

Palavra em Movimento: cidade, imagem e imaginação na obra de Arnaldo Antunes

Moving Words: city, image and imagination in Arnaldo Antunes' work

Palabra en Movimiento: ciudad, imagen e imaginación en la obra de Arnaldo Antunes

Natalia Pérez Torres¹
Carmen Silvia Rial²

Recebido em: 25/1/2018
Aceito para publicação em: 13/3/2018

¹ Licenciada em Ciências Sociais pela Universidad Pedagógica Nacional (Colômbia, 2006), doutoranda do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), mestre em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade pela mesma universidade (2015). Membro do Núcleo de Antropologia Visual e Estudos da Imagem (Navi) e do Núcleo de Pesquisa Dinâmicas Urbanas e Patrimônio Cultural (Nauí) do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFSC. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

² Jornalista e antropóloga. Doutora em Antropologia e Sociologia pela Université de Paris V (1992). Professora titular do Departamento de Antropologia da UFSC (1982), atua no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social e no Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas, o qual coordena. Foi presidente da Associação Brasileira de Antropologia (2013-2015). Coordena o Navi e o Grupo de Antropologia Urbana e Marítima e integra o Instituto de Estudos de Gênero (IEG). Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq – Nível 2.

Resumo: Assumindo o conceito de imagem enquanto “forma que pensa” (SAMAIN, 2012), este trabalho pretende refletir sobre a relação entre arte e cidade com base na exposição Palavra em Movimento, de Arnaldo Antunes, organizada pelo Museu de Arte de Santa Catarina (Masc) no primeiro semestre de 2017. Nesse sentido indaga, por meio do registro fotográfico e da seleção de imagens da instalação O Interno Exterior, realizados em três visitas distintas à mostra, as interfaces entre palavra e imagem em perspectiva de compreender um protocolo particular de leitura da cidade contemporânea desde a obra de arte.

Palavras-chave: Palavra em Movimento; Arnaldo Antunes; forma que pensa; cidade contemporânea.

Abstract: Assuming the concept of image as “form that thinks” (SAMAIN, 2012), this work intends to reflect on the relation between art and city from Arnaldo Antunes exhibition Moving Words, organized by the Museum of Art of Santa Catarina (MASC) in the first half of 2017. In this sense it inquires, from the photographic register and the selection of images of the installation O Interno Exterior, carried out in three different visits to the exhibition, the interfaces between word and image in perspective to understand a particular protocol of reading the contemporary city from the work of art.

Keywords: Moving Words; Arnaldo Antunes; form that thinks; contemporary city.

Resumen: Asumiendo el concepto de imagen en cuanto “forma que piensa” (SAMAIN, 2012), este texto pretende reflexionar sobre la relación entre arte y ciudad a partir de la exposición Palabra en Movimiento de Arnaldo Antunes, organizada por el Museo de Arte de Santa Catarina (MASC) en el primer semestre de 2017. En ese sentido indaga, a partir del registro fotográfico y la selección de imágenes de la instalación O Interno Exterior, las interfaces entre palabra e imagen en perspectiva de comprender un protocolo particular de lectura de la ciudad contemporánea desde la obra de arte.

Palabras clave: Palabra en Movimiento; Arnaldo Antunes; forma que piensa; ciudad contemporánea.

INTRODUÇÃO

A compreensão da relação entre história, arte e cidade, categorias estruturantes da cultura visual³, está sustentada significativamente no entendimento do conceito de imagem. Do ponto de vista de sua centralidade na história da arte – que associa a imagem tanto ao *acontecimento* quanto ao seu *enquadramento* (BELTING, 2012, p. 35) –, o conceito de imagem permite problematizar inúmeros aspectos dessa relação. Um deles é o que remete a compreender a cidade contemporânea com base em um conjunto de imagens que, imbricadas, encontra na arte e nas práticas estéticas um dispositivo, no sentido proposto por Giorgio Agamben⁴, para interpretar o urbano.

³ Interessa-nos retomar o conceito de cultura visual nos termos propostos por Ricardo Campos (2010, p. 277), ou seja, como “aqueles artefactos materiais, edifícios e imagens, media e performance produzidos pelo trabalho e imaginação humanas, servindo propósitos estéticos, simbólicos, ritualísticos, político-ideológicos e/ou funções práticas, que remetem para o sentido da visão de forma significativa”.

⁴ Com base na reelaboração do conceito de dispositivo proposto por Michel Foucault, Agamben (2005, p. 13) considera que um dispositivo é “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”. É nessa perspectiva que será usado o conceito neste trabalho.

Aproximar-se da obra de um artista, nesse sentido, passa pela reflexão sobre a própria obra, sobre o artista, tanto quanto a respeito das possíveis interfaces de sua produção com a cidade, isto é, sobre a arte pública. Trata-se, por isso, de uma reflexão sobre a imagem que inclui o conceito do estético e, simultaneamente, de uma operação de apreensão da cidade para além dos domínios disciplinares que se ocupam das dinâmicas urbanas sem o auxílio daquele conceito, ou que as reduzem a um catálogo de ilustrações artísticas que ajudam a explicá-las.

