, assim como no século XVI as ciências se livraram da filosofia. O início disso é dado pela arquitetura enquanto construção de engenheiro. Em seguida vem a fotografia enquanto reprodução da natureza. As criações da fantasia se preparam para se tornarem práticas enquanto criação publicitária. Com o folhetim, a poesia se submete à montagem. Todos esses produtos estão a ponto de serem encaminhados ao mercado enquanto mercadorias. (BENJAMIN, 1985, p.43)

Assim, as construções com olhar mais objetivo dos engenheiros, o desenvolvimento de maquinários, como na imprensa, que possibilitou uma tiragem maior de exemplares, inclusive de folhetins, e a facilidade de reprodução das fotografias, foram acompanhadas da ideia de transformação de produtos em mercadorias, e se relacionavam diretamente com as novas relações de trabalho, que tinham como prerrogativa a objetividade laboral em um sistema de linha de montagem.

Com a industrialização, o dono de uma fábrica passa a ter muitos trabalhadores, o trabalho é compartimentalizado, setorizado, e as produções são de grandes escalas. A relação do trabalho, que antes tinha ligação direta com a vida do trabalhador, agora distancia a atividade de sua vida cotidiana; trabalhar mexendo em máquinas faz com que o mesmo não veja muita relação desta com a vida pessoal, familiar.

Neste momento, há uma divisão entre a vida pessoal/social e o trabalho,

¹Como são destacadas em outros trechos do livro *Passagens*, do mesmo autor. (2006)

que com sua objetividade maquinal fazia com que o indivíduo não visse muita ligação deste com sua interioridade e suas relações interpessoais diárias. Ao pensar que o trabalho é um elemento que não se identifica com a vida das pessoas, era necessário criar desejos, produtos e atividades que tirassem essa impressão do trabalhador, evitando um mal-estar e trazendo um relaxamento para os mesmos.²

Na mesma época, também foram criadas as exposições nacionais da indústria com o intuito de reunir e apresentar estas tecnologias e inovações industriais, seguidas pelas exposições universais, que, para usar a expressão designada pela historiadora Margarida de Souza Neves, apresentavam as "vitrines do progresso" (1986) para o mundo.

As vitrines que ilustravam o avanço técnico representavam também uma forma de divertimento das classes trabalhadoras, pois eram vistas como as vitrines das galerias de luxo, frequentadas somente por burgueses, e como um momento de "emancipação" do trabalho. Segundo Benjamin, elas camuflavam o valor de mercadoria sob a forma de diversão:

As exposições universais transfiguram o valor da troca das mercadorias. Criam uma moldura em que o valor de uso da mercadoria passa para segundo plano. Inauguram uma fantasmagoria a que o homem se entrega para se distrair. A indústria de diversões facilita isso, elevando-o ao nível de mercadoria. O sujeito se entrega às manipulações, desfrutando a sua própria alienação e a dos outros. (BENJAMIN, 1985, p. 35)

A exposição Universal de 1867 é datada no texto como o momento mais brilhante dessa fantasmagoria da cultura capitalista.

Tendo em vista que teóricos como Benjamin já denunciavam uma mudança de valores simbólicos nas práticas diárias, outros estudiosos também voltaram seu foco de pesquisa para o cotidiano.

Henri Lefebvre, em 1947, retoma a teoria da alienação de Marx em sua *Crítica da vida cotidiana*, reconhecendo o cotidiano como território da totalidade humana. Como sublinha Michael Sheringham em *Travessias do cotidiano* (2006)³ a tradição moderna havia destacado as experiências privilegiadas, dentre as quais a própria Exposição Universal citada acima, em detrimento do cotidiano comum.

O que Lefebvre fez foi associar o cotidiano a um processo de compreensão crítica, para conseguir aos poucos alterá-lo, e que não dependesse de um momento

²É nesta época que o final de semana ganha destaque na vida social da cidade, com eventos especiais, como feiras e apresentações culturais.

³Texto original em inglês: "Everyday life - Theories and Practices from Surrealism to the Present"

decisivo, espetacular. Esse movimento passa necessariamente pelo processo de perceber a alienação, que consiste nas atividades que se tornam obstáculo para a realização do homem em sua totalidade na vida diária e a conseguinte desalienação:

O que Lefebvre chama de 'desalienação' - relativa liberdade de alienação - origina-se em tomar consciência da própria alienação. Voltando à sociologia, Lefebvre considera o trabalho recente sobre o lazer. Contra a tendência a vê-lo como um alívio da vida cotidiana, ele insiste na unidade dialética do trabalho e do lazer como elementos na totalidade mais ampla do cotidiano. O sentido de ruptura entre eles é então diagnosticado como um sintoma de alienação dentro da própria vida cotidiana e coloca o desafio de identificar os modos de contato ou interação entre estes vários elementos integrais. A vida cotidiana precisa tornar-se consciente de si mesma." (SHERINGHAM, 2006, p. 139)

Ao associá-lo com uma "fuga" à vida cotidiana, atribui-se ao lazer um valor especial, que torna o indivíduo alienado. Contudo, o lazer, assim como o trabalho, são facetas de uma totalidade de vida cotidiana do homem moderno. Ao perceber a alienação, o indivíduo seria capaz de pensar e atuar de maneira diversa em sua vida diária.

Pode-se dizer que um personagem que surge nessa época de grande efervescência nas cidades, o *flâneur*, seria um indivíduo desalienado. A *flânerie* era o ato de perambular e observar o que acontecia ao redor, na multidão, na cidade. Um movimento de ócio se opondo ao tempo do trabalho capitalista burguês, das regras e padrões de comportamento da época.

Para alguns estudiosos⁴, a atitude do "*flâneur* é um ato de resistência cultural, sinaliza, à sua maneira, a busca de uma nova identidade, em um mundo onde o fragmentário, o microcosmo, as nuances e os detalhes perderam algo de seu antigo fascínio." (SALLES, 1999, p.15)

Outros autores, como Baudelaire, em *O pintor da vida moderna*, escrito em 1863, destacam a tentativa de artistas, como no papel do pintor nesta época, tentando trazer em suas obras as simplicidades da vida em meio à correria de um sistema de produção-consumo, atrelado a uma corrida contra o relógio: "Há na vida ordinária, na metamorfose incessante das coisas exteriores, um movimento

⁴Para saber mais sobre o *flâneur* ver: Benjamin em *Passagens* (2006) e Willi Bolle em *A metrópole: Palco do flâneur* (1994).

rápido que exige do artista idêntica velocidade de execução." (BAUDELAIRE, 2010, p. 853)

Era um desafio para os artistas produzirem dentro deste sistema que exigia cada vez mais uma rapidez de percepção, pensamento e criação.

O pintor citado, Constantin Guys, retrata gestos, traços do rosto em retratos, roupas de época, figuras importantes como o militar, eventos, bailes, etc. Além disso, o autor destaca que Constantin gosta de estar no meio das pessoas. No caso, esse personagem citado, também possuía para Baudelaire um traço de *flâneur*. Ele descreve seu mundo:

A multidão é seu universo...Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. O observador é um príncipe que frui por toda parte o fato de estar incógnito. (BAUDELAIRE, 2010, pág. 857)

Se por um lado estar em meio à multidão trazia o privilégio de camuflar-se, o sujeito poderia observar e fazer coisas sem ser descoberto, por outro lado, a multidão provocava uma sensação da perda do indivíduo, que virava apenas mais uma cabeça, com sua identidade diluída em meio à massa que movia as ruas diariamente.

Um conto que exemplifica essa relação do indivíduo que se torna invisível nas ruas e a mudança no cotidiano da cidade é *O homem da multidão*, de Edgar Allan Poe, escrito em 1840. A história descreve um homem sentado em uma cafeteria, que fica lendo os passantes na rua, tentando imaginar que personagens são esses dentro desta sociedade, seus empregos e que características de personalidade possuem. Ele faz descrições dos trajés, dos trejeitos, das atitudes, como, por exemplo, quando apresenta os personagens:

Os jogadores - e não foram poucos os que pude discernir - eram ainda mais facilmente identificáveis. Usavam trajés dos mais variados, desde o colete de veludo, o lenço fantasia ao pescoço, a corrente de ouro e os botões enfeitados (...) Havia, ademais, dois outros traços característicos que me possibilitavam identificá-los: a voz estudadamente humilde e a incomum extensão do polegar, que fazia ângulo reto com os demais dedos. (POE, 1986, p. 133)

À medida que a noite chega, o narrador observa que os tipos de pessoas que frequentavam os lugares foram mudando e ficou mais intrigado em decifrá-

los, "porquanto a hora tardia arrancava de seus antros todas as espécies de infâmia" (POE, 1986, p.135). Sua curiosidade aumentava ao ver os semblantes semi-iluminados, por entre as luzes a gás e às sombras das velas que cortavam os caminhos. Ele se depara com um senhor, que cruzou seu olhar, o qual lhe pareceu ter uma vida muito interessante, porém suas expressões traziam incógnitas, as quais instigaram o mesmo a segui-lo pela cidade: "Senti-me singularmente exaltado, surpreendido, fascinado. Que extraordinária história - disse a mim mesmo - não estará escrita naquele peito!" (POE, 1986, p.135). O homem, um senhor de aparentemente sessenta e cinco anos tinha lhe despertado muitas ideias dentre as quais, a de cautela, de indignação, de avareza, de frieza, malícia, entre outros. O narrador persegue o senhor por todo seu caminho, com cautela, de modo que não fosse visto pelo mesmo, e sublinha que "a agitação, os encontrões e o zum-zum" que moviam a cidade eram acompanhados de um sentimento de solidão demonstrados pelos transeuntes: "Outros, formando numerosa classe, resmungavam e gesticulavam consigo mesmos, como se se sentissem solitários em razão da própria densidade da multidão." (POE, 1986, p.132) O idoso faz um longo percurso, percorrendo becos, ruas e avenidas populosas, enquanto olhava as ofertas e abria caminho na multidão, nas praças, feiras, lojas, teatro. Repete por vezes os caminhos, mas sem um propósito, o que intriga mais ainda o narrador, que é levado a um bairro afastado do centro de Londres, descrito como sendo esqualido e triste: "A desolação pervagava a atmosfera. No entanto, conforme avançávamos, ouvimos sons de vida humana e, por fim, deparamos com grandes bandos de classes mais desprezadas da população londrina vadiando de cá para lá." (POE, 1986, p.138) Por fim, amanhece, o velho retorna seu caminho, mas continua a perambular. O homem então desiste de tentar decifrá-lo: "Este velho - disse comigo, por fim - é o tipo e o gênio do crime profundo. Recusa-se a estar só. É o homem da multidão." (POE, 1986, p.139)

Este homem da multidão, que não se deixa ler, também denota confusão de seu estado interior, já que não expressa claramente nenhuma emoção ou reação. Sendo assim, é necessário um olhar mais atento para a interioridade deste sujeito, para compreendê-lo melhor em seu cotidiano.

2.2- Uma lupa sobre o homem da cidade

Como observado no conto de Poe referido acima, a cotidianidade da cidade grande com seus diversos ambientes e variedades de personagens provoca muitas emoções e sentimentos difusos nas pessoas, entre os esbarrões e encontros pelas ruas agitadas.

Segundo Georg Simmel, no texto "As grandes cidades e a vida do espírito" (1995), no século XIX, esse indivíduo que se sente diluído na multidão também reivindica a liberdade de sua particularidade humana. Contudo, a divisão do trabalho pela indústria torna esse desejo quase impossível, já que o trabalho só se torna viável por uma complementação de funções diferentes, exercidas em conjunto.

Simmel vê como o grande problema da vida moderna a vontade do indivíduo de preservar sua autonomia e peculiaridade frente aos valores maiores da sociedade urbana, pautada na rapidez das tecnologias. Esse sujeito não quer ser "nivelado e consumido em um mecanismo técnico- social." (SIMMEL, 1995, p.577)

Segundo o autor, com o ritmo acelerado das inovações tecnológicas, há também a "intensificação da vida nervosa", que ocasiona mudança muito rápida entre as impressões internas e externas no interior cognitivo do homem. No livro *A janela de esquina do meu primo*, de E.T.A. Hoffmann (escrito em 1822), o narrador descreve a vida de seu primo escritor, que acometido por uma paralisia, observa o mundo de sua janela panorâmica, em frente à praça do mercado da cidade. A janela para o primo era seu consolo, pois ali via o movimento, as pessoas, os produtos, cores, sons, luzes, imaginava e criava a vida da cidade e seus personagens, a partir de sua observação. Quando o narrador lhe faz uma visita, seu primo ressalta a importância da visão, do olhar cauteloso para esse mundo que de longe "parecia uma única massa humana, bem concentrada, de forma que se poderia pensar que uma maçã atirada do alto jamais conseguiria chegar ao chão." Em seguida lhe diz que vai tentar ensiná-lo a "arte de enxergar", pois o olhar fixo propiciava o enxergar nítido dentro deste mundo diverso. (HOFFMANN, 2010, p. 13)

Ao comparar a história de Hoffmann com a de Poe observa-se a mudança no cotidiano, que passa, como destaca Jeanne Marie Gagnebin, do regime estético da visibilidade para a tatibilidade⁵. No conto de Hoffmann, o primo que observa tudo da janela, vê através de um dispositivo, uma luneta, que o possibilita enxergar os detalhes da vida nas ruas, fazendo-o notar as aproximações corporais entre os passantes, ou como Benjamin empregou, os choques entre os viventes da cidade. Ainda assim, esta observação não conta com a interação corporal. No conto de Poe, este homem desce à rua e observa de perto, sente na pele, através dos choques, as interações entre os indivíduos deste cotidiano urbano, saindo do estado meramente contemplativo do homem que observa a rua da janela para o ser mais ativo, que vive a rua.⁶

Gagnebin entende que, a noção de memória do corpo em Proust⁷ foi essencial para compreender a tatibilidade em Benjamin, através dos conceitos de hábito e atenção:

*Em busca do tempo perdido*⁸, segue o ritmo binário do habituar-se para que não se sofra demais...e de um repentino estado de atenção, despertado por algo novo que emerge e quebra a monotonia instalada pelo hábito (monotonia que também pode se tornar sinônimo de tédio, de amortecimento de percepção). (GAGNEBIN, 2014, p.171)

Desta maneira, a implementação de um hábito era a maneira do indivíduo estabelecer certo controle sobre o que lhe acontecia em um mundo com muitos estímulos e choques corporais, assim como a atenção, que alterava a percepção destes estímulos, não deixando que a mesma ficasse em um estado de tédio, pelo exercício do hábito.

A imagem a seguir, ilustração para o conto *A janela de esquina do meu primo* de Hoffmann, ao apresentar uma colagem, expressa a diversidade de construções e personagens que habitavam as cidades grandes na modernidade, assim como o processo industrial que caracterizou o momento, a linha de

⁵ Referindo-se ao conceito de Benjamin de "recepção tátil e recepção ótica".

⁶ O advento do panorama faz esta mudança na arte, que deixa de ser contemplativa e passa a um novo tipo de arte, onde o corpo do observador está imerso, no centro da ação.

⁷ Proust entende que há uma evocação de imagens pela memória involuntária, que provém de uma sensação primária, antes da formação do visível, que é a sensação tátil. Assim, ao sentir o cheiro, ou comer algo, sua lembrança poderia, por exemplo, lhe remeter à uma imagem de sua infância.

⁸ Obra romanesca de Marcel Proust.

montagem⁹. A mesma característica da indústria representava também o caráter formador daquela sociedade:



Figura 1. Ilustração de Daniel Bueno para o livro de E.T.A Hoffman, traduzido por Maria Aparecida Barbosa pela Cosac Naify (2010)

Ao comparar este homem da cidade grande com o homem do campo, nota-se que o primeiro está sujeito a uma infinidade de estímulos, que não existem no ambiente campestre, como as diversas construções e o trânsito das ruas. Assim, o cidadão tem um modo psicológico diferente de encarar a vida. Não consegue ter um ritmo de vida mais lento e uniforme, que permite que apreenda suas relações de modo anímico e sentimental (como o homem do campo faz). Reage com o entendimento, que, de todas as forças, é a mais capaz de adaptação.

Por isto, cria uma proteção contra o meio exterior que provoca mudanças o tempo todo. "Com isso, a reação àqueles fenômenos é deslocada para órgão psíquico menos sensível, que está o mais distante possível das profundezas da personalidade."(SIMMEL, 1995, p.578) Preserva desta maneira a vida subjetiva contra as coações da cidade grande.

⁹ Observando que a colagem é um tipo de montagem.

O entendimento e o caráter econômico tendem a objetivar o tratamento não só das coisas, como dos homens. Assim, como afirma Simmel, o homem pautado pelo entendimento é indiferente a tudo que é individual, assim como o dinheiro, que indaga pelo que é comum a todos, o valor de troca. A cidade grande produz para um mercado, onde produtores e fregueses são desconhecidos. Essa objetividade resulta em um "egoísmo econômico".

O espírito moderno contábil seria refletido em todas as áreas da vida, resultando em uma engrenagem de relações e atividades, dentro de um sistema temporal de pontualidade fixa e "supra objetivo", onde o mais íntimo do indivíduo é modificado para atender ao mundo técnico.

Segundo o autor, a cidade grande propicia um fenômeno anímico, reflexo subjetivo da economia monetária: o caráter *blasé*, descrito como:

(...) uma vida desmedida de prazeres torna *blasé*, porque excita os nervos por muito tempo em suas reações mais fortes, até que por fim eles não possuem mais nenhuma reação, também as impressões inofensivas, mediante a rapidez e antagonismo de sua mudança forçam os nervos a respostas tão violentas, irrompem de modo tão brutal de lá para cá, que extraem dos nervos sua última reserva de forças e, como eles permanecem no mesmo meio, não tem tempo de acumular uma nova. A incapacidade, que assim se origina, de reagir aos novos estímulos com uma energia que lhes seja adequada é precisamente aquele caráter *blasé*.(SIMMEL, 1995, p. 581)

Deste modo, em resposta aos muitos estímulos diários, sua essência é o enfraquecimento diante da distinção das coisas, que acabam sendo sentidas como nulas, iguais, sem importância. É um caráter nivelador de todas as coisas, particularidades e valores. O *blasé* é a não reação. O indivíduo se acomoda aos conteúdos e formas de vida da cidade grande, buscando uma auto-preservação. Porém, ao mesmo tempo, desvaloriza também o mundo objetivo, que deveria ser valorizado na lógica monetária, ocasionando uma confusão e depreciação de sua personalidade, já que não valoriza nada.

Assim sendo, a atitude do homem na cidade grande para com os outros é a de reserva. Este homem pode sentir aversão, estranheza pelos outros e transfere suas reservas de interioridade para o ambiente privado. Benjamin¹⁰ já dizia que o homem da cidade lutando contra o ambiente tecnicamente armado, construiria seu refúgio no lar:

¹⁰ No texto *Paris, capital do século XIX*, escrito em 1939.

O homem privado, realista no escritório, quer que o *interieur* sustente as suas ilusões. Esta necessidade é tanto mais aguda quanto menos ele cogita estender os seus cálculos comerciais às suas reflexões sociais. Reprime ambas ao confirmar o seu pequeno mundo privado. Disso se originam as fantasmagorias do "interior", da interioridade. Para o homem privado, o interior da residência representa o universo.(BENJAMIN, 1985, p. 37)

Este homem, que pertence à classe burguesa, como tem dificuldade diante da rapidez das ruas e do maquinário no trabalho, transfere seus desejos para a casa, criando seu mundo particular. Seu cotidiano se relaciona então com objetos que lhe tragam a ilusão de conforto e comodidade.¹¹

De acordo com Simmel, a reserva e a indiferença são condições necessárias para a independência do sujeito em meio à multidão. Nela, a proximidade corporal se contrasta com a distância espiritual entre aqueles que se esbarram, originando a solidão na multidão.

Pode-se dizer que, o homem hoje, da cidade grande, se assemelha muito mais ao personagem do *dândi* do que ao personagem do *flâneur*. Em sua dificuldade de se colocar de acordo com sua personalidade na cidade, ele tende a querer se distinguir para ganhar a consciência do círculo social, gerando assim tendências como o exclusivismo, preciosismo, caprichos, que muitas vezes são a única forma que o indivíduo tem de aumentar sua auto-estima e preencher um vazio. Como o *dândi*, quer se sentir orgulhoso e ser reconhecido. Procura atingir isso muitas vezes através da aquisição de objetos que o façam sentir importante e especial.¹²

Já a natureza do *flâneur* é a dos encontros, nas ruas, hoje evitadas também pelo aumento da violência. Com o sonho do automóvel o homem deixou de andar a pé. O *flâneur* é um curioso, não está preocupado em consumir, como o contemporâneo¹³:

"Ele é um ótico. Registra e tem consciência da rua, e só se sente em casa na multidão." (Renato Cordeiro Gomes)

¹¹ Em certa medida, esse homem blasé, que se relaciona com reserva, identifica-se com a figura do *dândi*, citada por Baudelaire em *O pintor da vida moderna* (2010), segundo o qual:

"A figura do *dândi* implica uma quintessência de caráter e uma compreensão sutil de todo mecanismo moral deste mundo; mas, por outro lado, o *dândi* aspira à insensibilidade." (Baudelaire, 2010, p. 857) O *dândi* possui um ar de superioridade, uma preocupação em se distinguir, um culto de si mesmo, uma atitude fria e não demonstra emoções, como observamos no homem da cidade grande, na contemporaneidade.

¹² Ao agir assim, o homem torna seus encontros cada vez mais breves. Quer apenas estar presente, não quer encontros profundos, não gosta do anonimato.

¹³ No texto *Por onde anda o flâneur?*, de Eliane Salle (1999).

"A gratuidade da experiência, o olhar pelo prazer de ver, a curiosidade e a fruição se perderam. As pessoas atuam hoje de uma forma muito mais utilitária." (Beatriz Jaguaribe)

"O *flâneur* tem que ter o encantamento da multidão, estar inebriado por ela. Hoje a multidão está na rua apenas indo ou vindo para o trabalho." (Renato Cordeiro Gomes)

Hoje, o homem não tem mais o prazer de andar na rua, se sente acuado, com medo. A rua para o *flâneur* era um ambiente acolhedor, de descobertas. Hoje é vista como opressora, pelos grandes arranha-céus, gigantes outdoors, cheios de conteúdos voltados para o mercado, além da violência gerada pelas desigualdades sociais, que leva milhares a viverem e vagarem pelas ruas. Não há mais o prazer da observação gratuita, os indivíduos estão atrelados aos relógios, não percebem mais o ambiente ao redor e os outros pedestres são apenas vultos que passam despercebidos. Há um espírito mais materialista. Pessoas são dotadas de conhecimentos e objetos, mas seu desenvolvimento espiritual teve um retrocesso. Falta espiritualidade, delicadeza e idealismo. A cidade grande tem um caráter técnico e a vida é composta de conteúdos impessoais.

Ao observar que os apontamentos que Georg Simmel fez sobre a modernidade ainda persistem, e para pensar em uma maneira de modificar o estado de interioridade desse homem, é necessário ver como acontece sua relação diária com a cidade que habita.

2.3- Os passos do pedestre

Ao pensar na característica citada anteriormente, da individualidade presente hoje na sociedade contemporânea, pode-se associá-la à estrutura que forma a cidade grande.

Diante de enormes arranha-céus, pessoas se tornam pequenas, na massa de caminhantes da cidade. Porém, do alto de um desses prédios, há o prazer de ver o todo, ganha-se um olhar de um Deus. Michel de Certeau no texto *Andando na cidade* (1994) diz que o desejo de ver a cidade do alto precedeu os meios para fazê-lo. Os pintores Renascentistas trouxeram uma nova perspectiva, a janela, um olhar totalizante, que continua até hoje. Sobre o observador ele diz: "Sua elevação

o transfigura num voyeur. Coloca-o à distância. Transforma o mundo encantatório pelo qual ele foi "possuído" num texto diante de seus olhos." (CERTEAU, 1994, p. 21) Esse olhar consegue imobilizar a cidade móvel¹⁴, e ao observar os pedestres, nota que:

(...) corpos acompanham resolutamente um "texto" urbano, que escrevem sem serem capazes de lê-lo. Esses praticantes fazem uso de espaços que não podem ser vistos; o conhecimento que têm destes é tão cego quanto o dos amantes abraçados." "É como se as práticas que organizam uma cidade febril se caracterizassem pela cegueira. As redes dessas escrituras que se movem e se entrecruzam compõem uma história múltipla sem autor nem espectador, formada de fragmentos de trajetórias e alterações de espaço: em relação as representações, permanece diária e indefinidamente outra. (CERTEAU, 1994, p. 23)

Se por um lado a cidade se estrutura em práticas cegas, em espaços que os cidadãos não conseguem ver, por outro, Certeau acredita que são os passos destes pedestres que constroem a cidade. Não são localizados, mas se espacializam. No texto *A fala dos passos perdidos* (1994) ele explica que o pedestre seleciona seu caminho:

E se, de um lado, ele torna efetivas algumas somente das possibilidades fixadas pela ordem construída (vai somente por aqui, mas não por lá), do outro aumenta o número dos possíveis (por exemplo, criando atalhos ou desvios) e os dos interditos (por exemplo, ele se proíbe de ir por caminhos considerados lícitos ou obrigatórios). Seleciona portanto. (CERTEAU, 1994, p. 178)

O caminhante não só escolhe seu caminho, mas faz outras relações, através de uma "geografia poética", com a criação de metáforas e pontos de encontro imaginários:

(...) a função de articular uma segunda geografia poética além da geografia do sentido literal, proibido ou permitido. Elas insinuam outras estradas na ordem funcionalista e histórica do movimento. O caminhar os acompanha: Preencho esse grande espaço vazio com um belo nome. (CERTEAU, 1994, p. 29)¹⁵

Assim, nomes próprios de ruas perdem seu valor, mas não a capacidade de significação para o passante. Tornam-se espaços liberados, que podem ser ocupados.

Ele reforça que não é possível reduzir as diversas relações com os percursos de acordo com o traçado gráfico de um mapa: "A caminhada afirma, lança suspeita, arrisca, transgride, respeita etc., as trajetórias que fala"

¹⁴Mesmo olhar descrito pelo primo em *A janela de esquina do meu primo*, que consegue perceber detalhes e minúcias, que passam despercebidas às pessoas ao nível do chão, em meio a multidões.

¹⁵ No texto *Andando na cidade*, 1994.

¹⁶(CERTEAU, 1994, p. 179). A "enunciação do pedestre" altera a geografia da cidade, planejada por um urbanismo funcionalista, e passa a ter significações e usos pessoais para os mesmos.

Para entender melhor a relação do homem com a cidade é preciso investigar o seu cotidiano, para perceber como ele pode alterar a estrutura da sociedade.

