

PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES

MEIAS VERDADES E MENTIRAS INTEIRAS
UMA POÉTICA COM FRAGMENTOS

Porto Alegre
1998

PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES

MEIAS VERDADES E MENTIRAS INTEIRAS
UMA POÉTICA COM FRAGMENTOS

Dissertação apresentada como
requisito parcial à obtenção do grau
de Mestre.

Mestrado em Poéticas Visuais,
Instituto de Artes, Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Dra. Elida Tessler.

Porto Alegre

1998

Ao Alfredo Nicolaiewsky, por tudo.

A Dona Conceição, minha mãe, *in memoriam*.

Agradecimentos

A Deus, que tudo possibilita.

À minha família.

Aos amigos André, Anico, Bárbara, Blanca, Eleonora, Felkl, Glaci, Leandro, Mário, Marisa, Sandra, Sílvia, Teresa e Zago.

Aos amigos e colegas Adriane, Ana Flávia, Andréa, Helena, Nadima, Fernando, Paulo, Richard e Wellington.

Aos nossos Professores e aos funcionários do Instituto de Artes.

A Capes, que possibilitou esta pesquisa.

À Profa. Elida Tessler, mais do que uma orientadora, uma cúmplice entusiasmada desta viagem.

SUMÁRIO

Lista de ilustrações	iv
Resumo	x
Abstract	xi
Introdução	1
1. O Fragmento	4
1.1 - O Fragmento como Continente de Memória	7
1.2 - O Fragmento como Continente da Identidade	11
1.3 - O Fragmento como Continente da Biografia	15
2. O Presente Contínuo - A Poiética do Artista e a Poética dos Fragmentos	22
2.1 - Eu e Outros	22
2.2 - Agindo a partir do não conhecido (a partir da fascinação)	28
2.3 - A Leitura como Estímulo	31
2.4 - Não há detalhes na execução	34
2.5 - O Presente Contínuo	39
2.6 - Sobre Instalações, Livros e Caixas	42
3. Avanço Frutuoso ou os Vários Meios de Fazer o Passado Ser Presente	54
3.1 - “Eu”	55
3.1.1 - <i>Over the Rainbow</i> ou Quando Eu Sou Todos	55
3.1.2 - Diários Desenhados ou Presente Contínuo	62
3.1.3 - Casas ou Fragmentos do Passado	68
3.1.4 - Diário de Ragusa ou a Mentira Verdadeira	76
3.2 - “Outros”	83
3.2.1 - Enagrama ou Como M.A.A. se Tornou Minha	83
3.2.2 - Guarda-roupa ou Retalhos de Vidas	92
3.2.3 - Arquivo de Fragmentos ou A Vida Jogada Fora	98
3.2.4 - Presença Infinita ou Buscando a Verdade das Imagens	106
3.2.5 - Passeio à Bienal ou A Vida Jogada Fora II	113
Considerações Finais	121
Referências Bibliográficas	126

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. Planilha com imagens do conjunto dos trabalhos deste projeto. 21

2. Trabalhos anteriores a este projeto. 52
 - 2a. “A Fábula de Orfeu”, livro (67 folhas), 50 cm. x 35 cm., Técnica mista (materiais diversos e colagem sobre papel), 1993/1994.
 - 2b. “Livro das Pedras”, caixa de pintura, 43 cm. x 35 cm. x 7 cm., Técnica mista (pedras com desenhos e colagens), 1995
 - 2c. “Livro das Folhas Soltas ou Romance de Gaveta”, caixa, 22 cm. x 17 cm. x 3 cm., 60 desenhos (técnica mista sobre papel), 1995
 - 2d. “Livro Branco”, livro, 73 cm. x 50 cm., 56 desenhos (técnica mista sobre papéis diversos: velim, vegetal, seda e celofane), 1995

3. Planta-baixa da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes, com projeto da exposição “Meias Verdades e Mentiras Inteiras”. 53

4. **Over the Rainbow ou Quando Eu Sou Todos** 61
1996-1998
Descrição: Impressão xerográfica de imagens escaneadas, em preto sobre papel sulfite 24 kg. branco. Estojo com fitas, em algodão branco, com 11 pranchas de imagens e textos e mais um esquema auxiliar de montagem.
Medidas: 33,5cm. x 24cm.
Tiragem: 10 exemplares numerados e assinados na guarda interna da capa.
Edição: do Autor
 - 4a. J. E. Millais, “Rapariga Cega”, OST, s/medidas, s/d.
 - 4b. Alexis Smith, “Madame Butterfly”, mixed-media collage, 12 ½ x 71 inches cada painel (detalhe), 1975

5. **Diários Desenhados ou Presente Contínuo** 67
1996-1998
Descrição: Série de agendas usadas com interferências de desenhos, pinturas e colagens. Com encadernação original e etiqueta na folha de rosto contendo identificação e assinatura.

Medidas: 20,5cm. x 14cm.; 21,5cm. x 14,5cm.; 26,5cm. x 18,5cm.; 20,7cm. x 14,4cm.

5a. Fernando Augusto, "Diário Visível", acrílica e carvão s/papel, s/m, 1994

6. Casas ou Fragmentos do Passado 75

1996-1998 (montagem)

Descrição: Livro com colagem de desenhos de datas diversas, textos datilografados e desenhos (plantas de casas) colados sobre papel cinza, encadernado em tecido cinza e contendo numeração seqüencial manuscrita e colofão.

Nº de Páginas: 134

Medidas: 50,5cm. x 34cm.

6a. Marcel Broodthaers. "Ma Collection", fotos e textos, s/m, 1971

6b. Idem, "Comment va la mémoire et La Fontaine", fotos e textos, s/m, 1971

6c. Madelaine de Scudéry, "Mapa de Sentimentos", s/m, 1678

6d. Marcel Broodthaers, "Invitation pour une exposition burgeoise", planta baixa (offset) e cartões postais, 1972

6e. Annette Messager, "Les Travaux de la Chambre", nanquim s/papel, s/m, 1973

7. Diário de Ragusa ou A Mentira Verdadeira 82

1997-1998.

Descrição: Caderno manuscrito contendo diário de viagem com texto, desenhos e fotografias. Na última contracapa contem envelope com a reprodução de um cartão postal.

Nº. de páginas: 80

Medidas: 21 cm. x 15 cm.

7a. Sophie Calle, "La Ausencia", fotografia e textos, medidas variáveis, 1991.

8. Enagrama ou Como M.A.A. se Tornou Minha 91

1996-1997.

Descrição: Caixa contendo - 1 caderno manuscrito de poesias na vitrine da parte interna; 10 pranchas de celulose com cobertura de papel manteiga na gaveta inferior contendo: - 4 recortes de jornais, - 2 páginas de livro, - 2 manuscritos com poemas, - 1 envelope com 6 selos antigos, - 1 folha de caderno de música com partitura manuscrita, - 1 folha de papel almaço com duas partituras impressas coladas, - 1 meia folha de caderno de música sem interferências; na estante da tampa -1 catálogo encadernado do Enagrama, contendo a relação, descrição e imagens (recto e verso) de todos os documentos e - 1 manual (folheto) do Enagrama.

Medidas da caixa: 12cm. de altura x 35cm. de profundidade x 44cm. de altura, com abertura superior com vitrine e estante na tampa e uma gaveta na parte externa inferior.

Medidas das pranchas: 30cm. x 37cm.

Medidas do catálogo: 30cm. x 21,5cm.

Medidas do manual: 21,7cm. x 16cm.

8a. Alexis Smith, “Madame Butterfly”, 1975

8b. Christian Boltanski, “O Álbum da Família D”, 150 fotos p&b emolduradas, 22 cm. x 30 cm. cada, 1971

8c. Sophie Calle, “Les Tombes”, fotografia e texto, 180 cm. x 110 cm. cada, 1990

8d. Idem, “Autobiografías (El Marido) La amnesia, fotografia p&b e texto, 170 cm. x 100 cm. (foto) e 50 cm. x 50 cm. (texto), 1992

8e. Idem, “Autobiografías (El Marido) La rival, idem, idem, 1992

9. Guarda-Roupa ou Retalhos de Vidas 97

1996-1998.

Descrição: 3 livros com recortes de tecidos colados e textos manuscritos.

Nº. de páginas: livro 1 - 20

livro 2 - 26

livro 3 - 17

Medidas: 29,7 cm. x 36 cm.

9a. *Garderobbe de la Reine Marie Leczinska, 1736.*

10. Arquivo de Fragmentos ou A Vida Jogada Fora 105

1996 - 1998

Descrição: Conjunto de fragmentos, recolhidos nas ruas, acondicionado individualmente em envelopes de papel pardo, colecionados em arquivo de madeira.

Medidas: Envelopes - 11,4 cm. x 8 cm.

Arquivo - comprimento: 85 cm.; altura: 23cm.; profundidade: 25 cm.

10a. Fujocka, “Cidade Secreta”, instalação com fotos e objetos, s/m, 1994

11. Presença Infinita ou Buscando a Verdade das Imagens 112

1996 - 1998

Descrição: trabalho composto de 9 fotos emolduradas e estojo com textos e reprodução das fotos e dos seus versos.

Medidas: fotos - emolduradas em *passe-partout* medindo 34 cm. x 30 cm.

Estojo com textos e imagens - 24 cm. x 18 cm.

11a. Christian Boltanski, “Monumentos”, instalação c/fotos e luzes, medidas variadas, 1980

12. Passeio a Bienal ou A Vida Jogada Fora II 120

1996 - 1998

Descrição: livro contendo 26 fotos, 26 detalhes de planta baixa e um compact disc.

Medidas: 21 cm. x 30 cm.

Tiragem: dezoito exemplares numerados de 01/18 a 18/18, assinados.

12a. Christof Fink, “Instalação”, medidas variáveis, 1996

RESUMO

Esta dissertação, intitulada “Meias Verdades e Mentiras Inteiras - Uma Poética com Fragmentos”, versa sobre a preservação da memória e tem como tema o uso de fragmentos: escritos, fotografias, desenhos e textos que foram achados, guardados, recebidos ou comprados. O primeiro dos três capítulos trata do fragmento e de suas relações com a memória, com a identidade e com a biografia de um ponto de vista teórico. O segundo capítulo versa sobre a atividade artística como uma atitude conjunta entre o fazer e o pensar: apresenta um relato de minha produção, imediatamente anterior a este projeto, estabelecendo relações com a atual pesquisa e organiza aspectos formais do conjunto de obras. O terceiro capítulo é um relato detalhado sobre a execução de cada um dos nove trabalhos com os fragmentos de memórias, meus e os de outros, da aplicação do tema e de procedimentos artísticos. O objetivo principal da pesquisa foi a criação de obras, mas ela encaminhou para a reflexão sobre o uso de suportes como os livros e as caixas, para as relações de temporalidade que os materiais apresentam e para a preocupação com o estabelecimento de uma possibilidade de presente contínuo para os fragmentos de memória.

ABSTRACT

This dissertation, entitled “Half Truths and Whole Lies - A Poetics with Fragments”, runs upon the preservation of memory focusing on the use of fragments: writings, photographs, drawings and texts which were either found, kept, received or bought. The first of the three chapters deals with the issue of the fragment from a theoretical standpoint exposing its relations with the notions of memory, identity and biography. The second chapter addresses the artistic activity as an attitude of interwoven making and thinking processes: it presents a report of my immediately former production, establishing its connections to the present investigation; it also organises formal aspects of the group of works. The third chapter reports in detail the execution of each one of the nine works with memory fragments - of my own and others' - the application of the theme and the artistic procedures. The creation of works was the main objective of this research; yet, it led to a reflection on the usage of supports such as books and boxes, to the temporality relations present in the materials used and to a preoccupation in establishing a possibility of continuous present to the memory fragments.

O artista Arman inventou os retratos de lata de lixo, como, por exemplo, *um Retrato de Jacques de la Villeglé* (1965). Um retrato pode ser criado, diz ele, sob o aspecto de uma “lixeira de objetos pessoais, de função variável e acumulável”. Cada um de nós é aquilo que joga fora. Define-se, ao menos em parte, pelos restos que começa a juntar, a acumular, para depois eliminá-los. Os restos, os dejetos, os objetos caídos são os vestígios de nossos crimes, de nossas virtudes, de nossos hábitos, de nossos gestos, de nossos trabalhos e de nossos dias, de nossas noites. A natureza e a forma dos objetos que abandonamos, o estado em que os abandonamos (o grau de desgastes das roupas jogadas fora, a maneira de amassar ou rasgar uma carta etc.), constituem indícios de nossas maneiras de usar as coisas, indícios de nossas concepções da propriedade e da atividade.

Conservar esses vestígios, torná-los visíveis sob um vidro ou dentro de um plástico transparente, “bloquear” sua deterioração, seu apodrecimento, é fazer o retrato daquele que jogou fora essas “coisas”. O artista, ao criar tais retratos, comporta-se como certos arqueólogos que recolhem e analisam os depósitos de lixo de cidades desaparecidas.

Dize-me de que te despojas e eu te direi quem és. Sempre te reconhecerás em teu próprio lixo e, se evitas olhá-lo, se tapas o nariz, talvez seja porque não te consegues sentir, farejar.

Gilbert Lascault

Eu mordo o que eu posso

Paul Valéry





29

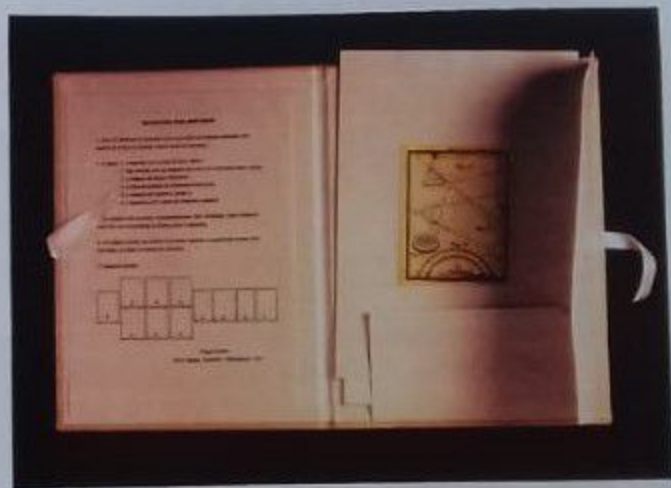


2c





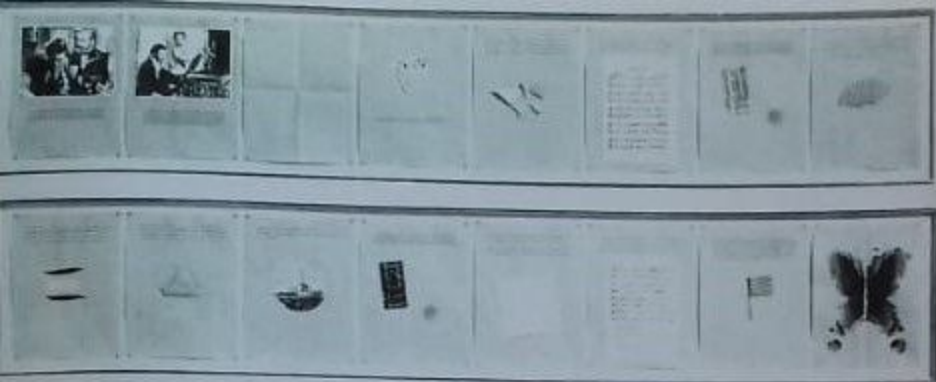
4a





7a





8a



8b



La parole

La Par





10a



ARQUE DE FERRAMENTES

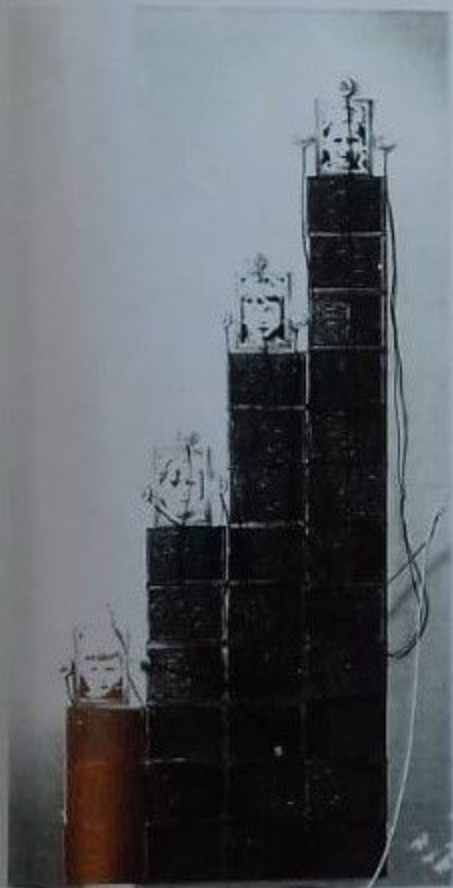
No. _____
 Data: _____
 Local: _____
 Hora: _____
 Obs.: _____

(Coisas para fazer)

- Condição financeira
- Fazer documentos
- Fazer fotos
- Manter o arquivo
- No. Livro
- NAZ sobre Drogas
- Fazer o registro
- Fazer a tabela
- Manter o arquivo
- Condição financeira
- Fazer o registro
- Fazer a tabela
- Manter o arquivo

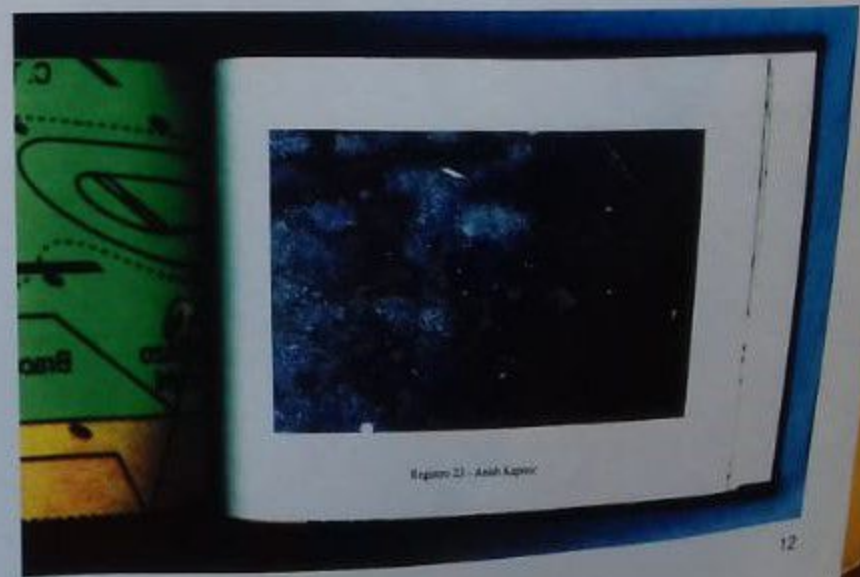
(Lista de objetos)

- 10. Com. 10.000.000.000
- 10. Com. 10.000.000.000
- 10. Com. 10.000.000.000
- 10. Com. 10.000.000.000
- 10. Com. 10.000.000.000
- 10. Com. 10.000.000.000
- 10. Com. 10.000.000.000
- 10. Com. 10.000.000.000





12a



Introdução

Esta dissertação dá continuidade a minha pesquisa sobre dispositivos memoriais, iniciada no bacharelado em Artes Plásticas. O projeto atual versa sobre o mesmo assunto - **a preservação da memória** - tendo como tema, desta feita, o uso de fragmentos: escritos, fotografias, desenhos e textos que foram achados, guardados, recebidos ou comprados. Estes fragmentos estão dispostos em caixas ou em livros; suportes que escolhi para preservá-los e as memórias que eles contêm.

Esta pesquisa busca aprofundar, tanto enquanto reflexão quanto produção, o fazer artístico e o bom uso da memória. Para tanto, desenvolvo o estudo sobre a utilização de **Fragmentos** para a confecção de obras plásticas tendo como assuntos a **Memória**, a **Identidade** e a **Biografia**, além dos procedimentos artísticos como a **Apropriação**, a **Museografia**, a **Mistificação**, a **Escrita/Escritura**, o **Desenho**, o **Inventário** e o **Repertório**.

Como objetivo principal tenho a criação de obras, a partir dos fragmentos, que sejam depósitos de memórias, procurando refletir sobre o uso de suportes não convencionais para a confecção de objetos artísticos, buscando, principalmente, pensar sobre o estatuto de obras de arte confeccionadas a partir de elementos descartados - quase lixo - questionando como este material se configura em obra: se é a articulação de conceitos e significados que partem dos materiais e o meu conhecimento que lhes dão este estatuto. Outras questões também se colocam: em primeiro lugar, poderíamos nos perguntar se é possível, a partir de fragmentos,

atualizar as relações que existem entre o que já passou e o presente. A segunda questão seria a seguinte: este discurso, mesmo quando ordenado e sistematizado, é passível de estabelecer uma experiência do belo e proporcionar uma rememoração, reintroduzindo os fragmentos, seus autores e personagens em um novo fluxo de vida? Tudo na vida encerra-se num instante aleatório. Estes trabalhos comportam em si mesmos as possibilidades de estabelecer um presente contínuo?

Este texto se propõe a responder algumas das questões acima. Para tanto dividi-o em três capítulos: no primeiro, “O Fragmento”, busquei entender algumas das possibilidades que o tema propõe e seus desdobramentos nos subtemas da *Memória*, da *Identidade* e da *Biografia*; O segundo - “O Presente Contínuo - A Poética do Artista e a Poética dos Fragmentos” - é a viagem à roda da obra: falo de como os trabalhos são, antes de projetos plásticos, projetos de vida, inseridos num contexto de estudo e produção que tem seus momentos de privilégio onde as coisas se materializam. Falo de como a obra se faz na realidade do artista, em se fazendo juntamente com a criação de uma poética de fragmentos. Quero associar indissolúvelmente a proposta de criar uma poética pessoal com a questão de como a obra surge a partir de um projeto preestabelecido em suas linhas gerais, mas sujeito às flutuações do humor e as inconstâncias do dia a dia, mais as intermitências do coração. É o capítulo mais pessoal desta dissertação, uma espécie de *coda* onde o aparato teórico da primeira parte, toma a estrutura de puro pensamento formante. No terceiro, “Avanço Frutuoso ou os Vários Meios de Fazer o Passado Ser Presente” relato o processo de criação dos trabalhos - desde o encontro com o material que lhes deu origem, além de todos as marchas e contramarchas que ele teve até sua configuração final. Dividi o capítulo em dois sub-capítulos - EU e OUTROS- onde falo de cada uma das partes que apresento neste pesquisa. Numa conclusão, depois que tudo já foi dito e já revelamos a destinação desta pesquisa, abrimos para novas questões, ou para a necessidade de dar continuidade às antigas.

Tecnicamente falando, poderia dizer que esta dissertação tem um texto fragmentado, construído a partir de notas que foram se associando, uma espécie de jogo onde palavra puxa palavra, uma idéia remete a outra, até que o círculo se feche ou se quebre. Daí a necessidade de desfiar lentamente alguns conceitos e as inúmeras dúvidas, de bem me explicar para que eu bem entenda, isto é, retomá-los, a partir de alguns conceitos, de antemão selecionados em autores escolhidos, e conduzi-los ao seu desenvolvimento pleno. Não é construir a partir de citação, mas

antes citar para corroborar a construção. Para tanto, lanço mão de inúmeros autores e das obras de diversos artistas plásticos, um viajar pelo mundo da produção intelectual que é o mundo onde vivo.

Conforme Valéry, “Je mords ce que je puis”.¹

¹ “Eu mordo o que eu posso”. in CAMPOS, Augusto de. Paul Valéry: A serpente e o pensar, 1984, p.10.

1. O Fragmento

“A memória é um cabedal infinito do qual só registramos um fragmento.”

Ecléa Bosi

Vivemos uma realidade fragmentada. Nossa história é contada por historiadores e arqueólogos através de estudos e de pesquisas onde o fragmento é o elemento mais importante e, conseqüentemente, a matéria prima por excelência. Se olharmos para o nosso passado remoto, ele é feito de muitas dúvidas, suposições e vestígios de vidas passadas.

A arqueologia é a arte por excelência dos fragmentos. O que temos do passado longínquo senão cacos de pedras, ossos, cerâmicas e, mais proximamente, de tecidos e papéis?

Desde a proposição primeira, que consistia em elaborar uma série de trabalhos a partir de fragmentos, busquei fazer uma espécie de trabalho arqueológico, porém, às avessas, deliberadamente elegendo estes resíduos ou pedaços de realidades e buscando cercá-los de vida. Quando os fragmentos falam por si mesmos pode ser de duas maneiras:

ou porque permite adivinhar o todo de onde foi extraído, reconstituir o organismo ou estátua a que pertence e procurar a outra parte que se lhe adapta, ou, ao contrário, porque não há outra parte que lhe corresponda, nenhuma totalidade a que possa pertencer, nenhuma unidade de onde tenha sido arrancado e à qual possa ser devolvido. A primeira maneira é a dos gregos: somente dessa forma eles suportam os “aforismos”. É preciso que a menor parte seja também um *microcosmo* para que nela se reconheça que ela pertence ao todo mais vasto de um *macrocosmo*.¹

¹ DELEUZE, 1987, p. 111.

Portanto, ao elaborar estes trabalhos, estou buscando criar macrocosmos a partir de microcosmos. É evidente que os fragmentos com os quais trabalho não possibilitam, no mesmo grau de uma parte de uma escultura grega ou um caco de uma tabuínha suméria, a reconstituição do todo de onde foi extraído. Eles são antes indicadores de potencialidades, pedaços de histórias das quais não sabemos o início e tão pouco saberemos a continuação ou o final. São eternas virtualidades, não remetem a alguma coisa: eles as substituem, pretendem valer por seu sentido ou falta deste. Antecipa ação e pensamento, anula pensamento e ação, e se declara suficiente. Sua potência advém da

[...] força com que são projetados no mundo, inseridas violentamente umas nas outras, apesar de suas bordas não serem correspondentes, faz com que elas sejam reconhecidas como partes, sem no entanto compor um todo, mesmo que seja oculto, sem emanar de totalidade, mesmo que sejam perdidas. Ao colocar fragmentos nos fragmentos, Proust encontra o meio de nos fazer pensar todos, mas sem referência a uma unidade de que eles derivariam, ou que deles derivaria.²

Assim este universo é criado inteiramente como o nosso, baseado numa história em pedaços nem sempre correspondendo exatamente uns aos outros. Não se trata do elogio do fragmento do ponto de vista da totalidade, nem da rememoração como tábua de salvação. As idéias de totalidade e de multiplicidade propostas por Deleuze indicam caminhos nesta pesquisa. Opto pelo uso do fragmento enquanto totalidade, sem indicar, necessariamente, para uma possibilidade deste se tornar parte de um todo. Temos na história um equivalente da lei da evolução lorenziana: avançamos e recuamos, não necessariamente nesta ordem e nem sempre para uma melhora efetiva.³ Deleuze, numa nota de rodapé, escreve que

[...] o problema do mundo em fragmentos, foi colocado por Maurice Blanchot (principalmente em *L'entrelien infini*, Gallimard). Trata-se de saber qual é a unidade ou a não-unidade de tal mundo, uma vez dito que ele nem pressupõe, nem forma um todo: “Quem diz fragmentos não deve apenas dizer fragmentação de uma realidade já existente, nem momento de um conjunto ainda por vir... Na violência do fragmento uma outra relação, inteiramente diferente, nos é dada.”⁴

² Idem, p.121-122.

³ “Muitas pessoas acreditam que o curso da História do mundo esteja predeterminado e orientado para objetivos pré-definidos. Na verdade, a criação orgânica evolui por caminhos imprevisíveis.” Konrad Lorenz (A Demolição do Homem, p. 22) apud Alfredo Bosi, “O Tempo e os Tempos” in Tempo e História, SP: Cia das Letras, 1994, p. 19-32.

⁴ Ibidem, p. 122.

Estes pedaços com os quais trabalho tem diversas origens. Recolho-os nas ruas e sistematizo-os no **Arquivo de Fragmentos ou a Vida Jogada Fora**; outros ganhei e estão dispostos no **Guarda-roupa**; outros ainda adquiri e apresento-os no **Enagrama** - material comprado em um sebo de Porto Alegre - e as fotos da **Presença Infinita**, compradas em feiras de pulgas de Porto Alegre e São Paulo. Existem também aqueles registrados no **Passeio à Bienal** e, finalmente, os que utilizei para construir os quatro primeiros trabalhos deste discurso: **Over the Rainbow**, **Diários**, **Casas** e **Diário de Ragusa** (Ilust.1). A característica que os diferencia dos cinco anteriores é que efetivamente aqui trabalho aqueles que estavam em meu poder, os que eu havia construído através dos anos, seja desenhando (**Casas**), colecionando (**Over**), apreendendo em leituras e miradas (**Diários**) e arquivando (**Ragusa**).

Estes quatro últimos trabalhos lidam com a minha história e, conseqüentemente, é ressaltado o caráter autobiográfico. Isto é pertinente no sentido de que o tempo do ser humano é “inteiramente gasto em procurar a satisfação de desejos e em construir representações o mais das vezes falazes, subtraindo-se, o quanto possível, às sensações dolorosas e às chamadas verdades duras e amargas.”⁵ Esta busca do espírito entre a “vontade e a representação” pode ser um capricho e auto-ilusão. Isto também leva, conseqüentemente, à interrogação sobre qual a forma de memória que predomina no indivíduo. É Ecléa Bosi quem afirma que “o único modo de sabê-lo é levar o sujeito a fazer sua autobiografia. A narração da própria vida é o testemunho mais eloqüente dos modos que a pessoa tem de lembrar. É a sua memória.”⁶

⁵ BOSI, A., 1994, p. 25.

⁶ Op. cit., p. 68.

1.1- O Fragmento como Continente da Memória

No diálogo “Mênon” é desenvolvido o sentido da palavra **reminiscência**. Platão coloca que todos os conhecimentos já se acham no íntimo de cada um de nós e que os despertamos de acordo com os estímulos recebidos, extraíndo a ciência de si mesmo, um recordar. Noutro diálogo platônico o “Fedro”, a questão da memória vem associada à questão da palavra escrita. Neste diálogo, Sócrates relata a alegria de Thoth ao entregar a Tamuz a sua nova invenção: “Esta arte, caro rei, tornará os egípcios mais sábios e lhes fortalecerá a memória; portanto, com a escrita inventei um grande auxiliar para a memória e a sabedoria.”⁷ Responde Tamuz:

Grande artista Thoth! Não é a mesma cousa inventar uma arte e julgar da utilidade que advirá aos que a exercerem. Tu, como pai da escrita, esperas dela com o teu entusiasmo precisamente o contrário do que ela pode fazer. Tal cousa tornará os homens esquecidos, pois deixarão de cultivar a memória; confiando apenas nos livros escritos, só se lembrarão de um assunto exteriormente e por meio de sinais, e não em si mesmos. Logo, tu não inventaste um auxiliar para a memória, mas apenas para a recordação.⁸

Buscando uma definição precisa, o dicionário etimológico de Roquette registra que: “A memória é uma faculdade perceptiva pela qual retemos e conservamos para um uso futuro os conhecimentos que adquirimos. Exerce-se esta faculdade por três atos principais, que são a lembrança, a recordação e a reminiscência.”⁹

A memória enquanto matéria prima para construção de obras de arte recebeu de Henri Bergson um aprofundado estudo. Diz o autor francês que “a duração interior é a vida contínua de uma memória que prolonga o passado no presente”¹⁰. E, a partir

⁷ PLATÃO, s/d., p. 262.

⁸ PLATÃO, s/d., p. 262.

⁹ ROQUETTE, 1848, p. 629.

¹⁰ Apud PESSANHA, 1984, p.XI.

daí, desenvolve uma tipologia, classificando-as em *memória-hábito* e *memória-recordação*. Pela primeira, entende aquela que “repete e torna presente o efeito prático das experiências passadas (como quando se repete de cor um texto anteriormente lido); a segunda, a *memória-recordação*, reproduz o passado enquanto passado, revivendo-o (como quando se recorda das circunstâncias em que se leu aquele texto pela primeira vez). Esta última “registra, sob a forma de imagens-lembranças, todos os acontecimentos de nossa vida cotidiana, à medida que eles se desenrolam”, sem negligenciar nenhum pormenor, ao contrário, deixando “a cada fato, a cada gesto, seu lugar e sua data”. Essa seria a memória verdadeira, que recupera o próprio passado, sem intenção utilitária. Para evocar desse modo o passado, sob a forma de imagens, é necessário, todavia, abstrair-se da ação presente, “é preciso atribuir calor ao inútil, é preciso querer sonhar”¹¹

Ainda outro autor trata desta questão, ligada intimamente a construção da obra. É Giuseppe Ungaretti ao analisar o poeta italiano Giacomo Leopardi. Sintetizando o pensamento extenso e complexo de Ungaretti a respeito do poeta citemos:

Como chegou Leopardi a tanta beleza de efeitos? Simplesmente não esquecendo que devia exprimir a si mesmo, que era um homem do tempo romântico, não esquecendo seu tempo histórico, não esquecendo que devia ter uma intuição de seu tempo, mas não esquecendo que seu tempo era o ponto presente de uma profunda linha infinita, percebida pela memória partindo daquela presença sobre a qual, portanto, graças à memória, podia fantasear, não esquecendo que também a expressão possui sua memória, a possui em suas causas, a possui em si e a possui em seus efeitos.¹²

Temos, portanto, uma série de aproximações daquilo que seria a memória. Mas individualmente nenhuma delas diz da realidade com a qual trabalho. Para o conjunto de obras que apresento como alma desta dissertação, as diversas definições ora aproximam-se daquilo que necessito ora afastam-se radicalmente. Não posso me apropriar de nenhuma delas individualmente, mas talvez associá-las numa definição de acordo com o momento ou trabalho que estudo. Para tanto selecionei os termos **memória** e seus desdobramentos - **lembrança**, **recordação** e **reminiscência**.

Por **lembrança** entendo quando a memória nos faz presente os conhecimentos adquiridos e que ela reteve; quando pedimos conta de nossos conhecimentos, confiados a sua guarda, ela nos dá **recordações** e, quando a lembrança é muito

¹¹ Idem, p. XI-XII.

distante, ou se apresenta ao entendimento de um modo vago ou duvidoso, temos **reminiscência**. O primeiro caso - a lembrança - está associada a idéia platônica de reminiscência; o segundo - recordação - poderia ser entendida como uma “imagem mental de uma cena que pessoalmente vivemos, representada com consciência de sua pertença ao passado real. Não é uma cena registrada e simplesmente reproduzida, a partir de um traço memorial hipotético. É uma construção, logo uma criação.”¹³ E uma reminiscência, ao contrário da definição platoniana, de uma informação pertencente e apresentada de acordo com a correta solicitação, no meu caso é uma “lembrança incompleta, imagem de um passado não reconhecido como tal.”¹⁴

A questão dos fragmentos como continente da memória no trabalho aqui apresentado remete ao fragmento como suporte da memória.¹⁵ Não estou usando-a aqui enquanto entidade psicológica ou filosófica, mas enquanto informação assentada sobre determinado suporte, seja um pedaço de papel recolhido na rua (que remete à escrita em Platão), seja um retalho de tecido ou uma fotografia ou ainda um desenho meu, feito em uma época remota. A memória é então essa informação que está contida no objeto e que busco resgatar, recolocar em circulação.¹⁶ Luiz Buñuel coloca com finura esta questão ao dizer que “É preciso começar a perder a memória, ainda que se trate de fragmentos desta, para perceber que é esta memória que faz a nossa vida”.¹⁷ Estes fragmentos de memória carregam em si toda uma potencialidade que, através de diversos procedimentos artísticos, reativo para mim e para os outros.

Neste discurso é flagrante a presença do imaterial. Parece que ela (a Memória) continua uma entidade mitológica tal como a descrita por Hesíodo na Teogonia, imaterial e pura idéia. Mas vivemos num mundo pleno de materialidade, onde a informação, confirmando a previsão de Thoth no Fedro platônico, está contida em objetos e não mais na mente dos homens. Assim, parece contraditório que falemos numa memória imaterial quando ela é pura presença material, contida em documentos

¹² UNGARETTI, 1994, p. 100.

¹³ SOURIAU, 1992, p. 1301.

¹⁴ Idem.

¹⁵ A dissertação de Alfredo Nicolaiewsky “Mistura Fina: uma possibilidade de arte mestiça” (UFRGS, 1997) é articulada sobre o eixo fragmento-memória. As obras apresentadas são estruturadas a partir de uma imagem fragmento de memória, que é desdobrada por associações em outras imagens, como um jogo de “palavra puxa palavra”.

¹⁶ “São estes os objetos que Violette Morin chama de objetos biográficos, pois envelhecem com seu possuidor e se incorporam à sua vida (...) Cada um desses objetos representa uma experiência vivida.” BOSI, E. op. citada, p. 441.

