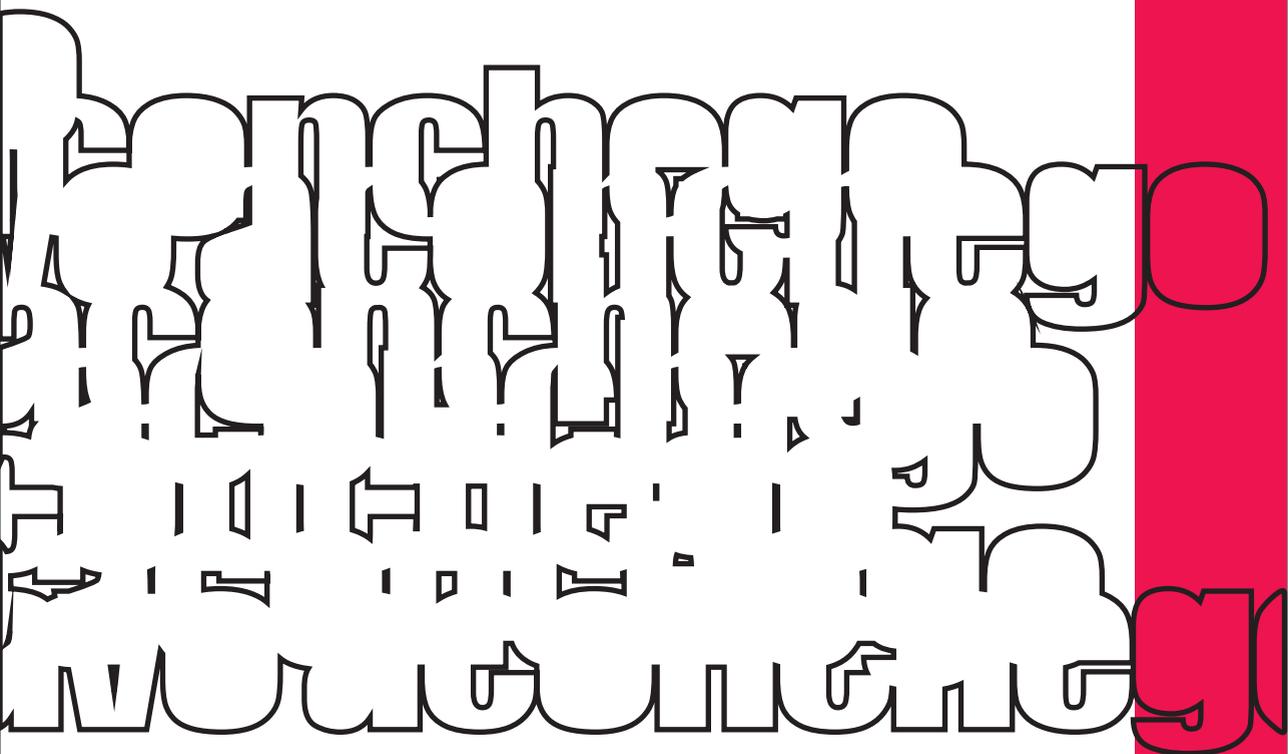


Glaukis de Moraes



s i t u a ç õ e s a m o r o s a s

uma poética de entrelaçamentos em artes visuais

Glaucis de Moraes

s i t u a ç õ e s a m o r o s a s
uma poética de entrelaçamentos em artes visuais

Dissertação apresentada como
requisito parcial à obtenção do grau de
mestre no PPG - Mestrado em Poéticas
Visuais, Instituto de Artes, Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.
Orientadora: Dr^a Elida Tessler

Porto Alegre
2002

Glaucis de Moraes

s i t u a ç õ e s a m o r o s a s
uma poética de entrelaçamentos em artes visuais

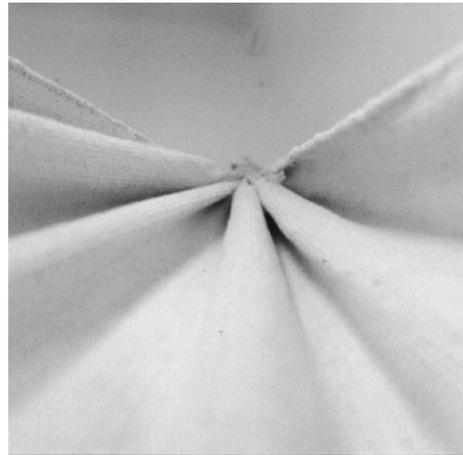
Orientadora: Dr^a Elida Tessler

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Glória Ferreira

Prof^a. Dr^a. Tania Galli Fonseca

Prof. Dr. Helio Ferverza



Para Ero, *in memoriam*, e Jussara, meus maiores incentivadores.

Para Mari... porque os caminhos não são trilhados sozinhos.

Agradecimentos:

A Elida Tessler, amiga e orientadora, pelo olhar de perto.

À família, pelo apoio e estímulo.

Às amigas Fabiana, Graziela, Luciane, Maria Ivone, Maria Paula, Neiva, Raquel, pela colaboração, trocas e conversas.

Aos membros da banca, Glória Ferreira, Helio Ferverza, Tania Galli Fonseca, pelas valiosas contribuições.

Aos funcionários do PPG/AVI, Nei Vargas e Lúcia Puggina.

A CAPES, que possibilitou esta pesquisa.

A todos os professores e colegas do PPG/AVI.

A Flavio Gonçalves, por disponibilizar o espaço (e tempo) da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, e Alberto Semeler, pelo auxílio.

A todos que, de alguma maneira, contribuíram para a realização desta pesquisa.

Sumário

Lista de ilustrações.....	vi
Resumo.....	vii
Abstract.....	viii
Introdução.....	01
1. Estiramentos: uma preguiça grande	08
2. Enlaces: o amor embaralha as palavras	37
3. Contextura: amortecendo cavo aconchego	63
4. Equilíbrio precário:	
Inclusões do sopro e imantação dos gestos	91
5. Linhas de pensamento:	
percursos mentais do fazer.....	123
6. Calafalaimagina	149
Considerações finais	178
Referências Bibliográficas.....	185

Lista de Ilustrações

- **Img.1: Preguiça Grande - p.9**
- **Img.2: Palavras Cruzadas - p.38**
- **Img.3; 4; 5; 6: Côncavo - p.65;66;67;68**
- **Img.7; 8: Concreto - p.92;93**
- **Img.9; 10; 11: Linhas de Pensamento - p.124;125;126**
- **Img.12: Através... - p.150**
- **Img.13: Plano de montagem dos trabalhos - p.182**
- **Fig.1: O Objeto - p.15**
- **Fig.2: Tratado de amor físico - p.15**
- **Fig.3: Um buraco - p.17**
- **Fig.4:Carmela Gross / Em vão - p.24**
- **Fig.5: Chico Amaral / Jogo dos 7 erros - p.32**
- **Fig.6: Bet Olival / A bela Adormecida - p.34**
- **Fig.7: Laercio Redondo / I don't love you anymore - p.45**
- **Fig.8: Leonilson / O zig-zag - p.50**
- **Fig.9: Leonilson / Jogos perigosos - p.50**
- **Fig.10: Waltercio Caldas / Dado no gelo - p.56**
- **Fig.11:- Taj Mahal - p.79**
- **Fig.12:- Allambra - p.81**
- **Fig.13: Tony Smith / The black Box - p.87**
- **Fig.14: Tony Smith / Die - p.87**
- **Fig.15: Panamarenko / Panamarenko's nee - p.95**
- **Fig.16; 17: Nostalgia / seqüência do filme - p.101;102**
- **Fig.18: Richard Serra / mão agarrando chumbo - p.111**
- **Fig.19: Richard Serra / house of cards - p.111**
- **Fig.20: Marcel Duchamp / Caixa Verde - p.133**
- **Fig.21: Vera Chaves Barcellos / Testarte - p.137**
- **Fig.22: Richard Serra / Lista de Verbos - p.142**
- **Fig.23: Marilá Dardot / Hic et nunc - p.144**
- **Fig.24: Waltercio Caldas / Velazquez - p.155**
- **Fig.25: Marey / Cronofotografias - p.158**
- **Fig.26: Salla Tykka / Power - p.162**
- **Fig.27: Runa Islam / Turn (gaze of Orpheus) - p.166**
- **Fig.28: Marcel Duchamp / O grande vidro - p.169**

Resumo

A presente pesquisa, intitulada **Situações amorosas - uma poética de entrelaçamentos em artes visuais**, procede de uma produção pessoal, em artes visuais, que tem como assunto o amor e de que forma ele se desdobra em práticas artísticas. Procuramos assinalar quais situações estas manifestações do amor evocam, a partir do confronto do espectador com as proposições aqui examinadas.

São situações em que o amor é percebido como:

No primeiro capítulo, lânguido, acolhedor, sensual. No segundo, como embaralhamento, dificuldade de transpor para palavras o sentimento de amor. No terceiro, é a idéia de abrandamento, repouso, oferecemos, também, a concepção de finitude. No quinto capítulo, o amor surge enquanto figura da perseverança e do provisório. No último capítulo, é a figura de procura e insatisfação, demanda e silêncio, relação de amor que não se consuma.

Essas maneiras de pensar o amor, elaboradas em proposições artísticas, convocam o espectador a incluir-se nessa experiência em artes visuais. Elas têm seu balizamento a partir daquilo que o público toma para si, atualizadas de acordo com suas práticas de vida.

Abstract

The present research, entitled **Love Situations - a poetic view of interwoven affairs in visual arts**, comes as the result of a personal production in visual arts which has as its subject the love and in what way it unfolds itself inside artistic practices. We try to distinguish what situations these love manifestations evoke from the confrontation of the viewer and the propositions examined.

They are situations where love is perceived as:

In the first chapter languid, cozy and sensual. In the second as shuffling, a difficulty in translating into words the feeling of love. In the third the idea is mitigation, rest, and also the idea of finite forms. In the fifth, love comes as the image of perseverance and the provisional. Finally in the last chapter, it is the image of search, dissatisfaction, request and silence. The relation of love that is not accomplished.

Such ways of thinking love, elaborated in artistic propositions, summon the viewer to become part into this visual art experience. They set their boundaries from what the audience takes to itself, updated according to their life experiences.

Introdução

A investigação que desenvolvo em Poéticas Visuais visa um aprofundamento do estudo de noções e idéias que afloram na minha produção artística. Essa investigação procede da experimentação que é registrada, sob forma de estudos, esboços, em cadernos de notas e rascunhos. Através da análise desses registros indiciais, procuro remarcar o percurso percorrido até a conclusão, mesmo que parcial, da obra. A experimentação apresenta-se sob forma física, quando os registros destes eventos de *testagem* são determinados materialmente, durante a confecção dos trabalhos e suas montagens.

Como artista, exercito um processo de criação que procura tornar visível, isto é, trazer para algum sistema de significação reconhecível e partilhável, as informações que transitam ao nosso entorno e são por mim captadas sob forma de pensamento. Em que a "(...) maior afinidade na circulação do pensamento acontece exatamente na passagem daquilo que é indefinível para aquilo que pede sua forma definida"¹. A compreensão que se busca, neste espaço de interlocução dentro de um texto ou de uma obra, decorre do procedimento de desvelar "(...) as experiências sensíveis, nascidas em estado bruto, vagando por um tempo sem medidas numa zona de abstração lapidadora (...)"². Um estado de conversação é instituído pela alteração das relações internas ou externas deste sistema de produção, que se dirige das formas sensíveis, de abstração mental, para

¹ Edith Derdyk. "Ponto de chegada, ponto de partida". In: A invenção da vida: arte e psicanálise. Org. Edson de Sousa; Elida Tessler; Abrão Slavutzky. Porto Alegre, Editora Artes e Ofícios 2001, p. 14.

² Id. Ib.

uma formalização mais definida.

Um movimento *tradutório*³ é percebido, não apenas na apropriação daquilo que nos circunda, mas, inclusive, na construção de uma teia de linguagens que se cruzam para fundar o ato criador. Cecília Almeida Salles demonstra que "o processo de criação tende para a construção de um objeto em uma determinada linguagem, mas seu percurso é feito de muitas outras. (...) Nos documentos de processo são encontrados resíduos de diversas linguagens e, assim, aparece a criação como um contínuo movimento de tradução de uma linguagem para outra: percepção visual se transformando em palavras; ou palavras surgindo como diagramas, para depois voltarem a ser palavras, por exemplo"⁴. Esse princípio de tradução institui um trânsito de linguagens que é observado em várias etapas do meu processo de criação.

Para o desenvolvimento de uma reflexão sobre a minha produção em arte, foi preciso cercar questões concernentes aos trabalhos e ao processo criativo que envolve a feitura desses últimos. Tarefa nada fácil, escorregadia, justamente por ser efetuada durante o percurso de executar um trabalho em arte. Dificuldade que se explica pelo fato de que, ao analisar uma obra em processo, a própria análise apresenta-se volátil, pois as proposições analisadas são inconstantes, suscetíveis às ações construtivas e transformadoras do artista. Nesta oscilação, contudo, existem elementos que *saltam* das obras e tornam-se um pouco mais fixos, persistentes, acompanham as operações artísticas até sua temporária

³ Termo utilizado por Cecília Almeida Salles, no cd-rom *Gesto Inacabado*. São Paulo, Centro de Estudos de Crítica Genética, Pós-graduação em Comunicação e Semiótica, PUC/SP,. Cd-rom/Tradução/

⁴ Idem.

conclusão.

O tema desta pesquisa surgiu da observação de *“Preguiça Grande”*, uma rede feita em tear manual, com seu comprimento dilatado. Trabalho que não opera apenas com o espaço que o circunda, mas carrega em si um lugar suplementar, constituído para servir como receptáculo de corpos amorosos. Objeto para ser instalado, acionando outros objetos postos em um local circunvizinho, bem como o observador e o espaço ao redor. Provocando uma alteração neste, tornado-o um lugar de vivência em comum. A rede converte o espaço onde se encontra disposta em um lugar de repouso e folga, dá uma conotação de um sossego lânguido.

A temática de cunho amoroso está presente nos seis trabalhos aqui analisados. O recorte que proponho no texto desta dissertação - ao examinar e expor minha produção artística - refere-se à elaboração de situações amorosas e os lugares desenvolvidos por estas, a partir do confronto do espectador com as obras. A questão base da presente pesquisa, colhida a partir da reflexão sobre a constância de uma temática que tem como objeto o enlace amoroso, é: de que maneira essas situações vinculadas ao amor são presentificadas em proposições em artes visuais? Tendo como desdobramento desta primeira questão, uma outra pergunta: que lugares essas proposições constituem, a partir de seu encontro com o público?

O método empregado na construção do presente texto, desenvolveu-se a partir da prática artística e da elaboração de anotações sobre cada trabalho, juntamente com as leituras realizadas durante o período da pesquisa. Optei, então, por dividir a dissertação em seis capítulos que analisam seis proposições, percebendo

que esta era a forma mais pertinente ao meu processo de pensamento e, conseqüentemente, ao meu processo criativo.

Processo este que não separa a prática da teoria, que se constrói como uma teia circular, em que conceitos e idéias aparecem e reaparecem ao longo do texto. Trançando uma trama de relações entre minha produção e a de outros artistas e autores inseridos em diversos campos do conhecimento. A dissertação, mesmo que segmentada de acordo com os trabalhos, evita dividir-se em compartimentos, já que questões e procedimentos são recorrentes.

Para compor este texto recorri à montagem de peças de origem diversa. Tomando como referência a literatura, poesia, filosofia, cinema, textos de artistas, diversas foram as fontes que serviram de estímulo e base para pensar esta investigação, deixando em minha escrita e produção plástica os rastros deste contato. São autores como Franz Kafka, Maria Gabriela Llansol, Roland Barthes, Gilles Deleuze, André Comte-Sponville, Haroldo de Campos, Edith Derdyk, Cecília Almeida Salles, entre outros, que contribuíram de maneira fundamental para esta reflexão em forma de texto. Há, também, aquilo que emergiu de conversas com amigos, colegas, professores, pessoas que atravessaram esse caminho que trilhei em palavras e trabalhos.

Estão incluídas nesta dissertação as proposições de outros artistas que me instigaram, tanto na produção dos trabalhos plásticos, quanto na execução do texto, favorecendo o reconhecimento de minha inserção dentro de um contexto cultural. Fortalecendo, seja por oposição, seja por aproximação - formal ou conceitual - as idéias que minhas proposições artísticas articulam.

Aproximo-me de artistas como: Marcel Duchamp, Panamarenko, Waltercio Caldas, Leonilson, Richard Serra, entre outros.

Uma referência decisiva para esta investigação é o livro “Fragmentos de um discurso amoroso” de Roland Barthes. A leitura deste texto apontou-me - tanto no que diz respeito à metodologia de escritura, quanto nas noções desenvolvidas pelo autor a respeito do discurso amoroso - para a elaboração de “figuras” enunciadas por Barthes:

“Podemos chamar essas frações de discurso de figuras. Palavra que não deve ser entendida no sentido retórico, mas no sentido ginástico ou coreógrafo; enfim (...) de uma maneira muito mais viva, o gesto do corpo captado na ação, e não contemplado no repouso. (...) A figura é o enamorado em ação”.

Cumprindo indicar alguns sentidos para o título dessa dissertação: **Situações amorosas - uma poética de entrelaçamentos em artes visuais**. O que são situações amorosas?

Começamos pelo início da sentença. Situação, diz respeito a tudo aquilo que implica em um estado circunstancial. Termo que tem como definição: “O modo como alguma coisa ou pessoa está situada em relação a determinado ambiente, posição, localização; Condição social, ou econômica, ou afetiva, emocional, em que alguém se acha”⁵. Esta definição acentua um acontecimento que fala daquilo que é volátil, modifica-se com o passar do tempo. Tem como característica uma transitoriedade que implica na sua permanente transformação, fundada por encontros e impasses.

⁵ Dicionário Aurélio Eletrônico - Séc. XXI. Versão 3.0, Versão eletrônica Lexikon Informática Ltda, 1999.

A palavra amoroso refere-se à existência do sentimento de amor, ou quando se está propenso a ele. Tem como definição: “Em que há, ou que denota amor; De, ou relativo ao amor, a coisas de amor; ligação; correspondência”⁶. Amoroso - ou como no título, amorosas - refere-se a uma disposição afetiva que tem como particularidade a busca por estabelecer laços, por incluir o outro em nossas vidas. Mas isso não se dá isento de impasses, são vários os empecilhos que, muitas vezes, nós mesmos colocamos no caminho desta procura. Mesmo quando logramos compartilhar nosso cotidiano com outra pessoa, a relação deve ser constantemente cuidada, para que não desmorone.

Convém delimitar o significado da palavra entrelaçamentos. Esta palavra é empregada, com um sentido de estabelecer um vínculo, prender, ligar os corpos enlaçando um no outro. Pode ter também o sentido de misturar, confundir. A definição para essa palavra é: “Ato ou efeito de entrelaçar (-se); entrelace, entrelaço”⁷. Aponta para as relações que são tecidas entre pessoas. Uma poética de entrelaçamentos procura falar de uma situação em que os espectadores vêm-se incluídos, abraçados, por assim dizer, pelo trabalho. Quando as proposições convocam o público a adotar uma posição menos passiva em relação aquilo que ele apreende.

Cada trabalho, portanto, evoca uma situação que tem como tema o amor e alguns de seus aspectos particulares. Em *“Preguiça Grande”*, por exemplo, percebemos um amor lânguido, acolhedor, sensual. Um convite a usufruir deste leito de aconchego, dilatado em sua forma e ato construtivo. Tecido que envolve, porém

⁶ Id.

⁷ Id.

conserva seu interior vazio. No trabalho *"Palavras Cruzadas"*, o amor surge como embaralhamento, dificuldade de transpor para palavras um sentimento de amor. Querer escrever o amor é, sobretudo, "(...) enfrentar a *desordem* da linguagem: essa região tumultuada onde a linguagem é ao mesmo tempo *demais e demasiadamente pouca*"⁸. *"Côncavo"* manifesta o amor segundo a idéia de abrandamento, repouso, um desfalecimento prazeroso resultado da prática de amantes. Ao mesmo tempo, entretanto, oferece-nos uma leitura que se atribui à finitude. *"Concreto"* encontra seu sentido na construção contínua. É o amor enquanto figura da perseverança, do provisório que insiste em desmoronar e que nos demanda zelo e empenho na reconstrução daquilo que, eventualmente, desaba. *"Linhas de Pensamento"* evoca, através da leitura de seu texto, um lugar para amantes de gestos largos. Nele, a temática que vem norteando esta pesquisa, não aparece de forma explícita. Os processos mentais que envolvem a produção de uma proposição em artes visuais são o principal foco deste trabalho. Em *"Através..."* o amor surge como procura e insatisfação, demanda e silêncio. Uma relação amorosa que não é consumada, ato que fica em suspenso.

São maneiras de pensar o amor desdobradas em proposições artísticas. Convocam o espectador a incluir-se nessa experiência, a partir do momento que este toma para si aquilo que os trabalhos articulam: as diversas manifestações de um estado amoroso e seus entrelaçamentos em artes visuais.

⁸ BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro, Editora Francisco Alves, 1997, p.142.

1. Estiramentos: uma preguiça grande

“Ninguém escreveu em português
no brasileiro de sua língua:
esse à vontade que é a rede,
dos alpendres, da alma mestiça,
medindo sua prosa de sesta
ou prosa de quem se espreguiça.”⁹

João Cabral de Melo Neto

Cordões de algodão, trama de fios, em um tear manual *“Preguiça Grande”* (Img.1) foi produzida. De um lado a outro, durante dias, a lançadeira entrelaçou o barbante por entre os fios da urdidura, até compor o corpo da rede. Um tecido alongado, com aproximadamente dez metros, de trama não muito apertada, mas com as laterais estreitas, resultado da dimensão máxima do tear em que esta foi trançada. Sua extensão longitudinal dilatada e sua largura estreita, um metro e oitenta centímetros, impossibilita que mais de uma pessoa ocupe, lado a lado, o espaço interno da rede.

“Preguiça Grande” não foi concebida para o espectador servir-se de seu assento, mas para trazer à imaginação ou à lembrança daquele, a experiência dos usos de uma rede-de-dormir. Esta proposição, com sua extensão dilatada, é o lugar vago para corpos ausentes. Evocando, no observador, as possibilidades de utilização de um objeto, que toma como referencial formal um utensílio que lhe é bem familiar e encontra-se completamente entranhado na nossa cultura.

Em seu livro *“Rede-de-dormir”*¹⁰, Câmara Cascudo nos oferece um estudo pormenorizado do surgimento da rede nas sociedades pré-coloniais, sua absorção pelo

⁹ MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997, p. 61.

¹⁰ CASCUDO, Luís da Câmara. *Rede-de-dormir*. Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa Nacional, 1959.



Img. 1 - Preguiça grande
Rede tecida com
cordão em tear manual
1,2m x 7m x 1,8m
1998

conquistador, como ela se espalhou pelos quatro cantos do mundo, e seu destino contemporâneo. Neste exame, atribui ao índio da América do Sul, a primeira manufatura deste leito suspenso, e verifica que:

“(...) a primeira citação nominal da rede datava de abril de 1500. Daí para nossos dias constituía um elemento indispensável e normal na existência de milhões e milhões de brasileiros em quatro séculos. Nasciam, viviam, amavam na rede. Eram conduzidos para o cemitério na rede. (...) Significava assento para a janta, encosto para a sesta, abrigo para o sono”¹¹.

A rede não é um objeto neutro, despojado de significado, os séculos em que foi empregada lhe garantiram uma carga de significação decorrente dos usos que os povos, desde os mais primitivos até os contemporâneos, imprimiram sobre ela. Neste sentido, *“Preguiça Grande”*, uma rede com suas dimensões originais corrompidas, mantém-se vinculada a toda uma história que sua antecessora carrega. No entanto, a experiência de estar defronte ao trabalho, ou mesmo ao deitar-se em uma rede convencional, é da ordem de uma percepção do indivíduo.

O espectador não se encontra sozinho no espaço da obra. Estabelece com outros que, eventualmente, por ali passam, e com o objeto instalado, uma “(...) rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas e entre as coisas do mundo (...)”¹². Como são estabelecidas essas conexões, entre as pessoas, o trabalho, e a carga histórica e imaginária, que este carrega e aciona? São estabelecidas pela presença dos observadores, da materialidade de seus corpos que transitam em contato

¹¹ Id. p.12.

¹² Cecília Almeida Salles. “A intimidade da criação”. In: Linha de horizonte: por uma poética do ato criador. Edith Derdyk. São Paulo, Editora Escuta, 2001, p.6.

com a materialidade do próprio trabalho.

É inevitável, ao se confrontar com essa rede transformada pela prática criativa, que venham à tona algumas questões que dizem respeito à conversão de um espaço expositivo, sem uma carga de significação estabelecida pela atuação do artista, em um lugar constituído pela obra. Como este espaço é acionado pela inserção do objeto e de sua seqüente apreciação pelo espectador? Qual o lugar que os corpos ocupam em relação ao trabalho? Em Tupi o vocábulo para rede é Ini, o sentido etimológico desta palavra é: "(...) o lugar de se estar assente, (...) pousado"¹³. A rede instaura no espaço um lugar de conforto, de sossego caprichoso, onde se encontra com seus punhos presos em um armador.

Torna-se necessário precisar as noções de espaço e lugar que aparecem no decorrer de toda esta dissertação. Para isso, apresentamos determinadas definições, já amplamente conhecidas e discutidas na contemporaneidade, segundo alguns autores. A distinção que Michel de Certeau estabelece entre estes dois termos é referência inevitável. Conforme este autor, o lugar é fixo, inerte, "(...) é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. (...) Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade"¹⁴. Por conseguinte, atribui aos elementos que se encontram em posições circunvizinhas, a característica de não ocuparem o mesmo lugar no espaço.

O espaço, segundo Certeau, é o cruzamento de móveis, não é fixo, mas variável, sem estabilidade. Neste

¹³ CASCUDO, Luís da Câmara. Rede-de-dormir. Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa Nacional, 1959, p. 75.

¹⁴ CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer. Rio de Janeiro, Editora Vozes, 1994, p.201.

sentido, existe “(...) espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo”¹⁵. Assim, o desenho de nossa malha urbana é praticada pelos usuários, que o convertem em espaços de trânsito, “(...) o espaço é um lugar praticado”¹⁶.

Uma outra acepção de espaço e lugar, oferece-nos Marc Augé. O lugar surge aqui como uma característica mais antropológica e experiencial, o lugar de uma inscrição social. Conforme Augé o lugar “(...) não é em absoluto o lugar que Certeau opõe ao espaço (...): é o lugar antropológico. (...) incluímos na noção de lugar antropológico a possibilidade dos percursos que nele se efetuam, dos discursos que nele se pronunciam e da linguagem que o caracteriza”¹⁷.

O termo espaço, por sua vez, é considerado mais abstrato, empregado à enunciação de uma área, distâncias entre duas coisas ou pontos, extensões físicas, períodos de tempo. “É recorrente ver associado o termo espaço a coisas distintas, como: espaço cultural, espaço verde, espaço de lazer etc.; é também utilizado, principalmente, nos discursos urbanísticos, mais gerais”¹⁸.

Nesta pesquisa, aproximamo-nos da noção desenvolvida nos textos de Marc Augé e Cristina Freire, que relacionam a idéia de lugar a uma re-significação do espaço em que as proposições encontram-se inseridas. Neste sentido, os trabalhos ativam o espaço onde estão dispostos, incitam o espectador a experimentá-lo como um lugar de conforto lânguido, também como lugar de

¹⁵ Id. p.202.

¹⁶ Id. ib.

¹⁷ AUGÉ, Marc. Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas, Editora Papirus, 1994, p.76.

¹⁸ FREIRE, Cristina. Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo, Editora Annablume, 1997.

jogo, de receptáculo que envolve e campo que magnetiza a atenção e movimentação do público. Lugar que age sobre os corpos que por ele se deslocam. Mas, ao nosso ver, as acepções dos dois autores acima, não se excluem umas às outras. Pois, dentro do lugar delimitado pela ação transformadora do artista, podem inserir-se outras espécies de espaço, que dizem respeito a espaços de leitura. Os interstícios que um texto provoca em seus leitores.

De onde surgiu a idéia de produzir uma rede?

Para os indígenas pré-colombianos “a idéia <poderá> ter nascido dos balanços lúdicos nas lianas da mata e ocasionais descansos gostosos num breve sentamento nos cipós curvos que lançavam árvores próximas”¹⁹. Não é possível precisar o momento exato em que ocorreu a idéia de fazer uma rede de dez metros, tampouco cercar com precisão as fontes que deram origem ao trabalho. Resta apenas apontar algum indício, ou outro rastro que possa nos encaminhar até o princípio deste processo de criação artística.

Para indicar o surgimento desta idéia, de confeccionar uma rede distendida, convém assinalar algumas imagens desencadeadoras do projeto que gerou “*Preguiça Grande*”. Este, foi inicialmente despertado pelo desdobramento de dois trabalhos, elaborados por mim, o primeiro chama-se “*O Objeto*” e o segundo “*Um Buraco*”²⁰. São, também, fruto da leitura de duas obras da literatura brasileira e mundial: uma refere-se a Macunaíma²¹ - imagem de sensorialidade e volúpia -

¹⁹ CASCUDO, Luís da Câmara. *Rede-de-dormir*. Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa Nacional, 1959, p.67.

²⁰ A análise de ambas as obras não será aprofundada no texto da dissertação, mas cumpre citá-las aqui na medida em que desataram o processo de elaboração de *Preguiça Grande*.

outra, a Penélope²², e suas relações com uma temporalidade que se dilata em seus fazeres cotidianos.

Para refazer o caminho que leva até os primeiros momentos de concepção de *“Preguiça Grande”*, lançamos mão de um trabalho que foi produzido no ano de 1998, antes deste: *“O Objeto”*²³ (Fig.1). Consiste em um arco de madeira com uma flecha em forma de falo, afixada no centro da curvatura da vara, depositado sobre um tapete de origem persa. Essa obra é resultado da descoberta de uma imagem oriunda de antiga tapeçaria iraniana: um tratado sobre o amor físico²⁴ (Fig.2). A intenção ao mandar confeccionar este arco era a de dar corpo a esta imagem, torná-la concreta. Na reprodução que serviu como ponto de partida para este trabalho, o arco é manipulado por duas pessoas, que com ele fazem amor. A flecha se converte em objeto penetrante e o arco serve como apoio e mola propulsora do ato sexual.

Na montagem que realizei, o arco foi colocado sobre o tapete, resguardando um espaço desocupado, logo ao seu lado. Com essa operação, de deslocar do centro a peça de madeira, convoco o observador a refletir sobre a função deste objeto, que se encontra estrategicamente posicionado. Nesta proposição, ao contrário da imagem tecida na tapeçaria, os usuários encontram-se ausentes. O espaço vazio, deixado na ausência daqueles amantes, suscita um intervalo a ser

²¹ ANDRADE, Mário de. Macunaíma o herói sem nenhum caráter. Ed. Crítica / Telê Porto Ancona Lopez, coordenadora. Florianópolis, Editora da UFSC, 1988.

²² HOMERO. Odisséia. Sintra, Editora Europa-América, 1987.

²³ Trabalho produzido no ano de 1998. Integrante da exposição coletiva IN CORPORE. Mostra realizada com Elaine Tedesco e Iolanda Gollo, com curadoria de Patrício Farias, na Galeria Obra Aberta / Porto Alegre, em 2000.

²⁴ Miniatura de um tratado de amor físico, sem título nem nome do autor. Robert Sourieu. Ensaio sobre as representações eróticas e o amor no Irã de outras épocas. Genebra, Ed. Nagel, 1967, p.147.



Fig.1 - “O objeto”

Madeira e cipó sobre tapete
200 x 270 x 5cm
1998



Fig.2 - Autor desconhecido
Miniatura de um tratado de amor físico.
Tapeçaria
Sem data

preenchido. Neste trabalho percebi se esboçarem minhas primeiras preocupações em articular um lugar para o espectador ocupar de maneira imaginária. Convertendo o espaço em um lugar onde aquele pode incluir-se, a partir das fantasias que elabora ao se deparar com o objeto feito de madeira.

Após a realização deste trabalho, produzi "*Um Buraco*"²⁵ (Fig.3), arco de madeira com seu comprimento dilatado e atravessado por um orifício. Um objeto sólido, mas ao mesmo tempo frágil, pois se vergado com força, como um arco convencional comportaria, possivelmente se partiria em dois pedaços. Essa fragilidade decorre da retirada de matéria do corpo do trabalho, sob forma de buraco inserido na madeira, trespassando-a. A idéia de produzir esta proposição surgiu como resposta direta ao trabalho anterior. Um objeto que, de alguma maneira funcionasse como polo de oposição e, ao mesmo tempo, de encaixe e complemento de "*O Objeto*". A adição de um orifício no corpo do arco, não tem apenas uma conotação de ordem sexual. Fala muito mais de uma fragilidade latente, de uma materialidade propícia a romper-se.

Para a apreciação desta obra foi preciso pensar qual a melhor maneira de posicioná-la no espaço, levando em consideração o ponto de vista do espectador em relação à abertura feita no arco. Desta maneira, julguei ser mais eficaz prendê-lo na parede, rente ao teto, com o orifício voltado para baixo e a corda para cima. Com essa montagem, o trabalho e, sobretudo, aquilo que nele enfatizo - sua forma atravessada por uma presença que

²⁵ Trabalho produzido no ano de 1998. Integrante da exposição coletiva IN CORPORE. Mostra realizada com Elaine Tedesco e Iolanda Gollo, com curadoria de Patrício Farias, na Galeria Obra Aberta / Porto Alegre, em 2000.

Fig.3 - "Um buraco"
Madeira e cipó
300 x 50 x 4cm
1998



lhe é estranha, uma subtração - fica mais evidente para o observador que se vê impelido a deslocar seu olhar para o alto da parede.

Nesta proposição, já aparece uma outra preocupação que acompanha grande parte da minha pesquisa: trata-se da distensão formal do objeto, uma distorção das medidas originais do elemento que serviu como referência para a realização do trabalho. Este desvio confere ao objeto um outro feitio, uma nova configuração, concedendo-lhe um aspecto particular. O lugar vago - elaborado pela retirada dos usuários do arco-flecha-penetrante - em "*O Objeto*", acrescido do dilatação das dimensões em "*Um Buraco*", acabou por desaguar no processo de elaboração de "*Preguiça Grande*".

Nos dois trabalhos acima citados, há uma espécie de erotismo. No primeiro, essa referência ao erótico é clara e direta, presente desde o princípio, na imagem que originou a obra. Uma temática com caráter erótico, ganhando materialidade no objeto de madeira com sua flecha, encaixada no corpo do arco, em forma de falo. No segundo, o erotismo aparece de maneira mais subjacente, quer dizer, existe neste arco um orifício, que pode ser comparado, de forma análoga, aos orifícios sexuais. Essa associação torna-se mais intensa, quando os dois trabalhos são vistos conjuntamente.

No objeto "*Um Buraco*" o erotismo não é o ponto crucial. Não há intenção de provocar no observador uma reflexão acerca da utilidade desse arco vazado, preocupação que estava presente no anterior. O deslocamento do enfoque erótico, que se inicia em "*O Buraco*", consolida-se em "*Preguiça Grande*". Neste, a preocupação não está restrita ao ato propriamente dito,

mas muito mais voltada para a conformação de um lugar, onde um par amoroso pode enlaçar-se, esparramando-se em seu tecido alongado.

Ao produzir ambos os arcos, entrei em contato com alguns índios Caigangues, pois necessitava de informações mais específicas sobre os materiais: tipos de cipós para fazer a corda, madeiras. Interessou-me sobretudo a maneira com que eles realizam o fabrico de seus artefatos e compartilham tradições com os mais jovens. Justamente nessa época estava lendo *Macunaíma o herói sem caráter*. Imerse nesse universo, meu imaginário foi fecundado por muitas informações que me assaltavam.

Percebi durante a leitura do livro uma série de alusões aos usos da rede no cotidiano dos personagens: rede para dormir folgado, para viver no sossego de uma preguiça que se espalha, onde fazer amor. A referência mais intrigante, que surgiu neste livro, refere-se ao lugar no qual se consuma uma relação amorosa, onde Macunaíma *brinca* com as cunhãs. O que se fixou na minha imaginação foi a rede feita por Ci, Mãe do Mato, para deitar-se com o herói:

“De-noite Ci chegava recendendo resina de pau, sangrando das brigas e trepava na rede que ela mesmo tecera com fios de cabelo. Os dois brincavam e depois ficavam rindo um pro outro. (...) Ficavam rindo longo tempo, bem juntos. Ci aromava tanto que Macunaíma tinha tonteiras de moleza. (...) Vinha uma tonteira tão macota que o sono principiava pingando nas pálpebras dele. Porém a Mãe do Mato inda não estava satisfeita não e com um jeito de rede que enlaçava os dois convidava o companheiro pra mais um brinquedo.”²⁶

Macunaíma é um personagem marcado pela astúcia, um herói um tanto contraditório, herói da

²⁶ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. Ed. Crítica / Telê Porto Ancona Lopez, coordenadora. Florianópolis, Editora da UFSC, 1988, p. 24.

malícia, das pequenas manhas, figura de desconcertante malandragem. Um outro tipo de herói, como nos fala Darcy Ribeiro, "(...) o *trickster*; insólito, que se encontra com tanta freqüência nas nossas mitologias indígenas"²⁷. Esse embusteiro, travesso e mágico personagem, encarna a figura do brasileiro, da mestiçagem, das misturas de crenças e culturas. "O brasileiro dele é o do carnaval, da caçoadá folclórica, da gente que cantando, dançando ironizando, rindo - inocente e sem medo - se vinga de quem, além de oprimi-lo e explorá-lo, ainda quer fazer sua cabeça"²⁸.

Para sobreviver às armadilhas e dificuldades, encontradas durante sua trajetória dentro da narrativa de Mário de Andrade, Macunaíma faz uso de toda sua esperteza e artimanha. É trapaceando que o herói encontra seu lugar, é burlando os limites impostos por um meio opressor orientado pelo senso comum, que ele se vinga dos séculos de dominação. É por sua alegria que transborda pelas páginas do livro, acrescida de uma preguiça larga, que o herói se rebela. Uma preguiça que irrompe desde o nascimento do personagem, quando este se recusa a falar durante os primeiros seis anos de sua infância. Apenas proferindo, quando estimulado, a seguinte frase: " - Ai que preguiça..."²⁹.

Ao nomear "*Preguiça Grande*", busquei salientar aquilo que está impregnado nos sentidos de uso deste artefato de domínio popular: a preguiça que este receptáculo acolhedor e solidário desperta em nossos sentidos. Tomando como referência direta a própria frase

²⁷ Darcy Ribeiro. "Liminar". In: Macunaíma o herói sem nenhum caráter. Ed. Crítica / Telê Porto Ancona Lopez, coordenadora. Florianópolis, Editora da UFSC, 1988, XIX.

²⁸ Id. Ib.

²⁹ ANDRADE, Mário de. Macunaíma o herói sem nenhum caráter. Ed. Crítica / Telê Porto Ancona Lopez, coordenadora. Florianópolis, Editora da UFSC, 1988, p. 5.

proferida pelo personagem arquitetado por Mário de Andrade e a imagem do herói, estendido em sua rede-dormir. Acrescida a essa idéia de mandriice, que o artefato rede desperta, encontra-se a dimensão dilatada do próprio corpo da rede. Então, a partir dessas observações, o título do trabalho foi elaborado. “Aliás, essa preguiça de Macunaíma é (...) outro talento brasileiro. Preguiça como desgosto de fazer qualquer esforço que não dê gozo: e até mesmo os gozosos, por vezes”³⁰.

