

**gestos, olhares e objetos na arte contemporânea em
uma experiência singular**

**Dissertação apresentada como
requisito parcial para obtenção
do grau de mestre no PPG –
Mestrado em Poéticas Visuais,
Instituto de Artes, Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.**

Orientadora: Prof^a Dr^a Elida Tessler

**Porto Alegre
2003**

Roseli Nery

Intimidades Entrelaçadas

gestos, olhares e objetos na arte contemporânea
em uma experiência singular

Dissertação apresentada como
requisito parcial para obtenção do
grau de mestre no PPG –
Mestrado em Poéticas Visuais,
Instituto de Artes, Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora:

Prof.^a Dr.^a Elida Tessler

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Agnaldo Farias
Prof.^a Dr.^a Renata Requião
Prof.^a Dr.^a Mônica Zielinsky
Prof.^a Dr.^a Maria Lúcia Cattani

Para Almiro e Lazineha... que falta vocês fazem.

Para Luiz Eduardo, Olivia e Thais... sem amor e carinho, nada sobrevive.

Agradeço

A Profa. Dra. Elida Tessler por todo o esforço dedicado a esta pesquisa e por não deixar que a distância impedisse estarmos juntas em idéias e pensamentos.

Ao Prof. Dr Agnaldo Farias pela disposição e interesse manifestado em participar do momento de conclusão desta pesquisa e cuja contribuição é de grande importância.

A Prof.^a Dra. Renata Requião por aceitar prontamente o convite para integrar a banca examinadora e compartilhar seu conhecimento conosco durante o momento da apresentação desta dissertação.

A Profa. Dra. Maria Lucia Cattani, pela grande contribuição durante a qualificação e outros momentos informais no qual forneceu elementos importantes para o melhor andamento deste trabalho.

A Profa. Dra. Mônica Zielinsky, por ter participado em todas as etapas deste processo e que de maneira tão sensível forneceu contribuições valiosas para este estudo.

A CAPES, que facilitou o andamento deste trabalho fornecendo a bolsa de pesquisa

Aos demais professores do PPGAV que durante as aulas contribuíram com seus conhecimentos para esta jornada.

A secretaria do PPGAV, presente em todos os momentos.

Aos meus colegas da turma 9, grandes interlocutores que muito ajudaram durante todo o processo.

Aos professores do departamento de Letras e Artes da FURG, Teresa Lenzi, Cláudio Maciel, e Geraldo Silva pelos nossos encontros tão preciosos imprescindíveis para o começo desta pesquisa.

Em especial a minha grande e imprescindível família.

SUMÁRIO

Lista de Imagens	6
Lista de Ilustrações	7
Resumo	9
Abstract.....	10
Introdução	12
1. “As coisas têm destino” - o objeto deslocado	52
1.1 Breve histórico do objeto na arte	52
1.2 Objeto (repetido e colecionado) na arte brasileira.....	55
1.3 O Objeto e o indivíduo : entrelaçamentos possíveis.	60
2. Gesto como movimento de fazer e construir	72
2.1. “As coisas têm duração,...” - Transbordamento do gesto nas entrelinhas do cotidiano	73
2.2. “As coisas têm tamanho...” - O olhar revelador	81
3. Passagem do tempo e fluxos de memória	91
3.1. “As coisas têm tempo...” - Descanso do tempo – temporalidade do fazer na repetição.....	91
3.2. “As coisas têm idade...”- Resgates da memória por associações materiais ..	101
4. Estranhamento	112
4.1. “As coisas têm função...”- Negando a funcionalidade pela inversão e anulação	114
4.2. “As coisas têm peso...” - Estruturando as fragilidades da matéria pela acumulação.....	122
Conclusões.....	128
Bibliografia.....	133

Lista de Imagens

Imagem 1 - Desenho Suspenso.....	32
Imagem 2 - Desenho Tridimensional.....	33
Imagem 3 - Agulhas por Um Fio.....	34
Imagem 4 - Agulhas por Um Fio.....	35
Imagem 5 - Agulhas por Um Fio.....	36
Imagem 6 - Agulhas por Um Fio.....	37
Imagem 7 - Feixes	38
Imagem 8 - Feixes	39
Imagem 9 - Feixes	40
Imagem 10 - Feixes	41
Imagem 11 - Feixes	42
Imagem 12 - Feixes	43
Imagem 13 - Hórtebra	44
Imagem 14 - Hórtebra	45
Imagem 15 - Germinando	46
Imagem 16 - Germinando	47
Imagem 17 - Germinando	48
Imagem 18 - Desfecho	49
Imagem 19 - Desfecho	50
Imagem 20 - Permanência	51

Lista de Ilustrações

Figura 1- A Fonte – Marcel Duchamp	22
Figura 2- Merz- Kurt Schwiters.....	24
Figura 3 - Frozen Civilization- Arman	25
Figura 5 –Martelo com Pregos- Felipe Barbosa.....	58
Figura 6- Sem Título- Pazé	58
Figura 7- Labirinto- José Patrício	58
Figura 8- Sem Título- Laura Miranda	59
Figura 9- Sem Título- Liliana Ribeiro	59
Figura 10-Sem Título- Eduardo Frota	59
Figura 11- Segredo – Elida Tessler.....	59
Figura 12 – Pulmão- Jac Leiner	63
Figura 13 - Names (art)- Jac Leirner	64
Figura 14 – Caminhando- Lygia Clark.....	75
Figura 15 - +&-(Mais e Menos)- Anna Maria Maiolino.....	78
Figura 16 - Nove Segmentos-Anna Maria Maiolino.....	78
Figura 17- Detalhe-Árvore de Maquete- Hélio Ferverza	86
Figura 18- Detalhe da exposição de Fernanda Gomes	87
Figura 19- Cruzeiro do Sul- Cildo Meireles	88
Figura 20- 1965/1-∞ detalhe de uma tela- Roman Opalka	95
Figura 21-1965/1-∞ detalhe 1193503 e 5071649.....	95
Figura 22 - Detalhe da montagem “1999”- Felipe Barbosa	97
Figura 23 - Detalhe de Diário de uma boneca- Lia Menna Barreto... ..	98
Figura 24 - Maman – Louise Bourgeois	105
Figura 25- A casa- Rochelle Costi	107
Figura 26- Mãos de Ouro- Rochelle Costi	107
Figura 27 – Cacho - Luiz Hermano	109

Figura 28- Jesus nas Alturas- Nelson Leirner	110
Figura 29 - Mórulas I e II- Felipe Barbosa	116
Figura 30 - Sem Título- Pazé.....	117
Figura 31 - Estojo de Geometria- Cildo Meireles	119
Figura 32- Concreto-Glaucis de Moraes	125

Resumo

Os trabalhos da presente pesquisa nascem do deslocamento de alguns objetos do cotidiano doméstico (agulhas de costura, botões, alfinetes, zíperes e pequenos potes) para o contexto da produção em artes visuais. Desta maneira, tais objetos se colocam potencializados para novas possibilidades de apresentação. Para isso, sacrifica-se a capacidade destes utilitários de realizar a função, às vezes invertendo e outras vezes anulando-a. O resultado é um conjunto no qual se estabelece uma relação de estranhamento resultante de acumulações e repetições de elementos, que inseridos no próprio tempo do trabalho criam questões que podem contribuir com o universo da arte contemporânea. Neste contexto, criou-se uma nova relação espacial que privilegia, as melhores condições de visualidade do fruidor. Não só é evidente a importância do objeto como algo expressivo em si na medida em que cada peça que vai sendo construída no decorrer do tempo, mas também o resgate de pequenos gestos, os quais envolvidos na construção das peças determinaram estruturas que a princípio estariam soltas no espaço. Mesmo lançando mão de recursos externos de sustentação, ficou marcada a grande fragilidade das montagens. Elas acabam por serem apenas encaixadas e depositadas sobre suas bases. Decorrentes deste estudo obteve-se os seguintes trabalhos: *Agulhas por Um Fio*, *Feixes*, *Desfecho*, *Hórtebra*, *Germinando* e o vídeo *Permanência*, cujas análises deram margem para que se pudesse discutir o objeto cotidiano na arte, pelo processo de repetição, além da consciência do tempo, estranhamento e a fragilidade. Estes processos pretendem evidenciar gestos simples e o olhar dedicado às coisas do cotidiano.

Palavras-chave: arte contemporânea; gesto; objeto cotidiano; olhar; estranho; fragilidade.

Abstract

The present research work is based on the displacement of some objects of regular domestic use (sewing needles, buttons, pins, zippers and small pottery) in the context of visual art production. In this sense, the objects gain a wide possibility for display. Their original function is sacrificed and the new one emerges reversed or sometimes becomes completely null. The result is a group in which strange relations are acquired resulting from accumulation or repetition of elements, that when inserted in the time frame of the work, generate questions that may contribute to the universe of contemporary art. This new spatial relation creates a better visual perception of the elements. As each piece is being constructed, the object self-expression becomes evident. It is also realized that the simple gestures involved in the construction determine the structure, which otherwise would not exist. Even employing external sustaining resources, the fragility of the structures is still apparent. They are only assembled and deposited on their own base. As a result the following structures were created: *Agulhas por Um Fio*, *Feixes*, *Desfecho*, *Hórtebra*, *Germinando* and the video *Permanência*, whose analysis allowed the discussion of the domestic object in art through the repetitive process, as well as through the consciousness of time and fragility. The objective is to evidence simple gestures and a new look to the ordinary things of daily life.

Key-words: contemporary art; gestures; quotidian object; look; strange; fragility

As coisas têm peso, massa , volume, tamanho, tempo, forma, cor, posição, textura, duração, densidade, cheiro, valor, consistência, profundidade, contorno, temperatura, função, aparência, preço, destino, idade, sentido. As coisas não têm paz.
(*"As coisas" de Arnaldo Antunes*)

Introdução

O meu processo de produção é marcado pela passagem de obras gráficas e pictóricas, bidimensionais para a linguagem tridimensional através da inclusão e apresentação de objetos cotidianos. Parti do desenho de representação, usei grafite, tintas e pigmentos diversos sobre telas e posteriormente outras superfícies não convencionais como tecidos leves, rendas, tules e voal. Esta vivência em materiais alternativos ao que é considerado material de arte levou a várias experiências com diversos materiais entre os quais se evidenciaram alfinetes e tecidos, numa proposta que foge da representação. O que permanece é a apresentação diferente da realidade dos objetos. Neste processo, fica claro que aconteceu uma busca pela materialidade das coisas e também a busca de situações nas quais elas se colocam de maneira mais sensível. Tais objetos incluem coisas ínfimas do domínio doméstico, miudezas de gavetas e caixas, como agulhas, alfinetes e botões.

A pesquisa que aqui se apresenta surge em decorrência de uma trajetória desenvolvida nos últimos seis anos na qual me envolvi com os elementos da linguagem visual a partir do convívio com a produção de arte contemporânea.

Portanto, as reflexões teórico-práticas abordadas aqui fazem referência também a alguns trabalhos desenvolvidos em poéticas visuais de 1996 até o ano de 2000, período no qual me dediquei à produção e entrei em contato com a literatura em arte e as produções contemporâneas. Esta vivência proporcionou-me a abertura de questões que poderiam ser tratadas no contexto de uma pesquisa sistemática e mais aprofundada. A partir deste momento, criou-se a necessidade de novos estudos em que seriam desenvolvidos e aprofundados vários conceitos já existentes na produção, como o objeto banal inserido na obra, o universo doméstico, o gesto, a memória, o tempo, o acúmulo e a repetição,

que hoje impregnam uma parte importante da produção em arte contemporânea. Considerando o contexto e a análise da produção precedente vem à tona, a seguinte problemática:

Seria possível criar uma produção que possibilite ainda a ampliação de espaços de discussões no contexto artístico contemporâneo pelo deslocamento de objetos ínfimos do ambiente doméstico, pela subversão de suas funções e acumulações no espaço e pelo resgate de gestos deste cotidiano numa construção temporal de repetição?

Em consequência a esta problemática, surgem as hipóteses de que: (1) o resgate de gestos simples de um cotidiano doméstico específico é essencial no processo de obtenção do objeto artístico proposto; (2) os objetos ínfimos do cotidiano podem ter suas funções anuladas ou invertidas pelo acúmulo para compor uma produção artística que seja relevante; (3) a consciência da passagem do tempo é um elemento fundamental para a concretização da forma em decorrência das acumulações repetitivas. Para testar tais hipóteses, buscou-se, portanto, utilizar objetos banais do cotidiano doméstico geralmente pertencentes às caixas de costura, gavetas e outros compartimentos de miudezas resultantes da vivência doméstica para que fosse criada uma nova visualidade ao conjunto de objetos escolhidos, diferente da trivialidade e que comporia o contexto da arte.

Não se trata de um cotidiano amplo, mas sim restrito a gestos simples, a repetir manuseando pequenos objetos como agulhas, alfinetes, botões e outros utensílios insignificantes que praticamente passam indiferentes aos nossos olhares.

Esta postura de olhar para as pequenas coisas do seu ambiente pode ser bem exemplificada pelos gestos de Amélie Poulain no filme *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain*¹. A personagem tem

¹ O FABULOSO DESTINO DE AMÉLIE POULAIN. Direção de Jean-Pierre Jeunet. França:Produção: Jean-Marc Deschamps: Miramax Filmes, 2001. Color.; 16 mm.

uma vida simples na qual se satisfaz com pequenos prazeres como “enfiar a mão bem fundo num saco de cereais” e juntar em seus bolsos, pequenas pedras roliças para depois atirá-las no rio uma a uma (brincadeira comum no Brasil denominada de *peixe-rei*)². Quando vai ao cinema, “gosta de reparar em detalhes os quais ninguém vê” e se virar para trás para observar as expressões dos expectadores, além de notar na tela, por exemplo, uma mosca que entra em cena sem ser convidada.

Este comportamento diferenciado convoca um olhar mais atento e demorado para a simplicidade de coisas e seus movimentos.

Francis Ponge é um poeta também atento às coisas simples e detalhes da natureza e se permite apresentar através de elementos como a madeira, o fogo, a terra o metal e a água. Desta forma ele dá a palavra às coisas, também as retirando do seu ambiente de normalidade.

Para que se possa vivenciar estas particularidades do dia-a-dia, é necessário um distanciamento das práticas também diárias ocorridas em alta velocidade que fazem com que o nosso tempo se esgote sem que se perceba, nos levando para outros caminhos nos quais detalhes passam como um filme acelerado aos nossos olhos.

No processo de escolha e aglomeração destes resíduos domésticos que aqui se coloca, cria-se uma diferente relação provocativa ao olhar entre o sujeito e este objeto singelo e comum. O que é tão familiar pode desta maneira por esta atitude, tornar-se, “estranho”³ quando colocado em um outro contexto não habitual.

Na construção desta outra visualidade que resgata o gesto, a memória, a infância, e um tempo que não retorna, as peças escolhidas são encaixadas, repetidas, ordenadas ou acumuladas

² Esta brincadeira popular consiste em jogar pequenas pedras na água num ângulo em que ela bate na superfície pula por mais de uma vez antes de afundar.

³ FREUD, Sigmund. O estranho, in: Obras completas, Rio de Janeiro, Imago, 1975.

sobre si mesmas de maneira a se obter um corpo, um volume, recriando espaços.

Pode-se, então, pensar estas formas que crescem no decorrer do tempo, como tecidos cujas tramas advêm uma a uma, ponto por ponto. Roland Barthes coloca que o texto, é formado a partir de tramas de palavras, sendo assim, texto é tecido⁴. No caso dos trabalhos aqui construídos, temos em vez de tramas de palavras, tramas de objetos, camadas constituindo um tecido diferenciado que se apresenta aos nossos olhos de maneira sensível.

Doações, lojas populares e armarinhos são fonte de obtenção de materiais cuja escolha parte da caixa de costura e gavetas. Embora não se utilizem literalmente os próprios elementos das gavetas, eles servem de referência quando da compra em maior quantidade.

No âmbito desta investigação, cabe elucidar o sentido do que seja "maior quantidade". Adquirir objetos em maior quantidade é obter muito mais unidades do que se fosse comprar para o seu uso comum. Por exemplo, em vez de uma, duas, ou um envelope com vinte agulhas, compra-se 16 mil agulhas. No lugar de uma caixa de alfinetes com 50 gramas, adquire-se 5 quilos de alfinetes, e assim sucessivamente com os outros objetos escolhidos. Neste caso, além do objeto ser utilizado de maneira não usual, a quantidade para o uso também é desvinculada da normalidade e exacerbada para uma quantidade ou tamanho exigido pelo trabalho durante sua execução. A noção de quantidade de elementos utilizada para cada trabalho foi sendo modificada à medida que o trabalho estava sendo construído, e assim adequando-a durante todo o processo.

Neste procedimento de busca, alguns objetos (como botões coloridos e de diferentes formas) foram descartados ou considerados impróprios naquele momento. Tais coisas ficam guardadas e esperam

⁴ *Texto* quer dizer *Tecido*; (...) acentuamos no tecido, a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; BARTHES, Roland. O prazer do Texto. São Paulo: Perspectiva. 1999. Pág. 82.

o momento certo para que possivelmente sejam utilizadas ou então poderão ser descartadas. Elas passam por um estado de espera.

Com esta postura e procedimento, tomo o partido pelo objeto, tirando-o de seu curso natural de utilização ou de descarte e dando-lhe um novo destino, defendendo-o ou trazendo-o para uma nova ambientação que o tira da marginalidade doméstica num processo que esbarra na inversão de sua funcionalidade usual. Considero como na marginalidade doméstica o objeto que se encontra na condição limite de descarte ou indiferença por parte de seu usuário, e no meu processo, tomar partido deste objeto é escolhê-lo, elegê-lo dentre outros tantos e impedir que seja descartado pelo curso normal dos acontecimentos diários. São dois movimentos que acionam o meu processo. O primeiro, uma desaceleração do tempo. O olhar que esbarra no detalhe é aquele que necessita demorar-se, reter-se para existir. O segundo é a revalorização do descartável, uma visão crítica do consumo desenfreado em nossos dias. Aqui acontece um outro tipo de retenção, que é a do próprio objeto enquanto tal. Parodiando o título do filme citado, poderíamos dizer que com esta pesquisa, estamos reinventando um fabuloso destino para as miudezas de “fundo de gaveta”.

A partir da análise dos trabalhos produzidos dentro do contexto desta pesquisa e de outros relacionados a estes anteriormente elaborados, concretiza-se a investigação abordando a teoria a partir da análise de escritos de artistas e de trabalhos que dialoguem com minha produção. As questões que envolvem o deslocamento do objeto, a repetição, o gesto e o tempo, são investigadas também por escritos filosóficos (Gaston Bachelard: *A poética do espaço* e *Dialética da duração* Gilles Deleuze: *Diferença e repetição* –baseando-se em textos de outros autores que discutem este título. Walter Benjamin: *Rua de Mão única* – Caixa de costura. Michel de Certeau: *A invenção do cotidiano* e Jean Baudrillard: *O sistema dos objetos*) e depoimentos e textos de curadores que

abordam o objeto na arte (Agnaldo Farias, Tadeu Chiarelli, Lisette Lagnado).

O processo de produção se dá através de registros de imagens de trabalhos próprios em processo de produção. Recortes de imagens e textos diversos além das anotações em diário de bordo são fontes utilizadas para a produção textual e tridimensional. Como afirma Cecília Almeida Salles, “as anotações de artistas são registros materiais do processo criador, retratos temporais de uma gênese que agem como índices no percurso criativo”⁵. Para o estudioso do processo criativo estes registros servem como elementos de referência para a análise de como o artista trabalha e desenvolve suas obras. Para o próprio artista, são auxiliares e parte integrante do processo, espaço em que as idéias vão sendo armazenadas e esperam o momento de se concretizar. Gostaria de sublinhar a importância da prática de anotação, pois ela perpassa, escorrega para a produção de trabalhos. Poderíamos considerar que todos os trabalhos por mim apresentados constituem uma espécie de diário de bordo.

No decorrer do processo, os trabalhos apresentaram uma tendência indefinida de limite de construção. Ou seja, a execução das peças teve início no começo do percurso do mestrado e continuou pelo período de dois anos, (correspondente aos 24 meses de realização da dissertação) com o acréscimo de módulos de repetição até a data de montagem da exposição, de acordo com a quantidade máxima de materiais que foi sendo possível adquirir durante este período. Com o andamento da pesquisa, alguns trabalhos foram se afastando desta regra, exigindo uma quantidade específica de módulos para que se pudesse definir e concretizar a melhor maneira de apresentá-los no espaço proposto (como *Feixes*, *Hórtebra*,

⁵ SALLES, Cecília Almeida. Gesto Inacabado. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998. Pág. 17.

Germinando) deixando esta característica de inacabado principalmente para o trabalho *Agulhas por Um Fio*.

Visualizando a definição e encerramento da pesquisa, as peças não foram instaladas na sua forma definitiva para registro de imagens, visto que estão sendo pensadas para o espaço da Pinacoteca do Instituto de Artes.

No primeiro instante, quando se iniciou a trajetória da dissertação, lancei-me no projeto de construir as peças durante todo o tempo de duração do curso. Este foi o fio condutor que me levou à concretização das obras como um todo⁶. Este “se lançar” continha um teor de desconhecimento, pois não se podia prever a dimensão das peças e de como seriam instauradas no espaço, não se tinha idéia de como se sustentariam e qual espaço o trabalho exigiria. Durante todo tempo, o trabalho se desenvolveu num tatear, na imprevisibilidade. Assim sendo, o conceito de duração torna-se essencial para esta pesquisa. Trabalhando neste contexto, buscando caminhos, tentando e errando, tentando novamente, procurou-se chegar à regra de cada trabalho, à regra que determinasse a sua formação e seu êxito como obra. Como argumentou Luigi Pareyson, “a regra individual da obra é a única lei da arte... e não se pode proceder de outro jeito senão tentando, inventando múltiplas possibilidades e pondo-as à prova, e só depois de ter inventado a possibilidade boa, é que se pode levar a cabo a operação”. A forma se formando e inventando ao mesmo tempo as regras do formar.⁷

Esta pesquisa resultou num conjunto de seis trabalhos: *Agulhas por Um Fio* (Imagens 3, 4, 5 e 6), *Feixes* (Imagens 7, 8, 9, 10, 11 e 12), *Hortebra* (Imagens 13 e 14), *Germinando* (Imagens 15,

⁶ A noção de projeto poético está definida por Cecília Almeida Salles quando coloca que em toda a prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo... São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único”. SALLES, op.cit., p. 37.

⁷PAREYSON, Luigi. Estética. A teoria da formatividade. Petrópolis, RJ:Vozes. 1993. Pág. 67.

16 e 17), *Desfecho* (Imagens 18 e 19) e o vídeo *Permanência* (Imagem 20).

Agulhas por Um Fio tornou-se a linha condutora e o elo de ligação entre outros trabalhos. O fato de ir acrescentando módulos a cada instante tornou-se um dos pontos a ser discutido no âmbito da repetição e conseqüentemente em outras questões que surgiram em conseqüência deste movimento, como a consciência do tempo e o estranhamento. Estes fatores suscitaram a criação de praticamente todos os outros, sendo que este teor de inacabado sem limite pré-determinado para o seu término, conforme já mencionado, ficou destinado apenas ao primeiro. O seu limite seria o último momento antes da apresentação na Pinacoteca. Este trabalho deu margem para que se discutissem o resgate da singularidade de gestos simples em objetos simples. O fato de trabalhar com elementos diminutos, menores que a palma da mão, trouxe a necessidade de colocar os trabalhos à disposição do espectador de maneira que ele pudesse se aproximar de cada elemento formador. Em conseqüência do fator "olhar", definiu-se que *Agulhas por Um Fio* seria instalado sobre uma estrutura semelhante a um muro o que possibilita a proximidade do olhar e a circulação em torno do trabalho em seus principais ângulos.

Diferente de *Agulhas por Um Fio*, *Feixes* está composto por unidades de feixes (alfinetes e esponja) soltas no espaço na sua construção. O fato de se encontrar livre de uma base criou impasses quanto a sua maneira de apresentação e da quantidade de feixes em que seria possível determinar o seu término. Foi necessário lançar mão de uma estrutura de sustentação que chegasse muito perto da neutralidade, dando ênfase ao próprio elemento de construção e não ao material externo estrutural. Optou-se por uma estrutura acrílica fixa à parede perpendicularmente. Neste trabalho, discute-se o significado do que seja "muito", "pouco", "leve" e "pesado" e de como o objeto se relaciona com o espaço em que está inserida, no caso, a parede da galeria.

Durante o processo de execução de *Agulhas por Um Fio*, tornou-se importante o gesto de passar a linha pelas agulhas, independente deste movimento resultar ou não em uma forma concreta e palpável. Em consequência desta importância que foi surgindo durante o processo, decorreu o vídeo *Permanência*. Este trabalho coloca, em evidência e de maneira ampliada, um único gesto: o de passar a linha pela agulha repetidas vezes. No contexto do vídeo, além do gesto, discute-se a questão da imaterialidade deste tipo de apresentação, o que inclui o fator luz. Assim como o gesto pode se perder no tempo, se desmaterializar, a imagem do vídeo também se desmaterializa e desaparece quando cessa a luz.

Dando continuidade à pesquisa com objetos diminutos do ambiente doméstico, surgiu o trabalho *Hórtebra*. Os elementos de repetição que o compõem são pequenos potes cilíndricos transparentes usados para organizar pílulas. Estes potes são encaixados um ao outro, formando uma estrutura horizontal (como uma coluna invertida) de aproximadamente onze metros. Este limite de comprimento foi determinado pela dimensão da parede da galeria em que será instalado. Estes pequenos compartimentos contêm em seu interior, em vez de pílulas, areia branca. Neste contexto, discute-se a passagem do tempo, e como se pode materializar esta passagem além de suas consequências diárias.

Germinando tem como objeto de repetição, botões brancos e transparentes. Assim como *Feixes*, suas unidades se encontravam soltas no espaço, exigindo uma maneira de apresentação que possibilitasse o olhar atento para cada elemento, mas principalmente que organizasse de maneira acumulada as pequenas estruturas (decorrentes do empilhamento e fixação de conjuntos de aproximadamente 10 a 20 botões cada). A organização acumulada privilegia, reforça e impõe a presença do objeto. O desenho formado pela fixação das pilhas de botões na parede tem forma retangular e remete às linhas que formam gavetas. Empilhar botões na parede é

criar estranhamentos e projetá-los da suposta gaveta para o plano dimensional da galeria.

Desfecho surge como um trabalho que concentra em si, importantes questões no âmbito desta pesquisa, como a anulação da função do objeto e a fragilidade das pequenas estruturas. Isolou-se do zíper, o agente propulsor de sua função, o carrinho, também chamado de cursor. Encaixando-se estes cursores de quatro em quatro, montou-se torres de aproximadamente 7 cm. Os módulos (cada um formado por quatro cursores) que são simplesmente empilhados determinaram a fragilidade da construção, pois é preciso montá-la com o máximo de cuidado sobre a prateleira de acrílico ou então tudo pode desabar. A prateleira de acrílico busca a neutralidade da base, e sua forma está relacionada também ao fundo de caixas e gavetas. Neste caso não há adesivos de fixação, apenas a força da gravidade assentando peças que se apóiam umas sobre as outras.