¹⁷ BUÑUEL, 1982, p. 11.

escritos e imagéticos. Seria uma espécie de vingança da deusa Mnemósine contra os homens esta premente necessidade de registrar as informações em suportes materiais e sistematicamente organizá-los e guardá-los para evitar que se percam. Mas quantas informações não se perdem? Sejam escritos descartados, fotos antigas vendidas, manuscritos dispersos, a informação, a “memória dos homens”, está sempre a mercê do acaso, da sorte que pode escolher preservá-la ou não.

“Não importa o que aconteça, não importa o que eu faça, eu era o único depositário, a única memória viva, o único vestígio daquele mundo.” A frase de “W ou Memórias da Infância”¹⁸ é mais um sentimento do que uma efetiva realidade. Quando estou caminhando pelas ruas, ou vasculhando as livrarias e sebos, as bibliotecas e as bancas do Brique¹⁹ é assim que me sinto: responsável por todos aqueles fragmentos de vidas passadas e/ou esquecidas pelas ruas e prateleiras. Tenho a imperiosa necessidade de reter estas informações, sejam elas de outros, de estranhos que nunca conhecerei, ou aquelas que deixei irem se dispersando pelas gavetas, pelos cadernos de desenho, pelos diários. Por mais sistemática que seja esta tarefa quase diária de recolher fragmentos, sempre serei devedor. O sentimento de frustração é em tudo contrário aquele da personagem da “Trilogia de Nova Iorque”²⁰, que sistematiza o seu canteiro de pesquisa, e que considera-se satisfeito com a coleta. Por não partir de um projeto sistemático de coleta acredito que a sensação de inconclusão da obra será sempre presente. Mais lembranças e recordações, além de reminiscências, ficarão por se fazer e acontecer.

¹⁸ PEREC, 1995, p. 10.

¹⁹ Brique da Redenção - tradicional feira de artesanato e antiguidades que ocorre junto ao Parque da Redenção nas manhãs de Domingo.

1.2 - O Fragmento como Continente da Identidade

“Por muito que deva à memória coletiva, é o indivíduo que recorda. Ele é o memorizador e das camadas do passado a que tem acesso pode reter objetos que são, para ele, e só para ele, significativos dentro do tesouro comum.”

Ecléa Bosi

Este trânsito por inúmeros fragmentos remete necessariamente à questão das muitas identidades. A primeira colocação é saber a qual estou me referindo. O primeiro pensamento vai para a questão da identidade do artista, daquele que se identifica (no sentido corrente do termo) no trabalho, isto é, que se coloca, seja de maneira direta, através da opção deste ou daquele material ou procedimento (que me diz respeito), ou de maneira indireta, ao fazer de alguns deles depósitos de sua história. A segunda possibilidade é a da identidade dos autores ou dos doadores dos fragmentos utilizados. Estamos falando aqui de uma questão de localização espaço/temporal de individualidades.

Poderia dizer, valendo-me deste enunciado que as obras aqui apresentadas são idênticas ao seu autor. Mas estaria efetivamente dizendo a realidade que aparece nestas mesmas obras? A duplicação do sentido torna-se imperiosa para melhor definir esta noção. A identidade entendida por dois viéses: a primeira como dos outros, no sentido de me identificar aos outros; a segunda, como pessoal, o eu mítico.

Conforme Souriau, o termo “*eu mítico*”²¹ foi introduzida por Boris de Schloezer para explicitar que a obra musical não é signo de alguma coisa, mas significa ela mesma: “o que ela me diz, ela é”. Para Schloezer o conjunto orgânico da obra escapa ao conhecimento como lhe escapa uma pessoa que nenhuma descrição ou análise não poderiam jamais definir. Isto encaminha para um plano psicológico, no qual a obra

²⁰ AUSTER, s/d.

²¹ SOURIAU, 1992, p.1020.

é “apreendida como uma ação com múltiplas peripécias, um sistema de tensões e repousos (détentes)”. Schloezer propõe que, sem esquecermos a relação do homem com sua época, seus vínculos temporais, culturais, sociais etc., consideremos sua produção como uma solução de continuidade entre a obra e o homem e vice-versa. Souriau diz que “a obra cria o artista enquanto ele a cria”. Isto quer dizer que desde o instante no qual o artista trata de um material visando produzir um sistema orgânico “e somente à partir deste instante” é que ocorre uma duplicação, que Schloezer nomeia *eu mítico*. Mítico não significando aqui algo imaginário ou inexistente, mas este duplo e também real que o indivíduo pode, em algumas circunstâncias, entrar em conflito consigo mesmo. Esta idéia remete à crença que o homem, quando cria, está possuído por um outro, um espírito ou deus que fala por sua boca ou atua através de suas mãos. Mas, longe de ser instrumento dócil de uma entidade exterior que o despoja de si mesmo, “o eu mítico exige do indivíduo criador lucidez, vontade e saber fazer técnico”²².

Mas o que nasce destas criações não é um duplo do indivíduo, é o indivíduo ele mesmo transmutado, no sentido alquímico do termo. É então no curso da aprendizagem que pode existir uma dualidade entre o indivíduo e o criador, onde, a criação de cada obra constitui uma aventura nova onde o *eu mítico* é ao mesmo tempo autor e herói, onde ficção e realidade não são contrários e ainda indicando para o fato de que todo eu (ego) é mítico.

Esta longa e necessária apropriação do verbete *eu mítico* é necessária para encaminhar a segunda definição de identidade que surge nestes trabalhos: a identidade dos outros. Ao recolher os fragmentos me identifico com estes outros, me ponho em pensamento com outros seres, dando a impressão de ser outro, sendo simpático (no sentido etimológico do termo²³) e projetando-me no outro.

Esta “simpatia” torna-se mais visível através dos caracteres, entendidos como marcas de possessão, signos pessoais que são gravados e/ou traçados sobre um objeto que asseguram identidade ou posse, ou daquelas marcas que distinguem um indivíduo do outro. Mas a questão dos caracteres reduz-se, aqui, a questão do caráter do autor.²⁴ Reduzamos o caráter dos autores e/ou doadores dos fragmentos a meros

²² SOURIAU, 1992, P. 1020.

²³ Do latim *sympathia*, simpatia, afinidade, analogia, relação fisiológica entre dois órgãos mais ou menos afastados, tendência ou inclinação recíproca entre duas pessoas ou duas coisas.

²⁴ Esta questão será trabalhada no capítulo 1.3 - A Biografia.

fantasmas, pois no ato de apropriação torno-os meus. A identidade aqui remete à questão do duplo, da ilusão e possivelmente da mentira.

O duplo de uma pessoa, segundo Souriau, é qualquer coisa que se parece fortemente com aquela pessoa, que é uma espécie de reflexo, que lhe imita atitudes e opiniões. Mas este duplo é igual àquele que domina o outro, um ente maléfico que toma posse e coloca-se no lugar do primeiro, Não é este o duplo a que me refiro. Refiro-me sim à capacidade do artista de poder criar os duplos através de uma obra. Isto remete a teoria do *eu mítico* de Schloezer, anteriormente citada, mas mais ainda à teoria do duplo que não é companheiro do autor, do duplo que comparece quando se frui de uma obra. Entraríamos aqui numa estética da recepção. Mas quero, antes de enveredar por caminhos tão densos, reduzir o meu duplo àquele que faz a obra, não somente fruindo desta, mas aquele autor anônimo do fragmento coletado, aquela pessoa (assim mesmo, gênero indefinido) que escreveu, desenhou ou grafou quaisquer signos num pedaço de papel, e ainda àqueles que me doaram fragmentos. Os duplos aos quais me refiro são os que, através de doações, me possibilitaram duplicar-me no fazer a obra.

Projetar-se nos outros. Ao recolher fragmentos de identidades, sejam escritos achados nas ruas, marcas que implicam a presença de um alguém não localizado e não identificado; seja ao trabalhar com documentos onde um nome identifica uma pessoa real, mesmo que não localizável em sua imagem física e na sua história pessoal - sua biografia; nos fragmentos que acentuam a passagem de alguém por um determinado lugar num determinado horário, uma possibilidade de identidade espaço/temporal. Todas as hipóteses podem ser exaustivamente trabalhadas, mas deixo-as para existirem enquanto trabalhos que detonarão seus próprios discursos. Darei lugar aos Outros. Identifico-me ao recolher, mas proponho também que se identifiquem aqueles que porventura se aproximarem destes trabalhos, destes depósitos de memória e de identidade, que poderão ser também de biografias reais e imaginárias. Projeto-me e duplico-me uma vez na coleta e na execução dos trabalhos, duplico-me uma vez mais na recepção destes mesmos trabalhos que por sua vez duplicarão em abismo aqueles que estão olhando-os. Uma espiral de identidades que não se esgota, ao contrário, se multiplica *ad infinitum*, para felicidade dos fragmentos outrora abandonados, agora vivos, cheios, iluminados, plenos de vida ativa novamente. A ilusão?

Talvez. Mas certamente não a ilusão do *trompe l'oeil*, “que faz crer a presença de uma coisa, enquanto ela não é senão imagem.”²⁵ É certamente a ilusão propiciada pela presença de um objeto real, que nos faz crer que ele (o autor do objeto) está, efetivamente presente.²⁶ Poderíamos falar aqui de mentira.

A mentira é diferente do erro. A mentira é aquela que conhecendo a verdade afirma o falso para fazer crer aos outros, para enganá-los. A mentira se encontra nos textos imaginários assinados com o nome de uma das personagens²⁷, mas a mentira é um fato do artista e não da obra. Assim, teríamos a mentira instalada no fato de o artista apresentar como verdadeiros estes documentos formantes das obras que, na realidade são verdadeiros enquanto documentos. Aqui entramos no domínio da ficção, pois “a mentira da arte consiste em fazer crer num mundo fictício, e reconhecido como fictício, mas que suscita reações reais: sentimentos muito efetivamente provados, pensados, ações mesmo.”²⁸ Assim, estes documentos com suas identidades são verdadeiros; porém enquanto obras são ficções, mentiras. Mas estamos atuando no universo da arte, “onde se fabrica os mundos sólidos eles mesmos, e reconhecidos como mundos da arte sem que lhes exija ser outra coisa, e não é então mentira mas criação de realidades.”²⁹

²⁵ SOURIAU, 1992, p. 854. (Tradução minha)

²⁶ *idem*.

²⁷ Na literatura de ficção são inúmeros os exemplos de textos onde o autor se coloca na posição de uma personalidade real, escrevendo na primeira pessoa, como nas “Memórias de Adriano” de Marguerite Yourcenar e “Em Liberdade” de Silviano Santiago, onde o imperador Adriano e o escritor Graciliano Ramos “narram” períodos de suas vidas, para ficarmos com dois exemplos, um estrangeiro e um nacional.

²⁸ *Op. cit.* p.998.

²⁹ *idem*.

1.3 - O Fragmento como Continente da Biografia

Após tratarmos das duas primeiras afirmativas - a memória e a identidade, é hora da terceira e última ênfase que este discurso apresenta - a biografia. Mas de que biografias trato? Retomo aqui a questão anterior da duplicação do foco de observação: trato da minha biografia - autobiografia, confissões, lembranças e diários e das biografias dos outros - possíveis memórias.

“Uma biografia é a história pessoal de um indivíduo: é biográfico o que é relativo à uma biografia.”³⁰ Souriau desdobra o significado de biografia, mas vamos nos deter em dois destes: a biografia dos artistas como elemento de compreensão ou de apreciação das obras de arte e as biografias de personagens imaginários.

Massaud Moisés delimita precisamente o campo de atuação de cada uma das modalidades de escritura biográfica³¹. Partindo destas delimitações, tentemos desdobrar o tema proposto tendo como ponto de partida os modos como faço autobiografias.

Souriau, acima citado coloca que “o conhecimento dos eventos da vida de um artista ou de um escritor pode ser útil, talvez mesmo necessário, para melhor penetrar

³⁰ SOURIAU, 1992, p. 253-256.

³¹ MOISÉS, 1978, p. 50. “Difícil traçar o limite exato entre a autobiografia, as memórias, o diário íntimo e as confissões, visto conterem, cada qual a seu modo, o mesmo extravasamento do “eu”. Enquanto a biografia permite supor o relato objetivo e completo de uma existência, tendo ela própria como centro, as memórias implicam um à vontade na reestruturação dos acontecimentos e a inclusão de pessoas com as quais o biógrafo teria entrado em contato. Por outro lado, ao passo que o diário constitui o registro dia-a-dia de uma vida, quer dos eventos, quer das suas marcas de sensibilidade, as confissões decorrem do esforço de sublimar, pela auto-retratação, as vivências dignas de transmitir ao leitor.”

na sua obra, na medida que esta obra utiliza ou transcreve fatos pessoais.”³² Efetivamente me valho de fatos biográficos nas obras propostas. Assim, de um total de nove trabalhos apresentados, quatro de caracteres eminentemente autobiográficos, sob a rubrica EU, e cinco na rubrica OUTROS, dos quais dois, **Arquivo de Fragmentos** e **Passeio à Bienal**, são, de algum modo, biográficos no sentido que transcrevem trajetos pessoais. Mas fiquemos nos quatro primeiros, que possibilitam uma abordagem ampla e que contempla várias das modalidades autobiográficas.

Temos uma confissão no primeiro trabalho - **Over the Rainbow**. Neste ocorre efetivamente o “esforço de sublimar, pela auto-retratação, as vivências dignas de transmitir ao leitor.”³³ Nos **Diários Desenhados** ou **O Presente Contínuo**, conforme diz o próprio nome, “constitui um registro do dia-a-dia de uma vida, quer dos eventos (complementados com os Diários de Bordo), quer das suas marcas de sensibilidade.”³⁴ Nas **Casas ou Fragmentos do Passado** ocorre uma tentativa emocional de relatar minha história, o que caracteriza uma memória desenhada, conforme ainda Moisés, “um à vontade na reestruturação dos acontecimentos e a inclusão de pessoas com as quais o (auto)biógrafo teria entrado em contato”.³⁵ E finalmente, no último dos trabalhos deste grupo pessoal - **Diário de Ragusa ou A Mentira Verdadeira** ocorre uma outra modalidade de biografia ou memória - a fictícia. Aquela construída a partir de dados reais (no caso as lembranças de uma viagem à cidade às margens do Mar Adriático) que efetivamente não fiz, mas que reconstruo com elementos fornecidos pelos folhetos de agências de turismo e de documentos fornecidos por pessoas que estiveram lá. Uma ficção baseada em dados concretos, mas construída a partir de pensamentos, emoções, sentimentos e idéias proporcionadas por elementos exteriores ao artista, ou seja, aqueles não pessoais, advindos de outras pessoas.

Nos outros dois trabalhos onde detecto a presença autobiográfica do artista, esta ocorre por um dado exterior aos elementos constituintes dos trabalhos. Nos dois casos são as trajetórias, os percursos que fazem deles dispositivos autobiográficos. Nos **Arquivos de Fragmentos ou A Vida Jogada Fora** o percurso existe, mas numa área restrita e diluído no passar dos dias. Este trabalho tem uma duração indeterminada, podendo ser detectado, de maneira aproximada o seu início, mas

³² SOURIAU, 1992, p. 254.

³³ MOISÉS, 1978, p.50.

³⁴ idem

³⁵ ibidem

tendo seu termo indefinido. Um recurso que utilizei para determinar uma interrupção no fazer o trabalho foi delimitar o número de fragmentos recolhidos.

O contrário ocorre com **O Passeio à Bienal ou A Vida Jogada Fora II**. Neste o período de ocorrência está determinado, tendo seu dia, hora de início e de término e percursos registrados como parte integrante do trabalho. Nos dois ocorre a presença daquele que foi registrado por Charles Baudelaire em “O Pintor da Vida Moderna” e retomado por Walter Benjamin - o *flâneur*.³⁶

Assim concorrem dados pessoais que são a razão de ser das obras e contribuíram de alguma maneira para inspirá-los e ainda contribuem para a compreensão deles. Mas não são efetivamente necessários para a sua fruição. Não busquei confundir as características da obras com as de minha vida, mas criar analogias a partir das quais pudesse por em evidência algumas das idéias que tive. Corro o perigo de reduzir a arte a alguns dados biográficos, mas atentando para fugir daquela

[...] corruptela do abjeto no abuso de arquivos íntimos [...] [um] frenesi da estética de nichos e caixinhas. [...] a fertilidade do ‘pequeno eu’, cujos adeptos elaboram a partir de sua memória papai-e-mamãe e das doenças correlatas, esquecendo que a produção artística não se confunde com fins terapêuticos

no dizer um tanto preconceituoso e cruel de Lisette Lagnado.³⁷

Chegamos agora na segunda etapa deste discurso - “Fragmento como Continente da Biografia” - as biografias dos outros, ou aquelas definidas por Souriau como as biografias de personagens imaginários. Diz o autor que “os personagens que não existem senão nas obras (principalmente literárias) tem uma biografia, no sentido que suas vidas estão reputadas como tal para se desenvolver de uma certa maneira, contidas em certos eventos, em uma certa ordem.”³⁸ Temos assim uma determinante para estas biografias imaginárias: no caso de ficções tributárias da vontade do autor, elas sofrem a necessidade de determinar o segmento (histórico ou temporal) que será relatado, resultando o restante enquanto mera virtualidade. No caso de ficções

³⁶ A *flanêrie* ou deambulação será desenvolvida adiante nesta dissertação, por ser uma atitude que tem importância fundamental na construção deste trabalho.

³⁷ “Entenda Sua Época - Artes Plásticas”, Caderno Mais!, Folha de São Paulo, 13/04/1997, p. 4.

³⁸ SOURIAU, 1992, p. 255.

determinadas por elementos exteriores ao autor, estas biografias, o segmento é dado de antemão pelos documentos que fundam a ficção.

No primeiro caso - o **Enagrama** - a biografia é determinada pelos documentos adquiridos - sua seleção e seus relatos internos, ocorrendo somente a realidade impressa nos versos dos recortes de jornais que, independente da vontade de M.A.A. contam a “história” do seu tempo. Essa história subterrânea é também fragmentada, como a história da superfície. Neste caso não pude determinar nenhuma das fases da biografia da personagem, somente apresentá-las em atos na obra, assumir a sua coerência interna (ou falta dela).

No **Guarda-roupa** e em **Presença Infinita** retenho tão somente partes mínimas das biografias dos meus heróis. Se é que posso falar de heróis em **Guarda-roupa** - uma quase total ausência de marcas pessoais nos retalhos de tecidos. As fotos de **Presença Infinita** guardam a verdade de suas imagens, conforme determinado no título mesmo do trabalho, mas teríamos que entrar na possível história destas imagens, destes rostos sem história - uma ficção feita de imagem, ao contrário do **Enagrama** - uma ficção feita sem imagem.

O **Arquivo de Fragmentos ou A Vida Jogada Fora I** e o **Passeio à Bienal ou A Vida Jogada Fora II** propõem uma forma de “texto sem biografia [...] personagens sem história, onde não se conhece nem as origens nem o *curriculum vitae*, e que o autor faz somente viver sob os olhos do leitor durante algum tempo”³⁹ Estes fragmentos contêm informações às vezes precisas e, no mais das vezes, vagas e indeterminadas; constituem pequenos fragmentos de histórias, como uma conversa ouvida de passagem e da qual somente retemos algumas frases, alguns silêncios e talvez uma promessa de réplica. Mas a pessoa está lá nesta conversa, inteira na sua parte, como nestes fragmentos - inteiras nas frases e nomes e números e ainda nos breves relatos em forma de bilhetes, cartas, avisos, diários.

No **Passeio à Bienal** a biografia está na ausência de quem deixou o fragmento jogado fora e no registro fotográfico deste fragmento e, deslocado no tempo, mas não no espaço, na gravação do som local no momento imediatamente posterior ao

³⁹ SOURIAU, 1992, p. 255.

registro. Não se pode falar aqui de biografias, mas talvez de rastros ou resquícios. Nesta segunda **A Vida Jogada Fora**, conforme o anteriormente comentado, a biografia está talvez mais contida na autobiografia do passeante, não sei... Tudo talvez seja uma ficção.

Sinônimo de imaginação ou invenção, o termo ficção encerra o próprio núcleo do conceito de literatura, conforme M.Moisés.⁴⁰ Souriau desdobra a expressão para melhor cercar os significados que a palavra toma na estética. Como este vem permeando este discurso de maneira insistente acredito ser necessário acompanhá-lo passo a passo.

Inicialmente temos que a ficção só existe como uma atividade do espírito. Isto quer dizer, resumidamente, que o trabalho de um artista existe enquanto processo de impor seu mundo fictício, ou seja, o artista ao instaurar sua obra/trabalho num processo duplo de imaginação e de instauração - *mise en oeuvre*. Ainda temos a ficção como um modo de existência imaginário, “a existência num universo outro daquele do nosso mundo material, e virtualmente implicado em um ato real de representação mental que tem lugar no nosso universo.”⁴¹ A terceira acepção é a de que a ficção se dá como alteridade de existência, isto é, que o universo ficcional convive espacial e temporalmente com o universo real e isto é a essência mesma da ficção, a possibilidade de estabelecer uma duplicação de existências. E, por fim, que a ficção tem sua própria realidade interna, isto é, trata-se, de fato, de uma forte intensidade de existência. É uma espécie de realismo do imaginário, onde as regras estabelecidas pela ficção ordenam sua própria realidade.

Estaremos tratando de ficções? Se a resposta é positiva, será necessário deter esta digressão e enveredar pelo assunto ele mesmo - complexo, entremeado de conhecimentos de outras áreas, fascinante como o seu próprio nome diz - *fictio* (do latim), ação de modelar, fabricar, inventar, representar em imaginação, uma atividade do espírito, um modo de existência imaginário, um alteridade de existência ou ainda uma própria realidade interna. Mas creio que não é este o momento, ele virá quando tratarmos de biografia. Detenhamo-nos nas identidades. A discussão a propósito da ficção ocorrerá mais detidamente quando analisarmos cada um dos trabalhos onde esta entidade se estabelece de maneira mais efetiva. Por enquanto é suficiente deixar dito que a ficção não ocorre em nome da verdade, mas da sinceridade. Não que a

⁴⁰ MOISÉS, 1987, p. 229

ficção seja uma mentira, “não, se ela não enganar, se ela não mais tentar se fazer prender pela realidade.”⁴²

Estamos então penetrando no universo filosófico da sinceridade. Aqui estamos num mundo onde não é necessário que os fatos apresentados sejam verdadeiros ou reais. Neste termo existe a possibilidade de tornar verdadeiros os fatos apresentados, já que falamos de acreditar no que é mostrado e/ou proposto. A sinceridade é a qualidade de crer no que é dito ou expresso, sem que isto seja necessariamente verdadeiro, “no sentido que é possível se enganar a si mesmo e crer sinceramente em qualquer erro, mas sem enganar os outros, sem mentir.”⁴³ Souriau prolonga o significado ao dizer que a verdadeira sinceridade do artista é aquela que concerne a sua arte, mas não antes sem passar pelo conceito de verdade na ficção, que retomaremos adiante.

⁴¹ SOURIAU, 1992, p. 741.

⁴² Idem, p. 741.

⁴³ Ibidem, p. 1294.

1. Planilha com imagens do conjunto dos trabalhos deste projeto



2. O Presente Contínuo - A Poiética do Artista e a Poética dos Fragmentos

2.1 - Eu e Outros

A primeira parte deste projeto, que intitulo “Eu”, versa basicamente sobre um tipo de produção essencialmente emocional. Digo que é um projeto que dá continuidade ao trabalho anteriormente desenvolvido e apresentado como projeto de graduação, livros e caixas que discorrem sobre o tema do Eu, centrados na história pessoal e que buscavam um caminho eminentemente estilístico. Os quatro trabalhos que enfeixei neste conjunto tem ênfase no artista, de olho frio e coração quente, trabalhando referências pessoais e de outros artistas num processo onde a entidade temporal é desenvolvida num crescendo.

A segunda parte, intitulada “Outros”, trata dos fragmentos produzidos por outros e versam sobre o uso racional destes mesmos fragmentos num conjunto mais formalista que o primeiro, com as emoções que estavam descontroladas na primeira parte agora domadas e orientadas para um trabalho mais objetivo, atento as especificidades de seus discursos enquanto obras. Não mais registro ao vivo, emocionalizado, mas resgate.

“Eu” é uma “estrutura cognitiva que influencia a aquisição e codificação do conhecimento num domínio particular. O “eu” [é] um esquema ou conjunto de esquemas, composto de elementos abstratos assim como de lembranças específicas, operando na filtragem e na organização das informações que o indivíduo recebe acerca de si-próprio.”¹

Tomando como fundamento o fragmento, a memória, a identidade e a biografia passo a analisar parte da produção anterior a este projeto, enfeixada sob o título de “Livros”, executada durante o ano de 1995. (Ilust. 2)

Os trabalhos tinham como princípio básico a construção de uma obra na qual repassaria todo o feito até então - desde os desenhos de observação do primeiro semestre do curso de graduação até o momento do projeto final. Adotei a estratégia de fazer registros dos acontecimentos no momento em que estes ocorriam, isto é, fazer uma espécie de diário desenhado do período em que estava vivendo, paralelo a construção de um “Diário de Bordo”, sendo que este seria também um dos trabalhos do projeto. A idéia não era de todo nova, visto que mantenho registros sistemáticos dos acontecimentos dos meus dias. Mas este teria que ser desenhado, isto é, teria o formato de um caderno de folhas soltas, o que permitiria o manuseio mais fácil. A este trabalho intitulei de *Livro das Folhas Soltas ou Romance de Gaveta*, para que já no título estivesse marcado sua singularidade. A execução ocorreu durante os meses de Janeiro a Julho de 1995, tendo suas últimas folhas sido acrescentadas na véspera da defesa do projeto.

Durante a confecção deste diário senti a necessidade de um trabalho que pudesse dar conta da produção anterior, conforme o meu projeto inicial. Não tendo ainda certeza do que faria, repassei tudo, um olhar atento pelo conjunto de trabalhos dos últimos quatro anos. Algumas constatações foram feitas: o desenho era recorrente (conforme a minha opção de graduação); dentro deste alguns procedimentos era mais comuns, como a idéia de colagem, o citacionismo (múltiplas referências culturais); a autoreferencialidade (trabalhos que sempre comentavam outros) e a memória. A recorrência da memorialística, em detrimento de um projeto isento de emocionalismo, era mais um traço de caráter do que necessariamente um procedimento.

¹ ADES, César & BOTELHO, Andrea. Lembranças ligadas ao “EU”. Psicologia USP, S. Paulo, 4(1/2), p.262, 1993.

Para repassar todo o já feito, sendo impossível utilizar todo o material disponível, resolvi selecionar parte da produção. Escolhi então *O Livro de Orfeu* (Ilust. 2), trabalho que me tomou mais de um ano, no qual não havia conseguido chegar a um bom termo. Este livro tinha como procedimento básico a colagem de imagens selecionadas de livros de cenografia, escultura e arquitetura italianas do período circunscrito aos séculos XV a XIX. Aliadas a estas imagens, uma enorme coleção de papéis das mais variadas origens, além dos recursos tradicionais do desenho (lápiz e tintas diversas). A proposta de fazer deste material disperso a base de um livro se concretizou a partir de algumas audições da ópera “A Lenda de Orfeu” de Claudio Monteverdi (1567-1643).

Selecionei imagens do “Livro de Orfeu” e colei-as sobre pedras (seixos de rio) e após deitei-as numa caixa de pintura. Assim nasceu “O Livro das Pedras ou O Túmulo de Eurídice”². Este livro passou então a ser o primeiro da série do projeto. Ele conteria a memória de parte da produção anterior, exatamente a parte que me afigurava como impossível de ter continuidade devido a seu caráter fechado de narrativa. Ao par da evolução do “Livro das Folhas Soltas ou Romance de Gaveta” executei os diversos elementos que constituem “O Livro das Pedras”.

Necessário esclarecer aqui o título “Livro das Folhas Soltas ou Romance de Gaveta”. O primeiro nome é claro, traduz a necessidade de trabalhar com um suporte que possibilitasse o acréscimo de memórias sem o elemento amarrador (e redutor) que é a encadernação ou espiral. O segundo título remete à teoria da literatura, no qual é estudado o romance de folhetim também com o título de “romance de gaveta” devido a sua publicação em partes (capítulos) soltos, devendo ser encadernados (ou não) após seu final. O título me pareceu apropriado a um trabalho que só teria um fim quando todo um período de trabalho estivesse findando também, além de permitir, a quem o manuseia, montagem de leituras diferentes.

Estes dois trabalhos davam conta de dois momentos da minha atividade artística: o passado e o presente. Faltava-me o futuro. Qual futuro? eu me perguntava. Onde estaria a ponta que permitiria o acesso a novos campos de atuação?

² Eliane Chiron, no encontro que fez com os alunos do seminário “As Diversas Figuras “Khi” na Arte Contemporânea” (de 24/04 a 07/05/1996), observou que o título da obra deveria ser “O Cenotáfio de Eurídice”, pois não havia um corpo lá, só a memória do corpo.

Recolhi imagens recorrentes e colecionei-as em um grande caderno. Fui colando as figuras - restos de trabalhos não terminados, desenhos de observação, xerox não utilizados, além de grande número de imagens selecionadas. Pois estas imagens foram se assentando sobre as folhas em branco do caderno, sem a preocupação de formar qualquer tipo de narrativa, sem qualquer motivação senão a de colecioná-las, tal como eu fazia na minha infância com todas as imagens que eu gostava. Um processo de elucidação de um enigma. Não tinha consciência do que viria a ser. Deixei que o jogo se fizesse, “a obscuridade, o confuso e o incerto”³ de uma obra ainda sem nome e sem identidade. Chiron fala em “tudo que se encontra deslocado, rejeitado, fora de categorias, fora de pontos fixos, dos lugares comuns e dos caminhos sinalizados sob as aparências, sob as superfícies onde desaparecem a claridade da evidência.”⁴

Foram várias páginas de colagens e, tendo sempre em mente que Kandinsky atribuía à cor branca o silêncio absoluto, recobri as imagens com tinta PVA - *raiture* - a marca da anulação dos tipógrafos. Daí foi uma decorrência sobrepor a estas páginas anuladas folhas de papéis com diferentes graus de transparência (vegetal, seda, manteiga e celofane) onde comecei a recuperar o desenho que estava submerso no branco. Estas imagens recolhidas foram ressurgindo então em diversos níveis de profundidade e com diversos níveis de visibilidade, de acordo com o material utilizado para fazê-las vir à tona - lápis Stabilo branco, três tons de cinza, preto, dourado, prateado, cobre; bastão de óleo - preto e branco; nanquim e ecoline (em três cinzas diferentes). Ao final do processo de busca da forma, pois “a idéia vem de imediato, mas não a forma”⁵, conforme Valéry, alcancei um equilíbrio que me satisfazia entre a forma - as características da minha linguagem e o conteúdo - o sentido do discurso, aquilo que “a obra deve conter de sensível, afetivo e abstrato para sugerir a meditação sobre um certo eu.”⁶

Tinha assim o futuro como um desenho que se fazia através de camadas de um passado submerso, um desenho que se fazia no momento em que se virava cada folha do livro, recompondo/decompondo as diversas camadas da minha história.

Pois era o que estava fazendo então: repassando minha história dentro do universo do curso de graduação. Na forma do diário perfazia os percursos já feitos e experimentava

³ CHIRON, 1996, p. 4.

⁴ Idem, p. 2.

⁵ REY, 1994, p. 158.

novidades que me eram sugeridas pelo número crescente de estímulos que recebemos quando estamos abertos para tal. Todas as informações artísticas e extra artísticas que me foram possibilitadas (leituras, audições, filmes, conversas - pedaços do dia à dia recolhidos) plasmei, de acordo com a minha capacidade, no “Livro das Folhas Soltas ou Romance de Gaveta”. Uma espécie de laboratório do estar sendo. No “Livro das Pedras” era o passado que se assentava, petrificado como deve ser a base de qualquer construção, sólido o bastante para permitir o devir. Este estava no “Livro Branco”, o desenho fazendo-se no momento mesmo do contato físico com ele.

Neste conjunto de trabalhos utilizei-me de todas as diversas informações do meu mundo referencial, aquele material disponível nas estantes e gavetas, tudo o que pertencia ao diário, fosse material eleito ou aquele imposto pela vivência num mundo pleno de informações. Mas estas informações eram filtradas pelo meu gosto, afinidades e eleições.

“Assinar X manifesta uma identidade plural, de muitas maneiras. [...] De um lado ‘o ser selvagem’, esse tecido comum do qual nós somos feitos, do outro o pertencente social, cultural, religioso. Cruzamento de natureza e de cultura. Hibridação, enxerto ou mestiçagem. O onomástico...”⁷ Assim aparecem no trabalho referências estreitas a alguns universos - o da música erudita, da ópera em particular; o da literatura memorialística e as biografias; o mundo remoto das imagens italianas dos séculos XVI ao XIX; o da poesia dos poetas de cabeceira; a teoria da literatura e os ensaios sobre literatura; o mundo dos romances caudalosos, lentíssimos em seus cursos e que nos submetem até quase a anulação dos nossos eus; os artistas plásticos, principalmente os silenciosos como Julius Bissier, Giorgio Morandi, Alex Cervený, Leonílson e outros nem tanto como Joseph Beuys e Andy Warhol além, é claro, ao universo dos escritos sobre arte. Um mundo quase que totalmente livresco, redutível a alguns livros que freqüentam minhas estantes, e que me remeteu a necessidade de fazer os meus livros - necessidade que tornou-se imperiosa após ver a exposição *A Century of Artists Books* em Nova Iorque na passagem de 1994 para 1995. Isto ajuntado a frase de Mallarmé, lida de viés num catálogo, de que “o mundo existe para que se façam livros”, para que haja “uma passagem do nascimento autóctone a uma filiação patrilinear.”⁸

Destes livros saiu o projeto atual. Além da minha memória, passo a tratar da memória dos outros. A memória das fotos, dos manuscritos anônimos e das partituras

⁶ VALÉRY, 1991, p. 175.

⁷ CHIRON, 1996, p. 4.

⁸ CHIRON, 1996, p. 4.

antigas que podemos encontrar abandonados e latentes de vida nos sebos e nos briques. Estes rostos silenciosos e estes escritos, além de todos os vestígios deixados por vidas que se calaram no silêncio abandonado aos mercadores de antigualhas - flores secas, retalhos de tecidos, manuscritos, retratos. Não mais somente vasculho o que fiz e o que poderia ter feito. Busco nos outros aquilo que não vivi e não possuí. Busco instaurar uma nova época de vigência para estes rostos sem nomes e histórias e para estas histórias sem rostos - dar-lhes um devir.

Mas o “que significa apor seu nome a uma memória? Evite-se todo complicador: o nome dado não é um pseudônimo, as memórias não são intencionalmente falsas ou não pretendem ser um romance. Ao contrário, o nome do autor é real, que nos conta como pensa ter vivido o que relata.”⁹ Como para Eliane Chiron o texto/obra é instaurado a partir de sua vivência no seu mundo referencial - tudo o que foi lido, os trabalhos aqui apresentados têm sua instauração efetivada numa manobra de operações criativas, fundada no universo da cultura, uma operação onde o “EU” (leitor) observa o “OUTRO” (artista) em ação.

⁹ LIMA, 1991, p. 41.

2.2 - Agindo a partir do não-conhecido (a partir da fascinação)¹⁰

Esta frase é como que uma epígrafe para todo o meu trabalho. A palavra chave da frase parece ser “fascinação”. O que significa fascinar? Fascinar, é dominar por encantamento, subjugar; prender com feitiços; dar quebranto a; ou ainda encantar; deslumbrar; iludir; atrair irresistivelmente. O olhar fascinado é o olhar que não vê. Não vê as coisas como elas se apresentam, mas como que encobertas por uma camada de subterfúgios, de encantamentos. O olhar do artista não é o olhar comum dos que passam e vêem a paisagem, e sim o olhar dominado por uma pulsão de descobrir coisas que não são visíveis aos olhos incautos ou desavisados ou ainda aos desatentos. O que leva um artista a direcionar sua atenção para uma paisagem ou objeto ou pessoa é um olhar encantado por uma necessidade incontrolável. Mas não é enfeitar o mundo, pois o mundo já está por demais enfeitado. É ficar sentado numa cadeira de balanço num terraço “ouvindo a sua própria sinfonia”¹¹. Isto é, olhar para o mundo e deixar o mundo ser na sua plenitude, tirar do mundo o que ele tem de arte, um olhar atento para as belezas comuns.

A tese inaugural de Lacan estabelece a diferença entre **ver** e **olhar**. Ver é orgânico, é uma função incontrolável a não ser que fechemos os olhos e digamos “Não quero ver!” Olhar é uma constituição psíquica que implica a linguagem. O processo de olhar revela a artificialidade da construção do lugar do EU. Mas qual imagem eu constituo para o mundo e para mim? Uma imagem, segundo Lacan se constitui a partir de um outro. O outro cumpre uma função de espelho, inscreve uma duplicação. Eu sou Outro. Eu sou aquele que é visto pelo outro. A imagem que constituo é a minha imagem refletida que assegura o meu lugar. O olhar é assim um depósito de subjetividade.

¹⁰ Frase de Joelle Tuerlinckx no texto de Christof Fink, representante da Bélgica na 23 Bienal de São Paulo, 1996. Não constam no catálogo referências pessoais sobre o artista, somente o texto autógrafo e imagens.