Através dos primeiros exercícios de tramar um tecido, utilizando a técnica de macramé, pude verificar que sozinha não conseguiria levar a termo o plano ao qual me aplicava. Então, para produzir este trabalho foi necessário a inclusão de uma outra pessoa que, com conhecimentos técnicos em tear manual, compartilhou comigo a execução da obra. Esta inclusão decorreu de minha impossibilidade de tecer a rede, por não dominar a técnica adequada e, principalmente, por constatar que o tempo de dedicação e concentração ao trabalho seria muito maior do que aquele que estaria pronta a dispor. A inclusão de outras pessoas, no processo de execução de minhas obras, tem sido freqüente.

“Preguiça Grande”, como imagem do descanso, encontra seu ponto de contradição exatamente no momento de sua confecção. Pois, se este objeto suscita a idéia de mandriice, já no próprio título, a manufatura do tecido nos conta outra história. Ao transmitir a incumbência de confecção a outrem, não tinha a claro a dimensão do esforço a ser investido nesta empreitada. A pessoa que aceitou executar a tarefa, tampouco

³⁰ Darcy Ribeiro. “Liminar”. In: Macunaíma o herói sem nenhum caráter. Ed. Crítica / Telê Porto Ancona Lopez, coordenadora. Florianópolis, Editora da UFSC, 1988, XX.

imaginava que o trabalho se alastraria por sua casa. Tomaria grande parte de seu tempo diário, assim como demandaria de seu corpo uma resistência e persistência bem maior do que estava acostumada a investir em outros trabalhos de tecelagem.

O projeto deste trabalho exigia que o corpo do tecido fosse inteiriço, sem costuras ou remendos. Por essa razão era necessário fazer a urdidura com toda a extensão final da rede. Para que isso ocorresse, foi preciso desnovelar os fios por toda a casa, para então posicioná-los no tear. Cada fio da urdidura deveria ter pelo menos sete metros de extensão. O tear dispunha de cento e oitenta furos³¹, nos quais foram introduzidos os fios de algodão, para perfazer a largura de cento e oitenta centímetros. Aproximadamente, mil duzentos e sessenta metros de cordão foram esticados, cortados e postos no tear, para servir como urdidura. Somado a isso, mais toda a movimentação de atravessar a lançadeira por entre os fios da trama. Contas sem fim, um tempo dilatado na feitura do objeto. Marcado pela velocidade dos gestos, suas acelerações e pausas, por mergulhos e distanciamentos.

A rede enlaça, envolvendo em sua trama o par amoroso do livro de Mário de Andrade. É solidária ao feitiço das formas corporais, molda-se com facilidade àquilo que recebe em seu colo, é acolhedora. O que resulta deste encontro, da rede com os amantes, é a imagem do prazer, do aconchego, de dois corpos que se deitam no receptáculo côncavo, entrelaçando-se em seu tecido. Essa é a sugestão que percebo reverberar de *“Preguiça Grande”*, a insinuação de um prazer a ser

³¹ Esses orifícios estão dispostos horizontalmente em uma grade de madeira, na parte posterior do tear, por eles passam os fios da urdidura, por onde será tramado o tecido.

experimentado no seu interior: a malícia de seu uso.

A languidez da matéria, atravessando a sala de exposição, partindo-a ao meio, proporciona uma experiência para o corpo. Este se aproxima, movimentase em torno do trabalho, abaixa-se para atravessar até o outro lado, percebe a gravidade do espaço no caimento do tecido, sente o odor dos cordões de algodão e sua textura irregular. Convoca-nos a nos movimentarmos, um vai e vem leve que “(...) colabora na movimentação dos sonhos”³². Uma experiência para os sentidos, que se projeta no observador através dos registros que suas lembranças atualizam, dessa maneira sua memória ganha materialidade. “Ao ser preenchida não por corpos mortos e passados, visões virtuais do que não existe, mas pelo nosso próprio corpo físico, exposto à massagem das idéias, histórias, paisagens e até mesmo das fotografias e representações”³³. O lugar de *“Preguiça Grande”* é o dos viajantes e por “(...) isso tentei essa viagem ao redor da rêde-de-dormir”³⁴.

A intervenção de Carmela Gross, intitulada *“Em Vão”* (Fig.4), consiste em faixas elásticas presas às pilastras, na sala de exposição, do Centro Cultural Oswald de Andrade. Em uma área de trinta por oito metros, a artista, distende diversas tiras de elástico que atravessam todo o espaço expositivo, fendendo-o em partes. Para atravessá-lo, o espectador se vê obrigado a movimentar-se por entre as faixas, que delimitam e direcionam o seu deslocamento. Como um grande desenho no espaço, esta intervenção, apresenta a experiência de uma

³² CASCUDO, Luís da Câmara. *Rede-de-dormir*. Departamento de Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1959, p. 13.

³³ MOURA, Leonel. *Tempo*.
<http://www.pt/babel/biblioteca/tempo2.htm>

³⁴ CASCUDO, Luís da Câmara. *Rede-de-dormir*. Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa Nacional, 1959, p. 17.



Fig.4 - Carmela Gross
“Em vão”
Intervenção com Faixas elásticas
em uma área de 30 x 8m
1999

impossibilidade. Neste lugar, não se pode passar pelo vão dos pilares, em linha reta. Somos compelidos a orientar o nosso sentido de movimentação de forma oblíqua, ou então passar por debaixo das faixas.

Ao mesmo tempo que é um obstáculo, “*Em Vão*” proporciona uma ativação do espaço, faz com que percebamos as passagens de circulação, estes intervalos entre os apoios das estruturas arquitetônicas, precisamente na parcial obstrução do fluxo de passagem. A palavra EM significa: “lugar onde se está, ou onde sucede alguma coisa”³⁵. Como espaço indistinto, no vão nada acontece, é um lugar em que se está apenas em transição. Carmela trata, com sua intervenção, de inserir uma interrupção. Ali, onde estão os elásticos, é preciso parar.

O vocábulo VÃO, por sua vez, significa: “espaço vazio entre dois pontos, duas coisas”. Este vazio, converte-se em ocupação. Como em um jogo de ligar pontos, a artista, traça um percurso de pilastra à pilastra. O espectador, passa a ser o elemento que refaz esta caminhada, é ele quem percorre as linhas entre o vão e insere-se na trama do trabalho. As duas palavras juntas, EM VÃO significam: “debalde, embalde, inutilmente”³⁶. Ao mesmo tempo em que a atuação de Carmela Gross insere-se no espaço, fala de uma inutilidade, talvez de um esforço que se perde. Da tentativa de singrar o espaço, para então se deparar com as barreiras físicas que os elásticos apresentam. Esta intervenção trata de uma continuidade fluída e, simultaneamente, de uma intermitência.

A idéia desta proposição de Carmela Gross é ligar

³⁵ Definição encontrada no Dicionário Aurélio Eletrônico - Século XXI. Versão 3.0, 1999.

³⁶ Id.

pontos, pôr em comunicação as colunas que constituem este vão, um movimento de contração contrário à expansão, própria de *“Preguiça Grande”*. Enquanto a rede estende sua forma dilatada pelo espaço expositivo, as faixas elásticas tensionam o espaço provocando uma adesão entre os pilares que, antes da ação daquela artista, era inexistente. A intervenção potencializa o vão do espaço arquitetônico, da mesma forma a rede potencializa o espaço expositivo, convertendo-o em lugar de sossego, repouso, um lugar de prazer. Assim como *“Preguiça Grande”* concede uma outra significação ao espaço, preenchendo-o, *“Em Vão”* igualmente ocupa-o. Converte o vão, que até então se configurava como um espaço neutro, em um espaço pleno de significado, transforma-o em área *útil*, agrega o espaço físico à intervenção, ele se reconstitui através da ação artística.

“Quando comecei a trabalhar com os elásticos, a questão fundamental era estabelecer pontos de apoio, fixos, na parede e unir esses pontos com o elástico. Como se fosse um grande desenho feito por pontos”³⁷.

Em vídeo produzido para o Instituto Itaú Cultural, Carmela Gross relaciona *“Em Vão”* à trama urbana da cidade de São Paulo, ao emaranhado de vias e linhas - que se superpõe quase ao infinito - de que cidade é composta. Pensa a cidade como constituída por vãos, determinada por fluxos correntes e estados estanques. *“Em Vão”* marca essa movimentação e sua suspensão, é nos intervalos entre as colunas interligadas e os elásticos tensionados, que o observador ocupa seu lugar na intervenção.

³⁷ Depoimento da artista Carmela Gross em vídeo: *Carmela Gross*. Direção de Luiz Duva, roteiro de Luiz Duva e Tatiana Lhomann, Série Encontros do Itaú Cultural. São Paulo, 2000.

“A cidade é feita desses vãos, ela é o tempo inteiro demarcada por estacas, por possibilidades de fixação e por uma fluidez que passa através”³⁸.

A rede convencional é fabricada para receber o peso e a medida de pessoas, como consequência deste propósito, seu tamanho corresponde à dimensão da escala humana. O sentido deste objeto deve-se à serventia que ele assume, sua forma está totalmente vinculada àquele corpo para o qual ele foi feito. “*Preguiça Grande*”, apesar de seu alongamento, ainda assim mantém esta analogia. Mas uma estranha analogia, pois o receptáculo, que antes estava à proporção de seu ocupante, passa a ser descomunal. Sua forma dilata-se, agiganta-se sobre nós, convidando-nos a pensar sobre que corpos poderiam ocupar esta outra forma estendida e, principalmente, a reconhecer a desconformidade da rede, tomando como referência a proporcionalidade de nosso próprio corpo.

“Quando percebemos uma certa dimensão, o corpo humano entra no *continuum* das dimensões e se situa como uma constante na escala. Sabemos imediatamente o que é menor e o que é maior que nós mesmos (...)”³⁹.

O estiramento formal denota, na imagem da rede, uma distensão temporal, pois esta figura alongada remete-nos ao árduo trabalho de tecer manualmente o seu tecido. Imagem que alude a Penélope: dia após dia, tecendo o manto mortuário destinado a envolver o corpo de Laerte - pai de Ulisses - quando da ocasião de sua morte. Para conter o avanço de príncipes que - julgando-se com direito ao trono deixado vago - avançavam com

³⁸ Id.

³⁹ R. Morris. “Notes on Sculpture”. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo, Ed. 34, 1998, p. 123.

cada vez mais ímpeto sobre Penélope, esta determinou que escolheria o novo rei, após o término do véu fúnebre. No entanto, durante o dia tecia o manto e à noite desfazia seu trabalho. Manobra astuciosa que lhe serviu de resguardo das investidas dos pretendentes que, nos vinte anos de ausência de Ulisses, acorreram para Ítaca a fim de desposá-la. Deste episódio da Odisséia "(...) veio a expressão 'pano de Penélope', utilizada para designar as obras em que se trabalha sem cessar e que nunca terminam"⁴⁰.

Do que trata essa desmedida na forma do objeto e na sua realização?

Trata de um ato construtivo inerente a minha prática artística e está presente em todos os meus trabalhos. Assim como Penélope, que ao tramar a capa mortuária de seu sogro, ingressa em um trabalho interminável, percebo em minhas obras esse mesmo fio criativo, desdobrando-se de um trabalho a outro. São as imagens de vastidão que me interessam. Que fazem alusão a um processo ilimitado de produção, em que as conclusões são provisórias. Em sua tessitura, fazer que se desfaz ao anoitecer, Penélope assinala um tempo da ausência, em que Ulisses acha-se distante e seu afastamento é demarcado pelo trabalho sem fim de sua esposa.

"É a mulher que dá forma à ausência: ela tece e ela canta; as tecelãs, as 'chansons de toile', dizem ao tempo a imobilidade (pelo ronrom do tear) e a ausência (ao longe, ritmos de viagem, vagas marinhas, cavalgadas)"⁴¹.

⁴⁰ COMMELIN, P. Mitologia grega e Romana. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1993, p. 330.

⁴¹ BARTHES, Roland. Fragments de um discurso amoroso. Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves, 1998, p. 53.

O interior de *“Preguiça Grande”* contém um lugar vago, da mesma maneira, a trama produzida por Penélope - esse trabalho que *ganha* tempo - encerra qualquer possibilidade de ocupação do lugar que só cabe a Ulisses. No trabalho de Penélope, a ausência daquele aparece na sombra do tecido que jamais será finalizado. Da mesma maneira - no que tange *“Preguiça Grande”* - o corpo do usuário, que supõe-se ocupante da rede, não seria percebido justamente na medida de sua ausência? O lugar que aquele deveria ocupar, no interior do tecido, não fica evidenciado na sua falta?

“O tempo de que se fala é (...) essencialmente o da revelação de ausências ou faltas. (...) Falar do tempo é procurar o espaço, o lugar dos encontros, não tanto com a história, a teoria ou a possibilidade, mas antes de tudo com outros corpos predispostos à experiência da partilha”⁴².

Um tempo que é dilatado, tanto na aventura de Ulisses⁴³ e na espera de sua esposa, quanto na feitura da minha rede. É de um perder-se de vista que nos fala *“Preguiça Grande”*, desse extravio produtivo que desemboca nas proezas de Ulisses, antes de seu retorno a Ítaca. O tempo dessas duas experiências, a ficcional e a artística, tem a marca de uma desaceleração. Uma tentativa de burlar o fluxo vertiginoso e veloz, no qual nos encontramos inseridos no nosso dia-a-dia, ao respondermos às demandas que a sociedade nos coloca. São as velocidades do trânsito, dos meios de comunicação, das pessoas que correm pelas ruas com destino certo, que mal percebem umas às outras, das

⁴² MOURA, Leonel. Tempo.

<http://www.pt/babel/biblioteca/tempo1.htm>

⁴³ Na Odisséia, o herói desta epopéia demora-se vinte anos para retornar a sua terra natal, a ilha de Ítaca, após a tomada da cidade de Tróia.

informações em doses únicas, rápidas, das propagandas de trinta segundos ou menos, da Internet a cabo, dos filmes de ação e seus *takes* rápidos, com efeitos pirotécnicos grandiosos e pouco conteúdo.

O tempo da *Odisséia* é este do folhear de páginas, em que se pára e imagina aquilo que a narrativa oferece: os monstros mitológicos, os amores dos heróis, suas investidas, seus dramas particulares, dúvidas, suas contradições, a sabedoria e a tradição disseminadas por essas narrativas, séculos após séculos. O tempo de *“Preguiça Grande”* é dos caminhantes a passos calmos, do olhar que vaga sem destino certo, dos que hesitam, daqueles que não têm pressa em transitar por volta da rede. O seu comprimento é para lembrar de épocas em que se marcava a distância a gritos, quando se tinha espaço para o repouso fora de hora, o descanso preguiçoso, as tardes de piquenique no parque. É tempo em que se põe o sol, mostrando uma gama variada de vermelhos, laranjas, violetas, a cada minuto que se sucede.

“Com a rede, mantém-se (...) um outro traço folclórico - sesta, comum nas cidades interioranas e estações balneárias (...) onde os ponteiros do relógio não castigam o homem, governando-lhe a vida”⁴⁴.

“Preguiça Grande” demanda um outro tempo para ser apreciada. A desaceleração deve ocorrer na maneira como o espectador usufrui o trabalho. É uma parada, redução no fluxo e na velocidade com que o olhar percorre a obra. Esse refluxo de aceleração é marcado pelo momento em que o espectador se vê obrigado a ir mais devagar, abaixar-se e, com cuidado, passar por

⁴⁴ CASCUDO, Luís da Câmara. *Rede-de-dormir*. Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa Nacional, 1959, p. 40.

debaixo da rede, que atravessa o espaço expositivo.

O trabalho do artista plástico mineiro, Chico Amaral, da série *“O jogo dos 7 erros”* (Fig.5), também necessita de um tempo maior de atenção para ser apreciado. Trata-se de uma mesa de pingue-pongue, com sua dimensão física prolongada longitudinalmente, um letreiro luminoso no lugar da rede, em que se pode ler a seguinte frase: “jogue na vez do outro / seja o outro na sua vez”⁴⁵. Como o próprio artista declara: “Na mesa do MAM, que leva o poema, a extensão é reforçada pelo texto cíclico, que requer um tempo para que seja apreciado”⁴⁶.

A distensão formal da mesa de pingue-pongue de Chico Amaral impossibilita seu uso convencional, é um jogo/contato que não se efetiva, tem seu destino comum e corriqueiro frustrado. Com o prolongamento da mesa, os possíveis usuários deste jogo encontram-se mais do que apartados. A distância entre eles ressurgem multiplicada, como um pequeno abismo que provoca uma disjunção entre esses pontos/sujeitos, que supostamente deveriam comunicar-se através da partida.

Os jogadores, nós mesmos, deparamo-nos com um jogo cuja forma e as regras tornaram-se estranhas demais para usuários acostumados a seguir normas claras e previamente estabelecidas, comuns a todos. Deste jogo não saem vencedores ou mesmo derrotados, a tensão não está posta na disputa por uma vitória, mas justamente nesta competição em suspenso, que não se finaliza.

⁴⁵ Chico Amaral. In: Gentil Reversão. Org. Marília Panitz. Brasília, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, p.104.

⁴⁶ Depoimento concedido pelo artista Chico Amaral, por e-mail em 10/07/2002.



Fig. 5 - Chico Amaral
“Jogo dos 7 erros - projeto para mesa com painel eletrônico”
Mesa de ping pong, painel eletrônico
Dimensões variáveis
1999

“Portadores de um rigor exigido pelas regras do jogo, os objetos sofrem deformações que impossibilitam o ato de jogar. A ação fica confinada ao cérebro do fruidor... e aí se está capturado na armadilha da qual qualquer saída terá de ser inventada. Capturado por um movimento pendular entre a requisição de uma ação física sobre a obra e o seu impedimento: jogue se puder!”⁴⁷

A frase que circula pelo letreiro luminoso, fala igualmente de uma espera. Sua passagem lenta e cíclica opõe-se à rapidez com que uma bolinha de pingue-pongue transporia, inúmeras vezes, a mesa do jogo. É com essa lentidão que os espectadores devem aprender a jogar. Nessa partida de peças bizarras, os lugares estão vagos, na expectativa de um preenchimento, de uma ocupação que lhes sinalize com algum sentido reconhecível e comum, indicando com quais regras se joga. “Apenas jogamos o jogo, desejando um dia, talvez, descobrir a sua regra”⁴⁸.

A distensão formal de *“Preguiça Grande”* também está presente em *“A Bela Adormecida”* (Fig.6), instalação composta por uma rede de voile, acylon e a inscrição da frase/título na parede lateral à montagem do trabalho. Nesta proposição, a artista plástica Bet Olival, apropriou-se do espaço, distendendo sua rede pela galeria onde esta foi exposta. Somos direcionados pelo título a pensar na ocupante que jaz imersa em sonhos, no leito côncavo de sua rede. Aquela, oriunda de contos de fadas, tem seu lugar reservado no interior da rede, este leito suspenso cabe somente a ela. Durante a exposição desta proposição, muitas pessoas “(...) tentavam sentar ou

⁴⁷ PANITZ, Marília. *Gentil Reversão*. Brasília, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, p. 98.

⁴⁸ Gê Orthof. In: *Gentil Reversão*. Org. Marília Panitz. Brasília, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, p.104.



Fig. 6 - Bet Olival
“Abela adormecida”
Voile, acylon, texto s/parede
500 x 500 x 1100cm
1998

deitar, mas percebiam logo que existia o impedimento, pois como diz o título - já havia alguém ali deitado”⁴⁹.

Ambas as redes, tanto a produzida por mim, quanto àquela de Bet Olival, não foram concebidas para o uso do espectador. Este deve contentar-se em testar, as duas proposições, apenas na sua imaginação. Neste sentido, Bet Olival afirma: “A distensão formal, não descaracteriza a forma de rede que é muito peculiar e imediatamente identificada, mesmo em proporções maiores das que uma rede tem. A questão da escala, do tamanho vem marcar e afirmar o imaginário, o sonho.”⁵⁰

A dimensão de sonho, a que o objeto de Bet Olival nos envia, está assinalada no título do trabalho. O conto da Bela Adormecida narra a história de uma princesa que se vê refém de um sono mágico, resultado de um feitiço que lhe foi infligido ao picar-se no fuso de uma roca de fiar. Com ela, em um sono que dura cem anos, o reino todo adormece e fica à espera de um beijo que desperte o próprio tempo, pois até este cessou de passar. Dentro do castelo, nada nasce nem morre, é tempo de suspensão em que todas as coisas ficam pendentes. A única lei que se mantém é a da gravidade, agindo sobre as formas. São os corpos pesados que pendem para o centro da terra.

Da rede de Bet Olival, pendem formas por toda a superfície inferior do tecido, essas espécies de tentáculos parecem repelir o uso de um corpo. Enquanto a forma semelhante a uma rede-de-dormir e a delicadeza do material - empregado na confecção de “*A Bela Adormecida*” - chamam ao aconchego, os tentáculos pendentes configuram-se como entrave a esse contato confortável e cômodo, evocado pela rede e assinalado em

⁴⁹ Depoimento concedido pela artista Bet Olival, por e-mail em 15/07/2002.

⁵⁰ Id.

“Preguiça Grande”. É neste ponto que as duas proposições divergem. À medida que uma inquieta o observador pela estranheza de seus braços de tecido - pendurados no corpo da rede - a outra é convidativa, chama ao descanso, propõe uma maior proximidade, enunciando um sossego dilatado.

Como leito suspenso, convidativo, a rede convoca-nos a circular em seu entorno, evoca a suas imagens de uso: tecido em que se pode fazer amor, gozar de uma preguiça que se espalha, lugar para se dormir com folga e sossego. Traz à imaginação a languidez que sua forma expressa. Este receptáculo solidário aos contornos de nosso corpo distende-se pelo espaço em que se encontra montado, despertando em nossos sentidos a uma grande preguiça.

2. Enlaces: o amor embaralha as palavras

“tinha uma maneira distante de fazer amor: pelos olhos e pela palavra”⁵¹.

Maria Gabriela Llansol

Jogar com as palavras, brincar com elas, pode despertar uma ação criativa. Uma boa leitura, poesia que desloca-nos do lugar em que nos encontramos, recombina o que estava determinado. Até mesmo o nada pode ser pretexto para se produzir uma obra. Manoel de Barros lança-nos: “(...) o nada de meu livro é nada mesmo. É coisa nenhuma por escrito: um alarme para o silêncio, um abridor de amanhecer, pessoa apropriada para pedras, o parafuso de veludo, etc, etc. O que eu queria era fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo que use abandono por dentro e por fora”. Para o poeta, poetizar é “fabricar brinquedos com as palavras”, na primeira parte de seu livro, “no fim de um lugar”⁵², as crianças brincam de inventar jogos com palavras.

Exercito poemas em pequenas frases que, após um tempo de decantação, amplificam-se em proposições artísticas. É o caso de “*Palavras cruzadas*” (Imag.2). Neste pequeno objeto⁵³, composto por um tabuleiro⁵⁴, peças

⁵¹ LLANSOL, Maria Gabriela. O Livro das Comunidades. Porto, Editora Afrontamento, 1977, p. 11.

⁵² BARROS, Manoel de. Livro sobre nada. Rio de Janeiro, Editora Record, 1996, p. 7.

⁵³ Pequenas peças e suporte, provenientes de jogo homônimo ao título do trabalho. Trata-se de um jogo composto por um tabuleiro reticulado, quatro suportes de madeira, cento e vinte pedras (cento e dezessete impressas e três em branco). Esta partida consiste na elaboração de palavras sobre um tabuleiro. As combinações surgem a partir de um cruzamento de letras. Os vocábulos vão sendo inseridos, na trama do tabuleiro, no sentido vertical ou horizontal da trama, levando em conta as palavras já postas em jogo. É pelo acréscimo de letras, às já existentes no tabuleiro, que o jogo tem prosseguimento.

⁵⁴ Tabuleiro com detalhamento em marchetaria e gaveta embutida na peça.



Img. 2 - Palavras cruzadas
Tabuleiro e peças de madeira
50,5cm x 50,5cm x 10cm
1999/2002

feitas em madeira, com letras impressas e quatro suportes, combino o sentido do texto e a forma como ele é apresentado. É uma pequena frase que pode ser lida circularmente, sua leitura pode iniciar de qualquer ponto, e mesmo assim manter sua idéia primeira.

O suporte escolhido reforça aquilo que o texto transmite: O AMOR EMBARALHA AS PALAVRAS. Como procedemos ao embaralhar e reorganizar as frases em um jogo de palavras cruzadas. O título do trabalho, então, não deveria ser outro senão o nome do jogo que cedeu materialidade ao poema. Uma obviedade necessária na escolha do título, revelando que o ato amoroso trata de um cruzamento, da construção de um convívio.

O trabalho "*Palavras Cruzadas*" surgiu da escritura de um poema. Este objeto exprime as dificuldades de proferir aquilo que escapa às palavras: o estado de paixão que mistura as frases e deixa-nos atônitos face à pessoa que amamos. Quem já não perdeu a voz, frente ao objeto de seu amor? Não pronunciou as palavras com hesitação, sem clareza, ou ao contrário, desatou conversas prolixas, perdendo-se nas sentenças difusamente proferidas?

Ficar sem o domínio, na procura de frases precisas, que possam expor aquilo que se pretende, é comum nesta busca, pois achar "(...) as palavras para aquilo que se tem diante dos olhos - quão difícil pode ser isso!"⁵⁵ Trata-se de uma declaração em vias de se concretizar. De embaralhar-se no amor investido sobre o outro, e perder-se de vista. Uma "(...) declaração que não diz respeito à confissão do amor, mas à forma, infinitamente comentada, da relação amorosa"⁵⁶.

⁵⁵ BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas II - Rua de mão única. São Paulo, Editora Brasiliense, p. 203.

⁵⁶ BARTHES, Roland. Fragmentos de um discurso amoroso. Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves, 1998, p. 98.

Segundo Roland Barthes, em seu livro “Fragmentos de um discurso amoroso”, a conversa apaixonada é como a película que reveste nosso corpo. Superfície epitelial com a qual travamos contato com a pessoa amada, envolvendo-a com palavras. É a inclusão desta que se percebe nas falas sobre o amor. Um endereçamento que é intrínseco a esse diálogo, pois “(...) há sempre no discurso sobre o amor uma pessoa a quem se dirige, mesmo que essa pessoa tivesse passado ao estado de fantasma ou de criatura a vir. Ninguém tem vontade de falar de amor, se não for *para* alguém”⁵⁷. Falar de amor é dizer, primeiramente, de uma presença.

Em torno do tabuleiro, os lugares que serviriam para quatro usuários estão desocupados. Esses lugares em aberto apontam para uma negação da própria função do jogo, pois para que haja jogo é preciso que se tenham usuários dispostos a participar dele e que exista um campo em que estes possam atuar. Mas sobre o tabuleiro, as peças já aparecem dadas: as frases estão definidas. O jogo já alcançou seu objetivo, por isso encontra-se concluído. Paradoxalmente a sua função, ao invés de congrega pessoas em seu entorno - através do exercício comum de elaborar as diversas combinações de uma partida - ele dissipa as atuações que poderia receber. As frases continuam sobre seus suportes de madeira, o início da partida ainda não ocorreu, porém, ao mesmo tempo, já atingiu seu termo.

Esse jogo prescinde de usuários, mesmo tendo à disposição quatro lugares para receber jogadores, a *partida* foi pensada para duas pessoas. Trata-se de endereçar as palavras, pequenas demandas apaixonadas, a outrem. É um princípio que se aproxima da dedicatória:

⁵⁷ Id. p. 99/100.

“Episódio da linguagem que acompanha todo o presente amoroso, real ou projetado, e, (...) todo o gesto, efetivo ou interior, pelo qual o sujeito dedica alguma coisa ao ser amado”⁵⁸. Quando se escreve é para alguém que se direciona a escrita, mais ainda quando o texto é elaborado amorosamente - quer dizer, visando estabelecer um enlace de ordem afetiva. Porém, ao lançá-la a público, a escrita sai dos domínios particulares, escapando daquele que a produziu e do destinatário desta dedicatória.

“Não posso portanto te dar o que acreditei escrever para você, tenho que me render a esse fato: a dedicatória amorosa é impossível (eu não me contentaria com uma subscrição mundana, fingindo te dedicar uma obra que escapa a nós dois)”⁵⁹.

É a presença do outro que “*Palavras Cruzadas*” expõe. Na ausência dos usuários deste jogo, nos lugares vagos em torno do tabuleiro - sobre o qual está assentada a frase/poema e seus suportes - essa presença fica mais evidente. Trata-se de uma inscrição: “(...) o outro está inscrito, ele se inscreveu no texto, deixou aí seu rastro múltiplo”⁶⁰. Como ocorre em “*Preguiça Grande*”, trata-se de lugares para serem experimentados imaginariamente, na retirada dos participantes do jogo. Uma partida que está, ao mesmo tempo, em aberto e concluída. Cujas mínimas alterações, na disposição das peças, desordenaria todo o jogo e a leitura que deste resulta. “*Palavras Cruzadas*” não foi produzido para ser manipulado. O número de peças com letras impressas, está restrito ao necessário para formar toda a sentença do poema.

⁵⁸ BARTHES, Roland. Fragments de um discurso amoroso. Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves, 1998, p. 101.

⁵⁹ Id, p. 106.

⁶⁰ Id, ib.

Se o amor embaralha as palavras, ele também faz andar em círculos, pois somente é possível apreender o sentido deste trabalho, quando se lê o poema. Para que isso ocorra, é essencial que os espectadores, desloquem-se em torno do objeto. É ao enlace que aspiro, envolver o espectador neste movimento de circular a obra que está posta aos seus pés. Absorvê-lo por alguns instantes, quando este ingressa na leitura do poema. Em *“Palavras Cruzadas”*, esse laço pode ser estabelecido no momento em que os espectadores transitam em torno do objeto. Da mesma maneira que o poema atrela o olhar daquele que lhe transpõe, capturando-o, o leitor também usufrui da obra com seu corpo, que abraça a peça de madeira com seus passos lentos.

A montagem dos suportes com as palavras, sobre o tabuleiro, dá-se no sentido anti-horário - nessa seqüência, circulando a peça, é possível ler o poema da seguinte maneira:

o amor embaralha as palavras
 embaralha as palavras o amor
 as palavras o amor embaralha
 palavras o amor embaralha as.

Porém, ao inverter o sentido de leitura, movimentando-se no sentido contrário ao estipulado pela montagem, pode-se ler:

o amor palavras as embaralha
 palavras as embaralha o amor
 as embaralha o amor palavras
 embaralha o amor palavras as

Como não é possível determinar por qual direção o observador vai optar, ao perfazer o seu percurso em torno do objeto, resta aguardar que aquele o percorra suficientemente para compor o poema.

“Palavras Cruzadas” teve uma primeira experiência de exibição em uma exposição realizada na Galeria Obra Aberta⁶¹. Por ocasião desta mostra, pude testar e aferir com maior precisão os desacertos desta montagem. Inicialmente, essa proposição foi pensada para ser posicionada diretamente sobre o piso da galeria. Até este momento, ainda não havia confeccionado o tabuleiro onde, atualmente, os suportes com as letras estão pousados. Com as peças do jogo soltas sobre o chão, sem nenhum anteparo, pretendia acionar o espaço, configurando o entorno das peças como lugar de jogo. Penso que, ao posicionar o trabalho sobre um cubo⁶², este estaria apartado do espaço e não poderia agir sobre ele. Pois é na experiência de circular próximo às peças, que os observadores articulam este espaço de jogo, de trânsito.

A montagem de *“Palavras Cruzadas”* diretamente no solo, trouxe à tona um problema que não havia considerado: as peças estavam expostas em demasia à ação, por vezes, descuidada e desinteressada do público. Este, ao se deparar com as peças soltas, sem nenhuma proteção ou indicação de limite, ora mexia, alterando a seqüência da sentença, ora simplesmente não enxergava o trabalho, atropelando-o e espalhando as peças pela sala. Pude constatar, depois deste acidente de montagem, que *“Palavras Cruzadas”* necessitava de uma forma de inserção no espaço que resguardasse sua integridade.

A melhor forma encontrada para resolver este problema de apresentação - acentuando o espaço em que se dá o jogo - foi pensar em algum elemento de

⁶¹ Exposição coletiva ‘Bahzart contemporâneo’, Galeria Obra Aberta / Porto Alegre, 2000.

⁶² Ou qualquer outro tipo de suporte que não constitua, junto com as peças, o próprio trabalho. Como, por exemplo, uma prateleira ou uma mesa.

suspensão, que elevasse as palavras alguns centímetros do piso. Pensando na referência do jogo, decidi produzir um tabuleiro, feito à maneira da peça original do jogo de palavras cruzadas⁶³. Montadas sobre o tabuleiro, as peças ficam ao resguardo de eventuais ações desatentas.

Na vídeo-instalação *"I don't love you anymore"*⁶⁴ (Fig.7), de Laércio Redondo, um fio embebido em gasolina queima em câmera lenta, até destruir-se completamente. Laércio, declara que esta obra trata da "(...) questão da memória e de seus 'apagamentos', voluntários ou não"⁶⁵. Contudo, o título da obra conjugado às imagens do vídeo, inevitavelmente, remetem-nos a uma situação amorosa, tendo como enfoque seu limite. Como uma paixão que arde intensamente para então, consumir-se nas suas próprias labaredas. É a concepção de amor, segundo nos apresenta Platão, em seu livro "O Banquete". Esse amor que se extingue como a chama de fogos de artifício, toma como base a experiência da falta, em que a paixão, após o fascínio de seu início, desvanece e se consome por inteiro, até virar cinzas.

Um amor que jamais deve ser saciado sob pena de ser extinto, só persiste na infelicidade, e na impossibilidade da sua continuidade. Essa situação amorosa, vivida por um sujeito apaixonado, tem seu

⁶³ No tabuleiro original, entre a trama quadriculada, encontram-se quadrados premiados. Estes são sinalizados por marcações coloridas que, dependendo da cor, podem duplicar ou triplicar o valor da letra. Estes valores estão impressos, em cada pedra, ao lado da letra correspondente. Para confeccionar o tabuleiro que comporia "*Palavras Cruzadas*", omiti essas marcações de texto que multiplicam os valores das letras. Mantive apenas a trama e reservei, nas bordas desta, o espaço para colocar os quatro suportes de madeira.

⁶⁴ (Não te amo mais) Vídeo-instalação de um minuto e trinta segundos, projetada em *looping* durante quatro horas, sobre uma parede branca.

⁶⁵ Entrevista de Laercio Redondo concedida a Fernanda Lopes, para revista ObraPrima.
<http://www.obraprima.net/talentos/tal20/tal20.html>



Fig. 7 - Laercio Redondo
"I don't love you anymore"
Vídeo em *looping*, 1'30"
2000

desejo por determinado objeto justamente na ausência deste. Como um ponto sempre alhures, o enamorado observa seu objeto de afeto à distância. Aproximar-se dele implicaria, paradoxalmente, na sua perda, no decréscimo do desejo investido. Nesse amor sem potência, o enamorado busca o futuro, como se a felicidade e a realização estivessem escondidas sempre no próximo instante.

“O amor, escreve Platão, ‘ama aquilo que lhe falta, e que não possui’. Se nem toda a falta é amor (...), todo amor, para Platão, é mesmo falta (...) (consciente e vivida como tal) de seu objeto (mas determinado). (...) o amor insaciável, o amor solitário, sempre inquieto com o que ama, sempre carecendo de seu objeto, é a paixão, a verdadeira, a que enlouquece e dilacera, a que esfomeia e tortura, a que exalta e aprisiona”⁶⁶.

Em *“Palavras Cruzadas”* o embaralhar-se assinalado pelo poema - diferentemente daquilo que está explícito em *“I don’t love you anymore”* - não implica no término de uma relação amorosa, mas justamente em seu contrário: a tentativa de firmar esta relação. Compreende um cruzamento, *embaralhamento* que não se dá unicamente nas palavras, mas principalmente nos sujeitos apaixonados. Trata-se da inclusão do outro em um código peculiar, uma fala que, justamente por ser baralhada, revela aquilo mesmo que encobre: a demanda por um entrelaçamento. Ao passo que o amor se inflama e consome-se por completo na vídeo-instalação de Laércio Redondo, indicando a exaltação apaixonada que culmina em um “(...) momento da paixão triste(...)”⁶⁷.

⁶⁶ COMTE-SPONVILLE, André. Pequeno Tratado das Grandes Virtudes. São Paulo, Martins Fontes, 1995, p. 253.

⁶⁷ BARTHES, Roland. Fragments de um discurso amoroso. Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves, 1998, p. 37.

Laércio declara que lhe "(...) interessa mais investigar as estruturas por dentro das relações, e de que forma elas acontecem."⁶⁸. Faz parte de uma geração de artistas - nascidos em torno da década de setenta - que tem como primado o caráter confessional, investindo de sentimentalidade e afeto suas obras. Promove o envolvimento do observador, que se inclui e se contagia com a trama das imagens de lembranças e eventos retirados do mundo particular do artista, uma aproximação da arte com sua vida cotidiana⁶⁹.

A revelação de um acontecimento íntimo e próprio da experiência de vida do artista, evidenciando o caráter confessional do trabalho, também é inerente à produção de Leonilson. A partir de um dado particular, ele explicita uma experiência que é universalmente identificada: a busca de um enlace amoroso e toda a problemática que implica este acionamento. Os desenhos, objetos, instalações de Leonilson falam de um endereçamento apaixonado.

O artista dirige-se ao outro - lugar aberto onde os espectadores podem incluir-se - procurando estabelecer uma relação, ponte entre abismos, tentativa de transpor a distância que nos separa uns dos outros. Mas a quem Leonilson envia sua obra? Qual o destino final de seu

⁶⁸ Entrevista de Laercio Redondo concedida a Fernanda Lopes, para revista Obra Prima.

<http://www.obraprima.net/talentos/tal20/tal20.html>

⁶⁹ Christine Macel - curadora do Centre Georges-Pompidou, Paris - no artigo *Just the two of us - Vidéo sentimentale*, publicado na revista Art Press, Paris, nº 279, 2002, assinala a recorrência dos componentes sentimental e afetivo em proposições - que têm como enfoque desvelar as relações interpessoais - de alguns artistas nascidos na década de setenta. São artistas que fazem uso da vídeo-instalação para "(...) reintroduzir uma força emocional nas obras, em explorar relações e a reinventar atitudes" (p. 40). Runa Islam e Salla Tykkä são duas artistas citadas pela autora, que se inserem no perfil de proposição traçado no artigo. Estas artistas estão presentes em análise desenvolvida nesta dissertação, no capítulo "Calafalaimagina".

endereçamento? Poderíamos dizer que a alguns amores, até mesmo ao espectador, por certo estamos incluídos no caminho da produção deste artista. Porém, é ao próprio ato de amar - matéria de sua obra e via trilhada solitariamente - que o artista orienta seu trabalho.

“É ao amor que a obra se endereça e fica como que a pulsar esperas... na captura do olhar distraído com ares de quem não quer... querendo”⁷⁰.

Leonilson expõe-se em suas obras, revela seus medos, fraquezas, dúvidas, anseios, conta-nos suas batalhas pessoais. Fala-nos como homem falho, que tropeça sobre seus desejos, que se deixa a descoberto, que se sabe frágil e nos recorda nossas próprias fragilidades. Dá visibilidade ao seu lado emotivo, oferece-nos seu coração. Essa iniciativa, no entanto, não está isenta de pesar, pois “(...) expor o coração é ato doloroso, sobretudo em tempos de cinismo e ceticismo, trazendo consigo e com frequência ambigüidade e contradição”⁷¹.

