

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

**MUNIR KLAMT SOUZA**

**Autotélico**

Porto Alegre, 2011

**MUNIR KLAMT SOUZA**

## **Autotélico**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Artes Visuais

Orientadora: Professora Doutora Mônica Zielinski

Porto Alegre, 2011

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à Universidade Federal do Rio Grande do Sul pela oportunidade de realizar esta pesquisa, e à CAPES pela bolsa de estudos concedida. Agradeço à Professora Doutora Mônica Zielinsky, por toda a atenção e colaboração intelectual. Também agradeço ao Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha e ao Prof. Dr. Flávio Gonçalves por terem sido interlocutores de um processo ainda em trânsito e pelas valiosas contribuições trazidas em minha qualificação. Meus agradecimentos à Profa. Dra. Élide Tessler, pela oportunidade proporcionada e pela confiança em mim depositada. Também gostaria de agradecer aos funcionários da biblioteca do Instituto de Artes.

Meu agradecimento especial à Laura Cattani, parceira em múltiplas instâncias, colaboradora artística e intelectual, cujo apoio foi fundamental na realização desta dissertação.

## RESUMO

*Autotélico* traz uma reflexão acerca das estruturas que constituem a linguagem poética com a qual trabalho. No decorrer dos anos percebi que as obras vêm se organizando através de regras próprias, relações estabelecidas no processo poético entre os conceitos de objeto, mitologia, construções narrativas cinemáticas e um espaço polissêmico manipulado pelo observador. Elementos heteróclitos que tendem a se interconectar e constituir um todo auto-organizado, através da regulação de um sistema unificador e coordenador dos elementos. Através da análise e reflexão sobre as principais obras em minha trajetória, permeada por questões teóricas e contrapontos com outras áreas, desenvolvo um pensamento sobre a obra como forma de instauração de realidades e apresento a idéia de uma estrutura poética como um processo contínuo de reconstrução, um sistema aberto em mutação, que tende a criar o ambiente material e teórico para novas reconfigurações ampliadas. Essa dissertação age, então, como uma ferramenta de mapeamento dos métodos de criação de sistemas para a instauração da obra artística, onde cada obra se apresenta una e múltipla, sinédoque de suas possibilidades, criando universos poéticos que se bifurcam e se transformam.

**Palavras-chave:** Arte Contemporânea. Sistema. Instauração. Ressignificação. Mitologia. Narrativa Cinemática. Objeto-Idéia. Espectador. Antitético.

## ABSTRACT

*Autotélico* (Autotelic) presents a reflection about the structures of the poetic language in the author's work. Over the years the artworks have been organizing themselves through relationships established during poetic process between object concepts, mythology, cinematic narrative constructions and a polysemic space manipulated by the observer. Eccentric elements tend to interconnect to create an organized whole through an adjuster system in itself. The most important works in the author's portfolio were analyzed with the related theory and other areas' counterpoints. The ideas of artworks as a reality establisher and a poetic structure as a continuous process of rebuild and mutation are developed. This dissertation brings a kind of mapping tool of the conception methods where each work is unique and multiple creating poetic universes that are in touch and in transformation.

**Keywords:** Contemporary Art. Artwork Conception. Remeaning. Mythology. Cinematic Narrative. Object-Idea. Observer. Antithetical.

# SUMÁRIO

<b>INÍCIO</b> .....	6
<b>CAPÍTULO 1 DIETA DA LUA</b> .....	12
1.1 COMO SE FAZ UMA DIETA DA LUA.....	13
1.2 SISTEMA MATRIOSHKA.....	18
1.3 FOTOGRAFIAS EM BRANCO.....	32
<b>CAPÍTULO 2 O DIABO ESTÁ NU ATRÁS DA PORTA</b> .....	38
2.1 O DIABO ESTÁ NU ATRÁS DA PORTA .....	40
2.2 O DESCOBRIMENTO DO OBJETO.....	43
2.3 A POLISSEMIA ENQUANTO LINGUAGEM.....	54
2.4 AGRIMENSURA DA INFLUÊNCIA DO OBJETO.....	57
<b>CAPÍTULO 3 ZEDE ETES</b> .....	67
3.1 ZEDE ETES, INSTAURAÇÃO DE UMA MITOLOGIA.....	67
3.2 MITOLOGIA, UMA CONSTRUÇÃO .....	95
<b>CAPÍTULO 4 AUTOTÉLICO – UM QUASE FILME</b> .....	113
4.1 AUTOTÉLICO .....	113
4.2 UM SISTEMA FECHADO .....	148
4.3 A IMAGINAÇÃO DE UM CÉU DESERTO .....	157
4.4 QUASE CINEMA, QUASE TEATRO .....	171
<b>UMA PORTA QUE, QUANDO ABERTA, ESTÁ FECHADA, E QUANDO FECHADA, SE ABRE..</b>	181
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	190

## INÍCIO

[...] o especialista em economia deve possuir uma combinação rara de dons. Deve ser matemático, historiador, estadista, filósofo – em certa medida. Deve compreender símbolos e falar por meio de palavras. Deve contemplar o particular em termos do geral e abordar o abstrato e o concreto em uma só linha de pensamento. Deve estudar o presente à luz do passado com a intenção de compreender o futuro. Nenhuma parte da natureza do homem ou das suas instituições deve ficar inteiramente fora de sua atenção. Deve ser ao mesmo tempo determinado e desinteressado, tão distante e incorruptível quanto um artista, mas, por vezes, tão próximo da terra quanto um político.<sup>1</sup>

Penso minha poética como um equilíbrio de contradições, onde cada ponderação, matéria ou conceito carrega sua oposição em seu interior. Uma linguagem que afirma e nega simultaneamente. Uma poética que elege a subjetividade como centro, mas uma subjetividade invadida por construções temporais: a história, a ciência, as crenças, a arte; e multiplicada pela subjetividade alheia. Onde certezas nunca são afirmadas, mas são percebidas zonas de possibilidades, constelações de idéias que se atraem, onde há uma insistência no talvez, nas alternativas, nas genealogias transversas, nas associações especulares, na ambigüidade e na polissemia. Acrescento que entendo a poética como uma curiosa orquestração de sinestésias, onde pensamentos são entendidos como matéria, sons como espaços, cores como conceitos, pessoas como ambientes, ou seja, vejo a arte como uma forma possível de construir outras realidades. Ou ainda, penso minha poética como a construção de uma linguagem que jamais se esquece de duvidar de si mesma e por isso está sempre em metamorfose. Entendo-a como uma forma de compartilhar perguntas, um instrumento de especulação; um credo que ecoa nos trabalhos que produzo, onde cada um reflete questionamentos de uma maneira diversa.

Foi com a intenção de analisar esses questionamentos que vinham surgindo ao longo de minha produção poética que iniciei essa pesquisa, em especial

---

<sup>1</sup> Este comentário, escrito em 1924 pelo economista John Maynard Keynes, descrevendo os atributos necessários a um bom economista, é para mim a síntese do papel multifocal do artista contemporâneo. KEYNES, 1924 apud MANKIOW, N. Gregory. *Introdução à economia*. São Paulo: Thomson, 2005. p. 32.

buscando identificar e compreender a idéia de realidade alternativa no campo da arte. Porém, no decorrer dessa pesquisa a própria definição de realidade fragmentou-se, e essa percepção de que a discussão sobre o estatuto da realidade também era um elemento constituinte da minha poética levou-me a inferir que tanto a busca por uma definição de realidade quanto de realidade alternativa era apenas uma parcela de uma estrutura mais complexa que se articulava no processo criativo e que me interessava investigar. Assim, o rumo da pesquisa foi alterado, centrando-se na identificação dessas estruturas, nas quais minha poética se constitui e se articula, e na busca por uma definição dessa estratégia, que possa ser retomada e sistematizada no campo da arte.

A forma como penso minha poética se reflete na própria estrutura desta dissertação. Apesar de uma ordenação cronológica mediada por um embasamento teórico e artístico, esta é sempre permeada por associações, cruzamentos e reflexões. Essas digressões são alternativas de leituras possíveis que estão no cerne da minha estrutura de pensamento.

No decorrer dos anos percebi, empiricamente, que meus trabalhos vêm se organizando através de regras próprias. Essa dissertação age, então, como uma ferramenta de mapeamento desta ordenação poética, uma instrumentalização capaz de detectar as forças sensíveis que moldam minha obra. A exposição *Autotélico – Um Quase Filme*, realizada no âmbito desta dissertação, serviu como um território de experimentação, através do qual busquei identificar e incorporar os elementos que percebi como constituintes de meu vocabulário poético. Essa exposição revelou-se, não como um conjunto de obras isoladas, mas tendo uma estrutura composta por partes que tendem a se interconectar e constituir um todo auto-organizado. Por conseqüência, menos do que me deter nas especificidades de cada obra desta exposição, há uma atenção na estrutura de *Autotélico*, o sistema sob qual é regida sua ordenação e em que espécie de energia unificadora esta é regrada.

Para realizar esse mapeamento, foi necessária a realização de um tipo de arqueologia, uma espécie de retorno em minha poética através da qual busco reconhecer as ligações possíveis, os percursos ou genealogias. Este é meu ponto de partida, um olhar retrospectivo em busca da percepção de pontos de contato entre meus trabalhos anteriores e como estes se presentificam em *Autotélico*. Portanto, através de secções busco discorrer, em cada capítulo, sobre propriedades,

mecanismos que defino como centrais para seu funcionamento e para tanto elejo alguns trabalhos específicos de minha produção que julgo propícios para este fim.

Constatei que a unificação destes trabalhos distintos não se dá por uma continuidade formal ou uma técnica específica, mas através da recorrência de um pensamento projetivo, uma espécie de pensamento que busca ordenar elementos inicialmente heteróclitos e que gradualmente são conduzidos à materialização poética.

Esta é a direção de minha pesquisa: uma atenção sobre meu pensamento poético, sobre suas propriedades, suas recorrências, e como estas vão se expandindo ou se reconfigurando e se inter-relacionando. Interessa-me identificar quais as forças atuantes nesse processo criativo, e suas implicações contidas, considerando que talvez estas sejam seccionáveis a ponto de se caracterizarem como propriedades que me ajudem a desmontar e a manipular mentalmente o mecanismo de *Autotélico*.

Ao longo desta pesquisa, percebi algumas das peças desse mecanismo, que identifiquei como fundamentais em meu processo criativo e que busquei abordar e desenvolver ao longo desta dissertação: narrativas recombinantes, metalinguagem, objetos constelares, realidades alternativas, mitologias particulares, teatralidade, obras plásticas de significado ambíguo, que se constituem em uma sintaxe que, tal qual na linguagem textual, permitem recombinações distintas que geram novos significados, em um espaço polissêmico manipulado pelo observador.

Seu processo de criação conduziu-me a indagar que tipos de condições, contextos e ambientes poéticos são necessários para sua implementação. Menos do que desvendar um mistério, ou revelar um segredo, minha intenção foi sintetizar a natureza de seu funcionamento, e a frequência e forma de sua ocorrência. É uma busca de entendimento sobre os procedimentos através dos quais este pensamento tende a se organizar, e uma busca por sintetizá-las de forma teórica.

Pela natureza plástica particular de cada obra artística apresentada, que apenas uma imagem ou esquema não pode representar, se faz necessária uma descrição detalhada de seus elementos constituintes, acontecimentos ou funcionamentos. Os capítulos tendem a iniciar com esta apresentação e, na seqüência, discorrer sobre fatores correlacionados com o trabalho, suas origens, possíveis associações, referências teóricas e forças que o moldam.

A obra abordada no primeiro capítulo é *Dieta da Lua*, escolhida por sua natureza peculiar, baseada na apropriação de uma banca de graduação. Debruço-me sobre duas fontes distintas que impulsionaram sua criação: os *readymade* de Marcel Duchamp e os *Koans* do zen budismo. Há uma contínua ênfase na idéia do artista como um orquestrador de situações, mas ao mesmo tempo um fruidor das mesmas, por escaparem de seu controle e se transformarem em um sistema que funciona com certo grau de independência em relação ao próprio artista. Esta presença ausente, este distanciamento, tem duas conseqüências: o questionamento sobre a autoria e a organização cinematográfica e teatral que envolve a *Dieta da Lua*, que repercutirão de maneiras diversas em todos os outros trabalhos desta dissertação, em especial em *Autotélico*. Este capítulo encerra com o detalhamento do surgimento da construção de narrativas ficcionais, através da deriva, aspecto secundário em *Dieta da Lua* porém relevante para o capítulo final, *Autotélico – Um Quase Filme*.

O capítulo seguinte é sobre a obra *O Diabo Está Nu Atrás da Porta*, primeira exposição da Ío,<sup>2</sup> onde a atenção é direcionada ao objeto, especificamente um *objet trouvé* (uma porta que teve seu interior consumido por cupins formando a imagem de um demônio), sua capacidade projetiva e suas qualidades de gerar e incorporar um ecossistema de idéias e sua transformação posterior em uma instalação. Algumas questões transpassam este capítulo: a aptidão de síntese da epifania e do mito e sua relação com a temporalidade da fruição nas artes plásticas, e a capacidade cognitiva de construir imagens de natureza sofisticada através de um número reduzido de elementos referenciais. Há um pensamento constante do objeto como um símbolo sofisticado, uma grafia obscura a ser traduzida em linguagem plástica e a construção da instalação *O Diabo Está Nu Atrás da Porta* é a materialização deste esforço. Ainda é discutido, nesse capítulo, o tipo de ocupação espacial no qual a obra se enquadra e sua identificação semovente com o conceito de instalação.

---

<sup>2</sup> Ío é o pseudônimo com o qual atuo enquanto artista, em parceria com Laura Cattani, desde 2002. Eventualmente, em projetos específicos, a Ío se expande e assume configurações diversas, com a participação de artistas convidados. No entanto, essa identidade é, de modo geral, mantida enquanto um *alter ego* com o qual Laura Cattani e eu assinamos nossas obras. Esta identidade, ao mesmo tempo individual e coletiva, me fez adotar uma opção estilística particular, para esta dissertação: o primeiro capítulo, que trata de uma obra em que fui um agente artístico independente, é escrito na primeira pessoa do singular, e nos restantes, referentes a essa produção em duo, são utilizadas a primeira pessoa do plural, quando me refiro a Laura e eu, e a terceira pessoa do plural, quando cito a Ío enquanto entidade criativa, ao mesmo tempo coletiva e independente.

O terceiro capítulo se dedica à análise de um ciclo de trabalhos chamado *Zede Etes*, no qual foram desenvolvidos alguns conceitos cruciais para entendê-los, tais como: instauração, arqueologia e realidade alternativa, que se tornaram recorrentes em minha produção e são retomados e questionados em *Autotélico*. A união destes gera, neste âmbito, uma ramificada mitologia poética. Para abordar o conceito de mitologia pessoal são feitas aproximações com uso desse termo na poética de Joseph Beuys e Tunga. Para o entendimento deste processo de construção mitológica, a tomada de decisões, o uso de amplo espectro de meios, suportes e narrativas, nos dedicamos a investigar as relações e eventos que o determinaram. Mais do que uma historiografia, esta abordagem tem o objetivo de demonstrar a lógica de um sistema poético.

*Autotélico – Um Quase Filme*, é o último capítulo, em que as propriedades apresentadas nos três primeiros se reapresentam e são acrescidas de uma construção cinemática, teatralidade com ênfase na subjetividade do espectador. A idéia de mecanismos poéticos e sua ativação são preponderantes neste trabalho. Outros assuntos são trazidos para explicitar a dinâmica da obra, como por exemplo, a narrativa fantástica, as construções imaginativas, a Land Art, a Arte Conceitual.

O primeiro e o quarto capítulos mantêm-se como duas faces de uma mesma questão, no que me parece um ciclo contínuo (da mesma maneira que cada obra analisada é, à sua maneira, sinédoque das propriedades apresentadas). Pressinto mais uma transformação do que uma evolução<sup>3</sup> nos trabalhos discutidos, como entidades independentes, tendem a se rebelar contra o tempo e retornar insistentemente como idéias, discursos e formas.

Desta forma, através da análise e reflexão sobre as principais obras em minha trajetória, permeada por questões teóricas e contrapontos com outras áreas, desenvolvo a hipótese de minha poética como um processo contínuo de reconstrução, um sistema aberto em mutação, onde cada obra é originada por, e

---

<sup>3</sup> “A própria palavra ‘evolução’ para a descrição de mudanças biológicas ao longo do tempo penetrou em nosso léxico por intermédio de Herbert Spencer, que lhe dava uma acepção mais ampla (em cosmologia, economia e varias disciplinas históricas) e a punha a serviço de sua crença inabalável no ‘progresso universal, sua lei e causa’. Já Darwin evitou conscientemente o termo em sua *Origem das Espécies*, preferindo descrever a mudança biológica como ‘descendência com modificação’. Assumindo uma postura invulgar entre os biólogos do século XIX, não interpretou a mudança evolucionária como intrinsecamente progressista.” GOULD, Stephen Jay. *Escadas e Cone: Coagindo a Evolução por Meio de Ícones Canônicos*. In: SILVERS, Robert B. (Org.). *Histórias Esquecidas da Ciência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 40.

criadora de, um sistema poético complexo sobre o qual ela operará como uma estrutura que se instaura fechada, mas potente em um *continuum* que tende a criar o ambiente material e teórico para novas reconfigurações ampliadas. Busco, então, o desvelamento das estruturas invisíveis que organizam minha poética.

## CAPÍTULO 1

### DIETA DA LUA

Este capítulo é dedicado à análise de *Dieta da Lua*, meu trabalho de conclusão de curso – bacharelado em Artes Plásticas, Instituto de Artes, UFRGS, em 1993, com orientação da Professora Doutora Mônica Zielinsky. Retroceder a este trabalho, realizado em âmbito acadêmico, se justifica pela relevância de *Dieta da Lua* como uma ruptura em minha compreensão do campo da arte e por ser fundadora de diversos procedimentos, práticas e reflexões teóricas que se tornaram características de minha produção artística posterior e de minha perspectiva da arte. *Dieta da Lua* partia da apropriação de uma situação (minha banca de graduação) e de todos os elementos e agentes envolvidos nesse processo. Era a criação de uma obra, dentro do âmbito da arte, para um fim específico, dentro de uma situação real. O objetivo de *Dieta da Lua* era a materialização de uma idéia (operação recorrente em todos os demais trabalhos que serão analisados), através da inserção de uma situação, com espaço e tempo delimitados, em um conjunto poético. Cada item contribuía para a constituição de um corpo poético único, que eu percebia como partes autônomas, mas que se mantinham em um contexto completo através de uma sintaxe em comum. Era indispensável, na ordenação metodológica que eu me impunha, que cada acontecimento ou procedimento que envolvesse a banca de graduação estivesse diretamente envolvido com *Dieta da Lua*. Uma intenção de apropriação e rearranjo, contínua e abrangente, estava programada para se dar em todos os meios exeqüíveis.

O capítulo está dividido em três partes. A primeira organiza-se como uma descrição de *Dieta da Lua*, a segunda traz uma reflexão sobre o processo criativo e a maneira como essa poética foi construída, bem como as conexões que se estabelecem com as questões abordadas em minha produção posterior, a terceira parte tem como foco um conjunto de metodologias presentes em *Dieta da Lua*, que geram conseqüências conceituais constituintes do trabalho *Autotélico – Um Quase Filme* (2009), abordado no quarto capítulo.

## 1.1 COMO SE FAZ UMA DIETA DA LUA

*Dieta da Lua* foi uma obra artística dividida em seis partes, relativamente isoladas, que se interligavam: o texto do projeto de graduação e as fotos do mesmo, o material gráfico (folheto de divulgação de uma peça fictícia), um conjunto de obras visuais, um vídeo com depoimentos sobre a realização do trabalho com intervenções gráficas, uma intervenção no playground da Praça Dom Feliciano e a banca de graduação constituída pelos professores, o aluno e quatro operadores de câmera. *Dieta da Lua* acontecia simultaneamente em três espaços físicos: o ambiente central estava situado no 7º andar do Instituto de Artes da UFRGS, enquanto que uma sala de vídeo do 5º andar do mesmo prédio e o playground da Praça Dom Feliciano eram dois espaços satélites. A banca iniciava no 7º andar e deslocava-se pelos outros espaços. Na sala do 5º andar era apresentado um vídeo no qual eu aparecia respondendo algumas perguntas relativas à *Dieta da Lua*. Estas imagens sofriam constantemente interferências sobrepostas de cores saturadas. Estas sobreposições eram disjuntas, feedbacks de imagens de vídeo, obtidas com a colocação da câmera na frente da televisão e a manipulação do brilho, contraste e cor durante a gravação (explicitando as opções rudimentares de manipulação de vídeo às quais tinha acesso no período). O áudio reproduzia questionamentos relativos às escolhas poéticas, influências e decisões estéticas sobre *Dieta da Lua*. Estas perguntas foram elaboradas por mim, buscando desenvolver uma reflexão em que jogava com uma hipotética antecipação dos questionamentos que seriam feitos. A função deste vídeo era propositalmente paradoxal: criar uma ilusória impressão de que o conjunto de eventos que aconteciam simultaneamente poderia ser explicado através dele. Porém, o acesso a estas explicações só poderia ser obtido ao assisti-lo na íntegra, e desta forma, excluindo a possibilidade de fruir outros eventos mais relevantes que aconteciam simultaneamente.

O playground da Praça Dom Feliciano foi envolvido em um semicírculo de plástico branco com aproximadamente 2 metros de altura. Este espaço fazia uma citação propositalmente evidente à Land Art e, mais especificamente, às obras de Javacheff Christo. Mas o fator mais relevante sobre a natureza deste lugar é que ele servia como índice dos acontecimentos do 7º andar, como um modo de reafirmar

que a apropriação de um espaço e a resignificação enquanto obra artística é passível de ser multiplicada e transferida para outros sítios.

*Dieta da Lua* teve um material de divulgação prévio que emulava a divulgação de uma peça de teatro com o título *Todos os Cenários para Caim e Abel*. O tom excessivamente dramático do texto do folder deslocava-se do tom irônico que preponderava no restante de *Dieta da Lua*.

[...] Esvaindo-se como única fonte de força. A solidão, a morte, a vida revista por si desvanece de sentido. Vivendo ambos o que lhes resta, a íntima nudez, inseparável, sem importância e recorrente.<sup>4</sup>

O texto do trabalho de conclusão de curso emulava um diário de bordo, porém este se dedicava menos às considerações técnicas e teóricas sobre a realização das obras e ao projeto como um todo, e mais às inseguranças e temores do aluno na realização do seu projeto. Constituído de capítulos curtos e independentes, na forma de fragmentos, centrava-se no conjunto de questões que levou à criação e à construção de *Dieta da Lua*. Um dos capítulos, por exemplo, chamava-se *O Medo do Aluno Diante da Banca*<sup>5</sup> e discorria sobre meu receio ao realizar um projeto sujeito a tantas variáveis – poderia tanto resultar em uma obra complexa quanto, simplesmente, não funcionar, ou então não ser compreendida. Estes textos eram pensados de forma ambígua e descontínua, refletindo momentos distintos da gestação do projeto e da preparação de sua apresentação. Este diário foi engendrado como um objeto plástico, um livro de artista e como uma parte integrante e complementar do projeto como um todo. A obrigatoriedade da apresentação de fotos do trabalho foi substituída por um processo poético, surgido da vivência no laboratório de revelação de fotografia, e que seguia um programa específico, elaborado através de regras que delimitavam procedimentos cujo resultado final eram fotos totalmente brancas (assunto que será retomado a seguir). Desta forma, nenhuma foto dos trabalhos apresentados à banca estava contida no trabalho de conclusão, reforçando o aspecto de efemeridade de *Dieta da Lua*.

<sup>4</sup> SOUZA, Munir Klamt. Folder de divulgação de *Dieta da Lua*. 1993.

<sup>5</sup> Este título fazia referência ao filme de Wim Wenders *O Medo do Goleiro Diante do Pênalti (Die Angst des Tormanns Beim Elfmeter)*, de 1971, e demonstrava um certo humor característico do projeto.

Da mesma maneira, as obras plásticas expostas articulavam-se, então, inseridas neste repertório, que as aproximava, na perspectiva do campo da arte, de um espectro, de uma encenação de uma exposição plástica.<sup>6</sup> Montada na sala de pintura do 7º andar do Instituto de Artes da UFRGS, esta “exposição” era constituída por um conjunto de sete itens, expostos como obras, com suas respectivas etiquetas de identificação. O primeiro, mais relevante e tautológico, chamava-se, em uma explícita citação de Maliêvitch (tal como as fotos do trabalho de conclusão), *Branco sobre Branco*, e era um tríptico de telas brancas, disposto no fundo da sala, com dimensões de sete metros de largura por dois de altura, ocupando quase toda a extensão desta. A parte central possuía aproximadamente quatro metros de largura, e as duas parcelas restantes, um metro e cinqüenta. Na parte inferior da tela central, deslocados para a direita, dois pequenos números 7:1.<sup>7</sup> Estas partes independentes eram articuláveis, com a parte central mais recuada, enquanto as duas pontas projetavam-se à frente em um ângulo de 45°. Este tríptico desempenhava duas funções: se por um lado emulava as pinturas de Maliêvitch (como para tal tinha sido criada), por outro, induzia certa semelhança com os cenários desertos e inexpressivos que marcavam as peças de Samuel Beckett. Atrás deste tríptico, escondidos, havia quatro operadores de câmera, cada um com uma câmera de VHS-C. Na parede lateral, outro trabalho exposto: um espelho que havia sido seccionado e, inserido em seu centro, outro espelho. Este conjunto estava colocado em uma moldura dourada exageradamente kitsch, com o título de *Branco sobre Branco para Sua Vaidade*. Outro trabalho, que contribuía para o conceito cenográfico, era chamado de *Natureza Morta* e era constituído por um conjunto de frutas organizadas de forma decorativa em uma bandeja. Havia, colocada no chão, uma etiqueta com o nome de cada professor. Em consequência disto, Blanca Brites e Renato Hauser (professores do Instituto de Artes integrantes da banca) eram considerados obras integrantes desta exposição.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Esta afirmação será esclarecida mais à frente e retomada no último capítulo.

<sup>7</sup> Citação de um versículo bíblico. Mateus 7:1. “Não Julgueis, para que não sejais julgados”, o que não era mais do que um chiste em relação à situação que representa uma banca.

<sup>8</sup> Este tipo de apropriação (de pessoas, especificamente) dialogava com antecedentes históricos. Uma das mais notórias foi a de Piero Manzoni, em 1961, quando ele expôs pessoas nuas assinadas por ele e as concedeu um certificado de autenticidade. Em sua obra *Pedestal Mágico*, Manzoni também proporcionou a um pedestal a propriedade de transformar quem nele subisse em um trabalho de arte. MIERDA de artista: El cuerpo mágico del artista. *Archivo Obra Piero Manzoni*. Disponível em: <[http://www.pieromanzoni.org/SP/obras\\_mierda.htm#esculturas](http://www.pieromanzoni.org/SP/obras_mierda.htm#esculturas)>. Acesso em: 7 de jan. 2010.

O mais relevante em relação a estes “trabalhos” é que, efetivamente, eu não os considerava como obras independentes. Encerrada a exposição, as frutas foram comidas. Os professores e os operadores de câmera foram embora. O tríptico foi para o lixo e o espelho foi desmontado. Os vídeos gravados pertenciam mais a uma encenação do que a um registro e não representavam a potência do trabalho. Considerava-os apenas um registro documental pálido e particular, que eu não via sentido em expor. Era central a percepção de que os acontecimentos é que recebiam o status de obra artística. Eu não pretendia produzir objetos residuais de qualquer tipo, com exceção das fotos brancas, tautológicas neste contexto e que afirmavam enfaticamente o esquecimento. Este projeto foi armado e preconcebido como um jogo mnemônico no qual a produção plástica representava um papel transitório, existindo mais para ser lembrada – isto é, articulada como um jogo de evocação, mas com um ruído embutido programado. O tempo de duração programado da banca de graduação, constituído por um conjunto simultâneo de eventos propositalmente efêmeros, era a delimitação em que eu reconhecia uma tensão de elementos sobrepostos que eu procurava unificar através da coerência interna de um sistema e manipulação (mesmo que caótica) de suas partes integrantes se constituía em meu objetivo poético com *Dieta da Lua*.

Assim, os artistas atuais não compõem, mas programam formas: em vez de transfigurarem um elemento bruto (a tela branca, a argila), eles utilizam o dado. Evoluindo num universo de produtos a venda, de formas preexistentes, de sinais já emitidos, de prédios já construídos, por itinerários já balizados por seus desbravadores, eles já não consideram o campo artístico como (e poderíamos acrescentar a televisão, o cinema e a literatura) como um museu com obras que devem ser citadas ou “superadas”, como pretendia a ideologia modernista do novo, mas sim como uma loja cheia de ferramentas para usar, estoques de dados para manipular, reordenar e lançar. Quando Rirkrit Tiravanija nos propõe a experiência de estrutura formal onde prepara pratos culinário, ele não está fazendo uma performance, mas se utilizando da forma-performance. [...] Tiravanija, aliás, cita varias vezes a frase de Ludwing Wittgenstein: “Não procure o significado, procure o uso”.<sup>9</sup>

Ao iniciar a banca, foi tocada uma música (sem título), de minha autoria, composta pela colagem de vários elementos sobrepostos. Ruídos desconexos, falas,

<sup>9</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-Produção: Como a Arte Reprograma o Mundo Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 14.

sons de cabos sendo desconectados, tudo isto sobre o som de um violoncelo monótono. Ao final desta música, quatro operadores de câmera surgiram de trás do trabalho *Branco sobre Branco* e começaram a se deslocar pela sala e a gravar todos os acontecimentos a partir daquele momento. A banca seguia seu andamento previsto, sua forma regulamentar. À medida que eu ou os professores da banca tecíamos algum comentário sobre os trabalhos expostos, nos tornávamos o foco de atenção dos operadores de câmera, que gravavam ininterruptamente. Pelo número excessivo de operadores de câmera, em um espaço relativamente reduzido, sua movimentação se transformava em um estorvo. O posicionamento invasivo emulava a desordem calculada de um set cinematográfico. É importante ressaltar que, em 1993, não havia uma presença tão ostensiva de câmeras no cotidiano. O papel desempenhado pelos operadores remetia ao imaginário do aparato técnico que envolve uma produção audiovisual, território mais do imaginário afetivo do que da realidade cotidiana e, em consequência disto, os acontecimentos reais, a banca de avaliação, passavam a migrar para uma zona ambígua de suspensão da realidade, como se aqueles eventos tivessem a função de reproduzir um documentário em tempo real sobre uma banca de graduação e que, por uma razão obscura, se transformavam gradualmente em uma encenação. Havia uma percepção induzida de que aqueles eventos aconteciam paralelos à realidade, em outro plano obscuramente definido, em um espaço virtual ou em uma realidade sutilmente alternativa. O fato de haver a obrigatoriedade da banca de pronunciar um julgamento cumpria a expectativa narrativa, trazendo certa tensão sobre o desfecho, o que era importante para justificar o interesse “dramático” da ação.

À medida que os professores percorriam os outros sítios onde *Dieta da Lua* havia sido montada, os operadores de câmera os seguiam, criando a impressão de que aquele espaço, o território onde acontecia *Dieta da Lua*, tinha um caráter informe e fluido, causando a artificial percepção de que aqueles acontecimentos ocorriam em uma realidade diversa, alternativa. *Dieta da Lua* também explicitava dois conceitos que se tornaram influentes em minha poética posterior: o primeiro, o de uma percepção ou construção cinematográfica para organizar os eventos concretos;<sup>10</sup> o segundo é o conceito de realidade alternativa.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Este percepção de um aparato cinematográfico subjetivo será abordado no capítulo 4 sobre a exposição *Autotélico – Um Quase Filme*.

Ao final da banca de graduação, *Dieta da Lua* encerrava-se abruptamente. Não poderia ser mais repetida porque dependia de um momento específico não-reproduzível para acontecer. Todos os elementos estéticos ordenados, as performances dos operadores de câmera, as ações dos professores, o papel que eu desempenhava, os textos, todos tinham função artística dentro de um contexto. Fora deste, perderiam o seu significado. Não restou nenhum trabalho artístico, algo que eu apontasse como uma obra plástica.

## 1.2 SISTEMA MATRIOSHKA<sup>12</sup>

*Dieta da Lua* foi relevante em minha produção por ter iniciado uma ordenação plástica,<sup>13</sup> centrada mais em idéias e sua organização, do que em objetos estéticos. A definição etimológica da palavra “teoria” ilustra esta construção de temporalidade aglutinada que é fundamental para todo o pensamento poético que se articula a partir de *Dieta da Lua* e que marca minha concepção do fazer artístico, de um tempo histórico e subjetivo em um *continuum* fluxo de reinvenção:

Um dos sentidos de “teoria” está ligado à etimologia *theoria*, procissão ou cortejo ritual em honra a um deus, que convoca toda sorte de participantes para uma festa votiva. Lá se vêem padres, tocadores de flauta, dançarinos e carpideiras, carregadores de instrumento de culto, desocupados atraídos pelo evento, punguistas, gente nas janelas, em suma uma comitiva variada, da qual *theos*, o divino, é o instigador.<sup>14</sup>

*Dieta da Lua* surgiu na tentativa de desenvolver uma prática poética que reproduzisse minha perspectiva, que era constituída de diversas referências culturais de lugares e épocas distintas (além da história da arte) e que eu gostaria de

---

<sup>11</sup> Este conceito de realidade alternativa será abordado no capítulo 3 sobre o ciclo de trabalhos de nome *Zede Etes* (2002-2011).

<sup>12</sup> A matrioshka é um brinquedo típico russo, que consiste em um conjunto de bonecas semelhantes, de tamanhos diferentes, que se encaixam umas dentro das outras. Ou seja, um sistema matrioshka é composto por unidades que contém outra dentro de si, dentro da qual há outra, e assim indefinidamente.

<sup>13</sup> Esta afirmação nos remete à Arte Conceitual, que será discutida no capítulo sobre a obra *Autotélico – Um Quase Filme*.

<sup>14</sup> CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 11.

aglutinar no campo da arte, através de uma teoria poética, isto é, um conjunto de idéias sistematizadas em relação ao campo que pudessem ser aplicadas através de uma *práxis*. Esta teoria poética seria como uma visão de mundo, uma perspectiva adotada para entender a realidade e interagir com ela, mas também uma redução proposital da complexidade da realidade, com o objetivo de torná-la tangível e permitir uma visualização e manipulação de idéias.

Esta união entre *práxis* e teoria pretendia organizar uma visão a respeito de aspectos da realidade e suas ambigüidades.<sup>15</sup> Somado a isto, um conjunto de indagações sobre a natureza da arte e suas fronteiras, assuntos que marcavam o ambiente acadêmico e minhas especulações neste período contribuíam para que esta poética não se adequasse aos suportes tradicionais como pintura, desenho ou escultura, e se deslocasse para um cruzamento de elementos diferentes entre diversos suportes e técnicas, buscando reproduzir a multiplicidade dos elementos que organizavam *Dieta da Lua*. Esse cruzamento de linguagens torna-se uma identidade da minha produção poética. As conseqüências destes fatores foram a criação de uma situação. O uso da palavra situação pode ser definido através da ótica Situacionista.

Nossa idéia central é a construção de situações, isto é, a construção concreta de ambiências momentâneas da vida, e sua transformação em uma qualidade passional superior. Devemos elaborar uma intervenção ordenada sobre fatores complexos dos dois grandes componentes que interagem continuamente: o cenário material da vida; e os componentes que ele provoca e que o alteram.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> A discussão sobre a realidade, sua definição, ou a impossibilidade da mesma, será assunto recorrente nesta dissertação. Noéli Ramme em *Arte e Construção de Mundos*, um estudo sobre a Teoria dos Símbolos de Nelson Goodman, coloca, através da perspectiva de Goodman, a impossibilidade de que a representação na arte possa ser vista como cópia fiel da realidade ou que a realidade possa ser alcançada: “Para obter uma imagem fiel, copie o mais fielmente possível o objeto tal qual ele é. Essa cândida assertiva me desconcerta; porque o objeto que está diante de mim é um homem, um enxame de átomos, um complexo de células, um violonista, um amigo, um louco, e muitas outras coisas mais. Se nenhuma destas coisas constitui o objeto tal qual ele é, o que o constitui então? Se todas elas não são mais do que modos de ser do objeto, nenhuma será o modo de ser do objeto. Não posso copiá-las todas de uma vez; e quanto mais êxito que eu tenha, menos o resultado será uma imagem realista.” RAMME, Noéli. *Arte e Construção de Mundos: Um Estudo Sobre a Teoria dos Símbolos de Nelson Goodman*. 2004. 155 f. Tese (Doutorado em Filosofia)– Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia, Rio de Janeiro, 2004. f. 34-35.

<sup>16</sup> JACQUES, Paola Berenstein. *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 21.

Esta situação, que ocorreria dentro do campo da arte, pretendia englobar todas as fases que envolvessem o processo de graduação em uma universidade de artes. A realização das obras plásticas, o texto sobre o trabalho, a banca de avaliação, o próprio aluno diante da banca: todos estes elementos eram pensados como fragmentos, elementos distintos de uma única obra. Uma reflexão sobre a arte que a afasta de obras isoladas e a conduz a ambientes culturais, é consequência e ampliação desta lógica poética.

Eu não partia de nenhum modelo peculiar dentro da História da Arte para acondicionar meu projeto, mas reconhecia e trabalhava, conscientemente, com uma zona fluida, um território transitório onde elementos da *performance*, *videoarte*, objetos, fotografia, *sound art* e instalação<sup>17</sup> coabitavam sem uma preferencialidade particular. Não me considerava, exclusivamente, como um artista de nenhuma destas especialidades. Não me via nem ao menos como artista, mas como alguém que operasse com outra espécie de natureza de elementos, com o conceito Duchampiano de “fazedor” como definidor identitário:

Duchamp concebia o artista como fazedor. Nesse sentido, podemos considerar a habilidade como sendo essa grande capacidade de artifício, de reordenar, de recompor os dados que o habitat fornece para outras entidades.

Por isso, a criatividade não tem o sentido da criação da absoluta novidade, mas sim da reorganização de elementos para outros significantes. O que se faz ao fazer arte é, mais do que criar novas coisas, criar novos significantes. A novidade em arte, mais do que a criação de novas existências, consiste na criação de novas formulações.<sup>18</sup>

Do mesmo modo, *Dieta da Lua* não se centrava na idéia da criação de um objeto único, novo, mas sim na criação de uma estrutura de pensamento capaz de reorganizar e sintetizar os eventos que ocorriam simultaneamente, ressignificando-os. Eu objetivava construir essa síntese, para a qual eu não possuía nenhuma nomenclatura específica para evitar a sua cristalização, o que demonstra o caráter experimental e transitório deste procedimento.

---

<sup>17</sup> Em 1993, o termo *Instalação* e sua definição não eram conceitos utilizados, pelo menos no universo acadêmico do Instituto de Artes da UFRGS durante a realização deste projeto.

<sup>18</sup> OLAIO, António. Ser um indivíduo chez Marcel Duchamp. *Monografias.com*, 2008. p. 9. Disponível em: <<http://br.monografias.com/trabalhos-pdf902/ser-um-individuo/ser-um-individuo.pdf>>. Acesso em: 8 fev. 2010.

