

Visualidades, espaços e janelas:

Significando elementos e
compartilhando significados
antes e durante a pandemia

Renan Battisti Archer ¹

¹ Renan Battisti Archer

Formado em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal do Paraná, tem experiência como arte-educador, curador, instrutor de cursos e viabilizador de projetos culturais. Participou de programas de iniciação científica (PIBIC) e iniciação à docência (PID), com foco no campo da história e crítica da arte.

Contato: renan.archer@gmail.com

Resumo: Este texto traz reflexões impulsionadas pelo olhar sobre a produção de arte na pandemia da COVID-19. Trata-se de um exercício do perceber e do pensar realizado pelo autor, buscando analisar referências do passado e experiências do presente com intuito de alimentar o entendimento sobre as formas de manifestação da arte em tempos de isolamento social. Um apanhado de referências foram levantadas para discutir a construção de visualidades, a ocupação dos espaços e as dimensões contextuais da produção artística ao longo de diversos momentos da história da arte. Um foco especial é atribuído à significação de elementos específicos da vida cotidiana urbana - como a janela -, prática também conduzida em diversos momentos da tradição visual. Com este texto, escrito sem grandes pretensões a não ser o debate de ideias, espera-se contribuir na tarefa de fomentar diálogos sobre a massiva e heterogênea produção artística que alimenta nosso tempo.

Palavras-chaves: Visualidade; Espaços da Arte; Pandemia; Isolamento Social; Janela.

Uma reflexão sobre construções de visualidade

¹ Benjamin fala sobre “valor de culto” e “valor de exposição”. O primeiro é associado às obras com valores relativamente mágicos e ritualísticos atribuídos, e o segundo àquelas pensadas para sua recepção pública.

Em seu texto clássico “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin escreveu que era possível apresentar a história da arte a partir de duas “polaridades na própria obra de arte” (BENJAMIN, 2019, p. 63), duas qualidades contrastantes: a obra pensada como objeto de exposição ou como de ocultação¹. A reflexão não se refere apenas a uma análise possível que divide a produção artística entre aquelas expostas ou não. A ideia era pensar também que tipo de artifícios, ferramentas e metodologias foram aplicadas ao longo do tempo para conceber obras de arte em sintonia com as diferentes condições de visualização.

É possível pensar aqui em diferentes episódios e fatores que implicam na vida visível das obras, determinam o que apresentam e como o fazem. A codificação e simbologia milenar nas representações da arte cristã, que guiavam o desenho do artesão ou do mestre, implicava diretamente no reconhecimento daquela obra enquanto ícone religioso e sua consequente exposição – os estudos de Aby Warburg sobre as “*fórmulas verdadeiramente antigas da expressão corporal ou espiritual*” (KAMINSKI, 2018, p. 130-131) se debruçaram extensivamente sobre isso. Já a condição dos trípticos como condição de obras que poderiam ser abertas em dias de missas e eventos relevantes, e fechadas enquanto as igrejas estavam vazias, também mostra uma atribuição relativamente mágica da visualização da imagem (BELL, 2007, p. 157). Para Hegel, quando essa produção imagética religiosa passou a se preocupar com “*imagens belas*”, foi gradativamente perdendo sua função ritualística, passando a ser uma produção para o homem, um “*entorpecimento da alma desprovido de espírito*” (HEGEL, 1837, p. 414 apud BENJAMIN, 2019, p. 64). A pintura do coro da Igreja Santa Maria presso San Satiro por Bramante e o uso do *trompe-l’oeil* na criação de uma espécie de parede falsa aponta, sob certo ângulo, para um triunfo do pincel sobre as técnicas construtivas; sob outro, a ilusão visual, o ápice da técnica pictórica, sobrepondo e compondo o espaço físico do sagrado. A “*Madona Sistina*” (1512) de Rafael Sanzio, emblema da Alta Renascença, por sua vez, exhibe em sua composição cortinas verdes que parecem, literalmente, querer dividir a presença do plano material do espectador e o espiritual, da Virgem. É a figuração que estimula o espírito.

Não tratamos aqui de tentar traçar qualquer histórico dos artifícios da visualidade, mas antes apontar alguns referenciais que indicam, na tradição artística ocidental, que a necessidade de exhibir, indicar e compor visualmente trata-se de uma negociação de variados fatores: do repertório de quem produz às condições (cognitivas, referenciais, sociais, técnicas) de quem vê.