Com uma produção com tons autobiográficos, Leonilson realizou seus trabalhos como quem escreve um diário. Registrando, em grande parte de suas peças, sua interioridade pela via do romantismo. Tornando públicos os conflitos gerados pela busca em estabelecer vínculos afetivos e pelo movimento contrário a essa procura, a reclusão. Suas imagens fazem referência à queda, ao desfalecimento que causa vertigem, e faz o apaixonado prostrar-se frente ao seu amor, rendendo-se ao domínio

⁷⁰ Clara de Góes. “Livro 6: Leonilson + Clara de Góes”. In: Imagem Escrita. Org. Renata Salgado. Rio de Janeiro, Editora Graal, 1999, p. 93.

⁷¹ Adriano Pedrosa. “Voilà mon coeur”. In: Leonilson: são tantas as verdades. Org. Lisette Lagnado. São Paulo, Editora DBA Artes Gráficas/Companhia Melhoramentos, 1998, p. 20/21.

de seu objeto de afeto. A queda como imagem da rendição terna, é o "(...) emblema da perda de controle sobre si mesmo. O homem cai para entregar-se, deliberadamente, ao controle amoroso do outro"⁷². Leonilson convida-nos a fitar dentro do abismo, o que atrai é esse vislumbre do risco, ficar temporariamente privado de domínio sobre si mesmo.

A temática com acentuação amorosa também está presente em meus trabalhos. Apesar dessa aproximação com a produção de Leonilson, não observo em minhas proposições a mesma carga autobiográfica que percebo nas peças do artista. Tratando de um assunto que é de comum domínio, essa experiência é simultaneamente particular e pertencente a muitos, ou mesmo a todos nós. Neste sentido, ao se defrontar com os trabalhos, os espectadores podem tomar para si esta experiência, identificando-se com aquilo que está escrito nos objetos, articulado em poema/frases.

Em "*Zig Zag*" (Fig.8) - peça feita de tecido bordado, com pedras costuradas nas suas bordas e a inscrição de frases - o apaixonado é lançado dentro de um caminho sinuoso. Rio de curvas ondulantes, afluentes que não convergem para lugar algum, são apenas canais abertos: "Um rio que tenha trocas, passeios e raptos na sua memória"⁷³. Ao fundo está um bordado de flores que se entrelaçam. Sobre estas, sete círculos, bordados de forma irregular, estão pousados: sete pérolas feitas de costura. O texto, igualmente bordado com descuido, trança a busca do apaixonado: "Apaixonado / O zig zag /

⁷² Lisette Lagnado. "O Pescador de palavras". In: Leonilson: são tantas as verdades. Org. Lisette Lagnado. São Paulo, Editora DBA Artes Gráficas/Companhia Melhoramentos, 1998, p. 39.

⁷³ LLANSOL, Maria Gabriela. Ardente texto Joshua. Lisboa, Editora Relógio D'água, 1998, p. 9.

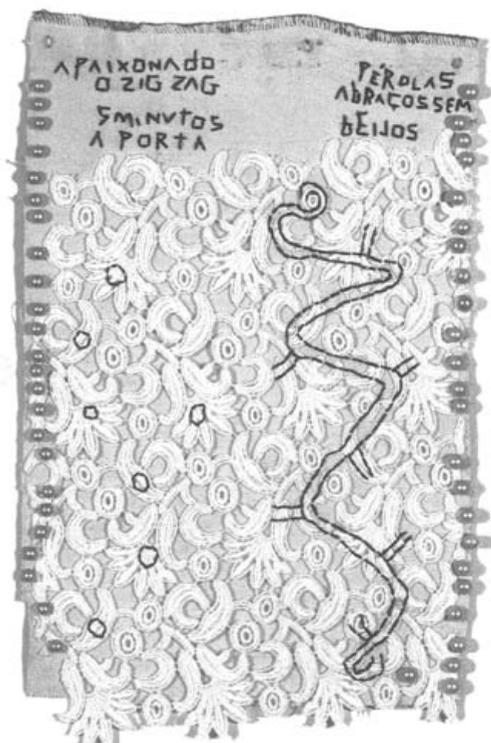


Fig. 8 - Leonilson
“O Zig-zag”
Bordado e pedras s/tecido
33 x 22cm
1991

Fig.9 - Leonilson
“Jogos perigosos”
Acrílica s/tela
60 x 50cm
1989



5 minutos / A porta / Pérolas / Abraços sem / Beijos”⁷⁴.
Um percurso em ziguezague, linha descontínua, indireta,
que nos fala de amores e seus desenganos.

“O erro na costura, inscreve ou borda a falha, o
tropeço do endereçamento amoroso ao outro.”⁷⁵

Uma maneira de andar em embaraço, espécie de
relação amorosa que se dá de forma intrincada, confusa e
emaranhada. “*Zig Zag*” expõe um apaixonado que está à
espera, à dependência do outro. É uma relação que se
efetiva na frustração de seu desejo, submetido à vontade
deste outro. O zigue zague, como um andar cambaleante
e imerso em incertezas, de um sujeito que não dispõe de
seu tempo - o que fica evidente pela primeira frase de
seu trabalho - cuja distância que separa as duas figuras é
marcada por esses cinco minutos.

Na seqüência em que as frases nos são oferecidas,
é possível identificar um certo percurso: daquele que está
apaixonado e perambula em busca de seu amor. Dispõe
de si mesmo a esperar que o objeto de sua busca
manifeste-se. Deposita nesta espera suas pérolas,
sentimentos mais preciosos, expõe-se ao reconhecimento
ou desaprovação. Ao final de seu percurso, ele consolida
seu desejo, mas não por completo: a retribuição a suas
expectativas vem em forma de “abraços sem beijos”.
Uma união que se consuma como falta, como realização
parcial. Prática de tramar, bordar, amar, como uma
escritura da imprecisão.

⁷⁴ Transcrição das frases bordadas sobre tecido, no trabalho “*Zig Zag*”. In: Leonilson: são tantas as verdades. Org. Lisette Lagnado. São Paulo, Editora DBA Artes Gráficas/Companhia Melhoramentos, 1998, p. 163.

⁷⁵ Clara de Góes. “Livro 6: Leonilson + Clara de Góes”. In: Imagem Escrita. Coordenação do projeto Renata Salgado. Rio de Janeiro, Editora Graal, 1999, p. 93.

“(...) o outro faz tremer a linguagem: não se pode falar *dele, sobre* ele; todo atributo é falso, doloroso, desajeitado, embaraçoso: o outro é inqualificável (...)”⁷⁶.

Em “*Jogos Perigosos*” (Fig.9), Leonilson professa o que para ele se configura como penoso, seu impedimento em estabelecer junção entre os dois pontos opostos de um despenhadeiro: a dificuldade de transpor as barreiras que impossibilitam as pessoas de consumir um enlace amoroso. Nesta peça, produzida no ano de 1989, são representadas sobre a tela duas figuras humanas que se encontram interligadas por uma ponte.

Cada figura acha-se nas extremidades opostas da ponte, embaixo desta, uma estrada interpõe-se entre os dois protagonistas da cena. Juntamente com as duas pessoas que se encontram apartadas por um caminho que não pode ser trilhado, imobilizadas na borda extrema desta construção que é destinada a estabelecer ligação entre margens opostas, o artista inscreveu a seguinte frase: “Esses jogos perigosos / Não são guerra / Nem estão no mar ou no espaço / Mas por detrás de óculos / E um par de jeans”.

No trabalho acima citado, “esses jogos perigosos” são reflexos de um sistema de poder. Um jogo com regras obscuras, em que um dos jogadores encontra-se em situação de vassalagem, de sujeição aos desígnios e vontades do outro. Talvez por essa razão, as duas figuras estão representadas em posição contrária uma à outra, e totalmente inertes. Ocupam lugares opostos, em permanente tensão. Aqui não há encontro, comunhão, mas conflito. Em “*Palavras Cruzadas*”, apesar de sua aproximação ao jogo, o conflito está ausente. A disputa é

⁷⁶ BARTHES, Roland. Fragments de um discurso amoroso. Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves, 1998, p. 50.

inexistente, os supostos usuários deste tabuleiro com texto não se debatem por uma vitória. Não há perda ou ganho, prejuízo ou vantagem, o jogo de “*Palavras Cruzadas*” é aquele compreendido como vínculo. Laço que é estabelecido a partir da congregação em torno de algo. Mas o sentido de triunfo, ou mesmo ruína, está suspenso. O jogo está, por assim dizer, congelado, em um movimento circular, voltamos sempre ao ponto de partida.

Segundo Gilles Deleuze, em “*Lógica do sentido*”, os jogos habituais, envolvem regras previamente estabelecidas, correspondentes “(...) a um certo número de princípios (...)”⁷⁷, estão inseridos dentro de um sistema limitado a modelos implícitos a sua própria estrutura, por exemplo: “(...) modelo moral do Bem ou do Melhor, modelo econômico das causas dos efeitos, dos meios e dos fins”⁷⁸. Neste sentido, a experiência de jogar segue regras fixas que determinam as variantes do acaso, dentro das ações dos usuários. Essa ordenação normativa do acaso organiza hipóteses que referem-se ao eixo perda ou ganho, situando “(...) as conseqüências das jogadas (...) na alternativa ‘vitória ou derrota’”⁷⁹.

Seguindo esta perspectiva, um outro jogo interpõe-se na experiência da produção em arte, aquilo que Deleuze enuncia como um “jogo ideal”. Elaborado a partir de “(...) outros princípios, aparentemente inaplicáveis, mas graças aos quais o jogo se torna puro”⁸⁰. Nesta partida, as regras elaboradas *a priori* são abolidas. Assim, o jogo abre-se para a amplitude de um acaso que não é delimitado por normas. Fundando um espaço onde

⁷⁷ DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2000, p. 61.

⁷⁸ Id. p. 62.

⁷⁹ Id. p. 61.

⁸⁰ Id. p. 62.

não existem hierarquias: batalha sem vencedores ou vencidos. Em que o desempenho, frente a esse desafio, não é mais medido pela habilidade ou destreza.

Ao falsear a própria função do jogo, deslocando-o de seu propósito de uso, *“Palavras Cruzadas”* subverte as regras constitutivas desta atividade, corrompe sua função original. Uma pergunta surge: como jogar com um número reduzido de peças previamente organizadas em suas posições? As jogadas não se efetivam. As palavras não são depositadas em seu lugar de destino, não são postas em jogo, não formam sentenças diferentes. As peças não são oferecidas ao manuseio, aí existe uma interdição. Um dado que insere no desejo de participar do trabalho - brincando com ele - a idéia de frustração. Retirando do tabuleiro e suas peças o sentido de utilidade.

“Jogos? Sim, mas de outro tipo e com outras regras, que agora desconfiam de suas funções normativas, sorrindo nos limites do útil, e que sabem que a arte não está pronta, que a arte ainda se faz”⁸¹.

O espectador se vê frente a uma partida que não lhe pertence, sua inserção nesse campo dá-se pela leitura. Aqui, os lances não são praticados de maneira direta sobre as peças. As novas regras que esta partida particular postula, dizem respeito a uma inação do meio exterior sobre o interior do tabuleiro. São silenciosas, pois não estão dadas de forma explícita. Idealizadas no momento de montagem do trabalho, não se deixam capturar, tampouco foram definidas e acordadas entre os possíveis usuários deste jogo.

⁸¹ Waltercio Caldas in: Waltercio. Organizadora: Ligia Canongia. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2001, p. 119.

Contrariamente ao procedimento usual, que compreende inserir-se de forma ativa sobre as peças, quebrar esta ordem normativa, postula um outro estatuto, encerrado na concepção do produtor desta *nova partida*, mas aberto ao usuário, pois não delimita os lances de apreciação de “*Palavras Cruzadas*”. Um código que pretende reger as interações dos espectadores com o trabalho. Todavia, ao se aproximar da concepção de “jogo puro”⁸², essas regras subjacentes podem ser quebradas - independentemente da vontade do artista e de suas delimitações. Pois, no “jogo puro”, cada lance reinventa suas próprias normas, é o acaso insuflado de ar, encontro que suprime estatutos fixos.

Como atividade que supõe interação, inserção, que implica em um passatempo, é uma partida que está indisponível aos usuários. Põe em jogo, porém, essa indisponibilidade, tensiona-a ao evocar os vestígios de uma jogada inicial, que “(...) pressupõe o lugar do outro como o de elaboração de sua própria participação”⁸³. Um usuário que tem a alternativa de elaborar outras significações para aquilo que o poema evoca: a possibilidade que temos de consolidar - ou não - um vínculo de natureza afetiva.

Waltercio Caldas discute a relação arte/jogo em “*Dado no gelo*” (Fig.10). Trata-se de um dado inserido dentro de um cubo de gelo. Uma afirmação que reitera aquilo que a imagem fotográfica oferece com o próprio

⁸² DELEUZE, Gilles. Lógica do sentido. São Paulo, Editora Perspectiva, 2000, p. 62.

⁸³ Depoimento de Marília Panitz - historiadora de arte, curadora da exposição ‘Grafias do Lugar’ - mostra integrante do Projeto Rumos Itaú Cultural Artes Visuais - Edição 2001/2002. Participam desta mostra: Carla Linhares, Fabiana Wielewicky, Glaucis de Moraes, Marcelo Feijó e Rodrigo Borges - concedido por e-mail em 02/07/2002.

Fig. 10 - Waltercio Caldas
“Dado no gelo”
Fotografia colorida
40 x 60cm
1976



título do trabalho, proposição de cunho tautológico⁸⁴. Demarcando que, aquilo que vemos está para além das metáforas e das crenças, consiste na relação precisa da imagem com seu enunciado. Objeto - apresentado sob forma fotográfica - na sua aridez, não indica nada mais do que ele mesmo pois, "(...) o título descreve literalmente o que estamos vendo"⁸⁵. Ao mesmo tempo em que afirma a literalidade da imagem, Waltercio posiciona-se de maneira crítica e bem humorada, enviando-nos a pergunta: "(...) 'o que é arte?' e o recalque de suas respostas-limites"⁸⁶.

O assunto de "*Dado no gelo*" - como referência ao sistema da arte, à atribuição de valores e sentidos aos objetos artísticos - trata da "(...) *linguagem*, (...) o jogo que embaralha sujeito e objeto, o abismo que ao mais leve toque se abre dentro dos conceitos, das categorias e das certezas empíricas"⁸⁷. Encontra eco na concepção de "jogo ideal", prescrita por Deleuze. Exercício livre que rompe com regras preexistentes, ramifica a ação do acaso

⁸⁴ Segundo Georges Didi-Huberman em "O que vemos, o que nos olha" - a partir de uma leitura de obras e escritos de artistas minimalistas - um objeto tautológico apresenta-se exatamente por aquilo que ele é. Por exemplo, um cubo nada mais é do que uma peça não representacional com seis faces quadradas. Objetos que rompem com a idéia e necessidade de conteúdos de ordem figurativa ou iconográfica. Não narram uma história, nem trazem algum significado latente, além de sua própria forma. "Uma aridez sem apelo, sem conteúdo. Volumes - paralelepípedos, por exemplo - e nada mais. Volumes que não indicavam outra coisa, senão eles mesmos. (...) Tratava-se em primeiro lugar de *eliminar toda ilusão* para impor objetos ditos *específicos*, objetos que não pedissem outra coisa senão serem vistos por aquilo que são. (...) Diante deles, nada haverá a crer ou a imaginar, (...) não escondem nada, nem mesmo o fato de poderem ser vazios, (...) uma arte esvaziada de toda conotação". O que vemos o que nos olha. São Paulo, Editora 34, 1998, p.50/59.

⁸⁵ DUARTE, Paulo Sergio. Waltercio Caldas. São Paulo, Editora Cosac & Naify, 2001, p. 125.

⁸⁶ Id. p. 126.

⁸⁷ Brito, Ronaldo. Waltercio Caldas Jr. "Aparelhos". São Paulo, GBM Editoria de Arte, 1979, p. 12.

em cada lance, lançando-o para além dos limites de seus estatutos, para além da apreensão de seu sentido.

“O jogo, qualquer jogo, compreende o acaso, as regras são em última instância os limites do acaso. (...) O prazer sádico do trabalho é jogar com esses acasos não prescritos pelas regras mas necessariamente implícitos no jogo”⁸⁸.

Um jogo que desestabiliza o senso comum. Onde o trabalho deveria dar sentidos, ele se furta de corresponder às expectativas dos espectadores. Em contrapartida, ele *oferece* o não-senso, provoca uma interrupção na nossa capacidade de apreender - intelectualmente, de forma racional - aquilo que nos apresenta. Ao invés de nos dar respostas, constrange-nos com perguntas. Nessa operação, nossas certezas são contrariadas, somos lançados no campo da dúvida.

A obra de Waltercio - segundo Nina Rodrigues Pereira do Valle⁸⁹ - pode ser percebida como um koan⁹⁰. Um exercício do Zen Budismo que tem como objetivo desobstruir a mente dos vícios e costumes da linguagem, bem como do pensamento racional. Os koans revelam as limitações do pensamento lógico, ao demandarem por soluções que se apresentam impossíveis. Lançam areia em nossa visão lógica do mundo, como desnorteadores de nossas certezas. “*Dado no gelo*” age da mesma forma sobre nossos sentidos. Provoca um desequilíbrio em nossa coerência racional. Quanto mais procuramos por

⁸⁸ Id, p. 97.

⁸⁹ Waltercio. Organizadora: Ligia Canongia. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

⁹⁰ <http://www.nossacasa.net/shunya/default.asp?menu=332> - Koan é um princípio de esvaziamento da mente, praticado por questões que um mestre zen lança a seus discípulos. São perguntas como: "Qual era sua Face, antes que seus pais nascessem?"; "O cachorro tem natureza-Buda ou não?" Através destas perguntas, o mestre procura despertar em seus discípulos uma forma de consciência que não se limita ao intelecto.

soluções, mais despojados ficamos. Tanto o koan, quanto “*Dado no gelo*”, funcionam como um obstáculo aberto - uma “Barreira sem Portão”⁹¹.

“Diante de *Dado de gelo, Tubo com copo de leite, Prato com elásticos, Pastas com espelhos e papel carbono, Convite ao raciocínio* e outras páginas do *Manual da ciência popular*, o leitor, malgrado as advertências do autor, é embaído pela visão da obra, que lhe frustra e impede o pensamento, fixando-o na concretude do objeto”⁹².

São questões paradoxais, que colocam em suspenso todo o processo de pensamento. Mas é justamente neste esvaziamento da lógica e do senso comum, que “(...) a obra é um convite ao pensamento. Instigado pela obra e obstruído por ela, o sujeito é iludido pelo objeto”⁹³. Dali ele nada retira. Como imagem tautológica, específica, esta apresenta-nos em seu enunciado uma aridez que está para além da construção de metáforas, ou mesmo de figurações, uma imagem “(...) *sem jogos de significações*”⁹⁴. Indica-nos que esta fotografia de um dado no gelo - cujo título é a própria situação em que se encontra o dado - encaminha-nos para a máxima minimalista: o que você vê é o que você vê (*what you see is what you see*)⁹⁵.

Porém, ao contrário do que ocorre em “*Dado no Gelo*”, “*Palavras Cruzadas*” dá a ver um poema que não pretende esvaziar-se de sentido. Pelo contrário, a partir das leituras que proporciona, oferece a possibilidade de atribuir outros significados, para além do mero

⁹¹ Id.

⁹² Nina Rodrigues Pereira do Valle in: Waltercio. Organizadora: Ligia Canongia. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2001, p. 46.

⁹³ Id. ib.

⁹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos o que nos olha. São Paulo, Editora 34, 1998, p.59.

⁹⁵ Id. p.55.

formalismo do tabuleiro e suas peças de jogo. O próprio título do trabalho envia-nos para a idéia de troca, para a necessidade de estabelecer um vínculo através das palavras. Contudo, o poema disposto sobre o tabuleiro, enuncia as dificuldades de concretizar esse cruzamento.

Tanto no trabalho de Waltercio Caldas, como em *“Palavras Cruzadas”*, o jogo está interrompido. Uma partida para não-jogadores, para ser experimentada com o olhar e não pela manipulação e reordenação da seqüência de suas letras. Em *“Dado no gelo”*, o dado que representaria a sorte, o imprevisto, a manifestação do acaso, aparece rigorosamente congelado. Aquilo que deveria fazer parte das diversas combinações de um jogo, está preso, sem possibilidade de ser lançado. Tem seu fluxo estanque, não somente por encontrar-se enregelado, também, por tratar-se de uma imagem fotográfica que procede a uma análise crítica da própria eternidade do instante fotográfico.

“Esse objeto-coisa, vivo, ou ao vivo, termina quando da liquefação do gelo. A sua sobrevivência, que coincide, ironicamente, com a sua morte como objeto, só é garantida pela fotografia. A reprodução fotográfica o faz ‘ressuscitar’, mas paradoxalmente, é esse o momento em que ele se ‘solidifica’, congelando aí, inclusive, a possibilidade do jogo. O dado surge como elemento da sorte, do destino, da vida; morto (como ‘coisa’) (...)”⁹⁶.

“Palavras Cruzadas”, tratando-se de um objeto presente ao espectador, em tempo e espaço concretos - ao contrário do *“Dado no gelo”* apresentado somente como fotografia - está exposto à ação do público, independentemente das determinações do trabalho - que não tem como princípio a alteração do posicionamento de

⁹⁶ Ligia Canongia in: Waltercio. Organizadora: Ligia Canongia. Centro Rio de Janeiro, Cultural Banco do Brasil, 2001, p. 30/31.

suas peças. O espectador, como agente, descreve em torno do tabuleiro um percurso de leitura. É somente através dessa caminhada que ele apreende o poema. Seu embate é direto, uma "(...) apreensão táctil de apropriação cinésica"⁹⁷.

Um andar ao redor do tabuleiro, como um ato de inscrição dentro da poesia, semelhante ao ato de andar na cidade que Michel de Certeau nos apresenta em seu livro "A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer". Este filósofo compreende o ato de andar pela cidade como a formulação de sistemas que elaboram um texto urbano, traçado pelos passos de seus caminhantes, de seus usuários. Um outro texto que se sobrepõe à trama da cidade, a seus mapas, resíduos, cruzamentos, é escrito sem que se possa lê-lo, pelo simples fato de estarem imersos nessa escrita. "Esses praticantes jogam com espaços que não se vêem; têm dele um conhecimento tão cego como no corpo-a-corpo amoroso"⁹⁸.

Os caminhantes que se apropriam dos percursos da cidade, descrevendo outras histórias e trajetos - através dos usos que sobrepõe à trama social - assemelham-se aos espectadores de "*Palavras Cruzadas*". Estes últimos *praticam* o trabalho com seu andar. As leituras que processam, acompanham os ritmos de seus passos, suas voltas, reviravoltas e desistências - quando estes se afastam do poema antes de concluir sua seqüência. Esse corpo que se desloca no espaço - em volta da peça - "(...) articula outros tempos, resgata memórias que acompanham os ritmos dos passos"⁹⁹.

⁹⁷ CERTAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer. Rio de Janeiro, Editora Vozes, 1994, p.176.

⁹⁸ Id, p.171.

⁹⁹ FREIRE, Cristina. Além dos mapas. São Paulo, Editora Annblume/FAPESP/SESC, 1997, p. 122.

Por intermédio dessa articulação do espaço rememorativo, os espectadores têm a possibilidade de atualizar o poema, transpondo-o para um campo particular, produto de suas próprias vivências. Os *caminhantes* podem tomar para si o sentido das palavras ali depositadas. O lugar vago, em torno do jogo, reconfigura-se como um espaço em que se cruzam olhares. Onde se percebe - quando mais pessoas estão envolvidas na leitura do poema - a movimentação dos outros corpos em uma ciranda de leitura, deixando seus rastros que serão apagados por rastros futuros. Traço invisível, perfazendo um contorno nas palavras.

Uma leitura que move circularmente seu leitor, no sentido de um atravessamento: daqueles que transpõem o poema, mas também dos que se deixam atravessar pela escrita. Que se contaminam por ela, elaborando uma trajetória que não é impessoal, impregnada, contudo, de subjetividade. O enlace a que "*Palavras Cruzadas*" se propõe é, primeiramente, a tentativa de estabelecer um encadeamento entre o observador e a escrita que lhe é apresentada. Uma outra maneira de fazer amor, fundante de um intervalo de estreita intimidade, constituído pelo cruzamento de olhares e palavras. Leitores/espectadores que se embaralham nas bordas do texto.

3. Contextura: amortecendo cavo aconchego

“só depois de ter achado essas palavras é que surgiu, da vivência superdeslumbrante, a imagem com firmes mossas e profundas sombras.”¹⁰⁰

Walter Benjamin

Quatro planos, quatro paredes, uma porta, uma janela dupla: um espaço a ser ocupado. Primeiro, um quarto vazio, em um segundo momento, a nomeação deste espaço em ateliê. Neste instante ele ganha significado, de um estado de neutralidade passa, pela nomeação e pelo uso que se insinua, a ter um sentido de lugar. Onde a obra de arte pode habitar e “(...) ter lugar, ou seja: advir”¹⁰¹. O lugar se sobrepõe ao espaço que o recebe. É firmado pela atuação do sujeito que instaura um cotidiano de ações, de eventos, como experiência de uma presença que o utiliza, de uma obra que redefine o espaço em que se encontra inserida.

Segundo Nelson Brissac Peixoto: “O lugar não se confunde com o espaço físico, recobre-o com camadas de significação. O lugar é determinado e instaurado pela atividade simbolizadora do homem”¹⁰². Esse ateliê com a intimidade de um quarto, no espaço recluso da casa, transfigura-se em obra. Não é apenas onde se produz um trabalho de arte, mas é o próprio suporte em que a criação inscreve-se. Desta maneira, “(...) o quarto, em comunicação com a rua, torna-se o espaço principal da experiência. O quarto comum, (...) onde se desenrolam os acontecimentos miúdos da vida do dia-a-dia, é o lugar

¹⁰⁰ BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas II - Rua de Mão Única. São Paulo, Editora Brasiliense, 1997, p. 203.

¹⁰¹ PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens Urbanas. São Paulo, Editora SENAC - São Paulo, Editora Marca D'água, 1996, p. 269.

¹⁰² Id, p. 287.

da poesia”¹⁰³.

“*Concavo*” (img.3; 4; 5; 6) trata-se da intervenção em um dos cômodos do apartamento onde resido. Nesta proposição, todas as paredes da peça são preenchidas. Através da subtração de sua superfície lisa registra-se um poema, uma pequena frase. No plano dessas paredes grava-se a poesia: AMORTECENDO CAVO ACONCHEGO. Primeiro escrevendo-a com grafite, depois cavando o reboco até marcar um relevo com pouco mais de dois milímetros de profundidade. As letras entalhadas são menos elevadas no meio que nas suas bordas. É por intermédio do processo de retirar, esvaziar, que se constitui esta obra, deixando o quarto repleto de palavras.

A presente proposição emergiu das anotações produzidas durante o exercício que antecedeu a elaboração de “*Preguiça Grande*”. Este mesmo material serviu como ponto de partida para a produção de um outro trabalho, intitulado “*Linhas de Pensamento*”. Durante a realização destas notas - fruto do aprendizado de tecer uma trama para a confecção da rede - uma das palavras que foram colhidas por este exercício foi: AMORTECENDO. O vocábulo está em total consonância com a proposição de produzir o tecido da rede, como um entrelaçamento que visava constituir um receptáculo para enamorados.

Assim, AMORTECENDO surgiu da conjunção entre a palavra amor e o gerúndio do verbo tecer. Encontramos no dicionário¹⁰⁴ algumas definições que nos convêm à análise do trabalho em questão. Cito algumas, partindo inicialmente da palavra TECER - aquelas que julguei

¹⁰³ Id. p. 275.

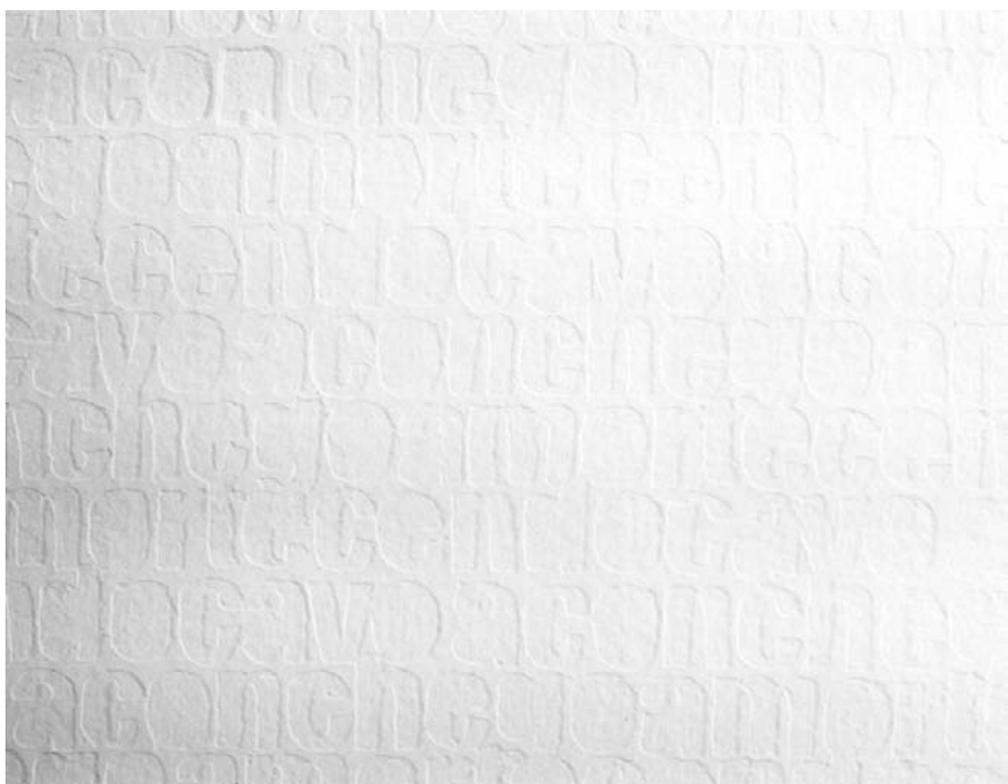
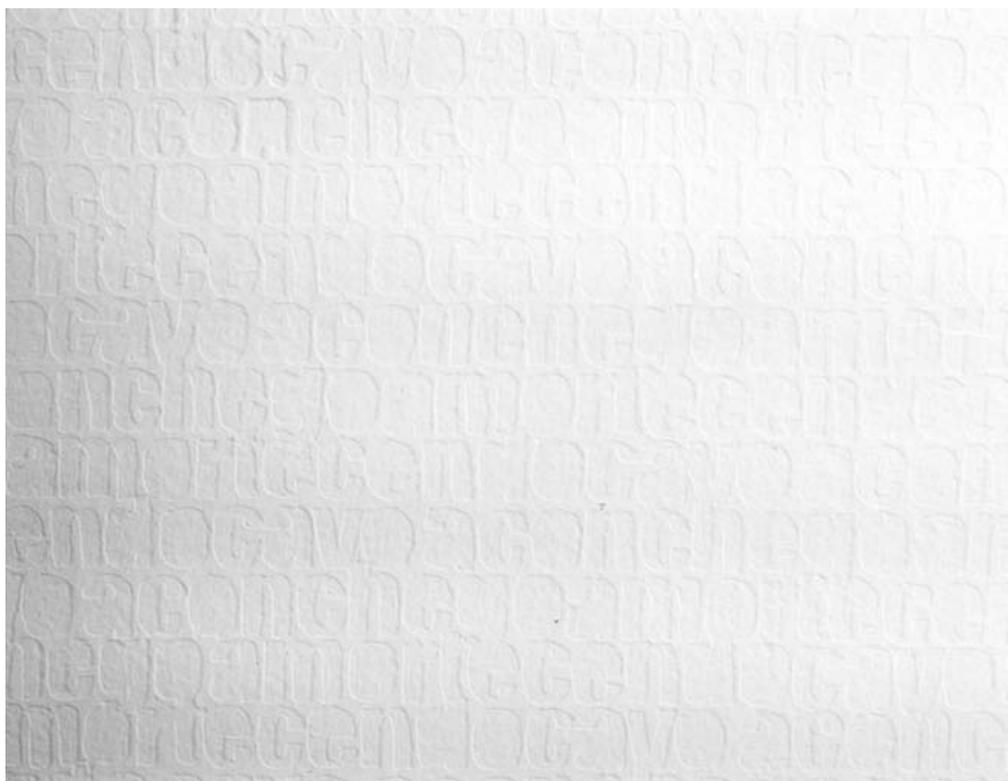
¹⁰⁴ Dicionário Aurélio Eletrônico - Séc. XXI. Versão 3.0, Versão eletrônica Lexikon Informática Ltda, 1999.



Img. 3 - Côncavo
Poema escavado s/paredes
posteriormente pintadas de branco
4 paredes (2 paredes - 266cm x 422,5cm x 0,01cm; outras 2 - 266cm x 257cm x 0,01cm)
Etapa do processo de escavação
1999/2002



Img.4 - Côncavo
Detalhe



Img.5 - Côncavo
Detalhe



Img. 6 - Côncavo
Detalhe

estarem mais próximas aos sentidos que pretendo imprimir à proposição: entrelaçar, tramar, urdir, travar, trançar, fazer aparecer, mesclar. Desdobrando estes termos iniciais podemos ampliar a compreensão desta palavra como: ligação, envolvimento, com sentido de cativar e, ao mesmo tempo, emaranhar.

Para AMOR, encontramos - igualmente no dicionário - as seguintes definições: sentimento que predispõe uma pessoa a desejar alguém. De maneira terna ou ardente, este sentimento engloba, inclusive, atração física, mas pode assumir a forma de uma ligação amorosa sem aproximação sexual. Amor como encantamento, fascínio, entrega. O filósofo André Comte-Sponville, em "Pequeno tratado das grandes virtudes", apresenta-nos a figura do amor como uma virtude que não é regida segundo as regras de uma coerção ou mesmo de um dever. O autor indica-nos:

“(...) o que fazemos por amor não fazemos por coerção, nem portanto, por dever. Todos sabemos disso, e sabemos também que algumas de nossas experiências mais evidentemente éticas não têm, por isso, nada a ver com a moral, não porque a contradizem, é claro, mas porque não precisam de suas obrigações. (...) Quando o amor existe, quando o desejo existe, para que dever? Que, no entanto, existe uma virtude conjugal, que existe uma virtude maternal, e no próprio prazer, no próprio amor, não há a menor dúvida!”¹⁰⁵

Após o registro da palavra AMORTECENDO no meu caderno de notas, iniciei um breve exercício de escrita. Brincando com outras palavras, que haviam sido anotadas algum tempo antes, compus a poesia que originou “*Côncavo*”. Interessava-me produzir um poema que suscitasse a idéia de um corpo que se abrande e encontra

¹⁰⁵ COMTE-SPONVILLE, André. Pequeno tratado das grandes virtudes. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1995, p. 242.

seu ponto de repouso, de comodidade. Insinuando um sentido de prazer, mas também indicando uma situação relacionada a um desfalecimento, próprio de um tornar-se como morto. Neste poema, inscrito nos planos das paredes, podemos perceber que a frase desdobra-se em leituras. Pois AMORTECENDO CAVO ACONCHEGO pode ser AMOR TECENDO, ou então, há a possibilidade de significar, segundo sua leitura fonética: A MORTE SENDO.

A primeira acepção que aparece no poema, encaminha-nos a assimilá-lo como uma ação que se desenvolve no âmbito de um relacionamento. Mais especificamente da ordem de uma relação amorosa que, ao ser tecida, quer dizer, praticada por seus amantes, culmina em um contato íntimo. Um descanso ou entrega indicando-nos proteção, conforto, repouso feliz após o ato de fazer amor. Uma conduta que implica comunhão, em que um *participa* do outro, sem fundir-se em um só ser - como compreendia Aristófanes¹⁰⁶ - mas, pelo

¹⁰⁶ Segundo o discurso de Aristófanes sobre o amor - em o "Banquete" de Platão - nos primórdios de nossa civilização, em tempos imemoriais, nossos ancestrais tinham uma forma completamente diversa da nossa. Cada ser era constituído como um todo, de forma esférica, com quatro mãos e um número igual de pernas, mais dois rostos opostos um ao outro. Estes seres estavam divididos segundo três tipos de gênero: o primeiro composto por duas partes masculinas; o segundo, por duas femininas; o terceiro, nomeado como andrógino, com ambos os sexos. Todos eram dotados de força e bravura descomunais. Presunçosos a respeito de seu poder, subiram ao Olimpo para combater os deuses. Como forma de punição, Zeus decidiu parti-los em dois, de cima a baixo. Desta maneira, a unidade primordial, havia acabado. A partir da idéia de partição de uma completude, cada ser se vê impelido a buscar a sua outra metade. "Por conseguinte, desde que a nossa natureza se mutilou em duas, ansiava cada um por sua própria metade e a ela se unia, e envolvendo-se com as mãos e enlaçando-se um ao outro, no ardor de se confundirem, morriam de fome e de inércia em geral, por nada quererem fazer um longe do outro... E então de há tanto tempo que o amor de um pelo outro está implantado nos homens, restaurador da nossa antiga natureza, em sua tentativa de fazer um só de dois, de curar a natureza humana. (...) unir-se e confundir-se com o amado e de dois ficarem um só. O motivo disso é que nossa antiga natureza era assim e nós éramos um todo; e portanto ao desejo e procura do todo se dá o nome de amor". Platão. O Banquete, São Paulo, Editora Difel, 1986, p.128/132.

contrário, reafirmando a solidão dos amantes. Um encontro que, sobretudo, assegura a dualidade dos enamorados e suas diferenças.

“É preciso ser dois para fazer amor (pelo menos dois!), e é por isso que o coito, longe de abolir a solidão, a confirma. (...) Dois amantes que gozam simultaneamente (o que não é coisa mais freqüente, mas deixemos isso para lá) são dois prazeres diferentes, um mistério ao outro, dois espasmos, duas solidões”¹⁰⁷.

A segunda idéia que nos fornece a frase refere-se a sua leitura seguindo uma conotação de finitude. É a morte que se anuncia através das palavras. Esta interpretação do poema convoca-nos a refletir sobre o destino que é comum a todos, contudo, é igualmente uma experiência que se dará na total solidão. Da mesma forma que, ao fazermos amor, nossos gozos são singulares, o evento de nossa morte - como momento crucial de desligamento da vida - escapa aos outros.

Esta experiência, todavia, escapa de nós mesmos, pois se trata de um desaparecimento que não emite ecos. Vivenciamos a experiência da morte física, como testemunhas, no lugar daqueles que assistem o desaparecimento de outros. Assim, experimentamos um contato com a morte mediatizado, quer dizer, é ao acompanhar o fim da vida de nossos próximos que reconhecemos e elaboramos o termo de nossa própria desapareção. Neste sentido, Marcel Duchamp oferece-nos em seu epitáfio: “aliás, são sempre os outros que morrem...”¹⁰⁸.

As duas figuras - amor e morte - presentes no

¹⁰⁷ COMTE-SPONVILLE, André. Pequeno tratado das grandes virtudes. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1995, p.251.