Logo no começo do texto *A fala cotidiana* (2007), Maurice Blanchot sugere certa dúvida sobre a definição do termo cotidiano:

O cotidiano: o que há de mais difícil a descobrir. Numa primeira aproximação, o cotidiano é aquilo que somos em primeiro lugar e o mais frequentemente: no trabalho, no lazer, na vigília, no sono, na rua, no privado da existência. O cotidiano somos portanto nós mesmos costumeiramente. (BLANCHOT, 2007, p. 235)

Se o cotidiano está em todos os setores da vida e na constituição dos indivíduos, e se estes são seres subjetivos, com muitos reflexos, o cotidiano não possui uma verdade única. Ele se abre tanto à história assim como para a vida privada. Ele escapa, segundo Blanchot, quando há a tentativa de recuperá-lo ao nível do próprio cotidiano, perdendo sua força de alcance:

ele não é mais aquilo que se vê, mas aquilo que olha e se mostra, espetáculo e descrição, sem nenhuma relação ativa. O mundo inteiro nos é oferecido, mas por meio do olhar. Estaremos livres da preocupação com os acontecimentos assim que tivermos posto sobre a sua imagem um olhar interessado, em seguida simplesmente curioso e, por fim, vazio, mas fascinado. (BLANCHOT, 2007, p. 238)

E assim, o homem se fecha protegido no lar, ouve e vê as notícias do mundo, com a certeza de que não vai ser modificado pelas mensagens.

Para o autor, o cotidiano tem uma essência perigosa. Ele é humano, está na rua. Escapa, porque não tem um sujeito definido, é o homem da rua, qualquer, que vive. E esse homem se mantém no anonimato. "No cotidiano não temos mais nome, temos pouca realidade pessoal e quase não temos uma figura, assim como não temos determinação social para sustentar-nos ou encerrar-nos." (BLANCHOT, 2007, p.241)

Se o cotidiano na cidade é ambíguo, o homem que o habita também o é. O homem contemporâneo, sobretudo, oscila no movimento entre se sentir pertencendo a um grupo e querer se sentir único.

¹⁶ No texto *A fala dos passos perdidos*, 1994.

O filme *O homem das multidões* de Cao Guimarães (2013), retrata este movimento paradoxal de pertencimento e isolamento ao qual o homem se encontra no universo urbano. Os protagonistas, Juvenal e Margô, trabalham no metrô na cidade de São Paulo. Apesar de Juvenal ser maquinista e levar milhares de pessoas diariamente, vive solitário, em um apartamento que não possui quase móveis e poucos objetos e tem como única amiga, Margô, que é controladora de fluxo dos trens, e também vive solitária apesar de ter um noivo, com o qual só fala por mensagens no computador ou no telefone celular. Ao mesmo tempo em que se procuram não aprofundam sua relação, que fica muito na superfície, em assuntos triviais da vida cotidiana, como um almoço na pausa do trabalho ou uma conversa sobre o tempo. O filme é lento, mostra os rituais cotidianos em tempo real dos personagens, causando certa angústia a quem assiste. Apesar de estarem na cidade mais agitada do Brasil, suas vidas parecem não ter muita graça. É curioso notar que, enquanto Margô busca uma aproximação mais sensível, pedindo para que o amigo seja seu padrinho de casamento, Juvenal se mantém distante.

Nas imagens do filme a seguir, nota-se que, apesar de amigos, existe um abismo corporal e fuga de olhar entre Juvenal e Margô. Além disso, é notória a ausência de objetos, móveis, a casa parece fria, escura, sem vida, enquanto a janela reflete os prédios que os rodeiam.



Figura 2 e 3. Frames do filme "O homem das multidões" denotam a distância corporal e desvio de olhar entre os personagens Juvenal e Margô

Ao mesmo tempo em que vive sozinho Juvenal parece não se importar com as coisas, em não ter quase nada, nem ninguém. É como se afirmasse que sua casa é fora, na rua, onde há mais vida e agitação. Assim, vaga pela cidade a esmo, contudo, parece não ter sentimentos, nem medos, nem expectativas. É como o homem da multidão de Edgar Allan Poe, alguém que não se deixa decifrar.¹⁷



Figura 4. Capa do filme "O homem das multidões" de Cao Guimarães (2013) - O mesmo homem indecifrável do conto de Edgar Allan Poe do séc. XIX.

Por ser tão enigmático, o homem da rua assusta o homem de governo; é o mais ateu de todos, escapando a qualquer autoridade, e por isso tem um potencial para se tornar político. O homem de governo prefere o homem em casa, alegra-se, pois é "hábil em fazer dormir em nós o cidadão para manter desperto, na meia-luz de uma meia-sonolência, apenas o infatigável espectador de imagens." (BLANCHOT, 2007, p.239) O homem na rua é mais ativo e destemido.

Esse cotidiano contraditório "é o inacessível ao qual sempre se teve acesso." (BLANCHOT, 2007, p.245) Isso porque é algo que é vivido, mas no

¹⁷ A música final que encerra o filme "Copo Vazio" de Gilberto Gil (1974) metaforiza as dificuldades vividas durante a repressão da ditadura militar no Brasil, falando sobre as coisas sutis, transcendentais, que se solidificam e ficam rarefeitas na vida:

"É sempre bom lembrar
Que um copo vazio
Está cheio de ar.
Que o ar no copo ocupa o lugar do vinho,
Que o vinho busca ocupar o lugar da dor.
Que a dor ocupa metade da verdade,
A verdadeira natureza interior
Uma metade cheia, uma metade vazia."

A música, no contexto do filme, retrata o estado de ânimo do homem das multidões, com sua vida ao mesmo tempo lotada de coisas, como a cidade, o fluxo de pessoas com quem trabalha, e a rarefação de sua interioridade, a solidão de suas relações sociais.

momento em que se vive não nos pertence mais, e é algo que já estava no passado e que sempre retorna. Sendo assim, não significa nada. É um traço humano e o que importa é o sentido que o indivíduo dá a ele.

Como já foi destacado pelos exemplos citados, a arte foi muito importante para a compreensão e estudo deste cotidiano da modernidade e tornou as imagens de um novo mundo mais palpáveis aos indivíduos.

A seguir, será abordado de que maneira os movimentos da arte, literatura e cinema contribuíram neste entendimento, como foram afetados pela técnica, pelo mercado, como alteraram a percepção do observador, assim como o retorno do interesse pelo cotidiano hoje.

3. Arte cotidiana: espelho do mundo

3.1- Visões panorâmicas

Se a cidade grande despertava o desejo de onividência nas pessoas dentro de suas casas ou do alto de um prédio, o consequente voyerismo¹⁸ realizado pelas janelas também tem seu reflexo na arte.

Avanços tecnológicos possibilitam o advento dos panoramas, que, como primeiro dispositivo de imagens de imersão, no século XVIII, mudam a relação do observador com a obra de arte, trazendo a experiência do campo puramente visual para seu corpo, que também passa a integrar a obra.

Os panoramas eram constituídos por pinturas murais circulares, ao redor de uma plataforma central (o tamanho era aproximadamente de um prédio de dois a três andares) na qual os espectadores podiam observar grandiosas paisagens e cenas da história.

Conforme o passar do tempo, o aperfeiçoamento de maquinário permitiu a evolução dos mesmos (outros eram compostos não mais de pinturas, mas fotografias e imagens cinematográficas). As plataformas foram substituídas por uma cenografia que ambientava trens e navios, acompanhada de decoração específica, que davam a ilusão de movimento e imersão total ao indivíduo, que ficava no centro de toda a ação.

Como André Parente destaca, em seu texto *A arte do observador* (1999), um exemplo, o *Mareorama*, apresentado na Exposição Universal de 1900, demonstra bem o realismo buscado por estes dispositivos:

Com o *Mareorama*, o espectador viaja entre as paisagens as mais representativas entre Marselha e Yokohama, passando por Nápoles, Ceilão, Singapura e China. A plataforma disfarçada em navio transatlântico com 70 metros de comprimento e podendo acolher até 700 pessoas, repousa sobre um sistema de suspensão *Cardan* para simular o balanço das ondas. Os atores executavam as manobras de navegação enquanto um sistema de ventilação propagava odores marinhos e a luz era alterada criando o efeito do cair da noite ao final da viagem. Um espetáculo verdadeiramente total que não deixava nada a desejar aos atuais parques temáticos. (PARENTE, 1999, p. 126)

¹⁸ Foucault indica como sendo um meio de controle da sociedade, a visão panóptica, aplicada às instituições, como os presídios, analisados em *Vigiar e Punir* (1975).

O *Mareorama* comprova a grandiosidade desses inventos, que além das grandes dimensões e materiais pesados, industriais, apresentava uma verdadeira cenografia com efeitos de luz e aromas, abrigando centenas de pessoas de uma só vez, tornando a experiência o mais real possível:

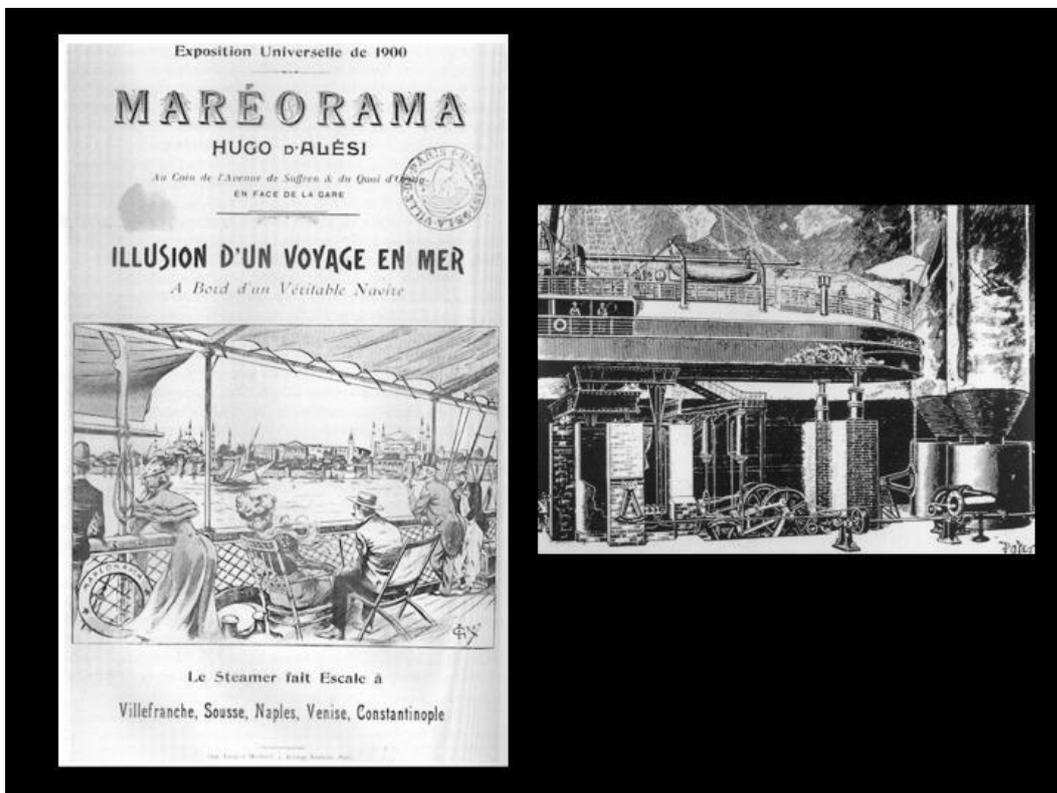


Imagem 5. Cartaz da propaganda do Mareorama apresentado na Exposição Universal de 1900, promete a ilusão de uma viagem ao mar para cidades como Constantinopla e Veneza. Ao lado, o mecanismo de funcionamento do mesmo.

De acordo com o autor, a aceitação do panorama acontece porque a forma de interação do indivíduo é semelhante ao modo do mesmo conhecer o mundo: como se estivesse no seu centro. Outra questão é a tensão que cria para o espectador, que oscila entre se deixar levar pela ilusão e se distanciar dela, vivendo a imagem como sendo dupla: "imagem da pintura e imagem do corpo, se relacionam, se transformam, se hibridizam, juntas, em um movimento paradoxal." (PARENTE, 1999, p.127)

É importante frisar, como coloca Jonathan Crary em *Técnicas do observador - visão e modernidade no século XIX* (1990), o momento da modernidade como a grande virada na relação do observador com a imagem, já que a câmara escura que tornava o espectador passivo e com visão objetiva é

substituída por recursos, como o panorama (e depois o cinema), que colocam esse espectador em uma posição ativa, interagindo mais com a obra através de seu corpo, absorto no ambiente criado, e por isso, tendo uma visão mais subjetiva, ligada à sua experiência sinestésica.¹⁹ Crary acredita que a arte e o entretenimento fariam a reorganização do conhecimento e práticas sociais que mudaram as capacidades de produção, cognição e de modos do ser.²⁰

3.2 - Leituras modernas

Um dos principais meios de compreender essas mudanças modernas foi a literatura. Com a revolução industrial, a imprensa se desenvolveu e atraiu muitos leitores tanto desta burguesia privilegiada, como as pessoas comuns que buscavam entender as mágicas inovações.

O principal pano de fundo, como já citado anteriormente, era o cotidiano citadino, que começou então, a ser pensado a nível representacional, originando diferentes gêneros de representação.

¹⁹A relação do homem com a imagem continua sendo alterada, primeiramente pelos computadores, agora pelos celulares, óculos 3D, que proporcionam uma imersão cada vez maior da pessoa para o ambiente virtual, desconectando-a de sua realidade. Esta relação, ao que tudo indica, parece de fato não apenas dar a ilusão do indivíduo no centro do mundo, mas realmente colocá-lo, controlando as imagens e funções da máquina, como a exemplo do *Google Glass*, que possibilita tirar fotos ou gravar vídeos com um simples movimento de cabeça ou uma frase. Em 2014, a *Samsung* registrou a patente da criação de lentes de contato inteligentes, que projetariam imagens diretamente no olho do usuário (porém, conectada a um dispositivo externo), permitindo entre outras funções, tirar fotos com apenas uma piscada de olho. Apesar da patente não há ainda nenhum indício que indique a viabilidade do projeto, devido à questão de ser invasiva e comprometer a privacidade das pessoas, que podem ser filmadas ou fotografadas sem conhecimento. Sobre essa tentativa de realidade aumentada de forma praticamente invisível, pode-se fazer um paralelo com o episódio "*The entire history of you* (toda a sua história)", da série *Black Mirror* (2011), que retrata a vida de Liam, que vive em um futuro todo automatizado e informatizado onde as pessoas são capazes de controlar suas memórias (e também são controladas pelo governo), através de um dispositivo que projeta imagens no olhar (acoplado a um dispositivo granular implantado atrás do ouvido). É como se tivesse acesso a arquivos de *back-up* do cérebro (que são pagos), para rever suas ações em detalhes, podendo identificar erros ou ficar vivendo de boas recordações em momentos tediosos ou infelizes. A série do Netflix retrata com ar premonitório o extremo das relações entre o homem e a tecnologia e o quanto ela pode ser nociva à humanidade.

²⁰ Walter Benjamin em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1987), já indicava que as mudanças nas condições de produção seriam refletidas na cultura e que os novos conceitos modernos poderiam ser utilizados para reformular a atitude na política artística, como por exemplo, através do cinema. Ao mesmo tempo, o autor indica não ser possível esta revolução através do cinema enquanto o mesmo estiver atrelado à indústria de entretenimento capitalista.

Como destaca Margaret Cohen no texto "A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos" (2004), com a coleção de vários volumes *Le livre descent-et-un* (1831), Ladvoat inaugura o gênero efêmero, que Walter Benjamin denominou "literatura panorâmica", comparado-a ao meio visual (dos panoramas), já que as descrições da vida parisiense da época evocavam a visualidade, trazendo textos acompanhados de litogravuras que ilustravam tais descrições.

Os textos panorâmicos tinham como objetivo esquadrihar uma visão dos fenômenos que aconteciam na vida cotidiana, "o texto panorâmico não se contenta em classificar a cidade do alto, desce, para vivenciar os interstícios da urbe." (COHEN, 2004, p.333)

São micronarrativas, que não tinham relação temporal, mas se identificavam por temas. São breves, porém descrevem detalhes com precisão, marcando para o leitor a complexidade e densidade da experiência diária. Há uma variedade de autores, assim como de gêneros que também refletem a diversidade social apresentada:

O retrato físico-moral de um determinado tipo apresenta a realidade social mediante uma transcrição objetiva; a novela constitui uma "realidade maior", recorrendo ao mais fiel dos espelhos para gerar a verossimilhança; a descrição satírica exagera a realidade social; o poema a glorifica; os textos de *flanerie* unem a realidade social à fantasia, especulações e pensamentos "espontâneos", sem nenhum tipo de filtro, de outro sujeito.(COHEN, 2004, p.326)

A autora defende que a imagem usada de maneira sequencial e padronizada, seria o modo de "unificar textos multifacetados em um todo panorâmico", (COHEN, 2004, p.338) criando um efeito estabilizador para que o leitor não ficasse confuso.

Assim como havia a pluralidade de gêneros, estes também se destinavam a diferentes públicos. Os textos panorâmicos tinham relação com as fisiologias, que descreviam os tipos sociais, hábitos e costumes, eram impressos sob a forma de panfletos em grande quantidade e adquiridos pelo passante das ruas. Já os livros em edição de luxo, portanto mais caros, assim como os romances realistas, eram destinados mais ao público burguês, o leitor solitário, que fica retido em sua subjetividade e interioridade de sua casa. Este leitor, ao mesmo tempo em que tem medo da camada mais popular que vive mais as ruas, tem muita curiosidade em saber sobre suas vidas.

As narrativas policiais e os romances históricos buscavam desvendar quem era esse homem anônimo da multidão das ruas, sublinhavam a importância do homem comum. Segundo Vera Follain de Figueiredo, no texto *Além dos limites do possível, ficção e política* (2015), essa literatura já conscientizava o indivíduo sobre seu papel na história:

Ao mesmo tempo, o romance histórico tematizava o heroísmo do homem comum, que passara a ver a história como algo que lhe concerne em termos imediatos, já que uma série de transformações sociais, políticas e econômicas envolviam as massas populares num processo ininterrupto de mudanças com consequências diretas sobre a vida de cada indivíduo. (FIGUEIREDO, 2015, p. 90)

Segundo a autora destaca, o medo das massas faz com que seja necessária para essa burguesia, a visibilidade do anônimo, para que fosse elucidado e neutralizado como "energia ameaçadora" que representava.

Na própria modernidade há progressivamente uma substituição dos folhetins pela crônica. Ela estaria perto de nós, por meio de assuntos, linguagem mais natural e, portanto, se ajustaria mais à sensibilidade cotidiana. Segundo Antonio Candido em *A vida ao rés-do-chão* (1992), a crônica quebra o monumental e a ênfase, restabelecendo a dimensão das pessoas e das coisas: "Em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas." (CANDIDO, 1992, p.14)

Além de colocar detalhes diários em evidência, a crônica não pretende durar e sua criação tem uma perspectiva rés-do-chão, que pretende direcionar o indivíduo para sua relação íntima com a vida:

(...) o seu intuito não é o dos escritores que pensam em "ficar", isto é, permanecer na lembrança e na admiração da posteridade; e a sua perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão. Por isso mesmo consegue quase sem querer transformar a literatura em algo íntimo com relação à vida de cada um. (CANDIDO, 1992, p. 14)

Por fim, ela ainda trabalha com um toque de humor, em um tom de conversa informal, mas que consegue atingir um nível profundo no significado de atos e sentimentos, e consegue portanto, chegar ao nível da crítica social. "A crônica pode dizer coisas mais sérias e mais empenhadas por meio do ziguezague de uma aparente conversa fiada." (CANDIDO, 1992, p.20)

Contudo, a crônica por ter este caráter mais suave, de "conversa fiada", através de sua estilização, como afirma Julio Ramos em *Decorar a cidade*:

crônica e experiência urbana (2008), "transforma os signos ameaçadores do "progresso" da modernidade em um espetáculo pitoresco" (RAMOS, 2008, p. 133), permitindo assim um espaço para a "experiência do belo na cidade". Para Ramos, o escritor modernista é como um "maquiador, cobrindo o perigoso rosto da cidade". (RAMOS, 2008, p.136)

Por fim, ele acredita que a Indústria cultural (no jornal) tem nesses escritores, agentes de produção de imagens que reorganizam os discursos da cidade, que por vezes, o mesmo jornal desmontava.

Um dos maiores cronistas no Brasil na época da *Belle Époque*, João do Rio, retratava os sentimentos da modernidade na capital carioca e descrevia como a rua tinha sua importância como lugar da poesia, do compartilhamento, de unidade, que persiste sempre^{21 22}:

Eu amo a rua. Esse sentimento de natureza toda íntima não vos seria revelado por mim se não julgasse, e razões não tivesse para julgar, que este amor assim absoluto e exagerado é partilhado por todos vós. Nós somos, nós nos sentimos parecidos e iguais; nas cidades, nas aldeias, nos povoados, não porque soframos, com a dor e os desprazeres, a lei e a política, mas porque nos une, nivela e agremia o amor de rua. É este mesmo sentimento imperturbável e indissolúvel, o único que, como a própria vida, resiste às idades e às épocas. Tudo se transforma, tudo varia - o amor, o ódio, o egoísmo. Hoje é mais amargo o riso, mais dolorosa a ironia. Os séculos passam, deslizam, levando as coisas fúteis e os acontecimentos notáveis. Só persiste e fica, legado das gerações cada vez maior, o amor da rua. (RIO, 2008, pág. 28)

Se o amor da rua nos torna parecidos e iguais, resistindo ao longo dos séculos, o fascínio pela vida cotidiana também se mantém.

3.3 - Montagens cinematográficas

Margaret Cohen ²³ sugere a continuidade dos gêneros cotidianos relacionada aos primeiros passos do cinema, já que os primeiros curta-metragens apresentaram cenas cotidianas, como "Como nos vestíamos", "Como eram nossas

²¹No livro: *João do Rio em A alma encantadora das ruas: crônicas*; organização Raúl Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

²² A rua possui um caráter contraditório. Ao mesmo tempo que é ameaçadora, como destacado no capítulo anterior, também pode ser vista como o território comum dos compartilhamentos e portanto, com um lado positivo, como destaca João do Rio.

²³ No texto: *A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos*, 2004.

casas", "Como eram nossos hábitos", "Como jantávamos" dos irmãos Lumière.²⁴ Muitos autores também sugerem que os panoramas foram antecessores do cinema, já que além de usar imagens fotográficas de maneira muito rápida (como o cinema fez depois), os panoramas apresentavam telas gigantes, como as telas de cinema.

Se nos panoramas o corpo está presente na ação da obra, no cinema, apesar do espectador ser colocado como um elemento da massa, o corpo também continua participando, como Cohen observa:

Ainda usamos nosso corpos para encenar nossa participação em sua meia-luz, participação esta facilitada por nossa falta de autoconsciência no espaço escuro reservado às projeções cinematográficas. Rôo as unhas, desvio os olhos, sorrio, sinto as lágrimas chegarem aos olhos em momentos que me levam à zona de ambiguidade do cinema com força contundente. (COHEN, 2004, p. 343)

Essa participação continua sendo subjetiva uma vez que, cada pessoa vai reagir às imagens de maneiras diferentes, de acordo com suas emoções e pensamentos.²⁵

Em *O cinema e a invenção da vida moderna* (2004), Leo Charney e Vanessa Schwartz organizam textos que traçam as relações da modernidade com o cinema. Como coloca Tom Gunning²⁶, a principal propriedade da vida moderna foi a ideia de movimento e velocidade trazida pela indústria, que tinha como principal símbolo a estrada de ferro. A indústria também exigia do trabalhador uma acuidade para não por em risco sua integridade física²⁷, já que ao menor descuido no manuseio das máquinas o operário poderia se acidentar. A rua, com seus cartazes, bondes, trens, produtos, jornais, relógios de pulso, automóveis, telefones e profusão de imagens, é reconhecida como espaço do hiperestímulo²⁸, onde as experiências são aceleradas, transpassadas pelos choques

²⁴ Os irmãos Lumière são reconhecidos como os pioneiros do cinema, com o cinematógrafo. Se concentraram, primeiramente, em fazer registros pelo mundo, de costumes cotidianos, documentários, momentos históricos e paisagens. Enquanto isso, quase ao mesmo tempo, Thomas Edison via o cinetoscópio como uma versão individual do cinema, com histórias fantasiosas, mais ligadas ao entretenimento. Edison logo desenvolveu uma lógica comercial de produção, distribuição e exibição do aparelho que certamente ajudou no desenvolvimento da indústria hollywoodiana, consolidando o cinema americano (e sua estética) como grande influenciador no mercado mundial (na indústria de massa).

²⁵ Assim como os espectadores reagiram assustados ao ver o filme do trem chegando à estação, com a impressão que ele atravessaria a tela atropelando-os. Dos irmãos Lumière. Disponível no link <<https://www.youtube.com/watch?v=VScyygFlqg8>> (acessado em: 10 de setembro de 2016).

²⁶ Em *O retrato do corpo humano: fotografia, os detetives e os primórdios do cinema*, 2004.

²⁷ Como coloca Jonathan Crary em *A visão que se desprende: Manet e o observador atento do fim do séc. XIX*, 2004.

²⁸ Destacado por Ben Singer em *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*, 2004.

físicos e, portanto, registro de subjetividades dessa urbanidade.²⁹

Além da experiência da velocidade, da atenção e a imersão de imagens que subordinavam o coletivo à respostas individuais, outras características como a vontade de fixar instantes e a representação fiel da realidade, iniciada com os panoramas e seguida pela fotografia (presente também no impressionismo), fizeram com que o cinema se tornasse "a arte definidora da experiência temporal dessa modernidade", como afirma Leo Charney em *Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade* (2004). O desejo de apreender o momento presente era em vão, a imagem congelada, no instante seguinte já estava perdida, sendo substituída por outra.

Para Charney, o escritor que melhor conseguiu explicar a vivência do cinema foi Jean Epstein, na década de 1920:

A essência do cinema derivava da forma do momento sensorial que chamou de fotogenia - fragmentos fugazes de experiência que forneciam prazer de um modo que o espectador não conseguia descrever verbalmente ou racionalizar cognitivamente. Epstein concebia o filme como uma cadeia de momentos, uma colagem de fragmentos que produzia não um fluxo uniforme de atenção, mas altos e baixos repentinos e imprevisíveis. Nesses trancos de atenção o espectador recolheria momentos de pura imersão da imagem. (CHARNEY, 2004, p. 395)

Desta forma, a marca da mudança que tornava impalpável o cinema, descreve da melhor maneira a experiência moderna.

Se para Leo Charney, Jean Epstein foi quem melhor conseguiu expressar a vivência do cinema, é quase uma unanimidade afirmar que, os estudiosos indicam o filme *Tempos modernos* de 1936 de Charles Chaplin como a grande representação das transformações na modernidade. A película mostra com humor e leveza a difícil vida dos trabalhadores nas fábricas, sua rotina exaustiva, com pouco tempo de descanso (e até mesmo a estafa mental resultando em crise nervosa), vigiados constantemente para que a produtividade fosse mantida, mostra como o operário vira apenas mais uma engrenagem dentro desta fábrica (figura 6), e como seus movimentos ficam limitados, parecendo um robô. Ainda ressalta os aspectos sociais, as revoltas trabalhistas por melhores condições (como as jornadas de trabalho reduzidas), as repressões policiais, as greves, o desemprego, a pobreza dos excluídos. Na cena da cadeia (figuras 7 e 8), percebe-se que os

²⁹ Como Simmel já havia notado em 1903 (em *As grandes cidades e a vida do espírito*) os diversos estímulos da cidade contribuíram para uma mudança na interioridade do homem, que tem as percepções aceleradas, resultando na atitude *blasé* e reservada.

presos recebem o mesmo tratamento dos trabalhadores nas fábricas, que são controlados e ordenados da mesma maneira. Por outro lado, o filme também ressalta outros aspectos da modernidade, como o movimento das ruas, carros, diversidade de pessoas, as lojas de departamento, desenvolvimento dos portos, áreas de lazer como parques de diversão para crianças e os cafés, associados a diversão da dança, comida e vida social.



