

## RELATÓRIO DE PESQUISA

DOUTORANDO PESQUISADOR: Paulo César Ribeiro Gomes

TÍTULO: Comentários: alterações e derivas da narrativa

ORIENTADOR DE TESE: Prof. Doutor Hélio Custódio Ferverza

ORIENTADOR ASSOCIADO/SUPERVISOR: Prof. Doutor Jacques Leenhardt

PERÍODO: 2001-2002

TÍTULO: Processos de Ficcionalização na Arte Contemporânea

### I – INTRODUÇÃO

#### Estágio Anterior da Pesquisa

A pesquisa que desenvolvo em Poéticas Visuais tem como objetivo a criação de obras plásticas que partem da apropriação de textos (manuscritos ou impressos), de imagens (fotografias, pinturas) e de objetos que contenham discursos próprios ou narrativas já constituídas. Estes materiais são submetidos a alterações através do confronto proposto entre eles (por meio de recursos textuais) e ou alterações efetuadas no próprio material (por meio de recursos visuais). Os confrontos e alterações a que estes materiais são submetidos estabelecem o que intitulo de comentários, ou seja, desdobramentos narrativos às narrativas preexistentes.

Ao longo de sua história as artes visuais, principalmente no Ocidente, mantêm um estreito diálogo com outras formas artísticas. Mário Praz, em “*Literatura e Artes Visuais*” (1982) estuda esta aproximação através da Estética Comparada e estabelece, com relação ao século vinte, aproximações entre estas manifestações e outras muito próprias de nosso tempo, como o cinema e mesmo o *nouveau roman* francês. Este diálogo, através da reflexão sobre as homologias estruturais entre texto e imagem, é analisado também por Aguinaldo José Gonçalves em “*Laocoon Revisitado*” (1994), que retoma o *Laocoonte* (1998) de Lessing e avança até o século XX, período no qual a questão do *ut pictura poesis* retoma sua importância como tema de estudos e pesquisas.

Meu trabalho de construir uma obra plástica que traga em si as características da narrativa caracteriza-se pela elaboração de comentários visuais, que mantêm a integridade plástica dos elementos constituintes, estabelecendo diálogos nos limites da visualidade. Simultâneo ao processo de produção de obras estou trabalhando na observação das diferenças entre a espacialidade das narrativas plásticas e a temporalidade das narrativas literárias e audiovisuais; investigo os recursos visuais

passíveis de serem aplicados aos textos sem adulterá-los mas provocando as alterações pretendidas; investigo ainda a questão da iconicidade dos textos e a textualidade das imagens além da questão da ficcionalização.

Em 1993-94, numa série de desenhos intitulada ***A Fábula de Orfeu*** (criados a partir da lenda grega e tendo como suporte textual os libretos para as óperas de mesmo tema de Monteverdi e Gluck) estabeleci o início de uma série de trabalhos que teriam, a partir daí, a idéia de narrativa como tema. Esta idéia vai permanecer na pesquisa desenvolvida no Mestrado em Poéticas Visuais (1996-1998), tendo como suporte material as caixas e os livros de artista. Ao mesmo tempo esta pesquisa investia na constituição de um discurso ficcional através da ordenação de fragmentos que traziam em si a possibilidade de conterem memórias.

***Over the Rainbow*** e ***Diário de Ragusa***, trabalhos executados durante o mestrado, apresentavam questões que desenvolvo na atual pesquisa, tais como os aspectos formais (construção fragmentada em folhas soltas e os livros de artista) e a possibilidade de constituir uma produção plástica de caráter narrativo/ficcional. A constituição destes trabalhos enquanto narrativas visuais é feita por meio de desenhos, fotos e colagens, materiais dos quais me apropriei ou que foram executados por mim.

A possibilidade de construções plásticas estruturadas segundo modelos estabelecidos como literários já faz parte das minhas pesquisas. Busco, atualmente, uma interação efetiva entre os dois universos, criando obras que apresentem uma estrutura principal assemelhada a das formas literárias - com toda sua complexidade estrutural, mas que sejam configuradas através de recursos eminentemente visuais.

Posicionando o interesse da pesquisa na ótica histórica da narrabilidade da produção plástica pesquiso suas possibilidades frente às tendências narrativas da arte contemporânea. Como referenciais teóricos gerais recorri aos conhecimentos da teoria da literatura, das literaturas de imagens (histórias em quadrinhos e fotonovelas), do cinema (sintaxe do cinema mudo, uso de cartões e, principalmente, as transposições de filmes para a narrativa impressa, como os casos de *“Limite”* e *“Terra Estrangeira”* e ainda da história e da teoria da arte.

Ao investir na construção de um objeto plástico híbrido de artes visuais com literatura e cinema, foi natural atentar para o potencial da narração na produção plástica histórica e contemporânea, ou seja, para um quadro de referências práticas e teóricas bastante amplo. São referências obrigatórias os textos de Gérard Genette, Roland Barthes, Tzvetan Todorov e Massaud Moisés entre outros, todos da área da literatura, e que tratam exaustivamente da questão da narrativa. Também o cinema é um campo fértil de discussão, estabelecido e desenvolvido por autores como André Parente, David

Bordwell, Jean-Luc Godard entre outros. No campo das artes plásticas são fundamentais os já citados textos de G.E. Lessing, de Mario Praz e, no Brasil, o de Aguinaldo José Gonçalves. Catherine Millet, em “*L’Art contemporain en France*” (1994), estuda questões como a das narrativas plásticas e da ficcionalização, através da produção francesa.

#### Situação da pesquisa

Esta pesquisa tem sua origem nas minhas obras que investem num potencial narrativo e exploram as possibilidades de narrar e de mostrar, comentando visualmente as relações estabelecidas entre a iconicidade dos textos e a textualidade das imagens e investigando também a idéia de ficcionalização na minha produção e sua recorrência na arte contemporânea.

Apresentei os resultados parciais em quatro exposições individuais, através de trabalhos como a ***Experiência Narrativa n. 1*** que narra a constituição da própria obra através de cinquenta imagens, desde a minha mesa, sobre a qual se encontram fotos antigas, pinturas, livros importantes para a pesquisa e ainda partituras musicais antigas e outros objetos, passando por detalhes de cada um dos elementos, comentando-os e propondo possíveis histórias; em ***Saudade*** trabalhei com uma fotografia antiga (comprada em um mercado de pulgas) na qual vê-se um jovem e que tem, no seu verso, uma carta bastante emocionante. Trabalhei com este texto no computador e o trabalho final consiste em 72 imagens da carta e uma da foto. As 71 imagens da carta correspondem ao seu texto completo, mas cada imagem destaca apenas uma frase por vez, mantendo as demais desfocadas. Nesta obra me apropriei de um texto narrativo e memorialístico, manuscrito e autógrafo, mas de um autor desconhecido; ***Natureza Morta: Vanitas*** é uma obra na qual a passagem do tempo é descrita. A descrição, recurso usual das narrativas, é utilizada neste trabalho para investigar a ocorrência de temporalidade numa narrativa espacial. A obra compõe-se de nove fotografias onde podemos ver uma vela queimar até o seu fim; em ***Festa Galante*** trabalho com a possibilidade de criar um discurso narrativo a partir da articulação de um texto impresso e de autor conhecido (poema de Paul Verlaine) e objetos, propondo a leitura alternada das imagens e do texto; ***Paisagem: R. Pierrri*** comenta a questão da autoria (neste caso pinturas apropriadas) através da troca de informações (imprecisas) entre texto informativo (desfocado) e imagens precisas mas produzidas por um artista pouco conhecido. Como a obra anterior – ***Festa Galante*** – esta tem sua constituição baseada no gênero ensaio, “espécime literário de contorno indefinível” conforme Massaud Moisés (1978), ou seja, uma forma híbrida de discurso na qual a invenção e a reflexão

se ajustam na intenção de tratar de um assunto ou tema que não poderia ser tratado de outro modo; finalmente **A procura do quê?**, intervenção na qual somei as referências à literatura (*Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust) as do próprio espaço no qual a intervenção se realizou (Torreão, em Porto Alegre), e ainda dois verbetes de dicionário – Ilegível e Ler – colocados no piso da sala, propondo todas as informações como elementos de uma partitura, para cuja leitura seria necessária a participação ativa do espectador na sua articulação.