¹⁰⁸ “D’ailleurs, ce sont toujours les autres Qui meurent...”. Epitáfio na tumba de Marcel Duchamp em Rouen. DUCHAMP, Marcel. Duchamp du signe. Flammarion, Paris, 1991, p.7.

poema, são representativas de dois mitos gregos. O primeiro é Eros¹⁰⁹, deus do amor: jovem frequentemente representado de olhos vendados. Armado de arco e flecha, direciona seus dardos tanto para deuses como para mortais, infligindo a seus alvos uma paixão cega e arrebatadora. O segundo é Tânatos, personificação da morte. Representado na antigüidade coberto por um véu, portando uma foice, uma funerária e uma borboleta alçando vôo.

Eros como figura do desejo compreende o princípio da ação, cuja força motriz é a libido. Um impulso de vida que nos incita à atividade, a produzir sentidos para nossa permanência no mundo, é sobretudo resistência ao desaparecimento. É oposição ao desejo latente de apagamento, presente em Tânatos: uma tendência à supressão das diferenças geradas pelo ato de viver, pulsão que petrifica. Força contrária à manutenção da vida, que busca o silêncio ao invés da fala, a imobilidade ao invés da ação.

“Pulsão de vida e pulsão de morte revelam-se idéias nômade subsistentes, podendo pois sustentar pequenas fábulas, versões modernas de mitos ancestrais de completude/incompletude: quando somos muito jovens esperamos encontrar no par amoroso o nosso complemento, ‘a outra metade da maçã’. De decepção em decepção aprendemos não existir, na vida real, este encaixe perfeito; o desejo, porém, permanece em nossa fantasia inconsciente. Continuamos procurando no parceiro a tranqüilidade, o relaxamento, a igualdade e encontramos a diferença, o estimulante, o espicaçante. Procuramos a paz, o nirvana, a ‘morte’ e encontramos o estímulo, o conflito, a vida”¹¹⁰.

¹⁰⁹ Sua força estende-se “(...) além da natureza viva e animada; ela aproxima, une, mistura, multiplica, varia as espécies de animais, de vegetais, de minerais, de líquidos, de fluídos (...). Eros é, pois, o deus da união, da afinidade universal”. P. Commelin. Mitologia grega e romana. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1993, p. 6.

¹¹⁰ Uma exegese e uma pragmática de “Além do Princípio do Prazer” Nahman Armony .
<http://www.saude.inf.br/nahman/erosthanatos.doc>.

"*Côncavo*" agrega essas duas facetas em sua inscrição. Elementos evocados pelo poema, pela partição de uma palavra. Envia-nos à idéia de pulsão de vida e de morte, analisadas em "Além do Princípio do Prazer" por Sigmund Freud. Espécies de instintos funcionando, conjuntamente, como desencadeadores dos fenômenos do aparelho psíquico e da própria vida. Freud coloca: "ambos os instintos seriam conservadores no sentido mais estrito da palavra, visto que ambos estariam se esforçando para restabelecer um estado de coisas que foi perturbado pelo surgimento da vida"¹¹¹.

"*Côncavo*" coloca-nos frente a estas duas tendências, não apenas pela inscrição do poema, mas inclusive pela exaustiva entrega em produzir um trabalho cujo destino será o desaparecimento. Visto que, após um determinado tempo de exposição ao público, o quarto - onde se processou a escavação - retornará a sua condição inicial. Um modo de trabalho que consiste em cavar, ao mesmo tempo, uma inscrição na vida e a sua inevitável dissolução.

Cavar uma frase sobre uma parede é provocar uma incisão, é fazer sulcos, causar rugas, sobre sua superfície. "*Côncavo*" é o que sobra de uma escavação, um ato de destruição que constrói uma cavidade. Poderia ser associado a uma cova. Durante três anos foi esculpida nas paredes de um quarto/ateliê a poesia. A escolha de um material de sustentação física à frase decorreu da constatação da necessidade de ressaltar aquilo que o poema suscita. Assim sendo, a parede apresentou-se como um suporte viável para receber as palavras,

¹¹¹ FREUD, Sigmund, "Além do princípio do prazer" (1920). In: Obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro, Editora Imago, 1996, p. 53.

repetidas vezes, sobre sua superfície. A melhor forma de marcar o que está proposto na frase é através do ato de cavar, incessantemente, até revestir os quatro planos do quarto. Um trabalho cujo processo de construção é incorporado na obra, abrindo um lugar para o fazer.

"O-trabalho-a-ser-feito-que-é-feito-no-processo-de-fazê-lo"¹¹², é assim que Paul Auster fala sobre o trabalho produzido por S, personagem de seu livro "O inventor da solidão". S debruçou-se durante os últimos 15 anos sobre uma composição gigantesca que estava longe de ser acabada. Uma obsessão, um mergulho dentro do provável impossível. Olhar voltado para o inconcluso em que "(...) as imagens da arte - por mais simples e 'minimais' que sejam - sabem *apresentar* a dialética visual desse jogo no qual soubemos (...) inquietar nossa visão e inventar lugares para essa inquietude."¹¹³. Nesta sobreposição de gestos, neste excesso limpo, assim como para S, "o resultado final, paradoxalmente, era a humildade, um modo e medir sua própria insignificância"¹¹⁴.

Toda a resistência que a superfície da parede oferece é inversamente proporcional ao empenho empregado para fazer uso de seu plano geométrico. Quanto maior o embate, mais deliciosa torna-se a conquista. Quanto maior o tempo investido, mais íntimo torna-se o espaço esculpido. Cavar, fazer com que se forme um texto, enquanto repetição, é mergulhar no inconcebível, desafiando-o, contradizendo-o.

Quando uma parede - que tem como função vedar ao interior o exterior, demarcar um ambiente dando-lhe a feição de casa, peça e quarto - serve como suporte para

¹¹² AUSTER, Paul. O inventor da solidão. Best Seller, São Paulo, 1982, p. 92.

¹¹³ DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. Ed. 34, São Paulo, 1998, p.97.

¹¹⁴ Id. Ib.

criação, ela converte-se em *uma pequena casa do mundo*. Um lugar que, além das dimensões reais, determinadas pelo encontro dos vértices das paredes, apresenta a extensão da experiência criativa, então, "que alta é a pequena casa do mundo (...)"¹¹⁵.

Nesta *casa do mundo*, disposta no interior de "*Côncavo*", o lugar do espectador é o de ser abraçado pela obra, ser envolvido fisicamente pelo trabalho. Ao mesmo tempo, entretanto, que é enlaçado pelo lugar, cerca-o de olhares. A presença desta figura que se intercala no espaço do quarto, é pensada em todos os momentos em que me desloco pelo aposento. É incluída como uma sombra do meu olhar, quando reflito sobre as condições de feitura da obra. Um diálogo, então, instaura-se. Este se consolidará no momento de abertura das portas de minha casa - onde se encontra o "*Côncavo*". Para que os destinatários deste trabalho possam ocupar o lugar que lhe foi reservado.

Roland Barthes aponta-nos, em seu texto, sobre o lugar do leitor, que é previsto, procurado, rastreado. Este lugar *acontece* no momento em que o escritor toma o ato de escrever como um ato de *prazer/fruição*¹¹⁶, mas esse ato de compor um texto de maneira prazerosa não garante ao escritor que seu leitor possa usufruir prazerosamente da leitura que faz. Podemos pensar no espectador e nas relações que ele estabelece com a obra de arte, podemos pensar no artista, quando este constrói seu trabalho, construindo simultaneamente o lugar deste espectador.

"Escrever no prazer me assegura - a mim, escritor - o prazer de meu leitor? De modo algum. Esse leitor, é

¹¹⁵ LLANSOL, Maria Gabriela. Hölder, de Hölderliin - livro carta. Lisboa, Editora Colares, 1985, s/número de página.

¹¹⁶ BARTHES, Roland. O prazer do texto. São Paulo, Perspectiva, 1999, p. 8.

mister que eu o procure (que eu o 'dregue'), *sem saber onde ele está*. Um espaço de fruição fica então criado. Não é a 'pessoa' do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma *imprevisão* do desfruto: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo."¹¹⁷

O lugar do espectador, que inicialmente se corporifica no lugar daquele que produz o objeto artístico, ou mesmo um texto, abre-se, quando é *olhado* pelo objeto, quando o objeto ou o texto, de acordo com a análise de Barthes, tem condições de fornecer provas que este espectador é desejado. Esta prova é o próprio objeto e sua feitura, o processo de tornar visível, colocar entre parênteses determinada situação.

Uma pergunta se faz imperativa: como vemos e somos olhados?

Nelson Brissac Peixoto coloca: "Olhar um objeto é mergulhar nele. Os objetos circundantes tornam-se horizonte, a visão é um ato de dois lados. Ou seja: ver um objeto é ir habitá-lo e dali observar todas as coisas"¹¹⁸. Algo nos olha na medida em que nos serve como possibilidade de produzir imagem. As obras de arte jogam conosco, oscilam diante daquele que vê, e sente seu olhar rebatido - no entanto, não como na relação de reflexo no espelho em que se busca o eco de nossa própria imagem.

Recebemos do objeto, quando *olhados* por ele, um olhar vivo que confronta o sentido mesmo de ver, lançando-nos em um estado de inquietude. Produzo trabalhos que promovem um lugar de interlocução com o espectador. Como é o caso de "*Côncavo*" e "*Através...*". O primeiro *abraça* o observador com seus quatro planos,

¹¹⁷ Id., p. 9.

¹¹⁸ PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo, Editora SENAC - São Paulo, Editora Marca D'água, 1996, p. 150.

escritos e cavados, oferece-lhe paredes como espaços em que a linguagem inscreve-se. O segundo põe à vista uma projeção de imagens que insere o espectador em uma paisagem verde, quase monocromática, vazia, praticamente disforme. “*Através...*” fala com quem testemunha sua apresentação, questionando-o sobre os seus modos de olhar, impelindo-o a reconstruir os elos perdidos entre imagem e texto.

A desaceleração marcou o trabalho desde o início do processo. Redução na velocidade de produção que demarcou uma outra temporalidade. O tempo em “*Côncavo*” é o que se demora, arrasta-se. Um tempo de execução espaçado, de resistência em que a ação de escavar persiste e faz face à renúncia de seguir trabalhando.

É o “(...) tempo pedido pelas coisas”¹¹⁹: pelo corpo que se dobra ao esforço extremo, pelo ar que se adensa com a poeira, pela máquina que esquenta em demasia, pelas palavras que embaralham a visão e impossibilitam ver com clareza. Um tempo ditado pelo ritmo da experiência, da atuação, de um gesto construtivo que deixa como resíduo, indícios de uso: os desníveis das letras cavadas, suas irregularidades - pequenas distorções causadas pelo peso da mão ou pela matéria porosa da parede que se opõe com menos força.

O que resta, apesar da repetição contínua, é desigual. Demonstra a inconstância do movimento de um corpo que desbasta o suporte do poema, desacelerando sua atuação de acordo com o desgaste físico sofrido durante o período de trabalho. Não é apenas o reboco que se consome pelo atrito, mas o próprio sujeito desfalece na sucessão das horas. “O que fica se sobrepõe,

¹¹⁹ Id. p. 184

se articula: ampliado. Tempo por assim dizer material”¹²⁰.

Ao procurar algum suporte que conjugasse - no sentido de casar - texto e imagem, encontrei referências que me fizeram aproximar este trabalho a duas construções de origem muçulmana. Nessa busca para estabelecer relações entre “*Côncavo*” e outras manifestações artísticas, meu olhar trafegou por alguns livros da história da arte e, ali, foi parar em duas edificações: o Taj Mahal e o Alhambra.

A partir desta aproximação, percebi que as inscrições de “*Côncavo*” têm a capacidade de evocar esses lugares, onde uma suave “(...) caligrafia (...) ilumina as paredes”¹²¹. Uma escrita que visa à transcendência deste mundo para o paraíso. Na arquitetura islâmica, o equilíbrio dá-se justamente pelo excesso, por aquilo que sobeja. Na abundância de imagens, símbolos, textos, relevos, arabescos, encontra-se a unidade. A harmonia de tais locais está na diversidade de todos esses elementos que se justapõem.

A sobreposição de brancos mármore com retículas feitas de madeira - entalhadas com arabescos - igualmente brancas, é a primeira impressão que se tem ao ver alguma imagem do Taj Mahal (Fig.11). Uma variação de tonalidades resulta desta sobreposição da cor predominante. O que se fixa no olhar, neste momento, são os efeitos de contraste provocados pela luz que recai sobre o monumento. O que podemos ver, a certa distância e com luminosidade incidente, é uma profusão de tons de cinza - que clareiam ou escurecem de acordo com a profundidade em que se encontram os planos das

¹²⁰ Id. p. 185.

¹²¹ Alexandre Gomes

<http://sites.uol.com.br/resenhas/arquitet.html>

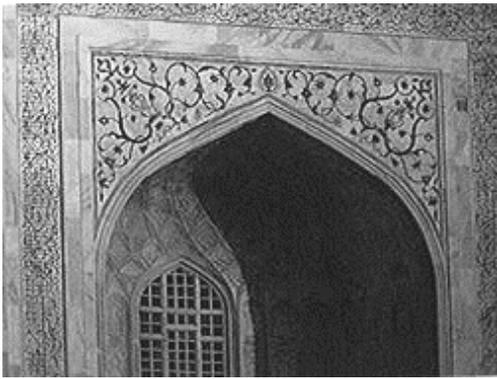


Fig.11 - Taj Mahal

paredes.

Taj Mahal foi construído entre os anos de 1630 e 1652, pelo imperador Shah Jahan. Projetado para abrigar o corpo de sua amada esposa, que havia morrido durante o parto de seu décimo quarto filho. Está situado na cidade hindu de Agra, é um monumento ao amor eterno. A arquitetura de um lugar, feito para durar *além da vida* do próprio idealizador do monumento.

Allambra (Fig.12), ao pé da Sierra Nevada, contempla a cidade de Granada. É um conjunto arquitetônico cuja construção data aproximadamente do século XIII. Último foco de resistência muçulmana na Espanha, foi tomado pelos reis católicos Fernando de Aragão e Isabel de Castilha, por volta de 1492. Concebido para criar uma cópia do paraíso na terra, em seu interior estão trabalhados os sete céus islâmicos. Uma visão constelar de uma cultura acostumada a olhar o espaço ilimitado por onde os astros deslocam-se.

Sobre suas paredes estão numerosas e requintadas inscrições do Alcorão. Palavras que, aliadas aos cânticos do muezim¹²², aos jardins internos banhados de sol e a "(...) ordem matemática e harmônica do conjunto"¹²³, apresentam o Jardim do Paraíso. No Alhambra, a abundância dos textos esculpido, pintado e em baixo relevo, sobre as paredes marcou meu olhar. A possibilidade de converter texto em imagem, buscando o equilíbrio pelo excesso, foi o que me inclinou a utilizar como referência a imagem deste palácio construído na Espanha.

¹²² Muezim, segundo definição do Dicionário Eletrônico Aurélio é: entre os muçulmanos, aquele que anuncia, em voz alta, do alto das almádenas, a hora das preces.

¹²³ Alexandre Gomes

<http://sites.uol.com.br/resenhas/arquitet.html>

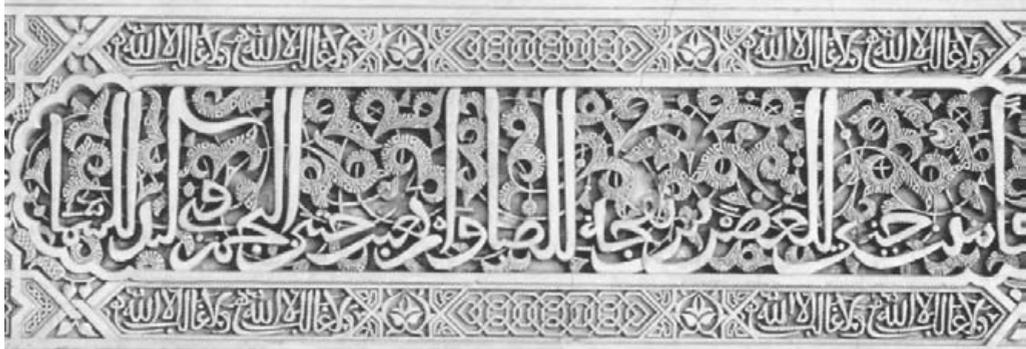
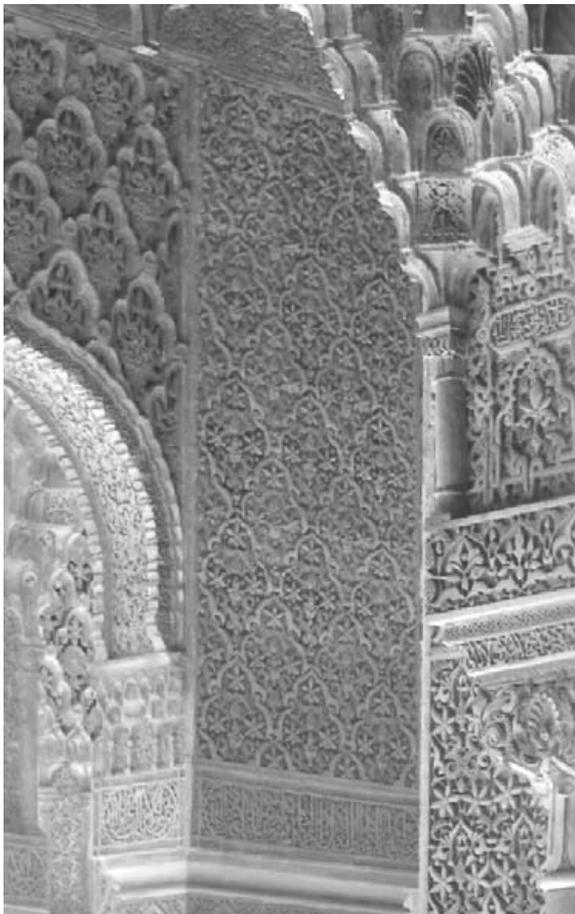


Fig. 12 - Allambra

Textos Islâmicos com passagens do Alcorão, elogios às edificações e aos seus criadores.

Figura inferior: Pátio dos Leões. Mármore entalhado



“Mas o que pode haver no Alhambra para ver, além da maravilha arquitetônica, da luz que penetra entre suas colunas do cenário celeste - uma beleza só apreensível pelo olho - tudo aquilo que um cego não pode ver e que as palavras não poderão jamais lhe descrever? A cegueira do fotógrafo - na sua acuidade visionária - nos revela precisamente que existe algo que não podemos ver na mesquita. Suas imagens aludem a uma presença - estar ali, naquele local - aludem à indizível imponência e amplitude do lugar”¹²⁴.

Essa amplitude de que nos fala Nelson Brissac Peixoto diz respeito à impossibilidade de abarcar com um único olhar todo o trabalho. Refere-se a uma apreensão que está para além do sentido da visão, não se limita a ele. É a prática de uma apreensão que só ocorre no lugar em que a obra foi edificada. Assinala uma multiplicidade de pontos de vista, vivenciados com todos os sentidos do corpo.

“*Côncavo*” é lugar para ser praticado pelo espectador, essa é a única maneira de assimilá-lo: entrar em suas peças, movimentar-se por ele, senti-lo com as mãos, ouvir os rumores da rua, tomar seu lugar dentro deste cômodo. A palavra ampliada neste aposento insere-nos em uma condição de proximidade. Nesta “(...) visão aproximada, tátil, tudo é visto ao alcance da mão”¹²⁵.

A única forma de apreender esta proposição é ingressar em minha casa, no quarto destinado às palavras. Não existe uma outra maneira de apresentação deste trabalho, para tanto, a obra ficará à disposição do público, em minha residência, por um longo período de tempo¹²⁶. Qualquer tentativa de retirá-la de seu lugar,

¹²⁴ PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens Urbanas. São Paulo, Editora SENAC - São Paulo, Editora Marca D'água, 1996, p. 262.

¹²⁵ Id, ib.

¹²⁶ “*Côncavo*” exigiu um espaço e tempo determinados, que não estariam a minha disposição tratando-se de circunstâncias mais convencionais como galerias de arte, museus, etc. Sendo assim, a visitação do trabalho decorrerá mediante prévio agendamento.

implica na elaboração de uma outra coisa, diversa daquilo que a obra expõe. Não é possível transpô-la para qualquer outro lugar, pois o trabalho compreende a incorporação de seu espaço expositivo. “*Côncavo*” surge como um lugar fixo, construído dentro do espaço físico de um quarto.

No âmbito da presente pesquisa - que visa como desfecho a defesa desta dissertação, juntamente à apresentação dos trabalhos na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo - pelas peculiaridades deste trabalho, que só pode ser apresentado onde foi construído, uma questão interpõe-se. De que maneira dar visibilidade a esta experiência, que tem como característica ser inerente ao local de sua constituição? Como proceder a essa transposição sem ferir as peculiaridades desta proposição? Acreditamos que a maneira mais adequada de dar a ver “*Côncavo*”, fora de seu campo de ação, é através de seu registro documental - a ser apresentado na Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS, sob forma de vídeo e impressão em plotter de uma das paredes do quarto.

Em “*Côncavo*” o acúmulo extremo não se encontra apenas na materialidade resultante do trabalho. A ação - o esforço para escavar as palavras - compartilha com a imagem produzida neste local a idéia de excesso. O *máximo* aqui não é apenas a matéria resultante, porém principalmente o ato gerativo do trabalho. É a saturação do texto cavado - que se sobrepôs à escritura em grafite - encontra seu equilíbrio na cor branca que torna coeso o que, no relevo, é desigual. O excesso está na sua construção, no gesto que produz a obra.

O poema, tantas vezes escrito, até quase cobrir todas as paredes, até a exaustão, até *encher as vistas*, já me demandava, desde o início, seu espaço de existência.

Utilizando um molde vazado, feito de radiografia, a frase foi escrita sobre as paredes. Depois dessa inscrição, as palavras foram escavadas com uma ferramenta chamada mini retífica. Foram cavados aproximadamente dois milímetros de profundidade, o suficiente para trazer à tona uma velha camada de tinta verde. Após a escavação, as paredes foram pintadas com tinta branca.

Para efetuar este trabalho foi preciso incluir outras pessoas no processo de execução. Este princípio de inclusão tem se mostrado, como já foi dito, freqüente em minha produção. Decorre da necessidade de finalizar uma proposição que demanda um esforço - para *dar conta* do volume de trabalho - que encontra barreira em minhas limitações: físicas e técnicas. Dessa maneira, algumas obras exigiram uma manufatura específica, a qual não tinha domínio.

A técnica não é preponderante às idéias que moveram a confecção dos trabalhos. Contudo, considero fundamental um acabamento das peças que corresponda ao projetado. Por isso, a execução de algumas obras prescinde da minha operação direta, ou solitária, sobre a manufatura das mesmas. Percebe-se esse princípio, especificamente, em *"Preguiça Grande"*, *"Palavras Cruzadas"* e *"Côncavo"*. Em alguns outros casos - como, por exemplo, a construção do castelo de cartas em *"Concreto"* - a minha ação, sobre determinada matéria ou objeto, é parte constitutiva da proposição e, portanto indispensável.

O baixo relevo é ressaltado pela luminosidade que entra da rua, pela janela lateral a essa parede. A luz desempenha uma função crucial, é um elemento que constitui o trabalho, que lhe dá visibilidade. Ela modifica-o, fazendo-o apresentar seu relevo de diferentes formas,

de acordo com a hora do dia. A luminosidade provocada pela ação do sol, parece-me a mais apropriada para se ver a intervenção. O sol não se projeta diretamente dentro da sala, disseminando um espectro difuso, diluindo-se na medida que se propaga pelo ambiente. Assim, as partes não banhadas por essa claridade, não mostram os contrastes e contornos marcados pelo baixo-relevo das palavras.

Estes campos de invisibilidade migram pela sala conforme o trânsito solar, à medida que as horas vão passando. Existem certos pontos fixos, que não são privilegiados pela incidência de claridade, são as partes superiores das paredes, os cantos próximos ao teto. Obviamente, a parede onde se encontra alojada a janela, recebe pouca radiação solar, ficando da metade para cima, quase totalmente branca, provocando a impressão de uma superfície imaculada.

A luz não é o ponto central de "Côncavo", mas um meio pelo qual a obra se faz presente na retina do espectador. Este, poderia, ausentando-se da sua capacidade visual e retirando-se da luz, usufruir desta obra através de seu tato. Experimentar os desníveis das paredes tateando-as, é o que Evgen Bavcar denomina "ver de perto"¹²⁷: um olhar que nos envia para nossa interioridade. Nesta situação estamos no ponto da aproximação - para ver o poema - e da sua dissolução -

¹²⁷ "Quando amamos uma mulher, passamos também pelas trevas. Quando nós a beijamos, nos colocamos ao lado de Eros, isto é, adotamos um olhar erótico, um olhar de perto. (...) Eu entro no mito, pois eu só posso perceber o olhar do outro de forma erótica, quero dizer, com um olhar de proximidade. (...) E da mesma maneira que os '*photons*' caem sobre a retina, eu *toco* para olhar de perto." Evgen Bavcar. *Uma câmara escura atrás de outra câmara escura - entrevista com Evgen Bavcar*. Elida Tessler e Muriel Caron, in: A invenção da vida: arte e psicanálise. Org. Edson de Sousa, Elida Tessler e Abrão Slavutzky. Porto Alegre, Editora Artes e Ofícios, 2001, p. 36.

quando a ausência de luz impossibilita o reconhecimento dos relevos. Somos convocados a um contato direto com a materialidade das letras. Apreensão que apalpa as coisas. Como um cego tateia para reconhecer o lugar que o cerca. O texto provoca uma tensão no plano da parede, converte-a em superfície tátil.

“No embate, físico, com os elementos não há para o cego nenhuma diferença entre interior e exterior, o próximo e o distante. Desconhecendo a perspectiva, a disposição das coisas no espaço, ele as busca pelo toque. (...) O olhar apalpa as coisas visíveis. (...) O visível e o tocável pertencem ao mesmo campo. (...) “Tudo (...) é observado, como ocorre ao cego, à distância da mão”¹²⁸.

Lugar em que o poema configura um espaço vazado, trabalho que deixa transparecer o esforço empregado na sua construção. Um trabalho tremendo, para o desaparecimento, isto acontece pois dependendo do ângulo de observação e da incidência da luz, o texto inscrito desaparece. Os relevos somem, gradualmente com sutileza, na sombra da luz, onde esta não alcança as saliências cavas da superfície das paredes.

Quando penso no espaço interno, este lugar do vazio, erigido na repetição, penso na experiência que Tony Smith nos propõem com seus cubos. Ao confrontar-se com um fichário negro, na casa de seu amigo, o artista teve seu olhar perturbado, retirado de seu eixo de tranqüilidade e, na madrugada daquela noite, perdera o sono. A imagem da caixa preta não lhe saía da cabeça, o objeto lhe *olhava*. Algum tempo depois, Smith construiu uma réplica cinco vezes maior que o original, porém, manteve as proporções relativas às arestas do fichário.

Um cubo construído em madeira preta, intitulado de forma descritiva como: “*The Black Box*” (Fig.13). Ao ver

¹²⁸ Id, p. 160/174.

Fig. 13 - Tony Smith
"The black box"
Madeira pintada
57 x 87 x 87cm
1961

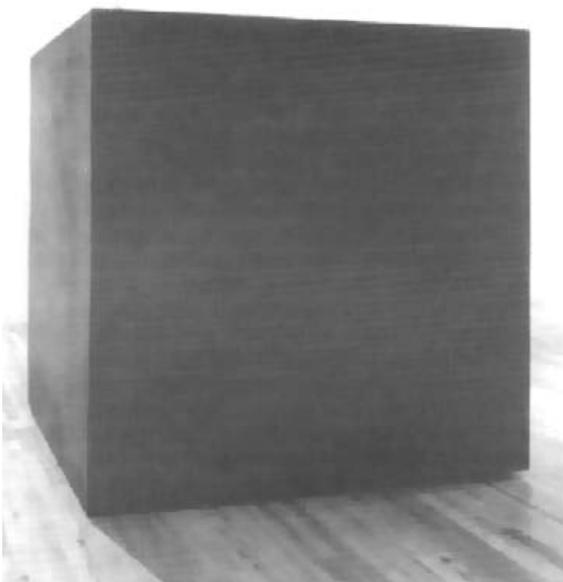


Fig. 14 - Tony Smith
"Die"
Aço
183 x 183 x 183cm
1962

o volume negro, "(...) sua filha pequena perguntou-lhe o que tanto queria esconder lá dentro"¹²⁹. Objeto que apresenta uma superfície impenetrável, lisa, denotando uma estrutura hermética e, em contrapartida, é um receptáculo, oco, cavado. Apresenta-se como um exterior árido, que se presta a inúmeros jogos de associações, a sussurrar um interior profundo.

Os cubos de Smith nunca são apenas cubos, apenas a imagem de objetos simétricos, planos quadrados que se encaixam, formando ângulos retos - seguindo uma lógica restrita à tautologia. Concentram em si, a referência ao humano, referência às dimensões do corpo, um jogo que oscila entre o ereto e o estendido. Menção que aparece expressa nas dimensões de um outro cubo. Este, em questão, tem como medidas 183 centímetros em todas as suas arestas. São *seis palmos* que sugerem, igualmente, o tamanho de um homem e a condição de morto. Smith intitula sua peça geométrica como "*Die*" (Fig.14), assinala, dessa maneira, aquilo que a dimensão de seu sólido evoca.

É o invólucro final, podemos adivinhar seu possível conteúdo. Deste espaço de conversação, em que buscamos algo que nos satisfaça, o cubo, em realidade, retira-se, retira-nos alguma coisa, deixa-nos despojados. Pois na sua simplicidade de objeto demasiado geométrico, essencialmente frio, segreda-nos aquilo que sua forma carrega: a crueza de nosso destino. Tony Smith está para além da tautologia, pois seus cubos não se esgotam na apreensão de um formalismo que considera apenas as especificidades do objeto. Mas, também, não se restringem a uma análise que busca reconhecer em

¹²⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo, Ed. 34, 1998, p.91.

suas formas uma construção alegórica¹³⁰.

“O que vemos é o que vemos. Por mais minimal que seja, é uma imagem dialética: portadora de uma latência e de uma energética. Sob esse aspecto, ela exige de nós que dialetizemos nossa própria postura diante dela, que dialetizemos o que vemos nela com o que pode, de repente, (...) nos olhar nela. Ou seja, exige que pensemos o que agarramos dela face ao que nela nos ‘agarra’ - face ao que nela nos deixa em realidade, despojados.”¹³¹

Os objetos de Smith colocam-nos em uma situação que nos dirige a fazer face ao vazio que nos habita, constrange-nos. Seus cubos sugerem a imagem de um ataúde, a imagem da subtração da vida em seu decurso. Em “*Côncavo*” a subtração de matéria converte os quatro planos em superfícies plenas. Retendo a memória do gesto que as escavou, é o lugar das palavras/cavidades, desníveis da parede, que se tornou cheia de sulcos e rugas. Dobras de um corpo que a escrita produz, pele que reveste aquele que ali ingressa. Esta superfície desdobra-se sobre os espectadores, quando estes procuram ler o texto saturado. Saturam-se, também, de poema. Abrem um intervalo¹³² - um espaço de leitura - onde o olhar pode vagar até perder-se de vista, uma errância pelas palavras.

“O túmulo é meio de escavar, penetrar mais fundo na terra. Um descenso, verdadeira queda. Resulta na petrificação de tudo. A arte dá espessura e concreção ao mundo, emprestando-o solidez corpórea.”¹³³

O poema vazado, integra o lugar com o ato que o elabora. A cavidade que materializa o poema, sugere um

¹³⁰ Id. p.95

¹³¹ Id. ib.

¹³² Nelson Brissac Peixoto, em *Paisagens Urbanas*, define intervalo como: “(...) a palavra resulta da conjunção de *inter* (entre) e *vallum* (parede, muro). Uma arquitetura do intervalo é, literalmente, ‘entre paredes’. O que sugere um lugar entre muro, um labirinto, um lugar de perambulação”. p. 318.

¹³³ PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo, Editora SENAC - São Paulo, Editora Marca D’água, 1996, p. 155.

olhar para dentro de nós mesmos. Paul Auster ao relatar sua experiência de escrever um livro, dentro do escritório do pai falecido - escritório que se tornou seu quarto durante o tempo da escrita - relata-nos suas impressões sobre este espaço dimensionado pelas quatro paredes.

"Estas quatro paredes contém apenas os sinais de sua própria inquietação, e para encontrar alguma medida de paz nesse ambiente ele deve cavar cada vez mais fundo dentro de si mesmo."¹³⁴

Um lugar carregado de memória, paredes que imprimem no escritor as marcas de toda uma vida e as incertezas de um presente que vai se fazendo. Onde riscar é, sobretudo, arriscar. Nesse campo de articulação, o trabalho é tecido com o sujeito que o compõe. Uma trama que se estende até seu espectador, integrando-o a essa área de ação. Entrelaçando-o no poema, texturas que convocam a um mergulho nas palavras, em seus sentidos e concavidades.

¹³⁴ AUSTER, Paul. O inventor da solidão. São Paulo, Best Seller, 1982, p. 79.

4. Equilíbrio precário: inclusões do sopro e imantação dos gestos

“Por dez vezes corro o perigo de cair, mas na décima primeira tentativa consigo manter o equilíbrio. Sinto-me seguro e tenho diante de mim uma grande perspectiva.”¹³⁵

Franz Kafka

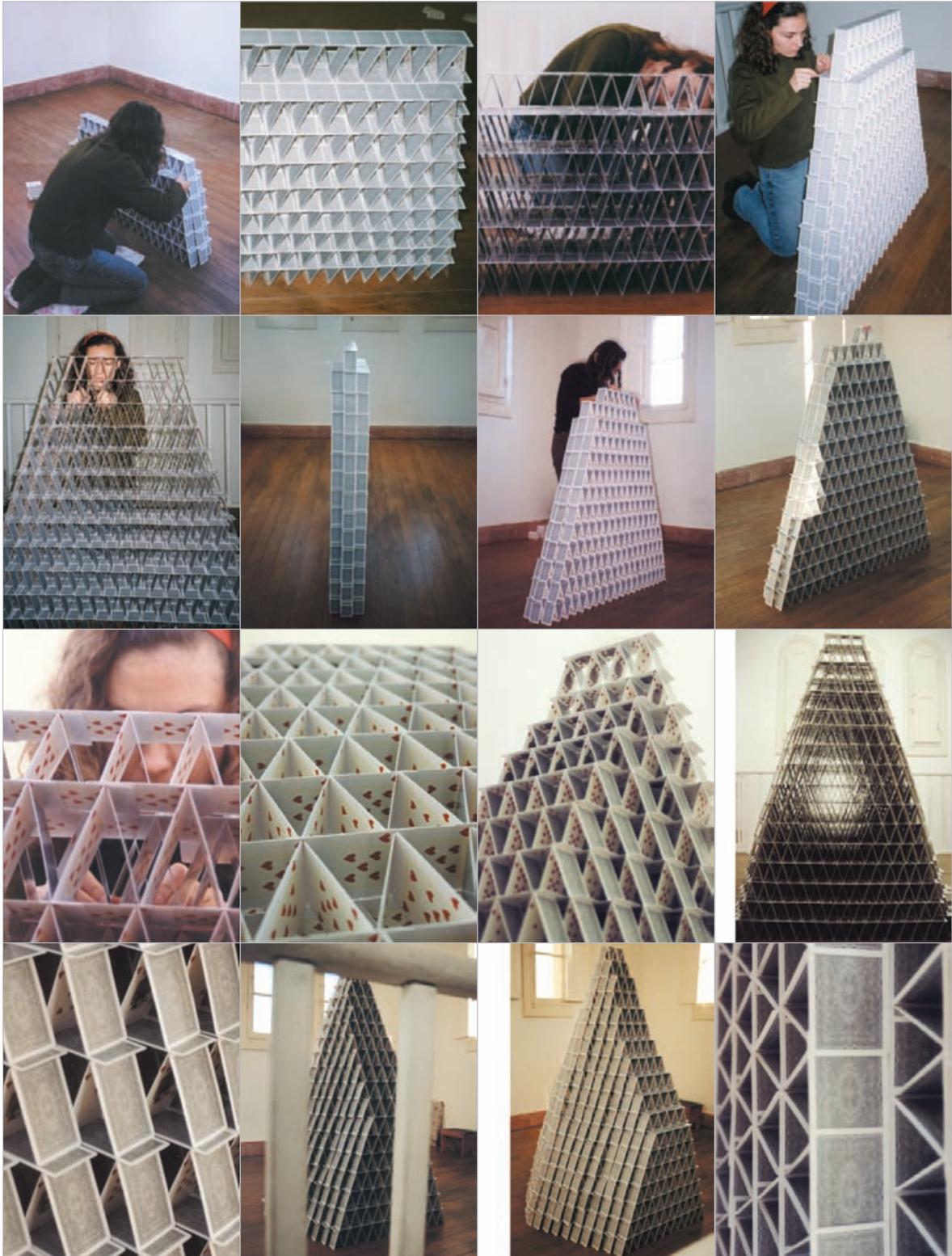
Corações, cartas sem números, apenas o naipe de copas de ás à dama. Da manipulação de um baralho banal, desses que se encontram em qualquer tabacaria, em qualquer loja de jogos, produzi um baralho específico, com o intuito de construir uma torre de cartas, um trabalho intitulado: “*Concreto*” (Img.7; 8). Castelo feito apenas de corações, montado carta a carta, sob o signo de um equilíbrio precário. Uma persistência em manter sua estrutura na posição vertical - mesmo que aparentemente insustentável - a despeito de seu destino incerto ou sua fragilidade.

Este trabalho tem seu sentido na construção contínua, na atitude constante de empilhar cartas. É o “(...) projeto de uma obra de arte, que faz da categoria do provisório a sua própria categoria da criação, pondo em questão, constantemente, a idéia mesma de obra conclusa, instalando o transitório onde, segundo uma perspectiva clássica, vigeria a imutabilidade perfeita e paradigmática dos objetos eternos (...)”¹³⁶.

A idéia de produzir a experiência que é “*Concreto*”, surgiu ao me deparar com a imagem de um trabalho do artista plástico belga Panamareko. Em um

¹³⁵ Franz Kafka in: *Inferno*. August Strindberg. São Paulo, Editora Max Limonad, 1982, p. 7.

¹³⁶ CAMPOS, Haroldo de. *Arte no horizonte do provável*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1977, p. 19.



Img.7 - Concreto
Construção do castelo de cartas
Dimensões variáveis
2000/2002



Img.8 - Concreto
Construção do castelo de cartas
Dimensões variáveis
2000/2002

catálogo seu, encontrei a reprodução da obra: "*Panamarenko's nee*" (Fig.15). Esta despertou profundamente o meu interesse, na medida em que se tratava de um objeto mecânico envolvendo a ação de lançar no espaço cartas de baralho. É uma máquina, feita de ferro e madeira. Acionada por um motor, projeta no interior da galeria cartas de baralho com a inscrição: "(...) *Le Siècle de Kafka* et le *NON* de Panamarenko"¹³⁷. O artista discute, neste trabalho, as relações de poder exercidas por curadores e diretores de museus, que jogam com os artistas como com cartas.