Figura 6. O homem como engrenagem da máquina



Figura 7 e 8. Fila na cadeia e hora de alimentação, rigidez e ordem, como nas fábricas.

O cinema, ao contrário da literatura, sobretudo da crônica, destaca os aspectos cotidianos trazendo-os à monumentalidade, expressa na grande tela da sala de exibição dos filmes, como o filme de Chaplin faz ao destacar aspectos da vida moderna na cidade. Todavia, isso não quer dizer necessariamente, que, ocasione uma espetacularização, mas apenas um destaque para que sejam enxergados aspectos com uma lente de aumento, acrescentado assim também o poder de reflexão no espectador.

A própria estrutura do cinema não indica somente uma técnica industrial, mas também uma prática cotidiana. Um filme é feito em cenas, cortadas, montadas, editadas. É uma colagem, como a própria vida, com seus múltiplos papéis e cenários, costurados por redes invisíveis, que quase não são percebidas e, às vezes, esquecidas.

3.4- Visualidades da Arte

Assim como o cinema, as artes plásticas também têm um papel importante na representação do cotidiano.

A palavra “cotidiano” demorou um pouco a ser usada, talvez porque seu uso esteja associado à vida urbana a partir da modernidade. Contudo, é preciso reconhecer que a ideia do cotidiano já existia como algo ligado a costumes e hábitos, e já era percebida nos movimentos artísticos mais antigos.

De acordo com alguns pesquisadores da arte, como Stephen Farthing, os primeiros quadros eram intitulados como “cenas de interiores” já no Renascimento (principalmente nórdico) no séc. XVI. Nesta época, enquanto os pintores italianos buscavam retratar temas religiosos, com influências da cultura Grega e Romana, os nórdicos tinham inspiração na reforma protestante (que reverberou mais nestes países do norte do que na Itália), e tinham interesse na representação humana, com estudos de fisionomia, cenas interiores, o mundo mais realista. Ao mesmo tempo, também começavam a desenvolver técnicas na pintura de retratos, utilizando o óleo, ao invés da têmpera, que secava mais devagar, permitindo corrigir pequenos detalhes do quadro, além de utilizar a composição três-quartos, deixando a imagem mais bem acabada, ao invés da pintura de perfil, bidimensional, que não tinha o mesmo efeito. Na figura 9, observa-se o quadro *O casal arnolfini* (1434), de Jan Van Eyck, grande nome da pintura nórdica. O quadro foi pintado por encomenda de Giovanni Arnolfini, um comerciante, em razão de seu casamento. A pintura é realista, com simbolismos indicando um matrimônio feliz, como o pequeno cão que representa a lealdade, o par de sapatos trazendo a ideia do ambiente doméstico, assim como o casal de mãos dadas com anéis de compromisso.

Na idade de ouro holandesa, no séc.XVII, as imagens eram intituladas como “cenas domésticas”. Enquanto a igreja tentava retornar sua supremacia com a contra-reforma, junto ao movimento Barroco na arte (principalmente na Itália), em 1648, houve a independência da República dos Países Baixos, que possuía uma nação majoritariamente protestante e queria se desvincular dos governantes católicos. Assim, criou-se um estado governado por cidadãos eleitos, soldados e comerciantes, que atingiram grande prosperidade, devido ao seu poder marítimo e comercial. Deste modo, com uma classe média emergente, os mecenas da igreja e nobreza foram substituídos por essa burguesia mercantil, que não encomendava imagens religiosas, mas retratos, paisagens, cenas domésticas. Cenas que se passam em tabernas, quintais, cozinhas, bordéis, onde o cotidiano de pessoas comuns é retratado. Nesta época, surge também o gênero das naturezas-mortas, com objetos luxuosos, comidas, flores, utensílios de louça e cozinha. Eram escolhidos por significados simbólicos e pelas diferentes texturas. A categoria *vanitas* trazia objetos como crânios, velas derretidas, ampolhetas, simbolizando ao espectador, que embora pudessem ter uma vida próspera, com riquezas, o tempo passava e a morte era inevitável, lembrando-os assim que, o mais importante na vida não eram as posses terrenas, mas uma vivência digna e feliz, como o protestantismo pregava.

Na figura 10, o quadro *A leiteira* de Johannes Vermeer (1658) pode ser observada uma cena doméstica, com uma jovem despejando leite em uma vasilha. O ambiente é íntimo, o instante parece congelado, como uma fotografia. O jogo de luz e sombra pode ser uma influência barroca, que conferia uma dramaticidade à cena comum, assim como o uso das cores fortes, como na roupa da jovem, que se repetem também nas cores da mesa e alimentos.

No Realismo, no início do séc. XIX, quadros associados ao cotidiano chamavam-se “tipos de vida”. O realismo foi marcado por um afastamento das cenas idealizadas da arte acadêmica do início do século (XIX). O quadro geral era de uma instabilidade com grande crescimento populacional, acompanhado de uma industrialização acelerada, mas distribuição ineficaz devido à quebra de safras, causando privação e pobreza nas áreas rurais e urbanas. Com a eclosão da Revolução de 1848 (na França), que daria uma esperança renovada às pessoas, garantindo o voto universal e direito ao trabalho, houve uma reação dos pintores às transformações sociais e políticas, elegendo indivíduos e acontecimentos

comuns, retratados em grandes telas, para conferir a mesma importância das pinturas dos grandes eventos históricos. Na figura 11, o quadro *A lavadeira* de Honoré Daumier (1863), retrata uma observação de dentro do ateliê do pintor, com vista para o rio Sena. A imagem retrata uma lavadeira e sua filha, voltando à terra firme, depois de saírem de um barco-lavanderia ancorado no rio. As duas estão no centro do quadro, bem destacadas, porém não é possível identificar suas feições, não há uma delimitação perfeita, talvez porque o pintor quisesse demonstrar que pessoas comuns, eram vistas como anônimas, sem rosto e sem identidade. Ao colocá-las como tema central, o pintor é solidário às pessoas que vivem do trabalho incansável e não são vistas pela sociedade. O realismo foi importante para denunciar as mazelas desta nova sociedade que estava se transformando com a indústria e o desenvolvimento das cidades.

Finalmente, as pinturas são identificadas como “cenas cotidianas” durante o Impressionismo, na segunda metade do séc.XIX, que procurava retratar imagens da vida moderna como eram vistas, a partir de observações pela cidade, captando a impressão do momento e efeitos de luzes. Não era importante para os impressionistas um acabamento refinado, mas a ilusão de realidade e espontaneidade da cena, que conseguiam provocar. Na figura 12, o quadro *A aula de dança* de Edgar Degas (1873-1875), retrata uma aula de um grupo de bailarinas, em um dia comum, em um ensaio. O interesse do pintor é no movimento dos corpos, que se encontram cada um em uma posição, sugerindo uma espontaneidade, como a bailarina que mexe no brinco e uma outra coçando as costas. A figura em primeiro plano que sempre foi associada ao personagem principal é uma bailarina virada de costas para o observador e o verdadeiro personagem principal, o coreógrafo, está mais acima e menor, sua imagem está descentralizada.

Já os artistas da escola americana da virada do séc. XX, como Edward Hopper, buscavam captar a essência cotidiana das pessoas na cidade e observavam que talvez os indivíduos dentro deste mundo industrial, de massa e hiperestimulado, também se sentissem sozinhos, isolados dentro de suas casas (e descrentes devido às recentes guerras) e procuravam retratar detalhes destes cenários, tentando dar destaque ao homem comum, como pode ser observado nas figuras 13 e 14. É possível notar que o homem, em seu ambiente de trabalho, está virado de costas para o espectador, denotando uma solidão, e a mulher sentada na

cama de um hotel, sozinha, com uma postura corporal reprimida, ombros curvados, demonstrando cansaço ou tristeza.



Figura 9. "O casal Arnolfini" de 1434

Figura 10. "A leiteira" de 1658



Figura 11. "A lavadeira" de 1863

Figura 12. "A aula de dança" de 1873-75



Figura 13. "Office in a small city" de 1953



Figura 14. "Hotel room" de 1931

A fotografia também teve seu momento durante a modernidade. As experiências que buscavam fixar as imagens em superfície já vinham de outros séculos, mas foi aproximadamente em 1870 que o princípio da câmera fotográfica foi, de fato, realizado.

As fotografias eram usadas primeiramente para retratar pessoas da classe burguesa, sendo também utilizadas no uso policial para reconhecimento de criminosos. Não era considerada uma arte, mas somente um artifício para guardar um registro de pessoas e acontecimentos cotidianos importantes (também eram usadas no jornal). As câmeras eram muito grandes, pesadas e caras.

Com passar do tempo e com os desenvolvimentos tecnológicos, passaram a ter um tamanho menor, uso mais simples e preço mais barato, ficando acessível para as pessoas comuns. Como o enquadramento da câmera e o olhar do fotógrafo são muito pessoais, a fotografia ganhou espaço nas artes. Fotógrafos retratavam cenas cotidianas, faziam ensaios para revistas de moda, fotos para reportagens especiais (fotojornalismo), retratos de paisagens e também criações sob a forma de colagem, juntando várias imagens em uma só, ou mesmo fazendo a junção da fotografia com outro meio artístico como o desenho.³⁰ Nas figuras abaixo, pode-se notar temas importantes da modernidade, como a crítica social devido às

³⁰ A industrialização cria a necessidade de um desenho voltado para atender a sua área, para os projetos dos maquinários e dos produtos, que era conhecida como Desenho Industrial. No séc. XX, com o aumento do consumo, o desenho industrial se volta para a preocupação de produtos utilitários, roupas e acessórios que aliassem o conforto do uso com a beleza, sendo denominado como *Design*. O *Design* também utilizava a fotografia como um elemento importante, já que, ao passar o projeto para uma indústria, também era possível apresentar fotos do produto final (sem a necessidade de criar vários protótipos) e sua venda era aliada às fotografias das propagandas. Com os computadores, o *Design* cria *softwares*, programas que facilitam a criação desses produtos, como o *Photoshop*, usados também por artistas para produzirem e retocarem suas obras de arte na fotografia.

desigualdades ocasionadas pelo regime capitalista, que exclui os desfavorecidos, e a fotografia trabalhando a questão de uma nova apreensão do mundo, que buscava a retidão do momento, do movimento que era intenso nas ruas.

Na primeira imagem (figura 15), a obra "The Steerage" de 1907 de Alfred Stieglitz, notam-se passageiros de um navio que ia de Nova York para a Alemanha. A divisão entre pobres e ricos é notoriamente expressa na disposição dos passageiros da primeira classe na parte superior do navio e os demais na parte inferior, discrepância notada também pelos trajes de ambas as classes.

Já na segunda foto (figura 16), "Atrás da estação St. Lazare" de Henri Cartier-Bresson, pioneiro da fotografia de rua (1932), observa-se a captura do movimento de um jovem, clicado em pleno ar, ao saltar uma poça de água. Há um equilíbrio e simetria na reflexão da imagem do jovem e das grades na água. Também há um paralelo entre o cartaz na parede que mostra um acrobata em movimento, a escada e os aros no chão e o jovem pulando a poça, elementos que remetem a um movimento acrobático. A foto não tem preocupação de ser perfeita, mas espontânea.



Figura 15. "The Steerage" de 1907



Figura 16. "Atrás da estação St. Lazare" de 1932

No começo do século XX, os movimentos da vanguarda moderna questionavam as formas de arte tradicionais, buscando uma ruptura dessas. Os artistas tinham uma intenção de renovação estética, que pudesse ser experimental, livre e criativa.

Peter Bürger entende os movimentos de vanguarda como um "ataque ao status da sociedade burguesa." Não refutavam um estilo, mas a chamada autonomia da arte, na qual o funcionamento da instituição artística estaria separada da práxis vital do homem.³¹

Ao mesmo tempo, o autor observa que embora os vanguardistas tivessem a intenção de superar a arte (no sentido hegeliano)³² para reconduzí-la a práxis vital, aceitam o momento do esteticismo (que distancia o conteúdo da obra da práxis) e não integram a arte nesta práxis, que era a "racionalidade dos fins da vida burguesa":

(...) pelo contrário, partilham a recusa do mundo ordenado conforme a racionalidade dos fins que o esteticismo havia formulado. O que os distingue deste é a tentativa de organizar, a partir da arte, uma nova práxis vital. Também a este respeito, o esteticismo é a condição prévia da intervenção vanguardista. Só uma arte que se afasta completamente da práxis vital (deteriorada), inclusivamente pelo conteúdo das suas obras, pode ser o eixo sobre o qual organizar uma nova práxis vital. (BÜRGER, 1993, p. 91)

Assim, na tentativa de organizar uma nova práxis, os movimentos vanguardistas procuram produzir um tipo de arte até então nunca feita, com características bem distintas e marcadas, como as pinceladas rigorosas dos fauvistas, distorções lineares e cores intensas do expressionismo, as imagens decompostas em geometrias cubistas, os planos quebrados e ângulos de repetição do futurismo, assim como sucederam os movimentos seguintes, que pregavam também um pensamento onde a falta de sentido reinaria em oposição à

³¹ O autor traça um quadro comparativo que identifica o modo de produção, recepção e finalidade da obra de arte ao longo do tempo. O primeiro estágio seria a arte sacra (como na alta idade média), que era produzida de forma artesanal, coletiva e a recepção também ocorria de modo coletivo, ligada à religião, tendo como finalidade o objeto de culto. Pouco tempo depois, a arte de corte (como a corte de Luis XIV) seria atrelada a objetos de representação, auto retrato da sociedade cortesã. A produção já era de modo individual, o artista já tinha consciência de sua atuação singular, porém, a recepção continuava sendo de forma coletiva, agora não mais em função de um culto, mas por um caráter de sociabilidade. Em seguida, a arte burguesa, deixaria de ter finalidade de representação, passando a ser uma autocompreensão desta nova classe burguesa. A produção, assim como a recepção, ocorriam de forma individual e agora sem uma finalidade. Bürger ainda sublinha que a autonomia da arte não isenta o conteúdo das obras da dinâmica histórica, os conteúdos continuam relacionados à história, cujo ponto final foi o esteticismo, em que a própria arte se transformou no conteúdo da arte.

³² Uma simultaneidade de desconstrução e realização em um nível mais elevado.

racionalidade da vida, criticando também o capitalismo e o consumismo, que geravam processos discriminatórios e segregacionais, ocasionando também as guerras.³³

Walter Benjamin faz uma crítica contundente ao enfraquecimento da experiência com o capitalismo.³⁴ Acredita que no período pós primeira guerra mundial a arte de contar torna-se rara, porque um cenário desmoralizante de guerra de trincheiras, inflação, fome, torna os indivíduos pobres em experiências comunicáveis.

A experiência que Benjamin reivindica é a social, de comunidade, de vivência partilhada, que, com esta nova economia não gerava as condições necessárias para sua continuidade. O afastamento de grupos humanos e gerações transformam o ancião, antes fonte de sabedoria, em velho com fala inútil. O caráter de comunidade que o artesanato propunha, com ritmo lento, gradual, orgânico é substituído pela rapidez e trabalho fragmentado pela indústria. A vivência é então a do indivíduo isolado, que busca seu duplo no herói solitário do romance burguês, não procura um sentido aberto, mas uma conclusão nas histórias para compensar seu desânimo e descrença.

O autor ainda ressalta que o quarto burguês apesar de ser aconchegante é cheio de rastros (que ele opunha em relação ao vidro das vitrines modernas, transparentes, que não deixam nada se esconder e nem marcas, fazendo uma alusão a impossibilidade de criar memórias). Faz uma crítica da vida cotidiana, desse "interior que obriga o habitante a criar hábitos, que se ajustam mais ao ambiente do que a ele próprio" (BENJAMIN, 1987, p.118). Reconstruir essa experiência é fazer uma revisão sobre este cotidiano para garantir a memória comum e evitar desagregações sociais.

Os movimentos de vanguarda buscavam assim, negar as regras tradicionais, no sentido de questionar não só a vida, como também a própria arte. Marcel Duchamp, maior expoente do movimento dadaísta, revoluciona a arte ao colocar em 1917, um mictório assinado dentro de um museu, exposto com o nome de "A fonte" (La fontaine) (figura 17). Ao colocar esse objeto sem nenhum sinal

³³ Embora aparentemente a arte estivesse muito ligada à estética, ela continuava refletindo e questionando as mudanças econômico-sociais, assim como o cotidiano do homem no século XX.

³⁴ A crítica se estende ao longo dos textos que compõem o livro *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, de Walter Benjamin (trad: Sergio Paulo Rouanet), org. 1985, dentre os quais *O narrador*, *Experiência e pobreza* e *Sobre o conceito de História*.

de labor artístico dentro de uma instituição de arte, ele questionou o valor dos objetos cotidianos e alterou seus sentidos, transformando-os em arte, além de questionar o que seria o objeto artístico, a instituição do museu e os meios de legitimação da mesma.



Figura 17. Réplica da obra "A fonte" de 1917

Ele cria então, o conceito do *ready-made*, que seria o transporte de um objeto cotidiano para o campo das artes. Ao invés de trabalhar os materiais desse cotidiano, Duchamp escolhia-os considerando que já estavam prontos para serem exibidos como objetos artísticos.

No caso do dadaísmo pode-se observar um caráter radical³⁵ nas obras, já que, através de vários formatos de expressão causa uma ruptura, que questiona uma ordem vigente, tanto da arte como da vida, trabalhando com o pessimismo e a ironia, chegando ao *nonsense* para completar sua crítica ao mundo.

Com o desenvolvimento cada vez maior da indústria e uma produção em massa, com aumento do consumo, a questão da reprodutibilidade técnica das obras de arte também foi colocada por Walter Benjamin³⁶, que entende que esse processo conquista um lugar entre os procedimentos artísticos. Era necessário então, repensar a função do artista, assim como de sua obra com as novas representações, já que a técnica se tornara mais importante que nunca.

A fotografia permite que a mão fique liberada da responsabilidade artística, que passa para o olho, que consegue reproduzir com um *click* da

³⁵ A palavra radical no dicionário tem muitas acepções. No caso, neste contexto se refere ao ato de agir com radicalismo. Definição de Radicalismo: 1. Doutrina ou comportamento dos que visam a combater pela raiz as anomalias sociais mediante a implantação de reformas absolutas. 2. Qualquer doutrina ou comportamento que, sendo politicamente inflexível, provoca antagonismos. 3. Comportamento ou opinião inflexível. Em *Novo dicionário da língua portuguesa* de Aurélio Buarque de Holanda, edição 1975.

³⁶ No texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, escrito em 1955.

máquina mais rápido do que um desenho, pintura ou gravura. A fotografia passa a produzir arte por ela mesma, sem função ritual.

Essa reprodução acaba com a autenticidade da obra. Uma cópia feita pela reprodução manual será sempre única, ao contrário da estrutura serial que deixa exatamente iguais as cópias à matriz original, destruindo também sua aura de elemento mágico e especial, ligada a uma tradição. Contudo, essas características também permitem que mais pessoas tenham acesso às obras, ainda que seja por meio de um registro e não a obra original.

A indústria do entretenimento soube utilizar todos os recursos técnicos, assim como os artísticos, para expandir seu domínio sobre a sociedade de massa e isso também foi refletido na arte.

O cinema, com sua possibilidade de longo alcance, foi usado como meio do fascismo atingir seu apogeu (principalmente com o nazismo, que teve como diretora da campanha de ascensão de Hitler a cineasta Leni Riefenstahl), mostrando a imagem do ditador em determinados enquadramentos, como por exemplo, a tomada *contre-plongée*, onde a câmera filma de baixo para cima, situando a figura acima do espectador, engrandecendo-a e dando a impressão de superioridade, como astros de cinema. Além disso, as cenas eram montadas, editadas, para que sua imagem tivesse um apelo mais emocional ao espectador alemão.³⁷

A cinematografia sempre impressionou muito o público. Planos de enquadramento, assim como métodos de aceleração, imersão nas imagens, permitem que o filme seja um espaço libertador; ao contrário da vida que prende pelo hábito, a grande tela promove viagens.³⁸ Os atores são cultuados como estrelas máximas do talento, assim como suas vidas pessoais e amorosas.

³⁷ A comparação entre Hitler e Chaplin sempre chamou atenção. Especula-se que o ditador tenha copiado o mesmo bigode de Chaplin para que fosse associado à popularidade de sua figura. É uma hipótese plausível, uma vez que o cinema de Chaplin, primeiramente mudo, não tinha barreiras de linguagens e foi compreendido no mundo inteiro, trazendo o reconhecimento mundial do ator. Charles cria o personagem do vagabundo por volta de 1914, quando Adolph ainda não tinha atingido o poder. Portanto, como o ator era muito conhecido e carismático, o ditador pode ter se aproveitado de sua imagem e se apropriado de uma das suas principais características, o bigode escovinha. Por outro lado, magistralmente, Chaplin se utiliza desta mesma semelhança para fazer um filme corajoso, onde faz uma sátira do ditador, na pele de Hynkel, com os gestos, trejeitos e trajes iguais aos de Hitler, em plena segunda guerra mundial. Chaplin foi um dos primeiros a criticar publicamente o ditador alemão.

³⁸ Como observa Benjamin, personagens de sonhos coletivos são criados para organizar a massa, através de fantasias que atuam na “experiência do inconsciente ótico” e controlá-la, contrariando o verdadeiro sentido do cinema, que, para ele, seria o da consciência de classes.

A publicidade e indústria também se aproveitaram deste recurso, transformando-os em mercadoria, contribuindo para a difusão dos valores sociais e econômicos do *American way of life*, pelo cinema de *Hollywood*.

As estrelas do cinema e personalidades importantes do mundo da moda e da TV, ícones do consumo, também tem suas imagens usadas na Pop Art, que faz uma crítica a essa reprodutibilidade da imagem, que é facilmente apreendida, usada e igualmente descartada. Andy Warhol critica a sociedade de consumo, colocando também a questão da diferenciação entre a cultura de elite, vista como tradicional e de bom gosto, em oposição à cultura de massa, vista como popular, barata, efêmera.

Se comparado à Duchamp, Warhol não cria signos para uma nova linguagem, se apropria dos signos midiáticos, para provocar a sociedade (Figura 18). Contudo, tinha a noção de que o artista participa de um circuito, que precisava criar estratégias para se mover nesta rede de produção e consumo de arte, criando assim o conceito do *business-artist* (artista empresarial). Ao mesmo tempo em que desafiava a sociedade de consumo, também sabia aproveitar de sua condição para promover sua imagem.



Figura 18. "Marilyn Monroe" de 1962

A ideia de reprodução da própria imagem sempre causou encantamento, impulsionando ainda mais o individualismo, primeiramente com a fotografia. Hoje é ainda mais facilitada pelas tecnologias, como a internet, e a rápida difusão pelas redes sociais.

Todo esse processo das vanguardas, que vinham negando as características artísticas anteriores, culmina com o que alguns teóricos da arte como Hans

Belting e Arthur Danto³⁹ identificam como "o Fim da arte". Este fim estava relacionado a uma maneira autônoma da arte se portar, não mais em função de uma narrativa histórica, como até os movimentos de vanguarda fizeram, seguindo estilos e acreditando em uma arte em evolução. Houve a necessidade de repensar o discurso artístico e novos formatos para que a arte conseguisse se desenvolver na contemporaneidade, através não só da estética, mas também do pensamento e filosofia.

Desta maneira, saindo de um processo histórico onde tanto os temas como as formas e meios de arte já pareciam ter sido explorados e, diante de uma sociedade que havia recém passado por guerras, ditaduras militares, onde o indivíduo solitário da cidade, em uma sociedade massificada e alienada pelos principais meios de comunicação, busca seu refúgio no consumo, para preencher seus vazios existenciais, a arte também se volta para a subjetividade, a interioridade do artista, passando do regime visível para o pensamento, com a arte conceitual. Nesta arte, o que importa é o conceito, a ideia, a escolha do artista e não a execução ou produto final desta obra.

Michael Sheringham⁴⁰ observa que, a partir dos anos 80, há uma exploração do cotidiano com trabalhos híbridos documentais, em forma de autobiografia, biografia, jornal, escrita histórica, escrita de viagem, ensaio e a mistura de diversas media, como fotografia, filme, reportagem, com uma consciência auto-reflexiva dos métodos e *status*, e que o referencial e o ficcional não são mais vistos como pólos opostos, mas como elementos interativos.

Os trabalhos começam a investigar a memória individual e coletiva, para tentar conseguir aliviar os traumas de uma população que não acredita mais em utopias. Desta maneira, o mundo, assim como a classe artística, se voltam para o radical, mas agora em outro sentido, no da origem, da análise do pequeno, dos detalhes da vida ordinária do homem comum, de seu cotidiano.

Sheringham ainda pontua o período de 1960 até 1980 como uma fase de ativação e elaboração de pensamentos e teorias sobre a vida cotidiana e que, a partir dos anos 80 em diante entraríamos na fase da prática, promovendo discussões e obras em torno do tema.

³⁹ Nos respectivos livros *O fim da História da Arte* (1983) e *Após o fim da arte* (1997)

⁴⁰ No livro *Everyday life - Theories and practices from surrealism to the present* (2006)

Desta maneira, foram escolhidos dois objetos de estudo deste cotidiano, que trabalham as apreensões tátil, visual e performática, que durante a modernidade sofreram mudanças importantes em suas percepções e que hoje podem ajudar a compreender melhor a vida cotidiana, através da arte, indagando o radical desta arte; o primeiro objeto trata-se de uma exposição, composta por diferentes meios artísticos e o segundo é um filme, exibido em grande escala no cinema.

4. DO COTIDIANO RADICAL NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Apesar de no período moderno o cotidiano já ser objeto da literatura e das artes em geral, foi no período pós-guerras, no século XX, que virou foco na possibilidade de entender a história de uma nova maneira.

Como observa Jacques Rancière em *Em que tempos vivemos?* (2014), o que mudou depois da década de 60 foi o fim do regime histórico. Houve um pessimismo em relação aos projetos grandiosos, ao fim das grandes narrativas e às crenças no destino da humanidade, ao fim das utopias. “O tempo em que vivemos pode, assim, ser referido como o tempo que vem após o fim, um tempo “pós””.(RANCIÈRE, 2014, p.204)

Um tempo anterior de sucessão de momentos se converte nesse tempo pós, em um conjunto de possibilidades para a partilha do sensível, que o autor descreve como sendo: "Um conjunto de relações entre o perceptível, o pensável e o factível que define um mundo comum, definindo por conseguinte, a maneira como uma ou outra classe de seres humanos participa desse mundo."(RANCIÈRE, 2014, p. 203)

Deste modo, sem uma história continuada, onde se nega o passado e não se espera muito do futuro, o presente está no centro dessa nova perspectiva, tendo ele várias temporalidades que indicam uma partilha do tempo, possibilitando que múltiplas vozes, as vozes dos derrotados das guerras, falassem. Se o historicismo estava associado ao tempo dos vencedores, o anacronismo se associa ao tempo dos perdedores e oprimidos, colonizados, que estão à margem na sociedade.

