

BENJAMIN VAI À PRAIA

Clayton Rodrigo da Fonsêca Marinho¹

RESUMO

Desde 2012 ocorre na cidade do Natal, promovido pela Casa da Ribeira, o ArtePraia, um concurso artístico que visa intervenções artísticas efêmeras nas praias da cidade. Ao longo desse período, as propostas versaram sobre, ora apropriação do olhar do frequentador e a modificação a partir de uma interferência estética, ora sobre a apropriação dos elementos da praia com o intuito a uma nova organização. Concebe-se, talvez, a partir dessas propostas a busca de uma “consciência” sobre o *lugar* da arte, sobre a participação do espectador e sobre a função da arte na contemporaneidade. Partindo do conceito de aura, ou melhor do diagnóstico do desaparecimento da aura na modernidade, proposta por Benjamin, tendo como parâmetro uma distância que se faz próxima, ou toda uma concepção de mundo que aparece como ruína, signo da modernidade, faremos uma leitura da relação dessas obras, inserindo-as num debate contemporâneo sobre o papel da arte, visto que elas, analogamente às “obras auráticas”, aparecem num lugar determinado e só possui seu sentido aí, mas de outra forma que não a antiga. Talvez, até irônica, paródica. Ao diagnosticar o desaparecimento da aura, Benjamin estava já propondo uma nova relação com a arte, enveredando pela politização da estética, lembrando que, para isso, mas do que comparações sobre as diferentes formas artísticas, modelo ainda em voga para acusar a arte contemporânea, definir o que é essa nova forma artística que se nos apresenta hodiernamente, significaria identificar os seus próprios parâmetros ao fazer a análise dessas obras imanentemente.

Palavras-chave: ArtePraia. Walter Benjamin. Aura. Arte Contemporânea.

ABSTRACT

Since 2012 takes place in the city of Natal, sponsored by Casa da Ribeira, the ArtePraia, an art contest aimed ephemeral artistic interventions in the city's beaches. Throughout this period, proposals were about, why appropriation of look goer and the modification starting from an aesthetic interference, or over ownership of Beach elements in order to a new organization. Is conceived, perhaps, to these proposals from the search for a "consciousness" about the place of art, on the participation of the viewer and the function of art in contemporary times. Based on the concept of aura, or better diagnosis of the disappearance of aura in modernity, proposed by Benjamin, and its parameter a distance that is done next, or an entire world view that appears as a ruin, sign of modernity, we will reading relationship of these works, placing them in a contemporary debate about the role of art, since they, similarly to "auráticas works," appear in a particular place and only has your sense there, but otherwise than the former. Perhaps even ironic, parodic. When diagnosing the disappearance of aura, Benjamin was already proposing a new relationship with art, embarking the politicization of aesthetics, remembering that, for this, but the comparisons about different art forms, still in vogue model to acknowledge contemporary art, define what this new art form that is presented to us in our times, mean identify their own parameters to make the analysis of these works immanently.

Keywords: ArtePraia. Walter Benjamin. Aura. Contemporary Art.

¹ Mestrando em Filosofia pela UFOP; e-mail: clayton_marinho12@hotmail.com.

I.

O ArtePraia é uma proposta da Casa da Ribeira com o intuito de apropriar-se daquilo que Natal tem em abundância e que se interliga intrinsecamente à sua imagem: as praias. Através de editais, o ArtePraia seleciona artistas de todo o Brasil, que lhe apresentem propostas de intervenção urbana efêmera. Cada proposta é realizada em uma praia diferente: Praia do Forte, Meio, Ponta Negra, Redinha, além (na edição do ano de 2014) do Rio Potengi. Esse é o mote que liga as obras e seus artistas. Ocorrendo desde 2012 (9 a 11 de dezembro), a cada edição o número de inscritos aumenta, o que demonstra a visibilidade e sucesso da proposta. Além do processo de seleção, a comissão sempre convida um artista ou grupo para participar. A edição de 2012 contou com sete intervenções de quatro artistas e dos coletivos; a de 2013 (10 a 12 de maio) contou com cinco intervenções de seis artistas, e; a mais recente, seis intervenções de quatro artistas e dois coletivos. O intuito deste trabalho é tecer uma crítica às edições do ArtePraia. Tecer, no sentido de construir uma “imagem” reflexiva das obras, usando os movimentos da própria tessitura – vai e volta –, trança linhas que aparecem paralelas, interrompe para substituir por outra linha, deixa fiapos soltos. Como ponto inicial, escolhemos a filosofia benjaminiana, no sentido de que, votado à obra de arte como forma de leitura em miniatura do mundo, essa tessitura poderá proporcionar algum conhecimento sobre a produção da arte contemporânea, já que ele não esquece da sua formação coisal, ou seja, de tudo que a compõe material e historicamente (do comentário), e nem abre mão da possibilidade de enveredar pelo seu teor de verdade, pela chama que anima o seu interior, sem o desejo de destruí-la.