¹¹ Citação de John Cage, retirada do texto de apresentação de Christof Fink, cfe. nota anterior.

Quando se faz um trabalho plástico, três perguntas ficam pairando em torno dele: qual imagem queremos passar? para quem produzimos imagens? por quê produzimos imagens? Estas três questões foram anotadas¹², por serem, no meu entender, a síntese do fazer artístico.

A primeira pergunta é: Qual imagem queremos passar? Nem sempre há necessariamente uma preocupação em passar uma imagem. “O homem não é só o que aparenta ser; nem só o que esconde conscientemente; é tudo o que nele vive à sua revelia e, descoberta maior, é também tudo o que poderia ser ou poderia ter sido. O domínio do possível e não o domínio do existente.”¹³ Assim sendo, existimos antes de significarmos e o mundo parece fadado a ser apreendido pelo sentido da visão. O papel preponderante das imagens corresponde à tentativa de apreender o real por sua aparência e à tendência a imobilizar as coisas para melhor as descrever.

Quando penso qual imagem quero passar me ocorre que os olhares que dirijo à obra se refere, cada um deles, a modalidades diferentes do invisível.

Há o olho do historiador, aquele orientado para a pesquisa; que busca marcas de historicidade que permite tirar conclusões sobre o período que o objeto (ou imagem) foi produzida: ele se volta para o passado. Há o olho do crítico, que é orientado para um modelo daquilo que pode fazer o objeto ou a imagem pertencer a esta ou aquela categoria; é um olhar que se volta para o futuro. E há um terceiro olhar, o do colecionador, que pode ser orientado para as marcas de historicidade do objeto (ou da imagem) ou para sua busca de modelo, mas é sempre subordinado a busca do prazer, ele transforma o privado em público.¹⁴

Assim a obra tem necessariamente estes três olhares, essas três indicações que devem ser levadas em consideração. Portanto a imagem que quero passar diz respeito a estes três olhares.

Quando penso na segunda pergunta, ou seja, para quem produzimos imagens, me ocorre que estas são uma espécie de psiquê internalizada, ou seja, valho-me do veículo para examinar o meu próprio mundo interior. Há uma espécie de auto-exposição. Para o grupo restrito que produziu imagens

¹² No Seminário Tópico Especial I: Olhar e a Imagem na Construção do Sujeito: Aportes Psicanalíticos, ministrado no 2º Semestre de 1996, no Mestrado em Artes Visuais, pelo Prof. Dr. Edson de Sousa.

¹³ PERRONE-MOISÉS, Leyla, 1966, p. 18.

¹⁴ “De la collection en général, et de l’oeil du collectionneur en particulier. Entretien avec Krzysztof Pomian par Philippe Piguet”, L’Oeil n° 468, Paris, 1995, p. 50-51. (Tradução minha)

[...] a evolução no sentido da liberdade, da autonomia, da autenticidade, da expressividade, da flexibilidade ou da realização é considerada como uma libertação permitida pela auto-exposição em uma situação de grupo - um ambiente que encoraja a expressão 'direta' da resposta (quer seja hostil, compreensiva ou de outro gênero).¹⁵

O conceito de transparência que naturalmente decorre desta exposição em grupo não deve ser associado à idéia de profundidade. Há um tanto de franqueza na exposição e esta implica em uma dose de reticência. Dar a possibilidade de significado sem interpretação declarada.

A auto-exposição exigida para o desempenho do artista implica na questão do lugar do eu. Segundo Lacan o "eu" só é possível a partir da imagem do "outro", a metáfora do espelho. Isso remete ao verso de Fernando Pessoa que diz: "O que em mim sente 'stá pensando."¹⁶ ou a Valéry, que fala através da Jovem Parca: "Onde penso não sou."¹⁷ A reflexão sobre o lugar do eu remete as buscas efetuadas através da literatura. Penso no lugar do eu proustiano onde há sempre alguém que espelha o eu. O lugar do eu que é assinalado a partir dos outros. Em Proust é a falta deste alguém que vai determinar o eu de Marcel (não é por acaso que o romance começa com a imagem da falta da mãe).

A interrogação "para quem produzimos imagens" passa pela questão da identidade também. Os artistas até aqui enumerados indicam algumas das possibilidades que me afiguram-se próximas para pensar no eu que auto-exponho.

A construção da imagem está diretamente ligada à constituição do sujeito que exponho. O sujeito é o lugar identitário que produz mensagens como resposta a um estímulo comunicacional. Segundo Lacan o emissor recebe do receptor a própria imagem invertida. Assim, produzimos imagens por uma pulsão narcísica, uma necessidade de se expor, mesmo que o Eu exposto não seja o eu verdadeiro.

Nós nos constituímos de fragmentos, de traços de imagens. Capturamos pelas imagens o lugar de ser UM, um certo ordenamento de uma fragmentação inevitável. Restos que configuram um Eu que é capturado por uma imagem. Pele virtual que engloba os fragmentos de história. O sujeito é cindido, não é o sujeito uno da filosofia.

¹⁵ KOCH, 1978, p. 25.

¹⁶ PESSOA, 1996, p. 28. Na edição consultada o verso aparece assim mesmo, sem o "e".

¹⁷ VALÉRY, 1991, p.218.

2.3 - A Leitura como Estímulo

“Talvez não haja na nossa infância dias que tenhamos vivido tão plenamente como aqueles que pensamos ter deixado passar sem vivê-los, aqueles que passamos na companhia de um livro preferido.”

Marcel Proust

Desta frase inicial de “Sobre a Leitura” podemos bifurcar nosso texto em dois caminhos: 1. Tudo o que permite fazer crescer - as múltiplas referências literárias no texto e, 2. X como assinatura (do artista).

Segundo Eliane Chiron¹⁸ a poiética é a “ciência e a filosofia das condutas criativas”. René Passeron (valendo-se de Jean Pommier) define Poiética como “tudo que tem relação com a criação... de obras das quais a linguagem é ao mesmo tempo a substância e o meio”, e complementa dizendo que isto compreende “de um lado, o estudo da invenção e da composição, o papel do acaso, aquele da reflexão, aquele da imitação; aquele da cultura e do meio; de outro lado, o exame e a análise das técnicas, procedimentos, instrumentos, materiais, meios e apoios de ação.”¹⁹ Avançando na definição de poiética, Chiron nos alerta que “é a maneira pela qual ela se faz (a obra), a realização conceitual do seu devir, enraizado no sensível”. Anotemos a última definição pois voltaremos a ela.

Eliane Chiron diz que “poiética é interessar-se na obra em processo”.²⁰ Este interessar-se na obra em processo é explicitado em seu texto instauração como “manobra de operações criativas, formação e não formas acabadas, gênese, ou até palingênese”²¹ - nascimento e/ou renascimento. Todo o texto em questão aprofunda a definição de poiética, desdobrando o termo em derivações como poiética da recepção ou “labuta das palavras” conforme Bataille, citado no texto. Pierre Daix nos diz que

¹⁸ CHIRON, 1996, p. 15.

¹⁹ PASSERON, 1996, (tradução para uso dos alunos do Mestrado, sem paginação).

²⁰ Tópico Especial I: As diversas figuras “Khi” na Arte Contemporânea, seminário ministrado pela Profa. Dra. Eliane Chiron, no 1º semestre de 1996, Mestrado em Arte Visuais. (aula de 24.04.96.)

²¹ CHIRON, 1996, p. 2.

“pouco importa o que o escritor tenha na cabeça; no início de toda obra há uma palavra escrita numa folha em branco.”²²

O cruzamento entre o artista e o leitor se dá ao longo do texto através da explicitação de suas leituras (e aí retornamos a frase de Proust do início deste texto) disseminadas ao longo de toda a elaboração do discurso literário e plástico.

Assim sendo, o artista seria um montador dos múltiplos estímulos que lhe são proporcionados por toda sua vida, uma espécie de editor de imagens fornecidas pela sua vivência como pessoa e como receptor no mundo pleno de estímulos. Poderíamos explicar este artista /editor através de Daix que diz que

[...] cada palavra compromete toda a obra. A medida que progride, a obra vai reagir sobre a linguagem que fundamenta: o escritor compreenderá melhor a sua linguagem em função dessa organização cujas palavras já eram portadoras, mas que ainda não tinham tomado forma. [...] A obra é essa tensão da linguagem tornada um conjunto, um todo qualitativamente diferente dos componentes.²³

O artista é como o escritor, parte de um estímulo (a palavra, o verbo que funda tudo) para a consecução de sua obra num buscar ordenar as palavras segundo um roteiro próprio que lhe é determinado pela necessidade dúplice dele e da sua palavra. Jean Michel Rey esclarece que

[...] Valéry é um dos que buscaram refletir continuamente sobre uma articulação possível entre esses dois termos - uma articulação aceitável para a arte. Ele é um dos raros pensadores a ter compreendido uma coisa de primeira importância: a arte não pode, não deve sujeitar-se a princípios filosóficos prévios.²⁴

Deste modo Rey nos esclarece sobre o que Valéry buscava fundar com seu estudo sobre Leonardo da Vinci: a articulação entre arte e pensamento. Rey avança na explicitação que nos interessa:

[...] a inteligência de Leonardo - sua maneira de ter ‘a pintura como filosofia’ - está aí: em sua capacidade de não separar o sensível do inteligível, o olho do espírito, em sua capacidade de perceber de um mesmo ponto de vista realidades diferentes, na aptidão em restituir pelo desenho as forças que estão no princípio das formas visíveis. É por um mesmo gesto que as forças se aproximam das formas. Uma fidelidade ao visível conduz à abstração.²⁵

²² DAIX, 1971, p. 49.

²³ DAIX, 1971, p. 50.

²⁴ REY, 1994, p. 149.

²⁵ REY, 1994, p. 155.

Estamos tratando aqui do jogo entre arte e ciência, ou da arte e da ciência. Necessário esclarecer a noção de jogo: sistema de aprendizagem, como na infância, um simular que será experimentado na idade adulta:

A busca de conhecimento, em seu aspecto tanto artístico como científico, pode ser entendido como um jogo perceptual com aspectos parecidos a da predação, a esse estado de alerta que implica a espreita do objeto desejado: perceber é a estilização imaginária da caça. Conceber é uma estilização simbólica da caça. A percepção implica uma investigação da melhor maneira de agarrar um objeto. A palavra investigação vem de *vestigio* que quer dizer seguir os rastros da presa. Conceito vem de *cum capire* que significa agarrar com força.²⁶

Este processo tem suas etapas, do descobrimento/iluminação através de uma palavra/texto, o rastrear de suas características (o estudo da Etimologia é o recurso usual) e o ataque certo ao encontrá-lo (o conceito). O campo de atuação é o mesmo de Valéry ao analisar Da Vinci - a literatura (toda a produção cultural). Como o centauro Kheiron (conforme Chiron), que através de suas mãos (não operosas) “opera transfigurações de corpos existentes, metamorfoses que desdobram seus movimentos folhados e transmutações que as liberam de seu peso”, seu fazer “é uma maneira de estar no mundo para deixar o mundo vir a si”.²⁷

Opero, então, duas ações simultâneas: através de múltiplas leituras (poesia, romanística, filosofia, mitologia, ensaística) elaboro os meus textos sob o signo da apropriação assinando-os como meus ao apor minha assinatura em obras de outros, elaborando uma obra/texto que “não avança jamais uma opinião sem apoiá-la imediatamente em várias citações, mas sente-se que os textos citados não são [...] senão exemplos, alusões inconscientes e antecipadas nas quais [... gosto] de reencontrar traços de seu próprio pensamento, mas que não [...] inspiraram em nada.”²⁸ Assim como Eliane Chiron ofereço “a imagem de um espírito cuja vitalidade apoia-se levemente sobre uma grande quantidade de leitura, sendo novo cada conhecimento reduzido imediatamente à parte da realidade, à porção viva que ela contém.”²⁹

²⁶ IREGUI, 1995, sem numeração.

²⁷ CHIRON, 1996, p. 6.

²⁸ PROUST, 1989, p. 40.

2.4 - Não há detalhes na execução

Pensando na construção da obra propriamente dita, principalmente enquanto produto de um pensamento, com seus cruzamentos de informações, sejam de origem erudita, popular, místicas, históricas, casuais, todo o tempo despendido na execução detalhada e minuciosa, veio-me então a frase de Eupalinos com a qual Fedro investe contra Sócrates no diálogo valeriano: “Não há detalhes na execução.”³⁰

Joaquim Guedes, na introdução ao citado texto, diz que “tudo é detalhe”

[...] pois que [...] sendo natureza e pensamentos inseparáveis, incorpora toda a inteligibilidade e toda a poética do objeto que constrói. Espaço e tempo da concepção e da realização do todo, é a gestação, o núcleo. Tudo o que antecede são dados, conhecimentos, premissas e preliminares da erótica edificatória [...].³¹

Quero reter, de toda a riqueza deste pequeno comentário, o termo *erótica edificatória*. O adjetivo erótico é relativo ao amor; sensual, lúbrico, lascivo. Daí o substantivo masculino erotismo que é paixão amorosa; amor lúbrico; lubricidade. Já deixamos, pelo menos em parte, o lado mais material do erotismo e entramos, ainda que sutilmente, no domínio do sensível com a inclusão do termo paixão amorosa. De amor passamos para paixão amorosa, entramos então no domínio do mental e chegamos a mania, delírio. Tomando o termo literalmente, em latim, delírio é sair do sulco, sair do rego; logo, num sentido figurado, é sair da linha reta, perder a razão, delirar³². Isto remete ao conceito de *Delectatio*. “A morosa delectatio”³³ que literalmente significa deleitação, prazer, divertimento. O termo, segundo consta em

²⁹ Idem, p. 40.

³⁰ VALÉRY, 1996, p.33

³¹ GUEDES, Joaquim. Geometria Habitada in Valéry, Paul. Eupalinos. S.Paulo: 1996, p.9

³² FARIA, 1975, p. 291.

³³ BATAILLE, 1987, p. 219.

Bataille, foi tomado pela Teologia para significar “um pensamento em que o espírito se demora, quando devia, na verdade, afastá-lo.”³⁴

Segundo Michel Leiris em *Miroir de la Tauromachie*³⁵, o erotismo “é uma experiência ligada à vida, não como objeto de uma ciência, mas de paixão, mais profundamente, de uma contemplação poética.” Bataille, no mesmo texto, coloca ainda que “[...] parto essencialmente do princípio que o erotismo leva à solidão. O erotismo é pelo menos um tema de difícil abordagem. Por razões que não são apenas convencionais, ele é definido pelo secreto. Ele não pode ser público. Posso citar exemplos contrários, mas, de qualquer maneira, a experiência erótica se situa fora da vida ordinária.”³⁶ Este caráter incomum e também secreto atribuído ao exercício do erotismo aproxima-o do caráter individualista das paixões. É ainda Bataille quem nos auxilia ao dizer que

O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Nisso nos enganamos porque ele procura constantemente *fora* um objeto de desejo. Mas este objeto responde à *interioridade* do desejo. A escolha de um objeto depende sempre dos gostos pessoais do indivíduo: [...] o que entra em jogo é freqüentemente um aspecto indizível, não uma qualidade objetiva [...].³⁷

Se repassarmos o que até agora foi visto temos que erotismo é paixão amorosa, mas o que é paixão? Paixão, segundo a perquirição etimológica eruditíssima de Paulo Leminski “é uma coisa ativa, é uma coisa que move.”³⁸ Esta coisa ativa que nos move em direção a um objetivo é adjetivada por amor. Entremos ainda mais fundo no universo infindável das palavras...

O que é amor? É necessário que voltemos então a Platão que trata do amor em três dos seus diálogos. Em *O Banquete*, o tema do amor existe na intermediação dos discursos, “no campo plural da fala, da interlocução sustentada pela memória, mas marcada inevitavelmente pela incerteza e pelas omissões do esquecimento. [...] Do amor, afinal, o que podemos ter não são as muitas faces, as muitas falas?”³⁹ Também no *Lísis*, onde se fala do amor “que se recebe em decorrência de uma habilidade, de uma maestria - a mesma maestria que permite o exercício pleno da liberdade.”⁴⁰ E finalmente no *Fedro* do amor vinculado a linguagem. Neste diálogo

³⁴ Idem, p. 219.

³⁵ Citado em Bataille, p. 9.

³⁶ Ibidem, p. 234.

³⁷ Idem, ibidem, p.27.

³⁸ S.Paulo: 1987, p.286.

³⁹ PESSANHA, 1987, p. 90.

⁴⁰ Idem, p. 87.

Platão, num primeiro discurso de Sócrates, “mostra que o amor é um desejo, o desejo do belo; mas é necessário distinguir entre o desejo do prazer, instintivo e estranho à razão, e o desejo do melhor, resultado da reflexão. Mostra ainda que o amoroso apaixonado, governado pela paixão, é escravo do prazer: um doente [...]”.⁴¹ No segundo discurso Sócrates faz o elogio do amor-delírio, àquele “que não é paixão que prende ao imediato e ao corpóreo; ao contrário, põe o homem *fora* de *si*, mas liberando-o em direção à Beleza que o espera sempre mais além, no mais alto de si mesmo.”⁴²

O amor em Platão oscila continuamente entre o controlado e o descontrolado, entre aquele que pede o auxílio da razão para ser em plenitude e o outro que exige uma total desrazão dos sentidos. Aqui é necessário que esclareça que falo do amor que “[...] pega na mão, meu Deus, manda bilhete, guarda a flor dentro do livro, essa coisa, esse ritual todo...”⁴³, aqueles atos de amor que incluem o colecionar, o guardar, preservar, reter para um não se sabe quando... Pois essa oscilação se dá entre um desejo de ordem e um desejo de desordem totais. Um desejo apolíneo de ordenar e outro dionisíaco de expor e tornar público.

Camile Paglia escreve que:

[...] o apolíneo e o dionisíaco, dois grandes princípios ocidentais, governam a persona sexual na vida e na arte. [...] Apolo faz as linhas de fronteira que são civilização mas conduzem a convenção, contenção, opressão. Dionísio é energia desenfreada, louca, rude, destrutiva, estróina. Apolo é lei, a história, a tradição, a dignidade e a segurança do costume e da forma. Dionísio é o novo, emocionante mas rude, varrendo tudo para começar de novo. [...] Assim, a cultura ocidental oscila de um ponto a outro em seu ciclo complexo, despejando seus pródigos tributos de arte, palavra e ato.[...] Os artistas gregos, diz Plutarco, atribuem a Apolo “uniformidade, ordenação e inalterada seriedade”, mas a Dionísio “variedade”, “caráter brincalhão, irresponsável, e frenesi”. Dionísio é um mascarador e improvisador; é energia daimônica e identidade plural.⁴⁴

Há então uma cisão que buscamos transformar em união. O amor seria portanto apolíneo no que ele tem de ordenador, de buscar a preservação e a manutenção das memórias e, por sua vez, teríamos o dionisíaco nas paixões, estas sim, descontroladas, desenfreadas, tendendo sempre para o excesso, para o alterado.

⁴¹ Ibidem, p. 100.

⁴² Idem, ibidem, pp. 101-102.

⁴³ LEMINSKI, 1987, p. 292.

⁴⁴ PAGLIA, 1992, p. 99.

Assim como nos ritos dionisiacos os celebrantes entravam em êxtase e incorporavam pela destruição e pela devoração tudo o que estivesse pela frente, a paixão, no seu furor erótico, tende ao canibalismo. Teríamos então uma espécie de devoração ritualística de informações, pois é preciso lembrar que falamos de uma erótica edificatória da obra, uma espécie de antropofagia de conteúdos e obras. É ainda Paglia quem diz que “[...] canibalismo era personificação, um teatro primitivo. Você é o que você come.”⁴⁵ Chegamos então a necessidade de assimilar, comer, devorar: informações, modelos, exemplos, seja em forma de livros, palestras, conversas, televisão, teatro, cinema e exposições; uma fome sem fim, uma necessidade incontável de saber e conhecer que não exclui o fazer, ao contrário, estimula-o cada vez mais, uma espécie de transe erótico febril onde a exarcebação dos sentidos: visão, audição, olfato, paladar e tato, todos viesados para o desejo, para a satisfação de um desejo que, como uma maldição mitológica, aumenta em vez de saciar-se.

A erótica edificatória seria, portanto, uma espécie de paixão deletéria desenfreada e sob controle, por mais paradoxal que isso possa parecer. Uma espécie de exercício de ascese espiritual onde o prazer físico, um sensualismo da mente, se tornaria o caminho obrigatório para a produção de obras, caminho este que passa obrigatoriamente pela fruição até que, por força de tanto consumir fossemos consumidos pela exaustão que finalmente nos deixaria lassos mas alertas e possibilitariam incorporar ao nosso produto tudo o que foi anteriormente assimilado, “não se inquietando com ‘todas’ as qualidades da substância que modificam, mas somente com algumas. O que basta ao nosso objetivo, eis o que importa.”⁴⁶

Diz ainda Eupalinos a Fedro que

[...] quanto mais medito em minha arte, mais a exerço; quanto mais penso e faço, mais sofro e me regozijo [...] e mais sinto eu mesmo, com volúpia e clareza sempre mais precisas. Perco-me em minhas longas esperas, reencontro-me nas surpresas que me causo; e, por meio desses degraus sucessivos de meu silêncio, avanço em minha própria edificação: aproximo-me de tão exata correspondência entre meus desejos e minhas forças que tenho a impressão de haver feito da existência que me foi dada uma espécie de obra humana.

De tanto construir, disse-me sorrindo, creio ter construído a mim mesmo.⁴⁷

⁴⁵ Idem, p. 98.

⁴⁶ VALÉRY, Eupalinos. S.Paulo, 1996, p. 123.

⁴⁷ Idem, p. 51.

Esse construir-se enquanto se constrói a obra é uma espécie de vertigem mesma da vida de construtor, um exercício de busca incessante de respostas que retorna sempre a própria questão, conforme ainda Valéry: “Pois a resposta que forjamos para nós mesmos seguramente não deixa nunca de ser a própria questão; e toda questão do espírito ao próprio espírito não é, e não pode ser, senão ingenuidade.” Mas há um consolo para tanto esforço febril, pois “nos atos, e na combinação de atos, é que devemos encontrar o sentimento mais imediato da presença do divino”.⁴⁸ Pois não é isso a que aspiramos? A divindade? Recorramos a quem falou melhor sobre o assunto, pois

[...] somente com atos poderás integrar-te no grande desígnio e propor a ti mesmo a imitação do que fez todas as coisas. Essa é a maneira mais natural de te introduzires no lugar do próprio Deus.

Ora, de todos os atos, o mais completo é o de construir. Uma obra exige amor, meditação, obediência ao teu mais belo pensamento, invenção de leis pela tua alma, e muitas outras coisas que ela extrai maravilhosamente de ti e que não suspeitavas possuir. Emanam do mais íntimo de tua vida, sem contigo se confundir. Se dotada de pensamento, pressentiria tua existência, a qual jamais conseguiria provar ou conceber claramente, Serias para ela um Deus...⁴⁹

Como isso é feito, como exercitar essa erótica edificatória para que ela propicie a construção? É ainda Valéry, pela boca de Sócrates, quem nos dá o método: desdobrar todas as questões, desenvolver um “método sem lacuna”⁵⁰, onde todas as questões do onde, do por quê, do para quem e do para quê sejam respondidas no intuito de construir aquela obra que, mesmo que, se falha, possa ser considerada como “um degrau de aproximação ao mais belo.”⁵¹

⁴⁸ Idem, p. 167.

⁴⁹ Ibidem, p. 169.

⁵⁰ Idem, ibidem, p. 175.

⁵¹ Idem, p. 175.

2.5 - O Presente Contínuo

Por presente contínuo entendo uma situação de existência onde os objetos, e as idéias e emoções que ele contém sejam independente do seu tempo de existência. Assim os fragmentos, as fotografias, os desenhos antigos, os retalhos de tecidos e tudo o mais que utilizei na confecção destes trabalhos alcançam um estatuto de permanência, libertos da classificação, ligada a questões de ordem cronológica, que os rotula de velhos ou antigos. O presente contínuo que proponho que exista é uma espécie de tempo eternamente em suspensão, um estágio de existência que corresponda àquele relatado por Eliot: “O tempo presente e o tempo passado/ Estão ambos talvez presentes no tempo futuro/ E o tempo futuro contido no tempo passado.”⁵² Uma impossibilidade de localização temporal, mas uma possibilidade de existência independente das cronologias. Como as memórias talvez...

Quando proponho que estes trabalhos sejam depositários de um estado de tempo contínuo, nos diversos elementos que os compõe, estou querendo com isso dar um estatuto de permanência que, de outro modo, eles não teriam. Por isso jogar com os tempos: os reais, passados e portanto passíveis de serem recuperados através de um esforço de rememoração; os virtuais, futuros e portanto passíveis de serem criados através de um esforço de antecipação e os imaginários, presentes no momento que estão ocorrendo e portanto passíveis de terem um tratamento análogo aos dois anteriores - os esforços de antecipação e rememoração, ao mesmo tempo possível enquanto virtualidade real, de ser materializado como viagens e vidas imaginárias, ou qualquer outro meio.

⁵² ELIOT, 1981, p. 199.

A questão dos tempos possíveis e passíveis de registro não é o assunto deste discurso, logo não me estenderei nele. Mas, antes de cortar a possibilidade de desenvolver e dar um laço finalizador nesta história, é preciso esclarecer que não é o tempo enquanto entidade que me interessa, mas o que o tempo pode fazer com os objetos e com as memórias das pessoas e como esse mesmo tempo pode ficar retido em um fragmento e vir à tona em toda a sua potencialidade ao ser processado ou apresentado enquanto obra. Aqui, a poética dos fragmentos se torna a poiética. É exatamente este o instante em que as coisas se tornam mais do que simples discurso e assumem efetivamente a corporeidade e espiritualidade dos viventes. Um discurso se torna carne e espírito. Já me debrucei sobre a carne destes corpos no capítulo anterior e quero aqui fazer uma radiografia do espírito.

É uma imagem paradoxal esta - radiografia do espírito. Como radiografar, isto é, mostrar o interior de uma coisa que não é por essência? Como radiografar o invisível? Acredito que seja possível a partir do momento que o invisível se corporifica enquanto obra, no átimo onde a idéia se une a visão de um detalhe material qualquer e algo surge daí. É neste exato instante, em tudo semelhante ao da concepção dos seres vivos - duas células somadas e infinitamente multiplicadas - que o espiritual se torna material ou real. A obra é uma soma de células de visão e emoção, de razão e sentimento, de material e imaterial, de passível e do impossível. Quando localizava algum fragmento na rua e o lia, este imediatamente tornava-se algo vivo para mim. Toda uma existência estava ali em essência e em potência, aflorando perante os meus olhos através de alguns poucos indícios que se tornavam vestígios para logo serem fragmentos arqueológicos.

A imagem do arqueólogo recolhendo toneladas de areia para encontrar alguns poucos cacos de cerâmica ou ossos pode parecer redutora para alguns, mas é, de um certo modo, o que nós fazemos - os artistas - escolhemos um sítio potencialmente rico, nos equipamos com tudo o que é necessário a uma primeira excursão, delimitamos uma área, a princípio bastante restrita e passamos a recolher tudo o que ela contém na sua primeira camada, peneirando cuidadosamente a terra e recolhendo tudo aquilo que pode ter sido manuseado por um ser vivo. Após esta camada inicial vamos penetrando lentamente na terra, registrando as profundidades e anotando os locais exatos onde foram encontrados vestígios maiores. Sistemática e lentamente vamos cavando um abismo em torno de nós mesmos até que percebemos que devemos parar, pois é impossível registrar tudo neste sítio tão rico - se ele é rico. Ou que é impossível registrar este tão pouco ou quase nada de vestígios se o sítio é

pobre. Mas o escavar, o pesquisar, o registrar é trabalho efetivo e portanto é obra. Sim, é esta a obra - o registro do sucesso ou do fracasso da empresa. Somos criaturas privilegiadas, pois nos foi dado fornecer o pão que alimentará as fantasias e sonhos da humanidade e que nutrirá sua capacidade de permanecer viva enquanto espírito.

2.6 - Sobre Instalações, Livros e Caixas

“Explicar a produção de um artista situando-o no quadro de sua época ou mesmo colocando-o frente a seu ponto de vista privado (sua relação à arte e à sua época) é ficar, aqui e lá, no interior de um grande complexo histórico geral das realidades onde um fenômeno esta sempre referindo-se ao outro.”

Christian Schlatter

Dois esquemas conceituais inspiram esta pesquisa em poéticas visuais: o dos livros de artista e das caixas como suportes de fragmentos da memória e o da poética, entendida aqui a partir da proposta de Paul Valéry de chegar ao trabalho pelo trabalho.

A organização dos meus dispositivos memoriais iniciou por um contínuo e persistente colecionar informações dispersas: pequenos escritos, fotografias, retalhos e toda uma série de pequenos fragmentos onde, no meu entender, estavam contidos pequenos momentos de memória. Este ajuntar é assemelhado ao hábito de tomar notas. De maneira humorística, mas tremendamente precisa, o escritor Ivan Lessa descreveu este hábito:

Escrever todo mundo escreve. Difícil é tomar notas. Para isso tem que ter talento. Eu vou tomar notas. [...] Com o correr dos anos anotei adoidado. Tenho, aqui em casa, uns três armários repletos de anotações. Se alguém for pós-estruturar ou des-construir minha obra ver-se-á em papos de Osvaldo Aranha, conforme se dizia na ONU. A página em branco jamais me tentou, mas ai! um macinho vazio de Malboro, um canto do Times, um punho de camisa Viyella, um guardanapo da Bombay Brasserie! [...] Aí está, pois: eu tomo notas.⁵³

Não chegamos a este extremo, mas a idéia é esta mesma - juntar informações - pois o mundo esta tão intensamente fragmentado que procurar ordenar num todo coerente e uno um conjunto de informações seria cair no vazio de uma proposta incoerente com nossa época de redes, onde todas as informações estão interligadas, mas sem terem um centro de origem ou difusor.

⁵³ In “A Difícil Arte de Não Escrever”, 1986, p.19-20.

A apresentação deste conjunto de obras se vale de um sistema por instalação, isto é, os livros e as caixas, suportes de resistência dos fragmentos da memória, estão apresentados em um percurso pela sala para possibilitar uma leitura coerente do conjunto. A planta baixa da sala (Ilust. 3) é a representação do espaço onde a idéia se concretiza, materializada em lugares - os objetos, buscando uma leitura conjunta e pertinente. São três conceitos aqui apresentados: espaço, lugar e leitura. Procurando um denominador comum que os englobe, e é a idéia de Instalação, que contém em um espaço físico lugares marcados que indicam um percurso e uma leitura.

A Instalação

Na Instalação a criação de significados pela colocação de objetos em espaços arquitetônicos é um caminho entre os diversos meios artísticos e indica uma estratégia interpretativa, seja dos curadores e diretores de museus, dos artistas e também dos filósofos interessados na questão das coisas. O arranjo de objetos tem diversas origens, seja como estratégia para cativar e divertir espectadores, para passar mensagens com uma proposta didática com intenções de mercado, coerção, sugestão, propaganda, seja em museus de diversas orientações, seja em instalações artísticas que descendem dos dadaístas: agressivos, irreverentes, politicamente incorretos, violentos, absurdos e impossíveis; dos surrealistas, que faziam irracionais aglomerações de objetos e, finalmente, dos conceituais, que utilizavam o mundo das palavras em muros de palavras.

Originadas nos gabinetes de curiosidades, desdobrada nos museus, propondo uma mudança do olhar do público, as instalações inserem o visitante no espaço, descrendo o museu e criando um ambiente. Este procedimento tem uma longa história na civilização, que passa pelas tumbas (pirâmides, subterrâneos, sarcófagos e capelas), pelos altares cristãos (retábulos, relicários, ícones) e pagãos, pelos dioramas, panoramas, *trompe l'oeil*, teatros microscópicos, maquetas, *peep-shows*, tendo como características principais a transição entre a pintura ilusória e espaços esculpidos, a vitrine - a caixa de vidro, a escuridão, a realidade da visão e a natureza como teatro.

Nos espaços seculares a organização de microcosmos domésticos - uma mesa posta, o armário do banheiro, a ordem dos móveis no quarto, os livros na estante são

instalações determinadas pelas necessidades diárias. Se isolarmos e levarmos a um espaço público de exibição: galeria ou museu, tornam-se metáforas da vida diária e propõem uma idéia de intimidade.⁵⁴

De algum modo é isto que estou propondo, uma idéia de intimidade, ao dispor meus objetos em um espaço público. Determinando uma localização e propondo um trajeto estou refazendo o meu próprio percurso ao construir estes trabalhos, acreditando que, não sendo pinturas, esculturas ou quaisquer outros meios, estes objetos carregam em si uma mensagem que, para ser convenientemente percebida, necessita de um ambiente contido e calmo para ter uma leitura adequada.

Os Livros

O livro, mais que um objeto que me fascina, é um fetiche. Num livro me importa tudo: conteúdo e forma, se é novo ou velho, edição *princeps*, reedição, edição de luxo ou de bolso. Se é marcado por outros donos não é mais do autor e sim do proprietário que anotou, dobrou, riscou, deixou coisas dentro: bilhetes, contas, recibos, marcas de dedos engordurados.

O livro é para ser lido. Entenda-se ler no sentido amplo, geral e irrestrito. Lê-se pedras, partituras, mãos, bulas, fundos de xícaras de chá, cartas de tarô, obras de arte, rostos etc. Os livros devem ser lidos em todas as suas possibilidades. Gaston Bachelard⁵⁵ observa que "é necessário [...] depositar o livro, sob o signo do cofre, no dossiê da psicologia da alma fechada" e ainda que "os escritores nos dão seus cofres para ler"⁵⁶. "É evidente que os livros são uma necessidade primordial da vida em qualquer comunidade civilizada" escreve Douglas C. McMurtrie na introdução ao seu livro sobre a arte de fazer livros⁵⁷ - história antiga: as pinturas das cavernas não são os nossos mais antigos livros?

Os livros-de-artista "devem conter mecanismos que incitem a uma espécie de descompasso, que induzam a um tipo especial de conhecimento"⁵⁸. Ainda a mesma artista escreve que o livro de artista não apenas se abre, ele sobrepõe-se em dados

⁵⁴ Toda este longo trecho sobre o que é e ao que se propõe uma instalação é um resumo abreviadíssimo de *Installation: objects in their settings, from ancient tombs to contemporary art*, de Jim Elkins.

⁵⁵ A Poética do Espaço, 1993, p. 95.

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ "O Livro - Impressão e Fabrico", Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

conflitantes. Objeto para ser tocado-lido-visto, a leitura em três dimensões, podendo-se ampliar se anexarmos odores e sons. Resumo do mundo.

Desde que optei por fazer livros procurei me informar sobre o assunto. Na realidade não creio ser possível qualquer tipo de articulação entre discurso e trabalho se não considerar o trabalho como fundamento e razão de ser do discurso, e o contrário também. Neste particular penso como Valéry: "se me interrogarem, se se inquietarem sobre o que eu 'quis dizer' em tal poema, respondo que não *quis dizer*, e sim *quis fazer*, e que foi a intenção de *fazer* que *quis* o que eu *disse*..."⁵⁹

Organizo no todo objeto/livro o discurso e esta é a proposição básica a ser desenvolvida e demonstrada. Tenho como assunto ou seqüência de acontecimentos os vestígios deixados pelos outros em forma de restos grafados. Quero com este discurso (o dos suportes de memórias) fazer entender as razões pelas quais esquecemos. O Livro é um guardião silencioso das memórias.

Mas o que é um livro de artista? Na recente história deste tipo de suporte artístico esta definição, mais do que difícil, é complexa. Sua origem pode ser detectada, segundo Riva Castleman⁶⁰, no livro publicado em 1894, por Henri de Toulouse-Lautrec e Gustave Geffroy, intitulado "Yvette Guilbert". O que o diferenciava de outros livros ilustrados era que neste havia uma interação entre texto e imagem. Não era a imagem subsidiária do texto nem o contrário. O projeto de criação desta obra incomum terá desdobramentos impensáveis. A partir de então teremos a publicação de obras onde o trabalho do artista não mais será dependente de um texto. A publicação de obras como a dos artistas das vanguardas russas, a obra de Marcel Duchamp, intitulada *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, ou A Caixa Verde, em 1934 e ainda as publicações de Tériade Editeur, entre as quais incluem-se obras de Fernand Léger (*Le Cirque*, 1950), Pablo Picasso (*Le Chant des Morts*, 1948) e aquela que é a obra-prima entre os livros de artista até então - *Jazz*, de Henri Matisse, publicada em 1947. Desta obra diz Castleman que "com suas brilhantes cores e arrojadas formas expandidas sobre pares de generosas páginas, Matisse produziu um novo tipo de obra de arte."⁶¹ Configurado como mais um dos numerosos modos de expressão praticado pelos artistas, como a pintura, a escultura, a gravura etc., a partir de então, detecta-se uma dupla origem no início dos anos sessenta:

⁵⁸ MIRANDA, 1994, p. 15.