A potência da imagem advinda da obra de arte, de acordo com Georges Didi-Huberman (2014), pode se rastrear, precisamente, a partir do momento em que deixa de ser considerada “*un simple corte practicado en el mundo de los aspectos visibles*”⁵ e serve tanto à compreensão da polifonia constituinte do espaço quanto à evidência do cruzamento dos tempos nele. Para Didi-Huberman (2014, p. 51),

*la imagen creada por el artista [...] es una huella, un surco, un coletazo visual del tiempo que ella quiso tocar, aunque también de aquellos tiempos suplementarios – fatalmente anacrónicos, heterogéneos – que ella no puede, en tanto que arte de la memoria, dejar de aglutinar. Es la ceniza mezclada, más o menos cálida, de una multitud de hogueras*⁶.

Para além da função de enquadramento de acontecimentos atribuída pela história da arte à imagem, é possível pensarmos nas imagens, e especificamente nas imagens derivadas de práticas estéticas⁷, como “formas que pensam”, quer dizer, como formas portadoras de pensamento que integram circuitos de sentido dos quais a própria imagem participa. Nessa perspectiva, apresentada por Etienne Samain a propósito de seu trabalho com a antropologia das imagens fotográficas, a imagem não somente *sobrevive* “*más o menos cálida*”, como salienta Didi-Huberman, senão que nos faz pensar:

A imagem é uma “forma que pensa” na medida em que as ideias por ela veiculadas e que ela faz nascer dentro de nós – quando as olhamos – são ideias que somente se tornaram possíveis porque ela, a imagem, participa de histórias e de memórias que a precedem, das quais se alimenta antes de renascer um dia, de reaparecer agora no meu *hic et nunc* e, provavelmente, num tempo futuro, ao (re)formular-se ainda em outras singulares direções e formas (SAMAIN, 2012, p. 33).

⁵ “Um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis” (tradução livre das autoras).

⁶ “A imagem criada pelo artista [...] é uma marca, um sulco, um resquício visual do tempo que ela quis tocar, inclusive daqueles tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos – que ela não pode, enquanto arte da memória, deixar de aglutinar. É a cinza mesclada, mais ou menos morna, de uma multidão de fogueiras” (tradução livre das autoras).

⁷ É importante, nesse ponto, retomar a distinção entre práticas artísticas e práticas estéticas sugerida por Jacques Rancière (2009, p. 17), a propósito das relações que se estabelecem entre política e estética e que conformam o que ele chama de “partilha do sensível”. Enquanto as primeiras podem ser assumidas quanto “maneiras de fazer”, como significadas por Michel de Certeau (2012) nos seus estudos sobre o cotidiano nas cidades, as práticas estéticas constituem “formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que ‘fazem’ no que diz respeito ao comum”. Isso quer dizer que existe uma diferença entre fazer e ver que supõe competências distintas para assumir o comum. A hierarquização dessas diferenças, salienta Rancière (2009), é que define os distintos regimes da arte.

Se a imagem tem a capacidade de nos fazer pensar, insiste Samain (2012), é porque ela está associada a outras imagens decorrentes de tempos e suportes diferentes. A música e a palavra, por exemplo, nutrem, mas também bebem da forma-imagem que atravessa, anacrônica, o tempo histórico. Nessa mesma linha de análise, Jacques Rancière (2010, p. 105) refere-se a uma “imagem pensativa” como “una imagen que oculta el pensamiento no pensado, un pensamiento que no puede asignarse a la intención de aquel que lo ha producido y que hace efecto sobre aquel que la ve sin que él la ligue a un objeto determinado”⁸. Assim, a imagem é uma forma que pensa, uma “forma intensa” em função da relação que cria com o espectador, que, por sua vez, a interroga a partir de seu próprio sistema de pensamento.

No seu estudo sobre a obra de arte minimalista e especificamente sobre as esculturas do norte-americano Tony Smith, Didi-Huberman debruça-se sobre essa última questão. Retomando o trabalho de Carl Einstein a propósito dos seus estudos sobre a escultura negra africana (1915), e que define como uma “verdadeira antropologia da forma”, ele reconhece no raciocínio de Einstein uma preocupação com as questões da distância e da ausência, elementos constituintes da dialética entre o que vemos e o que nos olha e que configuram um vínculo entre a forma e sua intensidade, quer dizer, entre a obra e o espectador. Uma “forma intensa” seria, desse modo, aquela que se dá na pugna entre proximidade e perda, “no jogo de sua formação e de sua apresentação, e não em seu mero ‘simbolismo’ [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2010b, p. 226); em síntese, na junção que há entre perceber e sentir.

A arte contemporânea, entendida essencialmente como “*práctica de la exhibición*” (GROYS, 2016, p. 50), faz explícito esse diálogo de tempos e formas por meio de recursos como a instalação. Nela, conjugam-se não somente as distintas possibilidades da imagem com outras formas e com ela própria, mas se evidencia o caráter coletivo da interlocução com a obra de arte, sua interatividade, aspecto que contribui para definir a potência da imagem na atualidade. Segundo Groys, a política da instalação vigente inaugura um novo formato de relação entre a obra de arte e o espectador que redefine a *flânerie* benjaminiana, mas também, retornando ao argumento de Didi-Huberman, a aura da obra entendida como “poder de distância” e não mais como “índice de uma presença” (DIDI-HUBERMAN, 2010b, p. 204). Desse modo, o visitante de uma instalação artística já não é o indivíduo isolado e passivo que interpreta a obra, mas uma multidão, uma coletividade “*fluida y móvil*” que organiza maneiras singulares de deslocamento e de significação das imagens criadas pelos artistas.