Nesta trama de elementos reais do cotidiano que se estabeleceu, é de grande importância, a história do objeto na arte, e de como este processo de deslocamento se apresenta e ainda como o objeto se insere na arte nos dias de hoje.

O acontecimento mais marcante na arte em relação às coisas do cotidiano aparece primeiramente com Marcel Duchamp com o trabalho *Fonte* (Figura 1) em 1917. Também contaminado pelas idéias do movimento Dada, da mesma maneira, Kurt Schwitters defendeu a idéia de que “a obra é um lugar onde terminam e se incrustam as coisas mais heterogêneas”⁸. Em 1921, agregando coisas achadas, cria a obra *Merz* (Figura 2). Outro artista muito importante que levou, até as últimas conseqüências lógicas, a idéia de apropriação do objeto (1960), foi Arman. Este, sendo integrante do grupo Novos Realistas, faz referência direta aos ready-mades de

⁸ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras. 1992. Pág. 359.

Duchamp, partindo de alguns trabalhos envolvendo a repetição de gestos e acumulações, chegando a preencher uma sala inteira denominando sua obra de *Cheio* (1960, Galeria Íris Clert, Paris). Esta ação espetáculo veio em resposta ao *Vazio* de Yves Klein, proposta apresentada em 1958 na mesma galeria na qual nada havia além das paredes brancas e a presença do artista.

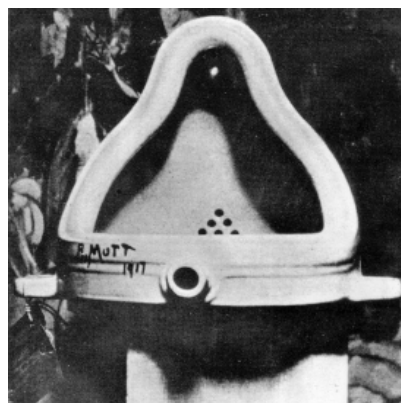


Figura 1- A Fonte – Marcel Duchamp
1917

No âmbito nacional, um marco importante na história do objeto cotidiano na arte foi o trabalho de vários artistas que na década de 60 estiveram desenvolvendo suas pesquisas em torno do objeto cotidiano ou fragmentos da realidade. Este fato chamou a atenção pelo seu foco de atenção. Alguns destes trabalhos estiveram reunidos na exposição *Objeto na Arte Brasil Anos '60*, realizada em São Paulo na década de 70, a qual teve a coordenação de Daisy Peccinini. Além da documentação das obras expostas, a exposição reuniu em catálogo vários depoimentos de artistas e teóricos, "escritos da época apresentando diferentes abordagens de ordem teórica relativa ao objeto, ao lado de outros textos cujo caráter crítico-informativo auxiliaram a construir uma visão histórica do objeto em nosso meio artístico nos anos 60".⁹ Reunidas nesta exposição estava uma grande diversidade e heterogeneidade de

⁹ PECCININI, Daysi. Objeto na arte Brasil anos '60. São Paulo: FAAP, 1980.

manifestações consideradas como objeto que concebeu: a apropriação simples de um objeto de uso comum, (como as caixas de Carlos Vergara) uso de fragmentos de objetos (Waldemar Cordeiro), utilização de imagens e símbolos produzidos pelos meios de comunicação de massa (Cláudio Tozzi), aplicação de frases e palavras desencadeadoras de processos conceituais (Pedro Escostesguy) , conjunções de elementos industriais (Carlos Fajardo) o refazer de coisas da realidade (Carmela Gross) composições tridimensionais e relevos (Ascânio M.M.M.). Outras experiências incluindo o objeto contaram com a participação de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape. Hélio e Lygia Pape declararam notadamente sua preferência pelo objeto a partir de 1966.

Outro artista que se destaca neste contexto e, também integrante da referida exposição, é Nelson Leirner que além de se apropriar de fragmentos de realidade o faz de maneira irônica e provocativa.

No momento em que acontece esta retrospectiva do objeto proposta pela exposição *Objeto na Arte Brasil anos '60*, constata-se que no decorrer do período, *houve o desenvolvimento de um processo histórico do objeto: emergência, mediação, desaparecimento e sobrevivência*.¹⁰

Nos anos 90, retomando o assunto objeto, aconteceram três exposições que tiveram como tema o Cotidiano e a Arte: *O Objeto Anos 90, Porque Duchamp? E o Objeto Anos 60/90*.¹¹ Esta retomada do objeto teve como finalidade repensar as experiências em torno do tema e pontuar mudanças de manifestações nas artes visuais como, por exemplo, na videoarte e nas produções virtuais.

Inúmeros artistas (alguns deles citados na presente pesquisa,

¹⁰ Idem. Pág. 15.

¹¹ Mostra organizada pelo Itaú Cultural que aconteceu de março a agosto de 1999 e foi distribuída entre o espaço do Itaú Cultural (São Paulo), Paço das Artes (São Paulo) e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

<http://www.itaucultural.org.br/exposicoes/objeto/objeto.htm>

como: Cildo Meireles, Fernanda Gomes, Hélio Oiticica, Lia Menna Barreto, Nazareth Pacheco, Nelson Leirner, Pazé e Jac Leirner) contribuíram com o evento que consagrou, nos anos 90, a integração do objeto cotidiano na arte.

Os anos 90 confirmaram a *sobrevivência do objeto* que foi apresentada nos anos 60, e pode-se dizer que ainda hoje o cotidiano invade as artes visuais através das coisas, visto que, no momento, elas movem as discussões da presente pesquisa.

Os trabalhos de alguns dos artistas citados e de outros igualmente relevantes no momento atual serão novamente abordados na seqüência deste texto.

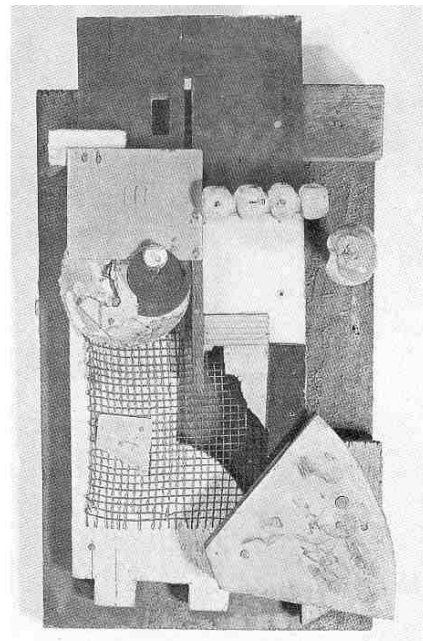


Figura 2- Merz- Kurt Schwitters
0,35 x 0,20 m
1921



Figura 3 - *Frozen Civilization*- Arman
Acumulação de lixo em poliéster
122 x 91,5 x 11 cm
1971

Justifica-se, no âmbito da pesquisa, pelo estudo do objeto, salientar questões que dizem respeito às relações humanas com os objetos, abordando o fato de como se dá a percepção de sua presença.

No decorrer do processo de trabalho, tornou-se evidente e relevante a repetição do gesto e a consciência da passagem do tempo como elemento conseqüente e formador. Este conceito de repetição é abordado pelo viés da psicanálise, principalmente segundo textos que discutem o pensamento de Freud e posteriormente retomadas por Lacan.

O tempo surge como um tema recorrente no processo de construção das peças e coloca-se como um fato muito atual e de grande interesse na arte e na vida, pois é um fator determinante da nossa rotina e nossas atividades. A sociedade contemporânea nos impõe urgências e assim vivemos em função do "ter" e "não ter" tempo. Os trabalhos aqui estabelecidos apresentam-se como uma

resposta artística a estas urgências, como uma forma de resistência às imposições do consumo rápido das regras de utilização dos objetos e da massificação dos gestos que apaga o valor do detalhe na vida cotidiana.

As discussões envolvendo o tema da passagem do tempo e seus efeitos na subjetividade contemporânea incluem principalmente autores como Gaston Bachelard, Comte-Sponville, Norbert Elias e Celso Favaretto. Também são consideradas as abordagens do Grupo de Estudos Sobre o Tempo¹².

Tendo chegado ao ponto em que os trabalhos são apresentados em sua conformação final, procurou-se dar continuidade ao desejo, já apresentado em outras décadas, de se estabelecer uma nova relação entre indivíduo e o objeto banal, mais sensível e humanizada de forma que seja possível despertar outras relações de sensibilidade e intimidade através de uma visualidade com a qual não se está familiarizado. Esta proposta está comprometida com a atualidade, quando utilizo tais materiais do cotidiano como elemento de aproximação e também quando do aumento das possibilidades de novas leituras, processos de trocas e discussões em arte contemporânea principalmente no que diz respeito à valorização do detalhe, o pequeno, o gesto íntimo, enfim, a noção mesma de detalhe. Desta maneira, os trabalhos inserem-se num processo de troca de vivências e experiências pessoais. Pretende-se então criar a oportunidade de compartilhar, em nível acadêmico, uma experiência em artes visuais, socializando procedimentos e reflexões deles decorrentes e também contextualizar tal experiência, consolidando a ampliação da pesquisa em artes no Brasil, em sua história recente.

¹² Grupo de estudos multidisciplinar formado por pesquisadores da USP, Unicamp e Escola Paulista de Medicina vinculado ao Instituto de Estudos Avançados (IEA) da USP que teve seus artigos reunidos e publicados no núcleo temático TEMPO da revista Ciência e Cultura em outubro de 2002.

A caixa de costura que aparece no cotidiano doméstico restrito pode ser considerada um lugar mutante, pois quando é nova, todos os objetos ali guardados, ficam dispostos de maneira organizada, para que seja fácil localizar e utilizar seus componentes. Aos poucos, os objetos ali se rendem à desordem: as sobras vão sendo agregadas e tudo se mistura: linhas de várias cores, sobras de alfinetes, botões, retalhos. Na caixa de costura de Walter Benjamim, “havia o fundo escuro, a desordem, onde reinava o entrançado desfeito, e onde sobras de elástico, ganchos, colchetes, retalhos de seda, se amontoavam. Nesse refugio também havia botões; muitos de tal feitio como jamais se viu em roupa alguma”.¹³ Assim como Walter Benjamim, que durante a infância observava a caixa de costura da mãe e após muitos anos acreditava que ela poderia também ser destinada a outro tipo de tarefa que não a costura, tenho também observado e manipulado caixas e gavetas há algum tempo e pude presumir que seus objetos poderiam estar a serviço de uma nova proposta diferente da sua realidade funcional, neste caso, a serviço de discussões no contexto artístico.

A opção pelos objetos das caixas, ou melhor, dizendo, compartimentos domésticos de miudezas, veio lentamente. Aos poucos descobri que queria isolá-los do conjunto e tratá-los individualmente: agulhas somente com agulhas, alfinetes com alfinetes, botões com botões e assim sucessivamente. Mesmo assim, não são todos os objetos que elejo, pois eles devem estar apresentados na sua essência funcional¹⁴, sendo a sua forma determinante da sua própria função. Eles devem estar nus, sem adereços ou apelos visuais, sem personalidade, sem cor, ou com uma

¹³ A imagem de um desses botões foi encontrada em uma gravura, um desenho feito por ele. As rodas do carro do deus Thor foram representadas pelo desenho de um desses botões da caixa de costura. BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. Obras Escolhidas 2. São Paulo: Brasiliense, 5ª. ed 1995. 2000. Pág.129.

¹⁴. BAUDRILLARD, Jean. O sistema dos objetos. Série Debates, 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. Pág. 14. Este ponto será retomado posteriormente.

cor dita neutra. Assim, arbitrariamente escolhi o branco como símbolo de neutralidade.¹⁵ A personalidade do objeto vai sendo configurada à medida que o trabalho toma forma. Eu moldo a personalidade do objeto de acordo com as exigências do próprio trabalho. Desta maneira minha intimidade vai sendo incorporada aos pequenos elementos que dão origem à forma. Sendo assim, o elemento deve estar nu, para que não haja atritos entre a sua própria visualidade e a imagem criada pelo conjunto.

Tal proposta não oferece originalidade quando se pensa que inúmeros artistas desde Duchamp (conforme já discutido e que será retomado posteriormente) vêm trabalhando com o objeto cotidiano de maneira muito diversa. Apropriar-se do objeto e colocá-lo neste contexto já é lugar comum em arte contemporânea, visto o grande número de trabalhos nesta linha que se observa nas grandes e pequenas exposições. E porque então, relançar tal proposição? Em realidade procuro tecer relações, diálogos com artistas que também se deparam com o que já está feito, e que demanda diferentes modos de apresentação.

Este fato se justifica quando hoje o artista já não necessita fabricar seus objetos, ele pode apenas colher, neste vasto campo que é a vida cotidiana, no qual a natureza convive de várias maneiras com objetos industrializados produzidos a consumir. Que atitudes tomar em relação ao consumo? Cada um de diferentes maneiras expõe sua atitude através de sua obra, seja literária ou plástica. Em artes plásticas, já comentadas aqui, como resposta ao consumo, estão entre outros os trabalhos de Kurt Schwitters e Arman, e no âmbito nacional mais recente, Nelson Leirner. Também na literatura, testemunha-se uma atenção aos objetos de consumo. Em *Cidades*

¹⁵ “a fuga para o preto e branco e para o pastel exprimem a mesma negação de cor pura como expressão direta do impulso. (...) o branco domina o setor orgânico. Banheiros, cozinhas, lençóis, roupas íntimas, tudo o que pertence ao prolongamento imediato do corpo é consagrado a várias gerações ao branco, esta cor cirúrgica, virginal que opera o corpo de sua perigosa intimidade consigo mesmo e encobre os impulsos.” BAUDRILLARD, op. cit. p.40.

*Contínuas*¹⁶, o autor cria uma situação em que os objetos consumidos e descartados estão tão presentes, que podem chegar à destruição de uma cidade. A cidade de Leônia exacerba o consumo de coisas comuns no dia-a-dia como tubos de pasta de dentes, lâmpadas, jornais, recipientes, materiais de embalagens e surpreendentemente de maneira trivial, aquecedores, enciclopédias, pianos, aparelhos de jantar de porcelana. Tudo é levado pelos lixeiros todos os dias para dar lugar a substitutos novos. Cria-se, então, um monstro de lixo que aos poucos espreme a cidade, levando-a a sua eliminação, pois os resíduos vão sendo acumulados ao seu redor e ocupam cada vez mais o espaço da “metrópole sempre vestida de novo”.

Sendo assim, todos os objetos construídos se prestam a uma função, são utilitários, mas em dado momento, eles já não podem mais desempenhar a sua função, por serem descartáveis, por estar em estragados ou por qualquer outro motivo que provoque a inutilidade deles. O que fazer com estes objetos? Como lidar com esta situação?

Vejamos outro exemplo da literatura: o personagem Stillman criado por Paul Auster¹⁷ acredita que os objetos inúteis não devem ser denominados da maneira como quando eram úteis. “A palavra (o nome do utilitário) torna-se falsa, pois não pode exprimir a coisa e oculta a coisa que deveria revelar”. Uma tampa estragada não pode mais tampar, um chinelo velho não pode mais calçar. Estes objetos tornam-se outras coisas e, segundo o autor, deveriam ter outros nomes.

Estas são algumas formas de se pensar o objeto e que contribuem para a discussão dos objetos contidos nesta pesquisa, pois aqui eles também não exercem mais a função para a qual foram

¹⁶ CALVINO, Ítalo. *As cidades contínuas*, In: As cidades invisíveis. São Paulo: Companhia das Letras. 1995. Pág. 105

¹⁷ AUSTER, Paul. *Cidade de vidro*. In: Trilogia de Nova York. São Paulo: Companhia das Letras. 1999. Pág.90.

criados, estão em outro contexto que os tornam estranhos, criando uma nova linguagem.

Outros exemplos desta atitude em relação ao deslocamento das coisas serão abordados no decorrer da dissertação.

Se quiséssemos definir o teor inédito deste trabalho, diríamos então que ele está na ênfase dada à percepção das pequenas coisas e pequenos gestos, na valorização do detalhe do cotidiano e, principalmente, na materialização do gesto em acumulações de objetos em um tempo determinado, acarretando a inversão da utilidade, a impossibilidade da função e estranhamento por parte do fruidor.

É uma proposta baseada em vivências pessoais e poderá não ter o mesmo sentido para todos, pois se trata de uma experiência de vida única, talvez inenarrável, apresentada através das obras e que propõem um novo olhar.

"Já não se tratava de criar uma linguagem geral e comum, aplicável a todos, senão de articular a multiplicidade de idioletos e vivências individuais que constituem o ser no mundo do homem."¹⁸ (Manuel J. Borja-Villel sobre a obra de Lygia Clark)

A proposta desta pesquisa justifica-se quando apresento uma produção baseada numa visão pessoal e individual, que tem origem em vivências, opiniões e pensamentos sobre a condição de indivíduo que compartilha gestos, espaços, tarefas, responsabilidades e obrigações num ambiente doméstico.

Partindo-se da análise de todo o processo de execução dos trabalhos agora já concretizados, foi possível organizar os capítulos desta dissertação, levando-se em conta três aspectos principais.

¹⁸ BORJA-VILLEL, Manuel. Lygia Clark. Fundació Antoni Tàpies. Rio de Janeiro, 1999. Catálogo de exposição. Pág. 13.

Primeiramente o gesto como movimento de fazer e construir e suas implicações que levam à repetição e a uma nova dimensão do olhar; a sensação da passagem do tempo incluindo a memória que os objetos carregam e, finalmente, o estranhamento causado pelo deslocamento dos objetos de seu contexto usual e pelas intervenções que levaram à inversão ou anulação de suas funções.

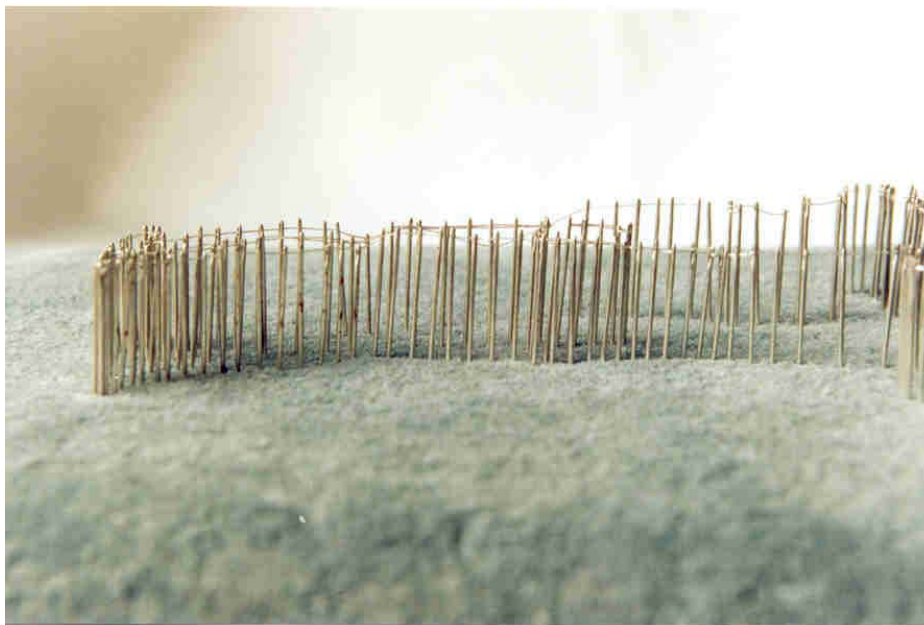


Imagem 1 - Desenho Suspenso
Agulhas, linha prateada, tecido, esponja.
26 x 21x 6,5 cm
2000

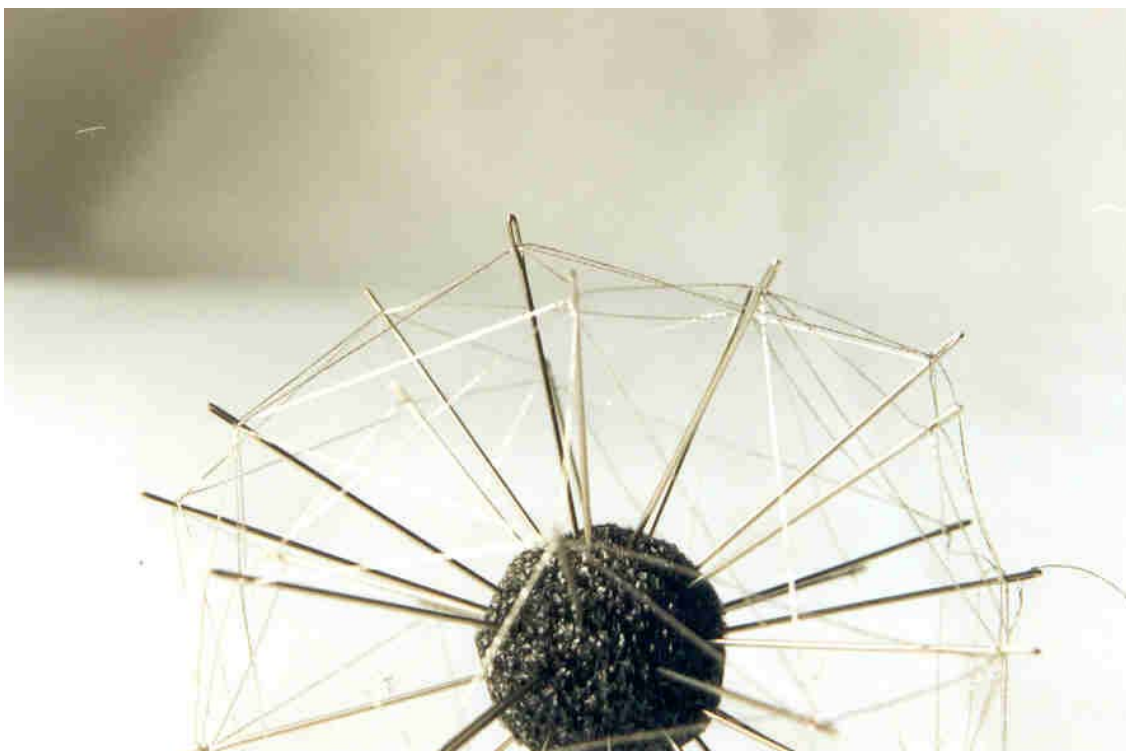


Imagem 2 - Desenho Tridimensional
Agulhas, linha prateada, poliuretano expandido
10cm diâmetro
2000



Imagem 3 - Agulhas por Um Fio*

*Fio de nylon e aproximadamente 16 mil agulhas de mão
9m de comprimento quando esticado
5 cm de altura*

* Os registros fotográficos deste trabalho são apenas referência, pois foram realizados em lugares alternativos visto que o muro que o acolhe foi pensado especificamente para o local de exposição.

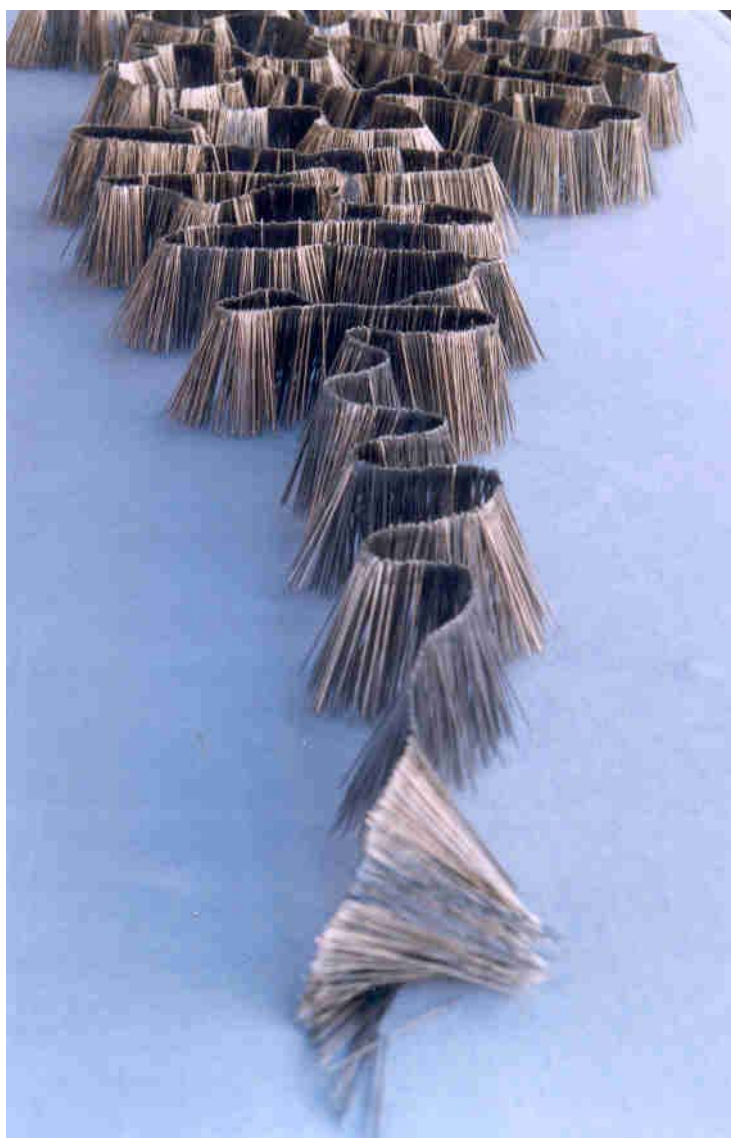


Imagem 4 - Agulhas por Um Fio
*Fio de nylon e aproximadamente 16 mil agulhas de mão
9m de comprimento quando esticado
5 cm de altura*



Imagem 5 - Agulhas por Um Fio
*Fio de nylon e aproximadamente 16 mil agulhas de mão
9m de comprimento quando esticado
5 cm de altura*



Imagem 6 - Agulhas por Um Fio*

*Fio de nylon e aproximadamente 16 mil agulhas de mão
9m de comprimento quando esticado.
5 cm de altura*

* A imagem apresentada em segunda ordem nesta página refere-se ao modo como o trabalho é guardado em sua caixa de transporte.