"Eu pensei que estas pessoas eram terríveis e que estes grandes especialistas horríveis vinham a esta mesa para jogar com os artistas como com cartas, para dizer: 'Você não foi selecionado'. Então eu fiz esta máquina que jogava na sala de exposição cartas de baralho (...)." ¹³⁸

A imagem das cartas arremessadas no espaço - independente daquilo que Panamarenko pretende com sua obra - trouxeram-me à lembrança um antigo hábito: brincar de construir castelos. A partir da experiência de rememoração, provocada pelo contato com a obra do artista belga, ocorreu-me a idéia de produzir este trabalho que envolve a ação de montar uma torre de cartas. No entanto, o que diferencia "*Concreto*" da experiência praticada por crianças, e mesmo por adultos - que visam quebrar recordes montando gigantescos castelos - é a intencionalidade desta prática: inserir esta intervenção em um espaço expositivo convocando o observador a ocupar um lugar ativo em relação à ação que ele presencia. Não ser apenas espectador, mas fazer parte, integrar o trabalho com sua simples presença no

¹³⁷ Panamarenko. Org. Michel Baudson, Paris, Edition Flammarion, 1996, p. 111.

¹³⁸ Id, ib. Tradução de Mariana Silva.



Fig.15 - Panamarenko
“Panamarenko’s nee”
Madeira, ferro, motor, cartas de baralho.
28 x 16 x 16,5cm
1986

lugar em que se obra “*Concreto*”.

Desse encontro com a obra de um outro artista, vislumbrei a possibilidade de converter uma brincadeira lúdica em uma prática de arte. Para isso, porém, precisava me apropriar materialmente dos objetos que me seriam essenciais na execução de minha idéia. Não bastaria fazer uso de um baralho de cartas comum. Era preciso algo mais, que provocasse a transposição do objeto original - as cartas convencionais - para o campo da arte, segundo os meus interesses. Uma modificação que implicaria em imprimir cartas completamente novas e únicas, para um só fim: a construção de “*Concreto*”. Ocorreu-me, então, a idéia de retirar os números, resguardando todas as outras informações.

Qual o sentido de alterar graficamente um baralho, escolhendo apenas o naipe de copas e descartando os outros? Porque mandar imprimir em *off-set* seis mil cartas alteradas, com a mesma gramatura e acabamento de cartas convencionais?

A primeira pergunta dá a conhecer, na resposta que segue, o que me motivou a praticar essa intervenção, realizada, pela primeira vez, no espaço de arte Torreão¹³⁹, utilizando como instrumentos a atuação de meu corpo, cartas feitas especialmente para essa ação e a presença de um espectador/cúmplice. Ao adulterar graficamente o naipe de copas, retirei os algarismos arábicos e mantive apenas os corações. Esse procedimento corresponde ao propósito de executar um projeto cujo tema versa sobre a conservação de uma relação amorosa e no que envolve a sua manutenção. Uma ligação entre enamorados, que buscam dar

¹³⁹ O Torreão é um espaço de produção e discussão de arte contemporânea, em Porto Alegre, criado por Elida Tessler e Jailton Moreira em 1993.

sustentação e equilíbrio àquilo que, muitas vezes, pode tornar-se volátil. Perseverando na reconstrução daquilo que, a cada momento, corre o risco de desmoronar e efetivamente cai. É o equilíbrio, zelo e cuidado que precisam ser empregados, dia após dia, para que as pessoas envolvidas nesse enlace preservem seus vínculos afetivos¹⁴⁰.

Durante a manipulação gráfica dos elementos desta proposição, vi-me obrigada a retirar uma das treze cartas que compõe a seqüência do naipe de copas. Isso ocorreu em decorrência da necessidade de adequar a diagramação para um melhor aproveitamento do papel utilizado. Para que isso acontecesse, configurei as doze cartas em uma mesma folha, com as dimensões totais de 28,3cm de altura por 25,2cm de largura. A exclusão de uma carta, em função da disposição destas em quatro colunas de seis linhas, configurou-se no total em doze cartas utilizadas no trabalho. Devido a esse limite, precisei escolher uma das cartas para retirar da impressão. Como me interessava manter a seqüência inteira, preferi não subtrair nenhuma carta do meio desta. Então, restava-me, escolher entre o início - o às - e o final - o rei.

Não me interessava, para esta construção, principiar sem a primeira carta, o às, no entanto, era muito mais aceitável ficar sem um final fixo. Uma contagem particular de cartas, determinando um meio, um início e um fim, mesmo que em aberto, cálculos mentais que me acompanharam desde a concepção do

¹⁴⁰ Essa temática está presente em todos os trabalhos analisados no corpo desta dissertação. Observo que esses trabalhos tratam de uma elaboração de situações amorosas. O que procuro questionar é: de que maneira essas situações são presentificadas em obras e que lugares essas últimas constituem, a partir de seu encontro com o público?

trabalho até sua execução. Assim, para manter o fluxo desta contagem com princípio e meio, optei por retirar a carta, que tem como emblema, a imagem do rei, a última carta da seqüência.

Compreendo, todavia, as implicações desta escolha. Percebi, logo no primeiro encontro das cartas impressas com o público, as questões que essa subtração alavancaram. Algumas dessas questões, que me foram colocadas, dizem respeito à negação de uma suposta força ou hegemonia masculina. Pois, o rei é o senhor do castelo, figura de força, soberano que detém o poder absoluto. Desta figura medieval, emanavam as leis e decisões sobre o destino de pátrias inteiras. O valete - imagem que se mantém nas cartas por mim confeccionadas - das figuras de baralhos de jogar, é a que normalmente vale menos que o rei e a rainha. É o homem jovem, aquele que está a serviço de seu soberano ou de sua senhora. A rainha, por sua vez, é a segunda carta em hierarquia. Com a retirada do rei, torna-se dominante, soberana entre todas as outras cartas.

Ao extrair da seqüência das cartas do castelo, o rei, não pretendia lançar nenhuma luz sobre uma discussão de gêneros: sobre uma suposta força feminina que se sobrepõe a uma força masculina predominante na sociedade. Não se trata de um embate entre forças que se opõem. Não é um cabo de guerra, tensionado pelos seus extremos. A tensão não vem de uma oposição entre um elemento que se presume como masculino e seu contrário/complementar. A tensão vem do ato de equilibrar as cartas, umas sobre as outras, independente daquilo que cada imagem impressa suscita.

Na construção do castelo, qualquer hierarquia desaparece, não existindo uma carta que seja melhor ou

superior à outra. Seus valores são iguais durante a execução da minha rotina de trabalho. Não existe uma ordem na montagem que determine qual carta virá antes da outra, a escolha é aleatória. Nenhuma função diferenciada, não importa se é o ás ou a dama, cada carta tem o mesmo *peso* na montagem. Por essa razão, na impressão não repeti uma mesma carta, não privilegiei uma imagem específica do naipe de copas, em detrimento de outras. Interessava-me, na confecção deste baralho, apresentar a variedade da configuração de corações do naipe em questão.

A impressão de seis mil cartas, modificadas através de manipulação digital, corresponde à necessidade de utilizar um material fiel a sua referência. Mesmo transmudado pela minha ação sobre ele, sua parte posterior é idêntica às cartas de uso corriqueiro. Para a integridade da torre é preciso que haja uma certa resistência física dos materiais empregados. Pela experiência em construir castelos de cartas, pude constatar, em sua textura, a resistência necessária - tanto ao peso quanto ao deslocamento provocado pelo acúmulo de fileiras - para a elaboração do trabalho. Sendo assim, a aproximação formal entre os dois elementos era fundamental. O verniz empregado em ambos os conjuntos de cartas é igual, assim como suas dimensões. A dessemelhança entre os dois materiais encontra-se apenas na parte frontal daqueles que mandei confeccionar. De resto, ambos são análogos.

“Concreto” é resultado da perseverança em dar corpo a uma estrutura volátil. É retomar a construção quando essa desmorona, empenhando-se completamente neste empreendimento, que está fadado a perder-se. Ainda assim comprometo-me na realização desta tarefa.

Esse mesmo engajamento percebo na ação do personagem Gorciacov, do filme *"Nostalgia"*¹⁴¹ de Andrei Tarkovski. Poeta russo que, ao viajar pelo interior da Itália, conhece em um vilarejo termal Domenico¹⁴². Personagem que, qualificado como louco pelas pessoas da cidade, demanda a Gorciacov levar a cabo uma ação que era incapaz de realizar: atravessar os banhos quentes com uma vela acesa, impedindo que sua chama apague com os vapores da piscina.

O poeta protela seu retorno à Rússia, até cumprir sua promessa e missão. Ele ingressa na piscina vazia, acende a vela e tenta atravessá-la até o outro lado. Mas inúmeras vezes a chama apaga-se e Gorciacov se vê obrigado a retornar ao início de sua jornada. Assim, ele perfaz repetidas vezes esse caminho, até conseguir chegar ao outro extremo com a vela acesa (Fig.16; 17). *"Nostalgia"* trata de uma obsessão por um passado que invade os personagens, sob forma de lembranças melancólicas. A única forma de salvação acaba sendo levar até o fim esta tarefa que aponta para a infinitude.

Persistir na continuação de uma tarefa lenta e árdua é ao que me proponho no ato de empilhar as cartas. Nessa tarefa empenho-me, o tempo necessário, com meu corpo. Ele é a ferramenta de trabalho, que equilibra carta por carta, uma sobre a outra. Nessa montagem não é utilizado nenhum artifício, outro suporte, cola ou fixação. O castelo mantém-se firme, amparado pela tensão dos materiais que se escoram uns nos outros. Esse equilíbrio é decorrente de sua lei formativa, das regras que sigo para construí-lo. Um

¹⁴¹ TARKOVSKI, Andrei. *Nostalgia*. Filme em 35mm, 120 minutos, Itália, 1983.

¹⁴² Domenico acreditava que, para salvar o mundo de seu fim e destruição, seria preciso atravessar as termas de Santa Catarina com uma vela acesa.



Fig. 16 - Andrei Tarkovsky
"Nostalgia"
Fotogramas do filme
35mm, 125'
1983



Fig. 17 - Andrei Tarkovsky
"Nostalgia"
Fotogramas do filme
35mm, 125'
1983

método que provém das adaptações necessárias para que a torre de cartas continue em pé. No entanto, essas normas não são fixas, moldam-se de acordo com os movimentos e vibrações da construção, de minhas mãos, de meu deslocamento entorno do trabalho, da presença do observador na cena e de sua movimentação.

O modo operativo que culminou em um método de atuação, que se adapta às transformações do trabalho, surgiu do próprio processo de montagem. Essa vivência de levantar a torre, levando em consideração o número de colunas necessárias, o balanço, e peso que cada carta exerce sobre as que estão abaixo, surgiu durante o tempo que testei a idéia deste projeto em meu atelier. Com alguns baralhos em punho, comecei a levantar uma torre, após algum tempo ela atingiu a altura de dez andares por cinco colunas de profundidade. Neste momento ela começou a pender para um dos lados, até que a ação da gravidade, combinada com a inclinação da torre, pôs abaixo grande parte do trabalho. Foi então que percebi a necessidade de direcionar a montagem de acordo com a direção de inclinação da torre. Pois, a partir do décimo andar, com um número pequeno de colunas, começam as trepidações, e a construção pende para o lado com menos colunas.

A partir deste confronto inicial com a construção, pude perceber certas exigências que o trabalho colocava-me. Exigências que moldaram o próprio processo de construção. Durante o ato de obrar "*Concreto*" foram adotados vários procedimentos em decorrência da observação do trabalho em vias de sua feitura. Como, por exemplo, reconhecer em que o tipo de chão este deveria ser montado, verificar a necessidade de erguer o castelo ampliando a sua largura em colunas, à medida que sua

altura cresce, certificar-me da ausência de circulação de vento no ambiente.

O piso, para receber "*Concreto*", deve oferecer resistência para que as cartas não resvalam com muita facilidade. Um piso demasiado liso impossibilitaria consolidar a construção com muitos andares. É essencial que o chão no local de execução do trabalho seja áspero, proporcionando o atrito que impedirá o deslizamento das cartas. No caso de pisos lisos, escorregadios, adoto uma estratégia: revesti-los com um vinil auto-adesivo, transparente, com uma superfície áspera.

Com as primeiras experiências de testagem, procedimento executado em meu atelier, pude verificar a necessidade de aumentar o número de colunas à medida que o castelo aumentava de altura. Isso se justifica ao constatar que, pela oscilação da estrutura, o castelo pende para o lado que contém menos colunas. Isso quer dizer que: uma força, proveniente da ação do peso das cartas, age sobre a construção, inclinando-a perigosamente para um dos lados. Quando a inclinação começa a acontecer, é preciso compensar essa distorção colocando mais colunas para impedir a queda da torre para o lado que esta se inclina. É da observação do castelo - como um *organismo vivo*, que se transforma, movimenta-se, trabalha internamente, durante todo o tempo de montagem - que me aplico em minha atividade de construção e conservação de sua verticalidade.

A ausência de qualquer agente externo - excetuando o observador e a mim mesma - durante a realização da obra, é imprescindível para que o trabalho aconteça. Assim, qualquer corrente de ar que possa pôr abaixo a construção deve ser evitada. Neste sentido, tenho o cuidado, durante escolha de um local para a

montagem, que este esteja resguardado de algum tipo de ventilação que possa incidir sobre a torre.

Na primeira exibição em público, no Torreão, mantive todas as janelas do aposento fechadas¹⁴³. Percebi, nesta primeira montagem do castelo, que as pessoas ingressavam na sala por uma escada, em passos lentos e cuidadosos. Implicavam-se na execução do trabalho. Foi possível constatar claramente a tensão gerada pelos gestos de pousar as cartas. Nenhuma movimentação se deu de forma displicente. As conversas que foram travadas durante a montagem, tinham um tom baixo, próximo ao sussurro. Os espectadores circulavam em torno da torre de cartas, integrando-se à construção. O trabalho ditava o ritmo das ações dentro daquele recinto. O contato com o público se deu com muita proximidade. Por estar exposta, as pessoas sentiam-se livres para perguntar e compartilhar assuntos relativos à construção de *“Concreto”*.

Na segunda exibição do castelo, realizada durante uma mostra coletiva, no Palácio das Artes, Fundação Clóvis Salgado¹⁴⁴, em Belo Horizonte, procurei escolher um espaço que me oferecesse a proteção desejada. Comecei a montagem de *“Concreto”* em um local distante de janelas e das portas da sala de exposição. Sobre o chão de mármore, coleí um vinil adesivo que proporcionou às cartas maior aderência.

¹⁴³ *“Concreto”* foi montado quatro vezes, em lugares diferentes. A primeira no Torreão, em Porto Alegre em 2000, a segunda na Fundação Clóvis Salgado, em Belo Horizonte, a terceira no Instituto Itaú Cultural, em São Paulo e a última na Fundação Joaquim Nabuco, em Recife - todas essas três foram realizadas no ano 2002 como integrantes de mostras do Projeto Rumos Itaú Cultural Artes Visuais, edição 2001/2003.

¹⁴⁴ Exposição Intitulada: ‘Rumos da Nova Arte Brasileira’. Mostra integrante do Programa Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 2001/2003, realizada de fevereiro a março de 2002, sob curadoria geral de Fernando Cocchiarale. Participaram desta mostra mais 68 artistas de todo o país.

Constatee uma diferença fundamental entre esta experiência e a de Porto Alegre. Durante a abertura, inversamente ao que ocorreu no Torreão, os olhares e a mobilização de grande parte do público, deu-se com descaso. Em certos momentos, algumas pessoas passaram completamente desatentas, próximas ao castelo, sem divisar a natureza volátil da torre, desconsiderando que sua presença poderia fazer desabar toda a construção.

Em São Paulo, no Instituto Itaú Cultural, o espaço destinado a "*Concreto*", não privilegiou o deslocamento do público em volta da obra. O castelo foi montado próximo a um canto, uma posição mais estratégica, ao resguardo das ações que desconsideram a fragilidade da torre. Entretanto, durante o período da construção, em um momento que me ausentei do trabalho, a torre sofreu sua primeira intervenção direta. Teve dois andares derrubados pelo sopro de um espectador. Este decidiu testar - ou confirmar - a precariedade da torre. O contato com o público, nesta terceira prática, foi mais próximo do que em Belo Horizonte. Pude, como em Porto Alegre, conversar com diversas pessoas sobre os possíveis sentidos do ato de erguer uma torre de cartas.

A montagem de Recife, na Fundação Joaquim Nabuco, foi a que mais se aproximou da primeira, realizada no Torreão. O espaço era mais amplo, o que favoreceu a circulação. Consequentemente efetivando um campo de apreensão do trabalho, onde os espectadores transitavam com zelo. Reconhecendo a força que seu corpo exercia sobre a estrutura do castelo. Jogando com a vontade de ver a derrocada da construção e com a sua resistência na posição vertical. Campo de imantação dos gestos daqueles que presenciaram a minha atuação naquele local.

Nas três exibições de *“Concreto”* - em decorrência da delimitação de um período de uma semana, para a execução da obra - precisei buscar uma maneira de evocar as etapas da construção. Pois, ao término dos sete dias de montagem, o castelo era deixado à sorte das ações, sem ser reconstruído, caso sua estrutura fosse desmantelada. Providenciei, durante todas as fases da execução, um registro fotográfico focando os diversos momentos do trabalho. Ao término da montagem, as fotografias eram afixadas em uma parede próxima, dessa maneira, os espectadores que não tiveram a possibilidade de presenciar minha atuação, poderiam reconstruir meus passos através das imagens fotográficas.

Erigir uma torre de cartas é uma experiência desafiadora, feita de atos e reflexos. Creio que comprometimento seja a palavra mais cara, neste contexto. Implicar-se naquilo que se faz, em algo que necessita dedicação, presença, para envolver aqueles que se aventuram a habitar o entorno da construção. Local com uma atmosfera magnética, imanente das relações que ali se travam. Onde estamos sujeitos às transformações que tal ato de inserção impele-nos a observar. Onde somos agentes e, ao mesmo tempo, *agidos*. A repetição de um gesto, tão cuidado, tão gentil, instaura este lugar: espaço para delicadeza. *“Concreto”* pontua este peso que reside na leveza. É a construção de uma visualidade transitiva, sempre em vias de cambiar sua forma, em permanente transformação. Entre a fixação e seu desaparecimento.

Ao levantar o castelo, convivo com a certeza de que tudo pode cair a qualquer momento, mas ao mesmo tempo, a incerteza de sua solidez mantém-me desperta e tranqüila. A possibilidade de sua queda é uma experiência

indizível, que não se compartilha, pertence a cada pessoa que a experimenta, como uma sensação singular. Já, por sua vez, a tensão que emana dos gestos de pousar as cartas umas sobre as outras é compartilhada com aquele que assiste. Creio que consigo transferir para o público parte da responsabilidade de manutenção deste castelo na sua posição vertical. É nele que a tensão reverbera, acumula-se, este outro experimenta a ação e a influência da construção.

Um castelo de cartas é difícil de levantar a prumo. Um de seus atributos, motivo de fascínio entre aqueles que o contemplam, é o de se sustentar por si mesmo, ficar em pé sozinho. Mas, ao mesmo tempo, uma de suas principais inclinações é contradizer esta auto-sustentação. Sua estrutura, sua altivez depende da cumplicidade daquele que vê a torre crescer e transformar-se na sua frente, depende da insistência em prosseguir assistindo. Como se na ausência deste olhar tudo pudesse ruir.

Dessa maneira, o observador converte-se em uma figura que opera sobre o trabalho. Da mesma forma este último projeta-se sobre o primeiro, como as imagens fixam-se sobre o negativo de um filme. O observador torna-se o suporte em que todas as trepidações, transformações, quedas e reconstruções, depositam-se. A sua presença põe o trabalho em ação. Em *“Concreto”* o espectador é de fundamental importância no contexto da obra, sua movimentação, seu andar podem influenciar nas relações ambientes que ali são travadas, bem como na própria construção do castelo.

Nessa edificação cambaleante, compartilho com quem vê a torre se transformar, o lugar de testemunha de uma construção em vias de sua destruição. Nesse lugar de

trabalho, o mais breve gesto, ou algum movimento sutil, pode inserir uma interrupção no processo de construção. Uma provável quebra de fluxo corroborando a instauração de um campo de "(...) desequilíbrio e disjunções, um movimento centrífugo que expelle as coisas em diferentes direções"¹⁴⁵. Percebi, na primeira montagem de *"Concreto"*, essa área em que o espectador, vê-se confrontado pela obra, e busca distanciar-se dela. O Torreão, um dos locais da intervenção, é uma sala no alto de uma torre, não muito grande e cercada de janelas. Observei nesta montagem como as pessoas, que ali ingressavam, comportavam-se ao se deparar com o castelo. As reações, logo de início, eram de perplexidade e em seguida, encantamento.

Essa área instaurada pelos gestos construtivos que dão forma e consistência a *"Concreto"*, resulta na delimitação de um lugar onde o observador hesita em deslocar-se. Contudo, ele é atraído pela tensão instalada na relação espectador-obra-artista. Quando este percebe a fragilidade da construção, permanece parado por alguns instantes, guardando uma certa distância e resguardando-se de uma possível derrocada do castelo. Após esse primeiro reconhecimento, ele se aproxima lentamente, com passos trépidos, movimentos brandos. Com plena noção do peso de seu corpo naquele lugar e do quanto sua presença coloca em risco todo o andamento do trabalho. Uma parcela de espectadores restringia-se a ficar logo na entrada, olhando a torre sem sair da escada. A grande maioria enfileirava-se nas paredes, alguns poucos chegavam perto do trabalho. Todavia, quando se aproximavam, andavam de forma suave e ao falar

¹⁴⁵ PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo, Editora SENAC - São Paulo, Editora Marca D'água, 1996, p. 302.

sussurravam, como se o menor ruído pudesse trazer abaixo toda a construção.

“*Concreto*” como imagem do provisório “parece ter incorporado o relativo e o transitório como dimensão mesma de seu ser”¹⁴⁶. Ele existe justamente no desenrolar de uma atitude criativa que, não visando como fim um objeto acabado, desenvolve-se em aberto, lançando-nos em um estado de inconclusão. Esta intervenção evidencia a transitividade como uma noção que perpassa o trabalho. Nos faz transitar por entre um processo de elaboração de uma obra, que nos segreda: no instante seguinte tudo pode vir abaixo, pode escapar de nosso controle. Como algo que nos escapa, o escultor norte-americano Richard Serra efetuou em 1969 “*Mão agarrando chumbo*” (Fig.18). Filme de três minutos que tem como foco a mão do artista executando, sucessivamente, uma única tarefa: tentar agarrar uma seqüência de filetes metálicos, que atravessam a imagem.

O sentido deste filme é a permanência de Serra a executar a tarefa a qual se propôs diversas vezes. Uma constância inabalável de atuação. A cada tentativa, bem sucedida ou fracassada, sobrepõe-se outra, e mais outra. Algumas vezes ele consegue reter a tira de chumbo, para logo em seguida precipitá-la novamente em queda livre. Em outras, o metal simplesmente percorre rapidamente o espaço por entre seus dedos. Da mesma forma executo o programa de meu trabalho. Estabeleço uma rotina de ação, em que, durante um período determinado, monto as cartas em colunas e andares. “*Concreto*” é firmado nesta persistência, cujo objetivo não é apenas a sua

¹⁴⁶ CAMPOS, Haroldo de. Arte no horizonte do provável. São Paulo, Editora Perspectiva, 1977, p. 15.

Fig. 18 - Richard Serra
“Mão agarrando chumbo”
Fotogramas do filme
16mm, p/b, 3'30"
1968

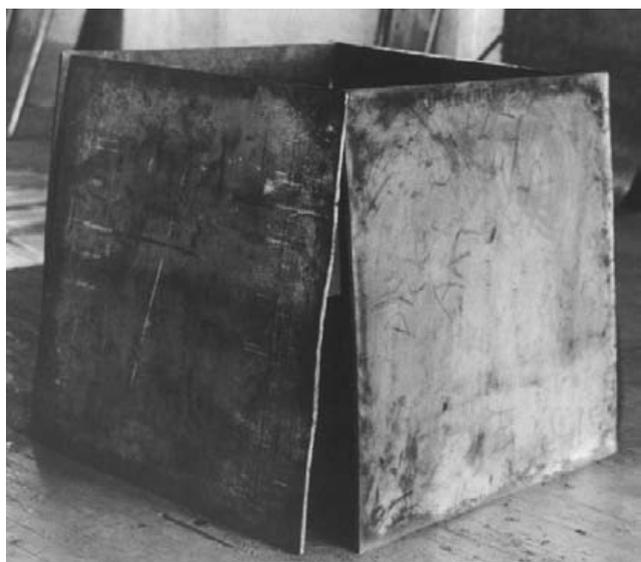
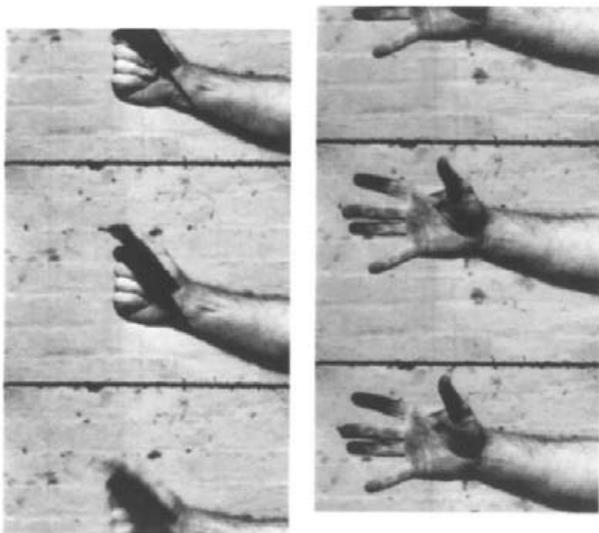


Fig. 19 - Richard Serra
“House of cards”
Chumbo antimônio
Quatro chapas 122 x 122 x 2,5cm
1969

conclusão, mas a sucessão de esforços para resguardar a sua forma, bem como se entregar a sua reconstrução, quando necessário. A queda do castelo, no entanto, não significa um fracasso, apenas a tendência interna de sua estrutura precária.

“Um dos aspectos surpreendentes desse filme é sua incansável persistência - realizar uma determinada tarefa repetidas vezes, sem considerar o ‘sucesso’ um clímax particular qualquer; simplesmente acrescentar uma ação específica à seguinte, tal como um náutilo vai acrescentando câmaras à sua concha”¹⁴⁷.

No filme de Serra o corpo do artista não é apenas a ferramenta que executa sua ação. Em sua mão a própria ação está concentrada. Seu corpo é o seu programa em execução: o ato de tentar capturar, por um instante ao menos, as peças de metal que atravessam a imagem do vídeo. Penso que, ao dispor de meu corpo para executar o plano de trabalho, ele deixa de ser apenas um instrumento que torna efetiva uma ação. Mas, incorpora-se à atividade que executo. Nos gestos, movimentos, expressões de cansaço, respirações brandas ou afoitas, desequilíbrios, toda a sorte de relaxamentos e tensões que acontecem durante o percurso de execução do trabalho, concentra-se a própria tarefa de construir o castelo.

“Ao assistirmos ao filme, compartilhamos o tempo real da concentração do escultor em sua tarefa e temos a sensação de que, durante esse tempo, o corpo do artista é essa tarefa: seu próprio ser está representado por essa demonstração externa de comportamento contraída até uma única extremidade.”¹⁴⁸

Em *“Mão agarrando chumbo”* é possível identificar

¹⁴⁷ KRAUSS, Rosalind E. Caminhos da escultura moderna. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1998, p. 291.

¹⁴⁸ Id. p. 331.

as preocupações de Serra com a materialidade de um corpo que, nesse caso específico, atua executando uma obra. Sobretudo, em seus trabalhos monumentais, produzidos nos anos subsequentes, a questão de um trabalho que altera a percepção do espectador ao brincar com seus referenciais espaciais, está presente. “As peças alteram e redefinem as relações com o espaço de acordo com o ângulo de visão de quem as observa”¹⁴⁹.

A cada alteração, ou deslocamento deste ponto de vista, a obra apresenta-se de outra maneira e sempre fragmentada. Assim, a percepção desta e do espaço que ela configura reorganiza-se de acordo com as várias possibilidades de ver e experimentar as esculturas. Da mesma maneira “*Concreto*” apresenta-se aos seus espectadores. Não é possível abranger, com um único olhar, de um só ângulo de visão, a totalidade da obra. É um trabalho para ser *visto*, não somente pelo sentido da visão, mas principalmente com a materialidade corporal.

A fragilidade da construção e seu caráter transitório são intensificados pela força da presença do espectador no lugar em que se encontra a torre. Dependendo do ponto em que este observador encontra-se, ele percebe - posicionando-se na lateral da obra - um plano compacto, como uma parede que lhe represa o olhar. O que ele vê, são as costas das cartas, com sua textura cinza. Ao deslocar-se para uma posição frontal, em relação ao trabalho, o espectador experimenta uma outra visualidade. Pela sobreposição de colunas, o que parecia compacto, impenetrável e sólido, apresenta-se vazado. São linhas finas, compostas pela espessura das cartas. Por um efeito óptico, provocado pela

¹⁴⁹ Fernanda Lopes. *Richard Serra: o espaço como verbo*. [Http://www.obraprima.net/materiais/html506/html506.html](http://www.obraprima.net/materiais/html506/html506.html)

movimentação frente ao trabalho, é possível visualizar o desaparecimento de um pedaço da sua estrutura. Quer dizer, dependendo da incidência do olhar, é possível ver uma linha e a parte do interior das cartas. O efeito que se projeta sobre a visão, é a de um buraco, um círculo, que acompanha a movimentação do observador.

A experiência que nos propõem Serra é a corpórea, de um corpo que vivencia a percepção da sua fisicidade. Ao se confrontarem com a imponentia das esculturas deste artista, os espectadores se vêem constrangidos, esmagados, apertados, limitados pelo posicionamento das peças, com seu trânsito alterado. Nesse encontro com a realidade física, proporcionado pelas obras de Serra, é assinalada a opacidade, o peso e a densidade de seus corpos. É a "(...) noção de escultura como o pensamento próprio da experiência física da presença, a investigação por excelência da participação material do homem no mundo"¹⁵⁰. "*Concreto*" também opera nesse sentido. É da presença dos espectadores, da tensão e inter-relação instaurada pelo processo de trabalho, que se constitui o lugar de apreensão da obra. Esse lugar, segundo a acepção de um espaço que sofre a intervenção da atuação de corpos - dos espectadores e o meu próprio - torna-se o campo onde ocorrem todas essas relações: entrecruzamentos de olhares, deslocamentos.

Pelo peso e equilíbrio, o castelo mantém-se ereto. Na acomodação das cartas, umas sobre as outras e recostadas frontalmente, está a medida da conservação da arquitetura da torre. A sua sustentação dá-se nessa medida, um cálculo não muito preciso que me indica qual o sentido da próxima coluna a ser acrescentada e quantos

¹⁵⁰ Ronaldo Brito. "Espaço em ato". In: Richard Serra. Organizadora: Vanda Mangia Klabin. Rio de Janeiro, Centro Hélio Oiticica, 1997, p. 29.

andares esta deve ter. Este equilíbrio precário ocorre pela tensão entre os elementos desta intervenção: a movimentação interna entre as cartas, que deslizam lentamente pelo acúmulo de seu próprio peso; a trepidação de meus gestos durante a atividade de construção; a atuação de outras pessoas sobre o castelo; agentes externos imprevisíveis ou mesmo desconhecidos, abrindo espaço para a manifestação do acaso. Essa ação desestabilizadora lança-nos em um território movediço, cuja contingência da queda é a única certeza.

Em um trabalho intitulado *“Castelo de Cartas”* (Fig.19), Richard Serra tece um comentário sobre as tensões entre peso e equilíbrio. Trata-se de uma escultura composta por quatro placas de chumbo, de 250kg cada, encostadas umas nas outras, apenas nos seus cantos superiores. O artista não utiliza nenhum recurso que fixe, permanentemente, essas placas em seu local de montagem. O que mantém sua verticalidade é a força de seu próprio peso. Serra obtém uma igualdade aproximada entre forças que pela natureza do material empregado, por sua densidade, caracterizam-se em pólos opostos.

Considerando que a tendência natural de todos os objetos é ceder à ação da gravidade, uma tentativa de retardar ou mesmo impedir que essa atração direcione os corpos no sentido descendente, constitui-se como uma resistência. Uma força criadora que se opõe às condições impostas pelas circunstâncias naturais, pelas leis físicas, desafiando os limites impostos pelos materiais, procurando sempre ir além de uma experiência já conhecida e segura.

“É a distinção entre o peso pré-fabricado da história e a experiência direta que evoca em mim a necessidade de fazer coisas que nunca foram feitas. (...) tentando valer-me da minha própria experiência

e meus próprios materiais mesmo quando me defronto com uma situação que está além das possibilidades de realização. Inventar métodos sobre os quais não sei nada, utilizar o conteúdo da experiência de modo que ela se torne conhecida para mim, e então desafiar a autoridade dessa experiência e desse modo desfiar a mim mesmo”¹⁵¹.

Ao fazer face àquilo que se apresenta como inevitável - a queda iminente - Richard Serra faz “(...) depender a própria existência da escultura de cada momento passageiro. (...) Dessa forma Serra cria uma imagem da escultura como algo constantemente compelido a renovar sua integridade estrutural, mantendo seu equilíbrio”¹⁵². Da mesma maneira, “*Concreto*” confronta um destino ao qual ele não tem possibilidades de evadir. Porém, diversamente do que acontece com “*Concreto*” - que efetivamente cai - a escultura de Serra mantém-se estável sobre seu próprio peso, justamente em decorrência de sua densidade elevada.

Em sua resistência, “*Castelo de Cartas*” atualiza uma antiga experiência do artista norte-americano: o lançamento de um navio ao mar. Uma enorme embarcação que, depois de ter suas amarras soltas, mergulhou no mar, submergindo meio casco, balançando até estabilizar-se. O petroleiro da lembrança de Serra, com seu “(...) peso imenso (...), era agora uma estrutura flutuante, livre e solta”¹⁵³.

“*Concreto*” instaura um cotidiano de atuação, um campo de relações que são estabelecidas entre o espectador e eu, tendo o trabalho como interface¹⁵⁴

¹⁵¹ Richard Serra. “Peso”. In: Richard Serra. Organizadora: Vanda Mangia Klabin. Rio de Janeiro, Centro Hélio Oiticica, 1997, p. 53.

¹⁵² KRAUSS, Rosalind E. Caminhos da escultura moderna. Editora São Paulo, Martins Fontes, 1998, p. 322.

¹⁵³ Richard Serra. “Peso”. In: Richard Serra. Organizadora: Vanda Mangia Klabin. Rio de Janeiro, Centro Hélio Oiticica, 1997, p. 52.

destes sujeitos que se encontram. Intermediário entre nossos olhares, ele é a razão de nossa estada naquele lugar. É o que nos aproxima e repele, aquilo que aparta. Lança-nos em uma distância íntima, que "(...) se converte em condição da construção. A distância é experimentada como sempre envolvendo a insuprimível presença de um outro"¹⁵⁵. Qual é a natureza desta relação que tem como elo e eixo esta obra?

É na cumplicidade que este enlace consolida-se. Laço ou vínculo recíproco entre as pessoas que têm o mesmo objetivo: acompanhar o crescimento da torre, ou mesmo seu decréscimo. Uma solidariedade é firmada neste espaço de relações, vinculando-nos aos interesses e às responsabilidades que implicam estar naquele lugar - frente à ação que ali se desenrola. Tornamo-nos agentes e partilhamos essa experiência, ao mesmo tempo em que sua construção participa em nós. Ao expor a instabilidade da torre, "*Concreto*" faz emergir no espectador/agente, uma gama variada de reações.

As respostas aos estímulos que o trabalho põe em jogo, trazem à tona sua índole, temperamento, ou mesmo a forma como esse espectador age em uma determinada situação. Através destas 'co-ações', compartilhar de experiências, respirações, propósitos, aspirações, firma-se um campo de imantação dos gestos e olhares. Lugar onde questiono e sou questionada, sobre

¹⁵⁴ Segundo Claudia Duarte em "Marcel Duchamp, olhando o grande vidro com interface", a interface é um elemento que tem a função de mediar determinados processos e "(...) sua ação depende das compatibilidades e dos confrontos que intermedia, das afinidades que os aproximam, dos conflitos que os diferenciam" p. 11. É a interface como um processo de ligação, em que o espectador deixa de ser uma figura de neutralidade, deixa de ser passivo e passa, através de sua atuação, a "(...) articular o trânsito entre a representação e a experiência da obra" p. 13.

¹⁵⁵ PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo, Editora SENAC - São Paulo, Editora Marca D'água, 1996, p. 310.

os sentidos e não sentido em executar uma tarefa que fatalmente se dissolve. Com *“Concreto”* abre-se um lugar para a convivência.

“Ao emoldurar o transitório, o olhar tem de se adaptar às formas provisórias, aos enfrentamentos de erros, às correções e ajustes. De uma maneira bem geral, poder-se-ia dizer que o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis”¹⁵⁶.

Durante o exercício de meu ofício, fico exposta ao público, às suas perguntas, ao seu olhar, à sua cumplicidade ou descuido. Expor é dar a ver, assinalar determinada situação que, antes dessa acentuação, poderia passar despercebida. Também significa arriscar, colocar-se em perigo. É através desta exposição do processo de edificação da torre, que estabeleço com o espectador um laço. Uma ligação que ocorre a partir do instante em que este partilha da feitura do castelo.

Compartilho com o público o desejo de ver a conclusão da construção e, concomitantemente, a sua ruína. Ao mesmo tempo em que ele me acompanha na montagem, acompanho sua movimentação. Assim como ele pode perceber as alterações de meus gestos, meu cansaço, percebo suas hesitações ou sua segurança. Ele pode atingir a construção direta ou indiretamente, de maneira acidental ou intencionalmente.

“Somos a soma de nossos gestos visíveis. Somos tão acessíveis aos outros quanto a nós mesmos. Nossos gestos são, eles próprios formados pelo mundo público (...)”¹⁵⁷

O meu ritmo de trabalho está interligado ao ritmo

¹⁵⁶ SALLES, Cecília Almeida. Gesto inacabado - processo de criação artística. São Paulo, FAPESP, Editora Annablume, 1998, p. 26.

¹⁵⁷ KRAUSS, Rosalind E. Caminhos da escultura moderna. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1998, p. 322.

de apreciação do espectador. Em face dele, estou sem proteção ou garantias, à descoberta, vulnerável em meu exercício construtivo. Entrego-me à tarefa de edificação, ao olhar deste outro, com a mesma intensidade com que um enamorado entrega-se ao objeto de seu desejo. Converto-me nesta figura que se oferece ao olhar do público, como o despelado de Barthes: indivíduo exposto, completamente acessível às ações de seu par amoroso. Estando acessível ao espectador, não fico impassível às suas colocações, às manifestações de prazer frente ao desmoronamento da torre de cartas, ou mesmo a sua manifesta solidariedade.

“Despelado: sensibilidade especial do sujeito apaixonado, que o torna vulnerável, à mercê das mais leves feridas. (...) Não tenho pele (a não ser para as carícias)”¹⁵⁸.

Em *“A construção”*, conto escrito por Kafka, um homem, quase animal, narrador/personagem, retira-se do mundo para uma toca subterrânea cavada com suas mãos. O barro é esmagado com sua cabeça contra as paredes desta toca - corpo feito ferramenta - dando forma ao seu habitat e refúgio. Ele constrói inúmeros corredores, labirintos, armadilhas irreais para um suposto, esperado invasor. Neste movimento de retirada do mundo, paradoxalmente, em um movimento contrário, o mundo o invade todo tempo, na figura da ameaça, do intruso.