Muitas questões efetivamente filosóficas da prática visual e a relação com o seu entorno emergem das experiências do Renascimento italiano. Poucos anos depois da comprovação da perspectiva de Brunneleschi, o arquiteto e teórico Leon Battista Alberti escreve o seu *“Da Pintura”*, em 1435, sendo o primeiro compilado dedicado a tratar da prática da pintura e os campos do conhecimento e espírito com os quais se relaciona (KOSSOVITCH apud ALBERTI, 1999, p. 4). Para sustentar suas ideias, Alberti se dedicou a construir uma base de conhecimento empírico de como a visão funciona. O tratado é dividido em três livros que, numa combinação entre *“geometria e retórica (e poética)”*, abordam respectivamente *“os rudimentos, a pintura e o pintor”* (KOSSOVITCH apud ALBERTI, 1999, p. 10-12). No primeiro livro, Alberti expõe como a imagem é produzida no olho através da pirâmide ou *“triângulo visual”* (ALBERTI, 1999, p. 81), isto é, o campo criado entre o olho e aquilo que se vê. Cada superfície tocada pelo olhar cria sua pirâmide, o que resulta então na criação de inúmeras pirâmides dentro de um mesmo campo de visão. É a consagração da perspectiva de Brunneleschi, elevada a uma nova reflexão, pois percebe que uma bidimensionalidade construída por linhas planas requer, por sua vez, a junção de diversos planos na construção de uma visualidade coesa aos planos geométricos. A pirâmide albertiana é, por sua vez, formada por três tipos de raios: os extrínsecos, os médios e o raio cêntrico. Não vale a pena nos demorarmos em descrever os raios, basta dizer que eles compreendem respectivamente os contornos, as cores e, por fim, a organização central de uma composição visual.

A superfície de uma pintura, segundo a teoria albertiana, é a intersecção traçada arbitrariamente pelo artista da pirâmide visual construída entre seu olho e o que se vê. Quando pinta, ele deve interseccionar a sua pirâmide e perceber com os raios se comportam: basicamente, o quadro é como a fatia da visão do criador a

Sobre os espaços públicos da arte

partir de um ponto de vista escolhido, “como se essa superfície fosse vidro translúcido e atravessasse a pirâmide visual a uma certa distância, com determinadas luzes e determinada posição de centro no espaço e nos seus lugares.” (ALBERTI, 1999, p. 87). Esse vidro translúcido é componente elementar da janela albertiana, este elemento simbólico e filosófico que estrutura boa parte da tradição pictórica do Renascimento e conseqüentemente do academicismo, percebendo-se sua influência até meados do século XIX. A janela de Alberti foi metáfora máxima da essência da pintura enquanto imagem que imagina e representa o mundo exterior a partir da técnica do artista.

A associação entre o campo de visão traduzido e construído pelo artista e um elemento arquitetônico, *a janela*, ganha uma carga simbólica considerando a interdependência das disciplinas que organizam espaços, seja o da cidade ou da bidimensionalidade. Para o historiador Giulio Carlo Argan, a partir do século XV desenvolveu-se um conceito da cidade como um espaço planejado, como uma “*soma de componentes*” que, juntos, poderiam representar uma cidade “*ideal*” (ARGAN, 2005, p. 73). As construções idealizadas da cidade renascentista, seus espaços públicos e privados exibem uma “*mistura díspar*” (BLOOMFIELD, 2012, p. 51) de intenções e idealizações, carregadas não apenas pelos diferentes arquitetos-artistas mas pelos grupos sociais representados nas construções – os senhores da cidade. Ao mesmo tempo, tais elementos buscam organizar o espaço, como fazem os monumentos públicos renascentistas que procuravam “*atrair e delinear, por meio de determinadas perspectivas, o olhar do habitante da cidade.*” (BLOOMFIELD, 2012, p. 51). De toda forma, Argan defende ainda a situação da cidade como produto artístico e seus espaços como habitados por imaginação e idealização. Isso é válido não apenas para a cidade renascentista, mas também as de outras épocas históricas e civilizações. A arte, em suma, é componente na formulação da cidade por ser necessidade de quem nela vive: “*O que a produz [a arte] é a necessidade, para quem vive e*

opera no espaço, de representar para si de forma autêntica ou distorcida a situação espacial em que opera” (ARGAN, 2005, p. 42). Assim, a produção artística que acontece na cidade, em seus mais diversos formatos de visualização e ocupação de espaços, agrega ao grande corpo de referências imagéticas que dialogam com o ambiente urbano e suas condições de vivência; alimenta um vocabulário de experiências, traduzidas em visualidade, compreensível entre aqueles que convivem nos espaços. Afinal, o artista é também um habitante.

