

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS  
MESTRADO EM POÉTICAS VISUAIS

### **FORMAÇÕES ASSOCIADAS**

projeto “ \_\_\_\_\_ (título)” e seu desenvolvimento

Eduardo Montelli

Mestrando em Poéticas Visuais PPGAV/UFRGS

Orientador:

Prof. Dr. Hélio Ferverza (PPGAV/UFRGS)

Banca examinadora:

Prof<sup>a</sup> Dra. Elida Tessler (PPGAV/UFRGS)

Prof<sup>a</sup> Dra. Maria Ivone dos Santos (PPGAV/UFRGS)

Prof<sup>a</sup> Dra. Raquel Stolf (PPGAV/UDESC)

Porto Alegre

2015



**FORMAÇÕES ASSOCIADAS** - projeto “ \_\_\_\_\_ (título)” e seu desenvolvimento

Eduardo Montelli

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, área de concentração em Poéticas Visuais, sob a orientação do Prof. Dr. Hélio Ferverza.

Banca examinadora:

Prof<sup>a</sup> Dra. Elida Tessler (PPGAV/UFRGS)  
Prof<sup>a</sup> Dra. Maria Ivone dos Santos (PPGAV/UFRGS)  
Prof<sup>a</sup> Dra. Raquel Stolf (PPGAV/UDESC)

Porto Alegre  
2015



Para  
Camila Bazzo  
Com quem aprendendo sempre  
que formação é um processo permanente,  
mesmo.

<3 (ao infinito)

Agradeço a todxs que participam de meu processo artístico e que se interessam em dialogar com a minha micro existência como artista neste mundo em movimento. Agradeço a Hélio Ferverza por ter orientado esta pesquisa. Agradeço às professoras que participam da banca: Elida Tessler, Maria Ivone dos Santos e Raquel Stolf. Por fim, agradeço especialmente xs artistas e amigxs Isabel Ramil, Letícia Bertagna, Juliano Ventura e Mayra Martins Redin pela proximidade e pela confiança em meu trabalho.



## **RESUMO**

A presente pesquisa acompanha e analisa o desenvolvimento do projeto “\_\_\_\_\_ (título)” entre os anos 2012 e 2015. Este projeto consiste em um processo experimental de arquivamento, edição e apresentação de uma série de livros e instalações em espaços expositivos que contam com a participação de outros artistas. Na pesquisa, são abordadas questões como formação pessoal, performatividade e formas de apresentação e arquivamento em arte. Como resultado da pesquisa, será apresentada uma nova versão impressa do livro “\_\_\_\_\_ (título)” e uma experimentação expositiva na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes.

Palavras-chave: formação – performatividade – apresentação – arquivamento

## **ABSTRACT**

The present research monitors and analyzes the development of the project “\_\_\_\_\_ (title)” between the years 2012 and 2015. This project is an experimental process of archiving, editing and presentation of a series of books and installations which include the participation of other artists. In the research are discussed issues like formation, performativity, forms of presentation and archiving in contemporary art. As result of the research are presented a new printed version of the “\_\_\_\_\_ (title)” book and an experimental installation at Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes.

Keywords: formation - performativity - presentation - archiving



# SUMÁRIO

## INTRODUÇÃO | p.1

### **CAPÍTULO 1 | Formação apresentada | p.10**

- 1.1 | O que quero dizer com a palavra “formação”? | p.12
- 1.2 | Quando e como a noção de formação surge em meu processo? | p.15
- 1.3 | É possível falar de formação de artistas em geral? | p.18
- 1.4 | Como me localizo como artista no complexo contexto contemporâneo? | p.24
- 1.5 | Como acontece a identificação dos sujeitos? | p.29
- 1.6 | A noção de performatividade tem relação com a minha formação como sujeito artista? | p.33
- 1.7 | Quando e como surge o projeto do livro “ \_\_\_\_\_ (título)”? | p.36

### **CAPÍTULO 2 | Associação apresentada | p.71**

- 2.1 | O que quero dizer com a palavra “associação”? | p.73
- 2.2 | Como e quando surge a noção de “associação entre pessoas”? | p.75
- 2.3 | Como e quando surge a noção de “associação entre proposições”? | p.79
- 2.4 | “ \_\_\_\_\_ (título)” pode ser considerado um livro expandido? | p.99
- 2.5 | O projeto “ \_\_\_\_\_ (título)” não poderia resultar apenas em versões impressas do livro ou apenas em instalações? | p.121
- 2.6 | Como pensei e editei a “Versão 02” do livro? | p.122
- 2.7 | De que maneira o projeto “ \_\_\_\_\_ (título)” se relaciona com a noção de arquivo? | p.132

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS | p.159**

## **REFERÊNCIAS | p.164**

## **ANEXOS | p.171**



*O coração se nos transforma do mesmo modo por que se produzem certos fenômenos da natureza, isto é, com tamanho vagar que, embora possamos ver cada um de seus diferentes estados sucessivos, por outro lado escapa-nos a própria sensação da mudança.*

Marcel Proust, em “Em busca do tempo perdido”

*Não há nunca imobilidade verdadeira, se entendemos com isso uma ausência de movimento. O movimento é a própria realidade e o que chamamos de imobilidade é um certo estado de coisas análogo àquele que se produz quando dois trens caminham com a mesma velocidade, no mesmo sentido, em duas vias paralelas: cada um dos dois trens está então imóvel para os viajantes sentados no outro.*

Henri Bergson, em “O pensamento e o Movente”

*Dez gerações olhando fixamente para uma mesma pedra talvez conseguissem observar o seu desgaste natural.*

Nuno Ramos, em “Cujo”



## INTRODUÇÃO

Em minha prática artística há um interesse pela dispersividade, ou seja, uma tendência em espalhar diversos processos simultâneos em diferentes contextos de desenvolvimento e apresentação, institucionais ou não. Esforço-me em investigar e experimentar *possíveis* maneiras de trabalhar e não em me concentrar na especialização e aperfeiçoamento de uma única maneira (uma técnica, um estilo, um discurso, um processo, por exemplo), mas entendo que através da passagem do tempo e do acúmulo de experiência de trabalho, o conjunto de proposições, de registros e de documentações que resulta de minha prática artística pode revelar repetições e associações que tornam possível identificar e definir uma maneira de trabalhar. Então, quando digo que há um interesse pela dispersividade em minha prática, não quero dizer que meu pensamento e minhas ações se movem *contra* essa possibilidade de definição, nem que a ignoram ou a rejeitam, mas que se movimentam *independentes* de sua necessidade. Há um *desejo* de dispersão nesse movimento, desejo de uma desconcentração e de uma expansão que reposicionem permanentemente minhas práticas e seus significados. Desejo de que, sem hierarquizações, normatividades e competitividades, estas práticas transitem livres e inventivas pelos espaços possíveis, habitando-os e proliferando através do contato com novas realidades e situações.

Desejo poder desenvolver meus processos artísticos em diversos lugares ao mesmo tempo sem que haja diferença de valor entre eles. Por exemplo: que a apresentação de trabalhos na *internet* e na *galeria de arte* possa ter o mesmo valor artístico, ainda que a experiência proposta não seja a mesma. Que meus processos não tenham locais privilegiados para acontecer, mas que possam se desenvolver tanto em ambientes socialmente importantes como Universidades e outras instituições quanto nos locais mais banais e nas situações mais cotidianas.

Apesar do desejo, existem muitos obstáculos para que tal dispersão seja praticada livremente: sistemas de valor instituídos, regras, prazos, horários, hábitos, enfim, diversas exigências sociais específicas que buscam uma homogeneização estabilizadora de tempos e práticas comuns. Todos os sujeitos devem se comportar da mesma maneira, entrar em um mesmo ritmo, ou ao menos se esforçar para isso. Essa estabilização pode tranquilizar as pessoas e promover

uma organização social mais objetiva, mas também pode sufocar e empobrecer a multiplicidade de sentidos e experiências de vida através de definições impositivas de limites.

Assim, a noção de dispersão pode ser pensada puramente como oposição rebelde a essa estabilização social. Porém, a “dispersão” que desejo é mais profunda do que um gesto que depende do que se opõe para obter sentido. Não é luta, nem fuga, mas sim uma *receptividade* que busca a expansão de encontros, contatos, envolvimento e relações.

Entendo que entre o desejo, a prática e a realização desta dispersividade existe uma grande distância, mas minha questão aqui é do nível da enunciação e não da avaliação ou validação desse desejo. Quero dizer que a ideia de dispersão me motiva como artista e alimenta minha inventividade, estimula-me a querer sempre fazer coisas diferentes, experimentar, aprender, conhecer e transformar.

Em minha prática, essa ideia ganha forma no gesto propositivo de diferir e modificar permanentemente os processos artísticos que desenvolvo e que acontecem na interação com lugares, pessoas e objetos da minha realidade cotidiana. Há nesse gesto propositivo uma expansão dos limites entre o que é processo e o que é obra, sem concentração de mais ou menos valor em uma dessas posições.

Mas a palavra “dispersão” surge aqui *especificamente* por carregar sentidos fundamentais para uma aproximação mais íntima do interlocutor desta dissertação com um de meus processos artísticos que será apresentado aqui: o livro “\_\_\_\_\_ (título)”. *O que é este livro?* O livro é um projeto que, por autodeterminação, irá durar 10 anos para ser concluído, contando a partir de 2013. Assim, este processo será interrompido no ano de 2023 independente de seu estado de desenvolvimento. Ao longo destes anos pretendo editar e imprimir versões diferentes do livro e experimentar diversas formas de apresentar este

projeto.<sup>1</sup> Após o término do prazo, o projeto não resultará em um único livro final, mas sim em um conjunto de diferentes versões impressas, documentações e outras experimentações relacionadas. Neste sentido, a definição de um prazo final enfatiza a idéia de *interrupção* ao invés da idéia de *finalização* do processo.

*Sobre o que é este livro?* O livro é pensado como uma “antologia de formação”, ou seja, uma reunião de elementos selecionados e organizados a partir da noção de “formação”. Estes elementos são diversos trabalhos e documentações pertencentes a mim e a outros artistas, que ao se tornarem conteúdo desta “antologia de formação” passam a representar momentos importantes de nossa formação. Mas é principalmente no desenvolvimento do projeto ao longo dos 10 anos que a noção de formação se tornará mais potente, quando o processo evidenciar um percurso próprio de formação.

*Sobre que tipo de formação fala este livro?* A palavra “formação” é pensada no projeto “\_\_\_\_\_ (título)” de uma maneira ampla e complexa, indo do sentido mais evidente, a formação profissional como artista, até sentidos mais profundos como a formação do indivíduo, dos sujeitos, dos grupos sociais, dos lugares que habitamos e dos objetos que construímos. A inclusão de outros artistas no material que compõe livro colabora para que a noção de “formação” apresentada não se restrinja apenas à uma formação específica (a minha ou a do meu trabalho), mas que seu sentido se fragmente entre o que é meu, o que é destes outros e o que nós compartilhamos.

A noção de dispersão é presente neste projeto em três pontos: primeiro, na produção de diferentes versões do livro que são desenvolvidas e apresentadas dispersas ao longo da temporalidade de dez anos; segundo, na participação de

---

<sup>1</sup> O projeto começou a ser desenvolvido em 2012 durante meu Trabalho de Conclusão de Curso no Bacharelado em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, com orientação da professora Elida Tessler. Em janeiro de 2013, apresentei a Versão 01 do livro acompanhada do texto do TCC em minha banca final. Ao longo dos anos 2013 e 2014, experimentei apresentar fragmentos da Versão 01 em instalações em espaços expositivos. Em 2015, com a conclusão do Mestrado em Poéticas Visuais na UFRGS, apresento a Versão 02 do livro, acompanhada desta Dissertação.

mais de um artista neste processo, o que configura uma dispersão autoral; terceiro, na associação de proposições independentes umas das outras, reunidas nos capítulos dos dos livros.

Neste sentido, o livro é a apresentação de uma dispersão, ou seja, ele revela pontos dispersos e anuncia relações possíveis entre estes. Essas relações acontecem a partir de reuniões provisórias, que mais do que formar grupos definitivos, propõem combinações de encontros.

Há também um último ponto em que a noção de dispersão se torna importante para este projeto “\_\_\_\_\_ (título)”: a dispersão das relações interpessoais ao longo do tempo. Xs artistas que convido para participarem do livro comigo são pessoas especiais para mim, com as quais convivo ou convivi intensamente em certos momentos de minha vida, pessoas próximas e amigas com as quais dialoguei e trabalhei junto. Mas, naturalmente, com a passagem do tempo essas pessoas vão se afastando. Em geral, é o próprio ritmo da vida, das tarefas, das responsabilidades e do trabalho que faz com que não tenhamos tempo para estar juntos e manter uma frequência fluída de diálogo. Neste sentido, o projeto do livro é uma tentativa de manter vivas essas relações, uma homenagem a esses encontros e uma declaração de amor para essas pessoas que são extremamente importantes para mim e que fazem parte do que considero minha formação pessoal como artista e como indivíduo.

A questão principal de minha pesquisa pode ser resumida da seguinte maneira: como apresentar um processo artístico pessoal *ênfatizando* seu movimento, suas mudanças, sua pluralidade e seus diálogos com outros processos? O foco desta dissertação é a apresentação do livro como uma proposição em aberto e a tentativa de relacionar esta proposição com práticas artísticas contemporâneas. O termo “formações associadas” presente no título – **FORMAÇÕES ASSOCIADAS** - projeto “\_\_\_\_\_ (título)” e seu desenvolvimento – está relacionado à associação entre minha formação e a dxs outrxs artistas envolvidos no projeto, mas também enfatiza a simultaneidade de formações diversas no processo do livro: minha formação como artista, como pesquisador, como indivíduo, a formação de

um grupo de artistas em diálogo, de proposições, de corpos de trabalhos, entre outras.

O texto da dissertação foi estruturado de forma a relacionar referências teóricas e artísticas com um relato sobre o desenvolvimento do projeto desde as primeiras experimentações até seu momento mais recente. Para organizar minha escrita, utilizei um método de auto-formulação de perguntas e tentativas de resposta. Este método ajuda o leitor a acompanhar as etapas de desenvolvimento do projeto e, principalmente, do meu pensamento em relação a este. Ao longo do texto busquei fazer um movimento circular entre indivíduo e sociedade, entre o particular e o coletivo, entre o privado e o público, entre o campo da arte e outros campos do conhecimento, buscando encontrar relações entre estes diferentes pontos.

A dissertação é dividida em dois capítulos: **Formação apresentada** e **Associação apresentada**:

No capítulo **Formação apresentada**, busco esclarecer qual o sentido da palavra “formação” que me interessa como artista e pesquisador, indo além do sentido comum que a relaciona com a ideia de educação formal. Para isso, apresento como referência teórica o pensamento desenvolvido por Gaston Pineau sobre a noção de “formação permanente”, que enfatiza o caráter formativo das múltiplas experiências vividas ao longo de uma vida humana.

Na sequência, localizo relações entre meu processo artístico com o conceito de *autoformação* desenvolvido por Pineau, que é definido como um processo de autonomização do indivíduo sobre a produção de sentido formativo para suas experiências. Assim, busco descrever a maneira como esta noção se tornou importante em minha prática artística, apresentando um trabalho realizado nas primeiras aulas da graduação no curso de Artes Visuais do Instituto de Artes/UFRGS, trabalho que despertou em mim o interesse em pensar quais os processos que fazem alguém se tornar artista.

A partir dessa inquietação, questiono se existe um meio de formação artística comum a todas as pessoas e, para tentar responder esta questão, apresento uma breve investigação histórica sobre os processos de formação de artistas ao longo dos séculos passados até a contemporaneidade, usando como referência textos de Carlos Zilio, Ernst Gombrich, Nicolas Bourriaud, Maria Helena Bernardes, Anne Cauquelin, Michael Archer e Nestor Canclini. A partir destes autores, destaca-se que o contexto da arte é extremamente complexo e a formação de artistas acontece de maneiras múltiplas na contemporaneidade. Após constatar esta situação de extrema complexidade, busco entender minha própria situação, revelando meu posicionamento como um artista que se identifica com práticas que problematizam padrões de significação, trazendo como referência alguns trabalhos do artista Keith Arnatt.

A partir destas reflexões, investigo se a noção de formação de sujeitos artistas está relacionada aos processos linguísticos de identificação de sujeitos sociais. Nesta parte do texto, apresento algumas referências teóricas sobre o processo de produção de identidades, tais como Tomas Tadeu, Stuart Hall e Judith Butler, enfatizando a importância da noção de performatividade para este processo. Em seguida, retorno ao campo da arte, buscando identificar como a noção de performatividade de identidade está relacionada com a prática artística.

Neste sentido, compreendo que certas práticas, como a produção de portfólios, escritos, retratos e biografias, por exemplo, parecem ser “práticas performativas” que, ao mesmo tempo que apresentam o percurso, o trabalho, o pensamento e as imagens de artistas, formam suas identidades. Observo que estas “práticas performativas” têm se tornado cada vez mais presentes e influentes no campo da arte contemporânea. Assim, busco analisar o que há de “performativo” em minha prática artística, partindo de algumas experimentações autobiográficas com texto e fotografia até chegar especificamente no desenvolvimento do projeto “\_\_\_\_\_ (título)”. Nesta parte final do capítulo, então, relaciono o pensamento sobre formação, identidade e performatividade com este projeto específico de organização e apresentação de uma “antologia de formação”.

No capítulo **Associação apresentada**, busco esclarecer qual o sentido da palavra “associação” em meu texto e a relação com o conceito de dialogismo, desenvolvido por Mikhail Bakhtin. Este conceito diz respeito tanto ao papel do diálogo interpessoal quanto à noção de interdiscursividade na formação de identidades e discursos.

Na sequência, localizo em meu projeto de “antologia de formação” dois tipos de associação diferentes: associação entre pessoas e associações entre proposições artísticas. Assim, apresento o meu percurso de experimentações artísticas que se relacionam com a ideia de “associação entre pessoas”, até chegar no projeto do livro. Depois, apresento exemplos práticos de “associações entre proposições artísticas”: diversas experimentações de apresentação do livro em espaços expositivos através de montagens de instalações. Então, descrevo como estas experimentações me levaram a pensar minha “antologia de formação” como um livro expandido. Para definir melhor a ideia de “livro expandido” apresento alguns trabalhos dos artistas Stéphane Mallarmé, Duane Michals, Peter Greenaway e Koki Tanaka como referência.

Após esta parte, defendo que as versões impressas do livro e as versões experimentais de instalações são dois processos diferentes que fazem parte do projeto “\_\_\_\_\_ (título)” e que funcionam juntos: as versões impressas se tornam materiais para apresentações em espaços expositivos ao mesmo tempo que estas apresentações são experimentações para o desenvolvimento de próximas versões impressas.

Em seguida, apresento o meu pensamento sobre o processo de edição da “Versão 02” do livro que é apresentada junto com esta dissertação, observando que o projeto “\_\_\_\_\_ (título)” revela uma prática de arquivamento. Então, analiso os pontos em que o projeto está relacionado com a noção de arquivo, trazendo como referências os autores Jacques Derrida, Philippe Artières, Joel Candau, Paul Ricoeur, Anna Maria Guasch e o artista Jonas Mekas.

Por fim, observo a relação entre a prática de “arquivamento de si” e as “práticas performativas” nos processos de formação e identificação de artistas na contemporaneidade, defendendo que meu projeto de “antologia de formação”, o livro “\_\_\_\_\_ (título)”, é uma forma poética de dialogar com estas práticas.

## **CAPÍTULO 1**

## **Formação apresentada**

## 1.1 | O que quero dizer com a palavra “formação”?

A palavra “formação” é definida nos dicionários, de maneira geral, como “ato ou efeito de formar ou formar-se”, como “o modo por que uma coisa se forma”, como “uma disposição ordenada”. Esta palavra se relaciona com as noções de “forma” e “ordem”, representações humanas sobre a realidade vivida que são orientadas pela definição e repetição de hábitos, regras e normas do que pode ser considerado como “em forma” ou “em ordem”.

Uma “formação humana” seria um processo de reconhecimento e ajuste de uma pessoa aos padrões de boa forma e boa ordem estabelecidos na sociedade em que está inserida? Este processo na realidade é extremamente complexo e não acontece de maneira tão direta como sugerem os dicionários, revelando-se problemático e difícil de definir.

Historicamente, o conceito de formação ganha força no século XVIII, vinculado aos valores idealistas do Iluminismo e relacionado ao conceito de educação. A formação humana era compreendida como um aperfeiçoamento cultural progressivo, evolução resultante da transmissão e aquisição de normas, informações, técnicas e saberes. Este aperfeiçoamento visava preparar os cidadãos para desenvolverem melhor suas funções em prol do bom funcionamento da sociedade (MAAS, 2000. p.31-37). Mas essas concepções são abaladas no século XX, principalmente após o surgimento da psicanálise e do acontecimento traumático das duas guerras mundiais: o desenvolvimento humano, então, passa a ser compreendido como fragmentário. A noção progressista de formação humana sofre uma ruptura. Segundo Vilma Maas:

O pressuposto fundamental para a idéia da existência de um processo evolutivo, de um processo de formação e desenvolvimento do indivíduo, herança do racionalismo do século XVIII e do cientificismo do século XIX, é interrompido no momento em que se abandona a idéia de uma consciência una, passível de se amoldar e se formar por meio de um processo linear da experiência.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> MAAS, Wilma. *O Cânone mínimo. O Bildungsroman na história da literatura*. 2000. Pág.209-2010

Ao longo do século XX, o sentido de “formação” recebe um enorme prolongamento e vai além da noção de educação: fala-se de formação humana e social assim como de nuvens, planetas e universos. O significado desta palavra segue sendo relacionado com a ideia de evolução, mas apenas em um sentido de mudança contínua e transição de estados, diferentemente da perspectiva dos séculos anteriores em que os estados passados eram pensados como inferiores aos estados presentes.

Gaston Pineau, no livro “Temporalidades na Formação“, interpreta a “formação humana” como um processo de retroação da pessoa sobre as influências físicas e sociais recebidas, bem como a tomada de consciência sobre si mesma e sobre suas interações com o meio. O autor defende que a formação é uma função da evolução humana que deve ser exercida permanentemente ao longo da vida e, para estruturar sua teoria, apresenta os conceitos de *autoformação*, *heteroformação* e *ecoformação*. O uso destes prefixos inscreve-se em um movimento transdisciplinar de tentativa de tratamento da complexidade da formação humana (PINEAU, 2003. p.152-155).

A “autoformação” é o pólo da autonomização do poder do indivíduo sobre si próprio, um movimento de personalização, de individualização, de subjetivação da formação. Mas este processo não acontece isoladamente, os indivíduos vivem em sociedades com outros. Isso significa que o pólo *auto* está em constante tensão com pólo da “heteroformação”. Esta é compreendida como a relação do indivíduo com os outros e inclui a educação, as influências sociais herdadas da família, do meio social e da cultura. No pólo *hetero*, também entram as experiências cooperativas e de educação mútua. Por fim, a “ecoformação” seria o pólo da relação com o meio ambiente, composto pelas influências físicas e climáticas e pelas interações do corpo humano com o meio, incluindo também uma dimensão simbólica. As variedades do meio ambiente (praia, deserto, rural, urbano, etc.) influencia fortemente as culturas humanas e o imaginário pessoal (PINEAU, 2003. p.157-158). Pineau enfatiza que:

O emprego destes prefixos (...) não pretende fazer escolhas, *a priori*, quanto à influência preponderante do individual ou

do social, à natureza ou à cultura no exercício da função formação. Ele os coloca em ação e quer estudar a complexidade de seu jogo no decurso de toda vida. Os prefixos apontam, desse modo, polaridades extremamente complexas, homogeneizantes e heterogeneizantes ao mesmo tempo, de colocar em relacionamento, de colocar em conjunto, em sentido, em forma.<sup>3</sup>

Podemos concluir que a função da formação humana é colocar “em conjunto, em sentido, em forma” as experiências vividas pelas pessoas através de um processo complexo que envolve os pólos *auto*, *hetero* e *eco*. Mas de que formas produzimos estes sentidos?

A educação e o trabalho são práticas comuns que orientam a produção de sentido para as experiências humanas em nossa sociedade. Porém, outras diversas práticas também fazem parte deste processo, tais como, por exemplo, as relações interpessoais, o uso e a construção de espaços habitáveis (públicos e privados) e as práticas interdiscursivas.

Como artista, tenho me interessado pela noção de formação humana neste sentido de complexidade; minhas proposições acontecem a partir de situações de meu cotidiano que envolvem a relação com outras pessoas (amigos, professores, colegas, etc.), com os espaços habitados (casa, rua, universidade, etc.) e principalmente com os processos linguísticos (produção de imagens, textos, discursos, etc.).

Penso minha prática artística como uma prática de *autoformação* que também envolve os pólos *hetero* e *eco*, ou seja, é uma autonomização do trabalho de produção de sentidos para minhas experiências de vida ao mesmo tempo que é um meio de dialogar, me relacionar e participar da formação dos outros e dos contextos em que estamos inseridos. A noção de formação é pensada aqui não somente relacionada com as noções de cognição, aprendizagem e educação, mas principalmente com a noção de significação: o que é e o que pode ser significado como *formativo*.

---

<sup>3</sup> PINEAU, Gaston. *Temporalidades na formação: rumo a novos sincronizadores*. 2003. Pág.156

Neste sentido, tenho buscado ampliar essa definição e considerar como formativas tanto as situações mais “desimportantes” de minha vida, como um encontro com um pequeno inseto na superfície de uma piscina, até situações mais importantes, como esta pesquisa de mestrado. Investigando possibilidades de ampliar os significados do que é considerado “experiência formativa”, principalmente no que diz respeito à formação como artista, acabo por ampliar as possibilidades de meu processo artístico, produzindo um conjunto bastante heterogêneo de práticas, imagens, objetos, textos e diversas outras experimentações. Então, ao mesmo tempo que estou falando de minha formação pessoal, falo também da formação de minha poética, ou seja, um corpo de trabalhos e diversos elementos que dão forma ao meu processo artístico.

### **1.2 | Quando e como a noção de formação surge em meu processo?**

Os significados de “formação”, as ações e os acontecimentos que podemos relacionar com esta palavra têm disparado questões ressonantes em meu pensamento e na minha prática. Essas questões podem ser mais evidentes em alguns trabalhos do que em outros. Mas, independente de ser mais ou menos evidente nos *trabalhos*, essa noção complexa é fundamental em meu *processo* e vem se tornando cada vez mais importante com a passagem dos anos.

A temporalidade, então, potencializa a noção de formação, pois é justamente através da passagem do tempo e da atenção dedicada a esta que posso constatar o que se forma em meu pensamento e prática. Estas percepções surgiram logo que iniciei meu processo artístico, momento que coincide com o meu ingresso no curso de Bacharelado em Artes Visuais da UFRGS no ano de 2007, aos 18 anos de idade.

Iniciei meu processo artístico justamente durante a experiência de *transição* de uma fase de minha vida para outra (infância/adolescência para a vida adulta, representada pela maioridade penal, pela conclusão do ciclo da educação básica e início do ciclo de educação superior). Durante os anos anteriores, enquanto eu ainda estava no colégio, a proximidade do fim da fase escolar e do momento em

que eu me prepararia para o mercado de trabalho era algo sempre presente nas conversas cotidianas. Por toda parte haviam informações sobre cursos e diversas possibilidades de carreira profissional. Esta atmosfera de “prepare-se para o futuro” me chamava muito a atenção, causando bastante insegurança e medo.

Durante os três anos de Ensino Médio, estudei no turno inverso em um Curso Técnico de Artes Gráficas. Entrei neste curso, pois por falta de informação acreditei que teria relações com as artes plásticas (basicamente pintura, desenho e escultura) que me interessavam muito. Porém, logo entendi que se tratava de uma especialização técnica para trabalhar em gráficas de impressão *off-set*. Acabei me interessando pelo assunto e decidi seguir o curso até o fim. Lá aprendi a editar páginas, montar fotolitos e chapas de impressão, manipular impressoras *off-set* e guilhotinas, encadernar livros, entre outras atividades das “artes gráficas”. Porém, apesar de valorizar todo o conhecimento que recebia, em momento algum pensei em seguir nessa profissão, principalmente depois de trabalhar dez horas por dia em uma gráfica durante todas as férias escolares de 2006 em razão de participar do programa “Menor Aprendiz”.

Percebi que aquele ambiente e ritmo de trabalho mecânico não eram o que eu queria para minha vida, apesar de respeitar todos aqueles que trabalhavam ali. Acabei não concluindo o curso de Artes Gráficas, pois a etapa final coincidiu com a minha entrada na UFRGS. Após três anos de estudo e preparação, optei por desistir do certificado de “artista gráfico” para me envolver completamente com o curso de Artes Visuais.

A relação entre começar este curso superior e produzir um trabalho artístico é muito importante para mim, pois marca o momento em que decidi investir meu tempo em um processo híbrido de formação, pesquisa e trabalho que iria além da técnica e da repetição de tarefas.

Iniciei as aulas no Instituto de Artes no ano em que um novo currículo estava sendo implementado. Neste novo currículo não havia mais ênfases como Pintura, Desenho, Escultura ou Fotografia. As disciplinas nos primeiros semestres

abordavam técnicas diferentes e ao longo do curso os alunos poderiam ir se direcionando para aquilo que os interessasse mais, sem necessariamente definir uma *ênfase* em sua formação. Logo nas primeiras aulas já fomos avisados: “você serão nossas cobaias”. Apesar do tom de brincadeira, este era realmente um fato, pois ainda não se sabia como a mudança iria alterar a formação dos alunos. Eu considerei a nova situação muito interessante e positiva, pois entrei no curso justamente com vontade de experimentar e ir além de qualquer tipo de *especialização*, que era justamente o que não me agradava no curso técnico.

Meu desejo era ter liberdade para misturar técnicas e práticas sem ter que definir um título para minha atividade, como “artista gráfico”, “pintor” ou “fotógrafo”. Por isso, minhas aulas favoritas eram aquelas em que as misturas eram incentivadas, como as da disciplina obrigatória chamada “Laboratório de Arte II”. Durante esta disciplina, a professora Marina Polidoro nos propôs o trabalho de fazer um livro a partir de técnicas digitais e como temática sugeriu que registrássemos o percurso de nossa casa até o Instituto de Artes.

Pensando a partir desta proposição, decidi expandir a ideia de *registro de percurso* em meu livro de artista: não fazer um registro do trajeto espacial entre minha casa e o Instituto de Artes, mas um registro do trajeto cultural, social, afetivo e particular que me levou ao curso de Artes Visuais. Fui buscar material para este trabalho em minhas gavetas, caixas, arquivos e documentos. Selecionei cartas pessoais, carteiras de identidade, desenhos atuais e de infância, retratos, entre outras coisas relacionadas com a minha identificação pessoal e a minha relação com outras pessoas. Escolhi estes materiais intuitivamente buscando tudo aquilo que eu considerava influente no *percurso* que me fez *escolher* chegar ao Instituto de Artes. Montei algumas páginas no computador e para outras usei xerox. Imprimi tudo em casa, utilizando papéis diferentes. Depois utilizei a prensa do ateliê de gravura do IA para segurar os papéis impressos e colá-los em um bloco<sup>4</sup> (como eu havia aprendido a fazer “blocos de rascunho” no curso de Artes Gráficas).

---

<sup>4</sup> Cópia do livro em **Anexo**.

As escolhas que fiz para o conteúdo deste livro foram muito importantes, pois através delas percebi meu próprio interesse por questões como formação formal e informal, identidade, intimidade, diálogo e pela mistura de técnicas. Desde então passei a prestar mais atenção e investigar mais conscientemente a relação entre minha prática como artista e as práticas comuns (tais como processos educacionais, trabalhos domésticos, hábitos familiares, comunicação, consumo, relações interpessoais, processos de profissionalização, etc.).

A noção de formação surgiu através da ideia de “percurso” instigada pela proposta de editar e montar um livro com registros do trajeto de minha casa até o Instituto de Artes da UFRGS. Esta proposta me fez pensar sobre o trajeto que me levou a buscar a formação institucional como artista: “que situações, aprendizagens e vivências fazem parte deste trajeto?”, comecei a me questionar. Algumas situações, aprendizagens e vivências são mais evidentes como influência neste percurso (como a prática do desenho e a passagem pelo curso de Artes Gráficas), mas quais outras influências, mais subjetivas talvez, podem ser descritas e reconhecidas? Esta questão segue me inquietando até hoje. Além dela, outras questões semelhantes norteiam meus processos, tais como: quando começa e quando termina a formação de umx artista? Como as pessoas se tornam artistas?

### **1.3 | É possível falar de formação de artistas em geral?**

Quando me questiono sobre a minha formação ou a de artistas em geral não estou ingenuamente considerando que somos sujeitos “especiais” cuja formação é diferenciada de todos os outros sujeitos em razão de algum dom natural ou essência. Penso x artista como *um* dos sujeitos formados pela nossa sociedade e que assim como médicxs, professorxs e cientistas, por exemplo, tem suas funções, práticas e significados constantemente alterados ao longo da história humana, o que produz mudanças constantes em sua identificação.

A principal mudança neste sentido foi a passagem da noção de “artesão” ou “artesã”, figura que desempenhava exclusivamente o papel de um técnico qualificado com habilidades manuais mecânicas, para a noção de “artista”, figura

que desempenha o papel de autorx de obras e cuja personalidade e pensamento, mais do que o domínio manual de técnicas, tem maior importância (ZILIO, 1998. p.73).

As alterações históricas nos processos de formação de artistas, de maneira extremamente resumida, podem ser descritas na seguinte sequência<sup>5</sup>: durante a Idade Média e grande parte da Renascença, os ateliês eram os locais de formação de artistas, local onde “mestres” e “aprendizes” conviviam e onde princípios técnicos de como produzir obras eram ensinados, imitados, repetidos, buscando estarem próximos dos modelos estéticos considerados ideais na época. Uma necessidade de intelectualização e conhecimento científico se tornou cada vez mais forte ao longo do período renascentista, culminando no surgimento das Academias que formavam artistas com *status* mais elevado do que os formados nos ateliês. Em geral, as obras de arte continham temas religiosos, mitológicos, ligados à representação de figuras públicas ou marcos históricos considerados importantes. No século XIX, a formação de artistas ainda estava ligada às Academias, mas ao mesmo tempo crescia uma oposição aos modelos acadêmicos, que foram sendo cada vez mais questionados e considerados fora de sintonia com as mudanças na sociedade.

Os artistas, ainda ligados a técnicas de representação, exigem uma maior liberdade para as criações artísticas: menos voltadas para os cânones acadêmicos da arte e mais para os indivíduos (romantismo), para a realidade social (realismo) e para as próprias características das obras em si (impressionismo).

No século XX, em oposição direta ao academicismo e aos movimentos de arte do século XIX, os artistas rompem radicalmente com as tradições clássicas e passam a buscar inovações nas formas e nos conteúdos de suas obras, configurando-se assim o Modernismo. A partir deste momento histórico

---

<sup>5</sup> Este resumo foi escrito com consulta aos livros “A história da arte”, de E.H. Gombrich, “Academias da arte: passado e presente”, de Nikolaus Pevsner, e ao artigo “Artista, formação do artista, arte moderna” de Carlos Zílio.

desenvolveram-se diversos movimentos artísticos contraditórios e concomitantes: a formação de artistas se dava na ideia de superação e na competição entre movimentos contemporâneos.

Estes movimentos (expressionismo, cubismo, surrealismo, futurismo, entre outros *ismos*), basicamente, exploravam formas não tradicionais e sempre inovadoras de representação da realidade em um processo em que a própria representação, de maneira autorreferencial, se tornava assunto. Uma das principais características da modernidade é a personalização dx artista e a relevância de suas biografias pessoais na valoração de suas obras, como nos exemplos de Van Gogh, Picasso e Dali.

A partir dos primeiros anos do séc. XX, artistas como Marcel Duchamp e Kurt Schwitters desenvolvem seus trabalhos individuais sem estarem diretamente vinculados à preceitos de movimentos artísticos e sim motivados por suas inquietações particulares – Duchamp foi pioneiro ao explicitar a ideia de “sistema da arte” e, assim como Schwitters, produzia obras que iam além da representação da realidade, desenvolvidas a partir da própria realidade (deslocamento de objetos do cotidiano para os espaços consagrados da arte, mas também deslocamento dos “objetos de arte” para os espaços cotidianos).

Após a 2ª Guerra Mundial os significados modernistas já incorporados sobre a arte e a figura dx artista são abalados radicalmente, pois a noção de *progresso* da sociedade (vinda desde o Iluminismo do século XVIII e exacerbada na primeira metade do século XX, principalmente em razão das evoluções tecnológicas trazidas pelas Revoluções Industriais) é posta em cheque pela destruição causada pelas guerras, revelando-se uma noção ilusória.

A criação progressista de novas formas e a representação da realidade deixam de ser importantes para artistas que começam a surgir a partir de então, que passam a atuar mais diretamente na própria realidade e a explorar diversos aspectos desta. A formação de artistas se torna múltipla e despadronizada, artistas

que surgem a partir do pós-guerra misturam conhecimentos de diversas áreas e fazem uso de novas tecnologias sem purismos.

A partir desta abertura a múltiplas possibilidades de praticar arte *diretamente* na realidade, podemos dizer que o processo de formação de artistas se tornou mais complexo. Assim como se tornou a identidade dx artista. Hoje, em 2015, esta *formação* e esta *identidade* se mostram cada vez mais indefinidas e incoerentes. Parece que não há mais como falar sobre a formação dx artista, mas sim sobre *formações* de *artistas*. Para compreender cada *formação* é preciso exercitar um olhar e uma atenção diferentes. Cada artista é um *universo a mais*<sup>6</sup>. O curador Nicolas Bourriaud, em seu artigo “O que é um artista (hoje)?”, procura estabelecer algumas características identitárias sobre o artista contemporâneo<sup>7</sup> – propõe que este “é uma espécie de intruso em todos os outros campos. Ele (o artista) seleciona signos, explora seus campos de produção, manipula-os, constrói trajetórias entre eles. (...) É uma espécie de *semionauta*.” (Bourriaud, 2003. p.77). Segundo Bourriaud, a atuação dx artista (hoje) pode ser comparada ao “diretor de cinema” que seleciona o que e quem vai passar diante de sua “câmera” de acordo com o seu interesse particular em determinado trabalho.

Quando o artista faz um filme, isto é para ele apenas uma atividade entre outras, um objeto que faz parte de um conjunto muito mais vasto de objetos. Aqui se está ainda no registro da dessacralização da arte: “Eu faço filmes, mas talvez na próxima semana grave um disco”.<sup>8</sup>

Então, além da formação dx artista, a formação da *obra de arte* também se tornou problemática a partir das mudanças ocorridas no século XX. A artista e professora Maria Helena Bernardes, no artigo “Retrato da utopia”, fala que uma das principais transformações da noção de “obra” é causada pelo surgimento de

---

<sup>6</sup> “O prazer que nos dá um artista é o de nos fazer conhecer um universo a mais”, disse o escritor Marcel Proust em entrevista ao jornal *Le Temps* em 1913. Esta entrevista foi publicada como apêndice na 3ª edição revisada da versão brasileira do livro *No caminho de Swann*. Pág. 512

<sup>7</sup> Bourriaud utiliza o termo “artista” no masculino. Porém, quando eu escrever “artista” sempre vou evidenciar a possibilidade de ser “o” ou “a” artista. Acredito que esta é uma escolha importante, pois não generaliza a noção de “artista” privilegiando a associação com os homens.

<sup>8</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *O que é um artista (hoje)?*. 2003. Pág. 78

técnicas como a fotografia e o filme, que nos conduzem “a uma outra possibilidade: a idéia de obra como situação matricial, como fenômeno de geração de partes, um novo desvio em relação à obra 'fenômeno único', à obra museológica.” (Bernardes, 2003, p.113). Maria Helena propõe que, talvez:

A definição de um trabalho de arte se aproxime hoje de um complexo de situações, procedimentos e momentos que já não culminam, correspondem ou cabem necessariamente em uma totalidade sintética. Fotografias, objetos, depoimentos, filmes, mapas, trajetos, anotações, escritos, projetos, entrevistas e desenhos passam a compor uma constelação de informações de natureza simultaneamente artística e documental, ou não mais artística e não mais documental, mas simplesmente elementos de “proposições” - para usar o termo empregado por Lygia Clark diante da insuficiência da palavra “obra”.<sup>9</sup>

Apesar de todas as mudanças ocorridas na passagem do modernismo para o contemporâneo, na atualidade ainda existem pessoas que praticam suas atividades e pensam de maneira mais tradicional e conservadora, ligada a noções de *formação e identificação* como processos definitivos, objetivos e com regras claras. Mais especificamente no campo da arte, mesmo depois de todas as rupturas do século XX, noções como *obra* e *artista* ainda são pensados como positivities, como identidades fixas e não problemáticas, ancoradas em tradições e em uma história incontestada. Anne Cauquelin, no livro “Arte Contemporânea – Uma introdução”, comenta que:

O que encontramos atualmente no domínio da arte seria muito mais uma mistura de diversos elementos; os valores da arte moderna e os da arte que nós chamamos contemporânea, sem estarem em conflito aberto, estão lado a lado, trocam suas fórmulas, constituindo então dispositivos complexos, instáveis, maleáveis, sempre em transformação. (...) Com efeito, há insistência e apego a certa idéia ou imagem da arte que se instrui em uma longa história e cujo prestígio, longe de se apagar sob o peso das novas produções, aumenta, no sentido contrário ao pavor que sua perda provocaria.<sup>10</sup>

O comentário da autora é corroborado por Michael Archer no livro “Arte contemporânea: uma história concisa”:

---

<sup>9</sup> BERNARDES, Maria Helena. *Retrato da Utopia*. 2003. Pág. 117

<sup>10</sup> CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea – Uma introdução*. 2005. Pág. 127-128

Quem examinar com atenção a arte dos dias atuais será confrontado com uma desconcertante profusão de estilos, formas, práticas e programas. De início, parece que, quanto mais olhamos, menos certeza podemos ter quanto àquilo que, afinal, permite que as obras sejam qualificadas como “arte”, pelo menos de um ponto de vista tradicional. (...) Hoje existem poucas técnicas e métodos de trabalho, se é que existem, que podem garantir ao objeto acabado a sua aceitação como arte. (...) Embora a pintura possa continuar sendo importante para muitos, ao lado dos artistas tradicionais há aqueles que utilizam fotografia e vídeo, e outros que se engajam em atividades tão variadas como caminhadas, apertos de mão ou o cultivo de plantas.<sup>11</sup>

A coexistência de múltiplas práticas artísticas e pontos de vista torna mais complexos os processos de *formação* e *identificação* dx artista e da obra artística na contemporaneidade, pois os critérios variam de acordo com os contextos e sujeitos envolvidos. Posicionamentos como o meu, que buscam relacionar experiências do que é tradicionalmente considerado artístico (técnicas de representação, apresentações em espaços expositivos, etc.) com experiências do que é da vida comum (processos educacionais, relações interpessoais, práticas domésticas, etc.), convivem com posicionamentos que buscam definir fronteiras para o campo da arte.

Nestor Canclini, no livro “A Sociedade sem Relato – Antropologia e Estética da Iminência”, analisa que “a história contemporânea da arte é uma combinação paradoxal de condutas dedicadas a afiançar a independência de um campo próprio e outras obstinadas em derrubar os limites que o separam” (CANCLINI, 2012, p.23). Sinto-me afetado por esse paradoxo entre definição e indefinição do campo da arte, pois ainda que eu seja mais inclinado à expansão de limites, não penso este gesto como transgressivo ou revolucionário e sim como uma possibilidade do próprio campo artístico contemporâneo. Concordo com o pensamento de Canclini quando este comenta e questiona as práticas transgressivas modernistas em relação com as práticas contemporâneas:

As transgressões supõem a existência de estruturas que oprimem e de narrativas que as justificam. Ficar atrelado ao desejo de acabar com essas ordens e, ao mesmo tempo, cultivar com insistência a separação, a transgressão, implica

---

<sup>11</sup> ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. 2001. Pág. IX

que essas estruturas e essas narrativas mantêm vigência. O que acontece quando se esgotam?<sup>12</sup>

Canclini sugere que as respostas para esta interrogação não surjam do campo artístico, mas do que ocorre na sua intersecção com outros campos, o que faria a arte tornar-se *pós-autônoma*. Para o autor, este termo se refere aos processos das últimas décadas nos quais aumentam os deslocamentos “das práticas artísticas baseadas em *objetos* a práticas baseadas em *contextos* (...) onde parece diluir-se a diferença estética” (CANCLINI, 2012, p.24).

#### **1.4 | Como me localizo como artista no complexo contexto contemporâneo?**

Comecei a conviver com a arte contemporânea apenas depois dos 18 anos de idade, após entrar no curso de Artes Visuais da UFRGS. Até então, todas as minhas poucas referências (ensinadas nas aulas de “Educação Artística” do colégio) iam até o modernismo, representado para mim pela figura emblemática de Picasso.

Quando comecei a estudar na Universidade, aos poucos fui percebendo a complexidade da história da arte e, principalmente, da arte contemporânea. Para mim, esta consciência foi surgindo como se eu estivesse entrando em um lugar cheio de objetos, deparando-me pouco a pouco com todas as suas diferenças e com a falta de ordem e conexões precisas entre eles. Tudo aquilo havia surgido antes de mim e, de repente, parecia se tornar um novo vocabulário, uma língua a ser adquirida, um repertório a ser reconhecido. De repente, tudo aquilo parecia ser meu, parecia estar à minha disposição como uma *herança*: então, senti que era livre para fazer o que eu desejasse com os objetos guardados neste novo lugar. Olhei para os lados e não havia perigo aparente, não havia nada que me fizesse temer esta liberdade. Não havia nada que me obrigasse a escolher um objeto ao invés de outro, nada que delimitasse a quantidade de objetos que eu poderia tocar, investigar e usar, a não ser as minhas próprias limitações.

---

<sup>12</sup> CANCLINI, Nestor. *A Sociedade sem Relato – Antropologia e Estética da Iminência*. 2012. Pág.25-25

Hoje, aos 26 anos de idade, ainda continuo deslumbrado com minha herança, continuo explorando suas possibilidades e continuo aprendendo com ela. Acredito que continuarei assim por muito tempo, pois estes objetos se multiplicam, são férteis e em contato não param de procriar. Para dar conta deste transbordamento, o lugar que habitam não para de se expandir. As paredes se misturam com os próprios objetos e eu sou absorvido por esse processo, me torno parte de minha própria herança. Que marcas deixarei neste lugar informe para serem encontradas por aqueles que entrarem aqui depois de mim?