O personagem vê-se invadido por um olhar que o enxerga de dentro, um rumor que o escuta de dentro, na realidade o invasor está presente em seus pensamentos. O que lhe parece estrangeiro, na verdade é íntimo, com a proximidade de um palmo da mão. É a intimidade que se

¹⁵⁸ BARTHES, Roland. Fragments de um discurso amoroso. Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves, 1998, p. 111.

converte em estranheza. Para rastrear a localização de seu inimigo, o homem/animal encosta seu ouvido contra a superfície da parede. Procura definir qual o ponto exato em que se encontra aquilo que o persegue. O ruído acompanha-o de perto, ele sempre escutará a voz de seu invasor, pois ela vem de dentro, ele invade a si mesmo, ele é seu próprio abismo, cavado com suas mãos.

“A noite subterrânea parece oferecer a segurança de uma morada, mas sua construção exige que a terra, chão dessa toca, seja constantemente removida. Ao proteger-se da ameaça exterior abre-se a seus pés o mais ameaçador dos abismos”¹⁵⁹.

Cada vez mais, esse homem/animal embrenha-se em seu projeto de construção. O que menos importa é o trabalho concluído, pois o sentido do trabalho está posto na capacidade de tornar sólida a fortaleza que se aprofunda na terra. Porém, nenhum gesto é completamente eficaz, nenhum refúgio é totalmente seguro. Na medida que o personagem cava, uma outra parte da construção desmorona, em um movimento sem fim. Então, ele volta a cavar, abre outros túneis, corredores, acessos à praça de sua fortificação. Submerge nos volumes de terra, desaparece e volta a ressurgir.

A condição da construção do castelo de cartas é sua própria dissolução, como no conto de Kafka, construir a “(...) toca-fortaleza implica na ruína de seu chão”¹⁶⁰. É a impossibilidade de manter a estrutura do castelo apumado até seu cume, que faz com que continue executando minha tarefa. “*Concreto*” efetiva-se nesse processo de mudança de estados, entre a integridade de sua forma e sua derrocada. A reconstrução pode ser

¹⁵⁹ PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura - loucura e desrazão*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1989, p. 77.

¹⁶⁰ Id. p. 79.

retomada de qualquer ponto, e executada inúmeras vezes. É um processo contínuo, como coloca Maurice Blanchot, em “que a obra seja infinita, isso significa que o artista, não sendo capaz de lhe pôr fim, é capaz, no entanto, de fazer dela o lugar fechado de um trabalho sem fim (...)”¹⁶¹. O personagem de Kafka consagra-se na execução de sua tarefa infindável com a mesma obsessão que me entrego na construção do castelo de cartas. O meu lugar em relação ao castelo coincide com esse personagem que insiste em seu trabalho contínuo - ambos estamos fadados a reconstruir aquilo que desaba.

“(...) poderíamos dizer que a arte pode na duração finita, até mesmo efêmera de seus suportes materiais, inventar o tempo sem tempo de se conservar eternamente. Tudo o mais se desmancha no ar...”¹⁶²

O invasor, no conto a “*Construção*”, está em todo o processo de elaboração da toca. As direções que o personagem dá ao seu trabalho são decorrentes da constatação dessa presença inevitável. Ao evadir-se pelos corredores escavados, na verdade, o homem/animal busca por aquele que o assiste. É a presença deste que dá sentido à construção, é para ele - para furtar-se de um confronto - que o personagem persiste em suas escavações. O espectador, frente a “*Concreto*”, assemelha-se à figura do invasor de Kafka, porém seu sentido não está carregado de negatividade, como ocorre ao primeiro. Não procuro desviar-me dele, mas, ao contrário, incluí-lo como elemento que aciona e dá sentido àquilo que me aplico a fazer.

¹⁶¹ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Editora Rocco, Rio de Janeiro, 1987, p. 12.

¹⁶² Ludmila Brandão. *Aspectos De Uma Estética Deleuziana*. <http://www.rizoma.net/> - arte & fato.

Entre o início e o fim, trabalho incessantemente. De um espaço vazio passo a sua ocupação, converto-o em lugar onde atuar, produzindo uma obra de arte. Trespasso este entorno despovoado até torná-lo pleno de ações, percepções, confrontos. Um lugar que participo com todas as pessoas que se dispõem a viver uma experiência de transitoriedade. A visão do castelo concluído é tão cativante quanto a imagem de seus restos desmoronados. Até hoje, foram poucas as vezes que pude presenciar o instante crucial da queda de *“Concreto”*. Em um desses desfalecimentos pude perceber - pelo atrito entre as cartas que despencavam com rapidez e seu encontro com o chão - o som que emanou de sua queda. Repercutindo por toda a sala onde se encontrava o castelo, o som do cair das cartas figurou-se como uma bater de asas.

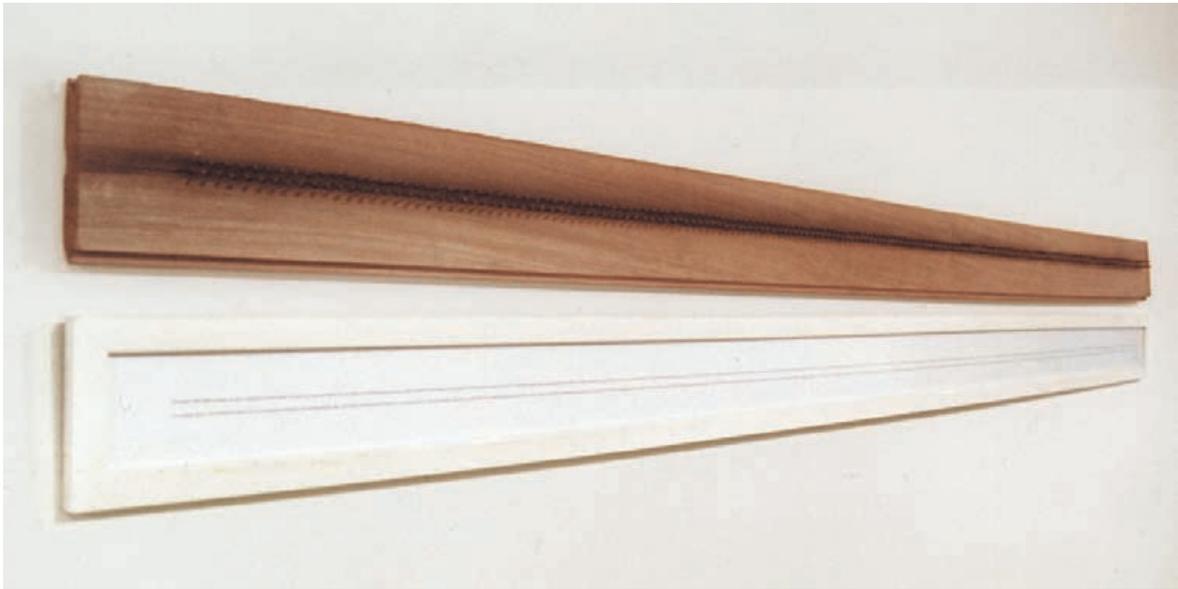
5. Linhas de Pensamento: percursos mentais do fazer

“ - Se eu nada fizer, nada existirá.
- Mas, se fizeres, poderá existir. Ou não.
- Sempre a inexistência tem mais força? -
pergunto. Mas não particularmente a
ela”¹⁶³.

Escrever é desenhar com palavras. Baseia-se em redigir sobre qualquer base possível, uma sentença. Traço contínuo que encaminha-nos em uma determinada direção, linha de composição, linha de batalha. Escrever é traçar linhas de pensamento. A escrita retém, enraíza o pensamento, manifesta-o para que ele não desvaneça. Ela nos dá um recorte das reflexões que produzimos, proporciona um lugar onde o irrealizável torna-se viável, e detém-se frente ao olhar de um leitor.

“*Linhas de pensamento*” (img.9; 10; 11) é o resultado de um projeto mental. Com esse projeto pretendia produzir uma rede de dez metros de comprimento por um metro e oitenta centímetros de largura, e a espessura de um barbante mais ou menos grosso. Para tanto, aprendi a fazer *macramé* e, durante um certo tempo, teci algumas peças, testando o tipo de nó - se estava mais apertado ou frouxo - o número de horas que levaria para confeccionar a minha proposição. Para que eu mesma fizesse essa atividade, confeccionei um suporte de madeira com trezentos e sessenta pregos fixados em duas linhas. Cada prego foi inserido a uma distância, um do outro, de meio centímetro. Durante o preparo da trama, feita com o auxílio de Elida Tessler - que havia me ensinado a técnica do *macramé* - produzi uma série de anotações em meu caderno de rascunhos. Ela, por sua vez, executou o

¹⁶³ LLANSOL, Maria Gabriela. Ardente texto Joshua. Lisboa, Editora Relógio D'água, 1998, p. 7.



Img.9 - Linhas de Pensamento
Pregos s/madeira, texto impresso s/papel
32cm X 193cm X 3cm
2000



Img.10 - Linhas de Pensamento
Detalhe

Linhas de pensamento

Desmedida, 30/07/1998 ou depois. Eu estou começando a pensar grande, do pequeno ao quase sem limites. Um sem limites é um caminho sinuoso que burla o limite sem negá-lo. Eu vou fazendo, sem ter pressa. Eu olho as pessoas correndo pelo mundo, e eu não tenho pressa! Preciso de tempo para refletir. É assim, vai...tecendo, anoitecendo, acontecendo. É para ter dez metros de comprimento por um metro e oitenta centímetros de largura, é para ser feita com barbante mais ou menos grosso, é para amantes de gestos largos. Então, martelo em punho, ponto zero, talvez um início, um centímetro, mais outro e outro. Isto é difícil, é difícil manter o foco. Como cercar a intenção e mostrar aquilo que quero, do jeito que vislumbro? Mais um. Para cada centímetro dois, cento e oitenta centímetros, trezentos e sessenta gestos rápidos, mais. Muito mais é preciso para ficar firme, para entrar fundo, senão escapa. E se escapar? Fazer outra vez. Duas linhas, quase retas, trezentos e sessenta pontos, inserções. É para ficar preso na parede, é para trabalhar durante seis horas por dia, todos os dias, durante dois anos, aí dá para fazer dez metros por um e oitenta. E se pesar? Pode cair. A parede agüenta? Eu agüento? O que sobrar é o que vai ser. Os primeiros nós de teste. Fica bonito assim. Só de pensar no tempo, no trabalho me desespero, canso só de olhar. Continuo, não posso parar. É tão fácil parar. Agora um gesto sem força, sem brutalidade, apenas repetição, a cabeça não pára. É assim, ó. Primeiro prende bem, passa por aqui, por cima, faz a volta, vai para lá, fica no final. Começa outra vez. É preciso pegar o fio condutor. Qual é o fio principal? Eu troquei o fio. É uma questão de habilidade, fazer/desfazer/refazer. Mas o que é que eu estou fazendo? É fácil de ver, ele passa por dentro, é ele que dá estrutura. Será que eu acertei? Deixa eu ver. Assim não dá tanto medo de fazer. Tem que puxar bem. Quantos fios precisaria? Dá para fazer inteiro, de uma vez só? E se eu me enredar? Nessa rede o corpo existe e tem seu lugar, pontos de interesse, pontos de contato. Agora eu nem perco o fio da meada. Minhas mãos queimam no atrito. O fio corre, escorre suor. Eu gosto de um nó fechado. Está mais tenso. É igual. É diferente. Os dois lados estão bonitos. É manual, dos sentidos, é o tátil, pensamento que escoa. Enrola-se sobre si mesmo. É espiral. Ao passar meu dedo sobre o ferro sinto um som. É como aqueles instrumentos musicais antigos, não sei o nome. Descobri que sou muito ligada à sonoridade das palavras. Para ter ar. Para ser movimento freqüente e irreversível. Quantos verões? Quantos lerão? Para exceder. Para estar no mundo e prolongar o tempo. Um trabalho que é mais gesto do que resultado. Para sossegar e dormir com folga. E quando o cansaço forma, o interesse se desmancha, pensar no poeta. Aquele do fazer. Quão inútil é fazer, da mesma forma que não fazer. Como ele, fazer: (...) fazer o inútil sabendo que ele é inútil, e bem sabendo que é inútil e que seu sentido não será sequer pressentido, fazer: por que ele é mais difícil do que não fazer, dificilmente se poderá dizer com mais desdém, ou então dizer mais direto ao leitor ninguém, que o feito o foi para ninguém. Só então parar, ficar sem fim.

mesmo procedimento, escrevendo várias coisas que eram ditas enquanto eu trabalhava.

Após alguns testes, calculei o tempo necessário para tecer a rede e cheguei à conclusão de que seria impossível finalizar esta tarefa, pois o tempo de dedicação era bem maior do que eu estava preparada a dispor. Desta experiência frustrada, restou a peça de madeira com pregos, e muitas anotações sobre o processo de feitura daquelas tramas. Esta intenção fracassada desdobrou-se em um outro objeto. Reuni as notas, feitas durante o *macramé*, em um texto, com o intento de exprimir o processo pelo qual o pensamento passa enquanto se faz uma obra.

“Linhas de Pensamento” surge de uma diferença entre aquilo que é intencionado - a primeira idéia de produzir uma rede desmedida - e o que de fato se concretiza. É um trabalho que se manifesta a partir da impossibilidade, da falha, uma obra que se desdobra do erro. Uma tensão produtiva e fértil, estabelecida entre aquilo que se pretende e o que de fato se corporifica. Atrito do objeto idealizado, sem forma definida, ainda impalpável, com a ação de executar uma idéia, dando-lhe materialidade, opacidade e lugar em nosso mundo concreto.

Marcel Duchamp, em seu texto *“O ato criador”*, fala-nos sobre esse lapso que se interpõe entre aquilo que o artista tenciona produzir e o que ele consegue realmente levar a cabo. É um intervalo que se coloca não apenas entre o que se consegue fazer, a partir de uma idéia, mas sobretudo entre o que se julga exteriorizar com essa idéia, e aquilo que de fato o espectador apreende. Ele assinala que o artista não dispõe, inteiramente, da noção daquilo que sua obra aciona.

Neste sentido, é o espectador que dá complemento ao trabalho executado pelo artista. A diferença“(...) entre o que *quer* dizer e o que a obra *diz*”, de que nos fala Duchamp, “(...) é realmente a obra”¹⁶⁴.

“No ato criador, o artista passa da intenção à realização através de uma cadeia de reações totalmente subjetiva. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes (...). O resultado deste conflito é uma diferença entre a intenção e sua realização (...) esta diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o ‘coeficiente artístico’ pessoal contido na sua obra de arte. Em outras palavras, o ‘coeficiente artístico’ pessoal é como uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não intencionalmente”¹⁶⁵.

Octavio Paz, em seu livro “Marcel Duchamp ou o castelo da pureza”, aponta que as considerações feitas por Duchamp sobre a constituição da obra de arte, a partir desta diferença - coeficiente criativo - não abrange a totalidade do processo criador. A reinvenção que o espectador processa, com sua leitura, cria uma outra obra diversa daquela pensada pelo artista, entretanto, “(...) entre o que o artista *quis* fazer e o que o espectador *acredita* ver, há uma *realidade*: a obra”¹⁶⁶.

“*Linhas de Pensamento*” não aborda apenas a questão de uma obra que é transformada pela leitura que o público processa sobre ela. Também trata da dificuldade de transpor para a realidade, um projeto imaginado. Essa dificuldade reside em conseguir inscrever o espectador neste outro mundo, que é o do pensamento,

¹⁶⁴ PAZ, Octavio. Marcel Duchamp ou o castelo da pureza. São Paulo, Editora Perspectiva, 2002, p. 60.

¹⁶⁵ Marcel Duchamp. “O ato criador”. In: A nova arte. Gregory Battock. São Paulo, Editora Perspectiva, 1986, p.73.

¹⁶⁶ PAZ, Octavio. Marcel Duchamp ou o castelo da pureza. São Paulo, Editora Perspectiva, 2002, p. 60.

espaço informe e volátil. Uma tentativa de efetuar a conversão de um código particular para um enunciado que faça parte de um sistema de linguagem comum, que possa ser compartilhado. Inevitavelmente, neste processo de dar integridade física a um pensamento criativo, algo se perde, transforma-se em decorrência dos limites técnicos e dos meios de expressão adotados para presentificar o que não tem presença definida.

Entre o que se pretende e o objeto final existe uma disjunção. Uma lacuna interpõe-se entre aquilo que o artista inicialmente planejava e os resultados de suas ações e escolhas. No ajuste dessas concepções mentais, o meu processo criativo acontece: no embate entre o imaterial da idéia e o material de seu produto, entre a idealização e a realização. É um espaço interno infinito, convertendo-se em obra que, por sua vez, alimenta-o, firmando um ciclo que nunca cessa de se renovar. Processo que se movimenta entre esses extremos.

A idéia de produzir este objeto surgiu durante um exercício de leitura. Exercício que implica na coleta de vocábulos soltos, no decorrer da leitura de um texto. Esta escolha tem como caráter capturar palavras que se sobressaíam ao texto, enfatizando os procedimentos envolvidos na concepção dos trabalhos. Diversas vezes pude pôr em ação essa prática de coleta, dela resultaram versos que compõe os trabalhos onde a presença da palavra é constitutiva da obra. O meu lugar frente a um texto, como leitora, é aquele da descoberta, da curiosidade, de quem recolhe aquilo que o texto oferece. Como uma colecionadora, coleteo as palavras cujo sentido mais se ajusta à constituição de meus trabalhos. Atuo sobre aquilo que leio, interpreto, aproprio-me, permito que a escrita de outros autores ressoe em minha

produção.

Diferentemente das outras proposições analisadas nesta dissertação, *“Linhas de Pensamento”* não é um trabalho cuja questão da temática de cunho amoroso ou mesmo romântico - assunto esse que vem norteando a presente pesquisa - apresenta-se de forma explícita. A questão aparece de forma deslocada, ou melhor indireta. Surge a partir da referência que faz, no conteúdo de seu texto, a outro trabalho: *“Preguiça Grande”*. No interior da escritura, que relata as formas de operacionalizar uma determinada idéia, alude ao propósito primeiro de produzir uma rede distendida. A razão deste projeto, convertido em escrita, era receber amantes de gestos largos.

Essa primeira intenção só pode ser percebida no momento que o espectador inscreve-se na leitura do texto - do início ao seu final. Cria-se, a partir dessa inserção, um espaço em que aquele se relaciona com as idéias ali elaboradas. O que ele passa a experimentar é a “(...) inscrição de um falta, local investido de significado pelo artista”¹⁶⁷. As palavras agregadas ao objeto tear, vêm evocar a ausência da trama tecida e, conseqüentemente, do enlace dos corpos de seus usuários. Os gestos que seriam largos, falam de uma espécie de uso que contradiz a brevidade das relações. Falam de se espalhar, de um amor abundante, de ritmos generosos. Em que os corpos procuram seus encaixes, testam-se pelo tato, olfato, paladar, com todos os sentidos despertos.

Um espaço íntimo abre-se por intermédio das leituras às quais *“Linhas de Pensamento”* está exposto.

¹⁶⁷ Excerto de texto de Marília Panitz, enviado por e-mail em 02/07/2002.

Esse campo de intimidade não emerge apenas por fazer referência ao desejado destino daquele tear - este último teria a função de produzir uma rede para enamorados - mas principalmente por convocar o público a ingressar em um campo imaginário. Integrando-se aos fluxos do meu pensamento criativo.

O lugar do espectador, frente à "*Linhas de Pensamento*", é igualmente o de um leitor, contudo, um leitor incomum. Pois ele se vê impelido a realizar uma leitura que não diz respeito exclusivamente ao objeto artístico. Para que o processo de apreensão desta proposição concretize-se, é necessário que o texto seja lido do princípio ao fim. Ele não é apenas um leitor ou um espectador apartado do trabalho. Ele ingressa nele, entra na intimidade dos pensamentos que revelam o processo de elaboração de uma obra. Seu lugar é de quem a aciona, através de sua atuação, do tempo que dispensa para a leitura. Então, da conjugação desses dois estados leitor/fruidor de uma proposição artística, ele converte-se em *legente*¹⁶⁸.

A formulação da linguagem surge de um desaparecimento. Essa retirada é o *Fort-Da*, de que nos fala Freud em "*Além do princípio do prazer*"¹⁶⁹, quando descreve a aventura de seu neto ao acompanhar o

¹⁶⁸ Noção cunhada pela escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol, para abrir lugar na sua escrita a fim de fazer o leitor ingressar como figura atuante em seu texto. O leitor passa a ocupar este lugar quando é movido, pela força da escritura, de uma posição cômoda de quem está acostumado a usufruir de uma narrativa que transcorre de forma contínua e sem maiores percalços, para um lugar ativo. Um lugar movediço que atrai para o interior do texto o leitor que se deixou transfigurar. Esta noção me é preciosa por colocar em estado de "xeque" a posição de quem lê um texto ou uma obra de arte, quando estes últimos rompem com o entendimento mais convencional do que é arte ou literatura. Quando, no que toca a minha produção, as obras extrapolam o sentido de objetos e ganham espaço, construindo numa relação com o observador - quase sempre atuante - e comigo mesma, um lugar de convívio.

¹⁶⁹ FREUD, Sigmund, "*Além do princípio do prazer*" (1920). In: Obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro, Editora Imago, 1996.

desaparecimento e reaparição de um carretel, vocalmente. Neste momento a criança ingressa na linguagem, formulando, no desaparecimento do carretel lançado ao longe, um som que se sobrepõe à coisa que se perdeu. É o ato inaugural de nomear os objetos que nos circundam que presenciamos neste momento. No *apagamento* da coisa, do carretel com que a criança brinca, a palavra vem para substituir o objeto¹⁷⁰. Sobrepõe-se a ele para que possamos reconhecê-lo mesmo na sua ausência, uma maneira de recuperar aquilo que não está presente, através da palavra. É a escritura como um trabalho contra a perda e a perda em si mesma, "(...) os signos e as miragens de objetos que eles representam"¹⁷¹.

O texto de "*Linhas de Pensamento*", também surge dessa retirada. Forma-se como tecido, para se sobrepor ao próprio tecido da rede, que está ausente no tear. Este está vazio, sua função original - produzir uma trama de dez metros de comprimento por um metro e oitenta centímetros - não se realiza. É o resto tomando lugar da ação que deveria ter se concretizado através do artefato precariamente construído. É um trabalho que faz referência à outra obra: "*Preguiça Grande*". Funciona, de certa maneira, como um diário de bordo, em que aparecem registradas as idéias envolvidas na elaboração de uma rede de dormir descomunal.

A relação que se dá entre as duas proposições - do objeto acabado e seu correlato de intenção e projeto - encontra eco em duas obras de Marcel Duchamp: "*O Grande Vidro*" e a "*Caixa Verde*" (fig.20). A primeira

¹⁷⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos e o que nos olha. São Paulo, Editora 34, 1998, p. 80.

¹⁷¹ BARTHES, Roland. O prazer do texto. São Paulo, Editora Perspectiva, 1999, p. 14.



Fig. 20 - Marcel Duchamp
"Caixa Verde"

Caixa com anotações, imagens
Quatro chapas 122 x 122 x 2,5cm
1969

proposição será analisada no capítulo que segue a este. A segunda trata-se de uma caixa de papelão, forrada com veludo verde, em que estão arquivados noventa e três documentos, entre fotografias, desenhos, textos, notas produzidas no decurso do período entre 1911 a 1915. Esse material conecta-se diretamente ao processo de produção de *"O Grande Vidro"*. São "(...) anotações a respeito das idéias sobre a concepção geral e sobre cada um de seus elementos (...)"¹⁷² empregados na realização dessa obra. É, ao mesmo tempo, documentação e obra. Segundo Octavio Paz:

*"A Noiva... e a Caixa Verde constituem um sistema de espelhos que intercambiam reflexos; cada um deles ilumina e retifica os outros"*¹⁷³.

A *"Caixa Verde"* contém as anotações concernentes às operações empregadas na produção do *"Grande Vidro"*. Não se trata apenas de uma descrição do processo de elaboração desta obra. O material que está contido neste recipiente de papelão é o elemento decisivo que inicia o espectador/leitor na viagem de apreensão do *"Grande Vidro"*. Nestes escritos, gráficos, desenhos, esquemas, Duchamp revela o funcionamento interno de sua obra/máquina, com suas figuras desejosas - e seu movimento cíclico que inicia na Noiva e retorna para ela, após passar pelos seus celibatários. São textos que nos demandam a decodificação de seus sentidos, com inúmeras possibilidades de leitura, apontam para um "(...) processo de reflexão sobre a concepção de obras de

¹⁷² DUARTE, Claudia. *Marcel Duchamp, olhando o Grande Vidro como interface*. Rio de Janeiro, Editora Rios Ambiciosos, 2000, p. 28.

¹⁷³ PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2002, p. 31.

arte (...)”¹⁷⁴.

As notas não são elementos meramente explicativos do *“Grande Vidro”*. Não funcionam como um manual de instruções que dita as formas específicas de usufruto do objeto a que se refere. Tampouco ordenam explicitamente como o espectador deve servir-se do trabalho: quais caminhos ele deve trilhar para decifrar o que está sendo dado pela obra, ou mesmo de que modo pode assimilar e reelaborar as informações captadas. Da mesma maneira, *“Linhas de Pensamento”* não é uma referência explicativa à *“Preguiça Grande”*. É certo que o texto deriva das experiências que antecederam a produção da rede. Porém, não funciona como uma bula que aclara todas as ações contidas nesta prática inicial.

“Linhas de Pensamento”, ao contrário das notas de Duchamp que estão intrinsecamente ligadas ao *“Grande Vidro”*, realiza-se independente de seu objeto de referência, do qual se apresenta como desdobramento. É aquilo que sobeja e transborda durante o processamento de uma idéia: a reflexão e análise de uma atividade criativa. Essa ação criadora converte-se em uma ação crítica que pensa, não apenas a execução formal do objeto artístico, mas principalmente a elaboração da execução do trabalho. Pondo em questão a correlação entre o projeto inicial, aquilo que se efetiva em obra e as leituras efetuadas pelo público após a produção do trabalho.

“Inventando técnicas que tornem visíveis as idéias e integrando as técnicas aos processos internos, Duchamp inventa um coeficiente de arte que se auto-avalia, pensa a elaboração da elaboração do trabalho como parte do resultado (...)”¹⁷⁵

¹⁷⁴ DUARTE, Claudia. Marcel Duchamp, olhando o Grande Vidro como interface. Rio de Janeiro, Editora Rios Ambiciosos, 2000, p. 26.

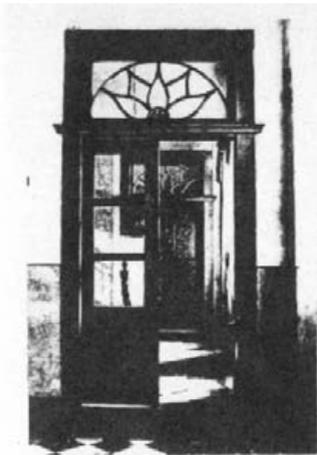
¹⁷⁵ DUARTE, Claudia. Marcel Duchamp, olhando o Grande Vidro como interface. Rio de Janeiro, Editora Rios Ambiciosos, 2000, p. 44.

O tear e o texto que o acompanha¹⁷⁶ manifestam o que está para além do campo de visão, quando apreciamos uma obra de arte. Dá a conhecer os indícios, circunstâncias acidentais, rastros deixados durante o decurso do trabalho, pequenas partes de um todo consolidado na obra, que na maioria das vezes passa despercebido pelo público. Duchamp em suas anotações, igualmente "(...) examina (...) (não sem deixar de incluir interpretações arbitrárias), esta dimensão que os olhos não enxergam"¹⁷⁷. Ele pondera sobre tudo o que está para além da aparência da obra, para além da sua superfície *retiniana*. Agregando ao trabalho, as indecisões, medos, recusas, abandonos e retomadas, questões que emergem da própria prática.

Vera Chaves Barcellos em "*Testarte*" (fig.21) - série de aproximadamente dez trabalhos, iniciada em 1974 - também procura assinalar o que está para além das imagens por ela apresentadas. Compõe esta série, um conjunto de fotos impressas em off-set e textos que convocam a participação do espectador. Este se defronta com um texto semelhante àquele utilizado em testes psicológicos, escritura que o envia para uma realidade que está além do recorte fotográfico operado pela artista. As imagens utilizadas são de portas, janelas, jardins, escadarias, detalhes de muros e paredes. Os textos que acompanham estas imagens não realizam apenas uma simples descrição daquilo que podemos identificar. Falam-nos das condições em que aquelas

¹⁷⁶ Atribuindo-lhe a condição de obra de arte e não mais de utilitário, deslocando-o de sua função original.

¹⁷⁷ DUARTE, Claudia. Marcel Duchamp, olhando o Grande Vidro como interface. Rio de Janeiro, Editora Rios Ambiciosos, 2000, p. 101.



Você está de frente à porta. Ela tem uma das folhas aberta. Você vai passar por ela e vai encontrar a outra porta que está fechada. Você vai conseguir passar e atingir o outro lugar?



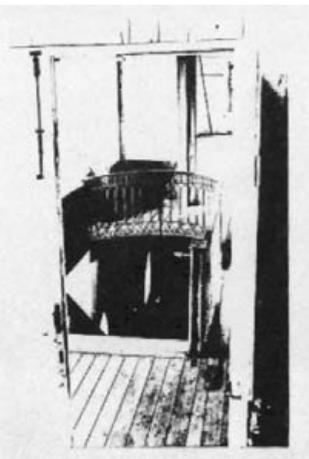
A janela está fechada. Você quase não vê do outro lado. Você abrirá para ver o que há lá fora, ou acha bom que ela permaneça fechada?



Há um pedáço de muro à sua frente. Tente sentir, como se o tocasse, as fendas e irregularidades da pedra, a temperatura da massa, a textura do reboco descaído. De você se lembra também?



É a uma parede velha e desmanhada, toda escrita. Você passa e não presta muita atenção, você acha apenas bonito. Você tenta ler o que escreveram ou participa também escrevendo alguma coisa?



É uma casa abandonada. Há luz do sol. Há sombras, escadas e corredores. Você, ao sair da porta de entrada, sente curiosidade em visitá-la ou não?



Você vai sentir o subir e escender, o contorcer lento e acanhado. O conquistado a altura, depara por degraus, as irregularidades do salpamento, zigzagueando os olhos pelas arredores e desvendando cada vez mais a vista do alto, ou vai ficar aqui parado, simplesmente contemplando os degraus?



É uma porta de igreja. Está aberta. Fora está quente e claro. Dentro está fresco e escuro. Você entrará?

Fig. 21 - Vera Chaves Barcellos
"Testarte I"
 Off-set em preto e branco, 7 lâminas
 24 x 16,5cm (cada)
 1974

foram captadas, dos obstáculos que se interpõem, dos possíveis caminhos a seguir e, sobretudo, questiona-nos sobre quais decisões podemos tomar frente ao que ali nos é desvelado.

Vera inscreve-nos em um outro espaço - vivido por ela - nos momentos de registro dessas fotografias. Convoca-nos a experimentar o uso de determinados locais a partir das percepções que invoca, somos lançados na dimensão da imaginação, atualizando essas informações através das experiências particulares de cada um. A artista apresenta-nos os processos mentais, envolvidos na captação de seu material de trabalho. Como desdobramento disso, ela procura desencadear nos espectadores outros processos que reflitam sobre a elaboração dessas imagens.

“(...) estou interessada em processos mentais. E para desencadeá-los uso imagens, imagens diversas. Algumas colocadas com a finalidade de uma leitura, uma constituição mental de tudo quanto foi necessário para a existência do objeto representado (...) formas ou situações ambíguas são provocadoras de escolha, ações ou projeções pessoais, em que memórias e conteúdos de diversos níveis afloram nas respostas às perguntas formuladas, dando-nos as 'imagens da imagem’”¹⁷⁸.

“*Testarte*” procura examinar os dispositivos mentais, que envolvem as projeções subjetivas de seus espectadores sobre as imagens e textos que lhes são oferecidos. Inscrevendo-se neste espaço, o espectador elabora um texto paralelo, uma outra história. Ele constrói uma ficção que está intrinsecamente ligada às suas práticas cotidianas, seus costumes. Dizem respeito

¹⁷⁸ Fragmento retirado de texto do Catálogo da Bienal de Veneza - Pavilhão Brasil, 1976 - declaração de Vera Chaves Barcellos. Vera Chaves Barcellos. Textos de Aracy Amaral, Ana Hauser Brody, Evelyn Berg Ioschpe, Cris de Vígiano. Porto Alegre, Espaço NO Publicações, 1986, p. 18.

“(...) às maneiras de freqüentar um lugar, (...) aos mil modos de instaurar uma confiabilidade nas situações sofridas, isto é, de abrir ali uma possibilidade de vivê-las reintroduzindo dentro delas a mobilidade plural de interesses e prazeres, uma arte de manipular e comprazer-se”¹⁷⁹.

De acordo com a artista, os textos que acompanhavam as imagens convidavam a uma outra leitura, complementando o trabalho¹⁸⁰. Similarmente, texto e objeto complementam-se em *“Linhas de Pensamento”*. Um concede ao outro a condição de obra de arte. Separados, ambos ficam incompletos, e as acentuações que podem promover não se consomem. Sem a apreciação das duas peças em contigüidade, o espectador vê-se impossibilitado de encadear as informações que o texto veicula, com o suporte de madeira. Privando-o de remeter-se a um procedimento construtivo, anterior à confecção das duas peças.

O primeiro *“Testarte”* era constituído por sete imagens em off-set - impressas em alto contraste - dentro de um envelope. Acompanhadas por perguntas, as impressões eram oferecidas ao público, que as respondia silenciosamente. Uma das imagens era a de uma porta entreaberta, através dela era possível ver outra porta, esta estava fechada. Depois de uma breve descrição da situação de estar defronte a essa porta, a pergunta era: “você vai conseguir passar e atingir o outro quarto?”¹⁸¹.

Nas proposições seguintes do *“Testarte”*, a artista recolhe as respostas por escrito. Neste período ela

¹⁷⁹ CERTAU, Michel de. *A Invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Rio de Janeiro, Editora Vozes, 1994, p. 50/51.

¹⁸⁰ Depoimento concedido por e-mail em 22/09/2002.

¹⁸¹ Vera Chaves Barcellos. *Testarte*. In: *Vera Chaves Barcellos*. Textos de Aracy Amaral, Ana Hauser Brody, Evelyn Berg loschpe, Cris de Vigiano. Porto Alegre, Espaço NO Publicações, 1986, p. 83.

apresenta seu trabalho na Bienal de Veneza, no ano de 1976. A participação do público, neste momento, é bem mais efetiva. Os espectadores, não têm apenas acesso à leitura do texto, mas também adquirem a possibilidade de registrar, em um suporte físico, suas impressões e projeções a respeito daquilo que lhes é demandado.

Inversamente ao que ocorre na proposição de Vera Chaves Barcellos - que trata de uma interação de caráter bem mais físico - em *"Linhas de Pensamento"* a atuação do espectador dá-se de forma indireta. Quer dizer, ele não manipula a peça, não deixa nenhum registro escrito sobre sua fruição. No texto não existe nenhuma pergunta, previamente elaborada, a ser respondida. Sua atuação sobre o texto e o tear é de ordem imaginária. O espectador, ao desfrutar da escritura, inscreve-se nas minhas estruturas de pensamento. A partir daí ele toma para si essas sentenças particulares e as universaliza, reelaborando este percurso de trabalho. Com sua imaginação¹⁸² ele cria versões possíveis para esta ação

¹⁸² Aproximo-me, neste sentido, da concepção de imaginação que Vilém Flusser dispõe em *"Filosofia da Caixa Preta"*. Na parte em que cria um *"Glossário para uma futura filosofia da fotografia"*, enuncia o termo imaginação como: "capacidade para compor e decifrar imagens", p. 78. A imaginação é entendida aqui, como uma capacidade de abstração daquilo que o autor denomina de dimensões espaço-temporais. "Em outros termos: *imaginação* é a capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas". p. 07. FLUSSER, Vilém. Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro, Ed. Relume Dumará, 2002.

Por sua vez, Jean Paul Sartre, em seu ensaio *"A imaginação"*, concebe o ato de imaginar como fazer imagens. As imagens elaboradas mentalmente têm o status de existência, identificando-se com o objeto que lhes serviu de referência. Numa passagem do texto, Sartre fornece-nos a figura de uma página de papel em branco, posta sobre a sua mesa e por ele observada. Segundo o filósofo, esta folha tem uma existência, ao mesmo tempo, presente e inerte, uma "existência em si", aquilo que o autor denomina "coisa". Ao retirar o foco da folha, virando para o lado, Sartre relata-nos um acontecimento: "A folha de papel não está mais *aí*. Sei, entretanto que ela não se aniquilou. Ela cessou, simplesmente de ser *para mim*. (...) Não virei a cabeça, (...) nada se mexeu no quarto. Entretanto, a folha me aparece de novo com sua forma, sua cor, sua posição (...).

evocada pelas palavras, assim, seus “itinerários de leitura”¹⁸³ acabam amplificando-se.

“*Linhas de Pensamento*” descortina os processos mentais como um campo em que o espectador torna-se atuante, através das leituras que processa, sobre o texto. Fruto de uma atitude investigativa dos procedimentos criativos, o trabalho convoca o espectador a posicionar-se de forma crítica sobre o que lhe é apresentado. São palavras que falam de ações artísticas, um inventário de atitudes que são igualmente exploradas por Richard Serra em sua lista de verbos (fig.22). Uma relação de verbos transitivos, produzida entre 1967 e 1968. São anotações de trabalho, feitas no caderno de notas do escultor, que apontam para uma ação a ser praticada sobre um material ou suporte, não definido pelo artista.

“(...) Serra, registra uma relação de atitudes comportamentais. Percebemos, contudo que esses verbos são, eles próprios, os geradores de formas artísticas: são como máquinas que, postas em funcionamento, têm a capacidade de construir um trabalho.”¹⁸⁴

Essas palavras aludem a uma futura conjugação de ações. São o *modus operandi* de Serra, como ele atua sobre sua matéria de trabalho, e seus conceitos operatórios. Ao escrever os verbos no infinitivo, Serra insere suas ações no tempo do devir. Assinalando as contínuas transformações pelas quais as obras passam, durante sua produção. Uma temporalidade que se refere

A folha que me aparece neste momento tem uma identidade de essência com a folha que eu via a pouco. (...) É bem a mesma folha, (...) mas ela existe de outro modo. (...) Em uma palavra, ela não existe de *fato*, existe em *imagem*”. SARTRE, Jean Paul. Coleção Pensadores. A Imaginação. São Paulo, Nova Cultura, 1987, p. 35.

¹⁸³ Excerto de texto de Marília Panitz, enviado por e-mail em 02/07/2002.