Quem dialoga com Argan é o filósofo Henri Lefebvre (2006), mais precisamente através do conceito de “produção de espaço” do autor francês. Ele traz uma reflexão que, basicamente, se refere a como a humanidade percebe, concebe e vive o espaço. Dessa forma, estes espaços ocupados da atividade humana são produzidos na relação dialética entre três categorias: a “prática espacial”, as “representações do espaço” e os “espaços de representação”. É nessa última forma de produção do espaço que constroem-se os espaços da intervenção criativa e artística, a vivência simbólica e crítica do lugar, onde “*a imaginação tenta modificar e apropriar*” (LEFEBVRE, 2006, p. 40). Estes “espaços de representação”, por sua vez, dialogam com outras formas de construir e organizar os lugares, a exemplo das disciplinas tradicionais da arquitetura e do urbanismo (componentes da noção de “representações do espaço”). Assim como Argan, Lefebvre defende que estas noções, inclusive a presença da produção artística como parte da produção do espaço, não se referem apenas a épocas específicas, mas atravessam tempos em sociedades (LEFEBVRE, 2006, p. 32). Por fim, vale dizer que os “espaços de representação”, onde atua a criatividade, também não são apenas aqueles exclusivos (museus e galerias de arte, por exemplo), mas também aqueles de outro domínio que são apropriados pelas práticas artísticas: qualquer lugar em que existe arte.

Até aqui, podemos refletir sobre como os artifícios e elementos simbólicos da visualidade não são existem isolados dos espaços e situações que a arte habita, muito menos independem da realidade cotidiana ou são inteligíveis exclusivamente a um único grupo. Ao mesmo tempo, essa produção visual é levada para os espaços, influenciando na forma de presenciar, planejar e representar, como foi o caso dos monumentos renascentistas já comentado. Mas,

As infiltrações da vida na arte e seus lugares

historicamente, a pulverização da arte no universo da convivência e habitação dos espaços foi e é expressa de variadas maneiras. Pouco a pouco, ela penetrou as barreiras da vida

A modernidade, com mais ímpeto que épocas anteriores, aproximou aos poucos a prática artística da vivência em espaços, atribuindo interesse a determinados elementos do cotidiano visual, representativos de seu próprio tempo. O poeta Charles Baudelaire foi um dos que primeiramente reconheceu a modernidade como uma “*experiência estética, indissociável da atualidade da vida nas grandes cidades*” (LOURENÇO, 2006, p. 17). Baudelaire lançou um olhar para aqueles que habitavam seu presente, percebendo os diferentes tipos urbanos, também expressões da visualidade moderna. Existe aí, por exemplo, a figura do *flâneur*, aquele vive em transição entre multidões, lugares e momentos; o passageiro, sempre transitório. Outra figura baudelariana é o *dandy*, aquele para quem a máxima preocupação é si mesmo, que “*não tem outra profissão que não seja a elegância – terá sempre, em todos os tempos, uma aparência distinta, totalmente à parte*” (BAUDELAIRE, 2006, p. 303). A primeira visita-excursão dadaísta da década de 1920, espécie de performance sem a intenção de ser, lança também uma percepção estética do espaço e da ação em si. A ação consistiu no simples deslocamento à uma localização banal (a igreja de Saint-Julien-le-Pauvre, em Paris). Alinhada com a noção dadaísta de produção de “anti-arte”, a experiência também anunciava a busca física, no âmbito artístico, pelo movimento - ultrapassando a mera representação, típica das vanguardas modernistas - (BLOOMFIELD, 2012, p. 75). Mais do que isso, a visita-excursão apontou para uma aproximação inicial entre o real e a prática artística, o interesse estético pelo vivido, um “*entendimento da vida se sobrepondo à arte*” (BLOOMFIELD, 2012, p. 80).