Neste contexto, também foi declarado o fim dos conceitos da Arte, Família, Nação, entre outros. Houve o combate à narrativa do fim, onde o tempo é um processo para se chegar a um momento ótimo ou apocalíptico, para depois começar novamente. Posteriormente, a valorização dos pequenos projetos, micronarrativas, cotidiano, visou resgatar uma positividade deste homem contemporâneo que teme grandes projetos que culminaram com as guerras e dominações ideológicas. Sem uma grande projeção não há grandes expectativas e nem um desfecho desastroso.

Para Giorgio Agamben, o contemporâneo é aquele que não coincide perfeitamente com seu tempo. Adere e toma distância dele, é anacrônico, pois percebe e o apreende sem ser nostálgico e sem projetar o futuro. O homem

contemporâneo deve perceber não só as luzes, mas também o "escuro de seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo" (AGAMBEN, 2009, p. 64). Precisa perceber neste escuro uma luz que tenta, mas não pode alcançar-lo, pois é o presente cujo dorso está fraturado. O homem neste tempo se mantém exatamente no ponto da fratura, em um tempo que conjuga um "ainda não" com um "não mais", instituindo uma relação particular com os outros tempos, podendo assim, ler a história de maneira inédita.

Se o contemporâneo se encontra no limite entre os tempos, sua melhor expressão seria o cotidiano, que estabelece uma relação entre o que já foi e o que não é, mas pode ser, já que é inapreensível, como disse Blanchot na *Fala cotidiana* (2007). Ele está sujeito a incertezas e acasos do viver.

Esta compreensão sobre o cotidiano também pode ser vista no cinema. Ao tornar grande um personagem na tela, criou uma propaganda megalomaniaca para um projeto ultranacionalista, que popularizou o nazismo e que por fim culminou com um dos piores massacres do séc. XX. Andreas Huyssen em seu livro *Seduzidos pela memória* (2000), faz uma crítica contundente ao caráter monumental.⁴¹ Ele indica que desde 1980 havia muitas propostas de memoriais do Holocausto na Alemanha e estranha essa tendência do monumento como memorial estar aumentando:

De fato, é impressionante que um país cuja cultura tem se pautado há décadas por um deliberado antimonumentalismo anti-fascista venha a recorrer às dimensões monumentais quando se trata da comemoração pública do Holocausto pela nação reunificada. Alguma coisa aí está fora de sintonia. (HUYSSSEN, 2000, p. 44)

⁴¹ É interessante notar que o mesmo autor, em 2015, lança o livro *Miniaturas metropolitanas*, onde defende um gênero da literatura que explora pequenos textos, mais uma vez, se opondo ao caráter monumental. Huyssen explica que a miniatura metropolitana é uma forma de literatura modernista, que não foi adequadamente explorada, ficou negligenciada no plano geral, já que as questões de novas mídias e teorias da percepção, entre outras, deslocaram a literatura, pintura, arquitetura e políticas do centro dos estudos modernistas para a margem. Em entrevista para o jornal chileno *La Tercera* em 2015 (disponível em: <http://diario.latercera.com/2015/12/02/01/contenido/tendencias/16-204099-9-ninguna-historiografia-es-simplemente-objetiva.shtml>) - acessado em 15 de outubro de 2016 - o autor as descreve como: "uma maneira de escrever breve prosa experimental praticada desde Baudelaire até Rilke e Kafka, Kracauer, Aragon, Benjamin e Musil, que acusaram a recepção das mudanças nas realidades metropolitanas européias (Paris, Viena, Praga, Berlim) e as transformações concomitantes de percepção sob a pressão de novos meios visuais como a fotografia e o cinema. É uma forma literária que "remediatiza" os meios visuais somente através da linguagem. Para mim é um dos maiores inventos do modernismo literário...Meu interesse na miniatura metropolitana como modo de escrita de folhetim do final do século XIX e começo do século XX, se baseia no palpite de que o "toque visual" (giro visual) que chega com a internet na década de 90 tem precursores nestes períodos anteriores. Nunca nada é tão novo como se afirma."A miniatura metropolitana não é imagem ilustrada, é uma imagem ligada ao pensamento.

Logo em seguida à afirmação, ele indica que não há objeto mais invisível que um monumento: “Quanto mais monumentos, mais o passado se torna invisível, mais fácil se torna esquecer.” (HUYSSSEN, 2000, p.44). Há, de acordo com ele, uma constituição política na memória e no esquecimento, que, no caso, são usados para uma redenção pelo esquecimento.

Deste modo, a característica cotidiana é reafirmada por mais um pesquisador deste mundo pós, como disse Rancière no texto citado acima, *Em que tempos vivemos?* (2014).

O estudo do cotidiano ganha força com as formulações de Henri Lefebvre, quando este pensador francês começa a considerá-los superficiais, pois eram basicamente oriundos de entrevistas e não identificavam a questão política. Ele considerou que, para apreender a vida cotidiana, era preciso compreendê-la como realidade vivida, analisando hábitos, comportamentos, subjetividades e emoções, com suas representações e imagens. Assim, entende sua totalidade, a cotidianidade, como sendo a vida de todos os dias e de todos os homens em todas as épocas históricas. Essa totalidade está sempre em processo, estruturando-se e reinventando-se de acordo com a época e o modelo de sociedade vigente, sendo uma forma de elucidar características histórico-sociais e um meio para poder transformá-las.

Pouco tempo depois, a filósofa húngara Agnes Heller⁴² também reafirma a importância de reconhecer a totalidade da vida cotidiana:

A vida cotidiana é a vida do homem inteiro; ou seja, o homem participa na vida cotidiana com todos os aspectos de sua individualidade, de sua personalidade. Nela colocam-se "em funcionamento" todos os seus sentidos, todas as suas capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, seus sentimentos, paixões, ideias, ideologias. O fato de que todas as suas capacidades se coloquem em funcionamento determina também, naturalmente, que nenhuma delas possa realizar-se, nem de longe, em toda a sua intensidade. (HELLER, 1972, p. 17)

A autora reconhece que o homem, na dimensão do cotidiano, põe em funcionamento todas as suas capacidades, mas não consegue exercer com intensidade nenhuma delas, colocando-se, assim, de maneira superficial diante da sociedade.

A pesquisadora Maria do Carmo Brant de Carvalho observa que a vida cotidiana é muitas vezes mais automatizada e com gestos mecânicos do que

⁴² Discípula de György Lukács

consciente. As atividades diárias provocam não só insatisfação, angústias, mas a sensação de segurança, gerada pela rotina estabelecida:

Raras são as pessoas que não se deixam intoxicar por esse cotidiano. Raras são as pessoas que o rompem ou o suspendem, concentrando todas as suas forças em atividades que as elevem deste mesmo cotidiano e lhes permitam a sensação e a consciência do ser homem total, em plena relação com o humano e humanidade de seu tempo. (CARVALHO, 2007, p. 23)

Ela entende que a rapidez e a mecanização dos gestos da vida diária fazem com que o pensamento também se torne imediato e manipulador. "O útil é o verdadeiro, porque é esse o critério de eficácia. O critério de validade no cotidiano é o da funcionalidade...é uma esfera precisa, do homem concreto." (CARVALHO, 2007, p. 25).⁴³

Para que o homem passe a se reconhecer não só como ser singular, mas também como humano genérico, total, segundo Agnes Heller, é necessário que haja o rompimento da cotidianidade e que esta seja suspensa temporariamente:

(...) quando um projeto, uma obra ou um ideal convoca a inteireza de nossas forças e então suprime a heterogeneidade. Há nesse momento uma objetivação. A homogeneização é a mediação necessária para suspender a cotidianidade. Este processo de homogeneização só ocorre quando o indivíduo concentra toda sua energia e a utiliza numa atividade humana genérica que escolhe consciente e autonomamente. (HELLER, 1972, p. 27)

Esta homogeneização seria a maneira de sair do cotidiano, para percebê-lo em sua inteireza, como ser humano genérico que experimenta uma existência plena consigo e com o mundo. Quem passa por esta experiência pode assim, retornar ao cotidiano e percebê-lo como um processo histórico de valores, de reprodução das relações sociais, de sobrevivência. Esta saída temporária pode tanto favorecer a essência humana e seu desenvolvimento, como transformar não só sua vida individual, mas também a coletiva⁴⁴.

Um texto que ilustra a questão do cotidiano em sua inteireza é o poema de Manuel Bandeira, "Camelôs"⁴⁵ (escrito por volta de 1930):

⁴³ Como sublinha Marx em *O capital* (1867), o princípio cotidiano que rege o capitalismo é o da eficácia, onde "tempo é dinheiro". Assim, todo objeto que for útil possui um valor de uso e como objeto útil para outrem, possui um valor de troca. E todos esses objetos são mercadorias que se referem ao dinheiro para encontrar a expressão do seu valor.

⁴⁴ Preservando também a memória comum que Walter Benjamin evidenciava como perdida em *O Narrador*.

⁴⁵No livro *Libertinagem & Estrela da manhã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 28

"Camelôs

Abençoado seja o camelô dos brinquedos de tostão:

O que vende balõeszinhos de cor

O macaquinho que trepa no coqueiro

O cachorrinho que bate com o rabo

Os homenzinhos que jogam boxe

A perereca verde que de repente dá um pulo que engraçado

E as canetinhas-tinteiro que jamais escreverão coisa alguma.

Alegria das calçadas

Uns falam pelos cotovelos:

- "O cavaleiro chega em casa e diz: Meu filho, vai buscar um pedaço de banana
[para eu acender o charuto. Naturalmente o menino pensará:
[Papai está malu..."]

Outros, coitados, têm a língua atada.

Todos porém sabem mexer nos cordéis com o tino ingênuo de demiurgos de inutilidades.

E ensinam no tumulto das ruas os mitos heroicos da meninice...

E dão aos homens que passam preocupados ou tristes uma lição de infância."

O poema retrata o dia-a-dia do camelô que vende brinquedos infantis. O uso do diminutivo remete à familiaridade e à afetividade do universo infantil. O ritmo do poema é rápido, irregular e interrompido, como o ritmo da rua e a vida cotidiana adulta, feita de constantes suspensões. A sonoridade das frases também remete a sons variados, como o som das ruas. Bandeira se interessa pela atividade dos camelôs e pela tristeza dos adultos que passam nas ruas. Vê o camelô como um demiurgo, um artesão divino que organiza a matéria caótica em modelos, os brinquedos, que não são perfeitos, pois um dia serão deixados de lado pelo adulto ou pararão de funcionar. Aqui, a infância pode ser entendida como a essência humana, em que todos se veem como iguais, em um mundo comum a todos e seguem mais a coletividade, experimentando uma existência plena, que, com o passar do tempo, ao se tornarem adultos, não conseguem mais enxergar da mesma forma, tornando-se pessoas com individualismo exacerbado e tristes em sua solidão. Pode-se dizer que o camelô ensina ao homem da multidão como retornar

à sua identidade não só singular, mas genérica, de totalidade do homem, que torna o mundo mais compreensível e conseqüentemente mais feliz. Ao trazer de volta a infância, o camelô propõe o retorno, mesmo que temporário, a essa condição de totalidade para o homem triste.

Além disso, "Camelôs" é também um metapoema, pois fala sobre o lugar da poesia e do poeta no mundo moderno. Charles Baudelaire já havia destacado em seu poema "A perda da auréola" (escrito por volta de 1840) em que o poeta moderno perdeu sua auréola, sua característica distinta, de certa divindade, ao saltar bruscamente e deixá-la cair em uma poça de lama. Ao contrário do que pensava o homem comum, o poeta lhe disse que ficou feliz de perdê-la: "Agora posso passear incógnito, fazer más acções, e entregar-me à crápula, como os simples mortais. E eis-me aqui, semelhante a ti, como vês!". (BAUDELAIRE, 1988, p. 217) Assim, Baudelaire identificou que o poeta se encontrava na rua, como qualquer outro homem, e a matéria prima de sua poesia estava no cotidiano urbano, nas ruas.

Da mesma maneira, ao atribuir a função de retorno à infância (e totalidade humana) para o camelô, Bandeira coloca-o no lugar do poeta, afirmando que a poesia está neste cotidiano, e o poeta, camelô, está na rua. Renato Cordeiro Gomes no texto "A poesia está na rua: mídia, arte e revolução- o cartaz do 25 de abril" (2012), verifica que um dos recursos artísticos utilizados durante a Revolução dos Cravos, em Portugal (1974), foi o uso de cartazes⁴⁶, que, antes eram usados em propaganda, mas naquele momento apareceram com dizeres políticos, afirmando que a poesia estava nas ruas. O que causou grande mobilização popular.

Da mesma forma, ele mostra que a rua não é somente o lugar da potência poética, mas que essa potência pode ser usada em uma revolução política (como a Revolução dos Cravos), por pessoas comuns.

Voltando à teoria da suspensão cotidiana, para trabalhar tal paralisação momentânea, Agnes Heller indicou quatro formas de suspender o cotidiano: o

⁴⁶ No artigo, Gomes analisa as peças intituladas "O povo está na rua" da pintora Vieira da Silva e o verso da poetisa Sophia de Melo Breyner Andresen.

trabalho, a arte, a ciência e a moral.⁴⁷ A partir desta indicação, é necessário pensar qual dentre as quatro formas citadas é a que melhor pode concretizar palpavelmente, materialmente, esta ideia, fora do domínio do pensamento.

O mundo hoje não é entendido mais dentro de uma linearidade. Em vez disso, deu lugar à hegemonia da imagem técnica, portadora de informação. A escrita não é mais o código fundante da sociedade, mas a própria imagem. Vilém Flusser no livro *O mundo codificado - por uma filosofia do design e da comunicação* (2007) usa a metáfora da linha e da imagem do filme para afirmar que a interpretação histórica é diferente entre esses modos de expressão:

Ao lermos as linhas escritas, estamos seguindo “historicamente”, pontos (conceitos). Ao lermos os filmes, estamos acompanhando, “historicamente”, superfícies dadas (imagens). A linha escrita é um projeto que se dirige para a primeira dimensão. O filme é um projeto que começa na segunda dimensão. Mas se entendermos “história” como um projeto em direção a alguma coisa, torna-se óbvio que, na leitura de textos, “história” significa algo bem diferente do que significa a leitura de filmes. (FLUSSER, 2007, p. 108)

A leitura de uma escrita acontece, na maioria das vezes, em um movimento de sentido único, irreversível. Uma vez lida a linha, entende-se a mensagem. Não há mais o que perceber. Já na imagem, o olhar tem uma circularidade, pode entender a mensagem geral, mas depois ir percebendo os detalhes que a formam; a imagem volta a fazer a magicização da vida, em oposição à razão única da escrita. O regime da imagem diz respeito a uma outra maneira de encarar a história, não linearmente.

Se neste tempo pós a imagem é o código fundador deste novo regime histórico descentralizador, a categoria que tem mais condições próprias de expressão para trabalhar e suspender o cotidiano é a arte contemporânea, já que ela não possui uma definição, tem limites flexíveis e permite uma enorme gama de interpretações, ao contrário da ciência que trabalha com hipóteses e comprovações concretas, e do trabalho e da moral, que tem regras predefinidas para que se desenvolvam na sociedade.

É importante não confundir o retorno ao gênero humano, a cotidianidade, com o nivelamento. Na década de 80 o *boom* do capitalismo fez com que o cotidiano também estivesse ligado à noção de otimização do tempo, com hábitos

⁴⁷ Anteriormente, Lukács já havia indicado três maneiras dessa suspensão: pelo trabalho, pela arte e pela ciência, nos quais acreditava que possuíam autonomia e legalidade próprias e que constituíam o ser social.

voltados à produção pensando no lucro. A globalização, se por um lado fez com que o outro não fosse visto mais como exótico, por outro lado, enfraqueceu as identidades. A indústria tenta massificar os consumidores, que faz com que haja a tendência a um nivelamento.^{48 49}

O processo de globalização na arte também foi importante, pois alterou a relação anterior entre obra, criador e consumidor de arte. Segundo Beatriz Resende em "O contemporâneo e a literatura brasileira" (2016), a globalização fez com que houvesse uma convergência dos fluxos de conteúdo circulantes na mídia, assim como nas fronteiras territoriais, que dependiam da participação ativa de usuários e consumidores. Deste modo, os indivíduos saíram de uma posição de meros espectadores tradicionais passivos das mídias de entretenimento para uma participação maior no mundo artístico, como no caso dos "Parangolés" de Hélio Oiticica.

Assim, o sentido da obra na arte contemporânea se faz por uma interpretação ligada pela interação do autor, da obra e do receptor. É por isso, uma obra aberta, assim como um ensaio, permitindo reordenações e novas estruturas, que escapam também desse processo de nivelamento. De acordo com Resende, "As artes visuais e as de performance, talvez as primeiras a se deslocarem de seus usuais locais de culto, dos museus aos teatros e a recusarem suportes tradicionais como a tela e o palco, foram também as primeiras a solicitar uma perspectiva crítica inédita." (RESENDE, 2016, p.5)

Desta forma, suas representações são equivalências da realidade, recortes da partilha do sensível, que, segundo o pesquisador de arte Moacir dos Anjos⁵⁰, também são recortes de forças, resistência à manutenção de um *status quo*.

Assim, a arte pode atuar em momentos políticos, como afirma Rancière, mas alterando o mundo aos poucos, na suspensão deste cotidiano, representado

⁴⁸ Como os colonizadores sempre tentaram fazer com os povos colonizados e como os ditadores tentaram fazer com o mundo durante as guerras.

⁴⁹ No filme "O substituto" (Detachment) de 2011, um professor faz um discurso para sua turma explicando o processo da assimilação onipresente, que é absorver tudo o tempo todo, dando o exemplo na vida cotidiana com as incoerências publicitárias (como "é preciso ser magra para ser bonita"), denunciando esse processo como um Holocausto das mentes, pelos poderes instituídos. Fala sobre a necessidade de não se deixar levar por esse movimento, para ler, estudar, pensar, e poder preservar seu próprio sistema de crenças e identidades. Filme disponível no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=woJli-L4yek>> (acessado em 3 de agosto de 2016)

⁵⁰ Na palestra inaugural do seminário "Indisciplinas" dos programas de pós-graduação de Artes das Universidades do RJ, sediado na Casa França Brasil durante os dias 22, 23, 24 e 25 de novembro de 2016.

por essa arte.

Como será observado a seguir, a representação do cotidiano radical na arte se faz como desobediência, com representações que fogem do sentido usual, ressaltando o radical como o dia-a-dia que apaga a individualidade do homem, transformando-o em máquina, a difícil convivência entre as pessoas, o embrutecimento. Por outro lado, também se apresenta como o que sobrevive neste cotidiano, que aspectos positivos são conservados deste radical (raiz), que traz possibilidades de mudança na sociedade. Aspectos da relação entre o homem e a cidade, os homens entre si e o homem consigo no mundo contemporâneo.

4.1 - O cotidiano radical

O conceito do cotidiano radical será abordado a partir da observação da exposição *Cotidiano radical* (2015)⁵¹, do artista mineiro Marco Paulo Rolla⁵², com curadoria de Cristiana Tejo⁵³. As fotos apresentadas da exposição foram retiradas do catálogo e feitas a partir da observação da exposição *in loco*.

Em sua primeira individual no Rio de Janeiro, o artista apresenta diversas linguagens artísticas. São esculturas, pinturas, performances, instalações, produzidas entre 1990 e 2005, que trazem a questão do cotidiano privado, no lar, nos pequenos gestos, como tomar um café da manhã, ou fazer um *pic-nic*. Explora a relação do indivíduo com os objetos, sua dependência com ferramentas tecnológicas, além da relação do corpo dentro do ambiente doméstico. Procura alterar o olhar do observador para com esses objetos e rotinas do ambiente privado. É radical na medida em que os apresenta de maneira inesperada, deslocada, irônica, provocando estranheza, desconforto, e ao mesmo tempo

⁵¹ Realizada no Centro Cultural da Caixa, no Rio de Janeiro, de 27 de outubro a 20 de dezembro de 2015.

⁵² Natural de São Domingos do Prata (MG), o artista nasceu em 1967. Vive e trabalha em Belo Horizonte. É um dos mais atuantes artistas plásticos mineiros na contemporaneidade. Possui graduação (1991) e mestrado (2006) em Artes, pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Nos anos de 1998-1999 fez residência artística na Rijksakademie van BeeldendeKunsten em Amsterdam, Holanda. Atualmente é professor da Universidade do Estado de Minas Gerais - Escola Guignard, atuando na graduação e pós-graduação, ministrando disciplinas de performance e pintura. Coordenador, sendo o criador da disciplina prática de performance nesta mesma instituição. Editor, coordenador e criador do CEIA- Centro de Experimentação e Informação de Arte. Em 2012, lançou o livro *Vertigem*, que reúne momentos de sua obra. Tem experiência na área de Artes, atuando de forma multidisciplinar em áreas como, instalação, pintura, performance, desenho, música, gravura, cerâmica, escultura, dança, figurinos e cenários. Fez parte de diversas exposições coletivas e individuais, no Brasil e no exterior, como Alemanha, Argentina, Holanda, Finlândia e Itália. Seus trabalhos encontram-se em coleções expressivas como a do Museu de Arte Moderna de São Paulo, do Instituto Itaú Cultural de São Paulo, do Museu de Arte da Pampulha, de Belo Horizonte, do Centro Cultural Inhotim, em Brumadinho (MG), e da Funarte, no Rio de Janeiro.

⁵³ Coordenadora-geral de Capacitação e Difusão Científico-Cultural da Diretoria de Cultura da Fundação Joaquim Nabuco. Cocuradora do 32º Panorama da Arte Brasileira do MAM-SP e curadora do Projeto Made in Mirrors (intercâmbio entre artistas do Brasil, China, Egito e Holanda). Foi diretora do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (2007-2008); curadora de artes plásticas da Fundação Joaquim Nabuco (2002-2006), do Rumos Artes Visuais do Itaú Cultural (2005-2006), curadora visitante da Torre Malakoff (2003-2006) e curadora do 46º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco (2004-2005). Cocuradora de *Brazilian Summer Show – Art & the City* (Museu Het Domein, Holanda, 2009), com Roel Arkenstein, *Futuro do presente* (Itaú Cultural, 2007), com Agnaldo Farias, e *Art Doesn't Deliver Us from Anything at All* (ACC Galerie, Weimar, Alemanha, 2006), com Clio Bugel, Charlotte Siedel, Paz Aburto e Frank Motz. Publicou *Paulo Bruscky – Arte em todos os sentidos* (2009) e *Panorama do pensamento emergente* (2011). Vive e trabalha no Recife, PE, Brasil.

prendendo a atenção de quem se encontra diante das obras, questionando o que seria a normalidade do cotidiano.

Ao entrar na exposição (figuras 19 e 20), a primeira coisa notada são os objetos do uso comum doméstico, como uma enceradeira e um rodo com pano de chão, que logo despertam dúvida sobre o que se referem, já que são elementos que não costumam estar em uma exposição de arte. Ao olhar o rodo com o pano de chão encostado na parede o observador é ainda capaz de se perguntar se aquele é um objeto que faz parte da exposição ou não, lembrando também dos *ready-made* de Duchamp.

François Jost em seu livro *O culto do banal* (2007) constata que na contemporaneidade tem acontecido cada vez mais a confusão da obra de arte com outro objeto ou lixo que deve ser jogado fora, o que revela que o status da obra de arte está cada vez menos na característica estética e mais no status ontológico.

Jost observa que, antes, até o século XIX, a banalidade era uma forma indireta de diferenciar as curiosidades que, por possuírem originalidade e singularidade em relação aos objetos cotidianos, eram apreciados, colecionados e apresentados nos gabinetes de curiosidades, os antecessores do museu. Ele acredita que "A fonte" de Duchamp tenha sido a obra que inaugura o que chamou de instauração do banal.

O autor usa o caso do artista Pinoncelli para entender este momento. Pierre Pinoncelli em 1993 tinha urinado em uma réplica da fonte de Duchamp, e em 2006 quebrou a marteladas a mesma réplica, que estava exposta em um museu. Ele alegava que o gesto de urinar daria fim à obra, pois assim a obra estaria com sua qualidade de trabalho completo. Foi severamente punido pela justiça e condenado a pagar uma multa por "degradação voluntária de um monumento ou objeto de utilidade pública".

O que Pinoncelli não entendeu é que, ao colocar o mictório dentro do museu, Marcel Duchamp elegeu um objeto cotidiano, retirando seu valor de uso e convertendo-o em objeto do pensamento, que "a obra de arte se distingue do objeto ordinário não por suas qualidades, por suas características "estéticas", senão por seu uso. A obra de arte por sua condição mesma, se subtrai ao seu uso "normal", cotidiano." (JOST, 2012, p.12) Ao mesmo tempo que atribuiu uma aura de unicidade àquela obra, que estava dentro do museu, também questionou o valor da mesma, que não foi feita pela mão do artista, foi apenas escolhida, comprada,

assinada e atribuída a um sentido que ele denominou de "Fonte". Sua originalidade estava justamente em não ter sido feita, em ser um *ready-made*. Também questionou a noção do próprio museu, que institucionaliza este objeto como obra de arte, e a noção do artista, que propunha a ideia deste ato.

O que seria importante para o espectador, segundo Jost, é perceber a dualidade do objeto que possui características em comum com outros mictórios, assim como compartilha propriedades com outras obras de arte, como uma estátua clássica grega. Esse caráter dual percebido simultaneamente é que garante o efeito provocador de inscrever um objeto cotidiano na tradição artística.

O autor indica que o culto do banal tendo aparecido depois da primeira guerra mundial com os dadaístas, em reação à violência que haviam sofrido, se estendeu ao longo do século XX e ainda está presente no século XXI. Se antes tinha a função de provocação, sobretudo no campo da arte, questionando as ideias de obra, artista e museu, agora talvez tenha sido apropriada pela indústria da TV e sofrido uma banalização (a "banalização do banal") que "acabará na boca dos porta-vozes das maiorias silenciosas" (JOST, 2012, p.139), como os telespectadores passivos do programa *Big Brother*, sem a exploração da potência questionadora, como era feito anteriormente.

Se o banal se relaciona com o cotidiano que se repete e conseqüentemente depende de uma ciência, como a sociologia da vida cotidiana, é preciso pensar em uma outra categoria de suspensão deste cotidiano, que responda de maneira semelhante no nível provocador da arte, mas que se dirija ao período contemporâneo: o cotidiano radical, o qual será entendido a partir da análise das obras a seguir.