POÉTICA EM MOVIMENTO⁹

*Os sapatos ficam entre os pés
e o chão, no que são como as
palavras. As meias entre os pés
e os sapatos, como os adjetivos.
Os verbos, passos. Cadarços, laços.*

⁸ “Uma imagem que encerra pensamento não pensado, pensamento não atribuível à intenção de quem o cria e que tem efeito sobre quem a vê sem que este a ligue a um objeto determinado” (tradução livre das autoras).

⁹ Com base no registro fotográfico do conjunto da mostra, realizado em três visitas distintas entre os meses de maio e julho de 2017 e da posterior seleção de imagens da instalação O Interno Exterior, obra que este texto discute, a metodologia de análise das imagens nesta pesquisa consistiu em identificar os diferentes suportes técnicos e o uso de distintos materiais na trajetória de Antunes, tanto quanto os motivos recorrentes no seu trabalho plástico e audiovisual. Trata-se de uma leitura imagética que buscou acompanhar tais mudanças nas técnicas e temas e, ao mesmo tempo, assinalar a maneira com que o artista incorpora outros dispositivos tecnológicos como os monitores (ver figuras 4 e 5), para trazer, numa prática que atualiza o ready made, elementos da cidade para o museu.

*Os pés caminham lado a lado,
calçados. Sapatos são calçados.
Porque são e porque são usados.
Palavras são pedaços. Os pés
descalços caminham calados.
(Arnaldo Antunes)*

*Las palabras son símbolos que postulan partida¹⁰.
(Jorge Luis Borges)*

Na obra artística de Arnaldo Antunes as palavras estão em movimento porque também se constroem a partir do ato de caminhar. Andar é, segundo Francesco Careri (2009, p. 21), o “*acto creativo primário*”, ação de apreensão das palavras que, nesse caso, se transformam em imagens que precisam por sua vez de palavras para ser interpretadas. Uma ligação que, para Didi-Huberman, não encontra solução, pois “a ligação das palavras é sempre dialética, sempre inquieta, sempre aberta [...]” (2010b, p. 184). Palavras são pedaços e símbolos que implicam o caminhar como prática estética pela cidade, recurso artístico que, à maneira de jogos infinitos e combinações múltiplas, supõe diversos percursos, partidas sem fim. Um aspecto que, em outras leituras acadêmicas revisadas, parece pouco atendido, pois a relação entre palavra e imagem na obra de Arnaldo Antunes concentra-se mais em conceptualizações sobre sua poesia e ainda sobre o uso do hipertexto no seu trabalho (KOBS, 2011; MATOS; SILVA, 2008) do que no seu repertório visual e plástico a partir da prática dos lugares nas cidades. A relação entre palavra e imagem continua, assim, se referindo mais a uma presença elucidativa das palavras “na página em branco” do que à potência imagética das palavras a partir do encontro cotidiano com elas nos espaços urbanos, o que configura o que poderia se chamar de uma “poética em movimento”.

Figura 1 – Objetos e Instalações Poéticas – Alegria, 2007 – tinta acrílica sobre madeira



Fonte: Fotografia de Natalia Pérez Torres (2017)

¹⁰ “Palavras são símbolos que postulam a partida” (tradução livre das autoras).

Como uma obra que responde a vários suportes e se maneja em registros pertencentes a diferentes manifestações artísticas, isto é, a um “diálogo entre linguagens” (AMARAL, 2017, p. 293) decorrente do processo de deslocamento do mundo exterior para o universo da arte, e que se reconhece como “ressonância duchampiana” (RANGEL, 2017a, s/p), a exposição de Arnaldo Antunes *Palavra em Movimento*, inaugurada em maio de 2017 no Museu de Arte de Santa Catarina (Masc), percorreu os últimos 30 anos da trajetória desse artista por meio da seleção de distintos trabalhos que têm como eixo a palavra. Apresentado pelo curador Daniel Rangel como “artesão contemporâneo da palavra”, Antunes é reconhecido na arte brasileira pela sua habilidade para trabalhar com a linguagem explorando seus diversos sentidos na música, na poesia e também no trabalho plástico e audiovisual, consolidando com isso uma imagem artística que é subsidiária de fontes tão diversas como a vanguarda concreta, o tropicalismo, o *pop art* e o *rock*.

Figura 2 – Oráculo (série), 1981-1982 – colagem sobre papel-cartão



Fonte: Fotografia de Natalia Pérez Torres (2017)

De acordo com a leitura que Sérgio Medeiros realizou sobre o último livro dos argentinos Gonzalo Aguilar e Mario Cámara, *A máquina performática – a literatura no campo experimental* (2017)¹¹, a obra de Arnaldo Antunes pode se enquadrar na figura do *performer*, outra categoria central para entender a obra de arte contemporânea, mais concentrada na produção da imagem do artista (GROYS, 2016, p. 38), centrada radicalmente no seu

¹¹ Com base na exposição *Palavra em Movimento*, o Centro Integrado de Cultura (CIC) da Fundação Catarinense de Cultura organizou a palestra “Vanguarda e andróides” no dia 28 de junho de 2017 para discutir, entre outras questões, “a performance ‘robótica’ de Arnaldo Antunes no contexto da música e da poesia brasileira do presente” (disponível em: <<http://www.fcc.sc.gov.br/pagina/20243/mascapresentapalestravanguardaeandroidescomsergiomedeiros>>).

corpo (TAYLOR *apud* CÁMARA; AGUILAR, 2017, p. 6). Se bem Medeiros focou sua análise na trajetória musical de Antunes primeiro nos Titãs e depois como solista, a condição de *performer* ajusta-se neste texto para explicar certa performática das palavras presente no conjunto das obras, especialmente em algumas esculturas e instalações: uma performática decorrente do que Cámara e Aguilar chamam de “campo experimental”, ou seja, de “um espaço que põe os signos em relação, sem distinção do domínio ao qual pertencem” (CÁMARA; AGUILAR, 2017, p. 2).