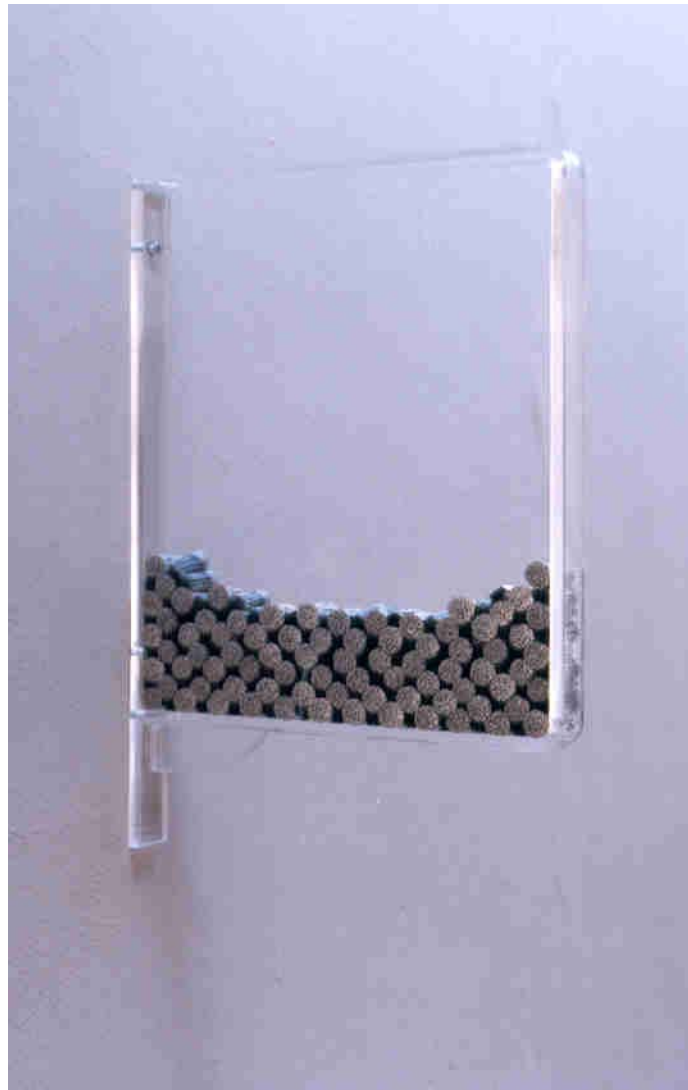


Imagem 7 - Feixes

Alfinetes de costura, discos de esponja cilíndrica e acrílico
Tamanho total: 25 x 30 x 3,0 cm
Cada feixe: 1,4cm de diâmetro e 3,0 cm altura



Imagem 8 - Feixes

Alfinetes de costura, discos de esponja cilíndrica e acrílico
Tamanho total: 25 x 30 x 3,0 cm
Cada feixe: 1,4cm de diâmetro e 3,0 cm altura



Imagem 9 - Feixes

*Alfinetes de costura, discos de esponja cilíndrica e acrílico
Tamanho total: 25 x 30 x 3,0 cm
Cada feixe: 1,4cm de diâmetro e 3,0 cm altura*

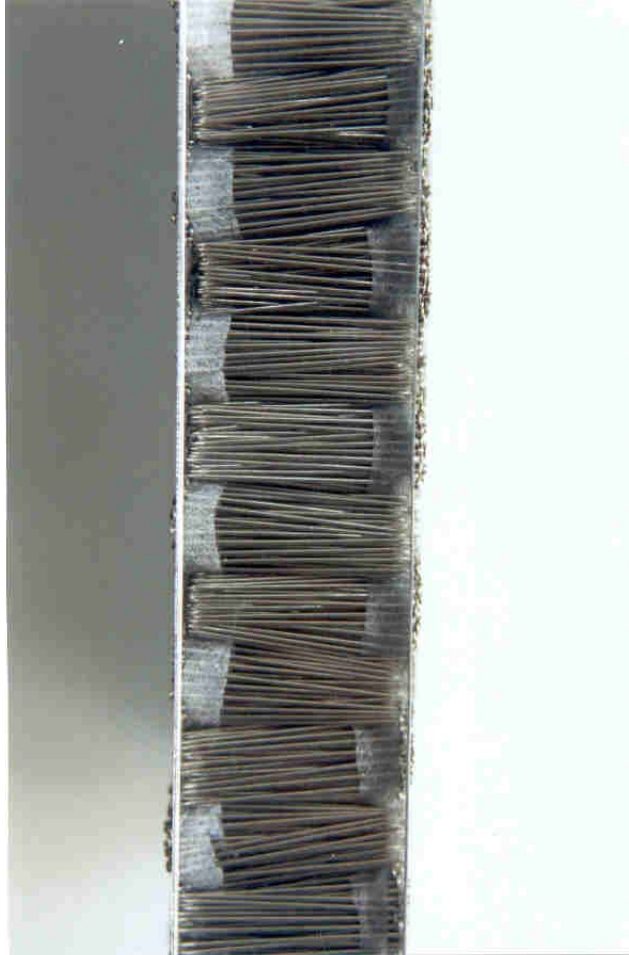


Imagem 10 - Feixes

*Alfinetes de costura, discos de esponja cilíndrica e acrílico
Tamanho total: 25 x 30 x 3,0 cm
Cada feixe: 1,4cm de diâmetro e 3,0 cm altura*

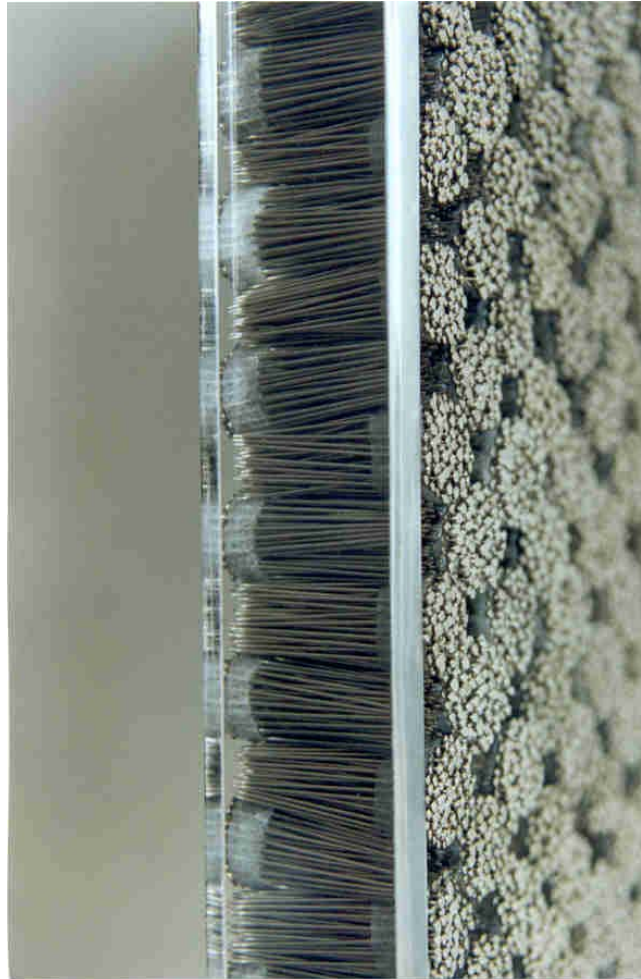


Imagem 11 - Feixes

*Alfinetes de costura, discos de esponja cilíndrica e acrílico
Tamanho total: 25 x 30 x 3,0 cm
Cada feixe: 1,4cm de diâmetro e 3,0 cm altura*

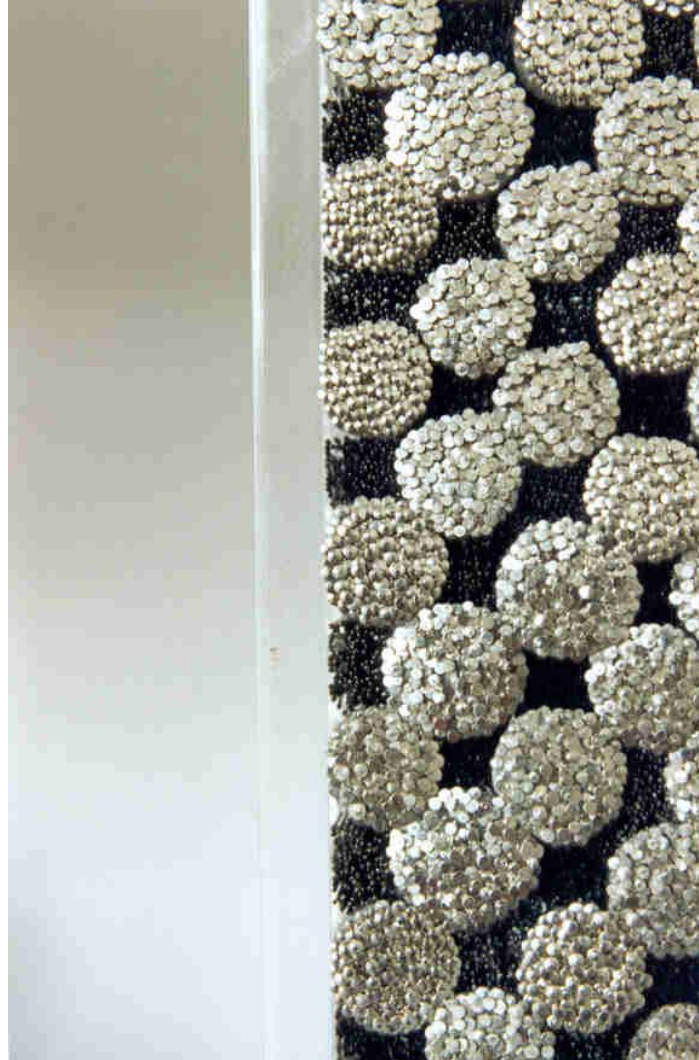


Imagem 12 - Feixes

Alfinetes de costura, discos de esponja cilíndrica e acrílico
Tamanho total: 25 x 30 x 3,0 cm
Cada feixe: 1,4cm de diâmetro e 3,0 cm altura



Imagem 13 - Hórtebra
Organizadores de comprimidos e areia branca
11 metros de comprimento
3,0 cm de diâmetro



Imagem 14 - Hórtebra
Organizadores de comprimidos e areia branca
11 metros de comprimento
3,0 cm de diâmetro



Imagem 15 - Germinando
*Botões brancos e fio de nylon
aproximadamente 25 x 20 cm*



Imagem 16 - Germinando
*Botões brancos e fio de nylon
aproximadamente 25 x 20 cm*



Imagem 17 - Germinando
*Botões brancos e fio de nylon
aproximadamente 25 x 20 cm*

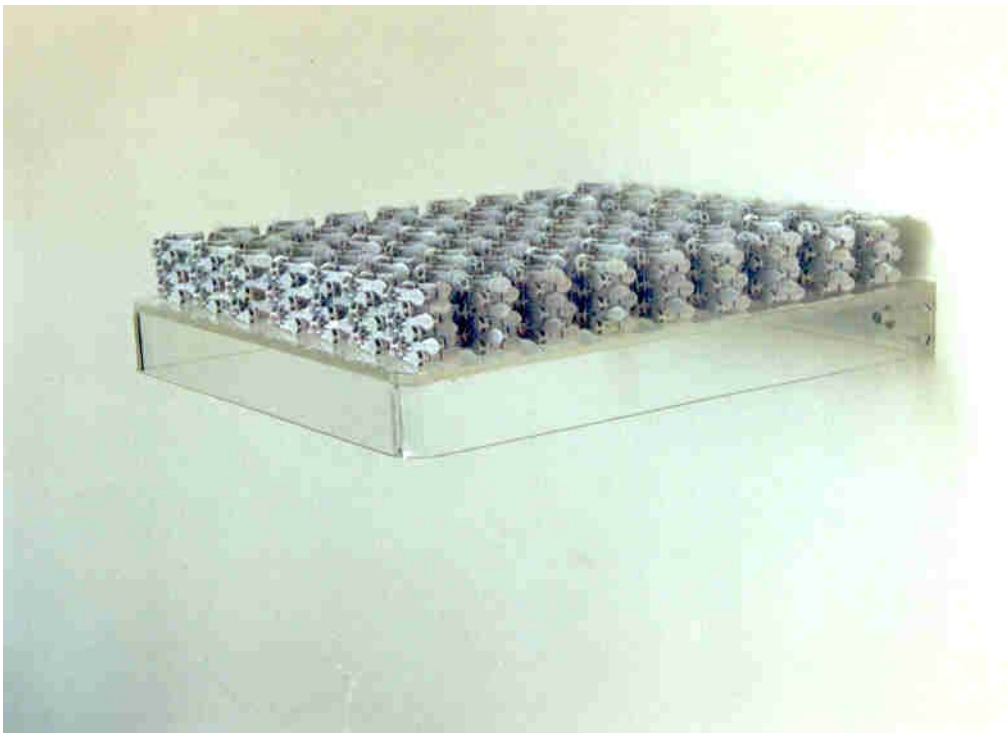
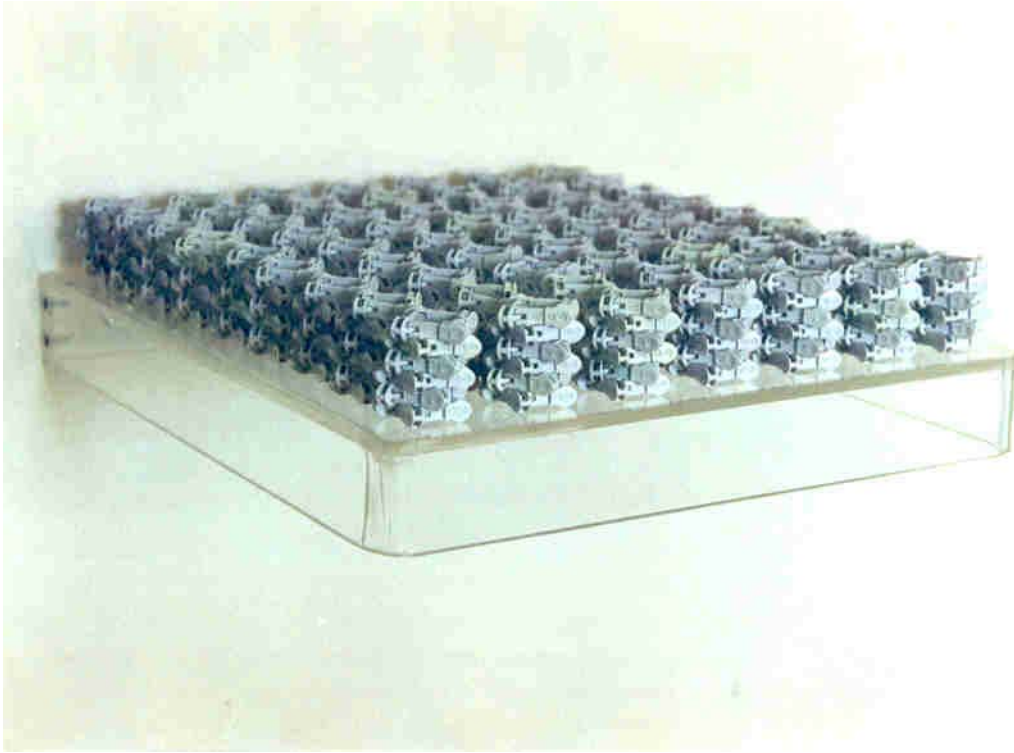


Imagem 18 - Desfecho

Carrinhos de zípers

Tamanho total: 25 x 30 x 3,0 cm

Altura das torres 3,5 cm

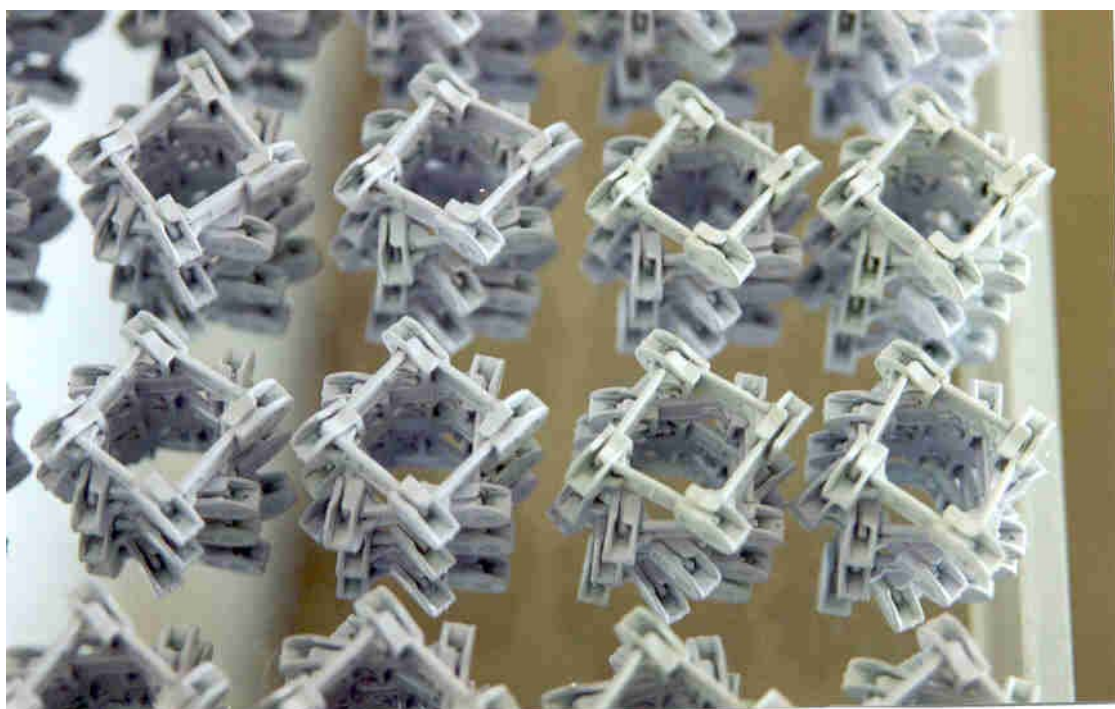


Imagem 19 - Desfecho

Carrinhos de zípers

Tamanho total: 25 x 30 x 3,0 cm

Altura das torres 3,5 cm

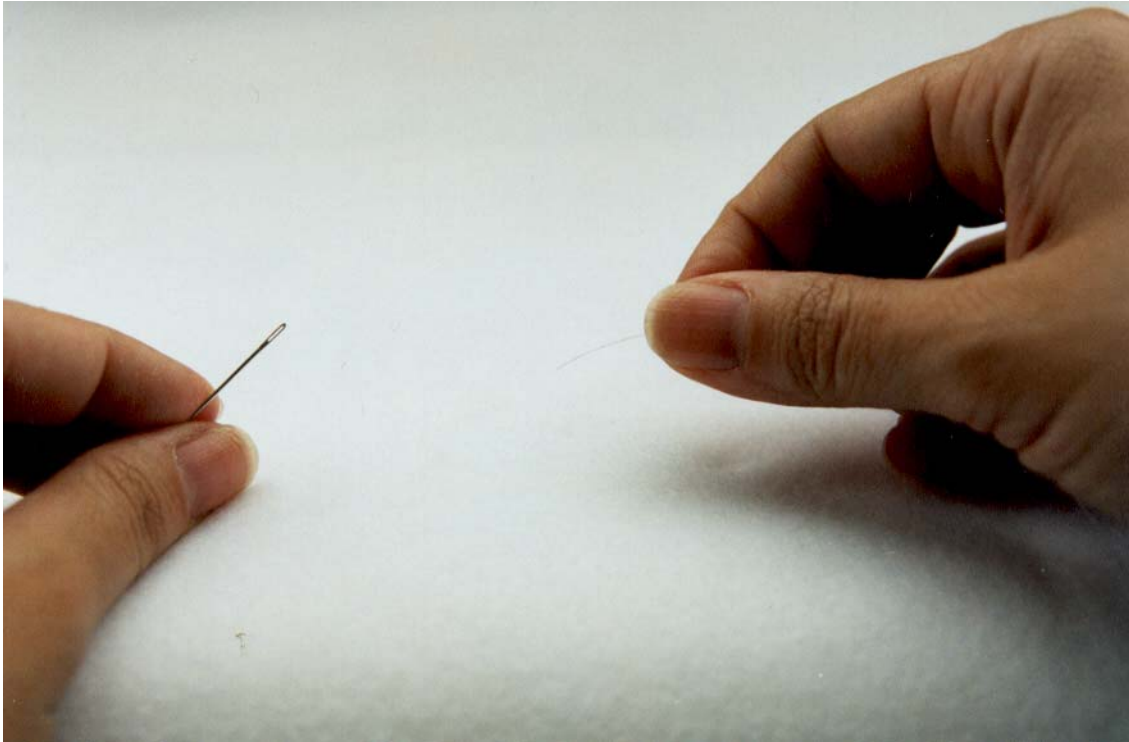


Imagem 20 - Permanência
*Cenas do vídeo circular
VHS 30 min. antes do looping*

1. “As coisas têm destino” - o objeto deslocado

1.1 Breve histórico do objeto na arte

Tratar destas questões que envolvam o objeto industrializado e o cotidiano em arte contemporânea sem citar Marcel Duchamp seria abolir um acontecimento de extrema importância, e que mudou o pensamento em arte desde então. As propostas que hoje envolvem objetos comuns, certamente tiveram sua origem direta ou indiretamente nas idéias de Duchamp.

A incorporação de objetos comuns do cotidiano na arte começa com as pinturas de naturezas mortas, quando o interesse pela figura humana é desviado para o ambiente e as coisas do homem, mas somente com as colagens de Braque e Picasso é que a presença real, física do objeto, acontece literalmente. Aos poucos sua presença vai se impondo até ser somente ele próprio (objeto) a obra, como fez Duchamp com o *Porta- Garrafas* em 1914. Ele revolucionou a arte com seus “ready-mades” já em 1913, apresentando objetos utilitários reais enquanto obra de arte numa estratégia contra a sociedade e a arte burguesas. Além de outras incursões na história com atitudes envolvendo objetos cotidianos, a sua postura mais marcante aconteceu quando enviou para o Salão da Society of Independent um mictório de parede com o título *Fonte* (Figura 1) assinado como *R.Mutt* em 1917. O fato de o júri ter recusado a obra fez com que Duchamp se desvinculasse da sociedade e desencadeou várias manifestações por parte dos dadaístas¹⁹. O alemão Kurt Schwitters, também integrante do movimento Dada, recorre a construções nas quais acumula coisas encontradas ao acaso e que vão sendo somadas

¹⁹ CABANNÉ, Pierre. Marcel Duchamp: o engenheiro do tempo perdido. São Paulo, Perspectiva, 1987. Pág.

às outras, dia após dia. Suas montagens crescem de tudo “o que, por um instante, ocupou sua vida por um momento: passagens usadas de bonde, pedaços de cartas, barbantes, rolhas, botões. Estas coisas, tomadas da realidade, são testemunhos breves, truncados, dissociados de uma crônica cotidiana amorfa, opaca e desordenada, lembranças ou menções de coisas confusas e incoerentes²⁰ (Figura 2). Também devemos nos lembrar da importância do seu trabalho para as novas manifestações artísticas de seu período e de etapas futuras da história da arte. A partir de suas colagens, o artista percebeu a passagem direta da representação para a apresentação dos objetos do cotidiano, ressignificando seus valores, inclusive modificando o vocabulário artístico, desmanchando as fronteiras entre as distintas categorias da arte. Arman, integrante do grupo do Novo Realismo em 1960, faz referências direta aos *ready-made* de Duchamp. Suas construções, a princípio desordenadas e relativamente modestas em tamanho, como em *Frozen Civilization* (Figura 3) acabam por se expandir, ganhando grandes dimensões como quando acumulou elementos de carrocerias e peças de carros resultando na série monumental: *Acumulações Renault*.²¹

A partir de então, os objetos têm sido ressignificados de maneira poética, por inúmeros artistas que se debruçam, em suas práticas a explorar as possibilidades de suas formas de apresentação. Passado tanto tempo, a produção artística nos mostra que ainda hoje não foram esgotadas todas estas possibilidades e continua-se a produzir objetos artísticos, diferentes em cada abordagem e concepção. A anti-arte, que foi proposta pelo Dadaísmo de Duchamp e de Kurt Schwitters, ironicamente incorporou-se ao contexto da história da arte. Ela não está a serviço da representação, mas é a própria realidade apresentada através das coisas. O artista

²⁰ ARGAN, op. cit., p. 359.

²¹ RESTANY, Pierre. Os novos realistas. São Paulo: Perspectiva. 1979. Pág. 45

contemporâneo, de alguma maneira, é um descendente de Duchamp, pois vive hoje questões que nasceram com as suas propostas.

A produção de Nelson Leirner, que tem início no fim dos anos 50, trafega também pela apropriação de imagens e de objetos (produzidos em larga escala comercial). No seu caso, não há apelo sensorial como na experiência dos artistas recentemente comentados, mas sim o deslocamento do objeto e de seu sentido natural. O artista transfere seus elementos para espaços onde eles são apenas justapostos e não sofrem sua intervenção direta, causando estranhamento ao público e dúvidas quanto à artisticidade de seu gesto.²²

Este procedimento, que desloca o objeto de seu ambiente natural para o ambiente da arte, se aproxima da proposta desta pesquisa, que além desta postura, apresenta conjuntos meticulosamente ordenados de objetos ínfimos que discutem e expõem a importância do gesto e também outros fatores decorrentes das acumulações já citados, como o estranhamento e a consciência do tempo.

No momento em que serão discutidas as questões inerentes aos trabalhos da presente pesquisa, outros artistas serão citados de acordo com a proximidade de linguagem e atitude em relação ao objeto como a visualidade, a repetição o estranhamento e a noção de tempo.

²² CHIARELLI, Tadeu. Apropriações/Coleções. Porto Alegre: Santander Cultural. Junho/setembro, 2002. Catálogo de exposição. Pág. 25.

1.2 Objeto (repetido e colecionado) na arte brasileira

Marcel Duchamp marcou tão drasticamente o pensamento artístico que revelou e revela ainda hoje muitos seguidores. Às vezes se começa a produzir trabalhos que levam a utilização de objetos prontos e, sem querer estamos usufruindo das idéias de Duchamp. No Brasil, o Neoconcretismo (década de 60) concentrou alguns artistas muito importantes que vieram a influenciar de forma marcante a produção contemporânea. O objeto cotidiano reaparece nas produções artísticas, não só com o mesmo objetivo de contrariar o sistema das artes, como no dadaísmo, mas como reflexo de uma sociedade que produz objetos industrializados e que o artista não precisa mais construir. Uma parte dos artistas revela-se, então, colhedora deste grande universo de objetos repletos de simbolismos que a rodeia, colhendo o que mais lhe atrai nas suas propostas artísticas. Na verdade eles se apropriam de imagens e objetos pré-existentes, agrupam-nos, criando-lhes um outro momento, novas leituras e novas interpretações, uma nova realidade que a arte lhes permite e que é própria de cada indivíduo que faz e que absorve.

Dentro desta proposta de apropriação dos objetos do cotidiano na arte brasileira, Nelson Leirner, a partir do final da década de 50, começa a se destacar como formador de opiniões e de uma postura altamente crítica em relação ao sistema das artes através de seus objetos montados e apresentados com tom de ironia, desafiando os conceitos e os valores da arte.

Muitos de seus alunos foram desafiados a encontrar os seus próprios e verdadeiros caminhos pelas duras críticas que recebiam de seu professor.

Nelson Leirner hoje continua a produzir trabalhos com objetos ou imagens do cotidiano²³ juntamente com muitos outros artistas, de novas gerações, cada um de maneira diferente, criando-se então

²³ CHIARELLI, op. cit., p. 25.

muitas vertentes para a questão do objeto. Dentre estes artistas, destaco aqui Waltercio Caldas, Cildo Meireles, Jac Leirner, Nazareth Pacheco, Fernanda Gomes, Rivane Neuenschwander, Elida Tessler, Felipe Barbosa, Marepe, , Lia Menna Barreto, Pazé, Nathalie Nery, José Patrício, Laura Miranda, Liliana Ribeiro, Luiz Hermano, dentre muitos que, neste momento, utilizam-se da apropriação e manipulação de objetos comuns.