Interessava-me claramente que esta construção poética tivesse o maior conjunto de estímulos simultâneos, exigindo a atenção e a escolha consciente do espectador sobre qual construção ele faria, pois *Dieta da Lua* se espalhava em três espaços que, por serem simultâneos, tornavam-se excludentes, sendo composta ainda pelo texto e pelas fotos. Neste ambiente fragmentário, se dava o território de negociação em que estava inserida *Dieta da Lua*, que eu entendia, claramente, como uma obra artística que pertencia a uma genealogia histórica, sem uma identidade de ruptura, mas sim uma busca contínua pela reinvenção de meios, concepção essa que repercute uma colocação de Lygia Clark:

Antes o homem tinha uma descoberta, uma linguagem. Poderia usá-la a vida inteira e mesmo assim sentir-se vivo. Hoje, se a gente se cristaliza numa linguagem, a gente pára, inexoravelmente. Pára totalmente de se expressar. É preciso estar sempre captando. Não deve existir mais estilo. Antes, a expressão era transcendente. O plano, a forma, apontava para uma realidade que lhes era exterior. Hoje, na arte, as coisas valem pelo que são em si mesmas. A expressão é imanente. As coisas não são eternas, mas precárias. Nelas, está a realidade.<sup>19</sup>

*Dieta da Lua* era uma busca por uma nova linguagem, ainda que transitória, através da apropriação do artista, seu corpo, seus gestos e objetos, mas este corpo não era o centro da questão, nem era o artista considerado uma entidade especial, mas sim todo um sistema em que estes elementos estavam inseridos. Pessoas seriam apropriadas, mas mais pela sua inserção em uma situação, pelo reconhecimento como parte constituinte de uma realidade, do que pelo reconhecimento do corpo como um receptáculo ou lugar privilegiado da arte. Não havia antropocentrismo, o indivíduo era apenas mais uma das peças de uma composição maior. O que, em minha concepção, afastava *Dieta da Lua* do terreno da performance; era que o motor da obra, usando uma terminologia de Frederico Morais, estava no indivíduo, porém através das contínuas conseqüências que este causa no seu entorno e na maneira que este reage de forma imprevisível. Estas ações e reações e suas conseqüências é que são as “matérias” apresentáveis de *Dieta da Lua*, como uma escultura invisível que seria percebida através de um conjunto aberto de redes de relações, de sua lógica organizacional e de seus efeitos

---

<sup>19</sup> MORAIS, Frederico. Contra a Arte Afluente: o corpo é o motor da obra. In: BASBAUM, Ricardo. *Arte Contemporânea Brasileira: Texturas, Dicções, Ficções, Estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 173.

sobre este sistema,<sup>20</sup> o que remete ao estilo de estruturação poética que Nicolas Bourriaud, em *Estética Relacional*, reconhece como uma prática que começava a emergir.

[...] a prática artística agora se concentra na esfera das relações inter-humanas, como provam as experiências em curso desde os anos 1990. O artista concentra-se cada vez mais decididamente nas relações que seu trabalho irá criar em seu público ou na invenção de modelos de sociabilidade. Essa produção específica determina não só um campo ideológico e prático, mas também domínios formais. Em outras palavras, além do caráter relacional intrínseco da obra de arte, as figuras de referência da esfera das relações humanas agora se tornam “formas” integralmente artísticas: assim, as reuniões, os encontros, as manifestações, os diferentes tipos de elaboração entre as pessoas, os jogos as festas, os locais de convívio, em suma, todos os momentos de contato e de intervenção de relações representam hoje objetos estéticos passíveis de análise enquanto tais.<sup>21</sup>

Esta proposta estava circunscrita à criação de um sistema. Este sistema seria o agente determinante da organização de todas as partes constituintes e da implementação da obra através de regras para seu funcionamento. Uma das características de um sistema é a interdependência interna, que pode ser definida “como um agrupamento inter-relacionado e interativo, estruturado de modo que a mudança de uma parte do grupo atinja alguns ou todos os outros”.<sup>22</sup> Edgar Morin define sistema, dentro da teoria de sistemas (que surgiu com Von Bertalanffy), como a associação combinatória de elementos diferentes, e o coloca em um vasto âmbito. Qualquer realidade conhecida, das moléculas às galáxias, dos organismos à sociedade, está inclusa em um sistema. Morin define três propriedades de um sistema: primeiro, sua característica de unidade complexa, em que o todo não se reduz à soma das partes constituintes. Segundo, o fato de que o sistema não é nem uma noção real, nem formal, mas uma noção ambígua e fantasma. Por último, seu:

[...] nível transdisciplinar, que permite simultaneamente conceber a unidade da ciência e as diferenciações da ciências, não apenas

<sup>20</sup> Esta idéia se aproxima do conceito de escultura social de Joseph Beuys, que será discutido no capítulo 3.

<sup>21</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 39-40.

<sup>22</sup> ROHMANN, Chris. *O livro das idéias*: um dicionário de teorias e conceitos, crenças e pensadores que formam nossa visão de mundo. 5ª ed. Rio de Janeiro: Campus, 2000. p. 396.

segundo a natureza material de seu objeto, mas também por tipos de complexidades dos fenômenos de associação; organização.<sup>23</sup>

Definições mais formais de sistema, como um conjunto de elementos (concretos ou abstratos) interligados e que funciona como um todo estruturalmente, ou um complexo de estruturas, também contribuem para a definição necessária para o campo de atuação de *Dieta da Lua*. Sistema também pode ser entendido como teoria: um conjunto de idéias que configuram uma concepção do mundo e da condição humana. Ou ainda, um complexo de normas e padrões de organização de um dado conjunto. Ainda no sentido de método, um sistema pode ser uma reunião ordenada de idéias e meios aplicados a certos fins, ou um conjunto de procedimentos técnicos utilizados para a organização de atividades de todos os âmbitos. Em resumo, *Dieta da Lua* era a criação de um sistema, dentro do âmbito da arte, para um fim específico, circunscrito a um sistema maior, que é o da história da arte. Esse sistema era baseado na capacidade de delimitar, represar um circuito de eventos e materiais de forma temporária, e considerá-los como uma obra dentro do campo das artes plásticas. A criação de sistemas particulares para operar dentro do campo da arte é a regra da ruptura, isto é, o *modus operandi* para o alargamento e a complexificação do sistema.

Essa apropriação e amostragem de sistemas dentro do campo da arte pode ser observada, por exemplo, na obra de artistas como Cildo Meireles e Jac Leirner. Observando a obra de Meireles, é possível identificar a capacidade de articular artisticamente redes invisíveis, perceber estruturas ramificadas e funcionais fora do campo da arte, e se utilizar destas trilhas como a corrente de um rio, uma energia impulsionadora e moldadora para a ativação simbólica de seu entorno, ressignificando nesta deriva as possibilidades de seu percurso.

As premissas de *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970) são a existência de determinados mecanismos de circulação na sociedade e a veiculação da ideologia do produtor por meio deles. Práticas usuais, como corrente de santos e garrafas de naufragos, deram origem às inserções. Essas práticas trazem implícitas a noção do meio circundante, com papel-moeda, e embalagens de retorno, como garrafas de bebida. Em *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola*, Cildo tirou temporariamente de circulação garrafas de Coca-Cola; imprimiu nelas a expressão “Yankees, go home” e as

---

<sup>23</sup> MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. 2ª ed. Lisboa: Instituto Piaget, 1995. p. 30.

repôs em circulação. Dessa forma, esses *readymades* permaneceram em seu circuito físico social, em vez de serem levados para o da “arte”.

Cildo não está interessado no *readymade* como um estilo de arte, mas em termos da circulação de um objeto manufaturado.<sup>24</sup>

Outra abordagem para a apropriação de redes inseridas em um sistema não artístico pode ser observada na obra de Jac Leirner, que tem no centro de sua poética a idéia de circulação, fluxo e contexto, em uma babel de trilhas que podem ser seccionadas e ressignificadas. Uma obra como *To\From* é o processo negativo dos Circuitos Ideológicos de Meireles: esta exposição, feita para o Walker Institute, de Minneapolis (EUA) em 1991, consistia no represamento de toda a correspondência que o museu havia recebido em determinado período. Estas pilhas de cartas e envelopes de cores, formatos e texturas variadas, posicionadas uma ao lado da outra, congelavam uma rede de trajetos de pontos distantes e os interligavam em um núcleo aglutinador. Como comenta Leirner, ao qualificar seu trabalho como um lugar, um espaço em que coisas circulam indeterminadamente:

[...] é precisamente a idéia de circuito, de circulação e de passagem, de transmutação. Passagem e circulação entre um território e outro, entre um saber e outro; transmutação do sentido de um objeto em e por essa passagem. Seu trabalho é, por isso mesmo, o produto de um processo pelo qual uma série de objetos é extraída de um determinado contexto para ser introduzido em outro, e para gerar, através deste ato de desvio, novas associações de idéias, outros circuitos de sentido.<sup>25</sup>

Sob essa ótica a *Dieta da Lua* é uma tentativa de dar visibilidade a um conjunto de relações e materialidades, revelar que sistemas, quando percebidos, se tornam formas e então podem ser visualizados e manipulados mentalmente pelo espectador. “A ficção consiste não em fazer ver o invisível mas em fazer ver até que ponto é invisível a invisibilidade do visível”.<sup>26</sup>

*Dieta da Lua* foi imaginada como uma obra de arte constituída por um conjunto limitado de eventos poéticos inseridos e sobrepostos a eventos concretos. Eu entendia a totalidade das atividades que seriam engendradas como sendo

<sup>24</sup> HERKENHOFF, Paulo. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. p. 48.

<sup>25</sup> JIMÉNEZ, Ariel. Circuitos do ver e do Fazer. In: LEIRNER, Jac. *Ad Infinitum*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p. 37.

<sup>26</sup> FOUCAULT, Michel. *Pensamento do exterior*. São Paulo: Princípio, 1990. p. 30.

resultantes de duas influências distintas que, na minha visão, eram complementares, e que eu buscava deslocar sob outra perspectiva. A primeira era o *readymade* Duchampiano e a segunda o *Koan* budista.<sup>27</sup> Dois sistemas simbólicos, o da arte e o da religião, compartilhando em sua alteridade o mesmo espaço discursivo. De um lado, me apropriava ideologicamente da tecnologia dos *readymades* de Marcel Duchamp, e de outro, trabalhava com estados de consciência perceptivos, induzidos por um processo constante de meditação e atenção.

Em relação ao *readymade*, não pretendo aqui discutir sobre sua natureza, história e efeitos, o que escapa ao escopo desta dissertação, mas sim ressaltar seu aspecto de teoria poética no campo da arte. Uma teoria pode ser uma visão absolutamente particular, que por circunstâncias adversas (circunstâncias estas como a antecipação de uma problemática ou absurdez) não ecoam entre seus pares ou, como no caso de Marcel Duchamp, tornam-se, no decorrer do tempo, a base sobre a qual um novo sistema operará, o que pode ser entendido como a instauração de uma nova realidade cultural. A arte pode ser definida, neste viés argumentativo, como a atitude consensual de um grupo específico que, em dado contexto, estabelece um reconhecimento e uma valoração social para um artefato, objeto ou situação, um acordo entre pares.

Esta compreensão, de que a arte é um consenso coletivo de um campo, portando uma identidade moldável, tornava-a a meu ver passível de revisão de seus conceitos operacionais, bem como possibilitava sua inserção em novos contextos – como, nesse caso, uma banca de graduação.

Esta revisão dos conceitos operacionais da arte era entendida como um rearranjo que permitia que fosse instaurado este sistema poético (a apropriação de uma situação) que teria a função, então, de agir como suporte operacional ou plataforma para a agregação de novas teorias; virtualmente, sistemas operacionais que pretendiam pertencer ao espectro da teoria original (o campo da arte), em uma justaposição, uma acumulação sobre a perspectiva inicial (a banca de graduação como um pré-requisito institucional), gerando um aglomerado de realidades que se intercambiam – e este adensamento é uma aproximação possível da realidade (o

---

<sup>27</sup> O *Koan* é um diálogo, questão ou afirmação que objetiva conduzir à iluminação, na tradição do Zen-Budismo, e será melhor explicado na seqüência.

acúmulo de perspectivas sobre um objeto). Como comenta Noéli Ramme, em sua tese de doutorado sobre a teoria dos símbolos, de Nelson Goodman:

Portanto, devemos abandonar qualquer esperança de alcançar uma descrição verdadeira que espelhe a estrutura do mundo simplesmente porque não existe o modo como o mundo é para ser descrito. Não existe uma resposta para a pergunta pelo modo como o mundo é. Todas as descrições são sempre incompletas e condenadas a serem continuamente revisadas e complementadas. Nenhuma delas nos diz o modo como o mundo é, mas cada uma delas nos diz um modo como o mundo é.<sup>28</sup>

Sempre atuei em um terreno móvel, instável, buscando trabalhar com essas aproximações possíveis das formas do mundo, transpondo-as e sobrepondo-as, na busca por uma outra realidade possível, formada por um acúmulo de perspectivas, uma realidade poética, constituída por uma estrutura mutável. Dentro dessa estrutura, não havia uma distinção clara entre os elementos da arte e os elementos do mundo, ambos podiam transitar por esses dois universos, que também se cruzavam, se contaminavam, se opunham.

Logo, o campo de atuação dentro do qual eu alinhava minha poética era inserido na tradição de apropriação instaurada pelo *readymade*. O prazer de fruição que o mesmo me proporcionava, tanto como uma tecnologia de reformulação da perspectiva da arte, quanto por seu engenho dentro do contexto histórico, não me impedia de considerar que o mesmo era uma liberdade paradoxal. O uso do *readymade* trazia não só um hipotético alvedrio para os artistas mas, ao mesmo tempo em que proporcionava um inexorável terreno de possibilidades para o campo, também iniciava uma tradição que não podia ser seguida, uma vez que o *readymade* havia sido inventado por Duchamp como uma proposta de ruptura que, se reproduzida, perderia sua essência e se tornaria um ato mecânico de repetição, inserindo-se de forma equivocada no próprio sistema que ele buscava contestar. Assim, me parecia despropositado fazer, em 1993, um *readymade*, como estabelecido originalmente. Partindo do princípio, então, de que um *readymade* é um objeto fora do campo da arte, que tem um ciclo e uma função pregressa que é interrompida e é, então, inserido no mundo da arte, o que altera sua funcionalidade e sua significação, eu considerava o *readymade* como uma estratégia, uma tecnologia

---

<sup>28</sup> RAMME, 2004, op. cit., f. 27.

potencialmente aberta a mutações que, para que continuasse funcional, deveria passar por um processo contínuo de ativação para evitar que se tornasse apenas um procedimento histórico, isto é, uma tradição esvaziada de significado.

Deste modo, era fundamental compreender o conceito e a dinâmica do *readymade*, dominar sua operacionalidade e metodologia, mas não para reproduzi-la e sim para transformá-la. Reconhecia nos *readymades*, no contexto do século XX, a fundação de uma nova sintaxe para a arte, o início de uma nova tradição, um exemplo de mito criador.

A função mais importante do mito é, pois, “fixar” os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as atividades humanas significativas: alimentação, sexualidade, trabalho, educação etc. [...] o homem imita os gestos exemplares dos deuses, repete as ações deles, quer se trate de uma simples função fisiológica, como a alimentação, que de uma atividade social, econômica, cultural, militar, etc.<sup>29</sup>

*Dieta da Lua* era, então, baseada na aplicação do conceito de *readymade* não sobre objetos, como na sua concepção original, mas sobre uma situação ou talvez, mais precisamente, sobre um acontecimento definido, inserido em uma estrutura complexa, constituída de diversos elementos inter-relacionados entre si – neste caso, em uma situação institucional, a banca de graduação. Assim, eu me apropriaria de uma série de procedimentos pré-estabelecidos que marcam a natureza formal de uma banca de graduação, um conjunto de eventos que deveriam acontecer de uma maneira regular, a relativa previsibilidade destes eventos me permitindo pré-estabelecer um uso inesperado para os mesmos. Neste processo, todos os eventos que ocorressem durante este período delimitado e específico ocorreriam simultaneamente na sobreposição de dois territórios. Um deles seria o universo acadêmico e institucional onde eu, Munir Klamt, realizava minha conclusão do curso de Artes Plásticas com ênfase em pintura. O outro, um universo poético, onde determinado período de tempo e determinados espaços haviam sido apropriados e ressignificados com intenções simbólicas. Estes dois planos aconteciam simultaneamente e em perfeita sincronia. Outro fato relevante é que uma banca de graduação em arte é um espaço de análise de produção estética, e a

---

<sup>29</sup> ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1985. p. 87.

produção mais relevante, que deveria ser analisada, não era a de objetos, e sim a apropriação desta mesma banca. Logo, o que deveria ser analisado era a própria banca enquanto apropriação, analisando a si mesma enquanto analisava um conjunto de objetos e, em seguida, analisar uma banca que analisava a si mesma analisando um conjunto de objetos, em um processo de *mise-en-abyme*.

Certa tensão se dava por *Dieta da Lua* forjar seu universo poético neste espaço de contextura. A obra era a apropriação de causas e conseqüências reais sobre as quais não se tinha controle e que traziam embutida certa tensão. Este conjunto de eventos deveria ser analisado, pensado e fruído como estético: o proponente da obra, os professores da banca e os operadores de câmara, mas também todos os presentes, inseridos no turbilhão dos acontecimentos e com vínculo emocional com os mesmos (principalmente o proponente), deveriam atuar como agentes-analisadores, relacionando-se com a cadeia de eventos com o distanciamento de quem se dedica à fruição estética de forma crítica.

O segundo elemento teórico que reforçava, para mim, esta idéia de distanciamento e autoconsciência, era o *Koan*. O entendimento de sua natureza é necessário para compreender a poética de *Dieta da Lua*: o *Koan* é parte fundamental da história do Zen-Budismo, sendo um sistema de aprendizado, logo temporário e com fins específicos. A natureza do *Koan* é a de um diálogo, questão ou afirmação, que tem como objetivo propiciar a iluminação ou conduzir o aspirante ao Zen-Budismo a ela, estabelecendo-se como uma relação de mestre e discípulo onde as questões colocadas são particulares e relacionadas ontologicamente. Seu principal aspecto é o de ser inacessível à razão ou, mais precisamente, à lógica: um *Koan* não se constitui de uma pergunta que deve ser respondida através de um discurso, antes pelo contrário – quando é proferido pelo mestre, um *Koan* é propositalmente sem sentido racional, se configurando mais como um paradoxo existencial que, através de um conjunto de contextos e relações, indica ao discípulo a possibilidade de vislumbrar um estado fora da mente, sendo este um acesso, uma possibilidade de compreender a natureza fluida e particular dos caminhos da iluminação. Um *Koan* notório, a título de exemplo, é: "Batendo duas mãos uma na outra temos um som; qual é o som de uma mão?".<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Esta "lógica" do *Koan* está muito relacionada com a polissemia de significados que marcam todos os trabalhos da Ío. Uma pergunta que não pode ser respondida gera um número

Uma vez que é comum, na tradição do Zen-Budismo, questões metafísicas não serem respondidas através de um discurso, seja ele pessoal ou fazendo referências à questão dentro de uma tradição teórica, esta resposta se dá através de uma ação física, concreta e paradoxal, que induz o discípulo a uma mudança de perspectiva e a uma atenção no presente da ação. Os estados de consciência almejados pelo Zen-Budismo não se caracterizam por lugares especiais e inacessíveis ou que exijam condições incomuns, mas sim por um estado transcendental da vida cotidiana, a transfiguração do lugar-comum. A idéia budista de iluminação é, de modo geral, entendida como a aquisição de uma nova sabedoria ou entendimento, capacitando uma percepção mais clara sobre o mundo ou ainda a libertação das ilusões.<sup>31</sup>

Durante o período de poética de *Dieta da Lua* eu estava envolvido com meditação. Eu entendia e praticava a meditação como um reiterado estado de atenção e buscando a desidentificação para com meu fluxo de consciência.<sup>32</sup> Esta, que era uma atividade particular, foi migrando gradualmente para minha poética. Esta contaminação foi relevante para meu processo criativo por alterar certos conceitos e abordagens que eu tinha em relação ao fazer artístico. Um deles foi relativo à minha auto-percepção enquanto autor: percebia-me como alguém inserido em uma rede fluida e complexa através do tempo, o que, por conseqüência, reduzia minha identidade enquanto um agente criador, individual, solitário, dentro do clássico modelo Romântico – havia, inclusive, uma obra que abordava este tema específico, de forma irônica, na exposição: *Branco Sobre Branco Para Sua Vaidade*.<sup>33</sup> Assim,

---

indeterminado de respostas incompletas. A união destas tende a se aproximar da melhor resposta possível, mas ainda assim, não é a única resposta correta.

<sup>31</sup> O título de meu projeto – *Dieta da Lua* – advinha de um comentário do professor e místico armênio Georges Ivanovich Gurdjieff sobre o destino humano pós-morte que, no caso da falta de uma preparação prévia adequada, uma ausência de consciência, seria consumido por processos cósmicos, passando a ser "alimento para a Lua". GURDJIEFF, Georges Ivanovich. *Gurdjieff fala a seus alunos*: 1917-1931. São Paulo: Pensamento, 1993.

<sup>32</sup> A meditação budista ensina que, por meio de cuidadosa observação da mente, é possível ver a consciência como sendo uma seqüência de momentos conscientes, ao invés de um contínuo de auto-consciência. Cada momento é a experiência de um estado mental específico: um pensamento, uma memória, uma sensação, uma percepção. Um estado mental nasce, existe e, sendo impermanente, cessa; dando lugar ao próximo estado mental que surgir. Assim, a consciência de um ser senciente pode ser entendida como uma série contínua de nascimentos e mortes destes estados mentais. Neste contexto o renascimento é simplesmente a persistência deste processo. SAMSARA. In: WIKIPÉDIA. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Samsara>>. Acesso em: 21 out. 2009.

<sup>33</sup> Esta é uma das razões do por que de minha identificação, na época, com a nomenclatura de fazedor e não-artista, citada anteriormente.

em *Dieta da Lua*, eu pretendia construir uma situação e, ao mesmo tempo, me dissociar da mesma, aplicando desta forma a minha compreensão da meditação através da metodologia do *Koan*, criando um distanciamento como se os eventos que ocorressem em minha banca pertencessem a outrem e eu fosse um observador atento e alerta.

Eu procurava, durante o tempo de apresentação de *Dieta da Lua*, manter-me atento ao conjunto de circunstâncias ao meu redor e em minha inserção no mesmo. Entendia este sistema como uma micro-representação do mundo, um espaço-tempo, uma dimensão artificialmente delimitada através do campo da arte com o objetivo de ser observado, entendido, fruído e interagido. Havia uma espécie de ideologia do fruidor, extensível a outras naturezas, ambientes e acontecimentos. Considero minha poética (e na verdade qualquer poética) como a reinterpretação de leituras alheias do mundo, contínuos e renovados palimpsestos. Leituras alheias aqui entendidas como a lenta acumulação de versões sobre a realidade. Perspectivas transformadas em livros, teorias, tecnologias, objetos, costumes, pinturas, hábitos e mais uma gama extensa de possibilidades de materialização. Penso poeticamente através deste posicionamento, mais como um leitor do mundo do que como um escritor, vejo o artista como um observador, um fruidor que age sobre uma plataforma em contínua reorganização. E minhas ações poéticas são resultados pontuais desta observação, como pequenos marcos, registros sobre esta leitura.

Os conceitos de *readymade* e *Koan* atuavam, assim, como instrumentos mnemônicos, um lembrete da relevância de estar atento, tanto ao conjunto de relações circundantes, quanto a si mesmo ao inserir-se nestas estruturas. Com esta convergência, eu objetivava unir estes conceitos dentro campo da arte, onde *Dieta da Lua* era entendida como uma possibilidade de engendrar *Koans-readymade* de estruturas culturais.

Nesse período eu não pintava mais e não tinha interesse específico na produção desta área, porém havia a necessidade de optar por alguma ênfase para o Bacharelado. *Dieta da Lua* não se enquadraria em nenhuma das opções disponíveis na época, logo minha escolha por esta ênfase deu-se por exclusão (dentre as escolhas, que eram escultura, gravura, desenho, cerâmica e pintura, esta última era a mais compatível com minha proposta). Para a banca de graduação, era indispensável que fosse produzido um conjunto de objetos que contemplassem a

função de “obra de arte”. Como minha ênfase era em pintura, havia uma expectativa lógica que, de algum modo, este suporte estivesse presente.

Se por um lado eu não tinha nenhum objetivo de desenvolver uma obra pictórica, por outro, era necessário que um conjunto de objetos, que deveriam ser apresentados, pudessem efetivamente mimetizar esta função. Com a finalidade de apresentar pinturas a uma banca de graduação, ou de executar um substituto correspondente, optei, não por uma produção pictórica, mas por um campo transitório de citações, pela constituição de objetos que se referissem a diferentes aspectos dos elementos poéticos com os quais eu operava, sem que eles por si só ocupassem o estatuto de obra de arte. A definição da palavra “simulacro” expressava bem minhas intenções: aquilo que a fantasia cria e que representa um objeto sem realidade; aparência sem realidade.

Desta forma, outra consequência da lógica de dissociação que eu buscava praticar foi, também, funcional na realização de meu projeto: o desenvolvimento de um personagem para atuar inserido em *Dieta da Lua*. Este *alter ego* seria o responsável por gerar obras plásticas que seriam expostas na banca de graduação e responder por elas, sendo que os interesses plásticos deste personagem e os meus divergiam. Os dele eram focados em uma produção poética plástica assentada na idéia de um vazio transfigurador capaz de alterar a natureza do homem, enquanto que os meus estavam focados na apropriação de uma situação. Eu precisava criar este personagem, um aluno que apresentava seu trabalho em uma banca de graduação, para materializar os elementos constituintes de minha poética ao mesmo tempo em que me mantinha à parte dos mesmos.

Um desígnio teatral marcava minhas intenções,<sup>34</sup> como se os trabalhos plásticos a serem apresentados ocupassem a função de objetos cenográficos, com a função específica de ser um cenário para uma ação ou um personagem. Esta impressão de um cenário era intencional e teria uma importância fundamental durante a banca de graduação, pois esse *alter ego* que criei era quem deveria apresentar essas obras perante a banca. Este conceito de representação teatral (que será forçosamente reiterada pela ação de quatro operadores de câmera durante todo o evento) marcada pela alteridade, colocava este personagem, que mantinha uma perspectiva artística final dissociada da minha, como um artista

---

<sup>34</sup> Esta questão da teatralidade retorna no capítulo 2 e é mais amplamente discutida no capítulo 4.

plástico que reativava através de suas obras temas caros a Maliêvitch em sua fase Suprematista. Conceitos como o Vazio de Maliêvitch, os Monocromos de Klein eram o que permitia a este personagem utilizar-se de uma gramática visual reconhecível.

Outra idéia contida na própria concepção do trabalho era a de olvidamento. Embora esta viesse a se tornar uma questão importante em minha produção artística, em 1993 ela não estava explícita. Mesmo assim, o conjunto dos trabalhos enfatizava a afirmação da memória como um instrumento inseguro para a retenção da realidade. A ausência de uma notação que permitisse sua reprodução, ou de registros adequados, reforçava esta condição imaterial. Sintomático que, no decorrer dos anos, ao descrever este projeto eu recorresse a uma narrativa, conferindo a esta uma qualidade que remete às tradições orais, em que as histórias são contadas, recontadas e transformadas; agindo, assim, em um processo de contínua renovação e de retificação da instauração da poética proposta.<sup>35</sup>

### 1.3 FOTOGRAFIAS EM BRANCO

Um procedimento fotográfico, utilizado em *Dieta da Lua*, desencadeou um conjunto de reflexões, que teve influência direta na questão de uma subjetividade cinemática, assunto do quarto capítulo desta dissertação, sobre a exposição *Autotélico – Um Quase Filme*. Portanto, julguei relevante detalhá-lo, apesar da consciência de que o mesmo não possuía um papel central em *Dieta da Lua*.

Para o trabalho de conclusão do curso havia a obrigatoriedade da inclusão de fotografias que registrassem os trabalhos realizados. Como o trabalho que eu me propunha a realizar apenas existiria no momento da própria banca, esse registro foi substituído por um processo poético, surgido da vivência no laboratório de revelação de fotografia. Seguindo um programa específico, elaborado através de regras que delimitavam procedimentos, o resultado final era um conjunto de fotos totalmente brancas.

---

<sup>35</sup> Esta construção narrativa que age sobre si mesma, se transformando durante o seu processo de estruturação, será retomada no capítulo 3, no ciclo de trabalhos de nome *Zede Etes*.

Para a realização das fotos, dei início a uma caminhada sem qualquer parâmetro de condução ou ponto específico de chegada. Partindo do centro de Porto Alegre e levando uma máquina fotográfica com um filme de 36 poses, em determinado momento eu escolheria e documentaria o lugar onde me encontrasse. Esta escolha não era justificada por qualquer critério estético específico ou padrão formal, apenas uma indiferença e uma não-identificação. A escolha deveria, simultaneamente, não me proporcionar nenhum prazer estético significativo nem qualquer forma de desconforto. Era relevante encontrar um lugar que pudesse, potencialmente, ser esquecido devido à sua própria irrelevância (mais precisamente as fotos capturadas).

Esta deambulação e seus parâmetros de escolha eram motivados por duas razões. A primeira era influência metodológica do *readymade* Duchampiano. “[...] objeto feito em série, sem nenhum atributo que o diferencie de seu similar e pelo qual se nutre uma radical indiferença.”<sup>36</sup> A segunda, e principal, era um hábito que eu possuía no período, de realizar caminhadas, ou eventualmente viajar a pequenas cidades sem objetivo específico. Diferentemente de qualquer ação turística, eu me deslocava com parâmetros predefinidos: lugares preferencialmente desconhecidos e desprovidos de qualquer atrativo estético e não estabelecendo nenhuma forma de contado interpessoal. Nesta deambulação por uma cidade que era tornada, propositalmente, irreal e fantasmática, permitindo especulações ficcionais sobre sua natureza, eu construía hipóteses e adequava os eventos, a arquitetura e as pessoas a estas narrativas, como se eu fosse gradualmente construindo um filme. Este procedimento não gerava nenhum objeto plástico ou qualquer forma artística de registro, como textos ou mesmo notações e fotos. Eu reconhecia, de um modo vago e difuso, a própria caminhada como uma atividade artística meritória em si mesma, uma construção imaginativa que, tal qual uma coleção constituída por um número gigante de colecionáveis, possuía uma complexidade maior do que eu estava apto a desvelar. Embora eu não fizesse essa relação na época (ver comentário mais abaixo), posso relacionar essa atividade com a Deriva<sup>37</sup> Situacionista:

---

<sup>36</sup> FARIAS, Agnaldo. O Fim da Arte Segundo Nelson Leirner. In: NELSON Leirner. São Paulo: Paço das Artes, 1994. p. 25.

<sup>37</sup> A definição de deriva para os Situacionistas: “As grandes cidades são favoráveis à distração que chamamos de deriva. A deriva é uma técnica de andar sem rumo. Ela se mistura à influência do cenário. Todas as casas são belas. A arquitetura deve se tornar apaixonante. Nós não saberíamos considerar tipos de construção menores. O novo urbanismo é inseparável das

Ficava claro que a deriva era o exercício prático da psicogeografia e, além de ser também uma nova forma de apreensão do espaço urbano, ela seguia uma tradição artística desse tipo de experiência<sup>38</sup>. A deriva situacionista não pretendia ser vista como uma atividade propriamente artística, mas sim como uma técnica urbana situacionista para tentar desenvolver na prática a idéia de construções de situações através da psicogeografia. A deriva seria uma apropriação do espaço urbano pelo pedestre através da ação de andar sem rumo. A psicogeografia estudava o ambiente urbano, sobretudo os espaços públicos, através de derivas e tentava mapear os diversos comportamentos afetivos diante dessa ação básica do caminhar pela cidade.<sup>39</sup>

Ao encontrar um lugar que condicionasse as especificações determinadas (sobre o viaduto da Ramiro Barcelos, esquina com a Vasco da Gama) fiz as 36 fotos, o que representava bater o filme na íntegra. Estas fotos não eram feitas de forma negligente ou aleatória. Buscava um registro sistemático e simples daquele local, fotos documentais e panorâmicas, inexpressivas. Não era prioritária uma identificação estética com o que estava sendo fotografado, objetivando apenas cumprir um procedimento pré-determinado, segundo o qual bastava respeitar as necessidades técnicas mínimas para obter uma foto tecnicamente correta.

Meu interesse por estes procedimentos tinha sua origem mais especificamente na literatura, através de autores como Clarice Lispector e Julio Cortázar, do que nas artes plásticas. Eu desconhecia, na época, as caminhadas Surrealistas, a Deriva Situacionista ou ainda artistas (apenas para limitar o recorte histórico até o período das Neovanguardas) como Richard Long ou Robert Smithson (Smithson eu conhecia apenas como um dos artistas de Land Art, pois não se tinha facilmente acesso a seus outros trabalhos fora deste escopo, não sendo, assim, muito conhecidos por aqui no período). Porém, ao tomar conhecimento,

---

transformações econômicas e sociais felizmente inevitáveis. É possível pensar que as reivindicações revolucionárias de uma época correspondem à idéia que essa época tem da felicidade. A valorização dos lazeres não é uma brincadeira. Nós insistimos em que é preciso inventar novos jogos.” JACQUES, op. cit., p. 17.

<sup>38</sup> “Outros tipos semelhantes de experiência ou simples reflexões sobre o espaço urbano provocavam ou consideravam a própria experiência estética ou apreensão efetiva desses espaços. Podemos tentar traçar uma linha de artistas e teóricos que viriam deste Baudelaire, da idéia do *flâneur* [...], passando pelos dadaístas, com as excursões urbanas por lugares banais, as deambulações aleatórias organizadas por Aragon, Breton e Tzara, entre outros que continuaram com os surrealistas liderados por Breton, pela experiência física da errância do espaço real urbano que foi a base dos manifestos surrealistas (e dos livros *Le Peintre de la Vie Moderne*, de 1926, de Aragon e Nadja, de 1928 e *L’Amour Fou*, de 1937, ambos de Breton), que desenvolveram a idéia de *hasard objectif*;[...].” JACQUES, op. cit., p. 34.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 22.

posteriormente, de uma obra específica de Smithson, *Um passeio por monumentos de Passaic, Nova Jérsei*, observei imediatamente semelhanças e pude fazer uma relação direta com a natureza destas minhas deambulações:

Puxei a corda e desci na esquina da Union Avenue com a River Drive. O monumento era uma ponte sobre o rio Passaic, conectando o distrito de Bergen com o de Passaic. O sol do meio-dia dava um aspecto cinematográfico ao lugar, convertendo a ponte e o rio em uma imagem super-exposta. Fotografá-lo com minha Instamatic 400 foi como fotografar uma fotografia. O sol se converteu em um monstruoso bulbo projetando fotograms isolados em meus através de minha Instamatic. Quando atravessei a ponte, era como se caminhasse sobre uma enorme fotografia feita de madeira e aço e, abaixo só havia uma película vasta que não mostrava nada além de uma imagem contínua e branca.<sup>40</sup>

O texto e as fotos deste trabalho de Smithson transformam uma reflexão estética de deambulação urbana em um objeto artístico. Eu apenas intuía, no período em questão, mas não possuía a consciência de que esta alternativa estaria disponível para um artista plástico. Em retrospecto, eu poderia nominar as atividades de deambulação que eu realizava como Deriva, mas consciente de que esta é uma sobreposição conceitual sobre uma atividade que não era pensada deste modo. No entanto, este imbricamento conceitual é admissível, apesar de historicamente equivocado, pois alcancei resultados equivalentes de modo independente, e adquiri a consciência da Deriva como atividade artística através da história da arte. Reconhecer profundas semelhanças nestas duas atividades, minhas caminhadas e a Deriva, foi importante na gestação de outros processos artísticos. Logo, este amálgama de procedimentos, somando o que eu executava no período de *Dieta da Lua*, com o que eu compreendo atualmente como Deriva, formou um procedimento poético que utilizo, por exemplo, em *Autotélico – Um Quase Filme*.

Em relação às fotos realizadas, meu foco, o que as justificava artisticamente, estava nos procedimentos de pós-produção: depois de retirado o filme da máquina fotográfica, o mesmo passava por um ciclo interrompido. Primeiro, o filme era revelado. Na fase seguinte alguns negativos eram escolhidos por números predeterminados estabelecidos aleatoriamente. Era relevante que meu gosto pessoal não agisse nesta escolha e criasse alguma forma de identificação. Os

---

<sup>40</sup> SMITHSON, Robert. *Um Recorrido por los Monumentos de Passaic, Nueva Jérsei*. Barcelona: Gustavo Gil, 2006. p. 31.

negativos selecionados eram então expostos ao papel fotográfico no tempo justo para uma foto sem excesso de contraste. Então, o papel fotográfico não era colocado no líquido de revelação, sendo deslocado diretamente para o processo de paragem da revelação. O processo seguinte, o de fixação, era seguido pelo ciclo normal de lavagem e secagem. Os negativos eram então inutilizados. O resultado era um objeto enigmático, uma foto branca (o processo foi repetido com dez negativos distintos) em que a imagem torna-se indefinidamente presa no papel fotográfico, latente como uma potencialidade não manifesta.

O possível já está todo constituído, mas permanece no limbo. O possível se realizará sem que nada mude em sua constituição nem em sua natureza. É um real fantasmático, latente. O possível é exatamente como o real: só que lhe falta a existência. A realização de um possível não é uma criação, no sentido pleno do termo, pois a criação implica também a produção inovadora de uma idéia ou de uma forma. A diferença entre possível e real é, portanto, puramente lógica.<sup>41</sup>

Como havia uma forte natureza de olvidamento em todo o processo, a desidentificação servia como um anteparo para que as imagens selecionadas fossem gradualmente esquecidas. Como uma fabulação no sentido psiquiátrico,<sup>42</sup> as fotos agiam como uma memória de curto prazo em que não ocorresse o período de consolidação e, portanto, não pudesse mais ser evocada.<sup>43</sup> O que tornava este processo estimulante era a multiplicidade de formas e imagens que potencialmente poderiam ser falsamente evocadas, inventadas, fabuladas à medida que o tempo passava. Aquele conjunto de fotos poderia ser ilimitadamente reconstruído através da confiabilidade na incapacidade de minha memória poder reter as imagens captadas no negativo, e a impossibilidade de saber quais destas haviam sido

---

<sup>41</sup> LÉVY, Pierre. *O Que é Virtual*. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 15-16.

<sup>42</sup> “fabulação - Transtorno de memória que ocorre sem alteração de consciência, caracterizado por falsos relatos de eventos passados ou experiências pessoais. As memórias falseadas são usualmente esquecidas e precisam ser evocadas.” FABULAÇÃO. In: PSQUIATRA GERAL. *Glossário de Termos Técnicos*. Disponível em: <<http://www.psiquiatriageral.com.br/glossario/f.htm>>. Acesso em: 12 jan. 2010.

<sup>43</sup> Embora eu me lembre da localização de onde as fotos foram batidas, pelo fato de tê-la freqüentado tantas outras vezes posteriormente, lembro-me do processo de manipulação da máquina de uma forma esquemática, talvez até inventada em um processo de substituição, principalmente por não fotografar habitualmente no período. Mas não me lembro dos enquadramentos escolhidos, nem de maiores detalhes visuais.

expostas (já que não reveladas) ao papel fotográfico.<sup>44</sup> Conseqüentemente, esta dinâmica de reinvenção é transmissível a qualquer um que tivesse conhecimento da natureza daquelas fotos e o lugar onde elas haviam sido tiradas. No que concerne sua estrutura, as fotos permitem que qualquer um possa, através desta falsa invocação, recriar individualmente sua versão potencial daquelas fotos, em um processo mental que torna opcional a presença física de um suposto espectador diante das fotos. A natureza artística estava contida mais na compreensão do processo do que na construção de algum objeto específico. No entanto, o caminho inverso também era possível, a partir de um objeto.