Oráculo, Poemas Visuais, Caligrafias, Objetos e Instalações Poéticas, O Interno Exterior conformam a estrutura da amostra e confirmam um trabalho de curadoria enfatizado, segundo Rangel (2017a), nas dimensões verbais, sonoras e visuais da obra de Antunes, elementos que os poetas concretos aglutinaram no conceito de “verbivocovisual”. O movimento, por sua parte, está dado em função da plasticidade da palavra em cada suporte, mas também, como no caso de O Interno Exterior (instalação apresentada pela primeira vez no Rio de Janeiro em 2014), em palavras, letras ou frases que o artista, em um exercício de curadoria próprio, registra, arquiva, seleciona e monta com base no cotidiano e nas suas viagens, essas “parteiras de pensamentos” (BOTTON, 2003, p. 47) por diferentes cidades:

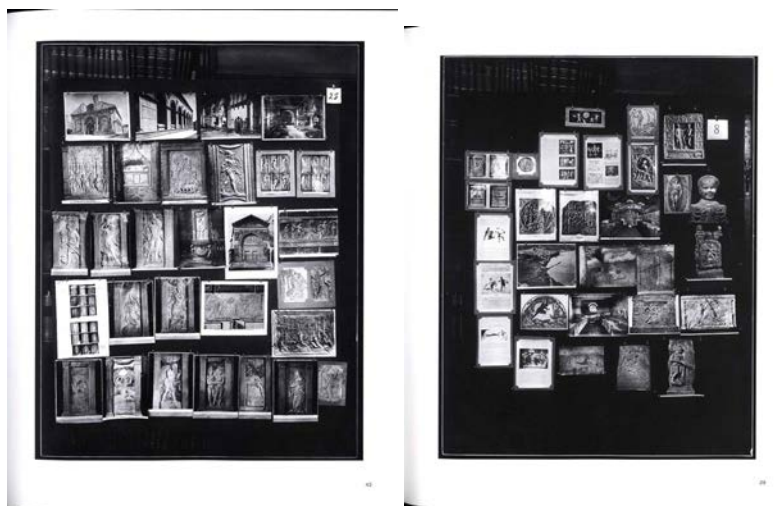
O trabalho mais recente de Arnaldo, a série O Interno Exterior (2014), também busca no cotidiano sua inspiração. Monitores de porta-retratos digitais se tornam suporte para poemas estruturados a partir de leituras simultâneas de textos urbanos capturados em fotos de suas viagens, animadas em *stop motion*. Letreiros de vários idiomas e países, que, agrupados em campos semânticos diversos, subvertem o uso e sentido originais das palavras expostas nas ruas. Um turismo de letras, que transforma anúncios, letreiros, cartazes, *outdoors* e placas de sinalização em poemas, e cenas cotidianas em arte (RANGEL, 2017a, p. 6).

A instalação O Interno Exterior é particularmente eloquente da relação entre arte e cidade a partir de uma operação imagética de corte que, contudo, não fica restrita ao registro e à representação de aspectos visíveis do urbano à maneira de uma cartografia de imagens ou de um folheto turístico. Com base no que Didi-Huberman (2010a, p. 8) reconhece como “*pulsión de archivo*” no projeto de Aby Warburg com o *Atlas Mnemosyne* e que Fabián Ludueña (2017, p. 29) concebe como resultado da relação entre ciência e loucura na obra de Warburg, isto é, seu sintoma, uma identificação com o *Atlas* “que implica pôr em prática uma espécie de cosmo-metafísica performática da história de *Homo* pelos meios da imagem e da palavra”, O Interno Exterior de Antunes refere, de forma semelhante, um intenso trabalho de autodocumentação, rastreamento e arquivo que o artista organiza em séries digitais e cuja base é o que Massimo Canevacci denomina metrópole comunicacional:

A metrópole comunicacional – que se distingue da cidade modernista e das metrópoles industriais – se caracteriza pela difusão da tríade comunicação-cultura-consumo que produz tanto valor económico agregado quanto valores como estilos de vida, visão de mundo, crenças, mitologias. A comunicação é o elemento sempre mais determinante à configuração flutuante de tal metrópole, a respeito da qual o conceito histórico de sociedade perde a sua centralidade de enquadrar mudanças, inovações, conflitos, tensões [...]. Essa tríade – baseada sobre *shopping centers*, parques temáticos, museus

de arte, exposições universais, desfiles de moda, estádios esportivos e, obviamente, internet – desenvolve um tipo de público que não é mais o público homogêneo e massificado da era industrial. É um público muito mais pluralizado ou, podemos dizer, são públicos fragmentados: públicos que gostam de *performar* o consumo e comunicação (CANEVACCI, 2013, p. 292)

