



U PORTO



FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

Sem fronteiras

Da performance à criação de metáforas visuais
para a livre circulação global.

Louise Kanefuku
Porto, 2020

Dissertação



FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

Sem fronteiras

Da performance à criação de metáforas visuais
para a livre circulação global.

Louise Shizue Kanefuku
Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de
Belas Artes no âmbito do Mestrado em Artes Plásticas
em Desenho. Orientação Paulo Almeida e co-orientação de Cristina Mateus

Porto, 2020

Agradecimentos

Agradeço à minha família, aos meus amigos do Brasil, de Portugal e de outras parte do mundo pelo apoio, ao meu parceiro de travessia pelo companheirismo e pela escuta à Universidade e aos orientadores que tornaram esse projeto possível e a todos os seres que se movem pela inspiração.

Resumo

O presente projeto trata do exercício autobiográfico de tentar transfigurar sensações e percepções contextuais em imagens (desenhos, vídeos, performance e fotografias). O processo inicia com o deslocamento da cidade de Porto Alegre (Brasil) para o Porto (Portugal) e reverbera minhas fases de adaptação durante três anos na cidade (de 2017 a 2020); o diálogo com o lugar e com as pessoas. Nele, interessa-me a ideia de aproximar a arte da vida, fazendo da vida fonte de matéria prima para a criação; a democratização e a dessacralização das imagens e dos processos artísticos; e a exposição da narrativa de um estrangeiro. Em cada trabalho, procuro esclarecer o enquadramento teórico e suas inspirações artísticas. Entre os teóricos citados estão John Dewey, Nicolas Bourriaud, Paul Ardenne, Nelson Goodman, Deleuze e Guatarri e Jacques Derridá; e entre os artistas estão Maria Helena Bernardes, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Ana Teixeira, Ana Flávia Badiserotto, Luciana Paz, Allan Kaprow, Francys Allys e Ana Mendieta.

Palavras-chave: Arte e vida, desenho, performance, arte-como-instrução, diálogo, viagem, deslocamento, animais migrantes, migração, estrangeiro, hospitalidade, fabulação, livre circulação global.

Abstract

This project deals with an autobiographical exercise of trying to transform contextual sensations and perceptions into images (drawings, videos, performance and photographs). The process begins with the displacement from Porto Alegre (Brazil) to Porto (Portugal) and reverberates my adaptation phases from 2017 to 2020; my dialog with the city. I am interested in the idea of bringing art and life together, making life raw material for creation; democratizing and desecrating images and artistic processes; and exposing a foreigner's narrative. In each work, I try to clarify the theoretical framework and its artistic inspirations. Among the theorists cited are John Dewey, Nicolas Bourriaud, Paul Ardenne, Nelson Goodman, Deleuze and Guatarri and Jacques Derridá; and among the artists are Maria Helena Bernardes, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Ana Teixeira, Ana Flávia Badiserotto, Luciana Paz, Allan Kaprow, Francys Allys and Ana Mendieta.

Key words: Art and life, drawing, performance, art-as-instruction, dialog, travel, displacement, migrant animals, migration, foreigner, hospitality, fable, global free movement.

Índice

Introdução

1. Primeira parte - Mergulhar | 15

A viagem, a performance no mundo da arte e os trabalhos desenvolvidos em 2017 e 2018 a partir de um novo cotidiano encontrado no Porto.

1.1. Retratos de Giz | 21

O mito de Plínio, arte por instrução e o desvio.

1.2. O travesseiro abatido e Todos os chás que tomei nesse inverno | 27

Autobiografia e banalidade

1.3. I wish I was a whale | 31

O desenho é desejo

1.4. Notas de um mesmo mundo e Só a banalidade me interessa | 35

Diálogo e fragmentos do olhar sobre eventos banais

1.5. Desaguar | 39

Errância

2. Segunda parte - Transbordar | 42

Transpor as bordas e estar em contato direto com o espectador

2.1. Escuto Histórias de Imigrantes | 44

O artista enquanto receptor da mensagem, o espectador enquanto emissor.

2.2. Sem Fronteiras | 52

Metáfora, migração e fabulação

Considerações Finais | 59

Referências Bibliográficas | 64

Lista de Figuras | 68

Anexos | 70

Introdução

Pertencendo a uma família imigrante japonesa no Brasil, ser “o outro” é algo que faz parte do meu dia-a-dia desde o nascimento. Graças a essa origem, aos 23 anos, tive a oportunidade de morar brevemente no Japão por uma bolsa concedida pelo governo da província de Yamaguchi e, depois dessa experiência, a vinda para Portugal também faz parte de uma busca pessoal pelas origens das minhas referências culturais. A experiência se aproxima daquele que Nicolas Bourriaud define como artista radicante: “o que procura pôr em andamento as próprias raízes, em contextos e formatos heterogêneos; negar-lhes a virtude de definir por completo a nossa identidade; traduzir as ideias, transcodificar as imagens, transplantar os comportamentos, trocar mais do que impor” (BOURRIAUD, 2011, p. 20).

O presente estudo não busca resolver um problema, mas é motivado pelo que Brad Haseman descreve como “um entusiasmo da prática”. Segundo o autor, pesquisadores guiados-pela-prática constroem pontos de partida experienciais a partir dos quais a prática segue. Eles tendem a mergulhar, a começar a praticar para ver o que surge, evitando as restrições do estabelecimento estreito de problemas e dos rígidos requisitos metodológicos no início de um projeto (HASEMAN, 2006, p. 4). Em ‘*A Manifesto for a performative research*’, Haseman reivindica o lugar de um terceiro paradigma de investigação, além da quantitativa e da qualitativa, a investigação performativa. Esse seria o modelo de investigação mais habitualmente utilizado por artistas, cuja produção é em si mesmo o resultado de um processo de investigação.

Este documento textual é acompanhado de um Livro de Projeto. Um documento visual que contém os registros dos processos e dos trabalhos realizados no período de 2017 a 2020, complementando a informação que aqui consta.

Em um primeiro momento, o projeto apresentou-se como uma série de registros autobiográficos

das reverberações do deslocamento do Brasil para Portugal. Produzi um conjunto de trabalhos reunidos no primeiro capítulo - '*Mergulhar*'. Nele, cada subcapítulo leva o nome de um trabalho realizado, são performances, instruções, desenhos, vídeos e fotos que refletem um estado mais introspectivo e nostálgico; recursos para lidar, dar forma e imagem à saudade e à condição de estrangeira. Os trabalhos estão apresentados em ordem cronológica, e correspondem às minhas diferentes fases de adaptação à cidade do Porto. Cada trabalho possui um enquadramento teórico e uma ou mais referências artísticas, tendo como pano de fundo a “virada da experiência” engendrada pelos artistas dos anos 60 e 70 (HANTELMANN, 2018).

Posteriormente, o projeto adquire um caráter mais político, e trata da condição do estrangeiro e do imigrante através de metáforas que sugerem a diluição de fronteiras. O segundo capítulo, '*Transbordar*', resulta de um momento menos instrospectivo, quando passo a perceber minha dificuldade de inserção no tecido social, parte como consequência da minha própria postura perante o novo, parte como uma reação do outro frente ao estrangeiro, ou seja, o seu novo. A fim de criar novas formas de composição desse tecido, procuro o contato com outros estrangeiros e coloco-me à disposição para ouvi-los. Ao conhecer o trabalho de Ana Flávia Baldisserotto, passo a considerar a escuta como gesto artístico e, ao estudar sobre seu trabalho, conheço o de outras duas artistas: Luciana Paz e Ana Teixeira. Depois de conversar com elas, elaboro '*Escuto Histórias de Imigrantes*', descrita no primeiro subcapítulo do segundo capítulo. Na ação, recebo e escuto vinte e quatro pessoas de diferentes nacionalidades. Nela, procuro a troca do habitual papel do artista enquanto emissor e o espectador como receptor da mensagem.

Durante o processo de ouvir as histórias dos imigrantes, as limitações fronteiriças aparecem como um assunto recorrente. As incertezas e dificuldades burocráticas dificultam o já custoso processo de adaptação dessas pessoas. Cada relato reforçava o sentimento de injustiça causado pelas contingências que o status de ilegalidade traz ao imigrante que não cumpre os requisitos de ingresso a um determinado país.

Essas inquietações culminam na série que nomeia o segundo subcapítulo '*Sem Fronteiras*'. Série em que desenho animais migrantes que sugerem a naturalização dos movimentos mi-

gratórios humanos e a utopia da livre circulação global. São representações de raias, tartarugas e baleias, que sobrevoam folhas de papel. Para aproximar-me do tema, recorro ao conceito de hospitalidade de Derrida e entrevisto o professor e sociólogo Pedro Góis, especialista em migrações. A fim de inserir essas imagens na vida cotidiana, utilizo a impressão digital como meio de circulação e comercializo as impressões em sites, lojas e feiras de rua da cidade¹. O gesto referencia-se em outros artistas como Cildo Meireles que, em 1970, insere uma série de garrafas modificadas de Coca-cola no mercado através do sistema de reutilização das garrafas em Inserções em *'Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola'* (1970).

O texto termina com um capítulo mais poético, mais descompromissado academicamente o que acredito ser coerente às contingências da pandemia global, inclusive sobre a própria dissertação. Em um período em que as fronteiras passam a exercer uma função protetiva e, em muitos casos seu fechamento torna-se necessário, a utopia da livre circulação global revela um pouco da sua ingenuidade e torna-se mais distante. O vírus propaga-se rapidamente em escala mundial como uma consequência da crescente circulação de pessoas. E as pessoas encontram-se impedidas de circular inclusive em suas próprias cidades. Entretanto, enquanto seres sociais que somos, buscamos nossas próprias formas de atravessar as fronteiras. Passamos a nos conectar em conferências, reuniões e encontros virtuais.

No percurso, também atentei para o percepto e afeto, procurando estar aberta ao que encontrava na cidade, sendo “ser de sensações”. Em Deleuze e Guattari, perceptos, eles explicam, não é o mesmo que percepções, assim como afetos não é o mesmo que afeições. Perceptos são como as paisagens que Cézanne, em que o homem está ausente mas completamente dentro da paisagem. Afetos ‘são devires - tornando-se outro, tornando-se animal, planta, molecular, tornando-se zero. Afetos, então, são precisamente estas transformações não humanas de um homem, assim como perceptos são paisagens não humanas da natureza’. Para eles, o objetivo da arte ‘é retirar o percepto das percepções de objetos e os estados do sujeito perceptivo, tirar o afeto das afeições

1. Plataformas de comercialização pela internet: Etsy, Redbubble, Dobra e Displate; lojas físicas Olá Breiner, Mercado 48, Jubilant Relax, O Gato Vadio, Squid Ink Works, Suuuper, A Luz Natural, The Cave Gallery, Circus Network e Temporada Cowork no Porto e Calafia Art Store em Porto Alegre; e Feiras: Feira da Alegria (Fbaup), Feira Abelha (CCCedofeita), Feira da Família Sobe e Desce (Praça Carlos Alberto), Sábado Feira (Maus Hábitos), Market Place-Casual Style (Praça do Marquês) e Mercado de Natal de Miguel Bombarda (Rua Miguel Bombarda).

assim como a transição de um estado para outro: extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações (Deleuze e Guattari 1994: 167).

Assim, o projeto possui um caráter contextual, sendo afetado pelos estados de espírito, relações sociais e questionamentos que surgiram em contato com uma cidade e com um novo modo de viver.

1. Primeira parte - Mergulhar

A viagem, a performance no mundo da arte e os trabalhos desenvolvidos entre 2017 e 2018 a partir de um novo cotidiano encontrado no Porto.

Os artistas viajantes¹ são aqueles cuja produção encontra-se inexoravelmente ligada ao ato de viajar; os desenhos e pinturas que realizam, de vocação documental, acompanham deslocamentos no espaço, descobertas de paisagens e tipos humanos. Originalmente, esses artistas integram expedições com a finalidade de registrar a flora, a fauna e os povos de territórios desconhecidos.

No século 18, um novo tipo de viajante surge em conexão com as transformações econômicas e culturais na Europa do Iluminismo e da Revolução Industrial. Não trata-se mais do viajante de expedições de guerras e conquistas, do missionário ou do peregrino, e nem do estudioso ou cientista natural, mas sim do *grand tourist*. Na *Grand Tour*, jovens aristocratas, em sua maioria ingleses, conheciam os principais centros culturais europeus partindo de Paris e passando por cidades italianas como Roma, Florença, Veneza e Nápoles a fim de aprimorar seus conhecimentos sobre arte e arquitetura. A experiência educativa também fazia parte de um ritual que marcava o início da fase adulta. Entre os jovens que realizaram a jornada, estão nomes célebres como o de Johann W. Goethe, Horace Walpole e Thomas Gray. Na trajetória de Goethe, por exemplo, a *Grand Tour* foi bastante significativa, correspondendo à fase em que ele deixa de ser um escritor romântico².

Na *‘Teoria da Viagem’* (2019), Michel Onfray nos fala da possibilidade de descobrir a subjetividade através da viagem. Ela pressupõe uma experimentação sobre si próprio que remete para os exercícios habituais dos filósofos antigos: o que posso saber sobre mim? O que posso descobrir acerca de mim se mudar de lugar, de orientação, e modificar as minhas referências? O que resta da minha identidade quando me liberto das amarras sociais, comunitárias, tribais, quando fico sozinha, ou quase, num meio ambiente se não hostil, pelo menos inquietante, perturbador, angustiante? O que subsiste do meu ser quando elimino os apêndices gregários? (ONFRAY, 2019, p.73).

O artista viajante atual é livre para fazer as representações, conexões e relações que considera mais pertinente. As pessoas, em geral, já possuem uma imagem de cidades como Los Angeles,

1 Enciclopédia Itaú Cultural acessado em 20 de junho de 2020. [Artistas Viajantes](#)

2 [Grand Tour: uma contribuição à história do viajar por prazer e por amor à cultura.](#) Acessado no dia 5 de agosto.

Berlim ou o Porto. Se não, podem facilmente encontrar imagens desses locais no Google. Ao atravessar o oceano, o que eu teria de novo para contar desta cidade? Os trabalhos criados entre 2017 e 2018 se desenvolveram espontaneamente, sem esse objetivo como pano de fundo mas, de alguma forma, respondem a essa pergunta. Eles contemplam um lado mais subjetivo da experiência do deslocamento. Para além das fotos de turistas e viajantes que, encham as ruas do Porto, há um universo mais íntimo, dos momentos que não eufóricos, do tédio e da banalidade na vida de um residente. Mesmo para os viajantes mais vívidos, nem todo o dia é extraordinário, as grandes viagens trazem alegrias e a possibilidade de conhecer novas pessoas, mas também trazem momentos de solidão e saudade. Os desenhos possuem essa natureza, são voltados para uma representação interna, retratam os estados de espírito que o deslocamento provocava em mim.

Neste projeto, aproximo-me também do que Paul Ardenne descreve como artista contextual. Me interessa menos impor novas formas do que interagir com o ‘texto’ que toda a sociedade constitui. “Texto”, por natureza inacabado, e que oferece sempre matéria para discussão, no caso da sociedade democrática por excelência, da negociação.

Para Ardenne, a primeira qualidade de uma arte contextual é sua indefectível relação com a realidade. Não sobre o modo da representação, característicos do artista antes chamado “realista”, que busca, no mundo que o circunda, os temas de criações plásticas que serão, quando muito, imagens cujo destino permanece pictórico. Se não, sobre o modo da co-presença, em virtude, esta vez, de uma lógica de implicação que vê a obra de arte diretamente conectada a um sujeito que pertence à história imediata. (ARDENNE, 2006, p.13).

Se trata de fazer valer uma arte de conteúdo político? O artista sai às ruas, se apodera delas, da fábrica, do escritório. Uma arte de paisagem? O artista mesmo se introduz na paisagem para trabalhá-la e modificá-la. Uma arte relacionada à economia? O artista se converte em homem de negócios. Uma arte habitada por um impulso de animação social? O artista se transforma em um produtor de acontecimentos. (ibid., p.13).³

3 Traduzido livremente do texto original: ¿Se trata de hacer valer un arte de contenido político? El artista baja al ruedo; se apodera de la calle, de la fábrica, de la oficina. ¿Un arte del paisaje? El artista mismo se introduce en el paisaje físicamente para trabajarlo y modificarlo. ¿Un arte relacionado con la economía? El artista se convierte en hombre de negocios. ¿Un arte habitado por un impulso de animación social? El artista se convierte en productor de acontecimientos.

O contexto, a que o termo “arte contextual” se refere é o conjunto de circunstâncias nas quais um feito se insere. Circunstâncias que estão elas mesmas em situação de interação (o contexto, etimologicamente, é a fusão do latín vulgar contextos, de contextere, “tecer com”. Uma arte chamada “contextual” agrupa todas as criações que se ancoram nas circunstâncias e se mostram desejosas de “tecer com” a realidade.

Creio ter na origem da experiência de deslocamento para cá, um pouco do espírito dos viajantes, dos grand tourists, do artista radicante e do artista contextual. Minha vinda para cá se deu motivada pelo prazer, pela fuga e pela curiosidade. O interesse pelo deslocamento e a possibilidade do próprio deslocamento se tornar o tema do projeto, iniciam, entretanto, um pouco antes.

A performance no mundo da arte, um passo atrás.

A década de 1960 ensaiou o uso do quotidiano como matéria artística a uma escala sem precedentes. Os artistas dessa década (como os pertencentes ao grupo Fluxus, Robert Smithson, Claes Oldenburg, Sol LeWitt, Joseph Kosuth e Allan Kaprow entre outros) se posicionaram fortemente à tendência à elitização e à mercantilização que observavam no campo da arte. Diagnosticando o protagonismo do objeto artístico como um dos agravantes desse cenário, iniciam um processo que Lucy Lippard e John Chandler caracterizam como “desmaterialização da arte”. Passam a criar trabalhos em que a experiência ou o conceito são prioritários e o objeto artístico, quando presente, é apenas uma via para que eles ocorram.

De forma que, algumas das mais racionais concepções de arte são visualmente sem sentido. A extensão pela qual a racionalidade é tomada pode ser tão obsessiva e pessoal, que essa racionalidade é finalmente subvertida, e a arte mais conceitual pode assumir uma aura de enorme irracionalidade. (LIPPARD e CHANDLER, 1968. p. 163)

Críticos às limitações do acesso ao sistema da arte, os artistas procuraram atuar fora das instituições convencionais, mais próximos às pessoas e aos espaços públicos. Essa geração foi inspirada por teóricos como John Dewey, para quem a arte está para a vida assim como a montanha está para a terra. A primeira é um pico de intensidade da segunda, mas não está descolado dessa, é composta da mesma matéria.

Assim, impõe-se uma tarefa primordial a quem toma a iniciativa de escrever sobre a filosofia das belas-artes. Essa tarefa é restabelecer a continuidade entre, de um lado, as formas refinadas e intensificadas da experiência que são as obras de arte e, de outro, os eventos, atos e sofrimentos do cotidiano universalmente reconhecidos como constitutivos da experiência. Os picos da montanha não flutuam no ar sem sustentação, tampouco apenas se apoiam na terra. Eles são a terra em uma de suas operações manifestas. (DEWEY, 2010. Pg. 60)

Para Dorothea von Hantelmann, a década de 60 é o marco inicial de uma grande mudança na arte. Com a noção de performatividade, esses artistas iniciaram um movimento que ela chama de *Experiential Turn*, que muda o foco da arte de o que ela descreve e representa, para o efeito e experiência que ela produz ou, o que ela diz para o que ela faz. Isso mudou a forma com que olhamos para cada obra e a forma com que ela produz significado. (HANTELMANN, 2017)

Paradoxalmente, enquanto se procura aproximar a esfera artística da vida cotidiana com o intuito de democratizá-la, o espectador comum muitas vezes se decepciona com a arte produzida pelos artistas dessa geração. Para Helen Molesworth (em *Work Ethic*), muito da arte dos anos 60 em rejeição ao museu, também abandonou a ideia de que a arte é uma atividade rara, disponível apenas para profissionais super qualificados e a elite patronal. Ao invés disso, esses diversos movimentos deram origem ao ethos “qualquer um pode fazer”. Enquanto esse gesto de democratização tencionava ser um ato de generosidade por parte dos artistas de vanguarda, ele foi frequentemente visto com hostilidade pelas audiências que continuavam a esperar versões convencionais de arte. (MOLESWORTH, 2003. Pg. 18)

Independente da recepção do público, o trabalho provocativo dessa geração reverbera até hoje. Molesworth observa que este interesse renovado pelos desafios vanguardistas às definições tradicionais de arte durante os anos 60, tem sido assunto de numerosos livros acadêmicos e artigos assim como museus e exposições atuais. Ela entende que uma razão para esse interesse revivido é que o início do século XXI tem sido marcado por transformações radicais de força de trabalho global. A industrialização avançada e a forma com que as demandas de trabalho se distribuem no mundo, teriam feito com que coubesse às nações desenvolvidas o gerenciamento de informações e a produção de experiências. (MOLESWORTH, 2003. Pg. 18)

Os trabalhos descritos a seguir, possuem esse pano de fundo, tencionam aproximar a arte da vida, tornando minha própria experiência na cidade o eixo principal e o disparador dos processos.

1. 1. *Retratos de Giz*

O mito de Plínio, arte por instrução e o desvio.

Os '*Retratos de Giz*' começaram a ser feitos assim que cheguei no Porto, em 2017. A segurança nas ruas e a forte luminosidade que encontrei ao chegar em setembro, me inspiraram a criá-los. O trabalho parte da seguinte instrução direcionada aos meus amigos: 'encontre sua sombra retrato' e consistia em desenhar com giz, nas ruas da cidade, suas silhueta a partir de suas sombras, ou suas 'sombras-retrato'. Depois, acompanhar, com registros fotográficos, o seu apagamento gradual.

A ação foi realizada com três amigos: Cadu, Merz e Diego, em pontos próximos às suas respectivas residências (na Rua de Justino Teixeira, na Rua de Barão de Forrester e na esquina entre a R. Cel. Almeida Valente e a R. Dr. António Bernardino de Almeida) em pontos que faziam parte de seus caminhos cotidianos. A intenção era materializar uma ação recorrente, ao mesmo tempo em que, pela presença do desenho, o trabalho passava a fazer parte do cotidiano dessas pessoas.