⁵⁹ VALÉRY, 1991, p. 173.

⁶⁰ In "A Century of Artists Books". New York: MOMA, 1994.

[...] uma, americana, com Edward Ruscha (nascido em 1937); outra, européia, com Dieter Roth (nascido em 1930), artista suíço, de mãe alemã, que publicou numerosos livros na Islândia. O primeiro é representante do minimalismo estético que era comum então ao Pop art e à arte conceitual; o segundo tem mais uma afinidade com a popularidade neodadaísta que inspira nos mesmos anos o movimento Fluxus.⁶²

A partir deste duplo nascimento, o livro de artista teve um desenvolvimento surpreendente que vem até os dias de hoje. Mas a definição do livro de artista ainda é objeto de inúmeras disputas e complexidades. Descendente dos livros ilustrados e dos cadernos de anotações de artistas, o nome “livro de artista” serve a uma infinidade de objetos que contêm informações escritas e/ou desenhadas e que mantêm o princípio básico do livro comum. Se recorrermos ao dicionário podemos ler que livro é uma porção de cadernos manuscritos ou impressos e cosidos ordenadamente, uma composição literária ou científica, que constitui um volume. Isto é tudo e é pouco para definirmos este objeto primordial da civilização. Anne Moeglin-Delcroix diz que “o modo de encarnação próprio do livro é o conjunto ordenado de páginas.”⁶³ Ulises Carrión diz que “Um livro é uma seqüência de espaços. Cada um desses espaços é percebido num momento diferente - um livro é também uma seqüência de momentos”.⁶⁴ Mas Carrión já está falando de livros de artista, da nova arte de fazer livros. Riva Castleman⁶⁵ diz que os componentes essenciais de um livro são: a integridade da idéia e a apresentação seqüencial. Para livro de artista sua definição é “um objeto total criado pelo artista, que pode não ter texto, nem páginas de papel, capa, ou qualquer uma das propriedades usualmente associadas com livros.”⁶⁶ Esta definição de objeto total equipara o artista como igual, se não superior, aos autores de textos. Estes, segundo Carrión, “contrário a opinião popular, não escreve[m] livros. O[s] escritor[es] escreve[m] textos.”⁶⁷ A dificuldade até agora percebida nas definições de Castleman devem-se ao imbricamento entre as definições de livros feito por artista e aqueles ilustrados por artistas. Estas diferenciações transitam por inúmeras dificuldades. Encerramos estas colocações com a definição proposta por Julio Plaza, que diz que

‘O livro de artista’ é criado como um objeto de design, visto que o autor se preocupa tanto com o “conteúdo” quanto com a forma e faz desta uma *forma-*

⁶¹ Op.Cit., p. 97.

⁶² MOEGLIN-DELCROIX, 1997, p.24-25.

⁶³ MOEGLIN-DELCROIX, 1997, p. 57.

⁶⁴ A Nova Arte de Fazer Livros, texto publicado originalmente em “Second Thoughts”, Void Distributors, Amsterdã, 1980 e reproduzido no catálogo “Métronom - Llibres d’artista/Artist’s Books”, Barcelona, 6 de outubro a 5 de novembro de 1981. (Cópia xerográfica de tradução não creditada.)

⁶⁵ A Century of Artists Books, 1994, p.13.

⁶⁶ Idem, p. 13.

⁶⁷ Cf. nota 66.

significante. Enquanto o autor de textos tem uma atitude passiva em relação ao livro, o artista de livros tem uma atitude ativa, já que ele é responsável pelo processo total de produção, porque não cria na dicotomia ‘continente-conteúdo’, ‘significante-significado’⁶⁸

Neste conjunto de nove obras, sete são “livros de artista”, pois que em suas apresentações eles têm características que assim os classificam, ou seja, são conjuntos ordenados de páginas, têm integridade de apresentação seqüencial, além de serem objetos inteiramente criados por mim. Os outros dois trabalhos, que completam o conjunto, são caixas.

Caixas

Sobre as caixas observamos sua proliferação na arte, após os anos 60, assim como os livros. Françoise Chatel e Suzanne Pagé dizem que “esta proliferação não é estranha ao ambiente sócio-econômico: importância das embalagens, dos *containers*, necessidade pânica de criar abrigos, as reservas naturais ou artificiais.”⁶⁹

Uma arqueologia das caixas na arte do século 20 obrigatoriamente inicia-se com Kurt Schwitters (que criou caixas como a Boîte n° 7 - Anna Blume, de 1922, além da Merzbau de Hanover de 1920). Além deste há ainda Marcel Duchamp (Rose Selavy, 1921), Man Ray (Hôtel meublé, 1921) e o artista norte-americano Joseph Cornell. No Brasil é fundamental a presença de Hélio Oiticica, onde a idéia de caixa é presente em boa parte de sua produção, como os “Penetráveis”, que, em última instância são caixas, ou ainda os “Bólides-Caixas”, criados e nomeados para diferenciarem-se dos “Bólides”.

Uma definição de caixa pode transitar desde o conceito etimológico até o psicológico da palavra. No catálogo da exposição *Boîtes*, as curadoras listaram uma enorme seqüência de definições: de escritores, filósofos e principalmente dos artistas participantes. Assim, podemos nos valer da definição de L.V.Thomas que diz: “uma caixa é um sistema fechado com um fora e um dentro no qual se pode organizar, empilhar, isolar e encaixotar.”⁷⁰ Ben Vautrier diz que “Para mim a caixa é a ordem”.⁷¹ “A idéia de reduzir o mundo a uma caixa vidrada, na qual dispomos pequenos objetos

⁶⁸ “O livro como forma de arte (I)” in *Arte em São Paulo*, SP.: n° 6, abril de 1982, s/n° pg.

⁶⁹ *Boîtes*. Arc 2, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris e Maison de la Culture de Rennes. Dezembro de 1976 a Março de 1977.

⁷⁰ *Idem*, catálogo sem numeração de páginas.

⁷¹ *Ibidem*.

simbólicos sobre as grades metálicas, ou nos alvéolos de madeira, é uma idéia de criança.” diz Alain Jouffroy sobre o trabalho de Joseph Cornell.⁷² Pertinente é incluir aqui um pequeno trecho de “Caixas a Granel” de Gilbert Lascault:

Há aquelas que servem sobretudo à ordenar, à classificar: caixas de fichas, caixas de borboletas. A ordem se dá a ler nas caixas. A ordem é caixa. Prisões, casernas, escolas, H.L.M.⁷³, usinas, escritórios, museus também: a ordem se constrói de caixas mais ou menos belas, de mais a mais quadradas, às vezes opacas, às vezes transparentes. [...] No momento que os artistas atuais fundam as caixas, é sobretudo (entre outras razões) para atacar, criticar, tornar derrisórias ou em todo caso para por em evidência os enclausuramentos onde o ato museal não é mais que um exemplo, mas um exemplo que sua prática não pode mais contornar. O encaixotamento, o embalamento (ligado à morte), a thesaurização (em relação ao capital), a conservação (com suas ilusões de eternidade, com seu apego às vezes dissimulado à tradição) estão postos em cena. Elas cessam de passar por operações naturais ou inocentes. Através das caixas (vitrines), o museu é posto em abismo e em acusação. [...] Na terra, em torno de nós, eu imagino também os milhões de caixas, fechadas, plenas de tesouros, mais ou menos desvalorizados, de peças e moedas sem valor, de manuscritos ilegíveis. A terra é uma grande caixa, contendo cofres e caixinhas de jóias: ela é o lugar dos segredos, das intimidades que não pertencem mais à ninguém, ela envelopa aquilo que pode trazer as intimidades para fora.⁷⁴

As caixas, assim como os livros de artista, tem sua recorrência incrementada a partir dos anos 60. Isto se deve ao processo intitulado de “desmaterialização da arte”, a passagem dos suportes tradicionais para a integração das manifestações corporais e espaciais como meios de se fazer arte. Neste processo complexo a arte conceitual tem um papel fundamental.

A expressão “arte conceitual” foi primeiramente utilizada pelo russo Nikolai Taraboukine que dizia que “se os fenômenos naturais são não conceituais ou extra conceituais, toda atividade consciente é conceitual: é por isso que a arte é também conceitual”.⁷⁵ A denominação de conceitual para aquela produção artística que ocorreu a partir da década de 70, ou seja, a arte que “comenta-se a si própria, [...] arte sobre a arte”⁷⁶ e onde o artista “não luta mais com a matéria, mas com a idéia. Não faz mais obras, propõe idéias para fazer obras”⁷⁷, deve-se a idéia de que toda obra de arte se compõe de dois elementos: a idéia e a forma. C.Schlatter diz que “em matéria de arte, é impossível pensar uma representação fora de um conteúdo, e não pode haver obra de arte desprovida de conteúdo. O conteúdo da arte é uma idéia investida de uma

⁷² Idem, *ibidem*.

⁷³ HLM - uma espécie de BNH da França.

⁷⁴ Idem. (Tradução minha, para esta e as outras citações da mesma fonte.)

⁷⁵ In “Pour une theorie de la Peinture” de 1914. Citado em “Art Conceptuel Formes Conceptuelles” de Christian Schlatter, 1990, p. 5.

⁷⁶ MORAIS, 1991, p. 27.

⁷⁷ Idem.

forma artisticamente trabalhada.”⁷⁸ Este embate entre forma e conteúdo, matéria e idéia, teve um desdobramento no movimento Fluxus, ainda que em forma de oposição, pois onde naquela (a Conceitual) se fazia a apologia da reclusão do artista ao seu mundo pessoal de idéias, este (Fluxus) propunha uma referência direta ao cotidiano. Em ambas as correntes artísticas, apesar de suas orientações objetivas diferentes, são recorrentes os registros das atuações através de acúmulo de informações (seja em fichas, documentos, fotografias, filmes, gravações etc.), material documental que recebe, para sua divulgação, sua organização em livros ou caixas.

Esta preocupação com o registro e sua organização vai desaguar numa exposição que, praticamente, funda um movimento. Realizada em 1984, na cidade de Bordeaux, na França, “Pour Mémoire” reuniu artistas que “trabalham a memória, tomada literalmente ou recriada como uma espécie de arqueologia da alma e do sentimento” através do “uso de fotografias anotadas, textos e objetos carregados da presença do sujeito. São artistas à procura do tempo, não do tempo cronológico ou histórico, mas de um tempo mágico, confabulado”.⁷⁹ A atuação deste grupo, que inclui Christian Boltanski, Gérard Gasiorowski, Jean le Gac, Annette Messager, Anne e Patrick Poirier recebeu em Frederico Morais (op. cit.) o título de Arqueologias.

Principalmente tratando da inserção do sujeito histórico na arte, através de uma evidente ênfase do espaço de atuação e do lugar de concretização, a Arqueologia vale-se de meios já então consagrados na arte, ou seja, dos livros e das caixas e de seus desdobramentos (vitrines, maquetas etc.), sejam enquanto objetos dispostos isoladamente ou enquanto instalações.

Uma proposta de classificação, do conjunto de trabalhos, seria a seguinte:

1. **Over the Rainbow ou Quando sou Todos** - livro de pranchas soltas acondicionado em uma pasta (capa) ;
2. **Diários Desenhados ou Presente Contínuo** - livros ilustrados, como os cadernos de anotações de desenhistas e pintores.
3. **Casas ou Fragmentos do Passado** - livro organizado como um álbum de imagens;
4. **Diário de Ragusa ou A Mentira Verdadeira** - livro enigma, diário de viagem com documento incluso (cartão postal);

⁷⁸ Schalatter, 1990, p. 5.

⁷⁹ MORAIS, 1991, p. 22.

5. **Enagrama ou Como M.A.A. Se Tornou Minha** - caixa de documentos, espécie de museu-portátil;

6. **Guarda-roupa ou Retalhos de Vidas** - livros tributários da história do diálogo entre a escrita e a pintura, espécie mais próxima dos livros ilustrados;

7. **Arquivo de Fragmentos ou A Vida Jogada Fora** - caixa, conjunto ordenado de documentos;

8. **Presença Infinita ou Buscando a Verdade das Imagens** - trabalho híbrido, composto de fotografias emolduradas e textos soltos. Juntamente com *Over the Rainbow* é um trabalho que pede paredes. É uma reflexão sobre a infiel fidelidade da fotografia;

9. **Passeio à Bienal ou A Vida Jogada Fora II** - outro trabalho híbrido de livro e caixa, um registro de uma ação que comporta, além das imagens o registro sonoro do percurso.

Estes livros e caixas compõem um conjunto que procurei articular em um sistema. A organização dos materiais recolhidos foi determinada pelas próprias características de cada um deles e busquei articulá-los em dispositivos que ressaltassem seu caracteres íntimos. Assim, além dos suportes livros e caixas, acredito que eles configuram também poemas, histórias e documentos. A organização deste conjunto em sistemas fechados - EU e OUTROS, apresentados em uma instalação, foi determinada pela necessidade de proporcionar uma leitura que ressaltasse os percursos do privado para o público - EU, e do público para o privado - OUTROS, além da questão da recepção - no caso a Leitura, conforme já foi colocado.

A Leitura, entendida no sentido mais amplo da palavra, deverá ser feita em condições as mais ideais possíveis. Quero que a apresentação pública contenha aqueles dois estágios referenciados por Alberto Manguel para o processo de ler:

[...] ver a palavra e levá-la em consideração de acordo com informações conhecidas. Tal como o escriba sumério de milhares de anos atrás, eu encaro as palavras. Eu olho as palavras, vejo as palavras, e o que vejo organiza-se de acordo com um código ou sistema que aprendi e que compartilho com outros leitores do meu tempo e lugar - um código que se estabeleceu em seções específicas do meu cérebro.⁸⁰

Estes códigos são aqueles propostos no início desta dissertação - o **fragmento** e suas relações com a **memória**, a **identidade** e a **biografia**. E que, nestes fragmentos, esteja contida, de algum modo, a chave que ativará nos receptores aquilo que serviu para ativar em mim este desejo de preservar estas histórias. De algum

modo procedo como aqueles que “por causa da reverência judaica em relação ao nome de Deus, nenhum papel foi jogado fora por medo de que contivesse seu nome: portanto, tudo, de contratos de casamento a listas de compras, de poemas de amor a catálogos de livreiros foi reunido ali para um leitor futuro.”⁸¹

2. Trabalhos anteriores a este projeto

⁸⁰ MANGUEL, 1997, p. 51-52.

⁸¹ MANGUEL, 1997, p. 350. O trecho citado refere-se a 10 mil textos reunidos em um arquivo judeu no Cairo, descoberto em 1890 num quarto de despejo lacrado de uma sinagoga medieval.

2a. “A Fábula de Orfeu”, livro (67 folhas), 50 cm. x 35 cm., Técnica mista (materiais diversos e colagem sobre papel), 1993/1994.

2b. “Livro das Pedras”, caixa de pintura, 43 cm. x 35 cm. x 7 cm., Técnica mista (pedras com desenhos e colagens), 1995

2c. “Livro das Folhas Soltas ou Romance de Gaveta”, caixa, 22 cm. x 17 cm. x 3 cm., 60 desenhos (técnica mista sobre papel), 1995

2d. “Livro Branco”, livro, 73 cm. x 50 cm., 56 desenhos (técnica mista sobre papéis diversos: velim, vegetal, seda e celofane), 1995

3. Planta-baixa da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes, com projeto da exposição “Meias Verdades e Mentiras Inteiras

3. Avanço Frutuoso ou os Vários Meios de Fazer o Passado Ser Presente

“Hoje, a função da memória é o conhecimento do passado que se organiza, ordena o tempo, localiza cronologicamente. Na aurora da civilização grega ela era vidência e êxtase. O passado revelado desse modo não é o antecedente do presente, é a sua fonte.”

Ecléa Bosi

3.1. “EU”

3.1.1. - Over the Rainbow ou Quando Eu Sou Todos

A ficção é o meio mais antigo de inteligência analógica entre a realidade e o que é visto. Este trabalho, intitulado **Over the Rainbow** (Ilust. 4), é como uma das coleções de caracteres de Marcel Broodthaers¹. Me valendo dos indicativos de Nicolau Svecenko²: a prudência como método, a ironia como crítica, o fragmento como base e o descontínuo como limite construí este demonstrativo de caráter. Uma frase de Lacan poderia servir de epígrafe a esta descrição: “O quadro, certamente, está em meu olho. Mas eu, eu, estou no quadro.”³ Ela indica o quanto de autobiográfico tem o trabalho.

Over the Rainbow nasceu da leitura e da articulação de elementos formais belos. Não fica sempre claro onde o trabalho começa ou começou. Eliot diz que “Se todo o tempo é eternamente presente / Todo tempo é irredimível.”⁴ Um trabalho é um percurso que incorpora todas as histórias passadas, presentes e futuras. Em “*X como assinatura (do artista)*”⁵, a autora cita Paul Valéry, como o “consciente mais que todos outros dos paradoxos e, em consequência, da indeterminação do trabalho artístico”, esclarecendo através do mesmo, sobre a surpresa do artista ao ver-se cindido em dois, o ser e o produtor da obra. Eliane Chiron sugere ainda que “o artista se faz a partir daquilo que ele leu. Entenda-se por ler todo o estímulo dos sentidos que ele possa ter sido vítima, incluindo-se aí principalmente a leitura propriamente dita.”⁶ Assim, o artista seria um montador dos múltiplos estímulos que lhe são proporcionados por toda a sua vida, uma espécie de editor de imagens fornecidas pela sua vivência como pessoa e como receptor num mundo pleno de estímulos. Em “Valéry - Os Exercícios do Espírito”⁷, o autor diz que “o que impõe na arte não é a obra, é o processo: o movimento que parte do arbitrário para construir o necessário, o

¹ Marcel Broodthaers (1924 -1976) sistematizou a apresentação de trabalhos com caráter museológico, coleções de objetos e o uso da letra e da palavra no seu aspecto plástico.

² SVECENKO, 1993, p. 54.

³ LACAN, 1996, p. 94.

⁴ ELIOT, 1981, p. 199.

⁵ CHIRON, 1996, p. 4.

⁶ Idem, p. 4.

movimento graças ao qual o olhar é ao mesmo tempo ativo e passivo - o que dá e o que recebe.” Assim, no processo podem intervir todas as referências externas a própria obra mas que são internas ao artista, pois, ainda conforme Jean-Michel Rey, o pensamento pode desenvolver-se em planos sem a preocupação de unificá-los. Rey se vale do pensamento de Valéry para falar de idéia e forma: “A idéia vem de imediato: mas não a forma. Pois a idéia é evento local, e a forma, ato de conjunto. Para encontrar a forma, é preciso que o ser inteiro esteja em jogo, o corpo presente, o tempo unificado, isto é, as durações conciliadas.”⁸

Estruturado como uma seqüência de pranchas, este trabalho consiste da apropriação de uma série de desenhos publicados na revista *Connaissance des Arts*⁹. Escaniei as imagens e guardei comigo o objetivo maior que via nelas: a possibilidade de reconciliar o gosto de sentir e a alegria de compreender. Ordenei-as na parede e fiquei considerando as razões pelas quais elas me fascinavam, assim como sempre me fascinou a tela “A Rapariga Cega” de J. E. Millais¹⁰. Nesta pintura (Ilust. 4a) a oposição entre as cores deslumbrantes da paisagem e a cegueira da personagem central sempre me afigurou uma espécie de crueldade. À jovem cega está interdito o que nós vemos e o que a menina também vê - o céu azul e o arco-íris. Mas a ela resta a música, representada no instrumento musical que porta, a menos material das artes. O quadro tem um conteúdo literário que não conheço, e que provavelmente o esclarece, mas o que ressalta é a questão do olhar interdito e do intrigante arco-íris duplo no fundo da paisagem.

Ocorreu-me o dito popular que ouvia quando criança de que “menino que passava por debaixo do arco-íris vira menina”. Associei aos arco-íris duas imagens xerocadas de livros antigos, dois homens, o *Retrato de um Jovem Patrício*, de Hans Holbein, o Jovem (1497-1543) e a outra um baixo relevo de Baccio Bandinelli para o coral de Santa Maria Maggiore em Florença. Estas duas imagens já haviam sido utilizadas por mim em outros trabalhos e, conseqüentemente, estavam já impregnadas da minha história. A estas imagens foram associadas uma terceira, uma folha de exercício das aulas de Geometria Descritiva.

⁷ REY, 1994, p. 155.

⁸ REY, 1994, p. 155.

⁹ *Connaissance des Arts*, n°525, fev. 1996, p. 70 segs.

¹⁰ A pintura de John Everett Millais (1829-1896) está no Museu de Birmingham. A reprodução foi colhida na *História da Arte* (Editora Salvat do Brasil), volume 8, fascículo 11, onde não se encontram referências das medidas.

A articulação das imagens se fez por montagem, justapondo-as no sentido de criar um significado a partir dos intervalos entre elas, como na montagem cinematográfica. A idéia de montagem é, normalmente, associada ao modo de produção da obra cinematográfica. Mas é um procedimento recorrente em praticamente todas as áreas de produção artística. Na análise literária o termo é utilizado “para caracterizar simultaneidade de ação e justaposição dos elementos da narrativa”.¹¹ No cinema há “junção artística, já prevista no roteiro, de seqüências de imagens e cenas individuais em situações espaço-temporais diferentes, que não estão vinculadas por relações objetivas de ação ou pensamento”.¹² Segundo Serguei Eisenstein¹³ montagem é “a atividade de fusão ou síntese mental, em que pormenores isolados (fragmentos) se unem, num nível mais elevado de pensamento, através de uma maneira desusada, emocional, de raciocinar - diferente da lógica comum.”¹⁴ A montagem no objeto artístico ainda pode ser exemplificada pelos romances de John dos Passos, principalmente na trilogia U S A. Passos é herdeiro das conquistas formais de Mallarmé (Um Lance de Dados¹⁵). Para a montagem deste trabalho me pautei nos exemplos de Alexis Smith¹⁶. Esta artista executou uma série de trabalhos onde a narrativa é fragmentada em partes isoladas e, onde cada parte comenta e complementa a anterior. (ilust. 4b) É um trabalho que articula o seu discurso ao mesmo tempo que faz o discurso. Assim justaponto ao discurso sobre o arco-íris - arte e ciência - a narrativa do meu percurso das ciências exatas (engenharia) até as humanidades (letras e artes). O discurso é montado cinematograficamente, abrindo espaço para legendas, intervalos e *closes*.

Para mim estas imagens articulavam um discurso - o meu próprio discurso. Via na seqüência de pranchas, com a evolução dos estudos sobre a origem do arco-íris, um discurso sobre arte e ciência, dois olhares diferenciados na nossa época. O estudo

¹¹ CARONE, 1974, p. 100.

¹² Gero Wilpert, citado em CARONE, 1974, p. 102.

¹³ Serguei Mikhailovitch Eisenstein (1898-1948), cineasta russo.

¹⁴ Citado em CARONE, 1974, p.103.

¹⁵ Stéphane Mallarmé (França. 1842-1898) é, segundo Augusto de Campos, “o inventor de um processo de organização poética cuja significação para a arte da palavra se nos afigura comparável, esteticamente, ao valor musical da série, descoberta por Schoenberg, purificada por Webern [...]”. Entre as conquistas formais de Mallarmé está a descoberta da importância dos “brancos” entre os versos, o uso do espaço da folha impressa e ainda a importância da tipografia. Como um mestre da poesia pura, Mallarmé irá influenciar toda uma geração de poetas, entre eles os italianos Ungaretti e Montale, os espanhóis e ingleses e os brasileiros da poesia concreta. Para além do domínio da poesia, sua influência atravessa campos distintos e irá proporcionar a Marcel Broodthaers a criação de “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”- livro de artista (publicado em Antuérpia em 1969) no qual o autor, segundo Riva Castleman “oblitera as palavras (do poema) mas deixa as linhas nos seus lugares e alturas originais, enfatizando a consciência histórica do conhecido objeto”.

¹⁶ Artista estadunidense (1949).

sistemático do objeto deve ser feito com arte, seja qual for o seu objetivo: ciência ou arte. A construção de um discurso é uma espécie de escolha operada pelo artista, como na arte conceitual. A idéia de consideração estética é uma escolha mental mais que a capacidade ou a inteligência da mão. Assim o artista pode dar sua identidade pessoal além do campo tradicional da pintura e da escultura.

A primeira legenda, tomada de Valéry, explicita as intenções:

Peço desculpas por expor-me assim diante de todos vocês; mas acho mais útil contar aquilo por que passamos do que simular um conhecimento independente de qualquer pessoa e uma observação sem observador. Na verdade, não existe teoria que não seja um fragmento cuidadosamente preparado de alguma autobiografia.¹⁷

Depois os arco-íris - neste trabalho as imagens do arco-íris são representações do saber, como na mitologia grega: Apolo usava o arco-íris para lançar as flechas da sabedoria e também um signo de mudança de estatuto, conforme o folclore brasileiro: “Quem passa por debaixo do arco-íris muda de sexo e o recobrará, se o repassar no sentido contrário”.¹⁸ Não o reduzo, torno-o identitário.

O primeiro olhar, o da figura de Bandinelli é reto - ele olha para os arco-íris e indica o gráfico (apontar é indicar o sentido do olhar)¹⁹. O segundo é o do *Jovem Patrício* de Holbein - baixo (olhar baixo indica humildade)²⁰, se dirige para fora e aponta para a última legenda tomada de Leopardi. A passagem dos olhares indica um percurso de passar da ciência para a arte, passagem psicologicamente redutora, pois significa libertar o olhar das amarras rígidas do conhecimento científico para o olhar desarmado e despreocupado do saber com arte - compreender é alegre. Há dois momentos do mesmo ser - um primeiro despido, desadornado e de costas para o olhar do mundo - o que estuda, que quer aprender a saber e se mantém puro e íntegro

¹⁷ VALÉRY, 1991, p. 204.

¹⁸ CASCUDO, 1984, vol. 1, p. 73.

¹⁹ Lacan em “O que é o quadro?” coloca: “O que é um gesto? Um gesto de ameaça, por exemplo? Não é um golpe que se interrompe. É pura e simplesmente algo que é feito para se conter e se suspender. Eu talvez o leve até o fim depois, mas, enquanto gesto de ameaça, ele se inscreve em retrocesso.” (p. 113) A figura de Bandinelli olha para um lado e levanta a mão num gesto que indica outra direção. É exatamente esta contradição de direções, este gesto em suspenso, que movimentam o trabalho. Vejo-o como o momento central da ação, aquele em que uma tomada de posição se faz.

²⁰ Em “O Símbolo Respeitoso do Não-Olhar”(1985), Luis da Camara Cascudo coloca que o olhar baixo é símbolo de humildade, de origem antiqüíssima e que “o olhar demorado é uma profanação” (p. 255) A figura de Holbein tem o olhar baixo, ao contrário do anterior de Bandinelli. Parece-me que, ao contrário da anterior, esta atitude já pressupõe uma decisão tomada e, conseqüentemente, aqui teríamos a concordância a esta decisão e um olhar anuente e humilde frente às conseqüências e responsabilidades deste ato.

e o outro, de frente, adornado, que se mostra artisticamente composto, que incorpora o seu saber no seu estar para o outro. Um é o artista enquanto cientista, o estudioso que se volta de costas para o mundo a fim de poder crescer e o outro é o artista que domina o conhecimento e se expõe - ele é a sua obra e deve atrair os olhares para si. Leopardi diz que “*cosa odiosissima è il parlar molto di se.*”²¹ Concordo, mas o caráter autobiográfico do trabalho indica este percurso, do EU para o OUTRO.

Quando da execução do trabalho havia a preocupação em articular um discurso que mostrasse o meu percurso enquanto artista, e que fosse não uma técnica (a da apropriação de fragmentos) a procura de um assunto, mas técnica nascida de um assunto.

Pensei numa espécie de auto-retrato que indicasse um caminho para os trabalhos que viriam. Comunicar as experiências vivenciadas é o objetivo de quem executa objetos e ações reflexivas. Mas comunicar o que? Não o já visto, ou melhor, o que não é visto nas ações, paisagens e personagens todos os dias, mas a beleza complexa do percurso indicado pelo artista. O enriquecimento espiritual de quem fez ou de quem vê o feito? As duas coisas, eu acredito.

Pensei, conforme Valéry em “tirar de um meio comum, sobrecarregado de significados e não significados a imagem, uma voz pura, ideal, capaz de comunicar sem fraquezas, sem aparente esforço, uma idéia de algum Eu maravilhosamente superior a MIM.”²² Daí a necessidade das imagens-legendas: a primeira foi tomada de Valéry e a final é um verso de “O Infinito” de Giacomo Leopardi que diz:

*Io nel pensier mi fingo*²³

²¹Citado em “Romantismo de Oposição” de Otto Maria Carpeaux, (Leopardi - Poesia e Prosa, Ed. Nova Aguillar, 1996), p. 142, uma versão para o português seria: “Coisa odiosíssima é o falar muito de si”.

²² VALÉRY, 1991, p. 218.

²³ Este verso é o 7º do Canto XII, intitulado *L'Infinito* (versão italiana em Cantos, Max Limonad, 1986). Existem cinco traduções do poema para brasileiro (desconheço traduções de Portugal). Nas cinco as variações são inúmeras, indo desde a supressão do verso (Maria José de Carvalho, Max Limonad, 1986), passando pelas variações de Ivo Barroso - “Na mente vou sonhando”; a de Mário Faustino - “no pensamento afundo-me” - uma imagem de imersão romântica no ato criador; Vinícius de Moraes ““eu crio em meus pensamentos”- explicitação do ato criativo como atividade mental e, por fim, a de Haroldo de Campos, literal e fiel ao poeta, mantendo toda a riqueza e sutilezas do original italiano - “Eu no pensar me finjo”. Esta é a que uso. As quatro constam do volume Poesia e Prosa (de Leopardi) editado pela Nova Aguillar em 1996.

“*Mi fingo* (me finjo): foi suficiente uma palavra, uma palavra oscilante entre o significado corrente de mentir e o antigo de plasmar, e o mistério da poesia torna-se suspeito de não ser senão ilusão, o tom confidencial mistura-se com a ironia, mas não é ainda sarcasmo”²⁴ Aqui é necessário esclarecer que o sentido de *fingo* (fingir) é duplicado em mentir, o sentido usual do verbo em italiano e em português e o sentido original do latim - plasmar, conforme a análise cintilante de Giuseppe Ungaretti. Pois ainda conforme o mesmo Ungaretti, “a primeira tarefa do artista é esclarecer seu pensamento.”²⁵

Assim, no pensar o trabalho, eu finjo.

²⁴ UNGARETTI, 1994, p. 128.

4. Over the Rainbow ou Quando Eu Sou Todos

1996-1998

Descrição: Impressão xerográfica de imagens escaniadas, em preto sobre papel sulfite 24 kg. branco. Estojo com fitas, em algodão branco, com 11 pranchas de imagens e textos e mais um esquema auxiliar de montagem.

Medidas: 33,5cm. x 24cm.

Tiragem: 10 exemplares numerados e assinados na guarda interna da capa.

Edição: do Autor

4a. J. E. Millais, “Rapariga Cega”, OST, s/medidas, s/d.

4b. Alexis Smith, “Madame Butterfly”, mixed-media collage, 12 ½ x 71 inches cada painel (detalhe), 1975

²⁵ Idem, p. 27.

3.1.2 - Diário Desenhado ou Presente Contínuo

Tomo aqui o termo Presente Contínuo por crer que é neste conjunto de livros onde este tempo se faz em toda a sua potência. Estes **Diários Desenhados** (Illust. 5) são descendentes diretos do meu “Livro das Folhas Soltas ou Romance de Gaveta”. Ao longo da preparação para esta dissertação várias foram as etapas marcadas pela incerteza e pelas dúvidas que atingiam o cerne mesmo deste discurso. Pois foi ao longo de um destes períodos de transição - pois agora os enxergo assim - que iniciei a desenhar e a registrar nestas velhas agendas e cadernos as inquietações, as dúvidas, os medos e ainda a registrar em forma plástica questões extra-projeto que me estimulavam a imaginação. Ainda preso a esquemas antigos, estes **Diários** foram inspirados (no sentido de propor uma idéia, um modo de atuação) nos livros pintados pela alemã Cornelia Schleime, que esteve aqui em Porto Alegre com a exposição Arte de Berlim Atual em 1987.²⁶ Mais além de uma prestação de contas com o meu passado “Belas Artes”, estas agendas, desenhadas e pintadas, fazem uma ponte entre os cadernos de anotações que os artistas utilizam e aqueles trabalhos onde, efetivamente, configura-se a categoria Livro de Artista

Trata-se de um texto polifacetado. Seria difícil, quiçá impossível, enquadrar estes diários numa categoria formal - caderno de esboços, estudos, registros, ensaios? Ensaios e diários. Ficando nestas duas opções, desdobremos os conteúdos para chegar a uma possível conclusão. São ensaios no sentido literário do termo, isto é, forma sem fronteiras cuja

[...] instabilidade analítica decorre da circunstância de que [...] se situa paredes meias com outras expressões igualmente híbridas, como a autobiografia, o jornalismo, o diário íntimo, ,etc. Não poucas vezes, torna-se impossível a classificação unívoca, dado que a mesma obra semelha participar a um só tempo de duas categorias: na verdade, dependendo do ponto de vista assumido pelo crítico, tratar-se-ia de texto polifacetado. Assim, uma autobiografia na qual o narrador inserisse divagações, de molde a tornar praticamente fictícia a reminiscência, assumiria, neste particular, caráter ensaístico; e um ensaio no qual avultasse o contingente biográfico, estaria próximo da autobiografia.”²⁷

²⁶ Nascida em 1953 em Berlim. A exposição *Momentaufnahme*, intitulada entre nós de “Arte Berlim Atual”, foi promovida pelo Instituto Goethe no MARGS em 1987.

²⁷ MOISÉS, 1987, p. 225.

Ainda conforme Moisés, o ensaio se classificaria, *grosso modo*, em duas categorias: o ensaio à Montaigne que tem por objeto central a sondagem do “eu” e o que busca noutras áreas o seu tema principal. Estes Diários inscreveriam-se então nesta linha à Montaigne, sondagens do “eu”.

A forma de cadernos determinou a maneira como me manifestaria nestas agendas antigas. O contínuo ordenado de páginas com marcações de horas, dias, semanas e meses orientou as manifestações no sentido contínuo, isto é, fui desenhando página a página, sem pular nenhuma e sem me deter na questão da continuidade das interferências. Um contínuo onde a coerência interna foi dada pelo suporte de antemão assinalado. Ocorreu aqui uma fusão de dois modos de atuação, visto que, como crítico, o centro da atenção era o texto (entendido como obra plástica) que analisava, interpretava e julgava; como ensaísta me detinha em fazer o próprio texto - os desenhos.

É o tempo presente, se fazendo, parecido com o “Romance de Gaveta”, só que não daquela maneira de apresentar obras em cada fragmento de dia. Aqui há uma espécie de frouxidão temporal, já que trabalho com fragmentos de informações, que recebo e transformo em páginas interferidas. Isto ocorre quando, por exemplo, leio ou vejo uma imagem - gosto dela, logo transporto-a para o caderno em forma de pintura ou desenho. Esta célula inicial normalmente se desdobra por várias páginas, de acordo com seu potencial, em virtude de sua capacidade de me motivar a trabalhar com ela. Não há muito método aqui. Seria impossível metodizar os dias e as horas de nossas vidas. Seguimos tão somente uma rotina que, por mais rígida que seja, é frouxa o bastante para deixar a vida improvisar a cada minuto. Assim desenho, pinto, colo, sublinho, interfiro, recorto, ressalto, elimino cada informação que recebo.

Ressalto a questão do diário íntimo que, conforme já me referi, ocorreu no “Romance de Gaveta” e repete-se aqui. Naquele projeto me vali das considerações de Elias Canetti sobre “Apontamentos, Agendas e Diários” Retomo-as aqui para auxiliar a compreensão destes Diários.

Apontamentos são “espontâneos e contraditórios”, servem para registrar as muitas facetas de um ser humano,

[...] milhares delas, e só por algum tempo (o ser humano) pode viver como se não as possuísse. Nestes momentos, em que se vê como escravo do seu

intento, só uma coisa lhe ampara: ele tem de ceder à diversidade de suas aptidões e registrar ao acaso o que lhe passa pela cabeça. Tudo tem de emergir como se viesse do nada e não conduzisse a lugar algum; será geralmente breve, rápido, veloz como um relâmpago, irrefletido, indomado, sem vaidade e sem a menor intenção.²⁸

Isto para suportar as pressões e “preservar a confiança na espontaneidade, que é o sopro de vida de tais apontamentos” .