Figura 3 – Painéis 25 e 8 – *Atlas Mnemosyne*

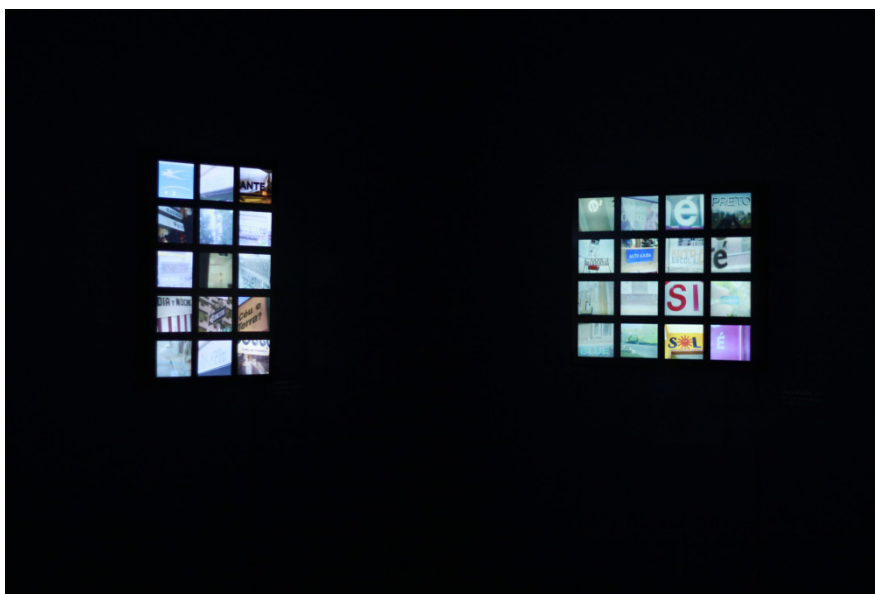


Fonte: Warburg (2010)

Da mesma maneira que na cidade contemporânea, o ritmo da apresentação das imagens nos monitores inscreve-se na lógica de velocidade e rapidez que, de acordo com Nelson Brissac Peixoto (2003), configura as paisagens urbanas. Tanto para ele quanto para Canevacci, a ideia de fragmentação é nodal para compreender o espírito da cidade atual, lugar feito de diferentes texturas passíveis de se articular entre si e de gerar distintos intercâmbios com os transeuntes.

Conhecedor em profundidade dos pormenores da cidade contemporânea e especificamente de sua cidade natal, São Paulo, Antunes documenta, então e por isso, seus percursos por diferentes cidades com uma justificativa artística que se inscreve, precisamente, nessa ideia de fragmentação e multiplicidade:

[...] São Paulo fragmentária, com sua paisagem recortada entre praças e prédios; com o ruído dos carros entrando pelas janelas dos apartamentos como se fosse o ruído longínquo do mar; com seus crepúsculos intensificados pela poluição; seus problemas de trânsito, miséria e violência convivendo com suas múltiplas ofertas de lazer e cultura; com seu crescimento indiscriminado, sem nenhum planejamento urbano; com suas belas alamedas arborizadas e avenidas de feiura infinita. [...] São Paulo de muitas faces, para que façamos a nossa, a partir de sua matéria múltipla e mutante [...], talvez isso constitua alguma forma de identidade (ANTUNES, 2000, s.p.).

Figura 4 – O Interno Exterior, 2014-2015

Fonte: Fotografia de Natalia Pérez Torres (2017)

As fotografias que compõem a instalação *O Interno Exterior*, consequência da *performance* de Antunes por São Paulo e outras cidades, uma combinação de vontade e montagem, mescla de fascínio pelo real e fascínio pela virtualização, então, não somente dão conta dessa vocação fragmentária da cidade e dos fluxos que configuram o tecido urbano (o exterior), senão que marcam o método de colagem de imagens, concretamente de imagens de palavras, enquanto possibilidade de leitura do urbano (o interno), criando um diálogo do qual o espectador da instalação também participa e, ao mesmo tempo, evidenciando o estatuto de lugar que as imagens ganham: “As imagens – as coisas visuais – são sempre já lugares: elas só aparecem como paradoxos em ato nos quais as coordenadas espaciais se rompem, se *abrem* a nós e acabam por se abrir em nós, para nos abrir e com isso nos incorporar” (DIDI-HUBERMAN, 2010b, p. 247). Consequentemente, e apelando a uma estratégia bastante conhecida no seu trabalho – a repetição –, o artista consegue não só retratar o fragmentário, mas elucidar o plural do urbano extraíndo as palavras do seu uso habitual, agora em imagens, colocando-as em jogo, uma operação que abre múltiplas possibilidades de sentido:

*[...] la repetición se impone con una constancia tal (la repetición se repite, no deja de repetirse), que hace aparecer todas las diferencias. Como un niño, el poeta Antunes experimenta y aprende con las semejanzas y la reiteración [...]. Toma la palabra como una cosa (la palabra es una cosa) y la extrae del uso cotidiano del intercambio para entregarle al libre uso del juego*¹² (AGUILAR, 2014, p. 11).