## Objetivos

Pensando em obras cujas formas híbridas são de difícil definição como, por exemplo, as de Sophie Calle (artes plásticas), Jean-Luc Godard e Raul Ruiz (cinema) e Valêncio Xavier (literatura de ficção) me questiono se uma forma menos próxima da narrativa tradicional (no sentido de contar histórias) e mais próxima do ensaio (apresentar e especular a partir de fatos) poderia abrir novas perspectivas no sentido de constituir discursos críticos sobre a obra, sobre seus elementos constituintes e ainda sobre o próprio discurso artístico, mantendo, entretanto, o caráter narrativo. Esta poderia ainda ser nomeada de narrativa? E por quais razões?

A execução de obras, investindo na análise de seu processo de criação artística, abrange as pesquisas que consideram a obra a partir do ponto de vista de seu processo de instauração – a poiética - considerando sua relação com a produção artística pessoal. A execução dos trabalhos acontece ao mesmo tempo em que investigo as questões de caráter conceitual. Estas questões se instauram a partir de sua recorrência nos trabalhos, que as projetam, explicitam e possibilitam seu desdobramento. Elas estabelecem relações com a produção contemporânea, com as relações entre obra e conceitos operacionais e contribuindo, finalmente, para o desenvolvimento do campo artístico.

## Metodologia

A seqüência das atividades metodológicas: a. produção de obras; b. levantamento iconográfico; c. levantamento bibliográfico; d. sistematização das informações se estabelece a partir da análise dos modelos localizados, buscando entender os recursos utilizados e a eficiência destes modelos para a construção dos trabalhos. Esta etapa ocorreu nos dois últimos anos e ocorre ainda, cada vez com maior precisão, na medida em que produzo novos trabalhos, que desenvolvem as questões já

estabelecidas e indicam outras. Em resumo, a seqüência de atividades metodológicas é intercalada.

Neste momento (em Paris) estou tendo acesso a algumas obras, como livros de artistas (praticamente inexistentes nas nossas coleções públicas) e outras de artistas contemporâneos que tratam, além da questão da narrativa, da questão da ficcionalização dos discursos plásticos.

A ordenação de atividades é determinada tanto pela premência de uma solução plástica quanto pela urgência de uma resposta teórica a uma questão que surgiu durante a execução de um trabalho. É impossível separar os estudos teóricos da constituição dos trabalhos plásticos. Enquanto pesquisador em artes plásticas, a minha atividade se desenvolve em permanente alinhamento, tanto a produção plástica quanto a reflexão teórica ocorrendo juntas.

#### Processo de trabalho ou de produção de obras

Para que esta atividade múltipla ocorra de modo fluido, sem perda para nenhuma das partes, mantenho um Diário de Bordo, registro sistemático do andamento do trabalho prático e teórico. Ao par deste recurso elaboro a escritura de textos sobre as questões propostas, seus desdobramentos, suas interseções teóricas e sobre as possíveis respostas, que atendem às demandas acadêmicas. Estas ações de caráter investigativo e analítico, me preparam para a materialização da obra através da operacionalização dos recursos localizados e estudados, das experimentações plásticas e da elaboração de esboços, esquemas e fotografias do trabalho em todas as suas etapas.

## II – CONTINUIDADE DA PESQUISA

Em termos gerais, ao longo da minha pesquisa plástica, a mestiçagem, enquanto processo constitutivo, esteve sempre presente. Trabalhando com a constituição de trabalhos que tem por base imagens já produzidas que me aproprio, este processo de hibridação é, portanto, constitutivo do minha obra. Outro modo de hibridação presente no meu trabalho deve-se a presença constante de textos. Quando construo um trabalho híbrido de texto e imagem, ou melhor, de imagem e texto, estou propondo um modo de leitura duplicado, no qual a imagem traz em si seus próprios significados e o texto colocado ao lado propõe uma releitura desta mesma imagem inicial. A leitura do texto, também em última hipótese uma imagem, enriquece a leitura anterior, desdobrando-a ou multiplicando-a. Não ocorre intencionalmente o desejo de alterar a imagem pelo texto

e, se isto ocorre, o é à revelia do autor. Mantenho uma constante atenção para que isto não ocorra, pois não sendo esta a minha intenção, é necessário manter o trabalho no eixo pré-determinado. Ocasionalmente pode parecer que ocorre um processo de ressignificação, como em *Paisagem: R. Pierri*, mas neste caso específico, com a impossibilidade de ler o texto, o discurso se dá antes na relação entre texto ilegível e imagem legível do que entre a imagem legível e texto que não explica nada, antes impossibilita uma duplicação da leitura.

### III – ATIVIDADES REALIZADAS

Dentro da pesquisa do doutorado, intitulada “Comentários: alterações e derivas da narrativa”, uma parte foi destacada para ser desenvolvida como projeto de pesquisa para o doutorado sanduíche na *École des Hautes Études en Sciences Sociales - EHESS*, em Paris, com bolsa concedida pela CAPES. Este segmento da pesquisa intitula-se

#### “Processos de ficcionalização na arte contemporânea”

e trata da questão do ficcional e do documental na produção plástica atual. O desenvolvimento deste segmento da pesquisa prende-se à necessidade de esclarecer como se dá o processo de criação de universos ficcionais na produção plástica contemporânea. Inicialmente, percebe-se que este universo ficcional é constituído por informações oriundas de documentos cuidadosamente organizados e apresentados ao público como sendo “verdadeiros”. Antes de continuar a propor um esclarecimento sobre estes processos de ficcionalização foi necessário isolar e, passo seguinte, desdobrar alguns termos como ficção e documentário e seus desdobramentos como ficcionalização, documentação e ainda o conceito de verdade.

Como parte da pesquisa em andamento e no segmento atual pude ver algumas exposições que trouxeram elementos novos à discussão, enriquecendo-a mas também complicando sobremaneira o campo delimitado. Três mostras individuais, com uma obra cada, me deram elementos novos para analisar e discutir.

#### AS MOSTRAS

*Genet*

A primeira delas foi a instalação intitulada *Genet* (Espaço Cultural Santander, Porto Alegre, setembro de 2001). Nesta apresentação a artista Vera Chaves Barcelos mostrou seu trabalho desenvolvido na Espanha e, até então, inédito no Brasil. A instalação consistia em diversos elementos dispostos em quatro salas ou momentos. A distribuição por salas é um tanto vaga, não correspondendo exatamente ao que podemos ver passando pela mostra. Assim, prefiro o termo momentos que, a meu ver, corresponde mais exatamente ao espírito da obra. Nestes momentos Vera Chaves Barcelos desdobra suas leituras da vida e da obra de Jean Genet, promovendo uma verdadeira *mise-en-scène* de elementos e personagens dispersos nos romances do escritor. Curioso observar que a artista escolheu um escritor cuja obra é inteiramente permeada pela presença impositiva de sua própria biografia: quase não podemos ler Genet, apesar da excelência de sua prosa e de sua estrutura literária, sem levarmos em conta os elementos biográficos.

Assim é que a artista dispõe, no primeiro momento, retratos de homens, os ladrões, cercados de flores, numa clara referência ao romance “*Notre Dame de Fleurs*” e ainda uma citação a obra de Andy Warhol que retrata os criminosos mais famosos dos EUA. No momento seguinte podemos esquadrihar as vitrines com objetos, plenos de poesia e memórias e escutar a prosa suntuosa de “*Pompas Fúnebres*” e lembrar ainda de Christian Boltanski e suas vitrines. É aqui, numa destas vitrines, que podemos ver um exemplar antigo de “*Em busca do tempo perdido*”, de Marcel Proust. A referência a Proust, indicativo da maestria constitutiva da obra de Vera Chaves Barcelos, ecoa tanto no espírito de recuperação do tempo quanto na estrutura mesmo da obra de Genet, pois, conforme Alain Buisine (*Proust et Genet, floralies en tous genres*. In *Le siècle de Proust de la Belle Époque à l’an 2000*. Magazine littéraire, hors-série, 2000: p.98) Genet trabalha, como Proust,

toujours selon un modèle végétal, par ramification et par bouturage. En effet chez Genet comme chez Proust, le floral, loin de constituer une thématique parmi d’autres, vaut comme paradigme fondateur, tout à fois physiologique, éthologique, esthétique et stylistique.