Neste sistema em que os objetos são apropriados pelo artista, eles ganham uma nova visualidade, são subvertidos na sua função e agregados de maneira não usual. Criam-se estranhamentos, mimetismos, sobrecarga de imagens e símbolos. O objeto é resgatado dentro de pequenos mundos, esferas universais e individuais. Intimidades e segredos passam a ser apresentados e compartilhados pela nova realidade do objeto. Assim como Amélie Poulain²⁴ ao encontrar uma caixa contendo objetos de infância de um desconhecido a abre, olha e toca, compartilha momentos que fazem parte da história de vida do seu dono. Também apresentação dos objetos oriundos deste estudo compartilha gestos e intimidades.

Os pequenos potes verticais de acrílico dos quais me aproprio, e que formam o trabalho "*Hórtebra*" (Imagens 13 e 14), são compartimentos utilizados normalmente para organizar pílulas semanais. Durante dois anos, convivi diariamente com este objeto, organizando pílulas para serem consumidas durante a semana. Cada compartimento guarda a história de um dia no qual saúde e doença travam uma luta constante. Esses potes verticais, quando unidos, são invertidos para a posição horizontal e ganham outra dimensão: agigantam-se numa linha de tempo e deixam transparecer uma trajetória de vida que em dado momento se esgota. Os dias se acumulam, assim como os pequenos potes se somam numa trajetória horizontal.

²⁴ O FABULOSO DESTINO DE AMÉLIE POULAIN, op. cit.

Não só a simples apropriação e apresentação dos objetos é evidente hoje em alguns dos artistas citados e na presente pesquisa, mas chamamos atenção aqui mais pontualmente ao processo de acumulação e coleção de objetos comuns, às vezes num processo quase minimalista (quando se repete um módulo no espaço) pela multiplicidade, quando um módulo se agrega ao outro criando grandes volumes. É o caso de Jac Leirner, com notas de dinheiro (Figura 4), sacolas, papéis de cigarro; Felipe Barbosa com palitos de fósforos (Figura 29) e pregos (Figura 5); Pazé com canudos de refrigerante (Figura 6); José Patrício, com dominós (Figura 7); Laura Miranda com agulhas (Figura 8) e Liliana Ribeiro com balões de festa (Figura 9), Elida Tessler com toalhas, prendedores de roupas e chaves (Figura 10). Com o trabalho destes artistas, cria-se uma tendência a acumulações e repetições de objetos comuns com um diferencial importante em relação ao minimalismo, o resgate do gesto e a memória, o tempo e a individualidade. Dentro desta temática de acumulação e repetição, citamos também o artista Eduardo Frola (Figura 11), que embora construa o seu módulo de repetição em madeira, o acumula para formar grandes volumes no espaço.

A exposição *Apropriações/Coleções* com curadoria de Tadeu Chiarelli ²⁵marca o início de uma discussão em torno dessa corrente de artistas que vêm se apropriando dos objetos e nos tornam “visíveis o seu caráter de encantamento (...), eles trafegam na cena artística por essa vertente que ganha seu interesse justamente no deslocamento ou na suspensão de sentidos que os objetos assumem quando transferidos fisicamente”.²⁶ Tal exposição não abarca todos os artistas colecionadores ou acumuladores, mas dá continuidade às discussões em torno do tema objeto já iniciada nos anos 60 e retomada posteriormente nos anos 90 como já foi comentada, agora com ênfase no fator coleção. É um evento importante que abre

²⁵ CHIARELLI, op. cit.

²⁶ Idem. p. 25

caminhos para novos pensamentos sobre as possibilidades do objeto. É dentro desta tendência que os trabalhos realizados nesta pesquisa se inserem e são assim contextualizados, colaborando para aumentar o debate que insere o objeto em nossas vidas e de como lidamos com a sua presença e significado

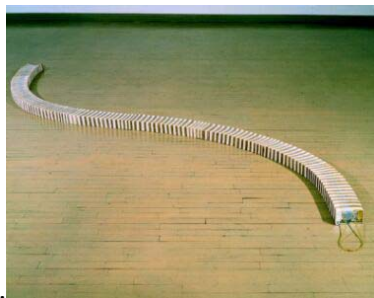


Figura 4- Blue Phase - Jac Leirner
7x16x460 cm
1998



Figura 6- Sem Título- Pazé
2000



Figura 5 -Martelo com Pregos- Felipe Barbosa
2000

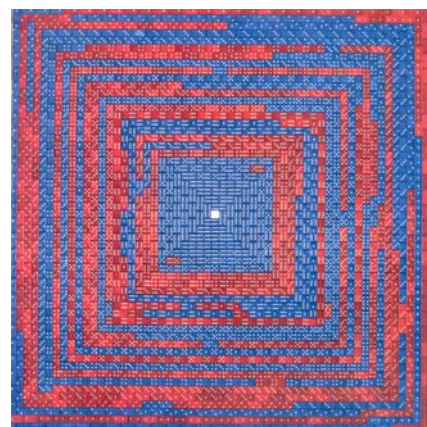


Figura 7- Labirinto- José Patrício
129,5 x 254 cm
2002



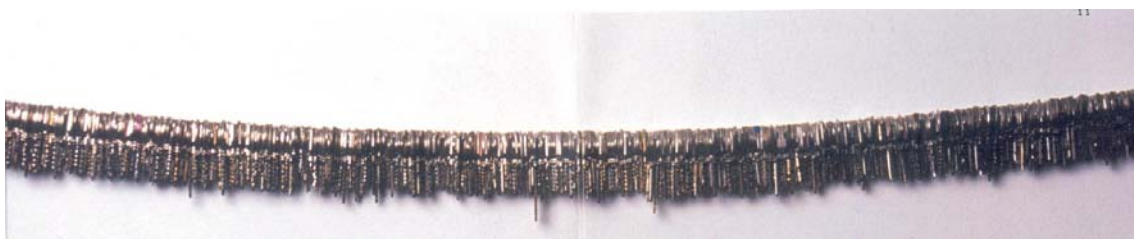
*Figura 8- Sem Título- Laura Miranda
Agulhas e papel
1998*



*Figura 9- Sem Título- Liliana Ribeiro
Cadeira e balões de festa
2001*



*Figura 10-Sem Título- Eduardo Frota
2002*



*Figura 11- Segredo – Elida Tessler
400 cm
2002*

1.3 O Objeto e o indivíduo : entrelaçamentos possíveis.

O centro de atenção desta pesquisa é a presença do objeto na produção plástica e suas implicações. Cabe então explorar um pouco como acontece a relação objeto/sujeito.

Vivemos num mundo de coisas, e assim como elas, nosso próprio corpo *tem uma face e um dorso*²⁷. Desta maneira, somos também visíveis e móveis, somos coisas. Maurice Merleau-Ponty considera que por vermos, mantemos todas as coisas à nossa volta como um anexo e prolongamento de nós mesmos.

Lançar mão de coisas que estão ao nosso redor é tomar partido destes objetos, é torná-los parte de nós mesmos, é visualizá-los de outro ângulo, é vivenciá-los e expressar-se através deles. Talvez até sentir-nos no lugar do próprio objeto, transpondo-se, mudando a direção do olhar, sentir-nos vistos por aquilo que olhamos.

Estamos rodeados por muitos objetos, utilitários, decorativos, grandes, pequenos, caros, baratos, duráveis ou descartáveis. “A civilização urbana vê sucederem-se, em ritmo acelerado, gerações de produtos, de aparelhos, frente aos quais o homem parece uma espécie particularmente estável. (...) Esta população de objetos e aparelhos pode ser comparada em diversidade e pelas características estranhas, com as inumeráveis espécies naturais²⁸”. Este aporte de elementos trazido pelo mundo das coisas é imenso, pois a produção é tão grande que não se pode conhecer e acompanhar totalmente o nascimento e morte de todos os objetos utilitários, apenas os mais próximos à nossa realidade diária. Em *Cidade de Vidro*²⁹ Peter Stillman é um estudioso do processo de desenvolvimento da

²⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Seleção de textos por Marilena Chauí. Os pensadores. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1994. Pág. 89.

²⁸ BAUDRILLARD, op. cit., p. 10

²⁹ AUSTER, op. cit. p.90

linguagem. Ele leva a conseqüências extremas sua pesquisa, quando isola seu filho num quarto, deixando-o incomunicável na expectativa de que desenvolva uma *linguagem natural*, sem interferências externas. Em outro momento, sua preocupação com as palavras e significados o leva a andar pelas ruas de Nova York em busca de objetos descartados pelo consumo. Todos os dias ele anda e colhe objetos. Seu estudo aborda o nome das coisas. Os objetos, quando são criados, lhes é dado um nome, pode ser único ou ligado a um outro nome por semelhança ou utilidade (por exemplo: vassoura ou desentupidor de pia – existiria um nome único para desentupidor de pia?). Para Stillman os objetos que são descartados pela inutilidade ou desuso não deveriam ter a mesma denominação de quando eram úteis. Não se pode chamar um *guarda-chuva* estragado de *guarda-chuva*, pois se está quebrado, não pode mais proteger. Stillman coleciona tais objetos para, a partir de pesquisas, criar um dicionário de nomes onde inventa palavras novas que corresponderão às coisas. No entanto, em nenhum momento ele expõe alguma de suas novas palavras, deixando que a curiosidade do leitor o leve a criar com sua própria imaginação.

O homem tem a necessidade de classificar. Classifica a fauna e a flora constantemente ainda que estas sofram modificações constantes visto que sempre existem espécies em extinção e também o surgimento de novas espécies. Baudrillard coloca que o homem age com os objetos da mesma maneira que age com o seu ambiente natural. A criação da enciclopédia concentra grande número de verbetes que tentam elucidar as dúvidas quanto aos nomes das coisas e também sua utilidade. Este procedimento hoje é quase impossível, pois “os objetos proliferam, as necessidades se multiplicam, a produção lhes acelera o nascimento e morte, falta vocabulário para designá-los”.³⁰

Esta falta de vocabulário parece um incômodo frente a esta

³⁰ BAUDRILLARD, op. cit., p. 10

necessidade de classificação que temos. Além da dificuldade em dar nomes a tantas coisas que produzimos, também é difícil tornar acessível esta nomenclatura. Este fato pode ser bem exemplificado pelas grandes diferenças na linguagem que encontramos dentro de um mesmo país, mas em regiões diferentes.

Por esta grande quantidade de coisas na qual estamos envolvidos, nota-se que por onde as pessoas passam, deixam registros de sua presença através dos objetos que utilizam. "O objeto é assinatura do homem no mundo"³¹ como coloca Roland Barthes. Além de pontuar a presença humana, as coisas servem também como elementos de integração social³². É comum pessoas estarem reunidas em torno dos objetos, seja no próprio ato de adquirir, pois comprar é uma necessidade, ou ainda quando se tornam instrumentos caros, mas facilitadores da vida, tornando-se símbolos de posição social na qual os indivíduos compartilham a posse de coisas semelhantes que os incluem em determinados grupos.

Seguindo este pensamento, pode-se então estabelecer relações entre os objetos e a vida cotidiana, além de leituras de comportamento através da simples investigação dos objetos que estão a sua volta. Francis Ponge é um poeta que se utiliza das palavras em prol das "coisas" simples da vida. Para ele, trata-se de "fazer falar as coisas" para falar de si próprio.

³¹ Roland Barthes citado por Agnaldo Farias em Cotidiano/Arte: objeto anos 60/90. Apresentação Ricardo Ribenboin. Texto Agnaldo Farias. Reynaldo Roels Jr. São Paulo: Itaú Cultural, 1999.

³² "Buscamos uma personalidade através da escolha dos objetos a consumir". Segundo Jean Baudrillard, personalizar os objetos é também uma maneira de integrar melhor as pessoas. Quando por eles acontece o reconhecimento de sua ambiência tem-se a confirmação de ser social integrado a uma determinada cultura. BAUDRILLARD, op. cit. p. 33.

*"Não me conhecerão, não terão uma idéia de mim senão através da minha concha, de minha morada, de minhas coleções; ou antes, pois são armas, de minhas panóplias. Através do acento de minha representação do mundo."*³³

A escolha dos objetos que se utiliza e que nos rodeiam determinam características de nós mesmos. Jac Leirner apresenta em seu trabalho inúmeros objetos relacionados a sua vida, pois fazem parte de um conjunto de coisas que estão próximas de si e que de alguma maneira, remetem a sua personalidade. O trabalho *Pulmão* (Figura 12) é produzido a partir de embalagens de maços de cigarros que ela fumou em um determinado período, assim como as sacolas dos museus traçam a trajetória da artista em museus internacionais (Figura 13). Estes objetos, em primeira instância, são escolhidos e trazidos de seus lugares comuns para serem acrescentados aos objetos que lhes são próximos, provocando interesse no artista que passa a colecioná-los para depois, ganharem sentido no espaço de exposição. Neste caso, e em outros, já citados no contexto desta pesquisa, o artista opta por determinado objeto, e o gesto da escolha já é definido de antemão pela sua própria maneira de ser e sentir as coisas para então se aproximar delas.



Figura 12 – Pulmão- Jac Leirner
Papel laminado - 20 x 17 x 14 cm
1985-87

³³ PONGE, Francis. O partido das coisas. São Paulo: Iluminuras, 2000. Pág. 39.



Figura 13 - Names (art)- Jac Leirner
12 x 50x 500 cm
sacolas plásticas coloridas, manta de poliéster
1994

A literatura de Adélia Prado também traz muito de sua maneira de ser. A escritora insere coisas simples do seu cotidiano em suas poesias que claramente refletem a sua maneira de ver e lidar com o mundo, como aparece no poema *A fala das coisas*:³⁴

*"Desde toda a vida
Descompreendi inteligentemente
O xadrez, o baralho,
Os bordados nas toalhas de mesa.
O que é isto? Eu dizia
Como quem se ajeita pra melhor fruir.
Fruir o quê? Eu sei. A mensagem secreta,
O inefável sentido de existir...
... a água do regador alçado sobre as couves
alvoroça os insetos,
a larva na hortaliça nos distrai
Não inventamos nada.
O ponto de cruz é iluminação do Espírito;
O rei, a dama, o valete, são sérios farandoleiros.
Se nos mastiga com dor.
É por amor que nos consome.
Vamos rezar as matinas."*

³⁴PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991. Pág. 211.

O que se pode perceber de seu autor através das obras? Por onde ele passa, suas condições financeiras, sua atenção para as coisas simples, sua tendência à organização, onde ele vive, com quem conversa, o que lê...

Acredito ser possível perceber alguns fios condutores de pensamento sobre o autor de determinada obra ou de um sujeito qualquer apenas conhecendo os objetos que cada um tem próximos de si, e que também podem estar a serviço da cultura sobre a forma plástica, literária ou simplesmente cotidiana.

Nesta relação, nem sempre harmônica entre as coisas e o homem (refiro-me a coisas feitas pelo homem, objetos não naturais), criam-se muitas maneiras de lidar com este ambiente que é produzido por ele próprio, pela sua inteligência e grande capacidade de produção tecnológica e expansão.

Estamos contentes com nossa relação com os objetos?

Existe uma sobrecarga de imagens de coisas e de coisas propriamente ditas que impõem a sua presença massiva por onde quer que andemos, mas, embora estejamos imersos nesta grande população não natural, não podemos viver mais sem elas. Nós somos o que lemos, pensamos e fazemos, mas também o que temos, ou melhor, o que escolhemos e podemos ter e usar. Como comenta Francis Ponge, citado anteriormente.³⁵

O que seria insignificante ou essencial em relação às coisas que nos rodeiam? Para cada percepção, estas noções podem ser diferentes. Os valores e as necessidades de cada indivíduo determinam sua relação com as coisas. A importância que tem um palito de fósforo para Felipe Barbosa (autor de *Mórfulas I e II* - figura, 29), por exemplo, é bem diferente para outras pessoas que o utilizam apenas para produzir fogo. Nesta pesquisa, procura-se oferecer ao

³⁵ PONGE, idem.

espectador uma nova idéia sobre a importância de algumas coisas do cotidiano, tirando-as da sua condição de anódinas e tornando-as essenciais.

Segundo Jean Baudrillard, "a rigor, o que acontece ao objeto no domínio tecnológico é *essencial*, o que lhe acontece no domínio psicológico ou sociológico das necessidades e das práticas é *inessencial*".³⁶ A essência do objeto está relacionada com a sua função, tudo que faz parte da sua conformação física e que é indispensável para o seu funcionamento é essencial. Já, o que está no âmbito do designer, como características externas de cor, textura e forma estão no âmbito psicológico ou sociológico e são dispensáveis para o seu funcionamento. Este pensamento é direcionado para o objeto isolado em si, mas torna-se um pouco diferente quanto às necessidades humanas para com os objetos. Visto que somos seres psicológicos e sociais, essas características, ditas inessências para a conformação do objeto, podem passar a ser essenciais numa abordagem social. A beleza (entenda-se aqui como a aparência externa que agrada aos olhos), a cor e a textura podem ser fatores determinantes no processo de aquisição até mesmo em prioridade a sua função. Algo pode ser muito bonito e pouco funcional, e, ao mesmo tempo, tornar-se essencial para determinado indivíduo ou grupo. Objetos podem transformar-se em essenciais por terem apelo afetivo ou de memória e nenhuma função utilitária, ou então podem ser fundamentais no contexto de uma trajetória artística na qual um pensamento é apresentado através das coisas. Os objetos utilizados na arte estariam dentro desta categoria quando se inverte a sua importância cotidiana.

Por que tanta insistência do objeto? O que nos traz sua presença? Precisamos dele para pontuar nosso cotidiano, ou é esta

³⁶ BAUDRILLARD, op. cit., p. 14.

sociedade capitalista e consumidora em que vivemos que o faz ser um símbolo social?

Não se pode negar que a sociedade nos impõe a presença das coisas de maneira exacerbada, mas, ao mesmo tempo é inevitável que nos encontremos próximos e unidos a elas. Hoje, necessitamos dos objetos no nosso dia-a-dia.

"Eles estão imbuídos do compromisso de satisfazer nossos desejos, todo objeto tem a nossa medida e ostenta traços atávicos dessa paternidade. Mas fazemos pouco caso disso e seguimos mantendo relações rotineiras e superficiais com enceradeiras, liquidificadores, geladeiras, aparelhos de TV e esses pequenos artefatos banais e cruéis com os quais trinchamos o frango ou dissecamos o bife (...). Prendemo-nos a noção de que o objeto é apático, mas basta um nada – que ele não funcione ou que se o veja com vagar – para que ele se revele estranho, demoníaco. Colocado em outro contexto que não o da funcionalidade, a revelia da sintaxe habitual, o objeto já é outro: é um obstáculo, é um corpo estranho. E como tal, ele repõe o mundo como território de surpresas."³⁷

Desde as coisas mais simples que nos acompanham em tarefas banais, como a chave para abrir a porta, até os mais sofisticados que requerem aprimorado senso técnico (como o computador e o DVD) nos são indispensáveis e registram a nossa presença.

Neste momento tecnológico, automatizado, informatizado e globalizado, no qual tudo acontece muito rápido, e também rapidamente as coisas são descartadas, quem se interessa por utilitários manuais, lentos não automatizados, não elétricos, dependentes exclusivamente da energia e habilidade motora humanas? A simplicidade e o gesto têm lugar?

³⁷ FARIAS, Agnaldo. Codiadiano /Arte: objeto anos 60/90. Apresentação Ricardo Ribenboim. São Paulo: Itaucultural, 1999.
<http://www.itaucultural.org.br/Enciclopédia/> .18/07/2001.

A velocidade dos acontecimentos atuais que faz com que descartemos os objetos mais rapidamente é bem retratada e levada ao extremo em *As cidades contínuas* de Ítalo Calvino³⁸:

“Nas calçadas, envoltos em límpidos plásticos, os restos da Leônia de ontem aguardam a carroça do lixeiro. Não só tubos retorcidos de pasta de dente, lâmpadas queimadas, jornais, recipientes, materiais de embalagem, mas também aquecedores, enciclopédias, pianos, aparelhos de jantar de porcelana: mais do que pelas coisas que todos os dias são fabricadas vendidas compradas, a opulência de Leônia se mede pelas coisas que todos os dias são jogadas fora para dar lugar às novas”

A cidade citada se renova a cada dia quando inúmeros objetos, muitos ainda em bom estado, são depositados no lixo e acumulados ao redor da cidade. Esta postura, frente às coisas, evidencia a importância dada pelos habitantes ao novo. Isto diminui ainda mais a vida útil daquilo que, com certeza, será descartado. O pouco tempo que tais coisas permanecem junto às pessoas impede que se criem situações de afetividade e intimidade. Assim como facilmente se desfazem das coisas, certamente se desfazem também os movimentos corporais ligados a estes objetos.

Fica claro, neste contexto, que, por vários motivos, os objetos, artefatos, utensílios e tudo o mais que é produzido fora do contexto natural estão presentes no mundo. Por necessidade prática ou científica, desenvolveu-se o dom de fabricar coisas de origens e fins muito diversos. Agora, não há como parar esta produção, os objetos estão por toda parte. O que fazer com eles? Cada indivíduo descobrirá a melhor maneira de manter esta convivência. Esta relação pode ser tranqüila, quando nos beneficiamos de todas as vantagens concedidas por estas invenções que estão em nosso meio.

³⁸ CALVINO, op. cit.

E depois damos um destino aceitável para as coisas em desuso. Embora forneça vantagens, a alta produção também nos impõe resíduos e incômodos provenientes do grande número de substâncias lançadas aos nossos olhos todos os dias. Em meio a esta profusão de informações visuais, cada um percebe o seu redor de maneira diversa e reage de acordo com sua sensibilidade. Esta percepção diferenciada pode ser analisada nas produções artísticas documentadas ao longo da História da Arte. Pessoas que vivem a mesma época, o mesmo contexto histórico apresentam esta vivência de maneira diversa. Esta questão pode ser verificada no panorama da arte contemporânea, na qual a postura do artista frente às coisas está refletida em sua obra que explora a pintura, a escultura, o desenho e, atualmente, aquelas que exploram toda e qualquer linguagem sem que se visualize fronteiras definidas entre elas, muitas vezes se servindo de processos técnicos atuais como a informática, e a digitalização de imagens além de recursos avançados de sonorização e ambientação de espaços.

No contexto desta pesquisa, os objetos estão presentes como marcas de um ambiente do qual são retirados, o ambiente doméstico. A sua presença, deslocada e apresentada de forma acumulativa, traz questões a serem pensadas nesta atualidade, como o tempo e atenção que dispomos a simples gestos e pequenos detalhes. Trata-se de um olhar mais atento para provocar a aproximação ao objeto e revelar sua essência. Não se trata de evidenciar apenas a sua própria presença física, mas também os movimentos envolvidos no seu uso, tais como segurar agulhas na palma da mão, passar a linha pelo seu orifício, com a ponta dos dedos, segurar os cursores de zíperes para depois encaixá-los um ao outro.

Os deslocamentos aqui propostos, conforme já citado, envolvem agulhas, botões, frascos de medicamentos, alfinetes de costura, areia, fios. Suas presenças em geral passam despercebidas por olhos desatentos.

"*Agulhas por Um Fio*" (Imagens 3, 4, 5 e 6) compreende um único fio de nylon no qual inúmeras agulhas de costura estão sendo passadas e acumuladas. Se no gesto usual o fio é passado pela agulha, aqui as inúmeras agulhas de costura estão sendo passadas por um único fio de nylon e acumuladas em uma justaposição linear, que até o presente momento parecia ser infinita. Desde que se encerrou o processo para a apresentação do mesmo, este trabalho assumiu sua medida final, com aproximadamente nove metros de extensão, quando totalmente esticado. Este processo de acumulação que aparece na maioria dos trabalhos aqui discutidos traz para a arte a questão da retenção, do guardar e a tendência acumuladora de bens materiais a qual o homem desenvolve. "*No gesto de acumular, princípio da economia da poupança, busca-se uma duração, como maneira de ampliar o valor do instante. Dentro deste conceito surge a figura do "artista colecionista", cujos objetos descrevem a biografia do seu sujeito.*"³⁹ Levando em conta o texto de Lisette Lagnado, o trabalho, aqui colocado pode ser considerado como de origem colecionista, pois junto estes objetos que fazem parte da minha biografia. Segundo Baudrillard: "o objeto é o único *ser* cujas qualidades exaltam a pessoa a invés de a restringir (...) é aquilo que melhor se deixa *personalizar* e contabilizar de uma só vez. O objeto seria então o espelho perfeito que não imite imagens reais, mas aquelas desejadas."⁴⁰ Acumulá-los é uma maneira de evidenciar sua presença, revelar traços de personalidade e também chamar a atenção para o tempo envolvido no seu manuseio.

³⁹ LAGNADO, Lisette. Cotidiano /Arte: objeto anos 90. Curadoria Lisette Lagnado; texto Lisette Lagnado; apresentação Ricardo Ribenboim: São Paulo: Itaú Cultural, 1999.

⁴⁰ BAUDRILLARD, op. cit., p. 98.

Ao acumular tais objetos, transformo não só a sua visualidade e função, mas também o seu valor afetivo.

Com isso quero evocar as relações de proximidade e apreciação das coisas que estão no ambiente do qual fazemos parte e apresentar um *território de surpresas*.⁴¹

⁴¹ FARIAS,. op. cit.

2. Gesto como movimento de fazer e construir

*Fazer o que seja é inútil
Não fazer nada é inútil
Mas entre o fazer e o não fazer
Mais vale o inútil fazer
Não o fazer para esquecer é que é inútil
Nunca o esquecer
Mas fazer o inútil
Mesmo sabendo que o seu sentido
não será sequer pressentido
Fazer porque é mais difícil do que não fazer
E dificilmente se poderá dizer com mais desdém
Ou dizer direto ao leitor ninguém
Que o efeito o foi para alguém.*

João Cabral de Melo Neto

A noção simples do fazer foi expressa por Paul Valery em “A primeira aula do curso de Poïética”. O fazer de que ele discorre, é o fazer que termina em alguma obra, chamadas por ele de *obras do espírito, aquelas que o espírito quer fazer para seu próprio uso, empregando para esse fim todos os meios físicos que possam lhe servir*⁴². A pesquisa que aqui se concretiza aborda também o fazer implicado na construção da obra de arte. O gesto é evidenciado como determinante principal da materialização dos trabalhos, assim como outros procedimentos envolvidos neste fazer.. Cada obra acontece primeiramente no pensamento e, aos poucos, vai se materializando pela experimentação. Neste processo inventam-se também as formas de fazer para cada projeto inicial. Todos estes aspectos que envolvem a produção artística foram abordados também por Luigi Pareyson na Teoria da Formatividade⁴³ e estão presentes nas várias etapas deste estudo, como veremos a seguir.