¹⁸⁴ KRAUSS, Rosalind. Caminhos da Escultura Moderna. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1998, p. 331.

to roll	to curve	to scatter	to modulate
to crease	to lift	to arrange	to distill
to fold	to inlay	to repair	of waves
to store	to impress	to discard	of electromagnetic
to brand	to fire	to pair	of inertia
to shorten	to flood	to distribute	of ionization
to twist	to smear	to surfeit	of polarization
to dapple	to rotate	to complement	of refraction
to crumple	to swirl	to enclose	of simultaneity
to shave	to support	to surround	of tides
to tear	to hook	to encircle	of reflection
to chip	to suspend	to hide	of equilibrium
to split	to spread	to cover	of symmetry
to cut	to hang	to wrap	of friction
to sever	to collect	to dig	to stretch
to drop	of tension	to tilt	to bounce
to remove	of gravity	to bind	to erase
to simplify	of entropy	to weave	to spray
to differ	of nature	to join	to systematize
to disarrange	of grouping	to match	to refer
to open	of layering	to laminate	to force
to mix	of jelling	to bond	of mapping
to splash	to grasp	to hinge	of location
to knot	to tighten	to mark	of context
to spill	to bundle	to expand	of time
to droop	to heap	to dilute	of carbonization
to flow	to gather	to light	to continue



Fig. 22 - Richard Serra
"Lista de verbos"

Anotações de trabalho, em que se lê o encadeamento de verbos transitivos que denotam uma ação a ser praticada sobre um material determinado.
1967/68

a um estado de freqüente estar-se-produzindo, assinalando uma condição de mobilidade. Marcando, também, um caminho que está aberto, construído dia após dia, pelos gestos e pensamentos do artista. Alguns dos verbos que fazem alusão aos procedimentos de Serra são:

ROLAR
 VINCAR
 DOBRAR
 ARMAZENAR
 CURVAR
 ENCURTAR
 TORCER
 TRANÇAR
 MANCHAR
 ESMIGALHAR
 APLAINAR
 RASGAR
 LASCAR
 PARTIR
 CORTAR
 SEPARAR
 SOLTAR¹⁸⁵

Análogo ao que Serra efetua, com sua coleta de verbos, a artista mineira Marilá Dardot apresenta *“Hic et nunc”* (fig.23). Este trabalho consiste em uma projeção de vídeo sobre uma lousa branca. No vídeo, uma listagem de 72 verbos (entre eles: esquecer, experimentar, multiplicar) todos concernentes ao processo criativo da artista. Esta coleta de palavras indica uma ação, a maneira como a artista atua sobre seu material de trabalho. Dando visibilidade aos procedimentos que geram suas obras. No vídeo, os verbos/ações são escritos com mão direita e apagados com a esquerda. Desta maneira, as ações sobrepõem-se, não apenas ao revelar o processo, verbo por verbo, mas pelo acúmulo físico das palavras que são escritas, umas sobre as outras, após seu

¹⁸⁵ Listagem parcial dos verbos, em *“Caminhos da Escultura Moderna”* de Rosalid Krauss, p. 330.

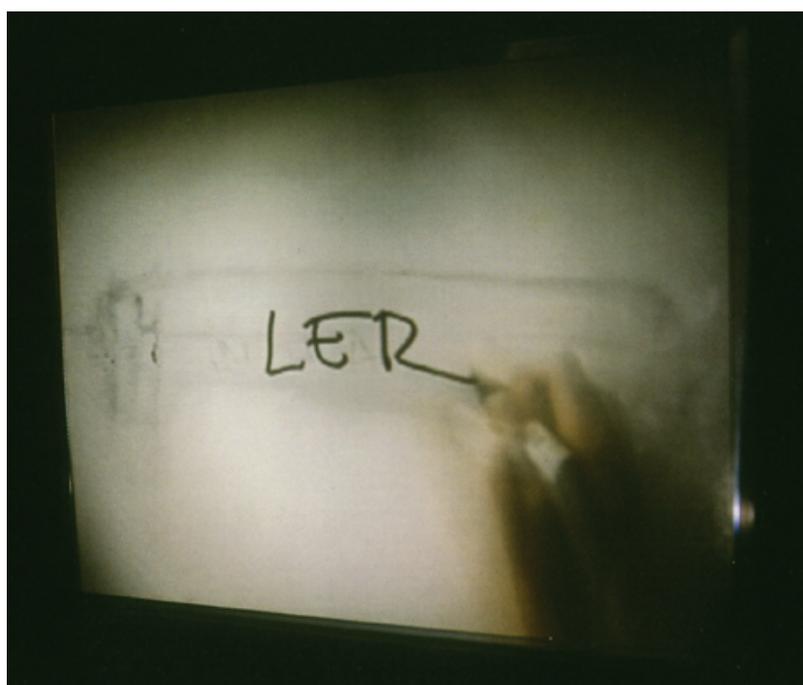
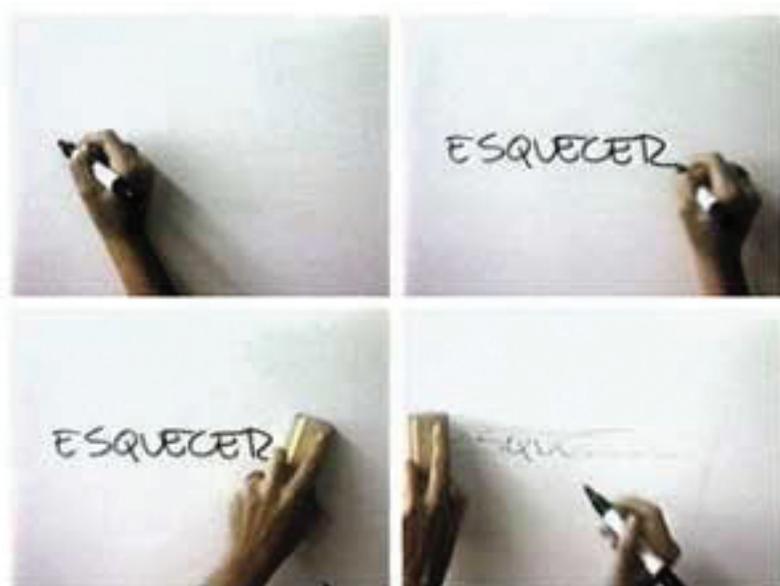


Fig. 23 - Marilá Dardot
"Hic et nunc"
Projeção de vídeo em lousa branca
2002

apagamento. Os verbos, contudo, não desaparecem por completo da lousa, deixam um rastro de sua passagem sobre o quadro, indício material de sua existência e persistência nos procedimentos de Marilá.

“É um trabalho metalingüístico, pois fala do próprio processo criativo, do que me move”.¹⁸⁶

O traço residual resultante desta escritura e seu apagamento surgem como uma teia que se superpõe, “(...) trama complexa de propósitos e buscas: problemas, hipóteses, testagens, soluções, encontros e desencontros”¹⁸⁷. Notações que preservam as marcas da imersão da artista, não somente em seu projeto poético, mas inclusive no universo cultural no qual encontra-se inserida. Na sua ação, Marilá atualiza a experiência de Serra, apropria-se dela convertendo-a como um meio de refletir sobre seu próprio processo criador.

O título do vídeo tem como definição no dicionário: “aqui; nestas circunstâncias”¹⁸⁸. Demarca uma atuação no campo da arte, que leva em consideração o estado dos elementos envolvidos no processo criativo, não apenas da autora, mas de procedimentos que muitas vezes são comuns e identificáveis na arte contemporânea. Pondera sobre as condições desta atuação, no que compreende este gesto criador de significação, derivado de ações concretas. O *aqui* fala de um tempo não apenas presente, mas sempre a se atualizar. Indica que o momento mais favorável para a criação é este que produzimos. O que

¹⁸⁶ Entrevista de Marilá Dardot concedida a Fernanda Lopes, para revista *Obra Prima*.

<http://www.obraprima.net/talentos/tal20/tal20.html>

¹⁸⁷ SALLES, Cecília Almeida. Gesto inacabado - processo de criação artística. São Paulo, FAPESP, Editora Annablume, 1998, p. 36.

¹⁸⁸ Dicionário Aurélio Eletrônico - Séc XXI. Versão 3.0, Versão eletrônica Lexikon Informática Ltda, 1999.

nos esclarece que a *boa* ocasião, trata-se na verdade, de uma construção exaustiva. Enuncia, também, algo que se passa em um lugar determinado. Neste lugar que o artista insere suas ações, revestindo-o com camadas de sentido, ou então o esvaziando de seu aspecto e usos habituais.

A expressão *nestas circunstâncias* - presente na definição do título - encaminha-nos a pensar em tudo aquilo que está envolvido com o processo criativo, para além do domínio ou presciência do artista. Pontua os acasos, acidentes, acontecimentos imprevisíveis, agentes externos que se insinuam no ato criador. As circunstâncias são as condições em que a obra é desenvolvida em determinado momento. É o meio, os materiais empregados, o tempo despendido, particularidades que operam sobre as ações da artista.

“Linhas de Pensamento” dialoga com as proposições dos dois artistas acima citados, visto que nas três situações percebe-se que as palavras encontram-se em um estado de adesão ao modo de proceder de cada um. Registro processual, quase documental, de uma idéia que logra o status de obra. Assinalam “(...) diálogos internos: devaneios desejando se tornar operantes; idéias sendo armazenadas obras em desenvolvimento; reflexões; (...) pensamentos que, às vezes, são registrados em correspondências, anotações e diários”¹⁸⁹. Tratam da elaboração material dos processos geradores de trabalhos.

A elaboração formal do texto de *“Linhas de Pensamento”* está de acordo com a distribuição dos pregos sobre o suporte de madeira. A escolha do tamanho da fonte, bem como o direcionamento de seu fluxo¹⁹⁰, foi

¹⁸⁹ SALLES, Cecília Almeida. Gesto inacabado - processo de criação artística. São Paulo, FAPESP, Editora Annablume, 1998, p. 43.

pensada para entrar em conformidade com o tear manual. O comprimento e a distância entre as linhas de pregos têm a mesma proporção das frases diagramadas. A moldura, com o texto, tem as mesmas medidas que a madeira utilizada para a confecção do tear. São dois objetos distintos que se correspondem. O suporte com pregos desencadeou a feitura da escritura e delimitou a sua formatação. O posicionamento desses dois objetos, foi determinado pela relação entre o texto - que vem para suprir a falta do tecido da rede - e o lugar que este tecido ocuparia no tear. Dessa maneira, a disposição que julguei mais acertada é a do tear logo acima da escritura.

“Texto quer dizer Tecido; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado como produto, por um véu todo acabado, (...) nós acentuamos agora, no tecido, a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido - nessa textura - o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolve ela mesma nas secreções construtivas de sua teia”¹⁹¹.

A escritura, colocando-se no lugar de tecido, estabelece uma trama de idéias. Nesse enredo, em que o pensamento volta-se sobre si mesmo - caracterizando a obra como auto-referencial - as “(...) palavras afirmam o lugar da imagem¹⁹²”: do tecido que foi subtraído do tear, da ação que não se efetivou de tecer a rede. Inclui no trabalho aquilo que normalmente se encontra fora do alcance do espectador. Este se torna participativo ao se dispor a ler aquilo que está escrito. Atravessa a teia

¹⁹⁰ A direção da escritura indica uma leitura que inicia na linha superior, da esquerda para a direita. Não se refere apenas a forma convencionalmente estabelecida para processar a fruição de um texto. Mas está ligada ao modo como, inicialmente, produzi os primeiros tecidos de teste no tear: tecendo da esquerda para a direita, de cima para baixo.

¹⁹¹ BARTHES, Roland. O prazer do texto. São Paulo, Editora Perspectiva, 1999, p. 82/83.

¹⁹² DUARTE, Cláudia. Marcel Duchamp, olhando o Grande Vidro como interface. Rio de Janeiro, Editora Rios Ambiciosos, 2000, p. 72.

textual, acionando as relações entre os resíduos de uma idéia e seu objeto ausente. Esse *legente*, converte-se na lançadeira, arremetendo-se por entre os fios da urdidura do texto, entrelaçando-se com as palavras, é ele quem complementa o tecido da rede textual.

6. Calafalaimagina



Um slide após o outro, imagens fora de foco. A ênfase recai sobre o texto que se mantém nítido. Trata-se de um diálogo, são perguntas e argumentações, a resposta é silenciosa. O fundo é de uma paisagem com pouca variação tonal, é possível identificar alguns rastros. Duas pessoas atravessam um bosque. *"Através..."* (img.12) é um trabalho que foi produzido entre os anos de 2000/2001, e consiste na projeção ininterrupta de oitenta slides, que estão dispostos em um carrossel circular. O tempo de apresentação é determinado pelo próprio mecanismo do aparelho: esse delimita o ritmo de sucessão da seqüência de slides, de acordo com os ajustes que o dispositivo de *timer* oferece. As imagens devem ser projetadas em uma sala com luminosidade baixa, sobre a superfície de uma parede branca, com a dimensão aproximada ao tamanho de um televisor com vinte e nove polegadas.

"Através..." é o resultado de um processo de criação que tem como condição de elaboração o meu entrelaçamento com as coisas que absorvo. Esta obra foi desenvolvida como produto do acaso. Ao estabelecer uma relação entre o filme iraniano *"Através das Oliveiras"*, de Abbas Kiarostami, e a intervenção *"Concreto"*, decidi



Img.12 - Através...
Projeção em *looping* de 80 Slides s/parede
(Sequência parcial com 18 slides)
Dimensões variáveis
2001

registrar em fotografias a cena que me interessou, desta película.

Fiz uma bateria de trinta e seis slides. Não consegui obter o resultado esperado, pois não sou uma fotógrafa profissional e essa técnica, para mim, não é um meio específico de produção. Na maioria das vezes é a forma que está mais ao alcance para realizar registros de meus trabalhos. Este fato ocorreu devido ao uso de uma fita de vídeo que não se apresentava em boas condições, impossibilitando a utilização da tecla *pause*, do videocassete. Como não foi possível manter a imagem parada no vídeo, vi-me obrigada a fazer as fotos com a fita rodando.

A fotometragem da máquina indicava pouca luminosidade, sendo assim, aumentei o tempo de exposição do negativo. A consequência foi uma sucessão de imagens desfocadas - os personagens, os planos de cena que se encontravam em movimento, ficaram borrados. No entanto, o tempo de exposição da fotografia coincidiu com o tempo de permanência das legendas na tela do televisor. O produto deste *acidente de trabalho* é um conjunto de fotografias que exibem formas sem foco: rastros fantasmagóricos que imprimem seu espectro no plano de fundo da foto, e legendas totalmente nítidas, que relatam o embate amoroso entre um homem e uma mulher.

Mesmo não sendo bem sucedida em minhas intenções iniciais, esta operação demonstrou conter um potencial de construção de uma outra obra de arte. Ao perceber o que me oferecia o acaso, passei a trabalhar seguindo as novas regras que a proposição indicava-me: somar um tempo de exposição fotográfico mais prolongado a um tempo de vídeo, que transcorria em seu

percurso normal - o tempo de exibição do filme.

O acaso aparece, no ato criativo, como uma potência criadora, capaz de redirecionar a produção de um trabalho, uma pesquisa, uma forma de pensamento e, até mesmo, dar origem a obras. Dessa forma “assiste-se (...) a ação do poder criador do acaso” em que “(...) o olhar do artista transforma tudo para seu interesse, seja uma frase entrecortada, um artigo de jornal, uma cor ou um fragmento de um pensamento filosófico”¹⁹³.

A partir do acolhimento do acaso, iniciei um processo de apropriação e deslocamento. Apropriei-me de algumas imagens da película dirigida por Kiarostami, filme que já se encontra inscrito dentro do universo cultural, e promovi, por intermédio da minha ação transformadora, a sua re-inserção em um outro universo de produção de arte. Cecília Almeida Salles explica o procedimento de apropriação:

“A poeticidade não está nos objetos observados mas no processo de transfiguração desses objetos. (...) O termo apropriação é sempre associado à concretude dos objetos *ready made*. No entanto, seu conceito vai além dos limites desses objetos “já feitos”. O artista apropria-se da realidade externa e, em gestos transformadores, constrói novas formas.”¹⁹⁴

Da película em movimento, as imagens apropriadas passam a figurar em outro contexto, o da sobreposição de fotogramas e da sua manutenção em um estado de permanência da imagem: a passagem de uma *imagem-movimento* para uma *imagem-tempo*¹⁹⁵. Esta passagem

¹⁹³ SALLES, Cecília Almeida. Gesto inacabado - processo de criação artística. São Paulo, FAPESP, Editora Annablume, 1998, p. 35.

¹⁹⁴ Id. p. 95.

¹⁹⁵ *Imagem-movimento e imagem-tempo* são noções instituídas por Gilles Deleuze em sua teorização acerca do cinema. A *imagem-movimento* diz respeito a um tipo de montagem, anterior à Segunda Grande Guerra, que tem como prerrogativa o encadeamento de cenas visando um sentido lógico. Com uma ação dramática como eixo linear da história narrada, um movimento retilíneo. É, de acordo com

implica em uma desconstrução do elemento que serviu como detonador do trabalho e na sua transposição para outra *realidade*. Ou melhor, é o trânsito entre o *real* (exterior que nos assalta diariamente) e o *virtual* (elaboração conseqüente e concomitante desta investida do *real* sobre nós e vice-versa).

“*Através...*” realiza um retrocesso do processo do cinema, uma desmontagem até chegar ao texto traduzido dos diálogos dos dois jovens personagens e na imagem desacelerada - que concentra em si diversos quadros ao mesmo tempo, promovendo assim uma simultaneidade de visualização das imagens apreendidas, uma junção que se produz pelo acúmulo. Utilizando como matéria prima o filme “*Através das Oliveiras*”, procedo a outro tipo de montagem.

O registro fotográfico do filme foi feito a partir da escolha de algumas cenas que transcorrem desde o momento em que a moça - Tahereh - vai embora do *set* de filmagem e é seguida pelo rapaz enamorado. Este tenta através de sua fala, conquistá-la e convencê-la a casar-se com ele. A montagem tem uma capacidade transformadora. Realiza-se por meio de traduções¹⁹⁶ que re-significam e alteram as formas assimiladas, atribuindo-

Peter Pál Pelbart em *O tempo não-reconciliado*, “a representação indireta do tempo”. E se “(...) o movimento recebe sua regra de um esquema sensório-motor, isto é, apresenta um personagem que reage a uma situação, então haverá uma história” escreve Deleuze em *Conversações* e ele segue: “Se, ao contrário, o esquema sensório-motor desmorona, em favor de movimentos não orientados, desconexos, serão outras formas, devires mais que histórias”. Este é o sentido da *imagem-tempo*. Ela advém de uma crise pós Segunda Guerra Mundial. Aparece, primeiramente, no Neo-realismo italiano e, posteriormente, na *Nouvelle Vague* francesa. Essa crise do cinema expõe um tipo de montagem lacunar e dispersiva. Sem encadeamento entre as seqüências de cena, uma desconexão entre a ação dos personagens e as situações que os envolvem. É “a apresentação direta do tempo”, segundo Pelbart.

¹⁹⁶ O movimento *tradutório*, termo utilizado por Cecília Almeida Salles, é percebido, não apenas na apropriação daquilo que nos circunda, mas, inclusive, na construção de uma teia de linguagens que se cruzam para fundar o ato criador.

lhes outros sentidos. Eisenstein, citado por Cecília Almeida Salles define montagem como:

“(...) Os processos de montagem são transformações na medida em que os resultados da acoplagem de um fotograma a outro é um elemento novo. Novas formas surgem ao longo do processo criador, muitas vezes, a partir da metamorfose de formas já existentes, inclusive formas do próprio artista.”¹⁹⁷

Waltercio Caldas, em seu livro de artista “*Velázquez*” (fig.24), também faz uso do procedimento de apropriação para confeccionar um objeto artístico. O artista não se apropria apenas do objeto livro, ele “(...) apropria-se do desejo de posse do homem comum (parecendo alienar-se nele) para subvertê-lo de maneira radical.”¹⁹⁸ Este livro, como objeto de consumo de arte, em um primeiro momento, já contém uma aura por se tratar de um livro de arte que transmite um certo grau de *status* ao seu possuidor. “Ele é, ou finge ser, um vilipêndio às obras de luxo, um livro de arte (sobre arte) alterado, sobre Velázquez”¹⁹⁹. O artista produziu industrialmente, utilizando os meios gráficos de impressão em quatro cores, 1.500 exemplares de um “livro que é sobre Velázquez (um livro de Velázquez),

¹⁹⁷ SALLES, Cecília Almeida. Gesto Inacabado. Centro de Estudos de Crítica Genética, Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC/SP, São Paulo. Cd-rom/Ação Transformadora/.

¹⁹⁸ Tadeu Chiarelli. “Para que Duchamp? Ou: sobre alguns trabalhos de Waltercio Caldas”. In: Por que Duchamp? Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros. Textos de Daniela Bousso, Tadeu Chiarelli, Maria Alice Milliet, Agnaldo Farias, Maria Izabel Branco Ribeiro, Paulo Herkenhoff, Celso Favaretto, Stella Teixeira de Barros, Lisette Lagnado e Angélica de Moraes. São Paulo, Itaú Cultural, Paço das Artes, 1999, p. 30.

¹⁹⁹ SILVEIRA, Paulo. A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre, Ed. Da Universidade/UFRGS, 2001, p. 190.

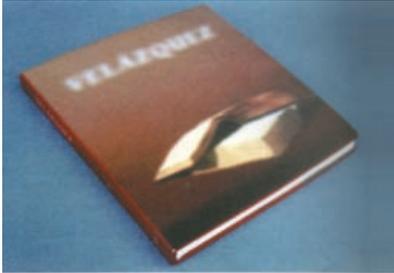


Fig. 24 - Waltercio Caldas
"Velázquez"
Livro de artista
30,7 x 26,8 x 2,1cm
1996

mas que é dele, Caldas”²⁰⁰.

A apropriação não se dá somente no ato de tomar para si as imagens de outro artista, mas também em fazer uso de recursos similares à produção de um livro sobre arte. Ao utilizar os meios de edição de imagens por computador para confecção de uma obra - que tem como referência outro artista - Waltercio requer de seu espectador/leitor “(...) um novo olhar, ainda mais inteligente, detetivesco (...)”²⁰¹. Esse olhar, agindo sobre o livro, diferencia-o e proporciona o reconhecimento daquilo que o torna peculiar e o converte em um objeto artístico, isto é, a atuação do artista sobre o material e técnica por ele praticada. Lançando-nos em uma situação de questionamento e reflexão sobre “(...) o sistema de valores na arte e até mesmo (por que não?) a própria eficiência tecnológica à disposição”²⁰².

Em “Velázquez”, Waltercio apresenta-nos a impossibilidade de fixar o foco nas reproduções das pinturas do autor homônimo ao título do livro. Ele manipulou digitalmente as imagens das pinturas, retirando as figuras da representação, e desfocando o que restou das imagens. A saída das figuras da cena, neste caso, significa a retirada do foco central da representação. Com esse procedimento Waltercio desfoca o assunto da pintura e cria uma densidade entre o olhar do espectador e a superfície da página/imagem. Cria um

²⁰⁰ Tadeu Chiarelli. “Para que Duchamp? Ou: sobre alguns trabalhos de Waltercio Caldas”. In: Por que Duchamp? Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros. Textos de Daniela Bousso, Tadeu Chiarelli, Maria Alice Milliet, Agnaldo Farias, Maria Izabel Branco Ribeiro, Paulo Herkenhoff, Celso Favaretto, Stella Teixeira de Barros, Lisette Lagnado e Angélica de Moraes. São Paulo, Itaú Cultural, Paço das Artes, 1999, p. 30.

²⁰¹ SILVEIRA, Paulo. A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre, Ed. Da Universidade/UFRGS, 2001, p. 190.

²⁰² Id. Ib.

espaço entre aquilo que vemos e o objeto observado.

Os textos que comporiam uma possível leitura de Velázquez aparecem desfocados. A imagem, mesmo fora de foco, continua a ser imagem, no entanto, o texto, ao ser desfocado, passa por um processo de conversão de palavra em imagem. É provocada, dessa forma, uma cisão entre os planos de apreensão e compreensão da matéria escrita, que surge ali, inscrita de outra maneira. É corrompido então, o sentido do emprego da palavra articulada ou escrita como forma de enunciação de pensamentos e de comunicação entre pessoas. Pratica-se a experiência da leitura levando-se em "(...) consideração a dissertação oculta nas imagens denotadas e conotadas"²⁰³.

Outra referência de análise, aproximando-se à concepção de "Através...", são as cronofotografias (Fig.25) produzidas pelo fisiologista Etienne-Jules Marey no final do século XIX. Algumas dessas fotografias são capturas de cenas de cavalos a galope ou de um homem saltando, horizontalmente, de um ponto a outro das fotos. Nestas imagens, Marey não faz apenas um registro do movimento sucessivo como acontece nas fotos de Muybridge²⁰⁴. Aqui, o movimento acumula-se no mesmo suporte, fundido sobre si mesmo.

Para obter esse resultado e "(...) evitar o simples registro em imagens distintas das diferentes etapas da corrida, (...) Marey cria um dispositivo que faz várias tomadas numa única chapa. O tempo de percurso, que os intervalos entre uma foto e outra deixam escapar, passa a

²⁰³ SILVEIRA, Paulo. A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre, Ed. Da Universidade/UFRGS, 2001, p. 190.

²⁰⁴ Edward Muybridge, fotógrafo que, no final do século XIX, captava quadro a quadro os vários fragmentos de movimentos humanos e animais.

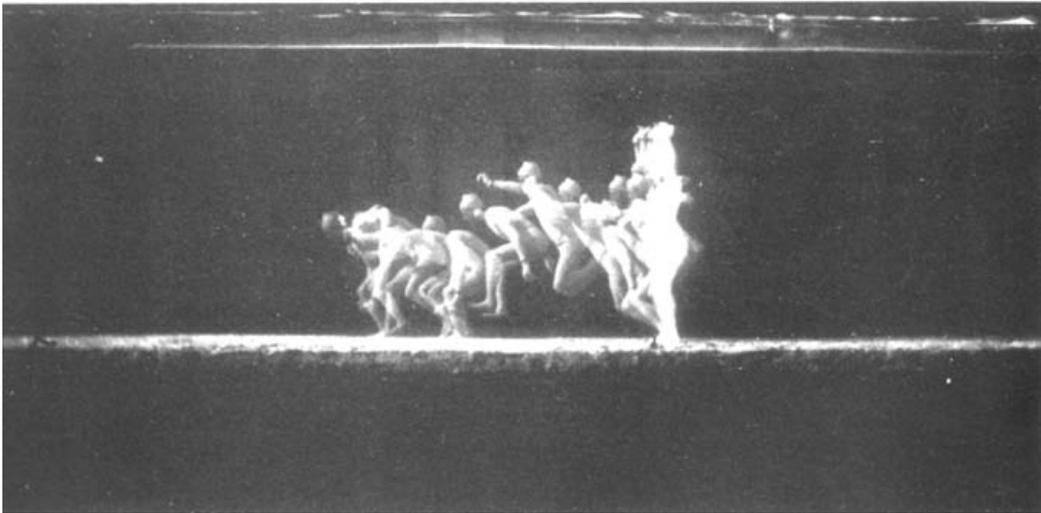
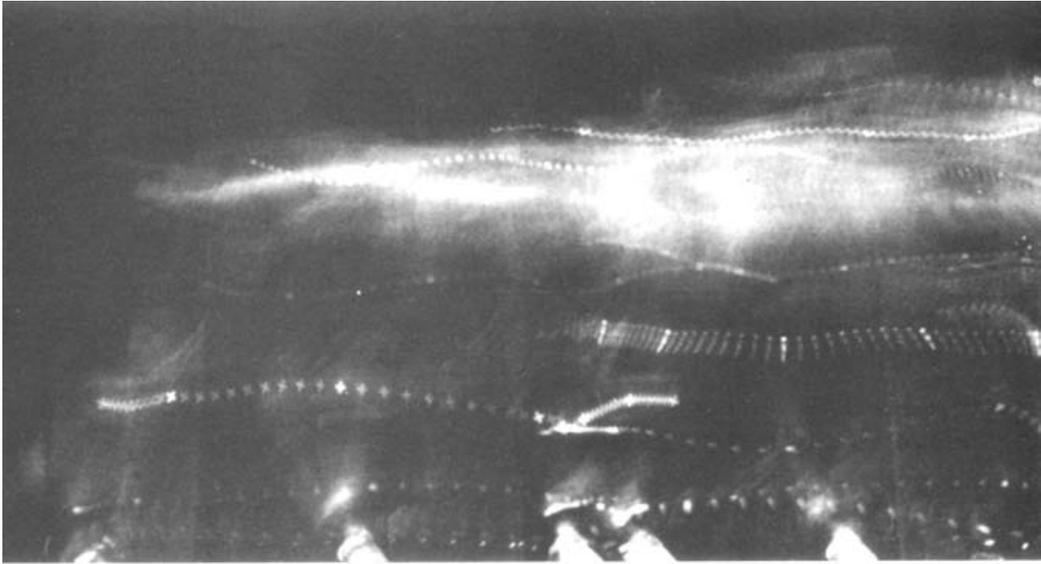


Fig. 25 - E. J. Marey
"Cheval au pas portant des repères blancs"
"Chronophotographie d'un saut sans élan"
Cronofotografias
1882 - 1886/87

ser contido na própria imagem”²⁰⁵. Na sobreposição de movimentos, Marey não se atém na instantaneidade dos momentos.

O tempo surge como elemento de ativação do trabalho, não apenas como a peça chave que desencadeia a própria feitura da obra em questão, mas como um co-assunto. Compartilha meu foco de interesse com a elaboração de situações amorosas, que perpassam o diálogo/monólogo dos personagens do filme *“Através das Oliveiras”*. O tempo marcado na obra *“Através...”* é aquele do contratempo - se lembrarmos que esse trabalho originou-se de um acidente, de um pequeno fracasso.

É o contrafluxo, o contramovimento - se pensarmos que a obra acontece na passagem do vídeo (em movimento) para a fotografia (momento capturado), retomando, contudo, seu curso de deslocamento temporal ao ser projetado ininterruptamente. É importante ressaltar, também, o caráter de distensão do tempo no cinema iraniano: como acontecimento cotidiano, da convivência, do dia que passa em vinte e quatro horas, dos planos desacelerados, das paisagens sem movimento, da morosidade das cenas, dos personagens ordinários e seus rostos comuns na multidão.

Assim sendo, o trabalho refere-se a um caminho, “(...) é uma presença, é um silêncio, é uma insistência”²⁰⁶, provocado pela utilização das imagens borradas, do texto nítido, da persistência do personagem, do silêncio da mulher, da constância da projeção dos slides, da presença inconstante do espectador, pela imprevisibilidade de sua permanência frente à projeção.

²⁰⁵ PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo, Editora SENAC - São Paulo, Editora Marca D'água, 1996, p. 190.

²⁰⁶ COMPTE-SPONVILLE, André. *O Ser-Tempo*. São Paulo, Martins Fontes, 2000, 144.

Este caminho está no percurso transposto pelos dois personagens nos últimos minutos do filme. Situação amorosa que nos deixa, em suspensão, esperando o desfecho que não ocorre diante de nossos olhos, que talvez não aconteça nem mesmo no filme.

Na película produzida por Kiarostami, a história desenrola-se em torno de uma busca amorosa, tendo como cenário uma paisagem bucólica no interior do Irã. Lugar que guarda na memória de seus moradores as impressões da destruição e da perda, sofridas pela ação de um terremoto. O tempo no filme transcorre lentamente, compassado, é o tempo presente e sua presença está nessa desaceleração e na sua constância. As imagens são apresentadas em planos parados, sem muitos movimentos de câmera. Neste filme não é possível afirmar, ou mesmo negar, se o personagem apaixonado logra seu objetivo.

A insistência é o fator predominante no filme - em *"Através..."* também. Insistência do personagem que segue a moça, a resistência desta em responder diretamente à demanda de seu interlocutor, a permanência de quem assiste. Somos tomados por um sentimento de cumplicidade, que se manifesta a partir do momento em que nos mantemos firmes frente à lentidão das cenas. Uma solidariedade com este sujeito apaixonado que prossegue em sua busca. A insistência em *"Através..."* está presente no olhar do espectador que dispõe de seu tempo para assistir à projeção dos oitenta slides. Está na continuidade da apresentação destes fragmentos retirados do filme, movimento sucessivo de imagens que remontam, aos pedaços, a história de uma procura amorosa.

Uma abordagem das relações humanas, segundo uma ótica de acentuação amorosa, é igualmente explorada por jovens artistas que se servem do vídeo para apresentar as várias facetas entre relações duais: amor/ódio; atração/repulsa; inclusão/exclusão. Nesse sentido a “(...) recorrência em diversos trabalhos da representação das relações duais incita a pensar que esses artistas concentram-se sobre o domínio do psicológico íntimo (...)”²⁰⁷, convertendo o vídeo em um dispositivo quase testemunhal, sentimental e tenso, com um tom confessional. São proposições que nos desvelam um espaço da intimidade, revelando uma disposição afetiva dos artistas em perceber e interagir com o seu mundo de forma afetiva, trazendo à luz os efeitos desses contatos.

São artistas como Runa Islam e Salla Tykkä, que fazem uso do registro de imagens, por meio do vídeo, para nos inserir em um universo que é singular e, ao mesmo tempo, comum a muitos de nós. Suas proposições fazem prevalecer o caráter emocional e romântico, contrapondo-se a análises frias e distanciadas. O que essas artistas propõem, é um mergulho nas suas experiências mais íntimas. Os vídeos “*Power*”²⁰⁸, “*Turn (Gaze of Orpheus)*”²⁰⁹, são um exemplo desta iniciativa e, em decorrência disso, estão em consonância com as minhas proposições artísticas, analisadas nesta dissertação. Esses três vídeos estão em posição análoga ao trabalho examinado no presente capítulo.

O vídeo “*Power*” (fig.26), feito em preto e branco, mostra duas pessoas lutando boxe, são elas: a artista -

²⁰⁷ Christine Macel, *Just the two of us - Vidéo sentimentale*, Art Press, Paris, nº 279, maio, 2002, p. 40. Tradução Mariana Silva.

²⁰⁸ Vídeo produzido por Salla Tykkä no ano de 1999, com 4 minutos e 15 segundos, foi filmado originalmente em 16 mm.

²⁰⁹ Vídeo projeção em *looping*, de Runa Islam, produzida em 1998.

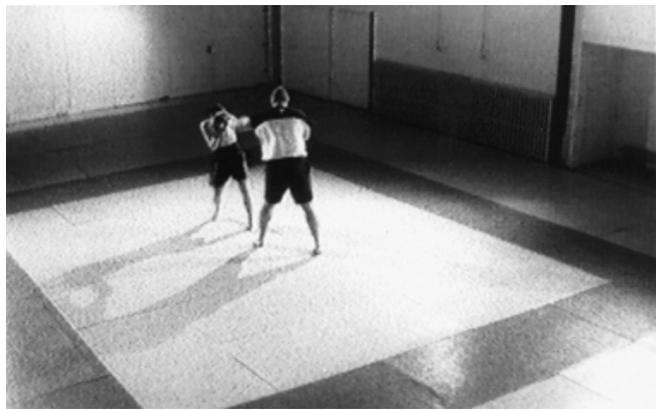
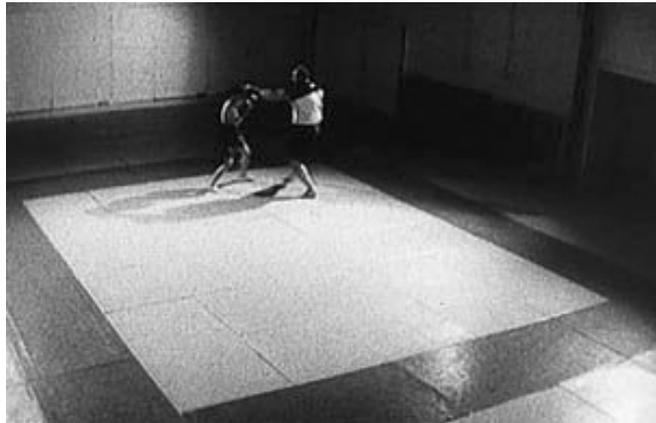


Fig.26 - Salla Tykka
"Power"
Video, 4' 45"
1999

vestindo apenas um calção de boxeador - e um homem negro de grande estatura. Estão ambos em um *ring* aberto confrontando-se, ao fundo desta cena em que as duas figuras medem forças, está a trilha sonora do filme *“Rocky - O lutador”*. A música demarca uma vitória que de fato não pertence a um ou a outro. Com *“Power”*, Salla Tykkä tensiona os laços firmados entre as pessoas - no caso específico do vídeo, entre homem e mulher. A agressividade de movimentos e ações, escolhas e condutas, convivem sem oposição com a vulnerabilidade dos corpos que se embatem. Os *rounds* se sucedem sem que se determine um vencedor.

“Trata-se da relação entre os sexos, da questão do poder e do controle deste poder. A música do filme Rocky vem em contraponto evocar a vitória, ali onde a relação dual aparece como uma luta sem vencedor, um duelo que deve desaparecer no armistício” ²¹⁰.

A espécie de relação que se discute, com o vídeo de Tykkä, é a que se encontra entre a dominação e a submissão. A artista convoca os espectadores como testemunhas desta cena de jogo de forças, pondo em questão quem detém o controle da situação. Discutindo os lugares de vítima ou algoz, e como não estão fixamente determinados. A pergunta que nos assalta é: Seria ela uma vítima, ou presa de seu próprio desejo? Ela não teria em seus punhos cerrados, o poder de se desligar deste estado de enfrentamento e, ao mesmo tempo, de dar continuidade a essa situação? *“Power”* “(...) representa também a tentativa de expressar a emoção intensa de estar vivo” ²¹¹, é o relato de uma experiência particular, vivenciada no âmbito familiar.

²¹⁰ Christine Macel, *Just the two of us - Vidéo sentimentale*, Art Press, Paris, nº 279, maio, 2002, p. 41. Tradução Mariana Silva.

“Salla Tykkä relata como, após ter experimentado um intenso sentimento de agressividade, brincando em seu balanço, ela tomou consciência de sua própria pulsão de vida e das energias empregadas em seus relacionamentos. Power nasceu também, como enuncia a frase de introdução do filme, de um pensamento em relação a sua mãe: ‘eu queria fazer uma obra que o assunto fosse minha mãe, e tudo o que eu pude pensar, foi em meu pai’”²¹².

Percebo em “*Através...*” algumas das questões abordadas por Tykkä em seu vídeo. O enfrentamento que se instaura entre o enamorado e a moça assemelha-se ao vivenciado pelos personagens de “*Power*”. No entanto observam-se algumas diferenças, neste jogo de poder - entre aquele que se coloca como *desejoso* e aquela desejada - as forças estão invertidas. Ele encontra-se em uma condição de submissão ao olhar que lhe é negado. Clama pela retribuição de seu amor, recebendo em troca silêncio e distanciamento. É, como no vídeo acima analisado, um embate que não explicita para quem cabe a vitória. Nenhum dos dois se rende ou abandona sua arena de luta.

A busca do apaixonado funde-se inúmeras vezes no *slide*, sobrepõe-se em um eco que não produz uma ressonância direta. Porém, a moça também está cativa desta situação, pois em seu silêncio ela convida o jovem apaixonado a seguir seus passos. Ela é presa do encantamento que exerce sobre seu pretendente. Ambos estão interligados por laços de atração e repulsão. Esse vínculo está assinalado pela insistência do personagem masculino na sua argumentação, e na ausência da fala do personagem feminino. Ao suprimir sua fala, a personagem isenta-se de determinar o fim da procura do jovem. É um jogo sem êxito, em que um influencia o outro.

²¹¹ Id. ib.

²¹² Id. ib.

Em “*Turn (Gaze of Orpheus)*” (fig.27), Runa Islam apresenta um vídeo em *looping*, em que uma jovem de costas vira-se lentamente em direção à câmera - por conseguinte, aos espectadores - e torna a virar de costas, interrompendo o cruzamento de olhares. Islam discute em seu trabalho “(...) a perda do objeto do desejo”²¹³, tomando como referência o mito de Orfeu²¹⁴, figura mitológica que desce até o Tártaro - reino dos mortos, regido por Hades e Perséfone - para procurar por sua esposa Eurídice.