Conhecia Cadu de minha cidade de origem, Porto Alegre. Fomos colegas no Instituto de Artes, onde cursamos a graduação e, assim que passei no mestrado da U. Porto, soube que ele já estava aqui. Cadu também acabou se inscrevendo no mestrado da Faculdade de Belas Artes, e nos tornamos colegas novamente. Quando cheguei na cidade, fui muito bem recebida em sua casa, até encontrar um quarto para ficar. Minha chegada não teria sido a mesma sem ele e sua esposa.

Merz nasceu em Naval, um vilarejo com 300 habitantes, no norte da Espanha. Mora no Porto há cerca de 5 anos (ela diz não saber ao certo por ter problemas com datas) e trabalha à dis-

tância, no setor de marketing de uma empresa. Merz passava bastante tempo em casa, assim como eu e, por isso, criamos alguma proximidade. Merz é daquelas pessoas que facilmente solta um palavrão e com quem facilmente se estabelece um sentimento de cumplicidade. Nossa convivência foi muito tranquila.

Por fim, Diego é peruano de Lima, estudava na Faculdade de Economia e estava no Porto há um pouco mais de um ano. Veio para cá por Erasmus e pretendia ficar na cidade até terminar o mestrado. Extrovertido e bem humorado, em minutos de conversa, também simpatizei com Diego. Fiz-lhe o convite para participar da ação em uma janta entre amigos na casa de Merz com a presença de Cadu. Diego aceitou entusiasmadamente, me enviando, alguns dias depois, um pequeno mapa com os lugares que imaginava serem apropriados para a ação. Diego morava em Paranhos, próximo a Faculdade de Economia da Universidade do Porto, numa região mais afastada do centro. Foi a primeira vez que estive num bairro mais hostil no Porto, e a hostilidade do local foi sentida também na realização do trabalho. Quando estava no meio do preenchimento da silhueta, fui interrompida por um policial dizendo que não poderia riscar a rua com giz. Interrompi a ação naquele dia, para voltar no dia seguinte.

A sequência de ações remete ao mito do desenho original de Plínio, em que é dito que sua sobrinha, Dibutade, desenha a sombra de seu amante antes de sua partida¹. O mito associa a prática do desenho ao afeto e remete à resistência humana ao desaparecimento. O relato também sugere que desenho surgiu a partir de questões ligadas ao desejo e à viagem (BLOCKER, 1999, p. 97. Em '*Retratos de Giz*', a intenção era deixar a marca desses amigos na cidade e a minha própria marca através dos laços afetivos que estabelecia no Porto. Essa dimensão metafórica é intensificada no gesto que realizo para fixar o giz. Para que ele tenha adesão e cobertura, após riscar o giz, passo meus dedos sobre o pigmento, de forma suave (a fim de não machucar minhas mãos), o que remete à ação de acariciar. Nesse gesto, acaricio simultaneamente, minha silhueta e o muro que é parte da cidade, reforçando o aspecto afetivo da ação. Na silhueta desenhada na calçada, a superfície usualmente utilizada para se caminhar é considerada em todas suas nuances pelo toque da mão.



Fig 1. Louise Kanefuku. Registro do processo de *Retratos de Giz*, 2017.

1 [Três Idades da Imagem: Sombra, Figura, Desenho](https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/20282/4/ULFBA_AS%20idades%20do%20desenho_AmericoMarcelino.pdf) In: Repositório da Universidade de Lisboa. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/20282/4/ULFBA_AS%20idades%20do%20desenho_AmericoMarcelino.pdf>

Diferentemente do mito de Plínio, onde a silhueta serve de molde para uma escultura, nos ‘*Retratos de Giz*’, o material que utilizo, contraditoriamente, condena o desenho a uma existência efêmera. Os registros de seu apagamento enfatizam esse aspecto. O giz confere uma inconsistência ao ato, que se mostra improdutivo. No trabalho, há também a intenção de me abster da autoria da criação da obra, ao mesmo tempo em que me coloco como a pessoa que torna ela possível pela instrução e pelo trabalho manual.

A arte por instrução tem como origem as experiências do grupo Fluxus e dos situacionistas e faz parte da mencionada “virada da experiência” (HANTELMANN, 2018). Baseada na escrita ou na palavra, e dependente da resposta do participante, através da instrução, a obra se torna um pedido, um convite a um diálogo com o outro, que, por sua vez, se torna também autor². Por colocar em cheque o valor da obra de arte e da autoria, a arte por instrução também pode ser considerada um elemento da contracultura. Em *Retratos de Giz*, procuro a indefinição dos papéis de autoria e participação. A operação de fazer o desenho da silhueta cuja forma foi definida pelo meu interlocutor é mecânica e possui pouca carga de subjetividade. A princípio, é o outro quem possui a autoria da silhueta. Entretanto, a instrução, a escolha da pessoa representada e o contexto em que o trabalho é feito são indicados por mim, a partir de critérios subjetivos. Há um pequeno jogo em que meus amigos são convidados a participar. Ao fim da operação, a silhueta anônima na superfície urbana não tem a autoria reivindicada. A ação se inscreve discreta e brevemente em pontos distantes da cidade (na Rua de Justino Teixeira, na Rua Barão de Forrester e na esquina da Rua Cel. Almeida Vicente com a R. Dr. António Bernardino de Almeida).

A escolha pela intervenção no espaço público, também teve origem no situacionismo, um movimento europeu de crítica social, cultural e política que tem como marco inicial a fundação da Internacional Situacionista em 1957, na Itália. O grupo se apoia em teorias críticas à sociedade de consumo e à cultura mercantilizada. O nome do movimento tem origem na crença de que os indivíduos devem construir as situações de sua vida no cotidiano, cada um explorando

2 [R.S.F.F. Responder se Faz Favor: Arte-como-Instrução](https://www.fba.up.pt/2017/03/27/paulo-luis-almeida-e-carlos-nogueira/). In: Site da Faculdade de Belas Artes. Disponível em: <<https://www.fba.up.pt/2017/03/27/paulo-luis-almeida-e-carlos-nogueira/>>. Publicado em 31 de março de 2017. Acesso em: 23 de Mai. 2020.



Fig 2, 3 e 4. Louise Kanefuku. Retratos de Giz Cadu, Merz e Diego, Intervenções Urbanas, 2017.

seu potencial de modo a romper com a alienação e obter prazer próprio, sem depender da indústria cultural³. Para isso, práticas como a “deriva”, a “psicogeografia” e o “desvio” incentivam caminhadas ao acaso pela cidade como estratégias de inspirar interpretações do espaço.

Os desenhos, dois deles feitos sobre uma construção de origem militar, o muro (um deles na Rua de Justino Teixeira, em Campanhã, e o outro na Rua Barão de Forrester), também possuem uma natureza desviante, na instrução que cria uma breve encenação e no rastro efêmero da ação, meus amigos anônimos se tornam protagonistas e têm a silhueta exposta no espaço público, em uma menção à passagem discreta das pessoas pela cidade. Cadu, Merz e Diego, são estrangeiros, brasileiro, espanhol e peruano respectivamente. Pelos diversos motivos que os traziam para cá, na ocasião, já anteviam suas partidas. Dois deles já não vivem mais no Porto e Cadu está por voltar a cidade.

Em ‘*Contornando a origem do desenho*’, Mário Bismarck ao mencionar o mito de Dibutade, observa o paradoxo, “o desenho, no preciso momento em que se apresenta como “origem”, como início, como gerador, está ligado à ausência, à perda, à falta.” (BISMARCK, 2004, p. 6)

Destes trabalhos, percebi o interesse pela efemeridade e pelo registro visível da passagem do tempo. Utilizando a própria sombra como referência, pensei que, se fizesse as silhuetas com um intervalo de tempo regular entre elas, e as pusesse lado a lado, com o passar do tempo, poderia obter uma sequência em que as primeiras estariam mais apagadas, enquanto as últimas estariam mais evidentes. Essa repetição materializaria o tempo de feitura do trabalho. Encontrei um muro e o visitei semanalmente para desenhar. Este gesto adquiriu um caráter metafórico. Em cada desenho, reforçava o compromisso de me estabelecer na cidade. Sentia que, assim como no desenho, esse era um compromisso que precisava afirmar repetida e regularmente.

Essa foi a tarefa que me impus: desenhar minha silhueta com giz repetida e improdutivamente, o que considero um desvio de outro grau zero que é a lógica da utilidade e da produtividade. Semelhante ao que ocorre no mito de Sísifo, o mortal condenado pelos deuses (na mitologia

3 SITUACIONISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3654/situacionismo>>. Acesso em: 23 de Mai. 2020. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

grega) a rolar, por toda a eternidade, uma grande pedra até o cume de uma montanha. No mito, toda vez que ele chegava próximo ao topo, a pedra rolava novamente montanha abaixo até o ponto de partida, invalidando completamente o esforço despendido.

Por essa condição, os Retratos de Giz também se aproximam do que Walter de Maria chamou de trabalho sem sentido, “uma tarefa simples que não reverterá em nenhum outro objetivo convencional”. De acordo com ele, “a mais potencialmente abstrata, concreta, individual, idiota, indeterminada, precisamente determinada, variada e importante arte-ação-experiência que se pode realizar hoje.”(ANTIN, 2004)

Por fim, o desvio mais evidente é o que decorre da transferência-de-lugar. Os desenhos são feitos em dois muros e uma calçada que não são minhas. Sabemos desde pequenos que não se deve desenhar na parede e também aprendemos que certas liberdades se dão no âmbito privado, mas não no público. Quando desenho na rua, há uma pequena ruptura nessa norma, e na forma de quebrar essa norma, pois, se espera de um pichador, por exemplo, que realize sua intervenção à noite, clandestinamente, gravando com tinta desenhos e palavras significativas. Nesse caso, a mensagem encontra-se em aberto, minha intenção é estar num território ambíguo em que a transgressão não implique em nenhum prejuízo da ordem constituída.

Percebo em ‘*Retratos de Giz*’ alguma semelhança com ‘*Silhuetas*’ (1973 - 1980) de Ana Mendieta (Havana, Cuba, 1948-1985). Na série, a artista utiliza o próprio corpo enquanto matriz, em um processo substrativos no solo. Os trabalhos foram realizados em sua maioria no México, onde Mendieta costumava passar os verões. A artista de origem Cubana, residia nos Estados Unidos, para onde fora levada na adolescência em uma operação intitulada Peter Pan, que conduzia jovens cubanos ao país norte americano. Na análise de Paulo Almeida, em “La Dimensión Performativa de la Práctica Pictórica”, ‘*La Silueta de La Ventosa*’ (um dos trabalhos da série), aponta, em seu próprio local, o processo performativo da viagem. Realizada na areia junto à água, a silhueta assume sua condição de fronteira; afirma o espaço limite de onde a água e a terra se encontram enquanto se desfaz e a tinta vermelha se dilui no mar. Esta forma de representação, assumida por Mendieta, é homóloga à dinâmica da viagem: como qualquer viagem, implica marcar um lugar a partir do qual se desloca. La Silueta é o índice que, como o contorno da sombra da



Fig 5. Ana Mendieta. *Silueta*, 1973-1977 (Estate print 1991)

Fonte: Museum of Contemporary Arts, Los Angeles. Disponível em: <<https://www.moca.org/collection/work/silue-ta-works-in-mexico-2>>. Acesso em 20 de Agosto de 2020.

filha de Boutade, significa uma presença contemplada como desapareção. Ainda, na narrativa de Mendieta, onde a relação que une corpo e território é a de uma contaminação, como quando ocupamos um território alheio não com a nossa presença, senão com o que deixamos atrás de nós. (ALMEIDA, 2009, p.155).



Fig 6. Louise Kanefuku. Aurtorretrato, *Retratos de Giz*. Intervenção urbana na Rua de Santos Pousada, 2018.

1. 2. O travesseiro abatido e todos os chás que tomei nesse inverno

Autobiografia e banalidade

Nunca olhamos para uma coisa apenas; estamos sempre olhando para a relação entre as coisas e nós mesmos.

John Berger, *Modos de Ver*.

Em uma certa manhã, acordei um pouco atordoada. Dividir o quarto com outra pessoa era algo que eu não fazia desde a adolescência. A falta de privacidade era desconfortável para mim. Sentei na cama e fiquei um tempo olhando para o nada, até enxergar o travesseiro e projetar sobre ele o meu cansaço. Depois de um ano de preparação financeira, inscrição no mestrado, despedidas, viagem, encontro com novas pessoas e lugares, e busca por um quarto, aquele travesseiro também parecia dizer: “Ufa, consegui!”

Os desenhos de travesseiros são feitos em grafite e conversam com uma série de desenhos anteriores, intitulada ‘*Estudo sobre a Insônia*’, onde retrato momentos de insônia e sonho em autorretratos também feitos à lápis. Assim como nessa série que menciono, os travesseiros preservam um espaço vazio na folha, que aparece evocando o silêncio e a solidão.

A escolha pelos travesseiros também tem como uma de suas referências a obra ‘*Untitled*’ (1991) de Félix González-Torres, outro artista americano de origem cubana. Na foto sem título, dois travesseiros e lençóis amassados registram um momento íntimo de um casal. Trata-se da foto da cama em que o artista e seu companheiro haviam dormido. Veiculado inicialmente em outdoors espalhados por Manhattan, a intimidade exposta em público provoca um estranhamento. Desprovido de textos ou logotipos tipicamente associados a esse meio, o trabalho convoca um segundo olhar ou mesmo uma pausa momentânea. A qualidade introspectiva da imagem traz



Fig 7. Louise Kanefuku. *Sem título*, 2018. Grafite sobre papel Tiziano 160g. 50 x 70 cm.

uma quietude perceptível à agitação circundante da cidade¹. Poucos anos após a feitura do registro (1995) o companheiro de Torres falece em decorrência do HIV.

Em Jacques Rancière, a partir do modernismo, ocorre a insurgência do que chama de regime estético mencionado em *A 'Partilha do Sensível'*. Para o autor, passamos por dois regimes anteriores: o ético (em que a relevância de uma obra se dá pelos valores que transmite, por sua capacidade de educar e transformar o indivíduo) e o representativo (em que a obra se qualifica por sua capacidade de representação do mundo). No atual regime artístico, diferente dos anteriores, considera-se a arte no singular, e a desobriga de toda a regra específica, da hierarquia de temas, gêneros e entre as artes. No regime estético a obra retira de si sua própria norma. Ela não precisa mais obedecer a nenhuma escola, nenhum estilo. Além disso, a revolução estética é antes de tudo a glória do qualquer um. Nele, passa-se dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificam-se os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explica-se a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituem-se mundos a partir de seus vestígios. O banal torna-se se belo como rastro do verdadeiro (RANCIÈRE, 2009. Pg. 48 a 50). O travesseiro, assim como os saquinhos de chá que seguem referem-se a essa banalidade.



Fig 8. Felix Gonzalez-Torres. *Untitled*, 1991.

Fonte: Museu de Arte Moderna de Nova York.
Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/79063>>. Acesso em 20 de agosto de 2020.

¹ Fonte: Museu de Arte Moderna de Nova York. Disponível em: <https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/04/04/printout-felix-gonzalez-torres/>. Acesso em 20 de agosto de 2020.

Em um desses dias de inverno, enquanto fazia mais um chá, notei algo de interessante no movimento do saquinho suspenso que mergulhava e emergia na água. Às vezes, guardava um saquinho para ser reutilizado e esquecia dele. Ele amanhecia ali sequinho, em um estado que parecia banal e peculiar ao mesmo tempo. Secos, eles voltavam a ter a leveza que tinham antes de serem usados, agora com as manchas delicadas do chá, e preservavam um leve aroma das ervas. Depois de usados, eles perdiam seu valor utilitário. Suspensos, eram esteticamente interessantes e, juntos, formavam um outro corpo, que possuía forma, cores e aroma próprio.

A partir das instruções: Gelo, Água e Vapor, inscritas num cartão intitulado ‘*Três eventos aquosos*’ de George Brecht, Kaprow realiza uma performance em que prepara um chá. Segundo Hélio Ferverza, para Kaprow, o ato de prestar atenção e estar consciente da realização de atividades cotidianas, como preparar chá ou amarrar os cordões dos sapatos, podem ser mais fundamentais do que produzir objetos convencionalmente identificados como artísticos. “Supunha-se que as pequenas coisas da vida cotidiana poderiam servir para contrabalançar as abstrações em que os ‘grandes’ problemas se transformam quando lhes damos um nome” (FERVENZA, 2005. p.80).

Em 2020 refiz estes desenhos, cujos elementos seguem presentes em meu cotidiano, me despertando interesse. Nessa nova versão, dei mais densidade a eles, com o uso do pastel seco branco e do lápis de cor.



Fig 9. Louise Kanefuku. *Todos os Chás que tomei nesse inverno*. 2018. Instalação-objeto.

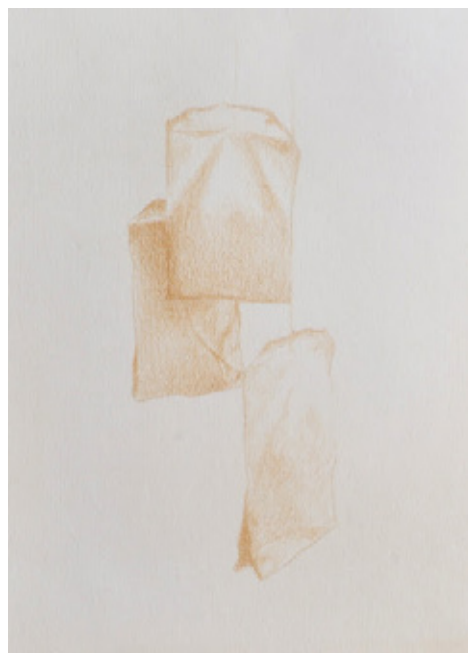


Fig 10, 11 e 12. Louise Kanefuku.
Todos os chás que tomei nesse inver-
no, 15 x 21 cm, 2018.



Fig 13. Louise Kanefuku.
Chá III, 21 x 29 cm, 2020.

1. 3. *I wish I was a whale*

O desenho é desejo

(texto publicado no blog [Notas de um Mesmo Mundo](#) em 11 de fevereiro de 2018)

Outro dia fui até o mar e fiquei contemplando a linha do horizonte. Aqui o sol se põe no mar, o que dá uma luz e uma atmosfera bem diferente, mais clara, durante o dia todo. Estive um bom tempo ali, tentando adivinhar a direção em que tinha que olhar para acertar Porto Alegre. Invejei as baleias e a capacidade delas de atravessar oceanos.

As baleias são lindas, né. Tão majestosas e elegantes. As baleias não têm crise, elas não fazem drama. Elas só têm certezas na vida e vão lá e fazem, sem contar para ninguém. Elas nos olham com aquela carinha blasé e nos lembram da nossa pequenês. Deve ser por isso que algum dia quiseram caçá-las, não acredito que seja pelo óleo.

Já fazem quase cinco meses que cheguei no Porto e a saudade tem aumentado bastante. Assim como a gente só percebe que respira quando está com falta de ar, tomamos mais consciência do quanto a rede afetiva é importante quando estamos afastados dela.

Mas esses movimentos de aproximação e distanciamento são tão necessários e bonitos quanto aquelas paradas que damos no meio de um desenho. Um pouco de tempo e espaço fazem bem. Se fizesse esse desenho da baleia ininterruptamente, talvez não demorasse um dia inteiro, mas ela não portaria as pausas e as dúvidas que têm, um mês de idas e vindas (e de diálogos imaginários). Na minha última aula fui lembrada de quanto o desenho nos humaniza. Ver um desenho é ver o rastro de uma performance, de um gesto que foi feito à mão, num determinado estado corporal/mental. Nesse sentido, ele é uma forma de reivindicarmos uma existência

como tu disse. Nós também somos as marcas que deixamos no mundo.

Também estou adorando ter um projeto assim espontâneo, sem a cobrança de prazos ou qualquer coisa. De cobranças já nos bastam todas as outras áreas da vida. Quando me cobram prazos eu penso na baleia. Eu pareço devagar, mas sei onde estou indo.

L.



Fig 14. Louise Kanefuku. *I wish I was a whale*, 150 x 200 cm, 2018.

No *Livro dos Símbolos*, a baleia é:

O espírito das profundezas, a criatura em cujo tamanho incomparável e capacidade de engolir se refletem – oceano, inconsciente, memória, noite, ventre e submundo. [...] Os nossos antepassados chamavam ‘dragão’, ‘monstro marinho’ e ‘peixe gigante’ à baleia, projeções que transmitiam medos inatos de como a existência e a razão são engolidas. (O LIVRO DOS SÍMBOLOS, 2012)

Para mim, ela materializa a vontade de atravessar o oceano, e o grau de realismo investido nas suas linhas corporifica a intensidade desse desejo. A partir do desenho, produzi alguns postais que enviei à Porto Alegre, fazendo com que a imagem da baleia percorresse por ar, o caminho almejado.

No Porto, além de me encontrar em um lugar diferente do habitual, passei a me sentir pertencendo a um outro tempo, distante do que vivia em Porto Alegre e ainda indiferente ao que as pessoas viviam aqui. Uma amiga observou que me encontrava como a baleia, recortada do meu ambiente, cercada daquele vazio.

O isolamento é algo que me interessa esteticamente e, naquele tempo, como prática de vida. Pela sensibilidade que tenho aos estímulos externos, a prática do desenho serve como uma espécie de refúgio. Ficar horas desenhando é algo que me coloca em suspensão em relação às demandas cotidianas, serve para me manter, de alguma forma, alheia à realidade.

Assim, neste desenho coexistem o desejo de ser baleia e o desejo do vazio, do isolamento e do silêncio. Para Bismarck, temos o desenho como um acto de convocar uma presença, de apriar, de preservar, mas também de substituir, de se apresentar “em vez de” (...). Mas, temos o desenho essencialmente como reacção a uma falta, numa perseguição do desejo (e também no desejo da perseguição), porque é a consciência dessa carência que nos leva a traçar um risco sobre o papel. (BISMARCK, 2004. p.6).

Já para Arnaldo Battaglini, o desenho habita a fronteira entre a ideia e a realidade. Imagem ou emoção construída por sinais gráficos, materializando noções de forma, peso, direção, luz

e localização no espaço. Para o autor, o desenho é um exercício de individualidade que pode ser de extremo interesse e riqueza. Ato unificador do pensar/sentir, o desenho surge em gestos às vezes seguros e assertivos, às vezes titubeantes e escorregadios, capazes de expressar tantos timbre, formas, inflexões, nuances, ênfases, silêncios quantos couberem em nossas almas. (DERDYK, 2007, p.111)

O desenho ocupa posição ambígua, entre o imaginário e o real, entre o mundo dos sonhos e das memórias, de um lado, e, de outro, o mundo da matéria, da sensação física e não deixa de ser um elo, uma ponte entre esses mundos.