A mostra do trabalho de Antunes supõe, assim, conceber a palavra como um dispositivo que se desloca do exterior para o interior, mas não se esgota nesse gesto. Levar palavras

¹² “A repetição impõe-se com tanta constância (a repetição se repete, não deixa de se repetir) que faz aparecer todas as diferenças. Como se fosse uma criança, o poeta Antunes experimenta e aprende com as semelhanças e a iteração [...]. Toma a palavra enquanto coisa (a palavra é uma coisa) e a extrai do uso cotidiano da troca para fazê-la entregue ao uso livre do jogo” (tradução livre das autoras).

aleatórias da cidade para o espaço do museu, isto é, confirmar o papel determinante dessa instituição para complementar a imagem urbana à maneira de um “*pequeño parque temático*” (SARLO, 2015, p. 41), pode se entender como uma tentativa de desaceleração do ritmo da cidade e do tempo das imagens, um tempo cada vez mais escasso que “priva as imagens de toda particularidade e consistência” (PEIXOTO, 2003, p. 212). Contrariando a característica essencialmente barulhenta das urbes, as imagens catadas e expostas nos porta-retratos digitais não são acompanhadas de som, permitindo, de alguma maneira, uma experiência singular de redescobrimto da cidade: os fragmentos urbanos aparecem em silêncio para o espectador. As imagens, agora em evidência graças às palavras, ganham tempo. Segundo Raúl Antelo (2011, p. 13),

a imagem é a forma do que aparece, diz Blanchot, quer dizer, ela é, ambivalentemente, abertura da irrealidade e súbito torrente do exterior, estabelecendo assim uma ponte entre as possibilidades da imaginação e o impossível do real. Nesse sentido, a imagem, enquanto aparição, como dizia Duchamp, coloca a palavra em estado de elevação, como se a escrita poética devesse sua intensidade, precisamente, ao efeito de uma ressonância. A imagem é um enigma, mas desde que a façamos surgir para colocá-la em evidência.

O “aqui e agora” das palavras feitas imagens é reconhecível no conjunto da instalação e diz respeito, precisamente, ao *here and now*, ao *instante* e ao *minuto no real* como cruzamento de espaços e de tempos, e diz também respeito às formas de apreensão da cidade enquanto texto. Esse acontecimento encontra no “teatro das imagens” o espaço no qual a palavra, em seus diferentes suportes, e em aberta interlocução com a multidão visitante, se torna mais uma imagem. De acordo com Rancière (2014, p. 85), “*para que la palabra poética y la forma plástica tejan sus intercambios y refuercen sus poderes es necesaria también la intervención de la arquitectura, que construye el teatro de esos intercambios*”¹³.

Existe, assim, um duplo movimento das palavras que contribui para “montar o labirinto atemporal da arte” (MATTOS, 2017, p. 5) e que reforça, simultaneamente, o fato de que tanto as palavras quanto as imagens nos interpelam. Dirigidas a um público-leitor, as palavras presentes no O Interno Exterior tomam a forma da imagem pensante ou intensa para enriquecê-la, mas precisam de um olhar ativo, quer dizer, de um potencial para a experiência estética provocada pelo objeto da instalação e para o desenvolvimento de uma atitude estética entendida como abertura e mirada atenta:

*Una forma sin mirada es una forma ciega. Ciertamente, le hace falta la mirada, pero mirar no es simplemente ver, ni tampoco observar con mayor o menor “competencia”: una mirada supone la implicación, como sujeto. Recíprocamente, una mirada sin forma y sin fórmula no es más que una mirada muda*¹⁴ (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 43).

¹³ “Para que a palavra poética e a forma plástica possam tecer seus intercâmbios e possam reforçar seus poderes, também é necessária a intervenção da arquitetura, que constrói o teatro desses intercâmbios” (tradução livre das autoras).

¹⁴ “Uma forma sem olhar é uma forma cega. Sem dúvida, lhe faz falta o olhar, mas olhar não é simplesmente ver, nem tampouco observar com maior ou menor ‘competência’: o olhar supõe o envolvimento, enquanto sujeito. Reciprocamente, um olhar sem forma e sem fórmula não é mais do que um olhar mudo” (tradução livre das autoras).