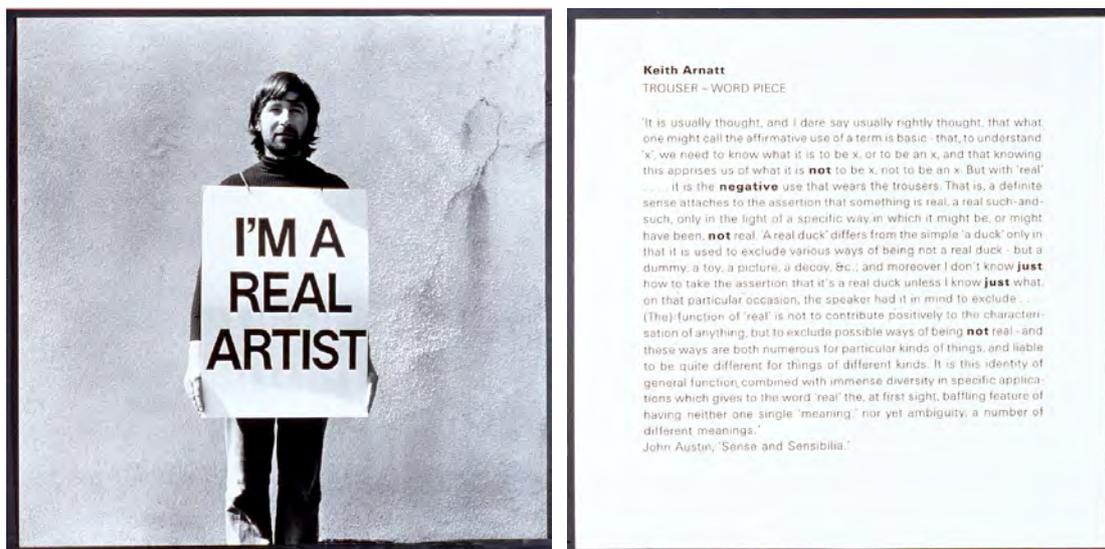
Sempre me reconheci, quer se tratasse da vida ou do trabalho do pensamento, na figura do herdeiro. (...) Longe do conforto seguro que se associa um pouco rápido demais a essa palavra, o herdeiro devia sempre responder a uma espécie de dupla injunção, a uma designação contraditória: é preciso primeiro saber e saber *reafirmar* o que vem “antes de nós”, e que portanto recebemos antes mesmo de escolhê-lo, e nos comportar sob esse aspecto como sujeito livre. Não apenas aceitar essa herança, mas relançá-la de outra maneira e mantê-la viva. Não escolhê-la (pois o que caracteriza a herança é primeiramente que não é escolhida, sendo ela que nos elege violentamente), mas escolher preservá-la viva. (...) Essa reafirmação, que ao mesmo tempo continua e interrompe, no mínimo se assemelha a uma eleição, a uma seleção, a uma decisão. (...) Se a herança nos designa tarefas contraditórias (receber e no entanto escolher, acolher o que vem antes de nós e no entanto reinterpretá-lo, etc.), é que ela atesta nossa finitude. Só um ser finito herda, e sua finitude o *obriga* a isso. Obriga-o a receber o que é maior, mais antigo, mais poderoso e mais duradouro que ele. Mas a mesma finitude obriga a escolher, a preferir, a sacrificar, a excluir, a deixar de lado. Justamente para responder ao apelo que o precedeu, para a ele responder e por ele responder.<sup>13</sup>

Não escolhi *desejar* e me *interessar* pela prática artística, esse desejo e esse interesse surgem espontaneamente em mim desde minha infância, mas escolhi assumi-los e praticá-los em minha vida adulta no momento em que optei por entrar no curso de Bacharelado em Artes Visuais, em 2007, ao invés de qualquer outro curso oferecido pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

---

<sup>13</sup> Trechos de uma resposta de Jacques Derrida à Elisabeth Roudinesco nos diálogos do livro *De que amanhã*. 2004. Pág. 13-14.

Naquele momento, escolhi dedicar meu pensamento e meu tempo ao desenvolvimento de uma prática que proponho que seja artística e, assim, escolhi me tornar um artista. Junto com essa escolha veio a herança: múltiplas histórias, teorias e modelos de práticas de arte que já existiam antes de mim e de minha escolha pela arte como campo de formação, pesquisa e trabalho. Junto com a herança, veio a responsabilidade de *escolher* quais aspectos desta irei preservar vivos em minha prática e quais irei deixar de lado. Porém, penso que essa escolha não acontece através de um gesto único e definitivo de decisão, mas sim através de um processo de experimentações ao longo de minha vida, processo que resultará inevitavelmente em diversos produtos (exposições, publicações, textos, imagens, objetos, entre outros) que evidenciarão minhas escolhas, mesmo que nem todas sejam completamente conscientes. Por exemplo, este texto, esta dissertação de mestrado, é um destes produtos. Neste momento, enuncio *uma* escolha e assumo um posicionamento: fico com a parte da herança artística que pratica a problematização de hábitos, tradições, instituições, regras, ou seja, práticas artísticas que procuram investigar e ir além das formas com as quais nos habituamos a produzir sentidos para os sujeitos, para as ações, para os objetos e para os contextos. Um exemplo de um artista que faz parte da minha “herança escolhida” e com o qual me identifico é Keith Arnatt. Em sua proposição “Trousers – Word piece”, composta por uma imagem acompanhada de um texto, Arnatt problematiza o processo de significação da figura do artista.



“Trousers – Word piece”, Keith Arnatt, 1972.

“Trouser – Word piece” apresenta um trecho do livro “Sentido e Percepção”, de John Austin, no qual o autor analisa que consideramos algo como real ou verdadeiro a partir do processo de diferenciação, ou seja, em comparação com o aquilo que não consideramos real ou verdadeiro.

A imagem que acompanha este trecho selecionado por Arnatt é um autorretrato do artista segurando uma placa que apresenta a seguinte frase: I’m a real artist (“Eu sou um artista real” ou “Eu sou um verdadeiro artista”). Com este trabalho, Arnatt propõe ao leitor que pense sobre o que define x verdadeirx artista e x diferencia de umx não-artista ou de umx falsox artista. Essa proposição é feita de uma maneira que não evidencia uma resposta para a questão, mas sim uma problematização desta. “Trouser – Word piece” foi apresentado pela primeira vez como uma intervenção no catálogo de uma importante exposição de arte conceitual intitulada “The New Art” que aconteceu na galeria londrina Hayward, em 1972<sup>14</sup>.

Então, podemos dizer que além da explícita problematização da questão da identidade dx artista, Arnett também coloca em evidência a problematização da identidade da obra de arte, que, neste caso, apresenta diversas camadas de sentido espalhadas entre a ação do artista, o registro de sua ação, a apropriação de um texto de outro autor, a edição associativa desses materiais e a sua apresentação como intervenção em um catálogo de arte: este é um verdadeiro trabalho de arte?

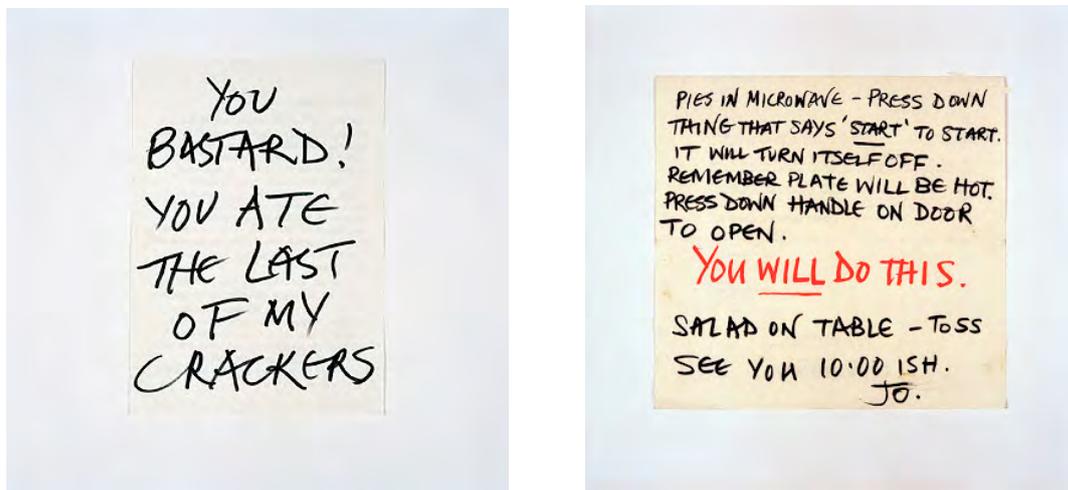
Partindo do princípio de que xs artistas se formam através de diversos processos (culturais, educacionais, lingüísticos, políticos, econômicos, etc.), interesse-me pelos vestígios desses processos: registros em imagem e texto que podem evidenciar que uma formação artística está em desenvolvimento (o que pode ser exemplificado através do material selecionado para o livro que fiz nas primeiras disciplinas do Instituto de Artes). Mas, diferentemente de trabalhos mais explícitos, como “Trouser – Word piece”, a noção de formação artística aparece em minha prática em um sentido mais amplo, incluindo as experiências e situações que não

---

<sup>14</sup> Informação obtida através do site do museu Tate: <http://www.tate.org.uk/>

são diretamente relacionáveis com o campo da arte (como a relação com pessoas que não são agentes da arte e as vivências em contextos que não são do campo artístico). Neste sentido, identifico-me também com trabalhos de Keith Arnatt como “Notes from Jo” e “Notices”, nos quais o artista utiliza elementos do seu cotidiano que não são relacionados com a arte de maneira explícita, mas que evidenciam a mediação da linguagem nas relações interpessoais.

Em “Notes from Jo” (1991-1994) o artista coletou e fotografou diversos bilhetes que sua mulher deixava para ele em sua casa cotidianamente.



“Notes from Jo”, Keith Arnatt, 1991-1994

Em “Notices” (2001) o artista coletou e fotografou diversos cartazes de lojas e mercados que apresentam produtos e preços.



“Notices”, Keith Arnatt, 2001

Arnatt evidentemente se interessa por questões como a identidade dx artista e da obra de arte, mas ao longo de seu processo foi ampliando esse interesse,

passando da explícita autorreferencialidade artística (comum ao paradigma da Arte Conceitual dos anos 60 e 70) para observações de situações que talvez não sejam diretamente relacionáveis com as experiências específicas do campo da arte. Mas estas observações feitas por Arnatt lidam com a *complexidade* da linguagem humana em seus diversos níveis, o que, se relacionarmos com trabalhos anteriores como “Trouser – Word piece”, pode ser pensado como uma nova problematização dos processos lingüísticos de significação *em arte*, problematização que vai além do nível da abstração analítica, incluindo, entre outros, os níveis contextuais, culturais, sociais, afetivos e emocionais.

Minhas inquietações em relação à formação dx artista, como as de Arnett, transbordam as questões específicas do campo da arte. Entendo que a dificuldade em se definir na atualidade o que é “ser artista” e quais processos um indivíduo deve passar para se tornar artista está relacionada não apenas com as mudanças no campo da arte, mas sim com as mudanças no pensamento ocidental como um todo, ocorridas através do surgimento de novas perspectivas teóricas e políticas ao longo do século XX que abalaram a noção clássica de sujeito estável, coerente e em constante progresso. Estas mudanças não só abalaram as concepções sobre a noção de formação do sujeito, mas também sobre a noção de identidade do sujeito. O processo de identificação dos sujeitos, então, também se mostra mais complexo do que pode parecer em um primeiro momento.

### **1.5 | Como acontece a identificação dos sujeitos?**

O uso de palavras como formação e identidade na atualidade é problemático e exige contextualização teórica, pois estas palavras podem ser significadas a partir da perspectiva de discursos deterministas, essencialistas e/ou naturalizantes. Em meu pensamento e prática busco estar aberto para a multiplicidade complexa de sentidos e formas, desviando de perspectivas redutoras.

Tenho me interessado cada vez mais pelas teorias que pensam a problematização mais do que afirmação de identidades. Então, as noções de formação e identificação são utilizadas por mim sempre em um sentido de *fluidez*,

ao invés de *fixidez*. Stuart Hall no livro “A identidade cultural na pós-modernidade” aponta que atualmente vivemos uma forma altamente reflexiva de vida, na qual as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas a partir do contato com novas informações sobre elas mesmas (Hall, 2002. p.15). O autor enfatiza que, a partir da multiplicação de sistemas de significação e representação cultural ao longo do século XX, atualmente:

(...) Somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (...) As sociedades modernas são, portanto, por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente.<sup>15</sup>

Assim, temos menos certeza ao usar palavras como formação e identidade e até mesmo podemos questionar a validade de tais termos em uma sociedade cada vez mais consciente de seu processo de transformação permanente. Ao utilizar estas palavras, então, estou ciente de que são problemáticas, porém o que me interessa nelas é justamente seu caráter de *problema*: formação e identificação não como processos *estabilizadores*, mas como processos criativos, investigativos e *problematizadores* de formas e identidades.

O pesquisador brasileiro Tomas Tadeu, no texto “A produção social da identidade e da diferença”, chama a atenção para o fato de que as identidades (e as diferenças,) são definidas a partir de vetores de força e de relações de poder. Elas são impostas e “não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas.” As “marcas da presença do poder” nas formações das identidades aparecem através de ações como incluir/excluir, demarcar fronteiras, classificar e normalizar (TADEU, 2000. p.81-82). Mas onde estas marcas se localizam e como se apresentam? Stuart Hall, no texto “Quem precisa de identidade?”, diz que as identidades são construídas *dentro* dos discursos e que isto significa que precisamos compreendê-las como “produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas” (HALL, 2000. p. 109). O autor analisa que:

---

<sup>15</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 2002. Pág.13

As identidades [...] têm a ver [...] com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. Têm a ver não tanto com as questões “quem nós somos” ou “de onde nós viemos”, mas muito mais com as questões “quem nós podemos nos tornar”, “como nós temos sido representados” e “como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios”.<sup>16</sup>

Então, ao pensarmos sobre identidade é necessário pensarmos sobre o conceito de representação. Concordo com o pensamento pós-estruturalista que, embasado principalmente pelas teorias de autores como Foucault, Derrida e Deleuze, concebe a linguagem e todo sistema de significação como uma estrutura instável e indeterminada. Neste sentido, a noção de representação é repensada e descartam-se os “pressupostos realistas e miméticos associados com sua concepção filosófica clássica”. Assim, a idéia de que a representação corresponde positivamente a uma realidade que existe independente dela pode ser rejeitada: a representação seria pensada, então, unicamente como um sistema de signos, uma marca material que incorpora “todas as características de indeterminação, ambigüidade e instabilidade atribuídas à linguagem” (TADEU, 2000. p.90).

Porém, por ser uma palavra plena de conotações já arraigadas no senso-comum, é muito difícil retirar do conceito de representação a ênfase no sentido de uma *apresentação* de uma identidade já formada, o que acaba diminuindo sua potencialidade *formadora* e *transformadora* de identidades. Neste sentido, o conceito de performatividade tem ganhado importância nas discussões contemporâneas sobre identidade justamente por trazer na própria palavra a noção de ação e formação. Este conceito enfatiza a idéia do “tornar-se”, concebendo a identidade como movimento e transformação (TADEU, 2000. p.92). A filósofa pós-estruturalista Judith Butler, em entrevista, explica a diferença entre dizer que uma identidade é “performativa” e dizer que é “performada”, usando como referência a questão da identidade de gênero:

Quando nós dizemos que o gênero é performado, nós normalmente queremos dizer que nós assumimos um papel, nós estamos “atuando” de uma determinada forma. E que

---

<sup>16</sup> HALL, Stuart. *Quem precisa de identidade?*. 2000. Pág.108-109

essa atuação, ou essa representação de um papel, é essencial ao gênero que nós somos e ao gênero que nós apresentamos ao mundo. Dizer que o gênero é performativo é um pouco diferente, porque algo ser performativo significa que esse algo produz uma série de efeitos. Nós agimos e andamos e falamos de formas que consolidam uma impressão de ser um homem ou ser uma mulher. [...] Agimos como se isso fosse uma realidade interna, um fato sobre nós. Mas trata-se de um fenômeno que tem sido produzido e reproduzido o tempo todo. Então dizer que gênero é performativo é dizer que ninguém pertence a um gênero desde o começo de sua vida.<sup>17</sup>

Butler defende que não existe uma essência masculina e uma essência feminina natural que determine de antemão o comportamento de homens e mulheres, ou seja, os indivíduos não atuam papéis internamente predeterminados, mas sim reproduzem normas culturais da sociedade em que estão inseridos.

Essa visão pode se aplicar não apenas a identidade de gênero, mas a qualquer outra identidade humana. Então, pensar a performatividade da identidade é pensar como as normas culturais de comportamento de determinada sociedade são produzidas, reproduzidas e subvertidas a partir de repetições e variações de gestos e discursos. De fato, estas repetições nunca chegam a ser exatamente iguais aos ideais normativos, mas podem ser mais ou menos subversivas ou reprodutoras destes.

Não existe uma identidade pura que é repetida sem alterações e também não há identidades naturais e essenciais que são simplesmente *expressadas*. Desde o momento em que nascemos, seja qual for a cultura a qual pertencemos, somos imersos em discursos e normas e é dentro deste quadro que formamos nossas identidades, mas nossos processos de formação também alteram o próprio quadro.

O conceito de performatividade fala de uma constante e sempre provisória formação de identidade, ou melhor, de *efeitos* de identidade, efeitos que estão sempre relacionados aos contextos sociais, históricos, culturais e econômicos.

---

<sup>17</sup> BUTLER, Judith. *Seu comportamento cria seu gênero*. Trecho de entrevista publicado no site *YouTube*. Acesso através do endereço: [www.youtube.com/watch?v=9MlqEoCFtPM](http://www.youtube.com/watch?v=9MlqEoCFtPM) (último acesso no dia 10 de setembro de 2015.)

Tomaz Tadeu aponta que o conceito desenvolvido por Butler surge das análises da linguagem feitas por John Austin. Austin diz que a linguagem não se limita a proposições que descrevem uma ação, uma situação ou um estado de coisas e analisa que há certas proposições que fazem algo acontecer ao serem pronunciadas – estas são chamadas de “proposições performativas”. Então, Tadeu nos exemplifica e amplia o sentido do que seriam “proposições performativas”:

São exemplos típicos de “proposições performativas”: “Eu vos declaro marido e mulher”. Em seu sentido estrito, só podem ser consideradas performativas aquelas proposições cuja enunciação é absolutamente necessária para a consecução do resultado que anunciam. Entretanto, muitas sentenças descritivas acabam funcionando como performativas. Assim, por exemplo, uma sentença como “João é pouco inteligente”, embora pareça ser simplesmente descritiva, pode funcionar – em um sentido mais amplo – como performativa, na medida em que sua repetida enunciação pode acabar produzindo o “fato” que supostamente apenas deveria descrevê-lo.<sup>18</sup>

## **1.6 | A noção de performatividade tem relação com a minha formação como sujeito artista?**

Quando, em 2007, fiz o livro sobre o percurso que me levou a escolher me tornar um artista, eu pensava *intuitivamente* em questões de identificação e formação. Hoje estou mais consciente de como acontece o processo de identificação dos sujeitos: performativa e provisoriamente, ao longo da vida, através da fala, dos gestos, das roupas, dos hábitos, da escrita, dos registros e documentações, da associação a grupos sociais, do trabalho, enfim, através de diversos níveis de práticas relacionais e discursivas. A identificação de alguém *como artista* também acontece dessa mesma maneira, ou seja, a partir de práticas discursivas que dialogam com o campo da arte e suas expansões contemporâneas.

Então, a noção de performatividade potencializa meu pensamento sobre o processo de minha formação como sujeito artista e de sua relação com a prática artística na contemporaneidade, ampliando meus questionamentos: quais seriam as

---

<sup>18</sup> TADEU, Tomaz. *A produção social da identidade e da diferença*. 2000. Pág.93

principais formas e circunstâncias de produção performativa de *efeitos* de identidade de artistas na contemporaneidade? Através da minha experiência nestes anos em que me dedico ao fazer artístico, percebo que, além do desenvolvimento de obras ou proposições, outras práticas fazem parte do trabalho dx artista. Cito alguns exemplos: a escrita de projetos que visam a aquisição de verbas para desenvolvimento de processos, a organização e apresentação de portfólios, sites e currículos, as pesquisas ligadas às universidades (graduações, mestrados, doutorados, etc.), as documentações, registros de processos artísticos e de apresentações, entre outras.

Estas atividades e circunstâncias se misturam ao fazer artístico contemporâneo e podem ser consideradas *práticas performativas* do sujeito artista: práticas que produzem efeitos de identidade ao mesmo tempo que descrevem e apresentam x artista e seu processo, permitindo que estx se torne reconhecível aos outros e possa participar em algum nível do campo da arte.

Mesmo após os abalos históricos dos significados tradicionais das noções de “arte”, de “obra” e de “artista”, por mais que os caminhos da formação dx artista sejam múltiplos em suas singularidades, ainda podemos dizer que “artista” é aquele ou aquela que *performativamente* constrói e apresenta uma identidade artística. Xs artistas podem prestar mais ou menos atenção a esta questão, que pode ser mais ou menos explícita em seus trabalhos. Porém, ela sempre fará parte de suas realidades, pois faz parte da realidade humana como um todo. Meu projeto do livro “\_\_\_\_\_ (título)” lida especificamente com as relações entre identificação, performatividade e prática artística na formação do sujeito artista, pois é uma espécie de “catalogação poética” de processos que venho desenvolvendo desde 2007.

Estes diversos processos apresentados no livro não são diretamente relacionados com a questão da identidade artística, mas o projeto do livro em si, ao focar nestes processos, enfatiza esta questão. O livro é um *processo sobre processos* no qual as noções de formação e identificação de artistas surgem pelo viés da problematização e não da afirmação, como nos trabalhos de Keith Arnatt.

Este projeto parte do meu desejo de *apresentar* minha formação como artista, reunindo meus processos dispersos, não de uma forma informativa e funcional como são os portfólios, os catálogos *raisonné* ou os livros sobre artista, mas de maneira que esta apresentação possa ser pensada como uma prática experimental de arte. Como a minha formação é recente – não estou falando de um processo com um longo passado, mas sim de algo que acontece mais no presente e no por vir – o livro necessariamente se torna um plano de trabalho em aberto. Mais do que um objeto, o livro é um projeto processual que dialoga com a noção de *performatividade*: é uma série de tentativas de reunião de processos dispersos e independentes entre si, que ao serem apresentados em conjunto recebem um sentido e uma forma. Assim, busco produzir *efeitos* de identidade que enfatizam a noção de formação permanente.

Então, se penso minha prática artística como um processo de autoformação, uma construção de sentidos para minhas experiências de vida, como enunciei no início deste texto, penso o processo do livro como um processo específico de construção de sentidos para minhas experiências *como artista*. Por isso, o projeto do livro “\_\_\_\_\_ (título)” vai além da simples edição de um objeto “livro”, mas inclui também uma pesquisa longitudinal e a escrita de textos que objetivam produzir sentidos para minha prática.

O meu Trabalho de Conclusão de Curso foi o primeiro destes movimentos, em 2013, quando apresentei a Versão 01 do livro. Esta dissertação é um novo movimento, que acompanha a edição da Versão 02 do livro. Ou seja, a escrita da dissertação faz parte deste projeto processual e neste capítulo, **Formação apresentada**, estou tentando evidenciar a relação entre o projeto do livro “\_\_\_\_\_ (título)” e a apresentação performativa. Mas, para estas questões se tornarem mais claras, acredito ser necessária uma abordagem sobre como e quando o projeto do livro surgiu em meu processo artístico.

### 1.7 | Quando e como surge o projeto do livro “\_\_\_\_\_ (título)”?

O projeto do livro “\_\_\_\_\_ (título)” surgiu em 2012 durante a escrita do meu Trabalho de Conclusão de Curso no Instituto de Artes. Porém, até chegar neste projeto específico, desenvolvi diversas outras experimentações que se relacionam com questões como formação e identificação pessoal. A primeira, como já comentei, foi o livro desenvolvido na aula de 2007. Mas também a partir deste ano comecei a desenvolver a prática do retrato e do autorretrato.

A maior parte dos retratos que faço são de pessoas com as quais convivo, tais como familiares e amigos. Apesar de inicialmente ter feito retratos de pessoas desconhecidas, rapidamente fui perdendo o interesse por essa prática. Essa perda de interesse pelas pessoas desconhecidas acompanha o aumento do interesse em desenvolver processos artísticos relacionados com minha própria experiência e história de vida, incluindo as pessoas que fazem parte desta. A prática artística como uma prática de autoformação, então, começa a se definir em meu pensamento a partir dessas mudanças e definições de interesse.



Retratos de minhas primas e irmã feitos por mim em 2008



Retratos de minha mãe feitos por mim em 2008



Alguns autorretratos feitos em 2008

Em 2009, comecei a desenvolver um projeto para *internet*, chamado *Lemonade*. Neste projeto, através de recursos como redes sociais e *blogs*, eu divulgo imagens previamente apropriadas de buscas por imagem do site *Google* em cujos arquivos eu insiro o nome “Eduardo Montelli”. Assim acabam aparecendo na pesquisa pelo meu nome no *Google*. A ideia é produzir um autorretrato conceitual em constante mudança, feito a partir das imagens de objetos, marcas, produtos, enfim, diversas informações que se relacionam com minhas experiências pessoais (mas ao mesmo tempo, com a experiência de outras pessoas, pois são imagens oriundas da cultura de massa).<sup>19</sup>

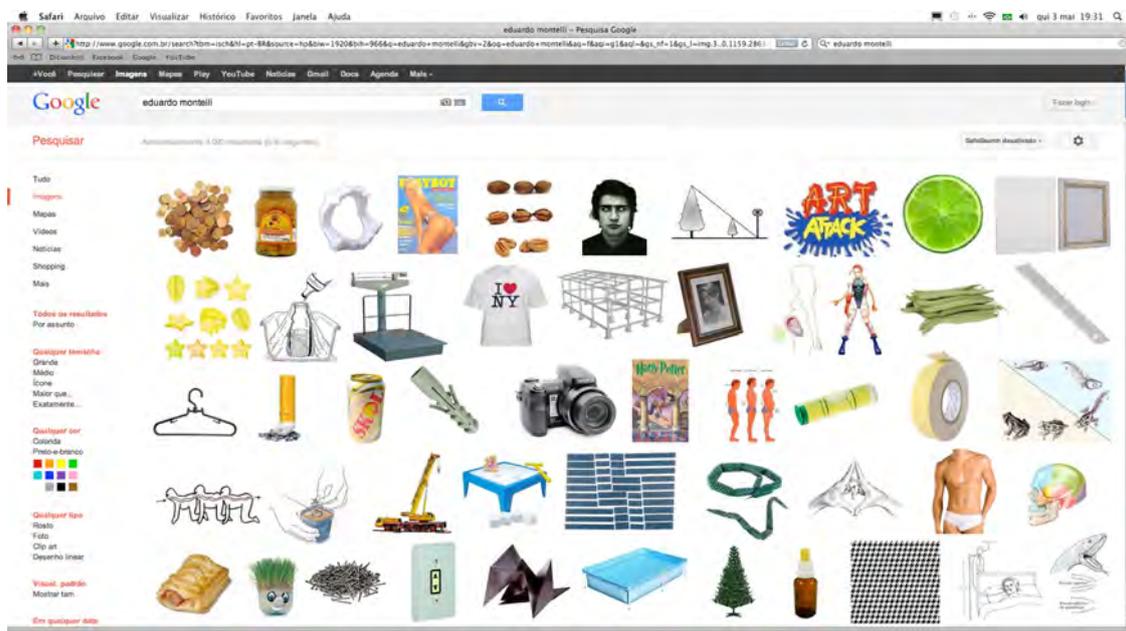


Imagem ilustrativa do projeto “Lemonade” que acontece no internet desde 2009

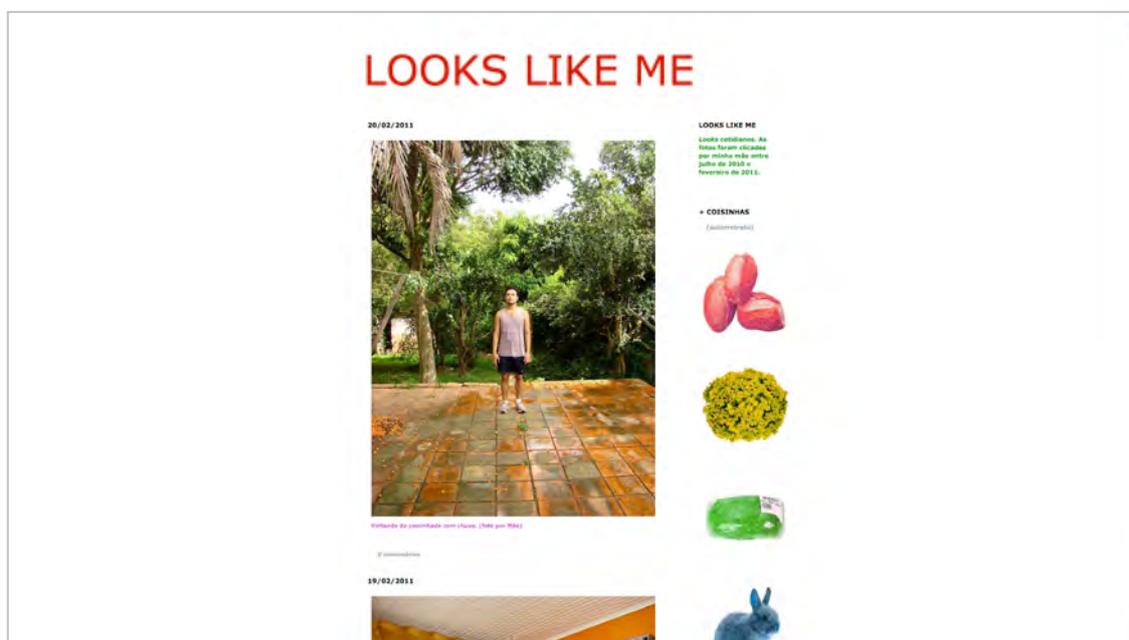
A partir de *Lemonade* comecei a pensar sobre novas possibilidades de trabalhar com a ideia de retrato, principalmente relacionadas com a noção de *processo* e *mudança*. Eu não estava mais interessado em fazer retratos únicos, fixar momentos ou poses, mas pensar formas de retratar as pessoas e a mim mesmo enfatizando a passagem do tempo. Em 2010, comecei um novo projeto para *internet* relacionado com a prática do retrato, intitulado *LOOKS LIKE EDUARDO MONTELLI*.

---

<sup>19</sup> Para ter mais informações sobre este trabalho, basta acessar o site:

<https://www.facebook.com/lemonadeeduardomontelli>

O projeto durou quase um ano e seu processo era o seguinte: durante as semanas, em diversos momentos do cotidiano, eu entregava a câmera fotográfica para minha mãe e pedia para ela fazer um retrato de mim. Depois eu postava estes retratos em um *blog*<sup>20</sup>.



Print screen mostrando a página do blog “Looks like Eduardo Montelli”. 2010-2011

A ideia de fazer o projeto *LOOKS LIKE EDUARDO MONTELLI* surgiu a partir da observação do *blog* gaúcho de moda urbana *LOOKS LIKE POA*<sup>21</sup>, no qual retratos de diversas pessoas “populares” participando em eventos “badalados” da cidade eram postadas para que suas roupas fossem apreciadas pelo público. A figura do fotógrafo caçador de *looks* e as ideias de eventos “badalados” e de tendências de *looks* são parodiados em meu projeto, no qual eu sempre apareço vestindo roupas nada sofisticadas, em situações cotidianas banais, sendo fotografado pela própria mãe, em locais desconhecidos – em geral, espaços internos de minha casa e do quintal. Após parar de desenvolver o projeto *LOOKS LIKE*, eu segui fazendo alguns retratos que envolvem a participação de minha mãe, configurando um processo de colaboração que vem acontecendo desde os primeiros retratos que fiz dela em 2007 e 2008.

<sup>20</sup> <http://lookslikeduardomontelli.blogspot.com.br/>

<sup>21</sup> Site sobre o projeto: <http://cargocollective.com/viniciuschagas/Looks-Like-Porto-Alegre>



“Eu e minha mãe” - Autorretrato com minha mãe. 2011

O trabalho mais recente que fiz dentro desse processo de colaboração com minha mãe foi o vídeo-retrato “Minha mãe e suas ferramentas”, no qual ela aparece mostrando grande parte das ferramentas que utiliza no seu cotidiano doméstico enquanto os nomes das ferramentas aparecem como legendas sobre a imagem. Não fizemos nenhum tipo de treinamento e a ação de minha mãe não foi dirigida por mim. Apenas deixamos todas as ferramentas separadas na sala ao lado e, com a câmera ligada, fui entregando cada ferramenta, uma a uma, para minha mãe. Acho bonito perceber como ela entrou no clima do trabalho, fazendo daquele momento uma diversão, me surpreendendo a cada novo objeto que pegava em mãos, atuando intuitivamente para a câmera.



“Minha mãe e suas ferramentas” – Vídeo. 2014 (acessível através do link: <http://vimeo.com/97329754>)

Em 2014 fiz uma seleção de todas as fotografias de minha infância em que apareço usando alguma fantasia ou algum uniforme. Ao todo são 20 fotografias. A maioria destes retratos foi feita pela minha mãe ou por algum fotógrafo contratado pela escola para a confecção de retratos de souvenir de datas comemorativas (dia das mães, dos pais, natal, etc.). Penso que esta série dialoga com as fotografias do projeto *LOOKS LIKE*.



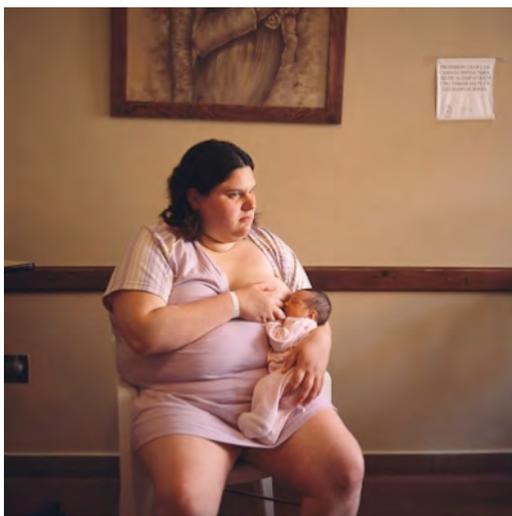
Seleção de algumas fotografias da série “Uniforme ou fantasia”. 2014

Às vezes fico imaginando como será no futuro colocar em relação estas diversas experimentações que tenho feito a partir da noção de retrato e perceber a passagem do tempo. Este tipo de prática artística, que acontece em um processo longitudinal de acompanhamento de uma vida pessoal, dialoga com diversos trabalhos da arte. Gostaria de citar dois, em especial: os retratos posados das irmãs Guille e Belinda, feitos por Alessandra Sanguinetti<sup>22</sup> ao longo de mais de 10 anos; e os retratos e autorretratos feitos por Nan Goldin<sup>23</sup> que mostram uma passagem

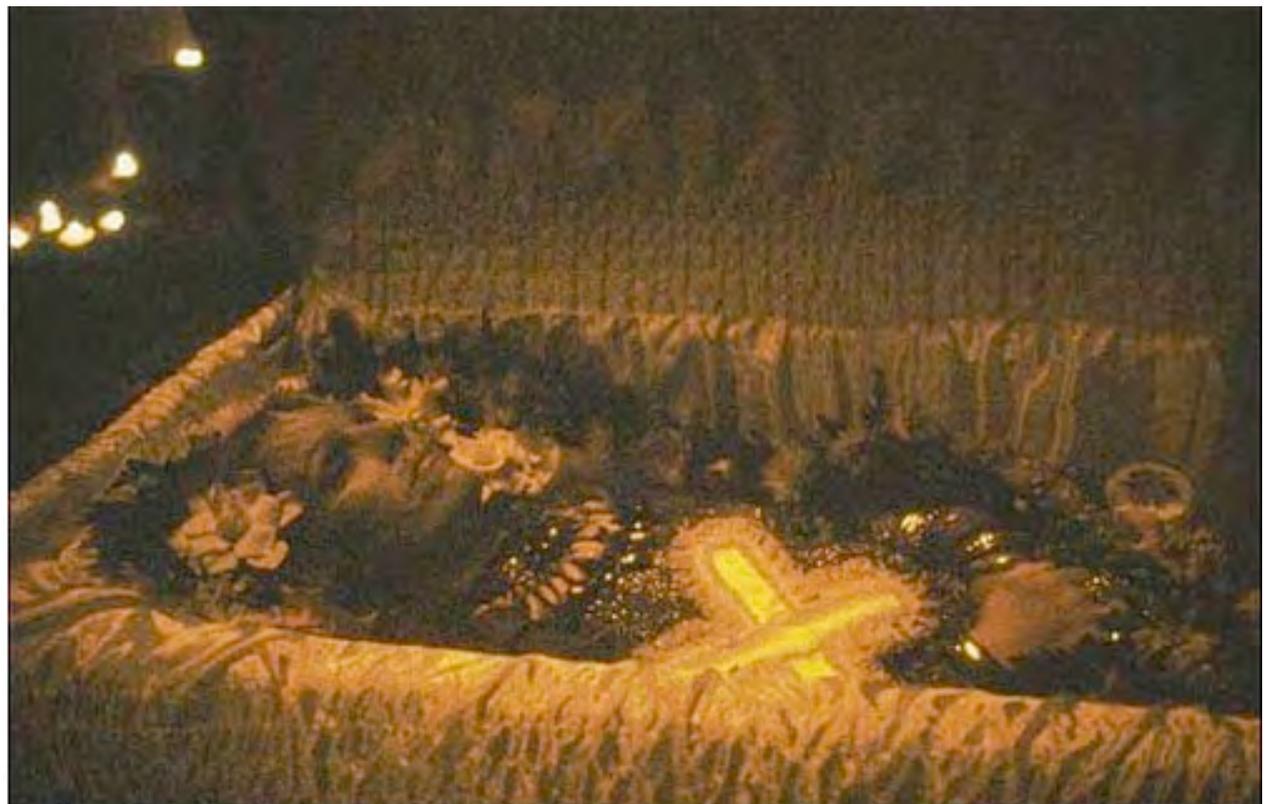
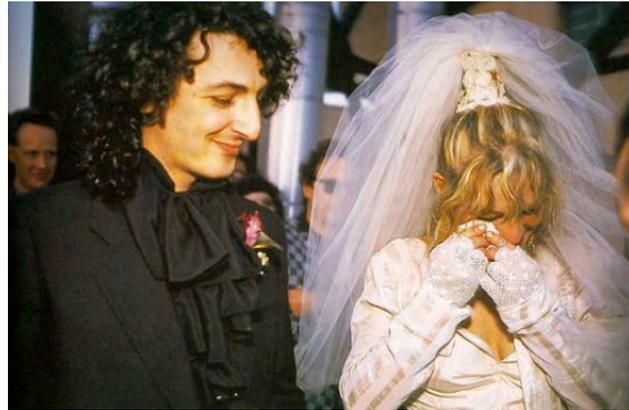
<sup>22</sup> Artista nascida nos Estados Unidos em 1968, viveu sua infância na Argentina. Começou a trabalhar com arte nos anos 90. Site oficial da artista: <http://alessandrasanguinetti.com/>

<sup>23</sup> Artista nascida dos Estados Unidos em 1953. Começou a trabalhar com arte nos anos 70. Perfil oficial da artista na galeria Matthew Marks: <http://www.matthewmarks.com/new-york/artists/nan-goldin/>

de tempo, criando uma espécie de registros de sua própria vida e das pessoas com as quais convive, mostrando momentos de alegria e também de profunda tristeza.



“The Adventures of Guille and Belinda and the Enigmatic Meaning of their Dreams”  
Alguns retratos da série. Alessandra Sanguinetti. 1999-2009



Alguns retratos de Cookie Mueller feitos por Nan Goldin entre 1983 até a morte de Cookie em 1989.

Estes processos de Sanguinetti e de Goldin me emocionam. Acredito que uma parte de meu processo artístico dialoga com as práticas destas duas artistas. Porém, diferente delas, meu trabalho não enfoca somente a prática do retrato fotográfico, mas se dispersa em diversas outras inquietações.

Além disso, o conjunto de retratos que tenho produzido não segue um formato específico e padrão, como os conjuntos das duas artistas. Busco experimentar formatos e possibilidades diferentes de pensar os retratos que faço. De qualquer maneira, há identificação.

Os retratos que tenho experimentado são pensados como partes autônomas de um processo maior. Podem ser pensados cada um em si, mas quando em conjunto potencializam-se (esta questão será melhor abordada no próximo capítulo, **Associação apresentada**). Assim como as fotografias de Nan Goldin e Alessandra Sanguinetti, que, apesar de cada uma ser rica em detalhes e potências, quando vistas em conjunto ganham mais força. Esta característica processual de retratos que acompanham a temporalidade de formações humanas particulares, que mostram diversos momentos de uma vida, tem muita relação com o projeto do livro “\_\_\_\_\_ (título)”.

Este projeto também é um processo que irá “retratar”, no sentido de apresentar, diversos momentos de uma formação pessoal, a minha, enfatizando a relação com a formação de outras pessoas que participam deste processo, como, por exemplo, minha mãe. O processo do livro dialoga com a questão da temporalidade nos retratos, pois é um processo que será desenvolvido durante um longo período de tempo, sendo esta duração uma parte fundamental do que é o trabalho. Pensando nessa temporalidade, existe nestas minhas práticas uma questão biográfica, no sentido de registrar e apresentar (grafar) uma vida (bio).

Os conjuntos de retratos de Nan Goldin e Alessandra Sanguinetti podem ser considerados como biografias visuais, pois apresentam diversos momentos de vidas particulares – mesmo que de maneira alegórica, como no caso de Sanguinetti.

Os personagens que aparecem nas fotografias de Nan Goldin muitas vezes são artistas, cantores, atores, enfim, pessoas que de alguma forma possuíam um reconhecimento público. As irmãs fotografadas por Sanguinetti são completamente anônimas, meninas que cresceram no interior da Argentina em uma região onde basicamente só existem fazendas. A questão de as vivências dessas pessoas retratadas terem ou não terem importância histórica não me parece ser algo relevante quando vemos os trabalhos destas artistas. As fotografias de Nan Goldin em sua totalidade acabam por narrar (de dentro, pois a artista trabalhava a partir de suas próprias experiências cotidianas) a história de vida de grupos sociais americanos da cultura *underground* em um momento histórico (anos 80, após todos os movimentos sociais dos anos 60 e 70) em que a liberdade de comportamentos, como o uso de drogas e práticas sexuais não normativas, estava sendo praticada sem limites. Nan Goldin acaba acompanhando o surgimento da AIDS, por exemplo, mostrando seus amigos infectados durante todo o processo de adoecimento até a morte.

O trabalho de Alessandra Sanguinetti em um primeiro momento talvez não pareça ter uma importância de documentação histórica tão grande como o de Nan Goldin, mas se pensarmos que não só os grandes movimentos e os grandes relatos constroem a “história da vida humana”, os retratos das irmãs Guille e Belinda podem trazer muitas informações importantes e históricas sobre a cultura humana também. Nascidas e crescidas durante os anos 90 no interior da Argentina, país da América Latina, a vida das duas meninas retratadas, com certeza, está longe da experiência nos grandes centros urbanos do mundo.

As meninas habitam fazendas, convivem com animais de todos os tipos, brincam em campos abertos, crescem, casam com homens, tem filhos, enfim, vivem uma vida simples dentro das tradições de seu contexto específico. Alessandra Sanguinetti relata em seu *site*<sup>24</sup> que começou a fotografar as meninas por acaso, pois na verdade estava freqüentando o interior da Argentina para fazer

---

<sup>24</sup> <http://www.alessandrasanguinetti.com/index.php/adventures/info/>

um trabalho sobre a vida nas fazendas e a relação entre os moradores desses lugares.

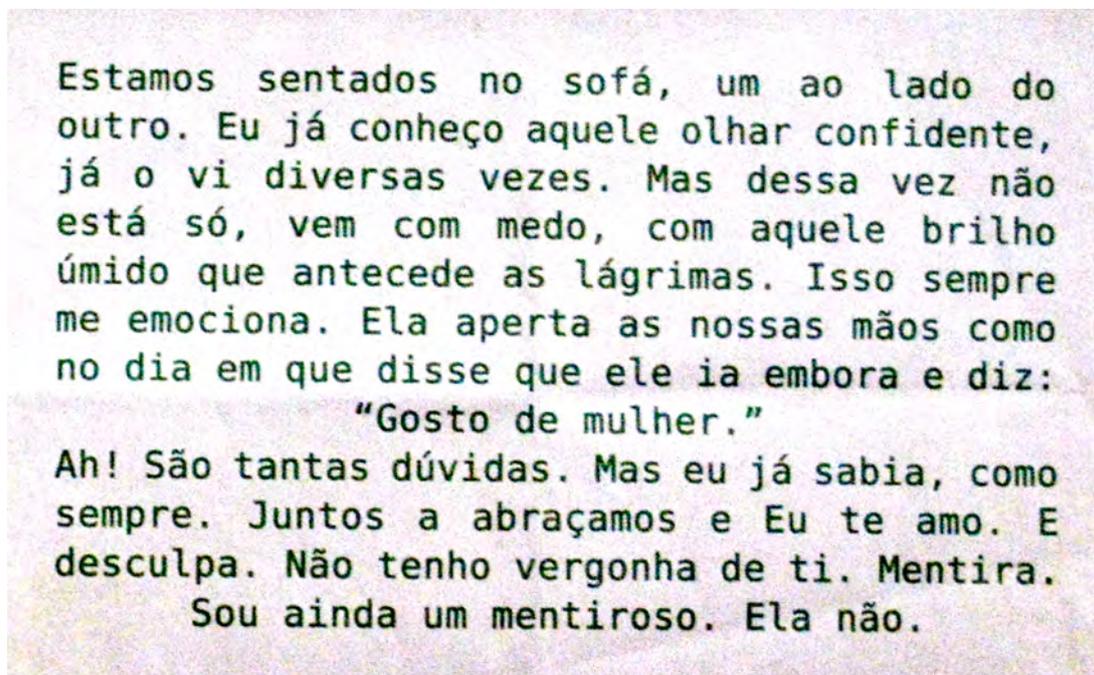
Neste processo de convivência, acabou conhecendo as irmãs Guille e Belinda, que muitas vezes pediam para serem fotografadas. Após alguns anos, Sanguinetti percebeu que os retratos das duas irmãs eram muito especiais, principalmente pelo fato de que as meninas participavam ativamente do processo, criando personagens, narrativas e poses. O trabalho acontecia em parceria entre “retratista” e “retratado”. A partir de então, Sanguinetti começou a pensar os retratos como um trabalho.

Os exemplos dos retratos feitos por essas duas artistas extrapolam a noção de retrato e invadem o terreno do biográfico, evidenciando a dificuldade de definição dessas práticas. Parece-me que ao desenvolverem seus trabalhos, a importância não estava no resultado que aquilo iria chegar, mas sim na vivência do processo, que se misturava, de maneiras diferentes em cada uma das artistas, com suas próprias vidas pessoais. Ao mesmo tempo que biografavam a vida dos outros, biografavam as suas e vice versa. O limite entre a representação no sentido clássico e no sentido da performatividade também se perde nos trabalhos destas artistas. Elas não estão buscando comprovar teorias ou superar tradições com suas práticas, mas sim experimentar modos de existência, de se relacionar com a vida.

A noção de biografia também tem sido presente em meu processo. Acho que este interesse vem de minhas experiências de infância, pois a parte de minha família com a qual cresci sempre teve muito forte o hábito de narrar histórias do passado. Lembro de diversos momentos em que fiquei sentado ao lado de minha vó, de minha mãe ou de minha tia, ouvindo suas lembranças de infância, ouvindo histórias sobre meu avô já falecido, ouvindo lembranças de momentos felizes e momentos tristes. Aquelas histórias sempre me fascinaram. Penso que talvez o meu interesse e atenção quando minhas familiares narravam suas lembranças fazia com que se sentissem mais a vontade e empolgadas para falar sobre aquilo tudo. Mas eu não saberia dizer a razão do interesse infantil pelas histórias de minha família ter seguido comigo até a vida adulta. Porém, sei quais são os motivos de

eu trazer essas narrativas para o meu trabalho: como artista me interesso em misturar a experiência pessoal com a experiência profissional, em não definir limites entre o que é particular e o que é comum, entre o que é privado e o que é público, entre o que deve ser ocultado e o que deve ser apresentado. Por isso, para falar sobre o que acontece em minha vida no presente, procuro falar sobre o que aconteceu no passado também, misturando os tempos.

Em 2007, escrevi pela primeira vez um pequeno relato autobiográfico buscando experimentar a escrita como uma possibilidade de prática artística. O texto falava sobre o dia em que minha mãe, após se separar de meu pai, informou para mim e para minha irmã que era homossexual:



Estamos sentados no sofá, um ao lado do outro. Eu já conheço aquele olhar confidente, já o vi diversas vezes. Mas dessa vez não está só, vem com medo, com aquele brilho úmido que antecede as lágrimas. Isso sempre me emociona. Ela aperta as nossas mãos como no dia em que disse que ele ia embora e diz:  
"Gosto de mulher."  
Ah! São tantas dúvidas. Mas eu já sabia, como sempre. Juntos a abraçamos e Eu te amo. E desculpa. Não tenho vergonha de ti. Mentira. Sou ainda um mentiroso. Ela não.

Detalhe de uma das páginas do livro. 2007

Eu não especifico quem são os personagens, mas escrevo em primeira pessoa, sugerindo que é sobre mim que estou falando. "Publiquei" este texto no livro feito nas primeiras aulas do Instituto de Artes e após apresentar este pequeno relato autobiográfico para as pessoas, fiquei questionando a mim mesmo, acreditando que eu havia me exposto demais.