1. 4. *Notas de um mesmo mundo e Só a banalidade me interessa*

Diálogo e fragmentos do olhar sobre eventos banais

Outras terras, outras gentes.

Novas experiências sensíveis e intelectuais no além-mar.

Como não querer, naquele momento decisivo da vida profissional, compartilhar com amigos as sensações diante do novo?

Silviano Santiago, 'Cartas: 1964-1974'

A primeira coisa que fiz ao chegar no Porto foi mandar notícias para os amigos e a familiares no Brasil. Entre eles estava Chana de Moura, artista e amiga que pretendia vir para o Porto. Residindo em Oaxaca, no México, suas respostas tinham paralelos sobre esse outro lugar estranho para nós. Afim de registrar essas trocas, criamos um blog intitulado *Notas de um Mesmo Mundo*¹, considerando o mundo diverso e extenso, mas encontrando semelhanças entre uma cultura e outra. Não estabelecemos muitas regras para que ele fosse espontâneo, assim como eram nossas trocas de mensagens. A partilha de alguma imagem/desenho/vídeo acabou se tornando sistemática e o blog se tornou o repositório dos desenhos/vídeos que fazia em paralelo ao projeto de mestrado, conferindo uma narrativa para eles. A dinâmica lembra a passagem de Bourriaud, para quem:

Hoje, a comunicação encerra os contatos humanos dentro de espaços de controle que decompõem o vínculo social em elementos distintos. A atividade artística, por sua vez, tenta efetuar ligações modestas, abrir algumas passagens obstruídas, pôr em contato níveis de realidade apartados. (BOURRIAUD, 2009. P.11)

Em resposta ao texto da baleia, Chana escreveu um texto intitulado *Só a banalidade me interessa*.

1 <https://notasdeummesmomundo.wordpress.com/>

“por ter te lido contar sobre baleias, resolvi fazer um contraponto. talvez esse desejo tenha surgido porque na semana passada passei pela minha primeira experiência em terremoto e este acontecimento é tão magnificamente catártico e grandioso que, depois dele, tudo parece ter um pouco menos de importância. acho que é o mesmo que se passa com as baleias, né? elas são tão grandiosamente magníficas que suas presenças podem anular tudo que existe ao redor.

o que acontece é que os terremotos acabaram se tornando a minha mais recente obsessão. penso e pesquiso sobre estes fenômenos todos os dias desde então. sabia que de um ponto para outro na escala Richter há uma diferença de intensidade de 100 vezes? isso quer dizer que um terremoto de intensidade 7 é 100 vezes maior do que um de intensidade 6.

antes de existir a ciência como a conhecemos hoje, como será que as pessoas lidavam com esses fenômenos? será que pensavam ser algo como ira divina? ou fabulavam que um grande monstro estaria se movendo dentro da terra? me ocorreu agora: como será que as baleias sentem os terremotos? será que é parte de sua natureza, já que elas parecem não precisar de chão para viver?

bom, na verdade, vim escrever aqui sobre uma frase que persistiu em minha mente desde o terremoto ocorrido: “agora, só a banalidade me interessa”. é uma parte narrada em um dos meus filmes favoritos, o “Sans Soleil”, do Chris Marker. há tempos que eu gosto desse filme e frequentemente volto para ele. porém, sempre me intrigou a frase de um homem que já deu a volta ao mundo e que agora sente que só a banalidade lhe interessa.

pergunto: o que é o banal? procurando na internet, encontrei essa descrição: “trivial; sem originalidade; que é comum ou ordinário”. o vídeo que posto abaixo é justamente sobre essa reflexão: encontrei a pena de uma ave no chão de um rancho que visitamos no município San Luís Amatlan. ela estava rodeada de outras penas, mas algo nessa pena específica me despertou interesse. e então a coletei. decidi observá-la enquanto o vento exercia força sobre ela. porque penso que a pena é uma das provas de que o vento existe, já que este não pode ser “visto”, a não ser que esteja exercendo poder sobre algo. essa pena e esse vento poderiam ser considerados

banais. mas não para mim, não naquele momento específico.

porém, o chão nos é banal, comum, cotidiano, é parte da nossa natureza de ser. no fundo sonhamos com estrelas, galáxias, nuvens e até com o fundo do mar. mas o chão, bom, o chão parece que vai estar sempre ao nosso alcance.

quando um corpo morre, é comum que seja enterrado sob a terra. quando uma alma se desprende, ela vai morar entre as estrelas, tomando parte em alguma constelação.

por isso o chão nos é banal: porque acreditamos na sua estável existência (pelo menos até que o mais leve tremor nos faça mudar de ideia).

pode ser um bom hábito prestarmos um pouco de atenção na terra onde pisamos. é possível que seja isso que o narrador tentava dizer com aquela frase: que o que acreditamos ser banal só merece um pouco mais de atenção, a fim de que desperte na gente novos sentimentos, novas formas de ver e de habitar o ambiente no qual estamos inseridos. acho que é isso que encontramos quando não estamos com os olhos fixados nas nuvens.”

A partir dessa troca de mensagens, criamos um vídeo-carta-colagem de pequenos planos banais, que como Chana diz, podem se tornar especiais, se a eles dermos um pouco de atenção. Nele, procuramos revelar esse olhar típico de quando nos deslocamos, quando é possível olhar para os eventos mais corriqueiros com uma certa curiosidade. Uma planta desconhecida, um tom diferente no céu, um sabor novo, eventos comuns podem se tornar motivo de interesse e contemplação.

Nas imagens se revelam algumas proximidades e diferenças culturais, em algumas se identificam elementos específicos de Oaxaca ou do Porto mas, de maneira geral, a origem e a autoria de cada fragmento é indefinida.

A conversa tinha como objetivo manter uma produção e gerar um diálogo assim como fizeram tantos outros artistas antes de nós. Dentre os quais gostaria de citar Hélio Oiticica e Lygia Clark. O diálogo entre os artistas acontece entre 1964-1974, por meio de cartas escritas a mão, que atra-

vessam a ditadura militar brasileira, Lygia Clark entre Rio de Janeiro e Paris, Hélio Oiticica entre Rio de Janeiro, Londres e Nova Iorque. Estas cartas eram trocas entre amigos sobre seus respectivos trabalhos e contextos, que envolviam encontros com artistas que são os próprios representantes da mencionada “virada da experiência”. Sobre esse diálogo e amizade Lygia Clark diz “Hélio era o lado de fora de uma luva, a ligação com o mundo exterior. Eu, a parte de dentro. Nós dois existimos a partir do momento em que uma mão calce a luva” (CLARK, 1986).

O diálogo se apresenta como um interesse recorrente durante meu projeto. Desde os *Retratos de Giz*, passando por *Notas de um Mesmo Mundo* e, em seguida, em *Escuto Histórias de Imigrantes*, onde me coloco numa posição de escuta em relação a imigrantes residindo no Porto. Responder à uma palavra ou gesto, interagir, me expor, depender do outro e colocá-lo em uma situação não habitual, são estratégias para manter a imprevisibilidade e consequente interesse no projeto. Vejo o projeto acontecer como uma série de provocações, que podem resultar mais ou menos frutíferas.



Fig 15. Chana de Moura e Louise Kanefuku. Still de [Só a banalidade me interessa](https://vimeo.com/259588550), 2018. 7'14". Vídeo-carta-colagem. Disponível em: <https://vimeo.com/259588550> (senha: notasdeum-mesmomundo)

1. 5. *Desaguar*

Transpor um sentimento ao plano físico, sugerir outro tempo aos transeuntes da cidade e me conectar ao mar.

Em '*Desaguar*', traço uma linha de giz entre a minha casa no Porto, situada próxima à Quinta do Covelo, e o Rio Douro, percorrendo esse trajeto à pé. A linha respeita a conformidade geográfica da cidade, e vai de uma região mais alta, em linha quase reta até o rio. Uma linha que, através do mar também conecta minha casa atual, à minha cidade natal, Porto Alegre. Neste ponto, o projeto reencontra por acaso, '*La Silueta de la Ventosa*' de Ana Mendieta, em que o mar estabelece uma conexão física entre sua nação de origem e a nação onde vivia naquele momento.

O rio, assim como o giz, remete à impermanência. Foi dessa forma que passei a lidar com as contingências decorrentes do deslocamento para uma nova cidade, vendo-os como passageiros e contemplando a maneira com que eles vão naturalmente tomando outros rumos, desaguando e se dissolvendo com o passar do tempo.

'*Desaguar*' é uma forma de lidar com a vontade de me conectar à Porto Alegre, mas também é uma forma de atuar no Porto e interagir com as pessoas, despertando seu interesse enquanto me desloco em um tempo diferente dos demais transeuntes.

Para mim, há um deleite particular nesse tempo paralelo criado pelo desenho. Nas três horas da ação, foi possível estar imersa na atividade, contemplar o rastro que deixava enquanto me deslocava concentrada apenas em manter o giz em contato com a rua. Apesar de aparentemente improdutiva, concluir a ação foi gratificante. Uma sensação, que suponho, semelhante ao que ocorre nas ações que John Dewey classifica como: 'ações das quais resulta um sentimento de satisfação e completude em concretizar um objetivo real, ainda que absurdo'. (ANTIN, 2004)

Minha mãe conta que, quando eu tinha de 2 a 3 anos, eu passava muito tempo riscando em um caderno enquanto dizia ‘marui, marui’ (redondo, redondo em japonês) ao desenhar círculos, e ‘nagai, nagai’ (cumprido, cumprido) ao desenhar linhas. Ao que tudo indica, já naquele tempo, o desenho me transportava a algum lugar que não era o do plano real, mas o de uma abstração qualquer, que me entretinha durante longos intervalos.

Para além do conteúdo subjetivo, o trabalho pretende ser o início de uma provocação, tanto pela performance, quanto pela linha deixada. Mesmo quem não me viu desenhá-la, percebe as evidências de que a sinuosa linha de giz foi feita através do deslocamento de uma pessoa, um rastro que pode adquirir diferentes significados.

Pelo rastro efêmero e pela improdutividade do gesto, a performance também remete à ‘*Paradox of Praxis*’ (1997) de Francis Alÿs. Sob a rubrica ‘*sometimes making something leads to nothing*’ o artista empurra um bloco de gelo durante nove horas pelas ruas da Cidade do México, até o seu completo derretimento. Ao longo da ação, vemos no vídeo o dia-a-dia e a precariedade das condições de vida na cidade. O esforço do artista refere-se também ao esforço dos cidadãos comuns para resistir e sobreviver em meio a essas condições.

Na caminhada indiferente aos transeuntes, também performo o outro urbano mencionado por Paola Berenstein Jacques mencionado em ‘*Elogio aos Errantes*’, o homem ordinário que escapa – resiste e sobrevive – no cotidiano, da anestesia pacificadora.

Como bem mostra Michel de Certeau, ele inventa seu cotidiano, reinventa modos de fazer, astúcias sutis e criativas, táticas de resistência e de sobrevivência pelas quais se apropria do espaço urbano e assim ocupa o espaço público de forma anônima e dissensual. A radicalidade desse Outro urbano se torna explícita sobretudo nos que vivem nas ruas – moradores de rua, ambulantes, camelôs, catadores, prostitutas, entre outros – e inventam várias táticas e astúcias urbanas em seu cotidiano. (JACQUES, 2012. p.15)

Sair do atelier e viver a cidade; sugerir uma outra possibilidade de ritmo dentro dela; atrelar



Fig 16. Francis Alÿs – *Paradox of Praxis I (Sometimes Making Something Leads to Nothing)*, Mexico City, 1997

esse ritmo a um gesto banal deslocado; realizar um ato performático no espaço público, fazendo com que qualquer pessoa entre em contato com ele; são algumas provocações que me levaram a ‘*Desaguar*’.

Apesar dos trabalhos acima resultarem desse deslocamento que faço ao Porto, minha intenção não é lançar um olhar sobre o local; mas voltada para um universo íntimo, ver como posso atuar nele e como ele reverbera em mim. Da mesma forma que acontece na deriva, não estabeleço um objetivo a ser alcançado, mas deixo-me surpreender pelo que encontro nessa expedição. Também vejo a recorrência ao desenho, o chá, o sono, o deslocamento e a fuga como temas recorrentes, o desenho como subterfúgio e válvula de escape, onde posso através da tentativa de traduzi-los em imagens, desaguar alguns dos meus sentimentos.



Fig 17. Louise Kanefuku. Sill de [Desaguar](#), 2018. 3'. Vídeo-performance.

2. Segunda parte - Transbordar

Transpor as bordas e estar em contato direto com o outro

Depois da fase de adaptação na cidade em que me instalava, procurei ampliar o alcance do projeto, interagindo com mais pessoas e ampliando minha rede. Em busca de estratégias utilizadas por outros artistas, conheci o trabalho de Ana Flávia Baldisseroto, artista porto alegreense que desde 2007 possui uma ‘*Carroça de Histórias Ambulantes*’, onde ouve histórias de pessoas comuns pelas ruas da cidade. A partir de seu trabalho, conheci ‘*Escuto Histórias de Amor*’ de Ana Teixeira e ‘*Ouvidoria*’ da atriz Luciana Paz. A primeira parte deste segundo capítulo refere-se ao trabalho ‘*Escuto Histórias de Imigrantes*’. Inspirado pelo trabalhos das artistas mencionadas, ele surge a partir do interesse por novas formações no tecido social e a vontade de ouvir para além de falar.

No segundo subcapítulo, contextualizo a série de aquarelas ‘*Sem fronteiras*’. Criada a após a escuta dos relatos de imigrantes, que invariavelmente sofrem restrições devido às limitações fronteiriças. Na série, desenho animais migrantes enquanto representantes da possibilidade de um mundo sem barreiras sócio-políticas.

2.1. *Escuto Histórias de Imigrantes*

O artista enquanto receptor da mensagem,
o espectador enquanto emissor.

Ao produzir é recorrente questionarmo-nos se os artistas de vanguarda já não teriam feito tudo. Será que a produção atual não seria o simples eco de uma categoria que ainda não sabe que outro rumo tomar? Quando tudo é possível, não se perdem também os critérios de avaliação e o propósito para o qual se produz? Na visão de Maria Helena Bernardes, a resposta para essas questões deve ser buscada no que cada um entende como uma prática coerente.

Se a discussão filosófica está feita, se “tudo é possível” graças à ampliação de limites conceituais iniciada por aquela geração, que debate nos resta? (...) O debate possível, hoje, e talvez necessário, é um debate interior, concernente à consciência de cada artista.

A cada um cabe definir que tipo de autor deseja ser; o que espera que seu trabalho proporcione a si e aos outros; que formas, meios e veículos podem possibilitar um encontro potente entre seu trabalho e as outras pessoas; ou parafraseando Beuys; qual é a melhor forma de fazer o que temos a fazer? (BERNARDES, 2011. Página 17)

E para essa questão, Ana Teixeira, Luciana Paz e Ana Flávia Baldisserotto, parecem ter encontrado respostas semelhantes, ao realizar ações de escuta e procurar acolher seus interlocutores. Trata-se de um gesto de empatia e percepção do outro. Para me aproximar de suas práticas, procurei ouvir quem ouve e conversei pessoalmente com as três artistas, cujos trabalhos descrevo brevemente a seguir.

Afim de escutar histórias de amor de diversos países, entre 2005 e 2013, Ana Teixeira passou pelas ruas da Alemanha, Espanha, Itália, França, Portugal, Dinamarca, Chile, Canadá e Espanha, além do Brasil. Curiosa quanto a possibilidade de as pessoas compartilharem sua vida privada no espaço público ela dispôs duas cadeiras e um pequeno banner na rua com o dizer “Escuto Histórias de Amor”. Sem identificar-se como artista ou performer, ela escuta quem se prontifica a contar-lhe uma história, enquanto tece um cachecol vermelho. O conhecido hábito das mães e avós que tecem agasalhos para aquecer seus entes queridos confere um tom afetivo à performance.

Seguindo as estratégias dos artistas dos anos 60, seu trabalho visa provocar um curto-circuito na realidade, nos espaços convencionais e não convencionais. Para Ana, “Quando duvidamos de um fragmento da realidade a gente pode começar a duvidar das outras coisas que fazem parte da nossa realidade. Quando colocamos a realidade em suspensão, as pessoas voltam com um outro olhar para ela, um olhar de estrangeiro.”¹

Entre sua aprendizagem com o processo, ela cita o fato de que, para além de serem ouvidas as pessoas querem ser compreendidas. Num primeiro momento, Ana conta que estava aberta para ouvir histórias em idiomas que não compreendesse, mas as pessoas se recusaram a falar com alguém que não as estivesse entendendo. De onde ela subentende que, para além de serem compreendidas na sua língua, as pessoas esperam ser compreendidas enquanto seres, o que exige do ouvinte uma posição empática, de acolhimento de sua história, e seu ponto de vista sobre o mundo.

Essa posição pode ser observada na fala de Ana Teixeira, para quem um bom ouvinte é aquele que se interessa verdadeiramente pelo outro, que vê no outro um desdobramento de si, ou seu avesso. Tanto faz. “O importante é que tenha o desejo e a abertura necessária para escutar. O fato de eu nunca dar conselhos ou ter a responsabilidade de responder aos anseios das pessoas com quem troco, converso ou compartilho minhas ações, talvez seja um facilitador. Eu me



Fig.18. Ana Teixeira. *Escuto Histórias de Amor*, 2012.

¹ Informação verbal extraída de [Cortocircuitos urbanos: Ana Teixeira at TEDxJardins](#) em 2013 fala disponível em vídeo no YouTube.

proponho a escutar e escuto. É isso.”²

Postura semelhante à descrita por Luciana Paz. A atriz diz não saber o que é necessário para ser um bom ouvinte, mas que procura colocar-se a disposição, buscar um estado psicofísico no qual consiga estar ali sem julgar ou tematizar o outro, ter um interesse real por aquele ser que está diante dela e que compartilha de alguns momentos de sua existência consigo. Nesse momento, o que lhe interessa também é estabelecer um vínculo pela intensidade do encontro e que tem a duração necessária. Ela diz responder da forma mais clara possível às questões das pessoas, sem prometer nada além da escuta. Para ela, a ação não se trata de um serviço de terapia ou assistência social. “Se as pessoas se sentem bem em falar, ok, mas o trabalho é artístico e não terapêutico.”

A atriz relata que começou suas práticas de escuta a partir do questionamento sobre a função social do ator. Tendo participado por 15 anos de um grupo teatral porto-alegrense com forte atuação política, Luciana começou a se sentir pouco confortável com a ideia de conscientização do público. Essa missão lhe parecia um tanto quanto pretensiosa. Ao invés de emitir uma mensagem, seu interesse passou para a recepção do que o público teria a lhe dizer.

Suas ações de escuta ocorrem principalmente no centro da cidade de Porto Alegre desde 2012. Neles, a atriz leva uma mala com objetos cênicos, de onde, depois de ouvir o local, retira algo que pode disparar uma conversa. Nesses anos, ela já andou vendada pelas ruas com um livro na mão, pedindo para que alguém lhe ajudasse a lê-lo; realizou lava-pés próximo ao mercado municipal e trabalhou com um grupo de 40 ouvidores na estação rodoviária de Brasília.

Suas experiências de escuta, não fazem parte da criação de um trabalho específico (pensando que a escuta em si é o trabalho) mas, ela acredita que o processo a modifica enquanto ser e que, por isso, a experiência acaba por interferir em tudo o que ela produz. A exemplo, está a peça ‘*El juego de Antônia*’, encenada por Luciana nas casas das pessoas a convite delas. A peça, que também procura extrapolar os limites institucionais do teatro, trata dos medos humanos, conteúdo recorrente nos relatos obtidos nas ruas. Por sua fala, Luciana indica que trata o pró-



Fig.19. Luciana Paz. *Ouvidoria*. 2012

2 Informação obtida em troca de e-mails que se encontra nos anexos.

prio ser como objeto de investigação, algo a ser constantemente compreendido e, quem sabe, aprimorado. A escuta e o encontro com o outro acabam por se tornar método de descoberta de si, da alma humana e de suas infinitas nuances.

O mesmo relata a artista e professora Ana Flávia Baldisserotto, para quem a carroça é um veículo de constante aprendizado. Desde 2006, a artista ‘vende’ seus produtos em troca de histórias em uma carroça que comprou pelo interesse que o objeto lhe despertava, sem saber exatamente por quê. Na busca por um produto para vender, Ana Flávia resgatou fotos analógicas antigas defeituosas, cujo resultado era diferente do esperado. Essas fotos se tornaram postais que podem ser adquiridos assim que o “cliente” lhe contar uma história. Nas suas primeiras experiências, ela conta que recebeu a recusa de algumas pessoas e, a partir de frases como “eu não tenho nada para contar” ou “eu só tenho história triste”, de onde deduz que somos uma sociedade que só quer ouvir histórias daquilo que deu certo.³

Ela afirma que o projeto iniciou como algo que simplesmente lhe dava prazer, mas que “nada na vida é só isso”. Hoje, mesmo nos dias em que não está muito disposta, ela não deixa de ir às ruas porque se sente comprometida com os seus ‘clientes’. Segundo ela, muitos deles possuem pouquíssimo contato com outras pessoas. Para alguns, a sua carroça é o único lugar que eles sabem que podem contar com alguém.

Atuando no Parque Farroupilha de Porto Alegre, em meio a outros vendedores ambulantes, ela procura lugares em que o encontro com uma carroça seja natural. Ana Flávia não quer ser uma artista que finge ser uma ambulante para depois levar isso a uma galeria ou um museu. Ela é uma ambulante, mimetizada no ambiente do parque. Estabeleceu seu ponto e há anos cultiva ele, trocando fotografias e cartas por histórias.

Para Baldisserotto, “a escolha por ser artista, nesse campo de atuação, é a escolha de uma vida refletida, uma vida pensada o tempo inteiro. E, no momento em que essa escolha foi ficando

3 Informação extraída de [‘033 - Ana Flávia Baldisserotto: com uma carrocinha na rua, comprando e vendendo histórias’](#) entrevista com Bárbara Nickel, disponível no YouTube, acessado em 9 de setembro de 2020.