II.

De todas as obras apresentadas, a proposta de Lúcia Koch é a que menos tem relação com o ambiente. A criação de uma paisagem que problematiza as mudanças “efetivas e afetivas” da luz poderia ser empregado em qualquer ambiente, não necessariamente a praia. A sua ligação dá-se com uma modificação do espaço, de sua forma perceptiva, mas de forma hermenêutica do que intervencionista. A obra questiona-se a si mesma, ao interpelar o olhar do participante (não somente espectador). Aqui, portanto, o objeto concentra-se no olhar. O espaço participa na medida em coloca-se como espaço de profanação da obra de arte. É o espaço (a praia) que problematiza a obra, e não o contrário. E, ao fazer, isso, ela presentifica a intervenção da mão do artista, que escolhe. O olho e a mão são os elementos de intervenção

da obra. Sua artificialidade aparece como a natureza própria da arte contemporânea, que conjuga numa nova zona de reflexão, que não recai nem na obra, nem no lugar, nem no espectador, mas no olhar participante de quem vê, de quem sente. A existência da obra está no viver do participante. A outra, na mão do artista que escolhe o lugar de exposição da obra. Ao contrário do que se dá com as obras auráticas, e sua relação intrínseca com o ambiente, criando uma “atmosfera” mística, a obra de Koch profana essa relação, transformando-a numa relação contrária, dissociativa. O ambiente oprime e estranha-se ao objeto. Ele se aparte e se afasta, esvaziando qualquer intenção de proximidade. É um corte, uma ruptura na apreciação. O olhar precisa, assim, ser guiado, manipulado, tornando-se o resquício, como nas fotografias de rostos, do que poderia ser uma aura – talvez aí opere a “função” do tapete colocado, o qual reflete a luz, separada em suas cores, uma paródia das aureolas nas pinturas de Giotto. Como corpo estranho, não-idêntico, presente na paisagem da praia, a obra coloca-se como outro espaço, como um lugar em que se está dentro do espaço e ao mesmo tempo em outro lugar. A paródia da aura aparece aí, na medida em que profanando o místico, a obra mistifica-se perante o cotidiano. E o faz rompendo o tempo. Porque o tempo é a matéria de trabalho, formada pelas mãos e pelo material da obra, e conteúdo do olhar que o penetra, no momento em que deseja perceber a luz no tempo e à partir do tempo. Todavia, ao contrário das formas artísticas anteriores, a obra opera pela técnica, e é a técnica que permite essa forma de percepção – percepção do afeto. A técnica, contudo aqui, não é o elemento rítmico da obra. Ela é o seu fundamento compositivo, tal como as cores da paleta antes de serem postos na tela.

Isso não acontece, por exemplo, com “#morrodocareca”, intervenção de frases das redes sociais, projetadas no morro. A técnica é o ritmo da obra. A técnica é a pintura executada. E, ela opera nessa intervenção aquilo que a obra de Koch não faz: integra a técnica ao ambiente. Criam-se mutuamente, interferem-se, mesmo que superficialmente, na projeção das mensagens sem o contato direto com o morro. A criação é visual e virtual. E, no uso da técnica, tenta envolver a participação massiva, trazendo o que está longe para uma proximidade. A citação aqui serve como uma ruptura do contexto no qual se envolve o texto. Essa lonjura que se torna próxima, nada se confunde com a aura, ainda que preserve esse seu elemento. A arte contemporânea faz tabula rasa, mas na destruição que realiza, ela opera outra relação – um retorno ao cotidiano. Herzog escreve para Heidegger, onde estávamos antes de cair no cotidiano?, ironicamente, de modo que o retorno é um retorno a si mesmo sem nunca ter saído de si. A ilusão de uma transcendência, de um lado de lá que existe somente em nossas fantasias, mas que tem poder suficiente para delinear o curso de nossas vidas, o

cotidiano volta ao centro do discurso na arte, retirando dessa própria arte sua característica de presença constante no mundo, transformando-se em *happening*, um acontecimento no cotidiano, que não cai no cotidiano, nem se levanta dele, mas *acontece* nele.