Figuras 19 e 20. Primeiras visões da exposição *Cotidiano radical* de Marco Paulo Rolla (2015, no Centro Cultural Caixa RJ) Fotos: Edouard Fraipont

À primeira vista, nota-se que ao contrário do *ready-made* de Duchamp, as obras expostas, apesar de partirem de objetos cotidianos, podem ser banais (até mesmo nos títulos das obras que são literais), mas são desviadas de sua própria condição banal. É impossível ficar indiferente ao vê-las, pois não são apresentadas da maneira usual cotidiana, possuem elementos que despertam surpresa, ironia e até mesmo ojeriza, e estão dispostas de maneira dramática, não estão alinhadas e não seguem uma ordem museológica, como por exemplo, o uso de pedestal para apoio da escultura, ao longo da sala de exposição.

A primeira obra da exposição na verdade, foi a performance "Café da manhã" (figuras 21, 22, 23 e 24)⁵⁴, realizada no dia da abertura da exposição. Marco Paulo Rolla se sentou à mesa para tomar um café da manhã (à noite, já que as aberturas acontecem por volta de 18 hs) e todos o observavam, quando subitamente, o artista se lançou à parede com seu corpo, derrubando a toalha, as comidas, assim como as louças, que ficaram espalhadas, quebradas e derramadas no chão, provocando o choque e estranhamento entre os observadores, que foram pegos de surpresa.

É importante notar que esta ação performática, de certa forma, acaba gerando dois novos trabalhos, um vídeo (que fica logo na parede principal junto ao texto curatorial, fora da sala expositiva) e uma espécie de instalação, com os restos da ação, comidas sobre uma toalha repuxada, objetos derramados e caídos ao chão que são os registros da performance que ficaram para a exibição. O foco desta obra não está somente no resultado final, mas no processo em que ela se realiza, já que a performance é uma ação em tempo real. Contudo, no caso, também foi interessante para o artista o resultado final da performance, com seu registro físico, além do vídeo.⁵⁵

Como observa Beatriz Resende, o momento contemporâneo é feito de questionamentos de estados nacionais, trânsito de pessoas, fluxos culturais que se cruzam no mundo globalizado de diversas e desordenadas formas, e a expressão desse mundo na arte seria através da condição de provisoriedade, uma arte fugidia, criada para se extinguir, como as performances, instalações e obras

⁵⁴ Performance disponível no canal do artista do *Youtube* (porém não é a realizada no dia, já tinha sido feita antes, em outro momento): <<https://www.youtube.com/watch?v=CWLD9I6tIAs>> (acessado em 8 de novembro de 2016)

⁵⁵ Além da obra e dos registros presentes na exposição, a obra também está sendo mediada através do olhar dos fotógrafos que fizeram os registros das fotos do catálogo, usadas aqui.

perecíveis, como é o caso deste café da manhã, que possuía comidas de verdade, perecíveis.

Este tipo de arte causa fascinação, mas também incomoda críticos e artistas do circuito. A pesquisadora não concorda com o julgamento de que estas obras são excessivamente presentistas, pois como a arte contemporânea é constituída por interrogações e reflexões, é possível que a crítica e o discurso teórico possam conviver com o caráter provisório, já que o mundo hoje está em constante mudança, as relações se esgotam rápido, como Bauman observou no *Mundo líquido moderno* (2011), e será sempre possível o registro destas obras para fins de catalogação e para realização de trabalhos posteriores (acadêmicos ou artísticos).

Cristiana Tejo entende que este cenário de trocas e globalização nos coloca diante de um paradoxo onde ocorre um "processo que gera heterogeneidade dentro da homogeneidade. A expansão do acesso e da distribuição de informações tem feito circular com maior rapidez os códigos artísticos, favorecendo uma linguagem internacional da arte." ⁵⁶(ROLLA, 2012, p. 8) Por isso, o fato de Marco Paulo Rolla ser um artista multimídia, amplia a potência artística do seu trabalho, com o mesmo tema sendo apresentado em diversas suportes artísticos e gera uma multiplicidade de leituras, sem que nenhuma pretenda ser definitiva.

Além disso, cada linguagem artística trabalha um tempo em sua obra, a performance sendo mais provocativa às linguagens digitais, por sua questão da presentificação do corpo (e processo da obra) e do seu registro, e as outras mais "tradicionais" como a pintura e escultura se opõem ao tempo acelerado deste mundo, onde fazer um trabalho artístico de execução demorada é visto como uma reação a essa correria. Linguagens como a pintura e a colagem também trazem a questão do passado, já que, no caso, trabalham a tradição da imagem, que está se referindo a algo que já existiu ou existe.

Cabe aqui ressaltar que além de professor de performance na UEMG, e criador do Centro de Experimentação e Informação em Arte (CEIA), que também trabalha com esta linguagem artística, Marco Paulo Rolla também é curador de performance do Memorial Minas Vale e coordenador da Manifestação Internacional da Performance (MIP), um evento de alcance internacional e

⁵⁶ Em nota preliminar no livro *Vertigem* de Marco Paulo Rolla de 2012.

prestigiado entre artistas e público.⁵⁷ "A MIP foi um evento precursor de difusão da performance no Brasil. Ela resulta das ondas de vontade, por isso chama-se manifestação: manifestação das forças do coletivo, dos artistas e do público", Rolla fala em entrevista.⁵⁸

Desde pequeno, Marco já gostava de atuar nas peças do colégio e dançar, mas percebeu que não era no teatro que estava sua vocação. O artista encontra na performance sua melhor expressão artística, sendo considerado um dos mais importantes do Brasil na área. Comumente, suas obras trazem a questão do limite do corpo humano, o esforço e o fracasso para conseguir sentir um conforto nesta sociedade, que transforma as pessoas em escravos do desejo de possuir objetos, sem que vejam que muitas vezes estão dominadas por eles e vivendo suas vidas de maneira alienada, sem consciência dos próprios rituais cotidianos simples.

Recentemente, foi convidado a participar da exposição *Terra Comunal*, de Marina Abramovic, uma das maiores expoentes da performance mundial (no SESC Pompéia, em SP, em 2015). Para desenvolver sua performance participou antes do curso ministrado por Marina em uma pousada perto da capital paulista, que serviu como preparação para a exibição. "Durante cinco dias, Rolla e os outros convidados (20 artistas no total) ficaram sem falar, sem tomar banho e sem comer. Bebiam apenas água e chás. Vez ou outra recebiam uma colherada de mel dada pela própria artista. Os alunos precisavam acordar nas primeiras horas da manhã, faziam exercícios na água e caminhadas em marcha lenta (muito lenta) ao redor de um lago. Algumas ações testavam a paciência e a disciplina dos participantes, como descascar e contar repetidas vezes um punhado de 21 castanhas. Havia ainda rituais de contornos místicos, como o que reuniu todos os alunos nus e urrando em direção a uma fogueira. Segundo Marina, isso transformou a turma em uma família. "O método me esgotou física e psicologicamente, mas abriu uma porta em minha mente que eu nem sabia que existia.", "Foi uma experiência que acrescentou muito ao trabalhar modos de você

⁵⁷ Além de ter participado com a realização de dezessete performances na 29ª Bienal de Arte de São Paulo, em 2010.

⁵⁸ Entrevista para Mariana Lage no site Horizonte em cena em 27 de outubro de 2015, disponível em: <<http://www.horizontedacena.com/tem-que-tomar-muito-floral-para-ser-artista-ou-marco-paulo-rolla-e-a-apologia-do-deboche/>> (data de acesso: 22 de outubro de 2016)

se colocar por inteiro e de modo verdadeiro numa situação", diz Rolla.⁵⁹

A performance desenvolvida durante o "método Abramovic" foi intitulada como "Preenchendo o espaço"⁶⁰, e consistia no ato de ocupar o ambiente da galeria junto a um acordeão, interagindo com o mesmo (tocando-o e produzindo sons), com mesas, cadeiras e no chão, em poses definidas pelo período aproximado de duas horas. A intenção da obra era a de provocar um retorno ao sensível e humano, o que exigia do público uma atenção e estado de relaxamento. Sobre o tempo na performance, o artista ressalta em seu blog:⁶¹

A manipulação da temporalidade transforma nosso estado de perceber, nos transporta ao transe de uma nova dimensão...dar tempo ao tempo é um segredo antigo da vida e parece ser um segredo novo para o futuro acelerado do homem na era virtual.

Se os trabalhos de performance são muitas vezes acusados de serem excessivamente presentistas, como ressaltou Beatriz Resende, talvez isto não deva ser visto com um caráter pessimista, já que o ato da performance é estar presente no aqui e agora, mas consegue transformar a percepção humana, como observou Marco Paulo, e transportar o indivíduo a um outro tempo, além do fato do mesmo ver essa necessidade de estar presente como uma reação a um tempo acelerado e corrido que não permite uma naturalidade da vida.

Ainda sobre o tempo na e da performance, é importante notar que, no geral, elas podem seguir um roteiro, mas há situações de improviso, como é o caso, em que o espectador é surpreendido ou fica desconcertado com "acidentes" não programados, que dão mais sentido ao momento vivido. A performance tem o poder de perturbar, explorar o absurdo do cotidiano, mexendo com o imaginário e a realidade da vida. Segundo Rolla⁶², "as possibilidades expressivas da performance são muito maiores do que as de outras artes e são mais adequadas à

⁵⁹ Entrevista para Raíssa Pena, em 20 de março de 2015 para o site Veja BH, disponível em: <<http://vejabh.abril.com.br/materia/cidade/ritual-marina-abramovic-mineiro-marco-paulo-rolla-apresenta-performance-inedita-sao-paulo>> (Data de acesso: 22 de outubro de 2016)

⁶⁰ Registro da performance disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ev1LPRsK2CA&t=9s>> (Data de acesso: 8 de novembro de 2016)

⁶¹ No texto "O tempo como performance", 2011, disponível em: <<http://marcopaulorolla.blogspot.com.br/search?q=era+virtual>> (Data de acesso: 22 de outubro de 2016)

⁶² Em *MIP: Manifestação Internacional de Performance - International Performance Manifestation*. Belo Horizonte: Rua José Moreira Fraga, 376 Ceia, 2005. p.27.

crítica do mundo capitalista das novas tecnologias, pois trazem de volta a memória do corpo."



Figura 21. Fotografia da mesa da performance "Café da manhã" de Marco Paulo Rolla, 2015. Foto: Rafael Adorján



Figura 22. Montagem de fotos do registro da performance "Café da manhã", de Marco Paulo Rolla, 2015. Fotos: Rafael Adorján



Figuras 23 e 24. Registros fotográficos ao final da performance "Café da manhã", de Marco Paulo Rolla, 2015. Fotos: Rafael Adorján e Camila W. Uchoa

A radicalidade da ação da performance "Café da manhã" faz com que os indivíduos reflitam sobre um ritual cotidiano tão importante que é se alimentar, e que cada vez mais vem se tornando automático. Atenta para o corpo, cada vez mais controlado por regras sociais, seguindo uma ordem e a necessidade de tantos utensílios diferentes como xícara, pires, faca, garfo, jarra, açucareiro, etc., na montagem da mesa, perdendo assim a organicidade do ato de comer. O ato brusco não pretende demonstrar uma eficiência da radicalidade na vida, mas como essa radicalidade pode ser apreendida pelo indivíduo em sua representação na arte, fazendo com que desconstrua seu olhar para as atividades cotidianas. Faz com que o observador pense na questão da fragilidade da existência, em como um movimento decisivo pode alterar a sua realidade ou transformar a vida.

Em sua dissertação de Mestrado o artista relembra o episódio que marcou sua infância e inspirou a performance. Aos sete anos fez uma apresentação de teatro na escola e seu papel consistia em sentar à mesa e tomar um café da manhã, sem dizer nada. Marco Paulo recorda que aquele momento foi marcante, pois, pela primeira vez na vida teve a consciência de estar presente em cena.

Apesar do uso dos registros fotográficos do catálogo, a ordem em que estão sendo apresentadas as obras não corresponde necessariamente à ordem do catálogo. Como na exposição não há um percurso obrigatório a ser seguido, o olhar para as obras será sempre subjetivo, de maneira que as obras seguem uma escolha do observador (que pode ser aleatória ou não), que, no caso, se faz através da presente pesquisadora que escreve este trabalho. Como disse a própria curadora, Cristiana Tejo em nota do livro *Vertigem* (2012), do artista:

Escrever sobre um artista sempre é uma tarefa delicada e parcial. Observamos o que nossa experiência de vida, nossa bagagem de leituras e a formação de nosso olhar permitem, enquanto outros aspectos são deixados de lado pela incapacidade de serem vistos ou abordados. (TEJO, 2012, p. 8)

Assim, ao entrar no espaço da sala de exposição podem ser vistas duas obras, objetos-instalações que remetem diretamente ao ambiente doméstico, a primeira é "Enceradeira" (figura 25), que consiste em uma enceradeira, com seu fio ligado a uma tomada verdadeira, tendo ao redor porções de cabelo. A segunda é "Pano de chão"(figura 26), que consiste em um cabo de madeira recostado na parede, imitando um rodo, com um pano no chão, como se estivesse ali para limpar uma mancha no chão, onde há um pote de geleia derramado.

Tanto uma obra como a outra despertam o desconcerto do observador, que não espera ver esses objetos em uma exposição de arte, causando também o questionamento sobre a realidade dos elementos que ali se encontram, se a mancha é de uma comida real, e se aquelas mechas de cabelo são de pessoas ou são sintéticas.

Ao compará-las com os quadros das naturezas-mortas do século XVII, pode-se dizer que, são como naturezas-mortas desconstruídas, uma vez que o gênero é representado por coisas e seres inanimados, que é o caso, mas ao mesmo tempo não estão ordenadas, são desviadas da imagem usual desta natureza, trazendo inclusive um componente dramático e orgânico, pela forma como apresentam o derramamento de geleia e o emaranhado de cabelos no chão.



Figura 25. "Pano de chão", 2001, cerâmica, pote de vidro, geleia e cabo de madeira, 40x30x30 cm. Foto: Rafael Adorján



Figura 26. "Enceradeira", 2003, enceradeira, fio elétrico e cabelo sintético, 80x108x800 cm, Foto: Camila W. Uchoa

Michel de Certeau, no texto "Fantasmas da cidade" (2011), entende que o imaginário cotidiano é composto também pelos objetos. Eles estão fechados em si. Não vivenciam um tempo, adquirem autonomia. Levam uma vida própria. São testemunhas de histórias. São entregues à sua existência selvagem. Os objetos são o espírito do lugar e autorizam espaços de operações por parte dos homens. No caso das obras, podem estar relacionadas com a revolta dos objetos, no mundo maquinal, que se sobrepõem às ações humanas e indicam a limpeza dos vestígios do homem, como sua comida e seu cabelo. Ao mesmo tempo podem indicar que, em todas as ações cotidianas, sempre haverá um traço, um vestígio humano, que seria comum a todo ser humano genérico, que se relaciona com máquinas, utensílios domésticos, que pratica rituais como se alimentar e limpar o ambiente em sua vivência.

A série de pinturas em acrílica "Eletrodomésticos" (figuras 27 a 32) que conta com as obras intituladas "A batedeira", "O lavador de tapetes", "A televisão portátil", "Ferro de passar", "Bomba flit" e "Um aspirapolvere", são as que demonstram o corpo seduzido por produtos que a publicidade incute como valores imperativos da era tecnológica para a praticidade da vida doméstica. Para cada necessidade material ou mal existencial do cotidiano havia uma receita, como uma bula de remédio que dá instruções de uso para cura. Receitas lucrativas como a arte de limpar, decorar o lar, cozinhar, etc., que vão transformar os indivíduos,

controlando-os, organizando-os, programados como autômatos.

Assim, o artista faz uma releitura de imagens de eletrodomésticos dos anos cinquenta, objetos de desejo que traziam a ilusão de conforto, adequação e eficiência para a sociedade no período pós-guerras. Como observa Marcos Hill no prefácio do livro *Vertigem*, Marco Paulo Rolla propõe uma "discussão ética sobre o mundo, a partir da constatação da ilusão deste mundo, da degradação provocada, da cegueira disseminada pela massificação da tecnologia." (ROLLA, 2012, p.6)

Os objetos inovadores, tecnológicos, adquiriram um caráter ilusório e não representam somente um valor de uso, mas também viram valor de troca. "Enquanto se apresenta sob essa dupla forma de objeto de uso e de porta-valor, a mercadoria é um bem essencialmente imaterial e abstrato"⁶³, cujo gozo estaria concentrado na acumulação e troca.⁶⁴

Agamben destaca em *Marx ou a exposição universal* (2007) uma carta de Rilke na qual o poeta manifesta seu temor diante da mudança no estatuto das coisas:

Agora chegam coisas vazias e indiferentes, aparências de coisas, simulacros de vida...Uma casa na acepção norte-americana, uma maçã norte-americana ou uma videira de lá nada tem em comum com a casa, a fruta e o cacho que haviam penetrado a esperança e a meditação dos nossos antepassados...As coisas animadas, vividas, admitidas em nossa confiança, vão declinando e já não podem ser substituídas. (AGAMBEN citando RILKE, 2007, pág. 66)

Assim, é possível notar o temor, a dualidade relatada por Rilke, nas expressões das figuras dos quadros, que demonstram prazer e ao mesmo tempo apresentam uma certa violência, que também causa desequilíbrio entre os indivíduos. Como nota Agnaldo Farias em sua crítica⁶⁵, as telas com cores vibrantes, porém líquidas, escorridas, reativam a memória de tempos harmônicos, que foram interrompidos abruptamente.

⁶³ Agamben no texto "Marx ou a exposição universal". 2007, p. 69.

⁶⁴ Ainda hoje a crítica de Benjamin, citada no primeiro capítulo, sobre o mundo interior construído como uma redoma para o indivíduo em sua casa, persiste. O homem contemporâneo, como o burguês, busca diminuir suas frustrações e conseguir felicidade na aquisição de objetos, criando seu mundo particular.

⁶⁵ Em ROLLA, Marco Paulo. *Marco Paulo Rolla*. Texto Agnaldo Farias. Belo Horizonte: Sala Corpo de Exposições, 1993.



Figura 27. "A bateadeira", 1991, acrílica e colagem sobre tela, 154 x 210 cm Foto: Rafael Adorján

Figura 28. "O lavador de tapetes", 1991, acrílica sobre tela, 145 x 205 cm, Foto: Rafael Adorján



Figura 29. "A televisão portátil", 1991, acrílica sobre tela, 150x145 cm, Foto: Rafael Adorján

Figura 30. "Ferro de passar", 1990, acrílica sobre tela e imagem, 205x142 cm, Foto: Rafael Adorján



Figura 31. "Bomba flit", 1992, acrílica sobre tela, 31,5 x 28 cm, Foto: Rafael Adorján

Figura 32. "Um aspirapolvere", 1992, acrílica sobre tela, 205x160 cm, Foto: Rafael Adorján

Ao colocar objetos cotidianos em um espaço expositivo de arte, Marco Paulo também atenta para o fato desses objetos que possuem valor de uso, serem usados com valor de exposição, que, de certa forma, representam também valor de exposição em casa. Hoje, cada vez mais, pessoas procuram por elementos que ornamentem as casas, não pelo seu valor de uso, mas de exposição para os visitantes. Mas, enquanto os objetos apresentados no museu são únicos e possuem a aura da arte, estes que estão em casa, são impessoais, sem a marca de vivência dos moradores, transforma-se a casa em um museu de coisas comuns, padronizadas.

A mesma tensão nos personagens pode ser notada nas obras "Gravidade" e "Fotografando os Alpes" (figuras 33 e 34), que são feitas a partir de apropriações de imagens de meios de comunicação, como revistas, jornais, etc., e organizadas de uma forma desordenada em colagens feitas pelo artista. A desordem das figuras dentro dos cenários e os números aleatórios (como também possuem os trabalhos anteriores de pintura), podem indicar uma brincadeira de não seguir uma ordem, uma estrutura de um ambiente social, no qual as pessoas se encontram deslocadas, mesmo quando seguem esta ordem.



Figura 33. "Gravidade", 1993, fotografia p&b, 96x130 cm, Foto: Rafael Adorján

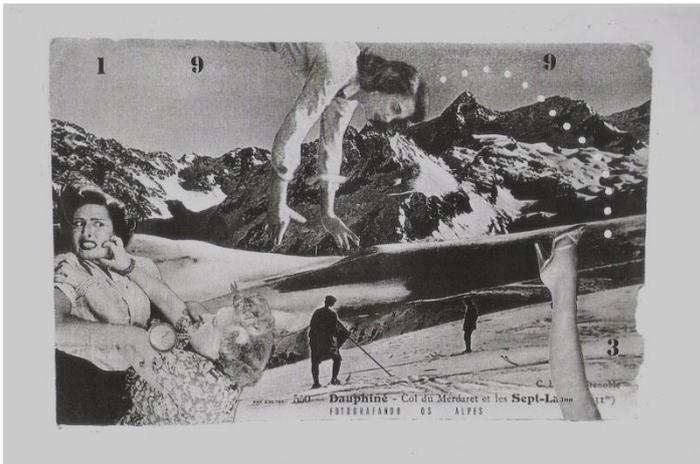


Figura 34. "Fotografando os Alpes", 1993, fotografia p&b, 100x150cm, Foto: Rafael Adorján

Em "Ataque barroco" (figuras 35 e 36) vemos um criado mudo com um relógio em cima, uma gaveta aberta contendo livros e o móvel preso por uma teia de cabelos, do chão ao teto. Em um primeiro olhar, o emaranhado de cabelos causa certa ojeriza no espectador, mas ao ler a etiqueta da obra descobre-se que na verdade é também feito de material sintético. É curioso notar que dentro da gaveta do criado mudo encontram-se alguns livros, dentre os quais podemos identificar um sobre plantas, um que parece ser um romance policial, pois podem ser lidas as palavras "morte", "covil" e "espionagem", e o livro *Vestido de noiva*, a peça de Nelson Rodrigues.

Nesta obra, pode-se observar que o seu nome, que remete ao Barroco, não está somente nesta, mas em toda a exposição, que possui uma carga de dramaticidade, cores fortes, focos de luz em torno das obras, como a luz que os pintores, como Caravaggio e Veermer representavam em seus quadros, com focos de luz em determinados pontos e personagens. Esta luz representa o contraste não só entre o claro-escuro, mas também da confusão que os indivíduos se encontravam naquele momento, já que o Barroco ocorre no tempo da contra-reforma da Igreja Católica, instante em que o homem se encontrava confuso entre a sua fé e a materialidade do mundo. Ela é usada hoje pelo artista, justamente porque da mesma forma que o homem se sentia confuso no período barroco, também se sente assim hoje, reservado, no interior da casa, confuso com sua espiritualidade e seus desejos materiais, como o emaranhado de cabelos na obra.



Figura 35. "Ataque barroco", 2003, criado mudo, relógio despertador, livros e cabelos falsos, 300x400x400 cm, Foto: Rafael Adorján

Figura 36. Detalhe da obra "Ataque barroco", 2003, Foto: Camila W. Uchoa

Os temas dos livros na gaveta remetem ao período da modernidade. O livro sobre a flora se relaciona com o estudo das naturezas-mortas, pintadas, sobretudo pelos holandeses, no séc. XVII, e que depois tiveram destaque também no período moderno, assim como a relação do colecionismo de plantas e seres por cientistas e colecionadores que buscavam entender suas propriedades e relações na natureza. O romance policial era típico do leitor solitário burguês na modernidade e o livro *Vestido de noiva* de Nelson Rodrigues também faz uma crítica dos valores desta sociedade.

Com uma carga dramática e grande expressividade na linguagem, Nelson Rodrigues cria o enredo que espantou o público carioca, apresentando um drama de maneira renovada⁶⁶, nunca antes visto no teatro brasileiro, que se passa em três tempos e espaços distintos intercalados, o da realidade, o da memória e o da alucinação, valorizando elementos simbólicos, a subjetividade e o inconsciente.⁶⁷

⁶⁶ A primeira montagem foi realizada em 1943 sob a direção do polonês Zbigniew Ziembinski e encenado pelo grupo carioca *Os comediantes*.

⁶⁷ Nelson Rodrigues recebeu influências do cenário europeu, no caso, o expressionismo alemão, assim como também do expressionismo americano, que tinham caráter radical, de reação contra o passado, seus padrões e tradições. Apresenta-se em um período de angústia, de pós primeira guerra, em que os artistas buscavam romper com qualquer absolutismo e colocar nas telas toda a sua interioridade e emoções (de modo pessimista) que não podiam ser "digeridas" naquele momento. Os movimentos também foram influenciados pelas ideias de Freud, que entendia que a psicanálise libertaria os indivíduos do passado e da história, assim como a questão do

A história acontece em torno de um triângulo amoroso entre Pedro e as irmãs Alaíde e Lúcia. Coloca em questão interesses escusos, traições, dissimulações, onde fica explícita a crítica, não somente no que se refere ao caráter dos personagens, mas também em relação à hipocrisia que perpassa os círculos sociais e as relações estabelecidas no cotidiano.

Assim, podemos afirmar que o livro de Nelson Rodrigues não foi escolhido por acaso pelo artista para integrar a obra. A história, assim como a exposição trazem distorções que falam sobre o indivíduo, sua subjetividade, desejos que caracterizavam o homem moderno e continuam persistindo no homem contemporâneo.

Todos esses elementos presentes na obra "ataque barroco" remetem à cultura erudita, ao interior da casa burguesa, que deixava (e ainda deixa) os indivíduos viajantes em suas subjetividades e ao mesmo tempo, presos naquele ambiente cheio de rotinas mecânicas, controladas pelo relógio.

No trabalho "Estado de espírito" (figuras 37 e 38) há um pequeno móvel, aonde, em cima se encontra uma estátua antiga de porcelana quebrada. Dentro podem-se ver os órgãos da estátua, como se ela tivesse tido vida em algum momento e agora se encontrasse ali, destrocada, exposta com seus cacos. É como se a estátua representasse a antiguidade, com suas entranhas orgânicas. Esta não sobrevive neste novo mundo, descartável, que não vive de memórias antigas e se contrapõe aos objetos sem vida, robotizados, da vida moderna.

inconsciente, que foge da certeza da pessoa, trabalha o subjetivo, sendo assim, mais anônimo e impessoal. Aqui todos os homens são os mesmos, todos retornam a sua condição genérica, pois todos sofrem com a solidão e os efeitos da guerra. As representações são impessoais e nesta época foi frequente o uso de personagens fragmentadas, com várias identidades, ou com sua identidade negada, como coloca Gerd Bornheim em *O sentido e a máscara*, 1975.

Para saber mais sobre Nelson Rodrigues, ver: *Nelson Rodrigues – Dramaturgia e encenações*, de Sabato Magaldi, 1987; *A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*, de Victor Hugo Adler Pereira, 1998.