Comecei a ficar com vergonha e a pensar que eu não deveria escrever esse tipo de narrativa pessoal, pois não teria valor ou sentido para os outros e que era até mesmo uma prática “antiquada”. Porém o desejo de escrever seguiu em mim, então acabei voltando a experimentar a escrita de narrativas a partir de memórias pessoais em 2010, utilizando um *blog* para isso. Este *blog* era secreto, ou seja, era bloqueado para o acesso do público. Acho que decidi usar um *blog* e não um caderno ou mesmo o programa de edição de texto *Word*, pois nessa época eu estava experimentando possibilidades de diagramação das páginas de *blogs*.

Philippe Lejeune no livro “O pacto autobiográfico : de Rousseau à Internet” define a autobiografia a partir de alguns critérios estruturais do texto: narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz focalizando sua história individual. Segundo Lejeune, para que haja autobiografia (ou, de maneira geral, literatura íntima), é necessária a identificação entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*. Esta identidade autor-narrador-personagem seria o *pacto autobiográfico* que acontece entre o texto e o leitor, em geral este pacto é determinado pelas informações que acompanham o texto autobiográfico (LEJEUNE, 2008. p.14-15). Nestes novos pequenos textos que escrevi em 2010, diferente do texto escrito em 2007, a narrativa se passa na terceira pessoa do singular. As duas situações narradas não partiam do meu ponto de vista, mas sim do de minha irmã (01) e de minha mãe (02). Estas narrativas foram escritas a partir de memórias que eu guardava em minha mente, memórias de situações e sentimentos que me foram narrados oralmente em momentos anteriores por minha mãe e irmã. Nestes novos textos a noção de escrita autobiográfica se torna mais complexa, pois o pacto autobiográfico explicitado pela concordância entre autor-narrador-personagem é quebrado.



## 02

"É com isso que ela me come!", ela despejou com o tão não-sincero tom de voz dos que sentem que o que é ruim também apraz. Humilhada, não pela ação, mas pelo teatro inteiro, recolheu o pênis de borracha que ela havia grosseiramente exposto aos olhos dos policiais. Chorando saiu pelas ruas noturnas lotadas de obviedades e mais uma vez teve a sensação infantil de que alguém deveria estar escrevendo cada passo seu, descrevendo até mesmo o som que fazia o fio do rádio-relógio ao roçar o asfalto irregular.



## 01

"Imitação!", urrava mentalmente. Emburrada, com lábios e sobrancelhas retorcidos, olhava o irmão com raiva e admiração. Sabia que o grande idiota estava roubando suas ideias, mas era impossível negar a si mesma que as mudanças por ele propostas tornaram tudo mais interessante. Ignorando a possível aceitação, decidiu assumir o papel de vilã, assim teria a importância merecida na história que deveria ter sido sua.

[Postagens mais recentes](#)

[Início](#)

Janeiro 2010 (2) ▾

Detalhe de um *print screen* da página do *blog* mostrando os primeiros *posts*, feitos em janeiro de 2010.

Quando escrevi aquele relato autobiográfico em 2007, aos 18 anos, o fiz sem pensar, apenas deixei fluir meu desejo de escrever. Já em 2010, a escolha por narrar em terceira pessoa e usar memórias que eram minhas, mas que ao mesmo tempo eram de outra pessoa (mãe ou irmã), foi consciente. Eu estava pensando empiricamente sobre as pessoas serem formadas também pelas memórias dos outros e que, mesmo quando narramos histórias sobre experiências que não foram vividas por nós, no ato de narrar (escrever) acabamos editando essas memórias a partir de nossos critérios pessoais e, logo, é como se estivéssemos falando de nós mesmos.

Os limites entre o biográfico e o autobiográfico não me pareciam ser tão fáceis de definir, pois, mesmo se eu falasse sobre pessoas que não eram íntimas como eram minha mãe e irmã, o processo de edição pessoal seria o mesmo. A partir destes textos e pensamentos, segui escrevendo em meu *blog*, misturando memórias minhas com memórias de outras pessoas, misturando as “pessoas” do texto (primeira e segunda), enfim, experimentando processos de escrita biográfica. Foi em meio a isso que, ainda em 2010, a situação de um reencontro me levou a um outro processo de escrita.

Em 2010, durante a disciplina “Laboratório de Texto” no Instituto de Artes, a artista e professora Elida Tessler apresentou o texto “O infra-ordinário”, de George Perec. Este texto me tocou profundamente, pois falava sobre questões que me inquietavam, tais como a atenção dos indivíduos ao seu cotidiano e a denúncia de uma certa “anestesia” humana diante das experiências vividas. No momento em que li este texto, lembrei de uma situação de minha infância, um encontro de um trevo-de-quatro-folhas no pátio de casa. Acredito que pensei neste trevo, pois o texto falava sobre uma atenção às coisas que ficam de fora daquilo que estamos habituados a considerar importante em nossa vida.

O trevo surgiu em minha lembrança representando o infra-ordinário, algo muito pequeno e sem importância concreta, mas que para mim tinha muito valor afetivo. Comecei a pensar sobre a relação entre “coisas importantes” e “coisas desimportantes” e percebi que em meu processo artístico eu lidava constantemente

com os limites entre estas “coisas”. Fiquei me perguntando sobre como algumas coisas se tornam mais importantes do que outras e, a partir do texto de Péric, pensei que os motivos para decidir se algo é ou não é importante, em geral, estão ligados às normas, regras, padrões, preconceitos, enfim, são frutos da “anestesia” que nos prende ao rotineiro, ao conforto do habitual. Como já falei aqui, para mim, praticar arte é uma maneira de perturbar este habitual, bagunçar as regras e padrões instituídos e de problematizar incansavelmente as formas de organização de nossa vida, sempre propondo outras formas possíveis. Para mim, praticar arte é misturar experiências diversas, de maneira que tudo se torne importante e ao mesmo tempo sem importância. Saí daquela aula pensando sobre isso, com a cabeça vibrando com as palavras bonitas de Péric e com o desejo de reencontrar meu trevo da sorte.

O trevo havia sido guardado por meu pai em um livro na época em que o encontrei. Durante muitos anos eu havia procurado dentro deste livro sem nunca encontrá-lo. Pensei que estava perdido. Mas, inspirado pelo “infra-ordinário”, resolvi procurá-lo mais uma vez na estante de meu pai. Após folhear as páginas do livro rapidamente, mais uma vez não o encontrei. Então, decidi ao menos ler aquela história, que era a sequência “Menino de Engenho”, “Doidinho” e “Banguê”, escrita por José Lins do Rego.

Inacreditavelmente, na página 105 do livro reencontrei meu trevo. Esta foi uma situação marcante: eu havia procurado muitas vezes naquelas páginas, mas nunca com calma, apenas folheava rapidamente as páginas e balançava o livro na esperança de vê-lo cair. No momento em que fui folheando lentamente página por página, em razão da leitura, o trevo acabou aparecendo, como se me dissesse: *atenção, percepção requer envolvimento*. Esse reencontro foi muito estimulante e eu desejei desenvolver algum trabalho a partir dele.



Registro fotográfico que mostra o trevo encontrado na página 105 do livro “Doidinho” em 2010.

A história sobre o trevo que eu havia encontrado e perdido era uma narrativa que eu sempre contava para meus amigos, era uma dessas histórias curiosas e particulares que contamos em conversas íntimas e que fazem parte do imaginário que nos constrói. Quem me conhecia mais intimamente sabia da história sobre minha “sorte azarada” e que essa era uma lembrança importante para mim, sabia que esta característica invisível fazia parte de minha identidade, mesmo sem ser algo realmente significativo.

Em meio a esses questionamentos e reflexões, pensei em associação livre na frase popular “o que é meu, é teu, e o que é teu, é meu”, utilizada em situações de compartilhamento de bens entre pessoas, como em casamentos ou na parentalidade. Essa associação surgiu, pois eu estava pensando sobre o quanto estas narrativas desimportantes que compartilhamos com os outros acabam de alguma forma se tornando “bens” de valor simbólico e que fazem parte de uma espécie de “mercado de trocas” através do qual criamos vínculos e desenvolvemos identificações, diferenciações e aproximações com os outros. Em geral, quando

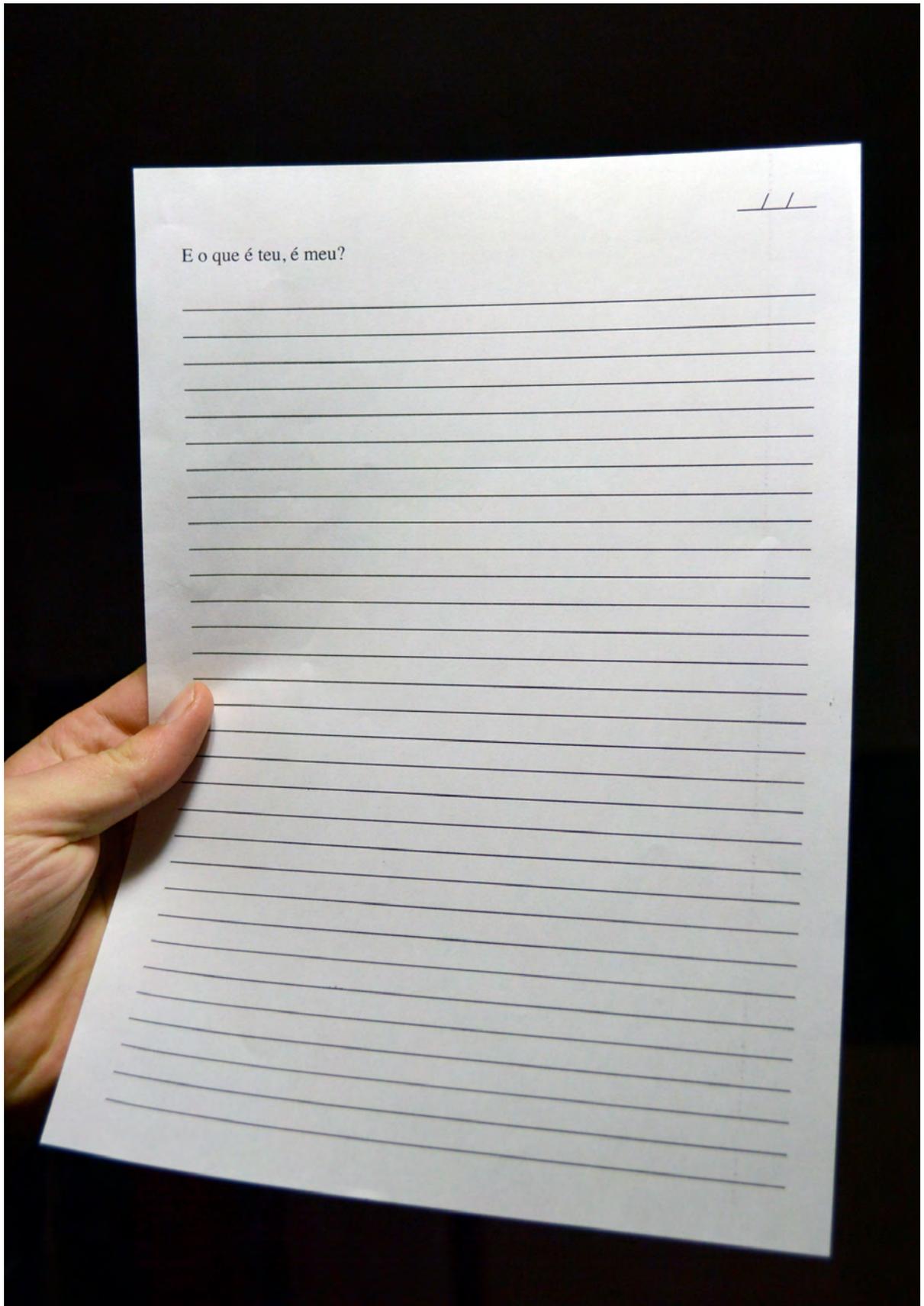
estamos em conversas cotidianas e contamos histórias sobre nossas experiências particulares, instituímos um espaço íntimo de associações entre o “eu” e o “outro”. Nestes momentos, aquilo que pertence ao “eu” se torna parte do “outro” e vice versa. Além de nossas próprias experiências vividas, somos também construídos pelas narrativas de experiências vividas pelos outros. Esse pensamento se relacionava com as questões que estavam me interessando na escrita dos textos narrativos que eu publicava no *blog* secreto.

Então, ainda em 2010, decidi escrever um texto narrando a minha experiência de infância sobre o trevo – narrativa que partia da oralidade do cotidiano para a escrita. A ideia de trabalhar com texto me pareceu ideal para este novo processo, pois eu desejava uma recepção que envolvesse um espaço de intimidade como o das conversas pessoais.

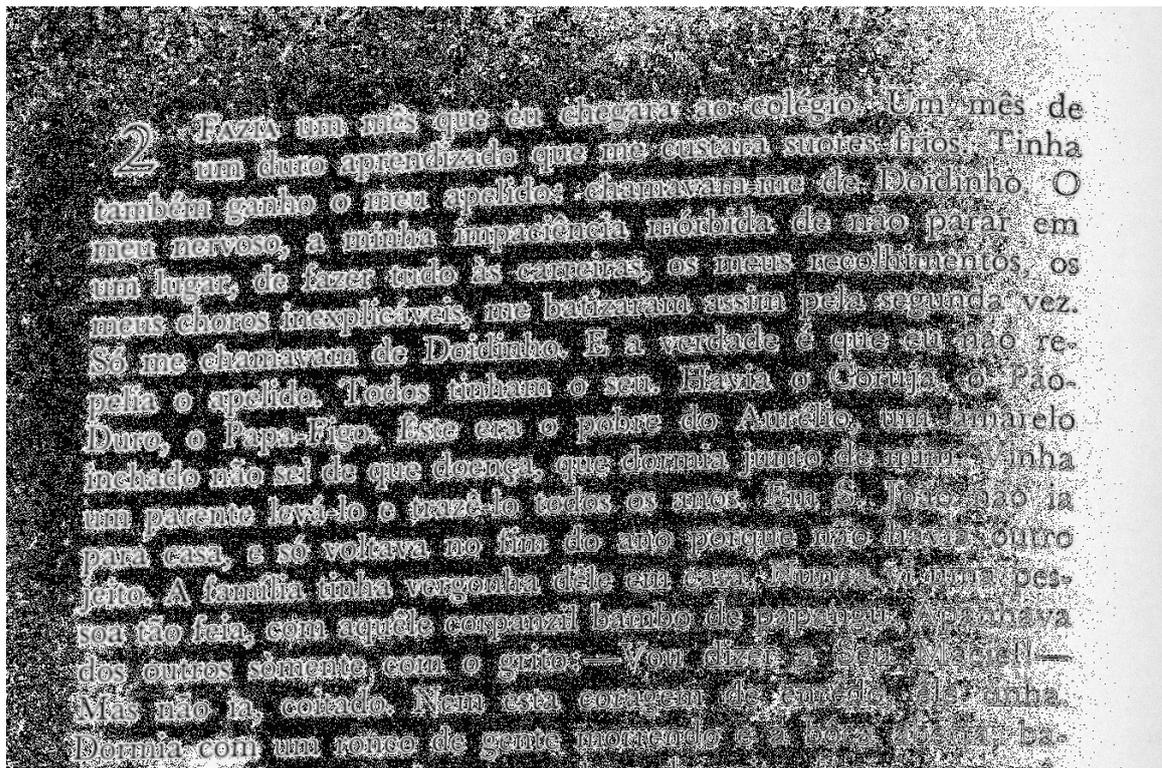
O momento particular de *leitura* sempre me pareceu instaurar este espaço. Além disso, o processo havia sido disparado por um texto, o “infra-ordinário” de George Perec, apresentado durante um “Laboratório de Texto”. A própria história sobre o trevo envolvia também livros e leituras. Em todas estas situações, eu estava imerso em *textualidades* e, para mim, meu novo processo deveria dialogar com esta imersão. Entre 2010 e 2013, fiz diversas experimentações tanto na escrita, como na forma de apresentar meu texto sobre o trevo. Também desenhei no computador e imprimi uma folha pautada em que escrevi a pergunta “E o que é teu, é meu?”. Tanto no livro “Doidinho” quanto no texto que escrevi sobre o trevo, a instituição escolar é presente. Acredito que a relação que fiz com a folha pautada foi uma espécie de prova de “redação” escolar.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Em anexo a esta dissertação há uma cópia da proposição “E o que é teu, é meu?”



Registro fotográfico que mostra a versão final da folha pautada.



Detalhe do texto do romance “Doidinho”, na página em que encontrei meu trevo.

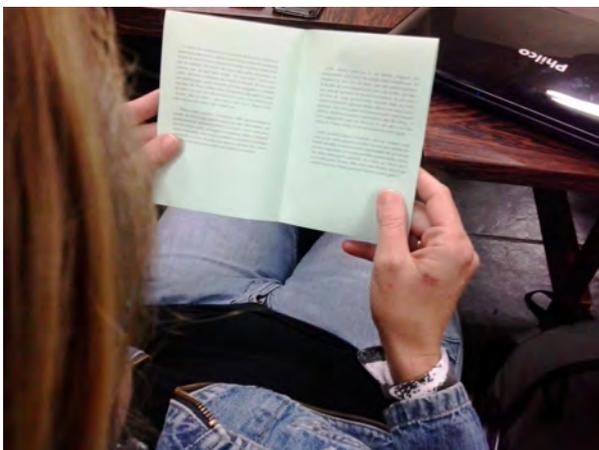
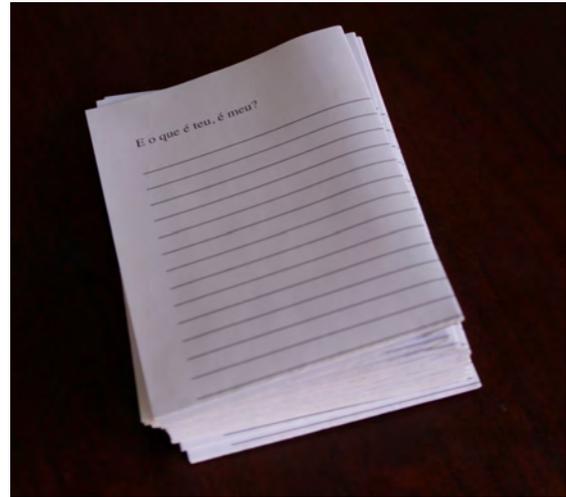
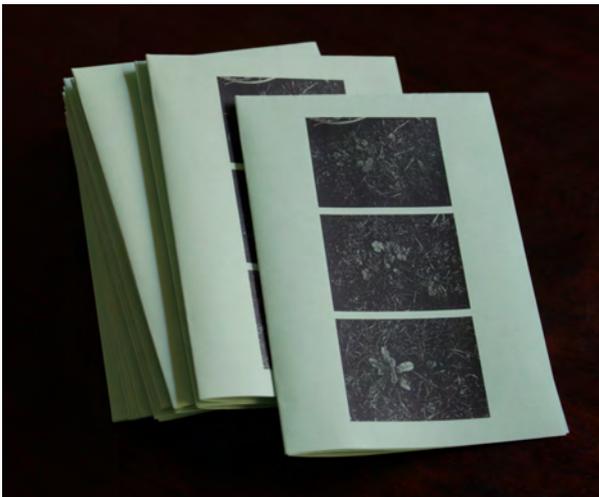
Podemos ver que o personagem fala sobre estar no colégio.

Além do texto e da folha pautada, imprimi uma fotografia do trevo reencontrado.



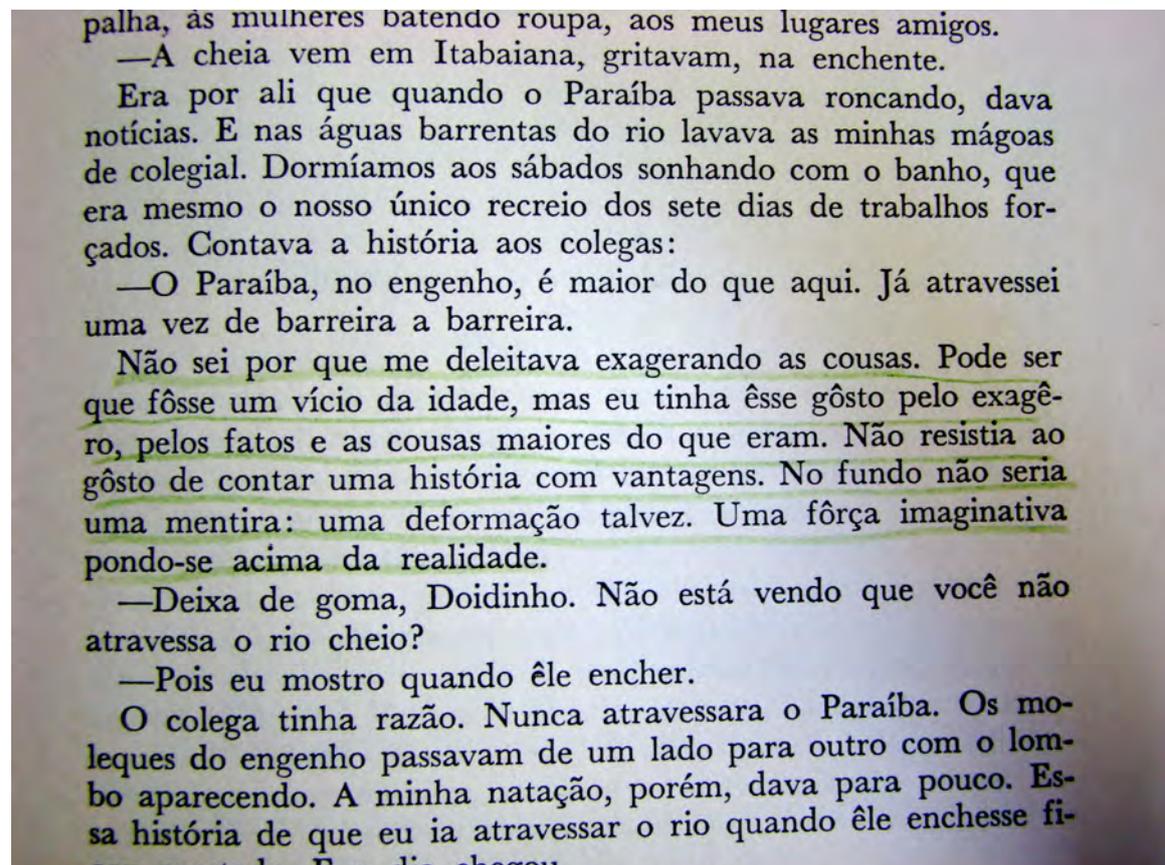
Registro fotográfico da impressão da imagem do trevo.

Com este material, que passei a chamar de “E o que é teu, é meu?”, pensei em fazer um trabalho propositivo que contasse com a participação dos outros como as proposições desenvolvidas por artistas como George Brecht, Fred Forest, Yoko Ono e Cildo Meireles, por exemplo. Minha proposta era desenvolver um trabalho processual em que a noção de experiência fosse mais importante do que a de obra e que acontecesse mais no espaço mental dos participantes do que nos resultados. Desde então, tenho feito diversas experimentações com estes materiais, processo que se modifica constantemente e já dura cinco anos, sempre em diálogo com pessoas para as quais ofereço esta proposição em diferentes situações. Algumas pessoas escreveram textos em resposta para mim, outras me ofereceram fotografias ou objetos e algumas nunca me responderam. O mais importante para mim neste processo não é obter respostas, mas sim procurar investigar as possibilidades de instaurar espaços de diálogo, identificações e associações que podem ou não se desdobrar em outros processos.



Em 2013 fui convidado pela artista e professora Mariana Silva para apresentar meu projeto de TCC em uma disciplina do curso de Artes Visuais da UERGS. Nesta situação, fiz cópias do texto sobre o trevo e da folha pautada e levei para cada um dos alunos. Passei para eles meu endereço de correio para que pudessem me enviar alguma resposta se tivessem vontade.

Quando eu reencontrei o meu trevo, entrei em contato com a escrita do autor do livro em que este estava guardado, o escritor brasileiro José Lins do Rego. O estilo da escrita deste autor foi muito inspirador na hora em que escrevi o texto sobre o trevo, apesar de eu só perceber esta relação depois de já tê-lo escrito, pois não foi feito intencionalmente. Foram diversas as características do texto de José Lins do Rego que me influenciaram: a narrativa em primeira pessoa, apresentando as sensações e sentimentos mais íntimos do personagem em relação às situações que está vivendo na história narrada, o uso de frases curtas e enfáticas, a atenção e a interpretação do personagem sobre os detalhes do seu cotidiano, uma passagem de tempo na narrativa em que o personagem (uma criança) cresce, saindo de sua casa, passando pelas instituições de educação, até chegar à vida adulta.



Registro fotográfico que mostra trecho do romance "Doidinho" de José Lins do Rego

lhes dava pareciam-nos regalias de uma classe privilegiada. Eles não deviam ter êste direito, porque pagavam igualzinho com a gente.

Coruja me mandava recados: “No banho de rio de domingo tenho uma cousa para lhe dizer”; “tenho uma lata de doce para você: procure na prateleira da cozinha”. E no fim o “leia e rasgue”. Respondia com os meus garranchos de atrasado.

... aos domingos e às târcas aos banhos de rio. Levava-

Luísa tôdas as noites. Ora era ela mesma, ora era Maria Clara, nessa mistura, nesse coquetel de imagens queridas que só os sonhos sabem fazer. Os meus sonhos eram mestres em tais complicações. O velho Zé Paulino—estava sonhando com êle: de repente era Seu Coelho que falava comigo. Despertava dêsses sonhos e não podia mais dormir. Aurélio, perto de mim, roncava de bôca aberta. Chegava-me para os lençóis com mêdo do pobre, cobria a cabeça, tapava os ouvidos para não ouvir aquêlê respirar feio de bicho.

Sim, Maria Luísa me ajudava a suportar o cativeiro. Já nem pensava mais no querido Coruja. Tinha comigo esta fraqueza imperdoável: um entusiasmo novo me absorvia inteiramente. Coruja passava por mim e me deixava os bilhetes. Quase que nem os lia. Os olhinhos dêle parece que viviam a desconfiar de minha indiferença.

Fiz segrêdo de sete chaves do meu amor. Vira Pedro Muniz, denunciado de amôres com Guiomar, sofrer horrores:

—Hein, seu babaquara! Botando as manguinhas de fora...

A menina chorando para um canto. E Pedro Muniz em cima de um tamborete, no meio da sala, de costas viradas para as meninas.

Pegaram uma estampa de Nossa Senhora com uma dedicatória comprometedora. A queixa veio de casa de Guiomar.

Descobri, lendo o texto de introdução presente em minha edição dos romances de José Lins do Rego, que o autor havia sido influenciado, principalmente, por Marcel Proust, Gilberto Freyre e Raul Pompéia e que as histórias do “ciclo da cana de açúcar” (como o autor intitulou a série de romances que incluem *Menino de engenho*, *Doidinho* e *Bangüê*) eram todas escritas a partir de suas memórias de infância e de suas experiências pessoais.

Os romances de José Lins do Rego são considerados “romances regionalistas” e “romances autobiográficos”. Logicamente, identifiquei-me ainda mais com a escrita deste autor quando entendi que os textos partiam de suas experiências pessoais e decidi pesquisar mais sobre o “romance autobiográfico”. Então, pesquisando sobre este gênero, acabei chegando ao gênero *Bildungsroman*, ou romance de formação, que não tem necessariamente relação com a biografia no sentido de narrar a história de vida de uma pessoa “real”, mas sim no sentido de uma narrativa realista com ênfase no *processo de formação* individual de um personagem. Os livros que mais me trouxeram informações sobre este gênero literário foram o “Estética da criação verbal”, de Mikhail Bakhtin, e “O cânone mínimo – O *Bildungsroman* na história da literatura”, de Wilma Patrícia Maas. Descobri o conceito de *bildungsroman*, pois os romances de José Lins do Rego são considerados por muitos teóricos como desdobramentos brasileiros deste gênero literário que surgiu no século XVIII na Alemanha. Mas o que é exatamente romance de formação ou *Bildungsroman*? Wilma Maas apresenta em seu livro a definição do romance de formação do “Dicionário de termos literários” de Massaud Moisés, na qual os romances de Lins do Rego estão incluídos:

Modalidade de romance tipicamente alemã, gira em torno das experiências que sofrem as personagens durante os anos de formação, rumo da maturidade. Considera-se o pioneiro nessa matéria o *Agathon* (1766), de Wieland, e o ponto mais alto o *Wilhelm Meister* (1795-1796), de Goethe. No fio da tradição germânica, outros ficcionistas cultivaram o tema: Tieck, Novalis, Jean Paul (...) Hermann Hesse. Em língua inglesa, citam-se: Charlotte Bronte, Charles Dickens, Somerset Maugham. Em Frances: Romain Rolland. Em vernáculo, podem-se considerar romances de formação, até certo ponto, os seguintes: *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia, *Amar, verbo intransitivo* (1927), de Mário de Andrade, os romances de “ciclo do açúcar” (1933-1937), de

Mikhail Bakhtin em “Estética da criação verbal” analisa este tipo de romance a partir de uma perspectiva estrutural. Segundo Bakhtin, o *romance de formação* apresenta estas características: personagens que representam o ser humano em devir, unidades dinâmicas cujo caráter é uma grandeza variável. As mudanças por que passa um personagem adquirem importância para o enredo, que na sequência será repensado e reestruturado. A temporalidade se introduz no interior do personagem, impregna-lhe toda a imagem, modificando a importância substancial de seu destino e de sua vida. Sua evolução é indissolúvel da evolução histórica, sua formação particular se efetua no tempo histórico real, assim, forma-se ao mesmo tempo que o mundo, reflete em si mesmo a formação histórica do mundo. O personagem não se situa no interior de uma época, mas na fronteira de passagem de uma época para outra. A imagem do personagem em devir perde seu caráter puramente privado e desemboca na esfera espaçosa da existência histórica (BAKHTIN, 2010, p.236-243).

Ao me deparar com estas definições, comecei a lembrar do livro feito por mim nas primeiras aulas no Instituto de Artes e a pensar em suas relações com as características do romance de formação. Apesar de não apresentar uma narrativa linear e em prosa, mas ser construído com estilos diversos de imagens e textos, o conteúdo do livro lidava especificamente com a ideia de apresentação de etapas de um desenvolvimento pessoal marcado por um estágio inicial (nascimento), passando por determinadas instituições educacionais (colégios, cursos, etc), em contato com determinadas pessoas (família, amigos, professores e colegas) e chegando a uma nova etapa, que era a minha situação atual em 2007 (entrada em um curso superior em Artes Visuais). Questionei-me se este livro poderia ser considerado uma espécie de romance de formação. Então, comecei a pensar sobre todas as outras experimentações artísticas que eu vinha desenvolvendo desde que havia feito este livro, como os retratos e os textos biográficos, por exemplo. Todas

---

<sup>26</sup> MOISÉS, 1978, p.64 *Apud* MAAS. *O Cânone mínimo. O Bildungsroman na história da literatura*. 2000. Pág. 243

elas seguiam relacionadas com a experimentação de formas de apresentação de minha formação e identificação. Percebi que, de certa maneira, era como se eu continuasse escrevendo o livro sobre meu percurso artístico. Mas minha escrita já havia extrapolado o espaço daquelas páginas feitas em 2007 e se espalhado em diversos outros lugares, como se fossem páginas soltas, perdidas de seu conjunto.

Além de ter extrapolado o espaço do livro, a escrita desta apresentação de minha formação pessoal começou a se tornar mais complexa e experimental, incluindo até mesmo objetos e instalações em espaços expositivos. Neste momento compreendi que eu estava buscando apresentar e produzir sentido para minhas experiências de vida através de minha prática artística e que, talvez, meu processo como artista pudesse ser definido como a escrita de um romance de formação. Porém, ao mesmo tempo, achei que definir meu processo dessa forma poderia ser muito redutor e iria limitar minhas práticas, como se tudo que eu fizesse a partir de então devesse ser obrigatoriamente relacionado com a ideia de “romance de formação”.

Em meio a estes pensamentos, acabei desejando escrever um romance de formação de verdade, um romance no sentido tradicional: um livro, um texto em prosa, uma narrativa sobre um personagem. A escrita deste romance seria um novo processo de trabalho. Porém, por mais que eu goste de escrever, não me considero um escritor. Por isso não vi sentido no desejo de escrever um romance tradicional.

Nesta época eu estava desenvolvendo as experimentações com a proposição “E o que é teu, é meu?” e cheguei a pensar em construir um romance de formação a partir das respostas das pessoas à proposição. Pensei em escrever um texto único com colagens dos textos de resposta, como se todas as experiências narradas fossem a vivência de um mesmo personagem. Aos poucos percebi que este exercício de escrita, por mais interessante que fosse, não era uma boa ideia, pois faria com que a proposição “E o que é teu, é meu?”, que eu estava propondo como um processo aberto, se tornasse um processo objetivo e com uma “forma final” predeterminada. Então, relacionando todas as questões que me inquietavam

naquele momento, comecei a pensar sobre o processo que se tornou o projeto do livro “\_\_\_\_\_ (título)”. A princípio decidi que este processo seria um exercício de escrita de um romance de formação, mas que não seria de fato um romance no sentido tradicional e sim um livro que seria *apresentado* como um romance de formação através do uso de paratextos<sup>27</sup>. Então, decidi que o livro seria literalmente uma apresentação de minha *formação* como artista: eu iria apresentar no livro tudo aquilo que estava relacionado ao meu processo artístico, desde documentos e anotações à proposições artísticas. Decidi escrever meu romance de formação desta forma, pois achei que poderia funcionar como uma continuação do processo que desenvolvi no livro feito em 2007. Então, surgiu um novo problema: qual seria o critério de seleção do conteúdo desse livro? Já que, logicamente, seria impossível montar um livro com *tudo* que estivesse relacionado com minha formação artística. A ideia seguiu em aberto.

Em 2012, iniciei meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em Artes Visuais. Havia chegado a hora de eu concluir esta etapa de minha formação acadêmica e eu estava com muitas dúvidas sobre o que eu iria pesquisar e apresentar como trabalho final. Acabei decidindo trabalhar a partir da proposição “E o que é teu, é meu?”, pois naquele momento era o trabalho que mais me instigava e, diferente da ideia do “romance de formação”, já estava em desenvolvimento.

Durante o processo de escrita e pesquisa fiquei angustiado, pois me sentia no dever de produzir um “produto final”, o que ia contra o que eu estava querendo com esta proposição. Então, comecei a repensar sobre o trabalho que seria apresentado em meu TCC. Eu poderia escolher alguns dos meus outros trabalhos e processos, como os retratos, os textos biográficos ou outros que não foram citados aqui, pois eles tinham características mais definidas e poderiam ser mais fáceis de abordar na escrita. Mas isso ainda não estava me deixando satisfeito.

---

<sup>27</sup> Gerard Genette, no livro “Paratextos Editoriais”, define o termo “paratexto” como toda a informações que acompanha um texto, tais como nome do autor, nomes de capítulos e definições de gênero (romance, novela, contos, etc.). Estas informações contribuem para a identificação e classificação do texto apresentado (GENETTE, 2009. p.10).

Enfim, entendi que a questão que me inquietava era a própria idéia de fazer um recorte, escolher apenas um ou alguns trabalhos para apresentar em meu TCC. Desde 2007 eu estava pensando e produzindo diversos processos ao mesmo tempo e a verdade é que eu queria valorizar todos esses projetos e experimentações que não eram apenas exercícios de aula ou investigações soltas – eu percebia que havia uma coerência em seu conjunto. É claro que minha intenção não era analisar profundamente cada coisa que fiz nesse período, mas acreditei que seria possível encontrar alguma forma de abordar questões que relacionassem esses diversos trabalhos, sem focar em um determinado recorte. Então, para mim, a questão em meu TCC se tornou: como *apresentar* meu *processo artístico* valorizando sua *multiplicidade*? O projeto de escrever um romance de formação recomeçou a fazer sentido como Trabalho de Conclusão de Curso, ainda mais que estava relacionado com o livro que fiz no *início* do curso.

Junto com o retorno da ideia de escrever um “romance de formação”, a questão sobre o critério de seleção surgiu outra vez. Como montar um livro que apresente meu processo artístico como um todo, sem de fato apresentar *tudo*? Cheguei até a pensar na possibilidade de tentar apresentar tudo, mas logo julguei que este processo seria exaustivo para mim, como editor, e para possíveis leitorxs.

Além disso, seria praticamente impossível tentar apresentar tudo, em razão de que o trabalho de seleção e edição iria demorar muito mais tempo do que o prazo de finalização do TCC. Outra questão disparada pela idéia de desenvolver um romance de formação tinha relação com a noção de temporalidade: era sensato eu escrever um “romance de formação” sobre minha própria formação como artista sendo que meu processo artístico era tão recente? Como falar de uma formação que está em um estado tão inicial e que, provavelmente, ainda irá se transformar muito ao longo dos anos? Escrever um “romance de formação” como parte de meu TCC poderia ser limitador, este livro poderia passar a impressão de que eu considerava que havia chegado a um ponto máximo de minha formação, um ponto final. A única maneira de resolver essa questão seria fazer um livro que enfatizasse a idéia de continuação, de formação como um *processo* e não como definição de uma forma final.

Assim decidi que o projeto de meu “romance de formação” não seria a edição de *um* livro, mas sim a *proposição* de edição de uma série de livros ao longo dos anos, uma espécie de acompanhamento de meu *processo* de formação. Com essa decisão também resolvi a questão problemática da seleção do conteúdo do livro que, não sendo mais um exemplar único, mas uma série de exemplares desenvolvidos ao longo do tempo, estaria livre tanto da ideia de totalidade quanto da de exclusão, pois certos conteúdos poderiam ficar de fora em um primeiro livro, mas surgir em outro no futuro.

Então, meu trabalho de TCC seria a apresentação desse projeto processual de “romance de formação” e de um primeiro livro da série, evidenciando sua continuidade além da conclusão do curso de Bacharelado em Artes Visuais. Mas, já além do prazo do TCC, qual seria o limite do desenvolvimento deste projeto? A verdade é que eu poderia seguir editando e apresentando novos livros desta série pelo resto de minha vida. O limite deste trabalho seria minha morte? Pensei de novo no trabalho de Nan Goldin, mas também nas pinturas e endereçamentos de On Kawara, nas numerações e registros de Roman Opalka e nos processos de arquivamento de Dieter Roth.

Os trabalhos desses artistas, em graus diferentes de pessoalidade, lidam com a idéia de algo que está em formação permanente, são processos que buscam acompanhar e apresentar a temporalidade da vida humana relacionada ao fazer, ao construir, ao dialogar e ao deixar marcas de sua existência. Apesar de me identificar com esses artistas, julguei que o projeto do meu “romance de formação” não deveria ter o fim pautado por minha morte, pois, em razão dos livros serem *sobre* minha formação artística, passaria a impressão de este ser o *principal* projeto em meu processo artístico.

Decidi que o desenvolvimento destes livros deveria ter um prazo para terminar, assim, seria evidente que este é *um* projeto, evitando a possibilidade de ser interpretado como *o* projeto de minha vida. Penso que “o projeto de minha vida” é desenvolver e investigar diversos, múltiplos e novos processos enquanto eu estiver

vivo, esforçando-me para não privilegiar meu tempo para o desenvolvimento de algum processo em especial.

Pensando sobre as características do romance de formação tradicional, que nas principais definições teóricas estava sempre relacionado com a noção de História, decidi que meu projeto seria desenvolvido durante 10 anos, contando a partir do ano em que fosse apresentado o primeiro livro. Minha referência para essa decisão foi a prática historicista de organizar o tempo histórico em decênios, como nos termos “anos 60” ou “geração 80”, por exemplo. Este prazo arbitrário define um ponto final para o processo de desenvolvimento de meu “romance de formação”, cujo resultado final planejo ser uma série de, no mínimo, 10 livros. Esta série não apresentará um desenvolvimento linear com um desfecho ou uma conclusão, mas sim diversas variações de apresentação e atualizações de conteúdo, sendo cada livro uma *versão* diferente e não uma continuidade dos outros.

Após estes 10 anos passarem, o projeto não será finalizado, no sentido de acabamento, mas terá seu processo interrompido, seja qual for sua situação. Essa interrupção, então, encerrará o projeto de maneira que evidencie a noção de *incompletude*. Ao começar a desenvolver a Versão 01 do livro no final de 2012, decidi que o título dos livros desse projeto seria “\_\_\_\_\_ (título)”. Retirei este nome de um *blog* que eu desenvolvo desde 2008: [eduardomontelli.blogspot.com.br](http://eduardomontelli.blogspot.com.br). Mudei o título do blog após decidir usá-lo no projeto do livro.



Print screen da tela do blog feito em 2010, quando ainda se chamava “\_\_\_\_\_ (título)”.

Segundo as análises de Gérard Genette, no livro “Paratextos Editoriais”, os títulos de um livro podem ser *temáticos*, *remáticos* ou *mistos*. Os títulos temáticos seriam aqueles que indicam o conteúdo do texto do livro, por exemplo, “Guerra e Paz”, “Em busca do tempo perdido”, etc. Os títulos remáticos são aqueles que indicam o gênero de texto do livro, por exemplo, “Memórias”, “Diálogos”, “Ensaaios”, etc. Os títulos mistos seriam os que misturam essas duas indicações, como, por exemplo, “Tratado da Natureza Humana”, “Introdução ao Estudo da Medicina”, etc. Porém, apesar das diferenças entre esses tipos, Genette salienta que:

A oposição entre os *tipos* temático e remático não determina, portanto, uma oposição paralela entre duas *funções*, uma das quais seria temática e a outra, remática. Os dois procedimentos, antes, cumprem, de forma diferente e concorrente, a mesma função, que é descrever o texto por uma de suas características, temática (este livro fala de...) ou remática (este livro é...). Chamarei, pois, essa função comum de função *descritiva* do título.<sup>28</sup>

Na terminologia de Genette, o título “\_\_\_\_\_ (título)” pode ser considerado como *temático*, pois indicaria que o livro *fala de* um certo inacabamento nos processos de apresentação, formação e identificação de sujeitos, objetos, lugares e narrativas, representado pela idéia de um nome em aberto, um título por vir. O recurso gráfico que configura esse título propõe um espaço a ser preenchido mentalmente pelo leitor, como uma espécie de “Call it anything”<sup>29</sup>.

A primeira versão do livro, chamada de “Versão 01”, foi apresentada em minha banca final de TCC, em janeiro de 2013, no Instituto de Artes. Esta versão trazia um texto de apresentação logo nas primeiras páginas, chamado “Sobre o livro”, que identificava o livro como um “romance de formação”. Após este texto, começavam os 18 capítulos, que eram separados pelos intertítulos “CAPÍTULO 1”, “CAPÍTULO 2” e assim por diante, cada um apresentando a numeração

---

<sup>28</sup> GENETTE, Gerard. *Paratextos editoriais*. 2009. p. 75-76

<sup>29</sup> Em 1970, durante um festival de música, Miles Davis e outros músicos apresentaram 34 minutos de improvisação de *jazz*. Após a apresentação, Miles Davis foi questionado sobre o título de sua música e, então, o artista respondeu: “call it anything” (chame-a de qualquer coisa). Este acabou se tornando o título da música.

correspondente à ordem em que o capítulo se encontrava na sequência do livro. Na “Versão 02”, que apresento junto com essa dissertação de Mestrado, modifiquei um pouco essas informações. Nesta nova versão não há mais o texto de apresentação “Sobre o livro” e o livro não é mais apresentado como um “romance de formação”.

Durante os dois anos que se passaram desde que fiz a “Versão 01”, acabei percebendo que “romance” não era a melhor maneira de identificar este livro. Esta definição acabava fazendo com que o meu projeto se tornasse uma paródia desse gênero literário, já que de fato suas características não configuram um romance no sentido tradicional. Não consegui localizar nesta definição parodística nenhum sentido forte o bastante para mantê-la em meu projeto. Então, partindo da idéia de “romance de formação”, acabei definindo a “Versão 02” do livro como uma “antologia de formação”.

Uma antologia é uma reunião de textos e/ou imagens organizados em conjunto a partir de um determinado critério – por exemplo, a reunião de textos soltos de um autor, a reunião de imagens que apresentam um mesmo tema, a reunião de obras referente a um período histórico, entre outros. Pensei em “antologia de formação”, pois é exatamente o que o projeto do livro “\_\_\_\_\_ (título)” se propõe a fazer: uma *reunião* de proposições dispersas organizadas por um pensamento sobre formações artísticas (a minha, a dxs outrxs artistas, a das próprias proposições, etc). Enfim, na página inicial da atual “Versão 02” do livro, onde havia o texto “Sobre o livro” na “Versão 01”, apresento a seguinte informação:

antologia  
~~romance~~ de formação

Através de um recurso gráfico que simula a rasura da palavra “romance” e sua substituição por “antologia”, busco que essa nova versão do livro apresente esse processo de mudança, fazendo com o que a “Versão 02” represente o ponto de

passagem entre a idéia inicial de “romance de formação” para a idéia atual de “antologia de formação”. Na “Versão 03”, planejo retirar a “rasura” e deixar apenas a palavra “antologia”. Imagino que no futuro será bonito observar essas mudanças no conjunto de livros.

Outra mudança importante em relação à “Versão 01” foi a retirada da numeração dos capítulos. Na nova versão, as partes do livro são separadas apenas pela palavra “CAPÍTULO”. Essa alteração acontece, pois percebi que ao usar a numeração posso passar a ideia de que há uma sequência de desenvolvimento no livro (o que vem antes, o que vem depois), algo como um progresso ou desenvolvimento crescente. Mas na verdade o conteúdo do livro não é organizado nessa lógica e sim na lógica da associação livre (entre semelhanças e diferenças de temas, cores, formas, ideias, ações, situações, etc.).

Além disso, ao longo dos 10 anos de processo, um conteúdo que está nos primeiros capítulos em uma versão do livro poderá ressurgir, por exemplo, em um capítulo do final em outra versão. Ou seja, a sequência de capítulos dos livros nunca seguirá uma ordem permanente nem uma lógica de organização padrão, por isso a numeração não é necessária. A palavra “CAPÍTULO” serve, então, apenas como uma pontuação que indica o início e o fim de uma determinada parte do livro, não apresentando nenhuma informação a mais.

Uma questão muito importante no projeto do livro “\_\_\_\_\_ (título)” é a participação de outros artistas no conteúdo dos livros. Estes artistas, até agora, são colegas e professores que conheci durante os anos de graduação no Insituto de Artes e com os quais tenho compartilhado minha formação através do diálogo e da produção coletiva de exposições e outros projetos. Durante o desenvolvimento do projeto do livro, ainda influenciado pelas questões e experiências com a proposição “E o que é teu, é meu?”, percebi que seria empobrecedor falar de minha formação ignorando todo o diálogo e identificações com a formação desses artistas que sempre estiveram tão próximos.

Então decidi que ~~meu~~ minha “~~romance~~ antologia de formação” deveria apresentar proposições desses artistas também. Dessa maneira o projeto do livro “\_\_\_\_\_ (título)” passou a ser um trabalho colaborativo, através do qual busco construir sentidos para minha formação em associação com a formação de outrxs artistas. A questão da associação, então, além da questão da formação e da identificação, passa a ser fundamental a esse projeto. Esta questão será desenvolvida mais profundamente no próximo capítulo, **Associação apresentada**. Para falar sobre a noção de associação no projeto do livro “\_\_\_\_\_ (título)”, irei apresentar um breve relato de experiências que me influenciaram a compreender a relação dialógica com outrxs artistas como fundamental em minha formação. Além disso, a noção de associação surgirá também no processo de edição e de apresentação do livro.

## **CAPÍTULO 2**

**Associação apresentada**

## 2.1 | O que quero dizer com a palavra “associação”?

Em meu processo artístico, tenho pensado a noção de associação relacionada ao conceito de dialogismo desenvolvido por Mikhail Bakhtin. Segundo Bakhtin, a linguagem humana é fundamentalmente dialógica, pois toda a comunicação acontece a partir de um jogo interdiscursivo de perguntas, respostas, diferenciações, oposições e reiterações de sentidos através de enunciados social e historicamente localizáveis.