Esse é o mote, por exemplo, de “Inviabilidades” e “Ventemos!”. O esforço artístico não é realizar uma reflexão para além da existência do espaço. É justamente um aprofundamento nessa realidade, a partir dela, e para ela. Construir escadas e rampas com a própria areia da praia, ou amarrar tecidos que se balançam aos ventos, são a lembrança de que a arte é natureza operada pelo homem, transformada, sem uma relação direta com um fim útil. Na sua inutilidade (tal como se dá com a performance exaustiva em “Ao mar o que é do mar”, na qual a artista derrama uma tonelada de sal à beira mar, para que retorne ao mar), a obra coloca-se como meio puro para a reflexão, em que o processo de sua realização e a ação do corpo dos artistas tem muito mais força estética, se assim quiser, do que o produto final. A obra, ou o que resta dela, é a ruína da ação repetida, cansativa e pesada do cotidiano, que mutila, corrompe e transforma o pensamento sobre a própria arte. Nesse sentido, seria possível dizer que as obra dobram-se sobre si, recorrem às suas histórias como espelhos nos quais se percebem as deformações.

Dentro de uma noção de politização da estética, “Compre seu pedaço na praia” é a que mais se aproxima, diretamente, da proposta de utilizar a arte como via política, via de questionamento do *modus operandi* do mundo. E ele não o faz negando as relações de alienação que operam junto com o capitalismo, mas se imiscuindo com ela de alguma forma. A venda de um espaço que equivale ao corpo do indivíduo (que ainda se enreda na “mística” da relação de consumo), ainda que se mantenha o mesmo preço, opera algum tipo de justiça. Não se trata de uma igualdade estéril, que coloca todos num mesmo espaço, desconsiderando-se todas as suas histórias e as suas habilidades. A justiça se faz com a possibilidade de cada corpo em ocupar um espaço que lhe cabe. Esse espaço, no entanto, cria uma contradição com o próprio espaço, na medida em que ele pertence a todos e a cada um, e só é ferido pela possibilidade de especulação monetária. Aqui, o “cada um” separa-se desse “todo” e conclama o seu pertencimento, sem uma redução a uma totalidade esvaziada da diferença. Assim, é preciso pensar na “totalidade”, como outra forma, que faça jus às diferenças do “cada um”. Os resultados são as marcas e as placas com os “nomes”, resquíio do que fica de particular nessa operação, que se levada a cabo, operaria uma totalidade, mas aberta, sempre demandando mais um. O preenchimento do espaço da praia com as marcas dos corpos se faz possível, nessa abertura, juntando-os à soma dos grãos de areia. Ou seja, um trabalho infinito. A obra aparece, nesse interim, como uma miniatura dessa possibilidade; é a totalidade em

abertura para a virtualidade do mundo, refreada somente pela necessidade de comprar cada pedaço. É o eco que ecoa pelo universo e faz tudo ao seu redor vibrar, em resposta. Em âmbito político, ela lembra o pertencimento da praia a toda humanidade, ainda que alguns (o Estado que reparte a praia, limita e vende seus espaços mais o setor privado que constrói hotéis à beira mar, limitando a passagem das pessoas, dos ambulantes que cobram pelos equipamentos em local público) tentem privatizá-lo. A demarcação dos corpos remete também à demarcação dos cadáveres, de uma violência engendrada que deixa rastros de sua realização e chama os detetives a desvendarem o mistério.

III.

É interessante observar que a “limitação” da efemeridade da obra, coloca em jogo nas obras, uma relação muito mais próxima com o devir. Não somente no sentido de suas múltiplas transformações durante a vida, mas da exigência de fazer dessa vida a experiência própria da obra de arte. Participe desse posicionamento que a arte toma *com* a vida, tal como naquela descrita em relação à amizade por Agamben, as obras integram o corpo e fazem dele a experiência em jogo. “Personal DJ – Baile da mudança” integra a percepção do ambiente com o relacionamento dos corpos. O jogo só se torna possível quando duas pessoas interagem juntamente com a obra. Sem isso, ela se torna uma experiência impossível. Ver a imagem atrás de si projetada do outro lado, e invertida, só aparece quando um outro participa. A obra só existe nessa relação. Eles se veem, mas também veem a paisagem. Os rostos compõem a paisagem, integra-as, ainda que crie artificialmente uma proximidade, que poderia anular a visão do outro. Uma visão muito íntima, diga-se de passagem, pois ela obriga a troca de olhares, a aproximação num “ambiente controlado”. Cada um precisa lidar com a imagem projetada e invertida à sua frente e com o olhar que reflete o rosto de quem olha. Tudo ocorrendo em uma espécie de distração, de uma retirada do mundo exterior para outro menor, mais simples, porém não menos caótico. Os símbolos nas caixas, imitando toda a simbologia convencionalizada nesse tipo de embalagem conclama à vivência afetiva, embalada pelas músicas, pelo balançar dos corpos que seguram as embalagens, pelo diálogo com o outro que permite essa vivência.