Mas uma certa latência e imprecisão não são inerentes à natureza mesma do pensamento, da percepção e do próprio ser das coisas? Uma explicitação plena de todos os significados só é realizável sob a forma de um sistema ideal de conceitos e juízos, que por sua vez não se atualizará na consciência todo de uma vez, mas parte por parte, enquanto as demais partes permanecem latentes no fundo.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Este efeito de um oculto inacessível ao espectador que se mantém indefinidamente nos remete a trabalhos como *O Enigma de Isidore Ducasse*, de Man Ray, 1920: o trabalho era composto por um objeto não-identificado sob uma manta e amarrado com corda. Foi fotografado e logo intencionalmente desmantelado.

<sup>45</sup> CARVALHO, Olavo de. Notas sobre Simbolismo e Realidade. In: \_\_\_\_\_. *Sapientiam Autem Non Vincit Malitia*. Disponível em: <<http://www.olavodecarvalho.org/apostilas/simboreal.htm>>. Acesso em: 14 dez. 2009.

## CAPÍTULO 2

### O DIABO ESTÁ NU ATRÁS DA PORTA

Acredito que a primeira exposição individual traz para o artista uma dimensão do que sua própria arte pode vir a ser (mesmo que isto só seja percebido depois)

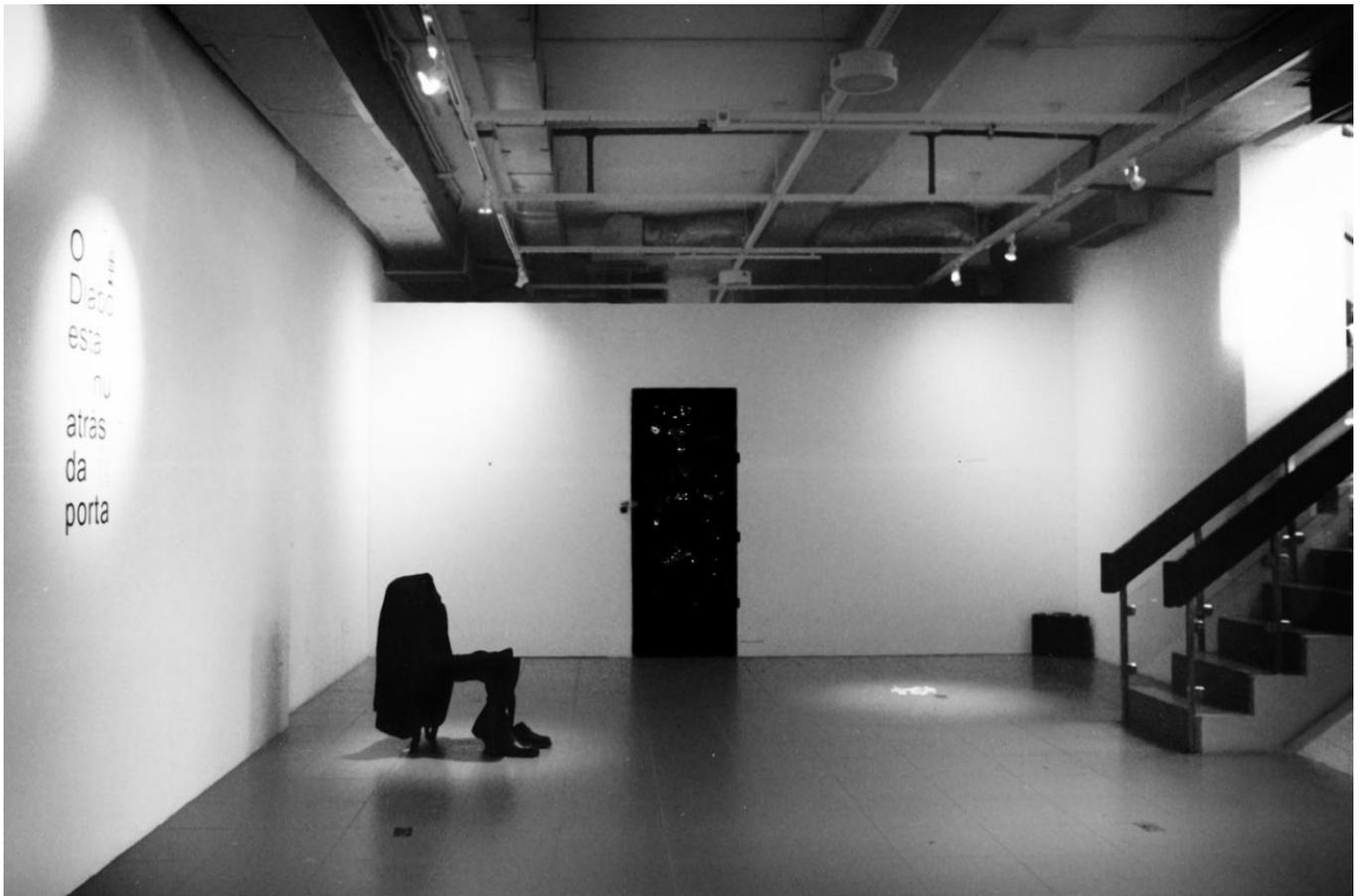
Marina Camargo

Este capítulo é dedicado a *O Diabo Está Nu Atrás da Porta*,<sup>46</sup> a primeira atividade plástica da Ío. Nesta exposição foram retomados e reiterados procedimentos, práticas e reflexões teóricas iniciadas em *Dieta da Lua*, que foram refinadas nos trabalhos subseqüentes e estabeleceram-se enquanto um discurso particular nos trabalhos decorrentes da Ío.

O capítulo será dividido em quatro partes. Na primeira, nos deteremos sobre a instalação e sua ativação através do espectador. Esse detalhamento, bem como as observações que o seguem, busca evidenciar o desenvolvimento dos elementos que passaram a constituir o vocabulário poético da Ío. A segunda trará considerações sobre a idéia de um objeto constelar nas obras da Ío, a partir das relações estabelecidas entre o procedimento de sua escolha, sua etiologia, suas pulsões, as associações e referências culturais que ele traz, e seus desdobramentos na instalação. A terceira parte é centrada na aproximação do objeto com a linguagem textual, a tradução e as figuras de linguagem. A quarta parte traz as questões que esta obra suscitou em relação à ocupação do espaço, e a forma como esta se insere no campo da arte.

---

<sup>46</sup> A instalação *O Diabo Está Nu Atrás da Porta* foi selecionada no V Concurso de Artes Plásticas do Instituto Goethe de Porto Alegre, em 2003. O projeto para a exposição havia sido concebido especialmente para a galeria do Instituto Goethe, e este direcionamento influenciou sua criação formal, conceitual e contextual.



**IMAGEM 1: Visão frontal da exposição *O Diabo Está Nu Atrás da Porta*.**

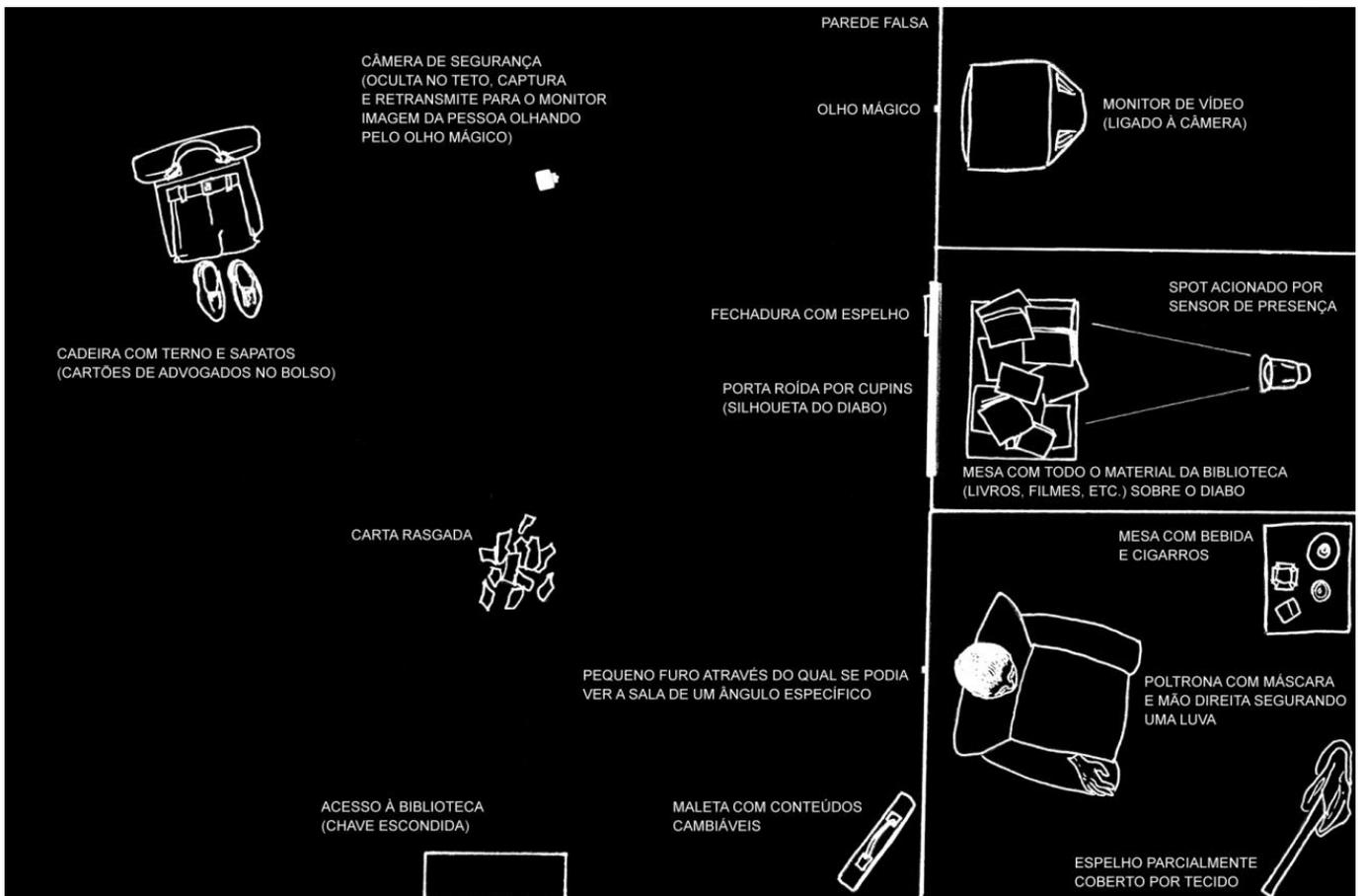
## 2.1 O DIABO ESTÁ NU ATRÁS DA PORTA

Ao se aproximar da entrada na galeria do Instituto Goethe o espectador estaria diante de poucos estímulos estéticos. Apesar do letreiro, à sua esquerda, em letras negras, indicando uma exposição, e o próprio título de escandalosas sugestões, a impressão inicial era inexpressiva. Um terno cuidadosamente dobrado sobre uma cadeira, ambos pretos, e alguns papéis rasgados no chão eram os principais objetos visíveis em um ambiente majoritariamente branco. Um olhar mais atento revelava ainda na quina da parede do fundo, em uma parte parcamente iluminada, uma maleta. Acrescido a estes elementos, ao fundo, com uma aparente menor relevância, uma porta marrom no centro de uma parede branca. Este conjunto era mais permeável à associação a um cenário de uma peça em um de seus entreatos ou mesmo a uma exposição que seria ainda montada, do que uma exposição de arte. Caso este espectador já tivesse experiências pregressas com a galeria, eventualmente perceberia a alteração do seu espaço, pois paredes foram erguidas reduzindo-o em aproximadamente um terço. Estas paredes mimetizavam o ambiente ao seu redor ao utilizar o mesmo tipo de tinta e acabamentos e reforçavam a impressão anódina geral.

Este espectador, ao percorrer uns dois ou três metros na galeria, era surpreendido por uma silhueta que subitamente se materializava na porta ao fundo, um corpo tênue que, na semi-escuridão do espaço da galeria, se assemelhava à natureza fenomenológica de uma aparição. À medida que o espectador se aproximava, percebia que a porta era constituída por pequenas fissuras e transparências na madeira, iluminadas intensamente por trás. As falhas da madeira permitiam entrever (talvez induzido propositalmente pelo caráter fantástico do título) um tórax acompanhado de braços e pernas, e estas conectadas a pontas que se assemelhavam a cascos. No topo, uma cabeça com orelhas pontudas, dois olhos, uma pequena boca e cornos. A figura parecia suspensa, como se em pleno salto. Ao espectador se aproximar da porta, a figura se desfazia. Caso refizesse seu percurso, este espectador possivelmente reconheceria a relação da luz acionada atrás da porta e um sensor de presença (escondido entre as tubulações do teto no início da galeria), e o desaparecimento posterior desta figura a uma espécie de *timer*. Esta

constatação não impedia a dificuldade de uma especulação detalhada da figura, pela relação entre o acionamento do sensor, o percurso a ser feito e o tempo de duração da imagem (em torno de 30 segundos). Este espectador teria posteriormente sua atenção deslocada, talvez, pelo terno escrupulosamente dobrado e passado, talvez pelos papéis jogados no chão, mas provavelmente por um pequeno ponto luminoso azulado e oscilante incrustado na parede à sua esquerda. A um metro e sessenta centímetros de altura um olho mágico estava alocado na madeira. Enxergar através deste dispositivo representava assumir uma postura de voyeur, curvando-se de forma incômoda em direção à parede. Este desconforto físico era diretamente proporcional a diferença entre a altura do observador e a do olho mágico. Ao se inclinar, ficava em uma posição deselegante para quem hipoteticamente estivesse vendo-o de fora. O benefício da situação era ter acesso ao outro lado da parede, o que na prática não ocorria e ocorria simultaneamente. O aparente paradoxo se soluciona através da síntese entre o espaço externo e o interno equacionado pela seguinte disposição de artefatos: o espectador olhava através do olho mágico; o olho mágico, em sua distorcida angulação (180 graus), permitia acesso a um monitor preto e branco. Este monitor estava conectado a uma pequena câmera de segurança presa ao teto com aproximadamente dois metros de recuo em relação à parede. A câmera apontava para o olho mágico e, na eventualidade de um espectador, este se tornava objeto de seu foco. Este ciclo, apesar de direto, não é naturalmente claro. O ângulo inclinado da câmera somado à postura inusual do espectador, de costas e curvado, mais a distorção do monitor causada pela lente e a excessiva pixelização da imagem descolorida, acrescido de uma quebra de expectativa em relação à revelação do interior da parede; resultava em uma desidentificação com o próprio corpo. O movimento dos membros servia, de modo geral, como uma prova de realidade, uma experimentação empírica para o reconhecimento do próprio corpo na imagem que se apresentava a sua frente.

O próximo possível acesso seguia a mesma lógica. Na fechadura da porta, um espelho reproduzia o olho de quem a investigasse. O terceiro e último acesso ao interior da parede era um pequeno furo à direita. Este orifício permitia acesso a um ambiente escassamente iluminado onde, em uma sala desordenada, um homem estava sentado em uma poltrona. Deste homem eram acessíveis ao olhar a parte de



**IMAGEM 2: Esquema da exposição *O Diabo Está Nu Atrás da Porta*.**

trás de sua cabeça e sua mão pousada no espaldar da poltrona. Depois de certo tempo, em que a visão gradualmente se acostumava com a penumbra, era possível ver através de um espelho, situado no fundo da sala, o ambiente em uma perspectiva invertida. Nesta circunstância a poltrona se revelava, no reflexo, como um artifício, uma poltrona vazia.

## 2.2 O DESCOBRIMENTO DO OBJETO

*O Diabo Está Nu Atrás da Porta* originou-se de um objeto, uma porta de madeira marcada por trilhas de cupins, a partir da qual foram estabelecidas relações que levaram à construção dessa instalação, e em torno da qual orbitavam questões que passaram a ser recorrentes para a Ío em seus processos de escolha e suas relações com o objeto.

O centro da instalação está nesse *objet trouvé*,<sup>47</sup> que deve ser entendido como um pensamento projetivo de projetos e idéias. Este objeto-idéia, encontrado, retificado ou criado, é um instrumento de visualização, manipulação mental e interação física e estética com instâncias que só se tornam mais claras nos mecanismos que definirão a sua implementação na exposição. Portanto o objeto, logo que desperto para sua função no campo da arte, se apresenta como um enigma ou um ideograma de significado parcialmente conhecido, cujo destino poético se dará como uma tradução plástica deste enigma. A instalação *O Diabo Está Nu Atrás da Porta* pode ser considerada um subproduto da tentativa de entendimento do *objet trouvé*, pois seu fascínio se dá, não em uma explicação axiomática, mas na retroalimentação da razão de sua escolha.

A etiologia da escolha é reveladora para entender tanto sua lógica, quanto as conexões ulteriores com a obra – portanto é relevante contextualizar este

---

<sup>47</sup> Objeto achado: “qualquer objeto ou coisa (uma concha encontrada num passeio pela orla marítima) poderia ser uma obra de arte. O *readymade* de Marcel Duchamp é, quase sempre, um *objet trouvé composé*, por ter sofrido arranjos, recebido um toque do autor que lhe modificou de algum modo a aparência original. A teoria surrealista autorizou o artista (ou o achante, o encontrador, o descobridor) a expor o *objet trouvé*, em galeria ou salão, na qualidade de obra de arte.” COELHO NETTO, José Teixeira. *Guerras Culturais: Arte e Política no Novecentos Tardio*. São Paulo: Iluminuras, 2000. p. 187.

descobrimos. Reproduzimos, abaixo, um texto escrito durante o período da exposição:

De madrugada saí de uma sala que ficava na frente da casa, no escuro e em silêncio eu me desloquei através do corredor e de uma outra sala em direção à cozinha. A luz fluorescente da cozinha estava acesa e a porta fechada. Esta porta, no decorrer dos anos tinha sido gravemente consumida por cupins; apenas o revestimento externo, envernizado, se mantinha intacto (mesmo este possuía pequenas fissuras a um olhar mais atento). A luz que transpassava a porta, vinda de trás, transformava-a em uma tela, e esta revelava, através de semitransparências, as trilhas comidas, os vãos escavados aleatoriamente de densidades e espessuras diversas, que formavam uma figura. Com o rosto e a cabeça bem definidos, com cornos em seu topo, o corpo era insinuado por pontos específicos, que permitiam entrevê-lo como se em movimento, as patas delineadas suspensas no ar, como se a criatura estivesse em meio a um salto. O ambiente escuro, cinemático, que me cercava tornava a imagem o único foco visível. O reconhecimento do forte caráter simbólico, surgido de um padrão aleatório e absolutamente casual de eventos, foi um acontecimento que me causou forte impressão. Esta assombrosa visão me provocou uma epifania.<sup>48</sup>

Um conceito desta narrativa deve ser destacado para entender a relação que se estabelece entre a Ío e o objeto: epifania. Apesar de ser mais comumente associado à religiosidade cristã, especificamente à figura de Jesus Cristo, esse termo também tem um significado laico, que pode ser definido como uma representação ou identificação de uma súbita sensação de realização ou entendimento da essência ou do significado de algo, uma revelação ou a compreensão do significado da realidade, por meio de algo corriqueiro, inesperado. A epifania é de natureza transcendental, como uma experiência ainda formulada na mente; que transcende a experiência, mas não o conhecimento humano. Em resumo, a epifania, neste episódio, tem uma dupla natureza oscilante: a fantástica, na percepção da emergência de uma criatura mítica que rompe a tessitura do banal,<sup>49</sup> e a ordinária, através da consciência de que esta percepção é circunstancial, biológica e cultural. A força e o fascínio deste *objet trouvé*, através da

<sup>48</sup> CATTANI, Laura; SOUZA, Munir Klamt. 2003. Texto presente na exposição, situado atrás da porta de madeira, acessível a quem obtivesse o cadeado na biblioteca. O uso de textos para instaurar situações é realizado pela primeira vez nesta exposição e torna-se um procedimento constante nas obras da Ío, em especial *Zede Etes* e *Autotélico*, que serão abordadas nos capítulos 3 e 4.

<sup>49</sup> A questão do fantástico será abordado no capítulo 4 no âmbito da literatura fantástica.



**IMAGEM 3:** Close da *porta-diabo*.

ótica artística, é a percepção de que a ação dos cupins, que entre as incontáveis estratégias de sobrevivência, e de cerceamento, tenha aleatoriamente gerado uma forma, através de túneis caóticos, que possa ser identificada dentro do âmbito do campo cultural, como uma imagem de complexo valor simbólico, embora o objeto continue sendo ao mesmo tempo um refugio doméstico.

Carl Sagan, no livro *O Mundo Assombrado pelos Demônios*, comenta: “Os que não tem medo de monstros tendem a não deixar descendentes”.<sup>50</sup> O âmbito de sua frase, de natureza aforismática, é a de que nossa capacidade de, nas sombras ou em zonas de escuridão, perceber criaturas ameaçadoras, está diretamente relacionada, especula Sagan, com uma estratégia de sobrevivência.

Até bem pouco tempo atrás, na história da evolução humana, as crianças jamais dormiam sozinhas, pois estavam protegidas por um adulto. Sagan pergunta qual mecanismo de segurança poderia funcionar para um jovem animal forte e curioso, senão pela produção artificial de um forte terror? Em termos de evolução da espécie, faz sentido que as crianças tenham fantasias de monstros assustadores. Num mundo povoado por leões e hienas, essas fantasias ajudavam a impedir que filhotes indefesos se aventurassem longe dos demais guardiões e fossem, assim, devorados.

Se os que não tinham medo de monstros tendiam a não deixar descendentes, pois se expunham destemidamente ao perigo, é possível supor que, com o desenrolar dessa seleção natural, um número majoritário de crianças tenha herdado a capacidade de construir em sombras disformes algo ameaçador, a associar contornos com criaturas tridimensionais, a ter medo de monstros.<sup>51</sup>

Esta capacidade cognitiva de construir imagens de natureza sofisticada através de um número reduzido de elementos referenciais, que é aparentemente um instrumento potencializador da preservação de nossa espécie, é central na produção

---

<sup>50</sup> SAGAN, Carl. *O mundo assombrado pelos demônios: a ciência vista como uma vela no escuro*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996. p. 103.

<sup>51</sup> Enquanto artista, me agrada pensar que esta capacidade de formar imagens complexas através de manchas ou linhas esparsas se estenda em outros campos, como por exemplo a matemática. “A [...] matemática é um processo misterioso. A capacidade de *ver* diferente é uma de suas características. A intuição, é outra. Um grande matemático definiu intuição como a capacidade de ‘saber sem saber’. Ela deriva da imaginação, e afirma ‘tal propriedade pertence a tal objeto, mas não posso provar’. Alexander Grothendieck [...] definia-a como a capacidade de ‘sentir a rica substância por trás de um enunciado’. Olha-se para um lugar onde só existem fragmentos e, subitamente, tem-se a percepção de um corpo, cada pedaço ligado ao outro por uma estrutura subjacente.” SALLES, João Moreira. Artur tem um Problema. *Piauí*, São Paulo, n. 40, p. 37, jan. 2010.

formal da Ío. Os trabalhos são pensados, manufaturados ou escolhidos em uma natureza vibrátil que favoreça a ambigüidade das formas que, tal qual ocorre com sombras ou nuvens, diversos observadores possam perceber configurações distintas. O uso de cores escuras, majoritariamente o negro, além de ambientes condicionantes em que a iluminação é um dado transformador e constituinte, favorecem este resultado.

Há três tendências formais distintas nos trabalhos da Ío que se utilizam desta condição ambígua. Na primeira, formas orgânicas que se aproximam de um reconhecimento sem que o mesmo seja claramente definido. A segunda, o uso de objetos reconhecíveis em novas contextualizações (como no caso da porta da instalação em questão), e a última, formas geométricas em transparência em que sua visualidade e reflexão geram indefinição.<sup>52</sup> Não existe uma doutrina específica, estes elementos se misturam e podem ainda ser complementados com outros, não contidos nesta generalização.

Retornando à imagem da porta, o diabo é um ícone com uma genealogia simbólica que atravessa a história em um longo trajeto de metamorfoses – dos gregos e dos babilônios, transubstanciado na religião judaico-cristã-islâmica, até a contemporaneidade. Esse *objet trouvé* nos interessa, então, por sua tessitura cultural, que se desloca em seu traslado para outro contexto, e seu poder de síntese da rede da qual ele é potencializador. Ao manipular um símbolo mitológico, esta porta com uma imagem do diabo se torna articuladora do acesso, ao menos em virtualidade, aos mistérios da natureza ou da ordem sobrenatural, mas também ressalta seu pertencimento às circunstâncias históricas e sociais mencionadas.

A instalação *O Diabo Está Nu Atrás da Porta* busca a manipulação destas transformações da figura do diabo, a apropriação de sua forma, de seus modos de representação como um índice para esta longa genealogia e a sua inclusão em uma perspectiva poética particular. A instalação agencia essa constelação de temporalidades que habita o espaço expositivo como possibilidades em conflito, divergências de significado em trânsito. Georges Didi-Huberman, ao analisar Carl

---

<sup>52</sup> O terceiro exemplo inclui trabalhos posteriores ao discutidos nesta dissertação: *Autochoque – Trilha Sonora Para Acidentes* (2010) um espetáculo de transmídia, no teatro do Museu do Trabalho, a exposição coletiva *Autochoque – Um Ensaio Sobre Impactos* (2010) com Ío, Elcio Rossini, Felix Bressan, Dione Veiga Veira e Paulo Mog, na Usina do Gasômetro e um blogue <http://autochoque-io.blogspot.com/>, e a instalação *Livro das Tentações* (2010) no Arquivo Público do Rio Grande do Sul.

Einstein no texto *O Anacronismo Fabrica a História: Sobre a inaturalidade de Carl Einstein*, aponta que Carl Einstein pensa a história da arte “como uma luta, um conflito, de formas contra formas de experiências óticas, de ‘espaços inventados’ e de figurações sempre reconfiguradas.”<sup>53</sup> “Toda forma precisa é um assassinato de outras versões”.<sup>54</sup> De forma semelhante, a Ío antevê o seu espaço de discurso poético como uma zona de confronto alimentada pela energia contida no mito.

Por que o mito é a visão instantânea de um processo complexo que normalmente se prolonga por um longo período. O mito é a contração ou a implosão de qualquer processo [...].<sup>55</sup>

Ressalto o aspecto compartilhado pela epifania e o mito – a instantaneidade da percepção e do estabelecimento das conexões simbólicas ou significantes. Estas propriedades, não por coincidência, se repetem nas artes plásticas. Cildo Meireles comenta, em uma entrevista para Hans-Michael Herzog, a questão do tempo nas artes em geral e no caso específico das artes plásticas. Para o artista a literatura, a música e o cinema acontecem no tempo. É necessário que uma quantidade relativa de tempo se desloque para que se possa construir uma opinião sobre a fruição. Enquanto que as artes plásticas, segundo Meireles, possuem uma generosidade onde é possível, em um instante, apenas um olhar para entender a obra. É o tempo de um acontecimento, um processo complexo e multifacetado em um tempo mínimo.

Referindo-se a sua instalação *Missão/Missões*, Meireles comenta: “Ela teria que dizer o que ela pretende quase ao primeiro olhar, o tempo é suficiente para a cabeça subir e descer, ir das moedas ao teto”.<sup>56</sup> O argumento se repete, em outra circunstância e tempo, quando Michael Fried, ao mencionar a pintura de Kenneth Noland ou de Jules Olitski, ou a escultura de David Smith ou Anthony Caro, se refere às obras destes como uma experiência “desprovida de duração”, no sentido de que a:

<sup>53</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *O Anacronismo Fabrica a História: Sobre a inaturalidade de Carl Einstein*. In: ZIELINSKY, Mônica (Org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2003. p. 27.

<sup>54</sup> EINSTEIN apud DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 27.

<sup>55</sup> MCLUHAN, Herbert Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensão do Homem*. São Paulo: Cultrix, 1969. p. 41.

<sup>56</sup> SOARES, Valeska; MEIRELES, Cildo; NETO, Ernesto. *Seduções: instalações*. Zurich: Daros-Latinamerica, 2006. p. 72.

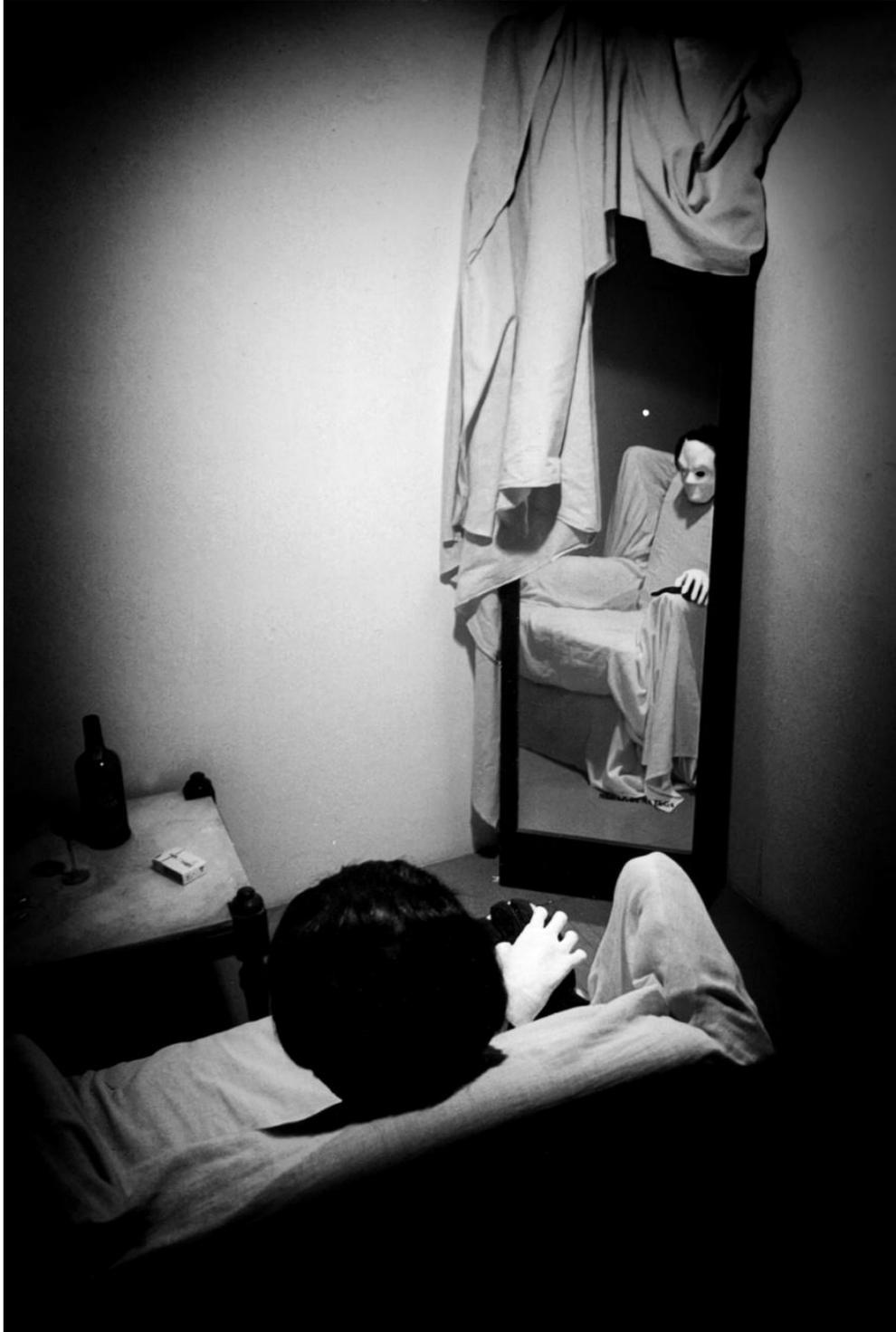


IMAGEM 4: Detalhe da exposição *O Diabo Está Nu Atrás da Porta*.

[...] todo momento o próprio trabalho se faz totalmente manifesto [...] É esta presentidade contínua e inteira, que equivale, por assim dizer, uma perpétua criação de si mesma, que se experimenta como uma espécie de instantaneidade: como se, para alguém, infinitamente mais perspicaz, um único instante infinitamente breve fosse suficientemente longo para que ele tudo visse, para que ele experimentasse o trabalho em sua profundidade e plenitude [...].<sup>57</sup>

Duas temporalidades de percepção ocorriam em *O Diabo Está Nu Atrás da Porta*: a instantânea, que marca o encontro inicial do objeto e sua força mítica; e a narrativa, que está contida na obra e no percurso do espectador. Ambas temporalidades são compatíveis e permitem que o objeto gere uma materialização de idéias, um estado idílico e imaginativo em que a repetição de seu desvelamento se reproduza indefinidamente e sempre de maneira diferente. A passagem do objeto para uma instalação, além de uma tentativa de preservação de um momento, dá-se pela implementação de suas complexidades e relações que este objeto pode estabelecer, os devires que o artista antecipa.

A instalação cria um território híbrido que permite a submissão do *objet trouvé*, isto é, coloca-o em contexto mais amplo, integrando-o a um todo maior. O desencadeamento de eventos que representa encontrar um objeto, perceber suas potencialidades e deslocá-lo, inserindo-o em uma obra poética, gera um fluxo no qual, para sua implementação, é percorrida uma zona de trânsito entre a banalidade e a aura. A instalação se dá como uma espécie de *Rosebud* ou *Madeleine*, onde um acontecimento se reproduz em um *continuum* e, simultaneamente, não acontece, pois está resguardado em um tempo desfeito, o momento do seu encontro primevo, de sua descoberta.

Recorremos à definição de “aura” dada por Walter Benjamin para definir as propriedades transfluídas deste *objet trouvé*:

O que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho.<sup>58</sup>

<sup>57</sup> FRIED, Michael. Arte e objetividade. *Arte & Ensaios*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, Rio de Janeiro, ano 9, n. 9, p. 144, 2002.

<sup>58</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 170.

Esta qualidade oxímora que Walter Benjamin considera para a aura, esta presentificação simultaneamente próxima e distante, nos permite criar uma aproximação com a relação com o objeto no processo criativo da *Ío*, um objeto cuja cognição proporciona prazer por si só sem que, em um primeiro momento, seja totalmente definível a natureza desta atração. Esta se revela, de modo geral, no processo de construção da obra e recebe contornos mais nítidos algum tempo depois da obra apresentada e, em alguns casos, anos depois. O contrário também pode ocorrer: quando a obra está pronta, ela remete ao objeto em seu estado bruto de latência. Em súpula, os dois estados buscam se equilibrar e um deles, neste jogo, permanece impreterivelmente ausente, como instâncias que simultaneamente estão presentes e ausentes.

Em relação à escolha do objeto, é importante ressaltar que, “[...] o termo ‘escolha’ não deve ser considerado em seu sentido racional, de uma opção consciente, mas sim como o que há de irreversível, na eleição feita pelo indivíduo [...]”.<sup>59</sup> Em *Luto e Melancolia*, Freud define dois tipos de escolha do objeto: a narcísica, que reflete questões autobiográficas no objeto, e a anaclítica. Esta última projeta no objeto uma pulsão libidinal de origem não sexual. Encontrar o objeto, e o prazer que este encontro proporciona, se situa no terreno do fetiche: uma potencialidade ainda obscura, indeterminada, estado informe e obsessivo, mas apenas contemplativo. Octavio Paz, ao falar sobre o procedimento de escolha de um objeto por Marcel Duchamp para a realização dos *readymades*, indica uma semelhança entre a escolha e o encontro e, por conseqüência, o erotismo, um erotismo sem ilusão e não contemplativo, e estas propriedades são transferidas para o objeto.<sup>60</sup> Freud estabelece uma relação entre as moções da pulsão sexual e os objetos:<sup>61</sup> “Em geral, Freud se refere a objetos que são na realidade representações psíquicas.”<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup> COELHO JR., Nelson Ernesto. A noção de objeto na psicanálise freudiana. *Ágora*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 39, jul./dez. 2001.

<sup>60</sup> PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp: ou o Castelo da Pureza*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 28.

<sup>61</sup> Coelho Jr. coloca que “O complexo uso que faz Freud da noção de objeto em suas formulações teóricas exige que tratemos com máxima cautela a proposta de uma apresentação sistemática e ‘enciclopédica’ dos termos e definições estabelecidos no decorrer de uma obra muito vasta, escrita em um período de mais de quarenta anos.” COELHO JR., op. cit., p. 38.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 39.

O uso da palavra fetiche não é anódina neste contexto: tanto o significado de objeto sobrenatural vinculado à feitiçaria, quanto uma definição de natureza erótica, são coerentes com as conseqüências deste encontro. Para a Ío, a natureza do erotismo está na fluidez, em um fluxo contínuo de possibilidades. Assim, o objeto é escolhido por esta natureza erótica, pelo devir que ele contém, tal qual o desejo que se renova por recombinações, invocações mentais e lembranças. A imaginação potencializada pelo objeto forma um labirinto, um itinerário que não se interrompe, como um desenho desejante em que o olhar percorre as linhas sem que se defina onde começa e onde se encerra. A obra realizada e exposta pode ainda conter esta natureza erótica, se oferecer à contemplação e manter sua incessante impossibilidade de definição, resguardando-se, escondida neste *continuum* de Eros.<sup>63</sup>

A abordagem através do conceito de fetiche como feitiço, entendido como um objeto ao qual se atribuem poderes sobrenaturais ou mágicos, ou como um objeto de condições excepcionais ao qual se presta culto, não pode ser entendido, em nossa relação com o objeto, como uma literalidade. Apesar da apropriação constante ou do uso operacional de elementos religiosos, míticos e místicos, há, em toda aproximação poética da Ío, um complexo e ambíguo esvaziamento de fatores sobrenaturais. Esta aproximação de fetiche-feitiço não ocorre pelo fascínio transcendental, mas por este representar, mesmo que inconscientemente, uma tentativa de compreensão de mecanismos humanos e fenomênicos, por sua índole antropológica e seu espectro cultural, o que nos induz a pensar o feitiço como parte de um sistema maior de entendimento do indivíduo e seu ambiente e das forças atuantes nesta relação. Esta linha de raciocínio justifica um interesse e influência multicultural nos projetos da Ío e, por conseqüência, uma afinidade com as peculiaridades locais e temporais de culturas diversas e suas diferentes estruturas míticas para explicações do mundo, o que terá conseqüências no projeto seguinte da Ío.<sup>64</sup>

Em *A Arte Pré-Histórica e Primitiva*, Andréas Lommel, Diretor do Museu de Etnologia de Munique, faz um panorama global sobre manifestações artísticas, no

---

<sup>63</sup> É interessante observar que Eros, na Teogonia de Hesíodo, é filho do Caos, e a ele é indicado o papel unificador e coordenador dos elementos, contribuindo para a passagem do caos ao cosmos – este papel ordenador é o que a Ío busca estabelecer em relação ao objeto.

<sup>64</sup> *Zede Etes*, que será assunto do próximo capítulo.

qual o que é hegemônico nos objetos apresentados é sua relação com a dinâmica da realidade mítica de seus usuários. Os objetos são gestados e criados dentro de uma tradição que os antecede, e sua função, descartando a dos utensílios, é a de um instrumento de manipulação do invisível, que se manifesta através de sinais, fenômenos naturais ou intérpretes e realimenta a funcionalidade destes objetos. Neste ciclo os artefatos, que possuem funções variáveis, tais como repudiar o mal, potencializar a fertilidade ou a cura, sondar as instâncias inacessíveis, dialogam com seu mito de criação, regeneram a cosmogonia e a revitalizam em um tempo não-linear.