O terceiro momento é o dos cadernos do artista paulistano Hudnilson Jr., projetados enquanto imagens, num processo de taxinomia que nos lembra a imensa *Mnémósine* de Abby Warburg. Neste momento a obra propõe uma leitura um tanto complexa, pois devemos ler não somente a obra de Hudnilson Jr., mas também a de Genet, enquanto projeção idealizada na de Hudnilson. Isto é, Vera Chaves Barcelos promove uma verdadeira “*mise-en-abyme*” de informações que devemos ler sequenciadamente: taxinomia, homoerotismo, hudnilson, genet, vera, genet, hudnilson,

homoerotismo, taxinomia. A homenagem duplicada aos dois artistas admirados se espelha uma na outra, esclarecendo sobre a temática humanista e sobre o conteúdo sociológico das obras de ambos. Necessário informar que este momento também é dedicado ao ato de colecionar, mais especificamente ao colecionismo compulsivo, que se desdobra na infundável enumeração de nomes de homens que podemos ouvir enquanto vemos as imagens.

Chegamos finalmente no quarto momento e assistimos ao vídeo com um ator, uma máscara e um texto (*Diário de um Ladrão?*), momento de fingimento da imagem mesma de Genet, imagem construída com recursos manuais (cabeça modelada em argila) e posta em movimento com recursos tecnológicos de computação gráfica. Não devemos esquecer que o sentido de fingir, como no verso de Giacomo Leopardi que diz *lo nel pensier me fingo*, está duplicado em mentir, sentido usual do verbo no italiano, e também no português sendo, na origem latina do termo o de plasmar. Importante aqui o termo plasmar, pois nele está contida a significação mais precisa do termo ficção, aquele de sua origem, que significa exatamente dar vida a algo.

O discurso de Vera Chaves Barcelos esta desdobrado em um grande número de possibilidades de leituras: ilustração da obra de Genet; universo de referências plásticas (*Warhol, Boltanski*); na mentira literária da obra de Genet, ao mesmo tempo biografia e ficção; na análise dos conteúdos morais da obra de Genet etc. Mas retenho aqui a constituição de um dispositivo ficcional, um híbrido composto por texto, imagens e sons, para estabelecer o retrato de um homem tornado personagem. Poderíamos dizer que é uma meta-ficção historiográfica, de acordo com a definição de Linda Hutcheon.

### *Changement d'adresse*

O segundo trabalho visto foi o de Sophie Calle, intitulado *Changement d'adresse* (Galerie Emmanuel Perrotin, 27 de outubro a 1 de dezembro de 2001, Paris). Mais uma vez temos a construção em abismo presente. De fato, esta nova obra de Sophie Calle retoma uma outra feita alguns anos antes, mais exatamente em 1981. Na primeira obra, intitulada "*La Filiature*", a artista montou um dispositivo bastante hábil para constituir seu trabalho. Escreve ela (no catálogo "Louise" du 27 octobre au 1er décembre 2001) que

Selon mes instructions dans la courant du mois d'Avril 1981, ma mère s'est rendu à l'agence 'Duluc, Détectives privés'. Elle a demandé qu'on me prenne en filiation et réclamé un compte rendu écrit de mon emploi du temps ainsi qu'une série de photographies à titre de preuves. La filiation eu lieu le jeudi 16 Avril.

Para comemorar os vinte anos do trabalho, seu *marchand* encomenda uma outra “*filiature*” e engaja a artista no projeto. O resultado desta investigação torna-se assim o novo trabalho, diretamente articulado com o primeiro e inteiramente no mesmo espírito.

Tanto no primeiro trabalho quanto no segundo os recursos utilizados são os mesmos, a saber: uma investigação encomendada à uma agência de detetives com relatos escritos e provas fotográficas, um segundo lote de documentos produzidos pela artista, também escritos e fotografias. Ambos os conjuntos de documentos são apresentados como um grande “*récit*” meio documental meio narrativo. Algumas características devem ser ressaltadas, principalmente no que diz respeito à veracidade dos dois trabalhos. Tanto no primeiro quanto no segundo, a investigação é ao mesmo tempo verdadeira e falsa. Verdadeira por que foi efetivamente feita (com tal empenho profissional que chega mesmo a falsificar dados, como na primeira “*filiature*”, na qual o detetive desistindo de perseguir Sophie Calle propõe no relatório dados inventados); verdadeira por que ainda temos as provas materiais do acontecimento e verdadeira mais uma vez porque lemos e vemos estas provas como documentos de uma atividade realizada em um determinado momento e local. Mas falsas também, porque sabemos, juntamente com a artista nos dois trabalhos e com o *marchand* no segundo, que a vítima tinha total consciência de estar sendo perseguida e espiada. Esta consciência é inclusive provada com fotos que a artista tira às escondidas do detetive, do seu relato contradizendo o relatório da agência e ainda ficando durante uma hora imóvel na frente da tela de Ticiano, no museu do Louvre, esperando que o detetive a fotografasse (informação da própria artista em conferência realizada no *Auditorium Gaston Bachelard* em 21/11/2001).

A construção em abismo dos dois trabalhos indica com uma precisão incrível as relações dialogais que existem nos trabalhos dos artistas plásticos, sendo que aqui isto é não somente indicado mas também retomado. Importante ainda observar que a “*mise en scène*” da obra de Sophie Calle segue um esquema quase científico, ou seja, sua organização retoma os gráficos científicos, quase organogramas, apresentando textos e fotografias como uma rede de relações temporais organizadas com uma precisa indicação de leitura.

Mas retornemos ao cerne da questão, ou seja, as relações híbridas que se estabelecem na obra de Sophie Calle. Temos ao mesmo tempo um documento (as duas investigações), inquestionáveis na sua precisão e na sua apresentação e, ao mesmo tempo, temos uma enorme ficção, pois a investigação, de fato, só se realizou com a aceitação tácita da artista. Concorrente no mesmo tempo do acontecimento temos a realização da obra, constituída durante todo o processo. O que podemos ver na galeria é um relato de um processo bastante longo envolvendo uma grande quantidade de

personagens (a artista, sua mãe, os detetives, o *marchand* e nós, público, cúmplices de todo este processo). Novamente aqui, como no *Genet* de Vera Chaves Barcelos, temos um trabalho que se mostra como se faz enquanto se mostra enquanto trabalho. Em momento algum da obra de Sophie Calle as informações sobre seu fazer são sonegadas ao espectador. Na conferência realizada na Sorbonne (21/11/2001) a artista informou que seus trabalhos transitam com muita propriedade entre realidade e ficção, mas confirma que o processo de articular autobiografias é um processo de se por também como sua própria vítima no processo ficcional. Assim é que sua escritura não é confidência, pois ela transforma a biografia em ficção, pois a distância estabelecida pelo projeto promove um processo de por em ficção tudo o que poderia ser realidade. Assim também é que ela pode dizer, comentando seu filme “*No sex last night*” que “há sempre ficção, pois 160 horas de filmagem em uma hora e quarenta minutos de filme não é a vida. Tudo é verdadeiro, mas é ficção, pois a vida não dura uma hora”.