Sobre as agendas nos diz Canetti que “o principal atrativo do calendário reside no fato de ele ir sempre adiante. Tantos dias se passaram, outros tantos virão.”²⁹ Mas qual a razão desta necessidade de impulso à frente que temos? O mesmo autor nos aponta com o desejo e a segurança de uma vida longa que encontra-se na contagem do tempo. Mas assinala ainda que “todavia, o calendário vazio é o calendário de todos. Cada ser humano quer torná-lo seu, e para isso tem de preenchê-lo. Os dias se dividem em bons e ruins, em livres e atribulados. Se ele os anota, em poucas palavras ou letras, o calendário se torna inconfundivelmente seu.”³⁰ Ocorre que cada indivíduo é o centro de um universo e este é o sentido da palavra “homem”. Logo, a necessidade de manter agendas regula e registra este homem-universo, uma espécie de Gênese individual onde “nas agendas, que quase sempre são pequenos calendários, anoto com toda concisão aquilo que me toca ou satisfaz especialmente”³¹, um registro de efemérides boas e más. Mas ainda

[...] há também os dias em que as idéias nos assaltam, lançam-se sobre nós como espadas, submergem, voltam a emergir, assim, metamorfoseando-se, consomem boa parte de nossa vida. Algumas vezes registramos os dias em que uma ou outra dessas idéias ganhou corpo, fazendo-nos contentes. A esses dias nos quais se expandem os nossos domínios, contrapõem-se aqueles em que nós próprios somos dominados pelos de outros - quando lemos algo que sentimos que nunca mais nos deixará [...]³².

Mas as agendas guardam em si uma característica irremovível - são incompreensíveis ou tediosas para quem está de fora - é isto o que as caracterizam. O mesmo Canetti nos diz que “as agendas foram e são o núcleo para os verdadeiros diários.”³³

²⁸ CANETTI, 1990, p. 55-71.

²⁹ Idem, p. 58.

³⁰ Ibidem, p. 58.

³¹ Idem, ibidem.

³² Idem, p. 59.

³³ Idem, p. 59.

Diário, do Latim *diariu(m)*, significa ração diária. Designa o relato de acontecimentos ocorridos durante as vinte e quatro horas do dia. Canetti nos diz que

No diário, fala-se consigo mesmo [...] porque um homem que conhece a intensidade de suas impressões; que sente cada detalhe de cada dia como se ele fosse seu único dia; que consiste - não se pode exprimir de outra forma - justamente no exagero, mas que não combate essa sua predisposição, pois para ele importa a ênfase, a nitidez e a concretude de todas as coisas que perfazem a vida - esse homem poderia explodir ou mesmo partir-se em pedaços se não se tranqüilizasse num diário.³⁴

E ainda que “tranqüilizar-me talvez seja a principal razão porque escrevo um diário.”³⁵ Além deste valor prático dos diários junta-se outro,

[...] o da obstinação que manifestam. Em todo diário digno desse nome, aparecem com freqüência certas obsessões, aflições, problemas particulares. Eles atravessam toda uma vida, constituindo-se a especificidade desta. Quem deles se desembaraçou nos dá a impressão de se ter extinguido. A luta com eles é tão necessária quanto sua persistência.³⁶

Estes diários são irmãos daqueles “Diários de Bordo”, os registros escritos do andamento dos trabalhos, com anotações sobre bibliografia, referências, sugestões, breves fichas de leituras enfim, registros do fazer enquanto eventos presentes. Como os “Diários de Bordo” guardei estes desenhados por considerá-los material de foro íntimo, inacessível para outrens, por conterem muita coisa que não queria mostrar por serem ruins ou emocionais demais ou ainda por fazerem parte de uma história que não estava encerrada e, logo, não deveriam ser mostradas. Pensei inclusive que, caso fosse necessário mostrar, isto deveria ser feito em vitrines, material inacessível como os documentos de uma exposição biográfica.

Durante esta pesquisa mantive os dois registros - os “Diários de Bordo” e os **Diários Desenhados** - paralelamente e com uma certa constância. Durante o curso do Prof. Gilbert Lascault³⁷ refleti muito sobre este material desenhado e passei a considerar a possibilidade de torná-los públicos por entender que neles estava registrado, de maneira assistemática é verdade, mas com total pertinência, as diversas etapas do projeto além de que, nestes registros, constavam diversas soluções a inúmeros problemas suscitados por outros trabalhos. A partir deste momento assumi que eles fariam parte deste projeto. Esta decisão, de algum modo, interferiu no seu

³⁴ CANETTI, 1990, p. 55.

³⁵ Idem, p. 55.

³⁶ CANETTI, 1990, p. 68.

³⁷ “Approche thématique et étude formelle des oeuvres d’art”, seminário realizado de 16 a 20/09/1996, no Mestrado em Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS.

caráter: tornaram-se menos “íntimos” e mais trabalhos, menos assistemáticos e mais programáticos.

Não que tenham perdido suas características mais importantes, visto que permaneceram sendo construídos sobre as minhas velhas agendas e cadernos especialmente destinados a serem diários, mas se encaminharam para um projeto semelhante àquele de Fabrice Hybert³⁸, uma hipertrofia da obra de arte exibida como um fenômeno, sistematizada como uma qualidade artística, àquela de larva, “a obra como ‘larva de empreitada’ se metamorfoseando no real, após ter sido colocada como casulo. A larva, é a imaturidade fundamental da obra de arte no seu meio, mas também símbolo de todos os estados transitórios pelos quais ela passou.”³⁹ Hybert faz alusão ao “potencial de transformação” que a obra contém e, podemos ajuntar a isso que ele trabalha também contra a fetichização do gesto estético, pois “a arte contemporânea não é mais para começar a produzir objetos, mas trazer para o mundo os modelos de funcionamento postos em movimento nas suas empreitadas”.⁴⁰ Isto é feito por Hybert através da exibição de seus diários de bordo nas Pinturas Homeopáticas - “acumulações-passagens de desenhos, objetos e notas que servirão de matrizes para as obras ulteriores”.⁴¹ Mas em Hybert estas notas são resinadas antes de serem expostas, procedimento semelhante ao de Fernando Augusto⁴² nos seus “Diários de Passagem” (ilust. 5a) num processo que ele chama de “arqueologia do afeto”. Não é o procedimento que assumo, pois deixo-os tal como foram feitos, para serem vistos e manuseados, uma história em andamento e sem um fecho.

³⁸ Nascido em 1961 em Luçon, França. Vive e trabalha em Nantes.

³⁹ BOURRIAUD, 1995, p. 26. (Tradução minha)

⁴⁰ Idem, p. 27. (Tradução minha)

⁴¹ Ibidem, p. 26.

⁴² Nascido em 1960. Vive e trabalha no Paraná, onde é professor de desenho e pintura na Univ. Est. de Londrina.

. Diários Desenhados ou Presente Contínuo

1996-1998

Descrição: Série de agendas usadas com interferências de desenhos, pinturas e colagens. Com encadernação original e etiqueta na folha de rosto contendo identificação e assinatura.

Medidas: 20,5cm. x 14cm.; 21,5cm. x 14,5cm.; 26,5cm. x 18,5cm.; 20,7cm. x 14,4cm.

5a. Fernando Augusto, "Diário Visível", acrílica e carvão s/papel, s/m, 1994

3.1.3 - Casas ou Fragmentos do Passado

Esta é uma obra eminentemente afetiva, e, portanto, autobiográfica por excelência. Fala do passado visto com os olhos do presente e ressalta o trabalho do desenhista que aspirava ser e que efetivamente constituiu ao me formar em desenho.

Ao longo de muitos anos mantive o costume de registrar em desenhos aspectos das diversas casas em que morei. Fazia isto como um registro afetivo dos móveis e objetos que me cercavam e de seus conjuntos, além de algumas paisagens vistas das janelas, apropriadas e fazendo parte da casa. Estes foram colecionados, ou melhor, foram zelosamente guardados. Não que tivesse qualquer intenção de transformá-los em algo além deles mesmos, mas pelo valor afetivo que tinham para mim. (Ilust. 6)

Assim, dos inúmeros desenhos que fiz no início da adolescência, guardei dois que mostravam a paisagem vista da janela da sala do apartamento que morava no Rio Comprido - RJ. Me perguntei muito porque estes dois mereceram sobreviver e não outros melhores. Estes são os que iniciam esta coleção que foi aumentando ao longo dos anos e, a partir de um determinado momento, por volta de 1987, decidi que eles seriam organizados num álbum. Cheguei inclusive a diagramar o álbum que intitulei de "Diários de Viagem - Casas e Retratos", pois, além das casas havia também inúmeros retratos meus, de amigos e dos animais domésticos. Mas a idéia ficou no papel e o material foi guardado em ordem cronológica num envelope. Ficou assim até 1995, quase dez anos após serem organizados, quando terminei o Projeto de Graduação e iniciei o projeto para este Mestrado.

Me interrogo, no momento em que escrevo estas linhas, sobre as razões pelas quais resolvi resgatar este material e torná-los público. Nunca tive, na verdade, a intenção de fazer do meu álbum de percursos, através das casas que morei, uma

obra. Quando elaborei uma lista de trabalhos que pretendia fazer incluí o álbum, sem ter muita certeza. Mas, na realidade, este álbum só se configurou um trabalho durante a execução do projeto final desta dissertação que ocorreu no segundo semestre de 1996. Ao listar os trabalhos que efetivamente seriam executados me dei conta que eles formavam dois conjuntos, um de caráter autobiográfico e um segundo de biografias dos outros. Neste momento percebi que, aquelas anotações canhestras, algumas com mais de vinte anos, configuravam uma espécie de relato de aprendizagem. A idéia de organizá-los em um álbum assumiu um caráter até então insuspeitado - o de relato de formação, uma espécie de *Bildungsroman*⁴³, pois estava ali registrado o meu processo de formação. Parece pretensioso falar assim, mas corresponde efetivamente a realidade dos desenhos este caráter formativo. Aqui concentram-se desde tentativas inábeis de representar a paisagem até as experiências mais recentes do período de estudante do curso de artes, além de configurar uma espécie de mapa afetivo da minha maturação emocional, desde a adolescência até a idade adulta. Posso traçar um roteiro afetivo. Isto determinou a necessidade de complementar as informações existentes através da inclusão de plantas baixas das casas, inclusive daquelas anteriores aos primeiros registros, que tinha guardado na memória. Pude então recuperar, sem recorrer a fotografias, praticamente muitas das casas que vivi, assim como fez Maria Ivone dos Santos⁴⁴ em “Espace à Pièce”, uma coleção de plantas das casas nas quais ela morou.

A forma de álbum, como um de fotografias, foi a primeira proposta imaginada, ainda em 1985. Durante a execução do projeto atual busquei equilibrar as formas assumidas pelos diversos trabalhos entre caixas e livros e este **Casas ou Fragmentos do Passado** ficou informe. Fiz uma primeira tentativa de colar os desenhos num grande caderno, mantendo a ordem cronológica. Ficou muito ruim por diversas razões: o papel do caderno era de má qualidade e não acrescentava nenhum dado novo e eles estavam assumindo um caráter que não correspondiam as suas verdades - estavam sendo tratados como obras de arte, o que nunca pretenderam ser e, além de tudo, faltavam informações que justificassem sua inclusão num projeto artístico de caráter autobiográfico. Desmanchei tudo, tendo inclusive que recuperá-los pacientemente (alguns foram danificados ao serem descolados). Voltaram todos para o envelope e ficaram lá esperando.

⁴³ Modalidade de romance que gira em torno das experiências que sofrem as personagens durante os anos de formação ou de educação, rumo a maturidade.

⁴⁴ Maria Ivone dos Santos - Vacaria/RS (1958). Mestre em Arte pela “Université de Paris I Panthéon-Sorbonne em 1994. Além de artista, atua como professora no Instituto de Artes da UFRGS.

O trabalho ficou me cobrando uma forma. Pensei nas diversas questões que me ocorreram quanto ao formato: livro, um álbum ou um estojo ou caixa; os desenhos não deveriam assumir em hipótese alguma o caráter de “obras de arte” e, para que isso não ocorresse era necessário definir bem a maneira como seriam expostos. *Passe-partout*, por exemplo, estava descartado; pensei em cantoneiras como as que eram usadas para fotografias; ou ainda em colá-los em pranchas ou deixá-los soltos em uma caixa. Foram muitas as hipóteses imaginadas inclusive aquelas de xerocá-los e fazer uma edição reduzida que as pessoas poderiam manipular sem o risco de danificar os originais. Mas a forma não estava definida por que o conceito não estava claro para mim. Buscando material para outro trabalho encontrei o papel canson cinza que me pareceu perfeito para receber as casas. Tinha a textura necessária de um papel de boa qualidade, tinha uma cor que guardava em si qualidades que me afiguraram adequadas para ser base de material de caráter íntimo - uma cor baixa, silenciosa e discreta. Comprei uma enormidade do papel e levei para casa. Mas não tinha ainda claro como se afiguraria o trabalho. Mas pelo menos uma parte estava decidido, seria o papel canson cinza. Se em forma de livro ou de pranchas não sabia ainda.

Fui trabalhar em outras coisas e, neste período, recebi alguns livros que estavam encomendados, entre eles os catálogos da “Edição das Obras Gráficas e dos Livros” e o da retrospectiva, ambos de Marcel Broodthaers. Neste período também andava freqüentando o catálogo da artista francesa Anette Messenger além do “Um Século de Livros de Artistas”. Quando as coisas não andam muito claras volto aos livros dos artistas que gosto e percorro-os fruindo descompromissadamente. Foram muitas as informações recebidas, o que me ajudou a decidir. Ficaria livro: peguei as folhas (96 x 66 cm) e dobrei-as uma vez e mais uma vez - ficou um fólio *in quarto* de 48 x 33 cm. Este seria o suporte e o formato final.

Parece-me que quando uma forma inicial se define decorre daí todo o resto. Foi o que ocorreu: parti para organizar o material em ordem cronológica e esta ordenação me pediu mais informações - as plantas das casas! Se isto vai se configurar um dispositivo biográfico tenho que acessar informações que possibilitem ao fruidor a compreensão do material. Usei mais papel canson, desta feita de cor creme e canetas hidrográficas e tracei as plantas de todas as casas de que me lembrava. Foi necessário, em determinado momento, organizar cronologicamente as

casas, pois nem todos os desenhos tinham datas. Fiz uma enorme lista que me serviu de guia e pude então ordenar tudo. Agora já não tinha mais algumas das dúvidas iniciais - poderia colar diretamente os desenhos, sem me preocupar com a possibilidade de destacá-los - era definitivo o formato e o álbum estava configurado. Pois ficou álbum, obedeceu a sua vocação mais íntima. Mas ainda havia um problema - o da inteligibilidade.

Preparando outra etapa desta dissertação precisei recorrer a um texto de Jorge Coli sobre Ingres que diz "... estas notas manuscritas eram muito fragmentárias. Constituíam-se de frases que o pintor rapidamente anotava em cadernos e, sobretudo, de observações [...]. Nada de equivalente, portanto, a projetos teóricos ambiciosos [...]"⁴⁵. A partir dessas informações pensei em juntar, aos desenhos, notas sobre o trabalho, uma espécie de caderno de leitura de textos que fornecessem subsídios e também possibilitassem uma leitura além da imagem. Decorreu daí voltar as leituras de Gaston Bachelard n'A Poética do Espaço e, mais importante ainda para este trabalho, resgatei os escritos que cometi durante alguns períodos passados e que havia guardado. Voltei aos cadernos de manuscritos, as tentativas de poesia e as de contos e alguns ensaios de registro autobiográfico que havia guardado em caixas-arquivos a espera sabe Deus lá de que. Pois estes escritos forneceram à minha leitura um dado novo, a emoção que não conseguia exprimir através do desenho, um derramamento lírico que, felizmente, não foi possível registrar em traços. Mas estes escritos passaram a fazer parte do trabalho, mas não necessariamente transcritos, pois, antes serviram de base para uma reordenação das idéias e, mais importante ainda, serviram de lastro para compreender determinados períodos da minha vida. Foi uma viagem sentimental pelo passado. Difícil foi resistir a tentação de incorporá-los ao trabalho.

Coloquei então os escritos selecionados de leituras de Bachelard e de outros autores e alguma coisa escrita por mim. Legenda, como aquela proposta por Walter Benjamin, para fazer ver o que esta fora da imagem. Diferente do título que se dá a um quadro, a legenda aqui permite o acesso a imagem "da qual eu fui excluído" no dizer de Roland Barthes. Os textos são legendas no sentido de lendas = história da obra. Uma tentativa de discurso que revele o mito e não as razões da obra, correspondente ao arcaico (no sentido histórico) do discurso adulto.

⁴⁵ COLI, 1994, p. 275.

Os artistas são pessoas de quem se contam muitas histórias disse Eliane Chiron citando Gilbert Lascault. Assim as legendas mudam os sentidos das imagens e encaminham para uma leitura que penso ser semelhante àquela proposta por um romance de formação.

São muitos os artistas que, partindo de suas biografias e de registros materiais de suas vidas engendram obras que se assemelham a este dispositivo autobiográfico. Já me referi anteriormente à frequência a livros de Broodthaers e Anette Messenger e quero aqui levantar algumas semelhanças e aproximações. Em Messenger a autobiografia surge através de desenhos e fotografias particulares: como coleções que indicam um caráter identitário, dispostas em instalações que assumem a pluralidade de identidades - a da mulher Annete e a da artista Annete Messenger. Assim *Mes Trophées*, *Mes Voeux*, *Mes Petites Effigies* e *Mes Ouvrages* indicam o caráter autobiográfico do trabalho, principalmente nesta última onde Messenger se utiliza de inscrições que indicam um distanciamento crítico encaminhando para uma apreensão das imagens como índices de uma história afetiva que não prescindem da reflexão. Ao contrário, estas inscrições mostram uma artista preocupada com o distanciamento que a “vida do artista” deve ter da obra, mesmo que esta obra seja uma espécie de mapa. Só que isto deve aparecer de forma organizada, refletida, indicada mais do que mostrada. Não é a vida que interessa ao público, pois entraríamos assim no campo da especulação, mas como a vida fornece a obra ao artista.⁴⁶

É necessário aqui incluir uma informação sobre sentimentos e afetos. Messenger diz que ela é “sentimental. Seguramente.”⁴⁷ Mas sentimentos e afetos não podem se transformar em obras sem passar por um longo processo de organização e depuramento. Ainda é Messenger quem diz “*Si je suis sentimentale, cela ne veut pas dire la forme ne m’intéresse pas. Au contraire. Si je ne trouve pas une forme qui me convienne, je ne réalise rien.*”⁴⁸

Outro artista que procede de forma assemelhada é Marcel Broodthaers. Em “*Ma Collection*” (1971) (Ilust. 6a) o artista reproduz fotos e documentos relativos a sua exposição realizada durante a Feira de Colônia em 1971. Embora sua intenção seja a de refletir sobre “as estruturas de repetição”⁴⁹ ressalta aqui um caráter eminentemente

⁴⁶ Conforme informações em A.M. at the MoMa Web.

⁴⁷ Annette Messenger, *Collectionneuse d’histoires*, Artpress 147, maio 1990, p. 14-19.

⁴⁸ Idem, p. 15.

⁴⁹ Broodthaers, 1991, p. 160.

afetivo ao recuperar o material gráfico da referida exposição para constituir uma “peça de arte futura testemunhando as exposições que participei em 1971.”⁵⁰ Além do caráter testemunhal do trabalho de Broodthaers, me interessa ainda a forma como este material autobiográfico é exposto. Em “*Ma Collection*” e “*Comment va la mémoire et La Fontaine*” (1973) (Ilust. 6b) os documentos visuais e escritos surgem colados sobre folhas de papel complementados por legendas e escritos, também o mesmo sistema utilizado por Joseph Beuys.

Poderíamos aqui organizar uma tipologia dos arquivistas de si mesmo: os totalmente caóticos com Andy Warhol nas “Cápsulas de Tempo” onde guardava de tudo, desde correspondência até objetos que recebia como presentes; os meticulosos arquivistas de si mesmo, como Broodthaers e Beuys, que mantêm todas as informações extremamente ordenadas e cuidadosamente registradas e, finalmente, os auto-apaixonados, como Messenger e também Niki de Saint Phalle⁵¹, que organizam cuidadosos dispositivos para exporem suas histórias, sejam instalações ou desenhos em Messenger e gravuras e desenhos no caso da segunda.

Estas cartografias da memória indicam uma necessidade de por em ordem um espaço temporal, um território ou ainda uma pluralidade de planos de percepção. Isto é recorrente na arte contemporânea principalmente no uso de plantas e mapas - cartas geográficas. Messenger utiliza o “Mapa de Sentimentos” (Ilust. 6c) de Madeleine de Scudéry (1678) para organizar o seu discurso em “Meus Troféus” (de resto o uso de mapas permeia boa parte da obra da artista, principalmente a citada e também “Minhas Obras”). Broodthaers usa as plantas baixas - estas cartas geográficas dos interiores das casas em “*Invitation pour une exposition burgeoise*”. (Ilust. 6d) Inúmeros outros exemplos podem ser arrolados, mas fiquemos com estes e mais “*Les travaux de la Chambre*” de Annete Messenger. (Ilust. 6e).

Os mapas e as plantas aparecem como um suporte - de inscrição durável de planos móveis - que detêm a idéia de deslocamento e de itinerância. Se o lugar é sempre um discurso do lugar, o mapa funciona mimeticamente para situar este lugar, funcionando como um meio de reflexão sobre a representação deste mesmo lugar. Assim nas plantas que apresento há sempre implícito um sujeito que escolhe um ponto de mirada no território - lugar. O mapa funciona aqui, além de um localizador

⁵⁰ Idem, p. 160.

⁵¹ Artista francesa, nascida em 1930 em Neuilly-sur-Seine.

geográfico preciso, como um índice de ponto de vista, uma parada no deslocamento e na itinerância dos olhares além de um indicador de território de atuação - o desenho:

Mapa e território [funcionam então] como um relato tautológico, quase narcisista. Se é possível extrapolar à definição do mapa a noção de esquema kantiano, entre a concepção e a imaginação, o sensível e o inteligível, esta aproximação serve talvez para questionar ao olhar das experimentações territoriais do mapa na arte contemporânea que vão, não mais articular o sensível e o inteligível, a representação e o seu objeto, mas tender para uma conjunção dos dois termos.⁵²

⁵² BRAYER, “Carte et territoire fonctionneront dès lors dans un rapport tautologique, presque narcissique. Si l’on a pu extrapoler à la définition de la carte la notion de schème kantien, entre le concept et l’imagination, le sensible et l’intelligible, cette approche est peut-être à questionner au regard des expérimentations territoriales de la carte dans l’art contemporain qui vont, non pas articuler le sensible et l’intelligible, la représentation et son objet, mais tendre vers une consommation des deux termes. (Parachute, p. 83)

6. Casas ou Fragmentos do Passado

1996-1998 (montagem)

Descrição: Livro com colagem de desenhos de datas diversas, textos datilografados e desenhos (plantas de casas) colados sobre papel cinza, encadernado em tecido cinza e contendo numeração seqüencial manuscrita e colofão.

Medidas: 50,5cm. x 34cm. ; N° de pág. : 134

6a. Marcel Broodthaers. “Ma Collection”, fotos e textos, s/m, 1971

6b. Idem, “Comment va la mémoire et La Fontaine”, fotos e textos, s/m, 1971

6c. Madelaine de Scudéry, “Mapa de Sentimentos”, s/m, 1678

6d. Marcel Broodthaers, “Invitation pour une exposition burgeoise”, planta baixa (offset) e cartões postais, 1972

6e. Annette Messenger, “Les Travaux de la Chambre”, nanquim s/papel, s/m, 1973

3.1.4 - Diário de Ragusa ou a Mentira Verdadeira

“Conheço uma porção de lugares interessantes, mas são todos lá em casa.”

Luiz Paulo Baravelli

Este **Diário de Ragusa** (Ilust. 7) é decorrência dos meus diários de viagens, registros que faço quando me desloco, como maneira de manter viva as atividades daqueles dias excepcionais. Mantive vários diários de viagens, efetivamente realizadas, sendo que o mais elaborado é diário de Nova Iorque, onde sistematizei os registros, tendo de antemão um caderno onde ia colando as lembranças e escrevendo os acontecimentos.

A proposta de fazer um diário de uma viagem imaginária decorreu de uma longa e complexa aproximação com a cidade de Ragusa, hoje chamada Dubrovnick, na antiga Iugoslávia. Este interesse surgiu quando ainda estudava Letras (1981) e, durante as aulas de Filologia Românica, descobríamos as línguas neolatinas. Nestas incluía-se a dalmática, uma língua morta. Intrigou-me a idéia de uma língua que desaparecera e fui ao mapa buscar a região onde ela fora falada. Era numa região chamada Dalmácia, atualmente aquela que vai da fronteira da Itália, a cidade de Trieste, até a Albânia. Uma região pouco falada e absolutamente fora dos roteiros turísticos. Alguns anos após, li uma breve história da literatura ragusana de Otto Maria Carpeaux.⁵³ Daí surgiu um interesse maior, quase científico, se bem que pela via da literatura. Procurei alguns dos autores citados por Carpeaux, principalmente aqueles do século XVI, período de ouro da cultura da região, que rivalizava em esplendor com

Veneza. Em vão busquei Gundulic, Palmotic ou Lucic. Nada existia em português ou espanhol, somente referências em enciclopédias a uma remota cidade intitulada Ragusa (nome latino) que, na atualidade chama-se Dubrovnik. Nada mais a acrescentar... Ragusa era uma referência esquecida do passado. Quanto a língua dalmática, início de toda essa história, soube que além de ter origem no latim vulgar falado na antiga Illyricum (séculos 8-9 d.C.) existira até 1898, quando morreram os últimos habitantes da região que a conheciam, e fora substituída pelo croata.

A idéia de construir o diário de uma viagem imaginária a Ragusa vem da necessidade de ordenar todo o conhecimento que acumulei sobre a cidade. Aos poucos foi-se plasmando a possibilidade de uma construção literária onde as informações seriam associadas a um passeio na cidade, juntando informações, colocando lado a lado as referências literárias e os sítios históricos - o teatro, a rua principal, as igrejas, as fortificações, os mosteiros e as ruelas. A idéia de ficção é recorrente na arte contemporânea e, antes de buscar um modelo ou obra que servisse de parâmetro, intensifiquei a pesquisa sobre a cidade, procurando material iconográfico e relatos de pessoas que visitaram o lugar. Consegui algum material gráfico para turistas, cartões postais e, a partir deste momento, a cidade passou a povoar a minha imaginação e a me fornecer uma quantidade inacreditável de subsídios. Num período de pouco mais de um ano captei material sobre as vilas de Dubrovnik nos séculos XV e XVI, um relato de viagem de um diplomata brasileiro, matérias jornalísticas em revistas européias e, o mais importante de tudo, um cartão postal, enviado por Paulo César (meu homônimo), em 1982 daquela cidade, para um amigo comum. A coincidência determinou a necessidade de fazer o diário.

A forma que o diário assumiria transitou de uma possibilidade a outra, de maneira quase obsessiva. Sistematizei o conhecimento acumulado em fichas de leituras e cópias xerográficas do material emprestado. Assim pude ter um dossiê bem rico sobre a cidade e suas manifestações culturais, incluindo aí um calendário de atividades onde estavam as apresentações teatrais da cidade (que ordenava as referências literárias), fotos de manifestações culturais populares, fotos de atividades normais do dia a dia da região e até um disco com canções folclóricas. A maneira de ordenar toda esta informação passou primeiro por um roteiro escrito onde, através de um passeio no mapa da cidade, fui descrevendo as minhas impressões visuais, auditivas, olfativas, gustativas e táteis associadas a uma circunvolução no sentido anti-

⁵³ História da Literatura Universal, Volume II, Alhambra, 1984.

horário pela cidade, como se eu tivesse entrado por uma das portas e fizesse um longo e lento passeio pelas muralhas, e, após, fizesse um roteiro em forma de espiral pela cidadela, buscando passar por todos os pontos de interesse. Esse longo e lento passeio incluía o registro não só das impressões mas também um registro em desenhos rápidos, como se fossem esboços tomados ao vivo. Determinei que a viagem duraria de 17 a 21 de setembro de 1982 (período que incluía o registro do cartão postal), tendo eu vindo de Trieste e chegando a Dubrovnik na noite do dia 16 e iniciado o percurso no dia 17 pela manhã. Assim, deste dia até o dia 21, eu perpassaria toda a cidade, incluindo todos os pontos de maior interesse turístico e cultural.

Este roteiro foi determinado pela intenção de construir um registro o mais verídico possível de uma viagem e foi elaborado levando em consideração a necessidade de ordenar todo o conhecimento que organizei sobre a cidade. Evidentemente o longo e enfadonho diário é impossível de ser apresentado, pois não tem qualidades literárias suficientes para tanto e por ser este um trabalho de artes visuais. O trânsito pela literatura tem pautado muitos dos trabalhos deste projeto, mas tenho tido o cuidado de deixá-los como subsídios e/ou estímulos, evitando apresentá-los por entender que são formantes da idéia plástica, material de construção e apoio.

Dois termos pautaram a construção deste trabalho: mistificação e ficção. Por mistificação entende-se o abuso da credulidade de alguém, uma burla, um engano. E é isto o que faço neste diário de viagem: associo texto e imagens, uma delas manipulada, que junto ao cartão postal “provam” a minha estada nesta cidade. Mas acredito que o segundo termo - ficção - é o que melhor define este trabalho.

Do latim *fictio*, no sentido próprio: ação de modelar, fabricar; no sentido figurado: ação de inventar, de representar em imaginação, ou de fingir. Em português, como em francês⁵⁴, o termo guarda principalmente a segunda acepção. A noção de ficção, em estética (pois ela guarda ainda outro emprego jurídico) é estudada pela literatura, primordialmente nas teorias do teatro e do romance. A ficção existe enquanto uma atividade do espírito e, é nesta categoria de existência que ela torna-se realidade, materializando as aspirações do subconsciente, fugindo as imposições sócio-econômicas, onde o artista ao impor o seu mundo fictício propõe um “processo

⁵⁴ Os desdobramentos do termo e suas aplicações aqui apresentadas são, na sua grande maioria originárias do verbete FICTION, do Vocabulaire d'Ésthetique, organizado por Etienne Souriau.

duplo: processo de imaginação e processo de por em obra (*mise en oeuvre*)⁵⁵ modelando um modo de existência imaginário que se pode chamar de irreal. Souriau explica este processo ao dizer que:

[Platão] já havia demonstrado a distinção entre um não-ser como nada e um não-ser como ser-outro; dizer que a ficção não pertence ao nosso mundo não é dizer que ela não existe acima de tudo, mas que ela existe de outro modo. O pensamento do autor a cria; o pensamento do leitor, do espectador, do auditor prolongam sua existência fenomenal; a ficção adquire então uma *existência de representação*⁵⁶

Pode-se dizer, então, que a ficção existe em um universo outro do nosso universo material, e virtualmente implicada num ato real de representação mental que lhe dá lugar no nosso universo. Assim a ficção se dá como um modo de alteridade de existência e que podemos perguntar então se ela não é uma mentira. A noção de mentira implica uma outra discussão, sendo então o bastante que digamos que ela (a ficção) não é uma mentira se “ela não engana, se ela não é uma tentativa de fazer-se passar por realidade”⁵⁷ Esta noção de realidade, de uma ficção querer se passar por realidade é bastante desenvolvida na arte contemporânea, principalmente em dois artistas franceses Sophie Calle e Christian Boltanski. Retornaremos a eles. Antes é necessário que coloquemos que a ficção tem sua realidade interna, criada a partir de sua articulação e organização dos elementos que dão-lhe forma e matéria. A ficção cria assim a sua própria realidade e sua própria existência, tornando-se inviável no momento em que qualquer um dos elementos que a constituem - autor, matéria e receptor - deixem de existir. Torna-se possível por uma espécie de complô onde todos os cúmplices atuam em conjunto.

Em Sophie Calle a ficção tem por objetivo induzir o espectador a dúvida, como em seu trabalho intitulado “Last Seen”⁵⁸ (Ilust. 7a), através do uso de fotos, que registra a ausência de algumas obras de arte “roubadas” de um museu norte-americano e de grandes depoimentos da equipe da instituição, nos quais eles descrevem as obras. Toda essa “encenação” era apresentada como documento de atos reais: o roubo e os depoimentos. Isto induzia o espectador a tomar parte daquela realidade, emocionando-se e refletindo sobre a fragilidade a que as obras de arte, esses objetos insubstituíveis, estão sujeitas. A fruição da mostra tornava-se possível levando-se em consideração que o fruidor compactuava com a realidade daquela ficção. Em nenhum momento, durante e na exposição, ficava registrado que não havia

⁵⁵ Obra citada, p. 741.

⁵⁶ Idem, p. 741 (itálico do autor).

⁵⁷ Ibidem, p. 741.

ocorrido roubo algum, que as obras estavam onde sempre estiveram, que os depoimentos eram falsos etc. Ao ver a exposição éramos levados a considerar uma série de sentimentos e opiniões, todas verdadeiras, mas que se chocavam violentamente com a descoberta de que a mostra era uma ficção. Pensei muito depois que descobri que aquilo tudo era uma mentira. Pois foi assim que considerei,

uma mentira⁵⁹. A idéia de ficção não me ocorrera, somente um sentimento de ter sido enganado. Mas este engano não era de todo infrutífero, ao contrário, levava a considerar sob outro ângulo todos os sentimentos experimentados, somados àquele de ter sido enganado. Porque em nenhum momento eu pensei que aquilo tudo poderia não ser verdade? Então me apercebi que a verdade da exposição era confrontar o espectador com essa realidade que é construída pelos artistas, a nossa credulidade e a nossa ingenuidade frente ao poder de sedução e aliciamento que tem a ficção. A ficção sob a forma de narração (literatura, teatro, cinema) não nos induz ao erro de considerá-la verdade além de sua própria verdade intrínseca. Nas artes visuais o conceito de ficção não é considerado enquanto tal. Consideramos uma tela, uma gravura, uma instalação como verdades em si, sem nos atentarmos para o potencial de fictício que existe nelas. O trabalho de Sophie Calle é um exemplo da realidade que existe no intervalo entre a verdade e a ficção.

Outro artista que trabalha neste intervalo é Christian Boltanski. Sua atuação, entretanto, se dá de maneira diferente: Boltanski, a partir de elementos materiais diferentes - principalmente fotos - constrói narrativas autobiográficas onde os limites entre verdade e ficção são tenuemente definidos. Não temos condições, como em Sophie Calle, de saber o que é ou o que não é realidade. Não estamos falando aqui de verdade, pois o princípio básico da ficção é, conforme o anteriormente exposto, configurar uma realidade que torna-se verdade. Assim, no livro de artista intitulado *"Reconstitution d'un accident qui ne m'est pas encore arrivé et où j'ai trouvé la mort"*⁶⁰, Boltanski induz o espectador a fruição e reflexão sobre verdades imutáveis

⁵⁸ Nova Iorque, Galeria Leo Castelli, março de 1993.

⁵⁹ Um engano. Efetivamente ocorreu o roubo, conforme matéria publicada na revista Bravo (novembro de 1997, Ano 1, nº 2) onde na página 52, a matéria "O estranho caso dos quadros roubados" dá notícia das negociações entre os curadores do Museu Isabella Stewart Gardner e os ladrões para devolução das obras mediante pagamento de um alto resgate. Quando vi a exposição em questão não conhecia a artista nem sua produção. A partir de então comecei a pesquisar sobre a artista e percebi o caráter ficcional de muitas de suas obras. Isto me levou a imaginar que era este o caso de "Last Seen". Conforme podemos ver no catálogo "Relatos"(Madri, Fundación "La Caixa", 1997), onde estão relacionados diversas obras da artista, este caráter fictício é prioritário.

concernentes a própria vida, mas a partir de dados de antemão falsificados. Esses trabalhos são, por esta razão, menos eficientes naquilo que eles propõem?

Com o **Diário de Ragusa ou A Mentira Verdadeira**, estou propondo uma reflexão sobre os percursos, os espaços percorridos, os deslocamentos, os itinerários. A proposição básica é levar o espectador a fruir de uma viagem, a um lugar distante, através de elementos mínimos: fotos, um cartão postal, desenhos, mapas e textos. Que esta viagem seja uma ficção é secundário para sua recepção: existem diversos elementos que são reais - o próprio trabalho, a montagem em forma de livro, o uso das fotografias, dos mapas, dos desenhos e, principalmente, a questão deste diário de viagem ser considerado um trabalho artístico. Acredito estar propondo uma viagem que corre o risco de não ser compreendida, visto que a realidade (o trabalho) não corresponde a verdade (eu não estive lá). Mas a chave para compreensão da verdade da ficção está no subtítulo: Uma mentira verdadeira. O paradoxo desta frase estará disponível aos que souberem bem olhar.

Dentro do conjunto de trabalhos apresentados este tem uma importância vital para articulação de todo o conjunto. Sendo o quarto em uma seqüência de nove, e o último do conjunto intitulado "EU", ele articula o fim dos relatos autobiográficos com a explicitação do uso da ficção como recurso primeiro para a construção do conjunto. Em última instância, todos os trabalhos são ficções em graus diferentes e a partir de elementos diferentes. Em **Over the Rainbow** chamo a atenção para o verbo fingir com os duplos sentidos de mentir e plasmar⁶¹. Quero explicitar neste **Diário** o trabalho de plasmar uma realidade através dos percursos que faço dentro do meu ateliê, as possibilidades de, através de elementos de antemão disponíveis a todos, criar uma realidade. Uma demonstração de que a ficção se faz realidade a partir de um nada. Obviamente muitos acharão uma rematada tolice expor como trabalho um pequeno diário de viagem, mas isso faz parte...