⁴² VALERY, Paul. Primeira aula do curso de Poïética. In: Variedades. São Paulo: Iluminuras,1999. Pág.179.

⁴³ PAREYSON, Luigi. Estética: teoria da formatividade. Petrópolis, RJ: Vozes. 1993.

2.1. "As coisas têm duração,..." - *Transbordamento do gesto nas entrelinhas do cotidiano*

A realidade desta pesquisa provém de vários gestos que se estabelecem na concretização de cada trabalho. Parafraseando Edith Derdik trocamos a posição da palavra gesto e ato e temos que "gesto se desdobra em um extenso repertório de outras palavras: ato, atitude, conduta, representação, comportamento, ação, movimento, postura, hábito, costume, procedimento, ética"⁴⁴. Todas estas palavras e seus sentidos de movimento estão intrínsecas nesta pesquisa. Passar o fio pelas agulhas, passar o alfinete pela esponja, passar o fio pelos furos dos botões, pesar e transferir areia para os potes, desmontar os zíperes, encaixar seus cursores. Estes são gestos de construção dos elementos formadores de cada peça. Além destes, outros gestos muito precisos envolvem a montagem de cada trabalho. Transferir *Agulhas por Um Fio* da caixa em que é guardado para o ambiente de exposição requer muito cuidado e precisão, assentando cada parte, lentamente para que não desmonte. Além desta dificuldade, o trabalho aponta para a questão das formas de apresentação como elemento contribuinte do trabalho. Qualquer dispositivo de exposição como suporte, base ou outros modos de sustentação passam a fazer parte da obra. *Feixes* deve ser montado somente depois que seu suporte estiver fixo à parede. São 469 peças que devem ser assentadas uma a uma, apenas equilibrando-se pela gravidade. O peso total dos feixes deve chegar a aproximadamente 4 quilos. O mesmo acontece em *Desfecho*. São 1512 cursores encaixados de quatro em quatro formando 378 pequenos quadrados os quais também são apenas assentados por encaixe. Este gesto repetitivo requer o auxílio de uma pinça, conferindo maior precisão ao

⁴⁴ DERDIK, Edith. Linha de horizonte: por uma poética do ato criador.. São Paulo: Escuta.2001.pág. 21.

movimento durante a montagem. Todos os elementos de *Germinando*, aproximadamente 300 (cada um formado por aproximadamente 15 botões dando um total próximo a 4.500 botões) são fixados um a um à parede, também por gestos repetitivos. Os potes de medicamentos de *Hórtebra* (550) são encaixados um a um para dar corpo ao comprimento de 11 metros, tamanho previsto para sua instalação de acordo com a parede da galeria. Neste caso, foram aproximadamente 6 quilos de areia branca distribuídos de maneira a mostrar um gradiente crescente e decrescente de preenchimento.

Todo o manuseio destes materiais envolveu a repetição de gestos simples e delicados. Desta maneira, as imagens do vídeo *Permanência* (Imagem 20) surgiram como consequência do processo manual, concentrado no trabalho de passar o fio pela agulha. O ato da repetição que apareceu em todas as apresentações trouxe à tona a importância do gesto, o gesto que transforma a matéria. Sendo assim, *Permanência* é a exaltação do gesto.

No ambiente doméstico, no dia a dia, executamos gestos: movimentamos o corpo, nos expressamos através de atos. Esta ação pode estar ou não relacionada ao manuseio de objetos.

Quando manuseamos coisas ou executamos tarefas, sempre buscamos o modo mais eficiente, a melhor postura, a melhor maneira de adaptarmos o nosso corpo ao corpo das coisas, e isso acontece numa característica muito pessoal, diferente para quem usa os mesmos elementos. Nosso agir em relação aos elementos que manuseamos advém de um aprendizado consciente, quando por nossa própria conta, ou inconsciente, quando adquirido por conhecimentos transferidos a nós durante nossa formação.

A tendência nestas imagens é que se concretize a permanência de um simples gesto que, assim como outros, poderá correr o risco de ser extinto em meio moderno, totalmente eletrônico⁴⁵.

⁴⁵ "o gesto só dura enquanto durar sua função de utilidade sustentado pelas milhares de reatualizações de seus praticantes, e graças ao consenso deles. Um

São 30 minutos do gesto repetitivo de passar a agulha pelo fio de linha antes que se inicie o *looping* do vídeo circular. Aqui, não estão em jogo os objetos agulha e fio, mas sim a ligação que se dá entre eles e a mão, o movimento, a dança, a poesia. O gesto se instaura e transborda à medida que se repete ao infinito e anseia sua permanência no tempo.

Lygia Clark, em seu trabalho "Caminhando" (Figura 14), já colocava a importância do fazer no gesto de cortar uma fita de papel com a tesoura. A tesoura caminhando no espaço do papel, a mão fazendo o trajeto. "Quando um artista usa um objeto da vida cotidiana (*ready-made*), pensa dar a esse objeto um poder poético. Meu *Caminhando* é muito diferente. Em seu caso, não há necessidade do objeto: é o ato que engendra a poesia."⁴⁶

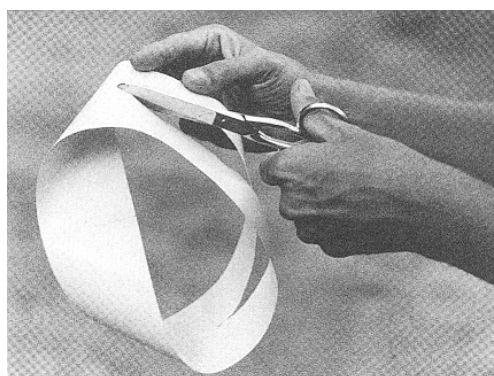


Figura 14 – *Caminhando*- Lygia Clark
1963

O fruidor do vídeo *Permanência*, diferente do fruidor de "Caminhando", experimenta a "poesia" numa relação visual que

gesto só é refeito se ainda for tido como eficaz, operatório, de bom rendimento ou de necessidade real em vista do esforço que exige, sua permanência está ligada à crença que nele se investe: é preciso achá-lo necessário, cômodo operatório, benéfico, é preciso acreditar em seu possível sucesso para continuar a repeti-lo". CERTEAU, Michel de, GIARD, Luce & MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano: 2. morar, cozinhar*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996. Pág. 273.

⁴⁶ CLARK, Lygia. *A propósito da magia do objeto*. In Lygia Clark. *Fundació Antoni Tàpies*. Rio de Janeiro, 1999. Catálogo de exposição. Pág.152.

poderá permitir que se faça associações com objetos ou a algum momento de sua vivência ou experiência .⁴⁷

Lygia convida o fruidor a experimentar a ação que propõe, a passar pela realidade do gesto que possivelmente até já tenha passado, mas de maneira diferente, fora do contexto artístico e indiferente como num recorte qualquer cotidiano.

A artista padronizou a fita a ser cortada como sendo uma fita de Moebius, pois acreditava que esta experiência quebraria os padrões de esquerda, direita, dentro e fora. A fita (...) “nos faz viver a experiência de um tempo sem limite e de um espaço contínuo”⁴⁸.

Em ambos, tanto em *Permanência* quanto em *Caminhando*, o fruidor experimenta a ação com o corpo ou com a mente, num tempo desconectado da realidade. O papel do artista é inserir o participante no processo, oferecendo “objetos sem importância em si e que só a terá na medida em que o participante atuar”⁴⁹ seja direta ou indiretamente.

Diferente da proposta de Lygia na qual o participante presencia o desfecho do processo, em *Permanência*, existe a possibilidade da angústia e da frustração de se esperar um desfecho que não aparece na imagem da tela, mas sim, possivelmente, no pensamento. O tempo em que o vídeo acontece possibilita ao espectador condições de associar a imagem assistida às outras imagens já vivenciadas ou imaginadas por ele.

A vivência do gesto também é exaltada na obra da artista Anna Maria Maiolino. Trabalhando com várias linguagens, pintura, desenho, gravura, vídeo (Figura 15), na argila (Figura 16) é que mais se intensifica a priorização do gesto. Este seria, então, o elo de

⁴⁷ “As associações geram um mundo experimental, de um pensar e agir em hipóteses – do que seria possível, se nem sempre provável. O que dá amplitude à imaginação é essa nossa capacidade de perfazer uma série de atuações, associar objetos e eventos, poder manipula-los, tudo mentalmente, sem precisar de sua presença física.” OSTROWER, Fayga. Criatividades e processos de criação. Petrópolis: Vozes, 1987. pág.20.

⁴⁸ CLARK, op. cit. p. 151.

⁴⁹ CLARK, op. cit. p. 152.

ligação entre matéria e corpo, ou “divisor entre matéria/corpo e matéria/plástica”⁵⁰. Esta postura frente a esta matéria maleável e sedutora ao toque vem de vivências remotas de sua infância no seu país de origem (Itália). O ato de fazer pão, sovar e acariciar a massa fazem parte de sua memória e refletem na sua obra. Em seus trabalhos, também “a artista quer que suas obras lembrem os espectadores do sentido poético das atividades manuais diárias, tais como cozinhar, costurar ou escovar os dentes. Hábitos que pra ela foram escondidos pela tecnologia e velocidade que tomou conta dos dias das pessoas”.⁵¹

Não só o gesto é evidente em suas construções, mas também a repetição que leva à acumulação das formas, “visando à afinação da singularidade através de cada gesto e fragmento”.⁵²

No contexto destes trabalhos, a repetição pode ser entendida como o reforço da grandeza de um acontecimento e também como memorização; repetir para não esquecer e não fazer esquecer: uma tentativa desesperada contra o inescapável esquecimento⁵³.

Tentativa de permanência de um instante, de um gesto.

⁵⁰ DOCTORS, Marcio. Precisão e Potência: Anna Maria Maiolino. <http://www.galeriacelmaalbuquerque.art.br/00anna/txt.html>. 28/03/2003.

⁵¹ WEISS, Ana. Anna Maria Maiolino faz arte no cotidiano. Caderno 2. O Estado de São Paulo. São Paulo. 04/05/1999.

⁵² DOCTORS, op. cit.

⁵³ CALDAS, Alberto Lins. Repetição e literatura: notas sobre um conceito. Primeira Versão. No. 57. Porto Velho. Editora da Universidade Federal de Rondônia. 2001.

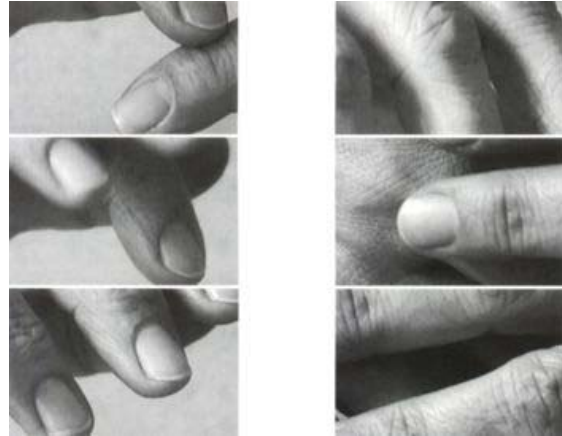


Figura 15 - +&-(*Mais e Menos*)- Anna Maria Maiolino⁵⁴
1982/99
Duração: 8,2 min.



Figura 16 - *Nove Segmentos*-Anna Maria Maiolino
1998
Cimento modelado sobre mesa de ferro
30 x 135 x 65cm.

Também no trabalho de Anna Maria Maiolino existe a ênfase no gesto e a repetição deste gesto tanto no vídeo +&- quanto nas suas apresentações em cerâmica. No caso da figura apresentada, em *Nove Segmentos*. A que se deve esta repetição? Como abordar este conceito que aparece nestas e em outras obras na arte contemporânea?

A repetição está presente em nosso fazer diário, em muito do que executamos, reproduzimos gestos.

⁵⁴ Este vídeo é uma importante referência para a questão do gesto na arte contemporânea e faz parte desta discussão mesmo não tendo sido possível assisti-lo na sua forma real.

Mas será mesmo que estamos repetindo? Ou existe a tentativa frustrada de repetir e nunca poder alcançar e por isso sempre se repete?

Um momento nunca é igual ao outro, desta maneira a repetição nunca é perfeita.

A repetição, considerada por Lacan como um dos quatro conceitos fundamentais da psicanálise e segundo Freud, algo da ordem do necessário, seria constituinte de todo o sujeito⁵⁵.

A busca de um novo espaço e de algo que falta nos leva a repetir. O primeiro gesto, o gesto inaugural, que determina a série e a contagem dos outros subseqüentes, caracteriza a repetição. Nesta seqüência de movimentos, cada ação tem o seu lugar, o seu tempo e por isso já é diferente do primeiro, tornando o ato de repetir como impossibilidade. *Mesmo a repetir o mesmo, o mesmo, na medida em que é repetido, se inscreve como distinto.*⁵⁶ A repetição nos permite dar um sentido a um conjunto de elementos. Este sentido é o que se busca na apresentação dos trabalhos desta pesquisa concretizada a partir de movimentos de repetição.

O sentido pode estar relacionado com a diferença que se estabelece na repetição, como no pensamento de Gilles Deleuze em que o ser é tempo, é diferença.⁵⁷ A repetição pode ser idêntica, mas diferente no tempo. A diferença é o que existe na repetição de algo idêntico.

Em se tratando da repetição e os diferentes gestos que constituem este estudo, pode-se pensar numa busca pelo ato que tende a ser perdido ou pela necessidade de permanência deste gesto. Lygia Clark acreditava na repetição como uma maneira de dar um novo significado ao movimento, pois "o ato não contém

⁵⁵ SOUZA, Edson Luiz André de. A repetição e a poética do infinito. Boletim da Pulsional. Centro de Psicanálise, São Paulo. No. 61. 1994. Pág. 70.

⁵⁶ Idem

⁵⁷ CALDAS, op. cit.

nenhum traço de percepção passada, é um outro momento. No mesmo momento em que acontece, é já uma coisa em si.”⁵⁸

O gesto que se repete provém de um gesto inaugural determinante de todos os outros, é o instante em que se toma a decisão de começar. O momento exato da decisão é marcado pela concretização do gesto ou a efetivação da ação segundo Gaston Bachelard, *o que importa é começar o gesto – ou melhor, permitir-lhe que comece*⁵⁹

Quando algo pára de repetir, é sinal que chega ao fim. Então, o ato de repetir leva a pensar numa repulsa a que algo se acabe, um temor ao desfecho.

“Repetir repetir – até ficar diferente.

Repetir é um dom do estilo.”

*Manoel de Barros*⁶⁰

Não repetir significaria então chegar ao término do gesto, logo estes trabalhos visam a sua recuperação e permanência propondo práticas de acumulação já que a estilização da forma dos objetos faz com que eles se tornem cada vez mais autônomos, afastando-se da morfologia do corpo humano e do esforço físico, e tornando-se independentes. A parte do corpo mais exigida é a “mão, não como modo de apreensão em que desemboca o esforço e sim como signo abstrato da maneabilidade, à qual se conformam tão bem os botões e alavancas”⁶¹

⁵⁸ CLARK, op. cit. p. 155.

⁵⁹ BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. São Paulo: Ática, 1998. Pág. 24.

⁶⁰ BARROS, Manoel de. Uma didática da invenção. In: *O livro das ignorâncias*. Mestres da literatura Brasileira e Portuguesa. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record/Altaya. 1993.

⁶¹ BAUDRILLARD, op. cit., p. 59.

2.2. "As coisas têm tamanho..." - O olhar revelador

Já foi aqui mencionado que os trabalhos que compõem esta pesquisa são de natureza diminuta. É importante que se caracterize, neste contexto, o que diz respeito ao tamanho das peças aqui utilizadas. Classifico meus objetos de pequenos, ínfimos ou diminutos. Mas o que seria o pequeno, e o que seria o grande no ambiente doméstico? É sabido que esta noção de tamanho é diretamente ligada ao referencial ou, melhor dizendo, ao ponto de vista de quem olha e também à relação entre o tamanho de quem olha e de quem ou o que é olhado. O tamanho é relativo à grandeza do espaço que se trabalha e no qual se está inserido. O pequeno é aquilo que passa quase despercebido pela sua forma e tamanho e que, ao mesmo tempo, está deslocado para espaços específicos da casa como caixas e gavetas. Não se trata de coisas que preenchem o maior volume da tal gaveta, mas aquilo que sobra ao fundo, e que se esconde na fresta, a minúcia. Michel Peterson, quando comenta os pequenos objetos de Francis Ponge, argumenta que a escolha do poeta se detém num olhar por uma "perspectiva infantil". Objetos pequenos seriam aqueles "que se podem pegar no côncavo da mão"⁶².

Aqui, um côncavo de mão ainda pode acolher muitas unidades dos objetos escolhidos, o que os coloca numa dimensão ainda menor em comparação ao tamanho de uma palma.

Estes pequenos elementos possíveis de caber em uma porção no "côncavo da mão", quando inseridos no contexto do trabalho, pretende-se que estejam mais visíveis do que em seu lugar habitual, pela forma como constituem cada proposta. Este deslocamento é devido primeiramente ao fato de escolher, entre tantos, o pequeno. A

⁶² PETERSON, Michel. O partido do Poeta. In: Ponge, Francis. O partido das coisas. São Paulo: Iluminuras. 2000. Pág.16

escolha é determinada por um olhar diferenciado daquele que normalmente se tem para com estas minúcias. O Olhar que escolhe, também orienta o gesto para que se apresentem as coisas de maneira a ter mais proximidade e intimidade com o objeto. A ordenação acumulativa que se coloca, induz o olhar, funcionando como uma lente de aumento.

O detalhe não se apresenta realmente aumentado, o aumento se dá pela proximidade e pela força do objeto que se repete.

Tendo em foco estes pequenos amudados, podemos dizer que o seu tamanho está diretamente relacionado com a atenção que dispensamos a eles? Como o tamanho do objeto interfere na nossa sensação? Podemos perceber mais ou menos os objetos de acordo com seu tamanho? Se pensarmos em grandezas extremas, podemos não perceber nem o muito grande e nem o muito pequeno. Não podemos perceber naturalmente, sem ajuda de lentes ou aparelhos, seres microscópicos, no entanto existem milhões à nossa volta. Da mesma maneira, estruturas gigantescas fogem do campo de visão, precisamos nos afastar muito para vê-las, e, no entanto, este distanciamento pode não ser possível. Vivemos num planeta enorme e, contudo, não o percebemos na sua total amplitude. O mesmo acontece quando circulamos diariamente em centros de cidades que possuem gigantescos arranha-céus. Se não nos afastarmos e olharmos para cima, só percebemos parte deles, apenas em um ângulo de visão.

A percepção destes objetos está ligada ao distanciamento, à curiosidade e ao interesse que se tem em relação a tais coisas. Só vemos o que nos prende a atenção. Quando aquilo já não desperta atrativo, desviamos o olhar para novas coisas.

Acredito que em geral estamos mais atentos a objetos que se apresentam mais expostos ao nosso olhar. Estes são de tamanho razoável, os quais não podemos agarrá-los dentro da palma da mão e não precisamos fazer muito esforço para percebê-los. Eles são mais

evidentes. Dentro desta dimensão estão os objetos cotidianos domésticos pelos quais temos interesse neste momento.

O objeto cotidiano integra um ambiente doméstico e proporciona a leitura deste ambiente e, conseqüentemente, traços de quem o habita. "Distinguir todas as imagens seria revelar a alma da casa, pois quarto e casa são diagramas de psicologia que guiam os escritores e poetas na análise da intimidade".⁶³ Quando se entra pela primeira vez em um ambiente qualquer (me refiro mais diretamente à casa, onde concentro minhas atenções) a princípio desconhecido, mesmo sendo de pessoas próximas a nós, temos a sensação de uma invasão, estamos num território desconhecido e particular que nos é apresentado pela primeira vez. Este ambiente aos poucos se revela, à medida que entramos em contato com objetos que o compõe, ampliando nosso campo de visão e, posteriormente, atentando-se aos detalhes da composição do ambiente. Dependendo do que se vê, começamos a ficar mais à vontade. Considerando a relação entre estas pessoas envolvidas e do tempo da visita, pode-se aproximar mais dos objetos, pegá-los na mão, olhá-los de perto, caminhar pelo ambiente. Mesmo assim e com um tempo razoável de permanência, em um único momento, não se pode conhecer a intimidade de uma casa. Este reconhecimento é feito devagar, um pouco a cada dia, até que tudo se torne tão familiar a ponto de se tornar indiferente e sem importância, pois já está impregnado na memória e perdemos o interesse. Este excesso de presença faz com que o objeto saia de nossa percepção, tornando-se tão familiar a ponto de nos esquecermos dele, segundo Guatarri⁶⁴, levando-nos a uma

⁶³ BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1993. Pág.55.

⁶⁴ *O excesso, a repetição, a fragmentação, geralmente, conduzem à "cegueira", ao entorpecimento da percepção e da consciência crítica de nós todos, cidadãos consumidores e produtores visuais. De fato, a utilização das imagens se generaliza, e contemplando-as ou fabricando-as, todos os dias, acabamos sendo levados a utiliza-las, decifra-las, interpreta-las".* GUATARRI, Felix. In: MARTINE, Joly. Introdução à análise da imagem. Joly, Martine. Campinas, Papirus, 1996.

“cegueira”. Mas, quando este simples objeto nos é apresentado de uma outra maneira, em outro local ou contexto, nos aparece como um corpo estranho e ao mesmo tempo extremamente familiar.

Os objetos, que utilizo nas construções de meus trabalhos, e que constituem o tema desta pesquisa, estão numa dimensão diminuta, a sua presença não é evidente, pois geralmente estão destinados às caixas, armários e gavetas. As agulhas, botões, alfinetes, zíperes e pequenos potes são utilitários miúdos. Quando não estão exercendo a sua função, ficam ocultos, por isso fogem ao olhar.

Os trabalhos que aqui apresento, através da ordenação e acúmulo, buscam ter a força do objeto pequeno que aproxima o olhar, pois os elementos que compõem cada peça, são de tamanho reduzido, menores que a mão, e passam quase invisíveis perto de inúmeros outros objetos que estão ao nosso redor, como casa, móveis, carro, eletrodomésticos e computadores.

No entanto, só se pode conhecer o objeto, conhecendo a sua intimidade, chegando perto, aproximando o olhar, um pouco a cada instante. Para a melhor aproximação com a produção que nasce desta pesquisa, é preciso conhecer onde o fio passa, onde toca a ponta da agulha, como são presos os alfinetes, o que preenche cada frasco ou, ainda, qual é a forma daquele botão, estreitando assim laços de intimidade com o objeto acumulado. "Olhar um objeto é mergulhar nele. Os objetos circundantes tornam-se horizontes, a visão é um ato de dois lados: ver um objeto é ir habitá-lo e dali observar todas as coisas" ⁶⁵. As dimensões reduzidas dos elementos que são utilizados aqui proporcionam esse olhar de perto e convidam para um mergulho na sua intimidade para visualizar outros horizontes.

⁶⁵ BRISSAC, Nelson. Paisagens Urbanas. São Paulo: Marca'Água e Senac. 1996. p.150.

Em nossa intimidade diária, os objetos que manuseamos passam quase despercebidos ao olhar. Todos os elementos que aqui coloco, me são íntimos, pois os tenho percebido ao meu redor já há algum tempo, e trabalhando com eles então, tornaram-se muito mais presentes no meu dia-a-dia. Retirá-los de seu ambiente e apresentá-los no contexto artístico é tornar visível e disponível o que está escondido e guardado.

*As coisas não querem mais ser vistas por
Pessoas razoáveis:
Elas desejam ser olhadas de azul –
Que nem uma criança que você olha de ave.
(Manoel de Barros)⁶⁶*

Recolher alguns objetos de algumas gavetas e apresentá-los é também revelar parte da intimidade doméstica. Segredos.

A acumulação aparece como ação potencializadora da presença do objeto direcionando o olhar do espectador.

A montagem dos trabalhos tem como objetivo criar um “arranjo confortável para o olho desatento”⁶⁷.

Dispor um objeto pequeno a um olhar mais atento é um gesto praticado também por Hélio Ferverza na instalação *Árvore de Maquete*.⁶⁸ (Figura 17).

⁶⁶BARROS, op. cit..

⁶⁷ PETERSON, op. cit. p.11

⁶⁸ O Contato. Curadoria de Stéphane Huchet. Paço das Artes: São Paulo. De 19/10 a 17/11 de 2002.



Figura 17- Detalhe-Árvore de Maquete- Hélio Ferverza
2002

Árvores de 11 cm são fixadas à parede do espaço de exposição. “Uma árvore miniatura em um imenso ambiente branco”⁶⁹. Neste caso, as apresentações de Hélio são econômicas na quantidade e no tamanho das peças que utiliza. Mesmo sendo sintético na sua postura, o artista consegue inferir ao objeto uma amplitude de forte impacto. Suas paisagens exigem proximidade. A proximidade faz-nos deslocar em corpo e mente para o pequeno ambiente, tornando-nos parte daquele imenso branco de parede pelo menos por alguns instantes. O fator tamanho age como elemento aguçante da curiosidade do espectador e induz seu deslocamento corporal de aproximação. Hélio dispõe “*um olhar inquisitor sobre os objetos que lhe fascinam pelas formas, cores e brilhos, e age apresentando-nos em situação diversa daquela que habitualmente podem ser encontradas*”.⁷⁰

No caso dos trabalhos elaborados no contexto desta pesquisa, não há economia na quantidade utilizada. Pretendia-se dispor de muitos elementos para criar um novo corpo. O fator acumulativo tende a mimetizar o elemento repetido, tornando-o invisível à primeira vista, como acontece em *Feixes*, *Agulhas por Um Fio*, *Germinando*, *Desfecho* (figuras 4,3,6 e 7). Estes corpos que se

⁶⁹ HUCHET, Stéphane . *O Contato*. Paço das Artes: São Paulo. 2002. Catálogo.

⁷⁰ BOHNS, Neiva. *O piloto e o martelo de borracha* – Hélio Ferverza. Galeria Sete ao Cubo. Pelotas. 2003. Catálogo.

formaram são compostos por coisas que não se reconhece, e só a proximidade do olhar contentará a curiosidade do reconhecimento de algo a princípio estranho.

A atenção para as coisas pequenas também aparece no trabalho de Fernanda Gomes. O seu universo de trabalho concerne materiais simples como linha, agulhas, tecidos, pregador de roupa, carretel, cravos-da-índia.⁷¹ Ela dirige sua atenção a pequenos formatos, que podem estar gastos e usados, despersonalizados por um consumo mecânico e desatento. Ligia Canongia considera seu gesto como transformador de uma situação de desinteresse para um estado de relíquia.⁷² (Figura 18)

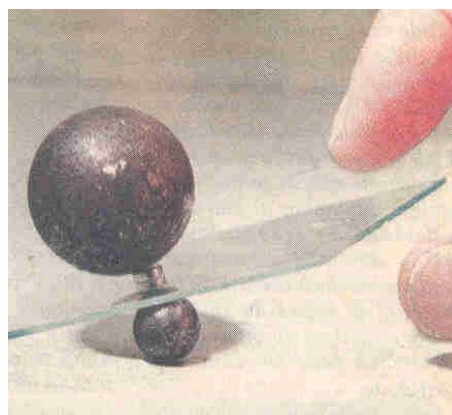


Figura 18- Detalhe da exposição de Fernanda Gomes Galeria Luisa Strina. 1990.