O homem religioso vive assim em duas espécies de tempo, das quais a mais importante, o tempo sagrado, se apresenta sob o aspecto paradoxal de um tempo circular, reversível e recuperável, espécie de eterno presente mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos.<sup>65</sup>

A arte gera, também, tempos de natureza distinta entrecruzados. Podemos recorrer a uma antiga palavra grega, *kairós*, que significa o momento certo ou oportuno. Os gregos antigos utilizavam palavras distintas ao se referir ao tempo: *chronos* e *kairós*. Enquanto o primeiro refere-se ao tempo cronológico, cotidiano, o segundo indica o momento indeterminado em que algo especial acontece.<sup>66</sup> Esta porta do *O Diabo Está Nu Atrás da Porta* existe no tempo *chronos* dos objetos cotidianos e no *kairós* de seu universo poético e cultural. Para a *Ío*, o objeto é uma especulação sobre temporalidades e fisicalidade, e desta soma emerge uma força geradora que traz em si a potência de se apresentar no universo plástico em alternativas multiformes, isto é, o objeto é uma única e indivisível coisa em um universo não humano, mas ao penetrar na esfera das considerações culturais assume o ofício do símbolo e a homonímia como propriedade. Para a *Ío* os objetos não são entendidos como unidades, coisas circunscritas a sua fisicalidade, mas que os mesmos são peças de constelações mais amplas, geradoras de seu cosmos, inseridas em espaços, procedimentos e em toda uma miríade simbólica com propriedades emanantes.

---

<sup>65</sup> ELIADE, op. cit., p. 64.

<sup>66</sup> KAIROS. In: WIKIPÉDIA. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Kairos>>. Acesso em: 15 out. 2009.

Que a ação de cupins em uma porta tenha gerado a imagem de um demônio é inacreditável, tanto por razões sobrenaturais quanto aleatórias. A refutação de elementos sobrenaturais não impede a fascinação com a arquitetura de sua estruturação. Menos fantástico que o vestígio da presença do incognoscível em qualquer relíquia ou mitologia é o vestígio do esforço de um grupo de indivíduos para compreender a realidade e os fenômenos que os cercam. A poética da Ío tenta se apropriar desta estrutura como uma forma de criar um panorama poético e material que se aproxime desta complexidade.

Por estas ponderações, as motivações expressivas da Ío são desvinculadas da necessidade de expressar uma interioridade subjetiva, mas sim de natureza especulativa, um meio de entendimento no qual os instrumentos e os discursos são uma alquimia híbrida entre religião, mitologia, ciência e arte. O artista carioca Tunga considera que tanto um texto ficcional, quanto uma escultura, um desenho e uma instalação são formas de teoria, e que a poética é uma forma de sistematizar situações complexas através de suas respectivas perspectivas.<sup>67</sup> Esta alquimia ou ciência poética, que nos inclinamos a admitir como um sinônimo para arte, almeja à elaboração teórica, à sistematização através da linguagem plástica de questões abstratas. Para a Ío, o objeto dispara para o processo artístico uma espécie de culto laico, onde a reflexão sobre sua natureza gera uma *objetologia*: as motivações pulsionais de sua escolha, as condições em que ele deve ser visto, a materialidade em que deve ser inserido, as estratégias de expansão contextuais, as possibilidades de interpretação são alguns dos vetores que moldam a forma da obra.

### 2.3 A POLISSEMIA ENQUANTO LINGUAGEM

Para a Ío, o exercício da criação artística tem a função da transformação de acontecimentos cotidianos e fatos de exceção através de uma linguagem própria, o que aproxima o objeto à palavra ou, precisamente, o que representa o ofício da tradução. Ou, mais especificamente, como as dificuldades inerentes ao traslado de uma realidade textual para a outra podem metaforizar o processo de transposição do

---

<sup>67</sup> MOURÃO, Gerardo Mello (Tunga). *Assalto*. Brasília, DF: CCBB, 2001. p. 41.

objeto através do campo imaginativo e fantasmático da produção plástica. São contextos a comutar, zonas de deslocamento em que uma impressão, idéia ou mesmo uma epifania, como no caso de *O Diabo Está Nu Atrás da Porta*, será desmontado e reconstruído em outra circunstância. A criação da obra, desde a sua súbita vislumbração de possibilidade até a realização, é um processo de negociação do ideal de transformação. Este processo não é de forma alguma trágico, mas uma zona de negociação entre o estado inicial ideal e a volição artística, um câmbio de dois contextos. Logo, aproximar a transformação de um objeto através da criação artística à tradução é identificar os mecanismos através dos quais ambas as transposições, artística e de linguagem, operam. Donaldo Schüller, em *Heráclito*, faz um breve comentário sobre uma opção de tradução: “Traduzir é perder e ganhar. Perdemos o jogo com inteligência”.<sup>68</sup> A arte se dá em boa parte nesta estratégia de batalha. Augusto de Campos, no livro *O Anticrítico*, exemplifica, através de ensaios, sua abordagem a respeito da fidelidade da tradução – mais especificamente, sobre o quão flexível é o conceito de fidelidade neste contexto, pois pode representar uma completa transformação do contexto original para que em uma tessitura estrangeira ao significado renasça vivificada.

re-criar é a meta de um tipo especial de tradução: tradução-arte mas chegar à re-criação é preciso identificar-se profundamente com o texto original e ao mesmo tempo não barateá-lo enfrentar todas as suas dificuldades tentar reconstruir a criação a partir de cada palavra som por som tom por tom é uma questão de forma mas também é uma questão de alma.<sup>69</sup>

A instalação *O Diabo Está Nu Atrás da Porta* é esta tentativa de tradução de um momento de exceção de um objeto banal para o campo da arte. É a consciência de que a identificação com uma idéia é entendê-la em sua extensão contextual e eventual complexidade genealógica autocontida; materializá-la é uma variável imponderável, uma tradução, em que se manipula, simultaneamente, a forma final e suas possibilidades alternativas – é um símbolo que pode ter vários significados, propostos pelo artista e agenciados pelo espectador.

Esse objeto mantém uma natureza que pode ser contraditória para ambos, como uma alquimia de estado ambíguo, uma homonímia de um objeto que assume

<sup>68</sup> SCHÜLER, Donaldo. *Heráclito e seu (dis)curso*. Porto Alegre: L&PM, 2000. p. 189.

<sup>69</sup> CAMPOS, Augusto de. *O Anticrítico*. São Paulo: Cia. das Letras, 1986. orelha do livro.

a natureza polissêmica da linguagem – o que nos remete a Raymond Roussel (que foi, inclusive, a mais notória influência direta sobre a arte Duchampiana). Michael Foucault, em um livro sobre Roussel, aponta a admiração dos gramáticos franceses do século XVIII pelas maravilhosas propriedades das palavras:

[...] eles admiravam que uma palavra fosse capaz de se destacar da figura visível à qual estava ligada por sua “significação” para ir se colocar, designando-a numa ambigüidade que é ao mesmo tempo limite recurso. Aí, a linguagem encontra a origem de um movimento que lhe é interior: seu laço com o que ele diz pode se metamorfosear sem que sua forma tenha que mudar, como se ele próprio girasse, traçando em torno um ponto fixo todo um círculo de possíveis [...] Ouçamos Dumarsais, um dos mais sutis gramáticos deste período: Foi preciso necessariamente fazer as mesmas palavras servirem para diversos usos. Notou-se que este expediente admirável podia dar ao discurso mais energia e mais atrativos; não se deixou de transformá-la me jogo, em prazer.<sup>70</sup>

Segundo Foucault, o mecanismo poético de Roussel consistia em apresentar uma série de palavras idênticas que dizem coisas distintas, idéia que se parece com o princípio da invenção Duchampiana: um objeto descontextualizado é obrigado a significar várias coisas ao mesmo tempo. Estes desvios, a propriedade fluida da palavra, seu princípio de incerteza, é que definem sua propriedade topológica. É deste território de fronteiras informes que nascem as figuras de linguagem: metonímia, sinédoque, metáfora, entre outras. É sobre esta dimensão, talvez mais precisamente, estes desvios, que Raymond Roussel constrói seu mundo.

Podemos retomar aqui a noção de objeto com a qual a *Ío* opera dentro do campo da arte, que pode ser aproximada da definição de Freud, segundo o qual o objeto “[...] é polissêmico, existe sempre mais que um objeto e, como um todo, eles cobrem vários campos e realizam funções que não podem ser abarcadas por um só conceito”.<sup>71</sup> É neste território em trânsito que a *Ío* procura estabelecer seu objeto, mediado por sua genealogia, significados particulares estabelecidos pelo artista, os contextos possíveis estabelecidos em sua implementação e a subjetividade do espectador. Logo, um objeto que sempre se apresenta múltiplo, em um contínuo palimpsesto.

<sup>70</sup> FOUCAULT, Michel. *Raymond Roussel*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999. p. 12-13.

<sup>71</sup> GREEN apud COELHO JR., op. cit., p. 39.

## 2.4 AGRIMENSURA DA INFLUÊNCIA DO OBJETO

*O Diabo Está Nu Atrás da Porta*, assim como outros trabalhos posteriores da Ío, tem sua classificação mais usual como instalação. Definição, como aponta Ana Maria Albani de Carvalho, que é de ampla abrangência, tanto em relação aos meios expressivos, à disposição do espaço e a posição do espectador como, a rigor, absolutamente qualquer coisa ou a mera sugestão de qualquer coisa pode ser a matéria da instalação. Uma instalação pode ser composta por fotografias, objetos, projeções de vídeo, esculturas ou por materiais diversos, como vidro, água, feltro, areia, luz, criaturas vivas, processos cíclicos, entre outros. Não é *sine qua non* que uma instalação seja uma *mixed-media*, nem que seu interior seja acessível ou gere interação.

O que uma instalação pressupõe, por sua vez, consiste na possibilidade de ser instalada. Isto é, de espacializar-se como uma instalação e enquanto instalação. Que opere com o espaço no qual se instala. Em resumo, o caráter miscigenado da instalação envolve o espaço. Ou seja, uma instalação pode ser composta “unicamente” por um tipo de objeto, de pinturas, de fotografias, de monitores de vídeo, desde que sejam instalados, o que significa dizer: que operem no/com e através do espaço. Nesta linha de entendimento, quando dissemos que uma instalação pode ser composta por um único tipo de elemento, incorremos em erro: serão no mínimo dois elementos, incluindo o espaço.

A rigor, o espaço da arte, o espaço do qual se fala aqui, é a condição do caráter relacional das instalações. Ou se preferirmos, é o espaço da experiência – do encontro entre a obra e o local que ocupa, entre a obra e o espectador e as localizações e deslocamentos de cada um – como condição das relações, das justaposições, da mistura e da diferenciação.<sup>72</sup>

Definindo as regras do jogo da arte, os trabalhos da Ío acontecem majoritariamente neste palco de propriedades, o da instalação, e esta nomenclatura será a predominantemente utilizada – eventualmente de forma retroativa. No entanto, o caso específico de *O Diabo Está Nu Atrás da Porta* é um meio para demonstrar como a Ío, ao produzir sua obra, gera uma sintaxe própria, para que ela

<sup>72</sup> CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Instalação como problemática artística contemporânea: os modos de espacialização e a especificidade do sítio*. 2005. 356 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2005. f. 96-97.

possa manipular em seu entendimento os acontecimentos técnicos da execução da obra. Assumiremos o termo instalação como hegemônico; no entanto, três outras definições preteridas, para este trabalho específico, podem ser elucidadoras sobre a reflexão teórica da ocupação do espaço: ambiente, *trompe-l'oeil* e *site specific*.<sup>73</sup>

Ana Carvalho demonstra uma confluência entre instalação e ambiente, ao citar Julie Reiss, em seu ensaio *From margin to center: the space of Installation Art*, de 2000, que se propõe a verificar o aparecimento da definição instalação em obras de referência. Segundo Reiss, a primeira aparição da terminologia é em *The Art Index*, volume 27, relativo a novembro/1978-outubro/1979, como índice para outro verbete: “*Environment*”. Segundo Reiss, apenas entre 1993/1994 que o termo surge com mais nitidez. Contudo, a definição do termo claramente permanecerá em uma zona de confronto, ambígua, e talvez seja esta mesmo a identidade da instalação. Por exemplo, Amy Dempsey, em *Estilos, escolas e movimentos*, de 2002, indica a origem da instalação, de uma forma amalgamada com o termo ambientação, na década de 60, e a autora usa retroativamente e indiscriminadamente o termo para o Minimalismo, os Novos Realistas, Kurt Schwitters e Marcel Duchamp.<sup>74</sup> A definição de “environment” ou ambiente é a de um direcionamento ao espaço, como

[...] incorporando-o à obra e/ou transformando-o, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou as áreas urbanas. Diante da expansão da obra no espaço, o espectador é convocado a se colocar dentro dela, experimentando-a; não como observador distanciado, mas parte integrante do trabalho.<sup>75</sup>

Esta definição de ambiente era o sentido e a terminologia corrente no período da reflexão poética de *O Diabo Está Nu Atrás da Porta*. Mas havia uma sobreposição conceitual de ambiente no campo da arte e ambiente como meio natural: a definição de *meio ambiente* como um conjunto de componentes físicos, químicos, biológicos e sociais que interagem entre si; recursos e fenômenos físicos

<sup>73</sup> O objetivo de ressaltar alternativas de entendimento abandonadas se dá pela frequência com a qual a Ió produz obras em que sua especificidade na produção não é clara. Esta busca por nomenclaturas é relevante para fins de autoconsciência relacional com outros trabalhos, próprios e de outrem.

<sup>74</sup> DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas & movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 247.

<sup>75</sup> AMBIENTE. In: ITAÚ CULTURAL. *Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais*. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=351](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=351)>. Acesso em: 5 out. 2010.

universais de limites indefinidos, servia como modelo de um sistema ou uma construção intelectual, para articular um fazer artístico que abarca múltiplas situações e potencialidades concomitantes. *O Diabo Está Nu Atrás da Porta* era, de modo não excludente, uma instalação a ser vista, um percurso, o próprio espectador, o acaso, um exercício de contexto, um chiste crítico, uma matéria de televisão e um contrato. A natureza imperceptível de algumas destas identidades pretendia emular a lógica da complexidade invisível, na perspectiva antropocêntrica, do meio ambiente, como por exemplo, o eletromagnetismo, a gravidade, a luz ultravioleta e as bactérias. Este tipo de entendimento ou abordagem, que já estava presente em *Dieta da Lua*, se torna um processo consciente e de influência continuada sobre a *Ío*.<sup>76</sup>

Em relação ao uso do termo ambiente, enquanto etiqueta operacional na *Ío*, se restringe, na atualidade, a etiologia de uma forma de pensamento complexo no início de um trabalho que envolve múltiplos elementos simultaneamente, ou, eventualmente, como sinônimo de situações imersivas onde o som e o vídeo são majoritários.

É importante, ao falar sobre este meio ambiente de visibilidade circunstancial de *O Diabo Está Nu Atrás da Porta*, comentar alguns elementos que não haviam sido descritos anteriormente, por extrapolarem a órbita explícita da instalação. Os três primeiros elementos listados são claros e inequívocos: a Instalação, o percurso e a ação do espectador dentro da mesma. Quanto aos outros componentes, são como jogos transversais da instalação. Para começar, o *acaso*: se hipoteticamente alguém, durante o período da exposição, procurasse na biblioteca do Instituto Goethe (situada logo acima da galeria e com acesso pela mesma) qualquer livro, filme ou disco, tanto de ficção quanto de referência, cujo assunto principal fosse o diabo (como as inúmeras versões disponíveis da história de Fausto), ou qualquer variante próxima, receberia da bibliotecária a chave da porta da instalação. O resultado desta incursão seria que, depois de abrir um cadeado na porta, o visitante encontraria uma peça, que mais lembrava um cenário, pois tornava explícita a estrutura de sustentação das paredes da instalação, evidenciando que tudo não passava de uma ilusão (pois as salas adjacentes, a estrutura do monitor, tudo ficava

---

<sup>76</sup> Esta ecologia de fatores visíveis e invisíveis se aproxima do conceito de Noosfera, desenvolvido por Edgar Morin, no conjunto de livros *O Método*, que será retomado no capítulo seguinte.

visível de uma forma totalmente diferente daquela que se via através dos acessos disponíveis para quem estivesse no espaço da exposição). Porém, no centro dessa sala, havia uma mesa de mármore sobre a qual estava todo o material recolhido da biblioteca. A porta consumida por cupins, com uma imagem de um demônio, só migrou de um *objet trouvé* a uma instalação por esta fertilidade de contexto cultural e histórico: a possibilidade poética de ligar o desígnio dos cupins aos de Fausto.

No folder de *O Diabo Está Nu Atrás da Porta* uma crítica, escrita por Ernesto Souza, acusava a Ío de plágio.<sup>77</sup> Este mesmo foco, o plágio, foi o centro de uma notícia veiculada pelo colunista Roger Lerina, em sua página no jornal *Zero Hora*, em conluio com a Ío. Uma matéria de televisão, em parceria com o jornalista Nilton Silva, do programa *Estação Cultura* da TVE, foi criada sobre a exposição, onde a estrutura de pensamento poético era estendida a outra mídia, tornando-se um curta metragem e não um comentário ou depoimento sobre a mesma.<sup>78</sup> A idéia de tradução anteriormente citada tipifica o procedimento de modificar o discurso em relação ao meio utilizado. E, finalmente, no final da exposição, o pó deixado pelos cupins, que caiu da porta em seu traslado e montagem, foi acondicionado em pequenos envelopes transparentes, e vendido como objetos-relíquia, que eram entregues mediante um contrato (sendo que o pagamento era estipulado em valores não-monetários; uma forma de pagamento, por exemplo, era fornecer um “sonho recorrente”).

Enquanto o conceito de ambiente soa consonante na ótica da Arte Contemporânea, o uso do termo *trompe-l'oeil* (expressão original em francês que significa *engana o olho*), para se referir a um espaço de instalação, é mais inusitado. Esta opção de abordagem artística deve ser deslocada, no caso d' *O Diabo Está Nu Atrás da Porta*, de seu entendido ocularcêntrico, central na acepção do *trompe-l'oeil*, isto é, como truques de perspectiva ou ilusão de ótica que mostre objetos ou formas que simulam uma realidade ausente, para um sentido retificado onde há uma ilusão espacial e contextual de outra ordem, a ponto de podermos usar a contraditória expressão: *trompe-l'oeil* negativo.

---

<sup>77</sup> Este assunto específico será abordado nos capítulos seguintes, porém é importante observar que Ernesto Souza foi criado pela Ío, e é um personagem que tem um papel importante em trabalhos posteriores.

<sup>78</sup> Essa matéria foi posteriormente apresentada por Nilton Silva em uma convenção de Jornalismo Cultural, para ilustrar uma forma alternativa de abordar, em um programa de televisão, uma obra artística.

Antônio de Correggio (1489/1534), pintor protobarroco de Parma, em *A Assunção da Virgem* (1525) incrustava na cúpula da Catedral de Parma uma elaborada perspectiva ilusionista deslocando Nossa Senhora entre o conspurcado mundo perecível e o inamovível paraíso eterno, onde o olhar do espectador é uma testemunha abismada da ligação de uma realidade inacessível, “um vasto espaço luminoso, preenchido por figuras esvoaçantes. Embora se movam com tal vivacidade que a força da gravidade parece não existir para eles, são corpos sadios e enérgicos, feitos de carne e osso”.<sup>79</sup> O *trompe-l’oeil* joga com a ruptura na realidade, criando o simulacro de uma situação ou espaço, sendo que esta percepção deve não revelar seu intento ilusionismo. Em resumo, o espectador deve perceber esta outra realidade, todavia não se atinar de seu caráter ilusório ou, se o perceber, negá-lo pelo fascínio que este proporciona. Na instalação *O Diabo Está Nu Atrás da Porta* a operacionalidade acontecia na continuação artificial do entorno arquitetônico dentro da instalação. Este simulacro, jogo de espaços, de continuidade ilusória ambicionava permanecer impercebido, absolutamente à mostra mas em dissimulativa visibilidade, propenso a criar um espaço ficcional e desinteressante acoplado a uma realidade mimética e iriscêntrica. A matéria da instalação era de propriedades semelhantes às de seu entorno, erguida com o objetivo de ser vista, mas não percebida – por esta razão a aproximação com um *trompe-l’oeil* negativo. Este raciocínio se aproxima ao aplicado pelo *ministro D.* no conto de Edgar Allan Poe, *A Carta Roubada*, onde este esconde uma carta tomada indevidamente e de valor estratégico, em um lugar que se oculta de todos por sua inacreditável evidência. O espaço da instalação só se tornava visível quando vivenciado, e neste sentido desmembrava sua identidade de *trompe-l’oeil*. A instalação tinha como pré-requisito de sua poética o inesperado: *O Diabo Está Nu Atrás da Porta* apenas se revelaria quando o entendimento do espaço fosse convertido à outra substância.

No processo poético, o pensamento crítico em relação à obra e ao espaço tende a se problematizar. As decisões artísticas se friccionam entre uma volição e um superego teórico, um pensamento plástico adere a um pensamento crítico. Há, em algumas fases específicas da criação, uma forte tendência classificatória e de intromissão da história da arte no fazer artístico da *Ío*. Pensar o espaço em *O Diabo*

---

<sup>79</sup> JANSON, Horst Woldemar. *História Geral da Arte*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 678.

*Está Nu Atrás da Porta* é equacionar estratégias de ocupação e suas possibilidades, pensar o lugar como único e intransferível e identificar suas necessidades específicas. O termo *site-specific* (em português sítio específico), como a nomenclatura indica, se refere a obras criadas para ambientes ou espaços determinados. São, de modo geral, trabalhos em que seus elementos dialogam com o seu entorno, os incorporando ou transformando-os. O planejamento engloba o ambiente de sua inserção como parte da obra. Esta percepção do espaço é como uma zona complexa de confluência de vários campos, como coloca Carvalho:

A instalação e o *site-specific* estão relacionados como problemas artísticos a tomada de consciência, no campo da arte, do papel desempenhado pelo lugar e pelo local ocupados pela obra, seja no que concerne à experiência de ordem fenomenológica, seja em termos institucionais, como limite cultural. A instalação enfatiza o caráter temporário da disposição e da ocupação do espaço e, além disto, promove um embate com a noção de unicidade. Suas condições de existência estão associadas a uma localização e a uma configuração que privilegia o caráter relacional entre os diversos componentes da obra.<sup>80</sup>

Carvalho comenta que a definição *site-specific*, como diversas outras tentativas classificatórias, ainda se mantém em um território em trânsito. Este espaço de diálogo artístico reflete instâncias diversas, o que é corriqueiro na arte. Segundo Maffesoli, a mobilidade e a errância são marcas do homem pós-moderno, uma multiplicidade de ser e estar, este indivíduo em circulação “não se resume a uma simples identidade, mas que desempenha papéis diversos através de identificações múltiplas”.<sup>81</sup>

A identificação da identidade da obra com o lugar torna pertinente a pergunta se uma obra de *site-specific* pode ser trasladada. O artista francês Daniel Buren defende que “o trabalho que leva em considerações o lugar no qual mostra-se/expõe-se, não poderá ser transportado para outro lugar e deverá desaparecer após a exposição”.<sup>82</sup> *O Diabo Está Nu Atrás da Porta* é uma instalação na qual o espaço foi pensado como uma continuidade do seu entorno. Projetada especificamente para a galeria do Instituto Goethe, tanto no que tange a seu aspecto

<sup>80</sup> CARVALHO, A. M. A., op. cit., f. 331.

<sup>81</sup> MAFFESOLI, Michael. *Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 78.

<sup>82</sup> DUARTE, Paulo Sergio. *Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos [1967-2000]*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001. p. 170.

físico, como subjetivamente relacional, como já foi comentado. No entanto, em 2008 este trabalho foi remontado, em uma exposição mais ampla, *Zede Etes – O Estranho Equívoco de A. Hilzendege Feltes*, no porão do Paço Municipal. O antagonismo entre os espaços expositivos não poderiam ser mais exemplares. A galeria do Instituto Goethe é um típico cubo branco; o Paço, um subsolo de luminosidade frágil, de paredes de pedra com marcas e fissuras e que evoca uma sensação de claustro. A primeira idéia para remontar *O Diabo Está Nu Atrás da Porta* foi a de reproduzir a configuração original do Instituto Goethe. Duas questões impeditivas surgiram a partir desta decisão inicial. A primeira era relativa à área necessária para reproduzir a instalação. O único espaço de área equivalente já havia sido pensado, anteriormente, para outra instalação. Contudo, mesmo este espaço, por seu pé direito baixo e colunas, não apresentava condições ideais. A segunda, era sobre a pertinência de adequar literalmente um trabalho de natureza *site-specific* para um sítio tão diverso. Estas duas considerações nos fizeram perceber que a opção que faria mais sentido, dentro de nossa proposta poética, seria a de reformular totalmente o trabalho para que o mesmo mantivesse sua identidade. Seguimos a lógica da tradução-arte de Augusto de Campos: para que *O Diabo Está Nu Atrás da Porta* fosse reinstalada era imprescindível que a mesma estabelecesse um diálogo intenso com seu novo espaço de inserção. Para tanto, era necessário reconfigurá-la. A parede única, inteiriça e mimética que fazia sentido na galeria do Goethe, deveria ser seccionada e realocada no espaço poluído e fragmentário do Paço. O terno e a cadeira desapareceram, pois outros objetos da exposição emulavam sua função. A porta foi instalada ao fim de um conjunto de corredores e estava colocada em uma falsa parede, branca e estreita, incrustada na parede de pedra do Paço. O acionador de presença com timer foi mantido para potencializar o surgimento da figura do diabo diante do espectador e seu apagamento quando este se aproximasse da porta, como no projeto original. Eventualmente, este espectador teria seu foco de atenção deslocado a outro corredor com outra parede branca, também falsa, a aproximadamente a 10 metros. No centro havia um olho mágico e um seletor de canais. Na primeira opção de canal uma câmera de segurança reproduzia o espectador vendo a si mesmo, como na primeira exposição. O segundo canal trazia um vídeo referente a outros trabalhos da exposição *Zede Etes – O Estranho*

*Equívoco de A. Hilzendegeer Feltes*. A pequena sala com poltrona que existia na exposição do Goethe desapareceu nesta versão.

O trabalho, que antes era asséptico e lúdico, recebe uma carga tensional. O deslocamento inicial, que na versão no Goethe era neutro, no Paço, se torna inseguro e ameaçador. Os corredores, suas ramificações, a iluminação esparsa, o som dos encanamentos, a irregularidade do reboco da parede e a sensação de isolamento foram utilizados para criar um deslocamento imersivo. Se a primeira versão buscava reinstaurar a epifania que gerou o *objet trouvé*, no contexto de uma arquitetura modernista e funcional, a segunda reproduzia o mesmo evento na parte mais interna de um porão. Esta nova versão de *O Diabo Está Nu Atrás da Porta*, pela natureza de seu novo contexto, assume uma identidade onírica, expressionista e opressiva.

Uma consideração importante, neste processo de reinstalação, foi a percepção de que um trabalho plástico *site-specific* tem sua identidade, menos em sua construção estética, na disposição de suas partes, do que em um conteúdo informe, mantido unido através da força gravitacional de sua idéia geradora. Assunto que nos remete ao próximo capítulo.



**IMAGEM 5:** Detalhe da instalação *O Diabo Está Nu Atrás da Porta* na exposição *Zede Etes – O Estranho Equívoco* de A. Hilzendeger Feltes, 2008.



**IMAGEM 6:** Detalhe da instalação *O Diabo Está Nu Atrás da Porta* na exposição *Zede Etes – O Estranho Equívoco* de A. Hilzendegeger Feltes, 2008.

## CAPÍTULO 3

### ZEDE ETES

Este capítulo traz o ciclo *Zede Etes*, constituído por diversas obras ordenadas em três partes principais, que se estendem de 2005 até o presente. Este ciclo uniu alguns dos elementos e conceitos trabalhados anteriormente, aprofundando-os e trazendo novos subsídios para a poética da Ío, que viriam a ter um papel fundamental no desenvolvimento de Autotélico.

O capítulo está ordenado em duas partes: na primeira, é apresentada parte do processo de criação do *Zede Etes*, e feita uma reflexão sobre a definição de uma identidade poética que este propiciou. São desenvolvidos alguns conceitos cruciais para a elaboração dessas obras, tais como: instauração, partindo da ótica de Nelson Goodman; realidade alternativa e estruturas oníricas, que se tornaram recorrentes na produção da Ío. A união destes gera, neste âmbito, uma ramificada mitologia poética, abordada na segunda parte. Esta é dedicada à investigação das relações e eventos que determinaram a lógica desse sistema criativo, através de um processo de arqueologia poética. A identificação de construções narrativas que continuamente se retroalimentavam levou a uma aproximação com as estruturas mitológicas, e para elaborar uma reflexão sobre o conceito de mitologia pessoal são feitas aproximações com uso desse termo na poética de Joseph Beuys e Tunga.

#### 3.1 ZEDE ETES, INSTAURAÇÃO DE UMA MITOLOGIA

A Ío iniciou, a partir de 2005, um ciclo de obras artísticas, constituído por três partes distintas: *Zede Etes*, um espetáculo musical multimídia e um site.<sup>83</sup> O *Estranho Equívoco de A. Hilzendeger Feltes*, uma exposição plástica, um conjunto

---

<sup>83</sup> O espetáculo multimídia *Zede Etes* foi apresentado no Centro Cenotécnico do Rio Grande do Sul (Rua Voluntários da Pátria, 1370) de 12 de agosto a 18 de setembro de 2005, no total de 12 apresentações.

de performances e intervenções urbanas (este ciclo está ainda em processo)<sup>84</sup> e *Aniamsi*, que é um projeto de *Jogo de Realidade Alternativa*.<sup>85</sup> A idéia de sistemas de *Dieta da Lua*, e de objetos que se expandem ativando seu espaço, de *O Diabo Está Nu Atrás da Porta*, são retomados e passam a constituir o vocabulário poético da Ío, acrescidos de novos elementos e conceitos, tais como instauração, realidade alternativa, arqueologia e mitologia particular. Neste capítulo, serão comentados alguns aspectos e etapas da origem e desenvolvimento desse ciclo de projetos, pois foi nesse processo que se deu o surgimento, desenvolvimento e fixação desses conceitos dentro da poética da Ío.

A lógica que é estabelecida no processo de criação do *Zede Etes*, de tessitura entre elementos poéticos, coincidências, experiências pessoais, materiais, fatos históricos e considerações de outros campos, acaba sendo determinante na definição de uma identidade poética cuja construção traz semelhanças a uma estrutura mitológica. A principal semelhança se dá pela instauração de realidades através de um mito criador, a partir do qual surgem narrativas que se conectam ou bifurcam e se modificam, entrelaçando realidade e ficção e assim, aumentando a complexidade do universo originalmente criado.

Para compreender como esta mitologia é posta em funcionamento, é preciso discutir a instauração, e assim, definir as regras desta estrutura. A instauração pode ser definida como dar início a algo que não existia, como um processo ou resultado de criar algo, ou ainda como o ato ou efeito de criar e colocar em funcionamento uma instituição, um hábito ou uma prática. Esta instabilidade do termo é apontada por Lisete Lagnado, no texto *A Instauração: um conceito entre a instalação e a performance*, onde ela foca mais em artistas que trabalham com este conceito, do

<sup>84</sup> A exposição *Zede Etes – O Estranho Equívoco de A. Hilzendeger Feltes* foi realizada no Paço Municipal da Prefeitura de Porto Alegre (Praça Montevideu, 10), de 3 de abril a 2 de maio de 2008. A performance *O Administrador* foi realizada no Museu Joaquim Felizardo (Rua João Alfredo, 582) em 2008; e no Arquivo Público do Rio Grande do Sul (Rua Riachuelo, 1031), em 2009. A intervenção urbana *O Administrador Apagado* foi realizada no centro de Porto Alegre em 2009.

<sup>85</sup> Um *Jogo de Realidade Alternativa* (em inglês *Alternate Reality Game*, com sigla de ARG), é um tipo de atividade que harmoniza as situações de jogo com a realidade. Sua natureza multiplataformas se utiliza da internet e outros meios eletrônicos e das mídias do mundo real, de modo a fornecer aos jogadores uma experiência interativa. Os ARGs se desenvolvem a partir de sites, e-mails, telefonemas, entre outros meios de comunicação, e convidam ao envolvimento direto dos participantes nas histórias, encorajando-os a interagir com as personagens do jogo, por meios eletrônicos ou presenciais e a explorar a narrativa, a resolver os desafios ou indícios, muitas vezes em lugares físicos reais. Esta participação modela a forma final do jogo que é continuamente retificado. Tal estrutura é normalmente utilizada em áreas da comunicação e entretenimento, porém ainda não se tem registro de ARGs no campo da arte.

que na sua definição. A autora ressalta a unicidade fragmentada da instauração, que atua como uma forma de apresentação do mundo, e não de representação, equilibrada entre o pastiche e glamorização, entre o sujeito e o objeto. Para Lagnado, a instauração não é uma categoria estética, mas uma forma de expressão que incorpora “a fagulha da vida”.<sup>86</sup> Em seu estudo sobre a *Teoria dos Símbolos* de Nelson Goodman, Noéli Ramme aponta a relevância dos processos e suas deflagrações para a instauração, e que tanto o objeto quanto o lugar (museus e galerias) são prescindíveis. A partir da concepção de Nelson Goodman de instauração devemos nos atentar ao:

[...] momento de inserção da obra em um contexto independente das várias formas que esse processo pode tomar. Assim, a instauração não diz respeito somente a um tipo específico de arte contemporânea. Uma estátua clássica em um espaço público, uma obra de arquitetura, uma pintura, dentro ou fora de um museu, são ou podem ser chamadas, de instaurações. O processo de instauração de uma obra depende, portanto, de que ela seja colocada em alguma relação de referência com um mundo existente ao mesmo tempo em que ela muda o modo como compreendemos esse mundo. O objeto artístico apresenta e instaura um mundo. Podemos dizer que a obra é instaurada dentro de um mundo ao mesmo tempo em que pela sua presença instaura um outro mundo a partir da modificação do já existente. Isso pode ser visto pelo fato de que a arte, na medida em que é experienciada, afeta o nosso modo de perceber e o nosso modo de pensar a realidade.<sup>87</sup>

*Zede Etes* foi concebido enquanto um espetáculo musical de artistas plásticos,<sup>88</sup> com o objetivo de aglutinar músicas e sons, objetos, vídeos e performance, como se a diversidade e a lógica de uma exposição plástica e de um filme de artista pudesse ser condensada para o espaço do palco. Interessava para a Ío o contato direto com o espectador (algo que, exceto na performance, é uma situação de exceção para o artista plástico), e a possibilidade de criar alterações e

<sup>86</sup> LAGNADO, Lisete. A Instauração: um conceito entre a instalação e a performance. In: BASBAUM, Ricardo. *Arte Contemporânea Brasileira: Texturas, Dições, Ficções, Estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 372.

<sup>87</sup> RAMME, 2004, op. cit., f. 136.

<sup>88</sup> A relação entre a Ío e a música não será abordada nesta dissertação (por fugir do escopo da proposta), mas ecoa questões plásticas: as músicas são pensadas como atmosferas e instantâneos de situações. Não há um trabalho de banda, isto é, com uma formação fixa de músicos, mas um trabalho que requer uma instrumentação individual e referências estéticas específicas para cada situação.

variações a partir desta experiência – o que é sempre possível para um gênero como o espetáculo, que é refeito continuamente.

Uma das peculiaridades do *Zede Etes* é sua natureza proposicional indeterminada. Este projeto, de diversas ramificações e que se estende desde 2002, começou como um apanhado de idéias, anotações e esquemas. Ora Gabinete de Curiosidades, ora Bestiário, os elementos que o constituíam foram surgindo de fontes diversas e sem uma forma pré-definida. A questão que se colocava então para o *Zede Etes* era como unir esse conjunto de idéias fragmentadas, de uma forma coesa. Não interessava para a ló “uma colagem de fragmentos”, clichê da junção aleatória de fontes distintas, mas unificar, ao menos temporariamente e com liberdade, uma massa disforme de idéias.<sup>89</sup>

O elemento que permitiu essa unificação exemplifica também os procedimentos que determinaram a instauração deste ciclo de trabalhos, que foi o próprio surgimento do nome *Zede Etes*.<sup>90</sup> Logo no início desse processo criativo foi criada uma música, descrevendo um sonho de um indivíduo que acorda com o som do despertador, desliga-o, dorme novamente até ser acordado por um novo toque do despertador. Neste ínterim, ele sonha com o conjunto de eventos banais que cotidianamente representam seu despertar: acordar no mesmo horário, desligar o despertador, fazer a barba, tomar café, fumar um cigarro, etc. Esta letra era invertida em um programa de áudio e a sonoridade desta inversão era usada como a emulação de uma língua indeterminada.<sup>91</sup> Sete e dez, horário do despertador, nesta inversão fonética (que é normalmente distinta sonoramente de uma inversão gráfica) soava como *Zêde Étes*, com todas as letras “E” sonoras.

---

<sup>89</sup> Alguns exemplos ilustram esta dessemelhança de difícil aglutinação: uma performance de irmãs gêmeas (vestidas à *la* Klimt) que, conflituosamente, tentam escapar de uma situação claustrofóbica; um vídeo e performance de três versões distintas sobre o atropelamento de um coelho; uma canção de arrependimento de um homem que reconhece a imperdoabilidade de seus crimes; uma instalação móvel de uma montanha com rodas; uma declaração de amor feita em uma língua híbrida que misturava, em uma gramática particular, alemão, inglês, francês e italiano, à maneira das correspondências pessoais de Karl Marx e Friedrich Engels.

<sup>90</sup> *Zede Etes*, ao menos com esta grafia, não possui significado algum, em nenhum lugar ou cultura.

<sup>91</sup> A letra original não era revelada. O único acesso do público se dava por esta versão invertida.



**IMAGEM:** Imagem do espetáculo *Zede Etes*, 2005.

O fato das palavras *Zede Etes* terem uma origem onírica, somado ao apreço que os integrantes da *Ío* tem com o assunto, que incluem exercícios de consciência em sonhos<sup>92</sup> e organização dos sonhos pessoais como material poético, nos inclinava a direcionar todo o projeto nesta direção. Uma alternativa era criar um conjunto de fatos e eventos em que a escolha do universo onírico e a palavra *Zede Etes* fossem quase deterministas. Assim, a estrutura dos ciclos de sonho ao longo de uma noite foi usada como fio condutor para desenvolver as obras que vinham sendo criadas. Sete e dez, por ser o horário de despertar, foi escolhido como o horário que marcaria o final do ciclo de sonhos narrados, e assim *Zede Etes* ficou sendo o título e elemento central no desenvolvimento desse conjunto de obras.

A arqueologia da palavra *Zede Etes* está também diretamente vinculada com Ernesto Souza, espécie de *gênio*<sup>93</sup> e *alter ego* da *Ío*, e seu papel como agente do mito criador do ciclo *Zede Etes*. Em 2003, durante a realização da instalação *O Diabo Está Nu Atrás da Porta*, Ernesto Souza “assina” uma crítica mordaz à obra. Todo o texto é deslocado a uma realidade alternativa em que a instalação da *Ío* é uma duplicação fidedigna do trabalho de um artista romeno chamado Laszlo Ioan Serbanescu,<sup>94</sup> com parâmetros de espelhamento que se aproximam à apropriação

<sup>92</sup> “No sonho lúcido, o sonhador percebe que está sonhando e tem controle sobre seu sonho. Parece também ter percepção do ambiente do sonho e ter alguma lembrança de sua vida desperta. Alguns descrevem estes sonhos como completamente realistas, e os sonhadores dirão que se sentem como normalmente são.” ENNIS, Maeve; PARKER, Jenifer. *Fique por dentro dos Sonhos*. São Paulo: Cosac & Naify. 2001. p. 48. Este procedimento de sonhos lúcidos está presente em um conto que faz parte deste ciclo (que será abordado mais adiante), e é utilizado como um elemento-chave na performance *O Administrador* (2008-09).