### *Glooscap*

A terceira mostra foi a de Alain Bublex, intitulada *Glooscap* (Maison européenne de la Photographie, 10 octobre-13 janvier). *Glooscap* é um projeto gigantesco que já tem alguns anos e sem previsão de término. Trata-se da constituição dos arquivos de *Glooscap*, uma cidade imaginária situada na costa leste da América do Norte, entre os Estados Unidos e o Canadá, nos moldes das ficções (utopias) renascentistas que, conforme escreve Frank Lestringant, “Si toute fiction, romanesque, poétique ou philosophique, requiert un espace pour se déployer et s’ordonner, il est des espaces qui sont l’objet même de la fiction. Ainsi en va-t-il des utopies: le lieu ou plutôt le non-lieu qui les constitue apparaît fondateur de la société décrite.” (1991: p. 101) A colocação em obra desta cidade imaginária seguiu alguns passos bastante precisos, conforme relato do artista na sua conferência (Auditorium da M.E.P, em 08/01/2002) na qual ele nos informou sobre o longo processo de escolhas que envolve todo o projeto, desde o começo empírico, o do desejo de constituir uma cidade, começando por um mapa que foi expandindo, a necessidade de comparar sua cidade com outras cidades do mundo, a escolha de um lugar definido e a definição do tamanho de *Glooscap*, trabalhando a partir de então sobre o “real”, a definição do sítio geográfico preciso (fronteira dos EUA e do Canadá) e a constituição da história da cidade, ancorada em dados reais, como a constituição do primeiro núcleo urbano da América a partir da pequena aglomeração humana da *Ille de Saint Louis*.

A visitação a *Glooscap*, nas galerias da *Maison Européenne de la Photographie*, inicia-se com duas fotos nas quais o artista nos interroga se conhecemos *Glooscap*. O

momento seguinte é um texto no qual ele nos informa que a cidade é uma criação, inspirada nas cidades imaginárias dos filósofos utópicos do século XVI e que é, conforme diz o próprio artista, um projeto “*en train de se faire*”. A partir deste momento somos mergulhados na vertiginosa reconstituição de *Glooscap*, composta de uma enormidade de documentos: fotografia do prefeito da cidade com texto explicativo de sua situação atual; mapas detalhados sobre a constituição da cidade; fotografias do estado atual do sítio; uma série de fotografias tiradas por um antigo habitante de *Glooscap*, cuidadosamente emolduradas e legendadas; um vídeo no qual vemos imagens tomadas a partir de um automóvel em movimento pelas vias da cidade e a narração, na língua dos índios primitivos habitantes do local, na qual “podemos” ouvir a lenda fundadora de *Glooscap* (digo “podemos” pois não sabemos se a língua, na qual a lenda é narrada, é real ou inventada. O que ouvimos ficamos sabendo do que se trata pela descrição proposta pela legenda); um conjunto de desenhos e aquarelas “antigos” nas quais podemos ver imagens da fundação de *Glooscap* e de seus primeiros anos; plantas detalhadas do processo de crescimento da cidade e de sua expansão geográfica, social e econômica etc. A quantidade de documentos apresentada é em tal quantidade e com tanta precisão que, mesmo sabendo que é uma invenção, chegamos mesmo a duvidar da verdade da falsificação. E se for verdade e não uma ficção?

O abismo conceitual proposto por Alain Bublex aumentou enormemente ao assistir sua conferência, na qual, a partir da projeção do material exposto e de outros documentos não mostrados, ele relatou a constituição de *Glooscap* e discorreu longamente sobre sua história, desde sua fundação a partir do núcleo da *Ille de Saint Louis*, seu desenvolvimento como o porto mais próximo da Europa, sua riqueza no século XIX, a grande reforma promovida por seu prefeito na esteira das reformas urbanas implantadas em inúmeras cidades do mundo nos últimos anos do século XIX (tais como Paris, Chicago, Rio de Janeiro), as pinturas impressionistas de paisagens produzidas por amadores na virada do século, etc. tudo isso embalado por uma narrativa oral de uma veracidade sem precedentes. Bublex não só criou *Glooscap* mas ele a fundou e fundamentou criando sua longa história e toda uma memória da qual ele é o depositário privilegiado.

Falar de *Glooscap* é uma tarefa infundável, pois a quantidade de dados apresentados por seu criador escapa a qualquer controle e torna-se impossível relatar, como é impossível relatar qualquer cidade do mundo, independente de seu tamanho, dada a riqueza de detalhes que escapa a qualquer discurso. A consciência da constituição ficcional de *Glooscap* por seu autor esta confirmada quando ele diz que a ficção comporta uma atuação no real, à construção de arquivos que permite a existência do ficcional no real (conferência em 08/01/2002)

Creio, entretanto, que mais importante do que a constituição da cidade em documentos é sua colocação em obra, pois ainda conforme a fala de Bublex, “as exposições não são fictícias, elas existem”. Outra questão importante colocada por Bublex é a da fotografia. Informa ele que “a foto coloca o operador no sítio real do ficcional, atentando a presença do fotografado e do fotógrafo também” (idem). Retornaremos a estas duas últimas considerações, de extrema importância quando falamos de discursos ficcionais, tanto a questão da fotografia, documento por excelência, visto que não podemos fotografar o que não existe, quanto a questão da exposição propriamente dita.

## DEFINIÇÕES

### 1. FICÇÃO

A par das visitas às exposições anteriormente relatadas ocorreu a pesquisa bibliográfica voltada para uma precisa definição dos termos recorrentes. Até este momento descrevemos e discorremos sobre três trabalhos sem, entretanto, fixar o discurso na definição dos termos. O primeiro dos gestos deveria ser o de entender aqui o termo ficção em um senso estrito, ou seja, isolá-lo do universo das outras atividades artísticas e centrá-lo no da produção plástica. É este o momento de tentarmos fazer isto, sem a profundidade que os termos comportam, mas tentando, sobretudo, fixar definições dentro do universo restrito das artes visuais. Mas isto só é possível se tomarmos os termos a partir de outros campos de conhecimento, pois dentro do universo das artes visuais as questões da ficcionalidade e da documentação ainda estão imersas numa espécie de limbo conceitual, acatando ora a definição de uma área ora a definição de outras.

O termo ficção é objeto de uma infinidade de estudos, desenvolvidos em domínios tão díspares quanto a estética, a teoria da literatura, a lingüística, a filosofia, o cinema, o direito, a fotografia etc. Para uso nesta pesquisa tentaremos restringir o campo, ficando no universo da imagens. Mas é necessário antes que entremos um pouco no universo da estética e, é claro e inevitável, no universo da teoria da literatura, que por si só comporta uma grande diversidade de desdobramentos.

Ficção é palavra de origem latina que significa, no sentido próprio, ação de modelar, depois, no sentido geral, fabricar; no sentido figurado, significa ação de inventar, de representar em imaginação, ou de fingir. Na língua portuguesa (como na francesa) só se guardou o sentido figurado, que não designa mais somente a ação mas

também a coisa que dela resulta, isto é, o que foi imaginado e também seu caráter imaginário (Souriau, 1990: 741-2).

Enquanto sinônimo de imaginação ou invenção, o termo ficção encerra o próprio núcleo do conceito de literatura, conforme Massaud Moisés (1987: p. 229). Etienne Souriau, no seu *Vocabulaire d'Esthétique*, desdobra o termo para melhor cercar os significados que a palavra toma na estética. Inicialmente vemos 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 instaurando sua obra/trabalho num duplo processo de imaginação e instauração – *mise en oeuvre*. O mesmo autor propõe ainda a ficção como um modo imaginário no qual “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” (1992:741). Uma terceira acepção proposta por Souriau é a de ficção como alteridade de existência, isto é, aquela no qual o universo ficcional coincide espacial e temporalmente com o universo real e isto é a essência mesma da ficção, ou seja, a possibilidade de estabelecer uma duplicação de existências. Finalmente, o mesmo autor, esclarece que a ficção tem sua própria realidade interna, isto é, trata-se, de fato, de uma forte intensidade de existência; uma espécie de realismo do imaginário no qual as regras estabelecidas ordenam sua própria realidade.

Leituras recentes, dos domínios da literatura, das artes visuais e da fotografia (deliberadamente deixo de fora a questão da ficção no cinema) podem ajudar a esclarecer o que entendemos por ficção. Assim diversos autores (Dorrit Cohn, Jean-Marie Schaeffer, Käte Hamburger, Régis Durand etc.) podem, respeitando a especificidade de seus discursos e os limites deste texto, enriquecer o leque de informações sobre o termo.