É estranho pensar que coisas tão pequenas podem por sua dimensão chamar a atenção para atitudes de olhar mais demoradas. Cildo Meirelles exacerba esta questão quando apresenta o seu trabalho *Cruzeiro do Sul* (Figura 19). Um único cubo de madeira de apenas 9 x 9 x 9 mm colocado em um vasto espaço de um museu vazio. As duas madeiras de que é formado o cubo: pinho e carvalho, quando friccionadas produzem o fogo. Assim os índios brasileiros descobriram este fenômeno da natureza. Uma descoberta grandiosa

⁷¹ Estes materiais foram usados por Fernanda Gomes em sua exposição na Galeria Luisa Strina em março de 1998. Celso Fioravante. Artista conta suas histórias em silêncio. *Folha de São Paulo*, 31 de março de 1998. Pág. 8.

⁷² CANONGIA, Ligia. *Apropriações*. Rio de Janeiro: Joel Edelman Arte Contemporânea, 1997.

em um gesto simples, concentrada em um minúsculo objeto no qual está intrínseca a "idéia da imensidão da energia contida num corpo mínimo".⁷³ Este gesto do artista expande a escultura, integrando-a ao espaço em que está inserida e muda as relações de tamanho e espaço. O espectador entra neste espaço em busca de algo. O artista induz a percepção deste ínfimo objeto projetando um fino foco de luz sobre o cubo. É preciso estar em sintonia com o espaço para que se perceba a força do objeto.

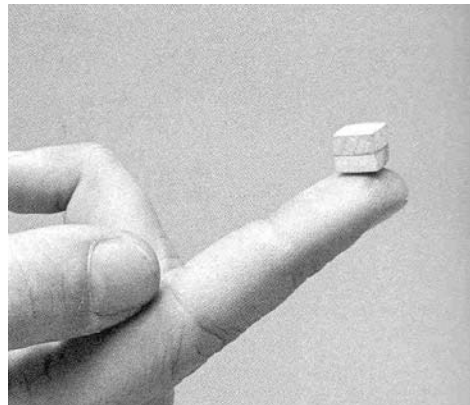


Figura 19- *Cruzeiro do Sul*- Cildo Meireles
1969-70.
Cubo de madeira, 1 secção de pinho, 1 secção de carvalho
9 x 9 x 9 mm

Tanto no trabalho de Hélio, como no de Fernanda Gomes e Cildo Meireles, a sutileza do detalhe confere uma ampla energia para o espaço de exposição. Neles, o pouco é muito. Já nas apresentações aqui criadas, o muito se torna muito pouco, pois induz a pensar em acumulações mais intensas nas quais não se vislumbra uma quantidade definida.

⁷³ Cildo Meireles em entrevista a Paulo Herkenhoff. In HERKENHOFF, Paulo,, MOSQUERA, Geraldo & CAMERON, Dan. Cildo Meireles. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

*"Eu sempre quis muito
Mesmo que parecesse ser modesto
Juro que eu não presto
Eu sou muito louco, muito
Mas na sua presença
O meu desejo
Parece pequeno
Muito é muito pouco, muito
Broto você é muito, muito
Eu nunca quis pouco
Falo de quantidade e intensidade
Bomba de hidrogênio
Luxo para todos, todos ..."*

Na presença destes trabalhos, como aponta Caetano Veloso, *"O meu desejo parece pequeno. Muito é muito pouco, muito."*⁷⁴

Em todos estes casos, considerando a maneira como estas obras são apresentadas, exige-se do espectador uma atenção mais lenta e cuidadosa para que se possa aumentar a percepção e a sensibilidade para com estes objetos.

Com estas posturas, quer-se estabelecer vínculos com os objetos cotidianos, experimentar uma nova convivência significativa com as coisas e voltar a dirigir uma atenção demorada e intensa ao seu redor.⁷⁵ Para tanto é preciso olhar. Mas não apenas passar os olhos e sim tomar a atitude que caracteriza o olhar, ou seja, "o movimento interno do ser que se põe em busca de informações e de significações."⁷⁶ Deve existir o desejo, a curiosidade que leva ao olhar. Perceber primeiramente através do olhar torna-se o fio condutor para o conhecimento que se dá não só neste procedimento,

⁷⁴VELOSO, Caetano. *Muito*. In *Dentro da estrela azulada*. PolyGram. 1978

⁷⁵ VENÂNCIO FILHO, Paulo. A dimensão da aura. In: GOMES, Fernanda. *Fernanda Gomes*. São Paulo: Galeria Luisa Strina, 1994. Recuperado na Enciclopédia de Artes Visuais Itaú Cultural.

⁷⁶ BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: Novaes, Adauto (et al.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras. 1998. Pág.66.

mas também por vínculos com outros órgãos dos sentidos. O olhar não está isolado no conhecimento. Vivenciando o mundo da arte contemporânea, a curadora e crítica de arte Angélica de Moraes analisa o pouco tempo que se dispõe a perceber a arte de hoje e como o olhar se torna importante nesta relação arte e sujeito:

"o olhar contemporâneo se tornou muito veloz, no mundo urbano, o olhar é cada vez mais acelerado. A arte vem na contramão disso. Vem para tentar desacelerar o olhar, aumentar a percepção."⁷⁷

A arte que se propõe com esta pesquisa, pretende que os trabalhos apresentados sejam percebidos por olhos de criança, sem pré-conceitos, olhar como se estivesse fazendo-o pela primeira vez, assim como olha o estrangeiro *que é capaz de ver aquilo que os outros não podem mais ver.*⁷⁸

⁷⁷ MORAES, Angélica de. Quem tem medo da arte contemporânea? Caderno Cultura. Zero Hora. Porto Alegre. 17/05/2003. Pág. 7. Entrevista.

⁷⁸ BRISSAC, Nelson. O olhar estrangeiro. In: Novaes, Aduino (et al.) O olhar. São Paulo: Companhia das Letras. 1998. Pág. 361.

3. Passagem do tempo e fluxos de memória

3.1. "As coisas têm tempo..." - *Descanso do tempo – temporalidade do fazer na repetição*

Passar a linha pelo orifício da agulha é um movimento simples e relativamente rápido, considerando-se uma boa coordenação motora e uma boa visão. Já, passar a linha por 16 mil agulhas torna-se uma tarefa 16 mil vezes mais lenta do que seria o tempo normal da tarefa. Projetar a imagem deste gesto infinitas vezes reforça ainda mais a sensação da passagem do tempo.

Esta noção temporal também aparece em *Feixes*, no qual aproximadamente 63.840 alfinetes de costura foram fixados manualmente um a um em pequenos discos de esponja.

Deter-se em afazeres que demoram a acabar certamente não é uma postura que esteja de acordo com o ritmo de vida que se tem presentemente, pois a sociedade nos exige urgências, *ela é cronofágica e seu integrante, o homem, vive sob a obsessão do tempo*⁷⁹. Esta dinâmica dos acontecimentos possivelmente afeta nossa conduta e induz pensar em maneiras de se reverter esta situação ou resistir a ela ou até mesmo expressar nossa inconformidade. Esta postura está refletida neste trabalho através do objeto artístico que se produziu. O processo técnico de construção de todas as peças acontece lentamente. Cada elemento é ligado ao outro um a um, manualmente e preferencialmente por uma única pessoa, embora algumas vezes este fato tenha se tornado um obstáculo em algumas ocasiões, pois mesmo no contexto artístico existem urgências e de certa maneira o andamento do trabalho teve de ser

⁷⁹ SANTOS, Milton. O tempo nas cidades. Tempo. *Ciência e Cultura*. Revista da SBPC. Nº 2 2002. São Paulo. Pág.21

adaptado aos prazos exigidos pelo sistema acadêmico.

De qualquer maneira, produzir estes trabalhos significa desacelerar o tempo, dar-lhe um descanso, esquecer que ele existe, deixá-lo passar, ou melhor dizendo, não se preocupar com ele. Mesmo com esta questão de distanciamento estando presente, pode-se dizer que é impossível não levá-lo em conta, mesmo porque, com esta postura de trabalho, o próprio tempo se materializa nestas formas como relógios diferenciados, deslocados da *"cronologia social, aquela que regula a nossa existência cotidiana, que é o tempo socializado e a expressão de relação entre anterior e posterior e que também é independente da consciência do sujeito"*⁸⁰.

Sentir a sucessão de acontecimentos sociais dentro desde deslocamento cronológico é realçar a idéia de que existe um tempo *psicológico*, definido por Ronilda Yyakemi Ribeiro⁸¹ como:

*tempo vivido, que , por sua vez, não coincide com as medidas temporais objetivas. Variando de indivíduo por indivíduo sendo subjetivo e qualitativo, sujeita-se apenas ao registro de momentos imprecisos, que aproximam ou tendem a fundir-se numa organização determinada por sentimentos e lembranças que definem "intervalos heterogêneos incomparáveis".*⁸²

Apesar da percepção de tempo estar presente desde o início da humanidade, principalmente pela observação dos fenômenos da natureza, a noção de tempo vem evoluindo continuamente, passando de geração a geração. Como diz Bachelard: *o tempo é o que se sabe dele, deve ser ensinado e são as condições de seu ensino que formam não somente os detalhes da nossa experiência, mas ainda as próprias fases do fenômeno psicológico temporal*⁸³. Aprendemos

⁸⁰ RIBEIRO, Ronilda Iyakemi . Finitude, mutações e gozo. *Tempo*. Ciência e Cultura. Revista da SBPC. Nº 2 2002. São Paulo Pág. 24-26.

⁸¹ Ronilda Iyakemi Ribeiro é doutora em Psicologia e Antropologia; docente e pesquisadora da USP e UNIP; presidente da ONG Instituto Guatambu de Cultura.

⁸² Idem p. 52.

⁸³ BACHELARD, op. cit. p.37.

sobre ele e assimilamos o tempo social que nos integra entre nossos semelhantes. Concomitantemente desenvolvemos um tempo psicológico, próprio e incomparável. Um tempo sobrepõe ao outro. Se podemos desenvolver tempos individuais, podemos também desenvolver sistemas próprios de medida, relógios diferenciados na forma e na contagem.

Agulhas por Um Fio pode ser um relógio? Uma espécie de ampulheta? Acredito que sim. Desde o início esta proposta tinha este teor cronológico embora agora acredite que esta idéia tenha se modificado no decorrer do processo, pois esperava cumprir um ritmo que não se concretizou da maneira que imaginei inicialmente. De toda forma, este trabalho configura-se como uma linha de tempo.

*Parece curioso que nos dias acelerados de hoje
alguém encontre tempo para pensar sobre o tempo,
mas de fato é o que vem ocorrendo
cada vez com mais insistência...
Luiz Menna-Barreto & Nelson Marques⁸⁴*

Cada gesto que se repete na construção e se materializa pela presença do objeto, se assemelha ao tic tac de um relógio interno, como o coração que está destinado a repetir suas batidas até que um problema fisiológico o impeça. Assim como o coração, cada peça apresentada foi pensada para se repetir e acumular os objetos até que algum acontecimento impossibilitasse sua continuidade, como espaço, prazos e custos, além das exigências da própria matéria que se utiliza e que nos leva a fazer escolhas.

Nosso cotidiano é marcado por ações que se repetem assim como o relógio repete as horas infinitamente, embora cada instante nunca se repita.

Baudrillard coloca o relógio como sendo paradoxalmente

⁸⁴ Luiz Menna-Barreto & Nelson Marques são pesquisadores da USP e coordenadores do núcleo temático Tempo que teve seus textos publicados na revista Ciência e Cultura: temas e tendências. SBPC. nº2. 2002.

símbolo de permanência e introjeção (internalização) do tempo⁸⁵. Da mesma maneira, "Hórtebra" (Imagens 13 e 14), "Aglulhas por Um Fio" (Imagens 3, 4, 5 e 6), "Feixes" (Imagens 7, 8, 9, 10, 11 e 12) aparecem como relógios que externam um tempo individual que marca o tempo interno de um cotidiano e resgata a memória de gestos esquecidos e banalizados. Eles são símbolos que pontuam a presença de um tempo desconectado do relógio social: o tempo da memória, das lembranças e do pensamento que voa assim como numa costura silenciosa.

*"Costurar funciona como contagem de tempo.
Um tempo com sabor de eternidade
sobrepuesto sobre um tempo despedaçado
pela idéia de eternidade.
Esta é uma contagem desigual"⁸⁶.*

Seria possível escutar o tilintar de cada agulha que bate na outra quando é agregada ao fio?

Este relógio trabalha em silêncio.

"Aglulhas Por Um Fio" (Imagens 3, 4, 5 e 6) teve seu início junto com esta pesquisa e, de certa maneira, marca também o tempo de um processo. A frequência com a qual as agulhas foram sendo adicionadas ao fio não foi constante como acontece na medida de tempo de relógio. Em meio a outras atividades, o fio foi crescendo, às vezes rapidamente e, às vezes, lentamente. Os intervalos foram determinados pelas horas livres das atividades do curso e domésticas e também pela disponibilidade de material.

Volumes aglomerados como registro de medida de tempo são temas já abordados por artistas como Roman Opalka. Para registrar o tempo, iniciou um trabalho de pintura de números em preto sobre telas brancas. Uma tela por dia, sendo que vai acrescentando uma porcentagem calculada de tinta branca ao preto, numa tendência ao

⁸⁵ BAUDRILLARD, op. cit. p. 30.

⁸⁶ DERDIK, Edith. Linha de costura. São Paulo: Iluminuras. 1997.

desaparecimento dos números. Em 1965/1-∞ (Figuras 20 e 21) criou-se uma rotina diária obrigatória de trabalho, um curso a ser seguido, sem interrupções. Além das telas, Opalka realiza fotografias de si mesmo, registrando também as mudanças de seu rosto com o passar do tempo. O projeto de Opalka está programado ao infinito, até a sua morte, ou quem sabe até que fique impossibilitado de continuar.

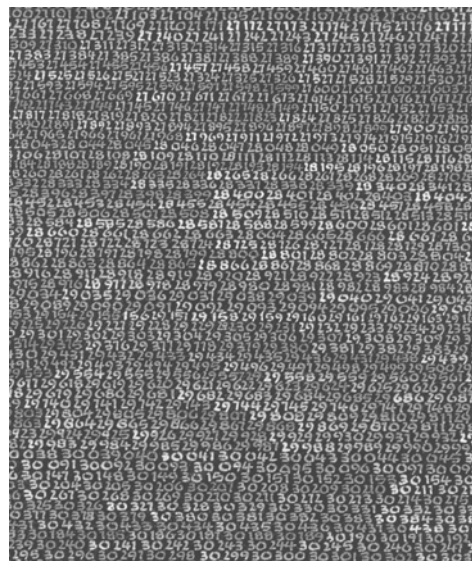


Figura 20- 1965/1-∞ detalhe de uma tela- Roman Opalka



*Figura 21-1965/1-∞ detalhe 1193503 e 5071649
30,5 x 24 cm
Roman Opalka*

Felipe Barbosa se fotografou (foto 3x4) todos os dias durante um ano. O trabalho "1999" (Figura 22) também traz o registro do tempo, um projeto cronometrado que mostra as diferenças ocorridas com seu rosto durante todo o ano.

Também Lia Menna Barreto desenvolveu um trabalho determinado pela periodicidade, "Diário de uma Boneca" (Figura 23). Uma boneca por dia, durante meses. Seu objetivo era criar uma boneca a cada dia com o que lhe estivesse à mão em seu atelier. O resultado, muitas bonecas de muitas personalidades, umas simples, outras requintadas, bem e mal acabadas, sobras do dia, humores revelados em cada pedaço de tecido. Lia acabou por criar um calendário com registros do seu dia, estampados no corpo de cada boneca. A obrigatoriedade imposta pelo trabalho o qual a artista se propõe, cria situações instáveis de disposição para o labor após vários dias de tarefa. *"Um mês dessa atividade rotineira pode alternar horror e ternura. Como se um único assunto pudesse se desdobrar em tantas realidades instaurando um tempo mítico num grande livro de leituras da vida e da arte."*⁸⁷

Estes artistas registraram o seu tempo e construíram seus relógios próprios através do ritmo do gesto que cada um escolheu, seja pela pintura, fotografia ou produzindo objetos.

Os trabalhos aqui apresentados nesta pesquisa têm esse teor cronológico, à medida que gestos são materializados pela constância de incorporação de elementos. Tal ritmo não é constante ou pré-determinado ou ainda rigoroso, como nos artistas citados, mas da mesma maneira registram (materializam) um período de desenvolvimento de trabalho, marcado também por fatos inesperados que de alguma maneira interferiram do andamento da proposta inicial, como em "Aglulhas por Um Fio". A princípio, a proposta era de se acrescentar agulhas do princípio até o final do curso. No primeiro

⁸⁷ SANTOS, Maria Ivone dos. *Efemérides de Lia*. In: Lia Menna Barreto. *Diário de Uma Boneca*. Galeria Obra Aberta. Porto Alegre. 29/04 a 03/06/2000. Catálogo.

momento, uma caixa com 1000 agulhas por mês. Aos poucos, fatores externos modificaram esta proposta, e seguiu-se colocando agulhas sempre que possível, até o final do curso, quebrando a periodicidade. Em "Feixes" da mesma maneira, existia a idéia de preencher um espaço com quantos feixes fossem possíveis até o dia da apresentação, este projeto se modificou, exigindo um preenchimento total do espaço da moldura de acrílico. Já em "Hórtebra", aconteceu de maneira diferente, pois a sua extensão foi pré-determinada pelo comprimento da parede da Pinacoteca do Instituto de Artes . Os módulos foram sendo acrescentados até que se alcançou a extensão da parede. Entretanto, como o trabalho é apresentado em módulos, ele pode, também, ser pensado para outros espaços se o número de módulos for redimensionado possibilitando o aumento ou diminuição de acordo com disponibilidade do espaço de exposição.



*Figura 22 - Detalhe da montagem "1999"- Felipe Barbosa
1999*



Figura 23 - Detalhe de *Diário de uma boneca*- Lia Menna Barreto
2000

Hórtebra, diferentemente de *Agulhas por Um Fio*, não aparece como um marcador de tempo de um período pré-determinado, no caso, o período do curso de mestrado. Ele surge como novas possibilidades de pensar o tempo associado aos materiais que comporta, no caso pequenos frascos e areia. Estes frascos, originalmente são usados para organizar medicamentos durante uma semana, cada peça contém sete compartimentos (um para cada dia) iguais, encaixáveis um ao outro. Para chegar ao comprimento da parede da galeria, foram necessários aproximadamente 78 conjuntos com sete compartimentos num total de 550 unidades. Depois de preenchidas com areia branca, estas foram encaixadas umas às outras, determinando uma linha horizontal.

Frascos preenchidos por areia podem remeter a pequenas ampulhetas ligadas umas as outras, mas ampulhetas não ficam deitadas...

Se pensarmos que a areia na ampulheta está sempre em queda quando marca o tempo, estas de *Hórtebra* estão em descanso. O tempo passado e medido por elas está paralisado.

A escala crescente e decrescente, apresentada por este trabalho, coloca o tempo como algo que vem e vai, algo que se transforma e que dá possibilidades de renovação podendo, novamente, retornar ao início. O começo, meio e fim pode ser

repetido indefinidamente...

Ao pensar nos elementos deste trabalho, areia, tempo e vida, lembramo-nos da Lenda de Sibila de Cumas:

"Contam as lendas que a filha de Glauco - deus marinho- (Sibila de Cumas) tinha o dom da profecia e da clarividência-, que tinha herdado toda a sabedoria ancestral do seu pai. Se diz dela que aconselhava, em ocasiões, o próprio deus Apolo e que, em troca, este prometeu à Sibila que lhe seria concedido tudo o que lhe pedisse. Então a filha de Glauco, desejosa de alcançar a imortalidade, rogou ao deus Apolo que estendesse a sua vida tantos anos como grãos de areia pudesse apanhar com as suas mãos. E os seus desejos foram feitos realidade mas, no entanto, tinha-se esquecido de apontar que não decorresse o tempo para ela e, portanto, sobreveio-lhe, como a todos os mortais, a velhice e a decadência."⁸⁸

O tempo de vida da Sibila foi medida pelos grãos de areia que ela mesma colheu, mas seu corpo não suportou tal medida e definhou sem, no entanto morrer, transformando-se numa espécie de farrapo.

O tempo em *Hórtebra*, não foi medido pelo número de grãos de areia como na lenda citada, mas sim, pesado a cada miligrama e armazenado em pequenos recipientes.

A serialidade dos trabalhos que decorre do gesto, que se repete a cada momento em que objeto se forma, desperta para a temporalidade do fazer.

Embora estejamos discutindo a idéia de tempo, contida nas apresentações desta pesquisa, que se origina na repetição e acumulação das coisas que deram origem ao objeto de arte, não se pode perder a noção de que as obras acontecem num tempo real que lhe é próprio. Portanto, as obras têm um tempo de construção. Cecília Almeida Salles coloca como sendo:

⁸⁸ Uma Sibila no Averno. <http://www.olimpo.hpg.ig.com.br/hades.htm> 14/03/2003

"Um tempo que tem um clima próprio e que envolve o artista por inteiro. O processo mostra-se, assim, como um ato permanente. Não é vinculado ao tempo do relógio, nem a espaços determinados (...).⁸⁹"

Talvez por causa deste tempo desvinculado do relógio na obra de arte seja difícil para o artista conciliar o trabalho artístico com as urgências de prazos, pois *"o crescimento e as transformações que vão dando materialidade ao artefato, que passa a existir, não ocorrem em segundos mágicos, mas ao longo de um percurso de maturação. O tempo do trabalho é o grande sintetizador do processo criador."⁹⁰* No entanto, o artista deve procurar ambientar-se e buscar a sua própria maturação, o que, conseqüentemente, refletirá em seu trabalho. O envolvimento com a obra dá condições para que ela se desenvolva e amadureça.

Devido a estas observações, posso dizer que os trabalhos que apresento possuem um caráter de resistência ao ritmo acelerado que a sociedade contemporânea nos apresenta, no mesmo instante em que materializa o tempo através de suas formas diferentemente em cada proposta, pois cada uma possui um tempo de maturação.

Todos eles, sem exceção, demoraram a se conformar, tanto pelo próprio processo técnico de construção, quando se acrescentava objeto por objeto, um a um, como também pelos processos mentais que levam à finalização de cada um deles.

⁸⁹ SALLES, op. cit., p. 32.

⁹⁰ Idem.

3.2. "As coisas têm idade..."- Resgates da memória por associações materiais

A percepção do tempo que foi tratada anteriormente só é possível para nós, humanos, devido à nossa capacidade de memorizar fatos e organizá-los numa seqüência de acontecimentos. Os fatos vão sendo armazenados em nossa memória, então composta por muitas memórias originárias de todas experiências vividas.

Os gestos e materiais incluídos no processo da pesquisa necessariamente têm ligação direta com minha vivência pessoal. Os processos estão na memória e vêm da casa materna, do ambiente, dos objetos contidos nos móveis e de todo o ritual cotidiano que talvez, mais inconscientemente do que consciente, oportunizaram as associações com objetos que foram trazidos para o âmbito artístico. Este procedimento de resistência ao trabalhar com pequenos objetos simples, dando ênfase à sua manipulação, é também uma maneira de resgatá-lo frente a inúmeras posturas automatizadas da atualidade. É uma tentativa de resgate de memória através de gestos e do próprio objeto.

Alguns movimentos aqui tratados advêm de tarefas e atos simples de atividades domésticas.

"(...) grande número de gestos e de procedimentos comuns à geração de minhas avós, maneiras de fazer que eram parte da aprendizagem normal de uma moça e de seu capital (meio) de saber fazer, já se apagaram da consciência comum e só subsistem nas lembranças de infância de alguns, no relato lacunar dos velinhos ou graças aos etnólogos, pessoas da cidade empenhadas em recolher os últimos vestígios de uma cultura camponesa moribunda e em conservar a memória e os traços de um passado próximo e já longínquo."⁹¹

⁹¹ PIERRE-JAKEZ, Helias. Citado por CERTEAU, op. cit.

Através desta pesquisa, pretende-se ir além do resgate de gestos ligados a tarefas preferencialmente femininas em determinada época. Propõe-se também dar maior ênfase a gestos simples que se possam ser produzidos no manuseio de pequenas coisas, detalhes do mundo.

Conforme já comentado, a maioria dos elementos é adquirida em lojas de armarinho, mas o desejo do material se dá no próprio ambiente doméstico. Alguns objetos que utilizo foram acrescentados aos outros sob a forma de doação. São objetos que foram pertencentes a outras pessoas e a sua própria existência já remete à personalidade de quem os adquiriu (como é o caso dos botões). Esta personalidade acaba por se dissolver quando acrescento a elas peças novas compradas, mas a escolha sempre remete à memória de seu usuário.

“Os corpos vêm e vão: as roupas que receberam esses corpos sobrevivem”⁹². Assim como as roupas, muitos objetos utilizados pelas pessoas como jóias e outros objetos pessoais como escovas de cabelo, tesouras, canetas, etc. têm uma história, resistem à história dos corpos, assim como diz Peter Stallybrass: elas são duradouras e ridicularizam a nossa mortalidade. Desta maneira, as pessoas acabam e as coisas ficam. Tais reminiscências remetem diretamente àquela pessoa que os usou, pois podem ter o seu cheiro, ou as marcas de uso de seu corpo. Com isso, acabamos por dedicar afeição aos objetos, tornando-os preciosos mesmo quando sem valor nenhum, guardamos estas coisas, acumulamo-las, como se quiséssemos guardar a presença de seu dono sempre conosco. Quando conservamos este tipo de objeto, juntamos para dar vida às coisas, fetichizamos, pois elas não são nada além de objetos mortos, se não há interesse por elas.⁹³

⁹² STALLYBRASS, Peter. O casaco de Marx: roupas, memória e dor. Belo Horizonte: Autêntica. 2000. Pág. 14.

⁹³ Idem, p. 20.

No contexto deste estudo, os objetos escolhidos adquirem uma nova vida, dada pela afetividade que lhe é conferida, à interferência em seu curso normal de coisa e ao seu deslocamento para outro ambiente. Um gesto que dá vida própria às coisas.

Este objeto, que agora é acolhido em outro ambiente, acaba por se tornar um signo, que é referência imediata à sua origem. Segundo Charles Pierce, seria *algo que para alguém equivale a alguma coisa, sob algum aspecto ou capacidade*⁹⁴.