“O mito de Orfeu que vai procurar Eurídice nos infernos, mas não resiste e volta-se para olhar sua bem amada, é aqui chamado para mostrar que o olhar já é um relacionamento”²¹⁵.

Em “*Através...*”, o personagem masculino procura instiur com a jovem um laço amoroso, ele deseja desposá-la. Para isso, durante todo o filme de Abbas Kiarostami, o jovem procura o olhar daquela que aspira como sua esposa. Ela, por sua vez, nega-lha o olhar. As

²¹³ Id. p.42.

²¹⁴ Orfeu era reconhecido pelo dom de encantar com sua lira, feras, seres animados e inanimados. Era capaz de mover rochedos, mudar o curso dos rios. Apaixonou-se por Eurídice e a desposou. Porém, após a cerimônia, enquanto caminhava pelo campo, Eurídice foi picada por uma víbora, vindo a falecer logo em seguida. Desesperado, Orfeu decide ir ao encontro dos deuses infernais e pedir-lhes permissão para trazer sua esposa para o mundo dos vivos. Com seu canto ele comove o senhor do reino dos mortos, que decide permitir o regresso de companheira à vida. No entanto, Orfeu é advertido de que, caso olhasse para trás, durante sua caminhada para a superfície terrena, sua amada retornaria para as trevas. Assim, ambos os apaixonados tomam a estrada que os encaminharia para fora daquele reinado. Orfeu sabia que Eurídice estava bem atrás de seus passos. Não resistindo ao desejo de olhar para ela, vira-se antes de se encontrarem face à luz do dia. Neste mesmo instante, Eurídice desaparece para sempre em meio a brumas.

²¹⁵ Christine Macel, *Just the two of us - Vidéo sentimentale*, Art Press, Paris, nº 279, maio, 2002, p. 42.

Fig. 27 - Runa Islam
"Turn (gaze of Orpheus)"
Video, 5" (*looping*)
1998



cenar finais, recortadas do filme pela ação fotográfica, acentuam a tensão entre os dois personagens. Como no mito de Orfeu, ambos caminham em linha, um à frente do outro. Porém, diferentemente ao que ocorre com a figura mitológica, em nenhum momento a jovem desejada volta-se para seu pretendente. Aqui as posições estão invertidas: ela caminha na frente, ele a segue logo atrás.

Runa Islam reafirma o teor emocional contido no mito de Orfeu em seu vídeo. Trata-se de um olhar que é lançado na direção dos espectadores e, imediatamente após o primeiro contato, retirado. É um convite e uma negação, ao nos fixar a jovem de *“Turn (Gaze of Orpheus)”* assegura a presença deste outro que está para além da tela de projeção. Incluí-nos neste campo firmado entre olhares. Espaço marcado pela distância, entre aquele que busca o olhar e o que desaparece frente ao primeiro. Essa distância converte o espectador em ponto observado: “(...) espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado”²¹⁶.

Nesses estados de apreensão que se entremeiam, o espectador do vídeo é flagrado pelo olhar da jovem. Invertem-se as posições entre aquele que vê e aquilo que é olhado. Todavia, conduzido pelo título, quem assiste à cena, inevitavelmente se vê reenviado ao mito de Orfeu. Nesta narrativa a esposa do herói desaparece quando este lhe dirige o olhar. O lugar do espectador não coincidiria com o de Eurídice? Não estaria ele destinado igualmente a ocupar o lugar do desaparecimento?

Talvez por essa razão, a personagem do vídeo de Islam retorne seu olhar para o interior da tela, pois dessa forma ela procura restituir, àquele que a acompanha, a

²¹⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo, Editora 34, 1998, p. 147.

visibilidade que lhe foi privada. Trata-se de um paradoxo: no olhar dela se reconhece a presença do espectador, entretanto - pela associação ao mito - ao lançar seu olhar para fora da projeção, ela delimita o espaço desse apagamento.

Em *"Através..."* a relação amorosa é examinada segundo a ótica da não concretização: um enlace que se dá em suspenso. Similarmente, ao que ocorre a Orfeu que perde Eurídice antes mesmo de consumir seu matrimônio, o par amoroso de *"Através..."* não efetiva seu enlace. É a lógica do inacessível, daquilo que se esquia. Uma relação que se funda neste abismo entre o desejado e o desejoso. No entanto, ao mesmo tempo em que este último procura pelo amor do outro, aquele que escapa deixa seu rastro, alimentando as investidas de seu perseguidor. Desta maneira, a busca nunca cessa, é contínua, uma procura insaciável. Uma relação que se dá na ausência de união.

"A noiva despida por seus celibatários, mesmo" ou *"O Grande Vidro"* (fig.28) de Marcel Duchamp, analogamente à proposição de Islam, discute a relação amorosa/erótica - entre homem e mulher - segundo o ponto de vista de um intercurso que nunca se consuma. Este enlace efetiva-se, justamente na sua não concretização: um ato que não atinge seu termo ou mesmo um ponto culminante. Esta relação dá-se em suspenso, trata de uma "(...) questão ligada ao desejo que procura eternamente sua satisfação e que, quando a encontra, volta a seu estado de insaciabilidade, num ciclo ininterrupto e constante, próprio à sua natureza"²¹⁷.

²¹⁷ DUARTE, Claudia. Marcel Duchamp, olhando o Grande Vidro como interface. Rio de Janeiro, Editora Rios Ambiciosos, 2000, p. 29/30.

Fig. 28 - Marcel Duchamp
“A noiva despida por seus celibatários, mesmo”
ou **“O grande vidro”**

Óleo, verniz, folha de chumbo, fio de chumbo e pó sobre dois painéis de vidro montados em molduras de alumínio, madeira e aço.

272,5 x 175,8cm

1915/23



Esta obra de Duchamp é basicamente composta por dois painéis de vidro, emoldurados em alumínio, madeira e aço, com as dimensões de: 176 centímetros de altura por 272 centímetros de largura (o conjunto). É dividido em dois domínios: na parte superior encontra-se o território da noiva, por sua vez, a parte inferior é designada aos solteiros ou celibatários²¹⁸. Um horizonte nomeado como as “roupas da noiva”²¹⁹ e constituído por uma dupla haste de chumbo, interpõe-se entre esses dois campos, separando seus *habitantes* de qualquer contato físico. Sua ligação dá-se a partir de uma troca recíproca

²¹⁸ De acordo com descrição de Claudia Duarte, o “*O Grande Vidro*”, “Além de pintado a óleo, foi trabalhado com fios de chumbo, folhas metálicas, poeira. Foram utilizadas técnicas fotográficas, de gravação, de colagem e de perfuração; vários tipos de perspectiva, o efeito da brisa sobre pedaços de tecido, tiros de revólver de brinquedo”. Através do uso de técnicas e procedimentos pouco convencionais e estranhos ao universo da arte vigente na época, “Duchamp mistura produção em série e trabalho artesanal, cálculos matemáticos e efeitos casuais, vidro e papel, especulação científica e brincadeiras infantis; estas técnicas (e as formas que resultam de sua aplicação) interferem no modo como o trabalho é visto e pensado”. P. 27. Duchamp trabalhou em “*O Grande Vidro*” durante quase dez anos, após este período, deixa a peça propositadamente incompleta em 1923. Sua principal influência e inspiração foi o romance/teatral “*Impressions d’Afrique*” de Raymond Roussel, por ele assistida, em 1912, no Théâtre Antoine de Paris. Para a presente análise interessou-me mais me fixar na ligação estabelecida entre a noiva e seus solteiros. Em função disso, a descrição das partes constitutivas do trabalho, não está detalhada. São elementos dentro do vidro que desempenham funções específicas no circuito mecânico desenvolvido pelos movimentos desejantes. Mesmo sem examinar profundamente cada função exercida, algumas descrições fazem-se necessárias: No mesmo plano em que se encontra a noiva, paira uma nuvem de cor acinzentada nomeada de Via Láctea. Nesta nuvem estão quatro recortes retangulares, similares a tabuletas. Estas são o Letreiro de Cima e cumprem a função de enviar aos celibatários o chamamento da noiva. Compõem a noiva - de acordo com Octavio Paz - órgãos como o Emissor e Receptor de Ondas, focalizado para os celibatários. Na parte superior do vidro, à direita, estão os disparos de revólver, procedentes dos solteiros. No plano inferior, logo abaixo da Noiva, encontram-se os nove solteiros. Logo à sua direita encontra-se a Carreta, um carrinho com patins. Mais à direita ainda, está o Tamis, sete peças cônicas. Na parte central do vidro está o Moinho de Chocolate. Ao seu lado direito, estão as Testemunhas Oculares, figuras de caráter geométrico. Para melhor compreender como funciona a Máquina desejante e qual o papel que cada elemento acima citado desempenha, ver o livro de Octavio Paz: “Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza”, página 35.

²¹⁹ MINK, Janis. *Duchamp*. Lisboa, Editora Taschen, 1996, p. 77.

de olhares e de estímulos, de desejos e recusas. A noiva oferece-se aos seus celibatários, mas retira-se para um ponto inatingível, frustrando a realização deste desejo em ato.

“A imagem se oferece vestindo-se de proibição. De ver. É proibido olhar. (...) A imagem visível é como a Noiva, que nega febrilmente despir-se diante do olhar desejante dos Solteiros, apesar dos chamados calorosos que envia na direção deles. A imagem seduz e nega, instiga à transgressão do que proíbe.”²²⁰

Constitui a Noiva diversas partes que, segundo as indicações de Duchamp em suas anotações compiladas nas Caixas, funcionam como um mecanismo que envia apelos sedutores a seus Celibatários. Ela é um motor em movimento, coloca-se frente a seus observadores como figura a ser desejada. Alimenta-se desta vontade de posse inconcretizada e, “(...) através do desejo erótico neles despertado, aciona seus mecanismos de desejo por si mesma”²²¹. Assim como os Solteiros clamam pela Noiva, de quem se encontram apartados, a fala do jovem de *“Através...”* também revela essa mesma inclinação para alcançar o objeto de seu desejo. Este, por sua vez, parece sempre escapar para mais além.

Da mesma forma que, em *“Através...”* a união conjugal entre os dois personagens do filme não se efetua, a comunhão dos corpos da Noiva e dos Solteiros, não acontece. Trata-se de uma separação intransponível entre os dois sexos. Entre a Noiva e seus Celibatários - e os dois personagens do filme - não ocorre um contato direto, porém, uma interação imaginária. O apaixonado inquire a jovem sobre um possível olhar que esta teria lhe

²²⁰ DUARTE, Claudia. *Marcel Duchamp, olhando o Grande Vidro como interface*. Rio de Janeiro, Editora Rios Ambiciosos, 2000, p. 31.

²²¹ Id. p.26/27.

lançado, no dia do funeral dos pais dela. Afirma que desde aquele olhar ele a vem seguindo. Ela se cala frente a suas perguntas: mesmo não afirmando a veracidade do fato, não nega, deixando este espaço de conversação em aberto. Com seu silêncio alimenta o desejo do jovem que a acompanha pelo bosque de oliveiras.

“O encontro carnal entre eles jamais se consuma, e as tensões internas do **Vidro** ocorrem entre as duas áreas por meio das trocas de olhares entre Solteiros e Noiva”²²².

A partir das colocações do personagem, a jovem de “*Através...*” aparece como uma imagem idealizada. Seu desejo é reconstruído pelo olhar dele. A medida que o rapaz elabora possibilidades de organizar uma vida em comum, Tahereh converte-se em reflexo deste olhar. Como uma caminhada contínua, sem termo definido, a relação instituída entre os dois personagens lançam-nos em um estado de tensão. Não sabemos qual o destino deste confronto, nem mesmo se acompanharmos toda a projeção dos slides. Ficamos na expectativa de um final que se não desenrola frente a nossos olhos. Como ocorre no Vidro, a negação desta entrega amorosa põe em funcionamento uma engrenagem que tem seu movimento ininterrupto, alimentando-se de sua própria irrealização.

Para abordar a questão do tempo, assunto que se impõe para pensar “*Através...*”, desde o seu processo de criação até sua execução, deparei-me com duas posturas distintas. A primeira não desatrela o tempo da sua experimentação no presente. Não concebendo nem passado, sequer futuro, mas entendendo o passado como uma atualização no presente, como memória, e o futuro como uma antecipação. Figuras da temporalidade que

²²² Id. p 27.

não são "(...) o tempo tal como ele é, ou seja, tal como passa; é o tempo tal como dele nos lembramos ou como imaginamos (...)"²²³. Passado e futuro são integrantes da natureza do pensamento, da subjetividade, subsistindo no presente por intermédio de um corpo que as experimenta. Nesse sentido a tese do filósofo André Comte-Sponville é:

"(...) memória e antecipação fazem parte do mundo, (...) são tão reais quanto o resto... Sem dúvida. Mas elas só existem no tempo, são reais apenas no presente: o passado e o futuro não existem de modo algum, mas subsistem unicamente no que existe, o presente, e somente contanto que um corpo os vise ou os constitua, aqui e agora, como dimensões, retrospectivas ou prospectivas, de sua própria consciência."²²⁴

O tempo, de acordo com os preceitos de presença, não é uma entidade, uma casa que nos recebe e onde nos encontramos albergados, nem uma roupa que nos cobre, matéria com a qual somos revestidos. Ele está na nossa pele, nos poros, impregnado na superfície do corpo, está entranhado em todas as nossas experiências de vida. É ato, o corpo em ato "(...) e essa materialidade de minha existência não é senão a minha presença no mundo - minha presença no presente. Somos no tempo como somos no mundo: abertos no aberto, passantes na passagem, presentes no presente..."²²⁵. Uma realidade concretamente experimentável, dia após dia, sempre atual.

Outra leitura nos é oferecida por filósofos que não concebem o tempo apenas como sucessão de *atuais*, como um presente sempre contínuo, que atualiza seu passado e se sobrepõe sucessivamente. Afirmam a

²²³ COMTE-SPONVILLE, André. O Ser-Tempo. São Paulo, Martins Fontes, 2000, p. 32.

²²⁴ Id. p. 51.

²²⁵ Id. p. 49.

simultaneidade, a concomitância de tempos que se embaralham sobre si mesmos. É o tempo do pensamento e da subjetividade fluídica, ou melhor, são diversos tempos e velocidades com que os pensamentos solidificam-se e se liquefazem, constituindo uma subjetividade inter-relacionada com o mundo exterior. De uma concepção de tempo cíclica, marcada pelo eterno retorno - característica de culturas que têm seu modo de transmissão de informações fundado na oralidade - e de uma outra linear - baseada no surgimento da escrita - passamos para uma terceira em que todos os tempos coexistem em uma virtualidade. Essa é a noção de rizoma temporal de Deleuze, uma trama em que cada nó fala da rede que compõe, cada um contém uma infinidade de entrelaçamentos e relações possíveis que podem ser travadas em várias direções, são conexões heterogêneas, compostas das mais diferentes naturezas. Peter Pál Pelbart lança-nos uma questão e, ao mesmo tempo, uma proposta: "Como pensar o tempo como uma rede, e não mais como um círculo ou como uma linha?"²²⁶ Pensando-o como multiplicidade, sem fim e igualmente sem princípio, emaranhado em que o passado convive com o presente em um turbilhão, uma coexistência temporal.

Cumpra agora apontar aquilo que, nestas duas posições, considero relativo a "*Através...*". Na primeira, o que me interessa é o sentido de continuidade, a perseverança do tempo. Talvez, a perseverança da imagem sobre o olhar do espectador - tanto no filme quanto no trabalho - uma imagem que se prolonga no tempo. Algo que se mantém, que sustenta o olhar, imprimindo um sentido de permanência. A projeção

²²⁶ Peter Pál Pelbart. *Rizoma Temporal*. In: Educação, Subjetividade e Poder. Porto Alegre, Número 5, vol.5, julho de 1998, p. 62.

circular remete a movimentos cíclicos, é a ação de um mecanismo externo que delimita quanto tempo cada imagem permanece visível, determina também o tempo de leitura das legendas. Na sua circularidade, os *slides* se repetem, por essa razão, é possível assistir à projeção partindo de qualquer ponto. O início é determinado pelo observador - levando em consideração o momento em que este se propõe a ver/ler o trabalho - e o fim é igualmente firmado por ele - quando retira seu olhar. De resto, o aparelho segue apresentando as imagens, no seu próprio ritmo, continuamente.

A outra noção, anteriormente apresentada, refere-se a uma concepção de tempo labiríntica, prevalecendo a simultaneidade sobre a sucessão. A imagem dos fotogramas sobrepostos e fundidos surge, então, como uma massa de tempo. Esta sobreposição dos quadros cinematográficos procede do registro fotográfico com um tempo desacelerado de captura, dando a impressão "(...) de que se adianta dois passos para se retroceder um, as imagens superpostas deixam ver ao mesmo tempo o momento anterior e o seguinte. A passagem do tempo evidenciada num só instante"²²⁷.

A concomitância das imagens - provocada pelo artifício de exposição prolongada do negativo - resulta em uma acumulação de vários quadros cinematográficos em uma única fotografia. São segundos de captação impressos fisicamente como um indício do andamento do filme. Assim, "(...) os corpos em movimento deixam uma espécie de rastro nos locais por onde passam, graças ao intervalo produzido pela conservação de suas posições anteriores. A imagem traz inscrita - em cada um dos

²²⁷ PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens Urbanas. São Paulo, Editora SENAC - São Paulo, Editora Marca D'água, 1996, p. 189.

quadros - o fluxo do tempo. Tempo que se contrai e que se expande"²²⁸. A captura de diversos quadros em um único *slide* é determinada pela fotografia que estabelece uma duração distendida da cena, o que presenciamos ali, é o silêncio interior das imagens assinaladas por seus traços de passagem pela lente da câmera. "Trata-se de um tempo que passa e que não passa, que filtra, que percola, (...) (como quando se passa um líquido por uma substância), com contracorrentes e turbulências"²²⁹.

A *imagem-movimento* contrapõe-se à sincronia dos diversos tempos firmados em um fragmento: o *slide*. É a *imagem-tempo* que surge ao somar os fotogramas, provoca uma ruptura na narrativa seqüencial das imagens, conduzindo-as "para além do movimento"²³⁰. A narrativa permanece, contudo, na inscrição dos diálogos, sobrepostos no registro fotográfico. Visualmente, os letreiros aparecem com nitidez e legibilidade, mantêm-se, aparentemente, constantes. Todavia, eles *correm* pelo filme, sua fixidez deve-se a um tempo de permanência maior - que a cena - na tela. Essa permanência provoca uma desconexão entre aquilo que o texto narra e as imagens que estão ao fundo: nem sempre é possível reconhecer naquelas aquilo que transparece na legenda. Esta última, por sua vez, não revela as modulações de movimentos, sons, vozes e luzes - próprias do cinema.

As imagens fora de foco reforçam a situação de indefinição em que se encontra o jovem apaixonado. O desfocado evoca a imprecisão, o que não está evidente,

²²⁸ Id. ib.

²²⁹ Peter Pál Pelbart. *Rizoma Temporal*. In: Educação, Subjetividade e Poder. Porto Alegre, Número 5, vol.5, julho de 1998, p. 62.

²³⁰ Deleuze citado por Ricardo Basbaum. *Formas do tempo*. In: Revista USP/Arte e contemporaneidade. São Paulo, USP/CCS, nº 40, trimestral, 1998-99, p. 49.

um desfecho incerto. Em nenhum momento do filme é possível ter a certeza daquilo que é *real* - na fala do personagem - e o que é imaginado. Ao seguir a moça, ele reclama a reciprocidade de seu afeto por ela. A jovem percorre o caminho por entre um bosque de oliveiras, na direção de seu destino, em total e absoluto silêncio. O rapaz segue ao seu encalço indagando-a sobre um olhar que ela havia lhe lançado no cemitério. "Desde aquele olhar" - fala o personagem - ele a tem seguido. O silêncio de Tahereh é, ao mesmo tempo, recusa e assentimento, pois ao se negar a responder ela não aceita, de pronto, o amor que lhe é oferecido. Ainda assim, ela também não incentiva seu acompanhante a cessar sua procura. Nesse estado de quem se cala, Tahereh converte-se em imagem do desejo do jovem. É na fala dele que ela surge, ganha a dimensão desta outra *realidade*, conjugada entre o som e sua ausência, entre o desaparecimento e sua iminente presença. Ela é a luz da projeção, ele é o corpo em palavras. *Imagem que cala fala que imagina...*

Considerações finais:

A elaboração do texto da presente dissertação vem ao encontro das proposições artísticas - executadas durante o período de desenvolvimento da pesquisa - no sentido de fazer uma análise, tendo como ênfase o processo de produção desses trabalhos. Uma escrita que, voltada para o exame de minhas proposições em artes visuais, leva em consideração o processo que as constitui: os pensamentos desencadeadores da prática, as especificidades dos materiais empregados, os sentidos que este fazer articula, os acidentes de percurso, as inclusões do acaso, aquilo que se mantém ou se afasta dos projetos iniciais.

O desenvolvimento de uma escritura que tem como objetivo dar visibilidade aos diversos ângulos de uma investigação em poéticas visuais é de grande dificuldade. Não é uma questão recente, remontam há muito tempo as discussões geradas pela problemática de desenvolver um texto voltado para a criação em arte. Questão que sinaliza para uma experiência da escrita, que trafega no território da invenção. Ricardo Basbaum, a esse respeito, guia-nos:

“Vivenciar um trabalho de arte e escrever sobre ele: tarefa cercada da real impossibilidade de representação da experiência, condição que carrega o texto para a região da criação e da invenção, em que a dicotomia reflexão/ficção dá lugar a um tipo de escritura que por um lado, procura arrancar de sua própria evidência os instrumentos de uma experiência outra, igualmente singular - também insubstituível e intransferível”²³¹.

²³¹ Ricardo Basbaum. *Formas do tempo*. In: Arte e contemporaneidade. Revista USP, nº 40, São Paulo, dez/jan/fev de 1998/99, p.46.

Escrevo segundo um processo de contaminação, é uma forma de estar permeável a tudo aquilo que apreendo dentro da cultura e do que vivencio no dia a dia. Pequenos acontecimentos do cotidiano, como os passeios com meu cachorro, caminhadas no parque, músicas, leituras que me absorvem, poesia que me faz andar mais devagar, trabalhos de artistas que me instigam a pensar sobre a minha própria produção - ou mesmo me desligar de qualquer pensamento já estabelecido - conversas com amigos. São vários os elementos que se inseriram de maneira transformadora, tanto neste texto, quanto na minha concepção de vida.

Não passo incólume pelas coisas com as quais faço contato. Neste sentido, a investigação que desenvolvi durante o período de dois anos - com seu destino no presente texto e na exposição de meus trabalhos examinados na dissertação - promoveu profundas transformações na minha percepção de mundo e no meu modo operativo. Ao estar imersa nas operações de elaboração das obras, percebi uma dificuldade inerente a esses procedimentos criativos. A dificuldade de prever quais os desdobramentos dos trabalhos, impossibilitando cercar com firmeza a sua totalidade. O que ofereço à leitura é uma visão parcial de minha produção. Alguns aspectos particulares que foram aferidos a partir da observação de meu processo, das reações do público frente às obras e das leituras que fiz no decorrer da pesquisa.

Neste estudo, propus-me a investigar a recorrência daquilo que considereei como uma temática: as manifestações do amor em minhas proposições artísticas. Procurei averiguar quais as especificidades de cada manifestação, que estados ou situações - os trabalhos

com essa forte acentuação temática - trazem *à vista*. Procurei elucidar, em cada capítulo, a problemática que envolve a presentificação dessas situações vinculadas ao amor, nos trabalhos ora expostos.

Problemática que se revelou mais abrangente do que a questão inicial que me moveu nesta investigação. Pois, durante a análise das proposições, pude perceber o surgimento de outros focos para discussão. Como a tentativa de firmar com o espectador uma espécie de enlaço que configure um lugar de apreensão dos trabalhos. Outros pontos emergiram das reflexões aqui produzidas e dizem respeito à constatação da recorrência da idéia de transitoriedade, distensão formal e temporal, circularidade, persistência. Noções que são inerentes ao meu fazer criativo.

No quarto de *"Côncavo"*, o espaço é reformulado em lugar mediante uma ocupação física do trabalho (dos planos das paredes) que envolve completamente quem nele entra. Nos outros trabalhos, esta reformulação ocorre de maneira diferente. O espaço é dimensionado em lugares específicos através da elaboração de um campo acionado pela experiência do espectador frente às proposições. Para que isso ocorra, complete-se, é necessária uma escolha do espectador, de seu envolvimento. Vimos, por exemplo, como no trabalho *"Concreto"*, o enlace só efetua-se na medida em que há envolvimento, engajamento, entre fruidor-proposição-artista.

Cada proposição forma um lugar singular. Em *"Preguiça Grande"*, percebemos primeiro a constituição de um lugar de repouso que se insere no espaço expositivo, posteriormente observamos que em seu interior oferece-se um lugar suplementar, que está

relacionado com as possibilidades de uso deste artefato. A acentuação deste objeto, artesanalmente manufaturado, como um lugar a ser experimentado por amantes, decorre das articulações que o espectador faz com aquilo que ele apreende e seus registros de memória, de utilização deste leito suspenso.

Em *“Palavras Cruzadas”* o lugar que se configura é o de caminhantes, de leitores que se deslocam em torno da peça de madeira. É, também, lugar de jogo, deixado vago por usuários ausentes. Só é articulado pela leitura do poema, é dessa maneira que o espectador é incluído no trabalho, envolvido por ele. Ao abraçar as palavras com o movimento de seu corpo, ele imerge nesta proposição e é abraçado por ela. Igualmente, em *“Linhas de Pensamento”* e *“Através...”*, percebemos um lugar em que o espectador dispõe de seu tempo, de seu olhar, de seu corpo, para acompanhar aquilo que o texto lhe oferece. Lugar de desaceleração.

“Concreto” expõe de maneira clara a conversão do espaço físico, em que se encontra, em lugar de fruição, como lugar de tensão. A partir deste encontro do espectador com a construção da torre e toda a sua fragilidade, institui-se um campo, que denominamos magnético, onde aquele hesita em deslocar-se. Onde seus movimentos são cuidadosos, e sua implicação com aquilo que me aplico a construir é grande. Aqui, o espectador converte-se em cúmplice, o enlace ocorre a partir deste comprometimento.

As seis proposições serão expostas na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A montagem das mesmas ocorrerá de acordo com o esquema gráfico aqui apresentado (Img. 13). Essa montagem foi concebida

levando em consideração o espaço físico da Pinacoteca. Essa última tem como configuração a forma de um L. Os trabalhos foram distribuídos seguindo o princípio de reservar a segunda parte da Pinacoteca para a sua alocação.

O percurso, por mim estabelecido, inicia-se com a documentação do trabalho *“Côncavo”* - vídeo e imagem impressa em plotter - montado no canto logo à direita da entrada do espaço expositivo. Seguindo pela esquerda, encontra-se a construção de *“Concreto”*, juntamente com sessenta fotografias que compõem o registro das montagens do castelo em diversas exposições. Seguindo na direção da segunda parte da Pinacoteca - parte com maior área - dispus os outros trabalhos principiando pela fixação de *“Preguiça Grande”* atravessando toda a extensão desta área, cindindo este espaço de exposição em duas partes. A partir da rede estão montados os outros objetos. Compreendo que esta montagem não se trata de uma instalação, propriamente dita, mas sim proposições instaladas no espaço da Pinacoteca.

Percebi, no decorrer desta investigação, que existiam poucos estudos sobre a presença de uma temática de acentuação amorosa no âmbito de uma pesquisa em poéticas visuais. Neste sentido, acredito que o trabalho, aqui presente, contribui de forma qualitativa, para alargar esse campo específico. Uma pergunta impõe-se neste momento: como termina uma pesquisa em artes visuais?

Para começar a responder esta pergunta aproximo-me das colocações de Barthes, sobre o fim do amor. Ele responde, quando essa questão emerge: “Como termina um amor?”. “(...) eu mesmo, (sujeito enamorado) não posso construir até o fim minha história de amor: sou o

poeta (o recitante apenas do começo); o final dessa história, assim como a minha própria morte, pertence aos outros; eles que escrevam o romance, narrativa exterior (...)"²³². Sendo assim, o estudo que levei a efeito no período deste curso, antes de se concluir como um objeto fechado lança questões que abrirão futuros caminhos para o desdobramento desta pesquisa em outros trabalhos.

²³² BARTHES, Roland. Fragmentos de um discurso amoroso. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1998, p. 130/131.

Referências Bibliográficas

Bibliografia geral:

- AUGÉ, Marc. Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas, Papyrus, 1994.
- AUSTER, Paul. O inventor da solidão. São Paulo, Ed. Best Seller, 1982.
- ANDRADE, Mario de. Macunaíma - o herói sem nenhum caráter - Edição Crítica. Coordenada por Telê Porto Ancona Lopez. Florianópolis, Ed. da UFSC, 1988.
- BACHELARD, Gaston. A poética do devaneio. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1988.
- BARROS, Manoel de. Livro sobre nada. Rio de Janeiro, Ed. Record, 1996.
- BARTHES, Roland. O prazer do texto. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1999.
- _____. Fragmentos do discurso amoroso. Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves, 1998.
- BATCHELOR, David. Minimalismo. São Paulo, Ed. Cosac & Naify, 1999.
- BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas II - Rua de mão única. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1995.
- BLANCHOT, Maurice. O espaço literário. Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 1987.
- _____. A conversa infinita. São Paulo, Ed. Escuta, 2001.
- BORGES, Jorge Luis. El Aleph. Rio de Janeiro, Ed. Globo, 2000.
- BRANCO, Lucia Castello. Os absolutamente sós - Llansol - a letra - Lacan. Belo Horizonte, Ed. Autêntica; FALE/UFMG, 2000.
- BRITO, Ronaldo. Waltercio Caldas Jr. "Aparelhos". São Paulo, GBM Editoria de Arte, 1979.
- CAMPOS, Haroldo de. Arte no horizonte do provável. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1977.
- CASCUDO, Luís Câmara. Rêde-de-dormir. Departamento de Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1959.

- CERTAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1 artes de fazer. Rio de Janeiro, Ed. Vozes, 1994.
- COMMELIN, P. Mitologia grega e romana. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1993.
- COMTE-SPONVILLE, André. Pequeno tratado das grandes virtudes. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1998.
- _____. Ser-Tempo. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2000.
- DELEUZE, Gilles. Conversações. São Paulo, Ed. 34, 2000.
- _____. Lógica do sentido. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2000.
- DE MAISTRE, Xavier. Viagem ao redor do meu quarto. Porto Alegre, Ed. Mercado Aberto, 1998.
- DERDYK, Edith. Linha de horizonte: por uma poética do ato criador. São Paulo, Ed. Escuta, 2001.
- DIDI, Huberman. O que vemos, o que nos olha. São Paulo, Ed. 34, 1998.
- DUARTE, Cláudia. Marcel Duchamp, olhando o Grande Vidro como interface. Rio de Janeiro, Ed. Rios Ambiciosos, 2000.
- DUARTE, Paulo Sérgio. Waltercio Caldas. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.
- DUCHAMP, Marcel. Duchamp du signe. Paris, Ed. Flammarion, 1975.
- DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: A nova arte. Gregory Battcock. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1975.
- FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002.
- FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1999.
- FREIRE, Cristina. Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo, Ed. Annablume / FAPESP / SESC, 1997.
- _____. Poéticas do processo: arte conceitual no museu. São Paulo, Ed. Iluminuras, 1999.

- FREUD, Sigmund. Obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro, Ed. Imago, 1996.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. História e narração em Walter Benjamin. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1999.
- HOMERO. Odisseia. Sintra, Ed. Europa-América, 1987.
- HONNEF, Klaus. Arte Contemporânea. Alemanha, Ed. Taschen, 1993.
- KAFKA, Franz. Um artista da fome / A construção. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1994.
- _____. O veredicto / Na colônia Penal. São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 1998.
- _____. Contemplação / O foguista. São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 1999.
- KRAUSS, Rosalind E. Caminhos da escultura moderna. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1998.
- LAGNADO, Lisette. Leonilson são tantas as verdades. São Paulo, Ed. DBA Artes Gráficas / Cia. Melhoramentos, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. A Hora da Estrela. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1984.
- LLANSOL, Maria Gabriela. Ardente texto Joshua. Lisboa, Ed. Relógio D'água, 1998.
- _____. O livro das comunidades. Lisboa, Ed. Afrontamento, 1977.
- _____. Na casa de julho e agosto. Lisboa, Ed. Afrontamento, 1996.
- _____. Hölder, de Hölderlin - Livro carta. Sintra, Ed. Colares, 1993.
- _____. Causa amante. Lisboa, Ed. Relógio D'água, 1996.
- LUCIE-SMITH, Edward. Dicionário de termos de arte. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1990.
- MELO NETO, João Cabral. Antologia poética. Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 1986.
- _____. A educação pela pedra e depois. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1997.

- _____. Entre o sertão e Sevilha. Rio de Janeiro, Ed. Ediouro, 1997.
- MINK, Janis. Duchamp. Portugal, Ed. Taschen, 1996.
- NOVAES, Adauto (org.). Arte Pensamento. São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 1994.
- PAZ, Octavio. Marcel Duchamp ou o castelo da pureza. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2002.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens urbanas. São Paulo, Ed. SENAC / Marca D'água, 1996.
- PELBART, Peter Pál. Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1989.
- PLATÃO. O banquete. São Paulo, Ed. Difel, 1986.
- SALGADO, Renata. Imagem Escrita. Rio de Janeiro, Ed. Graal, 1999.
- SALLES, Cecília Almeida. Gesto inacabado: processo de criação artística. São Paulo, Ed. Annablume / FAPESP, 1998.
- SARTRE, Jean Paul. Coleção Pensadores. A Imaginação. São Paulo, Nova Cultura, 1987.
- SILVEIRA, Paulo. Apágina violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre, Ed. Da Universidade / UFRGS, 2001.
- SOURIEU, Robert. Ensaio sobre as representações eróticas e o amor no Irã de outras épocas. Genebra, Ed. Nagel, 1967.
- SOUSA, Edson. TESSLER, Elida. SLAVUTZKY, Abrão. A invenção da vida: arte e psicanálise. Porto Alegre, Ed. Artes e Ofícios, 2001.
- STRINDBERG, August. Inferno. São Paulo, Ed. Max Limonad, 1982.
- VALÉRY, Paul. Introdução ao método de Leonardo Da Vinci. São Paulo, Ed. 34, 1998.
- _____. Primeira aula do curso de Poiética. In: Variadas. São Paulo, Ed. Iluminuras, 1999.
- WERTHEIM, Margaret. Uma história do espaço de Dante a Internet. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 2001.
- ZAMBONI, Silvio. A pesquisa em arte - um paralelo entre arte e ciência. Campinas, Ed. Autores Associados, 1998.

Catálogos:

- Bienal Brasil Século XX. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1994.
- Cildo Meireles. Textos de Cildo Meireles, Eudoro Augusto M. de Souza, Ronaldo Brito. Rio de Janeiro, Funarte, 1981.
- Cildo Meireles. Organizado por Paulo Herkenhoff, Gerardo Mosquera, Dan Cameron. São Paulo, Cosac & Naify, 1999.
- Gentil Reversão. Organizado por Marília Panitz. Brasília, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- Lugares Lendários. Textos de James Harpur e Jennifer Westwood. Portugal, Ediciones del Prado, 1996.
- O ponto zero da fotografia - Evgen Bavcar. Textos de Evgen Bavcar, Adauto Novaes, Nelson Brissac e Amir Labaki. Porto Alegre, Galeria Sotero Cosme, 2001.
- Panamarenko. Organizado por Michel Baudson, Paris, Ed. Flammarion, 1996.
- Para que Duchamp? Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros. Textos de Daniela Bousso, Tadeu Chiarelli, Maria Alice Millet, Agnaldo Farias, Maria Izabel Branco Ribeiro, Paulo Herkenhoff, Celso Favaretto, Stela T. de Barros, Lisette Lagnado e Angélica de Moraes, São Paulo, Itaú Cultural, Paço das Artes, 1999.
- Ricard Serra. Organizado por Vanda Mangia Klabin. Rio de Janeiro, Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997.
- Vera Chaves Barcellos. Textos de Aracy Amaral, Ana Hauser Brody, Evelyn Berg Ioschpe, Cris de Vigiano. Porto Alegre, Espaço NO Publicações, 1986.
- Waltercio. Organizado por Ligia Canongia, Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

Periódicos:

- BARROS, Ana. *Espaço, lugar e local*. Revista USP/Arte e contemporaneidade. São Paulo, USP/CCS, nº 40, trimestral, 1998-99.

- BASBAUM, Ricardo. *Formas do tempo*. Revista USP/Arte e contemporaneidade. São Paulo, USP/CCS, nº 40, trimestral, 1998-99.
- BAVCAR, Evgen. *Inapreensível presença do tempo*. Porto Arte/Revista de Artes Visuais. Porto Alegre, Instituto de Artes/UFRGS, nº 17, semestral, 1998.
- FERVENZA, Helio. *Pontos derivantes*. Porto Arte/Revista de Artes Visuais. Porto Alegre, Instituto de Artes/UFRGS, nº 13, semestral, 1996.
- MACEL, Christine. *Just the two of us - Video sentimental*. Art Press. Paris, nº 279, maio, 2002.
- PASSERON, René. *Da estética à poiética*. Porto Arte/Revista de Artes Visuais. Porto Alegre, Instituto de Artes/UFRGS, nº 15, semestral, 1997.
- PELBART, Peter Pál. *Rizoma temporal*. Educação, Subjetividade e Poder. Porto Alegre, nº 5, vol. 5, julho de 1998.
- REY, Sandra. *Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais*. Porto Arte/Revista de Artes Visuais. Porto Alegre, Instituto de Artes/UFRGS, nº 13, semestral, 1996.

Sites, Cd-Rom e Filmes (cópias em vídeo VHS):

- Alexandre Gomes: Resenhas.
sites//uol.com.br/resenhas/arquitet.html
- Fernanda Lopes: Richard Serra: o espaço como verbo.
www.obraprima.net/materiais/html506.html
- Leonel Moura: Tempo.
www.pt/babel/biblioteca/tempo1.htm
- Lucia Castello Branco: O espaço Llansol: em que real se entra?
www.minadearte.com.br
- Ludmila Brandão. Aspectos de uma estética delleuziana.
www.rizoma.net/arte&fato
- Nahman Armony: Uma exagese e uma pragmática de "Além do princípio do prazer".
www.saude.inf.br/nahaman/erosthanatos.doc
- Pedro Eiras: O texto sobrevivente - lendo três lugares d'O livro das comunidades de Maria Gabriela Llansol.
www.ciberkioske.pt/ensaios/pedroeiras.html

- Revista virtual Nossa Casa.
www.nossacasa.net/shunya
- Revista virtual Obra Prima.
www.obraprima.net/talentos/tal20/tal20.html
- Taj Mahal.
www.ccds.charlotte.nc.us/~nwhist/india/livingston.html
- Cecília Almeida Salles: Gesto Inacabado. Centro de Estudos de Crítica Genética, Pós-graduação em Comunicação e Semiótica, PUC/SP, São Paulo (Cd-rom).
- Dicionário Aurélio Eletrônico - Séc. XXI. Versão 3.0, versão eletrônica Lexikon Informática Ltda, 1999.
- Através das oliveiras. Abbas Kiarostami. CIBY 2000, 1994, 103min.
- Nostalgia. Andrei Tarkovsky. RAI, RETE 2, Opera Film, Sovin Film, 1983, 125min.