Fig.20. Ana Flávia Baldisserotto. *Armazém de Histórias Ambulantes*. 2018

muito difícil, que fui estudando e entendendo, o que é a arte afinal, porque eu escolhi isso, na base da minha meditação, a escolha pela arte foi uma escolha por um jeito de viver. Ela não foi para produzir aquilo que é socialmente reconhecido como arte. Foi para poder a vida como uma invenção. Essa foi a resposta que eu encontrei. Então, eu considero, por exemplo o *‘Armazém de Histórias Ambulantes’* uma invenção de vida, de um jeito de viver.“

Nesse sentido, o trabalho de escuta aproxima a arte da vida também no sentido de fazer com que a vida da própria artista seja seu trabalho. A postura de ouvinte é a resposta encontrada para as questões mencionadas na abertura deste capítulo, sobre que tipo de artista almeja ser e que tipo de relações pretende cultivar.

Tendo realizado essa primeiro contato com a escuta e com as artistas no Brasil, voltei a Portugal mais segura e interessada na prática. Durante quatro dias, estive no Lote 67 dando a mim e aos meus interlocutores um pouco de espaço e tempo. A ação partiu de um interesse pessoal de ouvir a história de outros imigrantes. Em *‘Escuta Histórias de Imigrantes’*, recebi 20 pessoas de diversas nacionalidades (brasileiros, um neo zelandês, uma romena, uma australiana, uma argentina e quatro portugueses que haviam tido experiências no exterior). O Lote 67 é um pequeno espaço gerido por Silvestre Pestana e Celeste Cerqueira dentro do Centro Comercial Cedofeita. Ele poderia ser mais uma das lojas do centro comercial, mas é oferecido a jovens artistas para a realização de experimentações descompromissadas. O Lote está camuflado entre as lojas, sem uma fachada ou sinalização evidente que indique a existência de um espaço institucional, o que, ao meu ver, despertou a curiosidade e facilitou a aproximação das pessoas.

A ação foi divulgada através de redes sociais, cartões postais e cartazes espalhados em diversos pontos da cidade, em lugares como a embaixada do Brasil, o SEF (Serviço de Estrangeiros e Fronteiras), a embaixada britânica, um restaurante brasileiro (Café Almada), a Faculdade de Belas Artes e o próprio Centro Comercial Cedofeita.

Na sala onde recebia meus interlocutores havia a fotografia que tinha tirado de minhas avós, no último natal que havia ido ao Brasil. Elas migraram do Japão para o Brasil, cada uma com seus companheiros (meus avôs), há mais de 50 anos atrás em uma viagem de navio, durante

aproximadamente um mês. Essa era uma forma de homenageá-las e também de gerar um laço de cumplicidade com meus interlocutores, dada minha condição de dupla imigração.

De um lado da fotografia coloquei uma gravura em metal de borboletas monarcas e do outro, o desenho '*I wish I was a whale*', que havia feito com o desejo de, assim como as baleias, atravessar o oceano. A gravura das borboletas havia resgatado de uma série que produzi em 2014, para uma exposição que ocorreu em quatro cidades simultâneas (Porto Alegre, no Brasil, Lisboa, em Portugal, Lodz, na Polônia, e Cidade do Cabo, na África do Sul) intitulada *Rhinos Are Coming*, que marcava os 500 anos da gravura do artista Albrecht Dürer sobre o rinoceronte de Ganda. Na ocasião, referi-me ao fato de meu pai levar borboletas ao Japão, como um presente, em uma viagem de trabalho, assim como eram transportados os animais exóticos como o rinoceronte na época das grandes navegações. Na instalação do Lote 67, as borboletas e a baleia, são resignificadas e, enquanto animais migrantes, sugerem a naturalização da migração humana. As obras e seu sentido metafórico eram brevemente apresentadas para iniciar uma conversa.

A ação também tinha uma natureza política num contexto em que observava alguma resistência à migração, particularmente, a brasileira. Apesar de não ter sofrido agressões diretas, foi recorrente ouvir relatos de abuso e xenofobia sofridos por compatriotas. Algumas sofriam assédio no trabalho, outras na rua e ou na própria casa. Questionado sobre essa característica da comunidade local, o professor e sociólogo Pedro Góis nega a generalização, mas reconhece que devido a história colonial houve uma difusão do que é o poder, que passa pelos livros, pelas narrativas e pela cultura, que ainda está muito presente. “Não acho que seja possível dominar ao outro sem achar que o outro seja inferior. E durante muitos séculos a cultura era ‘Nós somos superiores’, e ela, mesmo com a perda do império não desapareceu.”

Para Homi Bhabha, negar aos colonizados a capacidade de autogestão, independência e modos civilizatórios ocidentais, foi o que legitimou a missão colonial.

O objetivo do discurso colonial se concentra em construir o colonizado como população de tipo degenerado, tendo como base uma



Fig.21. Louise Kanefuku. *Batchans*, 2018. Fotografia digital. 21 x 29,7 cm.

origem racial para justificar a conquista e estabelecer sistemas administrativos e culturais. A despeito do jogo de poder estabelecido pelo discurso colonial, e as mudanças de posições dos seus conteúdos (por exemplo, efeitos de classe, gênero, ideologia, formações sociais diferentes, sistemas variados de colonização etc), refiro-me a uma forma de governar que, ao marcar uma “nação subjetiva”, apropria-se, dirige e domina suas várias esferas de atividade. (BHABHA, 1991 p.184)

Ao fim da ação no Lote 67, seguiu-se outra, dentro de um evento intitulado Sonora, com curadoria de Paola Rodrigues, no espaço Rosa Imunda. O Rosa Imunda é uma residência coletiva, conhecido na cena alternativa da cidade por suas atividades culturais e pela receptividade com que acolhe propostas e pessoas de fora da cidade. Nesse dia, escutei a histórias de outros quatro estrangeiros, uma alemã, uma americana, um inglês com ascendência indiana e um brasileiro do Rio de Janeiro.

Pensando as escutas enquanto performance, não considerei o conteúdo das falas como objeto de estudo, de forma que não foram feitos registros nesse sentido. As falas também adquiriram um tom confessional, que não era conveniente expor. Nessas ações, procurei relações e não objetos, o que, de acordo com Nicolas Bourriaud, faria parte de uma tendência contemporânea.

O que está desaparecendo, sob nossos olhos, é apenas essa concepção falsamente aristocrática da disposição das obras de arte, ligada ao sentimento de adquirir um território. Em outros termos, já não se pode considerar a obra contemporânea como um espaço a ser percorrido (...). Agora ela se apresenta como uma duração a ser experimentada, como uma abertura para discussão ilimitada. (BAURRIAUD, 2009. pg.20)

Durante as conversas, passei a atentar ainda mais para as questões fronteiriças, que afetam a todos os estrangeiros direta ou indiretamente. Entre os relatos, havia o de uma mulher argentina que tinha vindo para Portugal com o companheiro inglês por não terem conseguido autorização legal para viver na Inglaterra; uma brasileira contava que havia desistido de morar na Austrália devido ao elevado valor de renovação do visto; e uma terceira, compartilhava a



Fig.22. Louise Kanefuku. *Borboleta Monarca*, 2014. Gravura em Metal, 18 x 42 cm.

tensão de ainda não ter a autorização de residência emitida.

Em um planeta em que ainda apenas uma pequena parcela da população aumenta sua concentração de renda enquanto o restante empobrece, é natural que a parcela mais prejudicada procure deslocar-se para lugares onde possa encontrar alternativas de renda. Entretanto, a realidade é que esses movimento são dificultados, principalmente para os mais necessitados.



Fig.22. Louise Kanefuku. *Escuto Histórias de Imigrantes*. Série Sem Fronteiras. Aquarela sobre papel, 50 x 70 cm. 2019.



Fig.23. Louise Kanefuku. *Escuto Histórias de Imigrantes*. Lote 67, 2019. Instalação-performance.



Fig.24. Louise Kanefuku. *Escuto Histórias de Imigrantes*. Rosa Imunda, 2019. Instalação-performance.

2.2. Sem fronteiras

Metáforas visuais para a livre
circulação global

‘Escuto Histórias de Imigrantes’, gerou em mim uma série de reflexões. A desconfiança das pessoas quanto à ação me fizeram sentir na pele o que Helen Molesworth mencionava a respeito da decepção do público leigo frente às expressões da arte contemporânea. Muitas pessoas vieram contar suas histórias, enquanto outras não compreendiam e, por isso, acabaram por não se aproximar. Mas independentemente da adesão das pessoas, não estava contente com a minha interação com o público. Sentia que o fato de eu ter que explicar a ação, tirava um pouco de seu propósito, e criava uma relação hierárquica que não era pretendida. Gostaria que as pessoas pudessem interagir com o trabalho de forma mais espontânea.

Além disso, outra provocação ocorreu a partir do relato de uma jovem imigrante que dizia não estar contente na cidade por não estar atuando em sua área de formação (direção teatral). Senti por ela essa mesma frustração, o que fez-me dar conta que eu mesma tinha essa frustração adormecida. Então, o que eu poderia fazer para fazer aquilo que gostava?

Em meio a isso, comecei a desenhar uma série de animais migrantes em aquarela. Coloridos, os desenhos possuem um aspecto comercial apelativo e foram expostos em lojas e feiras da cidade para serem, simultaneamente, uma fonte de renda que resulta do meu próprio processo de adaptação à cidade e um trabalho de inserção de imagens na cadeia comercial. Escolhi manter-me entre os animais marinhos, pela afeição que tenho pelo mar. Afeição que nutro desde criança mas que é reforçada, agora, sempre que penso no oceano enquanto elo de ligação com o Brasil. Desenhei uma baleia, tartarugas e arraias que, enquanto animais migrantes, procuram naturalizar os movimentos migratórios humanos. As aquarelas não precisavam de muitas explicações. Elas tinham motivações conceituais, mas preferia que elas estivessem ali

enquanto imagens portadoras de uma ideia silenciosa.

Sendo seres irracionais, os animais são desprovidos de julgamentos éticos e morais, de forma que suas ações também não são condenáveis nesse sentido. Pelo contrário, os animais são considerados seres puros e sua vida na natureza é bastante romantizada, transmitindo uma aura de ingenuidade e harmonia convenientes para o projeto.

Em *‘Modos de fazer Mundos’* (1995), Nelson Goodman defende que o mundo é construído a partir das nossas crenças e não encontrado. A partir de diferentes compreensões criamos, diferentes versões de mundo que podem coexistir sem que uma esteja correta e a outra errada. Através da migração animal, procuro evidenciar que a existência das fronteiras políticas e a separação identitária feita a partir delas também faz parte de uma dessas versões possíveis de mundo, uma ficção construída e aceita, mas não uma realidade dada.

Paul Ricoeur, citando Goodman em *‘Metáfora Viva’*, esclarece que as metáforas operam através da migração de significados e “envolvem tipicamente uma mudança não apenas de domínio, mas também de região”. Para ele, a metáfora é efetiva porque um conjunto de significados se transporta junto com um signo (RICOEUR, 2000. p.98 e 99).

Ao desenhar uma baleia, por exemplo, pode se transmitir, além dos significados mais diretos, como a do animal marinho ou migrante, ideias abstratas como a inocência, a resiliência, a grandiosidade e a liberdade.

No contexto em que foram criadas, as imagens também remetem a uma fabulação, uma expressão linguística que opera em favor de um futuro a ser construído. Para Ronald Bogue (2010), as personagens em fabulação se organizam de forma sociopolítica e levam-nos à construção de um povo por vir. Este povo por vir funciona como um coletivo que, inexistente, é criado como integrante de uma sociedade que não existe e que, no entanto, vibra, está lá. Reconhecemo-nos ali, mas aquilo não é a representação da realidade. A fabulação funciona como uma máquina ligada ao ambiente social, político, institucional, material, se trata de uma experimentação no real. Experimentação que, de certa forma, se dá através da crítica de forças, de acontecimentos,



Fig.25. Louise Kanefuku. *J’voudrais être une baleine*. Série *Sem Fronteiras*. Aquarela sobre papel, 50 x 70 cm. 2019.



Fig.26. Louise Kanefuku. *As arraias migram sem atravessar fronteiras*. Série *Sem Fronteiras*. Aquarela sobre papel, 50 x 70 cm. 2019.

memórias, documentos e em articulação com o não dito, com o que, de alguma forma, se apagou ou se esqueceu. (MARQUES, 2010)

Segundo Bogue, a fabulação é ainda descrita por Bergson como uma criatividade que cumpre seus objetivos criando ficções alucinatórias - imagens vívidas e obsessivas que induzem à ação e, portanto, neutralizam as operações de julgamento e razão. A fabulação surge então em um momento de desorientação em que as imagens contornam a razão para atuarem nos sentidos e induzirem à ação (BOGUE, 2006, pg. 207).

Em Deleuze, a fabulação seria uma expressão narrativa da tendência criativa da vida de produzir imagens e futuros, que também teria o poder de libertar-nos do presente. Comparável à utopia, sendo esta não tão boa quanto para entender como as minorias políticas podem resistir e transformar maiorias dominantes, fabulando um mundo para um povo-por-vir (people-to-come). (BOGUE, 2010, p.14). Em 'Sem Fronteiras', estes animais migrantes representam um desejo de uma minoria desfavorecida que é impedida de migrar livremente.

Hospitalidade

O ser humano foi nômade antes de dominar as técnicas agrícolas, sendo a migração um evento natural e recorrente para os nossos ancestrais. A noção de sedentarismo e propriedade privada e posteriormente, de Estado e de identidade nacional reforçou a distinção entre o “nós” e os “outros”. Zygmund Bauman nos lembra que a “identidade nacional” foi desde o início, e continuou sendo por muito tempo, uma noção agonística e uma afirmação bélica. Para ele, uma comunidade nacional coesa sobrepondo-se ao agregado de indivíduos do Estado estava destinada a permanecer não só perpetuamente incompleta, mas eternamente precária - um projeto a exigir uma vigilância contínua, um esforço gigantesco e o emprego de boa dose de força a fim de assegurar que a exigência fosse ouvida e obedecida. (...) Sua razão de ser era traçar, impor, e policiar a fronteira entre “nós” e “eles”, sendo o pertencimento um sentimento sedutor seletivo constantemente alimentado e revigorado pela ameaça e prática da exclusão. (BAUMAN, 2003. p. 27 e 28)



Fig.27. Louise Kanefuku. *As tartarugas migram sem atravessar fronteiras*. Série *Sem Fronteiras*. Aquarela sobre papel, 50 x 70 cm. 2019.



Fig.28. Louise Kanefuku. *Tartaruga Casco-de-Couro*. Série *Sem Fronteiras*. Aquarela sobre papel, 50 x 70 cm. 2019.

Já para o pensador Jaques Derridá, o princípio de hospitalidade incondicional trata-se de uma utopia.

Existente de uma forma ou de outra em todas as sociedades, este princípio ordena, e faz desejável uma acolhida sem reserva ou cálculo, uma exposição sem limite ao que chega. Para preservar um “em casa”, garantindo o “próprio” e a propriedade contra a chegada ilimitada do outro, entretanto, uma comunidade cultural ou linguística, uma família, uma nação não podem não pôr em suspenso este princípio de hospitalidade absoluta, até mesmo para tentar fazer a acolhida efetiva, determinada, concreta, para colocá-la em funcionamento. Daí as “condições” que transformam o dom em contrato, a abertura em pacto vigiado, daí os direitos e deveres, as fronteiras, os passaportes e as leis sobre a imigração, cujos fluxos, segundo se diz, há que se “controlar.” (DERRIDA, 2003. p. 239).

Seguimos em um mundo em que é possível observar extremos em relação ao tema. De um lado a insurgência de políticas que reforçam essa exclusão, como, por exemplo, o projeto de extensão do muro na fronteira entre os Estados Unidos e o México, e a saída do Reino Unido da União Européia e, de outro, uma tendência histórica de dissolução das fronteiras, motivada pela utopia de uma comunidade global harmônica e o entendimento de que o impedimento da circulação de pessoas dificulta a formação de uma sociedade com oportunidades mais justas. Em uma entrevista realizada com o professor Pedro Góis, ele afirma que não se pode admitir que hajam pessoas que, por terem nascido num país estejam condenadas a ficarem imóveis. “Uma pessoa que nasce em Berunde, vai ter muito mais dificuldades de ter uma vida global do que outra que nasceu em Nova York. E isso é injusto por si. Estamos condenando as pessoas não pelo que são, mas pelo sítio em que nasceram. Por isso é que a ideia da livre circulação global é uma ideia utópica, mas alcançável. Ela já existe para muitas pessoas. Para quem tem dinheiro ela já é assim. Agora, só temos é que descapitalizar este movimento.”

O sociólogo reforça que a existência de barreiras para o deslocamento humano só reforça as diferenças sociais em um mundo já bastante desigual. Para além dos benefícios em termos humanos, também aponta estudos que indicam que a livre circulação de pessoas traria prosperidade

econômica global. Estimativas apresentadas por Michael Clemens, um economista do Centre for Global Development em Washington, sugerem que o mundo ficaria mais rico em cerca de 78 trilhões de dólares com uma abertura de fronteiras e uma liberdade de circulação global¹.

Em uma concepção mais poética, para Gilles Deleuze e Félix Guattari, todo território, todo habitat, une, não só seu espaço-tempo mas suas sessões e planos qualitativos: uma postura e uma música por exemplo, uma música e uma cor, percepções e afetos. E todo território engloba ou atravessa o território de outras espécies, ou intercepta a trajetória de animais sem territórios, formando pontos de contato entre espécies. É nesse sentido que, para começar, o biólogo Jakob von Uexküll desenvolve uma melódica, polifônica e contrapontística concepção da natureza. A teia de uma aranha contém um retrato muito sutil de uma mosca, que a serve como um contraponto. O carrapato é organicamente construído de forma a encontrar seu contraponto em qualquer mamífero que passe entre suas patas, assim como as folhas do carvalho dispostas como telhas, encontram seu contraponto nas gotas de chuva que escorrem sobre elas. Isto não é uma concepção teleológica, mas melódica onde não sabemos mais o que é arte e o que é natureza. (DELEUZE e GUATTARI, 2016. p.112).

A criação tanto da ação de escuta quanto da série *Sem Fronteiras*, foi minha resposta ao desconforto que senti ao viver as contingências do status de estrangeiro. Suely Rolnick, psicanalista, curadora e crítica de arte brasileira, percebendo a pulsão criativa como resultado de um desconforto, do nosso “estar esquisito”, defende que essa sensação é positiva e que, trabalhada, pode gerar as mudanças necessárias para o futuro.

Você experimenta o mundo, não na forma que ele tá constituído, mas no tipo de vida que está se processando ali. (...) Quando você está habitado por essa outra maneira de ver e sentir, mas que não tem palavra, não tem imagem, não tem gesto, mas é real. (...) Isso fica como uma espécie de nó na garganta, te azucrinando, te obrigando a fazer um movimento para que aquilo ganhe um corpo, para que aquilo possa nascer. É como se fossem embriões de futuro, da gente mesmo, e do mundo. Embriões de mundo. (...) Se eu só

1 Fonte: [A world of free movement would be \\$78 trillion richer](https://www.economist.com/the-world-if/2017/07/13/a-world-of-free-movement-would-be-78-trillion-richer). In: The Economist. Disponível em: < <https://www.economist.com/the-world-if/2017/07/13/a-world-of-free-movement-would-be-78-trillion-richer> >. Acesso em 7 de janeiro de 2020.



Fig.29. Louise Kanefuku. *As arraias migram sem fronteiras*. Série *Sem Fronteiras*. 2019. Chá e aquarela sobre papel, 50 x 70 cm.

tenho como referência, o modo como as coisas estão organizadas no presente, aí eu me sinto assim, “nossa, o mundo tá acabando”. O que eu não posso entender é que não é o mundo que está acabando, é que esse mundo que eu tenho que ajudar, está agonizando. Tem que ajudar ele a morrer, e tem que ajudar essa germinação se fazer.²

A utilização de animais como metáfora ou símbolos é recorrente na história da arte. Um dos exemplos emblemáticos são as aranhas ‘*Maman*’ de Louise Borgeois, que representam sua mãe e toda sua grandiosidade. Se, por um lado, as aranhas de nove metros de altura, feitas de cobre e aço, são tecelãs protetoras, são também criaturas imponentes e abarcam a complexidade da figura materna de Louise. Segundo a artista:

A Aranha é uma ode à minha mãe. Ela era minha melhor amiga. Assim como a aranha, minha mãe era uma tecelã. Minha família trabalhava na restauração de tapeçarias e minha mãe cuidava da oficina. Assim como a aranha, minha mãe era muito inteligente. As aranhas são presenças amigáveis que comem os mosquitos. Sabemos que os mosquitos transmitem doenças e, portanto, são indesejados. Então, as aranhas são úteis e protetoras, assim como minha mãe.³

Para além da metáfora animal, o projeto possui um caráter político. Outro exemplo de obra que aborda o cruzamento de uma fronteira ou a impossibilidade desse cruzamento é ‘*Where We Come From*’, de Emily Jacir. Palestina, mas com um passaporte norte-americano que lhe permitia circular com uma liberdade negada a compatriotas, Jacir se colocou, a disposição deles, perguntando: “Se eu pudesse fazer qualquer coisa para você, em qualquer lugar da Palestina, o que seria?” Seguindo à risca as instruções recebidas, a artista passou meses tornando reais desejos alheios, desde os mais prosaicos, como “vá até o correio israelense em Jerusalém e pague minhas contas de telefone”, até outras que, em sua aparente simplicidade, revelam a imensidão da saudade: “beba a água no povoado dos meus pais”. (VISCONTI, 2014. p. 48)

2 [“Entrevista com a psicanalista e professora Suely Rolnik”](#) - acessado em 7 de maio de 2020

3 Traduzido livremente de: The Spider is an ode to my mother. She was my best friend. Like a spider, my mother was a weaver. My family was in the business of tapestry restoration, and my mother was in charge of the workshop. Like spiders, my mother was very clever. Spiders are friendly presences that eat mosquitoes. We know that mosquitoes spread diseases and are therefore unwanted. So, spiders are helpful and protective, just like my mother. Fonte: [Site da Tate](#). Acessado em 3 de janeiro de 2020.

Considerações finais

Comentários sobre a utopia da livre circulação global em meio ao confinamento, o que não se pôde escrever e como arte e vida se aproximaram no projeto.