Käte Hamburger (*Logique des genres littéraires*. Paris: Seuil, 1986, p. 69-72) após uma erudita pesquisa da origem do termo (*fiction*> *fingere*> *feindre*> *fictif*) chega a uma encruzilhada que nos interessa. Trata-se da diferença entre *fictif* e *feint*, ou seja, entre fictício e falso. Escreve a autora

Comment interpréter le fait que les personnages d'un roman ou d'un drame soient dits fictifs plutôt que feints? Qu'en est-il du caractère imaginaire des productions de l'art en général? Dans quelle mesure et pour quelles oeuvres en particulier les concepts de fiction ou de fictif sont-ils appropriés? (p. 69-70).

Hamburger encaminha uma resposta evocando a fórmula do “*Comme Si*”, ou seja, do “como se”, completando que

La définition de la fiction en tant que structure du Comme Si fait et doit faire usage du subjonctif de l'irréel, qui précisément signale le fait d'être feint", concluint mais adiant que "dans l'usage ordinaire, fictif et fiction ont bien le sens d'irréel, d'imaginé. (p. 70)

A questão do “como se” não se encerra no universo das ficções científicas (a física, a matemática e mesmo a filosofia e o direito) e literárias, avançando para uma interrogação que nos interessa diretamente, ou seja, as artes plásticas. Escreve ainda Hamburger:

Examinon les arts plastiques: s'agissant des tableaux de Terborch, on pourrait dire que les taffetas y est peint de telle manière qu'il donne l'impression d'être un taffetas réel – en tout cas si l'on s'en tient aux intentions de ce grand courant réaliste. Dès ce stade, on peut cependant douter que la structure en Comme Si rende compte de l'oeuvre d'art, aussi réaliste soit-elle. Dans la conception artistique de l'Antiquité, les cerises de Zeuxis étaient louées parce que les moineaux les avaient prises pour de véritables cerises, alors que dans la conception moderne, on quitte le domaine de l'art là où un effet de tromperie intervient, lorsque, par exemple, le non-vivant est présenté comme vivant, comme dans un cabinet de figures de cire. Les créations des arts plastiques, ou, mieux, ce qui s'y trouve représenté, ne sont pas des fictions au sens du Comme Si. Il nous faut donc maintenant distinguer le fictif de ce que nous venons de décrire comme le feint, ce qui nous permettra de montrer que dans le domaine de l'art cette notion de fictif n'est valable que pour la littérature et non pour les arts plastiques...” (p. 70)

A multiplicidade semântica do termo, apontada por todos os autores trabalhados, é resumida por Dorrit Cohn (*Le propre de la fiction*. Paris: Seuil, 2001) pela ideia de “qualquer coisa que foi inventada” (p. 11). Retemos apenas alguns momentos do discurso de Cohn, que se prende integralmente ao universo da literatura. Assim é que podemos destacar uma segunda ideia, preciosa neste momento, ou seja, a da aceitação do discurso ficcional pelo leitor/espectador. Escreve Cohn que “Les historiens du roman ont montré que, à mesure que le siècle avançait (século XVIII) (...) les lecteurs apprenaient à accepter les normes du réalisme littéraire (...)”.

Dos diversos autores lidos, além dos quatro citados na introdução deste segmento de texto, é Jean-Marie Schaeffer o único que dedica sua reflexão (ou parte dela) ao universo das manifestações visuais (plásticas e cinema). Tratando da ficção nas artes visuais Schaeffer escreve que

Le problème de la fiction dans les arts visuels se pose de manière un peu particulière parce que depuis Platon nous vivons sur une conception syncrétique de la mimésis. Selon les contextes, le terme se réfère à la fiction au sens propre du terme ou à la représentation visuelle mimétique” (Pourquoi la fiction? Paris: Seuil, 1999, p. 283).

A questão da mímese, introduzida aqui por Schaeffer, demanda um retorno as origens da discussão sobre a representação, já apontada também no texto de Käte Hamburger.

A origem da idéia de ficção ligada à arte, conforme nós a discutimos hoje, tem sua origem no livro X da “*República*”, de Platão. Neste texto o filósofo, conforme Ivete Lara Camargos Walty, escreve que a imitação poética está afastada das

realidades supremas, as Idéias eternas, porque a matéria dos poemas são as aparências de um mundo de aparência. Platão diz ainda que o poeta está afastado da verdade, vive no erro e não tem nenhuma utilidade porque faz simulacros com simulacros, isto é, faz cópia da cópia, a cópia desvirtuada do real. (O que é ficção. SP: Brasiliense, 1986).

Mas é de Aristóteles que nos vem a idéia de arte como mímese, isto é, como imitação da realidade, no sentido ainda da criação de uma supra-realidade. Assim, tanto para Platão, quanto para Aristóteles, a arte é ficção no sentido de que ela se distingue do real.

É esta idéia de mímese que podemos ler no texto de Hamburger, quando escreve sobre “ce qui s’y trouve représenté” e ainda de “un effet de tromperie”. Mas tentemos fechar, ao menos por enquanto, esta questão, procurando nestes autores o que eles tem em comum. Parece-nos que é a idéia de irreal ou de imaginado, presentes em Hamburger quando escreve que “fictif et fiction ont bien le sens d’irréel, d’imaginé”, ou de Cohn ao falar em “qualquer coisa que foi inventada”. Deixamos propositalmente para o final Régis Durand, exatamente porque é no seu texto (in *Pour la photographie – Colloque de Venise/Université de Paris VIII*. Paris: Germs, 1988, p. 326-333) que encontramos o melhor resumo da questão. Está em Durand, quando escreve sobre a dimensão ficcional da fotografia, que

il est peut-être bon d’observer que le substantif *fiction* peut appeler deux adjectifs, *fictionnel* et *fictif*, qui à leur tour sont susceptibles d’orienter la discussion dans deux directions différentes: d’une part vers la question du semblant, de la semblance et des simulacres; d’autre part vers une production imaginaire, discursive ou non, rapportée ou non à un objet. C’est de cette dimension-ci, celle du *fictionnel*, dont je traite essentiellement ici en parlant de fiction, et non de la question de la *mimesis* et du semblant. (p. 327)

## 2. DOCUMENTÁRIO

Documentário vem do latim *documentum*, ou seja, aquilo que serve para instruir. “É documentário toda composição não fundada sobre uma ficção, mas na qual são apresentadas em uma ordem deliberada os dados autênticos à fim de dar informações objetivas” (Souriau, 1990:p. 606). Ressalta entretanto o autor que o tratamento estético que porventura seja dado aos elementos poderá tornar a produção documental em criação artística. Outro desdobramento do significado de documentário pode ocorrer em estudo documental, ou seja, nas artes plásticas o desenho que visa à representação verdadeira e isenta de qualquer expressão subjetiva.

Mais recorrente no universo da criação artística, ao contrário de outras manifestações que, salvo erro, não incluem o termo documentário na sua caracterização, é o filme documentário. A este gênero cinematográfico Souriau refere-se como “montagem cinematográfica de imagens visuais e sonoras de dados reais e não fictícios.” (Idem) No documentário os aspectos da realidade geográfica, etnográfica, social etc. são filmados e em seguida apresentados em uma ordem reconstruída, acompanhados de um comentário explicativo. A intenção de objetividade é evidentemente colocada em causa pela escolha subjetiva que opera a montagem e a introdução do comentário. O filme documentário, nos limites da obra de arte é, então, em última análise, uma produção artística já que os critérios estéticos e ideológicos contribuirão para sua elaboração final. Ocorre que esta definição de documentário, assim como outras em outros dicionários está, conforme escreveu Jacques Rancière (Folha de São Paulo, Caderno Mais!, 13 de dezembro de 1998), impregnada pela idéia de um conjunto de imagens reais que falam de coisas reais através de pessoas reais, uma “produção voltada à celebração ou à denúncia da realidade.” Esta idéia de documentário, ou de realidade, que se opõe a idéia de ficção é, no contexto da produção cinematográfica atual, tanto a ficcional quanto a documental, uma idéia em dissolução, assim como estão se dissolvendo os limites nos filmes propriamente ditos. Escreve ainda Rancière, no mesmo texto, que