Ainda sim, uma verdadeira incorporação sistemática do cotidiano na produção dos artistas – e a quebra com a rigidez dos espaços da arte - tenha vindo com aquilo que chamamos de arte contemporânea. O minimalismo, a *land art* e a *performance art*, por

exemplo, com sua busca por uma integração com os espaços, borram as fronteiras dos universos artístico e vivido: na verdade, eles se tornaram um só. Há um cruzamento de disciplinas bastante rico, que vislumbra diferentes universos na prática e na temática. Como já bem definiu Rosalind Krauss (2008, p. 132), a escultura no campo ampliado surge das relações praticamente infinitas com a paisagem e a arquitetura. A crítica greenbergiana, como a de Michael Fried e a crítica negativa ao caráter “teatral” (ARCHER, 2012, p. 58) do minimalismo, comprovam na verdade o rompimento das barreiras entre as linguagens artísticas – para críticos como Fried, estas “barreiras” eram necessárias para garantir a autossuficiência da obra (ARCHER, 2012, p. 58). A pop art, por sua vez no plano bidimensional, promove a aproximação com um imaginário visual do cotidiano, do massivo e do banal, num contraponto abrupto com a relativa anestesia abstrata que a precedeu – ao menos na produção estado-unidense. Para Michael Archer, para quem a Pop Art e o Minimalismo como movimentos precursores da arte contemporânea, eles demonstraram que “o significado de uma obra de arte não estava necessariamente contido nela, mas às vezes emergia do contexto em que ela existia. Tal contexto era tanto social e político quanto formal” (ARCHER, 2012, p. 10).

A riqueza de uma prática fragmentada, plural e contextualizada é a possibilidade de usar um arcabouço visual e conceitual relativamente universal (como são alguns movimentos artísticos na contemporaneidade), mas produzir de forma absolutamente específica. Cildo Meirelles e sua “Inserções em Circuitos Ideológicos – Projeto Coca-Cola” (1970), por exemplo, trabalha o imaginário do consumo massivo e da circulação descontrolada de mercadorias a partir uma perspectiva da realidade brasileira: a interferência estrangeira em assuntos internos, a dependência econômica crônica em relação aos estado-unidenses e a recorrência aos materiais improvisados – uma grande amostra, como aponta Freitas (2013, p. 85), de uma “arte de guerrilha”. Mesmo a crise, o trágico e o inconciliável encontram sua maneira de, através dos artifícios da visualidade, unir o universo artístico ao do cotidiano. É como no caso da “Lindonéia – A Gioconda do subúrbio” (1966), de Rubens Gerchman, que toma como referência o nome da Gioconda, ícone eternizado por Da Vinci na “Mona Lisa”, e atravessa-o com elementos visuais kitsch e o universo

2020, isolamentos, compartilhamentos e janelas

da fotonovela (MORAIS, 1975). Na obra de Gerchman, um retrato bruto, que lembra o de uma matéria de jornal, estampa o rosto da dita Lindonéia. Vê-se as manchas nos olhos e lábios de Lindonéia, que nos remete também ao triste universo da violência doméstica. Tudo isso sustenta um universo rico de possibilidades trágicas que selaram o destino de uma moça que, mesmo se fictícia, é a “*síntese de muitas tragédias anônimas*” (MORAIS, 1975).

2020 foi e está sendo um ano de tragédia compartilhada, tendo no palco dos acontecimentos uma pandemia amplamente mortal. O isolamento social, necessário para enfrentar a crise de saúde pública, afetou todas as áreas de nossas vidas. No plano da arte e seus muitos espaços de ocorrência, um desafio gigantesco se pôs: quando as pessoas não podem circular, como a arte circula? Certamente, não da maneira tradicional, e a contemporaneidade tem ferramentas para lidar com isso.

Na esteira deste longo episódio trágico que se desenrola no mundo, coexistem a imensa liberdade criativa e as diversas ferramentas de propagação (aquelas dependentes da internet principalmente). No campo temático das produções, foi e é sustentada uma relativa unidade temática. Se a arte contemporânea depende da produção contextual, em que a leitura crítica das realidades localizadas tornou-se mesmo “*norma acadêmica e institucional*” (ARCHER, 2012, p. 154), assistimos neste momento a conexão íntima entre arte e vida a partir de um tema em comum, compartilhado universalmente: as dificuldades da pandemia. A visualidade particular, tônica do artista contemporâneo, foi vista em atividade e focando com frequência na batalha e anseio compartilhados. A partir das condições de fruição atuais, a temática da realidade social da pandemia, e seus efeitos embutidos nos trabalhos produzidos, encontrou formatos e ambientes para ser multiplicada com segurança: sites da internet, redes sociais, sacadas de prédios, janelas, empenas cegas, espaços públicos abertos, o próprio céu. Mesmo em instrumentos mais tradicionais, como os museus, percebeu-se uma postura que coincide com a realidade atual.