Ao final do período de realização deste projeto, o mundo foi acometido por uma pandemia global. Em meio a reflexões sobre a existência de fronteiras e a livre circulação de pessoas, a quantidade e a frequência dos deslocamentos humanos tornam-se evidentes e perigosos devido à rápida expansão de um vírus altamente contagioso. A utopia da livre circulação global revela um pouco da sua ingenuidade. Repentinamente, o fechamento de fronteiras faz-se necessário pela manutenção da saúde das pessoas, isso tanto em uma escala continental quanto em escala humana. Ficamos confinados em nossas casas, em uma situação de contingência completamente fora do habitual.

Havia muito mais para ser escrito e vivido durante os meses de isolamento, mas muito do nosso tempo se voltou para o cuidado com nós próprios e os nossos próximos. De forma que o projeto não contempla a análise de algumas experiências que considero relevantes.

Um diálogo que considero importante, principalmente na fase final do projeto, foi o que realizei com Aurora dos Campos, artista e cenógrafa brasileira, com quem elaborei alguns projetos. Em *‘À volta da Mala’*, inspiradas pelo trabalho de Janet Cardiff, propomos a realização de um áudio-walk que conduziria o espectador ao longo de uma volta em torno de uma quadra, sugerindo leituras paralelas da realidade. Em *“Estudos Poéticos sobre práticas em Diálogo”* fizemos da própria criação do projeto um diálogo em si e propomo-nos a estudar a prática dialética de outras artistas, através da criação de instruções baseadas em suas práticas. Para seu projeto de mestrado, *‘Três percursos e um desvio para um mesmo fim (2019)’* também criamos instruções para *“Os lugares e as Quase-Coisas”*, um dos percursos que sugerem um novo olhar sobre o trajeto da sua casa até a creche de seu filho Joaquim. Aurora estuda os limites entre ficção e

realidade e, em seu projeto, fornece uma série de ficções possíveis a partir de um deslocamento real e obrigatório.

Outra experiência que marcou o período do isolamento foi a residência virtual “*Práticas para a Criação Artística Através da Internet*”, promovida pela Eixo Residências Artísticas. Nela, em encontros semanais durante quatro semanas, artistas do Brasil, Uruguai, Argentina, Portugal e Holanda se encontraram na plataforma Zoom, conduzidos por Daniel Pinheiro, atravessando fronteiras por meios virtuais, movidos pelo desejo de criar e nos conectar. Os trabalhos do artista venezuelano baseado em Portugal, que atua desde 2008 no campo da videoarte, têm, maioritariamente, o vídeo enquanto ferramenta fundamental. Neles, o meio é utilizado para a construção de narrativas visuais e a internet é utilizada enquanto meio de comunicação, plataforma e sobretudo, o espaço que permite a criação e difusão dessas mesmas narrativas, procurando um público desconhecido, incógnito, que experiênciava o mesmo objecto de forma colectiva.

Um exemplo desses trabalhos é ‘*Distant Feelings*’, um encontro virtual que tive a oportunidade de participar, iniciado por Lisa Parra, Annie Abrahams e Daniel Pinheiro, como uma prática que reflete o “estar acompanhado” enquanto fisicamente distantes. Os encontros, que ocorrem desde 2015, são abertos e convidam pessoas a compartilhar 15 minutos de suas vidas, de olhos fechados e áudios abertos com pessoas de qualquer parte do mundo. Muito pouco é dito tanto no início quanto ao final da sessão. Pela urgência da conexão, os encontros se tornaram semanais durante o período da pandemia.

Também durante esse período, a mãe de um amigo, cujo sonho de vida era ir à Paris, esteve em nossa casa. Com ela, tive alegria de estar na Torre Eiffel um dia antes da sua visita ser proibida. Além disso, recebemos uma amiga da faculdade que, desde pequena, sonhava em viver fora do Brasil, e para quem o confinamento por período indeterminado, além do crescente número de mortes havia se tornado psicologicamente insuportável. Animais pessoas migrantes, com a pulsão de se deslocar. Uma realidade que invadiu o percurso do projeto e que, ao mesmo tempo foi insuflada pelo seu sentido metafórico. Passei por estes eventos enquanto agentes dos movimentos migratórios. Particularmente, observava como exercia a hospitalidade e como es-

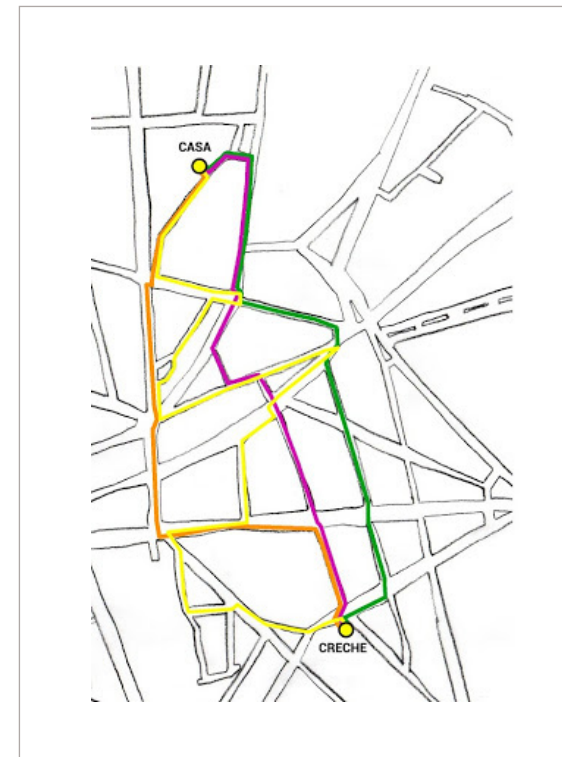


Fig.30. Aurora dos Campos. Três percursos e um desvio para um mesmo fim, 2019. Percurso-experiência.

sas pessoas se adaptavam e reagiam ao meio. Uma arte que não pode ser arte, vivida sem espectadores ou galerias, de forma semelhante ao que Allan Kaprow viveu ao escovar os dentes em “*Art wich can’t be art*”. Depois de duas semanas realizando o gesto com atenção aos mais pequenos movimentos, Kaprow entende que aquilo seria, algo que, apesar de não ter saído de seu banheiro, estava envolto por um sentido estético e relacionado às artes à medida que a mesma procurava fazer da vida a matéria prima para as suas obras e experiências.

Outro fato da vida, relacionado ao projeto, foram as oficinas de aquarela para iniciantes que passei a ministrar no último ano. Realizadas inicialmente em cafeterias e bares em português e inglês, elas se tornaram pequenos eventos sociais onde pessoas locais, estrangeiros residentes e viajantes com diferentes percursos se encontram e partilham de um exercício criativo. Durante o período da pandemia as oficinas se tornaram virtuais, e passei a ministrá-las também para outros países (Estados Unidos e Brasil), o que me ajudou a concretizar o desejo pessoal de poder atuar profissionalmente de maneira mais próxima às artes.

Depois de ter realizado trabalhos conceituais, foi quase inesperado constatar que compartilhamento de uma técnica, havia sido a forma encontrada de aproximar a arte da vida da maneira mais simples e óbvia. O ensino de técnicas básicas de aquarela me levou para um extremo oposto, extremamente afetuoso que também lembrou-me dos meus primeiros contatos com arte. Penso que a abertura em relação a outras práticas artísticas foi uma das mudanças mais relevantes para o meu trabalho durante esse processo. Fato que provavelmente devo ao contexto, ao convívio com outros ilustradores, tatuadores, gravadores e artesãos que vivem no Porto.

Estas ações se deram um pouco como trabalho artístico, um pouco como vida. Um pouco pela vontade de me integrar na comunidade local e um pouco pela vontade de receber os que vêm de fora, me sentindo já integrada em alguma medida; E como resultado da adaptação e busca da forma em que poderia ser contraponto dentro desse ecossistema.

Gostaria também de atentar para o fato de que, enquanto produtores de uma dissertação, temos em mãos a possibilidade de curar os artistas e teóricos que mencionamos, sendo essa

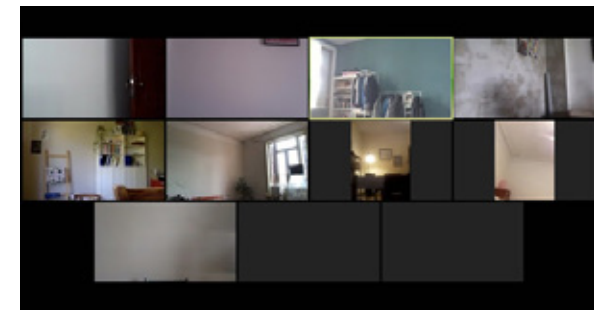


Fig.31. Em Relação (2020). Apresentação final da Residência Artística Virtual “*Práticas para Criação Artística Através da Internet*”, do artista e pesquisador Daniel Pinheiro. Imagem de Isabel Costa.



Fig.32. Louise Kanefuku. *Workshop de Aquarela Experimental*, 2019. Porto. Foto de Martina Alves

também é uma decisão política. Procurei dar a mesma atenção ao trabalho de artistas reconhecidos quanto ao trabalho de pessoas iniciantes, aos teóricos renomados e aos pouco consagrados. Além disso, procurei ampliar a diversidade de nacionalidades entre autores e artistas, desviando, mesmo que brevemente, da tendência ao eurocentrismo.

Em relação aos trabalhos, como bom animal migrante, durante todo o percurso, foi difícil fixar raízes em um só projeto. Vejo minha transição pelas etapas desse projeto como formas de viajar por diferentes abordagens e linguagens artísticas e como uma estratégia para manter-me genuinamente envolvida durante três anos de estudo, sendo esse um dos pontos que considero que poderia ser melhorado em uma possível continuação do projeto. Provavelmente, o foco em um número mais reduzido de trabalhos, permitiria um maior aprofundamento neles.

A partir do meu processo de adaptação, despertei uma empatia maior pelos estrangeiros e imigrantes. Procurei criar as condições para lidar com esse sentimento, produzindo, com essa experiência embriões que despertem o mesmo sentimento. Através de imagens, plantar aqui e ali pequenas sementes de um novo futuro, numa perspectiva otimista. Por acreditar também que o otimismo seja o sentimento promotor das mudanças, o que move os imigrantes e os viajantes; a curiosidade e a expectativa de encontrar algo novo e melhor; estar em contato com cheiros, pessoas, seus modos de vida e paisagens desconhecidas, encontrar o mundo com todas as suas nuances e, em contraponto, saber de que forma reagimos à ele.

Referências Bibliográficas

ANTIN, David. 2004. *Foreword: Allan Working*. In: *Childsplay: the Art of Allan Kaprow*. Jeff Kelley. Los Angeles. Califórnia Press.

ALMEIDA, Paulo Luís. 2009. *La Dimensión Performativa de la Práctica Pictórica*. Análisis de los mecanismos de transferencia de uso entre campos performativos. Bilbao: Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Basco, (Ph.D. Dissertation);

ALMEIDA, Paulo Luís. 2017 . *R.S.F.F. Responder se Faz Favor: Arte-como-Instrução*. Disponível em: <<https://www.fba.up.pt/2017/03/27/paulo-luis-almeida-e-carlos-nogueira/>>. Acesso em 20 de agosto de 2019.

ARDENNE, Paulo. 2001. *Un Arte Contextual. Creación Artística en Medio Urbano, en situación de intervención, de participación*. Murcia. Centro de Documentação y estudios Avanzados de Arte Contemporáneo. CENDEAC.

BALDISEROTTO, Ana Flávia. 2016. 033 - Ana Flávia Baldisserotto: com uma carrocinha da rua, comprando e vendendo histórias... (1h27min21). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h4IlEq-Z_3g> Acesso em 30 de jan 2019

BAUMAN, Zigmund, 2003. *Comunidade - A busca por segurança no mundo atual*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro. Editora Zahar.

BERGER, John. 1999. *Modos de Ver*. Tradução Lúcia Olinto. Rio de Janeiro. Editora Rocco, 36 p.

BERNARDES, Maria Helena, 2011. *Dilúvio* / Maria Helena Bernardes. *Dilúvio* / André Severo. Belo Horizonte. JA.CA.

BISMARK, Mário. 2004. *Contornando a origem do desenho*. PSIAX, Estudos e reflexões sobre desenho e imagem. Porto, n. 3 (série I).

BLOCKER, Jane. 1990. *Where is Ana Mendieta: Identity, Performativity, and Exile*. Durham and Londres. Duke University Press.

BHABHA, Homi. 1991. *A questão do “outro”*. Diferença, discriminação e discurso do colonialismo. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco.

BOURRIAUD, Nicolas. 2009. *Estética Relacional*. Trad. Denise Botmann. São Paulo: Martins Fontes.

BOURRIAUD, Nicolas. 2011. *Radicante - Por uma estética da globalização*. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes.

BOGUE, Ronald. 2006. *Fabulation, Narration, and the People to Come*, in Boundas, C.V. (Ed.) *Deleuze and Philosophy*. Edinburgh: Edinburg University Press, pp. 202-226. DOI:10.3366/edinburgh/9780748624799.003.0013

BOGUE, Ronald. 2010. *Deleuzian Fabulation and the Scars on History*. Edimburgo. Edinburgh University Press.

CASTRO, Daniele Pires de. 2015. *Dar-se como coisa que ouve*. Afetos de sonoridade na obra *Escuto Histórias de Amor*, de Ana Texeira. Revista Poiésis, n 25.

CLARK, Lygia e Hélio Oiticica. 1998. *Cartas: 1964-1974*. Organização Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro. editora UFRJ.

DERRIDA, Jacques. 2003. *Papel Máquina*. Colección Estructuras y Procesos. Madrid. Editorial Trotta, S. A.

DERDYK, Edith (org). 2007. *Disegno, Desenho, Desígnio*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.

DEWEY, John. 2010. *Arte como experiência*. São Paulo. Ed. Martins Fontes.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. 2016. *Percept, Affect and Concept* (1991). In: *Animals - Documents of Contemporary Art*. Londres. Whitechapel Gallery e MIT Press.

GOODMAN, Nelson. 1995. *Modos de Fazer Mundos*. Tradução de António Duarte. Porto. Asa Edições.

GOODMAN, Nelson. 2006. *Linguagens da Arte - Uma abordagem a uma teoria dos Símbolos*. Tradução de Vítor

Moura. 1ª edição. Lisboa. Editora Gradiva.

FERVENZA, Hélio. 2005. *Considerações da Arte que não se Parece com Arte*. In: Revista Porto Arte. Porto Alegre, v.13, n.23.

HASEMAN, Bradley. 2006. *A Manifesto for Performative Research*. Media International Australia.

HANTELMANN, Dorothea von. 2019. *The Experiential Turn*. Disponível em: <<https://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn/>>. Publicado em 16 de fev de 2017. Acesso em 20 de agosto de 2019.

JACQUES, Paola Berestein. 2012. *Elogio aos Errantes*. Salvador. EDUFBA.

KAPROW, Allan. KELLEY, Jeff (Org.) 2003. *Essays on the blurring of art and life*. Berkeley, University of California Press, 200

LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John. 1968. *A desmaterialização da arte*. Arte & ensaios, Revista do PPGAV/EBA/UFRJ n.25. maio/2013. [trad. Fernanda Pequeno e Marina P. Menezes de Andrade]. Texto original escrito em 1967 e publicado na Art International, n.12, fev. de 1968: 31-36.

LIVRO DOS SÍMBOLOS. 2012. Editora Taschen.

MARCELINO, Américo. *Três Idades da Imagem: Sombra, Figura, Desenho*. In: Repositório da Universidade de Lisboa. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/20282/4/ULFBA_AS%20idades%20do%20desenho_AmericoMarcelino.pdf>. Acesso em 20 de Agosto de 2020.

MARQUES, Davina. 2010. *Literatura e Cinema: Notas sobre fabulação, arte e filosofia*. 1º CIELLI Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários. Universidade Estadual de Maringá – UEM Maringá-PR, 9, 10 e 11 de junho de 2010 – ANAIS - ISSN 2177-6350

MOLESWORTH, Helen; ALEXANDER, Darsie; 2003. WILSON, Julian Bryan. *Work Ethic*. Pennsylvania. The Baltimore Museum of Art.

ONFRAY, Michel. 2019. *A teoria da viagem*. Lisboa. Quetzal Editores.

RANCIÈRE, Jacques. 2005. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto - São Paulo.

EXO experimental org.; Ed. 34.

RICOEUR, Paul. 2000. *A Metáfora Viva*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo. Edições Loyola, 500 p.

ROLNICK, Suely. “*Entrevista com a psicanalista e professora Suely Rolnik*”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mSDqSTiNn-o>>- acesso em 7 de maio de 2020

SALGUEIRO, Valéria. 2002. *Grand Tour: uma contribuição à história do viajar por prazer e por amor à cultura*. Revista Brasileira de História, 22(44), 289-310. <https://doi.org/10.1590/S0102-01882002000200003>

TEIXEIRA, Ana. 2013. *Cortocircuitos urbanos: Ana Teixeira at TEDxJardins*. (18min27). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=n0K1EUOey1A>> Acesso em 30 de jan 2019

VISCONTI, Jacopo Crivelli. 2014. *Liberdade em Movimento*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo.

ZUAIN, Josefina. 2020. *O Meu Corpo Nela*. Trad. de Isabel Costa e Malena Albarracín. eRevista Performatus, Inhumas. ano 8, n. 21, jul. 2020. ISSN: 2316-8102. Disponível em: < <https://performatus.com.br/traducoes/o-meu-corpo-nela/?fbclid=IwAR1DAhxQzemoCZM8QKIZBL9EbqcIxYVh1ptv3glgK9M90lhcaHjfuJwSwn8>> Acesso em 20 de agosto de 2020.

Sites e links

Site de Ana Teixeira. Disponível em: <<http://www.anateixeira.com>>. Acesso em 9 de setembro de 2020

Site do Armazém de Histórias Ambulantes. Disponível em: <<http://www.historiasambulantes.com.br/>>. Acesso em 9 de setembro de 2020

Site de Aurora dos Campos. Disponível em: <<https://www.auroradoscampos.com/>>. Acesso em 25 de agosto de 202

Site de Daniel Pinheiro. Disponível em: <<https://daniel-pinheiro.tumblr.com>>. Acesso em 4 de setembro de 2020.

Museu de Arte Moderna de Nova York - MoMa. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/79063>>. Acesso em 7 de maio de 2020

Arquivo do New Museum. Disponível em: <<https://archive.newmuseum.org/exhibitions/157>>. Acesso em 20 de agosto de 2020

Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles - Moca. Disponível em: <<https://www.moca.org/collection/work/silueta-works-in-mexico-2>>. Acesso em 20 de agosto de 2020

Performa. Disponível em: <<https://www.performateatro.org/ouvidoria>>. Acesso em 9 de setembro de 2020

Researchgate. Disponível em: <<https://www.researchgate.net/>>. Acesso em 30 de agosto de 2020

Repositório da Universidade de Lisboa. Disponível em: <<https://repositorio.ul.pt/>>. Acesso em 30 de agosto de 2020

Walking Artists. Disponível em: <<http://walkingartists.altervista.org/>>. Acesso em 21 de julho de 2020

Walkerart Center. Disponível em: <<https://walkerart.org/>>. Acesso em 22 de janeiro de 2018

Tate acquires Louise Bourgeois's giant spider, Maman. In: Tate Museum. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/press/press-releases/tate-acquires-louise-bourgeois-giant-spider-maman>>. Acesso em 3 de janeiro de 2020.

A world of free movement would be \$78 trillion richer. In: The Economist. Disponível em: <<https://www.economist.com/the-world-if/2017/07/13/a-world-of-free-movement-would-be-78-trillion-richer>>. Acesso em 7 de janeiro de 2020.

Lista de Figuras

Fig 1. Louise Kanefuku. Registro do processo de *Retratos de Giz*. 2017 | 22

Fig 2. Louise Kanefuku. *Retratos de Giz Cadu*, 2017. Intervenção urbana na Rua de Justino Teixeira, Porto | 23

Fig 3. Louise Kanefuku. *Retratos de Giz Merz*, 2017. Intervenção urbana na Rua Barão de Forrester, Porto | 23

Fig 4. Louise Kanefuku. *Retratos de Giz Diego*, 2017. Intervenção urbana na Rua Dr. António Bernardino de Almeida, Porto | 23

Fig 5. Ana Mendieta. *Silueta*, 1973-1977 (Estate print 1991) | 25

- Fig 6. Louise Kanefuku. *Aurtorretrato, Retratos de Giz*. 2018. Intervenção urbana na Rua de Santos Pousada | 26
- Fig 7. Louise Kanefuku. *Sem título*, 2018. Grafite sobre papel Tiziano 160g. 50 x 70 cm | 27
- Fig 8. Felix Gonzalez-Torres. *Untitled*, 1991 | 28
- Fig 9. Louise Kanefuku. *Todos os Chás que tomei nesse inverno*. 2018. Instalação-objeto com 82 saquinhos de chá. | 29
- Fig 10, 11 e 12. Louise Kanefuku. *Todos os chás que tomei nesse inverno*, 2018. Lápis de cor sobre papel Tiziano 160g. 15 x 21 cm | 30
- Fig 13. Louise Kanefuku. *Chá III*, 2020. Grafite, láis de cor e carvão branco. 21 x 29 cm | 30
- Fig 14. Louise Kanefuku. *I wish I was a whale*, 150 x 200 cm, 2018 | 32
- Fig 15. Chana de Moura e Louise Kanefuku. Still de *Só a banalidade me interessa*, 2018. 7'14". Vídeo-carta-colagem | 38
- Fig 16. Francis Alÿs – *Paradox of Praxis I (Sometimes Making Something Leads to Nothing)*, Mexico City, 1997 | 40
- Fig 17. Louise Kanefuku. Still de *Desaguar*, 2018. 3' Vídeo-performance | 41
- Fig.18. Ana Teixeira. *Escuto Histórias de Amor*, 2012. Performance urbana | 45
- Fig.19. Luciana Paz. *Ouvidoria*. 2012. Performance urbana | 46
- Fig.20. Ana Flávia Baldisserotto. *Armazém de Histórias Ambulantes*. 2018 | 47
- Fig.21. Louise Kanefuku. *Batchans*, 2018. Fotografia digital. 21 x 29,7 cm | 49
- Fig.22. Louise Kanefuku. *Borboleta Monarca*, 2014. Gravura em Metal, 18 x 42 cm | 50
- Fig.23. Louise Kanefuku. *Escuto Histórias de Imigrantes, Lote 67* 2019. Instalação-performance. Imagem de Silvestre Pestana | 51
- Fig.24. Louise Kanefuku. *Escuto Histórias de Imigrantes, Rosa Imunda*, 2019. Instalação-performance. Imagem de Chana de Moura | 51
- Fig.25. Louise Kanefuku. *J'voudrais être une baleine*. Série *Sem Fronteiras*, 2019. Aquarela sobre papel, 50 x 70 cm | 53
- Fig.26. Louise Kanefuku. *As arraias migram sem atravessar fronteiras*. Série *Sem Fronteiras*, 2019. Aquarela sobre papel. 50 x 70 cm | 53
- Fig.27. Louise Kanefuku. *As tartarugas migram sem atravessar fronteiras*. Série *Sem Fronteiras*, 2019. Aquarela sobre papel. 50 x 70 cm | 54
- Fig.28. Louise Kanefuku. *Tartaruga Casco-de-Couro*. Série *Sem Fronteiras*, 2019. Aquarela sobre papel, 50 x 70 cm | 54
- Fig.29. Louise Kanefuku. *As arraias migram sem fronteiras*. Série *Sem Fronteiras*. 2019. Chá e aquarela sobre papel, 50 x 70 cm | 56
- Fig.30. Aurora dos Campos. *Três percursos e um desvio para um mesmo fim*. 2019. Percurso-experiência | 60
- Fig.31. Daniel Pinheiro. *Em Relação*, 2020. Apresentação final da Residência Artística Virtual “*Práticas para Criação Artística Através da Internet*”, do artista e pesquisador Daniel Pinheiro. Imagem de Isabel Costa | 61
- Fig.32. Louise Kanefuku. *Workshop de Aquarela Experimental*, 2019. Imagem de Martina Alves | 61

Anexos

1. Troca de emails com Ana Teixeira e Luciana Paz

1.1. Troca de e-mails com Ana Teixeira

Email enviado no dia 22 de janeiro de 2019

Bom dia, Ana :)

Tudo bem?