É por isso, também, que o filme dito ‘documentário’ e seu ‘revival’ atual abandonam a oposição simplista entre a ficção e realidade. O que dá corpo à ficção, de fato, não é a invenção de uma história, é a construção de uma rede de signos e de agenciamento de signos capazes de quebrar o regime ordinário do desfile de imagens e da associação de palavras às coisas. Desse ponto de vista, a importância que assume a forma documental não trai um repúdio à ficção, mas, ao contrário, um interesse renovado pelos recursos ficcionais próprios à arte cinematográfica.” (grifos meus)

A aparente simplificação gerada pela divisão entre ficção e documentário ou entre ficção e realidade é um mero recurso retórico, impertinente no contexto atual da

produção artística. Se retornarmos ao universo do cinema, podemos observar que a riqueza que ocorre em uma produção atual como a iraniana, por exemplo, decorre do rompimento da lógica dualista entre realidade e ficção, do rompimento da lógica complementar do jogo de espelhos entre o mundo real e o mundo imaginado. A ausência de uma definição precisa dos limites, como por exemplo em *Close-up* (de Abbas Kiarostami) estabelece um novo parâmetro para o espectador, deixando-o imerso num limbo enriquecedor e instigante. O mesmo sentimento de incerteza sobre o que está se vendo ocorre ainda em *O Espelho*, de Malkmabaff, um jogo entre ficção e documentário constantemente intercalados até o ponto do rompimento de qualquer certeza. Muito a propósito desta questão, André Parente, escrevendo sobre *O Ano Passado em Marienbad* (de Alain Resnais) afirma que este “é o primeiro filme de pura ficção da história do cinema, ou seja, aquele que, dando a ilusão de falar de algo, só fala de si próprio. Paradoxalmente, Marienbad é também um documentário que joga sobre a matéria mítica do cinema e seus dispositivos de representação.” (1998: p.67)

Ainda em busca de uma definição das diferenças entre ficção e documentário na arte atual, podemos recorrer ao diretor holandês de filmes documentários Johan van der Keuken (Holanda, 1938-2001). Diz van der Keuken, ao ser indagado sobre o que seria um documentário que

não me enquadro em nenhuma definição estrita. Estou interessado em dar uma forma ao entendimento da vida. Mas há uma coisa específica ao documentário que o distingue: as pessoas que você esta filmando não podem tirar as máscaras ao final da filmagem. O principal de suas vidas está fora do filme. Há uma responsabilidade e uma tensão do cineasta em relação a elas. Você tem uma relação com os interesses delas na vida. Quando um ator volta para casa, vira uma outra pessoa. Você não tem nenhuma relação com seus interesses pessoais. No documentário, o personagem e a pessoa fora do filme são uma só. É claro que, quando essa pessoa está sendo filmada, ela se torna um personagem de ficção. (Folha Ilustrada, Sábado, 27/03/1999)

Outro diretor que também estabelece seu trabalho sobre esta dualidade é Jon Bang Carlsen (Dinamarca, 1950). Em texto autógrafo afirma o diretor que quando começou a fazer filmes encontrava-se “em uma nebulosa terra de ninguém onde a fronteira entre a ficção e o documentário lentamente se dissolve.” No mesmo texto escreve Carlsen, à propósito de seu estilo cinematográfico, que este é

resultado de uma confusão pessoal quanto aos termos ‘ficção’ e ‘documentário’. Uma confusão que não fica limitada à minha relação com o mundo visto por meio de uma câmara. Porque, por mais que eu recue em minha memória, tive sempre dificuldade em manter os dois termos separados. A idéia de que a ficção deve tratar da ‘vida imaginada’ e o documentário da ‘vida existente’ sempre me pareceu falsa – mais ou

menos como rasgar uma pessoa em duas partes e alegar que isso equivale a criar duas pessoas.” (Folha de São Paulo, Caderno Mais!, 29/03/1998)

O universo do cinema é onde as discussões sobre ficção e documentário são mais presentes e pertinentes, mas isso não reduz o espectro da discussão, que podemos estender para outras áreas sem prejuízo. Assim podemos retornar aos nossos exemplos iniciais e enriquecer suas leituras a partir destas últimas colocações. Mas antes que isso ocorra é necessário ainda incursionar, mesmo que muito brevemente, sobre a definição de verdade, já que até aqui vimos que os critérios de definição de documentário e ficção estão sempre tangenciando este termo.

### 3. VERDADE

“Verdadeiro toma-se algumas vezes na acepção de verídico, o que diz a verdade, porém em melhor sentido.” A quase enigmática afirmação do dicionário Roquette (1848: p.549) talvez seja melhor entendida se tomarmos o termo verdade como algo que “é a qualidade do que é verdadeiro (...), uma relação de conformidade entre um pensamento, um discurso, uma representação”, conforme Souriau (1990: p.1381). Então podemos dizer que algo (uma obra) é verdadeiro no sentido de que ele é a perfeita adequação entre seu discurso, seus meios e seu modo de ser.

Mas esta verdade implícita, na realidade mesma da obra, não fala da verdade de seu discurso. Este pode ser falso ou verdadeiro e a questão se enrola sobre si mesma num ouroboros. Um exemplo disso são os citados filmes iranianos que se desdobram num jogo de espelhos onde a ficção e o documentário são, ao mesmo tempo, verdades absolutas, não havendo a possibilidade para o espectador de duvidar da verdade daquele filme: “o que parece verdade nos seus filmes, nos filmes de Mohsen e Makhmalbaf – e é aceito pelo espectador como tal – na maioria das vezes não é mais do que uma grosseira encenação” (Nelson Hoineff in “Luz nas Sombras: a mentira documental”. Bravo!, Fevereiro 2001, ano 4, no. 41, p. 20-23) O que nos causa confusão é interno ao próprio filme, ou seja, sua imprecisão entre os gêneros cinematográficos. Não caberia aqui tentar achar a ponta deste novelo, mas por agora, é suficiente lembrar do discurso de Jean-Luc Godard à propósito de seus filmes: que eles são verdadeiros é indiscutível, pois o fato de fazê-los e mantê-los íntegros enquanto película torna-os uma realidade em si, que independe da realidade do mundo ou de quaisquer outras. Ou, melhor dito por Jacques Rancière,

O cinema não é uma arte da ficção; a imagem cinematográfica não é uma cópia, não é um simulacro. É a marca impressa do verdadeiro, análoga à imagem do Cristo sobre o sudário da Verônica. A imagem é

atestado de verdade por ser a própria marca da presença.” (Folha de São Paulo, Caderno Mais!, Domingo, 21/03/1999)

### Algumas considerações à guisa de conclusão

Creio ser ainda cedo para tentar definições conclusivas, visto que o trabalho está se fazendo e as leituras tem concorrido muito para seu enriquecimento e profundidade. Com relação a idéia de ficção concordamos, até que uma outra se imponha, como a proposta por Souriau, isto é, de uma atividade do espírito, ou seja, o processo de impor seu mundo fictício, instaurando sua obra/trabalho num duplo processo de imaginação e instauração, mesmo que, a partir dos exemplos trabalhados possamos falar de alteridades de existência. Neste momento da pesquisa as idéias turbilhonam em torno de nós, num fluxo ininterrupto de conhecimentos e exemplos tornando, se não impossíveis, ao menos prematuras as definições.

Como a definição de um conceito de ficção aplicado às artes visuais parece ser uma tarefa além dos limites desta pesquisa em Poéticas Visuais, prefiro encaminhar sua definição para uma conceituação prioritária neste momento, ou seja, a de comentário, termo primeiro do título desta pesquisa e nome escolhido para englobar os trabalhos realizados durante sua existência.