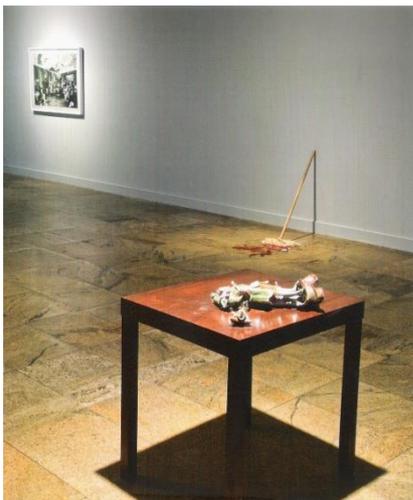


Figura 37. "Estado de espírito", 1999-2001, porcelana e madeira, 80x60x70 cm, Foto: Rafael Adorján

Figura 38. Detalhe da obra "Estado de espírito", 1999-2001, Foto: Rafael Adorján

Nas performances em vídeo "Canibal" e "Confortável", o artista usa os limites do corpo para provocar a reflexão em torno de rituais como dormir e cozinhar, desviando-os de seu curso usual. Em "Confortável"⁶⁸ (figura 39) a performance consistia em adaptar o corpo para dormir em uma cama e um travesseiro que se encontravam presos em paredes opostas. O colchão é onde o corpo normalmente descansa. Na ação o corpo vai buscando um conforto e equilíbrio, que não são possíveis, ao som de uma música agradável que vai sendo suprimida por barulhos de máquinas. Assim como na vida, o ser humano atrela sua condição de bem-estar a objetos e muitas vezes não tem esta consciência.



Figura 39. "Confortável", 1998, vídeo (documentação de performance), 10', Foto: Rafael Adorján

⁶⁸ Registro de performance disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=GW4Rr6mCzds>> (Data de acesso: 8 de novembro de 2016)

Já em "Canibal" (figuras 40 e 41) entra em um fogão, nu, besuntado de azeite e se contorce, ficando vermelho e até mesmo desmaiando. O vídeo é perturbador⁶⁹, pois parece que o artista está literalmente assando dentro do fogão, o que não corresponde à realidade. O artista faz um buraco na parede atrás do fogão, há uma ligação por onde ele passa e consegue se esticar, pois o tamanho interno do fogão impossibilitaria a entrada total de uma pessoa no seu interior. Coloca em evidência o limite do corpo, que muitas vezes é domesticado, como um animal que é assado no forno, nas ações diárias. Aqui, é a máquina que limita e domina o corpo humano e não o contrário.



Figura 40. "Canibal", 2004, vídeo (documentação de performance), 31'36", Foto: Rafael Adorján



Figura 41. Detalhe da obra "Canibal", 2004.

⁶⁹ Registro da performance disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Zz1LY-BmJUK>> (Data de acesso: 8 de novembro de 2016)

Nas obras "Picnic" e "Pano de mesa" vemos elementos de porcelana junto a alimentos reais. Em "Picnic" (figuras 42 e 43), há uma toalha de porcelana com vários objetos e comidas, de porcelana e de verdade, espalhados no chão. Já em "Pano de mesa" (figura 44), há uma toalha de cerâmica, com vinho verdadeiro derramado em cima.

De longe, ambos os trabalhos parecem ser reais, com elementos reais e ao mesmo tempo, como estão dentro de um museu, pensamos que tudo ali é falso, feitos puramente de materiais "plásticos". As peças confundem o olhar do espectador e remontam também às naturezas-mortas dos quadros do século XVII, citados também em outras obras. Marco provoca a reflexão sobre o limite da arte com a vida, da sua representação e a perenidade dos objetos cotidianos, como observa a crítica de arte Daniela Labra.⁷⁰



Figura 42. "Picnic", 2000, Instalação em cerâmica: objetos variados, galho seco, cebolas e uvas verdes, dimensões variáveis, Foto: Rafael Adorján

Figura 43. Detalhe da obra "Picnic", 2000. Foto: Rafael Adorján

⁷⁰ Em sua crítica da exposição para O Globo (site), em 9 de novembro de 2015. Disponível em: <<http://rioshow.oglobo.globo.com/exposicoes/eventos/criticas-profissionais/marco-paulo-rolla-cotidiano-radical-14337.aspx>> (Data de acesso: 22 de outubro de 2016)



Figura 44. "Pano de mesa (vinho)", 2000, porcelana, taça de vinho, vinho e pano de mesa, 11x48x51 cm, Foto: Rafael Adorján

Já na obra "Roupa suja" (figuras 45 e 46), o artista apresenta um cômodo de madeira com muitas roupas de baixo acumuladas ao redor, em cima do móvel e pendurada na parede. No caso, as roupas confundem a percepção de quem as vê, pois também são feitas de um material rígido como a cerâmica.⁷¹ É como se a prática de lavar roupa fosse uma coisa engessada, acumulativa e sem motivo.



Figura 45. "Roupa suja", 2004, cerâmica, porcelana e criado-mudo, dimensões variáveis, Foto: Rafael Adorján

Figura 46. Detalhe da obra "Roupa suja", 2004. Foto: Rafael Adorján

⁷¹ A cerâmica foi escolhida por se tratar de um material visto como "menos nobre" tanto na arte contemporânea como na loja de decoração, segundo Marco Paulo Rolla em entrevista para Mariana Lage, no site Horizonte em cena, disponível em: <<http://www.horizontedacena.com/tem-que-tomar-muito-floral-para-ser-artista-ou-marco-paulo-rolla-e-a-apologia-do-deboche/>> (data de acesso: 22 de outubro de 2016)

Nas obras "Paisagem: folhas e pedras" (figura 47) e "No jardim" (figura 48), podemos notar o caráter mais orgânico do homem, que no vídeo vai aos poucos desaparecendo e se fundindo com a paisagem da natureza e com o corpo em pedaços, junto a restos de comida, ambos de cerâmica, espalhados pelo chão, como se o artista quisesse que o espectador retornasse à origem, à natureza, para se "re-conhecer" em seu cotidiano e atentando para a fragilidade do corpo e efemeridade da vida.



Figura 47. "Paisagem: folhas e pedras", 2003-2009, vídeo (02), 2' cada vídeo (loop), Foto: Rafael Adorján



Figura 48. "No jardim", 2003, cerâmica, porcelanas, prato, penas e sujeira, 90x420x495 cm, Foto: Rafael Adorján



Figura 49 e 50. Vistas gerais da exposição, Fotos: Edouard Fraipont



Figura 51 e 52. Vistas gerais da exposição, Fotos: Edouard Fraipont

Todos os trabalhos procuram evidenciar nossa precariedade, atrelada à dependência de objetos, tecnologias e ainda o desejo de possuir esses objetos, carregados também de uma expectativa de felicidade. Segundo a curadora Cristiana Tejo, no texto curatorial da exposição, "estampa uma ironia e uma crítica ao fetiche capitalista do consumo".

A estratégia do artista Marco Paulo Rolla é de justamente trazer os objetos comuns, banais, que passam despercebidos por nós diariamente.

Georges Perec⁷² identifica esse comum, relativo ao homem comum, o que não é visto, o que não prestamos atenção, como infra-ordinário. Este seria composto por uma antropologia endógena, descritiva do cotidiano.

Contudo, no caso da exposição, esse cotidiano comum é deslocado do papel trivial, dramatizado, tornando-se extraordinário, com estratégias que apresentam o excesso, o mau gosto, o deboche e a degradação, mostrando o desequilíbrio como crítica à suposta tranquilidade cotidiana, chamando a atenção

⁷²No livro *O Infra-ordinário*, 1996.

e provocando a suspensão dos sentidos para refletir sobre os temas abordados.

Há ainda uma ironia em criar embates com crenças pré-moldadas, estabelecidas e o fato de estarem dentro de um sistema de arte. Como diz o artista "a ironia sempre foi uma importante forma de distanciamento para a reflexão, assim como em alguns quadros construídos na pintura holandesa, onde o absurdo é o que parece simples e vai se abrindo nos detalhes sórdidos." (ROLLA, 2012, p.130)

Uma questão muito presente em diversas obras é o ritual, que pode ser visto tanto no ato de limpar, se alimentar, entre outros. Os rituais podem estar ligados a ritos religiosos, etiquetas e conjunto de regras a serem seguidas em atos sociais e cerimônias de passagem do tempo. No caso, tanto as performances como as esculturas colocam em oposição o tempo cronológico, em seu ritmo natural, com o tempo tecnológico, corrido e atrelado ao relógio.

Assim, ao visitar a exposição, o espectador pode refletir acerca desses rituais cotidianos, muitas vezes rígidos e inflexíveis, e que às vezes parecem sem sentido para nós.

Os objetos de uso comum, por estarem dentro de um museu, em um contexto de obra de arte, não podendo ser tocados, são objetos auratizados. Porém, pela maneira como são apresentados, com desvios dos rituais cotidianos, representam uma espécie de profanação, no sentido de Agamben em *Elogio da profanação* (2007), já que, a suspensão deste ato cotidiano faz um jogo de inversão de sentidos que, ao retornar desta suspensão faz com que o rito cotidiano seja devolvido ao uso comum dos indivíduos que observam a obra. Estes refletem e podem aplicar uma mudança na vida prática, ou seja, o sentido suspenso na arte do cotidiano radical retorna como uso comum, na vida real do indivíduo.

Assim, o cotidiano radical pode ser entendido como uma categoria da arte que provoca a suspensão do cotidiano através de um choque ou desvio, deslocamento deste, tornando-o excepcional, e que se relaciona com o contemporâneo, pois nesta suspensão trabalha diversos tempos. Aproxima o homem do passado e do presente, pois o cotidiano é fundado em uma crença de repetição, e ao mesmo tempo o coloca distante, pois o leva a infinitas possibilidades futuras ao retornar da suspensão. Nesta suspensão o homem atinge um estado reflexivo e pode reconhecer sua inteireza, plenitude humana, suas características genéricas, retornando ao seu cotidiano com uma nova percepção,

ressignificando-o e alterando-o de maneira prática, porém gradual.

O cotidiano radical pode ser relacionado a certos traços do teatro do alemão Bertolt Brecht.

Brecht parte de um princípio de construção de um teatro épico, que se contrapõe ao teatro dramático burguês. Nesse novo formato, o elemento épico, isto é, o narrador, é o condutor da estória e seleciona episódios autônomos entre si, podendo intervir no espaço e no tempo, dando margem à participação do espectador, que abre mão do seu papel de receptor passivo. Segundo descreve o pesquisador do teatro moderno Anatol Rosenfeld, em relação a essa contraposição:

Poder-se-ia falar de um deísmo dramático e de um teísmo épico: naquele, um relojoeiro deu corda ao mecanismo e se retira para que ele funcione por si mesmo; neste, o criador manifesta-se pela sua intervenção constante. Coro, prólogo, epílogo (e seus derivados) são elementos épicos por se manifestar, através deles, o autor transformado em "eu épico". Dispersão em espaço e tempo- sem rigorosa continuidade, causalidade e unidade- pressupõem igualmente o "narrador" que monta e seleciona as cenas a serem apresentadas. (ROSENFELD, 1977, p. 136)

Desta maneira, os elementos do teatro brechtiano visam apresentar uma fatia da realidade com um fim didático de esclarecer o público, através de recursos narrativos que distanciam o narrador (e o público) deste mundo narrado⁷³, permitindo somente sua observação, sem provocar uma vivência catártica e identificação plena.

Ao contrário do impacto mágico causado pelo teatro burguês que provoca encantamento e evasão da realidade⁷⁴, Brecht coloca seu teatro como experimento sociológico, que não apresenta somente relações entre os humanos, mas as determinantes destas, um pano de fundo social, sem nexos causal (aristotélico), onde o homem é o objeto de pesquisa, sempre em processo e agente transformador do mundo:

Hoje, quando o ser humano deve ser concebido como ensemble de todas as relações sociais, a forma épica é a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para a dramaturgia a matéria de uma ampla concepção do

⁷³ Alguns destes recursos são a ironia, a paródia, instrumentos cênico-literários como cartazes e projeção de textos, se dirigir ao público por meio de cantores, coros e comentaristas, uso da máscara, interpenetração de palco e plateia, ator distanciado do papel, que provocam o distanciamento necessário para o posicionamento crítico do público.

⁷⁴ A própria peça citada anteriormente, *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, é um exemplo de um drama que leva o espectador a um mergulho profundo nas memórias e inconsciente de uma das personagens.

mundo...O homem concreto pode ser compreendido somente à base dos processos dentro e através dos quais existe. (ROSENFELD, 1977, p. 149)

Assim, o chamado "efeito-V" visa provocar o afastamento daquilo que nos é familiar, que se torna invisível pelo hábito, já que "...vendo as coisas sempre como elas estão correndo, elas se tornam corriqueiras e por isso incompreensíveis porque, estando identificados com elas pela rotina, não as vemos com o olhar épico da distância" (ROSENFELD, 1977, p. 152), portanto, com o necessário olhar crítico.

Da mesma forma que o teatro épico de Brecht, o cotidiano radical busca uma desfamiliarização do ambiente e práticas comuns, distanciando o público do que lhe parece familiar e imutável, permitindo que o mesmo perceba que suas condições sociais são produtos de uma relação histórica, sendo assim relativas e passageiras, podendo desta maneira, criticá-las e alterá-las, posteriormente.⁷⁵

Tanto o teatro de Brecht como a categoria do cotidiano radical não visam suprimir totalmente a emoção, mas buscam elevá-la ao nível de entendimento e da crítica, uma vez que "todo conhecimento inicia-se com a perplexidade diante de um fenômeno. Distanciar, tornar estranho é, portanto, tornar ao mesmo tempo mais conhecido." (ROSENFELD, 1977, p. 170)

Esta maneira de tornar o banal estranho e também extraordinário através do cotidiano radical tem uma grande potência crítica, que pode ser notada também, na análise do filme argentino *Relatos selvagens*, de Damián Szifron (2014), de que falaremos a seguir.

⁷⁵ Segundo ressalta Rosenfeld, este efeito de afastamento ou desfamiliarização procura produzir aquele estado de admiração e estranhamento que para os gregos se afigurava como o início da investigação científica e do conhecimento. (1977, p. 152)

4.2- Relatos selvagens

O caráter do cotidiano radical observado na exposição de Marco Paulo Rolla também está presente no filme *Relatos selvagens*, com situações absurdas, dramáticas e humorísticas de cenas e rituais cotidianos.

Contudo, se no museu a relação explicitada é a do interior da casa, do indivíduo consigo e com os objetos domésticos, no cinema está sendo abordado o ambiente externo, no cenário urbano da rua, com a correlação do indivíduo com seus semelhantes. O desafio contemporâneo colocado no filme é conviver de maneira harmônica em um ambiente agitado e em um tempo acelerado, regidos por regras que causam angústia, e tornam as pessoas mais competitivas, impacientes e egoístas, dificultando o convívio e o equilíbrio social.

Se os primeiros filmes no cinema apresentavam um cotidiano de hábitos e repetições, como um dos primeiros curtas-metragens dos irmãos Lumière *Petit déjeuner*⁷⁶, outros filmes na história do cinema tinham foco nas mudanças tecnológicas modernas, que estavam sendo sentidas no cotidiano das grandes cidades e na percepção do corpo, ou mesmo associavam o cinema com a vida através de recursos cênicos e da fantasia, atentando para as possibilidades na relação desta arte com a política.

Mesmo com o desenvolvimento da economia capitalista e indústria, e com a produção se dirigindo em parte para o cinema voltado para uma sociedade de massa, com *Hollywood* lançando filmes que promoviam o estilo de vida americano (*American Way of Life*), o cotidiano sempre foi tema central da linguagem cinematográfica.⁷⁷

Com a *Nouvelle Vague*, na década de 50 na Europa, os cineastas procuram transgredir as regras do cinema comercial rompendo a linearidade narrativa e fazendo uma crítica à própria montagem do cinema, expondo em cena um tempo psicológico do indivíduo, suas impressões cotidianas, com cortes abruptos ou mesmo sequências longas que seguiam o tempo cronológico da filmagem da cena,

⁷⁶ Em que se observa como as pessoas tomavam um café da manhã. Podemos então fazer uma associação com a performance "Café da manhã" de Marco Paulo Rolla, que revela este cotidiano de maneira radical, no tempo contemporâneo.

⁷⁷ Não é intenção traçar um panorama da História do Cinema, mas somente fazer recortes pontuais para exemplificar filmes que falam sobre o cotidiano de uma maneira mais radical.

buscando também dramatizar este indivíduo que se encontrava desiludido em um mundo agitado do pós-guerra. Talvez tenha sido neste momento que podemos notar, mais claramente, um caráter radical no cinema, causado por esses desvios de montagem e estranhamentos narrativos.⁷⁸

Dos anos 70 em diante é possível notar que os filmes já expõem o cotidiano de outra maneira, buscando mais uma crítica contundente de uma sociedade pós-utópica, que vive uma rotina engessada, sem grandes ilusões de melhora das condições econômico-sociais e interiores do homem.

Mesmo filmes hollywoodianos fazem esta abordagem⁷⁹ mais bruta, como por exemplo⁸⁰, o filme *Taxi driver* (1976) de Martin Scorsese, que acompanha a rotina diária de um jovem que reage a um ambiente de degradação moral - com cafetões, prostitutas menores de idade, pobreza, sujeira e falsas promessas políticas - de maneira violenta, na tentativa de alterar essa conjuntura.

Outro exemplo que também pode mostrar um cotidiano de maneira mais nua é o filme *Short cuts* (1993). Baseado em contos de Raymond Carver, escritor que fala da luta do indivíduo consigo mesmo e as fraquezas humanas, o diretor Robert Altman, considerado um dos maiores da nova hollywood (entre os anos 60 e 80) recebia influência do cinema europeu e através do cinema painel, cria um mosaico de histórias cotidianas que se interligam em algum momento, relatando com um humor ácido, desencontros, traumas, relações humanas em cenários

⁷⁸ Os Russos Dziga Vertov e Serguei Eissenstein estudaram maneiras de produção de filmes também fugindo aos padrões da época, como a *Nouvelle Vague*. Vertov criou uma teoria sobre o cinema verdade, em que a câmera se assemelhava ao olho humano, registrando a verdadeira realidade, sem ficção. Por outro lado, Eissenstein trazia ideias inovadoras de montagem nos filmes atentando para a trama, a encenação e a ficção.

⁷⁹ Alguns teóricos como Guy Debord acreditavam que a sociedade estaria totalmente atrelada ao caráter mercantil, inclusive nos produtos culturais, com os espetáculos (como o cinema) mediados por imagens que tinham representação autônoma, fazendo com que os espectadores ficassem alienados, meramente contemplativos destes produtos. Seu filme (posterior ao livro "Sociedade do espetáculo") era uma tentativa de fazer um anti-filme, que não estivesse ligado ao cinema comercial e revelasse sua potência política, a qual ele achava que estava perdida. Já outros estudiosos como Douglas Kellner reconhecem como a mídia tenta manipular, dominar e induzir pensamentos, mas acham que ao mesmo tempo fornecem materiais para que haja uma resistência da parte do público, no sentido de resistirem à manipulação. Assim, ao contrário de outras correntes de estudos culturais, como a Escola de Frankfurt e a Escola Britânica, que focam em análises da produção cultural baseados em processos de mercantilização e recepção do público, Kellner acredita em uma concepção multiperspectivista, que leva em conta a produção e economia política da cultura, a análise textual dos artefatos e o estudo de recepção e dos usos de mensagens midiáticas. Sua tarefa seria apontar as tendências da mídia futuramente, usada não somente como fonte de capital cultural, mas também carga política e crítica social.

⁸⁰ Esse recorte é apenas exemplificativo e não tem a intenção de elaborar uma leitura exaustiva destes exemplos.

comuns que mostram a fragilidade do homem contemporâneo.⁸¹

Assim como nos Estados Unidos e na Europa, o cinema latino-americano também recorre ao tema do cotidiano para entender o interior do homem, suas subjetividades e seus modos de se relacionar nos dias de hoje, além das questões políticas, que quase sempre são abordadas em segundo plano nestes filmes.

Um filme brasileiro que traz o caráter radical é *O som ao redor* (2013) de Kleber Mendonça Filho. A história retrata o cotidiano de um bairro de classe média alta do Recife, construído com muitas regras hierárquicas, de poder, de medo, de muros, de relações impessoais não só entre patrões e empregados, mas como também entre a vizinhança, e a violência estabelecida neste quadro de tensão constante.

O filme argentino, *Relatos selvagens* tem características em comum com os três filmes citados; todos falam sobre um cotidiano duro, de difícil convivência no mundo contemporâneo. Em comparação com *Taxi driver*, os relatos retratam também um dia de fúria. A montagem do cinema painel é semelhante a *Short cuts*, também formado por pequenas histórias cotidianas, que revelam angústias do dia a dia das cidades. E em comum com *O som ao redor*, trata-se de um filme que expõe relações hipócritas, com carga forte de crítica social e tem como tema em comum as pequenas violências diárias que culminam com reações de vingança no cotidiano.

O filme então se passa na cidade de Buenos Aires. São seis histórias independentes que tem em comum o fato de retratarem uma explosão no cotidiano. São situações em que a convivência social chega ao limite e o lado do politicamente incorreto se manifesta nas reações de revolta, com a face selvagem do ser humano aflorada.

Através de uma perspectiva de lente de aumento, demonstra situações cotidianas como no trânsito, na família, no banco, etc., com desfechos incomuns, já que os personagens reagem às situações de maneira violenta, vingativa, buscando um rompante para mudar suas realidades. Mostra o limite entre a

⁸¹ O filme inclusive recebeu vários prêmios, dentre os quais, o Leão de Ouro na categoria de melhor filme no Festival de Veneza de 1993, além de indicação ao Oscar de melhor diretor (1994).

civilização e a barbárie, a falta de controle causada por pequenos detalhes do dia a dia, aparentemente banais, mas que podem tornar o cotidiano radical.⁸²

Antes, contudo, é necessário situar o cenário do filme, que é a cidade grande.

Henri Lefebvre acredita que não é possível compreender o espaço geográfico sem analisar a sociedade que o habita e distingue a cidade de seu funcionalismo, atentando para as maneiras de habitar nos gestos cotidianos do homem, onde a vida é experienciada. O viver possui uma gramática própria e a cidade participa como suporte, como vemos em *Relatos selvagens*, das relações entre seus habitantes.

Isso resultaria na importância de analisar estes gestos cotidianos, que através dos aspectos banais, familiares, de repetição, revelam os conflitos urbanos. Se a cidade é uma construção humana, sua materialidade expressa um acúmulo histórico de gerações, ao mesmo tempo em que o futuro está ligado e se constrói no presente, o que coloca a impossibilidade de pensar a cidade descolada do momento e da sociedade analisada.

Certeau também entende a cidade através das práticas dos habitantes, mas reconhece a necessidade além dos gestos, mas também dos relatos citadinos. Os gestos seriam como arquivos, refazendo constantemente a paisagem urbana.

Segundo o autor, tanto os gestos como os relatos traçam memórias, porém, os relatos acrescentariam à cidade visível, as "cidades invisíveis" sobre as quais Calvino escreveu, criando uma dimensão mítica da mesma, proporcionando novas dimensões, histórias que ajudam a torná-la mais confiável e, por conseguinte, mais fácil de habitá-la.

O autor atenta que os relatos podem ser instrumentos poderosos na utilização política podendo originar, por exemplo, totalitarismos. E que hoje a publicidade também se utiliza dos relatos, porém, a serviço do consumo. "Relatos não faltam na cidade, é claro. A publicidade, por exemplo, multiplica as lendas de nossos desejos e de nossas memórias contando-as com o vocabulário dos objetos de consumo" (CERTEAU, 2011, p.201).

No texto "A cidade imaginária" de Eugênio Bucci (2002) o conceito da cidade imaginária designa o ambiente urbano como expressão de elementos, uma

⁸² O filme foi selecionado para a Palma de ouro, prêmio de prestígio no Festival de Cannes e também indicado como melhor filme estrangeiro no Oscar 2015.

exacerbação de signos, como diria Lefebvre, que hoje estão a favor da publicidade, que faz a cidade se mexer com seus personagens em *outdoors*, letreiros luminosos, tentando seduzir os passantes para consumir seus produtos.

Segundo o autor, o cenário metropolitano é totalmente tomado pelas figuras publicitárias⁸³:

A televisão e suas figuras metafísicas cercam a cidade por todos os lados...Os restaurantes dispostos nas calçadas são os outdoors de si mesmos. Os viadutos fazem publicidade do prefeito. Os edifícios são anúncios do mercado imobiliário. O traçado das ruas, a moça alta na esquina que veste aquela grife. A imagem publicitária é total. Tapa cada fragmento de horizonte. E se move. (BUCCI, 2002)⁸⁴

Desta maneira, a cidade seria um conglomerado de imagens que fazem o homem acreditar ver a realidade, mas que na verdade seria somente uma criação imaginária.

Outro teórico que também tenta entender a formação física e simbólica da cidade é Armando Silva que, em 1989, formula uma teoria sobre a cidade a partir de seus imaginários sociais, propondo uma comparação entre cidades da América Latina.

Armando entende que hoje a cidade não é somente um território físico, que este entrou em decadência dando lugar a outros territórios mais simbólicos, onde a imaginação precede a realidade e é usada como estratégia de autoafirmação como na mídia, literatura e internet:

A cidade hoje é mais uma experiência da televisão ou internet. A cidade já não oferece tudo, porque ela mesmo nos escapa. A cidade se torna estranha, estrangeira, porque o urbano é o que diariamente vem de fora para nos urbanizar. Por isso se fala no paradigma da telecidade, da cidade à distância, a da internet,

⁸³ Destacando uma frase de Certeau segundo o qual ele disse que "Jamais talvez uma sociedade se tenha beneficiado de uma mitologia tão rica" (2011, p.201) em referência aos desejos e memórias aliados ao vocabulário da publicidade, é possível fazer uma relação desta cidade com o curta de animação chamado "Logorama" (2009), em que a cidade de Los Angeles é mostrada como uma grande cidade propaganda, onde todos os personagens e lugares são feitos de logotipos de marcas comerciais e fazem referência a produtos culturais e comerciais. O filme é notoriamente uma crítica ao mundo consumista, que cada vez mais se apropria dos cenários da vida, um dos personagens principais, o vilão, é Ronald Mc Donald's, um dos maiores símbolos do império capitalista no mundo, presente em praticamente todos os países do planeta. O filme termina com um terremoto que destrói a cidade e inunda tudo com petróleo, mostrando a queda deste império, porém, ao final, descobre-se que não só a Terra, mas como todo o sistema solar é composto por planetas-propagandas, indicando que, o poder do capitalismo pode ir muito mais longe do que imaginamos. O curta-metragem ganhou o *Premio Kodak* no Festival de Cannes de 2009, e o Oscar de Melhor Curta-Metragem de Animação do Oscar 2010. Disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=t0gprc7wE_U>

⁸⁴ Texto disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/tvfolha/tv0109200202.htm>>

que não é tanto um território, e sim uma rede que permite parentescos interurbanos. (SILVA, 2002)⁸⁵

Assim, é nesta cidade formada de signos publicitários, memórias, relatos e imaginários conflitantes que formam esta sociedade, com regras e leis que muitas vezes se mostram inadequadas às necessidades de uma boa convivência humana, que se estabelecem as relações apresentadas nos *Relatos selvagens*.

A partir dos relatos são mostrados muitos dos problemas que o sujeito contemporâneo enfrenta hoje em sua vida cotidiana na cidade. Frustração, abuso de poder, humilhação, impotência, corrupção, traição, vingança, etc. O filme consegue chamar a atenção não somente pelo lado dramático, quase sempre explorado, por exemplo, na televisão ou nos jornais diários.

É a tragicomicidade, o humor ácido, que tangenciam a linha do absurdo, que provocam o estranhamento e chamam a atenção neste filme, instigando o senso crítico do espectador. Todas as situações são carregadas de ironia, nas falas, nas ações dos personagens, assim como na própria montagem do filme.