Fiz meu tema de casa e assisti aos teus vídeos e entrevistas. Que falta minha não ter feito isso antes! Achei muito bonita a tua posição sobre a arte como artista. Das perguntas que te enviei, a única que não encontrei resposta direta nesses materiais é quanto ao que consideras ser uma boa ouvinte, o que é preciso ser/fazer, que postura adotar ao ouvir alguém. Tive a pista do entendimento, quando te referes ao fato de que as pessoas só queriam falar quando sabiam que seriam entendidas. A isso, acrescentarias mais alguma coisa?

Muito obrigada e parabéns pelo trabalho <3

Beijos

Louise Kanefuku
+351 912 769 734

Resposta de Ana Teixeira em 16 de janeiro de 2019

Oi Louise

O ano começou à toda e não tive nenhum tempo para responder às suas perguntas. Me desculpe. Ainda bem que você achou respostas para a maioria delas!

Respondendo à que ficou no ar, diria que um bom ouvinte é aquele que se interessa verdadeiramente pelo outro,

que vê no outro um desdobramento de si, ou seu avesso. Tanto faz. O importante é que tenha o desejo e a abertura necessária para escutar. O fato de eu nunca dar conselhos ou ter a responsabilidade de responder aos anseios das pessoas com quem troco, converso ou compartilho minhas ações, talvez seja um facilitador. Eu me proponho a escutar e escuto. É isso.

(...)

Ficamos em contato.

Um abraço

Ana Teixeira
55 11 99532-9455
www.anateixeira.com

1.2 Emails trocados com Luciana Paz

Email enviado no dia 22 de janeiro de 2019

Bom dia, Lucca! :) Tudo bem?

Estou revisando as informações das entrevistas que fiz. Apesar de ter uma pista pela nossa conversa, acho que não te fiz essa pergunta diretamente (se puder responder, fico muito grata) : O que tu considera ser importante para ser uma boa ouvinte? Que postura procuras adotar frente ao teu interlocutor?

(...)

Beijo grande!

Louise Kanefuku
+351 912 769 734

Resposta de Luciana Paz em 24 de janeiro de 2019

Oi Lou,

Obrigada pelos textos, manda sempre que achar que deve, sou bem agradecida com essas trocas.

Quanto a tua pergunta sobre o que eu acho que precisa para uma boa ouvinte: eu sinceramente não sei. O que eu procuro fazer é colocar-me a disposição, buscar um estado psico-físico no qual eu consiga estar ali sem julgar ou tematizar o outro, ter um interesse real por aquele ser que está diante de mim e que compartilha de alguns momentos de sua existência comigo, nesse momento o que interessa também é estabelecer um vínculo pela intensidade do encontro e que tem a duração necessária. Acho que naquele dia te falei sobre a importância que dou por responder da forma mais clara possível às questões das pessoas, não prometo nada além da escuta, não vou solucionar nem fazer algo com aquilo que escutei. Não se trata de um serviço de terapia ou assistência social. Se as pessoas se sentem bem em falar, ok, mas o trabalho é artístico e não terapêutico.

Qualquer coisa que precisar, marcamos uma video chamada se quiser.

Beijos, Luka

Luciana Paz

Atriz

Doutoranda em Educação/ FAGED/UFRGS

Mestre em Educação pela FAGED/UFRGS

Licenciada em Teatro - DAD/UFRGS

GETEPE - Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance

www.eljuegodeantonia.com.br

(55 51) 991198472

2. Texto curatorial de Talitha Mother para Escuto Histórias de Imigrantes

Instalação-performance, ocorrida o Lote 67 de 16 de março a 6 de abril de 2019.

É raro recebermos um convite como este “venha, gostaria de escutar sua história”. Louise Kanefuku, artista nascida no Brasil, descendente de japoneses e que, desde 2017, habita a cidade do Porto, faz esse chamamento para acolher histórias como a minha e de muitos outros imigrantes. Essa ação de escuta de relatos permite delinear em palavras as milhares de sensações que percorrem o corpo de quem translada, dentro de um processo de recriação de si mesmo em outros lugares. No seu convite, Kanefuku propõe um espaço singular para a conexão entre pessoas que podem não se conhecer, mas que possuem escolhas parecidas. Assim, num contexto em que os medos diante do diferente e os antigos ímpetos para a defesa de territórios ainda percorrem nossas sociedades, encontramos um ambiente para dar voz à fala daquele que se desloca.

A sala do Lote 67 foi pensada para criar um aconchego para quem chega, duas cadeiras próximas uma da outra sobre um tapete macio. O entorno é rodeado por lembranças migratórias: ao fundo, o desenho imponente de uma baleia jubarte, *I wish I was a whale* (2018), capaz de transitar entre as diferentes águas dos oceanos; na lateral, uma fotografia das avós de Kanefuku, que chegaram ao Brasil há 60 anos atrás, e uma gravura de borboletas, que flutuam pelo céu sem distinguir fronteiras. As bordas desse centro de arte também lembram essa fluidez, são de vidro, deixam ver o contexto de diálogo a quem passa. E é dessa possibilidade, de pensar a vida no outro lado de lá, no outro lado do oceano, da cordilheira, ou do arquipélago, sobre a qual estamos falando. Não são vistos muros e nem traçadas linhas fictícias. De tal modo, confirmamos que, na verdade, cada habitante do mundo é que estabelece sua própria geografia, aquela que se dá pelas interações entre os diferentes lugares e pessoas com que nos conectamos.

Talitha Motter

Em Montréal, os cristais de gelo começam a se desfazer, formando pequenos córregos nas ruas. Primavera, 2019.

3. Entrevista com Pedro Góis, Sociólogo, professor da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra e investigador do Centro de Estudos Sociais.

Entrevista qualitativa sem roteiro pré definido concedida no dia 15 de novembro 2019.

Louise: Bom vou começar falando um pouco do meu projeto..

Pedro Góis: Você vem da pintura, da escultura?

L: Do desenho, mas o trabalho é multimídia. Tem um pouco de performance e outras coisas.

PG: Sim

L: Eu vim para Portugal há dois anos atrás, vim para fazer o mestrado, e o projeto é bem autobiográfico, é como o deslocamento reverbera na produção.

PG: Muito bem. Você sabe que eu dei aula nas Belas Artes?

L: Sim, sei.

PG: Já estou arrependido de ter saído de lá, para falar a verdade. Eu acho que os alunos de Belas Artes são os melhores alunos do mundo. Mesmo aqui que tem muito bons alunos, eu acho que vocês estão todos muito focados naquilo que querem fazer. Sem esperar grande coisa em troca. No sentido em que, não querem entrar para a maior construtora do mundo, ter o melhor emprego do mundo. Não, quero fazer o meu projeto. E isso lhes dá uma liberdade muito grande, que eu acho que a maioria dos estudantes já não têm, que é o de seguir os próprios interesses. E isso é muito bom.

L: Sim, pode ser. Por que de qualquer forma será difícil receber algo em troca então...

PG: Eu acho que não. Veja bem. Eu estou cada vez mais consciente de que aquilo que vocês têm, que vocês apren-

dem nas Belas Artes, é aquilo que nos faz falta no mercado de trabalho. Criatividade, liberdade, liberdade de pensamento, novos olhares sobre a realidade... Portanto eu aprendo imenso sempre que vejo vossos trabalhos e percebo de onde partiram e onde chegaram, né. Porque normalmente percorreram caminhos que nunca nos lembraria percorrer. E você vai ver - não sei se vais ter a oportunidade de espreitar alguma coisa da bienal - que o desafio do olhar é muito grande, né. Porque o desafio é muito interpretativo. Fica do nosso lado. O artista colocou aquilo que quis, mas ele não está ali ao lado a explicar, portanto é muito nosso. E às vezes comunica muito bem, e outras vezes, menos. Mas, muitas vezes a culpa de não comunicar é nossa, não é do objeto. Nós é que não somos suficientemente integrados para poder perceber o que está a ser criado. E claro que a maioria das coisas são autobiográficas. Ou pelo menos, raramente não têm uma parte. Porque é difícil isolar. O artista e a sua obra são um coletivo. Portanto, força.

L. Bom, eu também sou descendente de japoneses no Brasil. E vindo aqui para Portugal, também vivi um pouco dessa realidade, não sei se vou ficar, se vou voltar. Vivo a realidade de estudante, mas também trabalhando, então tentando me inserir no mercado como imigrante e aí tive uma primeira fase do projeto que era mais introspectivo. Eu desenhava saquinhos de chá, travesseiros, que tinha a ver com esse processo de chegar aqui e me adaptar. E me adaptar ao inverno, apesar de ser parecido com Porto Alegre, o Porto é mais frio. Depois eu fui fazer uma ação de escuta, porque eu queria que o trabalho saíssem um pouco do âmbito tão privado do atelier, do quarto, da casa...E aí me convidaram para propôr uma ação num espaço expositivo e aí me coloquei a disposição para ouvir a história de imigrantes por quatro sábados consecutivos. Aí apareceram pessoas de várias nacionalidade, de vários contextos diferentes. E eu encerrei a ação por si só. Não queria que ação fosse um meio para outra coisa, mas que a escuta em si fosse um trabalho, um gesto. Mas eu sigo interessada no tema da imigração. Já na época que eu cheguei, desenhei uma baleia gigante, que tinha a ver com essa ideia de poder migrar pelos oceanos e andar livremente.. Se eu fosse uma baleia eu poderia nadar até o Brasil, visitar minha família e voltar. E a coisa do animal persistiu e eu comecei a usar o animal como uma metáfora para a possibilidade de um mundo sem fronteiras. Porque os animais têm de lidar com as fronteiras físicas/geográficas, mas eles não precisam atravessar as fronteiras políticas que a gente criou. Meu trabalho está por aí.

PG: Há um projeto político que eu tenho escrito alguma coisa, que é a ideia da livre circulação global.

L: Sim, agora ajustei o projeto para esse termo, porque ele é bem menos utópico.

PG: Sim, as fronteiras são de diferentes tipos, mas elas são sobretudo sociais. A fronteira enquanto linha é sempre imaginária, ela não existe realmente. Na Amazônia, que estávamos a falar é o sítio mais nítido. Hoje em dia, com um GPS conseguimos perceber se estamos num país ou no outro mas, sem GPS, é só um passo do lado de lá, um passo do lado de cá. Não há propriamente ali um muro. Há alguns sítios em que as fronteiras são mais explícitas. Nós podemos dizer que o Atlântico é uma fronteira entre Portugal e o Brasil. Porque é o espaço que nos separa. Sem este oceano estaríamos mais próximos. Mas a fronteira é sobretudo, um espaço sociológico. Quando nós enquanto grupo, decidirmos acabar com a fronteira, ela acaba. Foi o que fizemos na Europa. Foi decidido politicamente que as fronteiras acabaram e sociologicamente elas acabaram. Já não faz sentido haver uma fronteira entre Portugal e Espanha ou Espanha e França. Ainda que às vezes haja uma fronteira física. Entre Portugal e Espanha muitas das fronteiras são rios. O rio é uma fronteira interessante em termos físicos porque é uma fronteira invisível. Não há propriamente uma possibilidade de construir um muro no meio do rio e dizer: “Metade do rio para cá é nosso.” E isso é até uma metáfora interessante, para percebermos esses espaços de separação como híbridos. Quem vive nas zonas de fronteira, há muito tempo que isso se desconstruiu. Quem vive na fronteira, normalmente tinha amigos de um lado amigos de outro, negócios de um lado, negócios de outro, casamentos de um lado, casamentos de outro, e a fronteira não era muito importante. No tempo em que estamos a viver, a fronteira é o importante, não é. Quando Trump constrói um muro, simbolicamente cria mais do que um muro, cria a ideia de que é necessário separar. E esse passo também é um passo que nos importa refletir. Porque depois já vimos no mundo da arte, muitos artistas que trabalharam com o conceito de fronteira e eles o desconstruíram. Você mesma, chegou e disse “comecei com o desenho e fui mais para multimédia”, já desconstruiu uma fronteira. O multimedia não deixa de ter desenho, mas tem muitas outras coisas. Portanto, essa separação já deixou de fazer sentido. Aliás percebe-se isso muito bem nas Belas Artes, né. A separação entre o que é design e o que é desenho, é muito tênue. Mas entre a pintura e a escultura já é grande. Porque uma aparece em três dimensões e a outra aparece mais numa tela. Depois há objetos que são entre. O que é uma performance? É teatro, ou é artes plásticas? Na verdade são zonas de fronteira. Os artistas habituaram-se muito a trabalhar nessas zonas de interstício. E até extendê-las, empurrar a fronteira mais para lá ou puxá-la mais para cá. Depois, na natureza também há a capacidade de fazê-lo. Há animais que nós demoramos muito tempo para definir se pertencem a uma espécie ou a outra espécie. Porque eles são de fronteira. Até reinos diferentes. Durante muito tempo não sabíamos se os cogumelos eram vegetais ou não, até que criamos um reino só para eles. Porque eles não cabiam. Portanto a fronteira é um conceito absolutamente interessante para nós vivermos. Hoje em dia, nós temos esses movimentos contraditórios. A construção de muros, e a amplificação do significado da fronteira por um lado, com o Trump, com todos os movimentos nacionalistas e o movimento das alterações globais com a desconstrução da fronteira, onde ela não faz mais sentido.

Eles estão a caminhar lado a lado e até às vezes eles se chocam. Parece óbvio que quando falamos de alterações climáticas, falamos da terra, parece que as fronteiras não fazem nenhum sentido. Ou quando falamos também de doença, eu pertenço também a grupo de saúde global, onde, não faz sentido quando eu falo do dengue ou da malária, que eu construa isso dentro de um país e o país do lado o deixe isolado, porque depois os mosquitos voam entre os países e... Portanto ao nível da saúde global, ao nível das alterações climáticas já desconstruímos essa ideia de fronteira. Mas o sítio onde isso aconteceu primeiro foi nas artes. Onde a nacionalidade já perdeu importância há vários séculos. Não a filiação numa escola, ou a filiação num estilo, isso, durante muito tempo ainda se manteve. Eu olhava para a escola flamenga, eu não sei se eles eram belgas, holandeses, alemães, mas havia uma escola flamenga. Havia um espaço onde isto acontecia. A escola do Porto de alguma forma.. Hoje em dia acho que isso é muito menos importante. Gosto ainda de ver que alguns artistas ainda reservam aquela âncora nos seus currículos dizendo “vive e trabalha...”. Para dizer ainda tenho aqui essa âncorazinha para que vocês percebam melhor o que eu sou, quem eu sou. Mas uma coisa é dizer, “nasceu, vive e trabalha em Porto Alegre”, outra coisa é dizer “nasceu, vive e trabalha em Nova York”. Porto Alegre localiza, não é. Nova York globaliza. Portanto a noção de fronteira está muito presente. Gosto da ideia do animal. Podia ter escolhido um mosquito, um pássaro. Aliás quando nós googleamos a palavra migrações, há três tipos, agora, de migrações. As migrações tecnológicas. Quando eu migro de um sistema para o outro, isso se chama migração. E há os técnicos de TI que são especialistas em migração. Há as migrações humanas. E depois o bird migration. O bird migration é o nosso grande desafio. As migrações de pássaro marcam os ciclos da natureza, todas as estações do ano. Elas chegam na primavera, se vão no outono. Marcam também os ciclos de equilíbrio no mundo. Há uns tempos ouvi também uma reportagem sobre as andorinhas e o trabalho que elas fazem de controle de pragas de mosquitos nos lugares em que estão. Se elas deixassem de migrar o mundo ficava diferente. Porque elas deixavam de comer aqueles mosquitos ali e portanto isso desequilibrava-se. E nós muitas vezes não temos essa noção de que as migrações são esse novo equilíbrio que geram. Os peixes são todo um outro universo e de fato a baleia é uma metáfora fantástica. Porque nós ainda não descobrimos muito bem se as baleias são seres racionais ou não, mas já temos a certeza de que têm emoções e que comunicam e que, portanto, há todo um conjunto de características que há até algumas décadas atrás achávamos que eram só humanas e que, ao final, já não são só humanas, né. Há várias espécies assim. Os elefantes também têm uma migração que também é muito simbolicamente muito importante. Há seguramente outras, as migrações dos peixes, o salmão, a enguia, que são globais, que percorrem todo o mundo e que na verdade interferem muito conosco e com a nossa vida e, portanto, é uma fantástica metáfora da não existência de fronteiras. O mundo sem fronteiras não é para amanhã, mas o mundo sem estados-nação está mais próximo hoje do que já estive no passado. Tivemos esse incremento do estado-nação no século XVIII e ao longo do século XIX, todos os países criaram suas próprias fronteiras e seu próprio estado. Depois, no século XX

começamos a desconstruí-lo com essas organizações como a União Européia, em que já há um misto entre Estado-nação e uma partilha de soberania com outros estados. Já há muitos espaços desses no mundo. A ideia de circulação entre grandes espaços geográficos está a se alargar. A seguir, vamos pensar na circulação entre esses grandes espaços geográficos, até que, no futuro, vamos acabar por ter essa circulação global. Eu queria que fosse muito rápido. Mais rápido do que está a acontecer, porque não posso admitir que haja gente que, por ter nascido num país está condenado a ficar imóvel. Se eu nasci no Berunde, vou ter muito mais dificuldades de ter uma vida global do que se eu tiver nascido em Nova York. E isso é injusto. É injusto por si. Eu estou condenado não pelo que sou, mas pelo sítio em que estou. E isso não é legítimo. Por isso é que a ideia da livre circulação global é uma ideia utópica, mas alcançável. Ela já existe para muitas pessoas. Para quem tem dinheiro ela já é assim. Agora só temos é que descapitalizar este movimento e, portanto, ele poder ser para todos. Com programas como o Erasmus, ou com programadas diferentes de mobilidade, vamos chegar a mais gente e, portanto isso será mais possível de se realizar no futuro. E vamos ganhar com isso, porque eu tenho certeza de que você quando veio para o Porto, sentiu todo um conjunto de emoções diferentes do que tinha num momento anterior, e isso alterou seu trabalho.

L. Sim, com certeza.

PG: E, portanto, isso nos acrescenta. Nos traz uma coisa nova. O fato de estar numa cidade como o Porto, que agora está muito internacional e tem gente de muitos países a chegar e com culturas muito diferentes, faz bem ao vosso trabalho, porque olham para o lado e comparam, e pensam com um, e colaboram com um, e isso é muito interessante. Mesmo o Brasil, que é um continente. Sinto muito que quando chegam aqui, se encontram os brasileiros de pontos muito diferentes do Brasil, se descobrem entre si, e descobrem-se aqui, porque lá não era tão possível. E isso também acrescenta. E acho que o tema é muito bom, porque é um tema do futuro, mas sobretudo também porque é um tema político, e a arte hoje faz-se muito em torno dessa comunicação com a política. De percebermos como nós podemos também desafiar o poder instituído e os equilíbrios e desequilibrá-los. E no caso das migrações é um tema que hoje está a dividir e, portanto, é um tema que, forçando um pouco, obtemos reações. E isso é mais interessante do quando o trabalho é visto por aí e as pessoas não têm qualquer emoção, não é. Se ficamos passivos perante um trabalho é porque ou não funcionamos nós, ou não funciona o trabalho. Portanto, estou sempre disponível para ajudar no que você precisar. Agora, acho que tem um tema bom, acho que é um desafio pensar com. Acho que é um desafio pensar em si também enquanto esse agente de mudança e de se pensar em outros territórios e também viver essas outras emoções em outros sítios, para perceber o desconforto. Agora chegou o frio, e o desconforto do frio molda-nos um bocadinho porque adaptamo-nos e fazemos coisas diferentes, e isso se reflete-se

naquilo que fazemos no dia-a-dia no nosso trabalho, não é. Trabalhamos com outras emoções e com outras formas de estar e se calhar com outros sentidos que estão mais despertos agora do que na época do calor e vice-versa. Gosto muito da ideia da baleia. Há um conjunto muito grande de trabalhos sobre baleias. Eu conheço um artista cabo-verdiano, o Vasco Martins, que é músico, que gravou os sons das baleias e depois fez uma sinfonia com base nos sons das baleias. Não sei se ainda está disponível, mas no site dele ele tinha os sons das baleias e depois a sinfonia.

L: Ah, que bonito.