É curioso, e talvez paradoxal, que tamanha diversidade e possibilidades de produção e difusão artística, além de compartilhar seu dado temático, também ocorram (ou pelo germinem), em sua maioria, em um local extremamente privado: a casa. O lar, sob o qual ficamos fadados, tornou-se não só a fortaleza da integridade física, mas também da imaginação, da força criativa. O ambiente doméstico logo se transformou no bastião da liberdade produtiva, local onde a arte poderia fluir livremente; ser idealizada, produzida e, a partir dali, multiplicada e comunicada. O filósofo Gaston Bachelard já apontou esta qualidade da casa, de ser refúgio da mente que corre livre e segura:

Nessas condições, se nos perguntassem qual o benefício mais precioso

da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz. Só os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos. Ao devaneio pertencem valores que marcam o homem em sua profundidade. O devaneio tem mesmo um privilégio de autovalorização. Ele usufrui diretamente de seu ser. (BACHELARD, 1989, p. 201).

No momento da maior crise coletiva de nossas vidas, mesmo as mais íntimas reflexões, mensagens e anseios puderam ser compartilhados com todo o mundo e facilmente compreendidos. O refúgio do lar tornou-se o ponto de partida de práticas que, mesmo particulares, têm como base algo de universal: a experiência coletiva que cobre nossa existência.

Também um elemento específico das casas, pelo uso funcional e simbólico, é propício de ser explorado neste momento crítico: a janela. Não apenas como portal para recortes da paisagem, mas também alegoria da esperança, a janela ampliou os campos que tipicamente habita no imaginário cotidiano. Tornou-se um instrumento de comunicação, como nos inúmeros episódios em que foi usada como palco de protestos – na realidade brasileira, os “panelaços” ganharam força -, e de homenagem, como nas salvas de palmas em agradecimento aos profissionais da saúde. Foi lugar possível do entretenimento e lazer compartilhado, como na icônica cantoria de “*Bella Ciao*”, através das janelas dos residentes de diversas cidades da Europa, produzindo episódios bastante repercutidos nas redes sociais. Em Salvador, no Brasil, o projeto “Cine Janela” (@*cine.janela* no Instagram), idealizado por Chicco Assis, Jamile Coelho e Cíntia Maria, levaram dezenas de conteúdos audiovisuais para o bairro do

Dois de Julho na capital bahiana. Projeções como as do coletivo “Projetemos” (@projetemos, no Instagram) ocuparam paredes de edifícios em grandes centros e, através das janelas dos habitantes, puderem ser lidas mensagens de esperança, de alerta ou conscientização. Também algumas instituições oficiais, como as secretarias de cultura municipais, perceberam esse caráter multiplicador e alegórico das janelas, como dão exemplos os editais públicos “Janelas de São Paulo”, de São Paulo, o “Arte na Janela”, de Itu, entre outros que premiaram e incentivaram manifestações artísticas realizadas em janelas e mantém acesa as menções simbólicas.

Já em março de 2020, Pietro de Biase escreveu para a revista *Desvio* sobre a carga simbólica da figura da janela em pedaços da história da arte ocidental, e sobre como “durante esse período de reclusão, as janelas, pouco a pouco, voltam ganhar destaque” (DE BIASE, 2020). Resgatando artistas como Murillo, do barroco espanhol, Caspar David Friedrich, do romantismo alemão e o norte-americano Edward Hopper, aponta para o uso do elemento da janela em composições pictóricas que aludem à solidão e ao isolamento. Há mesmo inúmeros exemplos deste elemento como indispensável em composições que aludem à introspecção em ambientes domésticos, como uma espécie de antítese da liberdade do mundo exterior. “Cada espaço confinado abrange o anterior, contribuindo para um continuum visual, ao reforçar a metáfora do aprisionamento e o sentimento de solidão (...)” (DE BIASE, 2020). Contudo, em tempos de isolamento social necessário, como é o momento atual, as janelas de alguma forma perderam tal carga de reforço da solidão, para se transformarem em instrumentos de comunicação, tanto funcional quanto simbólica. Neste sentido, além do que já foi exposto aqui, vale citar ainda duas experiências, uma internacional e outra brasileira.