Estamos falando de agulhas de costura, alfinetes, zíperes, linhas, botões, potes de medicamentos. A que tipo de ambiente estas miudezas podem remeter? O que pode significar uma agulha ou um pote de medicamentos? A resposta pode ser imediatamente óbvia se pensarmos em atelier de costura, costureiras ou alfaiates, estilistas, mas isto não é tudo. Inquietam-me caixas e gavetas domésticas. Não me interessa apenas o objeto que ali é guardado, mas sim os gestos em que ele se envolve. O ambiente da costura é apenas um cenário, eu diria, um “pano” de fundo onde eu resgato fragmentos de minha vida, no qual os objetos exibem sua coreografia. Mas não se limitando a ele, vai mais além, pois poderia incluir qualquer outro objeto que tenha a ver com meu cotidiano, ou até mesmo em outros lugares onde circulo diariamente, além da minha residência.

Desta maneira, o objeto não se encontra a serviço da representação de algo, mas é o algo propriamente dito e, independente de seu destino, carrega consigo traços ou referências oriundas de sua origem ou da função para a qual foi produzido. Além da sua função primordial, o objeto traz também o seu entorno, as situações de uso, podendo até mesmo indicar atributos de quem o usa. Podemos assim dizer que as coisas têm memória.

⁹⁴ PIERCE, Charles Sanders. Escritos coligidos. Os pensadores. São Paulo: Abril cultural. 1983. Pág.27.

Além das coisas terem sua própria memória, que é inerente a sua função, os objetos também agem como estímulos ou dicas capazes de despertar memórias pessoais. Quando isto ocorre, o *cérebro recria em instantes memórias que levaram tempo para se formar*.⁹⁵

O objeto símbolo é capaz de evocar memórias extintas que permanecem latentes até o momento em que são estimuladas. Apresentar estes objetos no contexto artístico pode ser a oportunidade para que se possa evocar e compartilhar memórias coletivas. Embora cada indivíduo seja o que é devido ao acervo de memórias que possui e que não é igual ao de ninguém, ele se agrupa por afinidades formando um sistema de memória coletiva⁹⁶.

Louise Bourgeois diz que toda obra de um artista é um auto-retrato⁹⁷. Pensando nisso, acredito que as coisas que vêm de mim, são parte de mim, fazem parte de minha vida e são, portanto peças de um quebra-cabeça que vão formar meu auto-retrato, minha biografia. Os trabalhos, aqui contidos, fazem parte de minhas experiências e vivências no ambiente doméstico, mas não se reduzem a ele, são apenas uma pequena parcela.

Mantendo o foco sobre os elementos desta vivência, escolhidos entre gavetas e caixas, umas minhas e outras da casa de meus pais, busco uma maneira de manter vivas certas memórias. Além de trazê-las à tona, pelo gesto e pelo acúmulo, tenho a necessidade de repetir o gesto. Repetir para não esquecer.

A memória é o que mantém viva também a obra de Louise Bourgeois. Tendo vivido uma infância conturbada pelas relações de conflito entre o pai a mãe e a tutora a qual seu pai mantinha relações extra-conjugais, ela considera suas memórias como seus

⁹⁵ Este tipo de memória evocado por dicas é denominado de *priming*, pela Fisiologia da memória. Ver: IZQUIERDO, Ivan. Memória. Porto Alegre: Artmed. 2002. Pág.25.

⁹⁶ IZQUIERDO. op. cit. p. 16.

⁹⁷ BOURGEOIS, Louise. Louise Bourgeois: destruição do pai – reconstrução do pai. São Paulo: Cosac & Naify. 2000.

documentos. "A casa paterna, o tecido das relações familiares, a angústia da criança formam as motivações da infância, base de sua arte⁹⁸. Se as lembranças vêm a ela, são sementes da escultura."⁹⁹ Em seu trabalho, é muito forte o apelo simbólico nas formas ou nos ambientes que cria . Além de outras coisas como vidros, roupas, fios, etc., estruturas como olhos, mãos, falos e seios também integram seus trabalhos. Louise teve uma forte relação de admiração e afeto com sua mãe e isso aparece em muitos de seus trabalhos de várias maneiras. Em uma das séries, Louise representa a mãe através da aranha (Figura 24). Além de inúmeros desenhos, aquarelas e gravuras com esse tema, ela constrói gigantescas esculturas em bronze com este signo.



Figura 24 - Maman – Louise Bourgeois
20m de altura
2000

Ela considerava a mãe sua melhor amiga, e "era também decidida, inteligente, paciente, tranqüilizadora, racional, encantadora, sutil, indispensável, arrumada e útil, como uma aranha, sabia se

⁹⁸ HERKENHOFF, Paulo. Louise Bourgeois. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. 1997. Pág.9.

⁹⁹ BOURGEOIS, op cit. p. 225.

defender e a mim."¹⁰⁰ Além de concentrar estes adjetivos atribuídos à mãe, a aranha também reflete a postura de alguém que tece. Sua família se dedicava à restauração de tapeçarias, logo fios e agulhas fizeram parte de sua infância e a aranha também sugere este ambiente. As pernas da escultura "Aranha" são pontiagudas como agulhas de costura, e uma única é curva, como a agulha de crochet, ambos instrumentos usados na restauração das tapeçarias.

Desta maneira, Louise necessita de suas memórias para produzir e o faz através de símbolos que cria.

Da mesma maneira, quando se apropria do objeto industrializado, ele pode também ser um símbolo evocador de memórias. Este procedimento aparece nas fotografias de Rochelle Costi. Em parte de seu trabalho, esta artista coleciona imagens de objetos e materiais banais coletados ao acaso no ambiente em que vive. *"Objetos e imagens dispersos e abandonados pelas ruas são apropriados. As coisas esquecidas e mortas para os outros são ressuscitadas ao entrarem na sua casa-coleção."*¹⁰¹ Em uma de suas séries, Rochelle fotografou a sua casa, o quarto, a sala de jantar, seus móveis, (Figura 25) nos quais se verificam inúmeros objetos de origem diversa que coleciona e que fazem parte da decoração do ambiente. *"Minhas coleções não partem do valor real do objeto, mas de seu valor íntimo"*¹⁰². Tais objetos integram um imaginário comum, pois são familiares para alguns, e, diante das imagens, identificamos, encontramos uma ligação, podemos sentir-nos agrupados em uma mesma memória.

¹⁰⁰ Idem, p. 326.

¹⁰¹ CHAMOVICH, Felipe. Panorama da arte brasileira.1995. São Paulo: MAM, 1995. pág. 26.

¹⁰² FIORAVANTE, Celso. Mostras colocam o íntimo em público. Caderno Acontece. Folha de S. Paulo. 1º/04/2003. Pág. 2.



Figura 25- A casa- Rochelle Costi
Fotografia, 157 x 117 cm
1998



Figura 26- Mãos de Ouro- Rochelle Costi
Fotografia 177 x 177 cm
2000

Quando eu era criança, ia à feira com minha avó. A feira ficava pertinho de casa e sempre antes de ir embora, ela comprava um frasco de suco em formato de fruta, geralmente era de uva. Eu abria o frasco e tomava ali mesmo, na feira, chegando em casa com a garrafinha vazia. Eu só pude ver este frasco novamente muito tempo depois, na fotografia de Rochelle, na fruteira que ela tem sobre a mesa.

A artista expõe a sua casa, a sua intimidade e nos permite invadi-la (pelo próprio tamanho da imagem), com um olhar mais atento, na busca de detalhes de objetos que possam nos ser familiar.

Já na imagem do trabalho *Mãos de ouro* (Figura 26) a artista apresenta de forma direta a questão da memória do objeto. Percebe-se que não se trata de um objeto novo, pois já está corroído pelo tempo. Ela elege este singelo objeto e nos faz voltar no tempo em busca de uma almofada de crochê cerzida ponto a ponto no sofá da avó, há muito tempo esquecida. A maneira com que a artista trata os objetos ou a sua imagem deixa transparecer a afetividade que ela dispõe a eles. Cada objeto parece-lhe ser muito íntimo.

Luiz Hermano, em trabalhos recentes, resgata sua infância também em objetos do seu cotidiano. Brinquedos de plástico, metais diversos, arames, fios, régua, gabaritos de alfabetos, escovas constituem uma diversidade de obras que tiveram sua origem primordial no artesanato produzido no estado do Ceará, onde passou sua infância, e que agora são deslocados para o contexto da arte, assim como fazem outros artistas já citados neste contexto. Algumas formas de Luiz Hermano correspondem a esta pesquisa pelo fato de acumularem um mesmo objeto repetidamente com gestos artesanais, como o caso de "Cacho" (Figura 27). O artista *"vale-se da maleabilidade e da segmentação dos materiais para armar a trama, estrutura essencial à maioria de seus trabalhos. Essa malha, ao mesmo tempo suporte e forma, se avoluma no espaço e ao expandir-se, perde em rigor o que ganha em organicidade."*¹⁰³

¹⁰³ MILLIET, Maria Alice. *Luiz Hermano: Brinquedos*. Outubro 2001. In: http://www.luizhermano.com/texto_brinquedos.htm



Figura 27 – Cacho - Luiz Hermano
2 x 0,8 m
escovas de coco
2000

Nelson Leiner também nos oferece objetos de memória coletiva, de maneira diferente e menos intimista. Suas montagens, sempre com um teor crítico, compostas por inúmeros objetos populares, santos, bonecos de plásticos, porcelana, borracha, (Figura 28) nos causam estranhamento, além de nos remeter a universos diversos. Nos fazem também aproximarmo-nos em busca de uma identificação, de um reconhecimento, de algo que nos faça criar laços com a idéia do artista.



Figura 28- Jesus nas Alturas- Nelson Leirner
2000

Tanto nos trabalhos desta pesquisa, como nos de Rochelle Costi, Luiz Hermano e Nelson Leirner, está presente objeto ou a imagem dele como símbolo evocador de memórias. As propostas nos inquietam, pois reconhecemos seus elementos como familiares e buscamos assim relações de identificação e similaridades no nosso acervo de memórias individuais ou no dia-a-dia. A presença do objeto ou sua imagem, quando toca nossas lembranças, parece nos confortar e nos inserir no contexto da proposta.

Alguns objetos que possuímos são autobiográficos, pois envelhecem conosco e se incorporam às nossas vidas, tomam a forma de nosso corpo, adquirem nosso cheiro. Tornam-se expressivos.

José Moura Gonçalves Filho coloca que

“cada uma dessas coisas preciosas tem sua individualidade, seu nome, suas qualidades, seu poder. A casa de uma criança é povoada de coisas preciosas, que não tem preço. Nas lembranças pode aflorar a saudade de um objeto perdido de valor inestimável que, se fosse encontrado, traria de volta alguma qualidade da infância ou da juventude que se perdeu com ele.”¹⁰⁴

Talvez o reencontro com um objeto da infância possa até mudar a maneira de pensar ou uma atitude na vida adulta. Assim

¹⁰⁴ GONÇALVES FILHO. Op. cit., p. 95.

aconteceu com Sr. Bretodeau quando Amélie Poulain¹⁰⁵ lhe entregou uma pequena caixa contendo brinquedos e outras relíquias de sua infância que ficaram escondidas durante muitos anos atrás de um azulejo do banheiro. Esta caixa era uma preciosidade, um tesouro secreto há muito tempo perdido. Amélie fez ressurgir, em sua memória, muitas emoções ao mesmo tempo, as brincadeiras, a alegria, o medo, a humilhação, pequenos fragmentos da infância que vieram à tona com a simples presença dos objetos. Este fato levou o Sr. Bretodeau a rever sua vida, a querer encontrar sua filha, e também seu neto, como uma maneira de reviver sua infância através deles.

Os acontecimentos de nossa vida vão se impregnando nos objetos que os acompanham, *“vão modelando o sentido íntimo das coisas que durante anos resistiram a nós com sua alteridade e acabaram por tomar algo do que fomos.”*¹⁰⁶

Estar perto dessas coisas ou encontrá-las de súbito é como voltar no tempo, encontrar conforto e segurança para viver o presente e construir novos afetos com novas coisas que um dia estarão também impregnadas de nós.

*A memória faz cruzar
a história e a intimidade,
o mais público e o mais pessoal.*¹⁰⁷

¹⁰⁵ O FABULOSO DESTINO DE AMÉLIE POULAIN. Op. cit.

¹⁰⁶ GONÇALVES FILHO, op. cit. p.112

¹⁰⁷ Idem.

4. Estranhamento

Os objetos com os quais convivemos em seu ambiente natural, ou seja, o lugar determinado pela sua função, ficam registrados em nossa memória, pois fazem parte de nossa experiência, aprendemos sobre ele, visualizamos e assimilamos o objeto. Quando existe uma quebra desse estado de normalidade no qual os objetos são “o que fazem”, cria-se uma instabilidade, um estranhamento, pois a situação diferenciada entra em choque com o conhecimento que a priori temos acerca daquela coisa. Esta situação estranha nos provoca e força-nos a construir novos conhecimentos, buscando novas respostas para a inquietação que se apresenta.

Algo nos é estranho quando não podemos associá-lo ao que conhecemos. Sigmund Freud escreveu sobre este tema no ensaio “O estranho”, e coloca que a origem do sentimento de estranheza se dá pela incerteza intelectual e o estranho seria algo que não se sabe como abordar.

Das Unheimliche é o título original da publicação de Freud. Se traduzíssemos *heimliche* do alemão para a nossa língua, teríamos um sentido de familiar, íntimo, doméstico ou conhecido. O prefixo “un” confere um sentido de negação, logo, *unheimliche* significaria algo diferente ou oposto ao conhecido ou familiar. Na nossa língua, não existe uma palavra que traduza o mesmo sentido e o mais próximo seria algo da ordem do estranho. Segundo Freud, *seria algo da categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar*¹⁰⁸.

O deslocamento do objeto cotidiano para o contexto da arte é um ato capaz de suscitar este tipo de situação diferente, estranha,

¹⁰⁸ FREUD, Sigmund. O estranho. In: Obras completas. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Pág. 277.

pois, na maioria das vezes, conhecemos os objetos, e eles podem até fazer parte de nossa memória, mas longe de sua função, tornam-se insólitos, fazendo-nos mergulhar em novas possibilidades de situações no mundo. Segundo Paulo Reis¹⁰⁹: *podemos afirmar que um dos propósitos, ou constituintes da linguagem artística é a possibilidade de fazer estranhar a nós mesmos e ao meio em que vivemos – micro e macrossociedades. Estranhar, numa concepção ampla é experimentar o novo, o não conhecido e é também não reconhecer o que nos é familiar (O Estranho de Freud), experimentando outros sentimentos quando se destrói nossa lógica cotidiana.*¹¹⁰

O fazer artístico desta pesquisa aborda estes elementos que, antes em seus lugares comuns, eram familiares, tornando-se estranhos, pelo deslocamento ou pela inversão e anulação de função ou ainda pelo próprio arranjo apresentado. Em decorrência da forma com que os trabalhos são montados, criou-se instabilidade e fragilidade nas instalações, fatos estes que foram incorporadas na análise como inerentes das próprias apresentações.

¹⁰⁹ Curador adjunto do programa Rumos Itaú Cultural 2002/2003, responsável pela curadoria da exposição Estranhamento.

¹¹⁰ REIS, Paulo. Estranhamento do mundo. In: <http://www.itaucultural.org.br/exposicoes/estranhamento/curador.htm>. 28/04/2003.

4.1. "As coisas têm função..."- *Negando a funcionalidade pela inversão e anulação*

A aparência nova e singular que se coloca nos trabalhos analisados vem em decorrência da maneira em que eles são apresentados e da organização que se faz com os módulos, que requer a suspensão da sua utilidade, transformando um objeto simples e familiar em estruturas diferentes da sua realidade usual. Este estranhamento pode estar ligado à presença constante da imagem do objeto em nossa mente, tornando-o familiar e indiferente. Com a reorganização ou modificação, este que era tão familiar acaba por se tornar estranho.

O objeto agulha foi criado na sua essencialidade, para transpassar o tecido e encaminhar, guiar o caminho da linha que se prende a uma de suas extremidades. Para tanto, a outra extremidade é pontiaguda facilitando a penetração no tecido. Agulhas, linhas e tecidos estão unidos durante o trabalho da costura, mas ao final, a agulha desaparece, pois é apenas um instrumento para ações em processo, em construção.

Em *Agulhas por Um Fio* de maneira inversa, percebemos que a agulha não costura: ela é costurada pela linha que então assume o papel da agulha. A agulha não guia o caminho da linha, e sim a linha determina o trajeto de muitas agulhas. No trabalho manual cotidiano, necessita-se de apenas uma agulha para inúmeras possibilidades de fios. Aqui, apresenta-se um único fio para inúmeras possibilidades de agulhas. Os dois elementos atuam juntos durante todo o processo e, ao término, eles continuam unidos, contradizendo o próprio fim do trabalho que parece ainda em processo.

No dito popular, quando perdemos alguma coisa, numa situação que seja praticamente impossível de se achar, dizemos que seria como “procurar uma agulha no palheiro”. No caso de *Agulhas por Um Fio* seria procurar um palheiro em muitas agulhas, em busca de algo que falta, mas não se sabe exatamente o que seja. A apresentação de *Feixes* também tem esta conotação, pois são inúmeros alfinetes organizados em pequenos blocos como feixes de palha.

Assentar várias agulhas unidas por um fio, em cima de um muro, aumenta ainda mais o estranhamento em relação a este trabalho. As agulhas estão por um fio também no sentido de ser e não ser alguma coisa que se conhece e estão em cima do muro, pois sua real função não se define entre uma coisa e outra.

O trabalho Feixes contém alfinetes de costura. Alfinetes assim como as agulhas são instrumentos de transição, durante o trabalho eles aparecem como fixadores do tecido como uma pré-costura. Talvez eles sejam ainda menos importantes do que as agulhas, pois se pode até desprezá-los em dado momento. A maneira como são utilizados, não permite que se possa visualizar suas duas extremidades, a cabeça arredondada e brilhante e a ponta, fina que, quando vista frontalmente, remete a um ponto escuro como uma sombra. A disposição dos módulos possibilita a vista frontal das duas extremidades de alfinetes ao mesmo tempo, em ambas faces. Esta forma mascara o objeto, quando nos parece que as extremidades pontiagudas são apenas espaços vazios na sombra, confundindo nossos sentidos. Estranhas acumulações em feixes aparecem também em “Mórgulas” (Figura 29) de Felipe Barbosa. Palitos de fósforo e cola são utilizados para construir duas estruturas de aproximadamente 40 cm de diâmetro. O trabalho de Felipe também oscila em ser e não ser algo que se está em busca. Simples palitos de fósforo oferecem suas cabeças coloridas para compor núcleos das células que se multiplicam, como um futuro embrião gigante

assentado no espaço de exposição. Estranhamente, também os palitos conferem ao trabalho perigo em potencial, pois o atrito entre palitos de fósforo pode impelir o fogo, como duas poderosas bombas, assim como sugere o trabalho de Cildo Meireles no qual utiliza também palitos de fósforo, intitulado: *O sermão da Montanha: Fiat Lux*¹¹¹. Coloca-se diante de nós a questão a se pensar: qual seria o próximo momento de Mórulas? Um novo ser, ou uma explosão? Ou ainda: a explosão de um novo ser?



Figura 29 - Mórulas I e II- Felipe Barbosa
Palitos de fósforo e cola
2001

Pazé também utiliza elementos simples que desafiam a nossa percepção. Um imenso muro de acrílico e canudos de refrigerante remetem a paisagens estranhas (Figura 30) como se o artista quisesse pintar com pequenos pontos (cada ponto um canudo). Aparentemente sólidos e rígidos, os orifícios dos canudos deixam ver o outro lado, de acordo com o ângulo de visão o imenso muro acaba por se tornar vazado, transparente, criando paisagens de ar.

¹¹¹ O trabalho consiste em 126.000 caixas de fósforo Fiat Lux, 8 espelhos, lixa preta, 8 bem-aventuranças do Sermão da Montanha, 5 atores. HERKENHOFF, Paulo, MOOSQUERA, Geraldo & CAMERON, Dan. Cildo Meireles. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. Pág. 35



Figura 30 - Sem Título- Pazé
Caixa de acrílico e canudos plásticos
200 x 300 x 31 cm
2000

À primeira vista não se reconhecem os canudos, assim como nas apresentações de alguns trabalhos desta pesquisa como, por exemplo, *Desfecho*.

“Desfecho” (Imagens 18 e 19) surgiu de uma tentativa de construir uma grande parede com zíperes brancos costurados lado a lado. A proposta era criar um obstáculo num lugar de passagem, permitindo, assim, o olhar apenas através das frestas deixadas pelos zíperes que se colocariam ora abertos e ora fechados. Este projeto foi se modificando no decorrer do processo e a idéia de parede foi abandonada. Naquele momento, minha atenção estava mais direcionada ao manuseio de objetos, trabalhos manuais e pequenos gestos. A parede de zíperes exigia um trabalho de máquina elétrica, que se confrontava com a idéia de gestos simples e manuais. O processo levou à utilização de apenas uma parte do zíper. Detive-me em seu mecanismo de funcionamento e no principal elemento que o proporciona e que é essencial ao ato de abrir e fechar. Isolei o carrinho do zíper e continuei pensando em impossibilidades. Não a impossibilidade de se percorrer um espaço, mas a impossibilidade de funcionamento do objeto que é um dos temas abordados nesta pesquisa.

O cursor do zíper é então deslocado de seu trilho, ele já não

corre. A sua propulsão se dá pelo acoplamento da mão à haste do carinho. Isto também foi impossibilitado, pois as hastes de um foram encaixadas na abertura de outro, formando várias unidades quadrangulares. A idéia de uma imensa parede transformou-se numa grande quantidade de pequenos quadriláteros soltos no espaço, que seriam apoiados um sobre o outro apenas pela força da gravidade, formando pequenas torres com a altura de seis camadas.

A grande impossibilidade que seria a parede gerou muitas pequenas impossibilidades guardadas no detalhe de cada grupo de quatro carrinhos.

Cildo Meireles em sua "Caixa de Geometria" (Figura 31) experimenta também a anulação do objeto por oposição ou adição fixando um objeto a um outro idêntico de maneira simétrica, no caso, por exemplo, dois cutelos soldados um a outro. Esta oposição pode ser relacionada com a conformação dos elementos quadrangulares de "Desfecho" nos quais carrinhos são acoplados a outro se tornando uma peça única imóvel. *Ao mesmo tempo em que o potencial de uso é tolhido, a força implícita do objeto é realçada*¹¹².

¹¹² HERKENHOFF, Paulo. In: HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Geraldo; CAMERON, Dan. Cildo Meireles. Mam/Rio -Mam/São Paulo. Cosac & Naif. Pág. 53.



*Figura 31 - Estojo de Geometria- Cildo Meireles
1977-79*

Caixa de madeira, 2 cutelos, 2 pregos, 400 lâminas de barbear
50 x 30 x 5 cm

Também no estojo de geometria, várias lâminas de barbear estão unidas e presas formando um único bloco sólido.



Detalhe

Esta disposição acumulada confere a anulação do fio da lâmina, que perde seu poder de corte. Igualmente em *Feixes*, os alfinetes perdem seu poder de furar pela acumulação em blocos. *Em todas essas operações, mais é menos. Mais é a perda da utilidade, a perda do valor de uso.*¹¹³

¹¹³ Idem .

Já a inversão contida em *Hórtebra* não está apenas no simples deslocamento do objeto de seu curso normal, mas também no modo como os pequenos potes foram unidos e preenchidos. Pequenos potes transparentes, preenchidos por areia, remetem imediatamente ao relógio rudimentar, à ampulheta. A ampulheta, para exercer sua função medidora de tempo, deve estar na posição vertical, que é a que possibilita o escorrimento da areia pela força da gravidade. Em *Hórtebra*, este relógio está paralisado, foi invertido para a posição horizontal, impossibilitando a passagem do tempo, conforme já discutido anteriormente. Os compartimentos deste trabalho, sendo transparentes e fechados, tornam inacessível o seu conteúdo, como relíquias que não se pode mexer nem tocar, apenas olhar, assim como não podemos alterar ou incidir sobre o tempo, apenas sentir sua passagem. A transparência dada pelo acrílico permite que o olhar penetre em seus espaços e mostra que “não há segredos”.¹¹⁴

Germinando apresenta estranhamento pelo local em que está inserido e pela forma que adquiriu. Pilhas de botões com formas que remetem a estruturas orgânicas, ou seres, parecem sair de dentro da parede. O formato das pequenas peças dá corpo a estes objetos potencializando sua capacidade de deslocamento de seu lugar de origem, caixas e gavetas, para o local de exposição, a parede da galeria. O desenho que se apresenta neste trabalho está diretamente ligado à forma desses compartimentos em que os botões são geralmente acondicionados.

A apresentação pensada para os trabalhos foi resolvida dentro da proposta de se possibilitar um olhar mais próximo, uma intimidade com os objetos. Sendo assim, a instalação das peças leva em consideração as dimensões corporais do indivíduo para que seja facilitada a proximidade do olhar.

A impossibilidade de funcionamento dos objetos gera um desconforto, uma quebra, uma fresta no curso natural das coisas. O

¹¹⁴ BOURGEOIS, op. cit., p.208.

tempo coloca-se em suspensão quando o que era previsto, não acontece. O que ocorre é um redirecionamento para outro sentido, sentido este que leva ao estranhamento. O desvio é a tentativa de novas possibilidades, é a busca do diferente, do novo, pela tensão que se estabelece em cada montagem.

4.2. "As coisas têm peso..." - *Estruturando as fragilidades da matéria pela acumulação*

*... massa, volume,... posição,...
textura,... consistência..."*

A fragilidade é um fato que aparece em alguns trabalhos e veio em decorrência de suas próprias construções. Os elementos formadores de cada obra, antes soltos no espaço, solicitaram uma forma de apresentação que, aos poucos se concretizou de acordo com as exigências de cada material utilizado. As peças que compõem cada proposta encontram-se ordenadas segundo suas formas, seus pesos, respeitando-se a integridade e a natureza de cada material.

Cada materialidade abrange certas possibilidades de ação e outras tantas impossibilidades. Se as vemos como limitadoras para o curso criador, devem ser reconhecidas também como orientadoras, pois, através delas, é que surgem sugestões para prosseguir um trabalho e mesmo ampliá-lo em direções novas.¹¹⁵

A fragilidade também se definiu pelo fato de que não se quis interferir em demasia nos elementos, introduzindo outros materiais que entrassem em atrito com os objetos e que de alguma maneira competissem na visualidade. Desta maneira, as apresentações foram pensadas para que se evidenciassem os objetos, utilizando-se elementos acessórios que beirassem a neutralidade.

Os pequenos objetos, leves e delicados em sua unidade, como as agulhas, alfinetes e cursores de zíperes, após todo o processo de acumulação, tornaram-se massas pesadas e amorfas na sua maioria.

Como assegurar a melhor estrutura e visibilidade para estas formas, tornou-se uma nova questão a ser abordada no âmbito da pesquisa.

¹¹⁵ OSTROWER, Fayga. Criatividade e processos de criação. Petrópolis: Vozes, 1987. pág.32.

Em *Agulhas por Um Fio* (Imagens 3, 4, 5 e 6) a maleabilidade da linha proporciona uma instabilidade para a peça que exige uma sustentação. Esta sustentação é promovida pela rigidez de inúmeras agulhas e pela sua capacidade perfurante que em contato com uma superfície áspera possibilita a estabilidade necessária.