Assim é que posso dizer que a ficção é como um produto (apresentado ao público) que fala de uma realidade (o produto em si mesmo) que é uma ficção (uma realidade trabalhada). Esta via, aparentemente complicada, comporta em si todos os caminhos trilhados, a saber, da idéia de ficção enquanto invenção ao ato de plasmar em realidade. Uma realidade inicialmente documental, mas manipulada para tornar-se algo além da própria verdade, ou seja, uma verdade trabalhada e estabelecida a partir do real. Pensando em obras, cujas formas híbridas, são de difícil definição, como as de Sophie Calle, Vera Chaves Barcelos, Alain Bublex e de outros artistas não tratados aqui neste relatório como os criadores de cinema Jean-Luc Godard e Raul Ruiz e ainda o escritor Valêncio Xavier (este último autor de excepcionais narrativas literárias visuais) é natural que venha à mente a questão de se uma forma menos próxima da narrativa tradicional (no sentido de contar histórias) e mais próxima do ensaio (no sentido de apresentar e especular a partir de fatos) poderia abrir novas perspectivas no sentido de constituir discursos críticos sobre a obra, sobre seus elementos constituintes e ainda sobre o próprio discurso artístico. Uma obra que atendesse tanto à necessidade do discurso narrativo tradicional de ficção quanto ao metadiscurso, entendendo este último como um discurso ao mesmo tempo crítico e auto-reflexivo. É este o discurso intitulado de metaficção historiográfica por Linda Hutcheon (*Poética do Pós Modernismo: história,*

*teoria e ficção*, 1991) ao referir-se a “àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos” (1991: p. 21), enfatizando o caráter de obras que se voltam sobre si mesmas, ou seja, criações que trazem explícito o seu arcabouço constitutivo.

Para o aprofundamento desta idéia é necessário incluir no contexto desta pesquisa uma inevitável incursão pelo universo da idéia de recepção. Isto se deve a necessidade de engajar o espectador no discurso, ou seja, torná-los parte do diálogo proposto. Conforme escreve Pierre Leguillon (*Éditorial “Oublier l’Exposition”* in *Art Press Spécial*, no. 21, 2000)

Le spectateur prend donc l’habitude de s’immerger dans un espace illusionniste construit à son échelle. Sont inscription suppose qu’il prenne en compte les conditions historiques de sa réception de l’oeuvre: dans l’exposition, tout est contingent. Ainsi, par exemple, Raymond Hains peut-il aujourd’hui déclarer d’un côté: ‘Je ne suis pas un tabloïste, c’est en somme l’exposition qui est une création.’

Outra questão, ainda não precisamente trabalhada, é a dos suportes utilizados pelos artistas para constituírem suas ficções. Toda construção artística precisa de suportes materiais para estabelecer seus discursos. Assim é que devemos ainda considerar a questão da fotografia, este suporte documental por excelência, assim como os filmes e os textos. Escreve John Hilliard (artista, vive e trabalha em Londres) sobre estas “matérias da expressão” que

pour que fonctionne la machine narrative, le spectateur est engagé à oublier la réalité de l’encre sur le papier, des acteurs sur la scène, le la lumière sur l’écran, d’une feuille recouverte d’une émulsion, pour privilégier le contenu narratif qui est, à la fois le point de départ, le point d’arrivée et le point central de l’oeuvre” (Pour la photographie: de la fiction. 1987, p.335-338)

O caminho escolhido para esta pesquisa é imensamente rico. Poderíamos encaminhar o estudo atual para as questões da narrativa, das ficção, do documentário, da fotografia, do texto etc. Acredito que uma das características mais concorrentes na diversidade de caminhos que trilha a arte atual é a da alteridade de propostas estabelecida enquanto alteridade de meios e modos. Um destes meios alternativos é a mestiçagem, entendida aqui como a mistura de “influências, de estilos e de gêneros” (Souriau, 1992: 840) sem o caráter negativo que o filósofo revela na origem do termo. Assim podemos falar de obras mestiças de ficção e realidade, de invenção e documentos, mestiças de meios (fotografias e textos) e de modos (instalação, vídeo-instalação, livro de artista, cinema etc.). Não são “criaturas fabulosas” ou ainda,

conforme o mesmo autor, “bastardas” pela sua “réunion de caractères appartenant à plusieurs genres ou styles différents” (1992: 228). São, antes de qualquer julgamento ou classificação, frutos de uma época. Mas é necessário reduzir o campo e prender-se ao objeto desta pesquisa em Poéticas Visuais, ou seja, a produção de obras e de um discurso que esclareça e ilumine sua constituição.

#### IV – DADOS COMPLEMENTARES: EXPOSIÇÕES E CONFERÊNCIAS, REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DO TEXTO E BIBLIOGRAFIA DA PESQUISA

##### Exposições e conferências

1. *Genet* de Vera Chaves Barcelos. Porto Alegre: Santander Cultural, setembro de 2001.
2. *Changement d'adresse* de Sophie Calle. Paris: Galerie Emmanuel Perrotin, 27 de outubro a 1 de dezembro 2001.
3. *Glooscap* de Alain Bublex. Paris: Maison européenne de la Photographie, 10 de outubro 2001 a 13 de janeiro de 2002.
4. Conferência com Alain Bublex, Auditorium da Maison européenne de la Photographie, em 08 de janeiro de 2002.
5. Conferência com Sophie Calle, Sorbonne, Auditorium Gaston Bachelard, em 21 de novembro de 2001.

##### Referências bibliográficas do texto\*

- BRAIDER, Christopher. *Refiguring the real: picture and modernity in word and image 1400-1700*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- BUISINE, Alain. *Proust et Genet, floralies en tous genres*. In *Le Siècle de Proust de la Belle Époque à l'an 2000.*, Hors-série no. 2 de Magazine Littéraire, Paris, 4<sup>o</sup> trimestre 2000.
- CARLSEN, Jon Bang. (...) In *Folha de São Paulo, Caderno Mais!*, 29/03/1998. COHN, Dorrit. *Le propre de la Fiction*. Paris: Seuil, 2001.

- DURAND, Régis. (sem título). In *Pour la Photographie: de la fiction*, Actes du 2e. Colloque International pour la Photographie, 19-20-21-22 septembre 1984, Université Paris VIII – Université de Venise. Paris: GERMS, 1987, p. 326-333.
- HAMBURGER, Käte. *Logique des genres littéraires*. Paris: Seuil, 1986.
- HILLIARD, John. (sem título) In *Pour la Photographie: de la fiction*, Actes du 2e. Colloque International pour la Photographie, 19-20-21-22 septembre 1984, Université Paris VIII – Université de Venise. Paris: GERMS, 1987, p.334-338.
- HOINEFF, Nelson. *Luz nas Sombras: a mentira documental*. In BRAVO!, fevereiro 2001 – ano 4 – no. 41, p. 20-23.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós Modernismo: história, teoria, ficção*. RJ: Imago, 1991.
- KEUKEN, Johan van der. (entrevista). In Folha de São Paulo, Folha Ilustrada, Sábado, 27/03/1999.
- LEGUILLON, Pierre. *Éditorial Oublier l'Exposition* in Artpress spécial, no. 21, 2000.
- LESTRINGANT, Frank. *Fictions cosmographiques à la Renaissance*. In Philosophical fictions and the French Renaissance (Neil Kenny Ed.). London: Warburg Institute, 1991.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Des histoires, encore et toujours*. In Fiction? Non-Fiction? Paris: Editions Florence Loewy, 1995.
- ODIN, Roger. *De la fiction*. Bruxelles: De Boeck Université, 2000.
- PIGUET, Philippe. *Alain Bublex*. In L'Oeil, no. 532, décembre-janvier 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. (...) in Folha de São Paulo, Caderno Mais!, 13/12/1998.
- RANCIÈRE, Jacques. (...) In Folha de São Paulo, Caderno Mais!, 21/03/1999.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la Fiction?* Paris: Seuil, 1999.
- SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: Quadrige/PUF, 1999 e 1992.

•

- Os títulos referenciados neste texto foram, na sua grande maioria, incorporados no curso dos últimos quatro meses de pesquisa (outubro/janeiro). Outros títulos novos, não utilizados neste texto, foram incorporados à Bibliografia da Pesquisa, abaixo.