<sup>93</sup> Gênio, de origem árabe pré-islâmica, ou daimon, de origem grega, são, segundo crenças antigas, espíritos que regiam os destinos de uma pessoa, grupo, comunidade, etc., e que eram os responsáveis pelo desencadeamento dos fatos (gênio do mal, gênio protetor).

<sup>94</sup> “Em 1978, Laszlo Ioan Serbanescu, artista romeno naturalizado francês, apresentou o trabalho ‘Le Diable est derrière la Porte’, que era, e é, uma homenagem ácida e irônica aos dez anos da morte de Marcel Duchamp. A partir de trabalhos como ‘Dados: 1. A queda d’Água, 2. O Gás de Iluminação’ e ‘Suporte de garrafas’ de Duchamp, Laszlo Serbanescu criou uma sala de exposição para feiras de material de construção e utilidades do lar (que ele efetivamente apresentou em uma feira comercial de Lyon em 1981), em que o processo do *readymade* era apresentado como intransferível, e toda apropriação metodológica como sendo uma paródia. Serbanescu comentava que Duchamp engendrou antes de tudo uma praga, contagiosa a gerações de artistas preguiçosos e incapazes, que se apropriam do *readymade* e o transformam em uma tradição morta e insepulta. O que Laura Cattani e Munir Klamt fazem com ‘O Diabo Está Nu Atrás da Porta’? Uma paródia da paródia. Eles reproduzem o trabalho de Serbanescu detalhadamente, com precisão museológica, e acrescentam a palavra ‘nu’ ao título (um *readymade* modificado?). Como se, conscientes do significado da crítica de Serbanescu, aceitassem propagar como hospedeiros (e o fato de ser uma reprodução de uma sala tem sua ironia) a tradição da falsa vanguarda e assumissem, ao mesmo tempo em que expõem essas contradições com uma autocrítica corrosiva, uma inocência adâmica (o nu) frente às questões de



**IMAGEM 1: Still de vídeo do espetáculo *Zede Etes*, 2005.**

das fotos de Walker Evans feitas por Sherrie Levine na série *After Walker Evans*<sup>95</sup> ou, textual, por *Pierre Menard, autor do Quixote*, no conto de Jorge Luiz Borges. Em resumo, a *Ó* produz uma obra original em sua realidade e uma duplicação na realidade de Ernesto Souza. Este personagem, Ernesto Souza, tem sua aparição no final de 2002 através de três contos que possibilitam três alternativas distintas sobre sua identidade. No primeiro, com o título de *Ernesto Souza, o Autor*, Ernesto Souza é um escritor riograndense já falecido. No segundo, *O outro Ernesto Souza*, ele é um personagem intensamente elaborado por um escritor que, no entanto, foi obliterado pelas necessidades de um conto. E, no terceiro, com título de *Ernesto Souza*, ele é uma variação do personagem do segundo conto, manipulado pela atenção e imaginação do leitor, tendo por isto uma aparência indefinida. Tanto o segundo quanto o terceiro conto são metanarrativas em que a criação textual é o assunto que justifica os protagonistas, e ambos inclinam o foco de seus interesses sobre si mesmos em certa ironia romântica<sup>96</sup> – como coloca Maria de Lourdes Ferraz, “A ironia é, pois, o meio que o eu usa para se auto-representar artisticamente, movimento dialético entre realidade e ficção.”<sup>97</sup> Em março de 2003 foi apresentada a peça *A Velha Senhorita – Encenação de um Ensaio*, na qual, novamente, Ernesto Souza é um protagonista ativo. A peça se centra nas dificuldades de uma atriz, Lucia, durante os ensaios do texto *A Velha Senhorita*, escrito por Ernesto Souza (mesmo personagem do conto Ernesto Souza, o autor). Esta é uma peça fictícia,

<sup>95</sup> AFTERWalkerEvans.com. Disponível em: <<http://www.afterwalkerevans.com/>>. Acesso em: 12 nov. 2010.

<sup>96</sup> A ironia romântica é definida como um “[...] exercício criativo de gerar ironia e, ao mesmo tempo, fazer uma auto-reflexão sobre este uso e construção de ironia acaba por desmistificar o mundo ilusório que este recurso gera. Por sua vez, esta desmistificação introduz um elemento negativo nesta auto-análise já que não permite ao autor encontrar uma resposta definitiva para as suas dúvidas enquanto elemento criador e, ao mesmo tempo, alvo das suas próprias críticas. É o contínuo jogo de distanciamento por parte do autor da sua obra para se auto-questionar e a aproximação necessária para sentir o prazer de quem produz arte. O autor deve assim encontrar um equilíbrio entre os dois papéis: o autor e organizador. O distanciamento do autor revela este jogo mas o facto deste se aperceber e entrar neste jogo é já em si uma das razões e fundamento do próprio acto de criação. De facto, toda a produção auto-irónica acaba por conter em si uma marca romântica e é dentro deste movimento estético que a ironia melhor se revela e desvenda, este recurso estilístico revela o romantismo como arte.” IRONIA Romântica. In: CEIA, Carlos (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <[http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/l/ironia\\_romantica.htm](http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/l/ironia_romantica.htm)>. Acesso em: 12 dez. 2010.

<sup>97</sup> FERRAZ, Maria de Lourdes A. *A Ironia Romântica: Estudo de um Processo Comunicativo*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987. p. 42.

mas baseada em fatos reais tanto na realidade alternativa de Ernesto Souza, quanto na da Ío.<sup>98</sup>

O termo “realidade alternativa”, conforme utilizado aqui, refere-se a um gênero de proposição artística e metodológica que age como uma narrativa, uma construção ficcional que simula uma realidade auto-contida, hermética. Sua principal diferença em relação à ficção é a noção de que ela pode, às vezes, coexistir com a realidade que nos cerca, o mundo em que interagimos cotidianamente. A rigor, é um conceito amplo que engloba também a mitologia e a religião, isto é, universos alternativos funcionando, não só paralelamente em relação ao nosso, mas direta e influentemente. Mesmo que carentes de uma realidade concreta e demonstrável em diversas circunstâncias, estes modelos de realidade alternativa podem servir de referência ou força coerciva capaz de moldar a realidade na qual nós agimos. Na tradição judaico-cristã-islâmica, um exemplo de intervenção direta de Javé, está em Josué 10:13, quando todo o firmamento é estacionado para que uma batalha seja definida.<sup>99</sup> A crença nessas narrativas tem um efeito direto na sociedade, pois o valor simbólico nelas contido cria códigos de conduta aos indivíduos, o que determina suas atitudes. Na Antiguidade, os exemplos desta zona intermediária interagindo sobre o destino dos homens são freqüentes. Na *Odisséia*, Ulisses (ou Odisseu, na tradução de Donald Schüller), enfrenta em seu retorno a Ítaca desventuras de todas as ordens, e parte substancial delas é resultado da ação direta dos deuses.

---

<sup>98</sup> Na peça escrita por Ernesto Souza, Elza, pessoa que influencia a criação do personagem, é sua tia. Na realidade da Ío é a tia-avó de Laura Cattani, que também se chama Elza. A sinopse da peça é a seguinte. Elza, a protagonista, *A Velha Senhorita* à qual o título se refere, vive em uma montanhosa cidade do interior do Rio Grande do Sul. Em decorrência de uma infecção de tétano na infância que paralisou suas pernas e a comprometeu irremediavelmente, Elza leva uma vida alternativa em relação ao que o destino prometia, mediada pela autoironia de sua condição e por alucinações causadas pelas constantes operações, pela intensa melancolia e, no decorrer do tempo, pela senilidade, Elza age em um mundo particular e de difícil compreensão para Lúcia, moça urbana e contemporânea, que não consegue entender as razões e motivações de Elza, principalmente um certo humor inacessível que a distancia de seu trágico destino. A peça é a aglutinação destes dois mundos. O de Lúcia que tenta reviver Elza em si mesma e o mundo de Elza, alucinatório, que gradualmente toma consciência de seu papel de personagem de uma peça e assombra os ensaios de Lúcia. O conflito decorrente desta relação entre personagem e atriz, pode ser resumido através da seguinte questão ontológica coerente no universo da peça: Se Lúcia reconstruir Elza com perfeição, esta deixa de existir?

<sup>99</sup> “E o sol se deteve, e a lua parou, até que o povo se vingou de seus inimigos. Isto não está escrito no livro de Jasher? O sol, pois, se deteve no meio do céu, e não se apressou a pôr, quase um dia inteiro.” Josué 10:3.



IMAGEM 2: Material gráfico da peça *Velha Senhorita – Encenação de um Ensaio*, 2003.

Incansável no ódio Ihe é Posidon Ampara-Terra. A cólera Ihe vem do ciclope de olho vazado (obra de Odisseu). [...] Posidon não odeia Odisseu com ódio de morte, só o mantém errante, longe da pátria.<sup>100</sup>

Um exemplo desse tipo de influência, porém proveniente dos personagens de ficção, é o tema central de *Shakespeare: a invenção do humano*, de Harold Bloom: segundo o autor, dificilmente poderíamos refletir sobre nós mesmos, sobre nossas identidades distintas, sobre as miríades ontológicas da autoconsciência sem pensar *em e a partir* de Hamlet – na opinião de Bloom, sob certos aspectos fomos inventados por Shakespeare.<sup>101</sup>

Em seu *Dicionário de Lugares Imaginários*, Alberto Manguel e Gianni Guadalupi fazem uma extensa compilação destas realidades alternativas construídas durante a história, demonstrando sua constância entre diversos povos e épocas e o aspecto de realidade construída, na forma de um guia de viagem “Tomaríamos por suposto que a ficção era realidade e trataríamos os textos escolhidos com a mesma seriedade com que se encara os relatos de um explorador ou cronista”.<sup>102</sup> Este pressuposto de realidade do *Dicionário de Lugares Imaginários* é semelhante ao que a Ío passou a utilizar na construção do *Zede Etes*. Através desses exemplos, observamos que a crença na alteração da realidade através de eventos oriundos de uma realidade disjuntiva é ancestral, mas continuamente atuante, renovada e impregnada no imaginário coletivo. Este modelo conceitual é influente em nosso processo criativo, aparecendo com mais força a partir deste projeto, na forma através da qual a Ío concebe o seu fazer artístico: esta disposição de interligar realidades alternativas ou níveis de realidade de difícil distinção objetivando ressaltar a constelação de idéias nas quais as obras se inserem.

Em 2009, Ernesto Souza retorna na exposição *Autotélico – Um Quase Filme*, em sua primeira aparição não literária, em uma instalação que explora algumas possibilidades de manipulação de imagem mental, questão sugerida no conto *Ernesto Souza*. Esta instalação, chamada *Céu Deserto* (que será comentada no capítulo seguinte) mantinha a referência ao conto *Ernesto Souza*.

<sup>100</sup> HOMERO. *Odisséia v. 1: Telemaquia*. Tradução do grego, introdução e análise de Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2007. p. 17.

<sup>101</sup> BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. p. 25-43.

<sup>102</sup> MANGUEL, Alberto; GUADALUPI, Gianni. *Dicionário de lugares imaginários*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003. p. vii.



**IMAGEM 3:** Fotografia que integrava a instalação *Céu Deserto*, 2009.

A primeira obra da Ío em que Ernesto Souza não seria um coadjuvante, um projeto que unia conceitualmente instalação, performance e A.R.G. (*Alternate Reality Game*), com o título provisório de *Ernesto Souza – a invenção de um túnel*, teve um curioso destino. O projeto original previa a construção de um túnel a partir da sala de uma casa que percorreria algumas dezenas de metros até emergir em um terreno baldio. Tanto a entrada quanto a saída seriam lacrados logo após sua conclusão. A realização concreta deste túnel não era relevante, mas sim sua aparência de realidade, isto é, que fosse crível, e a construção mental posterior pelo público. Detalhes necessários da produção são elucidativos para explicá-lo: um protagonista, Ernesto Souza, o mesmo indivíduo que representa este papel em *Autotélico*,<sup>103</sup> uma sala em que um início de túnel fosse cimentado e um terreno baldio onde a saída deste túnel fosse bloqueada (não era indispensável realisticamente a proximidade entre as duas pontas), ambos como provas materiais da ação de Ernesto Souza. Uma matéria de jornal editada e escrita pela Ío que especula sobre as estranhas intenções deste túnel e indica sua localização. Pessoas encarregadas de comentar este empreendimento com terceiros, de posse da matéria e em lugares próximos aonde o túnel teria, hipoteticamente, sido construído (no entanto a saída no terreno baldio deveria estar acessível, como uma prova irrefutável dos eventos). Posteriormente um sítio na internet mostrando, através de provas, tais como fotos, esquemas, planta-baixa, estudos estruturais, etc., a excentricidade da empreitada da construção deste túnel.

Em maio de 2010 tomamos contato, na biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS, com um artista holandês, Mark Manders.<sup>104</sup> O curioso neste artista é que o repertório formal é coincidentemente próximo ao que a Ío utiliza. Animais aparentemente mortos ou de vida suspensa, ossos, formas simplificadas como se fossem uma evocação incompleta da memória, o uso de uma paleta cromática reduzida (preto, cinza e branco majoritariamente), “torsos e aparelhos que lembram restos de culturas olvidadas [...]”.<sup>105</sup>

Acredito que uma das razões pela qual um artista deve estudar a história da arte e seus contemporâneos (além do prazer) é a de perceber como o discurso que

---

<sup>103</sup> O ator Samir Jaime.

<sup>104</sup> BOSS, Saskia. *Mark Manders self-portrait in a surrounding area*. Amsterdam: Fundação de Appel, 1998.

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 39.

se está articulando em sua poética se relaciona com outros discursos. Como perspectivas e maneiras de instaurar podem, eventualmente, clarear alternativas de solução plástica, modelos de reflexão, refletir sobre si mesmo e suas questões por via de terceiros. No caso de Manders, a atenção ao seu trabalho permitia perceber outra alternativa de execução para o vocabulário poético da Ío. Esta pesquisa nos conduziu a descobrir um trabalho que ele realizava naquele momento, um projeto de ocupação do museu Guggenheim de Nova York, publicado em livro pela Roma Publications<sup>106</sup>. Este projeto era constituído por uma casa dentro do Guggenheim, em cujo interior havia um túnel que conectava a outra casa, em uma rua distinta, onde ficariam diversos trabalhos do artista. Este percurso, segundo Manders, seria de aproximadamente seis minutos de caminhada.<sup>107</sup> Esta excessiva semelhança entre o trabalho de Manders e o projeto *Ernesto Souza – A invenção de um túnel* bloqueou, ainda que temporariamente, sua realização.

Aqui entraremos em uma lógica poética estabelecida entre a Ío e esta realidade alternativa na qual Ernesto Souza está inserido.<sup>108</sup> Há uma curiosa inversão que ocorre neste jogo de sincronicidades, pois Ernesto Souza, que havia acusado a Ío da inútil tarefa de duplicação de um trabalho alheio, em *O Diabo está Nu Atrás da Porta*, quando lhe é dado a agir como protagonista, seu primeiro ato é reproduzir a situação de sua acusação, além de multiplicar sua existência. Esclarecendo: simultaneamente, ao tomar contato com o túnel de Manders, também tomamos conhecimento de um artista, cineasta e crítico de arte português de nome Ernesto de Souza.<sup>109</sup>

<sup>106</sup> MANDERS, Mark. *Two Connected Houses*. In collaboration with com Phillip Vancouver and The Guggenheim Museum, New York. Amsterdam: Roma Publ., 2010.

<sup>107</sup> Outro elemento que Manders utilizaria seriam jornais em inglês criados artificialmente, onde nenhuma palavra se repetiria em página alguma. MANDERS, op. cit., p. 2.

<sup>108</sup> No caso de Ernesto Souza, devemos deslocar sua existência ficcional para um estado comum no campo das artes, a de uma vida independente para a criação e o diálogo profícuo que esta relação conduz. O escritor Assis Brasil em entrevista comenta sobre esta idéia recorrente: “Sei que existe uma idéia meio mágica de que os personagens adquirem uma vida própria. No fundo, o que acontece é que estes personagens estão muito bem construídos, a tal ponto que não podem fazer algumas coisas ou devem fazer outras.” BRASIL, Luiz Antonio de Assis. O regente da cultura. *Aplauso: Cultura em Revista*, Porto Alegre, v. 12, n. 109, p. 8, maio 2010. Entrevista concedida a Eugênio Esber.

<sup>109</sup> Ernesto de Souza, artista pluridisciplinar, pioneiro das vanguardas de 40 às de 70, do cineclubismo, da fotografia, do cinema e do experimentalismo *mixed media*, crítica de arte, artista próximo ao grupo Fluxus e fascinado com a obra de Joseph Beuys com quem toma contato em 1972, na Documenta 5, em Kassel. A conveniência simbólica deste encontro (Beuys e Ernesto de Souza), como será visto na parte final deste capítulo, é excessivamente oportuna, para o personagem Ernesto Souza, para ser crível. ERNESTO de Sousa. Disponível em: <<http://www.ernestodesousa.com/>>. Acesso em: 21 jun. 2010.

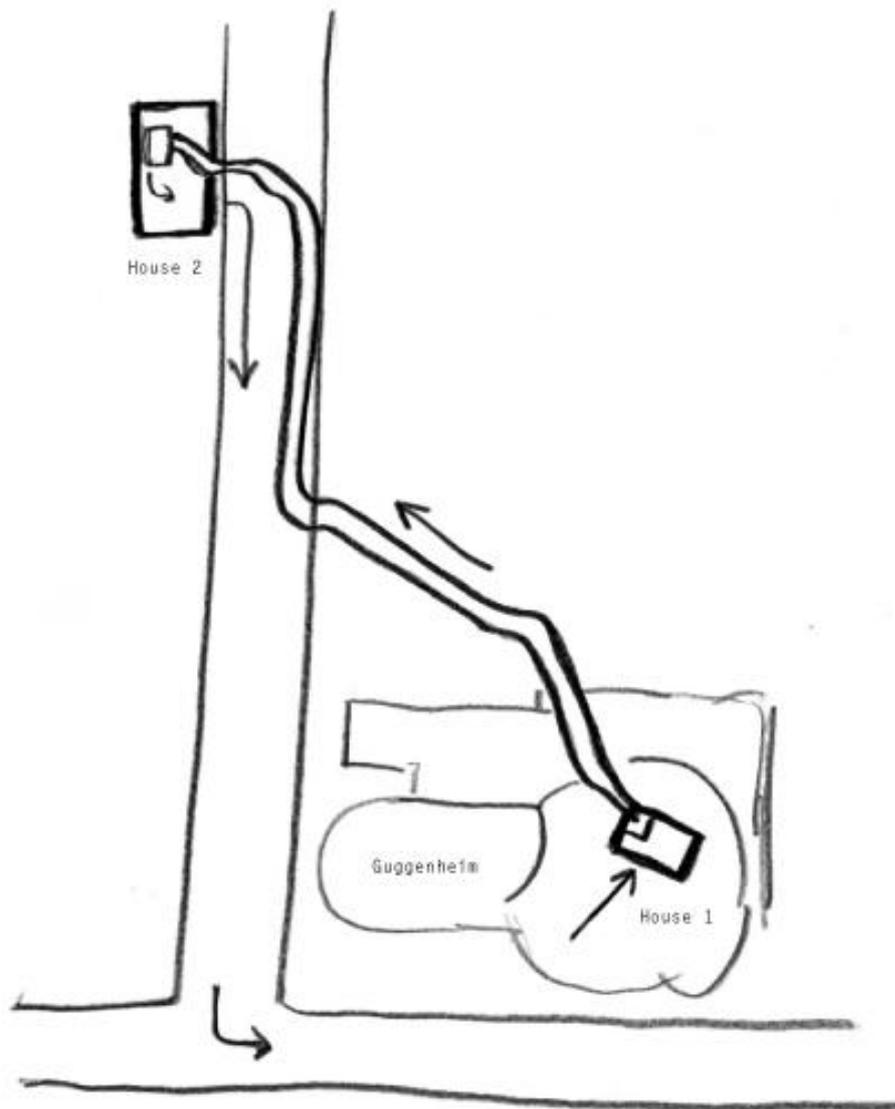


IMAGEM 4: Esquema do projeto de Mark Manders, 2010.

Há, neste arcabouço de raciocínio e neste conjunto de coincidências, uma zona híbrida, de relevância para a estrutura poética em que os trabalhos da Ío são organizados e a razão que os leva a existir. Não só um campo onde fatos de ocorrência demonstrável e atos de imaginação interagem como uma realidade de natureza distinta, mas também um espaço onde eventos de natureza dispersa são agenciados significativamente. A palavra *história* abarca esta ambigüidade, na possibilidade de ser definida tanto como a reunião e estudo dos conhecimentos aferíveis a respeito do desenvolvimento de um assunto específico ou o conjunto de todos os assuntos (*história universal*), quanto à narrativa de fatos reais e fictícios ou fábulas. Também o sentido de anedota e argumento com intenção enganosa, além de objeto ou ato que não se quer ou não se sabe nomear ou definir. Em resumo, o campo de atuação de Ernesto Souza e diversos outros trabalhos da Ío acontecem neste terreno ancho da multifacetada definição da palavra *história*. Uma *história* factual, mítica e chistosa, onde uma realidade demonstrável e uma fantasia tem valor equivalente, onde eventos concretos podem ocorrer por conseqüência de atos imaginativos ou ainda em uma zona mista em que fenômenos ou conceitos possam ser transformados em narrativas simbólicas e estas tornadas realidade poética. Estes conjuntos de idéias nos reconectam ao *Zede Etes*, Ernesto Souza e sua *história*. No ano de 2004-05, em uma nova identidade, Ernesto Souza, agora como “avô de um dos integrantes do grupo Ío”,<sup>110</sup> assume novamente o papel de agente, em uma zona ambígua da realidade, onde lhe é permitido tanto instaurar, através de seu testemunho, o *Zede Etes* – isto é, através da narrativa de um sonho, tanto o passado de A. Hilzendeger Feltes, personagem central deste ciclo, quanto os futuros trabalhos que serão desenvolvidos pela Ío, quanto alterar uma realidade anterior ao estabelecer uma genealogia sanguínea (a foto que revela o rosto de Ernesto Souza no site da Ío, relativo ao *Zede Etes*, é de Guilherme Klamt, avô, tanto de Munir Klamt

---

<sup>110</sup> Trecho, de autoria da Ío, do material gráfico de divulgação do espetáculo *Zede Etes* e site <http://www.grupo-io.com/index2.htm>. Há uma visível semelhança entre este texto e o do descobrimento da porta em *O Diabo Está Nu Atrás da Porta*. Desconsiderando o uso uma primeira pessoa do singular que reitera a individualidade do agente, é contínuo na Ío a solidão em que estes agentes cumprem suas funções. Os encontros se dão, menos com pessoas do que com entidades simbólicas de realidade sempre questionável. Este isolamento reaparece no capítulo seguinte no texto da exposição *Céu Deserto* e no material gráfico.

Souza, quanto de Guilherme Garcia Klamt).<sup>111</sup> E, através deste passado alternativo, Ernesto Souza comenta um sonho que dispara a mitologia do *Zede Etes*.

Em 1957, o Sr. Ernesto Souza (avô de um dos integrantes do grupo Ío) tem um sonho com o Metropolitano, que nesta época já havia dado seu lugar a uma fábrica de cigarros. Abaixo está o seu sonho, tal como foi contado, inúmeras vezes para a família:

- Eu estava no meu quarto, sem conseguir dormir, então eu me levantei para ir ao banheiro que, naquele tempo, ainda era na rua. Quando eu abri a porta, percebi que o pátio e meu quarto faziam parte do cenário de um teatro e a porta do banheiro era o acesso aos bastidores. Então eu entrei para os bastidores. Eu, que tinha ido criança no Metropolitano e o conhecia por dentro, sabia que aquele era o *Zede Etes* (que era como o pessoal o chamava depois do incêndio). Fui, então, caminhando pelos bastidores e tudo parecia desmesuradamente amplo, com sucessivas salas, como aquela na qual estava o meu quarto, e em cada uma delas havia uma encenação, e também uma obsessiva ação nos bastidores para que tudo acontecesse com muita precisão. Enquanto os protagonistas moviam-se dentro da cena, o cenário mudava com uma rapidez surpreendente: a praia luminosa, magistralmente reconstituída, tornava-se um porão; em outra sala contígua, uma festa de aniversário subitamente transformava-se em uma montanha de basalto; em outra, bem ao lado, uma senhora que era um menino nu e todo sujo brincava, em um terreno baldio, com um gato amarelo. Enquanto eu espiava por atrás da cortina, alguém me pegou, com força, pelo braço, e me levou para uma pequena sala mal iluminada e me explicou, minuciosamente, algo que não fazia muito sentido sobre animais, cadeia alimentar e a burocracia da administração de teatros, tudo isto em um português oitocentista. Lentamente, e sem que necessariamente tivesse uma relação com o que ele dizia, eu fui entendendo que o *Zede Etes* agora é/era um teatro com incontáveis salas, nas quais são encenados os sonhos de todos os moradores da cidade, e que ele é *O Administrador*. Quando ele percebeu que eu tinha entendido, saiu da sala e fechou a porta - que era a do banheiro de minha casa (e eu estava morrendo de vontade de ir ao banheiro) - e subitamente eu percebi que, todo o tempo, eu sabia que era um sonho, só não sabia que todo este sonho era apenas mais uma das salas do *Zede Etes*. Então me esqueci e, subitamente, eu estava dentro de um carro, à noite, no banco de trás. E, sem olhar para frente, eu me lembrei de já ter tido aquele sonho, e sabia que ninguém estava dirigindo o carro - e tive mais medo da recorrência do que do sonho em si.<sup>112</sup>

<sup>111</sup> Guilherme Garcia Klamt foi colaborador da Ío no projeto *Zede Etes* (2005) e *Saída de Emergência* (2004-06).

<sup>112</sup> Trecho, de autoria da Ío, do material gráfico de divulgação do espetáculo *Zede Etes* e site <http://www.grupo-io.com/index2.htm>.



**IMAGEM 5:** Guilherme Klamt, usada para representar o personagem Ernesto Souza.

Ernesto Souza, através de sua narrativa, desloca um prédio em ruínas, o Cine-Theatro Metropolitano, para uma realidade onírica,<sup>113</sup> onde há uma função prática e simbólica para sua construção, e instaura, simultaneamente, uma linha de tempo que liga um passado alternativo, a história de A. Hilzendeger Feltes; ao futuro, à *Ío* que, atraída pela potencialidade artística do *Zede Etes* e a personalidade de Feltes, constrói uma obra poética inspirado em ambos. Abaixo a história de A. Hilzendeger Feltes (que foi continuamente ampliada durante o decorrer dos projetos) como divulgada pela *Ío* durante o espetáculo *Zede Etes*:

Em 12 de janeiro de 1928 fechou as portas o que tinha sido, até então, um dos orgulhos da cidade de Porto Alegre: o glorioso Cine-Theatro Metropolitano, no bairro Floresta, de propriedade e administração do Sr. A. Hilzendeger Feltes. Uma tragédia, a gripe espanhola, mata sua mulher e filhos. A depressão e o alcoolismo acabam progressivamente com o que tinha restado do Sr. Feltes e, conseqüentemente, do Metropolitano. Quatorze dias depois da falência um incêndio, até hoje inexplicado, destrói quase todo o Cine-Theatro, restando apenas a fachada, o mezanino e o palco. Sob litígio de herdeiros e seguro, o Metropolitano permanece em ruínas e intocado até 1954, quando é finalmente vendido. Durante todo este tempo, o prédio abandonado torna-se um personagem para os moradores do bairro, um lugar usado pelos adultos para assustar as crianças com fantasmas, e lembrado pelos mais velhos como o símbolo de um tempo perdido, envolto em uma aura trágica. Com o decorrer dos anos o nome Metropolitano é esquecido, e substituído pelas letras do nome do Sr. A. Hilzendeger Feltes que resistiram na fachada depois do incêndio, formando a palavra *ZEDE ETES*, que se torna, então, o nome pelo qual aquele prédio passa a ser lembrado, e ponto de referência para toda uma geração.<sup>114</sup>

O espetáculo *Zede Etes* é estruturado na lógica proposta pelo sonho de Ernesto Souza para o Cine-Theatro Metropolitano, isto é, um lugar de difícil definição, simultaneamente a lembrança de um prédio incendiado e os boatos e lendas urbanas referentes, um espaço físico incognoscível, mítico, pois formado pelo subconsciente de cada sonhador. Este é o cenário móvel onde ocorrem os sonhos, e em torno do qual a *Ío* organiza seu espetáculo, o que torna o *Zede Etes* um

<sup>113</sup> Este termo contraditório, realidade onírica, nos remete a uma natureza semelhante, a da religião ou mitologia, vista anteriormente. Isto é, uma realidade não verificável. Logo, este *Zede Etes*, apesar de acontecer em um metaplano imaterial, por se constituir de sonhos ou mais precisamente a impressão que os mesmos causam, tanto por seu aspecto emocional quanto racional, tem influência concreta sobre como as pessoas perceberão a realidade e, por conseqüência, como agirão sobre a mesma.

<sup>114</sup> Trecho, de autoria da *Ío*, do material gráfico de divulgação do espetáculo *Zede Etes* e site <http://www.grupo-io.com/index2.htm>.

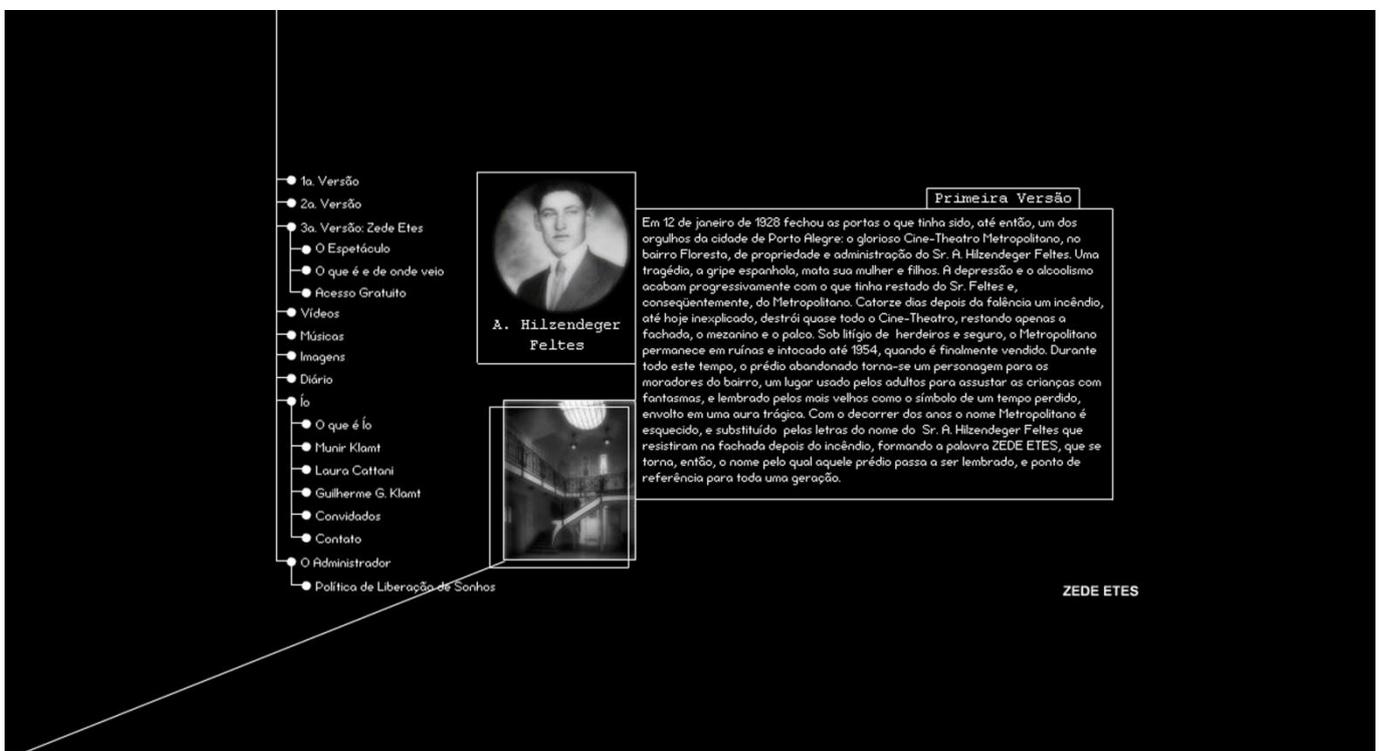


IMAGEM 6: Fragmento do site do projeto *Zede Etes*.

território informe.<sup>115</sup> Pois, conforme a Ío explora esta identidade múltipla no seu espetáculo, fragmentos de sonhos de pessoas distintas se materializam no palco e se interligam. Há uma concepção sinfônica e visual que os aglutina: temas sonoros, climas, imagens, objetos, sensações, vídeos e performances, que são organizados a partir de *Leitmotivs* e uma lógica compositiva das artes plásticas.<sup>116</sup> Há uma narrativa insinuada que precisa ser construída pelo público e pode resultar em distintas interpretações. Os sonhos eram ordenados por horários específicos da noite e por uma indicação mínima do sonhador (a primeira letra de seu nome, idade e gênero).

A disposição e a duração do *Zede Etes* foram constantemente reformuladas nas 12 apresentações de sua temporada e um site foi colocado no ar paralelamente. Este site, no ar desde 2005, e o material gráfico, do período do espetáculo, estimulam propositalmente a ambigüidade em relação à identidade de A. Hilzendeger Feltes e a veracidade de sua história. Em entrevistas e eventos de divulgação, todos os acontecimentos da tragédia pessoal de Feltes eram expostos como uma realidade factual, o que o tornava a referência, o elemento motivador de todas as obras ulteriores que a Ío desenvolve dentro deste ciclo de projetos.

<sup>115</sup> O uso da palavra informe faz referência ao conceito de mesmo nome de George Bataille, que definiu-o através de um verbete, em 1929, no *Dicionário Crítico*. Em um artigo de nome *O verbete, o dicionário e o documento: Uma leitura da montagem em Georges Bataille*, Eduardo Jorge de Oliveira aponta a qualidade deste dicionário “que dá obrigações às palavras, ausentando delas o sentido ou, mais precisamente, a árdua tarefa de desarticular seu caráter de semelhança com o mundo.” OLIVEIRA, Eduardo Jorge. O verbete, o dicionário e o documento: Uma leitura da montagem em Georges Bataille. *Revista Poiésis*, Niterói, ano 10, n. 13, p. 145, ago. 2009. “Assim, informe, não é somente um adjetivo com certo sentido, mas um termo que serve para desorganizar, exigindo, geralmente, que cada coisa tenha sua própria forma. Isto que ele nomeia não aponta um caminho fixo e pode ser facilmente despedaçado, da mesma forma que uma aranha ou um verme também o podem.” BATAILLE, Georges. Informe. *Documents*, Paris, n. 7, p. 382, dec. 1929. Tradução de Eduardo Jorge, Érica Zíngano e Marcela Nascimento. Esta hierarquia da forma, que sujeita a uma condição definida, desconsidera a constante transformação inerente da matéria. Como sintetiza Eliane Robert Moraes. “A forma oprime a matéria: seria este o ponto de partida do pensamento de Bataille”. MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 2002. p. 200.

<sup>116</sup> O termo *Op-ópera* foi cunhado pela Ío no período, para definir seu espetáculo. A definição de *Op-Ópera* é uma junção dos termos “Op” vindo de Optical (visual, ótico) e “Ópera” (porém não no sentido comumente aplicado, mas sim significando o desenvolvimento de narrativas através da música). O termo surgiu de um grande interesse do grupo por idéias que tenham uma preponderância visual, e por uma forma de construir imagens através de sons e, sobretudo, devido à falta de um termo mais satisfatório para definir um espetáculo deste tipo: que é uma junção entre uma peça de teatro, um show de música, uma performance de artes plásticas e um musical contemporâneo e que utiliza uma música que trafega entre diversos gêneros, mantendo uma expressividade muito particular (buscando desde o folclore, a música étnica, a música erudita até o rock de vanguarda). Fonte do material gráfico de divulgação do espetáculo *Zede Etes* e site <http://www.grupo-io.com/index2.htm>.



**IMAGEM 7:** Still de vídeo do espetáculo *Zede Etes*, 2005.



**IMAGEM 8:** Imagem do espetáculo *Zede Etes*, 2005.



**IMAGEM 9:** Still de vídeo do espetáculo *Zede Etes*, 2005.

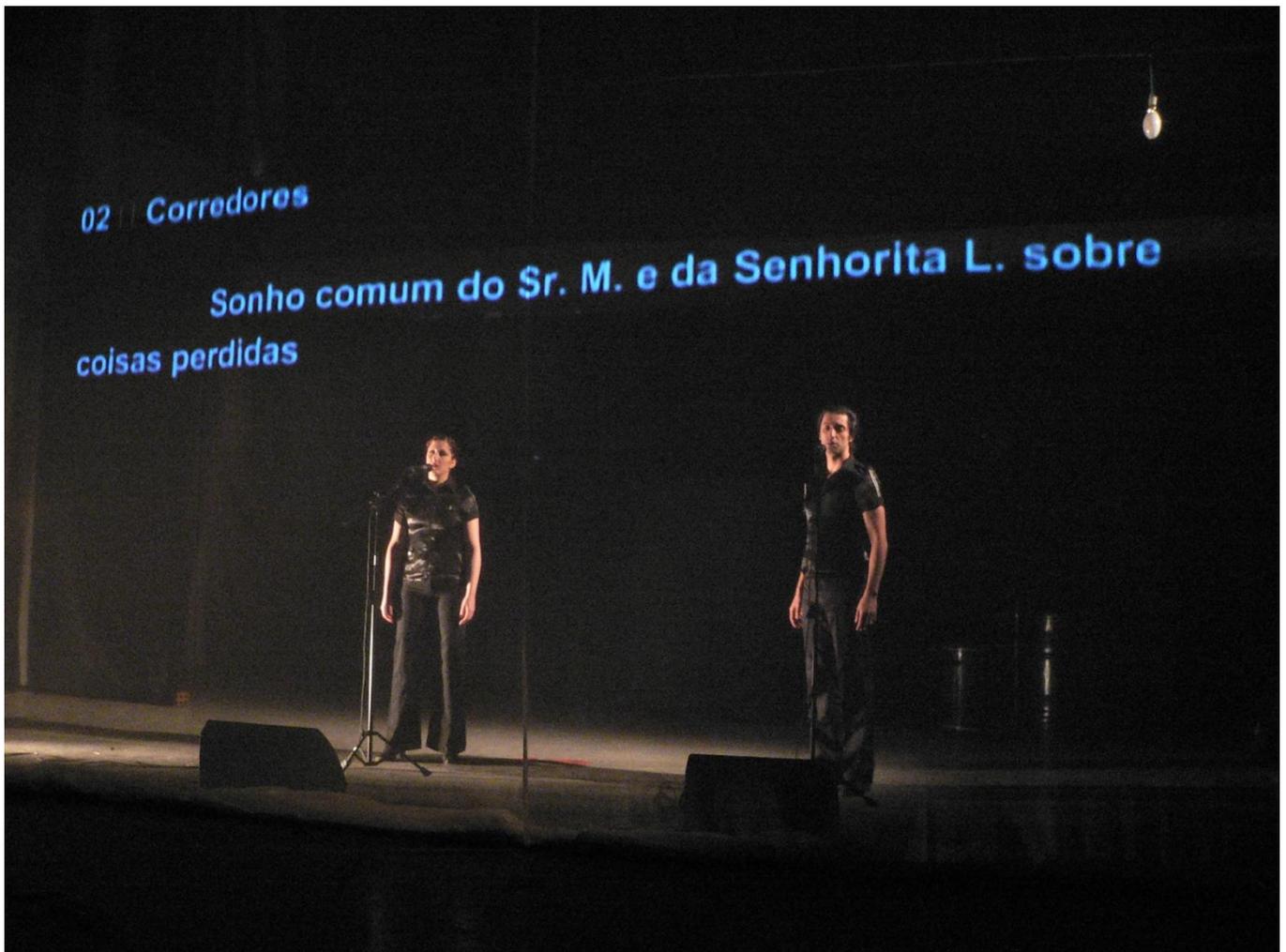


IMAGEM 10: Imagem do espetáculo *Zede Etes*, 2005.