Nesse sentido, duas intervenções são mais felizes, “Paleta Marinha” e “Entrelinhas e Peixes”. A obra de Limberger é uma intervenção com areia orgânica que cria quatro círculos de dez metros de diâmetros cada, com as cores azul, ocre, branco e verde. A segunda consiste numa pesca, daquelas que se encontra no período junino, em que, enquanto tenta pescar, o

participante usa um fone de ouvido donde se escuta um história da praia e do lugar. Na primeira, necessitou-se da participação da própria população, criando uma interação muito mais viva entre um grande grupo enquanto preenchem os círculos. Depois de compostas, as pessoas puderam intervir, misturando as areias coloridas, brincando sobre a obra, vendo-a desfazer-se com a maré. Que tipo de relação é essa? Não somente entre os indivíduos, mas com o lugar. A praia transforma-se num lugar de manifestação dos desejos das pessoas, seja com o desenho ou com a escrita sobre essa areia. Os corpos se embolam e embalam, transformam-se em pincéis, como gostava de fazer o artista francês Yves Klein e seus corpos com azul Klein pintando suas telas. Enquanto nas câmeras escuras, a imagem da paisagem converte-se em imagem para daí criar uma relação afetiva com o lugar, “Paleta Marinha” exige o corpo inteiro lançado e sentindo a areia, sentindo a praia. A relação afetiva em “Entrelinhas e Peixes” se dá pela memória, ou melhor, pela possibilidade de re-ligação do espaço da praia com a história local. O lugar é envolvido numa trama que liga o pescador ao passado daquele lugar à partir da narração do próprio povo, na sua singeleza, com seus cacoetes, com sua voz vacilante que dá vida àquele espaço comercializável. Aí, nota-se o importante papel do jogo lúdico, que cria o tempo necessário para se ouvir os causos, ainda que o faça distraidamente, na medida em que enquanto escuta, a pessoa tenta capturar o peixe. A brincadeira que dá à criança, ou mesmo ao adulto que joga, o desejo de repetição da brincadeira, desejo tal que cria o hábito, hábito que se liga à experiência. O jogo prepara e incita ao desejo pela experiência mais autêntica. Pelo jogo pode-se aprender e entrar no mundo simbólico, numa miniatura, pois, os objetos adquirem a força de transformar-se em qualquer coisa, em outra coisa diferente do que é, apenas para satisfazer a imaginação da criança. A obra “caldo de carne” é um exemplo desse jogo. Uma piscina na praia, na qual as pessoas, que ali passavam, podiam colocar legumes e verduras para preparar um “caldo de gente”. Uma relação lúdica que envolve as palavras, que as transformam e que a invadem, como a uma caverna, adentrando espaços obscuros de significação. As palavras entram em jogo, transformam-se em jogo, seja pela confusão da criança ao escutar erradamente uma palavra e daí desenvolver toda uma série de sentidos, seja ao seu uso como objeto que pode ser guardado na caixinha de coleções dessa criança com a finalidade de retirá-la somente em ocasiões especiais, ou atribuir-lhe um novo papel em um novo conjunto de nomes.

Outra característica dessas obras é a sua capacidade de envolver de diversas formas o corpo. Não somente no contato, como o Caso de “Paleta Marinha” e “Caldo de Carne” (edição 2014), ou o olhar em “Personal Dj...”, mas o ouvido, que já aparece em “Entrelinhas e Peixes”, e se amplifica ao expandir e envolver o corpo com os ritmos e sons em “Campo