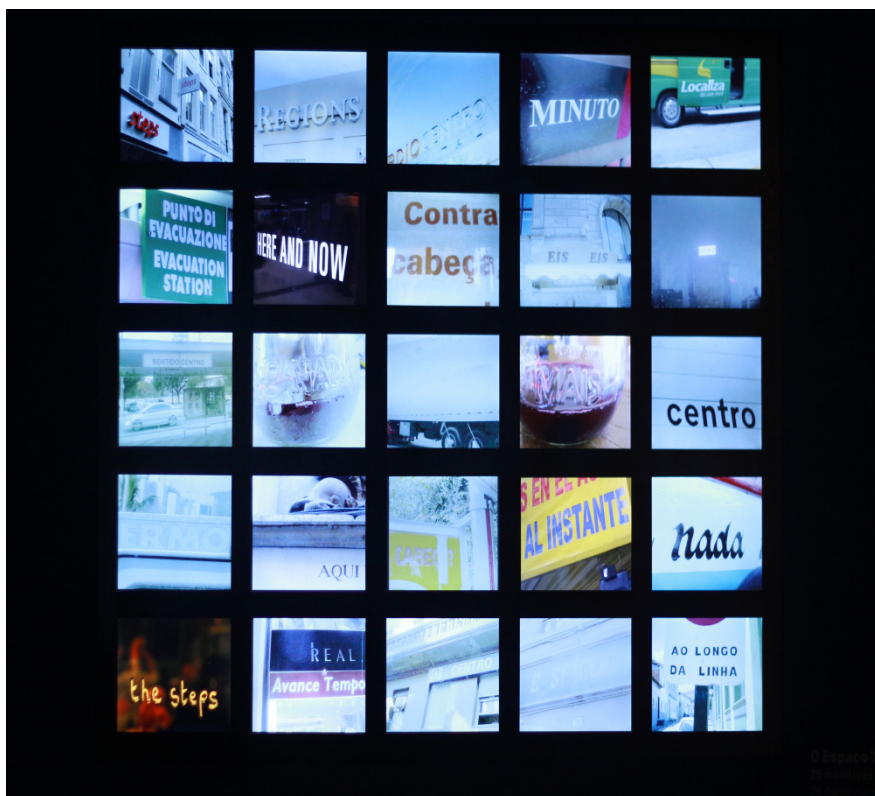
Pode-se pensar na instalação de Arnaldo Antunes do ponto de vista dos elementos comuns às cidades que são decorrentes de tempos e espaços heterogêneos. Precisamente, algumas experiências artísticas propõem transformar a cidade num campo de experimentação que permita criar novos olhares sobre ela. Desde Peter Greenaway e suas *Stairs* (1994)¹⁵ até as intervenções gráfico-poéticas em lambe-lambe do próprio Arnaldo Antunes com o Projeto Arte/Cidade (1994)¹⁶, a superposição de imagens funciona na cidade a partir da obra de arte como mecanismo de trânsito de imagens diversas, propondo outros modos de vínculo visual com o espaço urbano. A complexidade das sociedades urbanas revela e ao mesmo tempo reconfigura a complexidade das imagens em trânsitos de mão dupla que traçam passagens múltiplas nas quais pintura, fotografia, cinema e arquitetura se amalgamam.

ALGUMAS PALAVRAS CONCLUSIVAS

Palavra em Movimento e especificamente a instalação *O Interno Exterior* possibilitam analisar alguns dos aspectos que estruturam a relação entre arte e cidade com base no conceito de imagem. A maneira como Antunes aborda o urbano apelando para um processo intenso de registro e arquivo de imagens resultante de caminhadas e viagens por diferentes lugares, tanto quanto os deslocamentos que configuram um protocolo de leitura poético-visual da cidade contemporânea, remete à noção de uma imagem da cidade que contesta nesses tempos de *city marketing* a criação de uma imagem homogênea mais funcional ao consumo.

¹⁵ *Stairs* foi um projeto do diretor de cinema britânico Peter Greenaway pensado para se realizar durante uma década em dez cidades do mundo. Começando por Genebra, na Suíça, escadas brancas de madeira de diferentes tamanhos foram colocadas em vários lugares das cidades (desde lugares turísticos até pequenos bairros), no intuito de levar as pessoas a interagir com a obra. No topo das escadas, um pequeno buraco, à maneira do visor de uma câmera de vídeo, convidava os transeuntes a observar a paisagem como se fosse um filme contínuo e ao vivo. Segundo Nelson Brissac Peixoto (2003, s.p.), essa instalação de Greenaway pode ser entendida como uma tentativa de “transformar a cidade num campo de experimentação sobre a noção de observação”, e, com isso, de “levar o público a forjar um novo olhar sobre a cidade”.

¹⁶ Também em 1994 o Projeto Arte/Cidade, realizado em São Paulo sob a coordenação de Nelson Brissac Peixoto, inaugurou um importante espaço de exibição da obra de Arnaldo Antunes, que, dessa vez, participou da mostra “Cidade sem janelas”, uma reunião de diversos artistas e técnicas que atuaram “sobre a espessura das coisas”, contrariando “o impulso de transparência e leveza” característico desse momento. Anúncios de shows e de serviços espalhados pela cidade constituíram o motivo da técnica escolhida por Antunes, o lambe-lambe, colocando o tema da deterioração e da superposição e corte de camadas de papel como um elemento central da reflexão sobre o peso e a consistência das palavras que saturam a cidade. Segundo Peixoto (2003), trata-se de “poemas compostos em tipografias tradicionais, cada palavra impressa em cartazes diferentes, de modo a se misturarem ao acaso, criando novas constelações [...]. O rasgo tem função importante: vai deixando aparecer as palavras, permitindo novos agenciamentos entre elas. Leituras parciais entre os pedaços de papel. Cada cartaz é tomado em relação ao que está embaixo [...]. Mas as diversas camadas produzem opacidade, uma crosta que passa a fazer parte do próprio muro”.

Figura 5 – O Interno Exterior, 2014-2015 – 25 monitores digitais

Fonte: Fotografia de Natalia Pérez Torres (2017)

Nesse sentido, reconhece-se no conjunto da amostra a potência da imaginação que, no dizer de Didi-Huberman (2010a, p. 16), é substantiva ao tipo de trabalho que se realiza por meio de estratégias como a montagem:

La imaginación acepta lo múltiple y lo renueva sin cesar a fin de detectar nuevas “relaciones íntimas y secretas”, nuevas “correspondencias y analogías” que serán a su vez inagotables, como inagotable es todo pensamiento de las relaciones que cada montaje inédito será siempre susceptible de manifestar¹⁷.