O artista espanhol Pejac, com seu projeto “#StayArtHome-Pejac”, fez um simples convite ao mundo através da rede social Instagram para reimaginar paisagens vistas através de suas janelas. A ideia era cada participante, de sua casa/janela, realizar um desenho que pudesse ser colado no vidro transparente e que interagisse visualmente com a paisagem da cidade vista à distância. Cada desenhista fotografou seu desenho despretenso e postou na rede social, utilizando a *hashtag* do projeto para que fosse identificada

sua participação. Foram centenas de participantes, de diversos países. Uma união virtual entre imaginações manifestadas em janelas distantes entre si, e que nunca se encontrarão fisicamente, mas que neste universo podem se conectar. As interações podem ser acessadas pesquisando o nome do projeto no campo de tags da rede social Instagram.

O coletivo brasileiro Grupo em Cadeia lançou em julho seu projeto “Sou visto enquanto vejo onde não estou”, que também uniu imagens de janelas de origens distintas. Através de uma chamada aberta em suas redes sociais, o grupo formado por Barbara Haro, Isabela Picheth, Luiz Gustavo Moreira, Luiza Urban, Priscilla Durigan e Yasmin Kozak convidou o público a enviar registros de suas janelas de casa. As dezenas de fotografias, depois, se transformaram num trabalho virtual, um ambiente digital interativo de composição inspirada na estrutura do panóptico de Bentham, o emblemático projeto de penitenciária em que do centro é possível vigiar tudo. Nesse sentido, as janelas anônimas que compõem o projeto do Grupo em Cadeia logo nos convidam a pensar como, por detrás de nossas próprias janelas, parecemos presos, confinados no único ambiente que nos é possível. Ao mesmo tempo, a tônica da ação visa ser mais positiva, vendo a janela como uma espécie de farol, um bastião da esperança:

A vida, então, acontece, diante e por detrás da janela. Esta é um ponto de conexão entre esses dois lados. Ao abirmos este acesso, permitimos que parte do mundo de lá (exterior) entre em contato com o mundo de cá (interior) e vice-versa. É como um portal que, mesmo pequeno demais para ser atravessado, nos dá esperança de que existe algo para além de nossa realidade (...) (GRUPO EM CADEIA, 2020).

Do panóptico de paisagens distintas, então, surgem a oportunidade de conhecer um relance do mundo do outro, o lugar por onde este outro se debruça para contemplar a “vida lá fora” do qual é privado. Participam do projeto janelas do Brasil, Suíça, Inglaterra, França, Alemanha e Noruega.

Georg Simmel, que muito escreveu sobre as condições de habitação e socialização nas metrópoles modernas, via como inerente ao espírito o humano a significação filosófica e simbólica de elementos práticos da paisagem e do cotidiano. A paisagem, para Simmel, não é apenas um acumulado de elementos materiais, mas

também uma “*formação espiritual*”, no sentido de que não é dissociada da presença humana subjetiva: “*Ela só vive pela força unificante da alma, como uma mistura estreita entre o dado empírico e a nossa criatividade, mistura esta que não poderia traduzir nenhuma comparação mecânica*”. (SIMMEL, 2009, apud BLOOMFIELD, 2012, p. 34). Com isso, os elementos que compõem a paisagem também têm sua significação a partir da vivência, que extrapola os limites da materialidade e funcionalidade. As pontes, por exemplo, não são apenas feitos de arquitetura/engenharia, mas por interligarem os afastamentos, “*são elementos que superam o distanciamento filosófico e material, como uma condição geográfica; eles criam “ambientes”*”. (BLOOMFIELD, 2012, p. 33).