PG: Em Cabo Verde havia uma tradição da baleia. A medida que elas foram sendo caçadas no Atlântico, elas foram descendo para o Atlântico Sul e, portanto, levou muitos caçadores de baleias e portanto também havia uma tradição de baleeiros também em Cabo Verde. Mas não havia a tradição, como na maior parte do mundo, de as encararem enquanto seres. Eram apenas um recurso a ser explorado. E quando ele nos transporta o som da baleia, os diferentes sons, porque hoje conseguimos gravá-los e perceber as diferenças e até estudá-los e perceber que eles são muito distintos e que comunicam coisas muito diferentes. Embora não saibamos o que é, eles ganham muito sentido para nós, porque de facto... Eu tenho um cão. E se eu puser cães na televisão ele não liga, mas se eu puser esse som ele liga. Ele desperta! Eu não sei que mensagem é que ele recebe, mas sei que ele desperta com esse som. Isso é interessante, é por ter qualquer outra coisa, que eu não sei o que é, mas esse despertar é muito interessante. O que é que se passará ali naquela comunicação que nós não percebemos. Pode ser o tom, pode ser a mensagem. Eu gosto mais de pensar que pode ser a mensagem. E sabemos, há muitos trabalhos feitos por biólogos e até de antropólogos, feitos sobre baleias, que elas se comunicam de maneira diferente com a cria, com o grupo, quando querem comunicar a longas distâncias... e portanto, de alguma forma estamos a humanizá-las ao tentar percebê-las, mas também estamos a construir aqui o desaparecimento dessa fronteira, que é essa ideia de que não estão assim tão longe de nós. Estão mais próximas em termos do seu funcionamento social e isso também nos desafia. Eu quando estava nas Belas Artes falava sempre de um livro que se chama “Quando os elefantes choram”. É um livro de divulgação científica que conta os casos de emoções nos animais. E o livro é muito interessante porque mostra alguns paradoxos que nos leva a pensar o que é o animal e esta nossa fronteira com os animais. Porque essa nossa fronteira com os animais é uma fronteira muito definidora do que nós somos. Nós somos seres racionais, os animais são seres irracionais. Então tem este muro que nos separa. E é por isso que nós podemos matar, maltratar, comer, escravizar, porque eles são irracionais. No passado já vimos esta barreira para os negros, para as mulheres e ela foi desaparecendo e hoje, deixou de fazer sentido. Mas ela ainda está aqui com os animais. E em um dos relatos do livro, todos nós sabemos que os elefantes têm uma memória muito forte. E o que ele conta é, um grupo de elefantes circulava pela savana e há um elefante que

morre. Então toda a manada para e chora. Chora mesmo. Há lágrimas a cair. Como se eles tivessem ali a fazer uma homenagem. Ficam algum tempo e depois vão se embora. O interessante é que quando eles passam novamente, 5 anos depois naquele local, choram outra vez. É como se eles estivessem ali, não sabemos bem o que, mas eles conseguem marcar aquele espaço, como um espaço de memória. Quase um monumento à. Mas o interessante é que, se passarem duas gerações de elefantes, se a manada se renovar toda, e vierem elefantes netos, dos que passaram ali, eles param ali e também choram.

L.: Nossa. Porque ficou a cultura...

PG.: Tem que ser, não é. E isso é um desafio. Imagine lá que os elefantes têm cultura. Então, se calhar, já não seriam irracionais. E se calhar, são outra coisa qualquer que nós não compreendemos. E essa fronteira quebra-se e ficamos menos confortáveis. E eles contam histórias sobre diferentes animais. Uma muito interessante é sobre as formigas. Quando as formigas fazem um formigueiro, já viu que elas vem num carreirinho e todas elas trazem uma pecinha, e colocam em um sítio e seguem o seu caminho. E aquilo vai sendo construído e alguém perguntou quem é que tem o projeto do formigueiro. Porque alguém tem que ter o projeto para saberem onde é que aquela pedra vai ser posta. Porque senão aquilo seria sempre diferente, e não é. Nós podemos dizer que este da frente diz sempre ao de trás: “Olha, tu pões a peça ali no sítio 3”. E aquele diz “Tu pões no sítio 4”. Mas se nós matarmos essas todas essa (última) que vem aqui sozinha, vai por a peça no sítio certo. Quem tem o projeto?

L. Loucura (risos).

PG.: Ou comunicam, ou então comunicam sem palavras, que é muito mais desafiante. Porque, se calhar, nós teríamos que ter um projeto. Imagine uma carrinha de pessoas a fazerem um formigueiro, se não nos disserem pões ali, estamos perdidos. As formigas não. A verdade é que nos desafiam nessa outra fronteira. A primeira nessa memória social e a segunda nessa lógica da comunicação. Como é que elas comunicam entre elas? Temos muitas hipóteses. Elas comunicam por feromônios ou têm um mapa inscrito nos genes. Podemos ter múltiplas hipóteses. Todas elas nos levam a pensar que, se calhar, elas não são menos inteligentes que nós.

L.: Têm um outro tipo de inteligência.

PG.: Isso. Isso é muito interessante, no sentido em que, como é que isso acontece? Depois há histórias com muitos

outros grupos de animais. Ficamos: “Há aqui qualquer coisa que nos escapou durante essa nossa vivência, porque estamos muito aquém destes grupos, que podem estar muito mais avançados que nós”. Então tem a ver também com os indígenas. Porque nós, às tantas, racionalizamos de tal forma, que nós reduzimos o nosso saber a um conjunto de saberes e perdemos todo o resto. Essa capacidade de aprender com o que está a nossa volta. E por isso gosto muito do seu conceito de quebrar essas coisas. Porque eu acho que é de facto por aí. Hoje em dia, quando já temos essa capacidade de refletir, só temos é que refletir, não temos que estar à espera de algo. E aí, as artes têm um contributo tão forte a dar como as ciências porque, primeiro, levantam problemas, nos colocam a refletir e, depois, porque destroem as nossas certezas. E aí eu acho que o trabalho que vocês fazem é esse. Claro, só alguns vão ver, mas sempre foi assim. Mas podemos ter a oportunidade de. E com a chegada de mais gente ao mundo da arte, ao invés de sermos dez, hoje são um número grande, com a chegada da diversidade, não são só homens brancos cristãos a fazer este trabalho, são múltiplas culturas. Vamos ter mais desafios. E isso já está a acontecer. Eu acho que nunca fomos tão ricos naquilo que se está a produzir. E acho que você agora tem a sorte de estar numa das escolas que tem uma dinâmica mais interessante. Porque está muita gente a fazer muita coisa muito diferente, e as pessoas viajam, e hoje têm acesso a toda informação, e portanto são contagiadas por coisas muito distintas e pronto. A questão do mercado, o mercado nem sempre está a receber bem aquilo que é feito, porque o mercado é conservador, porque não tem tanta capacidade ainda, quanto gostaríamos, de absorver o que é produzido. Também porque nem tudo que é produzido, é feito para ser consumido. Muitos trabalhos são feitos para serem trabalhos. Mas sinto que estamos em um momento bom em termos de criatividade, e do universo que a criatividade nos permite fazer. Agora não muito bem, o que quer mais de mim.

L.: (risos) Eu tenho algumas perguntas. Mas eu vim mais conversar, não vim muito atrás de informações, eu vim mais a procura desse contato com outras áreas, para ver se isso me trás outras..

PG.: Para mim que trabalho com imigrações, eu trabalho muito em diferentes áreas. A mim, o que me interessa, no campo das migrações é, estudar as populações com essa dinâmica do movimento. Não me interessa estudar sociedades sedentárias, interessa-me estudar sociedades em movimento. E pode ser... Trabalhamos já um bocadinho sobre isso, migrações de ideias, porque as ideias também migram, ou podem ser migrações de corpos, que trazem também as ideias, ou às vezes corpos sem ideias. Também há isso tudo. E interessa-me o que isso gera na sociedade. Interessa-me a dinâmica que gera, interessa-me compreender como é que isso acontece. Interessa-se a interação. Interessa-me a mistura, a fusão de várias coisas. Interessa-me a diferença de poder entre quem migra e quem está. Nem sempre quem chega tem menos poder do que quem está. Muitas vezes, quem chega, pode, por si, ter mais poder

já. Interessa-me a comparação, o que está a acontecer em diferentes sociedades. Eu acho, por exemplo, que o Porto tem uma dinâmica artística mais interessante que São Paulo. Mas o Porto é um vigésimo de São Paulo. Porque é que isso acontece? Por questões políticas, por questões de sociedade... É menos aceite, no Brasil de hoje que se seja artista, ou que se escolha ser artista. E eu sei que vocês todos passam por esse processo a nível familiar, da escolha de ser artista.

L.: Sim, sim.

PG.: Hoje, ser artista é difícil porque, na verdade, não há garantias de rendimento, e vivemos em uma sociedade em que o rendimento é um fator importante. Mas essa é uma segunda parte. O mais importante é a criatividade, é... eu acho que é a pulsão de criar, até mais que a criatividade. Muitos dos meus alunos das Belas Artes, definiamos por não serem grandes criadores, mas por terem uma grande pulsão de criar. Mesmo que aquilo que criassem, às vezes não fosse tão interessante assim. Mas se calhar, fazia parte do processo, da pulsão de criar. Sei lá, de estar numa sala de aula, e estar a desenhar, porque a forma de concentração passava por esse desenho e não pelo silêncio. Pelo olhar diferente, ou seja, nós mostrarmos uma coisa e eles verem aquilo que lá não está. Pela diferença, eu acho que uma das questões que trazem as migrações são as diferenças, que é o que me surpreende, como vii no caso dos indígenas. A surpresa do aparecimento do gênero tardio, é uma surpresa desafiante. A questão do nome, é uma outra questão muito interessante, nós não somos o que nos chamam, nós somos o que queremos ser. E se nós hoje nos decidimos nos dar um nome na nossa sociedade, as pessoas olham para nós com estranheza.

L.: Claro. Me lembro quando cheguei aqui em Portugal, quando eu soube que tem a lista de nomes, achei muito estranho. Porque parece uma coisa muito antiquada.

PG: Eu acho que tinha a ver, no passado, com o fato de haver uma população muito iletrada e, portanto, aquilo ser a garantia de que não errávamos. Mas eu acho que o Brasil tem uma criatividade nos nomes que, não deve haver muitos países no mundo capazes de (superar). Porque tem o passado e o futuro, tudo nos nomes das pessoas, e as misturas de nomes... O nome diz muito sobre a nossa história. Você que vem do Japão, onde o passado tem tanta importância na história da família. Tenho certeza que os teus avós conseguem recuar várias gerações para saber de onde é que vinham. O nome dá nos esse traço para o passado. Em sociedades tradicionais como a portuguesa ou a japonesa, o nome era uma âncora muito forte. Hoje em dia, menos. Estranhamente, no mundo da arte, o nome também foi importante. Chamava-se assinatura, sempre teve a sua importância. E depois, quando passamos para o

mundo do design, o nome transformou-se em marca, mas também era importante. Ainda assim, eu gosto da ideia da fluidez. Se eu quiser mudar de nome, eu posso? Eu poder posso, mas a sociedade acolhe bem? Nas nossas sociedades ocidentais não muito.

L. Implicava numa série de (alterações).

PG: Isso, tinha que mudar os diplomas... Para o indígena não, isso faz sentido. Faz sentido se ele quiser ser outra coisa. Se eu quiser separar-me da minha família e ir para outra família, posso ter direito a recomeçar? Sim. É tão ágil, não é. Mas é estranho, porque nos desafia com as nossas questões todas, porque nós somos o nosso nome. Quando nos chamam é pelo nosso nome. Quando nos citam, é pelo nosso nome. E isso é de facto limitativo. Por exemplo, nessa questão das imigrações, o nome é aquilo que nos faz reconhecer, ao longo de várias gerações, que você não nasceu aqui.

L. Sim, é verdade.

PG: Porque se vocês se chamassem todos Santos ou Silva, e se todos fôssemos Silva, era indiferente, mas quando olhamos para os nomes, no Brasil eu reconheço muito, esse nome é japonês, esse nome é sírio-libanês, este nome é italiano... e eles ainda marcam por gerações. Não desaparecem. Depois, às vezes, há uma nacionalização dos nomes. Eu estudei por algum tempo os cabo-verdianos. E nos Estados Unidos há muitos cabo-verdianos e havia um juiz que se chamava Leiton. Qualquer coisa, Leiton, e era cabo-verdiano. Mas em Cabo Verde não há Leiton. Então era Leitão. Só que a adaptação gerou Leiton. E mudou as letras não, é. Pois a partir daquele momento, aquilo já fazia sentido. Ok, eu mudei de nome, me adaptei, tornei invisível a minha origem. Se escavar encontro o Leitão, mas não estava ali a primeira vista. Aquilo não fazia sentido para mim. E a partir do momento que passa a fazer sentido, também temos toda uma história do que é o nome. Por exemplo, um muçulmano nunca se chamaria Leitão. Porque leitão é o filho do porco, e portanto ele nunca teria este nome. Portanto isso induz a uma cultura que não é islâmica, que é uma cultura cristã ou judaico-cristã. E portanto já caminhamos para um outro sentido e já temos aí toda uma história dessa coisa que é o nome. O indígena não tem. Chama-se 'Tempestade'. E pronto.

L.: É, é muito desapegado, muito fluido.

PG: Eu acho que é rico. Primeiro é rico para nós conseguirmos percebê-lo. Depois é rico para eles, porque lhes dá

essa dinâmica. Mas a vida deles é uma vida de dinâmicas. Enquanto que a nossa é uma vida muito mais presa. Ao que nós somos, ao que nós estudamos, ao que nos define. Temos muito essa âncora, que é a âncora da profissão. A profissão é o que nos define. Primeiro, quando somos miúdos é ‘Como é que você se chama?’, ‘Quantos anos você tem?’. E quando somos adultos é: ‘O que é que você faz?’. E o que você faz é o que você é. Essa âncora da profissão é muito do nosso tempo, do nosso mundo. Para outros não, para outros é diferente, distinto.

O mundo hoje é muito mais global e muito mais próximo, mas depois há essas bolsas dos indígenas que são radicalmente diferentes. E que, por isso mesmo são interessantes. Se daqui há 100 anos voltarmos a contactar com eles, eles já vão ser outra coisa. Se calhar, já vão se chamar Leiton. Já fizeram a adaptação total e já não têm essa história toda que está para trás.

L. Isso de poder recriar o seu nome, né. Quer dizer que eles também estão sempre questionando isso.

PG: Isso. Isso aconteceu muito com heterônimos entre os escritores no passado. Quando Fernando Pessoa cria heterônimos, ele cria os nomes para vários personagens, porque ele é várias personagens. Portanto, não lhe chega ser Fernando Pessoa. Eu tenho que ser vários eus. Um psiquiatra diria que tem uma disfunção de personalidade, ele tinha, na verdade, diferentes formas de canalizar a sua energia, diferentes formas de escrita. E, a partir de certa altura deve ter começado a perceber que, não, eu quando estou a escrever como Álvaro de Campos, não sou Fernando Pessoa. Sou outra coisa. Isso se vê muitos nos músicos com os projetos. As pessoas trabalham em um projeto com um grupo, depois mudam de grupo e o nome do projeto muda. E ainda muda outra vez, e as vezes trabalham a solo e são outra coisa. Nas artes também já tivemos projetos coletivos assim. Normalmente são efêmeros, até porque os artistas plásticos em geral têm dificuldades em trabalhar em grande coletivos, durante muito tempo, pelo menos. Na arquitetura temos isso a acontecer com os ateliers. O atelier do Siza não é o Siza que faz os seus projetos. Se calhar são 100 outros arquitetos que trabalham de baixo dessa label, que é a marca, que é na verdade o nome, não é. É importante percebermos essas dinâmicas a acontecerem em diferentes momentos no campo do artístico. Há profissões em que isso não é possível. Os médicos trabalham em nome próprio, os advogados, quase sempre. Gosto também da ideia de pensar esse desafio, desde que estou aqui a falar consigo a ideia é sempre do movimento. O que me interessa é o movimento. É a supressão de um sedentarismo por uma outra coisa qualquer. Pode ser uma ideia, uma pessoa. Me interessa o movimento. Porque esse movimento disrompe os nossos equilíbrios e obriga-nos a fazer alguma coisa diferente. Na alimentação me interessa comidas que misturem produtos de vários sítios. Interessa-me experimentar. Depois alguns desses produtos vão sedentarizar-se em algum tempo e outros não, vão

recomeçar. Nos projetos dos artistas, gosto de perceber que o artista seguia um percurso, porque é mais fácil para mim seguir um percurso se eu souber quem ele é. Se eu não souber quem ele é, perdia essa oportunidade de o seguir. Mas fico mais entusiasmado quando descubro que as pessoas mudaram, em direções diferentes. Que não estão a fazer a mesma coisa hoje, do que fizeram há dez anos atrás. É muito pouco interessante, um pintor que pinta as mesmas fórmulas vezes sem fim. Nos interessa é que ele mude. Não quer dizer que ele evolua, pode regredir, mas que mude.

L.: Sim, se mova.

PG: Sim, porque, a estabilidade mata de alguma forma. Esse sedentarismo das ideias também mata. Às vezes, é assim porque o mercado assim o dita, e as pessoas têm algum receio de, mudando, perderem o rendimento. Mas normalmente são os menos interessantes, os que não mudam. Depois muda-se por vários motivos. Daqui há umas duas semanas ou três há um programa novo no canal 2 ao sábado, que se chama Isto é Arte. Não sei se já viu alguma vez.

L.: Não, não conheço.

PG: É um programa muito interessante porque é um apresentador espanhol que é músico e tem feito esses programas sobre diferentes temáticas e ele é muito bom comunicador e agora nesse programa tem trabalhado muito com as questões ligadas às artes plásticas, mas misturando com as outras áreas. Por exemplo, fez um programa, há umas três semanas, sobre melancolia. O que é melancolia. E de que forma os artistas trabalharam o conceito de melancolia. Agora nessa fase ele está a trabalhar conceitos. O último que eu vi, foi sobre vergonha. Como é que a vergonha é expressa em termos de criatividade. De que forma é que um músico transmite a ideia de vergonha numa ópera, por exemplo. Ou de que forma é que um artista plástico consegue colocar na sua tela o conceito de vergonha. Ele vai percorrendo esses caminhos e vai nos mostrando diferentes realidades. E no primeiro, da melancolia, ele falou da Marina Abramovic e da forma como a relação dela se tornou parte do seu trabalho, e mostrou aquela performance que ela fez na muralha da China, em que ela caminha com o ex-marido até encontrá-lo. E mostrou como em diferentes momentos, pegando diferentes artistas, diferentes épocas... Eu tenho dois filhos e eles estavam a perceber, porque ele comunica muito bem. De repente aquilo faz sentido. E o que nós percebemos aí. Percebemos esse movimento. Um artista que trabalhou sobre a vergonha, uma determinada época, se calhar, autobiograficamente, porque, dez anos depois se ele ainda continuar trabalhar sobre a vergonha já não nos interessa. Ele teve que se mover para outra coisa qualquer. E aí é muito interessante perceber isso. Que é esse movimento que nos motiva a olhar para. Na verdade, se quiser, a ausência de fronteira. Porque se ele tivesse estabelecido uma fronteira e tivesse dito: 'Eu vou trabalhar

só dentro desse círculo, sobre este tema, com estas técnicas, não tinha interesse. Só vou ter interesse quando ele começa a traçar o círculo e depois passa para lá. Deixa de ser um traço contínuo e passa a ser um sítio que, se ele quiser, volta atrás, mas se não quiser, ele não volta. Porque também me interessa que ele possa voltar atrás. Não me agrada a ideia nas artes plásticas de que isso é um evolucionismo. Viemos de um sítio e vamos para outro. Não sei nem quero que seja necessariamente assim, posso querer voltar atrás, posso querer fazer outra coisa qualquer. Se um artista atual, decidir hoje fazer pinturas rupestres, eu acho que ele tem que ter a liberdade de o poder fazer. Não posso dizer não, aqui na linha do tempo da história da arte, já não podes fazer. Isso acabou. Se ele quiser, não acabou.

L.: É, acho que isso é uma coisa rica da arte contemporânea.

PG: Isso. Mas acho que ainda há uma tendência de dizer. 'Isso eu não posso fazer. Há coisas que já foram feitas.' Eu não sei, acho que se fizer sentido, pode fazer. E a ditadura da história da arte não pode também terminar com a vossa criatividade. E isso também acho importante que aconteça. Depois, a última coisa que lhe quero dizer, não sei se a última mas... tem a ver com street art. Uma das áreas em que eu acho que as fronteiras foram muito marcadas no início e ultrapassadas imediatamente a seguir, foi no campo da street art. O grafite surge como um símbolo da territorialidade. As gangues quando começam a marcar as paredes com os seus símbolos, com os teus tags de início, eram na verdade, marcadores de fronteira. Como dizer 'Este é o meu bairro, não podes entrar.' Mas aquilo que era um território marcado, e evolução dessa forma de arte, fez com que fosse hoje muito interessante perceber que já não há territórios. Não há territórios nem em termos físicos nem em termos do que se pode fazer. E portanto hoje uma performance pode ser street art. E portanto já abandonamos aquele cantinho em que era possível fazer e hoje transportamos para fora aqui que estava dentro dos espaços expositivos como a escola, a galeria, o museu, para espaços muito mais dinâmicos e alargamos aqueles que podem ver, e essa fronteira também foi uma fronteira importante que foi quebrada. Porque nos permitiu chegar a outras gentes, chegar a outros locais, surpreendemo-nos com os suportes que são utilizados, globalizar-se. Porque hoje os street art percorrem o mundo. E isso também é um dado interessante. Sem aquela prisão que era de estar preso ao agente, ao galerista, ou ao comissário que expunha, portanto podendo fazer o que querem. Isso também é uma fronteira que as artes contemporâneas conseguiram quebrar, que eu acho que é muito interessante. E aconteceu nos últimos 20 anos, ou seja, não é uma coisa de história, é uma coisa de contemporaneidade, que acontece a nossa volta e que nos motiva muito. Às vezes não reparamos que ela lá está, as vezes, quando reparamos, ela torna-se essencial. Ainda está aquela pedrinha com a cara no chão do jardim das belas artes?

L: Ah, não sei. Não conheço.

PG: É uma pedra, é um paralelepípedo que é uma escultura. Tem um rosto. Há de ver. Está no meio. É assim, podemos passar por ali quando vamos em direção ao pavilhão sul, ela está no chão. É só um paralelepípedo mas é uma escultura. E, se nós não sabemos que ele lá está, não nos faz falta, quando sabemos que ali está, não conseguimos passar por ele sem o ver. E é muito interessante porque depois olhamos e ele está lá. Na verdade ele sempre esteve ali, nós é que nunca o vimos. E é uma metáfora tão bonita do que é as Belas Artes. Aquilo para mim é um dos trabalhos mais visíveis, embora também seja completamente invisível. Quando alguém nos chama a atenção, olha, já viste? ‘Como é que eu nunca vi isto.’ É o que acontece com o mundo da arte. Há tantas coisas que nós passamos e nunca vimos e, quando vemos, tornam-se essenciais. E aquilo ali é um marco de fato. Eu não sei quem fez. Quando fui dar aula ali, já estava, espero que lá continue. Embora eu tenha pensado em roubá-lo umas quantas vezes. Porque ele é significativo. Mas se calhar só é significativo ali. Se eu o pusesse numa prateleira em casa, já não fazia sentido.