O episódio inicial, "Pasternak" já revela o tom de humor subversivo, mostrando a história de um perdedor contumaz que resolve se vingar de todas as pessoas que julga terem contribuído para que sua vida fosse arruinada, convidando-os para uma viagem de avião. Ao notarem a coincidência, já que todos conhecem o mesmo personagem e sabem que de alguma maneira fizeram coisas que o magoaram, os passageiros entram em pânico e até mesmo o psiquiatra de Pasternak, que está neste vôo, tenta dissuadí-lo de ter uma atitude extrema, afirmando que ninguém ali tem culpa de nada, que os grandes culpados pelos erros de sua vida foram seus pais. Contudo, e não por acaso, Pasternak acaba derrubando o avião em cima da casa dos pais, matando a todos.

A curta duração dos episódios já revela uma característica do diretor Damián Szifron, que tem uma grande experiência com séries de televisão. Nos seriados os episódios costumam durar aproximadamente quarenta e cinco minutos e ainda são interrompidos por comerciais publicitários. No cinema não há esta necessidade de interrupção, mas o fato dos episódios não se estenderem muito está justamente aliado à montagem, para causar um impacto. Mesmo curtos, apresentam um ritmo regular, que vai crescendo até atingir o clímax,

⁸⁵ Texto disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0704200207.htm>>

acompanhando o estado de ânimo dos personagens, que vai se alterando até explodir em um acesso de raiva e vingança.



Figura 53 - Frame do filme *Relatos selvagens* de Damián Szifron (2014) - primeira história - no avião

Figura 54 - Frame do filme *Relatos selvagens* de Damián Szifron (2014) - primeira história - avião caindo na casa dos pais

Os dois fotogramas acima exemplificam os momentos-chaves para entender a primeira história. Com um plano de conjunto todos os passageiros são apresentados e se dão conta ao mesmo tempo da coincidência em conhecer Gabriel Pasternak e de terem recebido a passagem de presente para este vôo. Os planos em geral começam apresentando durações mais longas e de acordo com o desenvolvimento da ação, com sua intensificação, vão se transformando em planos-relâmpagos, para mostrar que o efeito de um descontentamento para uma reação mais destemperada e descontrolada acontece de maneira muito rápida.

O segundo fotograma destacado mostra o momento em que os pais percebem algo de errado. Neste momento há uma montagem de dois planos relâmpago, o primeiro *plongée*, mostrando o avião de cima, sendo direcionado para baixo, na cidade, e o seguinte, em *contre-plongée*, de baixo para cima, mostrando os pais vendo o avião atingir sua casa.

Em uma cena anterior, observa-se uma das passageiras folheando uma revista, em que pode ser visto um cervo sendo cercado e atacado por vários leões, talvez demonstrando como o personagem principal se sentisse, acuado e sem saída. Este episódio já demonstra como os indivíduos às vezes se parecem com animais, agindo por um instinto para atacar ou se defender.

É interessante notar que não há uma cena principal que define o filme, mas a própria introdução, que apresenta imagens de animais selvagens, acompanhada da trilha sonora de Gustavo Santaolalla, que lembra um faroeste de suspense, juntamente com o impacto deste primeiro episódio traçam a linha condutora que faz a ligação entre todas as partes. A estrutura do filme possui uma linha-mestra circular, com as histórias de eterno retorno. Cada uma possui um enredo, porém todas causam o impacto pela repetição, já que sempre terminam revelando o lado sombrio da *psiqué* humana, extravasando ódios e descontentamentos com o mundo e as pessoas. Apesar desta constatação, mesmo sabendo que a mola propulsora das histórias é a vingança, não é possível saber o que de fato acontecerá e o resultado final da mesma. Assim, o espectador sabe que uma reação estará a caminho, mas é a imprevisibilidade que mantém o suspense, o ritmo e conseqüentemente o interesse em torno das tramas.

A segunda história, "The rats" (os ratos), ocorre em um restaurante de beira de estrada. Uma moça reconhece um cliente como sendo o homem que arruinou sua vida, ao provocar a perda da casa de sua família e o suicídio de seu pai. Ao ouvir o relato a cozinheira sugere colocar veneno de rato na comida do agiota e fica indignada ao ver que a colega não quer se vingar, e ela mesma assume o ato de vingança.



Figura 55 - Frame do filme *Relatos salvajes* de Damián Szifron (2014) - segunda história - reconhecimento

Figura 56 - Frame do filme *Relatos salvajes* de Damián Szifron (2014) - segunda história - a vingança da cozinheira

Em uma das falas, antes de matar o homem, a cozinheira revela que não vê a cadeia com um lugar tão ruim, já que estando presa não precisaria pagar aluguel, poderia descansar e comer de graça. E que achava que um homem tão ruim como

aquele não merecia viver, ainda mais por ter intenções de se eleger como político. A cozinheira considerava a vida fora da cadeia penosa e mais difícil de suportar, como se a vida fosse uma prisão e a cadeia uma libertação.

Os planos dos *frames* destacados acima demonstram bem o ambiente de quase abandono do lugar, vazio, mal cuidado. O primeiro é um plano médio em que são visualizados o agiota com uma atitude de mando e a moça em pé lhe servindo e olhando-o incrédula, sem acreditar e conseguir reagir diante do homem que arruinara sua vida. O segundo *frame* já demonstra um plano próximo, atentando para as feições das personagens. A mulher sem reação e a cozinheira tomada pelo ódio.

Outra característica a ser destacada é a produção do filme, feita pelos irmãos Pedro e Augustín Almodóvar. É notório o interesse de Pedro Almodóvar em uma película que coloca tantos temas tabus, como corrupção, preconceitos de classes e hipocrisias, uma vez que o próprio tem interesse nestes temas, além do exagero visto nas tramas, com humor negro⁸⁶, e o melodrama, que apela às emoções do espectador e elementos trágicos, características presentes nos filmes do diretor espanhol e que certamente também influenciaram Szifron.

No terceiro episódio "Road to hell" (estrada para o inferno) é perceptível a influência do estilo de Quentin Tarantino. Esta situação ocorre entre dois homens dirigindo em uma estrada. Um deles possui um carro novo e ao se deparar com um carro antigo à sua frente, que não lhe deixa ultrapassar, fica com raiva e xinga o outro homem, humilhando-o. O cenário é uma estrada bem deserta, como as do velho oeste e fica clara uma crítica ao preconceito de classes econômicas, raças e ódio gratuito. A luta de classes chega a um nível de violência que culmina com a morte de ambos, queimados dentro de um dos carros, ironicamente com os corpos abraçados. A cena é chocante e remete ao estilo *ultra-violence*, ao mesmo tempo grotesco e cômico de Tarantino. (Apesar das referências a outros diretores, as semelhanças nunca se mostram como imitação, ao contrário, se mostram como autênticas, pois Szifron consegue imprimir um ritmo próprio utilizando apenas pitadas referenciais). Nesta situação, assim como no caso do avião, o homem tem a ilusão de que a máquina pode ser um instrumento de poder, como se fosse a

⁸⁶ Conceito estudado por André Breton e muito utilizado pelos surrealistas (assim como também pelo movimento Dadaísta).

extensão de seu corpo, tornando-o mais forte para combater um inimigo que é na verdade seu semelhante.



Figura 57 - Frame do filme *Relatos salvajes* de Damián Szifron (2014) - terceira história - provocação na estrada

A imagem acima retirada da trama revela em um plano geral mais fechado a reação do motorista de condição mais abastada ao ultrapassar o carro mais antigo na estrada, demonstrando sua atitude debochada. Nesta história as músicas também têm importância, ao fazer uma contraposição entre a situação de ânimos exaltados com canções bem calmas, temas românticos do filme *Flashdance* (1993), conferindo assim efeito humorístico.

A quarta situação, "Bombita" talvez seja uma das mais emblemáticas do cotidiano atual ao mostrar um homem que se sente lesado por uma indústria de multas de trânsito, também se sente um cidadão desrespeitado, por não ser ouvido nas instituições e ainda ter que passar por rituais burocráticos sem sentido.

Esta história exprime bem o senso do absurdo, as brutalidades do dia a dia, este absurdo que é o cotidiano vivido, as emoções conflitantes que perpassam a cabeça dos habitantes da cidade. Após sucessão de desventuras, o engenheiro resolve encher seu carro com explosivos, para que seja rebocado novamente e possa explodir dentro do estacionamento. Ele então é preso, mas ganha o respeito da sociedade, que reconhece que o descontrole pode atingir qualquer pessoa, não é exclusividade de ninguém, que as leis que regem a sociedade, que aparentemente são feitas para uma boa convivência, às vezes se tornam demasiadamente inadequadas e desrespeitosas com o humano, e se manifesta na internet a seu favor, pedindo sua libertação.



Figura 58 - Frame do filme *Relatos salvajes* de Damián Szifron (2014) - quarta história - no banco

Figura 59 - Frame do filme *Relatos salvajes* de Damián Szifron (2014) - quarta história - carro rebocado

Este episódio tem algumas falas pontuais em que a crítica contra a sociedade contemporânea está evidente. Quando o engenheiro fala ao atendente do banco que o ignora, lhe dizendo que o sistema é corrupto e que o atendente também faz parte da quadrilha, pois sabe que muitas daquelas pessoas ali presentes tiveram o carro rebocado injustamente, mas não recebem apoio, ao contrário, são tratados como pessoas que querem causar uma confusão e não permitir o bom funcionamento do sistema.

O primeiro *frame* destacado revela o momento em que o engenheiro vai pagar a multa, mas tenta contestá-la com o atendente do banco que o ignora. Logo em seguida, ele tem um acesso de fúria e tenta quebrar o vidro do banco, grita dizendo que está no direito de fazer uma reclamação, mas que é visto como marginal por todos. O plano dividindo o cliente, o engenheiro e o atendente do banco revela que ambos estão na mesma posição, são cidadãos comuns, porém, que há um obstáculo que os separa, no caso representado pelo vidro do balcão, a burocracia institucional que coloca o cliente em desvantagem e trata-o como peça de engrenagem de seu funcionamento, sem voz e sem direitos.

O segundo *frame* mostra o momento em que o engenheiro observa seu carro ser rebocado, um plano geral que vai afastando a câmera do personagem lentamente, e é seguido de uma canção calma, que o crítico Roberto Cunha⁸⁷ observa como sendo o tema "Aire libre", usada em um programa de televisão dos anos 70, em um quadro que dava conselhos para pais sobre o cuidado com as

⁸⁷ Crítica disponível no site <http://almanaquevirtual.uol.com.br/relatos-selvagens/> (acessado em 5 de janeiro de 2017)

crianças. Como Cunha observa, é curioso notar a mesma música ser usada em um filme que fala sobre as neuroses dos adultos, que não conseguem nem controlar a si mesmos.⁸⁸

A penúltima história "The bill" (a conta), se refere às estruturas de poder corruptas, às contradições sociais que estão não só em Buenos Aires, aonde o filme se passa, mas em qualquer outra cidade grande. Coloca em questão os privilégios de quem tem uma condição financeira boa para se eximir das responsabilidades criminais. Um garoto de família rica atropela uma grávida e foge sem prestar socorro. O pai chama um advogado, que tenta organizar um esquema onde o caseiro da casa serviria de bode expiatório e assumiria a culpa pelo atropelamento em troca de dinheiro. Em seguida, o pai acaba tendo que negociar com o caseiro, o advogado e o inspetor da polícia que fazem um jogo de chantagem para conseguir, cada um, mais dinheiro da família, mostrando os aspectos cruéis e comuns da natureza humana e detonando convicções básicas da sociedade.



Figura 60 - Frame do filme *Relatos salvajes* de Damián Szifron (2014) - quinta história - negociação e chantagem

A imagem destacada acima, revelada por um plano de conjunto aberto, coloca os quatro personagens do esquema montado em questão juntos, todos voltados para o pai do rapaz. A distância em que se encontram do personagem do pai revela também a hierarquia de poderes, estando o chefe de polícia de pé ao lado do patriarca, o advogado sentado em frente a ele, e mais distanciado o

⁸⁸ Outra referência notada é a câmera utilizada dentro do porta-malas quando o engenheiro coloca as bombas dentro do carro. Esta câmera também é uma das marcas do cinema de Tarantino, que quase em todos os seus filmes tem uma tomada com a mesma câmera filmando o personagem de dentro do porta-malas.

caseiro. O fato de ele estar virado de costas para a câmera já indica sua subserviência ao patrão, pois revela que os outros estão resolvendo a situação por ele e nem sequer é possível ver a expressão de seu rosto. Cabe ressaltar que o cenário e a iluminação das cenas também se adequam aos estados da trama. No caso, a sala fechada e de ambiente escuro, ajuda a compor a tensão da discussão e sigilo da situação.

Nesta parte do filme cabe destacar a fala da repórter que entrevista o marido da grávida, que se encontrava na porta do hospital. Ela lhe pergunta com a maior naturalidade como ele recebera a notícia e o homem responde com revolta "Como acha que eu recebi a notícia?". Em seguida, o homem diz que vai atrás da pessoa que cometeu o assassinato de sua mulher e bebê, que o ato não ficaria impune. Aqui, vê-se a banalização da violência e exploração do sofrimento alheio pela mídia.

Além do fato de tratar o esquema de falsificação de provas como natural, o episódio também relata a dificuldade da relação de empregados e patrões, na questão de se utilizar da confiança do empregado para que ele faça tudo pelo patrão, o que se revela como um abuso, além da questão da educação de crianças privilegiadas, que são acobertadas por seus pais, sem assumir responsabilidades, mesmo quando já são adultos.

Por fim, o episódio "Till death do us apart" (até que a morte nos separe), aborda aspectos de uma festa de casamento. Durante a comemoração tradicional judaica, em um ambiente chique e lotado de convidados, a noiva (Romina) estranha os olhares e conversas do noivo (Ariel) para com uma das convidadas, colega de trabalho dele. Durante a valsa, ela então o inquire sobre a convidada e descobre a traição, ficando desnorteada e saindo em direção ao terraço do prédio. Aos prantos encontra um cozinheiro que estava em um momento de folga e tenta acalmá-la. Eles se beijam e fazem sexo e são surpreendidos pelo noivo, que fica estático. Romina fica exaltada e fala coisas horríveis para Ariel - verdades que as pessoas não admitem sobre a instituição do casamento, que é um contrato de comunhão de bens - que como estavam legalmente casados, ela tiraria até o último centavo dele, todas as propriedades da família e dormiria com todos os homens que demonstrassem um mínimo de afeto por ela. E que quando ele pedisse o divórcio faria o possível para prolongar o processo e contaria todos os seus segredos mais doloridos, de maneira que ele se sentiria tão humilhado e veria

como última saída se jogar da varanda. Este seria ironicamente o momento “até que a morte nos separe” para a noiva. Ariel ouve tudo calado e só consegue vomitar. No momento seguinte ambos voltam para a festa, que seguia normalmente sem a presença dos noivos, fingindo que nada tinha acontecido. Romina aproveita a música tocando no salão e chama a amante do marido para dançar. Diz que já sabe de tudo e que não se importa. As duas dançam girando e Romina arremessa a mulher em uma parede de espelhos do salão, cortando-a inteira. A festa é interrompida. O noivo fica em choque, a sogra desmaia, a noiva chora. Há uma grande troca de acusações, humilhações na frente dos convidados, que ficam completamente impassíveis. Chega então uma equipe médica para amparar a todos. Ariel volta a si, estende a mão para Romina. Eles dançam, se beijam e tudo volta ao normal, com o bolo do casamento sendo distribuído para os convidados.



Figura 61 - Frame do filme *Relatos selvagens* de Damián Szifron (2014) - sexta história - noiva desconfiada

Figura 62 - Frame do filme *Relatos selvagens* de Damián Szifron (2014) - sexta história - noiva e cozinheiro juntos no terraço

Figura 63 - Frame do filme *Relatos selvagens* de Damián Szifron (2014) - sexta história –noiva sem reação

Figura 64 - Frame do filme *Relatos selvagens* de Damián Szifron (2014) - sexta história - humilhações na frente dos convidados

Figura 65 – Frame do filme *Relatos selvagens* de Damián Szifron (2014) – sexta história - paz restaurada, casamento efetivado

Essa história critica de maneira pungente a instituição do casamento, revelando a hipocrisia dos rituais espetaculares. Nos diálogos é possível notar a grande preocupação dos noivos com a opinião dos convidados, como quando a noiva descobre a traição e fala: "Aquele pessoal todo daquela mesa sabe que você transou com ela e você convidou todos eles para a nossa festa?", assim como em seguida a resposta do noivo, que diz: "Por favor, não vamos fazer uma cena aqui na frente de todo mundo".

O cozinheiro tem um discurso que denota certo conformismo com a situação: "Se o ama, com o tempo vai perdoá-lo. Não pense que é a única mulher traída do salão... Então, se vai levar em consideração a opinião dos outros, está perdendo tempo. Se eu fosse você, voltaria, aceleraria a festa para acabar logo, e à noite, sozinhos, você se separa. O que aconteceu com você é horrível, mas você tem que seguir adiante." Ao final, quando a noiva chama as amigas para cortar o bolo também expressa uma certa conformidade com a situação e ritual, quando diz: "A gente demonstrou que tudo isso é mentira, mas que o anel torna tudo verdadeiro."⁸⁹

⁸⁹ A música "Cotidiano" de Chico Buarque de 1971 também expõe uma crítica às relações humanas cotidianas. A canção indica que apesar do cansaço do homem com essa repetitividade, ele continua submisso à essa rotina. "*Todo dia ela faz tudo sempre igual / Me sorri um sorriso pontual*", "*Todo dia eu só penso em poder parar / Meio dia eu só penso em dizer não*", "*Depois penso na vida pra levar / E me calo com a boca de feijão*". O contexto em que foi escrita, durante o período militar no Brasil, também deve ser considerado, já que a insatisfação também se refere ao fato de dormir sempre com medo, expressa nas estrofes "*Todo dia ela diz que é pra eu me cuidar*", "*E me aperta pra eu quase sufocar / E me morde com a boca de pavor*", que denunciava a temeridade em relação à repressão, não permitindo que as pessoas vivessem um estado de tranquilidade. No caso, a mulher é o elemento que quebra a rotina do casal "*Diz que está muito louca pra beijar, E me beija com a boca de paixão*", mas o homem também revela cansaço e tédio em relação à ela "*Seis da tarde como era de se esperar/ Ela pega e me espera no portão*", porém, segue passivo e a rotina do casal se mantém. Assim como no episódio do casamento do filme, em que o casal não está feliz junto, já que o homem é infiel, mas continuam juntos por uma questão social, uma rotina estabelecida, revelando a hipocrisia das pessoas e da instituição do casamento e como o cotidiano pode ser penoso.

O primeiro fotograma escolhido para ilustrar este episódio destaca o momento da valsa dos noivos, quando Romina confirma sua suspeita de que foi traída por Ariel com uma das convidadas. A câmera vai acompanhando o casal em seu movimento de dança, ao som do romântico tema *Danúbio Azul* à medida em que são feitos *closes* alternados do noivo e da noiva. A imagem nos adianta o resultado da desconfiança. Durante a conversa as expressões mostradas nas tomadas de *close*, o desconcerto do noivo, já é um indicativo de que se esquivava da situação de confronto e a expressão de Romina que antes era de dúvida, passa a ser de tristeza.

No segundo, um plano geral revela o momento em que Romina e o cozinheiro se abraçam. É possível ver o cenário, o terraço do prédio, assim como as luzes da cidade ao fundo. O posicionamento dos personagens, assim como a luz, transformam o ambiente da cena, criando uma atmosfera familiar, justamente quando a personagem se sente melhor compreendida e acolhida.

No terceiro fotograma observa-se em um plano geral fechado a oposição entre o cenário grandioso da festa chique, com lustres e espelhos enormes, que refletem a mesa dos convidados, e a expressão de incredulidade da noiva, observando o bolo do casamento, sem reação, e constatando a farsa daquele evento.

A penúltima imagem destacada mostra o momento em que os noivos já não se importam mais com os convidados e expõem o confronto. Em um plano geral mais aberto, é possível ver ao fundo, os cinegrafistas contratados para a festa registrando também este momento da festa. Aqui, entende-se como a humilhação das pessoas é explorada pelos registros de imagens e como os convidados presentes ficam atentos ao "espetáculo", como se estivessem assistindo a um filme, como se não fosse uma cena real.

Já na última imagem, observada em um plano médio, vemos a reaproximação do casal, que vai aos poucos se acalmando, voltando ao estágio de amor e compreensão mútua, através de gestos, olhares e toques nas mãos, terminando o episódio com o casamento seguindo de maneira natural, de uma maneira "felizes para sempre".

O filme consegue atingir seu objetivo de provocar uma reflexão acerca das relações humanas, fazendo com que haja uma identificação imediata da parte de quem o assiste, assim como provocando críticas sobre os próprios modos de vida e do conceito de civilidade. Não são histórias impossíveis, uma vez que todas as pessoas que moram em um meio urbano estão sujeitas a passar por estas situações e podem em algum momento perder o controle como os personagens.

A película ao colocar como última história a do casamento, que ao final se efetiva, termina de certa maneira "otimista", com o casal restabelecendo a paz, mas ao mesmo tempo revela o estranhamento das situações cotidianas, das regras de etiqueta social, mostrando que o comum são as relações de aparência, as máscaras sociais e mostrando também a força que o cotidiano tem para restaurar a harmonia entre as pessoas através destes artifícios, que são comuns à espécie humana, mas que podem ser modificados.

Pode-se dizer que a característica mais presente do cotidiano radical expressa nos *Relatos selvagens* é além de transformar a banalidade em algo que desperta curiosidade, pois são situações raras, fazer a suspensão deste cotidiano deslocando-o através da ironia e do humor.

O humor não é um recurso novo, já que a sociedade durante a Idade Média, ao contrário do que a cultura oficial nos faz acreditar, vivia sob a tutela de um espírito onde o riso era natural. O homem medieval era dual, com o riso e a seriedade em harmonia em sua mentalidade. Segundo José Carlos Rodrigues no livro *O corpo na história* (1999), nesta época, o indivíduo possuía "Um espírito sempre pronto a uma piada; em um humor assassino, sempre disposto a derrubar estátuas de pedestais."(RODRIGUES, 1999, p. 73)

Se o cotidiano medieval contava com uma vida mais tranquila, risível, possuía mais franqueza e sinceridade, que agora tinha sido transformada em fofoca privada, repressões, teve um reforço dos intelectuais e cientistas, que acabaram por transformar o riso em uma reação secundária, transgressão da seriedade, tirando sua característica positiva:

Tenta-se, assim, fazer-nos esquecer de que o riso é um componente "inabstraível" da dramatização da existência do homem (Bergson, 1983, Huizinga, 1990, Duvignaud, 1977b) Despreza-se o fato de que o riso é manifestação de uma superabundância do ser. Apaga-se seu caráter de energia extraordinariamente expansiva de que o homem dispõe, por ser o único animal que ri. Os ideólogos da seriedade certamente não se apercebem de que, neste ponto específico, expressam

o essencial da visão de mundo do protestantismo e do capitalismo, que consideram a vida prazerosa um desvio. (RODRIGUES, 1999, p.75)

Assim, como o autor finaliza, o humor e o riso foram submetidos aos princípios do capitalismo e à lógica da divisão de trabalho, que criou os especialistas em humor, que restringiu o humor a certos ambientes e horários, foi muito utilizado pela publicidade, e também acabou perdendo sua eficácia crítica.

Desta forma, até o século XVIII, o riso fora substituído pelas analogias, que eram prescritivas e normativas e o sucesso do artista estava em saber copiar os grandes mestres, assim como ter uma boa percepção para reproduzir a realidade.

Contudo, sempre houve artistas que burlavam o sistema tradicional, como o pintor inglês William Hogarth, que já no século XVII fazia pinturas e gravuras satirizando as relações e costumes da época, como na série "The four stages of cruelty"(Os quatro estágios da crueldade), de 1751, que se dirigiam a um tema político-social, a urbanização de Londres, acompanhada do crescente índice de violência, abordando assuntos como a ética do trabalho protestante, o alcoolismo e a crueldade contra animais, que estavam ligados a esse contexto, assim como a série "Marriage à la mode" (Casamento à moda) que apresentava caricaturas satíricas de situações morais daquela sociedade, como o casamento.⁹⁰

⁹⁰ William Hogarth é reconhecido mundialmente como pai das caricaturas satíricas, precursor do que viriam a ser mais tarde os desenhos animados, assim como as charges e tirinhas jornalísticas, em que são aplicadas o conceito da narrativa visual, que Hogarth utilizava.

"Casamento A-la-Mode" foi o primeiro da série moralizante satírica de gravuras de Hogarth que tomou como referência os escalões superiores da sociedade. As pinturas eram modelos dos quais as gravuras seriam feitas. As gravuras invertem as composições. A história começa na mansão do Earl Squander que está arranjando para casar seu filho à filha de um comerciante rico, mas médio da cidade. Termina com o assassinato do filho e o suicídio da filha. Na primeira cena, o velho Earl (à direita) é mostrado com sua árvore genealógica e as muletas que ele precisa por causa de sua gota. A nova casa que ele está construindo é visível através da janela. O comerciante, que está claramente vestido, detém o contrato de casamento, enquanto sua filha atrás dele escuta um jovem advogado, Silvertongue. O filho do conde, o visconde, admira seu rosto em um espelho. Dois cães, acorrentados no canto inferior esquerdo, talvez simbolizem o casamento. Os detalhes de Hogarth, especialmente as pinturas nas paredes, comentam a ação. Um retrato grandioso na maneira francesa na parede traseira confronta uma cabeça de Medusa, denotando o horror, na parede lateral.



Figura 66 - Imagem da gravura 1 da série "The four stages of cruelty" de William Hogarth (1751)

Figura 67 - Imagem da pintura "Marriage a-la-mode" de William Hogarth (1743)

Apesar de ser influenciado pelas crenças religiosas puritanas de sua família, que lhe transmitiram um senso de dever moral, o pintor consegue utilizar o humor, que era visto como algo negativo, justamente com um objetivo moralizante, destacando os melhores e piores traços da cultura inglesa, trazendo também a arte para o homem comum, do século XVIII, o que se revela algo extremamente inovador e controverso para a época.⁹¹

Já no século XIX, assim como em seguida no século XX, a ironia e o humor voltam à cena artística com um caráter mais positivo, associado à ruptura de antigas crenças e modos da sociedade moderna, que não funcionariam mais no novo século, como as proposições feitas pelo Dadaísmo e as imagens criadas pelo Surrealismo.

O cinema, ainda que atrelado ao capitalismo, também se utiliza deste recurso de forma magistral, como no filme citado no capítulo anterior, *O grande ditador* de Charles Chaplin (1940), em que o autor faz uma crítica da imagem do ditador, debochando de seu modo de andar, falar, seus gestos e de sua personalidade.

⁹¹ Foi uma personalidade importante e com ousadia, que tentou criar rivalidade com os mestres antigos do Renascimento, indicando que, ao invés de ser influenciado por eles, tentava ridicularizá-los.