Elétrico”. A captação e manipulação dos sons e ruídos produzidos na própria praia, compõem e transformam a paisagem. Sons estranhos submergem a paisagem numa nova forma perceptiva, tal como desejava “Externa-dia-praia”, agora composta por sons. Os autofalantes instalados na areia, não somente reproduziam e distorciam o som ambiente, como ainda jogavam com os próprios elementos da praia: a água e a areia. A técnica transforma a natureza, amplia-a, conjuga-se com ela, no intuito de construir uma outra realidade possível, mas uma realidade própria deste e neste mundo, não em outro lugar. E essa alteração é pequena, é um acontecimento com uma *pequena* diferença, uma diferença que pede atenção para ser notada. Numa narrativa de Kafka, vários mendigos, sentados próximo a uma lareira, começam a pensar no que pediriam se o Messias retornasse. Ao fim, perguntam a um homem que, recolhido num canto, parece o mais miserável de todos, sem ter nem mesmo uma roupa para vestir. Esse conta que gostaria de pedir ao Messias para ser um rei, que tendo seu reino invadido por poderosos inimigos, conseguisse fugir a tempo com vida e uma camisa e chegasse ali onde estava agora. Questionado sobre o que ganharia com isso, ele respondeu “uma camisa”. Uma pequena diferença, uma modificação muito ligeira, mas que faz a diferença.

O envolvimento do corpo também é parte de “Paisagem: tempo em suspensão”, um conjunto de cubos translúcidos em diferentes cores dispostos na praia para que se possa penetrar. Esse envolvimento não se dá pela relação direta com o corpo, mas pela retirada do participante de seu espaço habitual e colocação em outro espaço, em um espaço simbólico, já que a única alteração se dá pela cor que envolve, e pelo vento que penetra pela parte inferior. Observando o vídeo da obra, é interessante notar essa relação de retirada, na medida em que as pessoas modificam seu comportamento. O tempo que se suspende, cria outra relação, uma relação interior, do sujeito consigo mesmo. O tempo que se suspende é o tempo linear, podendo-se criar outro tempo, um tempo diferente, um tempo pleno de presente. Aqui lembro uma passagem de Borges, em que um condenado à morte deseja mais tempo para terminar de escrever sua obra. Já no muro onde será alvejado, ele, mentalmente, interrompe o tempo, estende-o pelo tempo necessário para escrever sua obra. Antes das balas atingirem-no, ele a finaliza. Ou seja, a relação com o tempo é puramente mental, nada tendo a ver com a “realidade” de fato. O tempo passa a ser matéria de criação do próprio artista, tanto quanto aquilo que ele cria. Proust é um exemplo disso. Nesses casos, o tempo é matéria das memórias e dos afetos e, ele pode ser suspenso, esticado, transformado e rompido à vontade do artista e também do participante. Além disso, é interessante notar que esse afastamento não ocorre pela total retirada. O afastamento é por um velamento. O objeto cobre a paisagem com

uma outra cor, mas ao invés de “revelar” outra paisagem, ela “vela” a paisagem da praia e a devolve como objeto velado. A contemplação faz jus à paisagem, velando e não desvelando, retirando o invólucro do objeto.

IV.

A edição mais recente do ArtePraia foi, sem dúvida, a mais *insignificante*. Todavia, gostaria de chamar a atenção para uma perspectiva que parece ter sido adotada, a qual já fiz referência anteriormente: a potencialidade do jogo na formação cultural, na criação pela arte de miniaturas do mundo, regidas pelo jogo com suas possibilidades de relação, de apropriação da memória do sujeito que participa e integração da obra com a paisagem. Observando as três edições é possível questionar sobre qual a percepção dos próprios artistas em propor suas obras numa postura de reflexão sobre a arte contemporânea.

Gostaria de ressaltar antes que, quando Benjamin procura pensar o desaparecimento da aura, o que ele faz mais é diagnosticar uma relação que está em vias de extinção, para mostrar que a arte adentra outras relações possíveis, não somente pela modificação das técnicas, mas, principalmente, por qualquer via que se abra à arte, para além da estética, fazendo notar que é insuficiente, e até débil, pensar a arte por um viés evolutivo, de uma substituição de uma coisa pela outra, como um rosário e suas contas que deslizam em sequência pelas mãos. A tentativa que se criou com o mal estar pelo desaparecimento da aura, no caso da crítica, de ligar as obras modernas às suas antecessoras por semelhanças, ainda que elogiosas, não permite compreender a função dessa nova forma de arte – qualquer coisa radicalmente diversa de sua função mística. Porque, o que ele questiona antes da crítica, são os critérios que se colocam para sua crítica. Assim, tal como se deu com a arte moderna, a arte contemporânea exige outros parâmetros.