Em resumo, a *Ío* constrói, através de Ernesto Souza, os fatos de uma realidade alternativa que lhe inspiram e a partir deles vem remodelando através de diversos meios (internet, jornais, exposições, espetáculos, performances) perspectivas sobre o incêndio do Cine-theatro Metropolitano, a vida de Feltes e o ciclo de projetos que o envolve. *Zede Etes* e *O Estranho Equívoco de A. Hilzendeger Feltes* são tentativas de explorar o universo plástico e simbólico gerado destes fatos históricos (relembrando que aqui o uso da palavra história é híbrida). Estes ciclos são divididos em três partes. O primeiro, *Zede Etes*, é centrado no sonho de Ernesto Souza sobre Cine-Theatro Metropolitano. O segundo, *O Estranho Equívoco de A. Hilzendeger Feltes*, gira em torno da vida de Feltes, de sua chegada em Porto Alegre até o incêndio do Metropolitano. O terceiro, *Aniamsi*, parte do incêndio até a morte de Feltes e seu legado – este ciclo, ainda em produção, será, como já comentado, um *Jogo de Realidade Alternativa*.

O segundo ciclo se divide em um conjunto de atividades, focado na vida de Feltes, em seus escritos, desenhos e gosto cinematográfico. A primeira atividade deste conjunto é a exposição *Zede Etes – O Estranho Equívoco de A. Hilzendeger Feltes*, apresentada em 2008 em Porto Alegre e em Montenegro, em 2009. Nesta exposição a *Ío* procurava transformar o espaço expositivo e a mitologia que envolvia Feltes em um conjunto integrado. Na primeira exposição no Paço Municipal, no subsolo da prefeitura de Porto Alegre, eram consideradas as peculiaridades do espaço como um elemento atuante da exposição em que o entorno, o contexto (uma sala havia sido um antigo cárcere), a sensação de isolamento, as diferenças bruscas de luminosidade, as obras e o deslocamento do espectador, objetivando reproduzir uma imersão e uma estranheza onírica. A segunda atividade foi uma performance, *O Administrador*, com oito performers, ambientes sonoros, projeção de vídeo e transmissões de FM, que misturava *O Administrador* do sonho de Ernesto Souza e a história de Feltes. A performance *O Administrador* era conduzida pelo *O Administrador* do *Zede Etes* (como relatado no sonho de Ernesto Souza) através das estruturas cognitivas que envolvem o sonhador, os mecanismos do sonho. Havia na performance *O Administrador* uma construção cinemática precária que ia sendo montada a medida que o público passava, em algumas circunstâncias à sua frente. Uma instrução recorrente era a atenção e o esforço necessário para se manter consciente naquele sonho, o que sugeria que aquele espaço era retornável através



**IMAGEM 11:** *Viris Arboris Debriorum* (detalhe), na exposição *Zede Etes – O Estranho Equívoco* de A. Hilzenderger Feltes, 2008.



IMAGEM 12: Imagem da performance *O Administrador*, 2008-2009.

dos sonhos e aplicação desta técnica. A performance se apropriava de espaços e era construída a partir deles, tendo sido apresentada no Museu Joaquim Felizardo e no Arquivo Público do Rio Grande do Sul, entre 2008 e 2009, o que acarretou substanciais diferenças.

Uma proposição de reconfiguração urbana, *O Administrador Apagado*, um blog que permitia acessos a informações sobre Feltes, mescladas a fragmentos de sua história, realizações da Ío e referências diversas, muitas vezes em uma estrutura de livre-associação, que podiam trazer uma nova leitura dos eventos narrados e mesmo das atividades propostas)<sup>117</sup> e diversas participações em exposições e espetáculos coletivos, assim como projetos ainda em andamento principalmente um novo site sobre o projeto e a vida de Feltes, complementam *O Estranho Equívoco de A. Hilzendeger Feltes*.

### 3.2 MITOLOGIA, UMA CONSTRUÇÃO

Dois conceitos interdependentes transpareceram para Ío, na reflexão sobre o conjunto de trabalhos do ciclo *Zede Etes – O Estranho Equívoco de A. Hilzendeger Feltes e Aniamsi: Arqueologia e Mitologia*. A arqueologia, que pode ser definida como a busca de desvelar a cultura de povos antigos ou desaparecidos através de escavações, resíduos ou documentos é próxima, metaforicamente, da forma como a Ío entende seu fazer artístico. O uso freqüente de materiais encontrados desgastados, semi-destruídos, protagonistas anacrônicos, acrescidos à construção de ambientes em que a especificidade espacial é um elemento ativo, e a junção destes elementos materiais envolvidos por narrativas fortemente inspiradas em uma oralidade discursiva e recombinate, como as das lendas ou do folclore, aproxima os projetos da Ío não da criação de obras, isto é, peças independentes, mas de universos poéticos unificados e auto-referenciais, em contínua ampliação, o que alinha estes trabalhos, conceitualmente, à mitologia (urbana e contemporânea, mas que tem raízes em um mundo rural já distante).

---

<sup>117</sup> <http://grupo-io.blogspot.com/>.



**IMAGEM 13:** Visão parcial da série *Miasmas*, em uma das salas da exposição *Zede Etes – O Estranho Equívoco* de A. Hilzenderger Feltes, 2008.

De modo análogo à arqueologia, as motivações para a expansão dos trabalhos da Ío são freqüentemente exploratórios, uma forma de busca de entendimento, através de novas perspectivas, desta mitologia inicial gerada. Os trabalhos servem como a materialização de modelos mentais, questões de ordem conceitual e pulsional, e nesta tentativa, sempre parcial e falha, da transubstanciação do pensamento em matéria, o trabalho realizado, que é apenas uma das possibilidades do pensamento ideal, se dá como obra indefinidamente inacabada em um domínio especulativo, um conjunto de hipóteses, mantendo como sombra a pulsão do informe. Em resumo, este tipo de mitologia é a organização espacial do pensamento, e este especula sobre si mesmo através da mitologia.

A palavra especulação, além de reforçar a idéia de espelho ou superfície reflexiva (especular), afirma a idéia da ausência de dados concretos para a definição de certezas, a inexatidão para postulados, para afirmação de verdades, modelo operacional e epistemologia semelhante a que a Ío tem para criação artística. Portanto, os trabalhos tendem a manter uma faceta inacessível que os mantém indefinidamente irresolvidos, com uma incerteza latente na perspectiva dos próprios artistas – e esta incerteza é um fértil espaço de expansão, de novas descobertas. “A arte como um cego num quarto escuro à procura de um gato preto que não está lá”<sup>118</sup> seria um lema que ilustra a ênfase no processo e não na prova irredutível. É uma poética que considera inevitável a existência de lapsos obscuros, elipses, tanto a ambigüidade quanto a polissemia formal, valores caros à Ío, são fatores que contribuem para que o entendimento se mantenha sempre incompleto, como que se continuamente rearranjado. É através desta ausência de certezas, mediada pela especulação, que aproximamos esta poética, da perspectiva de um arqueólogo em relação a culturas extintas e isoladas em que suas complexidades culturais se preservam no terreno da conjetura,<sup>119</sup> como afirma Gaston Bachelard: “Só existe ciência do oculto”.<sup>120</sup> Esta arqueologia é pensada enquanto uma tecnologia do

---

<sup>118</sup> Frase original atribuída a Charles Darwin mas de difícil verificação. “A matemática é como um cego num quarto escuro à procura de um gato preto que não está lá” seria a frase original.

<sup>119</sup> O caso dos petroglifos de Dinwoody (1.000 e 1.400), na parte central leste do Wyoming, entre tantos outros casos, exemplifica esta indeterminação: apesar de suas complexas figuras antropomórficas com suas sofisticadas técnicas de representação gráfica, o significado ritual destes desenhos é misterioso e tende a permanecer neste estado pela ausência provável de novos dados. PHAIDON. *30,000 Years of Art: The Story of Human Creativity Across Time and Space*. London, 2007. p. 446.

<sup>120</sup> MORIN, 1995, op. cit., p.149.

campo das artes, uma transmigração, porque os trabalhos da Ío, em sua expansão e redes rizomáticas (conseqüência formal desta identidade mitológica), além de seu apreço e tendência a reproduzir, de forma transformada, mitos e ritos cosmogônicos de muitas culturas, convida a um método, que incide sobre sua fruição, um tipo de tecnologia analítica, que além do prazer estético exige, para sua compreensão, um aprofundamento dos diversos elementos de sua noosfera<sup>121</sup> em uma perscrutação imaginativa do espectador, semelhante a etnológica ou arqueológica de uma realidade social e cultural estranha. Ou seja, este procedimento artístico é uma espécie de ciência poética e inquisitiva de um tempo histórico que é esculpido pela ação humana, uma espécie de campo relacional e contextual que se estende indefinidamente em relação aos objetos, vídeos, músicas, ambientes, desenhos e narrativas construídos. Edgar Morin, em *Introdução ao Pensamento Complexo*, comenta sobre a transmigração de conceitos:

[...] a circulação clandestina dos conceitos tem, apesar de tudo, permitido às disciplinas evitarem a asfixia e o engarrafamento. [...] Mendelbort dizia que as grandes descobertas são fruto de erros no *transfert* dos conceitos de um campo para outro, operados, acrescenta, pelo pesquisador de talento. É preciso talento para que o erro se torne fecundo. Isto mostra também a relatividade do papel do erro e da verdade.<sup>122</sup>

Hal Foster, em seu ensaio “O artista como etnógrafo”,<sup>123</sup> aponta o mapeamento etnográfico de uma instituição ou de uma comunidade como uma forma primária de *site-specific*. A temporalidade das ruínas do Cine-Theatro Metropolitano é o *site-specific* em que o ciclo de trabalhos do *Zede Etes* está inserido. E este tempo, mesmo que falso, forjado, evoca em sua existência outros tempos, estes sim, cravados na realidade, porque esta vida inventada de Feltes arrasta outras vidas, também inexistentes porque mortas, contudo estes cadáveres

<sup>121</sup> O conceito de Noosfera, para Edgar Morin, é a esfera do pensamento humano, refere-se à esfera "das coisas do espírito, saberes, crenças, mitos, lendas, idéias, onde os seres nascidos do espírito, gênios, deuses, idéias-força, ganham vida a partir da crença e da fé. A noosfera tanto envolve o indivíduo quanto o constitui identitariamente. Amálgama de cultura e imaginário, porque as ciências sociais também são englobadas, é a película através da qual o indivíduo vê e se relaciona com o mundo." MORIN, Edgar. *O Método 5: A humanidade da humanidade*. Porto Alegre: Sulina, 2005. p. 44.

<sup>122</sup> MORIN, 1995, op. cit., p. 170.

<sup>123</sup> FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. *Arte & Ensaio*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, Rio de Janeiro, ano 12, n. 12, p. 136-151, 2005.



**IMAGEM 14:** Fotografia que integrava a instalação *Três Versões*, na exposição *Zede Etes – O Estranho Equívoco* de A. Hilzenderger Feltes, 2008.

se comunicam por que “tudo fala” como diz Novalis, o poeta mineralogista, ao se referir à escrita:

“Tudo é rastro, vestígio ou fóssil. Toda forma sensível, desde a pedra ou a concha, é falante. Cada uma traz consigo, inscritas em estrias e volutas, as marcas de sua história e os signos de sua destinação”. A escrita literária se estabelece, assim, como decifração e reescrita dos signos de história escritos nas coisas.<sup>124</sup>

Glória Ferreira, no livro *Nelson Felix*, comenta sobre a dimensão do tempo, de um maneira distinta daquela que a Ío utiliza, mas que é interessante como modelo de reflexão, pois o tempo e o espaço imaginados são territórios em que este conjunto de trabalhos da Ío almejam se inscrever, sendo que a própria idéia de mitologia pode ser entendida como uma escultura social no tempo (conceito de Joseph Beuys, que será retomado), e a inacessibilidade parcial autocontida em trabalhos que se desenvolvem neste âmbito demonstram a razão destes trabalhos tenderem a parcialidade de sua amostragem, isto é, o todo nunca é visível. Glória Ferreira cita dois trabalhos de Felix, *Grande Budha* (1985-2000) e *Mesa* (1997-1999) que prevêm o crescimento de árvores e a assimilação das obras neste desenvolvimento das plantas:

[...] indicam um espaço-tempo cosmológico, furtando-se à medida do tempo histórico, linear. [...] Remetem a um outro tempo, de uma arte em processo ao longo de centenas de anos e evocam poeticamente a passagem do tempo, o anti-histórico da natureza, mas também, o da nossa relação com a natureza: a impossibilidade de vermos a completude de nosso trabalho.<sup>125</sup>

Jacques Rancière considera o escritor como o geólogo ou o arqueólogo do mundo social e, por conseqüência, o investigador dos labirintos do eu. “Ele recolhe os vestígios, exuma os fósseis, transcreve os signos que dão testemunho de um mundo e escrevem uma história”.<sup>126</sup> Para o autor, a nova idéia de artista no século XIX, não descende de Byron, “repórter das desordens da alma”,<sup>127</sup> mas de Cuvier,<sup>128</sup>

<sup>124</sup> RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente Estético*. São Paulo: Ed. 34, 2009. p. 35.

<sup>125</sup> FERREIRA, Glória; SALZSTEIN, Sonia; BRISSAC, Nelson. *Nelson Felix*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001. p. 16.

<sup>126</sup> RANCIÈRE, 2009, op. cit., p. 38.

<sup>127</sup> Ibidem, p. 36.

<sup>128</sup> Jean Léopold Nicolas Frédéric Cuvier (1769-1832), mais conhecido como Georges Cuvier, foi um naturalista, geólogo e zoologista francês, pioneiro na instrumentalização e no estudo

que “reconstituiu populações animais a partir de ossos, e florestas a partir de impressões fossilizadas”.<sup>129</sup> Que este artista é um viajante em labirintos ou no subsolo de um mundo construído, o das interações humanas:

[...] transcreve os hieróglifos pintados na configuração mesma das coisas obscuras e triviais. Devolve aos detalhes insignificantes da prosa do mundo sua dupla potência poética e significativa. Na topografia de um lugar ou na fisionomia de uma fachada, na forma ou no desgaste de uma vestimenta, no caos de uma exposição de mercadorias ou de detritos, ele reconhece os elementos de uma mitologia. E nas figuras dessa mitologia, ele dá a conhecer a história verdadeira de uma sociedade, de um tempo, de uma coletividade, faz pressentir o destino de um indivíduo ou de um povo.<sup>130</sup>

No ciclo *Zede Etes a Ío* articula, através de sua construção de lógica mitológica, as conexões a um conjunto de interações sociais e de produções materiais e as acopla ao seu trabalho. Esta noosfera é uma sombra indissociável de um objeto. Os pequenos detalhes e a genealogia do tempo histórico com seu percurso, seu entraves, conflitos e realizações orbitam as obras de forma arqueológica, no conjunto de referências estéticas e históricas que são agenciadas como paradigmas indiciários. Em artigo sobre o historiador Carlo Ginzburg, Rodrigo Bonaldo define os paradigmas indiciários:

[...] foi na verdade uma proposta de método investigativo centrado nos pormenores, nos resíduos, nos rastros mais tímidos, considerados reveladores. Ginzburg via antecedentes desse método em certos críticos de arte oitocentista, na literatura detetivesca de Arthur Conan Doyle, na psicanálise moderna e na semiótica médica.<sup>131</sup>

Este mergulho nos rastros é complexo, porque o Barroco, identidade constante na formas ramificadas, luxuriantes e irregulares e no uso da luz ou o Expressionismo, pelos contrastes, deformações e formas subjetivas, expressões estéticas, entre outras, evocadas freqüentemente nos trabalhos da Ío, são conscientemente entidades independentes e inacessíveis – afinal, os integrantes da

---

comparativo entre a anatomia de fósseis e animais vivos. GEORGES Cuvier. In: WIKIPÉDIA. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Georges\\_Cuvier](http://en.wikipedia.org/wiki/Georges_Cuvier)>. Acesso em: 10 out. 2010.

<sup>129</sup> RANCIÈRE, 2009, op. cit., p. 36.

<sup>130</sup> Ibidem, p. 36.

<sup>131</sup> BONALDO, Rodrigo. Muito além de queijos e vermes. *Norte*, Porto Alegre, n. 17, p. 10, dez. 2010/jan. 2011.



**IMAGEM 15:** *Miasmas IV*, na exposição *Zede Etes – O Estranho Equívoco* de *A. Hilzenderger Feltes*, 2008.

Ío não estiveram empenhados em atos de fé na contra-reforma no século XVI ou na crise do pós-Primeira Guerra Mundial, logo o agenciamento destes referenciais estéticos, entre tantos outros, dá-se através da bibliografia e, sendo assim, se dá por uma construção intelectual e emocional destes contextos na poética da Ío. Assim, unimos aqui a idéia de tradução, do capítulo anterior, e a ficção deste, porque o Barroco, por exemplo, que influencia a Ío, é sob muitos aspectos um Barroco inventado pelo filtro contemporâneo de seus integrantes, uma história imaginada, não vivenciada, representações aproximadas da verdade, onde mesmo uma influência concreta é em diversos graus fantasmática.

Por conseqüência, o caso do *Zede Etes*, se dá por via de uma *arqueologia fantasma*, porque inventada, mas anseia o real porque possível. Poderia ser também considerada uma *arqueologia reversa* pois, a partir do ponto em que a Ío inicia este ciclo do *Zede Etes*, avança na modelação do seu passado, e este condiciona as decisões estéticas em um tempo circular<sup>132</sup> de alternativas possíveis. Ao definir uma palavra desprovida de qualquer significado ou historicidade – *Zede Etes* – como fio condutor de sua procura, a Ío forjou um passado plausível, em detrimento de tantos outros que poderiam ser construídos ao redor desta palavra, assim como todo o conjunto de invenções poderiam ser outros. Esta arqueologia reversa se desvendaria em outras tramas, e então o *Zede Etes* prescindiria de Feltes, e do sonho de Ernesto Souza. Contudo, todas estas outras ficções possíveis são, através desta polissemia poética, verdadeiras. Ítalo Calvino, em *Cidades Invisíveis*, coloca na lembrança de Marco Pólo uma cidade dos futuros possíveis tornados relíquias:

No centro de Fedora, metrópole de pedra cinzenta, há um palácio de metal com uma esfera de vidro em cada cômodo. Dentro de cada esfera, vê-se uma cidade azul que é o modelo para uma outra Fedora. São as formas que a cidade teria podido tomar se por uma razão ou por outra, não tivesse se tornado o que é atualmente. Em todas as épocas, alguém, vendo Fedora tal como era, havia imaginado um modo de transformá-la na cidade ideal, mas, enquanto construía o seu modelo em miniatura, Fedora já não era mais a mesma de antes e o que até ontem havia sido um possível futuro hoje não passava de um brinquedo numa esfera de vidro. Agora Fedora transformou o palácio das esferas em museu: os habitantes o visitam, escolhem a cidade que corresponde aos seus

<sup>132</sup> O pintor Sean Scully, ao se referir a evolução de sua pintura coloca “não existe um progresso linear formal óbvio. Desloco-me para frente e para trás, de lado a lado e em círculo.” SCULLY, Sean. O momento que dura para sempre. *Arte & Ensaíos*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, Rio de Janeiro, ano 12, n. 12, p. 90, 2005.

desejos, contemplam-na imaginando-se refletidos no aquário de medusas que deveria conter as águas do canal (se não tivesse sido dessecado), percorrendo no alto baldaquino a avenida reservada aos elefantes (agora banidos da cidade), deslizando pela espiral do minarete em forma de caracol (que perdeu a base sobre a qual se erguia).<sup>133</sup>

Esta percepção da multiplicidade, a consciência do fato, pessoal e subjetivo, de que as construções desta arqueologia reversa poderiam ser, senão infinitas, mas de um amplo espectro de possibilidades, nos desloca à interioridade do processo criativo, das sinapses cerebrais, dos pensamentos associativos como um gabinete de curiosidades ou um jogo de armar, que reafirma sempre a peculiaridade de como qualquer forma, palavra, idéia pode ser conduzida a novos caminhos guiada pelo conjunto idiossincrático de experiências individuais; o que torna a forma, aqui no seu aspecto mais amplo, isto é, como algo manipulável e compressível pela consciência, sublime<sup>134</sup> por que inatingível em suas metamorfoses e, por conseqüência, informe. Porque esta apreensão se dá na consciência em constante esforço de percepção, análise e síntese, e é modelada por imensas zonas autômatas, e que a criação artística é a junção de fatores individuais e coletivos inconscientes, com forte grau de aleatoriedade no final das contas. De alguma maneira, é repetida a idéia da instantaneidade, de epifania e de mito do capítulo anterior. É como se o *Zede Etes* já estivesse completamente pronto, contudo desmontado, em alguma parte de seus criadores; mas sem que haja nenhuma força sobrenatural agindo neste processo.<sup>135</sup> A anedota de Michelangelo, sobre a maneira com que ele descarta os excessos do mármore, como se a escultura já estivesse manifesta ali e esperando ser

<sup>133</sup> CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. 2ª ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2003. p. 16.

<sup>134</sup> A palavra sublime aqui é usada no sentido do conceito de sublime de Immanuel Kant em sua *Crítica da Faculdade do Juízo* de 1790, segundo o qual o sublime existe na natureza, como por exemplo, em uma montanha, e se apresenta no incomensurável ou no absolutamente grande. Mas este sublime, segundo Kant, é limitado pela razão capaz de abarcar esta natureza e mediado pelas categorias, que são construções mentais mediadoras do mundo dos fenômenos. A experiência do sublime é “o resultado dos nossos processos mentais; o mundo fenomênico não se revela a nós, mas é revelado por nós”. ROHMANN, op. cit., p. 231. Este processo de compreensão do sublime é ambíguo sensorialmente, uma mistura de fascínio, na tentativa de apreender o objeto, e a vertigem, por não o conseguir, simultaneamente “[...] o sublime é uma mistura de prazer e dor que se sente quando se está face a algo de grande magnitude. Pode-se ter uma idéia de tal magnitude, mas não se consegue fazer igualar essa idéia com uma intuição sensorial imediata. Isto deve-se ao fato de os objetos sublimes ultrapassarem as capacidades sensoriais.” SUBLIME. In: CEIA, Carlos (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <<http://www.fcs.unl.pt/invest/edtl/verbetes/S/sublime.htm>>. Acesso em: 7 de jan. 2011.

<sup>135</sup> Que também pode ser justificado através do repertório inconsciente “(o) inconsciente tem um repertório infinito de estruturas; tudo que ele precisa é de alguma estrutura externa sobre a qual se cristalizar. NACHMANOVITCH, Stephen. *Ser Criativo*. São Paulo: SUMMUS, 1993. p. 83.

encontrada, é ilustrativa para entender esta arqueologia reversa. Não foi uma idéia intelectual programática, mas uma resposta artística, mediada pela personalidade dos integrantes da Ó, e pelas redes estéticas e conceituais que estavam sendo operadas nestes conjuntos de trabalhos, onde sujeito, criadores, objeto, e mitologia são relacionados. Edgar Morin sintetiza esta interdependência entre sujeito e objeto:

Se parto do sistema auto-eco-organizado e remoto, de complexidade em complexidade, chego finalmente a um sujeito reflexivo que não é outro senão eu próprio que tento pensar a relação sujeito-objeto. E inversamente se parto deste sujeito reflexivo para encontrar o seu fundamento ou pelo menos sua origem, encontro minha sociedade, a historia desta sociedade na evolução da humanidade, o homem auto-eco-organizador.<sup>136</sup>

Esta mitologia gerada no *Zede Etes* é também um processo de investigação sobre si mesmo onde, gradualmente, são escavadas as conexões, as ligações, as coincidências e as complementaridades; e nesta limpeza dos entulhos, dos resíduos, do pó e da terra são revelados os meandros de um trabalho artístico que estava soterrado, esperando ser encontrado.<sup>137</sup> Neste ato de criação está inserido um curioso paradoxo de tempo, esta idéia de reverso, onde o ato metafórico de escavar constrói o que acontecerá, revela futuros possíveis e revela para o criador sobre sua identidade (não sua biografia). Pois este processo poético é uma forma de entendimento do que se é feito, tal qual a descoberta de uma mitologia ou uma língua morta é insuficiente sem a compreensão de sua pulsão, suas necessidades e significado. E esta obra desvelada, escavada, não se revela em sua totalidade e precisa ser continuamente inquirida. Esta investigação artística que procura revelar os seus desvãos e segredos não cessa e, no caso da Ó, a conseqüência desta contínua perscrutação são os desdobramentos, e a decorrência destes desdobramentos é a criação de uma mitologia.

A mitologia contempla a idéia de reordenação, de um trabalho em progresso. No livro *As Máscaras de Deus*, Joseph Campbell cita F.M. Conford, que compara a teologia grega com a hebraica e ressalta a capacidade de transformação da

<sup>136</sup> MORIN, 1995, op. cit., p. 64.

<sup>137</sup> Uma canção, *The Modern Things*, da cantora islandesa Björk Guðmundsdóttir, do álbum *Post*, de 1995, ecoa esta idéia: "All the modern things, like cars and such, have always existed. They've just been waiting in a mountain, for the right moment. Listening to the irritating noises of dinosaurs, and people dabbling outside". BJÖRK; MASSEY, Graham. *The Modern Things*. Intérprete: Björk. In: BJÖRK. *Post*. [s.l.]: Mother Records, p1995. 1 CD. Faixa 3.

primeira, porque a teologia grega “não foi formulada por clérigos, nem mesmo por profetas, mas por artistas, poetas e filósofos [...]”.<sup>138</sup> Há a ausência de uma classe sacerdotal que protegesse a inovação através da autoridade sacra de um livro, tampouco termos da crença ditados por religiosos. Portanto, coloca Campell:

A mitologia, em conseqüência, permanece fluida como a poesia, os deuses não são literalmente concretizados, como Javé no paraíso, mas conhecidos exatamente pelo o que são, personificações trazidas a existência pela criativa imaginação humana. Eles são realidades, visto que representam forças tanto do macro quanto do microcosmo, o mundo exterior e o mundo interior. Entretanto, como são conhecidos apenas pelo seu reflexo na mente, compartilham dos defeitos daquela gente [...].<sup>139</sup>

A mitologia é nesta perspectiva uma entidade viva, por que se adapta, se transforma, reage a novas realidades. É um organismo, isto é, um conjunto organizado, estruturado. Sua forma nominal de verbo é o gerúndio e não o passado da teologia. Sua estrutura é a de um sistema aberto. Em *Introdução ao Pensamento Complexo*, Edgar Morin comenta a origem do conceito *sistema aberto* na termodinâmica, mas sua relevância mais abrangente se dá em sua migração para os sistemas vivos, cuja a existência e cuja estrutura dependem de uma alimentação exterior e não restrita à matéria e/ou à energia, mas também uma alimentação organizacional e/ou informacional. Mas é um sistema baseado no desequilíbrio, onde as estruturas permanecem as mesmas, embora os constituintes sejam mutáveis. Duas questões decorrentes do sistema aberto são apontadas por Morin:

A primeira é que as leis de organização do ser vivo não são de equilíbrio, mas de desequilíbrio, recuperado ou compensado, de dinamismo estabilizado. [...] A segunda conseqüência, talvez mais importante é que a inteligibilidade do sistema deve ser encontrada, não apenas no próprio sistema, mas também em sua relação com o meio, é que esta relação não é uma simples dependência, é constitutiva do sistema.<sup>140</sup>

<sup>138</sup> CAMPBELL, Joseph. *As máscaras de Deus: mitologia oriental*. 2ª ed. São Paulo: Palas Athena, 1995. p. 36.

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>140</sup> MORIN, 1995, *op. cit.*, p. 32.



**IMAGEM 16: *Miasmas II*, na exposição *Zede Etes – O Estranho Equívoco* de A. Hilzenderger Feltes, 2008.**

A idéia da mitologia como um instável sistema aberto, que se restabelece com o meio em que atua, pode ser encontrada dentro da Arte Contemporânea, especificamente a brasileira, na obra do artista carioca Tunga. O fascínio de Tunga por mitos greco-romanos<sup>141</sup> pode ser o índice para sua poética, em que, personagem de si mesmo, freqüentemente atua em um papel de demiurgo na criação de fabulações, ficções, narrativas imaginárias ou afirmação de mitos de suporte à construção de uma mitologia pessoal. Alimentada por textos míticos de autoria do autor e depoimentos à imprensa, Tunga ativa seus trabalhos.

A obra do artista ganha corpo em suas palavras e o discurso poético do artista faz parte de sua obra. Sua obra poética vem através de carta, livro e voz falada, em entrevistas à imprensa ou em seus textos [...] O trabalho de Tunga é pensado de uma forma orquestral. Seus trabalhos não funcionam como um organismo fechado, mas formam um conjunto de trabalhos em contágio mútuo. E, nesse conjunto, cada trabalho termina relendo e influenciando outro, passado ou que ainda vai ser criado.<sup>142</sup>

No texto *Instauração de Mundos*, Suely Rolnik aponta a condição vibrátil das obras de Tunga. A ausência de neutralidade do entorno, “que nem é bem entorno, pois as obras, mesmo uma vez criadas, continuam sendo multiplicidade de elementos entre os elementos de entorno, passíveis de novos arranjos”.<sup>143</sup> Rolnik indica um torvelinho de atração e repulsa entre as obras, em contínuo fluxo, e o ambiente em que estão inseridos, um amálgama de confluências aleatórias que, talvez, gestarão novas obras. Este fluxo é incessante, fazendo com que as obras não adquiram um estado estático.

Às vezes são apenas pedaços de obras que se atualizam em novas composições: formas, materiais, objetos, bichos, atmosferas, estruturas que retornam. Às vezes, obras inteiras. Às vezes mudam de nome a cada reatualização. Às vezes não. Às vezes duas obras diferentes recebem o mesmo nome, com sutilíssimas alterações. Às vezes uma obra se junta com outra e até com mais outra e, neste cruzamento, germina outra ainda desconhecida. Às vezes elas se

<sup>141</sup> GONÇALVES FILHO, Antonio. A alquimia de Tunga em plena mutação. O Estado de São Paulo, São Paulo, 18 nov. 2009. Disponível em: <[http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20091118/not\\_imp468025,0.php](http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20091118/not_imp468025,0.php)>. Acesso em: 3 mai 2010.

<sup>142</sup> MONTEIRO, Ivana. *Instaurando com palavras: as narrativas e fabulações de Tunga. Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 6, p. 83, jul. 2004.

<sup>143</sup> ROLNIK, Suely. *Instauração de mundos em Basualdo, Carlos Tunga, 1977-1997*. [New York]: Edith C. Blum Art Institute, 1998. p. 116.

repetem anos a fio. Às vezes elas ficam anos sem reaparecer. Às vezes reaparecem por ciclos, lunações. E entre os ciclos, elas hibernam, adormecidas no esquecimento.<sup>144</sup>

Há, em Tunga, um *continuum* de transições graduais, de condições sem mudanças abruptas, o que é uma peculiaridade da obra de Tunga. Ligia Canongia em *Violência e Paixão*, coloca que “O movimento em sua obra coincide com a idéia de um *continuum*, da ação que escoia e flui ininterruptamente, gerando uma energia circular, que liga as materiais em um só circuito.<sup>145</sup> A autora aponta a semelhança dos trabalhos de Tunga e Rodin, em que massas informes “liquefeitas e fluentes, à sua precipitação espacio-temporal, a seus sólidos em suspensão, a idéia da forma evoluindo no tempo”.<sup>146</sup> O que gostaríamos de ressaltar na poética de Tunga é esta estruturação mitológica (em seu caso pessoal) de sua obra, sua condição de sistema aberto, em contágio mútuo, em que o tempo, o contexto e outras áreas do conhecimento são ácidos digestivos sobre a estabilidade do trabalho. Identificamos nisso semelhanças, que se dão por processo e genealogias próximas,<sup>147</sup> sobre as metamorfoses, ciclos de transformação e entropias, pois os trabalhos da Ó se organizam na contínua reinstauração (como será comentado no próximo capítulo), na idéia de um estado identitário precário dos trabalhos e na mitologia em contínuo fluxo, que são também modos de operação utilizados pelo artista carioca.

Para começar, as formas do campo, mais estritamente plástico nas quais o artista elabora suas ficções, apresentam distintas combinatórias e reconfigurações, cujo resultado é permeado pela presença constante reenvio de uma disciplina para outra. Assim, um determinado conjunto temático, que pode ter seu início num grupo de esculturas, por exemplo sofrerá derivações tardias num filme; ou uma performance poderá dar início a uma série de desenhos, ou de textos e assim sucessivamente, criando um processo ao mesmo tempo virtualmente infinito, circular e auto-referente.<sup>148</sup>

<sup>144</sup> ROLNIK, op. cit., p. 116.

<sup>145</sup> CANONGIA, Ligia. *Violência e paixão*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2003. p. 18.

<sup>146</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>147</sup> Em entrevistas, Tunga revelou proximidade com o Surrealismo, Sigmund Freud, as histórias fantásticas do século XVIII, Marcel Duchamp, Neo Concretismo e Barroco, entre outros de uma lista que poderia ser mais extensiva e da qual a Ó partilha como suas influências.

<sup>148</sup> LINDOTE, Marta Lúcia Martins. *Entre a Grade e a Espiral: sobre algumas narrativas ficcionais de Tunga*. Florianópolis: UFSC, 2005.

Uma linha imaginária de traços comuns liga Tunga a Beuys, como infere Rodrigues Naves em *Tunga: Metafísica por um fio*,<sup>149</sup> não só a questão simbólica da materialidade, mas também o implemento da mitologia pessoal. A notoriedade da biografia de Beuys e a relação causal com a materialidade de sua obra nos exime de comentá-la, mas nos interessa nesta mitologia pessoal sua característica de invenção pois, mais importante que sua veracidade,<sup>150</sup> é nossa capacidade de incrustá-la em seus atos e objetos. Alain Borer, no livro *Joseph Beuys*, comenta que a pintura sacra não podia ser entendida da Idade Média ao século XX sem o conhecimento da *Legenda Aurea* de Voragine, e que Beuys, segundo o autor, é a *Legenda Aurea* de nosso tempo, por articular um conjunto narrativo que gera um contexto significativo para suas obras e ações.

[...] a lenda de Beuys deve ser tida como “verdadeira” não porque os fatos que a alimentam sejam verdadeiros (nunca foram comprovados), mas porque a lenda não é nem “verdadeira” nem “falsa”, ela em latim aquilo que deve ser lido e dito, aquilo que é narrado sobre o autor, “o ponto em que a biografia deixa de ser extrínseca: tudo aquilo com que a figura legendária contribui e colabora na medida que o próprio artista vigia zelosamente, e isso em toda obra, o que será dito sobre ela. Recorrente e difusa, variável e não verificável, contrariamente com ao fato estabelecido, a lenda tem o status temporário de verdade ou assume o seu lugar; mas a lenda de Joseph Beuys deve ser tomada aqui por seu feito de verdade, indispensável a qualquer análise da obra, e como tal deve ser louvada: ela é, assim, verdadeira, da mesma forma que uma sociedade tradicional admite a escolha daquele que se declara xamã, sem que importante saber se os êxtases que ele descreve foram realmente vivenciados [...]”.<sup>151</sup>

A mitologia de Feltes é propagada como um evento concreto, uma realidade para o público, tal qual a lenda do acidente de Beuys. As razões que conduziram a Ó à criação de sua mitologia são distintas e não influenciadas diretamente por Beuys mas, tal qual ocorre com Tunga, comungamos alguns elementos. Talvez o mais importante seja um processo de introspecção, que por Beuys se dá via

<sup>149</sup> NAVES, Rodrigo. *O Vento e o Moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007. p. 274.

<sup>150</sup> Benjamin H.D. Buchloh chamou atenção de Rosalind Krauss para o fato de que ninguém jamais conferiu o desastre da Criméia, no qual Beuys estaria envolvido, historicamente; Buchloh metodicamente lança dúvidas sobre qualquer episódio sobre Beuys e suspeita que ele tenha “planejado deliberadamente” sua lenda. BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 12.

<sup>151</sup> BORER, op. cit., p. 12.

xamanismo e, na Ío, através de uma estrutura mística particular, portanto estudar a obra de Beuys nos serve, além do interesse poético, como exemplo para uma autoanálise, uma especulação sobre nossas ações e trabalhos sob outra abordagem.

Beuys, ao articular sua história, como um elemento balizador e manancial de sua arte, ao transformar o caos em cosmos, a expande em um processo ativo de um sistema aberto a trocas, mutações, matéria em transformação. Na escultura de Beuys é primário o conceito de energia “eletricidade, magnetismo, conversas, terremotos, mudanças biológicas ou espirituais são como constelação de idéia.”<sup>152</sup> A Escultura Social de Beuys problematiza esta inter-relação; seus objetos, menos do que ocularcêntricos, são disparadores de pensamento sobre o devir do conceito de esculpir, e como este pode ser estendido a materiais invisíveis, banais, isto é, além do mundo material, toda a extensão da noosfera. Mas principalmente o pensamento e como o esculpimos em linguagem. “[...] a fala é a escultura. A voz (o seu volume, sua plasticidade, seus tons) participa do espaço criado, (in)forma-o como um lugar de intercâmbio, um lugar de instantânea renovação”.<sup>153</sup> A Escultura Social é “como nós moldamos e damos forma ao mundo em que vivemos: Escultura como um processo evolucionário”.<sup>154</sup> A mitologia para Ío é uma sinédoque desta Escultura Social, uma mimese de uma realidade mais complexa e incognoscível mediada pela imaginação. Uma possibilidade de inferir de forma mítica, simbólica e estética sobre o mundo em que se é agente. Um processo especular de reconstrução plástica da introspecção e nisto um alargamento do ser em sua realidade, um imaginativo jogo de ubiqüidade:

é antes de tudo a capacidade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens. [...] Se uma imagem presente não faz pensar em uma numa imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação.<sup>155</sup>

<sup>152</sup> BEUYS, Klein, Rothko: transformation and prophecy. London: Anthony d'Offay Gallery, 1987. p. 18.

<sup>153</sup> BORER, op. cit., p. 14.

<sup>154</sup> SEVERO, André; BERNARDES, Maria Helena. *Horizonte Expandido*. Porto Alegre: Nau Produtora, 2010. p. 51.

<sup>155</sup> BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 1.

Uma das contribuições mais importantes que o ciclo *Zede Etes* trouxe aos trabalhos da Ó deste período foi a consciência de um método de trabalho organizado através de trabalhos plásticos e construções narrativas que continuamente se retroalimentavam e, neste processo ativo se modificavam indefinidamente. O espetáculo *Zede Etes* que, no horizonte de interesses da Ó talvez seja remontado, manteria pouco do que o caracterizava em 2005. No entanto, perpetua uma identidade que não está rigorosamente nas partes constituintes, mas na fluidez do conjunto. Mesmo argumento se dá para a vida de Feltes, que vem continuamente sendo reconfigurada no decorrer destes anos. Esta instabilidade, esta mobilidade de uma realidade que se remonta e possui diversas perspectivas intrínsecas nos conduz à dinâmica de uma mitologia.