⁶⁰ Trabalho de 1969, in Gumpert, p. 26-27.

7. Diário de Ragusa ou A Mentira Verdadeira

1997-1998.

Descrição: Caderno manuscrito contendo diário de viagem com texto, desenhos e fotografias. Na última contracapa contem envelope com a reprodução de um cartão postal.

Nº. de páginas: 80

Medidas: 21 cm. x 15 cm.

7a. Sophie Calle, “La Ausencia”, fotografia e textos, medidas variáveis, 1991.

⁶¹ Conforme “**Over the Rainbow**”.

3.2. “Outros”

3.2.1 - Enagrama ou Como M.A.A. se Tornou Minha

Enagramas, mnemes ou traços mnemônicos é um termo que significa traço responsável pela permanência de lembranças. O **Enagrama de M.A.A.** (Ilust. 8) é um conjunto de documentos (um caderno manuscrito de poesia, recortes de jornais e outros pequenos manuscritos) que juntos e embalados formam um dispositivo memorial, apresentado ao receptor com o intuito de ativar neste um processo de rememoração.

Os documentos aqui apresentados foram comprados em um sebo em 1994 ou 1995. Não tinha qualquer intenção de que transformá-lo em um trabalho, principalmente por não ter nenhuma referência de como isto poderia ser feito. Comprei o caderno com poemas manuscritos e tudo o que estava dentro dele, sem me preocupar em ver exatamente do que se tratava. Na época adquiri-o principalmente por ser um manuscrito. Em casa é que me detive e vi que era autógrafo e que, além dos diversos poemas, havia uma série de recortes de jornais e alguns outros manuscritos. Ao lê-lo pude perceber que eles estavam datados. Havia um documento que localizava o autor e fornecia uma data. O material me emocionou. O primeiro sentimento foi o de estar invadindo a privacidade de outrem. Cada página lida ia,

pouco a pouco, desenhando um retrato da autora. Cada verso era um dado psicológico que eu acrescentava ao retrato. Cada recorte de jornal me fornecia um indicativo de interesse ou gosto. Era um retrato descrito, uma espécie de diário feito através de informações escolhidas e recolhidas, um álbum de recortes que fornecia um retrato fragmentário.

Emociona-me lidar com material abandonado e este foi um dos primeiros que me caiu nas mãos. Era mais do que um fragmento, era um conjunto deles - uma caixa cheia de cacos com os quais eu poderia recompor o todo. Na mesma época comprei no Brique da Redenção uma série de três álbuns encadernados com partituras impressas e manuscritas. O primeiro impulso foi o de juntar tudo ao caderno de poesia e, efetivamente foi o que fiz. Pensava que poderia criar uma personagem através de documentos originais, acrescentando dados de origens diversas para compô-la.

A emoção que sinto ao lidar com estes documentos sempre me paralisa um pouco. Penso quais as razões de terem sido descartados: morreram seus donos? ou simplesmente jogaram fora por não mais ser importante? ou tão somente fecharam seu ciclo de significação e, por não terem mais nada a dizer aos seus donos e herdeiros, foram descartados? Quando comprei o caderno e, logo em seguida, as partituras, recordei-me de um filme visto já a muitos anos. O que lembro do filme? O título: *Jamais Plus Toujours*, e que era francês, logicamente. Do enredo somente que tratava de histórias que eram ligadas através de objetos (móveis principalmente) que mudavam de donos ao serem vendidos em brique e leilões. As imagens que ficaram gravadas na minha mente dizem respeito a profunda emoção com que estes móveis eram tratados pelo autor do filme. Recordo-me de uma poltrona de cetim cor de rosa (ou minha memória me engana?) que passava de um dono a outro e se mantinha sempre a mesma poltrona, quase uma entidade, e também de uma série de caixas que eram vendidas em leilão e que continham miudezas: botões, cartas, recortes, bilhetes, pequenos objetos. Uma dessas caixas, que acredito que todos têm, onde vamos guardando coisas que por razões obscuras não queremos ou não podemos jogar fora. Não me lembro mais nada do filme. Só isso. Mas ele me vem à memória cada vez que, passeando por livrarias ou pelas bancas do brique, vejo esses objetos tão cheios de marcas pessoais. Mais curioso do que saber de quem foram ou por que foram vendidas fico em saber por que alguns de nós as compram

Após um longo período, em que ficou sendo observado e pensado enquanto suporte para uma possível obra, este material foi abandonado (parece que é o destino dos papéis velhos, serem deixados ao sabor dos ventos, rodopiando pelos ares tão fragilmente). A primeira idéia que surgiu para um possível aproveitamento era de que ele deveria ser mantido íntegro, sem qualquer tipo de interferência, fosse desenho ou qualquer outra. Para ensaiar uma possível apresentação do **Enagrama**, no início de 1996, dispus o material solto em algumas folhas grandes e pendurei na parede. Um grande dispositivo memorial, uma espécie de exposição memorialística. Chamei, então, alguns amigos para ver. Durante a apresentação li o poema dedicatória, de Leonor para Maria, datado de 20 de novembro de 1924. O efeito foi espantoso e, para minha surpresa, eles ficaram profundamente emocionados. Isto me levou a reconsiderar o potencial evocativo do material que tinha em mãos e, principalmente, afirmou a certeza de que eles deveriam ser mantidos intactos, conforme eu os recebera.

Depois desta apresentação algumas questões foram se colocando. Como apresentar, como expor? Neste momento eu já estava mais municiado de informações e foi então que a idéia de um museu portátil começou a se consolidar. Havia lido alguma coisa sobre Marcel Broodthaers e seus museus portáteis⁶² e, na mesma época, fui convidado a fazer a curadoria da exposição em homenagem aos noventa anos do poeta Mário Quintana.

A proposta da exposição de Mário Quintana era a de escolher documentos no seu espólio e, com eles, montar uma espécie de retrato. Fiz várias visitas a Elena Quintana, sobrinha e depositária do espólio do poeta, e pude abrir inúmeras caixas repletas de manuscritos, fotos, livros, objetos, um universo de quinquilharias de maior ou menor importância. Durante a seleção do material a ser exposto me interrogava sobre a verdade que aqueles documentos continham: eles eram um pouco o Quintana? ou não eram nada do poeta? Vestígios, somente vestígios que necessitavam de um esforço de rememoração de quem os via para se tornarem alguma coisa viva. Pensei que seria impossível montar a exposição. Imposições externas obrigavam a selecionar e ordenei um grande número de documentos em rubricas sumaríssimas: retratos, retratos de família, correspondência ativa, aquela passiva, manuscritos, documentos, objetos etc. Nestas quase valas comuns fui

⁶² “Como poeta e artista conceitual, Broodthaers criou instalações museográficas e catálogos para elas, como um caminho para analisar os significados dos objetos e das informações.” In Riva Castleman, 1994, p. 164.

distribuindo o material e, aos poucos, fui percebendo que um esforço de ordenação possibilitaria⁶³, mesmo que em grau reduzido, uma idéia da personalidade do poeta. Daí foi tomar providências técnicas para a montagem da exposição: painéis para suporte, cantoneiras, cópias xerográficas, catálogo, cartaz, textos e outros. Ficou a exposição: “Mário Quintana: Retrato em Preto e Branco”.⁶⁴

Foi uma via de mão dupla: pude fazer a exposição graças ao convívio com o material que tinha em casa e a exposição me subsidiou para montar o **Enagrama**. Após a abertura do “Retrato em Preto e Branco” retornei com mais intimidade aos meus vestígios. Foi então, somente então!, que me dispus a ler atentamente todo o material e a fazer um inventário do espólio. A leitura atenta e não emocionalizada me revelou coisas até então ocultas. Os poemas eram todos líricos, falavam de amores, no mais das vezes daqueles impossíveis ou não realizados ou ainda desfeitos - isto eu já sabia. Os recortes de jornais eram também de poemas na mesma linha, com algumas exceções; entre estas duas folhas de um livro, parecendo uma introdução (pelos numerais romanos e pelos títulos das páginas - uma dedicatória “A Monsieur Adrien Hébrand”):

Um livro é, segundo Littré, a reunião de diversos cadernos de páginas manuscritas ou impressas. Esta definição não me contenta. Eu definiria o livro como uma obra de feitiçaria de onde escapam todas espécies de imagens que perturbem os espíritos e mudam os corações. Eu diria melhor ainda: o livro é um pequeno aparelho mágico que nos transporta para o meio de imagens do passado ou para o meio de sombras sobrenaturais.

Eu nunca tinha lido estas páginas. Na época achei que elas remeteriam de volta para a idéia de livro. Pensei que as folhas de papel desdobradas como cadernos configurariam um álbum do pouco material que tinha e abdicar da idéia de expô-las como “obras” como fez Alexis Smith⁶⁵ em *Orpheus: Three Movies* e em *Madame Butterfly* (Ilust. 8a). Não foi o que ocorreu. A opção por um museu portátil se fortaleceu devido a exposição de Quintana e por não querer que, como em Smith, o material assumisse um caráter de obra que contrariava o caráter íntimo que tinham. Ficariam em um estojo, organizado como uma exposição itinerante, com catálogo e

⁶³ Foi importante, neste período, a leitura dos esforços de classificação propostos por Georges Perec em “Penser/ Classer”. Neste livro, um exercício de virtuosismo, Perec nos demonstra as inúmeras possibilidades de ordenação

⁶⁴ “Mário Quintana: Retrato em Preto e Branco”, Porto Alegre, RS, de 23/07 a 11/08 de 1996, Sala Salomão e Clara Ioshpe, Teatro São Pedro, Curadoria e montagem de Paulo Gomes, realização de CULT Assessoria e Eventos Culturais.

⁶⁵ Artista estadunidense nascida em 1949.

com cópia do verso de cada um dos recortes para possibilitar ao espectador um contato com toda a riqueza do material.

A forma de museu portátil remete diretamente a Marcel Broodthaers. Nunca vi um de seus museus portáteis ao vivo, somente por reproduções, e não sei o efeito que eles causam no espectador. Formalmente o trabalho de Broodthaers interessa, pois tem a ver com as caixas usadas nos museus para transportar obras em exposições itinerantes. Pensei muito que este **Enagrama** deveria ser como uma exposição deste tipo: tudo organizado e disposto de maneira a ser aberto e exposto sem a menor dificuldade, com cartazes, catálogos, guias de montagem e sem muito acesso ao material propriamente dito. Este já está de antemão emoldurado e/ou disposto em vitrines e é só por no local de acesso ao público. Esta disposição museográfica tem suas regras, assim como a emolduração e a manipulação, além do material gráfico que comporta.

Assim este **Enagrama** será acessado ao público já com uma visão determinada. Suprimo deliberadamente a emoção que pude sentir ao manusear o caderno, ao tocar cada um dos papéis, ao sentir que alguns deles se deterioram irremediavelmente e que tem cheiros e pó. Isso tudo, de algum modo, ficará interdito ao público, mas espero que a emoção permaneça como esteve em mim e nos meus amigos. A evocação provocando a emoção. A memória pura reativada, aquela que está presente em todos nós, uma espécie de memória genética como a que Christian Boltanski busca ativar com “O Álbum da Família D”, obra de 1971 (Ilust. 8b) sobre a qual ele diz que *“estas fotografias no enseñabam nada sobre lo que había sido la vida de la familia D., ellas me devolvían a mis propios recuerdos.”*⁶⁶

No contexto deste grupo de trabalhos, o **Enagrama** atua como um registro de fragmentos do passado. Seu tempo já passou e, por esta razão, eles precisam de indicativos que os tornem ligados ao presente, além de sua presença física. Daí a necessidade de recorrer ao poder de evocação dos papéis expostos e, mais do que isso, ressaltar este poder através de uma mistificação que se corporifica na apresentação museográfica. Estaremos assim próximos da reminiscência, ou seja, aquela lembrança que se apresenta ao entendimento de um modo vago ou duvidoso, mas nem por isso menos forte.

⁶⁶ IREGUI, 1995, p. 54.

O objetivo é o de revelar o sentido (ou os sentidos) que estes objetos possuem ou portam. Não o sentido literal, pois não se trata de fazer História, mas tão somente a história de alguns fragmentos de uma História que não conheço e que nunca virei a conhecer, pois não é a biografia de M.A.A. que busco, mas uma pequena unidade de seu mundo/tempo que exponho.

Alcançar o objetivo, estimular a reminiscência através do poder de evocação não é, conforme as teses de Henri Bergson, recompor o passado, mas “nos situarmos imediatamente no próprio passado [pois] que o passado não pode se conservar em outra coisa que não ele mesmo, porque é em si, sobrevive e se conserva em si.”⁶⁷

O **Enagrama** quer ser portador de um sentido, um signo do engajamento numa reflexão sobre o nosso tempo através da reativação da capacidade de reminiscência do espectador. A opção pela disposição museográfica se deve ao fato de que, na atualidade, a História é contada pelos historiadores fundamentada numa “noção de objetividade”⁶⁸ que não faz sentido num mundo de fragmentos. A História agora é contada através das pequenas histórias dos anônimos e a museografia pode apresentar estes fragmentos com uma isenção que não elimina a densidade poética que deles emana.

M. A. A. - um nome e uma data. É tudo o que tenho que poderia ser útil numa pesquisa num registro civil. Tenho um nome e um conjunto de documentos que ordeno e apresento. O que estes documentos mostram podem ser tomados em qualquer direção: M. era uma mulher (ou porque não uma garota, uma adolescente?) romântica, no sentido mais simplista do termo; era uma mulher deslocada em seu tempo, despreocupada com a situação de seu sexo num mundo que estava mudando (fatos que podemos entrever através da leitura dos versos dos recortes de jornais); vivia num mundo de fantasia onde só a poesia e a literatura em geral a interessavam. Tudo conjecturas. Assumo o papel do exegeta que se debruça sobre vestígios antiquíssimos e atribuo esta ou aquela qualidade ou defeito a nomes: “... nomes próprios são caixas entreabertas que projetam suas qualidades sobre o ser que designam.”⁶⁹ Mas um nome não é muito se for simplesmente proposto, daí a exibição da *memorabilia* que escolho e apresento. Sendo o nome uma caixa, faz sentido

⁶⁷ DELEUZE, 1987, p. 58.

⁶⁸ IREGUI, 1995, p. 53.

⁶⁹ DELEUZE, 1987, p. 115.

apresentar este nome em uma “insondável reserva dos devaneios da intimidade”⁷⁰. Como artista, trabalho com imagens e estas “são mais imperiosas que as idéias”⁷¹. Sou aqui um poeta antes de um técnico de museu pois “acumulo o universo em torno de um objeto, num objeto.”⁷²

“A memória não será mais memória se ela não for esquecida.”⁷³ A bela frase de Perec nos faz pensar na importância que os documentos assumem na recuperação de fatos e acontecimentos do passado, principalmente daqueles que foram “esquecidos”. O ponto de vista ou ângulo visual em que se coloca o artista constitui elemento de essencial importância na estrutura do trabalho. É quem vê a história ou quem conta a história. Neste **Enagrama** podemos inferir dois pontos de vista principais: - o da personagem principal que conta sua história, no caso M. Este foco implica uma análise interna dos acontecimentos onde a protagonista principal

nem sempre é a mais indicada para contá-la [a história], pois somente a interpretará do seu ângulo pessoal, o que implica uma visão limitada das coisas. [...] Por outro lado, o emprego da primeira pessoa oferece algumas vantagens. A narrativa parece ganhar [...] maior verossimilhança, visto prescindir de intermediário: a personagem que “viveu” a história conta-a diretamente ao leitor, de sorte a anular a distância entre ambos e a dar a este a impressão de ser o exclusivo confidente do caso.⁷⁴

e o do artista analista que conta a história. Este foco implica num olhar dentro dos limites de sua própria personalidade e inteligência.

Busquei trabalhar com os dois tipos de narrativa - deixo que M. fale por si, através de seus poemas de eleição e de seus recortes, uma narrativa na primeira pessoa e também faço o papel do curador, o narrador crítico e analítico como exerci no “Retrato em Preto e Branco”, organizando e dispondo os fragmentos e propondo uma leitura para eles. Isto se dá em diversos níveis: na organização, na eleição do melhor modo de mostrar o material e através do texto de apresentação do catálogo que acompanha o dispositivo memorial. Neste texto o curador procura traçar um perfil psicológico e dar uma inserção histórica à personagem. Isto é feito através dos documentos disponíveis - os poemas e os recortes. Ele pode deduzir a História através principalmente do registrado no verso dos recortes. Por exemplo: atrás do poema “Presságio” de Ovídio Chaves há um artigo mutilado que fala do papel da

⁷⁰ BACHELARD, 1993, p. 91.

⁷¹ Idem, p. 92.

⁷² Ibidem, p. 97.

⁷³ PEREC, 1985, p. 175.

⁷⁴ MOISÉS, 1987, p. 34-35.

mulher na vida do povo brasileiro “encorajando, consolando, perdoando”, todas essas ações passivas, secundárias na ordem da História e destinadas, como virtudes, às mulheres. Há uma contradição entre esta ordem que fala do papel das professoras na “Revolução de Outubro” e essa mulher que recorta poemas e junta-os a um caderno de poesia. Os fragmentos da vida secreta de M.A.A., sua “[in]sondável reserva dos devaneios da intimidade”, conforme Bachelard, remete aos dispositivos mistificadores de Sophie Calle, principalmente a “*Les Tombes*” (Ilust. 8c) e a “*Autobiografías (El Marido)*” - *La amnesia* e *La rival* (Ilust. 8d e 8e), onde o uso de textos descritivos, narrativos ou evocativos, o jogo de ver/lembrar e a própria mistificação que é a base do seu trabalho apontam para este **Enagrama** como um retrato fictício, embora feito a partir de dados verdadeiros.

Este papel de curador que assumo me permite entrar num espaço propício a mistificação, devaneio a partir de um devaneio. Uma viagem circular onde o que é verdade e o que não é se confundem. Entre o *recto* e o verso de uma folha de papel toda uma história pode existir. No verso pode haver tantas ou mais verdades que no *recto* e a história se faz num espaço quase indiscernível - o intervalo entre um e outro corte de uma lâmina. Daí a necessidade de exercitar o que os franceses chamam de *aptique* - tocar com os olhos, *toucher avec les yeux*.

8. Enagrama ou Como M.A.A. se Tornou Minha

1996-1997.

Descrição: Caixa contendo - 1 caderno manuscrito de poesias na vitrine da parte interna; 10 pranchas de celulose com cobertura de papel manteiga na gaveta inferior contendo: - 4 recortes de jornais, - 2 páginas de livro, - 2 manuscritos com poemas, - 1 envelope com 6 selos antigos, - 1 folha de caderno de música com partitura manuscrita, - 1 folha de papel almaço com duas partituras impressas coladas, - 1 meia folha de caderno de música sem interferências; na estante da tampa -1 catálogo encadernado do Enagrama, contendo a relação, descrição e imagens (recto e verso) de todos os documentos e - 1 manual (folheto) do Enagrama.

Medidas da caixa: 12cm. de altura x 35cm. de profundidade x 44cm. de altura, com abertura superior com vitrine e estante na tampa e uma gaveta na parte externa inferior.

Medidas das pranchas: 30cm. x 37cm.

Medidas do catálogo: 30cm. x 21,5cm.

Medidas do manual: 21,7cm. x 16cm.

8a. Alexis Smith, "Madame Butterfly", 1975

- 8b.** Christian Boltanski, “O Álbum da Família D”, 150 fotos p&b emolduradas, 22 cm. x 30 cm. cada, 1971
- 8c.** Sophie Calle, “Les Tombes”, fotografia e texto, 180 cm. x 110 cm. cada, 1990
- 8d.** Idem, “Autobiografías (El Marido) La amnesia, fotografia p&b e texto, 170 cm. x 100 cm. (foto) e 50 cm. x 50 cm. (texto), 1992
- 8e.** Idem, “Autobiografías (El Marido) La rival, idem, idem, 1992

3.2.2 - Guarda-Roupa ou Retalhos de Vidas

O Guarda-Roupa (Ilust. 9) foi idealizado a partir da leitura do artigo de Jean-Paul Leclercq intitulado “Sur la garde-robe de Marie Leczinska et de Marie-Antoinette”⁷⁵ (Ilust. 9a) que trata da subsistência dos guarda-roupas da nobreza europeia do Séc. XVIII, através dos conjuntos de amostras dos tecidos utilizados para a confecção de suas vestes, que foram guardados em álbuns que se encontram atualmente em reservas históricas francesas. A possibilidade de organizar retalhos em álbuns com informações sobre estes tecidos, buscando preservar uma amostra da memória das roupas e de seus proprietários, me estimulou a organizar os retalhos de tecidos que coleciono também em álbuns.

A organização deste material, além das suas dificuldades formais, me remeteram a uma série de questões, tais como as dos fragmentos, da memória, da escritura, da caligrafia e, principalmente, da questão da articulação da palavra e da imagem nas artes visuais.

⁷⁵ Revista L’Oeil, Magazine International d’Art n° 478, janvier/février 1996.

As palavras têxtil e texto têm ambas a mesma origem latina. *Textum*, no sentido próprio tem duas acepções: 1. tecido, pano e, 2. obra formada de várias partes reunidas, contextura; e, no sentido figurado: contextura (do estilo) e ainda *texo*, *texui*, *textum* - tecer, entrelaçar, entrançar, tramar; daí, 2. arranjar, dispor, compor.⁷⁶ Da etimologia parto para tramar este texto e este trabalho.

A proposta de construir um trabalho com retalhos de tecidos figurou-se, a princípio, redutora. Não tinha necessidade alguma de ordenar uma série de pedaços de panos se não houvesse alguma coisa mais a ser dita. A proposta inicial manteve-se durante todo o processo de concretização dos trabalhos desta pesquisa, pela necessidade que tinha de trabalhar com fragmentos das memórias dos outros. A coleção de tecidos foi, inicialmente, organizada em um álbum, com a posterior inclusão de algumas referências literárias sobre cores e tecidos. Foi importante neste período a leitura de “O Pano do Diabo”⁷⁷, a erudita e divertida história das listras e dos tecidos listrados escrita por Michel de Pastoureau, principalmente pela infinidade de abordagens que se pode fazer a partir de algo aparentemente tão banal quanto os tecidos listrados. A leitura do livro me abriu para a possibilidade de ensaiar uma possível biografia a partir dos retalhos que dispunha. Organizado o material e incluídos os escritos, o trabalho ficou estacionado num estágio que parecia não ter possibilidade de desenvolvimento.

Esta antologia de tecidos poderia me enviar, além da biografia, para um estudo da natureza dos tecidos ou para uma reflexão sobre a moda, transitória nas formas, mas perene nos meios - os tecidos. Mas não era sobre nenhum destes assuntos que queria falar. Me preocupava, principalmente, as questões ligadas as texturas, as cores, as formas dos retalhos, os lisos e os estampados, os listrados e os pontuados, ou seja, todas as configurações que os tecidos assumem. Pastoureau orientou para a possibilidade de uma leitura semiológica dos tecidos e a observação do álbum me indicou para uma abordagem da escrita. Quando o trabalho foi apresentado, pela primeira vez, numa reunião de orientação, foi-me chamada a atenção para a questão da escritura e da sua ilegibilidade: era para ser lida ou era só desenho? Ficaram então as questões da escritura, e conseqüentemente, da caligrafia, além da do desenho como temas a serem pensados.

⁷⁶ FARIA, p. 1000.

A configuração de um trabalho passa por etapas bem definidas, que vão de uma idealização a partir de um estímulo, a conseqüente maturação e concretização da idéia, uma primeira materialização onde se manipula os materiais, uma outra onde se ordena este mesmo material e sua execução propriamente dita antes da finalização e da apresentação. Até o momento acima relatado, o **Guarda-roupa** estava num estágio entre a concretização da idéia e sua primeira materialização. Foi neste momento que ele estacionou, apesar de todas as possibilidades abertas. Após um período repensei-o como um depositário de memórias, mantendo a primeira proposta, só que este depósito se configuraria em pequenos volumes e não mais em um grande e único volume dedicado a uma só biografia. Este desdobramento possibilitaria um melhor aproveitamento do material recolhido e também a opção de agregar outros tecidos recebidos de outros amigos em volumes autônomos. A multiplicação dos guarda-roupas abria também para o desdobramento das questões levantadas (caligrafia e escritura) e do uso dos tecidos por alguns artistas brasileiros e, principalmente de contemporâneos e amigos.

O ser humano é predominantemente visual e verbal; os demais primatas são só visuais (...). As memórias que os animais formam são da mesma índole que suas percepções. Todos nos lembramos de coisas que alguma vez lemos ou vimos; poucos lembram da voz de um antigo colega de aula; ninguém, do cheiro de sua mãe ou de uma flor.(...)

As memórias mais ricas e complexas se aprendem basicamente pela leitura e releitura de palavras ou signos, em textos ou manuais.(...)⁷⁸

As palavras de Ivan Izquierdo nos apontam para uma predominância do visual na memória humana. Anteriormente já falamos do diálogo platônico que versa sobre a invenção da escrita - o Fedro. Neste diálogo o rei Tamuz chega a conclusão de que a memória não mais habitará os homens mas sim a escrita inventada por Thoth. Esta troca de “suporte” da memória introduz a permanência da escrita como meio privilegiado para preservação de conhecimentos. Mais adiante, no mesmo diálogo, Platão coloca, desta feita por Sócrates, que “o uso da escrita (...) tem um inconveniente que se assemelha à pintura. Também as figuras pintadas têm a atitude de pessoas vivas, mas se alguém as interrogar conserva-se-ão gravemente caladas. O mesmo sucede com os discursos.”⁷⁹ Apesar de todas as disposições em contrário a escrita permanece como o meio mais utilizado pelo homem para acumular conhecimentos.

⁷⁷ Michel de Pastoureau, Jorge Zahar Editor, 1993.

⁷⁸ A Palavra Escrita in Correio do Povo, terça feira, 10 de setembro de 1996, p. III.

⁷⁹ In Fedro, p. 263.

O uso dos tecidos neste trabalho indica para discussões outras (entre as quais, já citada, àquela da moda), mas é necessário não excluir uma menção a arte da tecelagem como uma “espécie problemática da proteção”⁸⁰, razão primordial do uso dos tecidos na nossa civilização. Este uso primeiro, seguido daquele da ostentação de valores simbólicos, é subvertido com considerável eficiência na arte contemporânea, através do seu uso como meio artístico, além daquele de suporte para pinturas - a tela. Retornaremos a isto mais adiante.

Escritura e Imagem. Antes de entrarmos em considerações é necessário que estabeleçamos os limites e acepções que cada uma destas palavras assumirá neste trabalho. Reporto-me a Reinhard Dohl que diz:

[...] nós entendemos por escritura tudo o que - mesmo em um estado rudimentar - pertence ao domínio da linguagem visualmente perceptível, isto quer dizer as palavras, mas também as cifras (e números) e as letras. E quanto ao termo imagem nós entendemos, em geral, a cor e a forma organizadas em uma superfície ou (...) sobre uma superfície.⁸¹

Na História da Arte e na literatura são constantes e comuns os exemplos de escrituras e imagens ocorrendo juntas. Exemplos não faltam, sendo ocioso aqui remeter o leitor a um grande número deles. Fiquemos, então, com os mais evidentes: inscrições em vasos antigos, manuscritos iluminados da Idade Média, caligramas de Guillaume Apollinaire, a pintura cubista, as “*Merzbilder*” ou colagens de Kurt Schwitters e, mais próximo de nós, a poesia concreta brasileira dos anos 50 e 60. Em todos estes casos há interação de imagens e palavras, ora dominando uma ora outra, mas ambas atuando em prol da eficiência do discurso.

A *Escritura* é “um processo de notação da linguagem através de signos que se endereçam a visão.”⁸² Esta espécie de desenho simplificado, proveniente da pictografia, nas línguas ocidentais é um signo investido de uma função de restituição vocal dos sons, e assume interesse estético através da caligrafia. Mas as relações entre a *Escritura* e o desenho não se resumem somente na caligrafia. Desenhar e escrever se aproximam de modo muito forte. Para os gregos a palavra *Csograféin* (pintura, que significa desenhos de coisas vivas) tem a mesma raiz que *Graféin* (escrever). Também para os chineses a palavra “*Wen*” tanto pode significar desenho, quanto escrita ou literatura.

⁸⁰ DERRIDA, 1991, p. 70.

⁸¹ Quelques réflexions sur le thème de l’écriture et de l’image. In *Opus International* 40/41, Paris, Janvier 1973.

Platão, discutindo a relação entre a palavra e a coisa expõe a Crátilus o pensamento de que palavras são realidades da vida e que as coisas são meramente a representação das palavras, sua expressão. Parece-nos que é baseado neste princípio que Lucia Santaella diz que

Entre nomear e o ser, entre a palavra e a coisa, entre o signo e o seu resíduo, eis os interstícios que se dão, de um lado, através de um estreitamento levado ao limite em que palavra e coisa alquimicamente se fundem, e de outro, ao contrário, através do fio cortante da ironia que reabre a brecha, questionando a nomeação das coisas até o limite de um estranho interrogante. Das centelhas de todos esses interstícios, tece-se o céu da PALAVRA IMÁGICA.⁸³

Esta relação entre imagens e palavras esta configurada no **Guarda-roupa** através da Caligrafia. Segundo Souriau⁸⁴, dá-se o nome de Caligrafia a arte de traçar uma escritura dando-lhe propriedades estéticas. Na história da arte a Caligrafia está seguidamente associada à arte figurativa e isso pode ser percebido nas estampas japonesas, na caligrafia chinesa e ainda na escritura arábica, onde existe uma espécie de acordo estilístico entre o traço da escritura e o traço representativo. O que estou propondo ao escrever/caligrafar neste **Guarda-roupa** é configurar uma imagem que, sendo palavra, seja imagem ao falar através de palavras da imagem.

A configuração do trabalho se dá em volumes isolados, cada um deles dedicados a um **Guarda-roupa**. Formalmente são abstrações ordenadas: texturas, cores, formas, linhas, pontos, organizados tematicamente: lisos, xadrezes, listrados, estampados etc., conjugados com os escritos elucidativos e ilustrativos coletados em diversos autores, principalmente Pastoureau. O conjunto configura um trabalho que pretende promover: a fruição de cores e texturas em tecidos e seus significados (listras - riscar/punir; xadrez - riscar e punir duplamente, prender; estampados - flores, jardins, natureza, paisagem; texturas - limpeza, absorção de luz e de calor, etc.), e ainda uma reflexão sobre os materiais artísticos, os suportes da arte.

Esta multiplicação de volumes num mesmo trabalho encaminha para sua conceituação como um Centão (*Centon*, em francês), ou seja, uma composição poética formada de diferentes versos de diferentes autores. Em francês o termo é mais abrangente, pois busca seu significado no termo latino *cento*, que significa um

⁸² SOURIAU, 1991, p. 633.

⁸³ Centelhas do Interstício. In PALAVRA IMÁGICA, SP: MAC-USP, 1987.

⁸⁴ SOURIAU, 1991, p. 297.

tecido feito de pedaços encaixados, o *patch-work* dos ingleses.⁸⁵ Como em todos os meus livros, este também é um depósito de recordações. Assim, esta construção por fragmentos remete ao dito por Jacques Derrida, ao escrever sobre Memória

O sofista vende, pois, os signos e as insígnias da ciência: não a própria memória (*mnéme*) mas somente os monumentos (*hupomnémata*), os inventários, os arquivos, as citações, as cópias, as narrativas, as listas, as notas, as duplicações, as crônicas, as genealogias, as referências. Não a memória, mas as memórias.⁸⁶

9. Guarda-Roupa ou Retalhos de Vidas

1996-1998.

Descrição: 3 livros com recortes de tecidos colados e textos manuscritos.

Nº. de páginas: livro 1 - 20; livro 2 - 26; livro 3 - 17.

Medidas: 29,7 cm. x 36 cm.

9a. Garderobbe de la Reine Marie Leczinska, 1736.

⁸⁵ SOURIAU, 1991, p. 332.

⁸⁶ Op. Cit., p. 54.

3.2.3 - Arquivo de Fragmentos ou A Vida Jogada Fora

No princípio havia a idéia de fazer um livro da rua, que seria uma reunião de filipetas (material de divulgação que é distribuído às dezenas no centro de Porto Alegre). Propus-me a reunir uma série delas, recolhidas durante períodos específicos e registrar em mapas o lugar exato onde havia recebido, a hora e, se fosse possível, fotografar a pessoa que me deu (Ilust. 10). A referência para este trabalho era a de alguns trabalhos de "arte sociológica" que eu havia visto em 1992 no Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris. Foi uma novidade para mim a possibilidade de reunir uma série de objetos comuns em forma de inventário e registrar cientificamente suas origens e localizações. Depois, em 1994, em "Arte/Cidade - A Cidade e seus

Fluxos⁸⁷, vi uma instalação intitulada “Cidade Secreta”, que trabalhava com a mesma idéia de inventário só que feita com objetos e fotos de pessoas do centro de São Paulo.

Porém, esta possibilidade de trabalho foi sendo adiada em virtude de uma necessidade de sistematização de procedimentos e de recursos. Havia necessidade de definir período, área de abrangência, quais registros deveriam ser feitos e/ou preservados materialmente, recursos para viabilizar o projeto etc. Deixei o trabalho maturando e, enquanto isso, fui recolhendo papéis escritos que encontrava na rua, principalmente aqueles que me afiguravam interessantes do ponto de vista emocional.

Sempre recolhi material nas ruas. Por uma pulsão incontrolável reviro alguns lixos secos: recolho coisas, geralmente pequenas; trago para casa cadernos, revistas, livros e demais papéis com registros escritos ou gráficos. Assim foi que iniciei uma pequena coleção deste tipo de material. Para não deixá-los perdidos em gavetas, dentro de bolsos ou de livros utilizei pequenos envelopes de papel pardo destinados a guardar negativos fotográficos. Daí a começar a registrar o local onde o material fora encontrado foi quase que uma decorrência natural do ato de colecionar.

Em Agosto de 1996 uma colega⁸⁸ me presenteou com uma “Folha de carta encontrada ao vento pré tempestade em um entardecer de Domingo na Francisco Ferrer”, conforme o envelope manuscrito onde ela guardou o documento. Este foi o ponto de partida. Juntei a esta folha de carta algum material que já tinha coletado e virou projeto de trabalho.

Se fosse necessário enquadrar este trabalho ou filiá-lo a algum movimento ou sistema, este seria o de Arte Sociológica, entendida aqui como aquela feita a partir de documentos que pertençam a uma sociedade estudada através de “uma metodologia e um questionamento crítico” e que promova um “deslocamento para uma maior sensualização do vivido, exaltação lúdica das trocas humanas”.⁸⁹ Mas esta definição condiciona a atividade artística a um trabalho quase científico, restrito a localização, coleta e organização do material. Não deixa margem ao sonho, à possibilidade de inferir o subjetivo por trás dos objetos ou documentos. Isto é muito próximo daquilo

⁸⁷ São Paulo, 24/Set. a 23/Out., Curadoria de Nelson Brissac Peixoto, SEC - SP.

⁸⁸ Ana Flávia Baldiserotto, que foi minha colega na graduação e agora no Mestrado.

⁸⁹ MORAIS, 1991, P. 32.

que eu já havia visto no exterior e também do trabalho de Fujocka⁹⁰ (Illust. 10a), que propõe “a verificação do valor que cada indivíduo dá à sua própria imagem, e o surgimento de um universo de signos que poderá oferecer uma espécie de estudo antropológico dos transeuntes da cidade, fazendo emergir segredos decodificadores de uma determinada fauna”⁹¹. Importante esclarecer que Fujocka manipula com os “mecanismos de comercialização na zona central de São Paulo”, promovendo uma troca com os transeuntes - uma foto por um objeto qualquer que a pessoa esteja levando. Esta troca simbólica referenda àquele valor que o artista crê que a pessoa atribua a sua imagem fotografada e ainda também possibilita levantar uma tipologia “antropológica”. A foto é então “exposta depois ao lado do objeto recebido, formando uma espécie de sala de ‘ex-votos’.”⁹² O trabalho de Fujocka ocorre em um limite de percepção muito ligado as ciências sociais com seus gráficos, tabelas e amostragens. Apesar da preocupação com a qualidade plástica na organização do material, este fica reduzido a dados de uma pesquisa, imagens e objetos quase esvaziados de emoção.

Neste **Arquivo de Fragmentos** o objeto da pesquisa não é o conjunto de dados materiais ou retratos. Não possuo fotos dos autores dos documentos e estes registros são, na sua maioria, anônimos. Portanto seria impossível um levantamento sociológico pela absoluta ausência de dados como o de suas origens, seus autores, as classes sociais a que pertenceriam etc. Um registro possível de fazer seria uma tipologia: bilhetes, cartas, notas, listas, desenhos infantis, testes de canetas etc. Mas não acredito que seja importante.