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. Para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível.<sup>30</sup>

Então, para o autor, o sentido da palavra “diálogo” vai além da ideia comum de “conversa” e se expande para todo o processo de enunciação e interação entre os seres humanos, indo da fala e dos gestos cotidianos até a escrita, a produção de imagem, vídeo, música, enfim, múltiplas formas de comunicação. Os processos dialógicos da linguagem podem ser mais evidentes em certas situações do que em outras – por exemplo, alguns textos podem apresentar em seu corpo citações de outros textos, enquanto alguns podem apenas evidenciar idéias de outros, sem explicitar a origem. Porém, Bakhtin defende que mesmo que não seja explícito, sempre há diálogo interdiscursivo.

É claro que também sempre há espaço para mudanças e que o dialogismo não representa um determinismo, como se os indivíduos estivessem presos em uma realidade lingüística extremamente limitada. Justamente por ser dialógica, a linguagem é aberta para mudanças. Ou seja, os enunciados, por mais que sempre

---

<sup>30</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora da UNESP e Hucitec, 1988. P. 88

partam do que foi dito e pensado anteriormente, sempre poderão apresentar novos sentidos, que conseqüentemente poderão se modificar através de futuros enunciados. Segundo Bakhtin, então, não há primeira nem última palavra, o limite do contexto dialógico pode se estender ao passado sem limites e ao futuro sem limites (BAKHTIN, 2003. p.410).

O dialogismo da linguagem participa também da formação e identificação dos sujeitos, pois é através do diálogo direto ou indireto que as experiências, pensamentos, emoções, desejos e práticas ganham sentido compartilhável. É, então, através desta perspectiva dialógica que a noção de associação se torna importante em meu processo. Associar é reunir, pôr em relação e aproximar elementos tanto através de processos mentais, imaginativos ou lógicos, quanto através de aproximações e interações físicas.

Neste sentido, a noção de associação em minha prática artística tem relação com a ação de reunir proposições e processos dispersos como forma de apresentar e estimular relações dialógicas que produzem e potencializam sentidos para estes. O projeto do livro “\_\_\_\_\_ (título)” lida com a prática de associação dialógica principalmente no que diz respeito a associação entre processos de indivíduos diferentes. Ou seja, este projeto não busca apenas pôr em associação diferentes proposições artísticas de minha autoria, mas também inclui proposições de outrxs artistas. O projeto é uma prática de associação entre proposições, processos e indivíduos diferentes, projeto que não visa apenas apresentar essas associações, mas propor um espaço de diálogo entre elas.

Então, de maneira geral, penso a noção de associação no projeto “\_\_\_\_\_ (título)” tanto pelo viés da “associação entre proposições”, quanto pelo viés da “associação entre pessoas”. Para esclarecer melhor essas afirmações, acredito ser importante um breve relato sobre como essas duas perspectivas acerca da noção de associação surgem em meu processo.

## 2.2 | Como e quando surge a noção de “associação entre pessoas”?

A partir das experiências com a proposição “E o que é teu, é meu?”, iniciadas em 2010, comecei a pensar a relação entre a formação do indivíduo a partir do diálogo e do compartilhamento de experiências com os outros. A ideia de que somos formados não apenas por nossas próprias experiências de vida, mas também pelas experiências dos outros, que acessamos através de conversas, narrativas, enfim, a partir do diálogo interpessoal, começou a se tornar algo cada vez mais importante em minha prática artística.

O interesse pela relação entre o Eu e o Outro na formação do indivíduo já vinha, de certa forma, desde minhas primeiras experimentações – como nos retratos, textos biográficos e no livro feito em 2007, no qual incluí cartas de amigos e avaliações de professores, por exemplo. Todos esses processos evidenciam a questão: “como a minha relação com os outros faz parte de minha formação individual?” Porém, penso que a proposição “E o que é teu, é meu?” foi um avanço, no sentido de tornar essa questão ainda mais explícita que nos processos anteriores. O próprio título “E o que é teu, é meu?” enfatiza esse questionamento. O que é meu? O que é dos outros? O que podemos compartilhar?

Com estes questionamentos já formulados em meu pensamento, durante a escrita do meu TCC em 2012, como já dito, comecei a desenvolver o projeto do livro “\_\_\_\_\_ (título)”. Ao decidir escrever meu (ainda) “romance de formação”, decidi também que eu iria convidar alguns dos colegas artistas que conheci durante o curso de Artes Visuais para participarem desse projeto comigo. Mas esses artistas não eram apenas colegas de faculdade, eram amigos com os quais eu vinha desde 2007 desenvolvendo diálogos e projetos artísticos.

Durante o processo de finalização do curso no Instituto de Artes percebi que, além das aulas e do contato com professores, a troca com esses colegas artistas tinha sido uma das partes fundamentais nesses anos iniciais de minha formação. Aprendi muito com os projetos de exposição e publicação que fizemos juntos e

principalmente com as conversas e trocas sobre nossos próprios processos artísticos.

Esses colegas artistas haviam me influenciado muito e eu os havia influenciado também. Então, assim comecei a pensar que para desenvolver um projeto de livro sobre minha formação como artista, seria fundamental também incluir o diálogo com esses colegas. A princípio pensei em escrever sobre nossas experiências, escrever uma espécie de narrativa que relatasse o que vivemos juntos nesses primeiros anos e incluir essa história no conteúdo do meu livro. Porém, como eu estava me propondo a desenvolver o projeto “\_\_\_\_\_ (título)” como uma organização e apresentação de minha formação não de maneira informativa, mas como um processo artístico, percebi que o mais interessante seria incluir a participação desses artistas com seus próprios trabalhos.

Comecei a pensar sobre o conteúdo e edição da “Versão 01” do livro mais próximo do fim do processo de escrita do TCC, escrita que se tornou uma plataforma de acompanhamento e reflexão sobre o processo que ia da proposição “E o que é teu, é meu?” ao projeto do livro “\_\_\_\_\_ (título)”. Então, quando fiz a primeira versão do livro, todas estas minhas idéias e questionamentos sobre a inclusão de elementos da formação de outros artistas na apresentação de minha própria formação eram ainda muito recentes.

Alguns meses antes de começar a montar a “Versão 01” do livro, enviei emails para meus amigos (Isabel Ramil, Mayra Redin, Letícia Bertagna, Mailson Fantinel, Paula Pressler e Juliano Ventura) pedindo que me enviassem proposições artísticas que dialogassem com a noção de formação, além disso, pedi também que me autorizassem a utilizar imagens de determinados trabalhos de sua autoria em meu projeto, trabalhos que eu acredito que dialogam com os meus e que já havíamos exposto juntos em algumas situações.

Nesta primeira versão, como a ideia do projeto era bastante recente, acredito que o livro ficou um pouco bagunçado e que meus amigos ainda não haviam entendido muito bem a proposta. Talvez por eu ainda não ter muito claro o que

era o projeto, não soube transmitir a ideia para eles. Mas acreditei que esta confusão e estas falhas de comunicação faziam parte do que era o projeto. Imaginei que ao longo dos anos o projeto iria se tornando mais claro para mim e para os outros a partir da própria prática, e que justamente seria interessante, no futuro, ter versões mais confusas e experimentais ao lado de versões mais bem definidas.

A verdade é que ainda não sei exatamente o que é esse projeto e qual será a melhor maneira de resolvê-lo. Meu plano é seguir o desenvolvendo durante os 10 anos e ver o que resultará desse processo experimental de formas de apresentação de minha formação como artista dialogicamente associada a outras formações.

Após concluir a edição do livro no programa *InDesign*, levei o arquivo para Gráfica da UFRGS, onde fui bolsista na área de impressão digital durante todo o ano de 2012, e o imprimir em folhas A4. Fiz 12 cópias da “Versão 01”: uma para cada artista envolvido no projeto, uma para cada professor participante na banca do meu TCC, uma para mim e uma para doar para o Instituto de Artes da UFRGS (foi esta que entreguei junto com o meu projeto de Mestrado no PPGAV/UFRGS no processo de seleção em 2013). Montei os livros furando as páginas com furador de papel e prendendo-as com lacre de plástico ou com cordão. A capa apresenta apenas o título do livro e no verso traz uma padronagem de ovos que fiz com desenho vetorial, representando a ideia de ciclo de vida. Não há informações como título, autor e data nas páginas em que as proposições aparecem, estas informações surgem somente no final do livro: há uma lista com todas as informações sobre cada proposição, indicando a página em que se localizam.



Detalhe da padronagem do verso da capa da “Versão 01” do livro “\_\_\_\_\_ (título)”

### 2.3 | Como e quando surge a noção de “associação entre proposições”?

Em janeiro de 2013, apresentei a “Versão 01” do livro “\_\_\_\_\_ (título)” junto com o texto do TCC. Eu havia decidido que como parte do projeto, eu nunca iria mostrar os livros integralmente de maneira expositiva antes de concluir os 10 anos, ou seja, apenas as pessoas (artistas e professores) e instituições envolvidas no projeto teriam acesso às cópias dos livros. Dessa forma, o contato com esse trabalho aconteceria através do diálogo com essas pessoas que possuem cópias do livro ou através das bibliotecas das instituições que apóiam o desenvolvimento deste projeto (Instituto de Artes/UFRGS e, atualmente, em razão da participação da prof<sup>a</sup> Raquel Stolf em minha banca de mestrado, Centro de Artes/UDESC). No dia da banca, levei diversos documentos inerentes aos processos da proposição “E o que é teu, é meu?” e do projeto do livro “\_\_\_\_\_ (título)”. Com este material, improvisei uma montagem no espaço da Pinacoteca do Instituto de Artes. Na parede fixei diversas versões do texto que escrevi sobre o trevo e em uma mesa apresentei os materiais que recebi como resposta à proposição e também diversas experimentações e anotações que fiz para a edição da primeira versão o livro “\_\_\_\_\_ (título)”.



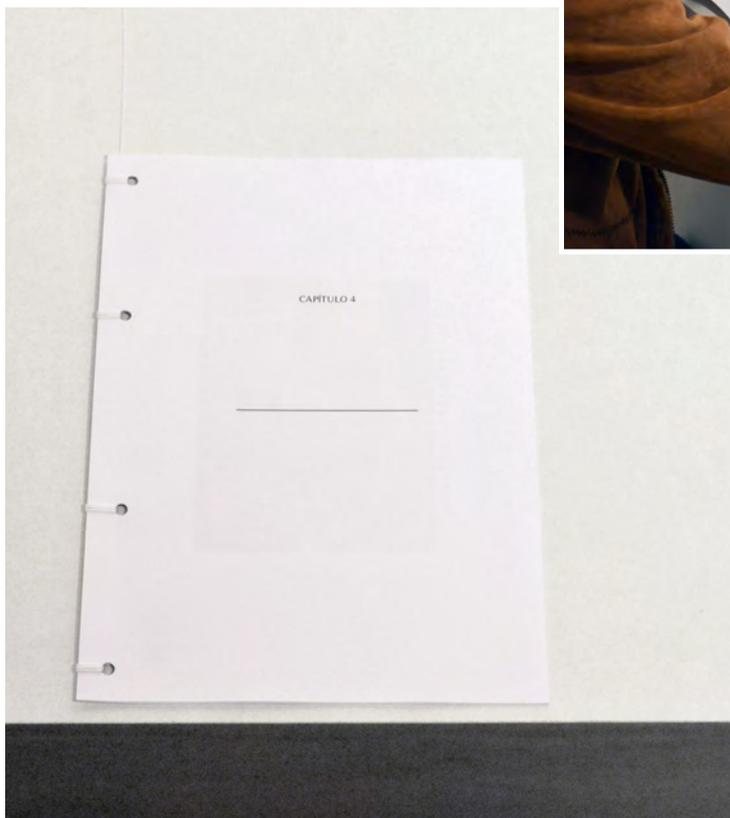
Montagem com versões do texto da proposição “E o que é teu, é meu?” na Pinacoteca do IA. 2013

A partir da experimentação de apresentação em minha banca de TCC, comecei a pensar em formas de apresentar o projeto “\_\_\_\_\_ (título)” como um processo em aberto, em constante transformação e não como um objeto acabado. Por mais que as versões do livro apresentem características de incompletude e de processualidade, são objetos acabados, ou seja, são versões *finalizadas* do livro. Temi a possibilidade de o livro ser interpretado simplesmente como um “livro de artista” se apresentado integralmente na exposição, o que enfraqueceria o sentido e a potência do processo como um todo. Cogito apresentar as versões do livro de maneira expositiva somente após a conclusão do projeto, no fim do prazo de 10 anos, pois neste caso seria uma exposição do conjunto completo, o que iria possibilitar o processo de associação entre as diferentes versões e o acompanhamento das variações e mudanças nos conteúdos. Foi em razão desse pensamento que decidi que durante os 10 anos de processo de escrita, o livro seria apresentado em exposições somente através de fragmentos das versões impressas. Após a banca, a situação da exposição dos formandos do Instituto de Arte também me desafiou a pensar formas de apresentar o livro.



CAPÍTULO 4 – Livreto e vídeo ([www.vimeo.com/eduardomontelli/fundos](http://www.vimeo.com/eduardomontelli/fundos))

Ao pensar sobre essa nova exposição, decidi que iria fazer das situações expositivas um espaço de experimentação no qual eu poderia apresentar continuidades e novas organizações de capítulos do livro. Além disso, no formato expositivo, eu poderia incluir objetos, vídeos e outras formas que extrapolam o formato de um livro. Então, na exposição dos formandos do IA, que aconteceu em 2013 na Pinacoteca do Instituto de Artes, apresentei uma instalação composta por um livreto montado com um capítulo retirado da “Versão 01” do livro “\_\_\_\_\_ (título)” e uma TV que passava um vídeo relacionado com o conteúdo do capítulo. Este vídeo havia sido feito após a finalização da “Versão 01”. Dessa forma, a instalação representava uma continuação do capítulo do livro, ou seja, era como um “capítulo expandido”.



CAPÍTULO 4 – Detalhe do livreto feito com um fragmento da “Versão 01” do livro “\_\_\_\_\_ (título)”

Esse “capítulo expandido” apresentava diversas experimentações que fiz a partir dos objetos guardados no galpão dos fundos de minha casa desde 2007. O vídeo, naquele momento, tinha sido o trabalho mais recente desenvolvido a partir destes objetos. A instalação, então, propunha ao visitante que fizesse associações mentais entre todos esses elementos, produzindo uma espécie de narrativa fragmentada. Ao longo do ano de 2013 e 2014 fiz diversas outras experimentações expositivas com fragmentos da “Versão 01” do livro “\_\_\_\_\_ (título)”.

Na exposição “Inventar uma pele para tudo”, que desenvolvi junto com Isabel Ramil na galeria do Instituto Goethe de Porto Alegre, apresentei outra instalação que misturava um capítulo na forma de livreto com outros elementos. O conteúdo desse capítulo era alguns trabalhos que desenvolvi a partir das nozes recolhidas no quintal de minha casa em razão de termos uma nogueira neste local. Ao lado do livreto, era exibido um vídeo que narrava experiências de infância relacionadas com essas nozes. Também havia na exposição uma escultura que eu havia feito recentemente colando diversas cascas de nozes. Assim, da mesma forma como na experimentação anterior na Pinacoteca do IA, o visitante poderia ver e ler o conteúdo do livreto, o vídeo e a escultura criando associações entre eles.



CAPÍTULO 13 – Livreto e vídeo ([www.vimeo.com/eduardomontelli/quebrarnozes](http://www.vimeo.com/eduardomontelli/quebrarnozes)) apresentados na exposição “Inventar uma pele para tudo” em 2013



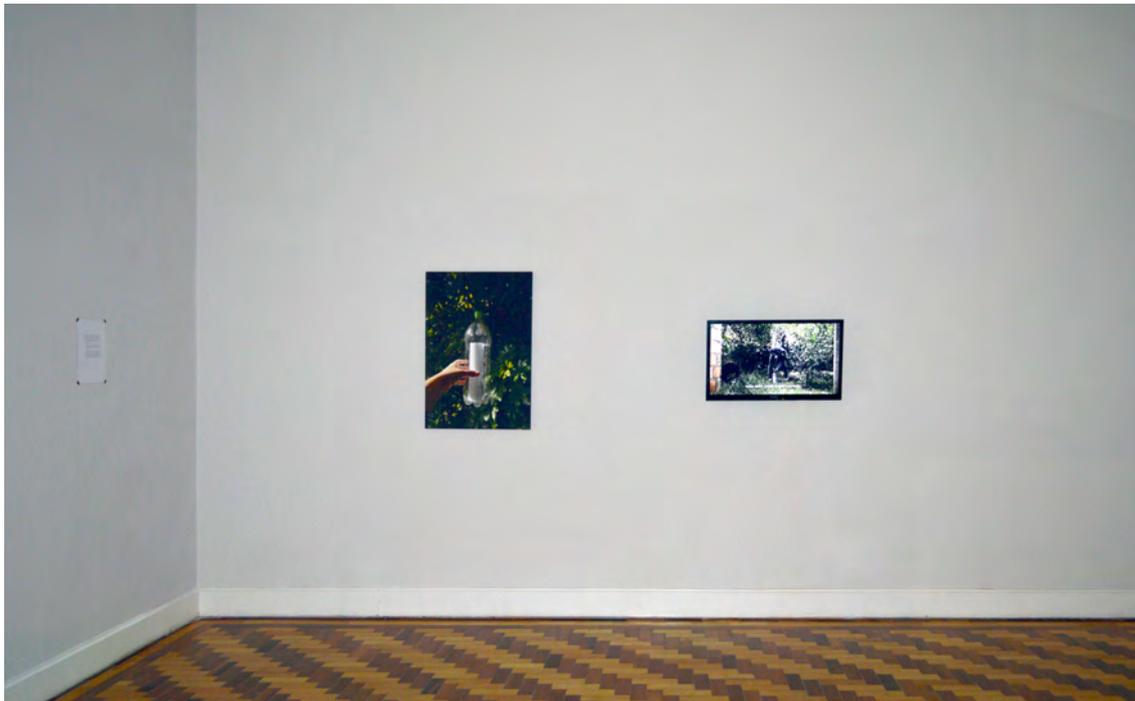
Detalhes do livreto



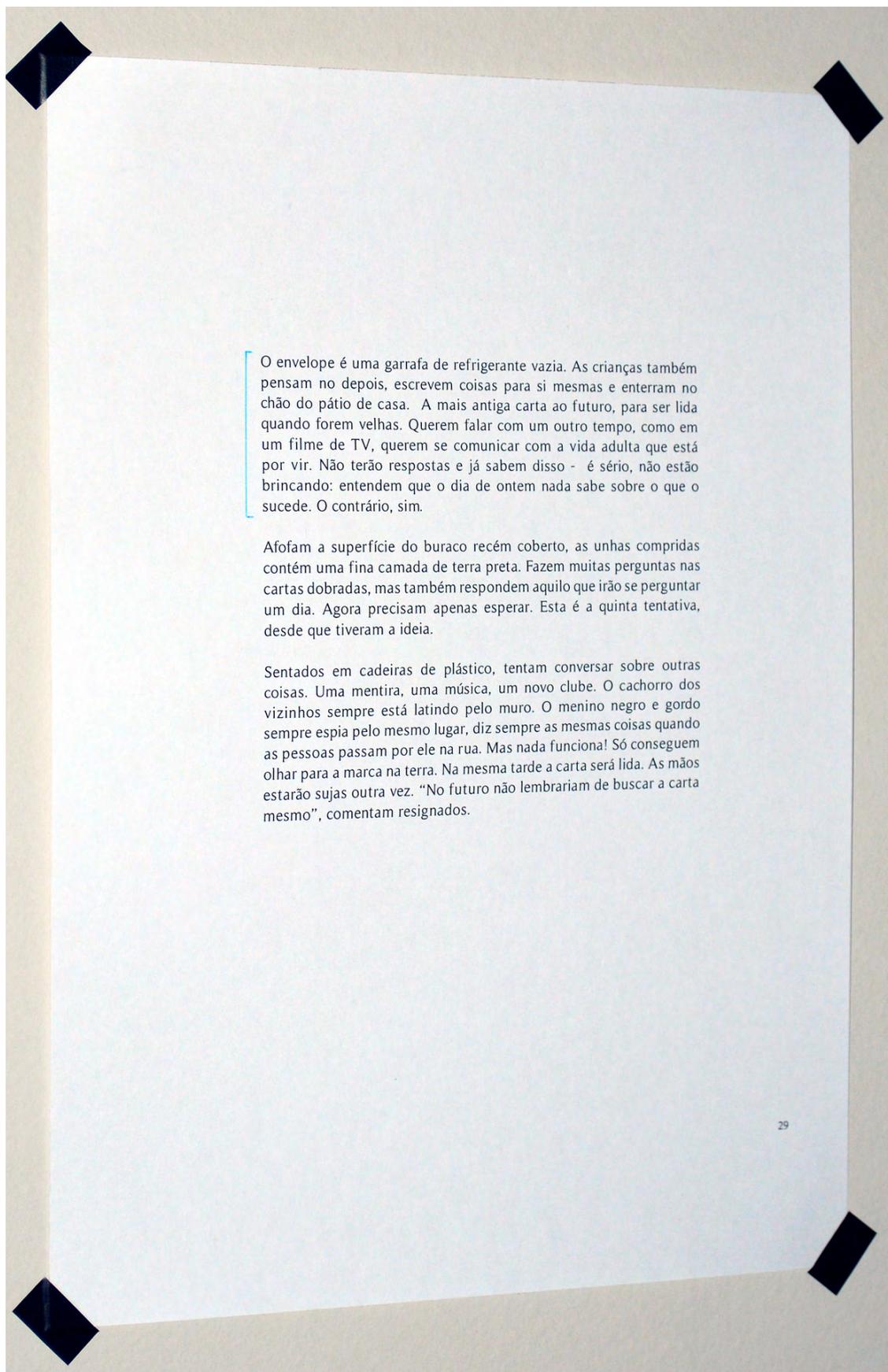
Casca ou ilha – Cascas de noz pecã coladas sobre madeira. 2013

Em 2014 fiz algumas experiências utilizando apenas uma página da “Versão 01” do livro “\_\_\_\_\_ (título)”, como a instalação “Carta para o futuro”, que participou da exposição coletiva “Futurama” no Museu dos Direitos Humanos em Porto Alegre. Nessa nova experimentação, apresentei a página 29 da “Versão 01” do livro, na qual há um texto narrativo que escrevi em 2012 a partir de lembranças de minha infância. O texto fala sobre quando eu, minha irmã e primas enterrávamos cartas no chão do quintal de casa, na esperança de serem lidas no futuro. Em 2014 eu fiz uma ação no quintal de casa, enterrei uma garrafa contendo uma folha da proposição “E o que é teu, é meu?”. Registrei essa ação em vídeo e fotografia. Com esses registros, editei um vídeo no qual misturei as imagens da ação com trechos do texto escrito em 2012.

Na instalação apresentada na exposição “Futurama”, coloquei lado a lado a página com o texto, uma fotografia da garrafa antes de ser enterrada e o vídeo editado. No texto da página, marquei com caneta a parte selecionada para o vídeo. Essa seria mais uma experimentação de um “capítulo expandido”, na qual os visitantes poderiam fazer associações entre os elementos e detalhes, não apenas podendo perceber a narrativa, mas também o processo de sua construção.



Carta para o futuro – Página com texto, fotografia e vídeo ([www.vimeo.com/eduardomontelli/cartaparaofuturo](http://www.vimeo.com/eduardomontelli/cartaparaofuturo))



O envelope é uma garrafa de refrigerante vazia. As crianças também pensam no depois, escrevem coisas para si mesmas e enterram no chão do pátio de casa. A mais antiga carta ao futuro, para ser lida quando forem velhas. Querem falar com um outro tempo, como em um filme de TV, querem se comunicar com a vida adulta que está por vir. Não terão respostas e já sabem disso - é sério, não estão brincando: entendem que o dia de ontem nada sabe sobre o que o sucede. O contrário, sim.

Afofam a superfície do buraco recém coberto, as unhas compridas contêm uma fina camada de terra preta. Fazem muitas perguntas nas cartas dobradas, mas também respondem aquilo que irão se perguntar um dia. Agora precisam apenas esperar. Esta é a quinta tentativa, desde que tiveram a ideia.

Sentados em cadeiras de plástico, tentam conversar sobre outras coisas. Uma mentira, uma música, um novo clube. O cachorro dos vizinhos sempre está latindo pelo muro. O menino negro e gordo sempre espia pelo mesmo lugar, diz sempre as mesmas coisas quando as pessoas passam por ele na rua. Mas nada funciona! Só conseguem olhar para a marca na terra. Na mesma tarde a carta será lida. As mãos estarão sujas outra vez. "No futuro não lembrariam de buscar a carta mesmo", comentam resignados.



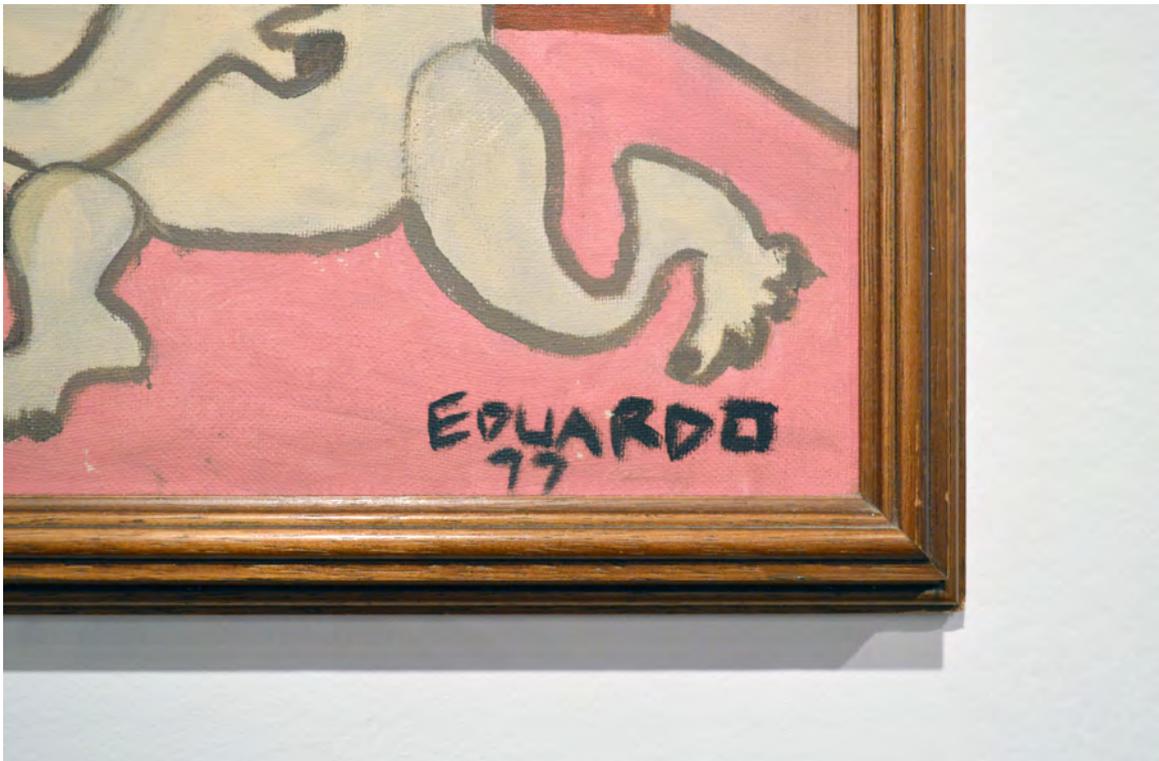
Carta para o futuro – Detalhe da fotografia

Ainda em 2014, experimentei fazer uma nova instalação baseada em jogos de associação. Esta experimentação aconteceu na exposição “Viveiros” na Pinacoteca do Instituto de Artes. Organizada pela professora Marilice Corona, essa exposição tinha como objetivo apresentar trabalhos relacionados com as pesquisas em desenvolvimento no Mestrado em Poéticas Visuais do PPGAV/UFRGS da turma 21, da qual faço parte. Em minha nova instalação, fui além do material da “Versão 01” do livro, explorando outras maneiras de apresentar o projeto “\_\_\_\_\_ (título)” como um processo de escrita e pesquisa em aberto. A instalação era composta por “Romance de formação (conteúdo): capítulo oculto”, “Romance de formação (forma): versão imaginária” e “Documentos de Trabalho”

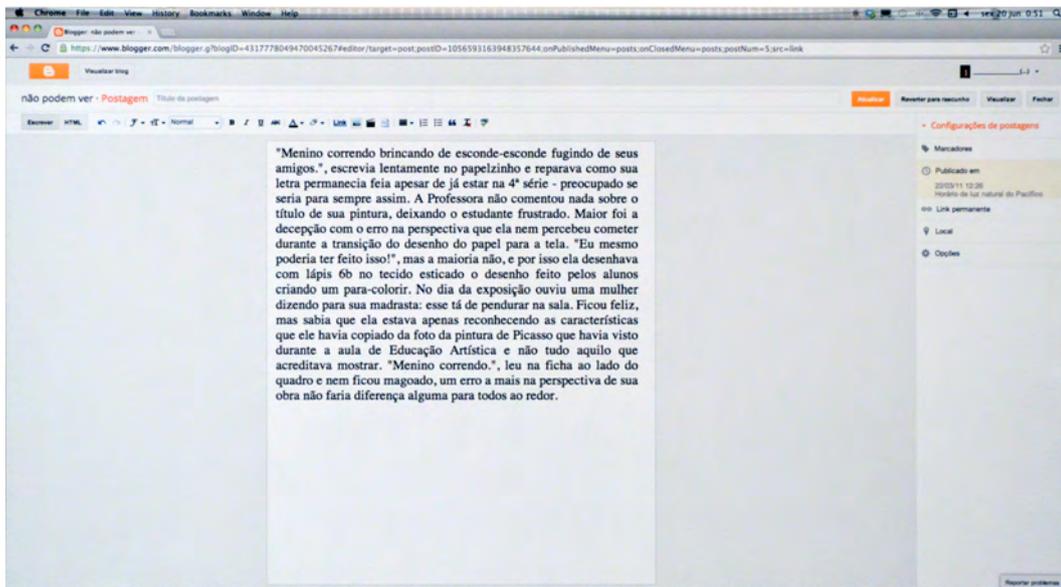
O trabalho “Romance de formação (conteúdo): capítulo oculto” era composto por uma etiqueta, feita por uma professora minha no Ensino Fundamental, que apresentava informações sobre uma pintura; a própria pintura, feita por mim aos 10 anos de idade em uma aula de Educação Artística; e a impressão de um *print screen* mostrando a página de edição de *posts* daquele *blog* secreto em que eu escrevia textos biográficos. No *print screen*, é possível ler um texto escrito por mim, no qual narro a situação em que a pintura foi feita, no ano de 1999.



“Romance de formação (conteúdo): capítulo oculto”. 2014



Detalhes de "Romance de formação (conteúdo): capítulo oculto"



"Menino correndo brincando de esconde-esconde fugindo de seus amigos.", escrevia lentamente no papelzinho e reparava como sua letra permanecia feia apesar de já estar na 4ª série - preocupado se seria para sempre assim. A Professora não comentou nada sobre o título de sua pintura, deixando o estudante frustrado. Maior foi a decepção com o erro na perspectiva que ela nem percebeu cometer durante a transição do desenho do papel para a tela. "Eu mesmo poderia ter feito isso!", mas a maioria não, e por isso ela desenhava com lápis 6b no tecido esticado o desenho feito pelos alunos criando um para-colorir. No dia da exposição ouviu uma mulher dizendo para sua madrastra: esse tá de pendurar na sala. Ficou feliz, mas sabia que ela estava apenas reconhecendo as características que ele havia copiado da foto da pintura de Picasso que havia visto durante a aula de Educação Artística e não tudo aquilo que acreditava mostrar. "Menino correndo.", leu na ficha ao lado do quadro e nem ficou magoado, um erro a mais na perspectiva de sua obra não faria diferença alguma para todos ao redor.



Detalhes de "Romance de formação (conteúdo): capítulo oculto"

A ideia de chamar esse trabalho de “capítulo oculto” surgiu quando comecei a pensar sobre os “capítulos expandidos” que eu estava experimentando desenvolver nas instalações anteriores. Através dessas experimentações, comecei a entender que o projeto “\_\_\_\_\_ (título)” se dividia em quatro processos distintos, mas associados: a edição e montagem das versões do livro impresso; a apresentação de instalações em espaços expositivos; a produção e investigação de possíveis conteúdos tanto para os livros impressos quanto para as instalações; o registro, a documentação e a escrita de relatos sobre as etapas do processo de desenvolvimento desse projeto. Desde então, tenho buscado formas de nomear esses diferentes processos. Em relação às apresentações em espaços expositivos pensei: como eu estava considerando as instalações que traziam fragmentos da versão impressa do livro como “capítulos expandidos”, se eu fizesse uma instalação cujos elementos não fossem relacionados com os conteúdos das versões impressas ela poderia ser considerada como “capítulo oculto”.

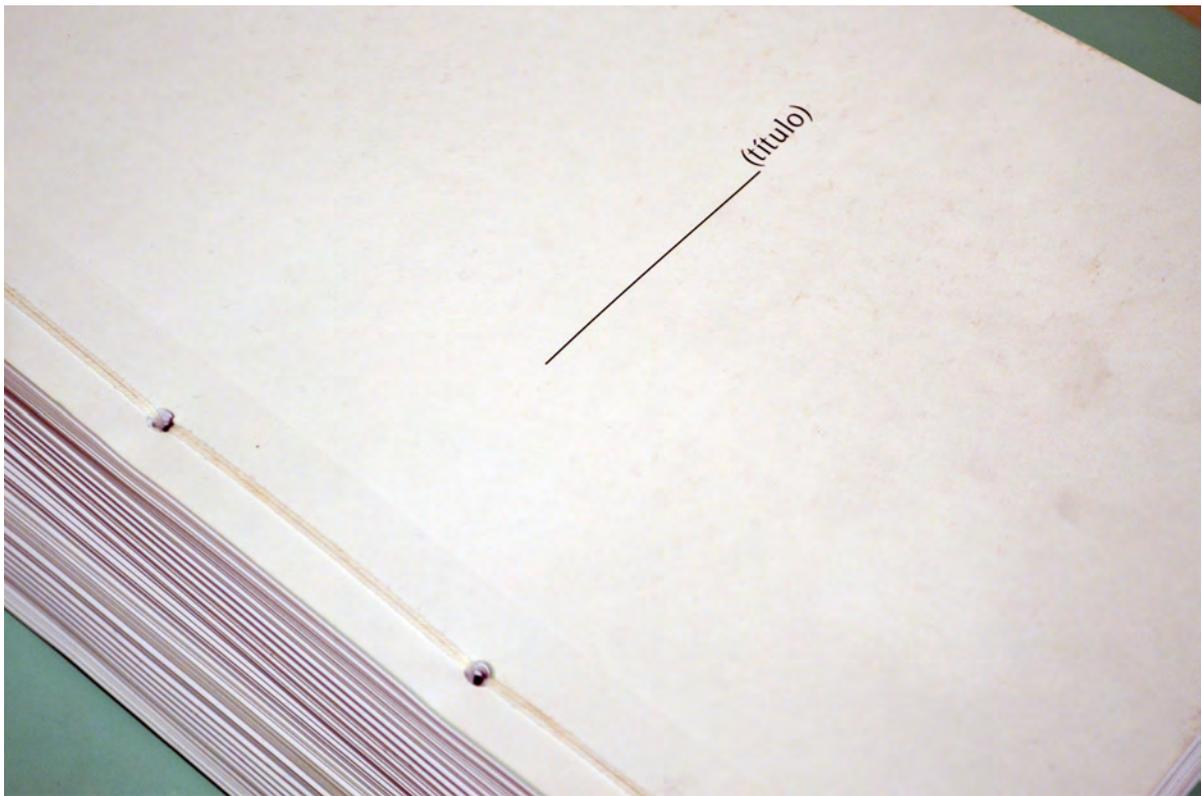
Assim, defini diferenças nos processos de apresentação do projeto do livro “\_\_\_\_\_ (título)”: algumas instalações serão chamadas de “capítulos expandidos” e evidenciarão o desenvolvimento de capítulos já organizados nas versões impressas e outras serão chamadas de “capítulos ocultos”, evidenciando o processo de organização de novos capítulos que talvez possam surgir em versões futuras do livro.

Essa diferença será sempre assinalada na lógica do paratexto, ou seja, através da associação entre as informações e os elementos presentes nas instalações. “Romance de formação (conteúdo): capítulo oculto”, então, é um título que assinala essa diferença. Com essa instalação inaugurei essa nova maneira de apresentar o projeto. Porém, na época da exposição, eu ainda não havia alterado a definição de “romance de formação” para “antologia de formação”, ou seja, o título da instalação está desatualizado em relação ao projeto. Assim, nas próximas instalações, sejam “capítulos ocultos” ou “expandidos”, irei assinalar a diferença entre elas utilizando a definição de “antologia” e não a de “romance”.

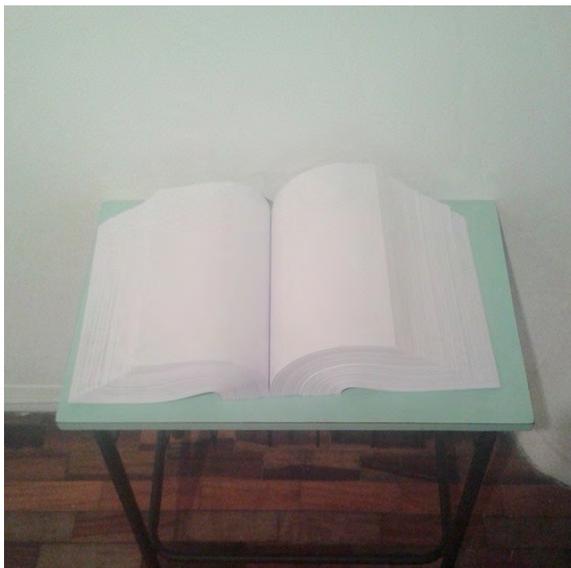
Outro trabalho presente na exposição “Viveiros” e que também representa uma mudança na forma de apresentar o projeto em espaços expositivos é “Romance de formação (forma): versão imaginária”. Este trabalho é um livro que montei com 1500 folhas A4 em branco utilizando a mesma capa e a mesma maneira de encadernação que utilizei na “Versão 01” do livro. As pessoas podiam manusear as páginas em branco durante a exposição e diversas vezes elas deixaram o livro aberto na mesa escolar utilizada como base para o objeto.



Imagem da instalação “Romance de formação (forma): versão imaginária”



Detalhe da capa do livro



Registros fotográficos de alguns momentos em que o livro foi deixado aberto pelos visitantes

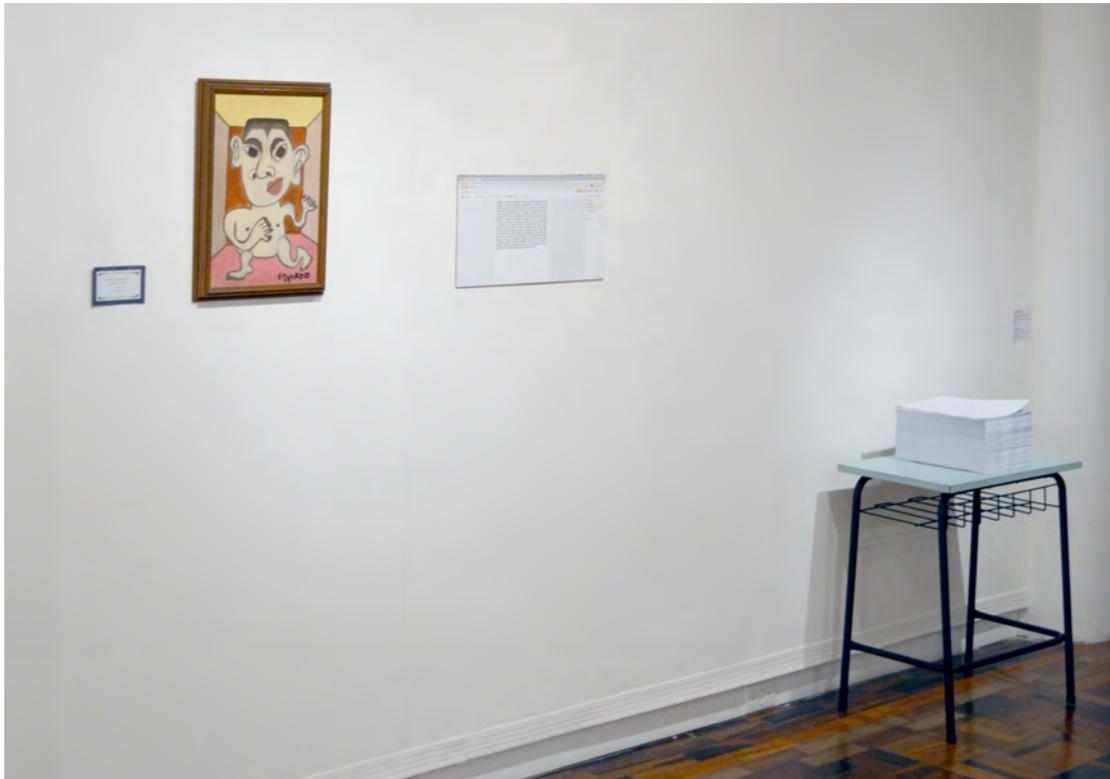
Em “Romance de formação (forma): versão imaginária”, como revela o próprio título, minha preocupação era a questão da forma das versões do livro “\_\_\_\_\_ (título)”. Quando editei a “Versão 01” do livro, em 2012, ingenuamente cheguei a pensar que cada nova versão do livro iria trazer os mesmos conteúdos das versões antigas, com a diferença de ter proposições a mais. Por exemplo: o “CAPÍTULO 4” da “Versão 01” do livro, como já falei, apresentava proposições relacionadas com o processo que desenvolvo desde 2007 com os objetos e o espaço do galpão dos fundos do pátio da minha casa.

No “capítulo expandido” que apresentei em 2013 na exposição dos formandos na Pinacoteca do IA, mostrei o vídeo “Fundos”, que era um novo conteúdo para o “CAPÍTULO 4”. Logo, eu pensava que na “Versão 02” do livro eu iria apenas acrescentar um *frame* e o link para o acesso do vídeo na internet. Porém, percebi que essa lógica não iria funcionar, pois se todos os capítulos da “Versão 01” e mais outros possíveis novos capítulos fossem sempre crescendo, o livro iria se tornar um objeto muito grande ao longo do tempo. Por essa razão resolvi que cada versão do livro irá apresentar *variações* dos conteúdos, assim, algumas versões trarão proposições que não estarão presentes em outras.

O livro apresentado no trabalho “Romance de formação (forma): versão imaginária”, então, é uma espécie de comentário sobre a ideia de um livro em expansão desmedida, além de ser uma experimentação de como seria a forma do livro com muitas páginas. É claro que ele poderia ser ainda maior, mas decidi usar apenas 1500 folhas, pois julguei que esta quantidade iria apresentar um volume exagerado o suficiente para transmitir as ideias que eu estava pensando.

Essa “versão imaginária” do livro, então, representa tanto o imaginário no sentido de algo irreal, quanto no sentido de processos mentais, pois as páginas em branco instauram um espaço para a imaginação de múltiplas possibilidades de conteúdos por vir. Como este trabalho estava ao lado de “Romance de formação (conteúdo): capítulo oculto” na Pinacoteca, surgia a possibilidade de o visitante criar associações entre o livro, a mesa escolar, o texto na parede e a pintura, como se todos esses

elementos estivessem relacionados em uma mesma narrativa relacionada com a noção de formação (“Romance de formação”).



Vista geral da instalação

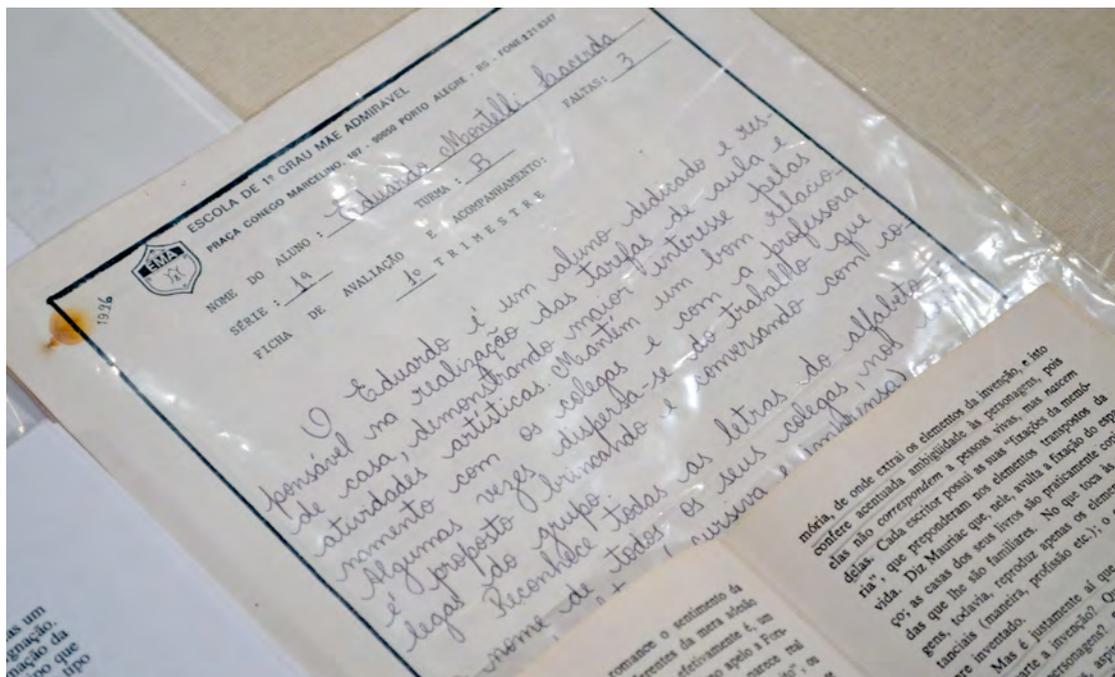
Havia também uma mesa de “Documentos de trabalho” dos artistas que estavam participando da exposição “Viveiros”. Nesta mesa, decidi apresentar: o livro “A personagem de ficção”, que é uma coletânea de textos sobre esse assunto, aberto em uma página na qual o autor fala sobre as características do personagem no gênero romance; uma avaliação escolar sobre mim feita por uma professora em 1996, na época de minha alfabetização; uma avaliação sobre o texto que apresentei na pré-banca do TCC, em 2012, feita por um dos professores do Instituto de Artes; uma cópia de um artigo de Wilma Maas sobre as apropriações do gênero literário romance de formação no Brasil, aberto na página em que a autora fala sobre “ritos de iniciação”; uma cópia do livro “Estética da criação verbal”, de Bakhtin, aberta na página em que o autor fala sobre a temporalidade dos romances de formação.