O que entra aqui é o jogo que a arte contemporânea faz, de maneira irônica, com toda a história da arte. Para isso, ela se apropria de discursos, desconstrói relações estéticas, opera com micronarrativas que as fragmentarizam, problematizam. A ironia, e mais precisamente, a paródia tem esse poder de citar e ao mesmo tempo dobrar-se sobre si de maneira crítica e reflexiva. O jogo como forma de apropriação artística é apoderada pelos artistas, porque ela revela a artificialidade de sua estrutura, na medida em que são os próprios participantes que determinam suas regras, como são os casos de “Volta para o mar oferenda”, em que o artista construiu um tobogã com lona e sacos de areia para que as pessoas pudessem deslizar, de “dois por dois”, onde o artista construiu um espaço na forma de um quadro de 2 metros, uma

servindo de piscina e outra uma elevação ao lado, para que as pessoas pudessem usufruir e pisar, e “Plantação da forma do vento”, 1350 macarrões de espuma, pelos quais as pessoas poderiam adentrar. O prazer estético aí só aparece na obediência às suas próprias determinações. Com essa compreensão, a própria obra de arte, o artista e os participantes se apercebem como sujeitos construtores de sua própria realidade, ou melhor, de qualquer realidade que lhes proporcione o prazer do jogo. Ainda que seja numa total insignificância.

Mesmo que pareça uma irresponsabilidade, considerando-se o poder da fantasia de cada sujeito, essa proposta coloca, também, em questão as próprias formas da vida. Elas destroem as possibilidades vigentes, tomadas como verdades, e as contingências, transformá-las em perspectivas de olhar. O caso de “Rizoma” é sintomático, uma bolha gigante, na qual se poderia entrar e circular sobre o rio Potengi. As pessoas tem a possibilidade de perceber de uma outra maneira, movimentar-se pelas vertentes da vida, fazer-se notar como sujeito incorporado, imerso numa perspectiva. O título da obra, que nomeia a ação, também permite pensar nas ligações, intermediações, relações possíveis que se alcançam à partir daí, numa possibilidade horizontalizada, de não-hierarquização dos olhares, das modalidades de vida. Ao mesmo tempo, permite a dignificação dessas vidas excluídas, esquecidas e rechaçadas. Permite-nos a lembrança de sua possibilidade de apoderar-se das próprias microestruturas nas quais tecemos nossas vidas e dar um novo sentido. Transforma a vida em um jogo, que pode ter suas normas modificadas conforme a vontade do grupo, sem a crença numa estrutura transcendental, ou numa nobre mentira, que sustente a vida. “A insignificância, meu amigo, é a essência da existência”, afirma o Ramon de Kundera.

Converter as palavras em jogo, materialmente construídas à partir de formas, é uma lembrança de que as palavras nada são mais que peças do jogo, ainda que também sejam capazes de determinar nossas formas de enxergar o mundo, de pensá-lo e expressá-lo. “ParAmar” leva à praia a possibilidade de inscrever na paisagem aquilo que já a determina como objeto de leitura. A paisagem converte-se em tela, em papel, em instrumento, sobre o qual, no qual e para o qual se pinta, se escreve e se compõe. A nossa percepção é o resultado dessas influências. Não é possível enxergar um local da mesma forma após a leitura de um poema, de um romance, ou após um filme. A vida converte-se em matéria da arte e nós a devolvemos com a pintura *no* mundo, que realça as cores, atribui desejo às formas e sentimentos às manifestações naturais. Não se pode esquecer da maneira como o herói de “Em busca do tempo perdido” descreve as praias de Balbec, o encontro com as raparigas em flor, as caminhadas que faz com o artista Elstir e o modo como as pinturas que vê interferem no modo como regozija das paisagens, das plantas e das pessoas.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. **O homem sem conteúdo**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Lisboa: Relógio D'água, 1992.

_____. **Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política**. 2 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

BELLOW, Saul. **Herzog**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CASA da Ribeira. **Artepraia**. Disponível em <<http://www.artepraia.com/>> Acesso: out 2014.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KUNDERA, Milan. **A festa da insignificância**. 1 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

MATE, Reyes. **Meia-noite na história: comentários às teses de Walter Benjamin Sobre o conceito de história**. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2011.

MOSÈS, Stéphane. **El Ángel de la historia: Rosenzweig, Benjamin, Scholem**. Madrid: Editora du Seull, 1997.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido: o caminho de guermantes**. 3 ed. São Paulo: Globo, 2007.