A forma foi definida pelo tamanho dos documentos - em sua grande maioria de pequeno formato, sendo os maiores do tamanho de uma folha de ofício. Assim organizei estes documentos em envelopes pardos medindo 11,3 x 8 cm. Os critérios de sistematização da coleção são simples: na frente de cada envelope coloquei um carimbo (Illust. 10). Os dados previstos são ligados ao processo de coleta e há previsão de numerá-los seqüencialmente, uma redundância (já que a data fornece a ordem) necessária apenas para facilitar o arquivamento nos estojos.

A coleta é determinada pelo acaso, mesmo que este seja relativo, já que há a intenção de colecionar. Mas não procedo a excursões para arrecadar material. Esta é feita durante os meus trajetos normais do dia-a-dia e, a única determinante é que este

⁹⁰ Artista nascido em Minas Gerais - Uberaba, em 1969.

⁹¹ Arte/Cidade, catálogo, s/numeração de página.

⁹² PEIXOTO, 1994, s/p.

material deve ser “achado”. A intencionalidade foi eliminada deliberadamente para evitar a tentação do cientista ao coletar visando um resultado. Outro fator importante é que deliberei que seriam apenas documentos com marcas pessoais. Neste espectro incluo os manuscritos, os desenhos e ainda papel rasgado que traz em si a marca da ação de mãos humanas. Assim eliminei os impressos em geral (exceção para os que tenham manuscritos), fotos, negativos de filmes e objetos. Quero que o material tenha o máximo de personalidade na sua configuração.

O período de ação deste trabalho foi determinado pelo número de documentos que proponho coletar - 999. A razão de ser deste número se deve à necessidade de determinar um momento de parar. O trabalho poderia se prolongar por tempo indeterminado, podendo ocorrer sua interrupção num instante de cansaço ou de esvaziamento da proposta. Para evitar quaisquer destas possibilidades optei por um número fechado. 999 não é o mesmo que 998 - um número indefinido ou 1000 - um número redondo e fechado em si mesmo ou ainda 1001 - como as noites dos contos árabes.

[...] Por que inicialmente mil e, depois, mil e uma? Acho que há dois motivos. Um deles é a superstição (importante, neste caso) segundo a qual os números pares são de mau agouro; daí buscou-se um número ímpar e felizmente se acrescentou “uma”. Se tivessem colocado novecentas e noventa e nove noites, provavelmente sentiríamos falta de uma. Tal como ficou, sentimos que nos dão algo infinito e, de quebra, acrescentam uma noite a mais.⁹³

Quanto a possibilidade de infinito penso que seria pretensioso desejar isto para um trabalho meu. Os documentos continuarão a ser produzidos infinitamente, pelo menos enquanto ainda houver papel e pessoas no mundo. Logo seria ocioso de minha parte pretender fechar um segmento, o que também contrariaria toda a proposta do trabalho. Quanto a novecentos e noventa e nove, gosto dele principalmente por que se sente a falta de um para completar, como diz Borges. Assim o trabalho esta por completar, terminado mas incompleto.

Quanto ao prazo para completá-lo, este não existe. Pelas características da coleta seria impossível determinar quando isto ocorreria. Portanto é possível que esteja terminado para a defesa da dissertação, ou talvez antes ou quem sabe ainda muito tempo depois?

⁹³ BORGES, 1985, p. 80.

Quem são as personagens destes fragmentos? Ao contrário daqueles documentos do **Enagrama** estes, na sua grande maioria, não tem nomes. Ao contrário das fotos de **Presença Infinita**, estes não tem rostos. Algumas são sem nome e sem face, tornando-se assim quase impossível saber se são realmente alguém. Não caracterizam biografias, mas identidades. Os autores destes fragmentos são pessoas, tem vidas com anseios, desejos, medos, projetos de vida, preocupações, afetos. Como qualquer um de nós. Mas como todos nós eles jogam estas marcas de humanidade fora. Lançam-nas ao vento, ao sabor das mudanças climáticas, nas latas de lixos ou simplesmente nas ruas. São documentos descartáveis para elas. Ao recolhê-los estou coletando e perpetuando estas pequenas histórias. A principal característica destes fragmentos e, conseqüentemente, deste trabalho, é que eles - os dois, falam do transitório.

Vocês ficarão surpresos ao ouvir a minha resposta à sua pergunta: em que eu creio ou o que considero o mais importante; é a *transitoriedade*.

Mas a transitoriedade é algo muito triste, vocês dirão. - Não, replico eu, ela é a alma do ser, é aquilo que proporciona a toda a vida, valor, dignidade e interesse, pois ela cria o *tempo* - e tempo é, pelo menos potencialmente, a dádiva mais alta e mais útil, idêntica mesmo a todo criativo e ativo, a toda vivacidade, a todo querer e aspiração, a todo aperfeiçoamento, a todo progresso para o mais sublime e o melhor. Onde não há transitoriedade, princípio e fim, nascimento e morte, não há tempo, - e a falta de tempo é o nada estagnado, tão bom e tão ruim como o desinteresse absoluto.⁹⁴

Thomas Mann coloca com muita precisão e emoção a importância do transitório para a construção da identidades. Como pensar em identidades a partir de unidades tão minúsculas sem pensarmos na efemeridade de todas as atividades nesta Terra? Ainda no mesmo ensaio Mann coloca que só através da animação do ser pela transitoriedade é que o homem chega a perfeição, e isto graças a sua alma que é capaz de apreender o conhecimento acerca das noções de “ser” e “transitoriedade” proporcionados pela “dádiva do tempo”.⁹⁵ Esta dádiva do tempo é o que pretendo demonstrar neste trabalho, a possibilidade de deter momentos plasmados em fragmentos dispersos, me transformando numa espécie de coletor do presente.

Arquivo de Fragmentos é um trabalho aparentado, pelo menos nas suas características gerais, a Arte Sociológica. Mas sua característica principal é a de ser um repertório de identidades. Entenda-se aqui o termo repertório como “um fundo que alguém possui, mas este fundo pode se definir através de critérios variados, restando

⁹⁴ MANN, 1988, p. 37.

⁹⁵ Idem, p. 38.

assim esta noção muito vaga.⁹⁶ Souriau associa o termo repertório a um conjunto de obras ou de artistas que as executam. Para este **Arquivo de Fragmentos** tomo o primeiro sentido - de um fundo, e também àquele de conjunto de obras a serem interpretadas por entender que deste grande grupo de documentos podemos tirar personalidades que nos darão suas identidades como uma partitura musical ou uma peça teatral pode nos dar uma face de seus autores. Este “fundo” proporciona uma deambulação através de pessoas de variadas classes sociais, com diversos interesses e preocupações. É uma espécie de repertório de vivências, tomadas em momentos mínimos temporais mas maximizadas nos significados.

Resumindo poderíamos dizer que estes microcosmos - os fragmentos - podem revelar macrocosmos - as identidades, como por exemplo a lista de providências para 1997, encontrado na rua José Bonifácio no início deste ano. (Ilust. 10)

Este trabalho está estruturado como uma biblioteca. Ou mais precisamente, como um arquivo de referências de uma biblioteca. Cada envelope contém um documento a ser lido, codificado como são os livros nas suas fichas - o nome da biblioteca; o número de ordem; a data de entrada na coleção; o local onde foi adquirido e ainda um espaço para registro de eventuais doadores. A única diferença é que estes livros não estão disponíveis, somente seus dados de identificação - os envelopes-fichas e dentro destas os seus resumos ou o que sobrou deles. Cabe ao espectador “ler” neste resumo ou nesta sobra o livro inteiro. É com um exercício de criatividade, um jogo onde a sensibilidade vale tanto ou mais do que a argúcia de um investigador.

“O mundo está em cacos, senhor. E meu trabalho é reunir esses cacos. [...] Não apenas perdemos nosso senso objetivo, como também a linguagem para expressá-lo. Essas são questões espirituais, sem dúvida, mas que têm correspondência no mundo material”.⁹⁷ A personagem de Paul Auster na “Trilogia de Nova Iorque” se propõe a tarefa hercúlea de, através da coleta e classificação de objetos descartados, reestruturar a capacidade do homem de organizar o mundo através da linguagem. Diz a personagem que a perda da utilidade de um objeto torna-o outra coisa, pois um guarda-chuva que perdeu seu tecido e, conseqüentemente, a sua função, não é mais um guarda-chuva mas outra coisa. E é esta perda de função que leva-o a recolher estes fragmentos e buscar para eles outras destinações, desta

⁹⁶ SOURIAU, 1992, p. 1219.

feita no mundo das palavras, recuperando para eles os nomes dos quais foram destituídos. Ele diz que “meus motivos são etéreos, mas meu trabalho acontece no reino do cotidiano”⁹⁸ E é no cotidiano de uma cidade como Nova Iorque - “o mais infeliz dos lugares, o mais abjeto”⁹⁹, o protótipo da megalópole de nosso tempo, onde as individualidades se exacerbam a ponto de determinar o fim das identidades - que este homem procede a sua coleta de detritos renomeando-os para recriar o universo perdido. Evidentemente que eles são ficções, pessoas em busca de respostas para suas indagações.

Relatei longamente aqui partes do primeiro romance da Trilogia de Auster por que nelas vejo algumas similitudes com este trabalho. Neste **Arquivo de Fragmentos ou A Vida Jogada Fora** procurei, procedimento assemelhado ao do senhor Dark (o coletor), recolher objetos sem funções para renomeá-los. E também como o senhor Quinn me desdobre em um gêmeo de mim mesmo, um Outro que observa estarecido como as pessoas descartam imprudentemente suas histórias nas ruas. Procedo para reinserir os fragmentos num mundo em circulação, propiciando a estes pequenos registros participarem novamente da vida. É, ainda de maneira assemelhada as das personagens de Auster, numa Torre de Babel que vivemos - afinal entre Nova Iorque e Porto Alegre a diferença básica é o tamanho pois, de resto, somos em tudo idênticos - temos medos, nomes, descartamos lixo, traçamos percursos etc. e, principalmente, não nos comunicamos. Precisamos de suportes para entrar em contato com nosso interlocutores, precisamos de dispositivos para manter nossas memórias em dia. Não procedi a construção de roteiros como o do senhor Dark, que escreve através de seus percursos, mas procedi identicamente ao coletar material para reinserí-lo no mundo da significação.

O transitório proposto como única alternativa para a concretude dos seres em Mann é exatamente o que é descartado pela nossa civilização. Só mantemos registros do peregrino, do fossilizado, daquilo que pouco ou nada pode nos dizer sobre a vida que corre. É como a velha História - aquela dos grandes homens e dos grandes feitos, contrária a nova História - a dos homens insignificantes, a da vida miúda dos anônimos, àquela da vida privada que é registrada em pequenos bilhetes, listas de compras, cartas de amor, recados e anotações. A vida que é jogada fora como se não fosse vida, a que coleteo no presente com o intuito de perpetuar enquanto continuidade,

⁹⁷ AUSTER, s/d., p. 88-89.

⁹⁸ Idem, p. 89.

⁹⁹ Ibidem, p. 90.

buscando evitar que o passante seja “transformado em peça de um mecanismo que não pode parar [...] submetido à mesma perda de valores que todas as coisas nesta dinâmica infernal.”¹⁰⁰

10. Arquivo de Fragmentos ou A Vida Jogada Fora

1996 - 1998

Descrição: Conjunto de fragmentos, recolhidos nas ruas, acondicionado individualmente em envelopes de papel pardo, colecionados em arquivo de madeira.

Medidas: Envelopes - 11,4 cm. x 8 cm.

Arquivo - comprimento: 85 cm.; altura: 23cm.; profundidade: 25 cm.

10a. Fújocka, “Cidade Secreta”, instalação com fotos e objetos, s/m, 1994

¹⁰⁰ PEIXOTO, s/d., s/nº de página.

3.2.4 - Presença Infinita ou Buscando a Verdade das Imagens

“Em muitas religiões e até no folclore dos povos europeus, notamos a crença de que no instante da morte o homem se recorda de seu passado em seus mínimos detalhes... Considerada deste ponto de vista, a paixão historiográfica da cultura moderna seria um sinal de sua morte iminente. Antes de afundar, a civilização ocidental lembra-se pela última vez de todo o seu passado, deste a Proto-história até as guerras totais.”

Mircea Eliade

Para proceder ao estudo deste trabalho (Ilust. 11), associei-o a uma série de trabalhos do artista francês Christian Boltanski intitulada “*Monuments*” que me interessam pelo seu uso da fotografia como suporte da memória. O trabalho

de Boltanski coloca algumas questões complexas: os artistas elaboram dispositivos memoriais (lugares¹⁰¹) para preservar a vida de um processo implacável de esquecimento? A obra de arte enquanto monumento - obra ou construção destinada a transmitir à posteridade a memória de fato ou pessoa notável - é objeto de resistência ao processo de eliminação promovido pela sociedade? Porque os artistas criam obras a partir de resquícios civilizatórios ao invés de abrir novos meios de comunicação?

Este trabalho é, como outros aqui apresentados, fruto de uma longa convivência com os materiais que lhes deram origem. Comprei as fotos e fiquei olhando para elas sem saber como proceder para apresentá-las. Sua inserção no conjunto destes trabalhos se dá pela necessidade de, em algum momento do projeto, incluir a figura através da fotografia e enquanto imagens de pessoas. Não que as imagens de pessoas não apareçam no projeto, mas por que sua presença se dá de modo quase casual, sem serem motes para a consecução mesma dos trabalhos.

Quando comprei as fotos, muito tempo depois de haver comprado o caderno de poesias que hoje está no **Enagrama**, pensei em juntá-las ao caderno, compondo um trabalho onde o registro escrito de uma presença associado a um registro em imagens concorreriam para a realização de um momento de evocação. O **Enagrama** andou mais rápido e impôs sua especificidade, de conjunto de escritos e impressos, sem a necessidade de imagens e as fotos ficaram fora.

O modo de apresentação do trabalho andou por caminhos complexos que registrei, em sua maior parte, no Diário de Bordo. Relendo-o vejo que, desde o momento da aquisição em 26 de maio de 1996, essas fotos me propuseram uma série enorme de disposições e questões. Chamei-as de “fantasmas que povoam minha mesa de trabalho” e preocupava-me, na época, com a identificação dos fotografados, com a falta de dados biográficos, listei o nome dos fotógrafos e os endereços de seus

¹⁰¹ Marc Augé (em Não Lugares) coloca que o lugar, o “aqui” dos europeus mudou de caráter face a mudança do “colonial” (para referir-se ao mundo não europeu que era a medida da identidade européia) para o “subdesenvolvimento” que era o campo privilegiado das antropologias francesa e inglesa. Assim tornou-se necessário descobrir novos “lugares”. E é na história que Augé vai detectá-los, ao dizer que “vêmo-los (os historiadores) privilegiar certos temas ditos ‘antropológicos’ (a família, a vida privada, os lugares da memória). Essas pesquisas vão ao encontro do gosto do público por formas antigas, como se estas falassem a nossos contemporâneos do que eles são, mostrando-lhes o que eles não são mais. Nesse ponto de vista, ninguém se expressa melhor do que Pierre Nora, em seu prefácio ao primeiro volume dos *Lieux de Mémoire*: “O que estamos buscando na acumulação religiosa de testemunhos, documentos, imagens, de todos “os sinais visíveis daquilo que foi”, diz ele, em suma, é a nossa diferença, e “no espetáculo dessa diferença o brilho súbito de uma identidade inencontrável. Não mais uma gênese, mas o deciframento de que estamos à luz do que não somos mais”.

estúdios com a intenção de pesquisá-los. Registrei ainda minha perplexidade em encontrá-las não em bem guardados álbuns de família, mas soltas em caixas e postas à venda.

Na trajetória do artista francês Christian Boltanski (Paris, 1944) os *Monumentos* (Ilust. 11a), trabalhos iniciados em 1980, se seguem a uma série de projetos onde o resgate de memória através do uso da fotografia têm um papel preponderante:¹⁰²

Nos *Monumentos* Boltanski vai buscar os elos que unem a memória e a morte com a fotografia para sublinhar ironicamente o que esta última, enquanto suporte privilegiado de preservação da memória que ela registra, não alcança além do papel que a suporta. O próprio Boltanski coloca que, ao escolher uma fotografia de sua turma de classe do liceu

[...] eu não me lembrava do nome de ninguém, eu não reconhecia nada além dos rostos sobre a fotografia. Eu poderia dizer que eles desapareceram de minha memória. Eu poderia dizer que este período estava morto, embora presente, estas crianças deveriam ser agora adultos de quem eu hoje não sabia nada. E por esta razão que eu senti a necessidade de render homenagem a estes 'mortos' que, sobre a imagem, me pareciam todos, mais ou menos, como cadáveres.¹⁰³

A série evoca ao mesmo tempo as esculturas funerárias e os monumentos comemorativos. Constituem-se de fotografias colocadas em molduras de ferro branco, e dispostas em configurações abstratas e simétricas em torno das quais são fixadas, na parede, lâmpadas elétricas onde os fios ficam aparentes, figurando uma espécie de guirlandas que contradizem o arranjo metódico das fotografias. Entre as imagens dos rostos das pessoas, Boltanski alternou fotos de papéis de embalagens natalinas, metálicos e brilhantes, que ele mesmo fotografou.

Estes Monumentos são mostrados na penumbra, tendo como única iluminação as luzes que fazem parte deles. O que significam estas fotos arranjadas de maneira tão sistemática e tão dramaticamente apresentadas? Lynn Gumpert diz que “elas evocam os ícones bizantinos”¹⁰⁴. Boltanski recoloca em circulação imagens fotográficas que tinham por princípio preservar a memória daqueles que foram

¹⁰² “*Essai de reconstitution d’objets ayant appartenu à Christian Boltanski entre 1948-1954*” de 1971; “*Les Inventaires*”, de 1973; “*Le Musée de Christian Boltanski: 1966-1974*” e “*Affiches - Accessoires - Décors, documents photographiques*”, ambos de 1974; “*Saynètes comiques*” de 1975; “*Photographies*” e “*Photographies couleurs - Images modèles*” de 1976; “*Compositions*” de 1980.

¹⁰³ citado in Gumpert, 1994, p. 83.

¹⁰⁴ Gumpert, 1994, p. 84.

fotografados naquele momento específico. Mas esta memória se perde. Fica apenas uma imagem e estas imagens não dizem mais nada. Estes altares, estes ícones iluminados pôr lâmpadas elétricas como se fossem círios, figuram uma espécie de altar da memória. Um altar pleno de ironia, já que estas imagens, como diz mesmo o artista, são de pessoas que podem estar vivas e, conseqüentemente, não precisariam ser evocadas. Mas o registro fotográfico preserva, como um cadáver embalsamado, a imagem de um momento. Não possibilita a continuidade da ação, mas somente a preservação da instantaneidade de um momento que passou e ficou inerte, figurando morto. Para Boltanski estas imagens ainda têm um significado mais preciso, elas ilustram um dos preceitos fundamentais do catolicismo: todo homem pode ser salvo, todo homem pode se tornar um santo e evocam a festa de Todos os Santos do calendário religioso cristão, que ocorre no dia anterior ao Dia de Finados. Há aqui um jogo de significados proposto pelo artista que evoca a um só tempo a finitude e a salvação. Um mesmo meio de preservação de memória - a fotografia - pode indicar dois caminhos para conservação da história - o esquecimento: a morte - ou a lembrança: a santificação. Boltanski joga ironicamente com elementos próprios da nossa cultura, que ao mesmo tempo em que celebra a fotografia (e todos os meios audiovisuais) como suportes privilegiados para conservação da história, instaura, pelo excesso de imagens preservadas um processo de destruição desta mesma memória.

Presença Infinita é um trabalho com fotografias antigas (desde imagens do final do século XIX até àquelas dos anos 40 do nosso século) e se constitui de dois momentos: no primeiro as imagens fotográficas, tais como as comprei, serão emolduradas e colocadas na parede sem qualquer indicações outras que não os dados que elas contêm: dedicatórias, datas e carimbos e marcas secas dos autores; o segundo momento se constitui de um estojo onde as imagens estarão reproduzidas (e também o verso das fotos) e acompanhadas de uma antologia de textos de diversos autores sobre a fotografia. A dificuldade de configurá-lo me levou a atender a Christof Fink que diz que “pode ser de muitas maneiras, pode ser de muitas coisas”¹⁰⁵ ao referir-se a possibilidade de abrir o trabalho para o imponderável, para o não visto, para a totalidade de possibilidades e não restringir nunca, não ser redutor, não ser minimalista, nem barroco, nem romântico. Deixar vir a ser o que já está sendo.

¹⁰⁵ Texto do artista no catálogo da XXIII Bienal Internacional de São Paulo, 1996, p. 66.

Uma das leituras possíveis destas imagens seria aquela antropológica, de viés social¹⁰⁶: estaríamos analisando representações da burguesia porto-alegrense, suas maneiras de se vestir, de posar, o controle da linguagem corporal e da expressão da imagem num meio de preservação desta mesma imagem, uma certa tendência à domesticação, uma construção do produto social. Mas estas fotos, além de todas estas possibilidades apontam para uma interrupção do efeito real habitualmente exibidos pela continuidade narrativa da fotografia. Ao contrário de um roteiro, que comporta um início e um fim, a apresentação desta série de fotos, fechadas como um clube de imagens, remete cada foto a outra, numa circularidade que propõe, de fato, a ausência de solução (desenlace, conclusão, termo, desfecho). Poder-ser-ia dizer que elas estão num espaço de um presente infinito.

Boltanski diz que os documentos fotográficos e, entre eles, as fotos de amadores, representam uma mina de material pré-fabricado que pode ser manipulado ao bel-prazer. A fotografia seduz porque, segundo seus próprios termos “ela é percebida como verdadeira, como prova que a história que ela conta foi real, ela dá a ilusão de realidade.”¹⁰⁷

Isto dito sobre as fotografias, nos lembra Pierre Francastel ao dizer que cada época constrói um dispositivo próprio de representação do espaço, mais coerente com outros dispositivos que ditam as normas da vida social. Assim, os diversos *Monumentos* de Boltanski e **Presença Infinita** são feitos de elementos de antemão codificados num alfabeto de signos preexistentes (imagens fotográficas, textos, luzes, etc.): eles estão em um estado de mutação que suportam imagens e espectadores. A imagem, apesar de presente, não se situa no médium (na obra material) mas no espírito de quem a olha. Assim, poderíamos dizer, ainda como Pierre Francastel, que a obra de arte não está no lugar de alguma coisa, ela é mesma seu próprio fim e o criador é aquele que engendra um ser novo.

Quanto as questões da representação através de um meio de antemão existente, Pierre Francastel concebe este tipo de representação como um sistema onde o antigo e o novo têm uma demonstração dupla: o nascimento e declínio de um espaço plástico ligado ao nascimento e ao declínio de um estado de civilização. Assim, temos aqui o uso da fotografia como um procedimento semelhante àquele da

¹⁰⁶ Cfe. “A Fotografia e as Representações do Corpo Contido (Porto Alegre 1890-1920)” dissertação de mestrado de Alexandre Ricardo dos Santos, Porto Alegre, UFRGS, 1997.

¹⁰⁷ In Gumpert, 1994, p. 12.

pintura anterior à fotografia, um processo mimético onde a fotografia toma o lugar da pintura para que através da arte possamos ver e pensar o passado e, conseqüentemente, o presente.

Num processo decifratório da obra de arte, podemos recorrer ainda mais uma vez a Pierre Francastel que diz que toda arte está sempre em correlação com a sociedade que a produziu. Daí ser impossível uma história autônoma do olhar, ao contrário, é pela atividade total do homem de uma época que precisamos decifrar a obra: é a enquete sobre os procedimentos e fundamentos históricos e intelectuais de um sistema que permite explicar as criações artísticas.

Os *Monumentos* de Boltanski podem ser explicados pela inserção da obra do artista num processo de recolocação da História em objetos carregados de história, mesmo que esquecida. Boltanski insere suas memórias no meio artístico através do reaproveitamento de imagens de antemão descartadas. Seus monumentos, mais do que objetos estéticos, são objetos para a reflexão sobre o esquecimento que a História promove na sua marcha implacável para adiante. Este procedimento nos recorda Marguerite Yourcenar, ao falar a respeito da reflexão sobre o presente através da revisitação e recuperação do passado:

Sempre me falam de fuga para o passado, como se o passado fosse um asilo, como se a vida humana não tivesse sido sempre dura e difícil. Não é um asilo que o passado nos oferece, mas uma série de encruzilhadas, outras bifurcações para as mesmas estradas. Se é que há 'fuga', poder-se-ia falar às vezes de uma fuga para adiante.¹⁰⁸

Isto pode ser explicado mais objetivamente se considerarmos, neste momento da reflexão, que Boltanski é de origem judaica. As crônicas nos mostram que a perseguição a este povo é quase imemorial e que, face aos acontecimentos da II. Grande Guerra, é necessário, mais do que nunca, manter iluminada a imagem dos sacrificados.

Quanto a **Presença Infinita**, ele não pertence a narrativa de genocídio racial, mas a um genocídio antes cultural que qualquer outro. Nossa realidade tem sistematicamente atropelado a nossa história. Não conseguimos manter um lastro de memória familiar em nosso país. Os elementos materiais do passado são

¹⁰⁸ Rosbo, 1987, p. 39.

sistematicamente descartados por seus herdeiros e, salvo honrosas exceções¹⁰⁹, as sagas familiares não fazem parte da História do Brasil. As imagens, principalmente as fotográficas, tem feito parte da crônica da fotografia no Brasil, dos estudos sociológicos e antropológicos, mas não da memória social como um todo. Isto nos lembra Susan Sontag ao dizer que “a fotografia aparentemente não constitui depoimento sobre o mundo, mas fragmento desse, miniatura de uma realidade que todos podemos construir ou adquirir.”¹¹⁰

11. Presença Infinita ou Buscando a Verdade das Imagens

1996 - 1998

Descrição: trabalho composto de 9 fotos emolduradas e estojo com textos e reprodução das fotos e dos seus versos.

Medidas: fotos - emolduradas em *passe-partout* medindo 34 cm. x 30 cm.

Estojo com textos e imagens - 24 cm. x 18 cm.

11a. Christian Boltanski, “Monumentos”, instalação c/fotos e luzes, medidas variadas, 1980

¹⁰⁹ Como o magnífico e utilíssimo, para minha dissertação, “Memória e Sociedade - Lembranças de Velhos” de Ecléa Bosi. (Cfe. bibliografia)

3.2.5 - Passeio à Bienal ou A Vida Jogada Fora II

“Esta história começa ao rés do chão, com passos. [...] Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares.”

Michel de Certeau

Repito aqui o subtítulo do **Arquivo de Fragmentos - A Vida Jogada Fora**. Isto se deve ao fato de que este dispositivo memorial, como o anterior,

¹¹⁰ in Sobre a Fotografia, 1981, p. 4.

recolhe e coleciona fragmentos. Mas, ao contrário daquele, onde os fragmentos eram achados ao acaso (mesmo que um acaso, de um certo modo, programado), estas vidas jogadas fora foram cuidadosamente recolhidas em um roteiro predeterminado.

Este trabalho (Ilust. 12) estabelece um diálogo com a instalação do artista belga Christof Fink (Ilust. 12a), apresentada no Pavilhão da Bienal durante a 23. Bienal Internacional de São Paulo. Nesta obra sem título, Fink resgata sua passagem por São Paulo, relatando detalhadamente seus percursos (a pé e por outros meios de transporte), registrando-os em mapas e escritos. O resultado é uma grande partitura de percursos, de registros sonoros e representações tridimensionais. O que mais chamou a atenção na instalação de Fink, além de suas qualidades de criador de significados, foi a singeleza do espaço. Não havia qualquer elemento que chamasse a atenção do visitante desatento, pelo contrário, tudo concorria para uma apresentação discretíssima, num espaço reduzido e quase sufocado entre as instalações dos outros participantes da Bienal. O espaço, aberto para a cidade, indicava que o trabalho não existiria sem o exterior. Mais do que uma proposta que se encerrava nos seus significados em termos materiais, esta se multiplicava pela presença da cidade visível pelas grandes aberturas do Pavilhão da Bienal - e também os gritos, conversas, arrastar de pés, apitos dos guardas de segurança etc. Fink conseguiu o feito de, com elementos materiais simples, elaborar um discurso cristalino e promover a perfeita valorização do espaço, desmaterializando o material artístico, mas materializando de maneira sutil e sensível o seu olhar sobre a cidade - pura matéria - que estava do lado de fora.

Organizando o material de registro (câmara fotográfica, filmes, gravador portátil, mapa etc.) para a última visita à Bienal, atentei para a necessidade de fazer um registro melhor organizado. As quatro visitas anteriores aconteceram numa sucessão cada vez mais precisa de orientação, no sentido de apreender aquilo que considerava importante e interessante para as minhas pesquisas. Este processo tomou uma ou duas visitas, dependendo do tempo disponível. Na segunda visita o trabalho de Fink já estava incluído num roteiro seletivo, determinado pela qualidade da apresentação e pelo interesse despertado pelo texto do artista impresso no catálogo. A relação estabelecida entre trabalho e vida (*à vida e ao trabalho/ao trabalho e a vida/a uma vida de trabalho/ao trabalho de uma vida*), a idéia de instalação (como *uma introdução, uma visão geral, um fragmento*), a indefinição sobre o começo do trabalho (*Não fica sempre claro onde o trabalho começa, começou...*), os recursos utilizados, a

reflexão, os procedimentos, a intenção de comunicar algo, a questão da materialidade/desmaterialidade, e, principalmente a idéia de não transformação do mundo em objeto artístico, mas a de tirar do próprio mundo o que ele tem de arte, atuação que

[...] Pode ser de muitas maneiras, pode ser de muitas coisas. As pessoas têm muita dificuldade de prestar atenção a algo que elas não entendem. Muitas pessoas acham que a arte tem algo a ver com entendimento, mas não tem, tem a ver com experiência.¹¹¹

O artista é quem tem a possibilidade de experimentar (como o cientista) com conhecimento de causa, sem medo de errar quando necessário, de anular parte ou toda a pesquisa. O artista é espectador antes do espectador. Privilegiado, é verdade, mas mais cauteloso e preparado e, contraditoriamente, mais ingênuo também, como uma criança, um estado de inocência que leva-o a descobrir acertos e erros. O relato de Fink registra um olhar em trânsito: observa a acuidade da marcação temporal oposta ao impressionismo dos registros topográficos, das sensações propostas pela paisagem, a integração entre o científico do pesquisador e o aleatório do observador. Um artista/cientista que ama a paisagem como um homem comum sensível. A idéia do macro e do micro em um mesmo tempo e local. A idéia de que passamos e o mundo permanece. Passamos pelo mundo e o que podemos fazer é deixar o registro de nossa passagem, como Bispo do Rosário. A sanidade e a sabedoria estão em saber ver o tempo passar.

O diálogo estabelecido entre o trabalho e o texto de Fink materializou-se através de um percurso registrado fotográfico e fonograficamente. As fases de elaboração do trabalho são difíceis de estabelecer agora, mais de um ano depois do ocorrido, mas é necessário dizer que, a partir do momento que cheguei ao local, havia a certeza de que seria um percurso. A definição dos marcos deste percurso se deu de maneira casual. Munido de câmara fotográfica e dois filmes parti para o passeio. Fui atraído, ainda no andar térreo, na instalação do artista russo Illya Kabakov, por um pequeno fragmento deixado sobre uma base à entrada do espaço. Pensei em recolher o papel e proceder conforme o **Arquivo de Fragmentos**. Mas, com a câmara na mão (e com uma idéia na cabeça, parafraseando Gláuber Rocha) resolvi fotografar e assinalar no mapa o local exato da coleta. Com o gravador pensei em incluir também uma gravação do som ambiente do local da coleta. Achei que a idéia era pertinente, mesmo sem atinar com qualquer razão que a justificasse. Procedi então a coleta de

¹¹¹ FINK, 1996, p. 66 para todas as citações.

alguns segundos de ruídos, fragmentos de sons. A serialização de coletas (fotográficas e sonoras) teria que ter um limite. Como estava trabalhando com filmes de 24 poses decidi que este seria o número aproximado de fragmentos recolhidos (foram 26 ao todo). Depois da primeira coleta era sair em campo para efetuar as restantes. Munido de máquina fotográfica, gravador, mapa e disposição considerei as imposições do evento que não permitia fotografias no último andar - o das salas especiais. Restavam assim o primeiro e o segundo. Não havia *a priori* nenhum roteiro definido. Isto ocorreu a medida que os fragmentos foram surgindo. Somente próximo do final do filme é que, pensando na necessidade de dar um termo coerente ao registro do trajeto, conclui que seria pertinente encerrar na instalação de Teresa Hincapié, que também registrara seu percurso até a Bienal, atuando de maneira similar à de Fink.

Construído de maneira quase aleatória não atentei para a proximidade do que fazia com o trabalho de Fink, visto que o diálogo estabelecido de maneira consciente se deu realmente após o retorno a Porto Alegre, com a análise do texto e das fotos da instalação. Durante a organização do material - a preocupação com a melhor maneira de dispor/expor os registros e o percurso - foi que atentei para as diversas questões que eram colocadas pelo artista e que, de algum modo, eu retomava no meu trabalho.

A primeira destas questões era a dos corpos em movimento - a *flanêrie*, a deambulação, a deriva. Toda história que inicia ao rés do chão pressupõe uma idéia de deslocamento no espaço. Mas qual a razão da necessidade de deslocamento? Segundo Walter Benjamin há precisão de registrar “a perda de vestígios que acompanha o desaparecimento do ser humano nas massas das cidades grandes.”¹¹² A errância é o itinerário (no espaço) para buscar o local de inscrição, a espacialidade percorrida em busca do lugar para o artista, entendida como a busca do lugar para o homem. No deslocamento a modernidade dedicou-se a transcrever os corpos em movimento, as marcas no espaço. Assim o artista erra no espaço, move-se de si mesmo e finalmente inscreve-se ao fazer o mapa. Esse itinerário em busca de um lugar ocorre como metáfora do homem na modernidade. Seu deslocamento de indivíduo para sujeito leva-o a buscar seu novo lugar, fazendo-se necessário para isso que ele ande, deambule, desloque-se em última instância e, após esse período de tempo despendido, ele pare e desenhe o seu mapa.

¹¹² BENJAMIN, 1989, vol. 3, p. 44.

Walter Benjamin tomou de Charles Baudelaire a figura do *flanêur*, esse homem que busca “o prazer efêmero da circunstância”¹¹³, o observador das ruas e das galerias, um olheiro do mundo atento a “todos os materiais atravancados na memória [que] classificam-se, ordenam-se, harmonizam-se e sofrem essa idealização forçada que é o resultado de uma percepção infantil, isto é, de uma percepção aguda, mágica à força de ser ingênua!”¹¹⁴, como Fink. É ainda Walter Benjamin quem diz que

Na figura do *flanêur* prefigurou-se a do detetive. Para o *flanêur*, essa transformação deve assentar-se em uma legitimação social de sua aparência. Convinha-lhe perfeitamente aparentar uma indolência, através da qual, na realidade, se oculta a intensa vigilância de um observador que não perde de vista o malfeitor incauto¹¹⁵.

A figura do *flanêur*, presente na obra de Baudelaire e de Benjamin, pressupõe uma personagem em deslocamento operando uma atividade de reconhecimento e de registro dos acontecimentos, atividade que os dois autores associam a uma característica de época - a modernidade - onde o movimento e a velocidade impedem o olhar atento aos detalhes. Mas é preciso ser também uma atividade lúdica. João do Rio diz que “é preciso ter o espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos *flanêur* e praticar o mais interessante dos esportes - a arte de flunar.”¹¹⁶ É ainda o mesmo autor que explica que:

Flunar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flunar é ir por aí, de manhã, à noite [...] É vagabundagem? Talvez. Flunar é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico. Daí o desocupado *flanêur* ter sempre na mente dez mil coisas necessárias, imprescindíveis, que podem ficar eternamente adiadas.¹¹⁷

A trajetória evoca um “movimento temporal no espaço”¹¹⁸, uma “mecânica dos corpos em movimento”¹¹⁹ que pressupõe uma perda de seu lugar ao ser inscrito em um meio outro que não a própria trajetória. Os corpos em deslocamento inscrevem um gráfico no espaço que não pode ser repetido, mesmo que recorrâmos a meios de registro. Segundo Hollevoet, “o ritual do itinerário, percorrido e traçado, aparece como

¹¹³ BAUDELAIRE, 1996, p. 24.

¹¹⁴ Idem, p. 24.

¹¹⁵ BENJAMIN, 1989, vol. 3, p. 49.

¹¹⁶ JOÃO DO RIO, 1997, p. 50. João do Rio, nome artístico do escritor carioca Paulo Alberto Coelho Barreto, 1881-1921. Cronista da cidade do Rio de Janeiro, após um grande período de esquecimento, recupera agora o seu devido lugar na história da literatura brasileira com a republicação de seus livros e material biográfico-analítico.

¹¹⁷ Idem, p. 51.