Escolhi estes documentos com a intenção de criar um diálogo com os trabalhos “Romance de formação (forma): versão imaginária” e “Romance de formação

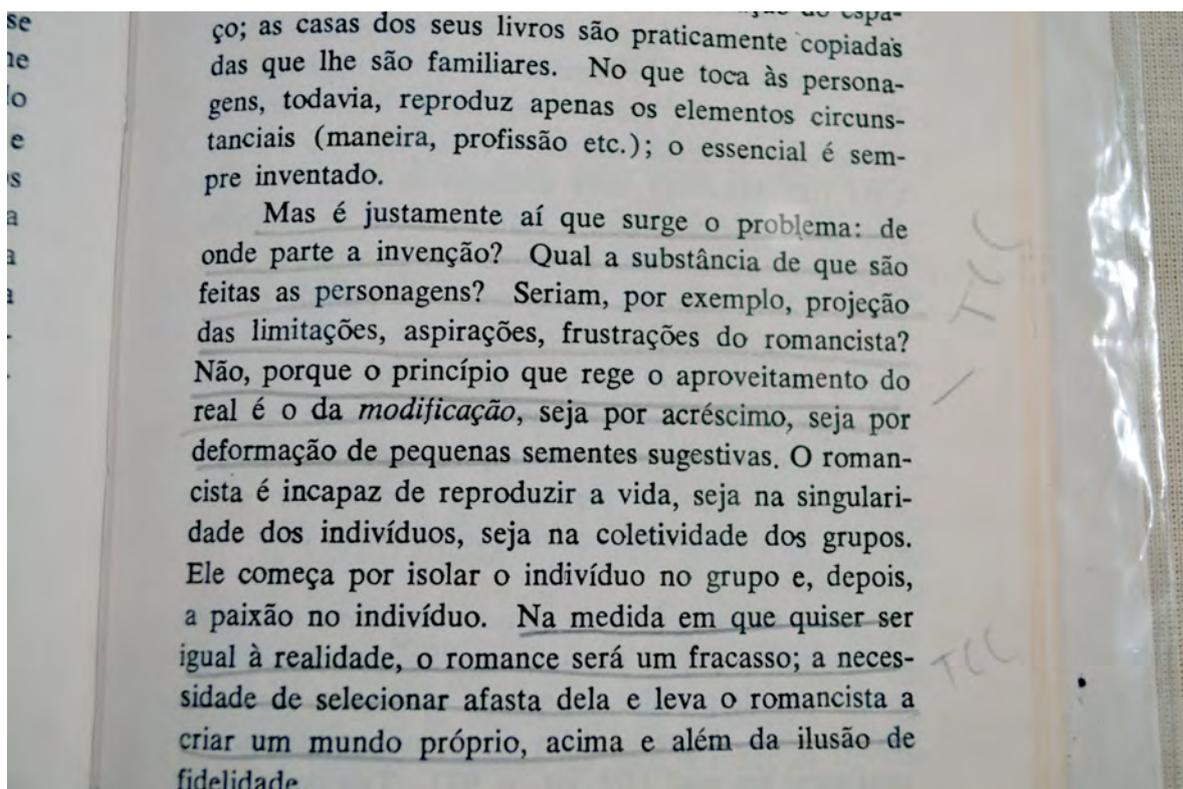
(conteúdo): capítulo oculto”, propondo uma ampliação das possibilidades de associação narrativa entre todos esses elementos que apresentei na exposição “Viveiros”.



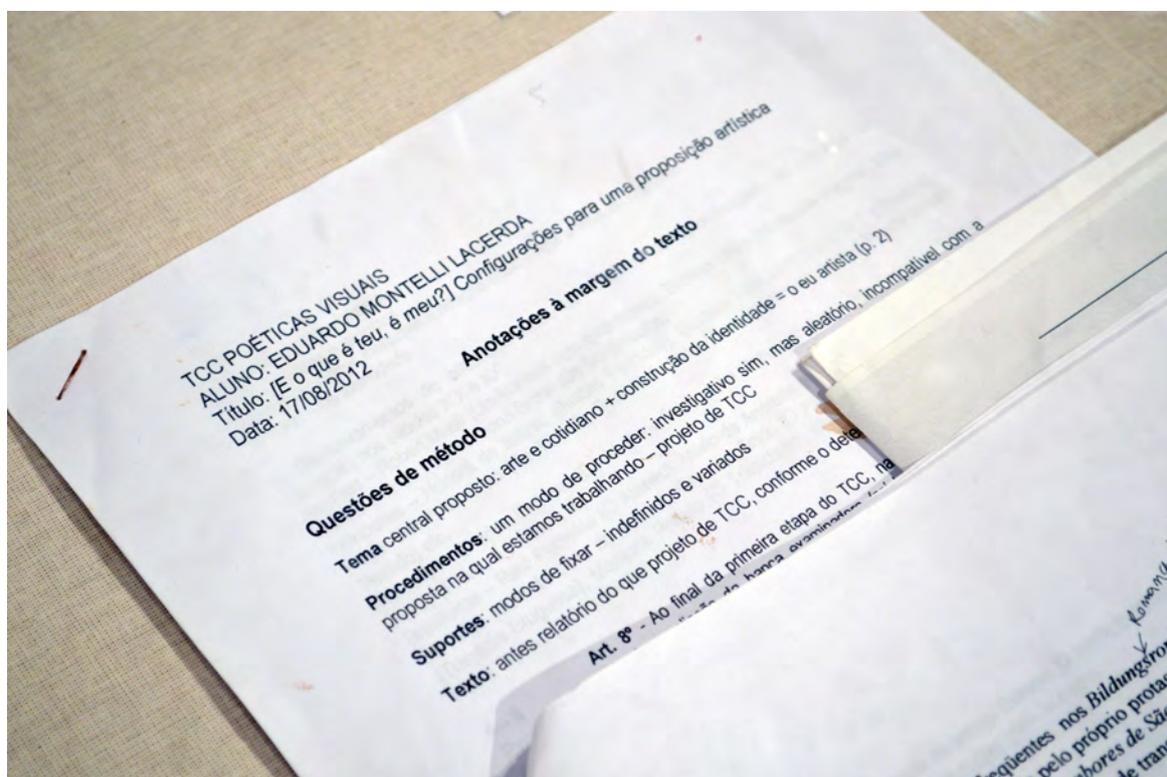
Registro fotográfico que mostra a disposição dos meus “documentos de trabalho” na exposição. A mesa ficava em frente à parede em que estavam os trabalhos “Romance de formação...”



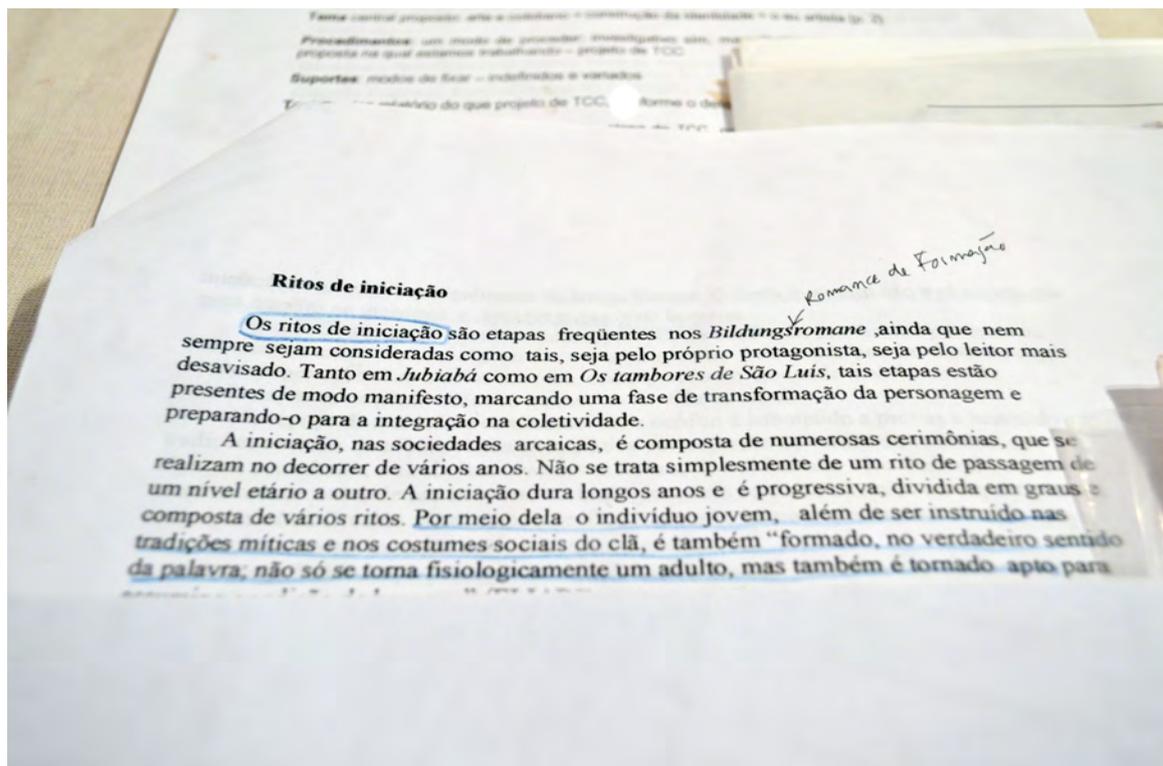
Avaliação de uma professora feita em 1996



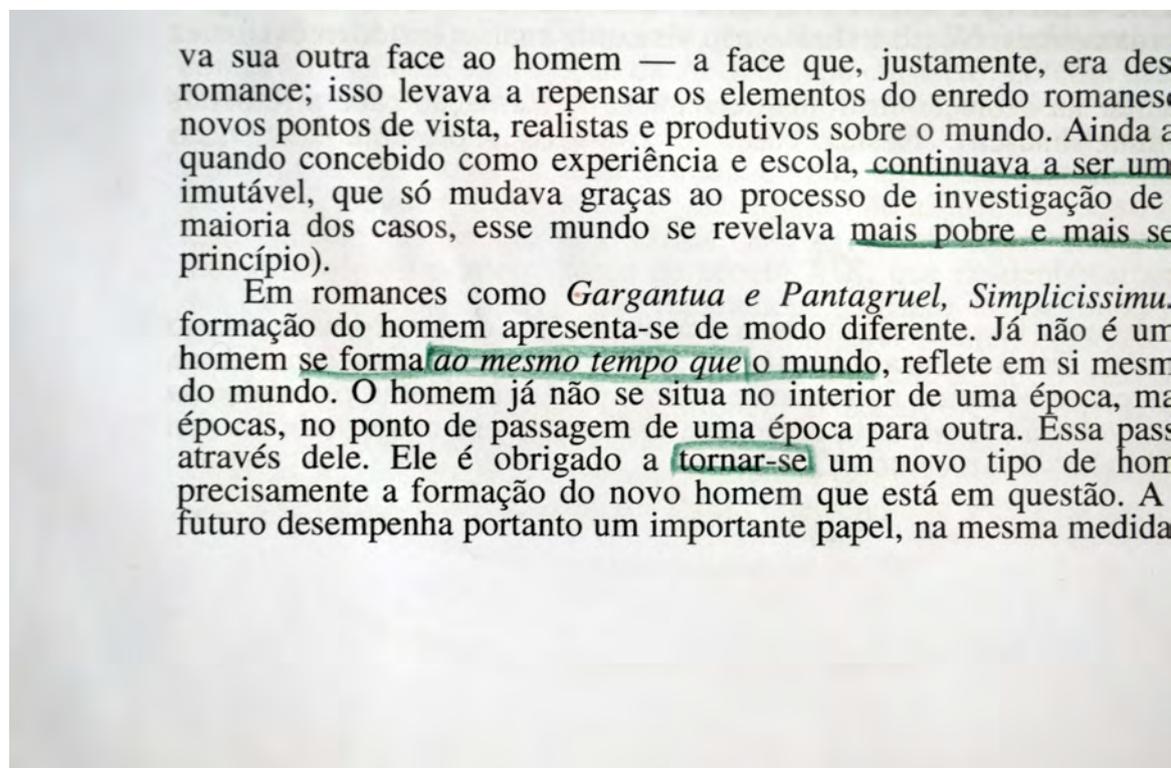
Página de um livro chamado "A personagem de ficção"



Avaliação de um professor do IA sobre meu texto para a pré-banca do TCC



Página do artigo de Wilma Mass sobre romance de formação



Página do livro "Estética da criação verbal" de Bakhtin

A noção de “associação entre proposições” já estava presente em minhas primeiras proposições artísticas, como, por exemplo, no livro feito em 2007 e nos processos de produção de retratos e autorretratos. Porém, foi a partir das experimentações estimuladas pela proposição “E o que é teu, é meu?” e pelo projeto “\_\_\_\_\_ (título)”, especialmente a partir da banca de TCC, que comecei a pensar mais profundamente em formas de apresentar minhas proposições artísticas associadas umas com as outras em exposições, livros, páginas na internet. Percebo que minhas proposições são significativas em si, mas quando postas em conjuntos potencializam-se e estimulam jogos de associação. Estes jogos possibilitam que as pessoas que entram em contato com as instalações que apresento participem ativamente da produção de sentido para as ações, imagens, textos e objetos apresentados.

Com estas experimentações baseadas na associação entre proposições diversas (ações, imagens, textos e objetos) busco explicitar a ideia de que os sentidos das coisas nunca está totalmente presente nelas, mas que se dá na relação dialógica com outras coisas. Além disso, também busco explicitar que nos habituamos a determinadas maneiras de produzir relações e sentidos para essas coisas, hábitos de “leitura” que procuro bagunçar na maneira como apresento minhas proposições.

Em minhas instalações e também no próprio processo de edição do livro “\_\_\_\_\_ (título)” busco propor a associação entre elementos que sugerem a construção de narrativas complexas e fragmentadas nas quais as situações apresentadas nunca chegam a ser completamente claras e objetivas em razão do constante entrecruzamentos de ações, tempos, espaços e sujeitos diferentes. Imagino que no futuro, quando eu tiver desenvolvido mais proposições e mesmo concluído o projeto “\_\_\_\_\_ (título)”, poderei montar instalações e outras experimentações associando diversos elementos, por exemplo, coisas relacionadas com os objetos do galpão, coisas relacionadas com as nozes, coisas relacionadas com a educação escolar, coisas relacionadas com o diálogo com outros artistas, etc. Que narrativa complexa e fragmentada poderia surgir nesses entrecruzamentos? Então, comecei a pensar que o projeto “\_\_\_\_\_ (título)”, além de um processo de produção de uma série de livros, funciona como um paratexto que

sempre que presente em alguma instalação minha, mesmo através de um fragmento (um capítulo, uma página ou um título), assinala e instaura ali um processo expandido de escrita e leitura, que sempre irá extrapolar o espaço da exposição, livro ou internet, mostrando-se incompleto e em formação permanente.

#### **2.4 | “ \_\_\_\_\_ (título)” pode ser considerado um livro expandido?**

Durante o desenvolvido do projeto, a noção inicial de livro, ou mesmo de uma série de livros, se expandiu nas experimentações de apresentação do projeto em espaços expositivos. “ \_\_\_\_\_ (título)” pode ser pensado, então, como um processo experimental de escrita e apresentação de um livro expandido.

O livro é expandido tanto no sentido espacial (versões impressas, sites na internet, instalações em espaços expositivos, apresentações em aula, entre outros) quanto no sentido temporal, pois, como tem uma continuidade de desenvolvimento, o projeto se expande no por vir. X leitor<sup>31</sup> de “ \_\_\_\_\_ (título)” sempre irá se deparar com fragmentos e com indicações de continuidades.

A leitura do livro acontecerá tanto na associação entre os elementos apresentados em um mesmo espaço em determinado momento, quanto na associação mental entre leituras realizadas em momentos anteriores, por exemplo, em outras situações de apresentação. Eu gostaria de apresentar brevemente alguns trabalhos de artistas que são referências estimulantes para o meu pensamento e prática no que diz respeito a essa questão de expansão espacial e temporal na prática da escrita, da apresentação e da leitura: Stéphane Mallarmé, Duane Michals, Peter Greenaway e Koki Tanaka.

---

<sup>31</sup> Denomino leitora ou leitor todas as pessoas que entram em contato com o livro seja nas versões impressas, seja nas instalações em espaços expositivos, pois a aproximação e interação das pessoas com o projeto se dá através de uma leitura associativa entre diversos elementos (textos, imagens, objetos, etc), muito mais do que na contemplação ou visualização destes como um todo.

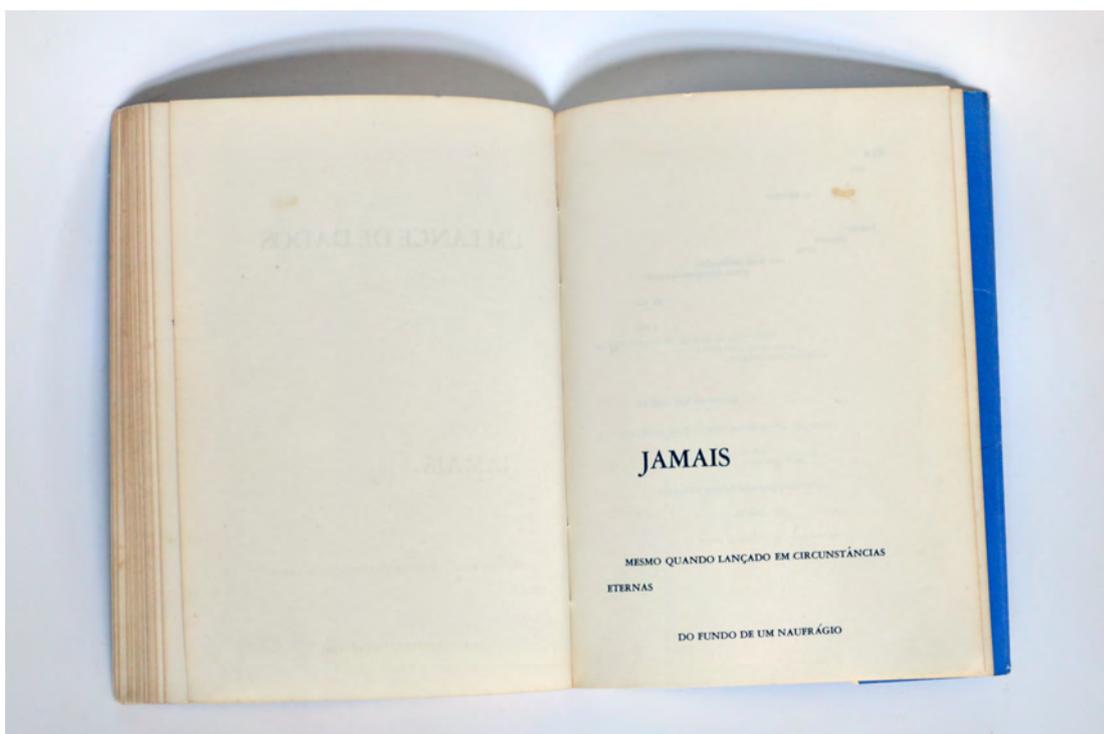
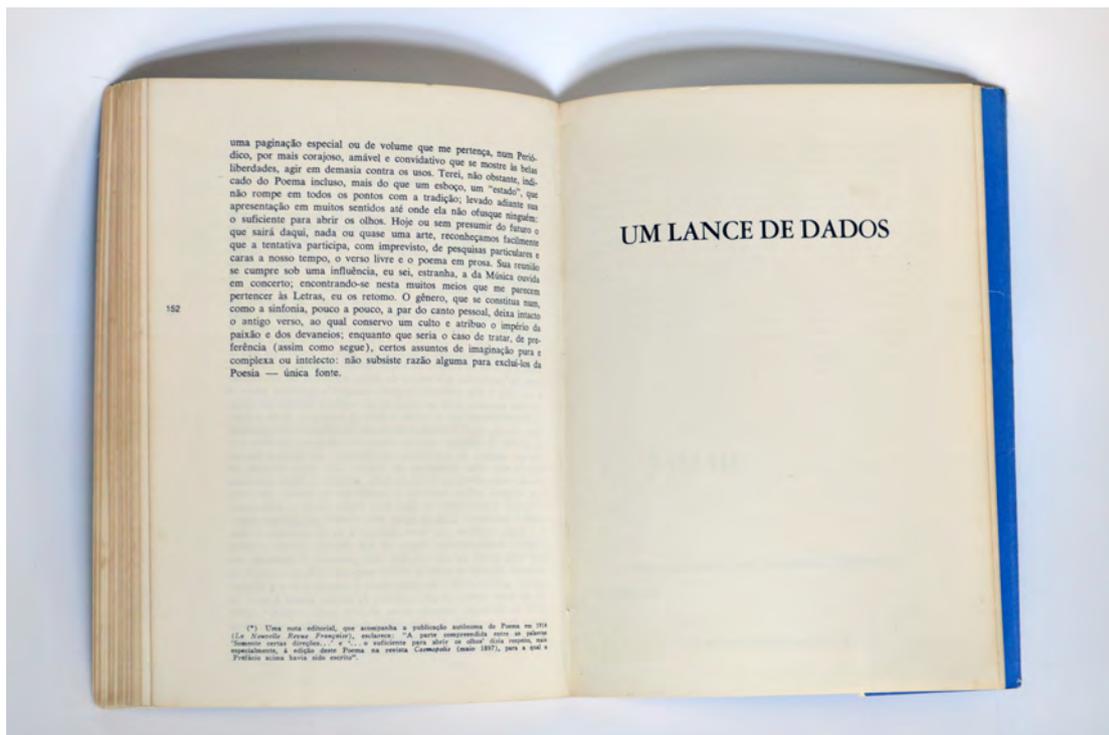
No final do séc. XIX, mais especificamente em 1897, é publicado o poema “Um lance de dados” de Stéphane Mallarmé. Neste poema, Mallarmé extrapola os limites definidores tanto da poesia de sua época quanto do próprio objeto livro quando abandona o formato tradicional de disposição das palavras em versos linearmente organizados e as espalha ao longo do livro formando constelações de palavras nas páginas.

Além deste espalhamento, o poeta<sup>32</sup>, apoiado pelos novos recursos tecnológicos da época, utilizou tipografias de formatos e tamanhos diferentes. A diferença formal entre as palavras exige a leitura do poema em um sentido múltiplo, pois os versos se constroem a partir do ir e vir do folhear das páginas, quando o leitor relaciona as palavras que são impressas no mesmo formato – criam-se grupos de palavras com o mesmo tamanho e forma tipográfica que se diferenciam de outros grupos dentro do mesmo livro (CAMPOS, 1980. p.177-179).

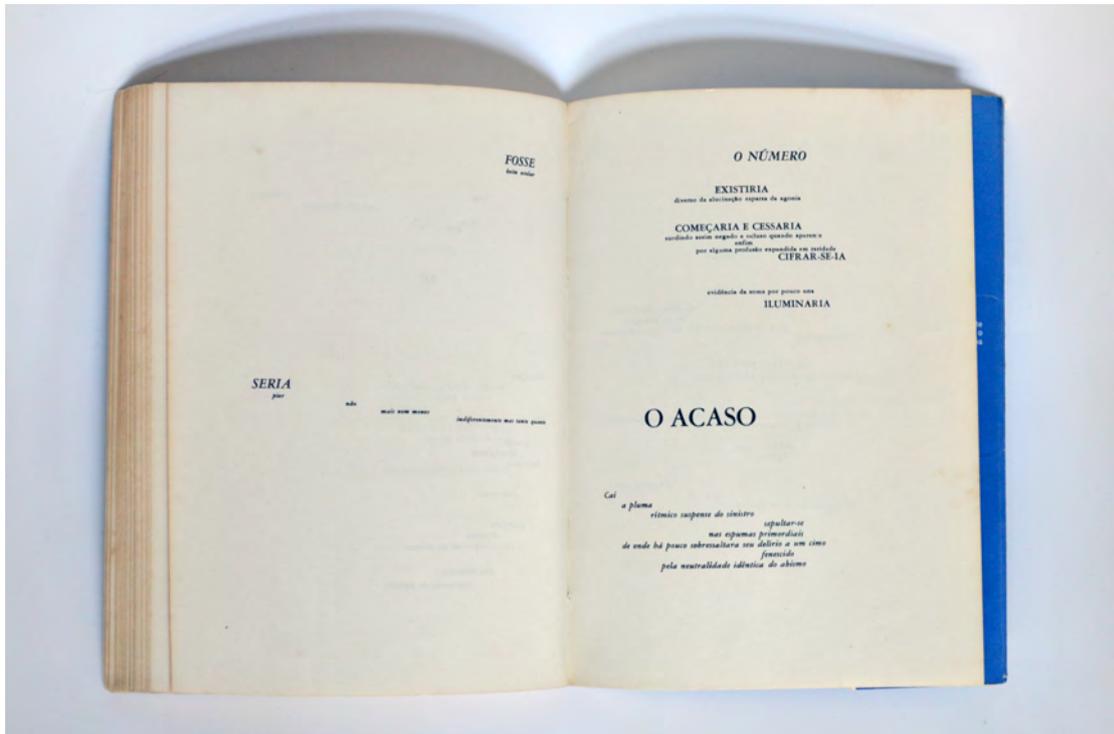
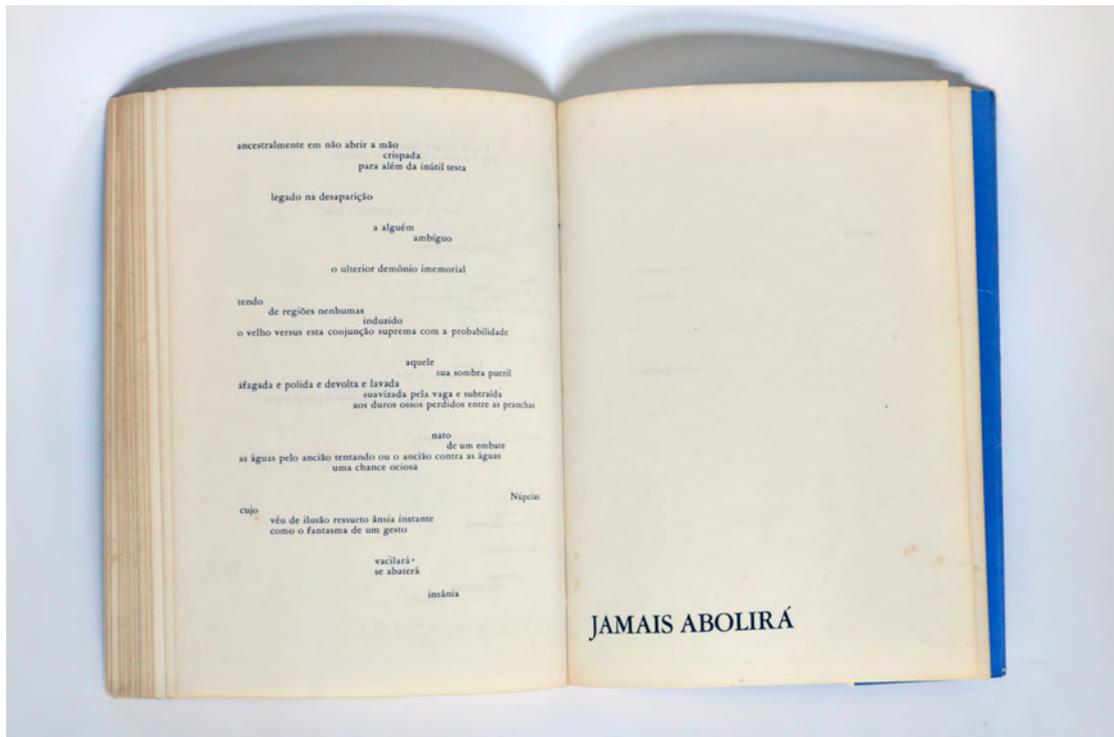
A principal frase do poema, “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”, por exemplo, se constrói através da união mental das palavras “UM LANCE DE DADOS”, “JAMAIS”, “ABOLIRÁ”, “O ACASO” que são apresentadas distantes umas das outras, intercaladas com outras palavras menores através das páginas do livro. A última frase, “Todo pensamento emite um lance de dados”, conclui o poema de maneira circular, como em um *loop*. Fiz algumas fotografias da edição brasileira de “Um lance de dados”, traduzida por Haroldo de Campos, para uma melhor visualização deste exemplo:

---

<sup>32</sup> Stéphane Mallarmé (1842-1898) foi um poeta francês. É considerado como uma grande influência em tendências artísticas do século XX, como o Futurismo.



Páginas do poema "Um lance de dados" (1897) de Stéphane Mallarmé. Tradução de Haroldo de Campos



Páginas do poema “Um lance de dados” (1897) de Stéphane Mallarmé. Tradução de Haroldo de Campos

O poema de Mallarmé faz com que as páginas do livro se tornem mais do que simples suportes para as palavras. Através do uso diferenciado dos espaços em branco e principalmente do distanciamento das frases ao longo do livro, o movimento da leitura não acontece na forma como somos educados a ler, ou seja, não seguimos uma sequência linear de frases agrupadas em blocos organizados por páginas.

O fato de as palavras que formam grupos de sentido estarem espalhadas ao longo do livro em “Um lance de dados” faz com que a ação da leitura não aconteça apenas na espacialidade da *página*, mas sim na temporalidade do *livro*. Esta especificidade formal torna-se parte do poema. Mallarmé revoluciona e extrapola os limites da poesia de sua época ao pensar a palavra também como imagem, ao pensar as possibilidades de uso da temporalidade e da espacialidade da leitura de maneira radical, fazendo com que os limites comuns entre palavra, objeto, imagem e ação sejam abalados.

Assim, Mallarmé se torna um dos primeiros artistas a trabalhar com os entrecruzamentos entre estas linguagens, buscando nos recursos tecnológicos de sua época aliados para sua prática e apresentando, já no séc. XIX, elementos do que iria se desenvolver mais profundamente nas práticas artísticas ao longo do séc. XX, como, por exemplo, no movimento da “Poesia concreta”, e persistir até a atualidade (PANEK, 2006. p.103-104). Nos anos 60, outro artista que também trabalhou a partir de associações entre palavra e imagem foi Duane Michals<sup>33</sup>. A base do trabalho de Michals é a fotografia, através da qual o artista produz narrativas que misturam realidade e ficção, fazendo montagens com sequências de imagens e também utilizando a escrita, que em geral é inserida nas fotografias como se fossem legendas sobre a situação. Estas legendas, ficcionais ou não, agregam sentidos às imagens, apresentam-se como uma espécie de história ou significado por trás das ações registradas. Os trabalhos de Michals falam ao mesmo

---

<sup>33</sup> Duane Michals é um artista norte-americano nascido em 1932. Vem desenvolvendo seu trabalho em fotografia desde os anos 60. Influenciado pelas pinturas de Magritte, foi um dos primeiros artistas a misturar textos e palavras com fotografias (SANTOS, 2008. p.55).

tempo sobre as experiências da vida comum e sobre os processos de documentação e narração desta.



The young girl's dream. Duane Michals. 1969



Chance meeting. Duane Michals. 1970

GRANDPA GOES TO HEAVEN



Grandpa goes to heaven. Duane Michals. 1989

De maneira geral, as narrativas de Michals tratam de situações cotidianas bastante íntimas, como é o caso de “Esta fotografia é minha prova”, de 1967. Neste trabalho, uma fotografia de um casal abraçado, composto por um homem e uma mulher, é apresentada junto com o seguinte texto: “Esta fotografia é minha prova. Isso aconteceu naquela tarde, quando as coisas ainda estavam bem entre nós e ela me abraçou. Nós estávamos tão felizes. Isso aconteceu, ela me amou. Olhe! Veja você mesmo!” (tradução livre feita por mim).



This photography is my proof. Duane Michals .1967

Em um primeiro momento, os textos apresentados com as fotografias podem parecer simples legendas que trazem informações sobre o que estamos vendo na imagem, porém este texto está conectado com a fotografia em um mesmo nível, constroem juntos uma mesma narrativa em perspectivas diferentes. Duane, assim como Mallarmé, explora as associações entre linguagens de maneira complexa, ou seja, não há separação hierárquica entre os elementos que compõem o trabalho. Tanto em minhas experimentações, quanto nos trabalhos de Mallarmé e Michals, a palavra (seja no seu uso poético, substantivo, descritivo ou narrativo) está em relação com outros elementos (páginas, livros, objetos, imagens, ações, etc.) e esta relação vai além da ideia de obra e suporte ou de objeto e descrição.

Entre o poema de Mallarmé e as narrativas de Michals há muitas diferenças, mas o que os aproxima aqui é a forma como extrapolam e jogam com a maneira como estamos habituados a pensar a relação entre linguagem e realidade. Com “Um lance de dados”, Mallarmé demonstrou que a significação da leitura não se restringe apenas às regras normativas da língua ou de uma arte (no caso, a poesia), mas que a forma das letras, o espaço em que estão inseridas, a temporalidade da leitura e, principalmente, as associações mentais e visuais entre todos estes elementos participam da formação dos sentidos daquilo que lemos. Jogando com estas associações, Mallarmé desenvolveu inovações pioneiras e, assim, deu margem para que o próprio formato do livro fosse superado como espaço ideal para a leitura e escrita poética.

Mas se em Mallarmé fazemos relações entre as formas e as espacialidades das palavras, em Michals associamos também expressões faciais, gestos, poses, cenas, etc. A maneira como o artista mistura a fotografia com o uso da palavra, demonstra uma *abertura* para a narratividade, para a ficcionalização e para a parcela emocional da cognição humana. Considero que esta abertura é uma radicalização das superações de limites de escrita e leitura poética demonstradas por Mallarmé, pois os trabalhos de Michals permitem que a complexidade dos processos de significação não seja reduzida somente a puros jogos formais e conceituais de linguagem que excluem interferências emocionais. Michals, então, demonstra que a produção de significados vai além da associação lógica e racional entre imagens,

palavras, objetos e ações, incluindo também uma associação sensível, emocional, inventiva, que utiliza memórias, vivências e experiências humanas muito pessoais e diversas.

Minhas experimentações com associações entre palavra, imagem, objeto e ação, transitam neste espaço de entrecruzamentos aberto por Mallarmé e radicalizado por Michals. O projeto “\_\_\_\_\_ (título)”, como já falei, se divide entre a produção de uma série de livros impressos e a experimentação de formas de apresentação em espaços expositivos. Esse projeto é definido como a organização de uma “antologia de formação” que busca apresentar não apenas o que está “formado” em minha prática artística, mas explicitar o próprio *movimento* de formação de meu processo, evidenciando mudanças, diferenças, reconfigurações e surgimento de proposições artísticas.

Mais do que qualquer outra coisa, o projeto torna visível o desejo de *produzir sentido* para essas proposições. Estes sentidos são produzidos através de associações internas (entre minhas proposições) e associações externas (entre minhas proposições e as de outras pessoas). Penso que esta busca de sentido acontece independentemente da noção de verdade, como no caso dos trabalhos de Duane Michals, ou seja, as associações que proponho não buscam revelar uma essência ou o que há por trás das proposições apresentadas, de maneira a esclarecê-las. Ao contrário, buscam jogar com o processo de identificação destas, tornando-o mais complexo e problemático.

A noção de livro expandido no projeto “\_\_\_\_\_ (título)” toma como referência as rupturas com hábitos de leitura e de significação presentes nos trabalhos de Mallarmé e Michals. Mas uma outra questão que vai além das referências aos dois artistas também é presente neste meu processo. É a própria expansão *espacial* e *temporal* dos elementos identificados como parte do livro “\_\_\_\_\_ (título)”. Tanto no poema de Mallarmé, quanto nas narrativas de Michals, os elementos apresentados (palavras e imagens) estão próximos, apresentados em um mesmo suporte - o livro, a impressão fotográfica e a moldura. Apesar dos trabalhos destes dois artistas evidenciarem a possibilidade de expansão

desses elementos no espaço, de fato essa expansão não acontece. Em minhas instalações relacionadas ao projeto do livro, alguns elementos como um vídeo, por exemplo, são postos ao lado de outros, como um livreto.

Cada um desses elementos em si, de maneira geral, traz experimentações com associações entre palavras, imagens, etc, como as de Mallarmé e Michals. Porém, ao serem pensados como um conjunto maior, as associações vão além das rupturas destes dois artistas de referência. Neste sentido, artistas como Peter Greenaway e Koki Tanaka são referências mais interessantes para o projeto “\_\_\_\_\_ (título)”.

A partir de 2003 Peter Greenaway<sup>34</sup> começou a desenvolver o projeto “The Tulse Luper Suitcases” no qual, buscando desconstruir a noção tradicional de cinema, apresenta uma narrativa expandida sobre a vida de um personagem fictício chamado Tulse Luper a partir de filmes, livros, instalações, websites e diversas outras formas de apresentação. A base da narrativa são 92 malas contendo itens relacionados com a vida de Luper, que teriam sido espalhadas pelo personagem em diversas partes do mundo. Greenaway explica como funciona a lógica de seu projeto<sup>35</sup>:

"As malas que Tulse Luper fez durante a sua vida se tornam mais importantes que ele. Então, nós começamos a juntar as peças da história de Luper através das malas. É aí que entra toda a mídia interativa. São seis horas de filme separadas em três longas-metragem que se relacionam de maneira bastante compreensível, as malas são introduzidas narrativamente nos filmes. Eu não quero que o público perca tempo simplesmente abrindo e fechando malas, então podem abri-las e fechá-las em mídias alternativas, como CD-Rom e DVDs. Essas malas são muito complicadas. Uma das malas, por exemplo, carrega 92 barras de ouro dos nazistas, e cada barra informa de onde veio o ouro. Podemos examinar as malas de ouro nazista, barra por barra. Neste sentido a mala inteira é a duração de uma história que retrata o caminho que esse ouro percorreu, de onde, de quem e de quando foi confiscado durante o holocausto. Há uma mala com pornografia do Vaticano onde tudo pode ser acessado. Há malas bem simples como, por exemplo, uma com 92 sapatos, na qual podemos examinar todos os personagens que usaram esses sapatos. Há malas de cinzas de cachorro,

---

<sup>34</sup> Peter Greenaway é um artista multimídia britânico nascido em 1942.

<sup>35</sup> Informações obtidas no site: <http://petergreenaway.org.uk/tulse.htm> Tradução livre.

com roupas íntimas pertencentes a atrizes famosas do cinema americano, etc. Todas essas informações devem ser examinadas e re-examinadas e isso pode acontecer no website, nos CD-Roms ou nos DVDs. É algo interativo. As informações que as pessoas descobrem nessas atividades inter-relacionadas complementa o que elas podem ver nos filmes.”



Cartazes dos três filmes do projeto “The Tulse Luper Suitcases”



Página de entrada do site com o jogo “The Tulse Luper Journey” <http://www.tulseluperjourney.com/>



Algumas imagens da exposição “The Tulse Luper Suitcases” no Compton Verney em 2004

*Tulse Luper at Compton Verney*

I attended the opening of the Tulse Luper at Compton Verney exhibition. The house, gardens and lake are nice. You can even take a gondola ride on the lake. On entrance to the building the first thing you see is a young woman asleep in a suitcase. This is a real woman with her eyes closed and her body moving, although she did give a slight smile as people looked at her. I visited during the day, but it was very busy and the weather was quite hot. In the afternoon I visited the lake and saw some of the boats. The house is very nice and the gardens are very well kept. The exhibition is very interesting and the catalogue is very good. The exhibition is a room with many suitcases hanging on wires from the ceiling, each with a light on them. These lights flash in time with audio of birds and water that is played from speakers. The exhibition catalogue is impressive. It's well worth a visit.

**92 SUITCASES**

1. COAL
2. TOYS
3. LUPER'S PHOTOS
4. COAL LETTERS
5. CLOTHES
6. CLOTHES
7. WITCHAM-PONDAGRAMS
8. FISH
9. WHEELS
10. HOUSES
11. HOUSE PHOTOGRAPHS
12. PROGS
13. FOOD DRAP
14. DOLLARS
15. LUPER'S LOST FEELS
16. ALCOHOL
17. PASSPORTS
18. BLOWERS WALLPAPER
19. CLEANING FLUIDS
20. GENERAL TOOLS
21. CHEMISTS
22. MONEY
23. NUMBERS & LETTERS
24. LUPER'S DRAWINGS
25. SOUL BONES
26. LOCKS AND KEYS
27. LUPER'S
28. LUPER'S

Há também uma página na internet sobre a exposição “Tulse Luper at Compton Verney” que narra uma visita à exposição como uma extensão da narrativa. <http://petergreenaway.org.uk/tulsecv.htm>



Apresentação VJ no Teatro Lope de Vega, Sevilha, Espanha, 2006

O projeto de Greenaway é uma problematização dos limites do cinema tradicional, tanto o limite espacial da sala de projeção, quanto os limites da forma narrativa linear baseada em histórias com começo, meio e fim. “The Tulse Luper” é uma narrativa fragmentada e espalhada em diversos meios. Assim, as pessoas que entram em contato com o projeto lidam com uma incompletude e uma falta de unidade, pois sempre há mais partes para serem descobertas e experimentadas.

Essa quebra com a espacialidade e a temporalidade tradicional do cinema é uma busca por extrapolar hábitos e convenções da produção e da recepção de imagens audiovisuais (GREENAWAY, 2007. p.90-97). Para o artista, mais do que um meio de transmitir uma história específica, o cinema é uma potente experiência de linguagem:

O que são 105 anos de cinema? Eu sinto que o cinema está agora em uma posição extremamente favorável para mudar e ir além de todas as suas características, que são muito presas a uma longa tradição de atividade cinematográfica que eu costumo chamar de uma ilustração do romance do século XIX. O prólogo do cinema já acabou e agora nós podemos realmente começar. Este é um veículo para explorarmos diferentes linguagens. Acho que qualquer um que tenha observado meu cinema percebe que sou muito interessado na linguagem. Filósofos franceses dos últimos 40, 50 anos tem nos falado que não existe mais algo como “conteúdo”. Conteúdos rapidamente se atrofiam e tudo que resta é a própria linguagem – a linguagem é o conteúdo. É com esse tipo de ideia que agora estou trabalhando.<sup>36</sup>

Se o poema de Mallarmé e as narrativas de Michals são exemplos de expansão de usos tradicionais da linguagem na produção de sentidos para palavras, imagens e objetos postos em associação em um mesmo espaço (livro, fotografia, etc.), o trabalho de Greenaway é um exemplo de uma expansão que extrapola os suportes e se espalha em múltiplos meios e espaços.

Não é apenas através de uma única forma de linguagem (escrita, imagem, etc) que os sentidos são formados na interação com o poema de Mallarmé e as fotografias de Michals, há entrecruzamentos. Em “The Tulse Luper”, então, estes entrecruzamentos são mais radicais e evidenciam o uso de múltiplos suportes como

---

<sup>36</sup> Informações obtidas no site do artista: <http://petergreenaway.org.uk/tulse.htm> Tradução livre.

uma forma de linguagem possível. Sejam chamados de “cinema”, “poesia”, “fotografia”, “livro”, “narrativa” ou simplesmente “arte”, todos estes entrecruzamentos de linguagem produzem novos meios de vivenciar a realidade e ir além das formas habituais de produção de sentido para esta. Acredito que o projeto “\_\_\_\_\_ (título)” é uma experimentação destas múltiplas formas de linguagem que extrapolam o senso comum. Quando digo que “\_\_\_\_\_ (título)” configura um livro expandido é em um sentido próximo ao “cinema expandido” de Greenaway em que diversos elementos separados temporal e espacialmente são associados como parte de um mesmo projeto através de informações complementares, títulos, semelhanças formais, etc.

Outro exemplo de um artista que também explora entrecruzamentos entre diversas formas de linguagem é Koki Tanaka.<sup>37</sup> O artista começou a desenvolver seus trabalhos primeiramente investigando as relações entre o ser humano e os objetos do cotidiano, principalmente no que diz respeito à ideia de ação e reação.

Atualmente Koki tem investigado mais as relações interpessoais, propondo atividades colaborativas para grupos de pessoas, como por exemplo, propôs para um grupo de cabeleireiros que cortassem o cabelo de uma mesma pessoa ao mesmo tempo. O processo de Koki Tanaka se divide em camadas diferentes. Há a ação performática do artista ou das pessoas convidadas por ele, há o registro em fotografia e vídeo dessas ações e há a apresentação desses registros em instalações em espaços expositivos. Ações, objetos, imagens se misturam nas instalações de Tanaka. Podemos, por exemplo, ver vídeos em que um sujeito interage com objetos ao lado dos próprios objetos dispostos pelo espaço expositivo. É o caso de uma das primeiras instalações do artista, chamada “Everything is Everything”. Nesta instalação, Tanaka apresenta vídeos curtos em que pessoas usam os objetos do cotidiano comum de maneira não usual, como se estivessem experimentando outras possibilidades de uso e significação.

---

<sup>37</sup> Koki Tanaka é um artista nascido em 1975 no Japão e que atualmente mora em Los Angeles nos Estados Unidos. Koki Tanaka começou a desenvolver seu trabalho a partir dos anos 2000.



Everything is Everything. Vídeo. 2003 Acessível através do link: <https://youtu.be/ym0LaSAn5n8>



Everything is Everything. Instalação apresentada na Bienal de Taipei em 2006.

Outra instalação semelhante foi “Take an orange and throw it away without thinking too much”. Neste trabalho, o artista jogou diversas laranjas nas escadarias do museu em que iria expor e registrou em vídeo o movimento das laranjas caindo. No museu, apresentou o vídeo junto com diversas laranjas espalhadas pelo chão. Assim como “Everything is Everything”, há relações entre a ação registrada no vídeo e a própria montagem da instalação, como se os vídeos apresentassem um modo de trabalho que é evidenciado nos rastros presentes no espaço. A instalação revela-se como resultado de uma ação semelhante à do vídeo.



Take an orange and throw it away without thinking too much. Vídeo. 2006.  
Acessível através do link: <https://vimeo.com/14515793>



Take an orange and throw it away without thinking too much.  
Instalação apresentada no “Palácio de Tóquio” em Paris. 2006.

Com os vídeos de ações colaborativas, Tanaka também desenvolve instalações como as que faz com os vídeos de interação com objetos. Na 55ª Bienal de Veneza, em 2013, o artista apresentou uma grande instalação na qual misturava os vídeos de ações colaborativas com diversos outros elementos relacionados com estas. Por exemplo, há um vídeo em que 5 ceramistas constroem potes de cerâmica juntos. Na exposição, Tanaka apresenta também os potes feitos por eles.



A pottery produced by 5 potters  
at once (silent attempt)  
Vídeo. 2013  
Acessível através do link:  
<https://vimeo.com/66657885>



Algumas imagens da instalação de Koki Tanaka na 55ª Bienal de Veneza em 2013.  
Nas imagens podemos ver a maneira como o artista apresenta os vídeos e os elementos relacionados.

Há também outros vídeos de ações colaborativas e outros elementos relacionados com estes em sua instalação da Bienal de Veneza. Tanaka, como neste exemplo, tem desenvolvido nos últimos anos instalações que misturam diversos de seus vídeos e outras experimentações, propondo que os visitantes façam associações livres entre as imagens, as ações e os objetos presentes. O artista comenta esse processo em seu portfólio:

Eu desenvolvo uma estrutura labiríntica no espaço da galeria apresentando diversos trabalhos como vídeos, desenhos, fotografias e objetos em conjunto. Coloco estes elementos em posições aleatórias. Então, as pessoas caminham pelo espaço e pensam sobre as relações entre todos eles. Elas estão caminhando e criando seus próprios percursos de leitura da exposição. Elas podem até mesmo fazer associações com suas próprias memórias de objetos e imagens de experiências cotidianas. Usualmente, exposições em museus propõem uma ordem para que o público veja a exposição. Como um livro, do capítulo um ao vinte. Mas eu me interessava mais por uma forma caótica de se ver uma exposição. (...) Quero que as pessoas sejam livres para transitar pelo espaço. Então, minha estrutura é uma tentativa de representar literalmente os diversos modos possíveis de se ver uma exposição. É como se eu estivesse propondo para os visitantes múltiplas opções de caminho e a liberdade de edição da exposição através da escolha por um determinado caminho.<sup>38</sup>

A experimentação com instalação mais recente de Koki Tanaka aconteceu entre março e maio de 2015 em Berlin. A exposição “Vulnerable Narrator” foi uma retrospectiva que apresentou mais de 10 anos de trabalhos feitos pelo artista, desde as instalações com vídeo e objetos até a série de colaborações com outras pessoas.

“Vulnerable Narrator” é uma grande instalação em que vídeos, objetos, fotografias e textos são espalhados e entrecruzados no espaço expositivo. Conforme o visitante se movimenta, os elementos da instalação são revelados ou escondidos uns pelos outros.

---

<sup>38</sup> Tradução livre de um texto informativo escrito por Koki Tanaka em seu portfólio virtual. Acessível através do site do artista: [http://www.kktnk.com/projects/comprehensive\\_pdf.html](http://www.kktnk.com/projects/comprehensive_pdf.html)

O título “narrador vulnerável”, segundo Tanaka<sup>39</sup>, representa a figura de um narrador que, por estar muito imerso nos processos narrados, se torna vulnerável à própria narração. Ou seja, um narrador que não fala de fora, mas de dentro da própria narrativa. Então, ao mesmo tempo que apresenta certas situações, é afetado por elas e pela própria ação de apresentá-las. Sujeitos, objetos, ações, narradores e espectadores se entrecruzam nas instalações de Koki Tanaka.

Este entrecruzamento tem se tornado cada vez mais complexo ao longo dos anos em que vem desenvolvendo seus trabalhos, pois o artista costuma reconfigurar e recombina os elementos apresentados a cada nova instalação, propondo novas associações entre estes. A série de interações com objetos se entrecruza com a série de colaborações com outras pessoas, por exemplo. E esse entrecruzamento faz com que novas leituras se tornem possíveis.