### **Bibliografia da Pesquisa**

- ABÉLÈS, Luce. *Paul Valéry et les arts*. Paris: Actes Sud, 1995.
- ALPERS, Svetlana. *A Arte de Descrever*. São Paulo: Edusp, 1999.
- BARBOSA, Haroldo. *Jean-Luc Godard*. RJ: Gráfica Record Editora, 1968.
- BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escritura*. SP: Martins Fontes, 2000.
- BAUDRILLAR, Jean. *A Arte da Desaparição*. R: Editora UFRJ, 1997.
- 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 Livro por Vir*. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.
- . *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.
- BRUNEL, Pierre. *La Critique Littéraire*. Paris: PUF, 2001.
- BUTOR, Michel. *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- 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 Finis-mundo: A Última Viagem*. Rio de Janeiro: Livraria Sette Letras Ltda., 1996.
- CHALUMEAU, Jean-Luc. *Lectures de l'art: réflexion esthétique et création plastique en France aujourd'hui*. Paris: Chêne, Hachette, 1981.
- CARVALHO, Walter. *Terra Estrangeira*. RJ: Relume Dumara, 1997.

- CATTANI, Icléia Borsari. *Images Métisses*. In Recherches en Esthétique – revue du CERAP n. 5, Martinique, 1999.
- CAUQUELIN, Anne. *L'Art Contemporain*. Paris: PUF, 2001.
- DAGBERT, Anne. *Jean Le Gac*. Paris: Fall Edition, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. SP: Editora 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image*. Paris; Les Éditions de Minuit, 1990.
- DUCROT, Oswald & TODOROV, Tzvetan. *Dicionário das Ciências da Linguagem*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1974.
- EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. RJ: Jorge Zahar Ed., 1990.
- . *O Sentido do Filme*. RJ: Jorge Zahar Ed., 1990.
- FERVENZA, Hélio Custódio. *Le montrer et le cacher dans le rapport d'une signe et de son espace*. Thèse de Nouveau Doctorat en Art et Sciences de l'Art, option Arts Plastiques. Paris: Université de Paris I – Panthéon, Sorbonne, 1995 (inédita).
- . *Pontos derivantes*. In Porto Arte – Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS – IA, v. 8, n. 13, 1997.
- . *Do terreno de circo ao olho mágico: pontos cegos e entreolhares*. In Porto Arte – Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS - IA, v.9, n. 17. Nov. 1998.
- FOSTER, Hal. *Recodificação*. SP: Casa Editorial Paulista Ltda. 1996.
- GASS, William H. *A Ficção e as Imagens da Vida*. SP: Cultrix, 1974.
- GENETTE, Gérard et alii. *Análise Estrutural da Narrativa*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1971.
- GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*. Paris: Gallimard-Gaumont, 1998.
- GODARD, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard*. (Organização e introdução de Luiz Rosemberg Filho). RJ: Taurus, 1985.
- GODARD, Jean-Luc e ISHAGHPOUR, Youssef. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*. Tours: Farrago, 2000.
- GOMES, Paulo César Ribeiro. *Meias Verdades e Mentiras Inteiras: uma poética com fragmentos* (Dissertação de mestrado). Defendida em Porto Alegre: UFRGS, DAV, Mestrado em Artes em 14 de Abril de 1998 (inédita).
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokon Revisitado*. SP: EDUSP, 1994.
- HAINS, Raymond e DACHY, Marc. *Langue de Cheval et Facteur Temps*. Arles: Actes Sud, 1998.
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. SP: Loyola, 1992.
- HEINICH, Nathalie. *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*. Paris: L'Échoppe, 1999.
- HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. RJ: Editora da UFRJ, 1996.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. RJ: Ed. UERJ, 1996.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística, poética, cinema*. SP: Perspectiva, 1970.
- LEENHARDT, Jacques. *Joseph Beuys, artista internacional*. In Porto Arte – Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS – IA, v. 7, n. 11, maio 1996.
- LEENHARDT, Jacques. *Além da Matéria: Brancusi e a fotografia*. In Porto Arte – Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS – IA, v. 10, n. 19, nov. 1999.
- LEENHARDT, Jacques. *Bienal do Mercosul*. SP: Fundação Memorial da América Latina, 1999.
- LEENHARDT, Jacques. *Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo*. In MARTINS, Maria Helena. Rumos da Crítica. SP: Itaú Cultural – Senac, 2000.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. SP: Iluminuras Ltda., 1998.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-Cinemas & Pós-Cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.
- METZ, Christian. *A Significação do Cinema*. SP: Perspectiva, 1977.
- MILLET, Catherine. *L'art contemporain en France*. Paris: Flammarion, 1994.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. SP: Cultrix, 1978.
- MOISÉS, Massaud. *Gêneros Literários*. SP.: Cultrix, 1987.
- MOISÉS, Massaud. *Literatura: Mundo e Forma*. SP: Cultrix, 1982.

- OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Poesia e Pintura. Um diálogo em três dimensões*. SP: Fund. Edit. Da UNESP, 1999.
- OLIVERAS, Elena. *La Metáfora en el Arte*. Buenos Aires: Editorial Almagesto, 1993.
- PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas, SP: Papirus, 2000.
- PARENTE, André. *Ensaio sobre o cinema do simulacro*. RJ: Pazulin, 1998.
- PASSERON, René. *Por uma filosofia da criação*. (Tradução xerografada para uso dos alunos do Mestrado).
- PEIXOTO, Mário. *Limite*. (organização e texto de Saulo Pereira de Mello). RJ: FUNARTE, 1978.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. Mexico: Siglo XXI editores, 1998.
- PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. SP: Cultrix, 1982.
- QUIGNARD, Pascal. *Petits traités* (vol. I e II). Paris: Maeght Éditeur, 1990.
- RUIZ, Raoul. *Entretiens*. (Présentation de Jacinto Lageira.) Paris: Editions Hoëbeke, 1999.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. SP: Editora Ática, 2000.
- SILVEIRA, Paulo Antonio. *A página violada – da ternura a injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.
- 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.
- VALÉRY, Paul. *Monsieur Teste*. SP: Editora Ática, 1997.
- WELLEK, René & WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Portugal: Publicações Europa-América, s/d.
- XAVIER, Valêncio. *O Mez da gripe e outros livros*. SP: Cia das Letras, 1998.
- XAVIER, Valêncio. *Minha mãe morrendo e O menino mentido*. SP: Cia das Letras, 2001.

#### Catálogos Monográficos

- BARCELLOS, Vera Chaves. *Le Revers du Rêveur*. Novo Hamburgo: FEEVALE, 1999.
- . *Visitant Genet*. Espanha: Museu D'Art de Girona, 2009.
- BOLTANSKI, Christian. *Dernières années*. Paris: Musée d'Art Modern de la Ville de Paris, 1998.
- BOLTANSKI, Christian. *Les modèles: cinq relations entre texte & image*. Paris: Cheval d'attaque, 1979.
- 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.
- EUGENIE ATGET. Paris: Phaidon, 2001.
- GASIOROWSKI, Gérard. *Refusé - Académie Worosis Kiga*. Paris: Maeght, 1996.
- GIAVERI, Marina. *Emilio Isgró - C'é 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'OEuvre 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 Vrais*. France: Actes Sud/Galerie Sollertis, 1994.  
 ----- . *L'Erouv de Jérusalem*. France: Actes Sud, 1996.  
 ----- . *Doubles-jeux*. France: Actes Sud, 1998.  
 ----- . *Disparitions*. France: Actes Sud, 2000.  
 VIKTOR IV "XXXXIV Logbook Pages. Copenhagen: Brondums Grafiske Vaerksted, s/d  
 (exposição em NY em 1994).

#### Catálogos Coletivos

ARTE/CIDADE. Curadoria e texto de Néelson Brissac Paixoto. SP: SEC, 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 argentinos). 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.  
 LIVRE D'ARTISTES. L'INVENTION D'UN GENRE 1960-1980. Paris: Bibliothèque  
 Nationale de France, Cahiers d'une exposition 20, du 29 mai au 12 octobre 1997.  
 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 - LIBRES 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 MÁGICA. 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.  
 ÚNICO EM SEU GÊNERO, LIVROS DE ARTISTAS PLÁTICOS. USA: Foundation for  
 today's art Nexus, sd.