## CAPÍTULO 4

### AUTOTÉLICO – UM QUASE FILME

Este capítulo aborda a exposição *Autotélico*, realizada dentro do âmbito desta pesquisa de mestrado, que resultou da condensação dos procedimentos e conceitos desenvolvidos através das obras analisadas nos capítulos anteriores. Houve, no entanto, o acréscimo de uma nova propriedade, decorrente dos questionamentos levantados durante esse processo de pesquisa. Partindo da tendência natural, observada por Carl Sagan, à construção de imagens partindo de elementos esparsos, das contribuições interpretativas decorrentes da bagagem cultural associada ao contexto, e da estrutura narrativa mitológica, foi desenvolvida uma ênfase de construção narrativa cinematográfica, oriunda da subjetividade do espectador. *Autotélico* é um sistema, uma máquina de narrativa lacunar.

O capítulo é dividido em quatro partes: a primeira traz um percurso visual pela exposição, com considerações sobre o conjunto de associações que elas evocam. A segunda aborda os conceitos de autotelia e máquina no contexto artístico, bem como o papel do espectador na ativação da obra. A terceira aborda o papel da narrativa na obra, a construção de imagens mentais e sua relação com a Arte Conceitual, bem como pontos de diálogo com a Land Art e o papel de reinstauração da fotografia na poética da Ó. A quarta parte se debruça sobre o uso da teatralidade, da narrativa e da estrutura onírica de encadeamento de imagens, para a construção de uma narrativa cinematográfica, ou cinema mental, presente na proposta de *Quase Filme*.

#### 4.1 AUTOTÉLICO

A exposição *Autotélico – Um Quase Filme*,<sup>156</sup> era formada por um ambiente

---

<sup>156</sup> A exposição *Autotélico* aconteceu no Centro Histórico-Cultural Antônio Klinger Filho, mais conhecido como Galeria de Arte do DMAE, na Rua 24 de outubro, 200, com a duração de 14 de julho de 2009 até 31 de julho de 2009.

amplo que abarcava todo o espaço da galeria de Arte do DMAE. A galeria era subdividida em um conjunto de instalações, esculturas, objetos, fotos e vídeos que formavam trabalhos independentes entre si fisicamente, com seus títulos específicos, mas que mantinham uma unidade estética e conceitual. Para a Ó era central a idéia de que toda a exposição funcionasse como um mecanismo ou organismo interagindo através de recombinações. Este aspecto era determinante na estruturação da exposição. Cada trabalho deveria manter sua independência, se constituir enquanto unidade de funcionamento isolado e, simultaneamente, possibilitar leituras alternativas ao se recombinar com peças próximas topologicamente a ele, isto é, manter uma dupla identidade, enquanto obra individual e peça coletiva. Mas a exposição era, principalmente, um espaço a ser percorrido: o percurso possibilitava ao espectador a estruturação de elementos significantes distintos, cortes não-lineares, associações, impressões, sensações, memórias. Este percurso não possuía uma direção determinada, o público deveria entrar pelo centro e definir a sua ordenação de caminho particular. No espaço da exposição existiam quatro possibilidades mais definidas, – o que não impedia um livre trânsito entre os trabalhos sem uma ordem induzida – pela disposição dos corredores da galeria, constituindo um jogo de armar significados. O próprio espaço vazio que existia, eventualmente, entre um trabalho e outro, se constituía um espaço ativo, porque o espectador, ao se deslocar em uma perspectiva mais geral, ponderava sobre a relação dos trabalhos em conjunto, o que possibilitava o seu entendimento do espaço como um ambiente interligado. O som era outro elemento responsável por esta inclusão ambiental: seis fontes emitiam áudios distintos no espaço da galeria. O volume individual era baixo, mas em parte pelo somatório das fontes, em parte pela acústica da galeria, que potencializa a reverberação, o mesmo se tornava uma massa não identificável, como um murmúrio insistente. O som discernível só se revelava ao espectador ao se aproximar de uma das fontes. A luz, outro elemento ativo, tornava toda a exposição um espaço de aspecto cênico, no qual o espectador interagia.

O subtítulo da exposição, *Um Quase Filme*, induzia uma idéia de corte e montagem que o movimento e as relações do espectador potencializavam. Ora as obras surgiam inesperadamente detrás de colunas como em um corte cinematográfico ou, em outras circunstâncias, o percurso até as obras tinha a

natureza de um *travelling*.<sup>157</sup> Seguindo esta construção cinemática os trabalhos eram pensados como capítulos: unidades plásticas e narrativas. As narrativas de algumas obras eram mais claras, com textos, vídeos ou áudios em repetição, em períodos temporais variáveis. Outras exigiam uma construção mais elaborada do espectador. Uma obra da exposição *Autotélico – Um Quase Filme*, com o título de *Terceira Dentição I*, é um exemplo do tipo de narrativa que a Ó busca instaurar, pois permite diversos fluxos de interpretação, não excludentes, que conduzem a narrações que explicam sua existência.

*Terceira Dentição I* pode ser vista como um relicário que guarda reminiscências amargas, como a ação do tempo sobre objetos e pessoas (pela erosão das pedras), ou como os artefatos criados pela humanidade substituíram seu corpo; ou ainda, como a nossa natureza violenta e adaptável, que nos preservou sob condições adversas em um ambiente natural, ainda reside em nosso âmago. Todos estes exemplos são apenas algumas das alternativas de significado possíveis que nos foram relatadas por espectadores, dentre outras. *Terceira Dentição II*, que se apresentava na seqüência, se constituía por uma fotoperformance da destruição de um armário, e a exposição dos pedaços destroçados deste, junto das fotos. As quatro interpretações de *Terceira Dentição I* poderiam ser conectadas a esta seqüência, e novos intercâmbios de significados serem construídos. Este padrão de combinações multifacetadas marcava a dinâmica das obras de *Autotélico* e possibilitava a multiplicação exponencial de sentidos.

As trocas internas do sistema, em um caso como *Autotélico*, ocorrem nas possibilidades de montagem, isto é, sua disposição, iluminação e mídias, e seus agenciamentos simbólicos. Estas alteram, também, as trocas externas, com o espectador e com seu contexto. Por exemplo, se a obra *Terceira Dentição I* fosse colocada defronte ao vídeo de *Lado de Fora*, com imagens de florestas na neblina, a primeira talvez pudesse sugerir a existência de um animal ou ameaça mais premente, e a floresta seu habitat, o que alteraria o significado de ambas.

---

<sup>157</sup> Deslocamento de câmera lento e estável acompanhando um trajeto específico.



**IMAGEM 1: *Terceira Dentição I.***

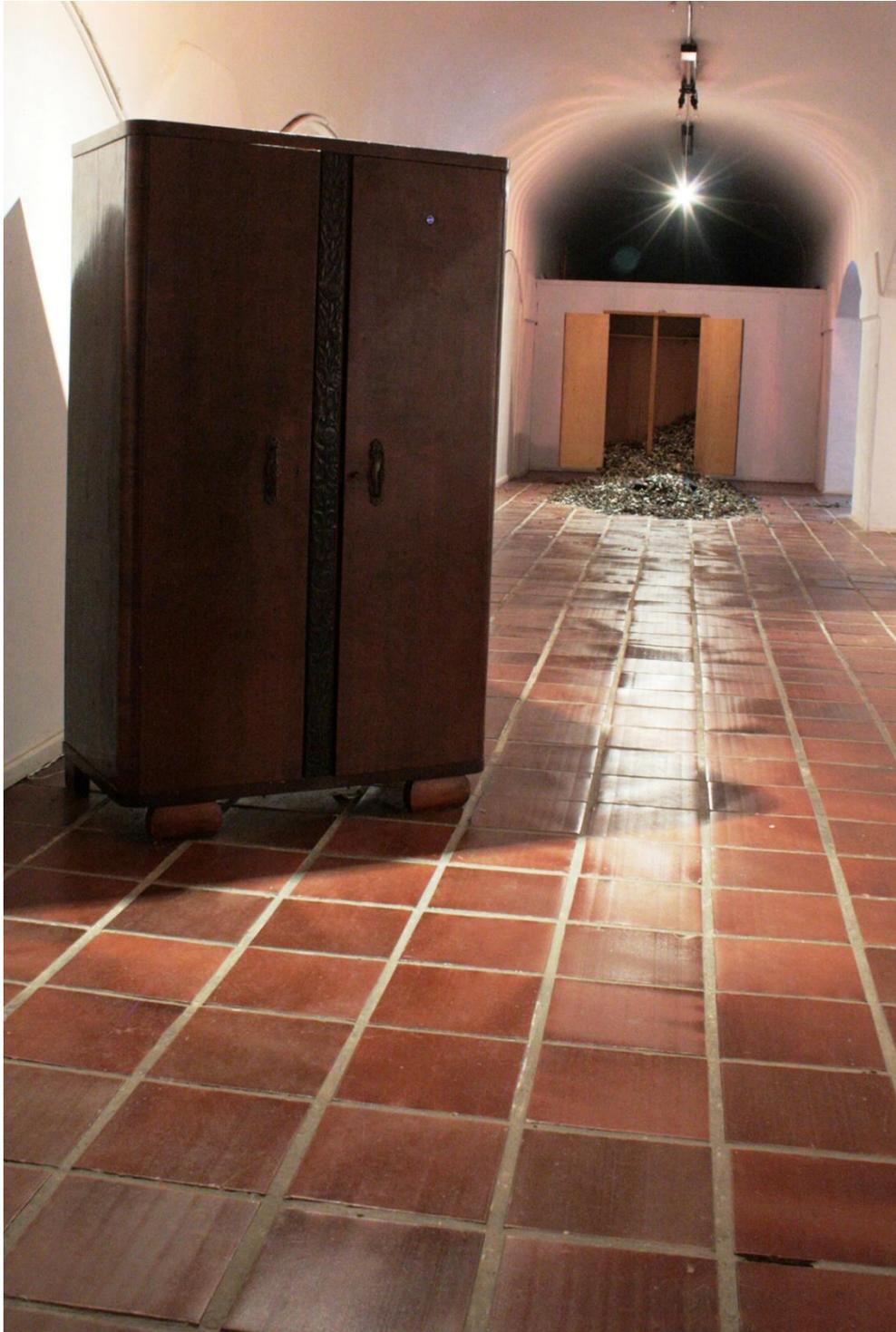
Esta alternância de significado pode ser associada às teorias de Lev Vladimirovitch Kulechov, cineasta e teórico. Segundo este as cenas (neste caso, de certa forma, as obras), são o material bruto que depende da justaposição e composição das partes, entendido como edição, que definirão os conceitos planejados a esta concatenação. Uma mesma imagem intercalada a três imagens distintas gerarão significados diversos. Esta teoria, conhecida como efeito ou experimento Kulechov, que é amplamente utilizada em *Autotélico*, pode ser entendida como uma propriedade atuante em uma poética que se estrutura através de um conceito de sistema e que as partes interagem. A obra, como já ressaltado, está sempre precariamente implementada, isto é, está sempre sujeita a reconfigurações a partir da relação entre suas partes constituintes, ao mesmo tempo que a obra é afetada pelo ambiente<sup>158</sup> que a envolve e o realimenta.

A multiplicação de significados e suas recombinações uniam todos os trabalhos em um conjunto maior que, para Ío transformava *Autotélico* em uma espécie de mecanismo em funcionamento ininterrupto, como se cada instalação gerasse sua significação e poética, acionadas pela presença do espectador. Cada uma das peças tornava-se parte de um mecanismo de miragem que evocava um aparato lógico para interligá-las, através de imagens escuras, sombras, sons, e outros meios que criassem uma suspensão da realidade, um deslocamento para as leis deste mecanismo poético, uma máquina mental dos artistas criadores, ligadas a uma repetição randômica de um grupo obsessivo de pensamento, memes<sup>159</sup> que se pretendiam propagar no espectador, que agia também como uma peça deste mecanismo. Assim, na poética da Ío, todos os meios expressivos expostos, o espaço, o campo narrativo e simbólico, o espectador, sua subjetividade e seus percursos, constituíam o mecanismo de *Autotélico*. Todos estes elementos comentados serão retomados no decorrer deste capítulo.

---

<sup>158</sup> Relembrando que o significado de ambiente utilizado é o das relações espaciais, as condições expositivas e a noosfera possível para obra.

<sup>159</sup> Termo criado por Richard Dawkins, em 1976, no livro *O Gene Egoísta*. O meme é para a memória o equivalente do gene na genética, a sua unidade mínima. É considerado como uma unidade de informação que se multiplica de cérebro em cérebro, ou entre locais onde a informação é armazenada (como livros) e outros locais de armazenamento ou cérebros. No que diz respeito à sua funcionalidade, o meme é considerado uma unidade de evolução cultural que pode de alguma forma autopropagar-se. Os memes podem ser idéias ou partes de idéias, línguas, sons, desenhos, capacidades, valores estéticos e morais, ou qualquer outra coisa que possa ser aprendida facilmente e transmitida enquanto unidade autônoma. DAWKINS, Richard. *O gene egoísta*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.



**IMAGEM 2a: *Terno de Fim.***



**IMAGEM 2b:** *Terno de Fim.*

Como já foi afirmado anteriormente, a maioria dos trabalhos da Ío são pensados em relação ao seu lugar expositivo e, por consequência, perdem muito de sua razão formal em registros parciais. Faremos, a partir daqui, uma descrição de cada um dos trabalhos, com informações necessárias para sua compreensão. A ordem de apresentação será, em relação à sua disposição na galeria, no sentido de leitura de um texto, da esquerda para direita.

O primeiro trabalho, *Terno de Fim* (2009), era<sup>160</sup> constituído por um armário de madeira marrom escuro, antigo e desgastado, com um pequeno furo na parte superior direita frontal. Neste furo estava incrustado um olho-mágico que dava acesso a um vídeo em preto e branco (4 min. 50 seg). Este vídeo contém o depoimento de um homem (meu pai, na época com 70 anos), sobre um conjunto de reminiscências e considerações sobre o período de sua infância em Laguna (zona litorânea de Santa Catarina), com alto caráter fantástico. Apenas seu rosto era visível, e o conteúdo do áudio só era discernível ao se olhar através do olho mágico. Pela forma como estava posicionado, o vídeo parecia ter sido filmado dentro do próprio armário. O uso de armários é recorrente nesta exposição, tendo tido origem na Exposição *Zede Etes – O Estranho Equívoco de A. Hilzendeger Feltes*. O Armário enquanto uma caixa de contenção interessava, no contexto desta exposição, por seu caráter enclausurador e autocontido, além do seu aspecto de objeto de sujeição ao tempo e às reminiscências familiares.

Deslocando-se em direção ao fundo da galeria, o próximo trabalho à esquerda, na parede, era um tríptico formado por duas fotos, registros de performances que se tornaram obras, em uma recontextualização;<sup>161</sup> e um objeto, chamado *Águas Profundas* (2008-09).<sup>162</sup> Uma perspectiva não premeditada da exposição, só visível depois de sua montagem, foi uma certa recorrência de imagens e temas marítimos, principalmente insinuações de naufrágio.

<sup>160</sup> Há uma oscilação de tempo verbal nestas descrições. A razão disto é que as instalações dificilmente serão remontadas da mesma maneira (questões pertinentes à sua relação em sito), e outras peças foram destruídas. Logo, estas são descritas no passado. É conjugado o tempo presente para vídeos ou peças que se mantêm preservadas.

<sup>161</sup> Fotos da performance *O Administrador* (2008) que fazia parte de *O Estranho Equívoco de A. Hilzendeger Feltes*, realizada no Museu Joaquim Felizardo (RS).

<sup>162</sup> Em 2008 foi lançado no Brasil um livro de David Lynch com o título *Em Águas Profundas* sobre o papel da meditação no processo criativo. A coincidência acabou servindo como informação agregada ao trabalho, o que abria a possibilidade de outro viés interpretativo.



**IMAGEM 3: *Águas Profundas.***



**IMAGEM 4a: *Curto-Circuito e Curto-Circuito* (detalhe).**



**IMAGEM 4a: *Curto-Circuito e Curto-Circuito* (detalhe).**

O próximo trabalho era uma instalação formada por um armário marrom, com as portas abertas, de onde havia caído um grande volume de folhas secas, sob as quais havia uma escultura, um homem de cabelos pretos, vestido de terno negro. O leve odor de folhas secas envolvia o entorno da instalação, e um áudio (3 min. 26 seg.) trazia a voz de um homem que acorda desorientado no meio da noite, no que ele julga um blecaute. No decorrer deste áudio, alguns indícios passam a comprometer sua opinião, mas sem que fique clara a natureza dos acontecimentos em que ele está envolvido.

Hã!  
 Droga o vizinho tá sonhando, de novo, com cachorros.  
 Que é que aconteceu?  
 Que cheiro de queimado...  
 Faltou luz? Odeio quando falta luz.  
 Quem será que fez isto?  
 Merda!!!  
 O problema é lá fora.  
 Será que alguém sabe o que aconteceu?  
 E todo este silêncio. Que estranho. Que horas serão? Porcaria de relógio.  
 Parece que tá ficando mais quente aqui, eu acho.<sup>163</sup>

O próximo corredor à direita era ocupado por uma única instalação, *Terceira Dentição*, dividida em seis partes. Sua extensão, causada pela contingência do corredor, e sua diversidade lhe davam um aspecto de procissão, acentuada pela regularidade cromática das peças, todas negras ou de cores escuras. As peças serão descritas do início para o fim (na perspectiva da entrada da galeria). *Terceira Dentição I* (2009) era constituída por uma caixa de madeira negra, forrada também em veludo negro contendo nove pedras em disposição regular. Estas pedras, retiradas do mar, apresentavam um aspecto liso causado pela erosão e agradável à manipulação.

<sup>163</sup> Trecho inicial do áudio de *Curto-Circuito*. Este áudio, que pertencia ao espetáculo *Zede Etes*, foi editado e transformado no elemento catalisador desta instalação. Texto de autoria da Ío, voz na gravação de Munir Klamt.



**IMAGEM 5: *Terceira Dentição I.***



**IMAGEM 6a: Terceira Dentição II.**



**IMAGEM 6b: Terceira Dentição II.**



**IMAGEM 6c: *Terceira Dentição II.***

*Terceira Dentição II* (2009) era uma instalação resultante de uma performance, realizada na galeria durante o período de montagem da exposição, na qual Laura Cattani despedaçava um armário preto antigo, de madeira. Esta ação foi registrada em uma seqüência de fotos, que foram então expostas em um pedestal junto aos destroços do armário, que haviam sido dispostos em uma composição no início do corredor e recobertos por óleo de freio. A seqüência de 72 fotos reproduzia de forma cinemática a destruição do armário, simulando uma seqüência de fotogramas ou um *flip book*, e podiam ser manipuladas.

*Terceira Dentição III* (2009) era constituída por ossos de fêmur e bacia de gado (*Bos taurus*) pintados de negro (mofados em algumas partes), óleo de freio sobre pedaços de vidro (vários quebrados com pontas e bordas cortantes), carvão, esferas de acrílico circulares e um quadro-negro (lousa), no qual havia um desenho apagado (não definível para o espectador). Os ossos o carvão e as esferas estavam dispostos de maneira ordenada, em fileiras.

*Terceira Dentição IV* (2008-09) era formada por oito espumas de revestimento de veículo automotor, de dimensões variáveis (com a média aproximada de 2 metros e cinquenta centímetros) equilibradas entre si, vidros de 20 milímetros, quebrados, e um jarro com óleo de freio (aproximadamente 3 litros).

*Terceira Dentição V* (2009) era constituída por diversas cópias de um único texto, relatando um sonho (reproduzido abaixo), que podiam ser levadas, empilhadas em cima de um cubo. Atrás deste cubo, na parede, um equipamento para visualização de radiografias com uma foto, também registro de uma performance (da mesma série que as fotografias do tríptico *Águas Profundas*) em tons azulados e transparência, simulando uma radiografia.

Sonhei que estava me sentindo mal, de repente comecei a vomitar pedras, mas eram pedras grandes, eu engasgava e as pedras saíam pela minha boca. Corri até meus pais para mostrar e então um amigo me perguntou o que estava acontecendo e eu respondi: são pedras! E eu não parava de vomitar e as pedras saindo da minha boca.<sup>164</sup>

---

<sup>164</sup> Texto original anônimo, modificado pela Ío.



**IMAGEM 7a: *Terceira Dentição III.***



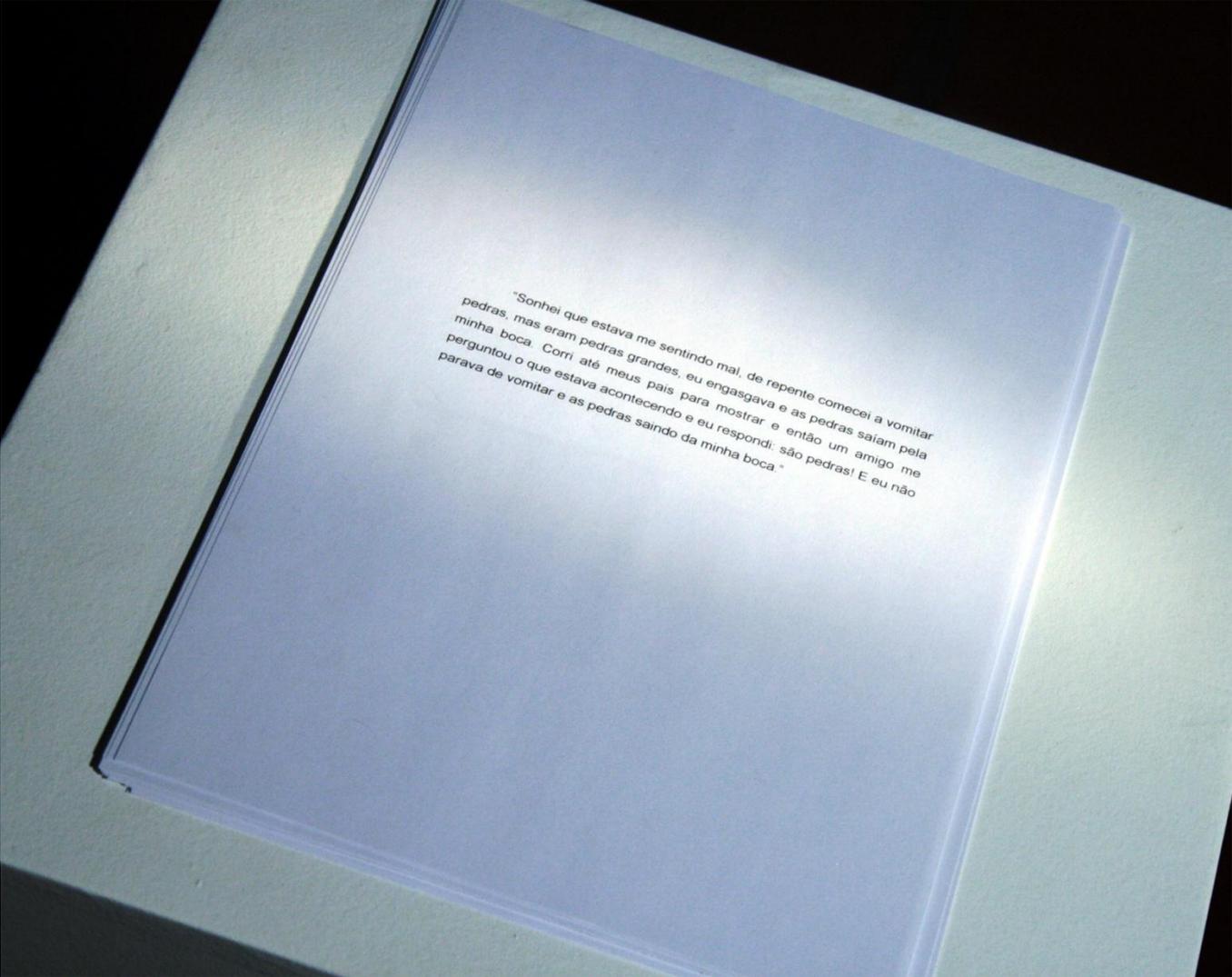
**IMAGEM 7b: *Terceira Dentição III.***



**IMAGEM 7c: Terceira Dentição III.**



**IMAGEM 8:** *Terceira Dentição IV.*



"Sonhei que estava me sentindo mal, de repente comecei a vomitar pedras, mas eram pedras grandes, eu engasgava e as pedras saiam pela minha boca. Corri até meus pais para mostrar e então um amigo me perguntou o que estava acontecendo e eu respondi: são pedras! E eu não parava de vomitar e as pedras saindo da minha boca."

**IMAGEM 9a: Terceira Dentição V.**



**IMAGEM 9b: Terceira Dentição V.**

*Terceira Dentição VI* (2009) era formada por cinco fotografias em preto e tons de azul, de uma instalação da Ío (*Miasmas III*) apresentada em Montenegro em 2009. Esta instalação era composta de uma raiz de árvore, um tecido acetinado e dois ossos nas extremidades, todos negros, além de um minúsculo ventilador que mantinha no tecido um sutil movimento. Esta instalação era uma versão modificada da apresentada na exposição *Zede Etes – O Estranho Equívoco de A. Hilzendege Feltes*, no Paço Municipal de Porto Alegre (2008). As fotografias estavam dispostas em molduras pretas e suspensas ao longo das colunas do corredor, de maneira a refletir outros elementos da instalação.

No terceiro corredor, estava a instalação *Anúnciação da Neve* (2005-09), formada por três partes inter-relacionadas. De um armário parcialmente suspenso, inclinado para a frente, saía um conjunto de cinco peças com formas inspiradas em moluscos (do latim *molluscus*, mole) constituídas por materiais e configurações sutilmente diferentes, variando de cordas, cabelos sintéticos, lãs, linhas e tiras plásticas, formando amarras entrelaçadas que terminavam em feixes de aço com pontas perfurantes (um *objet trouvé*: vassouras industriais utilizadas em carros de limpeza urbana). Na parte de trás do armário, havia um texto colado e parcialmente arrancado.<sup>165</sup> Na lateral, havia um olho mágico conectado a um vídeo (1 min. 32 seg.), escuro e em tons azulados, que mostrava uma mãe-d'água se desmanchando em um ambiente escuro, ondas do mar, a areia da praia se deslocando ao vento e um cachorro negro deitado sendo cercado por esta areia. O vídeo era acompanhado por uma música, *Teratonia*, de composição da Ío.

Ao fundo, atrás desta instalação e relacionando-se com ela, havia uma projeção sobre uma tela de dimensões aproximadas de 3m20 por 2m40 do vídeo *Lado de Fora* (3 min. 40 seg., 2006), com trilha sonora composta pela Ío.<sup>166</sup> O

<sup>165</sup> Texto escrito pela Ío a partir de história verídica. Este sonho, de uma amiga da irmã de Laura Cattani, faz referência a uma instalação da Ío presente na exposição *Zede Etes – O Estranho Equívoco de A. Hilzendege Feltes*, e ao vídeo que compunha a obra *Anúnciação da Neve*, com um cachorro negro. Este texto foi incluído na instalação por razões semelhantes às que constituíram a mitologia do *Zede Etes*: a articulação de coincidências entre o vocabulário utilizado pela a Ío e eventos reais, como os pesadelos desta criança.

<sup>166</sup> A música, originalmente do espetáculo *Saída de Emergência* (2004-2006) que não é abordado nesta dissertação, possuía uma letra não contida nesta versão. Abaixo, letra original. “Estou em outro lugar agora. Do *Lado de Fora* com os pés molhados. E você, que é outra pessoa outra vez, me leva pela mão. É noite agora, e estamos em uma estrada de chão. Há dois caminhos à frente. Os dois estão errados, eu sei. Mas você diz que não: você mente.”



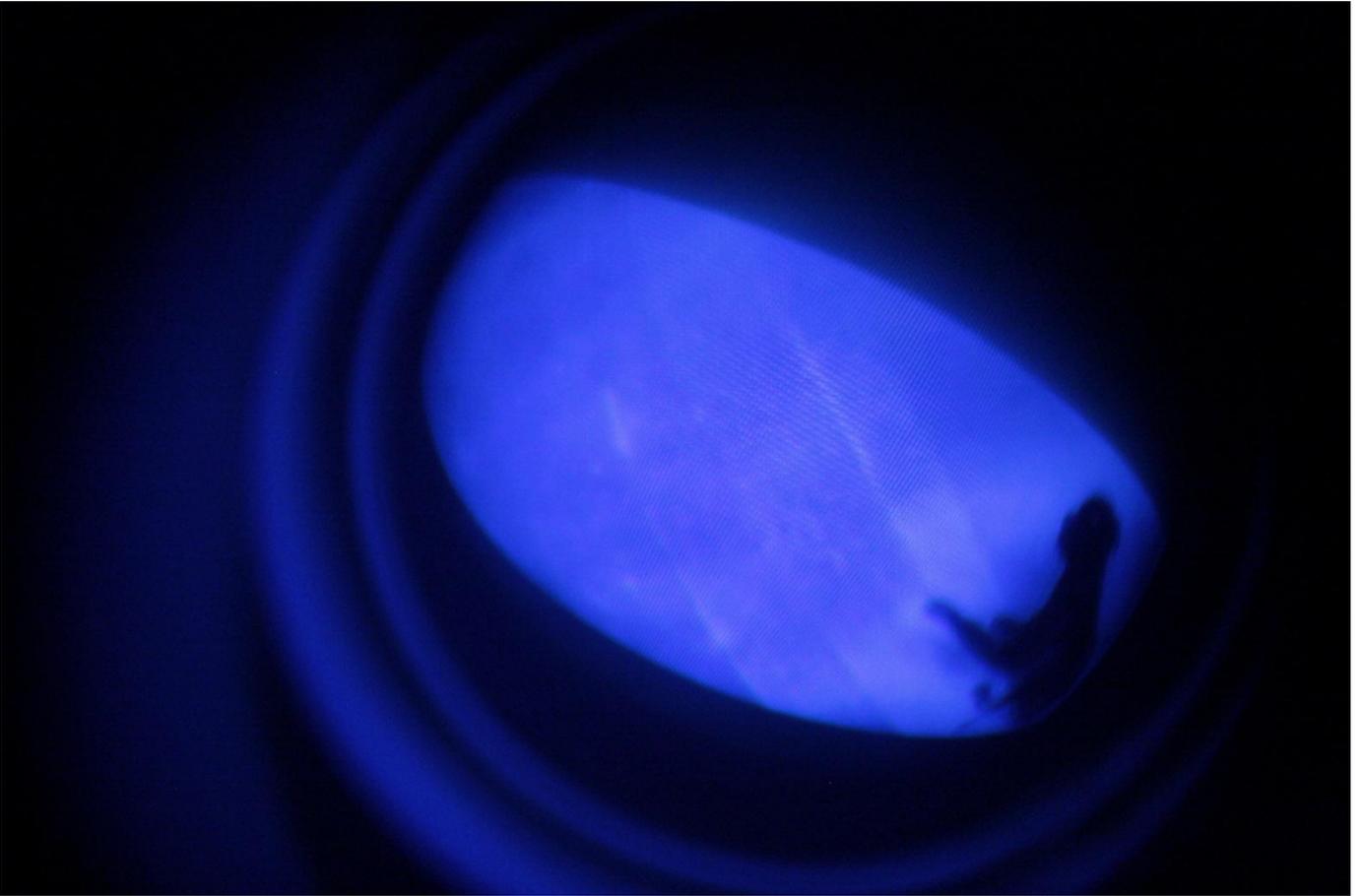
**IMAGEM 10: *Terceira Dentição VI.***



**IMAGEM 11a: *Anunciação da Neve.***



**IMAGEM 11b: Anunciação da Neve.**



**IMAGEM 11c: *Anunciação da Neve.***



**IMAGEM 12:** Still do vídeo *Lado de Fora*.

conteúdo do vídeo era uma floresta subtropical envolta em neblina em um dia de chuva, detalhes da vegetação evocando vagamente figuras antropomórficas.

O quarto e último corredor possuía três trabalhos. No início, uma instalação chamada *Vênus Escondida* (2007), formada por um sensor de presença com *timer*, que acionava no interior de um armário negro uma lâmpada de 500 watts e um motor elétrico (esmirilhador), que roçava em placas de metal e fazia vibrar todo o armário. Dentro do armário, várias placas prateadas de metal de dimensões variadas pendiam do teto em diversas direções. Este interior era acessível ao espectador através de um olho mágico. Ao se aproximar para olhar através do olho mágico, o espectador de modo geral tocava no armário e percebia sua vibração.

A próxima obra seguindo este o percurso era *Autoctonia*. No meio do corredor havia uma caixa negra sobre um suporte branco, contendo um pequeno objeto formado por lâminas de metal (quadro unidades distintas) e um ímã. Nas paredes do entorno havia uma seqüência de oito fotos em preto e branco que exploravam várias possibilidades combinatórias destas peças.

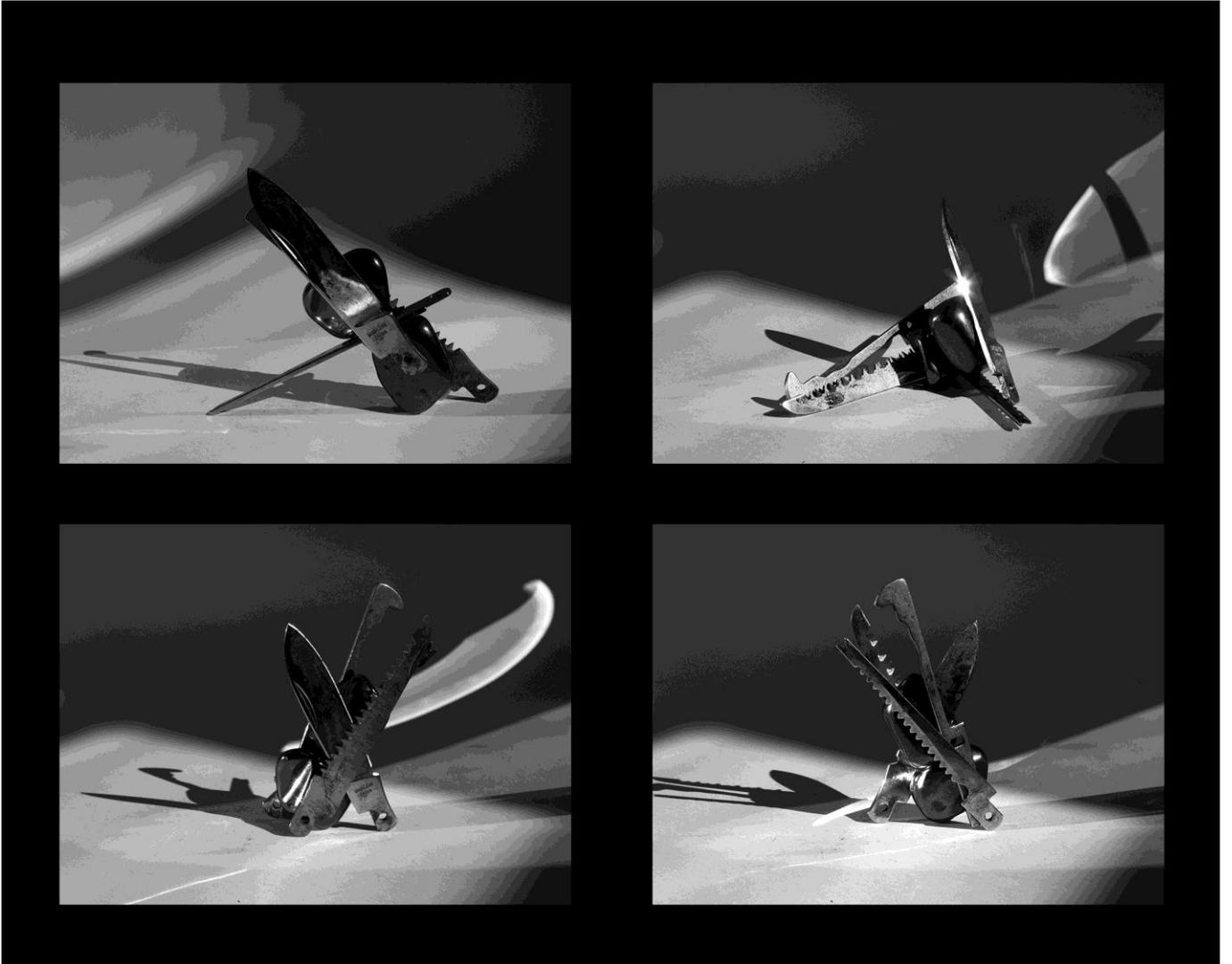
A última instalação da exposição, intitulada *Céu Deserto* (2009) era constituída por oito fotos coloridas, um texto, quatro metros cúbicos de areia fina, uma lâmpada negra e um vídeo (1 min. 42 seg.). Uma das molduras das fotos tinha sido colocada no chão, com o vidro quebrado, simulando uma queda. No fundo da instalação, dentro de uma torre branca, havia um vídeo no qual um homem, o mesmo personagem do material gráfico e das fotos, tenta escalar uma duna de grandes proporções. Este vídeo era acompanhado por uma trilha sonora, composta pela Ío, e era acessível através de um olho mágico. As fotos traziam outros momentos dessa ação, com alguns elementos da trajetória desse personagem, caindo de dentro de um armário como um naufrago (remetendo às fotos de *Águas Profundas*), sua tentativa de escalar a duna e sua posterior prostração. Uma duna, construída na galeria, com alguns objetos de madeira destrocados e incendiados em seu interior, reproduzia, em menor escala, o local original das fotografias. Atrás desta duna, uma lâmpada de luz negra (visível com sua fiação) insistia no aspecto artificial da construção.



**IMAGEM 13a: *Vênus Escondida*.**



**IMAGEM 13b: *Vênus Escondida*.**



**IMAGEM 14: *Autoctonia.***



**IMAGEM 15a: Céu Deserto.**



**IMAGEM 15b: *Céu Deserto.***

## 4.2 UM SISTEMA FECHADO

O espaço da Galeria do DMAE foi determinante para *Autotélico – Um Quase Filme* em muitos aspectos, por sua natureza ao mesmo tempo ampla e obtusa, em função de colunas largas e arcos que criam divisões incompletas e que permitem, apenas, uma visão de viés de todo o espaço expositivo. A galeria, situada abaixo do nível do solo, havia sido anteriormente um reservatório de água, e ainda mantém uma sensação estanque para quem está em seu interior, um certo convite introspectivo ao isolamento. Esta subjetividade era uma informação relevante para a exposição *Autotélico*. Se na exposição *Zede Etes – O Estranho Equívoco de A. Hilzendegeer Feltes*, no Paço Municipal, o espaço foi levado ao claustrofóbico, ao ameaçador, interessava uma experiência distinta para esta exposição. Este isolamento era pensado quase como laboratorial, um espaço para a ênfase na individualidade do espectador, um pequeno universo que orbitasse ao seu redor e onde o espectador mantivesse sua autoconsciência e um certo distanciamento (o que nos remete à *Dieta da Lua*, no primeiro capítulo).

O significado da palavra *Autotélico* reforça esta condição hermética:<sup>167</sup> algo que tem o seu fim em si mesmo. O conceito de autotelia refere-se a um sistema fechado, que opera dentro de seu próprio universo, com suas próprias regras. Designa, também, aquilo que tem sentido apenas para si mesmo, que não precisa ter um resultado, uma finalidade além dele próprio – mas, para ío, a obra se propõe simultaneamente como um sistema fechado, mas consciente de suas fissuras, que o intercambia com outros sistemas. Há sempre uma inserção em uma noosfera que é mais complexa do que a possível antecipação do artista.