Imagem da exposição “Vulnerable Narrator” no Deutsche Bank KunstHalle em Berlin. 2015

---

<sup>39</sup> Entrevista com Koki Tanaka sobre a exposição “Vulnerable Narrator” acessível através do link: [https://youtu.be/KKed\\_8vJCcE](https://youtu.be/KKed_8vJCcE)



Imagens da exposição “Vulnerable Narrator” no Deutsche Bank KunstHalle em Berlin. 2015

A prática artística de Koki Tanaka pode ser relacionada com a problematização dos hábitos de produção de sentido presentes nos trabalhos de Mallarmé, Michals e Greenaway. O artista japonês desenvolve seu processo entrecruzando formas de linguagem (performance, escrita, fotografia, vídeo, edições, etc.) e produzindo narrativas expandidas nas quais os sujeitos, os objetos e as ações são apresentados em espaços e suportes múltiplos através de situações instalativas.

A aproximação do visitante com os elementos apresentados nas instalações de Tanaka se dá em uma temporalidade lenta em que, pouco a pouco, as coisas vão se conectando. Ou seja, não há como se relacionar com todos os trabalhos de uma só vez, é preciso juntar seus diversos pontos e perceber que, por exemplo, as diversas narrativas apresentadas nos vídeos não apenas se relacionam com os objetos presentes no espaço mas também se relacionam umas com as outras.

Neste sentido, há muita semelhança com a experiência narrativa em “Tulse Luper”, mas há também uma grande diferença no trabalho de Koki Tanaka em relação ao de Greenaway. Enquanto a narrativa de “Tulse Luper” é construída com atores que representam situações fictícias escritas por Greenaway e problematizam explicitamente a tradição cinematográfica, nas instalações de Tanaka, as cenas são construídas a partir de registros de ações que estão mais relacionadas com a prática da performance, extrapolando qualquer relação com a tradição cinematográfica, ainda que dialogue com esta.

Tanaka não se propõe a fazer “cinema”, mas investiga as possibilidades do uso de recursos audiovisuais contemporâneos na produção de narrativas fragmentadas, o que o aproxima de Greenaway. A diferença entre os dois, acredito, se dá mais no conteúdo e no processo do que na maneira como pensam a expansão das possibilidades de produção e recepção de narrativas.

Greenaway desenvolve uma determinada história, com determinados personagens, mesmo que seja de uma maneira completamente desconstruída em relação ao cinema tradicional. Tanaka não narra histórias e não constrói personagens fictícios, apenas apresenta sujeitos que interagem entre si e com objetos cotidianos em situações incomuns, mas realistas. Há também uma outra diferença: Tanaka tem investigado quase que exclusivamente o espaço expositivo como lugar de experimentação de produção de narrativas, já Greenaway demonstrou que o espaço expositivo é apenas um dos locais possíveis para que sua narrativa seja apresentada.

Em meu processo artístico, de maneira geral, misturo uma narratividade mais próxima à de Tanaka (simples registros de ações em vídeo e fotografia) com uma experimentação mais próxima a de Greenaway (apresentação de pequenas histórias fragmentadas sobre determinados personagens e situações). Outra dupla identificação com estes artistas é que me interessa tanto pelas experimentações em espaços expositivos quanto pela expansão em outros meios. No projeto “\_\_\_\_\_ (título)”, por enquanto, tenho investigado apenas o formato de livro e de instalação em espaços expositivos, mas acredito que no futuro há possibilidade de uma expansão maior. É nesse sentido de expansão de suportes e

de formas de narratividade que penso minha “antologia de formação” não como *um* objeto livro, mas como um livro expandido e fragmentado que será composto por diversas versões impressas e outras experimentações.

O conjunto disperso de práticas de associação entre proposições que compõe o livro “\_\_\_\_\_ (título)” será conectado através dos elementos paratextuais que identificam essas práticas como pertencentes ao projeto (por exemplo, os títulos, as informações em etiquetas e textos, certos elementos formais como a tipografia das letras e o estilo de encadernação, etc.), como acontece no projeto “The Tulse Luper Suitcases” de Peter Greenaway. Então, quando no futuro o projeto ter se desenvolvido durante mais tempo, a noção de associação será ainda mais forte, pois também haverá associação entre as suas diferentes versões e experimentações expositivas, como acontece nas recentes instalações de Koki Tanaka.

## **2.5 | O projeto “\_\_\_\_\_ (título)” não poderia resultar apenas em versões impressas do livro ou apenas em instalações?**

Eu poderia desenvolver apenas as versões do livro impresso e não experimentar as formas de apresentação em exposições. Porém, desde que editei a “Versão 01” do livro e a apresentei fragmentada em instalações, tenho percebido que esses dois processos se complementam e a cada nova experimentação eu descubro novas possibilidades de desenvolver o projeto “\_\_\_\_\_ (título)”. Essa característica experimental do projeto faz com que ele seja também um processo de aprendizagem pessoal, ou seja, o livro não é apenas uma *apresentação* de proposições, mas um meio de movimentar o desenvolvimento destas, bem como pensar sobre elas e conhecê-las melhor.

Quando tenho uma ideia para fazer algum trabalho artístico nunca tenho certeza sobre seu sentido, mas mesmo assim procuro executá-la. Meu processo tem se desenvolvido nesse ritmo intuitivo, mesmo sem ter muita clareza sobre tudo o que faço, costumo desenvolver diversos processos e botar idéias em prática cotidianamente. Geralmente é no momento de apresentar essas idéias e processos

para os outros que começo a pensar mais sobre eles, buscando formas de falar sobre o que faço.

O livro “\_\_\_\_\_ (título)”, que a princípio seria apenas uma apresentação dessas diversas proposições que desenvolvo em meu cotidiano, se tornou um projeto maior, uma ideia difícil de ser descrita e que exige tempo para ser executada. Assim, o livro se tornou também um processo intuitivo que sigo fazendo ao mesmo tempo em que busco compreendê-lo e apresentá-lo.

Então, a associação entre as apresentações em espaços expositivos e as versões impressas é fundamental a este projeto em razão de abrir um campo de experimentação no qual posso investigar livremente formas, conteúdos e combinações possíveis de serem consideradas como parte de minha “antologia de formação”.

Atualmente conclui a “Versão 02” do livro, que acompanha esta dissertação de Mestrado. Essa nova versão, como já falei, apresenta semelhanças e diferenças em relação à “Versão 01”. Penso que a partir de agora, uma nova etapa do projeto “\_\_\_\_\_ (título)” se inicia, pois as futuras apresentações de “capítulos expandidos” e “capítulos ocultos” estarão em relação não apenas com os conteúdos da primeira versão do livro, mas com os da segunda também.

## **2.6 | Como pensei e editei a “Versão 02” do livro?**

Durante o desenvolvimento da atual “Versão 02” do livro, resolvi trabalhar a partir de um enfoque mais específico do que na “Versão 01”. Este enfoque pode ser enunciado como: o desejo e a prática de construção e desconstrução de objetos, lugares, processos e relações. É claro que cada proposição presente no livro abre possibilidades de leitura que vão além deste enfoque, mas foi com esse pensamento em mente que pensei a seleção e edição do conteúdo da “Versão 02”.

Assim, pensei em iniciar a nova versão do livro com um “PREÂMBULO” que apresentasse proposições de Maria Ivone dos Santos, Hélio Ferverza e Elida Tessler, artistas cujos processos artísticos são referência para mim e que tive

contato em razão de ministrarem aulas no Instituto de Artes. O diálogo com Maria Ivone, Hélio e Elida faz parte de meu processo artístico, seja através dos conteúdos de suas aulas, seja através do contato com seus trabalhos ou mesmo através de nossas conversas. Participei e ainda participo de projetos, pesquisas e outras atividades junto com eles, incluindo colaboração na realização de alguns de seus projetos. A idéia de incluir certas proposições artísticas destes artistas em minha “Antologia de formação” é uma maneira de homenageá-los e de valorizar a importância do nosso diálogo.

As frases “O que foi sonhado?”, “O que foi construído?” e “O que resiste ao tempo?”, provenientes do trabalho “Três questões”<sup>40</sup>, de Maria Ivone dos Santos, me pareceram ideais para dar início ao conteúdo da nova versão do livro. Essas frases propõem o pensamento sobre o desejo, as idealizações, as realizações, as perdas e as permanências daquilo que as pessoas constroem em suas vidas.

Na sequência dessas frases no livro, pensei em apresentar a pergunta “O que os olhos não vêem, o coração não sente?”, proveniente do trabalho “A dúvida”<sup>41</sup>, de Hélio Ferverza. Essa frase enuncia um questionamento sobre o que é visível, o que é sensível e o que é perceptível na realidade humana. Hélio parece colocar em dúvida a relação de correspondência direta entre o que vemos e o que sentimos, evidenciando a complexidade dos processos de percepção que são muitas vezes simplificados no senso-comum.

O comentário do artista sobre essa simplificação se torna evidente quando ele transforma em interrogação a famosa frase afirmativa “o que os olhos não vêem, o coração não sente”. A mesma dúvida de Hélio, assim com as questões de Maria Ivone, também surgem no processo do livro “\_\_\_\_\_ (título)”, especialmente no que diz respeito ao que pode ser percebido como parte da formação de um indivíduo ou, mais especificamente, de um artista. Penso que o livro propõe um exercício de leitura que envolve “os olhos que vêem” e o “coração

---

<sup>40</sup> Vídeo acessível através do link: <https://vimeo.com/124845458>

<sup>41</sup> Mais informações sobre este trabalho no site do artista:

<http://www.helioferenza.net/arquivo/proposicoes/aduvida/>

que sente” independentes um do outro, mas em diálogo. Enfim, para concluir o “PREÂMBULO” da “Versão 02” do livro, pensei em apresentar uma fotografia que fiz com Elida Tessler em seu ateliê durante o processo de desenvolvimento do seu trabalho “Phosphoros”. Na imagem, a mão de Elida aparece riscando um fósforo. Escolhi essa fotografia para estar no livro em razão de ser um registro do processo da artista feito em ateliê, durante experimentações e testes para a realização de um trabalho que ainda não estava concluído. Então essa fotografia marca, já no início do livro, não apenas a apresentação de proposições acabadas ou processuais como conteúdo, mas também imagens e outros registros que falam mais das experimentações e dos gestos por trás dos trabalhos do que dos trabalhos em si, evidenciando o desejo de extrapolar os limites entre o que pode ser considerado obra e o que pode ser considerado processo. A imagem do fósforo queimando, independente de seu contexto original, se torna uma imagem emblemática no livro, pois remete à noção de risco e de possibilidade de destruição.

Com as escolhas que fiz na edição do “PREÂMBULO” da “Versão 02” do livro “\_\_\_\_\_ (título)” busquei apresentar uma atmosfera de desejos, dúvidas e riscos. O “PREÂMBULO” começa com a idéia de que há vontade e possibilidade de construção e permanência na realidade da vida humana, passa por um questionamento sobre como a percebemos e termina com a evidência dos seus riscos e perigos latentes.

Acredito que estes são pontos fundamentais no que diz respeito à formação humana e evidenciam sua complexidade. É justamente essa noção complexa de formação, que inclui desejos e práticas, evidências e intuições, construções e desconstruções, que motiva o desenvolvimento do projeto do livro “\_\_\_\_\_ (título)”.

Na sequência do livro, então, pensei em organizar os “CAPÍTULOS” trazendo proposições que apresentam diferentes perspectivas relacionadas com as questões surgidas no “PREÂMBULO”. Essas proposições foram desenvolvidas pelos artistas Juliano Ventura, Letícia Bertagna, Mayra Martins Redin, Isabel Ramil e por mim,

entre 2008 e 2015, em situações que não estavam relacionadas com o projeto “\_\_\_\_\_ (título)”.

O livro inicia com uma série de fotografias de uma biblioteca queimada, dialogando explicitamente com a imagem anterior em que Elida risca um fósforo. As fotografias da biblioteca queimada, de Mayra Martins Redin, então, abrem a seqüência de capítulos. Desse espaço interno completamente destruído, passamos para imagens de objetos acumulados relativas aos processos de tenho desenvolvido a partir galpão dos fundos da minha casa. A biblioteca e os objetos acumulados surgem no contexto do livro como espaços internos e particulares que guardam memórias, mas que já não estão funcionando como deveriam, seja em razão de acidentes ou em razão de reformas. Na seqüência dessas imagens, aparecem imagens de diferentes desenhos de *janelas fechadas* feitos por Isabel Ramil entre 2007 e 2014.

No capítulo seguinte, surgem imagens do vídeo “Riacho”, de Isabel Ramil, com o link para sua visualização na internet. Neste trabalho, chamado de “videoviagem” pela artista, podemos ver diversas imagens de paisagens em movimento e anotações audiovisuais de situações do cotidiano de alguém que está viajando. Enquanto ouvimos as “Variações Goldberg”, de Bach, olhamos para fora, pelas *janelas abertas* de trens ou carros, como se estivéssemos em “estado de viagem”. Nas próximas páginas aparecem algumas fotografias e um vídeo que Juliano Ventura fez de casas destruídas e edifícios sendo construídos em Santa Maria, sua cidade natal, em 2011. Seguindo no livro, aparecem fotografias feitas por mim nos galpões vazios do cais do porto de Porto Alegre e um vídeo feito por Juliano no mesmo local durante uma caminhada que fizemos por lá em 2009. Assim, passamos de espaços internos para espaços externos, ou seja, da biblioteca, da casa e do galpão dos fundos para a rua. Mas, por enquanto, apenas observamos ruínas, esvaziamentos e paisagens efêmeras.

Da noção de observação, passamos para a de ação no capítulo seguinte, no qual apresento registros e documentações relativos ao processo da “vídeo-invasão” intitulada “O PLENO ou O VAZIO” que eu e Juliano fizemos no Instituto de Artes

em 2009. Da casa para rua, da rua para a instituição. Com essa sequência busquei representar o surgimento de um desejo de agir ativamente, de começar a construir e fazer parte da realidade e não apenas observá-la e informar seus estados de conservação. Mas esse desejo não surge e se desenvolve de maneira tranqüila, então, nos capítulos seguintes pensei em trabalhos que acredito evidenciem a sensação de se estar perdido, de se estar sozinho, de se estar sufocado pela complexidade da realidade e pelas diversas dificuldades de agir e de pôr em prática nossos desejos de mudança e de construção.

Começo o próximo capítulo com a apresentação do trabalho “quantos dias +”, que é uma série de 6 edições de vídeo que desenvolvi entre 2008 e 2011, utilizando diversos registros audiovisuais aleatórios de experiências cotidianas e deslocamentos pela cidade. Esses vídeos apresentam pequenos e insignificantes acontecimentos do meu dia-a-dia e transmitem uma noção de falta de sentido e objetivos nas ações registradas, como se ao ver esses vídeos estivéssemos acompanhando alguém que está imerso em uma deriva particular que não leva a lugar algum.

As fotografias “Terraplenagem” surgem em seguida trazendo mais uma vez a idéia de desejo de ação construtiva, as imagens mostram uma ação realizada por mim em 2008 na qual remexo a terra do chão do pátio de casa com meu próprio corpo, como uma espécie de ritual simbólico de preparo para uma construção ou cultivo por vir.

Após “Terraplenagem”, apresento mais um trabalho que retoma a sensação de esvaziamento e de perda de sentido. É o vídeo “Dias Felices”, de Isabel Ramil, que aparece no livro através de frames e de um link para o vídeo na internet. Este trabalho de Isabel é uma edição que reúne imagens de uma performance que a artista fez em 2010 em um deserto da Bolívia e uma leitura de trechos da peça “Dias felizes” de Beckett.

As imagens e a narração do vídeo apresentam uma figura sufocada e solitária em meio ao deserto como se estivesse esperando pelo contato com o Outro e um

ambiente isolado e sem esperanças. Ainda na lógica do sufocamento, as próximas páginas trazem *frames* e o link para o vídeo “Que é sempre presente”, de Letícia Bertagna. No vídeo, alguns pássaros presos dentro de um apartamento vazio aparecem voando e procurando uma saída do lugar. Finalizando este capítulo, apresento um conjunto de fotografias de minha autoria chamado “Mergulho”, que mostra a imagem de um canudo de plástico preso em um cubo de gelo e imagens de uma formiga boiando na água de uma piscina.

Essa atmosfera de sufocamento continua até o fim do vídeo “No fundo”, de Letícia Bertagna, que é apresentado no capítulo seguinte. Em “No fundo”, duas pessoas aparecem submersas em banheiras cheias de água, enquanto uma terceira banheira no centro da tela vai se esvaziando lentamente, como uma ampulheta. Ao fim do esvaziamento, as duas pessoas saem de dentro da água, parecem estar despertando de um sono. Então, com este vídeo, busco apresentar no livro uma segunda retomada do desejo de agir, uma saída do estado de isolamento, sufoco e falta de ação.

Na sequência aparece uma série de fotografias que Letícia Bertagna me enviou como uma resposta à proposição “E o que é teu, é meu?”, em 2012. As fotografias mostram detalhes do apartamento da artista que evidenciam uma necessidade de reforma ou de manutenção, como paredes descascadas e pias entupidas. Aqui, a observação de espaços internos retorna, como nos primeiros capítulos. Não há mais a sensação de perda de sentido, mas uma retomada do olhar para a realidade concreta e sua necessidade de intervenção. O desejo de construção reaparece.

As páginas seguintes trazem registros e documentações do projeto “Em duas semanas”, que desenvolvi com Isabel Ramil em 2010. O projeto foi uma proposição que fizemos um ao outro de passar uma semana juntos em minha casa e outra semana juntos na casa de Isabel. Nossa ideia era desenvolver uma espécie de compartilhamento de ateliê, uma tentativa de apresentar para o outro como era nosso cotidiano e como desenvolvíamos, em meio a toda a realidade doméstica, nossos processos artísticos.

Durante essas duas semanas nós fizemos caminhadas pela cidade, visitamos e recebemos amigos, escrevemos, fotografamos, fizemos diversas experimentações performáticas e muitas outras coisas. Para nós dois, essas duas semanas juntos foi extremamente importante e marcou para sempre nossos processos artísticos. Foram dias vividos sem compromissos, sem planos e sem regra alguma além da própria proposição de estar juntos, conversar e experimentar.

Então, os registros desse processo, que não resultou em nenhum tipo de obra no sentido tradicional, surgem no livro representando um momento em que há ação, há experimentação e vivências que, mesmo sem objetivos específicos e resultados finais, são construtivos. Assim, a idéia de construção se torna mais complexa, incluindo também os momentos de deriva e errância.

“É preciso criar um espaço vazio” surge na sequência do livro. Neste trabalho, de Juliano Ventura e Letícia Bertagna, xs artistas fizeram uma sequência de ações para vídeo: primeiro um visitava a cozinha do outro e lá quebrava algumas louças, depois o outro recolhia os cacos do chão. No livro, aparecem os *frames* dos quatro vídeos e o link para serem vistos na internet. A ação dxs artistas, no contexto do livro, traz uma situação em que há uma ação que resulta em algo que pode ser considerado uma destruição. Mas como sugere o título “É preciso criar um espaço vazio”, certas destruições são necessárias para que mudanças aconteçam.

O ato de recolher cacos e de construir algo a partir deles surge também nos trabalhos seguintes do livro, como nas imagens relativas ao meu trabalho “Inventário”, nas quais apareço catando nozes no pátio de minha casa e depois colando as cascas destas nozes em uma parede.

Após essas imagens, aparece uma série de fotografias de Mayra Redin, feitas pela artista em 2011 durante uma residência. Mayra recolhe cacos de vidro encontrados por acaso no local da residência e desenvolve com eles um processo de experimentações e pequenas observações através da câmera fotográfica. Depois das imagens de Mayra, apresento o vídeo “Anarquiteturas”, de Isabel Ramil. Nesse vídeo, Isabel compõe diversas paisagens fragmentadas a partir de recortes de

fotografias que mostram retalhos de paisagens urbanas. Também apresento uma fotografia feita por mim na casa de Isabel quando ela estava gravando este vídeo, pois eu a acompanhava neste momento.

Em todas essas proposições, desde “Em duas semanas”, a noção de ação construtiva se mostra entrecruzada com gestos desconstrutivos. Há cortes, quebras, destruições, esvaziamentos, mas há também gestos de reunião, experimentações, tentativas de se criar novas ordens, novas formas e novas relações.

O capítulo seguinte traz diversas documentações relacionadas com o processo que Letícia Bertagna desenvolveu entre 2011 e 2012 com os seus vizinhos de condomínio. Letícia experimentou diversas formas de aproximação com as pessoas que moravam no mesmo lugar que ela e que, apesar da proximidade, não mantinham contato. Essas experimentações de Letícia surgem no livro como um movimento de busca de contato e fortalecimento de vínculos interpessoais, um desejo de construir relações mais íntimas e mais poéticas que possam ressignificar os hábitos mais cotidianos.

Agora, a noção de construção vai além dos objetos, dos espaços e do trabalho, explicitando também a atenção à maneira como se constroem as sociedades, mesmo que em um nível micro. Nas próximas páginas, as proposições intituladas “A escuta da escuta”, de Mayra Redin, também evidenciam os modos de estar junto, de se relacionar com o outro. Mayra faz uma instrução artística, propondo que duas pessoas encostem suas orelhas uma na outra e que escutem o som desse contato. Junto com a instrução, a imagem de duas conchas coladas uma na outra, como as orelhas da instrução, completa o capítulo. Escutar a escuta, sensibilizar-se para o silêncio da comunicação, para o que não é evidente, para o que não cabe na palavra. Estas proposições, próximas aos movimentos de aproximação de Letícia com os vizinhos, complementa a questão da construção de relações possíveis com o outro.

O último capítulo do livro fala sobre a noção de porvir, sobre como nos relacionamos com a idéia de futuro. Começo, então, apresentando o trabalho

“Carta para o futuro”, de minha autoria. Neste trabalho, apareço enterrando uma garrafa de plástico contendo uma folha pautada da proposição “E o que é teu, é meu?” no chão do pátio de minha casa. A pergunta é lançada para o futuro. Pretendo, quando for mais velho, desenterrar essa pergunta e, talvez, respondê-la: o que foi sonhado, o que foi construído, o que resistiu ao tempo. A carta enterrada é como uma ponte entre o Eu de hoje e o Eu de amanhã.

Essa tentativa de contato com o futuro surge também na proposição seguinte no livro, que são imagens da “Agenda de possíveis”, de Letícia Bertagna. Nesse trabalho a artista pediu, todos os dias, durante um ano, para que pessoas diferentes escrevessem em uma agenda o que fariam no dia a seguir, caso tivessem tempo livre. O trabalho de Letícia reflete tanto a idéia de planejamentos, de desejos e de múltiplas possibilidades por vir quanto a de falta de tempo e impossibilidade de realização. No contexto do livro, a “Agenda de possíveis” aparece também como uma carta para o futuro ou como uma ponte simbólica entre as experiências do presente e as possibilidades de novas experiências, mesmo que como um exercício de imaginação. Então, nestes últimos capítulos do livro, acontece a construção de um espaço de espera e desejo, uma abertura para o que está por acontecer. Assim, termina a “Versão 02” do livro “\_\_\_\_\_ (título)”.

Após os “CAPÍTULOS”, decidi fazer um “EPÍLOGO” que concluísse o livro. Para isso, pensei em usar um vídeo que fiz em 2014, chamado “perder o nada é um empobrecimento”. Editei esse vídeo a partir de alguns registros audiovisuais de ações aleatórias que realizei no pátio de casa, essas imagens foram feitas sem nenhuma intenção inicial. No vídeo, a sequência de ações sem objetivo vai se desenvolvendo ao mesmo tempo que são apresentados no formato de legendas alguns trechos do “Livro sobre nada” de Manoel de Barros.

Os poemas de Manoel de Barros falam sobre o desejo de fazer algo para nada, sem objetivos além da própria experiência e da poesia. Construir para nada, construir nada. Junto com as imagens e o link para o vídeo, no livro, apresento imagens de algumas experimentações que fiz ainda em 2015 com objetos para exposição. São dois trabalhos que chamo de “Para nada”. Em um, levo tijolos que

estavam no pátio de minha casa há muitos anos para um espaço expositivo e os empilho formando uma pequena coluna. Registrei a construção dessa coluna e depois editei um vídeo deixando apenas os momentos em que cada camada de tijolos é montada. Assim, o vídeo apresenta na imagem um efeito de montagem e desmontagem da coluna, em *loop*. Deixei o vídeo sendo exibido em uma pequena TV em cima da coluna de tijolos no espaço expositivo, fazendo que ela se tornasse uma espécie de suporte para a TV. Surge a idéia de algo que é construído para nada, ou melhor, para revelar sua própria construção.

Da mesma maneira acontece com o outro trabalho intitulado “Para nada”, que é constituído por três formas de gelo, contendo gelo, que são empilhadas uma sobre a outra e apresentadas em um espaço expositivo. Com o passar do dia, o gelo derrete e as formas se encaixam. O gelo é formado apenas para revelar o movimento e a temporalidade de seu derretimento e do encontro entre as formas. Essas imagens surgem no “EPÍLOGO” da “Versão 02” como um comentário sobre o próprio projeto do livro, evidenciando as noções de ação e de construção em um sentido de repetição, continuidade e gratuidade. “\_\_\_\_\_ (título)” é um projeto que serve para nada além de estimular, pôr em movimento e ao mesmo tempo apresentar a experimentação de possibilidades de construção de sentidos e associações entre diversas proposições artísticas, minhas e de outras pessoas.

Durante a edição da “Versão 01” e da “Versão 02” do livro “\_\_\_\_\_ (título)”, mexi em meus próprios arquivos de trabalhos, registros e documentos. Indiretamente também mexi nos arquivos dos outrxs artistas que participam do projeto. Meu trabalho como editor no projeto “\_\_\_\_\_ (título)” sempre vai acontecer a partir dos registros, documentações e proposições que já foram realizadas em situações anteriores ou paralelas ao projeto, ou seja, sempre a partir de um movimento de atualização e reconfiguração do passado. Se eu seguir fazendo como fiz na “Versão 01” e na “Versão 02”, para editar cada nova versão do livro irei primeiro trabalhar a partir da minha memória, criando associações mentais entre diversas proposições, minhas e dxs artistas participantes. Depois passarei ao trabalho de edição do material no computador, utilizando arquivos que guardamos em nossos HDs ou em meios virtuais, como nossos sites ou redes

sociais. Então, ao longo desse processo, as noções de memória e arquivo acabam se revelando muito importante.

## **2.7 | De que maneira o projeto “\_\_\_\_\_ (título)” se relaciona com a noção de arquivo?**

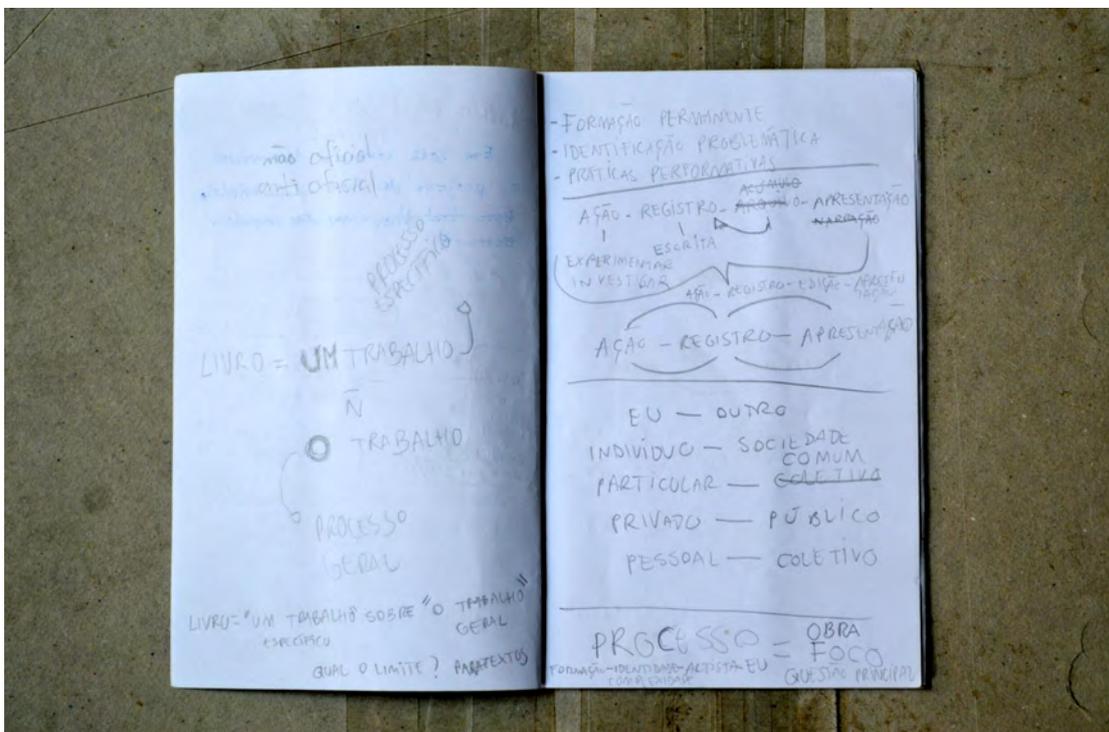
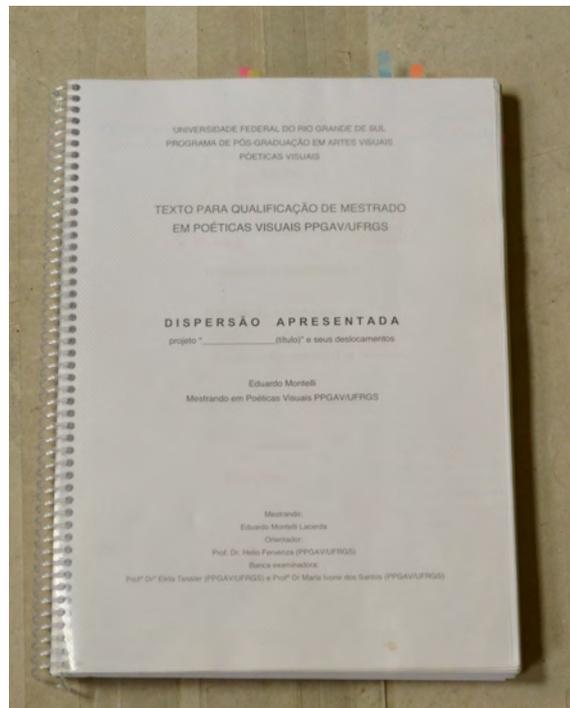
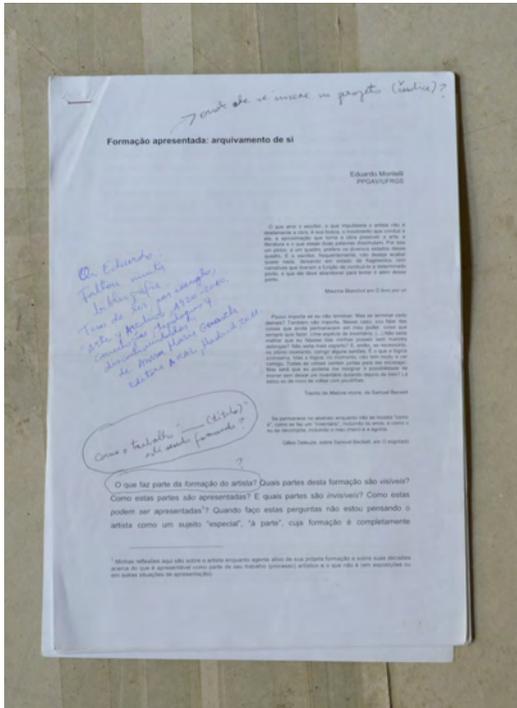
A importância da noção de arquivo no projeto está relacionada a três pontos específicos. O primeiro ponto é a utilização de *arquivos de si* (meus e dos artistas participantes) como fonte de material para a edição. Como já dito, os elementos apresentados no livro não são feitos especialmente para o projeto. São proposições e documentações realizadas independentes a ele, que seguem existindo (material ou virtualmente) em arquivos pessoais e que encontram no livro um espaço de apresentação possível.

O segundo ponto está no processo de edição do livro, que consiste em organizações de conjuntos experimentais a partir do material dos arquivos pessoais. Cada versão impressa do livro será uma tentativa diferente de pôr em associação esta seleção de elementos dispersos e independentes. Então, as versões impressas podem ser pensadas como *arquivos de associações*.

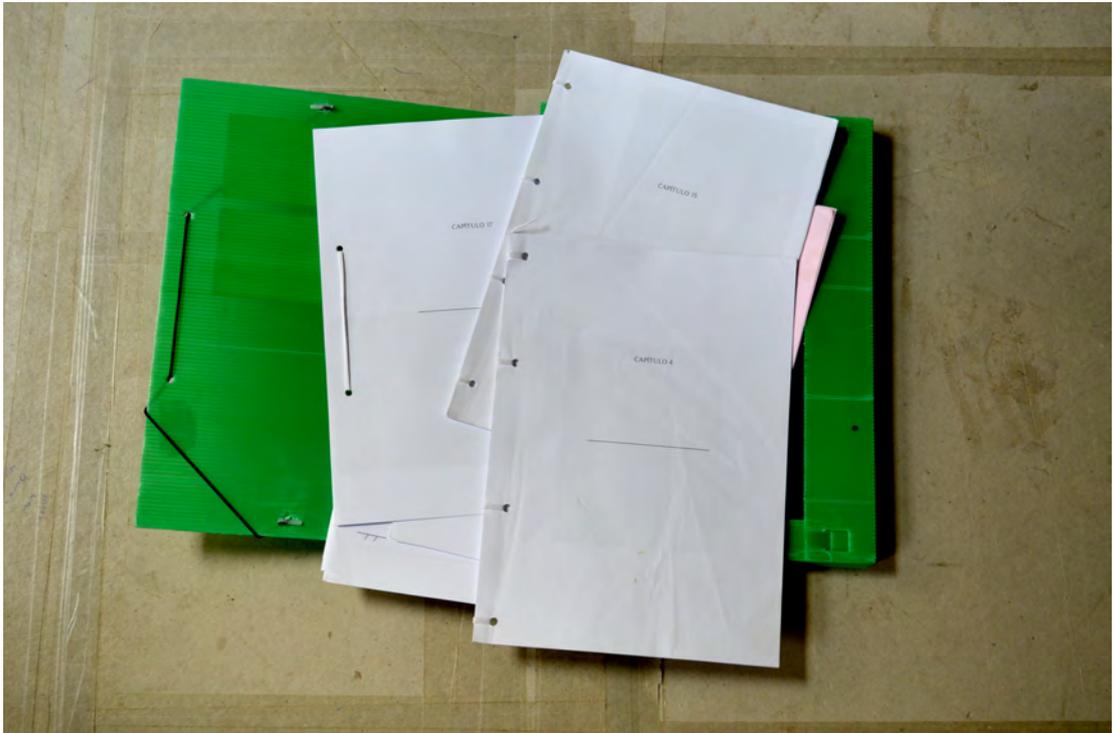
O terceiro ponto surge em razão do projeto do livro incluir diversas experimentações instalativas que após serem desmontadas dos espaços expositivos deixam apenas os registros fotográficos – e provavelmente jamais serão montadas outra vez da mesma forma, pois cada instalação é sempre uma experimentação diferente. Além destes registros fotográficos, há uma constante produção de materiais relacionados ao desenvolvimento do processo, ou seja, textos, anotações, testes de impressão, entre outras coisas que se acumulam no meu computador, em estantes e em pastas de minha casa. Então, há necessidade de registro, organização e reunião desta dispersão, pois todos estes desdobramentos fazem parte do meu projeto de “antologia de formação”.

Os materiais acumulados podem até mesmo surgir nas instalações, como aconteceu, por exemplo, na experimentação que fiz na exposição “Viveiros” no Instituto de Artes, situação em que apresentei alguns destes materiais como

“Documentos de trabalho”. Enfim, a partir destas questões, podemos pensar no desenvolvimento de um grande *arquivo do projeto*, que inclui registros fotográficos das instalações e todos os materiais relacionados ao processo, como os exemplos a seguir:



Algumas imagens dos materiais provenientes do “arquivo do projeto”



Algumas imagens dos materiais provenientes do “arquivo do projeto”



Imagem dos materiais provenientes do “arquivo do projeto”

O *arquivo do projeto*, é também ao mesmo tempo um *arquivo de si* e um *arquivo de associações*, ou seja, é uma espécie de meta-arquivo que engloba práticas de arquivamento pessoal e as práticas de organização de conjuntos de sentido para elementos dispersos. O projeto “\_\_\_\_\_ (título)”, pensado como um livro expandido, mais especificamente, uma “antologia de formação” expandida, revela-se como uma complexa prática de arquivamento que coloca em associação diversos processos de formação: formação de proposições artísticas, formação de uma série de livros, formação de uma série de experimentações instalativas, formação de processos artísticos pessoais, formação de discursos sobre esses processos e, por fim, formação de sujeitos, artistas e pesquisadores.

A noção de arquivo, então, parece estar completamente relacionada com as noções de formação e identificação, pois através do arquivamento de elementos dispersos provenientes de nossas práticas artísticas, pensando pelo viés da performatividade, são produzidos efeitos de identidade que revelam processos de formação associados. Mas essa prática de arquivamento não acontece de maneira simples e direta, não é um processo de organização tranquilo e fácil, pois

envolve diversas questões complexas que merecem ser observadas com mais atenção.

Jacques Derrida, no livro “Mal de arquivo – uma impressão freudiana” diz que há desejos conflitantes na prática do arquivamento: *conservar* e *destruir*, *incluir* e *excluir*. Há um desejo de organização e conservação de memórias que é acompanhado por um medo de que algumas memórias fiquem registradas. Ao mesmo tempo que desejamos lembrar, desejamos esquecer. Assim, a prática de arquivamento se mostra extremamente complexa e contraditória. Derrida chama esta contradição de “mal de arquivo”, uma espécie de “sintoma” característico de nossa sociedade e de suas estruturas:

Estamos com mal de arquivo (*en mal d'archive*). Escutando o idioma francês e nele, o atributo “*en mal de*”, estar *com mal de arquivo*, pode significar outra coisa que não somente sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome “mal” poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiva.<sup>42</sup>

Derrida diz que não temos um *conceito* definitivo de arquivo, mas apenas uma série de impressões associadas a esta palavra. O autor declara que opõe “o rigor do *conceito* à (...) franca imprecisão, à relativa indeterminação de uma *noção*. *Arquivo* é somente uma *noção*” (DERRIDA, 2001. p.44). Esta perspectiva me interessa e é neste sentido de indeterminação que penso a noção de arquivo no processo do livro “\_\_\_\_\_ (título)”: um arquivamento investigativo, aberto e sensível a mudanças ao longo do tempo, que não procura organizar e classificar absoluta e separadamente os registros de acontecimentos, mas que enfoca o diálogo possível e intercambiante entre eles. A ideia de que “o arquivamento tanto produz quanto registra o evento” (DERRIDA, 2001. p.29) é bastante cara ao meu processo, pois neste sentido o arquivamento se torna também uma *prática performativa*.

O projeto “\_\_\_\_\_ (título)”, então, estimula uma investigação sobre a *relação* entre os acontecimentos em seu momento presente e a ação de registrá-los,

---

<sup>42</sup> DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo – Uma impressão freudiana*. 2001 Pág.118

organizá-los e apresentá-los. Concordo com Derrida quando diz que as tecnologias de arquivamento alteram nossa relação com a própria realidade arquivável, tanto no que diz respeito ao passado, quanto ao que diz respeito ao futuro.

O sentido daquilo que arquivamos nunca está completamente definido, pois se modificará a partir das experiências futuras. Derrida define o arquivo como um *penhor* do futuro e acrescenta que “não se vive mais da mesma maneira aquilo que não se arquia da mesma maneira. O sentido arquivável se deixa também, e de antemão, co-determinar pela estrutura arquivante” (DERRIDA, 2001. p.31). Esta questão tem me inquietado muito, pois desde que comecei a desenvolver o projeto do livro, tenho pensado sobre os efeitos que este processo poderá causar em minha prática artística, pois, diferente da “Versão 01”, que editei a partir do que já havíamos produzido até aquele momento, a “Versão 02” e as próximas são editadas ao mesmo tempo em que os diversos processos que serão transformados em “CAPÍTULOS” estão acontecendo. O projeto “\_\_\_\_\_ (título)” influenciará meu processo artístico como um todo? Esta questão ainda não pode ser respondida, porém, acredito que este é um ponto importante a ser salientado e considerado.

A prática específica do “arquivamento de si”, que localizo como um dos principais pontos em que a noção de arquivo surge em meu projeto, é comum a todas as pessoas em diferentes graus, segundo Philippe Artières, no artigo “Arquivar a Própria Vida”. Neste texto, Artières questiona qual seria a razão de arquivarmos nossas vidas, ou seja, qual seria o motivo de guardarmos cartas, recibos, certificados e diversos outros documentos relativos à nossas experiências de vida. O autor localiza nesta prática primeiramente uma *injunção social*: devemos manter nossas vidas bem organizadas, sem mentir, sem deixar espaços em branco. “O *anormal* é o *sem-papéis*. O indivíduo perigoso é o homem que escapa ao controle gráfico” (ARTIÈRES, 1988. p.11).

Além desta injunção social, o autor destaca que a prática de arquivamento de si é também uma espécie de *edição* da própria vida, argumentando que manipulamos a nossa existência através de nossos arquivos: “omitimos, rasuramos, riscamos,

sublinhamos, damos destaque a certas passagens” (ARTIÈRES, 1988. p.11). Neste sentido, Artières aponta a autobiografia como a prática mais acabada de arquivamento do Eu, pois nela não apenas fazemos uma edição de acontecimentos, mas os ordenamos em uma narrativa e estas escolhas determinam o sentido que desejamos dar às nossas vidas.

O autor destaca, então, na prática do arquivamento de si uma *intenção autobiográfica*. Percebo relações entre estes três aspectos do arquivamento de si (a *injunção social*, as *práticas de edição* e a *intenção autobiográfica*) e o processo do livro “\_\_\_\_\_ (título)”, pois este projeto de “antologia de formação” lida ao mesmo tempo com a necessidade de organizar meu pensamento e minha prática artística para torná-los comunicáveis, a prática de seleção e arranjo de conjuntos possíveis entre diversas proposições, e, finalmente, com o desejo de desenvolver um livro expandido cuja proposta é a produção de sentido para as minhas experiências de vida, mas especificamente aquelas que se relacionam com minha prática artística.

Tenho muito interesse pelos processos de publicação e reconhecimento de meu arquivo artístico pessoal (proposições, textos, documentações, enfim, diversos elementos que resultam de minha prática e que ficam registrados de alguma maneira) e pela relação entre estes processos e a minha formação/identificação como artista.

Esses processos acontecem através da minha relação com instituições acadêmicas como a UFRGS, com instituições do sistema da arte, como galerias e museus, e também através de meios menos institucionais, como a *internet*. Conforme desenvolvo meu processo e adquiero experiências nestes primeiros anos de trabalho com arte, fica cada vez mais claro que, além das próprias proposições e experimentações, há necessidade de xs artistas apresentarem informações sobre seus processos, sobre suas vidas, sobre seus pensamentos e suas atividades profissionais. Há necessidade de arquivarmos nossos trabalhos, mas também nosso pensamento e nossa trajetória para que possamos produzir sentidos compartilháveis.

Na universidade isso é algo evidente: escrevemos artigos, monografias, dissertações e teses sobre nossa prática artística e nossas referências<sup>43</sup>. Mas essa atenção ao arquivamento também é exigida em outros contextos, talvez de maneira menos argumentativa, mas não menos reflexiva, como por exemplo no caso dos portfólios, dos sites de artista e do currículo profissional. Estas são formas de arquivamento de si que tem grande influência no percurso dxs artistas, determinando a possibilidade de acesso a espaços e instituições. Antes mesmo do encontro físico com xs artistas e seus trabalhos, pode-se acessar seus arquivos, que podem produzir efeitos de identidade e pertencimento.

Então, a formação performativa de identidades através do arquivamento de si está relacionada com as práticas da escrita e da inscrição, que se tornam cada vez mais presentes na atualidade:

Nas nossas sociedades ocidentais, desde o fim do século XVIII estabeleceu-se progressivamente um formidável poder da escrita que se estende sobre o conjunto do nosso cotidiano; a escrita está em toda parte: para existir, é preciso inscrever-se: inscrever-se nos registros civis, nas fichas médicas, escolares, bancárias. (...) O indivíduo deve manter seus arquivos pessoais para ver sua identidade reconhecida. (...) Devemos manter arquivos para recordar e tirar lições do passado, para preparar o futuro, mas sobretudo para existir no cotidiano.<sup>44</sup>

O autor aponta que, para termos direitos sociais, “é preciso apresentarmos arquivos: uma conta de luz, de telefone, um comprovante de identidade bancária.” E que, sem essas documentações, somos excluídos (ARTIÈRES, 1988. p.13). A prática de *arquivar-se*, de *pôr-se em arquivo*, é uma exigência social da qual não há como escapar a não ser através da marginalização. O arquivamento de si é uma prática que não deve ser pensada ingenuamente como algo “natural”, mas deve ser pensada como uma prática política e que exige atenção, reflexão e discussão. De que maneira eu lido com o arquivamento de minha prática artística e, assim, performativamente, com a formação de efeitos de identidade artística? Este trabalho de arquivamento pode fazer parte de meu processo artístico ou são coisas

---

<sup>43</sup> Estou falando especificamente do curso de Poéticas Visuais.

<sup>44</sup> ARTIÈRES, Philippe. *Arquivar a própria vida*. 1988. Pág.12-14

separadas? Penso o projeto do livro “\_\_\_\_\_ (título)” e seus desdobramentos como uma forma de investigar este arquivamento, ou melhor, de *explicitar* este processo, esta injunção social, este “mal de arquivo” de nossa sociedade.

Com este projeto, procuro misturar o que pode ser considerado “processo” com o que pode ser considerado “obra” e o que pode ser considerado “arquivo” com o que pode ser considerado “acontecimento”. Talvez, ao fim do prazo de 10 anos de desenvolvimento, o que restar deste projeto seja mesmo um arquivo acabado que conserva e revela diversos elementos relacionados com a memória de uma determinada produção de artistas, incluindo eu mesmo. Mas acredito que no futuro este “arquivo acabado” irá se enxertar nos processos que desenvolverei após o fim do projeto “\_\_\_\_\_ (título)” e assim continuará em processo, revelando-se, de certa forma, inacabado.

O processo do livro apresenta performativamente uma busca pela edição, publicação e reconhecimento de arquivos, de memórias, de identidades particulares. Minha idéia com isso é investigar a possibilidade de tornar visível esta busca: explicitá-la, apresentá-la, inscrevê-la, comentá-la, enfim, praticá-la. Mas isso tudo de uma maneira artística, experimental, investigativa e não burocrática.

O projeto “\_\_\_\_\_ (título)” pode ser pensado como uma forma de praticar o arquivamento do Eu, forma de construir uma existência, produzir sentidos para experiências e isto vai além da injunção social. Artières destaca na prática do arquivamento de si, um desejo de *tomar distância em relação a si próprio* e também de querer *testemunhar* sobre a própria participação na existência coletiva (ARTIÈRES, 1988. p.28). O processo do livro também busca revelar relações entre a minha prática com a prática de outros artistas, há uma intenção de arquivar, ou seja, reunir, editar e apresentar estes processos que acontecem contemporaneamente. Talvez se eu não desenvolvesse o projeto do livro, estes pontos de encontro entre minhas práticas e a de outros artistas ficasse apenas em nossas memórias ou em documentos e registros dispersos. Há no projeto uma tentativa de combater a possibilidade de esquecimento. Sobre a relação com a

perda de memórias e o desejo de produção de relatos e arquivos que conservem estas, Joel Candau, no livro “Memória e identidade”, comenta:

A perda é um dado antropológico universal: desde o nascimento, irremediavelmente e sem esperança de domesticá-la, todo ser humano faz dela sua companhia obrigatória, abandonando sucessivamente a juventude, a saúde, os amigos, os pais, os amores, as ilusões e ambições, antes de perder-se a si próprio. (...) Queremos tudo abraçar de nosso passado e sem dúvida prestamos mais atenção do que antes ao que já foi perdido. Por essa razão, não podendo tudo guardar, é despertado em nós um sentimento de dispersão, de esfacelamento daquilo que é impossível captar em sua totalidade.<sup>45</sup>

O livro, então, é uma espécie de testemunho ou relato do meu ponto de vista sobre esses encontros. Não um relato que se propõe total, mas completamente fragmentário e parcial, em sintonia com esse “sentimento de dispersão” das memórias. Candau, comenta que é preciso “reconhecer que a totalidade das memórias nos é inacessível” e “admitir nossa radical individualidade”.