Como existe um grande número de agulhas, que na sua individualidade seria leve, agora se torna um corpo pesado, sustentado por um único fio que embora apresente resistência, torna-se frágil para suportar todo o peso do trabalho. A fragilidade do fio determina que o objeto seja manuseado com extremo cuidado, pois um gesto mal colocado poderia romper o fio e destruir por completo toda a estrutura da peça. Devido a esta vulnerabilidade, este trabalho é montado de maneira que as agulhas formem um ângulo capaz de dar estrutura devida e, por isso, passam a apresentar um desenho de linha sinuosa. Esta sinuosidade é imposta pelo próprio material, pois assim, pode-se promover maior equilíbrio à peça.

O trabalho que é composto por alfinetes de costura fixos a pequenos discos de esponja, ("Feixes"- imagens 7, 8, 9, 10, 11 e 12) determinou uma apresentação em que foi necessário buscar uma estrutura externa. Cada feixe é delicadamente depositado horizontalmente no espaço interno de uma moldura vazada de acrílico transparente, instalada perpendicularmente à parede, até que pela acomodação e pressão de um contra o outro, fiquem fixos à margem da estrutura. Diversas camadas de feixes vão sendo adicionadas umas às outras sem nenhum adesivo. O peso determinado pela acumulação é um fator que trabalha contra a estabilidade da peça, pois quanto mais peso, maior a probabilidade de que os feixes escapem da moldura vazada. Como os feixes ficam prensados pela moldura, um gesto qualquer que mova um dos feixes pode comprometer toda a organização levando à sua destruição.

Optei por não subtrair, inserindo a questão da fragilidade mesmo podendo impedi-la caso utilizasse adesivos ou outros recursos

para fixar as peças mais permanentemente, assim, protegendo-as de fatores externos como, por exemplo, colocando-as em vitrines de isolamento. A fragilidade decorrente está em ressonância com a própria fragilidade de cada elemento isolado (agulha, alfinete, cursor) que é delicado, pequeno e quase insignificante, frágil em relação a sua condição de miudeza e que está vulnerável para a indiferença, o descarte e a inutilização. Embora as construções possam parecer estáveis, existe esta dualidade entre o frágil e o sólido. As coisas não são o que parecem ser. Para descobrir, devemos nos aproximar e tocar com os olhos. Considerar o caráter diminuto dos detalhes que configuram a nossa vida cotidiana.

Fragilidade extrema podemos sentir no trabalho "Concreto" (Figura 32) de Glaucis de Moraes. A artista monta castelos de cartas de baralhos sem nenhum recurso extra de sustentação, apenas a habilidade, paciência e técnica. Seus castelos se configuram vulneráveis ao toque, ao vento ou qualquer outro acontecimento que desestabilize o equilíbrio das peças. Estes acontecimentos realmente ocorrem, mas não abalam a artista que remonta quantas vezes sejam necessárias durante o tempo de sua apresentação. Glaucis evidencia com este trabalho, a fragilidade das relações amorosas (as cartas apresentam apenas naipes de copas), questão forte em suas propostas artísticas.



*Figura 32- Concreto-Glaucis de Moraes
instalação – 6.000 cartas de baralho
2000/2002*

O observador de “Concreto” (para artista é espectador/cúmplice) presencia todo o processo de execução do castelo de cartas. A sua presença é essencial, tanto para a sua própria percepção quanto para o percurso da tarefa. Sua movimentação interfere diretamente no andamento do trabalho, pois a qualquer momento, tudo pode desabar pela interferência do andar, correntes de ar e até mesmo na ação voluntária de testar a solidez da estrutura. Pela presença do espectador, a artista pode mudar o seu ritmo de construção, desequilibrar sua concentração o que pode inclusive levar ao desabamento do castelo. No entanto esse fato não abala a artista que o reconstrói a cada momento em que desaba. Desabar faz parte do trabalho.

“Concreto” é o elo de ligação entre sua produtora e seu fruidor. “É resultado da perseverança em dar corpo a uma estrutura volátil. É retomar a construção quando esta desmorona, empenhando-se completamente neste empreendimento , que está fadado a perder-se¹¹⁶.”

Assim, tanto na proposta de Glaucis como nos trabalhos desta pesquisa (*Agulhas por Um Fio, Desfecho, Feixes*), o corpo é a ferramenta de trabalho que equilibra peça por peça. Gestos sutis que fazem a diferença e transformam o simples, leve e singelo num corpo sólido e frágil.

Em *Germinando*, não é tão frágil a sua apresentação, pois as peças estão fixadas à parede uma a uma com adesivo. Esta montagem veio para privilegiar a questão do deslocamento do objeto de seu local de origem, mas sugerindo referências a ele e também o estranhamento pelo local (parede) e a forma (pequenas torres), tendo então que se utilizar recursos mais permanentes.

Nas construções aqui colocadas, é, no entanto, sutil a fragilidade de cada organização. Ela só pode ser percebida pelo olhar mais íntimo e próximo, e pelo conhecimento dos materiais, já que o espectador não participa de suas produções, como no caso de “Concreto”. Esta fragilidade, que durante o processo de feitura se incorporou à proposta de cada obra, reflete também a fragilidade do corpo que a constrói. Os gestos repetitivos essenciais para a realização dos trabalhos tornaram-se, em dado momento, angustiantes, pelo esforço físico exigido e pela ansiedade de terminá-los. Inúmeras vezes, dores musculares intensas obrigaram a paralisação dos trabalhos até que se pudesse recuperar a capacidade de continuar.

Será inédita a montagem das peças no seu devido lugar expositivo, longe do lugar em que é protegido do perigo. Desta

¹¹⁶MORAES, Glaucis de. Situações amorosas: uma proposta de entrelaçamentos em artes visuais. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes Visuais, UFRGS, 2002.

maneira, não se pode prever o destino das construções. Será que sofrerão interferências externas a ponto de que tudo desabe? *Agulhas por Um Fio* pode perder sua estabilidade e desmontar como uma fila de peças de dominó caso um gesto inadequado seja impelido. Ele permanece a “um fio” de ser destruído. *Feixes* também estão sob esta ameaça, pois, se empurrarmos um feixe sequer, tudo pode ir ao chão. Em *Desfecho*, também existe esta possibilidade, menos provável, pois necessita um toque mais insistente e proposital para destruir cada pequena torre, pois a base acrílica confere maior estabilidade.

Esta organização instável colocada pelos trabalhos remete também à própria vulnerabilidade da organização das gavetas nas quais os objetos são acondicionados originalmente. Como é difícil manter arrumada uma gaveta de miudezas. Os movimentos de vai e vem e o manuseio, indubitavelmente, levam à desordem.

Segundo Fayga Ostrower:

"Todos os processos de criação representam tentativas de estruturação onde o homem se descobre e se articula à medida que passa a identificar-se com a matéria. São transferências simbólicas do homem à materialidade das coisas e que novamente são transferidas para si".¹¹⁷

Entretanto, esta organização que se propõe, pode também estar relacionada com uma necessidade de organização interna de quem a produz, e que, de alguma maneira, pode se apresentar instável.

À primeira vista o espectador desconhece estas condições, o que permite aproximação visual ao trabalho para que faça suas próprias descobertas e indagações.

A princípio, não penso que os trabalhos tendam a desabar, mas fica no ar esta ameaça, que confere um caráter mais precioso a cada peça.

¹¹⁷ OSTROWER, op. cit., p.53.

Conclusões

"As coisas não têm paz."

Após serem concluídos todos os trabalhos desta dissertação, esperamos ter encontrado a "regra que determinasse o êxito em cada obra" ¹¹⁸. Este êxito pode ter sido alcançado ou esperamos que se tenha, pelo menos, chegado próximo a este desfecho. É certo que quanto mais nos envolvemos com cada peça, mais difícil é estabelecer em que ponto ela é considerada pronta. No caso desta pesquisa, muitos fatores contribuíram para que fosse determinada a sua finalização. O tempo do curso de mestrado agiu como fator determinante, sem o qual, talvez se continuasse a pensar em outro momento finalizador.

"Quando terminar? O trabalho pede a decisão de seu destino. Esta decisão desempenha um significado essencial: continuar costurando um mesmo trabalho advém de uma somatória de pequenos impulsos singulares. Às vezes esta decisão é mera circunstância, tanto faz parar ou continuar. A idéia está ali impregnada, está ali: tudo é questão de tempo." (Edith Derdyk)¹¹⁹

Assumir e enfrentar o fim parece um tanto assustador, mas necessário.

*" Sempre foi difícil terminar
Sempre é um suplício este momento
Mas temos que acabar..."¹²⁰*

O conjunto de obras previsto para ser instalado no espaço da Pinacoteca do Instituto de Arte, agora, propõe um diálogo.

¹¹⁸ PAREYSON, op.cit. p. 58.

¹¹⁹ DERDYK, Edith. *Linha de costura*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

¹²⁰ TATIT, Luiz. *Essa é pra acabar*. Meio. Dabliú Discos. 2000.

Agulhas por Um Fio transformou-se num divisor de espaços. Espera-se que o muro pensado para acolher a peça tenha grande presença, embora se quisesse que este fosse uma peça neutra. Não há como sentir a obra sem perceber a presença de uma estrutura que indubitavelmente agora faz parte do trabalho.

Feixes criou uma relação entre tamanho e peso, visto que inúmeros pequenos alfinetes transformaram-se em uma peça singela, quase imperceptível, dependendo do ângulo que se olha, mas que determina o peso de quase seis quilos concentrados em uma moldura também sutil, em plena transparência que enfatiza apenas os inúmeros objetos alfinetes.

Agulhas por Um Fio pode ser considerado como uma projeção do fio que as conduz, e o desenho que ela cria é totalmente dependente da maleabilidade da linha. As agulhas estão por um fio, estão subordinadas a ele, e ao mesmo tempo estão no limite de ser um objeto do cotidiano, ou um corpo estranho, criando uma linha divisória:

"A linha é uma divisória incerta. Mede e potencializa a sutileza do limite, prevê um ponto de partida e um ponto de chegada que às vezes pode nunca mais chegar. E quando isso acontece a linha se estende indefinidamente, a não ser que apareça algum obstáculo. A linha não é pertinente. Desvenda a relação entre os objetos sem ser totalmente algum deles. A linha do horizonte a quem pertence: ao céu, ao mar, à terra? Cadê a linha de encontro entre as coisas do mundo? A linha é fruto abstrato deste encontro concreto."¹²¹

Desfecho foi um trabalho que posso considerar mutante. Várias tentativas foram criadas até chegar a resolução aqui apresentada. A maior dificuldade estava em dar forma aos elementos criados de maneira que se pudesse aproximar o olhar e que o objeto se auto-sustentasse, evidenciando o processo de anulação de função dos cursores de zíperes.

¹²¹Idem.

Germinando parece-me uma proposta ainda em processo. A cada momento em que o visualizo, imagino que seu tamanho possa ser diferente e maior, expandindo seu tamanho para paredes inteiras. Esta questão coloca-se no âmbito do desejo, pois durante o processo desta pesquisa, cobrir a parede com *Germinando* tornou-se uma impossibilidade financeira e temporal. Porém, nada impede que este trabalho encontre continuidade no decorrer de minhas futuras proposições.

Trabalhar com imagens luminosas, como no vídeo *Permanência* foi uma experiência nova e interessante. Tendo sempre trabalhado com o material sólido e palpável, valer-me do imaterial para discutir o gesto esbarra na contradição, mas ao mesmo tempo possibilita pensar na imagem projetada como uma coisa efêmera, pois se acaba quando a luz é desligada assim como o gesto pode se apagar quando não repetido.

Hórtebra, diferentemente das outras propostas, não se modificou muito durante a pesquisa, pois, como já foi dito, foi pensado desde o início para um espaço específico da Pinacoteca. Por esta razão, a sua apresentação só estará completa no dia da montagem final. Devido ao seu tamanho, pôde-se registrá-lo somente em parte, dando maior atenção aos detalhes visualizados com a aproximação. A areia que se utilizou remete diretamente a ampulheta, ao relógio que mede o tempo, sendo que neste caso, o tempo parece estagnado, estático, apreendido dentro de pequenos compartimentos. É uma linha de tempo criada para que se congelasse um momento de vida.

As mais importantes situações de impasse surgiram em decorrência da melhor maneira de se apresentar o trabalho. Tentar acertar a forma de apresentação para cada um tornou-se um árduo trabalho, e espero ter chegado bem perto de uma resolução pertinente a proposta desta pesquisa.

Está claro que tudo foi crescendo em torno do gesto (os movimentos do corpo em relação aos pequenos objetos das gavetas). Tudo decorreu a partir da necessidade de fazer e continuar fazendo. Tanto que, desta maneira, tornou-se muito difícil estabelecer o fim para cada um. Mesmo agora, parece-me que o fim não é o fim. O muito que se queria desde o início, pelo número de elementos que se desejava agregar (número este indefinido), agora me parece ainda muito pouco. Observando o conjunto de trabalhos que se formou, penso que eles são uma indicação para novas pesquisas nas quais deve ser explorada outra quantificação de elementos a serem repetidos. *Desfecho* talvez devesse ganhar o espaço do chão de uma sala, *Germinando* poderia ocupar toda uma parede.

Com certeza, poderei continuar buscando novas quantidades em futuras oportunidades de pesquisa, em meu percurso artístico.

A repetição, percebida no contexto deste estudo já colocada como a busca pela falta ou por um lugar ou por um objeto, leva a pensar que tal busca não se concretizou, embora o estudo esteja de fato encerrado no presente momento.

Assim como o desejo do colecionador em adquirir uma peça rara move todo um projeto de vida, numa busca constante pelo que está faltando, chegar ao fim, conseguir a peça que falta parece um tanto desanimador e leva a buscar, em outras circunstâncias, novas possibilidades de preencher um vazio.

A origem de tudo estaria numa ausência a ser preenchida no decorrer de todo o processo.

Foi interessante perceber que, ao término da confecção dos módulos de cada trabalho, eles exigiram uma apresentação que se conformou com uma sutil fragilidade, que pode ser comparada àquela da ordenação sofrida pelas miudezas dentro das gavetas e também à fragilidade do corpo que produz.

Pretende-se, ao término desta pesquisa, apresentar trabalhos ditos acabados, pois "o artista dedica-se à produção de um objeto

*que, para ser entregue ao público precisa ter feições que lhe agradem, mas que se revela sempre incompleto. O objeto "acabado" pertence, portanto, a um processo inacabado*¹²².

Sendo assim, conforme já comentado, pretende-se alçar outros vãos nas questões abertas neste trabalho, em novas oportunidades. Mas neste momento, é necessário um desfecho:

*"... Essa é pra acabar
Pra dar o ponto final
É pra romper de vez
Nosso cordão umbilical."*¹²³

Romper o cordão é entregar o produto à vida para que se torne independente e ganhe seu espaço próprio. Mesmo sendo natural, é um gesto de coragem.

A paz das coisas, citada por Arnaldo Antunes no início deste título, pode estar no interesse que dispomos a elas, quando as percebemos de maneira a conhecê-las, inserindo-as no nosso mundo de maneira consciente e natural.

*"Só na medida em que o homem admita e respeite os determinantes da matéria com que lida como essência de um ser poderá o seu espírito criar asas e levantar vôo, indagar o desconhecido."*¹²⁴

¹²² SALLES, op. cit., p. 78.

¹²³ TATIT., op. cit.

¹²⁴ OSTROWER, op.cit., p. 32.

Bibliografia

Livros

ANTUNES, Arnaldo. As coisas. São Paulo: Iluminuras, 2002.

AUSTER, Paul. Cidade de Vidro. In: A trilogia de Nova York. São Paulo: Companhia das Letras. 1999.

BACHELARD, Gaston. A poética do devaneio. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARROS, Manoel de. Uma didática da invenção. In: O livro das ignoranças. Mestres da literatura Brasileira e Portuguesa. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record/Altaya. 1993.

BARTHES, Roland. O prazer do texto. São Paulo, Perspectiva. Coleção Elos, 1977.

BAUDRILLARD, Jean. O sistema dos objetos. Série Debates, 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. Obras Escolhidas 2. São Paulo: Brasiliense, 5ª. ed 1995. 2000.

BOURGEOIS, Louise. Louise Bourgeois, destruição do pai, reconstrução do pai. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2000.

Brissac, Nelson. Paisagens Urbanas. São Paulo: Marca'Água e Senac. 1996.

CABANNE, Pierre. Marcel Duchamp: o engenheiro do tempo perdido. São Paulo, Perspectiva, 1987.

CAILLOIS. Roger. Mimetismo e psicastenia. In: "Le mythe et l'homme". Ed. Gallimard, Paris, 1938.

CALDAS, Waltercio. Waltercio Caldas. Texto de Paulo Sérgio Duarte, São Paulo: Cosac&Naif, 2001.

CALVINO, Italo. As cidades invisíveis. SP, Companhia das Letras, 1995.

CANTON, Kátia. Novíssima arte brasileira. São Paulo: iluminuras, 2001.

CERTEAU, Michel de, Giard, Luce & Mayol, Pierre. A invenção do cotidiano: 2. morar, cozinhar. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

CHIARELLI, Tadeu. Arte internacional brasileira. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

_____. Nelson Leirner: Arte não Arte. São Paulo: Galeria Britto Cimino. 2001.

COMTE-SPONVILLE, André. O ser-tempo. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DANTO, Arthur. La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art, Paris: Le Seuil, 1989.

DELEUZE, Gilles & Guatarri, Felix. Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia, nº5 Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DELEUZE, Gilles & Parnet, Claire. Diálogos. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. Diferença e repetição. Lisboa: Relógio D'água, 2001

DELEUZE, Gilles. Lógica do sentido. Coleção Estudos. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DERDYK, Edith. Linha de costura. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. Linha de horizonte: por uma poética do ato criador. São Paulo: Escuta, 2001.

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

ELIAS, Norbert. Sobre o tempo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1998.

FAVARETTO, Celso. A invenção de Hélio Oiticica. Coleção Texto e Arte. São Paulo: Edusp, 1992.

FREUD, Sigmund. O estranho, in: Obras completas, Rio de Janeiro, Imago, 1975.

GALLARD, Jean. A beleza do gesto. São Paulo:Edusp, 1997.

GONÇALVES FILHO, José Moura. Olhar e memória. In: Novaes, Adauto. O olhar. São Paulo: Companhia das Letras. 1998. Pág. 95-124.

GUATARRI, Felix. Caosmose. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999.

GUATARRI, Felix. *In: Introdução à análise da imagem*. Joly, Martine. Campinas, Papirus, 1996.

GULLAR, Ferreira. Etapas da arte contemporânea. Do cubismo a arte neoconcreta. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Geraldo; CAMERON, Dan. Cildo Meireles. Mam/Rio -Mam/São Paulo. Cosac&Naif. 1999.

- IZQUIERDO, Ivan. Memória. Porto Alegre: Artmed. 2002.
- LISSETTE, Lagnado. Leonilson: são tantas as verdades. São Paulo: Projeto Leonilson/SESI, 1995.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. Seleção de textos por Marilena Chauí. Os pensadores. 2ed. São Paulo: Abril Cultural, 1994.
- MOTTA, Leda Tenório da. Francis Ponge: o objeto em jogo. São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 2000.
- NOVAES, Adauto (et al.) O olhar. São Paulo: Companhia das Letras. 1998.
- OSTROWER, Fayga. Criatividade e processos de criação. Petrópolis: Vozes, 1987.
- PAREYSON, Luigi. Estética: teoria da formatividade. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- PECCININI, Daisy V.M (coord.) O objeto na arte – Brasil anos 60. São Paulo: FAAP, 1980.
- PEREC, Georges. Les choses. Paris, René Julliard, 1965.
- PIERCE, Charles Sanders. Escritos coligidos. Os pensadores. São Paulo: Abril cultural. 1983.
- PONGE, Francis. O partido das coisas. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- PRADO, Adélia. Poesia reunida. São Paulo: Siciliano, 1991
- RESTANY, Pierre. Os novos realistas. Série Debates. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- RIVERA, Tânia. Arte e psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

RUDGE, Ana Maria. Pulsão e linguagem: esboço de uma concepção psicanalítica no ato. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, 158p.

SALLES, Cecília Almeida. Gesto inacabado: processo de criação artística. São Paulo/FAPESP: Annablume, 2001.

SARAMAGO, José. Objecto quase. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SOUSA, Edson Luiz André de. A repetição e a poética do infinito. Boletim da Pulsional – Centro de Psicanálise. São Paulo. Nº61. 1994.

_____. Repetição, compulsão à. In: Kaufmann, Pierre. (Org.) Dicionário Enciclopédico de Psicanálise – O legado de Freud e Lacan. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

_____. Tempo e repetição: intersecções entre a poesia e a psicanálise. In: Slavutzky, Abrão; Brito, César; Souza, Edson (Orgs.). História, clínica e perspectiva nos cem anos de psicanálise. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

STALLYBRASS, Peter. O casaco de Marx: roupas, memória e dor. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

STANGOS, Nikos. Conceitos da arte moderna. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

VALERY, Paul. Variedades. São Paulo: Iluminuras, 1999.

Catálogos

BARCELLOS, Vera Chaves. Per-Versus. Galeria Obra Aberta. Porto Alegre, 2001. Catálogo.

BOHNS, Neiva. O piloto e o martelo de borracha – Hélio Ferverza. Galeria Sete ao Cubo. Pelotas. 2003. Catálogo.

CANONGIA, Ligia. Apropriações. Joel Edelstein Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, 1997. Catálogo.

CHIARELLI, Tadeu. Apropriações/coleções. Santander Cultural. Porto Alegre, 2002. Catálogo.

COSTA, Cacilda Teixeira da & MESQUITA, Ivo. Panorama da Arte Brasileira, 1995. Apresentação: Milú Villela. mam, São Paulo. 1995. Catálogo.

CRAGG, Tony. A coluna articulada. Galeria Thomas Cohn. São Paulo, 2001. Catálogo.

DOCTORS, Marcio. Teoria dos valores. MAM São Paulo. São Paulo. 1998. Catálogo.

FARIAS, Agnaldo & ROELS Jr, Reynaldo. Cotidiano/Arte: objeto anos 60/90. Apresentação Ricardo Ribenboin. São Paulo: Itaú Cultural, 1999. Catálogo.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. 25ª Bienal de São Paulo – Iconografias Metropolitanas. Brasil. Pavilhão Ciccilio Matarazzo. São Paulo. 2002. Catálogo.

FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES Lygia Clark. Rio de Janeiro, 1999. Catálogo.

GOROVOY, Jerry & HERKENHOFF, Paulo Herkenhoft. Louise Bourgeois. CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, RIO DE JANEIRO E FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. São Paulo. 1997. Catálogo.

GUIMARAES, Cao. Rivane Neuenschwander. Casa Triângulo. São Paulo, 1996. Catálogo.

HUCHET, Stéphane. O contato. Curadoria. Paço das Artes: São Paulo. 2002. Catálogo

LAGNADO, Lisette. Cotidiano /Arte: objeto anos 90. Apresentação Ricardo Ribenboim: São Paulo: Itaú Cultural, 1999.

MALUF, Maria Lúcia. Intramuros. Galeria de Arte UFF. Rio de Janeiro. 2000. Catálogo.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE NITERÓI – MAC. Niterói arte hoje. Niterói. 2002. Catálogo.

MUSEU DE ARTE MODERNA ALUÍSIO MAGALHÃES. José Patrício- O lugar Instável. Recife. 2000. Catálogo.

REIS, Paulo & CHIARELLI, Tadeu. Laura Miranda. Curitiba, nov/2000

RIO ARTE. Mostra Rio Arte Contemporânea. Artistas selecionados. MAM Rio. Rio de Janeiro. 2002. Catálogo.

SANTOS, Maria Ivone dos. Efemérides de Lia. In: Lia Menna Barreto. Diário de Uma Boneca. Galeria Obra Aberta. Porto Alegre. 2000. Catálogo.

Teses e Dissertações

HERNANDEZ, Adriane. Espaços Íntimos: uma poética referenciada no cotidiano feminino. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes Visuais, UFRGS, 1998.

LENZI, Teresa. A paisagem fotográfica dos trajetos cotidianos. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes Visuais, UFRGS.1999.

MORAES, Glaucis de. Situações amorosas: uma proposta de entrelaçamentos em artes visuais. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes Visuais, UFRGS, 2002.

TESSLER, Elida Starosta. Le probleme de la couler et de la matiere dans L'art au Bresil entre 1950 et 1980 – L' exemple d' Hélio Oiticica. Univ. De Paris I – Panthéon – Sorbonne. U.F.R.. D'Histoire de L'Arte Et Arqueologie Doctorat em Histoire de 'Art. Paris, Année Universitaire. 1992/93.

Artigos em Periódicos

CALDAS, Alberto Lins. Repetição e literatura: notas sobre um conceito. Primeira Versão. No. 57. Porto Velho. Editora da Universidade Federal de Rondônia. 2001.

FAVARETTO, Celso. A arte do tempo: o evento. Revista Sexta-feira, nº5 Tempo. São Paulo: Hedra, 2000.

FIORAVANTE, Celso. Mostras colocam o íntimo em público. Caderno Acontece. Folha de S. Paulo. 1º/04/2003. Pág. 2.

MENNA-BARRETO, Luiz & Marques, Nelson. Tempo. Revista Ciência e Cultura: temas e tendências. SBPC. nº2. 2002.

RAMOS, Paula. Arte e não-Arte. Aplauso: cultura em revista. No. 40. Porto Alegre.

WEISS, Ana. Anna Maria Maiolino faz arte no cotidiano. Caderno 2. O Estado de São Paulo. São Paulo. 04/05/1999.

Páginas da WEB

DOCTORS, Marcio. Precisão e Potência: Anna Maria Maiolino. <http://www.galeriacelmaalbuquerque.art.br/00anna/txt.html>. 28/03/2003.

MILLIET, Maria Alice. Luiz Hermano: Brinquedos. Outubro 2001. *In:* http://www.luizhermano.com/texto_brinquedos.htm

REIS, Paulo. Estranhamento do mundo. *In:* <http://www.itaucultural.org.br/exposições/estranhamento/curador.htm>. 28/04/2003.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. A dimensão da aura. *In:* Gomes, Fernanda. Fernanda Gomes. São Paulo: Galeria Luisa Strina, 1994. Recuperado na Enciclopédia de Artes Visuais Itaucultural. <http://www.itaucultural.org.br/>

Entrevistas

MORAES, Angélica de. Quem tem medo da arte contemporânea? Caderno Cultura. Zero Hora. Porto Alegre. 17/05/2003. Pág. 7. Entrevista.

Músicas

VELOSO, Caetano. Muito. *In:* Muito (Dentro da estrela azulada). PolyGram. 1978.

TATIT, Luiz. Essa é pra acabar. *In:* Meio. Dabliú Discos. 2000

Filme

O FABULOSO DESTINO DE AMÉLIE POULAIN. Direção de Jean-Pierre Jeunet. França:Produção: Jean-Marc Deschamps: Miramax Filmes, 2001. Color.; 16 mm.