E esse é o outro lado daquilo que temos estado a falar, que é, às vezes, quando uma ideia, um artista, uma peça, migra de um sítio para outro, ele faz sentido. Se calhar no sítio original não fazia sentido. E essa transposição no espaço e no tempo pode ser esclarecedora. Às vezes encontra aquilo que o artista nem achava que lá ia estar, mas que ganha esse significado. Mas às vezes também pode perder. Pode perdê-lo de um momento para o outro. No mesmo espaço, no mesmo tempo. Mas alterar-se completamente. Nós percebemos que muitos dos símbolos religiosos, que eram tudo para os nossos antepassados, já não fazem sentido hoje. Embora eles estejam por aí. As igrejas que estão hoje vazias e se transformam em local de turismo e não em local simbólico, e tantos outros. Há outros que hoje não são tão significativos e importantes, se calhar, no futuro, vão ser muito mais significativos e importantes do que aquilo que nós hoje consideramos. A arte também nos mostra isso. Há hoje algumas peregrinações a algumas obras de arte, do que igrejas, ou mosteiros, ou templos religiosos. Eu vi uma sala qualquer em Roma que era visitada por 25 mil pessoas por dia. 25 mil pessoas por dia? É uma coisa impressionante.

L: É muita gente.

PG: O que é que se consegue ver em três segundos dentro daquela sala? Porque não deve dar tempo para estar mais. Só dizer eu estive aqui. É simbólico. Tira uma selfie eu e a sala. Mas se calhar temos muitas coisas dessas acontecendo a nossa volta e nós não percebemos. O Porto é um bocadinho isso, nesse momento. O Majestic, as pessoas vão ao

Majestic não pelo Majestic, mas para estar no Majestic os tais 5 segundos. Ou a Lello. É impressionante porque há dez anos atrás não estava ali ninguém. Entrávamos, sentávamos, folheávamos ali um livro. Era uma livraria como outra livraria qualquer. Hoje é um templo. Isso também é interessante, porque é um templo turístico, é uma outra coisa. Não mudou em si, muda tudo o que está a volta. Não a quero chatear muito mais.

L: Não, não está me chateando. Quero perguntar e comentar, pedir um comentário seu em um assunto meio delicado talvez. O que você acha de como os portugueses recebem os imigrantes, que eu li um artigo seu que dizia que tinha uma resistência cultural em relação a isso. Queria saber se o senhor acha que continua assim, e também sobre como é difícil para os imigrantes falar sobre isso. Por causa da relação de poder, é sempre mais difícil tu chegar num lugar e criticar abertamente, um lugar que na verdade te recebe.

PG: Não, não tem problema nenhum em perguntar e eu em responder. Não tem uma resposta única. Primeiro porque eu não acho que é essa a coisa dos portugueses. Eu acho que isso é uma generalização que depois torna mais difícil responder. Eu acho que há portugueses muito racistas, e há aqui portugueses muito fechados sobre si próprios, e incapazes de reconhecer no outro essa diferença positiva. Acho que há. Acho que estamos num processo de mudança. Acho que é quase estranho que ainda haja pessoas racistas, xenóforas, mas também percebo porque ainda há. Portugal teve uma história colonial. E numa história colonial há uma difusão do que é o poder, que passa pelos livros, pelas narrativas, que passa pela cultura, que ainda está muito presente. Não acho que seja possível dominar ao outro sem achar que o outro seja inferior. E durante muitos séculos a cultura era “Nós somos superiores”, e ela, mesmo com a perda do império não desapareceu. Também porque nós tínhamos a ilusão de que nós tínhamos um império. Eu acho que só quando se vai ao Brasil é que se percebe quão ilusória era essa ilusão. Porque os portugueses verdadeiramente nunca estiveram no Brasil, estiveram alguns portugueses em pequenas partes do território, embora politicamente achávamos que éramos os donos do território. Em África foi a mesma coisa. Portanto eu acho que isso passou muito essa narrativa ilusória de que éramos superiores e que ainda está presente. Como é que isso desaparece? Com educação. Eu acho que, hoje todos percebemos que não há nada mais estúpido do que alguém que é racista. Porque achamos que somos superior ao outro só por causa da cor da pele... há aqui qualquer coisa que não está a funcionar. Até porque nossa pele muda ao longo do ano. Nós somos às vezes mais claros, às vezes mais escuros. Não faz sentido. A ciência já nos mostrou que não faz sentido. Portanto, obviamente eu acho que o racismo tende a acabar a medida que formos mais educados culturalmente. Agora, acho que há cá ainda muito racismo escondido. Pequenas coisas. Pequenos gestos. Mas o detalhe é aqui importante. E portanto eu gostava que não houvesse nenhum, sei que há. E sei que ele não é todo igual. Esses tempos escrevi um artigo em

que defendia que o brasileiro só se torna brasileiro quando sai. Dentro do Brasil ainda há muitos grupos. Ainda há o polonês, há o japonês, o italiano, o português, e as famílias ainda se agrupam muito em torno dessas coisas. E aí quando saem tornam-se brasileiros.

L: É verdade

PG: E nós aqui na Europa, em Portugal, assumimos o brasileiro como um coletivo único. Mas não é. Há com fisionomia asiática, há com fisionomia africana, com fisionomia indígena, com fisionomia europeia do sul, da Europa do norte. E isso despoleta em quem recebe, diferentes reações. Agora em Portugal não há, embora ninguém tenha estudado isso em profundidade, um racismo grande em relação a chineses. Em França há um racismo grande em relação aos chineses. Mas há um racismo grande em relação aos negros. Sempre houve. E ainda continua a haver por parte de muitas pessoas. Em relação ao brasileiro depende, se é mais asiático, mais branco ou mais negro. Portanto quando os assumimos com um todo é diferente. Depois há uma espécie de racismo de classe. É assim, um negro rico é branco.

L: Sim, no Brasil ocorre o mesmo.

PG: Portanto já não tem a ver com a cor da pele, tem a ver com outro fator. A grande maioria de nós eu acho que não pensa os grandes músicos do mundo como sendo negros ou brancos. Portanto, a cultura que transportam também faz com que o racismo seja diferente. É muito segmentado em termos de cor da pele, de classe social, também de classe cultural, e depois há o último que é. Se eles são nossos amigos, então isso não tem importância alguma. Portanto essa prática do cotidiano também se reflete no racismo que temos.

L: Que tem a ver com essa sensação de se sentir superior ou não.

PG: Sim. Não sei se tenho ainda ali na porta. Tinha uma frase que dizia: O fascismo cura-se lendo, o racismo cura-se viajando. É muito isso. Quando viajamos deixa de fazer sentido a distinção. O fascismo cura-se lendo. Basta lermos a história para vermos quão ineficaz foi a ascensão do fascismo no mundo. Para percebermos que de fato não faz sentido um percurso na mesma direção. Porque ele só nos vai levar a lugares que não queremos estar. O racismo é mesmo viajando. Quando viajamos para culturas tão ricas como a cultura indígena, que são descapitalizadas, mas onde isso não (faz diferença), percebemos quão pobres somos culturalmente e como podemos deixar de o ser se nos dermos a conhecer e se conhecermos. Sim, somos ainda racistas ou mais racistas do que gostaria de reconhecer. Gostaríamos

que tratássemos muito melhor as pessoas que recebemos. Sobretudo quem escolheu vir para aqui. Porque muitos deles, têm a opção de irem para onde quiserem. Ao escolherem esse ponto de acesso, devíamos nos sentir gratos por nos escolherem. Gratos no sentido de os tratá-los como parte do grupo. Acho que em muitos casos o fazemos. Infelizmente não sempre, isso também é um desafio a fazer nos pensar mais. Não gosto quando dizem: “Os portugueses são racistas.” Não, porque me sinto ofendido diretamente. Eu não sou racista.

L. Sim, não deixa de ser um preconceito também.

PG: Isso. “Os portugueses são racistas” é em si mesmo um conceito racista. Porque estão a agregar num todo aquilo que não devia lá estar. Se não conseguirmos separar esse princípio, é mais fácil para nós também suplantar o outro preconceito que está agarrado. Mas tenho a noção de que Portugal a essa altura está num ponto e é provável que num futuro próximo esteja pior quanto a essa realidade.

L.: Por causa da movimentação.

PG: Porque é fácil. Até esse autor que falei, o Georg Simmel, também tem um texto sobre o estrangeiro. Chama-se “O Estrangeiro”. Ele escreveu no final do século XIX. E o estrangeiro é aquele que chega e não pertence a aqui. E o estrangeiro não necessita de vir de um país estrangeiro. O estrangeiro pode vir simplesmente de um sítio, de uma cultura diferente daquela que nós estamos. Pense no estudante de medicina quando entra nas Belas Artes, é um estrangeiro. Ele pode ser igual mas, de alguma forma, não pertence à ali. E, portanto, não vai ser imediatamente encarado como um de nós. O que o Simmel fala é sobre essa estrutura de ser estrangeiro ao longo da história. O ser estrangeiro sempre causou reação. Nunca foi pacífico, imediatamente pacífico. Sempre causa uma reação e, na maior parte das vezes, uma reação de estranheza. Depois, muitas vezes, o tempo trata de aclimatar essa estranheza. Aquele momento em que “não é um de nós.” Quando é muito vizível exteriormente, eu acho que é mais impactante. Não sei, imagino que no seu caso, muitas vezes se sinta aqui não como brasileira, mas como asiática.

L. Sim, sim.

PG: O que é saltar gerações para trás. Porque nós também estamos a aprender isso. Para mim foi estranho chegar ao Brasil e ver um chefe indígena falar português. Eu estou a espera que ele fale outra língua. Como é que ele fala português tão bem. Ele fala português tão bem porque ele é parte do processo, né. Mas é estranho. E depois de

aprendermos é nos mais fácil, mas esse processo de aprendizagem às vezes é mais lento do que nós gostávamos. Tem muito a ver também com aquilo que aprendemos no mundo da arte. Também a campos que, quando há trabalhos novos que quebraram essa definição de espaço, quando mudaram de sítio, nós os estranhámos. Depois podemos aprendê-los, mas há um momento em que eles são estranhos. Também não sei se respondi...

L: Respondeu sim. Eu também não quero te chatear mais. Obrigada pelo tempo disposto.

PG: Obrigado eu. E disponha. Depois diga-me alguma coisa quando tiver algum trabalho feito. Para que eu possa espreitar. Eu não tenho ido muito ao Porto, porque... a dificuldade é gerirmos o nosso tempo, né. Vir a Coimbra é um dia. Ir ao Porto também é um dia. Porque o caminho ao contrário custa o mesmo. E nós não temos esses dias.. mas tenho pena porque estive 16 anos a dar aulas nas Belas Artes, portanto foi muitos anos. E sinto que agora eu estou aqui há quatro anos, portanto os meus últimos alunos estão a acabar nas Belas Artes. O que é estranho. Porque agora quer dizer que há toda uma nova geração que eu já não vou conhecer, e é uma pena. Talvez seja isso que eu sinta mais falta aqui. Eu aprendi muito com os alunos. Não só com a diversidade dos sítios onde vinham mas com a própria diversidade interna de cada um. Porque cada artista é um processo.

L: (risos) Um processo louco.

PG: E isso notava-se muito. De os ver chegar, de perceber. Eu brincava muito com isso, eu dava uma cadeira de sociologia lá. Eles chegavam todos com a ideia de que “eu sou um artista”. E depois iam para o desenho e já algumas aulas depois já não tinham a sensação de que eram tão bons. Porque olhavam para o lado e.. era mais fácil, aquele ao lado desenhava melhor. Depois olhavam para ali e aquele fazia diferente. E todos eles tinham o dom, mas ao final não era o dom deles que o definia, não é. E depois eles aprendiam a lidar com isso. Uns sim, outros não. Uns desistiam, outros ficavam para trás.. Mas havia muito essa sensação. Eles chegavam e achavam artistas por uma..

L: Vocaçã

PG: É. Alguém os tinha toca e tinha os dito “tu vais ser artista”. E depois percebiam que não, que ser artista não era isso. Se calhar ser arquiteto é. Aprende-se e faz-se. Eu posso não ter grandes ideias, mas posso reproduzir e continuo a ser arquiteto. Mas ser artista não. Ser artista é outra coisa. É descobrir o próprio projeto, o próprio conceito. Ter coerência o suficiente para criar qualquer coisa. Depois ter a coerência suficiente para deixar aquela coisa e procurar

outra. Mas agora até sinto falta disso, porque aqui há, de fato, muito mais normalização. Quando nós damos um tema para os alunos das Belas Artes, eu não sei muito bem o que vai chegar. Eu aqui sei mais ou menos o que vai chegar. Portanto esse lado é mais interessante lá. E depois eu acho que o ambiente das Belas Artes é um cogumelo diferente. Porque fica ali numa zona da cidade diferente, não está tão misturada no campus. Há uma vivência do espaço pelo alunos muito mais interessante. A noite os alunos estão lá, nas férias os alunos estão lá. Portanto eles também convivem muito entre eles, e aprendem uns com os outros, e criam-se relações entre os alunos e os professores, e no final já são colegas, e portanto já há uma outra forma de ver. Com a chegada de alunos internacionais isso deixou de ser sobre o Porto e passou a ser sobre o mundo, e portanto, isso também é interessante. E depois há essas diferenças pequeninas entre ser de pintura e ser de escultura, e o multimedia que é toda uma outra coisa. Eu lembro de termos a discussão se multimedia era multi-media ou se era tudo junto. Porque o multimedia remete-nos muito para o digital. O multi-media é a multiplicidade de meios que eu posso colocar a minha disposição. Que são todos. Todos aqueles que eu quiser. Portanto se eu aprender vários deles, eu consigo depois interagir com eles. A parte boa do momento atual é que eu posso não aprender em um momento e aprender mais tarde. Eu se quiser usar um material, posso mais tarde aprender a usar esse material, não tenho que saber usá-lo todo agora. Eu tenho que aprender a pensar, eu tenho que entrar nessa cultura das artes. Não saio formado em artes. Eu saio com a capacidade de aprender mais nesse campo. Aqui não, aqui os alunos saem formados em economia. São economistas no dia a seguir. Enquanto nas Belas Artes não saem artistas. Sai se com a capacidade de pensar. Alguns vão ser artistas, poucos. Porque não há espaço para todos. Alguns vão ser artistas mas não aqui. Que também é uma coisa interessante. Vão transplantar-se para outro sítio e ganhar seu espaço lá. Alguns nunca vão ser. Como eu recebo aqui, todos os dias pedidos dos meus ex-alunos das Belas Artes, que estão a trabalhar em lojas ou em empresas... Pronto, fizeram Belas Artes e agora seguiram outro caminho qualquer. Espero que a criatividade dentro deles os leve a continuar a fazer alguma coisa diferente. Mas há trabalhos fantásticos. Eu de vez em quando faço algumas coisinhas com alguns ex-alunos. Há uma aluna de têxtil, que forma diferentes grupo para escolher cores. Então vamos trabalhar com diferentes padrões de tecidos. Que é uma coisa interessante, né. Então de facto ela colocou aquilo que ela aprendeu, aquela criatividade ao serviço de uma outra coisa. Mas não deixa de ser interessante a capacidade que ela tem de juntar e dizer não, temos isto e vamos falar sobre estes padrões e estas cores. E depois isso acaba por chegar ao mercado em tecidos e também acaba por fazer a sua contribuição. O nosso olhar sobre tudo isso também nos ajuda a perceber. Para mim a última descoberta tem sido o Brasil. O Brasil, em termos migratórios, até os anos 60 cresceu muito. Depois parou dos anos 60 até agora. Onde não aconteceu nada de novo, as pessoas começaram a misturar-se. Mas ainda hoje quando vou a São Paulo ainda ouço falar coreano na rua, eu fico assim “Estranho, mas essas pessoas chegaram quando?”, “Chegaram nos anos 50.” “E ainda falam coreano?” “Sim,

entre eles”.

L.: Meus avós só falam japonês.

PG: Isso, e é muito interessante, né. Porque eles já não falam japonês, eles já falam seguramente um crioulo. Japonês com outras coisas. Mas é muito interessante porque depois quando os japoneses começaram a regressar ao Japão, os descendentes de japoneses. Os japoneses os hierarquizou e deu-lhes nomes diferentes, e hoje os brasileiros são a terceira (maior) comunidade no Japão. Que na verdade não são bem brasileiros, são dependentes de japoneses. A seguir aos chineses e aos coreanos. Pois é muito interessante que a primeira comunidade venha dali do lado, a segunda comunidade venha dali do lado e a terceira comunidade venha do outro lado do mundo.

L: E a maior comunidade japonesa (fora do Japão) é no Brasil, né.

PG: Isso. Que também já não são japoneses. Já são outra coisa. Mas é interessante perceber o que os brasileiros hoje, descendente de japoneses, levam para o Japão. E o que é que os japoneses, 100 anos para cá, trouxeram para o Brasil. Bem, na verdade amobs fizeram seus caminhos, trouxeram ideias, comidas, músicas, formas de estar, nomes de família e de repente, esse movimento que parecia (definitivo). Os japoneses saíram do Japão, migraram ao Brasil e “Acabou, não vamos voltar”. Na verdade eles não voltaram, voltaram os netos, para outras cidades, provavelmente, fazendo outras coisas, com outras culturas. Provavelmente, comendo churrasco no Brasil agora. O que é muito interessante. Eu sei muito pouco sobre o Japão. Primeiro porque é uma cultura muito rica para aprendermos assim (superficialmente). Percebemos a complexidade e, de alguma forma, recuamos. Mas sei que as nossas relações com o Japão são seculares. E quando nos descobrimos uns aos outros... Gosto da ideia da influência da cozinha portuguesa na cozinha japonesa.

L: Tem isso?

PG: Sabe o tempura? O tempura nasceu aqui. O tempura que é hoje um clássico da gastronomia japonesa, é na verdade um produto daqui, que foi para lá e depois foi obviamente adaptado e modificado. E depois há, entre Coimbra e o Japão há uma relação muito forte. Os primeiros jesuítas que foram para o Japão, eram professores aqui na universidade. Então trouxeram muitas espécies nessa altura. Porque o que nós fazemos quando chegamos a um sítio é recolhermos o máximo daquilo que é diferente. O embaixador japonês veio visitar a cidade de Coimbra e perguntou

“O que existe sobre o Japão?” E alguém descobriu um mapa do início do século XVI, do Japão, que é uma peça única, que estava aí num tubo, num sítio qualquer. E quando o embaixador viu aquilo ficou deslumbrado. “Nós nem sequer sabíamos que isso existia.” “E nós também não”. Agora há um equipe a estudar e a tentar perceber quem foi que trouxe e porque. Há aqui vínculos muito interessantes. Vão desde a gastronomia às palavras. As palavras que nós partilhamos. A mistura que isso faz em nós e depois, quando os portugueses foram para o Brasil e se encontraram com os japoneses que viviam no Brasil seguramente que viram outras coisas. E até geneticamente, porque hoje devem haver muitos japoneses e japonesas casados com portugueses e que hoje são uma mistura dessas coisas todas. As migrações têm isso de bom. E, às vezes, é muito estético. Quando vemos algumas das modelos mais bonitas do mundo, percebemos que elas são fusões. O que aconteceu ali é a genética que se misturou e deu essas formas, que não existiam se certas pessoas não tivessem migrado e não tivessem se encontrado. Nos outros campos é igual. Na literatura há coisas magníficas. Já li alguns autores japoneses, que são difíceis para nós, porque é um outro contexto. Temos que o perceber. Por exemplo eu gosto de rugby. Houve agora um campeonato mundial de rugby. Então chegavam muitas notícias sobre o Japão. Como é que o Japão organizou o campeonato, como é que as cidades receberam, e é uma descoberta, percebermos tudo o que está a acontecer nesse nosso tempo. Porque o Japão estranhamente é muito pouco conhecido no ocidente. Quantos artistas japoneses nós conhecemos? Alguns. Mas num país gigante. Se calhar conhecemos mais Belgas, ou Holandeses, que têm um décimo da população do Japão. Não porque não cheguem cá, mas se calhar, porque nós os compreendemos menos bem. Portanto não os destacamos. Os que conhecemos, gostamos. Alguns são estranhamente desafiantes. Eu acho que você sente isso aqui, vivendo em várias culturas, não é. Agora já é a sua terceira cultura, pelo menos.

L: Sim

PG: Tens esses choques todos, né. Falar com a avó, falar com os amigos no Brasil, amigos daqui. Aposto que tem os grupos do whatsapp em várias línguas.

L: Sim, é verdade.

PG: Porque há pessoas que não falam uma. Isso também é migrar, né. Passar de um sítio para outro. Não quero lhe prender mais, mas se precisar de alguma coisa, um comentário.... trabalhar não. Isso não consigo, porque isso é o seu. Mas se tiver alguma vontade, diga.

L: Obrigada.

PG: E hoje aproveite um pouquinho para me dedicar à bienal.

L: Sim, eu ja vim a Bienal de Coimbra a dois anos atras. Fui muito surpreendida positivamente.

PG: Eu acho que ainda não demos muita importância a isso, mas o lado mais interessante da Universidade de Coimbra nos últimos 20 anos foi a chegada das artes plásticas. Há um programa de doutoramento aqui muito interessante. Talvez nessa altura o mais interessante do país. E isso (a bienal) já é o resultado desse programa de doutoramento. Porque já há uma massa crítica capaz de pensar os limites da arte atual, enquadrá-la numa cidade muito monumental, como Coimbra, porque Coimbra é uma cidade com dois mil anos de história, e você vai ver quando percorrer a cidade, que há resquícios romanos e de outras civilizações. Há muitos espaços que até estão visíveis. A nossa Sé nova tem 400 anos. E essa é a nova, porque a outra tem mais de mil. Portanto, meter a arte contemporânea no meio desses espaços, gera um conflito interessante. Também nos desafia muitas vezes porque a obra está construída in place, ela muitas vezes foi construída para aquele espaço. E isso é tudo é muito giro, para além de descobrirmos a cidade.

L: É, eu vou caminhar aí. Muito obrigada.

PG: Obrigado.