O autor defende que a única maneira de reconstruir memórias sólidas e organizadoras de laços sociais é percebê-las como não hegemônicas e assumir que o compartilhamento absoluto com o Outro é uma impossibilidade (CANDAU, 2012. p.195). No projeto “\_\_\_\_\_ (título)” há um pensamento sobre como “memórias individuais” (representadas nos livros pelas próprias proposições, documentações e outros elementos apresentados) se tornam públicas e acessam a coletividade, podendo fazer parte do que costumamos chamar de “memória coletiva”. Mas para falar em “memória coletiva” é preciso investigar melhor o significado deste termo para não cair em generalizações reducionistas.

Joel Candau diferencia três tipos de memória: a protomemória, a memória de alto nível e a metamemória. A primeira seria a memória repetitiva dos hábitos do cotidiano. A segunda seria a memória do reconhecimento, das lembranças e dos saberes. A última seria a representação feita pelos indivíduos sobre suas memórias, pois “cada um de nós tem uma idéia de sua própria memória e é capaz de discorrer

---

<sup>45</sup> CANDAU, Joel. *Memória e identidade*. 2012. Pág.189

sobre ela para destacar suas particularidades, sua profundidade ou suas lacunas” (CANDAU, 2012. p.23).

O autor diz que a expressão “memória coletiva” é uma forma de metamemória, ou seja, é um enunciado que representa supostamente a memória de todos os indivíduos de um determinado grupo. Porém, Candau alerta que os fatos nunca são completamente públicos e que não se pode confundir uma narrativa de um acontecimento com a lembrança que os seus participantes têm deste, pois há muitos pontos de vista e lembranças possíveis sobre um mesmo acontecimento. “Mesmo que as lembranças se nutram da mesma fonte, a singularidade de cada cérebro humano faz com que eles não sigam necessariamente o mesmo caminho” (CANDAU, 2012. p.33-35).

Toda tentativa de descrever a memória comum a todos os membros de um grupo a partir de suas lembranças é reducionista, pois exclui o que não é compartilhado. (...) Confundimos muitas vezes o fato de dizer, escrever ou pensar que existe uma “memória coletiva” (...) com a idéia de que o que é dito, pensado ou escrito dá conta da existência de uma memória coletiva. Logo, confundimos o discurso metamemorial com aquilo que supomos que ele descreve.<sup>46</sup>

Mesmo que existam atos de memória coletiva (comemorações, museus, narrativas, etc...) não é possível atestar a realidade de uma memória comum a todos, pois os estados mentais humanos são incomunicáveis. A memória coletiva, então, é simplesmente a transmissão de certas lembranças de alguns poucos indivíduos a um grande número de indivíduos ao longo do tempo, repetidamente. Candau chama de “retórica holista” os discursos que empregam termos, expressões ou figuras que visam representar conjuntos supostamente “estáveis, duráveis e homogêneos (...) tidos como agregadores de elementos considerados, por natureza ou convenção, como isomorfos” (CANDAU, 2012. p.29). Não há “construção de uma memória coletiva se as memórias individuais não se abrem umas às outras visando objetivos comuns, tendo um mesmo horizonte de ação” (CANDAU, 2012. p.48). Assim, com a crescente pluralidade de objetivos e horizontes de ação dos

---

<sup>46</sup> CANDAU, Joel. *Memória e identidade*. 2012. Pág.34

indivíduos na contemporaneidade, o processo de compartilhamento de memórias se torna mais disperso e cada vez mais fraco enquanto representação coletiva.

“Em um contexto de esgotamento de grandes memórias organizadoras do laço social (...) o recurso às retóricas holistas (memória coletiva, identidade coletiva, etc.) para definir e descrever as relações entre memória e identidade à escala de grupos torna-se cada vez menos pertinente.”<sup>47</sup>

O arquivo é um lugar de memória, funciona como uma extensão da unidade de armazenamento dos cérebros humanos e possibilita a ordenação, classificação e transmissão de lembranças tanto no nível individual quanto no nível coletivo e intergeracional. (CANDAU, 2012. p.83) Seja pelo viés da injunção social, seja pelo viés da intenção autobiográfica, o arquivamento de si é uma prática performativa que constrói identidades, forma sujeitos e fortalece laços sociais, produzindo a sensação de pertencimento a grupos. Meu pensamento ao desenvolver o projeto “\_\_\_\_\_ (título)” está de acordo com estas análises feitas por Artières e Candau, pois o arquivamento presente neste processo parte de minhas experiências particulares, mas acontece justamente no ponto em que essas experiências passam à coletividade: diálogo com outros artistas, relações com instituições, produção de discurso, etc.

O projeto não é proposto como uma “retórica holista” que visa a construção de uma “memória coletiva”, mas sim como um trabalho metamemorial sobre minha “memória individual”. Este trabalho, então, visa construir e apresentar possíveis sentidos para os acontecimentos vividos por mim e por aqueles que estão próximos de mim, especificamente no que diz respeito ao nosso fazer artístico, como uma forma de *participação* na coletividade: uma ponte entre o privado e o público. Paul Ricoeur, analisando a polaridade entre memória individual e coletiva, questiona se não existe um plano intermediário no qual acontecem trocas entre a “memória viva das pessoas individuais e a memória pública das comunidades às quais pertencemos.” Neste sentido, o autor localiza o plano da relação com os *próximos* e afirma a existência de uma “tríplice atribuição da memória: a si, aos próximos e aos outros” (RICOEUR, 2007. p.141).

---

<sup>47</sup> Idem. Pág.12

Os próximos, essas pessoas que contam para nós e para as quais contamos, estão situados numa faixa de variação das distâncias na relação entre si e os outros. (...) A proximidade seria a réplica da amizade, dessa *philia*, celebrada pelos Antigos, a meio caminho entre o indivíduo solitário e o cidadão definido pela sua contribuição à *politeia*, à vida e à ação da *polis*. (...) A ligação com os próximos corta transversal e eletivamente tanto as relações de filiação e de conjugalidade quanto as relações sociais dispersas segundo as formas múltiplas de pertencimento ou as ordens respectivas de grandeza. Em que sentido eles contam para mim, do ponto de vista da memória compartilhada? À contemporaneidade do “envelhecer junto”, eles acrescentam uma nota especial referente aos dois “acontecimentos” que limitam uma vida humana, o nascimento e a morte. O primeiro escapa à minha memória, o segundo barra meus projetos. E ambos interessam à sociedade apenas em razão do estado civil e do ponto de vista demográfico da substituição das gerações. Contudo, ambos importam ou vão importar para meus próximos. (...) Meus próximos são aqueles que me aprovam por existir e cuja existência aprovo na reciprocidade e na igualdade da estima. (...) O que espero dos meus próximos, é que aprovelem o que atesto: que posso falar, agir, narrar, imputar a mim mesmo a responsabilidade de minhas ações.<sup>48</sup>

O projeto “\_\_\_\_\_ (título)” opera justamente nesse ponto de encontro entre o eu, o próximo e os outros. O “arquivamento de si” presente neste processo busca incluir nesse “si” a relação com as pessoas que *contam*, aquelas que estão ou estiveram próximas de mim e das quais estou ou estive próximo. Há, então, um compêxmo trânsito entre níveis micro e macro de individualidades e coletividades em “\_\_\_\_\_ (título)”, pois o conteúdo trabalhado no projeto não é composto simplesmente por lembranças, documentos, enfim, rastros particulares de nossas vidas, mas especificamente por elementos relacionados com nossas *práticas artísticas*.

Estas práticas configuram nosso trabalho, nossas pesquisas, nossa atuação como *artistas* na sociedade, ou seja, nossa participação como indivíduos na coletividade. O “si” do “arquivamento de si” presente no processo do projeto “\_\_\_\_\_ (título)” é o “si” de um sujeito que pesquisa e trabalha com arte em diálogo com seus “próximos”. Então, talvez fosse mais correto falar em

---

<sup>48</sup> RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. 2007. Pág.141-142

“arquivamento de nós”? Acredito que não, pois este termo está muito próximo da retórica holista analisada por Candau, o que não me interessa.

Meu projeto é desenvolvido a partir do *meu* ponto de vista sobre *nostros* encontros, ou seja, a responsabilidade deste trabalho é minha. Até o momento atual, o processo do livro não representa o pensamento dos artistas participantes, mas minha visão sobre os trabalhos deles. Acredito que no futuro poderá haver uma participação mais ativa dos outros artistas no processo de seleção e edição do livro, porém isso ainda não aconteceu.

É importante reforçar que o projeto “\_\_\_\_\_ (título)” não configura estritamente uma prática de arquivamento no sentido mais comum do termo: o processo não é uma fria e burocrática organização de documentos, mas sim uma prática artística, inventiva e experimental que dialoga com a *noção* de arquivo. Nas últimas décadas, esta noção tem ganhado importância como tema de pesquisa teórica no campo da arte e como matéria de trabalho de diversos artistas. Anna Maria Guasch, no livro “Arte y archivo, 1920-2010”, busca desenvolver uma análise e contextualização histórica do aparecimento e desenvolvimento da noção de arquivo em processos artísticos desde as primeiras vanguardas do século XX até a atualidade. A autora diz que a arte tem sido analisada de maneira geral através de dois grandes paradigmas que constituem campos básicos de definição: o da obra única e o da multiplicidade do objeto artístico. Porém, Guasch diz que estes dois paradigmas não esgotam todas as tipologias e propostas artísticas das últimas décadas:

Fica excluída destes campos uma tipologia de projetos artísticos que configuram um terceiro paradigma: aquele que, de maneira genérica, podemos chamar de “paradigma do arquivo”. (...) Este paradigma implica uma criação artística baseada (...) em uma repetitiva litania infinita de reprodução que desenvolve com estrito rigor formal e absoluta coerência estrutural uma estética de organização legal-administrativa. Do objeto único ou de sua destruição, problemática criativa englobada pelos dois primeiros paradigmas, o paradigma do arquivo se refere ao trânsito que vai do objeto ao suporte da informação. (...) Dizendo em outras palavras, se os primeiros paradigmas conotam o espírito transgressor da utopia social e artística próprio das primeiras décadas do século XX, o terceiro, o do arquivo, que em sua cronologia se sobrepõe

com os outros dois, manifesta e dá forma a um estado de conformismo burocrático.<sup>49</sup>

O “paradigma do arquivo” abarca trabalhos de artistas que registram, colecionam, armazenam ou criam imagens que, arquivadas, tornam-se inventários, álbuns, etc. Anna Maria Guasch destaca que há diferença entre armazenar e arquivar: armazenar é apenas depositar algo em determinado lugar, já arquivar exige “a ação de unificar, identificar, classificar (...) com o propósito de coordenar um *corpus* dentro de um sistema ou uma sincronia de elementos selecionados”. Então, no “paradigma do arquivo”, o arquivo é pensado como “um ponto de união entre a memória e a escritura, como um território fértil para todo o escrutínio teórico e histórico” (GUASCH, 2011. p.10).

Para todos os artistas que participam da estratégia do arquivo, o passado já não é um modelo a visitar para citá-lo fragmentaria e obliquamente ou para projetar-lhe significados alegóricos. O passado está aí em estado bruto e o artista pode ir a seu encontro de um modo direto, compulsivo, com a paixão de um colecionador. Neste atual interesse renovado pelo passado, pela memória e pela história, a estratégia do arquivo é a que melhor representa as principais aspirações do “projeto inacabado da pós-modernidade”, em especial a desconstrução derridiana. Nada é tão desconstrutivo como os arquivos em si mesmos, com sua relacional e coerente topologia de documentos que esperam para ser reconfigurados. Alguns arquivos assumem o conceito foucaultiano de arqueologia entendida como momento e genealogia, e concebida como um processo, quer dizer, como uma suma de discontinuidades, fissuras, disrupções, ausências, silêncios e rupturas em oposição ao discurso histórico que reafirma a noção de continuidade.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> GUASCH, Anna Maria. *Arte y archivo, 1920-2010 Genealogías, tipologías y discontinuidades*. 2011. Pág.9-10 (Tradução minha)

<sup>50</sup> GUASCH, Anna Maria. *Arte y archivo, 1920-2010 Genealogías, tipologías y discontinuidades*. 2011. Pág.179 (Tradução minha)

Guash enfatiza que a noção de arquivo trabalhada por esses artistas não enfoca as origens, mas os acontecimentos em determinados lugares e momentos específicos, reivindicando uma certa “descontinuidade historiográfica” e indo além de uma noção de história linear e teleológica. Neste sentido, o recurso ao arquivo na arte não impõe fórmulas únicas e repetitivas, mas sim abre-se à múltiplas possibilidades de usos, maneiras e tipologias.

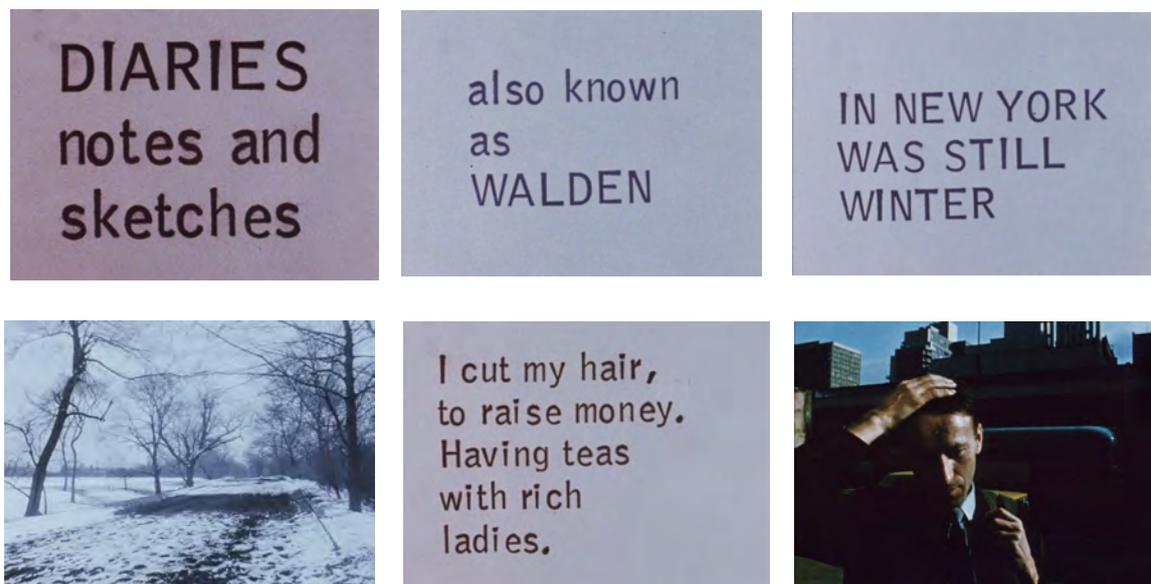
Definidos não tanto pelo conteúdo de sua informação como pelos seus buracos e documentos silenciosos, os arquivos são qualquer coisa menos coleções neutras de informação. Melhor refletem as prioridades e pontos cegos dos arquivistas e o *zeitgeist* em que operam. E isso sem contar com as enormes possibilidades que nos depara e ainda vai nos fazer deparar o arquivo no século XXI através da digitalização e da arquitetura das bases de dados.<sup>51</sup>

Como já dito, o projeto “\_\_\_\_\_ (título)” pode ser pensado como uma maneira de dialogar com a injunção social, a prática de edição e a intenção autobiográfica inerentes ao arquivamento de si, especificamente o que é comum aos artistas (dossiês, portfólios, sites, etc.). Mas, como nas práticas analisadas por Anna Maria Guash, mais do que simplesmente praticar este arquivamento procuro investigar as múltiplas formas e relações entre a noção de arquivo e a prática artística na contemporaneidade. Procuro não apenas trabalhar a partir de meu arquivo pessoal e do arquivo de outro(as) artistas (*arquivos de si*), mas principalmente organizar ao longo dos 10 anos de duração do projeto um meta-arquivo (*arquivo do projeto*) que reunirá tudo o que estiver relacionado com as tentativas de produzir os *arquivos de associações* que são os livros e as instalações. Então, a noção de arquivo no projeto “\_\_\_\_\_ (título)” é extremamente complexa e envolve camadas de ação que são distintas, mas intrinsecamente conectadas.

---

<sup>51</sup> GUASCH, Anna Maria. *Arte y archivo, 1920-2010 Genealogías, tipologías y discontinuidades*. 2011. Pág.30 (Tradução minha)

Um artista que trabalha há muitos anos com um processo de arquivamento semelhante ao que estou desenvolvendo é Jonas Mekas<sup>52</sup>. Este artista iniciou seu processo artístico nos anos 50 e segue o desenvolvendo até hoje, aos 92 anos de idade. Mekas pratica um complexo “arquivamento de si” através de registros audiovisuais e anotações por escrito de seu cotidiano. Além desses registros, o artista também guarda diversos documentos e outros materiais relativos aos seus processos e ao diálogo com outras pessoas, muitas delas figuras importantes no campo da arte. A partir destes materiais, Mekas desenvolve edições de vídeos, projetos para internet, edições de livros e montagens de instalações em espaços expositivos. Um dos primeiros projetos em que o artista revelou seu estilo diarístico de trabalhar foi o filme “Diários, anotações e esboços” ou, como é mais conhecido, “Walden”, de 1968. O filme apresenta 3 horas de imagens do cotidiano do artista, organizadas em pequenos blocos descontínuos separados por títulos que também são anotações poéticas escritas por Mekas.



Algumas sequências de imagens do filme “Walden”, de 1968.

---

<sup>52</sup> Jonas Mekas é um artista nascido em 1922, na Lituânia. Nos anos 50 foi para Nova York onde começou a trabalhar com vídeo, participando do desenvolvimento do “cinema experimental americano”.

Em entrevista ao site “Artspace”, Jonas Mekas explica de maneira simples a forma como pensa e desenvolve sua prática de registro e edição de filmes desde “Walden”:

Eu apenas tomo notas da vida ao meu redor. O termo mais comum para isso é diário, mas eu considero o que faço como anotações. Eu não faço filmes, por assim dizer, eu apenas filmo. Depois eu junto algumas dessas anotações em edições, organizadas por alguma temática ou sobre situações da minha vida, e então eu apresento essas edições. (...) Às vezes é (...) quando alguém me pede para fazer algo para alguma ocasião especial. Foi assim que “Cenas da vida de Andy Warhol” surgiu. O Pompidou fez uma retrospectiva sobre Warhol e me perguntaram se eu tinha alguma filmagem sobre ele para ser apresentada na exposição. Eu disse “claro que tenho” e então juntei todas as imagens que eu tinha e assim surgiu o filme. Eu fiz um filme de seis horas sobre minha vida, “As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty”. Esse surgiu na França, onde o tema de um festival era “beleza”. Eles me perguntaram se eu tinha algum filme sobre esse tema e eu disse “se vocês conseguirem dinheiro, eu faço um filme sobre esse tema, porque é exatamente sobre isso que eu penso quando eu filmo”. Eles me disseram que iriam cobrir todas as despesas, então eu fiz o filme e agradeço a eles. Aliás, assim também surgiu meu primeiro filme no estilo de diário, “Walden”, em 1968. Havia um festival de artes em Nova York, com músicas de John Cage e peças de Edward Albee, então disseram que queriam também um filme no festival e me pediram para fazer um. Eles me pagaram e eu finalizei o filme.<sup>53</sup>

As anotações da “vida ao redor” de Mekas acontecem cotidianamente e apresentam as mais diversas situações, das mais banais, como a observação de plantas de um jardim, até as mais “especiais”<sup>54</sup>, como o encontro com pessoas como Andy Warhol. De acordo com o próprio artista, seu processo de edição acontece sempre em relação com alguma oportunidade de apresentação. A prática

---

<sup>53</sup> Tradução livre de um trecho de uma entrevista feita com Jonas Mekas publicada no site “Artspace”. Link:

[http://www.artspace.com/magazine/interviews\\_features/qa/jonas-mekas-interview-part-1-52758](http://www.artspace.com/magazine/interviews_features/qa/jonas-mekas-interview-part-1-52758)

<sup>54</sup> Escrevo a palavra “especial” entre aspas, pois para Mekas o encontro com Warhol era uma situação banal em sua vida. Mas como Warhol se tornou uma figura importante na história da arte, podemos considerar as filmagens em que este artista aparece como “especiais” quando relacionadas com outras filmagens como aquelas com flores.

do registro e do arquivamento destes registros, então, parece ser o processo principal de Mekas.



Algumas imagens dos arquivos de Jonas Mekas apresentadas no site do artista

A partir dos anos 2000, além das edições de filmes a partir do seu arquivo de anotações, Jonas Mekas também começou a trabalhar com instalações em espaços expositivos. A mais recente aconteceu em 2009 na galeria “du Jour Agnès b.”, em Paris, e foi intitulada como "A Few Things I Want to Share with You, My Paris Friends" (Algumas coisas que eu quero compartilhar com vocês, meus amigos de Paris). O texto de Mekas para o catálogo da exposição é bastante sensível e revela muitas informações sobre o seu processo e pensamento artístico.

Conforme o tempo passa, as preocupações essenciais de alguém começam a ficar cada vez mais visíveis. A minha, ao que parece, é uma preocupação com o que nós ainda deixamos inteiro em nossa civilização autodestrutiva, o que real e essencialmente importa para os aspectos mais sutis de nossos espíritos. Então eu tenho gravitado nos aspectos mais pessoais e privados da vida, da minha própria vida, da vida dos meus amigos; Longe das grandes temáticas, dos eventos dramáticos, psicológicos, políticos, etc e etc. O alvoroço do mundo. Eu acho que foi essa mesma preocupação que me fez gravitar nas formas diarísticas de filme, vídeo, literatura e tudo o mais que eu faço. (...) Permaneço totalmente afastado do que considero negativo em nossa civilização. Correndo o risco de ser chamado de romântico ou mesmo sentimental, eu excluí a violência e o horror do meu tempo – e eu vi muito disso tudo em minha vida. Deixo essas coisas para outros artistas que parecem preferir trabalhar com esses aspectos da nossa civilização. Eu prefiro momentos na natureza e na vida ao meu redor, que é paradisíaca, cheia de sol, o que nos afeta de uma forma poética e sutil. Eu não tenho pretensões de “criar” arte. Eu sou apenas uma pessoa que faz coisas que gosta. (...)<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Tradução livre de trechos do texto escrito por Jonas Mekas sobre a exposição “A Few Things I Want to Share with You, My Paris Friends” publicado no catálogo da exposição disponível no site do artista: <http://jonasmekas.com/exhibitions/?show=2009agnesb>



Imagens da exposição "A Few Things I Want to Share with You, My Paris Friends"



Imagens da exposição "A Few Things I Want to Share with You, My Paris Friends"

As instalações de Jonas Mekas, especialmente “A Few Things I Want to Share with You, My Paris Friends”, misturam diversos projetos do artista que incluem vídeos, documentações, fotografias e até mesmo experimentações sonoras. Nesta exposição o artista apresentou uma versão em vídeo-instalação do projeto “365 Day Project”, que foi um trabalho feito para internet no qual o artista publicava um vídeo por dia durante todo o ano de 2007 em seu site.<sup>56</sup> Junto com os 365 vídeos exibidos em 12 TVs, representando cada uma um mês do ano, Mekas apresentou os calendários em que fazia anotações sobre o projeto. Esta vídeo-instalação pode ser considerada como uma variação de edição e apresentação de materiais do arquivo de registros cotidianos que Mekas organiza, variação que vai além das edições de filmes.

Outro interessante uso de seu arquivo acontece nas sequências de imagens impressas provenientes de quadros de seus filmes. Na exposição “A Few Things...”, Mekas fez uma seleção de imagens relacionadas com o verão e instituiu o conjunto de “Summer Manifesto”. O artista fala sobre a prática de transformar os filmes em imagens impressas em entrevista ao site “Artspace”:

Quando eu ponho duas tiras de filme juntas, a parte final dessas tiras é danificada às vezes ou tem algum tipo de sujeira. Eu costumava cortar fora os últimos três ou quatro quadros. O que eu cortava ficava de fora dos filmes editados. Em algum momento, há uns 20 anos, eu olhei para esses pedacinhos e disse “por que estou jogando isso fora?”. Então pensei que eu poderia fazer impressões – eles são como negativos fotográficos, no caso, “positivos”. Onde eu cresci, meus irmãos mais velhos e meu pai costumavam matar porcos, para o Natal ou coisas assim. Minha mãe costumava dissecar o porco e guardar todas as partes em potes. Ela usava tudo, nada ia fora. Eu disse para mim mesmo: “Minha mãe usava tudo, e eu estou desperdiçando tudo isso...”, então eu comecei a coletar e estudar esse meu lixo pensando em fazer impressões. Depois de um tempo eu comecei a fotografar *stills* do meio das filmagens também, não só do fim. Como eu uso muitos quadros parados em meus filmes, frequentemente na sequência dos quadros há diferentes acontecimentos. Muita coisa pode acontecer mesmo entre três ou quatro

---

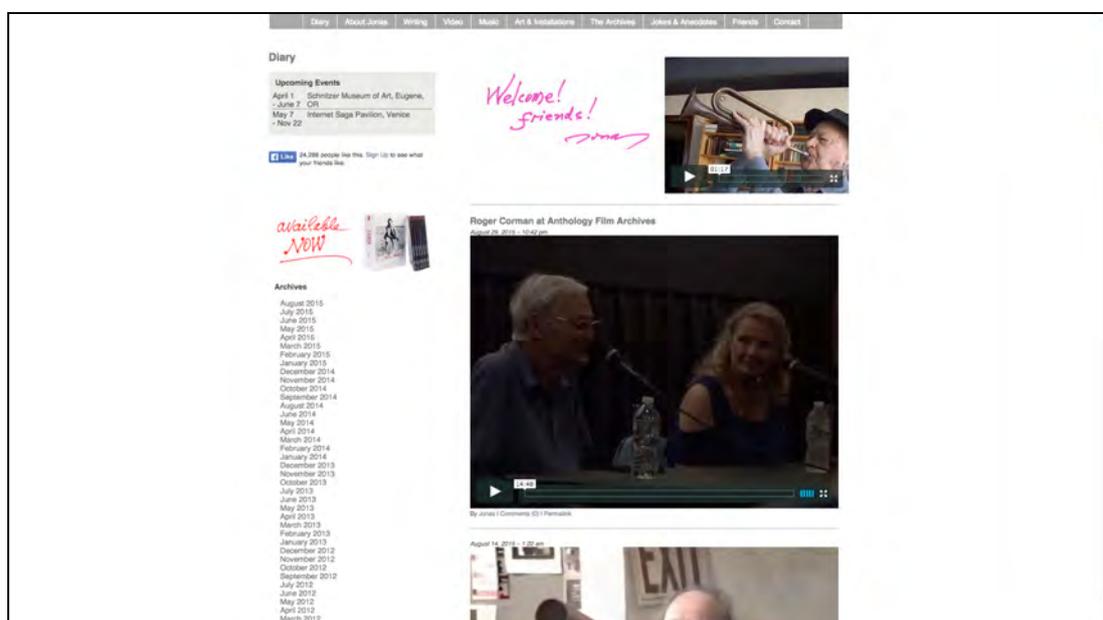
<sup>56</sup> Este projeto ainda está acessível no site do artista:

<http://jonasmekas.com/365/month.php?month=1>

quadros, então eu comecei a imprimir essas sequências e apresentá-las como fotografias.<sup>57</sup>

Podemos dizer que o processo de Mekas se divide em quatro níveis de arquivamento: o primeiro é o registro de seu cotidiano em vídeo, textos e documentos. O segundo é o armazenamento e organização desses registros. O terceiro é a edição e apresentação destes materiais a partir de temas ou situações, por exemplo, quando monta um filme apenas com imagens de momentos da vida de Andy Warhol ou seleciona somente cenas relacionadas ao verão para serem impressas como fotografias. Por último, há o arquivamento dessas edições e apresentações, uma espécie de portfólio que acontece no próprio site do artista.

Em seu site, Mekas disponibiliza muitas informações bem organizadas e completas sobre seu processo, ao mesmo tempo em que também desenvolve um projeto específico em que publica alguns vídeos ao longo dos meses, como uma continuação menos regrada de “365 Day Project”.



Print screen da página principal do site do artista – Link para acesso: [www.jonasmekas.com](http://www.jonasmekas.com)

<sup>57</sup> Tradução livre de um trecho de uma entrevista feita com Jonas Mekas publicada no site “Artspace”. Link: [http://www.artspace.com/magazine/interviews\\_features/qa/jonas-mekas-interview-part-1-52758](http://www.artspace.com/magazine/interviews_features/qa/jonas-mekas-interview-part-1-52758)

O projeto “\_\_\_\_\_ (título)” funciona em uma lógica semelhante aos níveis de arquivamento do trabalho de Mekas: pensando as proposições artísticas (minhas e dxs outrxs artistas) como acontecimentos registrados e arquivados, experimento edições com estes materiais, organizando-os em grupos de sentido. Depois apresento essas edições em livros e instalações. Este processo experimental durará ainda mais alguns anos, logo, acontecerá de maneira dispersa no tempo e no espaço. Assim, o arquivamento das próprias experimentações relacionadas ao projeto se torna uma parte fundamental do processo. Como na prática de Jonas Mekas, no projeto “\_\_\_\_\_ (título)” há um entrecruzamento entre níveis de arquivamento, de maneira que um alimenta o outro e juntos se tornam um grande e único processo de produção de sentido para experiências de vida.

Penso as minhas proposições artísticas e as dxs artistas convidadx para o projeto como se fossem anotações poéticas sobre a vida ao nosso redor. Então, em “\_\_\_\_\_ (título)”, trabalho com estas proposições – e também com documentações, textos e outros materiais relativos a nossas práticas artísticas – como se fossem materiais brutos com potencialidade para edições e formação de conjuntos, assim como são as filmagens arquivadas por Mekas.

O processo artístico de Jonas Mekas acompanha suas experiências de vida cotidiana e se confunde com a sua própria identidade como pessoa. O que separa o indivíduo Mekas do artista Mekas? O que separa sua prática artística de suas práticas cotidianas? O trabalho deste artista extrapola a noção de autobiografia, pois não é apenas uma escrita sobre sua vida, mas sim um processo que acompanha e influencia sua vivência mesmo, ou seja, é uma prática performativa que produz sua identidade e sua formação pessoal ao mesmo tempo que as apresenta (poética ou informativamente).

Penso que o processo de Mekas pode ser considerado uma prática de *autoformação*, uma produção autônoma de sentido para suas próprias experiências de vida. No caso, essa prática acontece especificamente através de um processo artístico. É importante retomar que a noção de *autoformação* inclui também a *heteroformação* e a *ecoformação*: o indivíduo está sempre em associação com os outros e com seu meio. Ao arquivar sua vida, editá-la, apresentá-la em filmes e instalações, Mekas produz um

testemunho poético de seu ponto de vista sobre sua realidade, que inclui outras pessoas e também os lugares que habitam juntos.

Minha prática artística, desde as primeiras experimentações (como o livro feito nas aulas do início da graduação), dialoga com a prática de Mekas no sentido de também ser um processo complexo e investigativo que mistura ação, registro, arquivamento, edição e apresentações a partir das minhas experiências de vida. Em meus vídeos, fotografias, textos e demais experimentações busco apresentar poeticamente situações cotidianas vividas por mim ou por aqueles que estão próximos a mim – como minha mãe, por exemplo – enfatizando a passagem do tempo, as mudanças e as permanências.

O projeto “\_\_\_\_\_ (título)” é também uma dessas experimentações, mas que não enfoca as situações de vida de maneira geral e sim especificamente as situações relacionadas com a prática artística. Este projeto surgiu no momento em que eu concluía o curso de Bacharelado em Artes Visuais na UFRGS, momento em que o “arquivamento de si” – no triplo sentido de injunção social, prática de edição e intenção autobiográfica – se mostrou extremamente importante e necessário para que minhas experiências no campo da arte se tornassem compartilháveis e reconhecíveis pelos outros.

Ao contrário dos portfólios, que mais se parecem com “cardápios”, e dos burocráticos currículos, o projeto “\_\_\_\_\_ (título)”, proposto como uma “antologia de formação”, busca apresentar a minha “produção” de uma maneira artística e dialógica – incluindo também a presença de artistas próximos, aqueles com os quais tenho trabalhado junto. Este projeto de apresentação de minha formação artística em associação com a formação de outros artistas envolve também uma reflexão escrita – por exemplo, meu TCC, essa dissertação de mestrado e outros futuros textos – na qual desenvolvo um relato sobre meu processo buscando apoio em artistas e teóricos como referências de pensamento. Se penso minha prática artística geral como uma prática de autoformação pessoal semelhante àquela que localizo no processo de Jonas Mekas, “\_\_\_\_\_ (título)” seria uma prática de autoformação específica no que diz respeito à minha formação como artista: enfatiza

minha formação pessoal em relação com a formação de um corpo de proposições que são meu trabalho como artista. Gostaria de finalizar reforçando que penso “formação” como um processo permanente e sempre incompleto, mas que deixa rastros, marcas, memórias que influenciam os acontecimentos no presente e, principalmente, a espera do futuro.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Com esta dissertação busquei apresentar o surgimento e o desenvolvimento do projeto “\_\_\_\_\_ (título)”, bem como meu pensamento sobre ele. Para isso, foi necessário localizá-lo no histórico de meu processo artístico, mostrando como a ideia de “antologia de formação” que acompanha o projeto surgiu em decorrência de diversas práticas relacionadas com a ideia de apresentação de si. Esclareci que meu interesse na ideia de apresentação de si é investigar possibilidades de apresentar uma identidade enfatizando seu processo de formação permanente e sua *mudança*, mais do que sua definição em uma forma fixa. Para isso, mostrei uma breve seleção de processos artísticos desenvolvidos por mim, desde 2007, que envolvem documentações, (auto)retratos, (auto)biografias e outras experimentações. Através da apresentação deste percurso de experimentações, mostro como meu projeto de “antologia de formação” se iniciou quando me deparei com uma nova forma de “apresentação de si” em 2012: a necessidade de organizar e apresentar meu processo e pensamento artístico no modelo de uma pesquisa artística teórica-prática, em razão de começar a desenvolver meu Trabalho de Conclusão de Curso no Bacharelado em Artes Visuais do IA/UFRGS. A partir de uma apresentação reflexiva sobre as experiências e questionamentos surgidos em minha pesquisa do TCC e dando continuidade aos estudos de referências teóricas e artísticas, busquei localizar inter-relações entre as noções de apresentação, formação, identificação e associação.

Conclui que a formação humana é um processo complexo que envolve o Eu, os Outros e o contexto em que vivem juntos. A noção de formação surge em minha pesquisa pensada como uma prática de produção de sentido para experiências de vida, ou seja, não está somente relacionada com as noções de cognição, aprendizagem e educação, mas principalmente com a noção de significação: o que é e o que pode ser significado como *formativo*. Especificamente no que diz respeito à minha formação como artista, conclui que, apesar da constante mudança – tanto em meu processo, quanto na própria noção de “o que é ser artista” em nossa sociedade, posso localizar um processo performativo de produção de *efeitos* de identidade que produzem sentido para minha prática artística, logo, me formam como um artista. Esse processo performativo acontece através da escrita de

projetos, da organização e apresentação de portfólios, sites e currículos, das pesquisas acadêmicas, das documentações e registros de processos artísticos e de apresentações, etc. Estes são alguns exemplos de atividades e circunstâncias que se misturam ao fazer artístico contemporâneo e podem ser consideradas *práticas performativas* do sujeito artista: práticas que produzem efeitos de identidade ao mesmo tempo que descrevem e apresentam x artista e seu processo, permitindo que se tornem reconhecíveis aos outros e possam participar em algum nível do campo da arte. Neste sentido, conclui que meu projeto de “antologia de formação”, o livro “\_\_\_\_\_ (título)”, dialoga com esta noção de *prática performativa*: é uma série de tentativas de reunião de processos dispersos e independentes entre si, que ao serem apresentados em conjunto recebem um sentido e uma forma. Com isso, busco produzir *efeitos* de identidade que enfatizam a noção de formação permanente.

Localizei dois tipos de “associação” diferentes no projeto “\_\_\_\_\_ (título)”: associação entre pessoas e associação entre proposições artísticas. Também localizei neste projeto quatro processos distintos que são inter-relacionados: a edição e montagem das versões do livro impresso; a apresentação de instalações em espaços expositivos; a produção e investigação de possíveis conteúdos tanto para os livros impressos quanto para as instalações; o registro, a documentação e a escrita de relatos sobre as etapas do desenvolvimento do projeto. A partir de exemplos práticos, demonstrei que a apresentação de instalações em espaços expositivos, até agora, tem se dividido em dois tipos: “capítulos expandidos”, que são instalações que trazem fragmentos da versão impressa do livro, e “capítulos ocultos”, instalações cujos elementos não são relacionados com os conteúdos das versões impressas.

Em razão destas experimentações instalativas, conclui que “\_\_\_\_\_ (título)” pode ser pensado como um processo experimental de escrita e apresentação de um livro expandido. O livro é expandido tanto no sentido espacial (versões impressas, sites na internet, instalações em espaços expositivos, apresentações em aula, entre outros), quanto no sentido temporal, pois, como tem uma continuidade de desenvolvimento, o projeto se expande no por vir. X leitorx de

“\_\_\_\_\_ (título)” sempre irá se deparar com fragmentos e com indicações de continuidades. Assim, esclareci que a leitura do livro acontecerá tanto na associação entre os elementos apresentados em um mesmo espaço em determinado momento, quanto na associação mental entre leituras realizadas em momentos anteriores, em outras situações de apresentação. Também esclareci que o conjunto disperso de práticas de associação entre proposições que compõe o livro “\_\_\_\_\_ (título)” é conectado através dos elementos paratextuais que identificam essas práticas como pertencentes ao projeto (por exemplo, os títulos, as informações em etiquetas e textos, certos elementos formais como a tipografia das letras e o estilo de encadernação, etc.).

Localizei no projeto “\_\_\_\_\_ (título)” uma noção de arquivo relacionada a três pontos específicos: a utilização de *arquivos de si* (meus e dxs artistas participantes) como fonte de material para a edição; a edição de *arquivos de associações* que são as diferentes versões do livro; e o desenvolvimento de um grande *arquivo do projeto*, que inclui registros fotográficos das instalações e todos os materiais relacionados ao processo. Esclareci que penso a prática de arquivamento no projeto “\_\_\_\_\_ (título)” como investigativa e sensível à mudanças ao longo do tempo e que com este projeto não busco organizar e classificar absoluta e separadamente os registros de acontecimentos, mas focar o diálogo possível e intercambiante entre eles. Baseado na ideia de que “o arquivamento tanto produz quanto registra o evento” (DERRIDA, 2001. P.29) conclui que o arquivamento pode ser considerado também uma *prática performativa*.

Partindo da questão “o trabalho de arquivamento pode fazer parte de meu processo artístico ou são coisas separadas?”, conclui que o projeto do livro “\_\_\_\_\_ (título)” e seus desdobramentos são uma forma de investigar o que há de performativo no arquivamento próprio das práticas artísticas contemporâneas: portfólios, catálogos, currículos, escritos, entre outras. Esclareci que minha ideia com o projeto é investigar a possibilidade de tornar visível esta prática de arquivamento performativa: explicitá-la, apresentá-la, inscrevê-la,

comentá-la, enfim, praticá-la. Mas isso de uma maneira artística, experimental, investigativa e não burocrática.

Observei que o projeto “\_\_\_\_\_ (título)” opera no ponto de encontro entre o eu, o próximo e os outros, em razão da participação de outros artistas. Assim, conclui que há um complexo trânsito entre os níveis micro e macro de individualidades e coletividades no projeto, pois o conteúdo trabalhado não é composto simplesmente por lembranças, documentos, enfim, rastros particulares de minha *vida* e dos outros artistas, mas especificamente por elementos relacionados com nossas *práticas artísticas*. Estas práticas configuram nosso trabalho, nossas pesquisas, nossa atuação como *artistas* na sociedade, ou seja, nossa participação como indivíduos na coletividade. Defendi que, ao contrário dos portfólios, que mais se parecem com “cardápios”, e dos burocráticos currículos, o projeto “\_\_\_\_\_ (título)”, proposto como uma “antologia de formação”, busca apresentar a minha “produção” de uma maneira artística e dialógica – incluindo também a presença de artistas próximos, aqueles com os quais tenho trabalhado junto.

O projeto “\_\_\_\_\_ (título)”, como já dito, tem o prazo de duração de 10 anos para ser desenvolvido, contando a partir da apresentação da Versão 01 do livro em 2013. O projeto atualmente está em seu segundo ano de desenvolvimento, ou seja, ainda restam oito anos pela frente. Esta pesquisa, apesar de chegar a diversas conclusões, ainda necessita de continuidade, pois dentro dos dois anos de desenvolvimento de um mestrado não foi possível aprofundar todas as questões que foram colocadas. Ao longo do processo de escrita, fui percebendo que há uma forte relação entre minha pesquisa, minha prática artística e minha individualidade, ou seja, há um entrecruzamento muito forte entre minha ação como indivíduo, artista e pesquisador. Acredito que esta questão é bastante importante e merece ser melhor discutida, aprofundada e esclarecida em futuras pesquisas, pois é justamente neste ponto que a noção de *prática performativa* apresentada aqui parece se tornar relevante no que diz respeito à prática artística contemporânea.

## REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARTIÉRES, Philippe. *Arquivar a própria vida*. Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol.11, n.21, p.9-34, 1988. Pág. 10-11

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. SP: Martins Fontes, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora da UNESP e Hucitec, 1988

BERNARDES, Maria Helena. *Retrato da Utopia*. In SANTOS, Alexandre, SANTOS Maria Ivone (org.), Um Território da Fotografia. Porto Alegre: Galeria dos Arcos, Usina do Gasômetro, 2003.

BOURRIAUD, Nicolas. *O que é um artista (hoje)?* 2002. In: Ferreira, Glória; Venâncio Filho, Paulo. (org.). *Arte & Ensaio*, n. 9, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes da UFRJ, 2003

BUTLER, Judith. *Seu comportamento cria seu gênero*. Trecho de entrevista publicado no site YouTube.

Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=9MlqEoCFtPM](http://www.youtube.com/watch?v=9MlqEoCFtPM) Acesso em: 18 Set. 2015.

CAMPOS, Augusto de.; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1980

CANCLINI, Néstor Garcia. *A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: Edusp, 2012.

CANDAU, Joel. *Memória e Identidade*. Tradução: Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã: diálogo*. Tradução: André Telles – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004

\_\_\_\_\_. *Mal de Arquivo – Uma impressão freudiana* – Editora Relume Dumaré – Rio de Janeiro – 2001

FERVENZA, Helio. Site do artista: <http://www.heliofervenza.net/> Acesso em 18 Set. 2015.

GENETTE, Gerard. *Paratextos editoriais*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. 16ª edição. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999

GRENAWAY, Peter. *O cinema está morto, vida longa ao cinema*. In. Caderno SESC Videobrasil – Vol. 3, n. 3. São Paulo: Edições SESC SP, 2007 Pág. 88-103

\_\_\_\_\_. Site do artista: <http://petergreenaway.org.uk>

GUASCH, Anna Maria. *Arte y archivo, 1920-2010 Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Espanha, Ediciones Akal, S.A, 2011

HEINICH, Nathalie. *As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea*. In: Porto Arte, V.13, nº22, maio 2005. P.137-147

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002

\_\_\_\_\_. *Quem precisa de identidade? In: Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p.103-133

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico : de Rousseau à Internet*. Trad. De Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte. Ed. UFMG,2008.

LEJEUNE, Philippe. NORONHA, Jovita. Entrevista com Philippe Lejeune. Revista IPOTESI de Estudos Literários. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários/UFJF. Volume 6, nº 2. 2002 p.21-30

MAAS, Wilma Patricia. *O Cânone mínimo. O Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo : Editora UNESP, 2000.

MEKAS, Jonas. Site do artista: <http://jonasmekas.com> Acesso em 18 Set. 2015.

\_\_\_\_\_. Entrevista para a revista virtual Artspace.

Disponível em: [http://www.artspace.com/magazine/interviews\\_features/qa/jonas-mekas-interview-part-1-52758](http://www.artspace.com/magazine/interviews_features/qa/jonas-mekas-interview-part-1-52758) Acesso em: 18 Set. 2015

PANEK, Bernadette. *Mallarmé, magritte, broodthaers: jogos entre palavra, imagem e objeto*. ARS (São Paulo), Brasil, v. 4, n. 8, p. 104-113, jan. 2006.

Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2977>. Acesso em: 18 Set. 2015.

PEVSNER, N. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005

PINEAU, Gaston. *Temporalidades na formação: rumo a novos sincronizadores*. São Paulo: TRIOM, 2003.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido – No caminho de Swann*. Tradução: Mário Quintana. Rio de Janeiro. Editora Globo, 2006.

REGO, Jose Lins. *Menino de Engenho, Doidinho e Banguê* In: *Romances reunidos e ilustrados*. Livraria Jose Olympio, Editora Rio de Janeiro, 1960

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SANTOS, Alexandre. *Duane Michals e Alair Gomes: documentos de si e escritas pessoais na arte contemporânea*. ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 51-65, jan.-jun. 2008.

Disponível em: [http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF16/A\\_Santos.pdf](http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF16/A_Santos.pdf). Acesso em: 18 Set. 2015.

TADEU, Tomaz (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

\_\_\_\_\_. *A produção social da identidade e da diferença*. In: *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p.73-102

TANAKA, Koki. Site do artista: <http://www.kktnk.com/> Acesso em 18 Set. 2015.

\_\_\_\_\_. Entrevista com o artista sobre sobre a exposição “Vulnerable Narrator”. Disponível em: [https://youtu.be/KKed\\_8vJCcE](https://youtu.be/KKed_8vJCcE) Acesso 18 Set. 2015.

\_\_\_\_\_. Entrevista para o site “ArtReview”. Disponível em: [http://artreview.com/features/april\\_2015\\_feature\\_koki\\_tanaka/](http://artreview.com/features/april_2015_feature_koki_tanaka/). Acesso 18 Set. 2015.

ZILIO, Carlos. *Artista, formação do artista, arte moderna*. In: *Arte e Ensaio*, nº5, 1998. P. 73-78

## **REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES**

ALBERTONI, Fernanda. *Narrativas Verbais: constructo ficcional nas artes visuais*. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais)– Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2. v.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance vol. II*. São Paulo: Martins Fontes, 2005

\_\_\_\_\_. *Escrever a leitura In: Rumor da língua*. 3ª Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Trad. I. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_. *Sobre Racine*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BASBAUM, Ricardo. *O artista como pesquisador*. Concinnitas, ano 7, vol. 1, nº 9, julho 2009.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política (Obras escolhidas, v. 1)*. São Paulo, Brasiliense, 1986

BERGSON, Henri. *O pensamento e o movimento*. Ensaios e conferências. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero – feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

DERRIDA, Jacques. *Papel-máquina*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2004.

ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FERREIRA, Glória (org.); COTRIM, Cecília. (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Jorge Zahar : Rio de Janeiro, 2006

FERVENZA, Hélio. *Considerações da arte que não se parece com arte*. In: Porto Arte. Nº 23, Porto Alegre, PPG em Artes Visuais IA-UFRGS, 2005.

\_\_\_\_\_. *Formas da Apresentação: da exposição à autoapresentação como arte*. Revista Palíndromo, Florianópolis/SC, 2 PALÍNDROMO, 2007.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2008.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

\_\_\_\_\_. *A Hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981-1982)*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

\_\_\_\_\_. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1966.

FREIRE, Cristina, (org). ; LONGONI, Ana, (org). *Conceitualismos do Sul/ Sur*. 1ª ed. Sa o Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

JOHN, Richard. *As faces da origem: morfologias possíveis para uma poética de identificações*. Dissertação de mestrado em Poéticas Visuais. IA — Instituto de Artes — UFRGS, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1998.