O humor pode tratar de assuntos que não foram resolvidos ou são mal resolvidos. Na verdade, quer levar a sério justamente algo que em sua essência possui seriedade, como por exemplo, transformar um ditador desumano que atentou contra a vida de milhares de pessoas em um personagem ridículo e risível, como a sátira de Chaplin citada acima. Pode colocar em evidência também as pequenas violências cotidianas, como em *Relatos selvagens*.

Como destaca o psiquiatra Jacques Stifelman⁹², o humor destitui a autoridade. É um instrumento poderoso para desmoralizar as autoridades que atrapalham o viver, mas pode ser usado como arma de manipulação. Sua função seria desligar do concreto, para que o indivíduo se pergunte, duvide de sua adaptação social.

A característica de destituição de poder é um desvio, um deslocamento, visto tanto na exposição de Marco Paulo Rolla, como nos relatos selvagens, com as práticas humanas cotidianas instituídas sendo questionadas e mesmo ridicularizadas.

O sério se incomoda com o humor, porque entende que ser sério é estar de acordo com as regras do grupo, de sobrevivência, já que a seriedade muitas vezes é entendida como estar de acordo com a realidade.

O humor é aliado da realidade e não da evasão desta realidade, como ressalta o médico, como no caso dos maníaco-depressivos, como a figura do palhaço triste, ou no caso das pessoas com crise hipomaníaca, que usam o humor para tudo, criando desconforto ao redor, ambos com dificuldades de enfrentar a realidade, necessitam reequilibrar a opressão que sentem internamente.

O humor deve, portanto, favorecer o enfrentamento da realidade.

Henri Bergson, em seu livro *O riso: ensaio sobre a significação do cômico* (1980) entende que o riso, provocado pelo humor, é uma característica própria do ser humano, único ser que consegue rir e fazer rir. E que esse riso viria acompanhado de uma condição de insensibilidade:

O cômico parece só produzir o seu abalo sob condição de cair na superfície de um espírito tranquilo e bem articulado. A indiferença é seu ambiente natural. O maior inimigo do riso é a emoção. Isso não significa negar, p.ex., que não se possa rir de alguém que nos inspire piedade, ou mesmo afeição: apenas, no caso, será preciso esquecer por alguns instantes essa afeição. (BERGSON, 1980, p.12)

⁹² No programa Café Literário: O humor como saída, exibido na TVE BRASIL em 30 de outubro de 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NhN11sWBJFI>>

Para o autor, a emoção confere um peso às situações que deixa os indivíduos muito aderidos não permitindo o distanciamento necessário para o efeito do humor. "Talvez não mais se chorasse numa sociedade em que só houvesse puras inteligências, mas provavelmente se risse; por outro lado, almas invariavelmente sensíveis, afinadas em unísono com a vida, nem conheceriam nem compreenderiam o riso." (BERGSON, 1980, p.12)

Assim, o cômico exigiria uma suspensão momentânea da emoção para produzir seu efeito. Por isso, é possível ver o filme *Relatos selvagens* com cenas tão fortes e achar graça, já que o espectador ao mesmo tempo em que pode se identificar com as situações, consegue deixar anestesiada sua emoção e rir.

O autor destaca que o riso é sempre de um grupo, nunca está isolado e possui uma função social, de equilibrar as duas forças complementares da vida, a tensão, de estar atento ao que acontece na sociedade e seguir as instâncias sociais e a elasticidade para conseguir se adaptar a elas:

O riso deve ser uma espécie de gesto social. Pelo temor que o riso inspira, reprime as excentricidades, mantém constantemente despertas e em contato mútuo certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de isolar-se e adormecer; suaviza, enfim, tudo o que puder restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social. (BERGSON, 1980, p.19)

Assim, o riso está contra a rigidez de caráter que pode adormecer e isolar o sujeito do comum social, está diretamente ligado a um aprimoramento geral, assim como à vigília dos costumes sociais. "A rigidez é o cômico e a correção dela é o riso." (BERGSON, 1980, p.19)

No caso do filme, o cotidiano radical está expresso no desvio pelo humor e pelo riso, e a suspensão se associa a uma função catártica da arte. Mesmo o riso anestesiando temporariamente a emoção, há uma identificação momentânea do espectador com os personagens, que faz com que os indivíduos se vejam nos papéis destes, mas o estranhamento pelo humor e pela ironia corrói essa identificação, provocando o efeito crítico através do distanciamento.

Desta forma, podemos dizer que o cotidiano radical pode operar por diversas maneiras de desvios, dentre as quais o choque, a surpresa, o estranhamento e o humor, observado no filme analisado. O choque do cotidiano radical se contrapõe aos pequenos choques físicos da vida real. O riso vem revelar as máscaras de uma sociedade que vive de aparências, de clichês e estereótipos,

devolvendo a espontaneidade ao cotidiano, permitindo que o homem veja neste objeto cotidiano o seu rastro.

5. Conclusão

Ao longo do desenvolvimento deste trabalho, ficou patente a tentativa de conceituar o cotidiano radical, ponto de inflexão que comandou a abordagem. Assim, tendo em vista que os dois objetos que constituíram o corpus, a exposição *Cotidiano radical* e o filme *Relatos selvagens*, com suas seis narrativas, tematizam e dramatizam o cotidiano radical, de maneira a quebrar este próprio cotidiano, podemos dizer que se trata de uma operação de metalinguagem, ao usar o próprio cotidiano para tratar de si mesmo. No caso da exposição, os objetos tentam fixar instantes, radicalizando-os no sentido de subverter seus sentidos usuais e lugares-comuns do dia-a-dia. Já o filme mostra cenas, situações possíveis no cotidiano contemporâneo, porém com reações radicais, explosivas, inesperadas por quem vive o contexto urbano estressante e violento.

A questão do humor talvez seja a mais emblemática na comparação de ambos os objetos estudados. Contudo, notamos uma diferença. A exposição apresenta o uso do humor de modo mais irônico, sem provocar o riso. Em contraposição, o filme, ao apresentar situações de reação extrema dos personagens repetidamente, e que são críveis, provoca uma identificação momentânea do espectador, que se coloca temporariamente no lugar destes personagens. O distanciamento provocado pela desfamiliarização, como o efeito-V de Brecht citado em capítulo anterior, consegue revelar como as situações do cotidiano são absurdas e apresenta as reações desproporcionais, de forma que o espectador mesmo sabendo que pode passar pelas mesmas ocasiões e reações algum dia, consegue achar graça e rir.

Outros aspectos em comum entre ambos os focos da pesquisa são a questão da quebra dos materiais e a montagem.

Se na exposição observamos a quebra dos elementos já na abertura, com a performance “Café da manhã” e de outros objetos fraturados como cerâmicas, louças, derramados e espalhados ao chão, também notamos a mesma quebra nos episódios dos relatos selvagens; o avião que é derrubado, o vidro do carro que é estilhaçado na estrada, a divisória que o cliente do banco tenta arrebentar com um extintor de incêndio, e a mulher que se corta inteira ao ser arremessada em um espelho. Toda esta quebra indica a fragilidade das regras e construções sociais

humanas, assim como a própria fraqueza mental que o homem enfrenta em um mundo hiperestimulado, além de ressaltar que o cotidiano radical está ligado à ordem da imprevisibilidade, já que todas as quebras apresentadas não foram previstas pelo público.

Já no caso da montagem, é possível notar sua importância para criar os efeitos dramáticos, que fazem a aproximação do espectador, assim como provocar também o distanciamento destes nos ambientes. No *Cotidiano radical*, a disposição dos objetos dentro do cenário, assim como seu modo de apresentação, com rastros espalhados no chão, juntamente à luz barroca e cores fortes de algumas obras, causam o tom dramático que aproxima o observador do tema e das obras. Ao mesmo tempo, estes objetos, dentro do museu, são vistos com uma aura, pois estão destacados e não podem ser tocados.

A montagem no caso de *Relatos selvagens* também é extremamente relevante para obter o efeito desejado do cotidiano radical. O roteiro bem alinhado, que causa suspense e mantém a atenção do público, juntamente com os diálogos escritos de maneira crível, o figurino de acordo com os papéis dos personagens, a fotografia, com a montagem dos cenários e disposição de objetos, as formas, as cores, as luzes, sombras, planos e enquadramentos de câmera, assim como a trilha sonora se encaixam na evolução dos episódios, ajudando a manter o ritmo e fluxo constante de retorno que o filme pretende. Assim, leva o espectador para uma imersão momentânea na ficção, que apresenta rastros, o comum deste cotidiano, mas ao mesmo tempo, com os efeitos, a edição e o fato do cinema ser impalpável e não permitir o toque físico, a obra fílmica também apresenta uma aura, que também a distancia de quem se relaciona com ela.

Desta maneira, nesta relação de avizinhação e separação, apreendemos o cotidiano que não conseguíamos enxergar por ser familiar, assim como o próprio cotidiano também nos apreende. Como disse Benjamin em um trecho do livro das *Passagens*, “No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós.” (BENJAMIN, 2009, p. 490)

Deste modo, os dois objetos realçam o visível que já era acessível, mas não tinha evidência. Esse cotidiano que é aparentemente sem importância, mas que constitui a realidade da cidade e da vida, território de enfrentamentos entre a cultura e a natureza, o passado e o presente, e entre os habitantes com seus semelhantes e consigo próprios.

No período pós-guerra no século XX houve uma tendência, que hoje persiste, de substituir os relatos grandiosos - que impulsionaram regimes autoritários/ditatoriais - sobre heróis, grandes batalhas e amores impossíveis, também veiculados pela mídia televisiva e publicitária, pelo homem comum, fatos desimportantes no caráter histórico, buscando a subjetividade em primeiro lugar.

Buscavam assim atentar e cuidar da interioridade desse homem *blasé*, reservado, solitário, que não sabe se relacionar com seus pares.

Talvez como hoje não seja possível olhar a vida na rua, como um *flâneur*, um homem na multidão, a melhor opção para enxergar o mundo seja na figura do *voyeur*, que olha através da janela, no caso, a arte. A arte possui uma potência que mantém paradoxalmente a distância e a aproximação necessárias para nos fazer enxergar.

Ela pode destacar o cotidiano que não percebemos, deslocando-o através de um realismo crítico, saindo do próprio cotidiano, radicalizando-o, para que notemos o que precisamos mudar na sociedade ou em nós mesmos e reconfiguremos nossa cidade, nossas relações e vidas.

A arte não é política porque transmite mensagens sobre a ordem do mundo, nem por representações da sociedade, é política porque toma distância dessas funções (além de ser para todos). Se na modernidade servia de espelho da sociedade, hoje a arte com a categoria do cotidiano radical é um ponto de ativação de mudança desta sociedade, necessário para tornar o cotidiano mais democrático em um cenário político tenso, de ressurgimento de partidos de extrema-direita, por exemplo.

É preciso, por fim, entender uma definição de cotidiano radical e como se relaciona com o tempo e a história.

Se o cotidiano se relaciona com uma história linear, a categoria do cotidiano radical vai contra ela, é anacrônica. Ao propor uma intervenção do sentido usual de suas práticas, coloca esses objetos/práticas em um estado de inoperância, que cria uma resistência e provoca reflexão. Se há um poder dominante que deseja manter o cotidiano controlável, o cotidiano radical serve como instrumento de alerta aos indivíduos, para chamar sua atenção.

É importante notar também que, se o cotidiano radical é a suspensão do

próprio cotidiano, provoca um curto circuito que diz respeito ao homem contemporâneo⁹³, mantendo paradoxalmente, a mesma relação de aproximação e distanciamento com seu tempo para poder compreendê-lo melhor.

Assim, enquanto categoria da arte contemporânea, o cotidiano radical provoca desvios do cotidiano banal, através do estranhamento, do choque, ou do humor, que possibilitam um deslocamento. Nesta suspensão há a proximidade do indivíduo com seu cotidiano passado, que construiu o presente, e ao mesmo tempo, implica o distanciamento que leva a infinitas possibilidades futuras.

Ao retornar desta suspensão, o indivíduo ressignifica o seu cotidiano, alterando gradualmente sua percepção e suas vivências. A suspensão do cotidiano pode ainda ser identificada como um estado mental de fluidez, no qual a existência individual é temporariamente suspensa, como um momento de êxtase, em que o indivíduo consegue se ver pleno em sua cotidianidade, como ser humano. Pode-se dizer que o cotidiano radical atua na mudança do hábito para alterar a vida cotidiana.

Desta forma, o significado da palavra radical aqui se alinha tanto com o sentido de raiz, de origem, pois trata o cotidiano, que é intrínseco à sociedade humana, assim como com o sentido de radicalismo, pois demonstra ações de ruptura, quebras do mesmo.

Tudo que pensamos está representando a construção de certezas sobre algo. O conjunto de pensamentos construídos sobre um determinado assunto forma um mapa de certezas. Esse mapa não são verdades absolutas, mas são convicções para a pessoa que acredita nele.

Assim, o mapa de certezas gera os pensamentos, que carregam emoções, que por sua vez fazem com que o indivíduo faça suas escolhas, gerando os resultados.

É o processo que acontece o tempo todo e constitui o hábito, que é a repetição de pensamentos, emoções e escolhas. Deste modo, os hábitos determinam os resultados de nossas ações. Por outro lado, o cotidiano radical os altera para revelar suas limitações e possibilitar mudanças na repetição do mesmo, fazendo irromper as diferenças.

Para que haja mudança, é necessário identificar os limites, que precisam

⁹³ Homem Contemporâneo de Giorgio Agamben em *O que é o Contemporâneo? E outros ensaios*, 2009.

ser ultrapassados pelos efeitos do distanciamento crítico, revelando os impasses da sociedade naquele momento.

O estudo do cotidiano mostra os aspectos limitantes da sociedade, e o cotidiano radical, ao subverter o comum, prova que estes estão inadequados. Assim, com o estranhamento e o humor suspendem o sentido usual das ações, hábitos, trazendo o indivíduo para seu estado genérico humano e ao retornar para seu cotidiano, ele poderá de fato modificar sua vida.

Ao retornar do estado de suspensão desse cotidiano, o homem pode escolher uma nova certeza, e através da repetição conseguirá alterar os hábitos, e, por conseguinte, seu cotidiano.

Desta forma, a arte funciona como um amortecedor e ao mesmo tempo acelerador de mudanças, ligada à práxis vital. As representações são estranhas, chocantes, bruscas, radicais na arte para serem graduais na vida.

A poética da radicalidade não é nova. Como observou Peter Burger na *Teoria da Vanguarda* (1993), as vanguardas artísticas já traziam esta maneira radical, através da contestação e quebra dos cânones da História da Arte, como por exemplo, no manifesto Dadá, que levou a um esteticismo, afastando a arte da práxis vital, justamente para criar outra práxis vital (apesar de nos sentidos continuarem refletindo as condições históricas, sociais e culturais da época).

Como a arte contemporânea tem limites flexíveis, não precisa se afastar da vida para refleti-la, mas também não precisa deixar de atentar para os aspectos da elaboração artística formal. Como destaca Marcos Augusto Gonçalves, em reportagem para o jornal Folha de S. Paulo⁹⁴, a arte hoje pode estar dentro de uma instituição, ser auratizada (como no caso da exposição e do filme), e ter engajamento político, não precisa ser panfletária, como a mostra analisada dentro do novo museu Whitney (NY).

O cotidiano radical nos recorda na contemporaneidade que, por mais que se esqueça ou não dê atenção ao cotidiano, ele sempre deixará um rastro que é comum a todo ser humano. Que é o território do lugar-comum, mas que pode significar objeto e método, mostrando um novo modo, um novo caminho de

⁹⁴ “Bienal do Whitney tem engajamento político sem tom panfletário” – disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/03/1867777-bienal-do-whitney-tem-engajamento-politico-sem-tom-panfletario.shtml> (acessado em 20 de março de 2017).

travessia deste cotidiano, com uma nova força que gera sua mudança nos indivíduos e na sociedade.

6. Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **Marx ou a exposição universal**. In: *Estâncias: A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. (Trad.) Selvino José Assman. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. (Trad.) Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

_____. **Profanações**. (Trad.) Selvino J. Assman. São Paulo: BOITEMPO, 2007.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem & Estrela da manhã**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. (Org. e Trad.) Tomaz Tadeu, Belo Horizonte: Editora Autentica, 2010.

_____. **Perda da auréola**. In: Pequenos poemas em prosa. Edição bilíngue. (Trad) Dorothée de Bruchard. Florianópolis: Editora UFSC; Aliança Francesa de Florianópolis, 1988, p.217.

BAUMAN, Zygmunt. **44 cartas do mundo líquido moderno**. (Trad.) Vera Pereira. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política - Obras escolhidas**. (Trad.) Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 3 edição, 1987.

_____. **Paris, capital do século XIX**, In: *Walter Benjamin*, (Org.) Flávio R. Kothe, São Paulo, Ática. (1985 [1955]).

_____. **Passagens**. (Trad) Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão e revisão de Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**.(Trad.) Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1980.

BLANCHOT, Maurice. **A fala cotidiana**. In: *A conversa infinita 2: a experiência limite*. (Trad.) João Moura Jr., São Paulo: Editora Escuta, 2007.

BOLLE, Willi. **A metrópole: Palco do Flâneur**. In: *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*, São Paulo: Edusp, 1994.

BORNHEIM, Gerd. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BUCCI, Eugênio. **A cidade imaginária**. Folha de São Paulo: sessão crítica, 1 de setembro de 2002.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. (Trad.) Ernesto Sampaio. 1 edição. Lisboa, 1993.

CANDIDO, Antonio. **A vida ao rés do chão**. In: *A crônica: O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. SP, Editora Unicamp, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CARVALHO, Maria do Carmo Brant de. **O conhecimento da vida cotidiana: base necessária à prática social**. In: *Cotidiano: conhecimento e crítica*. 7 edição, São Paulo: Cortez, 2007.

CERTEAU, Michel de. **A fala dos passos perdidos**. In: *A invenção do Cotidiano- 1.Artes de fazer*. Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth (Trad.) Petrópolis, RJ, Editora Vozes, 1994.

_____. **Andando na cidade**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - número 23. Anna Olga de Barros Barreto (Trad.), IPHAN,RJ, 1994.

_____. **Os fantasmas da cidade**. In: *A invenção do Cotidiano- 2.Morar, cozinhar*. Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth (Trad.) Petrópolis, RJ, Editora Vozes, 2011.

_____. **Um lugar comum: A linguagem ordinária**. In: *A invenção do cotidiano - Artes de fazer*. (Trad.) Ephraim Ferreira Alves - 9 edição, Petrópolis: Ed. Vozes, 2003.

CHARNEY, Leo. **Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade**. In: *O cinema e a invenção da vida moderna*. (Org.) Leo Charney e Vanessa Schwartz. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004.

COHEN, Margaret. **A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos**. In: *O cinema e a invenção da vida moderna*. (Org.) Leo Charney e Vanessa Schwartz. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004.

CRARY, Jonathan. **A visão que se desprende: Manet e o observador atento do fim do século XIX.** In: *O cinema e a invenção da vida moderna.* (Org.) Leo Charney e Vanessa Schwartz. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004.

_____. **Técnicas do observador - visão e modernidade no século XIX.** (Trad.) Verrah Chamma. (Org.) Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Editora contraponto, 2012.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte: A arte Contemporânea e os limites da História.** (Trad.) Saulo Krieger. São Paulo: EDUSP, 2006.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1997.

FARIAS, Agnaldo. **Marco Paulo Rolla.** Texto de exposição - Sala Corpo de exposições. Belo Horizonte, 1993.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte.** Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2011.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975.

FIGUEIREDO, Vera Lucia Follain de. **Além dos limites do possível-ficção e política.** In: *Políticas da ficção.* (Org.) Izabel Margato e Renato Cordeiro Gomes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado por uma filosofia do design e da comunicação.** (Org.) Rafael Cardoso. (Trad.) Raquel Abi-Sâmara, Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão.** (Trad.) Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **De uma estética da visibilidade a uma estética da tatibilidade.** In: *Limiar, Aura e Rememoração- ensaios sobre Walter Benjamin.* São Paulo: Editora 34, 2014.

GOMBRICH, E.H. **História da arte.** (Trad.) Álvaro Cabral. São Paulo: Círculo do livro, 1972.

GOMES, Renato Cordeiro. **A poesia está na rua: Mídia, arte e revolução - O cartaz do 25 de abril.** Texto apresentado na ComPós nacional, Juiz de Fora, 2012.

GUNNING, Tom. **O retrato do corpo humano: fotografia, os detetives e os primórdios do cinema.** In: *O cinema e a invenção da vida moderna.*

(Org.) Leo Charney e Vanessa Schwartz. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

HOFFMANN, E.T.A. **A janela de esquina do meu primo**. (Trad.) Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HUYSSSEN, Andreas. **Miniature Metropolis: Literature in age of photography and film**. Cambridge, London: Harvard University press, 2015.

_____. **Seduzidos pela memória**. (Trad.) Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, Universidade Cândido Mendes, MAM-RJ, 2000.

JOST, François. **El culto de lo banal - De Duchamp a los reality shows**. (Trad.) Augustina Pérez Rial, Arg. BA: Libreria Ediciones, 2007.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. (Trad.) Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: EDUSC, 2001.

LEFEBVRE, Henri. **Critique de la vie quotidienne I: Introduction**. Paris: L'arche Éditeur, 1961.

_____. **Critique de la vie quotidienne, III: De la modernité au modernisme (pour une métaphilosophie du quotidien)**. Paris: L'arche Éditeur, 1981.

MARX, Karl. **Os pensadores: história das grandes ideias do mundo ocidental III. Cap. 51**. (Ed.) Victor Civita. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1972.

MONACHESI, Juliana. **Cidades desencantadas**. Entrevista com Armando Silva, Folha de São Paulo, 28 fev. 2002.

NETTO, José Paulo. **Para a crítica da vida cotidiana**. In: *Cotidiano: conhecimento e crítica*. 7 edição, São Paulo: Cortez, 2007.

NEVES, Margarida de Souza. **As vitrines do progresso**. CCS, Departamento de História, FINEP, PUC-RJ: 1986.

PARENTE, André. **A arte do observador**. Revista FAMECOS. Porto Alegre, n 11, Dez. 1999.

PEREC, Georges. **L'Infra-ordinaire**. In: *Le XXI librairie du siècle*, Maurice Olender. Paris: Editions du Seuil, 1989.

POE, Edgar Allan. **O homem da multidão.** In: *Contos de Edgar Allan Poe.*(Trad.) José Paulo Paes, São Paulo: Cultrix, 1986.

RAMOS, Julio. **Decorar a cidade: crônicas e experiência urbana.** In: *Desencontros da modernidade na América Latina - literatura e política no século XIX.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** (Trad.) Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental, 2005.

_____. **Em que tempos vivemos?** in: *Serrote.* n 16. Rio de Janeiro, Março 2014.

RESENDE, Beatriz. **O contemporâneo e a literatura brasileira.** Texto inédito. 2017.

RIO, João do Rio. **A Alma encantadora das ruas: crônicas.** (Org.) Raúl Antelo. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2008.

RODRIGUES, José Carlos. **O corpo na história.** Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1999.

RODRIGUES, Nelson. **Vestido de noiva.**, 2ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

ROLLA, Marco Paulo. **O corpo e o material: Uma reflexão social do desejo na vida através da arte.** Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

_____. **Vertigem.** (Org.) Marco Paulo Rolla, Cristiana Tejo, Marcos Hill. Belo Horizonte: Centro de Experimentação e Informação de Arte, 2012.

ROSENFELD, ANATOL. **Teatro Moderno.** Coleção Debates. (Org.) Nancy Fernandes e J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

SALLES, Eliane. **Por onde anda o Flâneur?** In: *Revista Veredas*, ano 4, número 37. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, janeiro 1999.

SIMMEL, GEORG. **As grandes cidades e a vida do espírito (1903).** In: *Gesamtausgabe.* vol. 7. pp. 116-131. Leopoldo Waizbort (Trad.) Frankfurt: M. Suhrkamp, 1995.

SINGER, Ben. **Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular.** In: *O cinema e a invenção da vida moderna.* (Org). Leo Charney e Vanessa Schwartz. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004.

SHERINGHAM, Michael. **Everyday life: Theories and practices from surrealism to the present**. Oxford: Oxford University Press, 2006.

TEJO, Cristiana. **Cotidiano Radical**. Catálogo da exposição de Marco Paulo Rolla. Rio de Janeiro: Centro Cultural Caixa , 2015.

FILMOGRAFIA: (por ano)

Trem chegando na estação, Irmãos Lumière, 1895

Tempos modernos, Charles Chaplin, 1936

O grande ditador, Charles Chaplin, 1940

A sociedade do espetáculo, Guy Debord, 1974

Táxi driver, Martin Scorsese, 1976

Short cuts, Robert Altman, 1993

O som ao redor, Kléber Mendonça Filho, 2012

O substituto, Tony Kaye, 2012

O homem das multidões, de Cao Guimarães, 2013.

Relatos selvagens, Damián Szifron, 2014

MUSICOGRAFIA: (por ano)

Cotidiano, Chico Buarque, 1971

Copo Vazio, Gilberto Gil, 1973

LINKS INTERNET:

Andreas Huyssen para o jornal chileno "La Tercera" em 2015, disponível em:

<<http://diario.latercera.com/2015/12/02/01/contenido/tendencias/16-204099-9-ninguna-historiografia-es-simplemente-objetiva.shtml>>. Acesso em 15 out. 2016.

Crítica de exposição - Daniela Labra para O Globo (site), em 9 de novembro de 2015. Disponível em:
<<http://rioshow.oglobo.globo.com/exposicoes/eventos/criticas-profissionais/marco-paulo-rolla-cotidiano-radical-14337.aspx>>. Acesso em 22 out. 2016.

Marco Paulo Rolla para Raíssa Pena, em 20 de março de 2015 para o **site VejaBH**, disponível em:
<<http://vejabh.abril.com.br/materia/cidade/ritual-marina-abramovic-mineiro-marco-paulo-rolla-apresenta-performance-inedita-sao-paulo>>. Acesso em 22 out. 2016.

Marco Paulo Rolla para Mariana Lage no site Horizonte em cena em 27 de outubro de 2015, disponível em:
<<http://www.horizontedacena.com/tem-que-tomar-muito-floral-para-ser-artista-ou-marco-paulo-rolla-e-a-apologia-do-deboche/>>. Acesso em 22 out. 2016.

Texto de Marco Paulo Rolla: "O tempo como performance", 2011, disponível em:
<<http://marcopaulorolla.blogspot.com.br/search?q=era+virtual>>. Acesso em 22 out. 2016.

Programa Café Literário: O humor como saída, de Jacques Stifelman, exibido na TVE BRASIL em 30 de outubro de 2016. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=NhN11sWBJFI>>. Acesso em 30 out. 2016.

Episódio "The entire story of you" da série **Black Mirror** no Netflix (2011)

OUTROS:

Seminário Indisciplinas: A arte frente ao urgente - Quarto encontro de Pesquisadores dos Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais do Estado do Rio de Janeiro, realizado de 22 a 25 de novembro de 2016, na Casa França Brasil, Rio de Janeiro.

MIP: Manifestação Internacional de Performance - International Performance Manifestation. Belo Horizonte: Ceia, 2005.