¹¹⁸ CERTEAU, 1996, p. 98-99.

uma das facetas de inegável tendência de que a arte de nosso século se desencarnou do objeto para se afirmar enquanto atitude.”¹²⁰ Esta atitude se configura materialmente através dos registros dos percursos: os livros, catálogos, prospectos, folhas datilografadas, fotografias, cartazes e, principalmente os mapas.

Após o início do século, mais precisamente em 1916, com Giorgio de Chirico, tivemos a instauração do mapa como um dos lugares privilegiados da arte. Neles os artistas buscavam assinalar, demarcar, definir um espaço. Tal como os conhecemos hoje, eles surgiram no período das grandes navegações, durante o Renascimento. O mapa é um local que é assinalado, uma transposição do mundo numa superfície plana, uma visão pluriocular que busca fugir da visão monocular da perspectiva renascentista. O espaço não é mais o referente absoluto, mas sim uma infinidade de espaços quantitativa e qualitativamente diferentes. Ele é também uma linguagem que combina palavra e imagem, nele é onde acontece a crise da referência e do território.

As cartas geográficas, os mapas, as plantas são lugares de inscrição no plano, metáforas do mundo, espaços racionalizados por uma “visão monocular , assinalando um ponto de vista fixo sobre o mundo.”¹²¹ Segundo ainda a mesma autora, a arte do século vinte reflete os desenvolvimentos da ciência - Einstein, suscitando a pluralidade de espaços relativos. Assim, as plantas permitem aos artistas se emanciparem da figuração ao reinstalar uma nova ordem representacional mimetizada nas cartas geográficas, pois esta é uma linguagem que combina palavra e imagem, ler equivale a ver, e neste ato híbrido, a visão se objetiva.

Marie-Ange Brayer, num trabalho de classificação¹²², identifica o mapa-trajeto como substrato objetivo sobre o qual os artistas traçam a figura do deslocamento. Este pode se apresentar ainda como um mapa-suplemento: aquele onde o deslocamento do artista vem juntar-se ao seu próprio itinerário assinalado. Ele opera como intercessor entre o espaço representado e o espaço real. Seu funcionamento metonímico permite passar de um plano de inscrição a outro, através de incessantes deslocamentos de pontos de vista, de perspectivas, de desterritorialização e de reterritorialização, de retornos do subjetivo e do objetivo, um movimento que impede toda a secularização do pensamento, que não cessa de transitar entre o plano e sua

¹¹⁹ ROUSSEAU, p. 88.

¹²⁰ HOLLEVOET, p. 113.

¹²¹ BRAYER, p. 8.

¹²² Idem, p. 21.

efetuação no real. O mapa atua ao substituir as totalidades por fragmentos, operando uma inversão, pois que registra os fragmentos na totalidade. Esta inversão densifica um menos em lugar de um mais, “amplifica o detalhe e miniaturiza o conjunto”.¹²³

Esta miniaturização do conjunto se dá também nos registros sonoros que acompanham cada uma das fotos dos fragmentos. Ocorre aqui também uma espécie de troca onde o mínimo representa o máximo. Os registros sonoros (apresentados em cd) tem uma duração média de 17 segundos. Em cada um destes registros o que fica mais audível não são os sons no espaço, mas a ausência de sons, uma espécie de ronco que está presente em todo o prédio da Bienal, algo indefinível entre o som e o não som. Esta relação de indefinição está presente como uma massa orquestral que faz base para o solo instrumental do concertista. Quando ouço estas gravações penso que poderia, guardando as devidas proporções, estabelecer um paralelo com *Revolution 9* dos Beatles. Nesta faixa¹²⁴ uma coleção de fragmentos sonoros cria a idéia de totalidade de uma composição que atua como registro de um momento do mundo impossível de ser transcrito de outra maneira.

A descontinuidade do conjunto - fotografias, mapa, cd - deste **Passeio à Bienal ou A Vida Jogada Fora II** trabalha com a idéia de fragmento, vestígio de uma presença que não mais existe, uma espécie de aura que se mantêm nos registros. É Walter Benjamin quem pode melhor explicar isto ao dizer que

[...] o vestígio é o aparecimento de uma proximidade, por mais distante que esteja daquilo que o deixou. A aura é o aparecimento de uma distância, por mais próxima que esteja daquilo que a suscita. No vestígio, apossamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós.¹²⁵

Tudo o que compõe o trabalho torna-se efetivamente o trabalho, não mais a representação material de uma idéia, mas o registro documental desta idéia - no caso - um percurso. É este percurso que configura-se enquanto obra. De alguma maneira este **Passeio** é um resumo de todos os trabalhos anteriores, pois que nele estão incluídas as idéias de fragmentos, memória, identidade, biografia, e os diversos procedimentos que trabalhei nos anteriores, como a apropriação, a museografia, a mistificação, a escrita/escritura, o desenho, o inventário e o repertório.

¹²³ CERTEAU, 1996, p. 181.

¹²⁴ The Beatles, Álbum “Branco”, nº 0107785, EMI Records, England, 1968.

¹²⁵ BENJAMIN, 1989, volume 3, p. 44.

Michel de Certeau diz que “caminhar é ter falta de lugar”¹²⁶. “No começo há movimento”¹²⁷, no início era o caos - eco do Gênesis. Onde há vida há movimento e Fink diz ainda que “há (houve) uma série de ações (percorro as experiências)”¹²⁸. Este é o único recurso disponível ao artista para entender o ser/estar da obra/vida - percorrer as experiências, refazer as ações, organizá-las de modo tal que seja possível repassar os trajetos e seus fragmentos na sua totalidade. Assim, enquanto Fink traz a sua experiência com a cidade para o espaço da Bienal, estabeleço com esta mesma Bienal um diálogo baseado na apresentação de um registro. Enquanto Fink traz o máximo - a cidade - para o mínimo - o espaço de representação, trago para o espaço de representação - o mapa, as fotografias e o cd - o mínimo dos habitantes desta mesma cidade. Um discurso dentro de um discurso. Assim como Teresa Hincapié faz a “organização das sobras”¹²⁹ de sua trajetória dentro do espaço representacional da Bienal, faço a minha organização das sobras dos outros dentro do espaço qualificado da obra mesma. O macro e o micro, o transitório e o perene, a necessidade de registrar para não perder.

Mas qual a razão de registrar seus percursos? A que categoria pertence este homem? É Walter Benjamin quem responde:

O homem que lê, que pensa, que espera, que se dedica à flânerie, pertence, do mesmo modo que o fumador de ópio, o sonhador e o ébrio, à galeria dos iluminados. E são iluminados mais profanos. Para não falar da mais terrível de todas as drogas - nós mesmos - que tomamos quando estamos sós.¹³⁰

12. Passeio a Bienal ou A Vida Jogada Fora II

1996 - 1998

Descrição: livro contendo 26 fotos, 26 detalhes de planta baixa e um compact disc.

Medidas: 21 cm. x 30 cm.

Tiragem: dezoito exemplares numerados de 01/18 a 18/18, assinados.

12a. Christof Fink, “Instalação”, medidas variáveis, 1996

¹²⁶ CERTEAU, 1996, p. 183.

¹²⁷ FINK, 1996, p. 66.

¹²⁸ Idem, p. 66.

¹²⁹ TESSLER, 1997, p. 22.

¹³⁰ BENJAMIN, 1993, vol. I, p. 33.

Considerações Finais

“Tudo que não invento é falso.”

Manoel de Barros.

“O colecionador descansa na coleção”

Gilda de Mello e Souza

Estamos aqui no fim da dissertação. Ponto de chegada do percurso de inventar em processo, através destes dispositivos memoriais, minha própria linguagem. É hora de tentar alguma conclusão, mesmo que provisória.

As fases de elaboração de uma obra passam, inicialmente, por um período de idealização a partir de um estímulo qualquer, para daí concretizar-se numa idéia. No princípio havia a ambição de criar um conjunto de obras a partir de fragmentos que possibilitassem ler a mentalidade de nossa época. Isto era o interno de uma proposta que se apresentava pura superfície. Não tinha conhecimento, naquele momento, dos caminhos que trilharia e das suas dificuldades. O projeto configurou-se em um desdobramento entre as memórias pessoais e a dos outros, apesar da intenção de tratar somente das últimas. Quais razões me levaram a rastrear vestígios da minha presença e a conseqüente exposição da intimidade? E ainda, quais razões levaram a me voltar para as memórias alheias?

Acredito que, após a imersão nas memórias pessoais, necessariamente chegamos ao conhecimento de que a consciência de si mesmo se transforma na consciência do outro, do que ele fez, do que desejou, do que procurou esconder ou

descartar. Então é a hora que Narciso para de olhar para sua própria imagem refletida e se disfarça de *voyer*, de viajante, pesquisador, colecionador. Ele se debruça sobre o mundo para registrá-lo, seja fotografando, escrevendo, fichando ou simplesmente recolhendo.¹

Sou um colecionador. Afirmei isto em vários momentos desta dissertação e acredito ser esta a verdade última de todo este projeto. Não conheço as razões desta necessidade de acumular informações e documentos, mas “registro-os num arquivo sem utilidade, mas, ao parecer, indispensável, como uma certa mania insignificante e, contudo, absorvente.”² Hans Heiz Holz se vale de um ensaio de Walter Benjamin para montar uma genealogia dos colecionadores, dando-lhes três origens: 1. a dos buscadores de ouro, os aventureiros que não medem esforços para obtenção de riquezas - sua meta é um tesouro, não um patrimônio; 2. os avaros, que entesouram seus bens para gozá-los secretamente longe dos olhos de todos os outros e, por fim, 3. os nigromantes, que crêem poder assegurar o sentido de um ato ou de um acontecimento através do domínio material de uma coisa. Este é por excelência.

Ele tem esta ilusão de permanência através do domínio material de uma coisa colecionada, mesmo que esta coisa, esta recordação não tenha valor material (como os que colecionam latinhas de cerveja, por exemplo). Mas ela está, enquanto indício, plena de significados. Para Holz, o verdadeiro “sentido da recordação é opor-se, como duração material, à corrente da memória, na qual desaparece paulatinamente o passado. [...] O colecionador de recordações corre atrás da utopia da felicidade estável, [...] edifica ao seu redor um mundo de naturezas mortas, onde a morte da realidade é transladada em aparência espiritual da vida eterna.”³

“O que há de mais fecundo para o pensamento do que o imprevisto?”⁴

O maior dos imprevistos foi perceber que havia abraçado uma tarefa que me ultrapassaria. Ao eleger o fragmento como tema e a memória, a identidade e a biografia como assuntos deste projeto estava estabelecendo uma meta que descobri, durante o trajeto, ser imensa, pois a enormidade de possibilidades que vislumbrei ao

¹ É isso, mas com outras palavras, que Gilda Mello e Souza escreve a respeito de Mário de Andrade colecionador em Homenagem a Mário de Andrade: O Colecionador e a Coleção. Me aproprio sem citá-la nominalmente pois, para isso, seria necessário transcrever todo o ensaio.

² SARAMAGO, 1992, p. 70.

³ HOLZ, 1979, p. 85.

⁴ VALÉRY, 1984, p. 98.

longo da pesquisa, fossem de modos plásticos, fossem bibliográficas, eram muito superiores ao espaço/tempo disponível. Não desisti de nenhum dos termos, mas todos eles poderiam, a meu ver, ter um desenvolvimento maior.

Como dispor cada uma das partes de maneira a induzir uma leitura que não fosse meramente descritiva, que abrisse para a possibilidade de trabalhar a emoção e, através desta, chegar a sensibilizar o receptor, propondo-lhe leituras além dos documentos? O outro imprevisto diz respeito à emoção. Relato, em um determinado momento deste texto, a emoção que alguns amigos tiveram ao ver expostos os primeiros ensaios para o **Enagrama de M.A.A.** Hoje, ao encerrar esta etapa, e tendo consciência de que esta não é uma dissertação sobre recepção de obras de arte, me pergunto se esta emoção permanece nas obras apresentadas. Difícil de avaliar, pois o trabalho foi feito no isolamento e não terá uma exposição pública até o momento da defesa. Aí então será tarde para considerar os resultados e incluí-los nesta pesquisa. Me preocupa muito não saber o efeito que este conjunto de dispositivos memoriais vai causar no público. Mas parece que é um dos fatores determinantes do próprio fazer artístico não saber o que vai acontecer até que já tenha acontecido. E esta questão, especificamente, me inquieta muito, pois sem a emoção não acredito na eficiência destes dispositivos.

Isto leva a uma outra questão. Pela primeira vez o trabalho plástico e o texto nasceram juntos, foram desenvolvidos simultaneamente através dos “diários de bordo” e dos primeiros ensaios e ainda durante o processo mesmo de escritura. Isto é o contrário de todas as minhas experiências anteriores, onde a reflexão se dava como leitura de obra, após estar pronta. A pergunta que me coloco tem seu fundamento neste fato: até que ponto este conjunto de dispositivos memoriais é autônomo? Neste momento, em que estou impregnado pelas informações, me indago se um espectador terá condições de fruir dos dispositivos se não tiver acesso a este texto. No anteriormente citado **Enagrama** introduzo a questão da recepção ao propor um catálogo para o conjunto de documentos. Fico me perguntando se não será necessário que haja, em algum momento ou lugar, um auxílio textual para sua compreensão. Retomei atentamente alguns trabalhos de artistas, que foram importantes para mim nesta pesquisa, como Boltanski e Calle, e pensei o quanto pode ser difícil compreender o que se propõe sem auxílio de um catálogo. Eu mesmo, que fui vítima de um engano com relação a uma obra de Sophie Calle, por carência de informações, o que devo esperar dos outros?

Procurei, ao longo desta pesquisa, mostrar algumas possibilidades de tornar público estes fragmentos de memórias, articular estas micro histórias sem correr o risco de descontinuidade. Escrevendo sobre a “Obra das Passagens”, de Walter Benjamin, Willi Bole se interroga se “não existiria [...] um princípio de construção que faz contrapeso à forma fragmentária? A meu ver, este contraponto é representado pela estética constelacional”.⁵ A tematização do fragmento impõe a necessidade de organizar as unidades mínimas sob o risco de, se assim não for, elas dispersarem-se na ausência de sentido. Inspirada na composição poética mallarmaica, a estética constelacional é o equacionamento do problema da excessiva fragmentação pela emissão de pensamentos organizados. Isto consiste em organizar a composição serial a partir de alguns pontos que seriam como os pontos gráficos (estrelas) que uniriam os fragmentos em conjuntos plenos de sentido. Este conjunto de trabalhos, de micro-constelações, formaria uma grande constelação onde se poderia apreender o sentido geral da grande figura, “recompôr o todo a partir de uma seqüência de complexos parciais, todos tendo, por assim dizer, o mesmo peso ordenador proporcionalmente, de uma maneira concêntrica. A idéia vem de uma constelação, não de uma sucessão”.⁶

Colecionar e ler, ler e colecionar. Não creio em prioridades, creio sim na simultaneidade. E é na simultaneidade destas duas ações que pautei este projeto. A razão talvez esteja na imensidade de informações e imagens que o mundo nos oferece. José Saramago, em um momento especialmente iluminado do “Manual de Pintura e Caligrafia”, tecendo considerações sobre ler e escrever, coloca que “estas coisas que escrevo, se alguma vez as li antes, estarei agora imitando-as, mas não é de propósito que o faço. Se nunca as li, estou-as inventando, e se pelo contrário li, então é porque as aprendera e tenho o direito de me servir delas como se minhas fossem e inventadas agora mesmo.”⁷ O acúmulo de leituras e de dados colecionados pressupõe a necessidade de integração de conhecimentos de áreas as mais diversas. Parece-me que

os processos criativos se juntam porque existe um germe que os une e as olhadas do escritor podem ser recorrentes em um artista plástico ou visual. Existe um intercâmbio constante: personagens e temas miscíveis, ingerências do recurso plástico ainda que não seja de maneira consciente, diluição de técnicas. Quantos artistas recolhem

⁵ BOLLE, 1994, p. 430.

⁶ ADORNO, apud Novaes, “Constelações” in *Artepensamento*, 1994, p. 10.

⁷ Op. cit., p. 92.

alusões claras ao mundo literário, quantos personagens, quantas idéias e quantos escritores recebem os impactos do pintor, do escultor e do músico?⁸

Poderia, retomando o título desta pesquisa “Meias Verdades e Mentiras Inteiras: uma Poética com Fragmentos”, dizer que a verdade está na pesquisa plástica/teórica. As meias verdades em alguns dispositivos memoriais e, a mentira inteira, está na certeza difundida de que todo trabalho artístico é ficção. Na segunda parte do título uso a preposição “com” ao invés de qualquer outra como “dos” ou “de”. A preposição “com” indica relações de companhia, instrumento, ligação ou meio, mas, fundamentalmente, indica para a idéia de ‘associação’ ou de ‘companhia’. Assim, a poética não é feita de fragmentos, mas eles concorrem para ela, isto é, eles também atuam. Isto leva a uma precisão da preposição no sentido de adicionar a ela um valor de situação - adição ou associação. Assim, estes fragmentos são ativos, matéria prima adicionada a construção da poética e do texto.

Acredito que todo projeto é feito antes de dúvidas do que de certezas pois, se assim não fosse, qual razão de persistir e levar adiante estas empreitadas? E são estas dúvidas e ainda as surpresas que justificam a persistência. Fazer para saber o que será e, sabendo, persistir ainda mais nas respostas parciais, buscando um fim impossível de estabelecer, mas que é a razão mesma de ser artista.

⁸ BOSCH Y MIR, 1996, p. 36.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GERAIS

- AUGÉ, Marc. *Não-lugares*. Campinas: Papyrus, 1994.
- BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. SP: Difel, 1986.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. SP: Martins Fontes, 1993.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. RJ: Paz e Terra, 1996.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. SP: Brasiliense, 1993.
- . *Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única*. SP: Brasiliense, 1997.
- . *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo*. SP: Brasiliense, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. RJ.: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio d'Água Editores Ltda., 1984.
- BORGES, Jorge Luis. *Sete Noites*. SP: Max Limonad, 1985.
- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. SP: Cia das Letras, 1995.
- BUÑUEL, Luis. *Meu Último Suspiro*. RJ: Nova Fronteira, 1982.
- BUTOR, Michel. *Repertório*. S.Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. SP: Cia das Letras, 1991.
- CAMPOS, Arnaldo. *Breve história do livro*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. SP: Perspectiva, 1977.
- CAMPOS, Haroldo de. *A operação do texto*. SP: Perspectiva, 1976.
- CAMPOS, Haroldo de. *Sobre Finismundo: A Última Viagem*. Rio de Janeiro: Livraria Sette Letras Ltda., 1996.
- CANETTI, Elias. *A Consciência das Palavras*. SP: Cia das Letras, 1990.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Universal*. RJ: Alhambra, 1984.
- CARONE NETTO, Modesto. *Metáfora e montagem*. SP: Perspectiva, 1974.
- CASCUDO, Luis da Camara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. BH: Ed. Itatiaia, 1984.
- CASCUDO, Luis da Camara. *Superstição no Brasil*. BH: Ed. Itatiaia/SP: Edusp, 1985.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: 1. Artes do Fazer*. Petrópolis, Vozes, 1994.
- CHIPP, H.B. *Teorias da arte moderna*. SP: Martins Fontes, 1996.

- CHIRON, Eliane. *Ao 7º X: Trivium com Centauro, Estrelas e Dançarinas*. Porto Alegre: tradução de Nicolaiewsky, Alfredo et alii, para uso dos alunos do Mestrado em Artes Visuais da UFRGS, 1996, inédito.
- COELHO, Teixeira. *Dicionário Crítico de Política Cultural*. São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 1997.
- DAIX, Pierre. *Crítica nova e arte moderna*. RJ: Civilização Brasileira, 1971.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. RJ: Forense Universitária, 1987.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. SP: Iluminuras, 1991.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. SP.: Perspectiva, 1986.
- ELKINS, Jim. *Installations: objects in their settings, from ancient tombs to contemporary art*. Cópia xerografada sem dados.
- FARIA, Ernesto. *Dicionário Escolar Latino-Português*. RJ: FENAME, 1975.
- FOSTER, Hal. *Recodificação*. SP: Casa Editorial Paulista Ltda. 1996.
- GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio: Velas do vício, ruas da graça*. RJ: Relume-Dumará/Prefeitura do Rio, 1996.
- GOULEMONT, Jean Marie. *Práticas da Leitura*. SP: Estação Liberdade, 1996.
- HOLZ, Hans Heinz. *De la obra de arte e la mercancía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil, 1979.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. RJ: EdUERJ, 1996.
- JAKOBSON, Roman. *Lingüística, poética, cinema*. SP: Perspectiva, 1970.
- LACAN, Jacques. *Seminário 11*. RJ: Jorge Zahar, 1996.
- LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da Intimidade: Imagens na poesia de Mário de Andrade*. SP: Martins Fontes, 1986.
- LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos trópicos*. RJ: Rocco, 1991.
- MANGUEL, Alberto. *Uma História da Leitura*. SP: Cia das Letras, 1997.
- MANN, Thomas. *Ensaio*. SP: Ed. Perspectiva, 1988.
- MCMURTRIE, Douglas. *O livro*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1982.
- MIRANDA, Lenir de. *Autobiografia de todos nós*. Pelotas: Livraria Mundial, 1994.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. SP: Cultrix, 1978.
- MOISÉS, Massaud. *Gêneros Literários*. SP.: Cultrix, 1987.
- MORA, José Ferrater. *Diccionario de filosofia de bolsillo*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- MORAIS, Frederico. *Panorama das Artes Plásticas, séculos XIX e XX*. SP: Instituto Cultural Itaú, 1991.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. RJ: Rocco, 1986.
- PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. SP: Cia das Letras, 1992.

- PASSERON, René. *Por uma filosofia da criação*. (Tradução xerografada para uso dos alunos do Mestrado)
- PASTOUREAU, Michel. *O pano do diabo*. RJ: Jorge Zahar, 1993.
- PEIXOTO, Néelson Brissac. *Paisagens urbanas*. SP: Editora SENAC, 1996.
- PEREC, Georges. *Penser/classer*. Paris: Hachette, 1985.
- PLATÃO, *Diálogos* (Mênon, Banquete, Fedro). RJ: Ediouro, s/d.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *O Nôvo Romance Francês*. SP: São Paulo Editora SA, 1966.
- PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. SP.: Pontes, 1989.
- PROUST, Marcel. *Nas trilhas da crítica*. SP: Edusp, 1994.
- ROQUETTE, J.I. & FONSECA, José de. *Novo Dicionário de Synonymos Poético e de Epithetos da Língua Portuguesa*. Paris: Aillaud, Alves & Cia., 1848.
- ROSOBO, Patrick de. *Entrevistas com Marguerite Yourcenar*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1987.
- ROSENFELD, Israel. *A invenção da memória*. RJ: Nova Fronteira, 1994.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *Les célibataires de l'art*. Paris: NRF/Gallimard, 1996.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: LPM, 1987.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Arbor Ltda. 1981.
- SOURIAU, Ethienne. *Vocabulaire de Esthétique*. Paris: PUF, 1992.
- SHATTUCK, Roger. *As idéias de Proust*. SP: Cultrix, 1987.
- SPENCE, Jonathan D. *O palácio da memória de Matteo Ricci*. SP: Círculo do Livro, 1990.
- UNGARETTI, Giuseppe. *Razões de uma poesia*. SP: Edusp, 1994.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. SP: Iluminuras, 1991.
- VALÉRY, Paul. *Eupalinos ou o Arquiteto*. RJ: Editora 34, 1996.
- VALÉRY, Paul. *A alma e a dança*. RJ: Imago, 1996.
- VALÉRY, Paul. *A serpente e o pensar*. Org. de Augusto de Campos. SP: Brasiliense, 1984.

LITERATURA

- AUSTER, Paul. *Trilogia de Nova Iorque*. SP: Best Seller, s/d.
- BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. RJ/SP: Record, 1997.
- CAMPOS, Augusto de. *Linguaviagem*. SP: Cia das Letras, 1987.
- CAMPOS, Haroldo de. *A educação dos cinco sentidos*. SP: Brasiliense, 1985.
- ELIOT, T.S. *Poesia*. RJ: Nova Fronteira, 1981.
- JOÃO DO RIO. *A Alma Encantadora das Ruas*. SP: Cia das Letras, 1997.
- LARANJEIRA, Mário. *Poetas de França Hoje 1945-1995*. S. Paulo: Edusp/Fapesp, 1996.
- LEOPARDI, Giacomo. *Poesia e prosa*. RJ: Nova Aguillar, 1996.
- LESSA, Ivan. *Garotos da Fuzarca*. SP: Cia das Letras, 1986.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Poemas*. RJ: Nova Fronteira, 1990.
- MALLARMÉ, Stéphane. SP: Perspectiva, 1980.
- PAZ, Octávio & CAMPOS, Haroldo de. *Transblanco*. RJ: Guanabara, 1986.
- PEREC, Georges. *W ou A Memória da Infância*. SP: Cia das Letras, 1995.
- PESSOA, Fernando. *O eu profundo e outros eus* (seleção poética). Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1975.
- PESSOA, Fernando. *Poesias*. Porto Alegre: L&PM, 1996.
- SARAMAGO, José. *Manual de Pintura e Caligrafia*. SP: Cia das Letras, 1992.

ARTIGOS EM OBRAS COLETIVAS

BOLE, Willi. "Alegoria, Imagens, *Tableau*." In NOVAES, Aduino. *Artepensamento*. SP: Cia das Letras, 1994.

BOSI, Alfredo. "O tempo e os tempos". In NOVAES, Aduino. *Tempo e História*. SP: Cia das Letras, 1994.

COLI, Jorge. "Pintura sem palavras ou os paradoxos de Ingres." In NOVAES, Aduino. *Artepensamento*. SP: Cia das Letras, 1994.

LEMINSKI, Paulo. "Poesia: a paixão da linguagem". In NOVAES, Aduino. *Os Sentidos da Paixão*. SP: Cia das Letras, 1987.

NOVAES, Aduino. "Constelações". In *Artepensamento*. SP: Cia das Letras, 1994.

PESSANHA, José Américo Motta. "Bergson: Vida e Obra." In BERGSON, Henri. *Cartas, Conferências e Outros Escritos*. SP: Victor Civita, 1984.

PESSANHA, José Américo Motta. "Platão: as várias formas de amor." In NOVAES, Aduino. *Os Sentidos da Paixão*. SP: Cia das Letras, 1987.

REY, Jean-Michel. "Valéry: os exercícios do espírito". In NOVAES, Aduino. *Artepensamento*. SP: Cia das Letras, 1994.

SOUZA, Gilda de Mello. "Homenagem a Mário de Andrade: O Colecionador e a Coleção". In BATISTA, Marta Rossetti & LIMA, Yone Soares de. *Coleção Mário de Andrade - Artes Plásticas*. SP: Instituto de Estudos Brasileiros/Universidade de São Paulo, 1984.

SVECENKO, Nicolau. "O Enigma Pós-Moderno". In *Pós Modernidade*, Campinas: Ed. da Unicamp, 1993.

XAVIER, Ismail. "Eisenstein - a construção do pensamento por imagens". In NOVAES, Aduino, *Artepensamento*. SP: Cia das Letras, 1994.

ARTIGOS EM PERIÓDICOS

- ADES, César & BOTELHO, Andrea. "Lembranças ligadas ao "Eu": Equivalência das Representações de Amigos e Inimigos." In PSICOLOGIA USP, vol. 4, nºs 1/2, 1993.
- ARDENNE, Paul. "Larry Clark". In Artpress, Paris, nº 168, abril 1992.
- B.A.M. "Marcel Broodthaers". In Artnews, EUA, march 1996.
- BOURRIAUD, Nicolas. "Le comportement artistique de Fabrice Hybert". In Artpress, Paris, nº 199, feb. 1995.
- BOSCH Y MIR, Glòria. "La calle desierta". In ANAIS - V SIMPÓSIO DE ARTES PLÁSTICAS, Org. de Ana Maria Albani Carvalho, Porto Alegre: SMC, 1996.
- BRAYER, Marie-Ange. "Cartes et territoires". In Parachute, Canadá, nº 83, julho/setembro, 1996.
- BRAYER, Marie-Ange. "Mesures d'une fiction picturale: la carte de géographie". In Exposé, Revue d'esthétique et d'art contemporain, nº 2 - Pertes d'inscription, Orléans, Editions ZYX, 1995.
- CHATEAU, Dominique. "Langue philosophique et théorie de l'art dans les écrits de Marcel Duchamp". In Les Cahiers du M.N.A.M., nº 33. Paris: Centre Georges Pompidou, autome 1990.
- COTTER, Holland. "Dislocating the modern". In Art in America, nº 1, january 1992.
- CRIQUI, Jean-Pierre. "De visu (le regard du critique)". In Cahiers du Musée National d'Art Moderne, nº 37. Paris: Centre Georges Pompidou, Automne, 1991.
- DAVILA, Thierry. "Du catalogue". In Artpress, Paris, nº 218, novembre 1996.
- DANTO, Ginger. "Sophie the spy". In Artnews, EUA, may 1993.
- DOHL, Reinhard. "Quelques réflexions sur le thème de l'écriture et de l'image." In OPUS INTERNACIONAL, Paris, 40/41, Janvier, 1973.
- GUZMAN, Antonio. "Roy Arden - archives instables". In Artpress, Paris, nº 155, feb. 1991.
- HENRIC, Jacques. "Pleynet in progress - art et littérature". In Artpress, Paris, nº 8, Juin 1977.
- HINCHBERGER, Bill. "Alex Cerveny twisted dimensions". In Artnews, EUA, June 1996.
- HOLLEVOET, Christel. "Quand l'object de l'art est la démarche. Flânerie, dérive et autres déambulations". In Exposé, R.E.A.C., nº 2 - Pertes d'inscription, Orléans, Editions XYZ, 1995.
- IZQUIERDO, Ivan. "A palavra escrita". In Correio do Povo, LER - Suplemento Especial, Porto Alegre, terça-feira, 10 de setembro de 1996.

- KOCH, Sigmund. "A Psicologia e a Imagem do Homem". In DIÁLOGO, vol. 11, n° 1, 1978.
- KRAUSS, Rosalind. "Une note sur l'inconscient optique". In VISIONS, Cahiers du Musée National d'Art Moderne, n° 37. Paris: Centre Georges Pompidou, Automne, 1991.
- KRAUSS, Rosalind. "La pulsion de voir". In Cahiers du Musée National d'Art Moderne, n° 29. Paris: Centre Georges Pompidou, Automne, 1989.
- LAGNADO, Lisette. "Entenda sua época - Artes Plásticas". In CADERNO MAIS!, Folha de São Paulo, 13/04/1997, p. 4.
- MARCELIS, Bernard. "Autres lieux et modes de fonctionnement". In Artpress, Paris, n° 213, mai 1996.
- MESSAGER, Annette. "Collectionneuse d'histoires". In Artpress, Paris, n° 147, mai 1990.
- NURIDSANY, Michel. "Gérard Collin-Thiébaud, écrits timides dans le visible". In Artpress, Paris, n° 117, set. 1987.
- PLAZA, Julio. "O livro como forma de arte". In Arte em São Paulo, n°s 6 e 7, abril/maio de 1981, São Paulo.
- PHILIPI, Desa. "Distance of memory - the airmail paintings of Eugene Dittborn". In Parachute, Canadá, n° 83, julho/setembro 1996.
- PILCHER, Cathrin. "Der spur auf der spur". In KUNSTFORUM, n° 128, oktober/dez, 1994.
- PIGUET, Philippe et alii. "Le livre d'artist". In L'Oeil, França, 1995.
- PIGUET, Philippe. "De la collection en général, et de l'oeil du collectionneur en particulier". In L'Oeil, França, n° 468, jan/fev. 1995.
- ROUSSEAU, Pascal. "Figures de déplacement - l'écriture du corps en mouvement". In Exposé, R.E.A.C., n° 2 - Pertes d'inscription, Orléans, Editions XYZ, 1995.
- SIEMES, Christof. "História da cultura em exposição e em gavetas". In Humboldt, n° 72, Hamburgo, 1996.
- TESSLER, Elida. "Obras e Sobras: rupturas na arte contemporânea." In "Educação, Subjetividade e Poder", Porto Alegre: n° 4, vol. 4, jan/jun 1997.
- TUER, Dot. "Cartographies on memory". In Parachute, Canadá, n° 83, julho/setembro 1996.
- VENÂNCIO Filho, Paulo. "Um século em esquecimento". In EVENTUAL 9@, n° 2, outubro de 1996, RJ: Paço Imperial.
- "Sophie Calle trabalha a experiência emocional". In Folha Ilustrada, São Paulo, 5° Caderno, terça-feira, 30 de julho de 1996.

CATÁLOGOS

MONOGRÁFICOS

ARMSTRONG, Richard. **Alexis Smith**. Nova Iorque: Whitney Museum of American Art, 1992.

CONKELTON, Shery & ELIEL, Carol S. **Annette Messenger**. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1995.

ESTUDOS PARA UMA NINFA - VITRINES de **Paul Armand Gette**. Porto Alegre: UFRGS, IA, 1995.

GIAVERI, Marina. **Emilio Isgró** - C'è chi dice Madame Bovary. Itália, Valle D'Aosta: Fabbri Editori, 1991.

GUMPERT, Lynn. **Christian Boltanski**. Paris: Flammarion, 1994.

LAGNADO, Lisette. **Leonilson** - são tantas as verdades. São Paulo: Galeria de Arte do SESI, 1995/1996.

Marcel Broodthaers. Exposição Retrospectiva. Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1991.

----- . Catalogue des Éditions - L'Œuvre graphique et les Livres. Hannover: Cantz Verlag, 1996.

ROSE, Bernice & TEMKIN, Ann. Thinking is form - the drawings of **Joseph Beuys**. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1993.

Sophie Calle. Relatos. Madrid: Fundación "La Caixa", 1996.

----- . La Visite Guidee (com música de Laurie Anderson). Rotterdam: Museum Boymans-van Beunigen, 1996.

----- . Des Histoires Vraies. France: Actes Sud/Galerie Sollertis, 1994.

----- . L'Erouv de Jérusalem. France: Actes Sud, 1996.

VIKTOR IV "XXXXIV Logbook Pages". Copenhagen: Brøndums Grafiske Værksted, s/d (exposição em NY em 1994).

COLETIVOS

- ARTE/CIDADE. Curadoria e texto de Néelson Brissac Paixoto. SP: SEC, 24 Set. a 23 Out. 1994.
- ARTE LIVRO GAÚCHO. Curadoria de Vera Chaves Barcellos. Porto Alegre: MARGS-Espaço NO, 1983.
- BOÎTES. Paris: Musée d'art modern de la ville de Paris, 1976/1977.
- BOOK ARTS IN THE USA. Curadoria de Richard Minsky. Nova Iorque: Center of Book Arts, 1990.
- CAMINHOS E DESCOBERTAS (livros de artista da argentina). Porto Alegre: IEAVI-MAC, 1995.
- CASTLEMAN, Riva. A century of artists books. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1994-1995.
- CHIARELLI, Tadeu. Imagens de segunda geração. SP: MACUSP, 1987.
- CRATILISMO - O artista inglês e a palavra. Curadoria de Gerald Forty. SP: XV Bienal, 1979.
- EX LIBRIS - HOME PAGE. Curadoria de Giselle Beiguelman. SP: Paço das Artes, 1996.
- FINK, Christof. In 23a. Bienal Internacional de São Paulo. SP: Fundação Bienal de São Paulo, 1996.
- IN TRANSIT. Curadoria de France Morin. Nova Iorque: The New Museum of Contemporary Art, Jan-Apr. 1993.
- IREGUI, Jaime. Ensayo General. Curadoria de Marie Lapalus & Jose Ignacio Roca. Santiago do Chile: Museo de Arte Contemporáneo, Nov.-Dic. 1995.
- LIVRO, CONFORTO E NARCISISMO. Curadoria de Gaudêncio Fidélis. Rio Grande, RS: Fundação Universidade do Rio Grande, 1996.
- LIVRO-OBJETO: A FRONTEIRA DOS VAZIOS. Curadoria de Marcio Doctors. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.
- METRÓNOM - LLIBRES D'ARTISTA/ARTIST'S BOOKS. Texto de Ulises Carrión. Barcelona: 1981.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne. Esthétique du Livre d'Artiste. Paris: Jean Michel Place/Bibliothèque Nationale de France, 1997.
- OBJETOS POÉTICOS. Coordenação de Lygia Pape. RJ: Museu Nacional de Belas Artes, 1995.
- PONTUAL, Roberto. Entre dois séculos (Arte Brasileira do século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand). RJ: Editora JB, 1987.

PALAVRA IMÁGICA. Curadoria de Betty Leirner e Walter Silveira. SP: MACUSP, 1987.

PECCININI, Dayse (coord.). Objeto na Arte - Brasil Anos 60. SP: FAAP, 1978.

----- . Arte Novos Meios Multimeios: Brasil Anos 70/80. SP: FAAP, 1985.

SCHLATTER, Christian. Art Conceptuel Formes Conceptuelles. Paris: Galerie 1900-2000/Galerie de Poche, 1990.