KASTRUP, Virgínia. *A invenção de si e do mundo. Uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. In: *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LE GRAND, Jean-Louis, PINEAU, Gastón. *As histórias de vida*. Natal, RN: EDUFRN, 2012.

BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006

MAFFESOLI, Michel. *Elogio da raza o sensível*. Petrópolis, RJ :Vozes, 1998

MORIN, Edgar. *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 2002

RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo: Ed. 34, 1993.

SANTOS, Maria Ivone dos . *Diante da perda do arquivo: reinvenções e narrativas da memória*, Revista Crítica Cultural, V. 4. N.2. Santa Catarina. Crítica Cultural, v. 4, p. 163-176, 2009.

\_\_\_\_\_. *Situações de leitura na arte contemporânea: práticas no trânsito entre o visível e o legível e algumas considerações expositivas*. Palíndromo, v. 2, p. 159-200, 2009.

SILVEIRA, Paulo. *As existências da narrativa no livro de artista*. Tese. 2008. (Doutorado em História, Teoria e Crítica) — Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SUAREZ, R. *Nota sobre o conceito de Bildung (formação cultural)*. Revista Kriterion, Belo Horizonte, v. 46, n. 112, p. 191-198, dez. 2005.

## **ANEXO**

F 1968

PEDAÑO II \_\_\_\_\_ (título)

1

CERTIFICO que as folhas 034v do livro A- 288 sob n.º 127.405  
foi lavrado em 30 de janeiro de 1989, o assento de  
nascimento de EDUARDO MONTELLI LACERDA . . . . .  
nascid.º ao s (vinte e seis de janeiro de mil novecentos e oiten-  
ta e nove) em Porto Alegre , neste Estado  
do sexo masculino

filh.º de Breno da Silva Lacerda . . . . .  
e Maristela Montelli . . . . .  
sendo avós paternos Vergilino Dias Lacerda . . . . .  
e Maria Elaine da Silva Lacerda . . . . .  
e maternos Horácio Montelli . . . . .  
e Cacilda de Moraes Montelli . . . . .  
Foi declarante o pai . . . . . e serviram  
de testemunhas Neusa Zambon . . . . .  
e Luis Fernando Schuler da Silva . . . . .

Observações: . . . . .  
. . . . .  
. . . . .  
. . . . .  
. . . . .

O referido é verdade e dou fé  
Certidão Cz\$ 0,49 Porto Alegre, 30 de janeiro de 19 89



Eduardo diz:

**Oi**

Júlia diz:

seu abobado

Júlia diz:

tu entro na hora certa

Eduardo diz:

Oi

[b] [c=4]Čřĩ š[/c] [/b] diz:

**OiOi**

Eduardo diz:

Oi

.Tatty.s2<sup>123</sup>.Bruuh. diz:

**oi oi oi**

Eduardo diz:

Oi

Élvio Philippe™ - [www.sinfoniadadesgraca.blogspot.com](http://www.sinfoniadadesgraca.blogspot.com) - [www.blogdoelvio.blogspot.com](http://www.blogdoelvio.blogspot.com) diz:

Opa

Eduardo diz:

Oi

Graziela diz:

Oii

Eduardo diz:

Oi

MARY #) "...se me liga, ta tudo bem.. eu fico" diz:

**Ooi**

Eduardo diz:

Oi

[c=41][b]Di[/b]/[/c] diz:

**Fala Tche**

[c=41][b]Di[/b]/[/c] diz:

**blza**

Eduardo diz:

Oi

SassáCainan diz:

**um marginal <o>**

Eduardo diz:

Oi

Ricardo - "The Enemy as I know it is right inside my head." diz:

**dae kra**

Eduardo diz:

Oi

Gustavo diz:

Oi1

Gustavo diz:

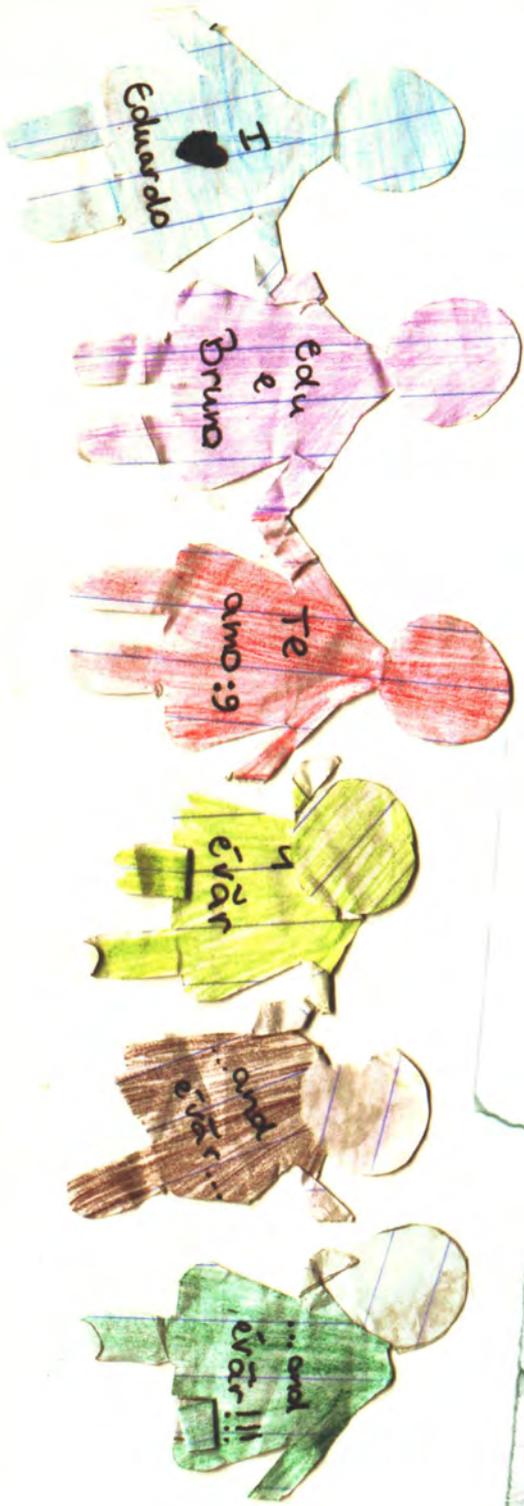
Seu Madruga?

Te procurei,  
mas não te  
encontrei.

Esperci tanto...  
que nem sei.

Boa Noite  
Guerrid Eduardé  
Uí!

Ass: Gerard Pierry



quero sexo!  
 Te amo!  
 Bruno!  
 Eduardo

"se é que eu conheço  
 você, não de te observar  
 por querer que não vai  
 me decepcionar"  
 Te adoro!  
 Ps: em n si desenhar!

desculpa, sem inspiração  
 para bilhetes!  
 Te amo muito!  
 Bruno!  
 25.05.96

Te amo!  
 X

De: Bruno  
 Para: Eduardo  
 no, no, no: D



## Bem-vindo(a), Eduardo

recados 1.586 fotos 33 fãs 114 mensagens 0

**Visualizações de perfil:** Desde fev. 2006: 23.054, Semana passada: 123

**Sorte de hoje:** Divida sua felicidade com os outros hoje mesmo

## Bem-vindo(a), Eduardo

recados 1.537 fotos 32 fãs 115 mensagens 0

**Visualizações de perfil:** Desde fev. 2006: 22.960, Semana passada: 192, Ontem: 16

**Sorte de hoje:** Quem se apaixona por si mesmo não tem rivais

## Bem-vindo(a), Eduardo

recados 1.580 fotos 33 fãs 114 mensagens 0

**Visualizações de perfil:** Desde fev. 2006: 23.054, Semana passada: 138

**Sorte de hoje:** Seu talento para o mundo dos negócios é evidente na sua personalidade

## Bem-vindo(a), Eduardo

recados 1.540 fotos 32 fãs 115 mensagens 1

**Visualizações de perfil:** Desde fev. 2006: 22.979, Semana passada: 171, Ontem: 19

**Sorte de hoje:** Você é observador e analítico por natureza

## Bem-vindo(a), Eduardo

recados 1.555 fotos 33 fãs 114 mensagens 0

**Visualizações de perfil:** Desde fev. 2006: 23.054, Semana passada: 167, Ontem: 46

**Sorte de hoje:** A beleza em suas variadas formas atrai você

Reconheceu os elementos que compõem o ambiente onde vive e percebeu as mudanças que acontecem com os seres vivos (características, evolução, sobrevivência). Concluiu que o tempo e o fator de mudança nesses seres e nos lugares, empregando noções de presente, passado e futuro.

Identificou e associou situações de transição com o comportamento adequado que se deve ter em cada uma delas.

Na parte de ~~relações~~ socializou os alunos de modo a perceberem a seu próprio respeito como a ação humana e a necessidade de ajudar a quem através dos sentimentos e ações, pode se ajudar e ajudar o próximo.

Participou nas aulas de Ed. Física, das atividades que envolvem ritmo, atenção, freio inhibitorio e coordenação ritmo-motora.



1996



NOME DO ALUNO : Eduardo Montelli Sacerda

SÉRIE : 1ª TURMA : B FALTAS : 3

FICHA DE AVALIAÇÃO E ACOMPANHAMENTO:

1º TRIMESTRE

O Eduardo é um aluno dedicado e responsável na realização das tarefas de aula e de casa, demonstrando maior interesse pelas atividades artísticas. Mantém um bom relacionamento com os colegas e com a professora. Algumas vezes dispersa-se do trabalho que é proposto brincando e conversando com colegas do grupo.

Reconhece todas as letras do alfabeto e o nome de todos os seus colegas, nos dois tipos de letras (cursiva e imprensa).

Realiza uma leitura clara de palavras variadas, lê histórias com bastante tranquilidade, encontra-se no nível alfabético, passando para ortográfico.

Com relação aos numerais trabalhados consegue identificá-los, organizá-los na sequência lógica e quantificá-los.

\_\_\_\_\_  
Pais ou Responsável

Ana Cristine Silveira  
Professora

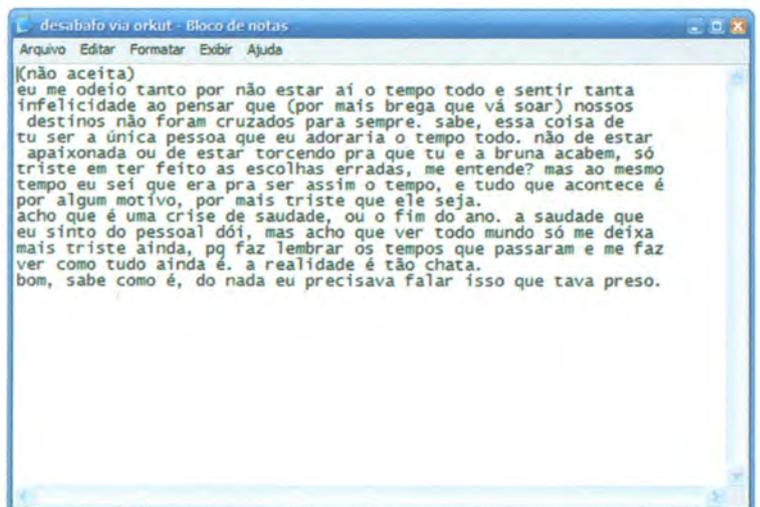


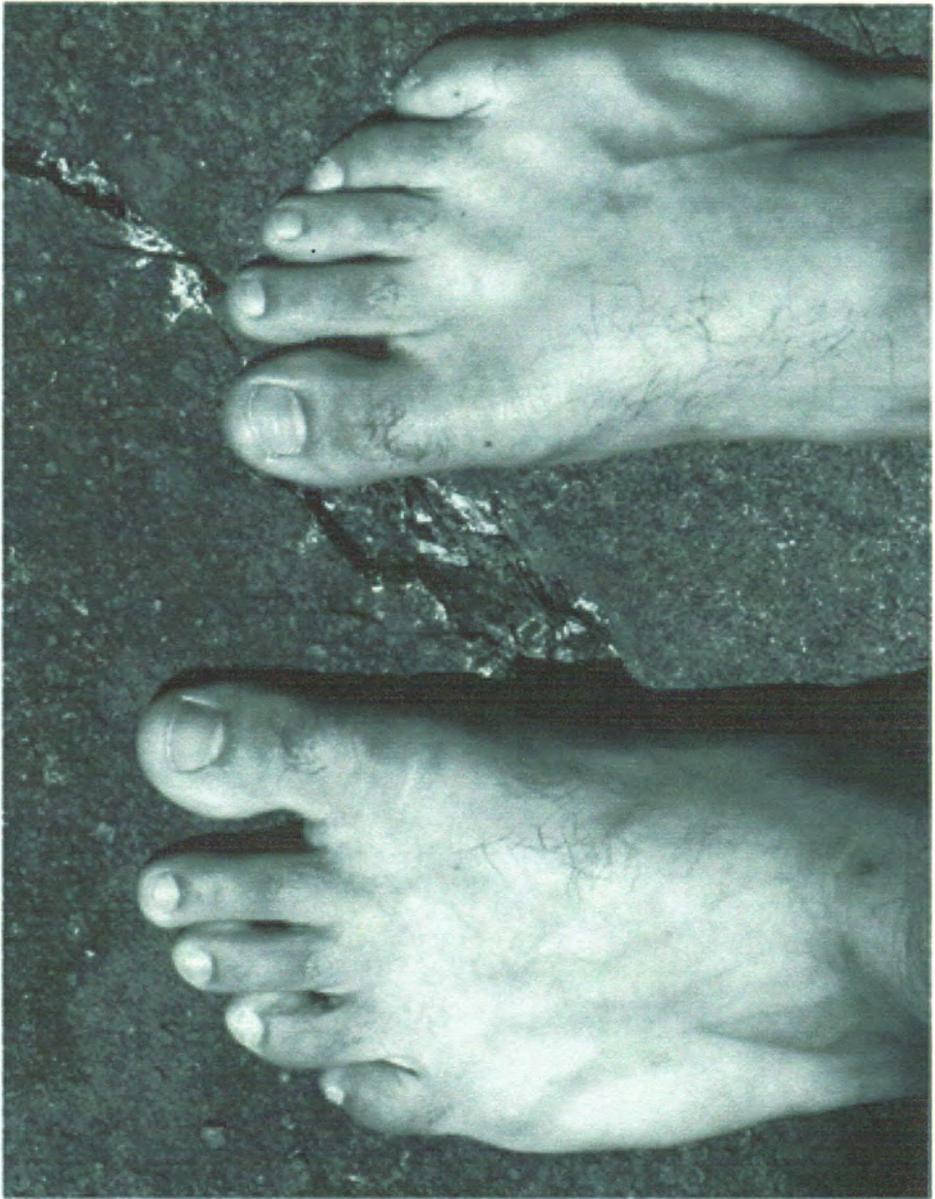
Estamos sentados no sofá, um ao lado do outro. Eu já conheço aquele olhar confidente, já o vi diversas vezes. Mas dessa vez não está só, vem com medo, com aquele brilho úmido que antecede as lágrimas. Isso sempre me emociona. Ela aperta as nossas mãos como no dia em que disse que ele ia embora e diz:

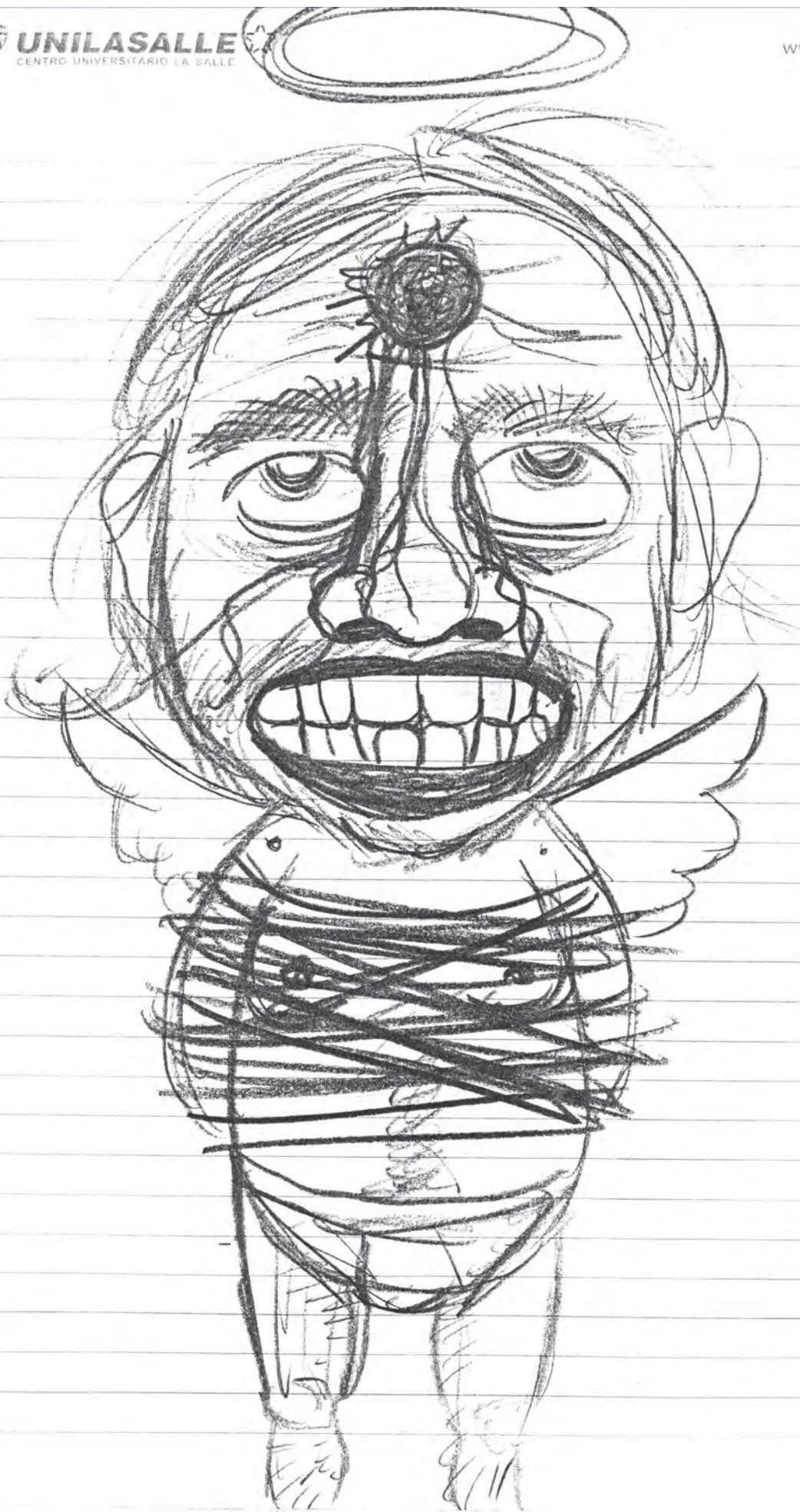
“Gosto de mulher.”

Ah! São tantas dúvidas. Mas eu já sabia, como sempre. Juntos a abraçamos e Eu te amo. E desculpa. Não tenho vergonha de ti. Mentira.

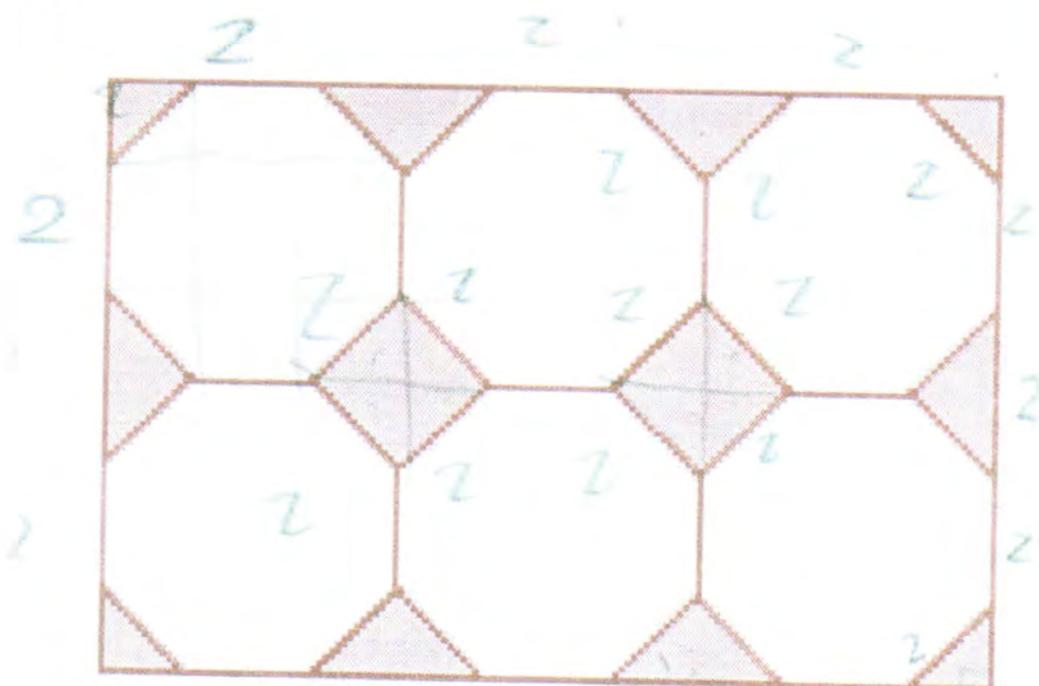
Sou ainda um mentiroso. Ela não.







15. Seis octógonos regulares de lado 2 são justapostos em um retângulo, como representado na figura abaixo.



A soma das áreas das regiões sombreadas na figura é

(A) 16.

(B)  $16\sqrt{2}$ .

(C) 20.

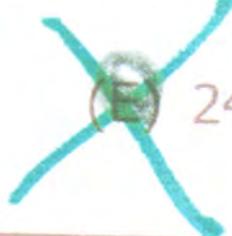
(D)  $20\sqrt{2}$ .

(E) 24.

$$8 \cdot 4 =$$

MANEJANDO ESSA  
x 6

$$24$$





**DATA**  
24/10/2007

**HORA**  
14:24:37

**EXAME**  
4834698-58

**EXAME**  
**TEÓRICO-TÉCNICO**

**NOME:** EDUARDO MONTELLI LACERDA  
**TIPO:** 1a. CNH  
**TOTAL DE ACERTOS:** 24  
**RESULTADO:** APROVADO  
**COD.AUTENTICAÇÃO:** 0809

[www.trabalhandopelavida.com.br/fundee](http://www.trabalhandopelavida.com.br/fundee)

CPOR  
Rua Correia Lima, 140.  
Bairro Menino Deus. Porto Alegre - RS.  
CEP: 90850-250. Telefone: (51) 3232-1190.

**TÉRIO DA DEFESA**

EDUARDO MONTELLI LACERDA

**CERTIFICADO DE ALISTAMENTO MILITAR**

RM: 03    CM: 08    VIA: 1

08 050 540986 - 4    31 12 2007

**CERTIFICADO QUE**  
EDUARDO MONTELLI LACERDA    UF: RS

DATA DE NASCIMENTO: 26 01 1989    CEM. MUN. NASC: 90001000    MUNICÍPIO DE NASCIMENTO: Porto Alegre

ENDEREÇO COMPLETO: RUA LANDEL DE MOURA, 1922    CEP: 90001000    TELEFONE: 01-32695779    CEM. MUN. RES: 90001000

BARRIO: CAMAQUA    CIDADE DE DESTINAÇÃO: *Ensim. Médio Completo*    ESTADO CIVIL: *Solteiro*

SEXO: M

CLASS. OCUP: X2010    OCUPAÇÃO: ESTUDANTE

RELACION: BRENO DA SILVA LACERDA    119

MAR: MARISTELA MONTELLI

ALTURA: 1,75    COR: Branca    IDENTIFICAÇÃO: Castanho médio    Liso    Cabelhos médios

NT

POSTO ALISTADO PARA OBRIGADO MILITAR PELA CS: JSM 050 PORTO ALEGRE    UF: RS    DATA DO ALISTAMENTO: 21 02 2007

LOCAL: PORTO ALEGRE

Emitido em: 27 de fevereiro de 2007

DECLARO QUE NÃO ESTOU ALISTADO EM QUALQUER OUTRO LOCAL DO ALISTADOR

*Eduardo Montelli Lacerda*  
ASSINATURA DO ALISTADO

ASSINATURA DO ALISTADOR: Ester L. C. Correia - Secretário(a)

DOC. AFRO: Registro Geral (identidade) 7073631864    DATA DOC: 05/01/2007

7073631864

SJS-RS

PARA USO EM CASO DE TRANSFERÊNCIA

PARA USO NA CS: 08 050 540986 - 4    08 050 540986 - 4

1989

08 050 540986 - 4

Apresentar-se à CS em: 28/08/07

JAN - 2006

# CONTRATO DE TRABALHO

EMPREGADOR: \_\_\_\_\_

EMPREGADO: \_\_\_\_\_

EMPRESA: \_\_\_\_\_

ENDEREÇO: \_\_\_\_\_

CIDADE: \_\_\_\_\_

ESTADO: \_\_\_\_\_

CEP: \_\_\_\_\_

DATA DE ASSINATURA: \_\_\_\_\_

ASSINATURA DO EMPREGADOR: \_\_\_\_\_

ASSINATURA DO EMPREGADO: \_\_\_\_\_

CONDIÇÕES DE TRABALHO: \_\_\_\_\_

VALORES: \_\_\_\_\_

CONDIÇÕES DE PAGAMENTO: \_\_\_\_\_

# CONTRATO DE TRABALHO

EMPREGADOR: **SOCIEDADE CENTE PALLOTTI**

EMPRESA: **SOCIEDADE CENTE PALLOTTI**

ENDEREÇO: **AV. PIRATUNGA, 211 - JARDIM SÃO CARLOS - PORTO ALEGRE - RS**

CIDADE: **PORTO ALEGRE - RS**

ESTADO: **RS**

CEP: **91213-100**

DATA DE ASSINATURA: \_\_\_\_\_

ASSINATURA DO EMPREGADOR: \_\_\_\_\_

ASSINATURA DO EMPREGADO: \_\_\_\_\_

CONDIÇÕES DE TRABALHO: \_\_\_\_\_

VALORES: \_\_\_\_\_

CONDIÇÕES DE PAGAMENTO: \_\_\_\_\_



~~Reconheceu os elementos que compõem  
o ambiente onde vive e percebeu as mu-  
danças que acontecem com os seres vi-  
vos (características, evolução, sobrevivência).  
Concluiu que o tempo é o fator de mu-  
dança entre seres e nos lugares, empe-  
sando noções de presente, passado e  
futuro.~~

~~Identificou e analisou situações de tã-  
to com o comportamento adequado que  
se deve ter em cada uma delas.~~

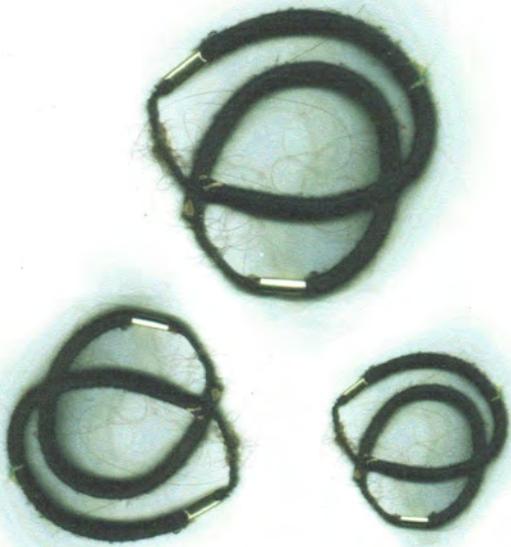
~~Na parte de religião valorizou as  
criações de Deus e percebeu o seu pró-  
prio corpo como criação divina e a  
necessidade de cuidá-lo e que através  
dos sentimentos e ações, pode-se ou  
não encontrar e ajudar o próximo.  
Participou nas aulas de Ed. Física,  
das atividades que envolviam ritmo,  
atraso, peso, equilíbrio e coordenação m-  
to motora.~~

Exento;

El que significa  
por di. Erato.

El que significa a Pallas para  
por di. Erato.

Erato



504560239  
Camiseta C. MARFINNO

TAM: **G** COR: Preto Corvo

PARAFINTESES CARECA B-S Solo 21



R\$ **19,90**

507942013  
JAQUETA MARFINNO

TAM: **M** COR: Preto Corvo

HEL Solo 18



R\$ **99,90**

501260168  
CALÇA 5 PO MARFINNO

TAM: **42** COR: Gray Jeans

JEANS MESA Solo 17



R\$ **39,90**

502005477  
CARECA BAS MARFINNO

TAM: **M** COR: Preto Corvo

PARAFINTESES CARECA B-S Solo 00



R\$ **15,90**

506260168  
CALÇA 5 PO MARFINNO

TAM: **42** COR: Gray Jeans

JEANS MESA Solo 17



R\$ **39,90**

504560239  
Camiseta C. MARFINNO

TAM: **G** COR: Preto Corvo

PARAFINTESES CARECA B-S Solo 21



R\$ **19,90**

502005477  
CARECA BAS MARFINNO

TAM: **M** COR: Preto Corvo

PARAFINTESES CARECA B-S Solo 00



R\$ **15,90**

507942013  
JAQUETA MARFINNO

TAM: **M** COR: Preto Corvo

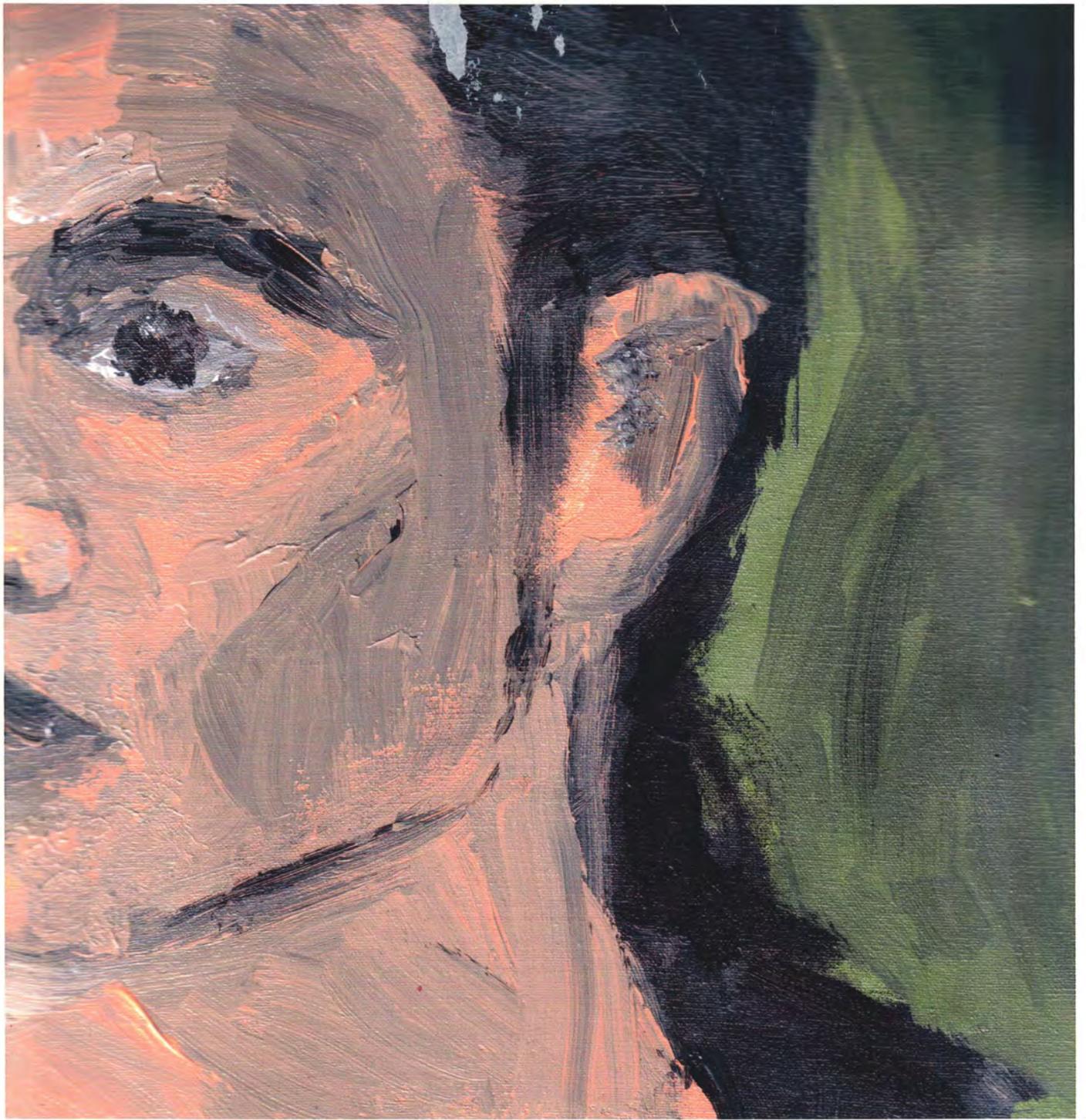
HEL Solo 18



R\$ **99,90**








**UFRGS**  
**EDUARDO MONTELLI LACERDA**  
 00161730

Univ. Federal do Rio Grande do Sul  
**DCE UFRGS**  
 2603-49-6  
 26/01/1989  
**EDUARDO MONTELLI LACERDA**

REPUBLICA FEDERATIVA DO BRASIL  
 RIO GRANDE DO SUL  
 INSTITUTO DE IDENTIFICACAO E REGISTRO CIVIL DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL  
 INSTITUTO DE IDENTIFICACAO

Possuitor Direto

**Edson de Menezes Lacerda**  
 Assessor de Identificacao

CARTEIRA DE IDENTIDADE

VALIDA EM TODO O TERRITORIO NACIONAL  
 05/01/2007

REGISTRO CIVIL 7073631884  
**EDUARDO MONTELLI LACERDA**  
 BRUNO DA SILVA LACERDA  
 MARISTELA MONTELLI  
 PORTO ALEGRE RS

DATA DE NASCIMENTO 26/01/1989

C/NASC 12905 PORTO ALEGRE RS  
 29 ZONA LV ADRI PL 399

LEI Nº 7.116 DE 29/02/83





Os Cídeões Internacionais  
Camp. de Porto Alegre  
Telefone: 341-9999  
Telex: 341-8510

Eduardo Montelli  
Lacerda  
Montelli  
Eduardo Montelli  
Lacerda

ESTE LIVRO É GRATUITO  
NÃO PODE SER VENDIDO

Ofertado a

Eduardo

Montelli

Lacerda

29/11/99

DATA

Os Cídeões Internacionais no Brasil  
Rua Camargo Peas 474 - Gramma  
Caixa Postal 1393  
13073-300 - Campinas - SP

A BÍBLIA contém a mente de Deus, a condição do homem, o caminho da salvação, a condenação dos pecadores, e a felicidade dos cristãos. Suas doutrinas são santas, seus preceitos são justos, suas histórias verdadeiras e suas decisões imutáveis. Leia-a para ser sábio, creia nela para estar seguro e pratique-a para ser santo. Ela contém luz para dirigi-lo, alimento para sustê-lo, e consolo para animá-lo.

É o mapa do viajante, o cajado do peregrino, a bússola do piloto, a espada do soldado e o guia do cristão. Por ela o paraíso é restaurado, os céus abertos e as portas do inferno descobertas.

Cristo é o seu grande tema, nosso bem e seu intento, e a glória de Deus a sua finalidade. Deve encher a mente, governar o coração e guiar os pés. Leia-a lenta e frequentemente e em oração. É uma mina de riqueza, um paraíso de glória e um rio de prazer. É-lhe dada em vida, será aberta no dia do julgamento e lembrada para sempre. Ela envolve a mais alta responsabilidade, recompensará o mais árduo labor e condenará a todos quantos menosprezarem seu sagrado conteúdo.

ONDE ENCONTRAR AUXÍLIO, Quando

Agradecido	Página	Contrito	Página
Salmo 100	601	Salmo 4	518
1 Tess. 5:18	409	Salmo 42	551
Hob. 13:13	451	Lucas 11:1-13	140
		Joho 17	219
		1 Joho 5:14, 15	478
<b>Amargurado ou Crítico</b>		<b>Deprimido</b>	
1 Cor. 13	346	Salmo 34	549
<b>Amargurado de Infortúnio</b>		<b>Desencorajado</b>	
Salmo 91	593	Salmo 23	533
Salmo 118:5, 6	618	Salmo 55:22	561
Lucas 8:23-25	131	Mat. 5:11,12	7
<b>Angustiado</b>		2 Cor. 4:8-18	359
Salmo 51	558	Fil. 4:4-7	396
Mat. 5:4	6	<b>Desviado</b>	
Joho 14	214	Salmo 51	558
2 Cor. 1:3, 4	354	1 Joho 1:4-9	472
1 Tess. 4:13-18	408	<b>Em dificuldades</b>	
<b>Ausoso</b>		Salmo 16	523
Salmo 46	554	Salmo 31	536
Mat. 6:19-34	10	Joho 14:1-4	214
Fil. 4:5	396	Hob. 7:25	439
1 Pedro 5:6, 7	466	<b>Em débito</b>	
<b>Assustado ou do Láz</b>		Mat. 8:26	15
Salmo 121	628	Hob. 11	449
Mat. 10:16-20	18	<b>Enternecido ou no dar</b>	
<b>Cançado</b>		Salmo 38	547
Salmo 90	395	Tiago 5:14-15	458
Mat. 11:28-30	22	Rom. 8:28, 38-39	312
1 Cor. 15:58	353	2 Cor. 12:9-10	570
Gal. 6:3, 10	381		

ALUNOS REFORÇO

83MA 2006

Ensino Médio

3ª série

Manhã

83MA

Disciplina Matemática III

1	04000200	Alexsander Dorneles Ghidorsi	✓ PAGO	
2	06001530	Bruno Marchetti Pasquali	PAGO	
3	01000438	Camila Lobato Bazzo	PAGO	
4	98000072	Camila Piuco Preve	✓ PAGO	
5	02000318	Daiane Paiva de Oliveira	✓ PAGO	
6	05000823	Diego dos Santos Vilar	✓ PAGO	
7	96000608	Édna Nunes Covalski	PAGO METADE / FALTA 2ª APROVAÇÃO!	
8	99000094	Eduardo Montelli Lacerda		
9	04000749	Elvio Philippe Araújo Maximiano	PAGO	
10	03000788	Fernanda Heck da Silva	PAGO	
11	02000520	Juliany de Oliveira Esteves	PAGO METADE / FALTA 2ª APROVAÇÃO!	
12	96002139	Lucas Goulart Antunes	✓ PAGO	
13	96000098	Luciana Schranck de Assis	✓ PAGO	
14	04000137	Mariana Virote de Souza	PAGO	
15	04000382	Pamela Pause dos Santos	PAGO	
16	02000245	Pedro Reusch Ianzer Jardim	PAGO	
17	04001419	Raquel Nunes Doege	PAGO METADE	
18	06001718	Sergio Luis Posseben		30/03/06 Transferência
19	02001276	Tainá Cristine Diehl		24/02/06 Transferência
20	04000072	Thomas Fensterseifer	PAGO	
21	05001188	Willian Antunes Agostini	PAGO	
		Renato Müller	✓	

100/19

Edwards

20  
15  
-----  
100

20

5

Ele é mtu loko? NEM SOU!!

*[Handwritten signature]*

Bom o Eduardo pelo pouco que eu o conheço, já parece que é um cara muito legal.

O Eduardo é um cara quieto mas muito legal. *Tu é Tu é muito legal.*  
Ele é muito legal mas eu ainda não o conheço muito bem.

- É um santo, legal, extrovertido.
- É um santo, não conversa é legal!
- Não conversa nada!! Ele é um comec!

~~Eu amo o Eduardo, ele é simplesmente engraçado, extremamente convincente faz as coisas no coro, ah e é um ótimo dezanhada.~~

Eu também amo o Eduardo, ele é super engraçado, divertido e tá sempre de bom humor.

- Sei lá, tu é legal
- O Eduardo é muito engraçado, sincero e divertido.
- É gordo, engraçado, muito amigo, divertido, sincero e gosta a Nicole Kidman

Rutardado, psicopata, meu futuro marido, imprevisível, estranho, engraçado, gordo, chato e eu amo muito ele!

Amigos de tempos Ele diz que não é nego... mas é sim >>> é, sem palavras pro meu negão... indo da mamãe, coisa fofa \* aperta as bucheche \* Amor da minha vida! Eu amo ele + q tudo! Bye guri!  
Muito engraçado, simpático, inteligente, muito legal...  
Muito engraçado, simpático, legal, inteligente...

1- O QUE EU MAIS GOSTEI DAS AULAS DE RELIGIÃO ATÉ O MOMENTO?

Na verdade não tivemos muitas "AULAS" pois era muito bagunçado e agora o professor se foi porque perdeu a amor.

O Dudu é uma pessoa mto legal, é super hiper mega aula D+++, além de ser divertido e mto engraçado. Eduardo tu é o rockero + legal qui eu já conheci em toda a minha vida!

2. PERSPECTIVAS PARA AS PRÓXIMAS AULAS!

Espero ter aulas. Assuntos legais e que todos cooperem.

O Dudu é uma pessoa mto diferente de todos que eu conheci...

Eu amo muito ele, ele canta cumigo, torço ANCIOS todas minhas manhas divertidas!

Ty Amo Mzmmmm... Bjus da Conexi Lúcio

"A cada vez te amo mais e mais..."

Eu sei que já conheci pessoalmente, mas é o per. Eduardo é fr, suas piadas e ben legal. fiz o resumo de cima q' si mto use tu.

Ele é porcos!! ENGRAÇADO

o eduardo é um porco como os troço do e não mas é Balah



Resultado Provas Específicas de 2007 - Microsoft Internet Explorer

Endereço: <http://www.ufg.br/coperse/cv2007/especificas/index.htm>

## Concurso Vestibular 2007

### Resultado Provas Específicas de 2007

Selecione a letra inicial do nome abaixo:  
**ABCDEFGHIJKLMN OPQRSTUVWXYZ**

Inscrição	Nome	1ª Op Result	2ª Op Result	Opções Finais	
				1ª Op	2ª Op
001622-5	Eduardo da Rosa Alves	55-8	Reprovado	49-3	----
033397-2	Eduardo de Almeida Abelin	28-0	----	55-8	Faltante
039499-8	Eduardo de Souza Steinmetz	64-7	Aprovado	38-8	28-0 41-6
030577-4	Eduardo Engers Oliveira	65-5	Aprovado	58-2	64-7 58-8
035682-4	Eduardo Lagreca Fan	55-8	Faltante	30-2	65-5 58-2
044837-0	Eduardo Lethang Rodolpho	30-2	----	64-7	Faltante 30-2 30-2
042411-0	Eduardo Montelli Lacerda	06-0	Aprovado	19-1	30-2 20-5
047480-0	Eduardo Orestes de Mendonça	64-7	Aprovado	21-3	06-0 19-1
009516-8	Eduardo Saalfeld de Oliveira	55-8	Faltante	47-7	64-7 21-3
049848-3	Eduardo Sacks de Campos	06-0	Faltante	21-3	65-8 47-7
052532-4	Eduardo Soller Mecking	06-0	Reprovado	40-0	22-1 21-3
042312-2	Elaine Teresinha Soares de Moraes	21-3	----	06-0	Faltante 21-3 19-1
040655-4	Elaine Terezinha Lima Alberton	06-0	Aprovado	58-2	06-0 58-2
049639-1	Elcio Goulart de Mattos Filho	55-8	Faltante	06-0	Aprovado 06-0 23-0
021539-2	Eliana Guedes Mussnich	48-5	----	64-7	Reprovado 48-5 18-3

Comissão Permanente de Seleção - COPERSE

Lista de 2007 - Microsoft Internet Explorer

Endereço: <http://www.ufg.br/cv/resultados/lista/>

## Concurso Vestibular 2007

### Lista Preliminar dos Classificados de 2007

Selecione a letra inicial do nome abaixo:  
**ABCDEFGHIJKLMN OPQRSTUVWXYZ**

Inscrição	Nome	Semestre	Curso
010030-7	Eduardo Georjão Fernandes	1º	Ciências Jur/Soc - Direito - Di
023408-7	Eduardo Givaldi Lopes Abe	1º	Ciências Atuariais - Noturno
014661-7	Eduardo Gomes Flascina	1º	Ciências Contábeis - Noturno
017381-9	Eduardo Guaragna Kayser	1º	Odontologia
016959-8	Eduardo Guilherme Nocke Wrubleski	1º	Engenharia Mecânica
032929-0	Eduardo Luis Hepper	2º	Ciências Atuariais - Noturno
044344-1	Eduardo Maraninchi	1º	Letras - Licenciatura
029051-9	Eduardo Marianne Zingano	1º	Ciências Econômicas
027813-0	Eduardo Martins da Rocha	1º	Engenharia de Computação
042411-0	Eduardo Montelli Lacerda	1º	Artes Visuais (Artes Plásticas)
020220-7	Eduardo Müller Teixeira	1º	Estatística
041782-3	Eduardo Pacheco Santos	1º	Letras - Licenciatura
048282-0	Eduardo Paz Fraga	2º	Geografia - Noturno
086512-2	Eduardo Pinho Guedes	2º	Ciências Contábeis - Noturno
021573-9	Eduardo Póvoas	2º	Administração - Diurno
031073-3	Eduardo Póvoas	2º	Administração - Diurno

Comissão Permanente de Seleção - COPERSE

MUITAS FELICIDADES NESTE E EM TODOS OS TEUS DIAS TE AMO. BEJOS PAI  
24/01

  
"Não espere pelos outros. Caminhe sempre, pois cada um é herdeiro de si mesmo."

EDUARDO

Hey Garotão!  
espero que goste desse cartão,  
pois é do fundo do meu



mila

Ad vezes, eu me lembro do nosso tempo de criança feliz, onde todos me odiavam mas do lado lindo e adorável Eduardo era meu amigo. Mas voltando ao presente, eu quero que tu nunca esqueça de mim, pq eu jamais vou esquecer de vc e principalmente dos teus "tits" gordos e fotos ^^ e ano que vem será o nosso último ano juntos no Colégio e eu vou continuar a bater em ti no 3º ano sim, E TÚ NÃO VAI APERTAR AS MINHAS TETAS de não eu vou jogar outra classe em ti (e de boa rez eu não vou chorar).

Você é muito criativo, Edu-  
ardo. Você aprendeu as mãos  
curvas a melhorar as mãos  
que desenha e a deixar os  
linhas das roupas mais sol-  
tas, isso fará com que as  
roupas fiquem mais exotis-  
tas. Você tem um traço legal!  
Deia G.S.

CRIANÇAS

Mãe eu não tenho coragem de

FAZER  
POR ISSO  
SCRIBO

FAZER MOTIVOS PORQUE VOCE VAI NOS PERDER

EU SO EU SO EU SO

2 - GRADIL "SABIA QUE EU TE AMO!"

3 - FINANCIA... "QUE EU TE AMO!"

4 - CARME... "QUANDO VOCE FICA ASSIM!!"

5 - BUTECOS EU... "EU SO QUERIA SE NORMAL"

6 - MENTIRAS "EU SO QUERIA SE NORMAL"

7 - BEBIDAS DE NOVO PQ VC NAO MUDA?"

8 - OU ERA PEQUENO E NOS ESTAVAMOS

NA CAMA EU TAVA CHAMANDO E TO ABRASO

COMO SEMPRE VOCE SOUBE ME CONSOLAR

SEMPRE SOUBE ASSUMIR SEUS ERROS

SEMPRE ME EL TE DISSE QUETINTA UM

PRIMO CERTA MENTIRA PERTO, ESTE

APORTE EU SIMO SEMPRE QUE VOCE

PICA ASSIM... LBKA VOCE NAO E MAIS

A MESMA - NAO SOU SO EU QUE VOCE

QUEM TE AMA DE VERDADE POR VEZ

CASA... UMA RADE DE... A BIRMAN

FOGE... EU... CONVERSAR... VOCE

NA... DA... A... E QUE QUEBRA TUDO MAS ELA NUNCA

ABANDONA ELAS, NAO ADIANTA ME EU

NAO ISSO... ESPERAR QUE VOCE

VEIA ISSO... ESTRELA... INTENDE