De novo a imagem se apresenta como forma que pensa e faz pensar, dispositivo que vemos e nos olha e que, na sua incomensurabilidade, tece múltiplas relações entre tempos e espaços distintos, uma espécie de “geometria fundamental” no dizer de Didi-Huberman e que se refere precisamente à possibilidade de compreendermos a imagem por meio de sua estrutura como um “diante-dentro”, ou seja, pela evidência de que a “imagem é estruturada como um limiar” (DIDI-HUBERMAN, 2010b, p. 243) e se configura também na distância que impõe, mesmo que esteja próxima de nós.

A potência das imagens urbanas expostas encontra correspondência na potência gráfica das palavras selecionadas por Antunes, configurando uma narrativa possível que se condensa

¹⁷ “A imaginação aceita o múltiplo e o renova incessantemente a fim de detectar ‘novas relações íntimas e secretas’, novas ‘correspondências e analogias’ que serão por sua vez inesgotáveis, como inesgotável é todo pensamento das relações que cada montagem inédita será sempre suscetível de manifestar” (tradução livre das autoras).

nas séries apresentadas e que tem a ver com um relato do urbano a partir do efêmero. Trata-se de um trabalho em que as palavras também são matéria da imagem (RANCIÈRE, 2014, p. 82) e, paralelamente, da insinuação da noção de imagem dialética proposta por Walter Benjamin, no sentido de não esgotá-la a um simples exercício mental ou considerá-la como uma coisa reificada num objeto. Forma, transformação, conhecimento e crítica do conhecimento dialogam para tirar a imagem da função mítica tanto quanto para não reduzi-la ao discurso.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? **Revista Outra Travessia**, Ilha de Santa Catarina, n. 5, 2.º sem. 2005.

AGUILAR, Gonzalo. Arnaldo Antunes y el juego de las etimologías. In: JIMÉNEZ, Reynaldo; VOLLARO, Ivana. **Arnaldo Antunes: palabra desorden**. Antología bilingüe. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

AMARAL, Jorge Barbosa. Arnaldo Antunes, poesia primitiva. **Texto Livre: Linguagem e Tecnologia**, Belo Horizonte, v. 10, n. 2, p. 291-307, jul.-dez. 2017.

ANTELO, Raul. Me arquivo. **Boletim de Pesquisa Nelic**, Florianópolis, v. 11, n. 16, 2011.

ANTUNES, Arnaldo. **2 ou + corpos no mesmo espaço**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. **Alma paulista**. São Paulo: Abooks, 2000.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte** – uma revisão dez anos depois. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BORGES, Jorge Luis. El Congreso. In: _____. **Cuentos**. Buenos Aires: Biblioteca Nacional – Fundación Jorge Luis Borges, 2012.

BOTTON, Alain de. **A arte de viajar**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

CÂMARA, Mario; AGUILAR, Gonzalo. **A máquina performática**. A literatura no campo experimental. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

CAMPOS, Ricardo. **Por que pintamos a cidade?** Uma abordagem etnográfica do graffiti urbano. Lisboa: Fim de Século, 2010.

CANEVACCI, Massimo. Performática ubíqua: metrópole comunicacional, arte pública, cultura digital, sujeito diaspórico, crânio sonante. In: RAPOSO, Paulo (Org.). **A terra do não-lugar: diálogos entre antropologia e performance**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: el andar como práctica estética**. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas** ¿Cómo llevar el mundo a cuestras? Madri: Reina Sofía, 2010a.

_____. La emoción no dice “yo”. Diez fragmentos sobre la libertad estética. In: SCHWEIZER, Nicole (Org.). **Alfredo Jaar: la política de las imágenes**. Santiago: Metales Pesados, 2014.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010b.

GROYS, Boris. **Volverse público**. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea. Tradução de Paola Cortes Roca. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.

KOBS, Verônica. As relações entre imagem e palavra na produção contemporânea de Arnaldo Antunes. **Miscelânea – Revista de Pós-Graduação em Letras da Unesp**, Assis, v. 9, jan.-jun. 2011.

LUDUEÑA, Fabián. **A ascensão de Atlas**. Glosas sobre Aby Warburg. Tradução de Felipe Augusto Vicari de Carli. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

MATOS, Mariana Rocha; SILVA, Débora Santos. Poesia e hipertexto em Arnaldo Antunes: reinventando a página poética. **Ícone – Revista de Letras**, São Luís de Montes Belos, v. 2, p. 211-227, jul. 2008.

MATTOS, Josué. Arnaldo Antunes: A casa é sua. **Arnaldo Antunes – Palavra em Movimento**: catálogo de exposição do Museu de Arte de Santa Catarina. Florianópolis, 2017.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível** – estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **El espectador emancipado**. Buenos Aires: Manantial, 2010.

_____. El teatro de las imágenes. In: SCHWEIZER, Nicole (Org.). **Alfredo Jaar: la política de las imágenes**. Santiago: Metales Pesados, 2014.

RANGEL, Daniel. Palavra em movimento. A produção “verbicovisual” de Arnaldo Antunes. **Arnaldo Antunes – Palavra em Movimento**: catálogo de exposição do Museu de Arte de Santa Catarina. Florianópolis, 2017a.

_____. **Ready made in Brasil**: catálogo de exposição promovida pelo Serviço Social da Indústria (Sesi) e pela Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (Fiesp). São Paulo, 2017b.

SAMAIN, Etienne (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

SARLO, Beatriz. **Notas sobre ciudad y memoria**. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2015.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Tradução de Joaquín Chamorro. Madri: Akal, 2010.