Entre todas as cargas simbólicas que o elemento da janela carregou ao longo dos tempos, parece ter sido na “*arte da pandemia*” que ela passou pelo seu maior teste. No momento em que a produção artística desfruta de tamanha liberdade (nos mais variados sentidos da palavra), em que habita inúmeros espaços e dispõe de eficientes ferramentas de propagação visual, a janela ganhou a tarefa de sustentar a frustração e os anseios do isolamento. É a moldura por onde se olha para contemplar aquilo que está no passado e aguarda-se no futuro; é o quadro por onde se contempla o medo do que está lá fora. Através do vidro, contemplam-se inúmeras possibilidades, tão ricas porque são sustentadas pela terra que já é conhecida, mas está em suspensão e faz falta. Independente do sentimento que possui o vigilante por trás da janela, é este elemento que o separa do mundo e por onde ele imagina o “*lá fora*”, no tempo e no espaço. Para Alberti, o vidro translúcido da janela era o que separava o representante e o representado, o criador e o mundo visível que procurava possuir, e assim constituía a obra; uma forma de manifestar o intangível. Em tempos pandêmicos, quando a arte não cria barreiras entre si e a vida e propriamente se transforma em experiências vividas, a janela carrega a função de possibilitar encontros. É a ponte possível entre os mundos da imaginação, no seio do lar, e aquele que antes era palpável, mas hoje é acessível apenas em memórias e desejos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Leon Batista. **Da Pintura**. Trad. Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da UNICAMP, 1999.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2012.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BACHELARD, GASTON. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAUDELAIRE, Charles. **O Pintor da Vida Moderna: IX O Dandy**. In: LOURENÇO, José Fazenda (org.). *A Invenção da Modernidade*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006, p. 303-306.

BELL, Julian. **Espelho do Mundo: uma nova história da arte**. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

BENJAMIN, WALTER. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2019.

BLOOMFIELD, Tania. **O espaço urbano vivido, percorrido e produzido por práticas artísticas contemporâneas, na cidade de Curitiba.** 2012. Tese (Doutorado em Geografia) – Setor de Ciências da Terra, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.

DE ASSIS, Tatiane. **São Paulo destina 10 milhões para espetáculos nas janelas de prédios.** Veja SP. Disponível em: <<https://veja.sp.abril.com.br/blog/arte-ao-redor/janelas-de-sp-edital-prefeitura/>>. Acesso em: 28 nov. 2020.

DE BIASE, P. **A Estética da Solidão – Janelas (parte um).** Revista Desvio. Disponível em: <<https://revistadesvio.com/2020/03/26/a-estetica-da-solidao-janelas-parte-um/>>. Acesso em: 29 nov. 2020.

FERRAS, M. G. **Projeções luminosas se espalham pelo país como armas de luta e conscientização.** Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/arte/cidade/projetemos-isolamento-social-coronavirus/>>. Acesso em: 28 nov. 2020.

FREITAS, Artur. **Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil / Artur Freitas – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.**

GRUPO EM CADEIA. **Sou visto enquanto vejo onde não estou.** Grupo em Cadeia. Disponível em: <<https://grupoemcadeia.wixsite.com/projeto-svevone>>. Acesso em: 26 nov. 2020.

GZH. **Em quarentena, italianos cantam “Bella Ciao” e outras músicas nas janelas de suas casas.** Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/saude/noticia/2020/03/em-quarentena-italianos-cantam-bella-ciao-e-outras-musicas-nas-janelas-de-suas-casas-ck7qw9qq504i601pqvfxk54ak.html>>. Acesso em: 29 nov. 2020.

KAMINSKI, Rosane. **Emoção e violência em Ressureição** (Arthur Omar, 1988). In: MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M. (orgs.). **O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais.** São Paulo: Intermeios, 2018.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado.** Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, ano 15, n. 38, p. 128-137, 2008.

LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço.** Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4 e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000), 2006.

LOURENÇO, J. F. (org.). **A Invenção da Modernidade.** Lisboa, Portugal: Relógio D'Água Editores, 2006.

MORAIS, F. **Gerchman: antropófago, autofágico.** Instituto Rubens Gerchman. Disponível em: <http://www.institutorubensgerchman.org.br/textos_criticos.html>. Acesso em: 28 nov. 2020.

#StayArtHomePejac, **o movimento que quer mudar o que vemos pela janela.** Público. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2020/04/17/p3/noticia/stayarthomepejac-movimento-quer-mudar-vemos-janela-1912590>>. Acesso em: 28 nov. 2020.

PAIVA, V. **Cine Janela: artistas de Salvador se juntam para exibir filmes nas paredes de prédios.** Hypeness. Disponível em: <<https://www.hypeness.com.br/2020/04/cine-janela-artistas-de-salvador-se-juntam-para-exibir-filmes-nas-paredes-de-predios/>>. Acesso em: 27 nov. 2020.

ROEDEL, A. **Prefeitura de Itu promove mostra virtual livre de artes durante isolamento social.** Jornal Periscópio. Disponível em: <<http://jornalperiscopio.com.br/site/prefeitura-de-itu-promove-mostra-virtual-livre-de-artes-durante-isolamento-social/>>. Acesso em: 28 nov. 2020.