Na crítica literária, porém, *Autotélico* assume o seguinte sentido:

Diz-se do que tem sentido apenas para si próprio, como no caso de um autor que supostamente escreve só para si mesmo, convencido de que a literatura é apenas entendível por quem a produziu. Aplica-se ainda à obra de arte que nega qualquer pragmatismo ou referência ao mundo exterior, como acontece na estética da arte pela arte. [...] T. S. Eliot popularizou o termo dentro do New Criticism, para distinguir a natureza auto-reflexiva da obra de arte literária em

<sup>167</sup> Hermético, neste contexto, reforça o sentido de completamente vedado, inacessível a um ambiente externo, isolado. Um sistema fechado que trabalha em espaço e energia limitados.

relação a todas as formas didáticas, [...] Posturas estéticas semelhantes podem ser identificadas em muitos poetas contemporâneos que se demarcam de qualquer influência de escola, que rejeitam qualquer intromissão crítica na sua obra ou que reagem negativamente a qualquer tentativa de interpretação dos seus próprios textos. Regra geral, o artista autotélico defende-se com o argumento de que uma obra de arte não explica, mas *implica*.<sup>168</sup>

Assim, o uso do termo *Autotélico* é proposto pela Ío como uma forma de reflexão sobre o mesmo, já que apresenta pontos divergentes em relação a esse uso literário. Há uma dimensão irônica na opção por esta terminologia, pois notadamente, o código de significação da obra se desloca da posse do autor em direção de uma coletividade construída. Há esta proximidade com a autotelialiterária pelo fato de que seu significado não se explica, mas no caso desta obra isso se dá por não haver um significado único, uma “mensagem” a ser transmitida, mas sim uma ampla gama de implicações possíveis, para as quais o artista não domina, sozinho, a chave de sua leitura.

Assim, se no ciclo *Zede Etes* os trabalhos se espalhavam tentacularmente, o objetivo auto-imposto de *Autotélico* era o oposto: ser um sistema fechado de trabalhos ativados pelo espectador, sendo fundamental para a exposição a sua autotelialiterária, isto é, a faculdade de determinar por si mesmo a própria finalidade e os próprios objetivos, o sentido de sua existência. A exposição se dava na junção entre o universo fechado criado pela Ío e o sentido deste universo engendrado pelo espectador.<sup>169</sup> Uma dupla idéia de fantasma habitava esta intenção. A do objeto, pelo fato de que o conjunto de instalações da exposição *Autotélico* se pretendia sustentar em um estado alucinatório, como uma narrativa febril de cuja veracidade se duvida e a do espectador, em que o real, inatingível, se encontra somado à sua produção imaginária e revestida por seu desejo. A fantasia, irmã do fantasma (ambas comungam a mesma raiz grega *phántasma*) alça a imaginação ao centro da exposição *Autotélico* e é sua chave mestra.

Esta relação entre obra e interpretação do espectador é da própria natureza da arte. No entanto, este encontro se dá em outro âmbito na exposição *Autotélico*,

<sup>168</sup> AUTOTÉLICO. In: CEIA, Carlos (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários* Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/A/autotelico.htm>>. Acesso em: 19 jan. 2011.

<sup>169</sup> A palavra explorador, como substituta de espectador, talvez fosse mais condizente, apesar de inusual, tanto por evocarmos o aspecto arqueológico referido no capítulo anterior, bastante presente neste conjunto de trabalhos, como a influência de histórias fantásticas, de viajantes ou exploradores do século XIX, nesta exposição.

pois o espectador é uma parte ativa, uma espécie de narrador ou ativador da exposição, que é o que condiciona a existência deste *Quase Filme*. Em *Instauração: um conceito na filosofia de Goodman*, Noéli Ramme comenta que, segundo o conceito de ativação para Goodman, a execução é a feitura de uma obra e sua implementação é modo pelo qual esta entra na órbita cultural. “A execução consiste em fazer a obra, a implementação é fazê-la trabalhar”. Para Goodman, segundo a autora, a implementação é mais relevante que sua execução. Logo, uma obra executada e nunca exposta não funciona como obra de arte, enquanto que um objeto que não foi executado, como uma pedra; ou feito com fim não estético, como um armário; podem ser implementados e se tornarem objetos com função estética. A seguinte definição de ativação reflete a forma como vemos essa relação entre espectador e obra, especialmente em *Autotélico*:

O trabalho de uma obra consiste na resposta de um observador ou audiência que capta a obra – entendendo-a e, através dela, outras obras e experiências. Assim, um objeto artístico colocado numa dada situação inaugura a possibilidade de uma nova série de eventos. Esse é um acontecimento sutil e complexo que pode ser afetado pelo que quer que afete o próprio objeto ou o espectador ou as circunstâncias de observação. Muitas coisas podem interferir na experiência da obra, desde fatores físicos, como o enquadramento, a iluminação, a justaposição da obra com outras, até fatores psicológicos ou cognitivos, como experiências com obras relacionadas e a informação sobre a própria obra. O processo e o problema de administrar esses fatores que potencializam o funcionamento da obra podem ser chamados de implementação, mas, como esse nome pode sugerir a utilização de um objeto inerte, Goodman propõe chamar isso de ativação pois as obras são entidades dinâmicas, como pessoas e máquinas, que precisam ser re-potencializadas para continuar trabalhando. Otimizar o funcionamento da obra não é simplesmente ampliar a quantidade ou a intensidade da atividade, mas maximizar seu funcionamento como uma obra de arte do seu tipo particular, isto é, possibilitando a compreensão do que a obra é, e o que a obra é deriva em última instância do que ela faz. Ainda tão importante quanto executar bem uma obra é encontrar os meios de fazê-la funcionar da melhor forma possível, considerando que existem várias formas de ativar uma obra.<sup>170</sup>

Este conceito de ativação é um processo consciente e organizador em toda a estruturação da exposição *Autotélico*. A iluminação, o som, as potencialidades das

<sup>170</sup> RAMME, Noéli. *Instauração: um conceito na filosofia de Goodman*. *Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA*, Rio de Janeiro, ano 14, n. 15, p. 93, 2007.

narrativas, os elementos reconhecíveis descontextualizados, as articulações espaciais e arquitetônicas, o cromatismo, o aspecto onírico que amalgama os elementos, convergem para o espectador e sua ativação da obra. Assim, a ío busca explorar formas de potencializar essa inserção da obra em uma situação que estimule o envolvimento e, logo, uma resposta do espectador. Isso se dá por um trabalho em que todos os elementos são, como já comentado, considerados: não apenas as obras individuais, mas todo o conjunto de instalações, sua disposição no ambiente, as formas de acesso ao mesmo, as informações disponíveis sobre a obra, etc. Os fatores relativos à subjetividade do espectador, muito embora não possam ser controlados, são ainda assim considerados, porém no sentido de não tentar criar um condicionamento, mas sim deixar, na obra, uma abertura para várias formas de fruição e leituras possíveis, o que potencializará esse desencadeamento de novos eventos de que fala Goodman, seja pela forma como essa relação vai ecoar na recepção da obra por parte de outros, seja na possível influência em trabalhos futuros, pois há com freqüência um acompanhamento da resposta dos espectadores, por parte da ío.

Portanto, em *Autotélico*, o vórtice da questão poética não é a construção pelo artista de ficções ou realidades alternativas, mas sim a forma como o espectador voluntariamente organiza esta realidade poética que se lhe apresenta. Em *Autotélico* a forma de estimular esse envolvimento do espectador na busca por acessar a obra e desvelar seus significados possíveis dá-se, em parte, através de elementos reconhecíveis, formais e narrativos, mas deslocados de sua função original, o que desperta a “inquietante estranheza” de que fala Freud.

Este efeito de “inquietante estranheza” (*unheimlich*) é atingido quando algo se situa aparentemente no campo da realidade, sendo facilmente reconhecível ou familiar (*heimlich*), mas de alguma forma provoca um estranhamento, pela repetição ou pelo deslocamento, por parecer trazer uma sombra ou revelar algo secreto, extravasando assim para o mundo do fictício (porém sem ser completamente identificável como ficcional, de forma a criar uma dúvida). Para que este efeito ocorra em uma obra ficcional, no entanto, é necessário que o espectador se tenha posto dentro da situação sugerida, tendo sido envolvido pelo universo proposto e aceitado suas convenções.<sup>171</sup>

---

<sup>171</sup> FREUD, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris: Gallimard, 1985. p. 211-263.

Podemos ilustrar a forma como isso ocorre, por exemplo, na instalação *Terno de Fim*, que traz um armário de madeira, possui vários elementos que criam leituras transversais possíveis. Terno de madeira é um sinônimo para caixão, Terno de Reis, uma festa popular; o vídeo nele contido traz uma lembrança, em tom confessional, de episódios vivenciados por uma pessoa idosa, cuja imagem está confinada nesse espaço. Todos esses elementos, alguns facilmente reconhecíveis, outros potencialmente presentes, bem como suas associações possíveis, situam-se nesse limiar entre o banal, o cotidiano, e o estranho, insondável. Identificar a forma do armário, a figura humana contida, o conteúdo da narrativa do vídeo, não trazem uma solução, uma explicação da obra. Nenhuma das aproximações feitas com as informações do título traz uma resposta definitiva. É preciso, então, deixar-se entrar no universo da instalação, aceitar a premissa de realidade que ela propõe, para então construir uma narrativa pessoal, uma forma única e particular de encadear as imagens que a obra suscita para fazer essa leitura – quer seja associando-a às outras instalações ou ao ambiente no qual esta está inserida, seja considerando-a um elemento isolado e isento de outro significado que a sua forma, ou ainda trazendo lembranças pessoais para uma abordagem particular, íntima. Essa obra, como as outras, provoca essa busca por um entendimento de sua realidade que, no entanto, nunca ocorre totalmente.

Assim, a própria natureza da realidade, ou mais precisamente seu estado fugidio, é sempre retorcida nos trabalhos da Ó. Há um indelével Construcionismo Social na poética de *Autotélico* pois, segundo esta teoria, “a realidade não é objetiva, mas construída de forma diferente por cada pessoa”,<sup>172</sup> de maneira que fatores como as interações sociais, as simpatias ou as pressões culturais e as condições históricas geram variáveis inescrutáveis. O psicólogo soviético Lev Vygotski desloca o espírito, considerando-o não interno ao indivíduo, mas no conjunto das interações sociais deste. Segundo o Construcionismo Social, “nossa compreensão do mundo não é uma interpretação do que é, mas um resumo das opiniões formados pelos intercâmbios sociais dentro do contexto histórico que se está inserido”.<sup>173</sup> Logo, verdade e significados não são valores absolutos, mas construtos temporais. Esta idéia do construto também evoca, indubitavelmente, Kant, que postulava que o

---

<sup>172</sup> ROHMANN, op. cit., p. 80.

<sup>173</sup> Ibidem, p. 80.

espírito não tem acesso direto à realidade – este princípio também está presente em tradições religiosas como o Hinduísmo<sup>174</sup> e o Budismo. Assim, na exposição, não há intenção metafísica, não há a afirmação de sentidos; mas há, como em outros trabalhos, a reiteração da polifonia.

A polifonia dos modos de subjetivação corresponde, de fato, a uma multiplicidade de maneira de “marcar o tempo”. Outros ritmos são assim levados a fazer cristalizar agenciamentos existenciais, que eles encarnam e singularizam.<sup>175</sup>

Este caráter multisubjetivo em *Autotélico* reafirma, como em nenhum outro trabalho da Ío, sua intenção irônica, tropo lingüístico que é reiterado freqüentemente em seus trabalhos. Em *Os Quatro Tropos Lingüísticos*, Kenneth Burke comenta a ironia como a compilação de todos os termos:

Assim, do ponto de vista de sua forma total (esta “perspectiva das perspectivas”), nenhuma das “sub-perspectivas” pode ser tratada como precisamente correta nem como precisamente errada. Todas são vozes, ou personalidades ou posições, que integralmente afetam uma às outras.<sup>176</sup>

No caderno de anotações, que serve como documento de trabalho da produção de *Autotélico*, uma referência constante para a exposição era o livro *A invenção de Morel*, do argentino Adolfo Bioy Casares. Nesta história notória, narrada na primeira pessoa, um fugitivo chega a uma ilha, supostamente desabitada, e lá descobre um grupo de pessoas e, dentre estas, uma mulher, Faustine, por quem o narrador se apaixona desesperadamente. Contudo, a existência de Faustine ocorre em um mundo de eternidade (ou indefinidamente recorrente) e espectral, o que a mantém insciente da existência do narrador, de forma irreversível, porque morta. A

<sup>174</sup> No Hinduísmo, uma entidade é responsável por esta incapacidade de apreensão do real que aflige os homens: Maya. “Sua característica de deidade não é a de gerar ilusão, pensamento corrente, mas o impedimento do acesso sensorial direto. O que é ilusório não são as coisas em si mesmas. A ilusão está em nossa incapacidade de perceber as coisas como são em seu próprio nível de realidade. Nós as vemos de forma distorcida, de acordo com nossas limitações sensoriais e nossos condicionamentos. Isso não significa que as coisas “não existam”, e sim que não podemos percebê-las como são em si mesmas.” O QUE significa Maya. *Sociedade Teosófica do Brasil*. Disponível em: <<http://www.sociedadeteosofica.org.br/bhagavad/site/livro/cap37.htm>>. Acesso em: 12 nov. 2010.

<sup>175</sup> GUATTARI, Felix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 1992. p. 27.

<sup>176</sup> BURKE, Kenneth. *Four Masters Tropes*. In: \_\_\_\_\_. *A Grammar of Motives*. Berkeley: University of California Press, 1969. p. 503-517. Traduzido pela profa. Dra. Daniela Kern, para uso em aula.

situação toda se dá por um erro maquínico da tal Invenção de Morel – isto é, uma máquina criada com intenções hedonistas que, por circunstâncias adversas, se torna um dispositivo macabro. Embora não houvesse a intenção de reproduzir qualquer dos elementos narrativos ou aproximação estética, com exceção do corriqueiro uso da primeira pessoa do singular em diversas situações de *Autotélico*, a Invenção de Morel era importante para a exposição pelo uso inusitado de uma máquina para construir realidades. Esta máquina espectral, que repete ciclicamente uma seqüência da vida de um grupo de pessoas, serve de subtexto para a intenção da *Ío* em *Autotélico*, mas se deslocava da construção de uma máquina para um sentido mais amplo, não um dispositivo mecânico, mas uma organização ou articulação que visa produzir resultados – neste caso, uma máquina de subjetivação, constituída por peças que deveriam se conectar através do espectador, instalações, fotografias, videoprojeções, sons e objetos em um sistema fechado.

É necessário discutir aqui alguns aspectos trazidos pelo conceito de máquina, e como seus desdobramentos afetam a concepção da exposição *Autotélico*. Um sentido figurado de máquina como uma organização ou articulação que visa produzir resultados, pode ser elucidador para entendermos a inserção deste conceito em um contexto artístico. No texto *Máquinas de Arte*, Frederico Morais nos propicia uma reflexão sobre essa inserção, ao colocar que a associação da palavra máquina com a noção de artefato mecânico vem do século XVIII, porém até então os eruditos da Renascença utilizavam a palavra *machina* em seu sentido primitivo, o de uma “obra composta com arte”. Mas, fora deste âmbito, máquina pode ser entendida como:

[...] o instrumento apropriado para comunicar movimento, assegurar ou pôr em ação alguns agentes naturais [...] é um sistema fabricado pelo homem para executar uma certa ação quando lhe é fornecida a energia adequada. Quando o sistema é simples [ausência de articulações mecânicas ou de motores], pode-se ter alguma dificuldade em reconhecer nele uma máquina.<sup>177</sup>

Morais traz ainda os conceitos de máquina celibatária, de Michel Carrouges, regida por leis mentais da subjetividade, e máquina inútil, de Bruno Munari, que

<sup>177</sup> MORAIS, Frederico. *Frederico Morais*. Org. Silvana Seffrin. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. p. 123-126.

contrapõe a utilidade da máquina à inutilidade da arte, na construção de “máquinas de produzir arte”.<sup>178</sup>

Felix Guattari, em *Caosmose*, ao comentar sobre a fugidia possibilidade de penetrar na subjetividade humana contemporânea, sugere a necessidade de “forjar uma concepção mais transversalista da subjetividade”,<sup>179</sup> que uma territórios existenciais e idiossincráticos, e tenha uma abertura para sistemas de valor (universos incorporais) com aplicações sociais e culturais. Guattari sugere incluir as produções semióticas de mídia de massa, informática e telemática, no universo subjetivo psicológico. Segundo o autor, da mesma maneira que as máquinas sociais podem receber a nomenclatura de Equipamentos Coletivos:

[...] as máquinas tecnológicas de informação e de comunicação operam no núcleo da subjetividade humana, não apenas no seio das suas memórias, mas também da sua sensibilidade, dos seus afetos, dos seus fantasmas inconscientes.<sup>180</sup>

A produção de máquina subjetivantes é uma vontade artística na *Ó* – o que é diferente de apreço pela tecnologia. Apesar de, em *Autotélico* ou em outros trabalhos, ter sido utilizado um aparato técnico, além de haver uma reflexão do fazer artístico potencializado dentro de novas invenções disponíveis no mercado, o mesmo não se constitui em assunto, e sim em estrutura. Não há nenhuma ênfase na tecnologia como valor ou seu aspecto de fetiche, há a idéia de mecanismo que atua sobre o indivíduo. O conceito já se apresentava de forma direta em *O Diabo Está Nu atrás da Porta*, onde o espectador ativava e era assunto de dispositivos, contudo em *Autotélico* esta idéia de maquinismo é artisticamente mais consciente. Seguiu o modelo da Invenção de Morel, embora com objetivos mais difusos, por se apresentar em um ciclo contínuo, um universo estanque em que tempos e espaços de um sistema significante e narrativo, constituído por peças distintas em um regime associativo, reproduzia de forma interligada e autoinfluyente seu significado. Deleuze e Guattari, ao se referirem a máquinas desejanter, no livro *O Anti-Édipo*, elucidam a intenção deste dispositivo em *Autotélico*.

<sup>178</sup> MORAIS, 2004, op. cit., p. 123-126.

<sup>179</sup> GUATTARI, op. cit., p. 14.

<sup>180</sup> Ibidem, p. 14.

Em toda parte são máquinas com seus acoplamentos e conexões. Uma máquina órgão para uma máquina energia, sempre fluxos e cortes. Há sempre uma máquina produtora de um fluxo e uma outra que lhe é ligada, operando um corte. O desejo não cessa de efetuar acoplamentos de fluxos contínuos e de objetos parciais, essencialmente fragmentários e fragmentados.<sup>181</sup>

Mas a discussão sobre os artefatos nos leva à especulação sobre sua etiologia – para Marshall McLuhan, todos os artefatos criados pela humanidade, desde os primórdios de sua evolução e seus primeiros instrumentos, passando pelos artefatos da era do bronze e da era do ferro, a era mecânica da revolução industrial e as redes eletro-eletrônicas de caráter rizomático, devem ser entendidos como extensões do corpo humano, do seu sistema nervoso e como componentes da evolução humana. A roda deve ser entendida como prolongamento do pé, o livro como prolongamento do olho, a roupa como prolongamento da pele. Estas extensões não são estáticas, mas influentes sobre a humanidade.

Os meios, ao alterar o meio ambiente, fazem germinar em nós a percepções sensoriais de agudeza única. O prolongamento de qualquer de nossos sentidos altera nossa maneira de pensar e agir – o modo de perceber. Quando estas relações se alteram os homens se alteram.<sup>182</sup>

Portanto, em *Autotélico* existe a intenção de multifacetar a idéia de máquina e inserir em seu centro o artista como emanador: um subtexto literário, um conjunto integrado funcionando coordenadamente, um produto simbólico e o próprio artista presentificado através da extensão de seus sentidos anima este mecanismo estanque, mas a energia simbólica é gerada pelo espectador. Podemos entender que os diversos sentidos dos artistas são compartilhados, estendidos e envolvem o espectador. A visão, através dos vídeos e das fotos; o olfato, através de cheiros específicos (por exemplo, as folhas secas em *Curto Circuito*) e o tato, através de objetos manipuláveis. As obras são, assim, uma extensão da vontade poética mas também do próprio corpo dos artistas. Nesse aspecto, as obras podem ser associadas ao conceito de máquina desenvolvido por McLuhan. *Autotélico* é então,

<sup>181</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 20.

<sup>182</sup> MCLUHAN, Herbert Marshall; FIORE, Quentin. *O meio são as massa-gens*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, c1969. p. 69.

uma máquina, por ser resultante da imaginação de seus criadores, bifurcada em diversos meios e ativada pelo espectador.

### 4.3 A IMAGINAÇÃO DE UM CÉU DESERTO

Eu preciso pensar em areia. Como em um deserto. Mas um deserto que pareça falso, construído. Quase um cenário. Pensar cuidadosamente em cada detalhe. Em coisas concretas e simples. O calor, meu pé afundando na areia, a sede, o céu azul e liso. Como se eu estivesse me lembrando. E fosse, gradualmente, cada vez mais sólido e verdadeiro. E estivesse acontecendo outra vez. Monotonamente. O sol quase não ilumina mais. Eu sinto o meu suor, e penso cada vez mais rápido. Agora, parece absolutamente irrelevante o lugar para onde estou indo, apesar de que minha chegada trará, me dizem, conseqüências definitivas. Durante este tempo preciso apenas ficar pensando, pensando em coisas sem importância. Em ondas, folhas secas, formigas, no rosto de outra pessoa, em caixas de madeira e animais escuros. Automaticamente, como uma estratégia. Como se alguém pensasse em meu lugar. Enquanto isto eu espero à margem, atento, observando sem palavras ou julgamento, sem imagens. Escondido, atrás do pensamento de outra pessoa.<sup>183</sup>

O texto acima, de autoria da Ío, estava no verso do material gráfico da exposição *Autotélico*. O procedimento de se utilizar de diversos tipos de material gráfico, não essencialmente como peça de divulgação, mas como extensões da exposição que articulam outras redes de relações, é freqüente na poética da Ío. O material gráfico serial, difuso pela cidade, realiza a função de um espaço indiciário, uma cartografia, menos de um lugar do que de um estado sensível. Em *Dieta da Lua* (1993) o material gráfico prévio anunciava a alteridade da banca como uma encarnação teatral. No folder do *Diabo Está Nu atrás da Porta* (2003) uma crítica debatia a questão da originalidade da instalação. Em *Zede Etes* (2005), um cartaz instaurava a história de A. Hilzendeger Feltes. Em *Zede Etes – O Estranho Equívoco*

<sup>183</sup> CATTANI, Laura; SOUZA, Munir Klamt (Ío). Material gráfico da exposição *Autotélico*. 2009. Verso.



**IMAGEM 16:** *Céu Deserto* – material gráfico da exposição *Autotélico*, 2009.

de A. Hilzendege Feltes (2009), o folder trazia uma narrativa que envolvia a exposição da Ío e o espaço onde ela ocorria.<sup>184</sup>

Em *Autotélico* este procedimento ocorre novamente, porém um dado novo é uma guinada Romântica condensada em uma perspectiva fantástica. Do Romantismo, *Autotélico* herda uma dimensão de extravagância que se dissemina na exposição e marca um ápice desta tendência pela Ío.<sup>185</sup> Uma subjetividade intensa, reiterante de “introspecções e veemências”<sup>186</sup> de um Eu autocentrado, como no caso do texto acima, que através de uma lucidez metódica, obstinada e demiúrgica, se aproxima do irracional em seu vago engenho de desejo e fuga coadunados. O pensamento expresso por esse eu lírico edifica um lugar exótico, inóspito e

<sup>184</sup> Cerca de dois meses antes da exposição *Autotélico*, a Ío expôs em Montenegro (RS) no Museu de Arte de Montenegro no Centro Cultural Estação da Cultura a exposição *Zede Etes – O Estranho Equívoco de A. Hilzendege Feltes*. A Estação da Cultura, como o nome insinua, era uma antiga estação ferroviária. Este fato, somado ao seu entorno campestre com alguns objetos que se assemelhavam aos utilizados na exposição, gerou o material gráfico da exposição. Por exemplo, uma árvore derrubada por uma tempestade, no pátio do Centro Cultural, evocava uma das obras da exposição, que era parcialmente constituída por um tronco de árvore com suas raízes negras, posicionado na horizontal (*Miasmas III*). Em um lado do material gráfico, estava a foto dessa obra e, do outro, a foto de A. Hilzendege Feltes utilizada no *site* da Ío, com o texto a seguir: “Por favor, preste atenção no rosto do homem na foto abaixo. Tente se lembrar de onde você o conhece. Procure se lembrar do nome dele. Isto é importante. Talvez ele estivesse com uma roupa e cabelos diferentes. Você se lembra? Já faz mais de dois anos. Era noite e tinha chovido há pouco. Uma árvore havia caído e suas raízes estavam à mostra, mas tudo parecia muito tranquilo. Vocês dois caminhavam por uma rua com calçamento de pedras, então você começou a contar um sonho para ele. Você se lembra agora? Neste sonho você estava sozinho em uma estação de trem e sentia medo de alguma coisa indefinida. Uma série de coincidências sem sentido acontecia todo tempo e você se lembrava que aquilo era um sonho recorrente. No segundo andar da estação você encontraria um homem vestido com um terno escuro. Este homem lhe explicaria o motivo pelo qual você estava ali. Então você se lembraria de seu nome: A. Hilzendege Feltes.” CATTANI, Laura, SOUZA, Munir Klamt (Ío). Material gráfico da exposição *Zede Etes – O Estranho Equívoco de A. Hilzendege Feltes*. 2009.

<sup>185</sup> Se *Autotélico* marcava o exagero, a alucinação, em 2010 a exposição *Livro das Tentações* no Arquivo Público do Rio Grande do Sul é marcada pela contenção, um minimalismo e uma racionalização investigativa. Esta questão, de opostos complementares que fazem parte de uma unidade mais sofisticada, apesar de não abordada diretamente, é uma apropriação de uma tradição, ampla e milenar, que faz parte do pensamento plástico da Ío. Heráclito, por exemplo, ressalta em um aforisma este fluxo de transformação: “O mesmo é vivo e morto, desperto e adormecido, novo e velho. Estes, transformando-se, dão aqueles, e aqueles, por sua vez, transformando-se dão estes.(B88)” SCHÜLER, op. cit., p. 81-82. Este ciclo de metamorfoses contém em qualquer momento o seu oposto, interagindo diretamente. Schüler comenta, que para Heráclito, “é vivo tudo o que aparece: o mesmo fruto é sadio e podre, o mesmo cristal é bruto e lapidado, a mesma água é limpa e suja” e que seria impropriedade pensar o inverso. O vivo é a casca do morto e o morto semente do vivo. O sono se evola através da vigília e a vigília é vencida pelo sono. “O mesmo, curvando-se em círculo, mantém-se vivo e uno, sem ganhos nem perdas com a regularidade das fases da lua.” SCHÜLER, op. cit., p. 84. Alan Watts e Ai Chung-Liang Huang, no livro *Tao, o curso do Rio* apontam o aspecto gráfico do ideograma para Yang (positivo-masculino) e Yin (negativo-feminino) que indicam, respectivamente, o lado ensolarado e sombrio de uma colina. Não há o sobrepujamento de uma das forças, mas uma estabilidade, porque uma existe em relação à outra, como uma corrente elétrica em que o negativo e positivo fazem parte de um mesmo sistema, e a anulação de um representa o colapso do sistema.

<sup>186</sup> GUINSBURG, J. *O romantismo*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 186.

selvagem, um mundo mental no qual, independente de sua materialização, o narrador interage, cria suas regras e hierarquia de valores.<sup>187</sup> Se no ciclo *Zede Etes* se objetivava construir uma realidade alternativa nebulosa, em *Autotélico* o direcionamento é para o fantástico. Tzvetan Todorov em *As Estruturas Narrativas*, em seu capítulo *A Narrativa Fantástica*,<sup>188</sup> comenta sobre o caráter deste universo: um mundo que se assemelha ao nosso produz um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis que regem nossa realidade. Para aquele que vive o acontecimento são dadas duas alternativas de interpretação. Na primeira, se trata de uma ilusão de sentido, um estado alucinatório produto de sua imaginação. Na segunda, o acontecimento ocorreu, logo, é parte constituinte da realidade, só que regida por leis desconhecidas para nós. Tanto a fé absoluta como a incredulidade total expulsam do fantástico. O fantástico é este estado de hesitação sobre a natureza da realidade. Todorov define em três condições o lusco-fusco do gênero:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Em seguida, essa hesitação deve ser igualmente sentida por uma personagem; desse modo, o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e se torna um dos temas da obra; no caso da leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude com relação ao texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”.<sup>189</sup>

Todorov aponta um ponto central sobre a discussão do gênero fantástico e que nos interessa de sobremaneira para *Autotélico*: para refutar o fantástico, é necessário discutir se tal acontecimento pertence ao real, pois o real serve de medida de definição para o fantástico.

<sup>187</sup> Os pintores Românticos, comenta. Walter Zanini, dedicam seu sentimento ao mundo físico. “São incitados pelos encontros de regiões outrora inobservadas e pela descoberta de novas áreas do planeta. Ao mesmo tempo tornam-se coformadores do clima apaixonado de revivescências históricas e legendárias”. GUINSBURG, op. cit., p.186.

<sup>188</sup> Tzvetan Todorov localiza a literatura fantástica em um recorte específico. “O fantástico teve uma vida relativamente breve. Apareceu de maneira sistemática no fim do século XVIII com Cazotte; um século mais tarde, encontramos nas novelas de Maupassant os últimos exemplares esteticamente satisfatórios do gênero”. TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 164.

<sup>189</sup> TODOROV, op. cit., p.151-152.

Mal tomamos consciência desse fato e devemos parar. Por sua própria definição, a literatura passa além da distinção do real e do imaginário, do que existe e do que não existe. Pode-se mesmo dizer que é parte graças a literatura, à arte, que esta distinção se torna impossível de sustentar. O objeto literário é ao mesmo tempo real e irreal; por isto contesta o próprio conceito de real.<sup>190</sup>

A consequência deste raciocínio, segundo o autor, é a sofisticação deste problema. A literatura existe pela palavra, se dá no interior da linguagem, mas sua vocação é ultrapassá-la, transcender sua capacidade, o que mina a metafísica inerente à própria linguagem. Logo, para a literatura não existem divisões como o real e o irreal, pois ela questiona estas definições. A literatura fantástica se posiciona em um constante conflito pois, ao combater a metafísica da linguagem cotidiana, ela lhe anima e deve partir da linguagem mesmo com o objetivo de questioná-la. Em instância semelhante, o material gráfico da exposição se utiliza da linguagem textual para reproduzir uma realidade concreta e sensorial ao mesmo tempo em que explicita a sua construção irreal.

António R. Damásio, em *O Erro de Descartes*, comenta que o conhecimento factual que define a tomada de decisões através do raciocínio é alimentado por imagens. Todas as sensações geram imagens de modalidade sensoriais distintas. Ao roçar a mão em uma parede de concreto, ao ouvir o som de uma música ou ler um texto são criadas *imagens perceptivas*. Alguém, ao lembra-se do texto de *Autotélico*, estará também gerando imagens. Segundo Damásio, independente de possuir cores, movimentos, sons ou palavras faladas, estas imagens que vamos reconstruindo sem a presença fenomênica do objeto são chamadas de *imagens evocadas*. É através destas imagens evocadas que é possível recuperar alguma imagem do passado que foi formada ao se planejar algo que ainda não aconteceu, mas que potencialmente pode ocorrer. Quando este processo de planejamento se desenrola, são forjadas imagens de objetos e movimentos e então ocorre a consolidação da memória dessa ficção em nossa mente. A natureza desta imagem, que pode eventualmente nunca ocorrer, não é diferente das imagens de algo que já aconteceu e que retemos. Segundo Damásio, elas constituem a memória de um futuro possível e não do passado já ocorrido.

---

<sup>190</sup> TODOROV, op. cit., p. 164-165.

Essas diversas imagens - perspectivas evocadas a partir do passado real e evocadas a partir de planos para o futuro – são construções do cérebro. Tudo o que se pode saber ao certo é que são reais para nós próprios e que há outros seres que constroem imagem do mesmo tipo. [...] Não sabemos, e é improvável que alguma vez venhamos a saber, o que é realidade absoluta.<sup>191</sup>

Portanto, é possível considerar que o texto de *Autotélico*, que tem uma função, na concepção da Ó, de acesso ao universo e às regras que ocorrerão na exposição, é para cérebro uma forma de realidade futura ou alternativa (bastando para isso que, ao ler o texto, o espectador forme as imagens sugeridas em sua mente). Ou ainda, parodiando Shakespeare,<sup>192</sup> é possível dizer: “Nossa percepção fenomênica é feita da mesma matéria de nossa imaginação”.<sup>193</sup> Logo, este deserto existe enquanto uma realidade desmaterializada e mental.

O argumento de Leonardo da Vinci de que a arte é uma coisa mental já tem meio milênio mas, historicamente, a Arte Conceitual levou esta discussão a um nível basilar. Para a Ó, é comum em seus trabalhos o pensamento como uma instância formalista – sendo que o uso deste termo, apesar de soar deslocado, ressalta uma interpretação da Ó que considera o pensamento como forma em transformação (assunto abordado no capítulo anterior), consideração que tem valor poético na maneira através da qual seus trabalhos são concebidos e, principalmente nas instaurações que se dão através de texto ou áudio, onde é imprescindível uma construção mental imagética. Esta idéia repete as considerações de Amásio ou, por aproximação, de Beuys, para quem a fala é escultura. Mas é na Arte Conceitual que esta ênfase será mais explícita. Kosuth, ao afirmar que “As verdadeiras obras de Arte são as idéias”,<sup>194</sup> busca resumir que a materialidade, em um conjunto de trabalhos artísticos do período (isto é, da metade da década de 60 até o final), é de uma relevância inferior, pois o que lhe interessa é a arquitetura das idéias. A Arte Conceitual é uma discussão gramatical dentro do campo da Arte<sup>195</sup> e a

<sup>191</sup> DAMÁSIO, António. *O erro de descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996. p. 124.

<sup>192</sup> “Somos feitos da mesma matéria dos sonhos”. Próspero, em *A Tempestade*, de Shakespeare.

<sup>193</sup> A maneira de diferenciar estes dois ambientes sensoriais será retomada no final deste capítulo, ao se falar de *prova de realidade*.

<sup>194</sup> WOOD, Paul. *Arte Conceitual: Movimentos da Arte Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 34.

<sup>195</sup> Curiosamente, se retornarmos ao último parágrafo sobre literatura fantástica e substituirmos o termo *literatura fantástica* por *Arte Conceitual* e *linguagem* por *arte*, o conjunto de argumentos é

desmaterialização se dá como um argumento da força, de uma construção mental em detrimento da matéria, e progressivamente surgem trabalhos de diversos artistas nesta direção. John Barry, na série *Gás Inerte* (1969) lança gases nobres em volumes e datas determinadas – por exemplo, no texto referente à emissão do gás *Hélio* está escrito “Em algum momento da manhã de 4 de março de 1969, meio metro cúbico de hélio será lançado na atmosfera”.<sup>196</sup> O evento não é público, porém registrado em uma fotografia da ação. O mesmo Barry estende a discussão a pontos divertidamente limítrofes. *Peça Telepática* ocorre em um espaço puramente mental “Durante a exposição, tentarei comunicar telepaticamente a obra de arte cuja natureza é uma série de pensamentos que não são aplicáveis a linguagem ou imagens”<sup>197</sup> seguido da afirmação de que no período que durar a exposição a galeria estará “fechada”, e que engloba trabalhos “mostrados” em diversos locais dos Estados Unidos da América e Europa. Paul Wood, autor do livro *Arte Conceitual*, aponta a influência da personalidade de John Cage nesta geração de artistas: “pode-se sentir um tênue vestígio de uma serenidade Zen, aliada a uma espécie curiosa de humor”.<sup>198</sup> As instruções escritas tomam fôlego neste período, os artistas conceituais tinham grande apreço pela determinação textual de trabalhos. Lawrence Weiner indica como obra “Uma remoção 1mx1m do reboco ou do estuque ou do revestimento de parede”.<sup>199</sup> Weiner percebe que uma proposição dada e construída, caso sofra depredação ou perda total, se mantém intacta em sua determinação textual. Em 1968, em sua *Declaração de Intenção* o artista postula:

1. O artista pode construir a obra. 2. A obra pode ser fabricada 3. A obra não tem de ser construída. Sendo cada um deles igual e consistente com a intenção do artista, a decisão quanto a condição pertence ao receptor por ocasião da recepção.<sup>200</sup>

O artista Ian Wilson propôs o que ele chamava de “arte falada”, onde ele rejeitava qualquer forma de materialização. No catálogo da exposição *Arte conceitual e aspectos conceituais* de 1970, Wilson afirma:

---

funcional para se entender questões da Arte conceitual, pois ambas articulam questões de fronteira no meio em que estão inseridas.

<sup>196</sup> WOOD, op. cit., p. 36.

<sup>197</sup> MARZONA, Daniel. *Arte Conceptual*. [S.l.]: Taschen, 2007. p. 36.

<sup>198</sup> *Ibidem*, p. 37. (E isso nos remete à *Dieta da Lua*).

<sup>199</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>200</sup> *Ibidem*, p. 92.

Eu proclamo a comunicação oral como um objeto, toda arte é comunicação e informação. Escolhi falar em vez de esculpir. Libertei a arte de um lugar específico. É possível para todos. Oponho-me diametralmente ao objeto precioso. Minha arte não é visual, mas visualizada.<sup>201</sup>

Esta declaração de Wilson resume, de certa forma, a intenção da Ío com a criação de textos que são exercícios imaginativos. De forma semelhante, Lawrence Weiner entende suas obras como escultura.<sup>202</sup> A Ío é tentada, também, a afirmar que seus textos pertencem a tal categoria, todavia julga-os, como no caso de *Autotélico*, como configurações tridimensionais de lugares ou situações de invenção mental, logo, mais diáfanas pela irregularidade da memória. Convém ressaltar também que a Arte Conceitual é entendida e operacionalizada pela Ío como um momento em que o pensamento, em todas as suas possibilidades, tornou-se o centro do fazer artístico, como uma tecnologia, um sistema poético, que se constitui dentro do campo da arte como perspectiva de mundo – porém a arte, inferimos nós, funciona como um organismo vivo que responde ao ambiente temporal em que está inserido. Logo, a Ío se apropria de proposições da Arte Conceitual sem reverenciá-la, permitindo-se contaminar por outras influências.

Existe, por exemplo, uma ressalva à textualidade exclusiva, pois para a Ío interessa a interação entre esse universo mental construído e a realidade poética que se apresenta. Como aponta o artista Jan Dibbets, ao falar sobre a Arte Conceitual, “No conceito não há nada para ver. Eu simplesmente quero ver alguma coisa. Para mim seu ponto de partida é demasiadamente literário.”<sup>203</sup> Há concordância com Dibbets nas proposições plásticas da Ío, pois esta textualidade não se propõe como fim, mas como um instrumento auxiliar para trabalhos visuais, complementos condizentes com sua lógica mitológica. Não é uma arte “com bula”<sup>204</sup>

<sup>201</sup> MARZONA, op. cit., p. 92.

<sup>202</sup> Ibidem, p. 92.

<sup>203</sup> Ibidem, p. 54.

<sup>204</sup> Expressão popular que designa a necessidade de ler textos referentes ao trabalho, de criação do artista ou outros, para que seja possível acessá-lo. Esta expressão se contrapõe à noção de “objeto sem bula”, de Anne Cauquelin, que Ana Carvalho comenta: “[...] grande parte das instalações – assim como de obras de arte contemporânea em geral – podem ser definidas como ‘objetos sem bula’, no sentido proposto por Anne Cauquelin (1996:57), no que concerne ao seu uso e função. Trata-se de um objeto em relação ao qual não dominamos – não temos convencionado – o modo e as condutas que devemos adotar, as expectativas que podemos ter, ou certezas quanto às funções que deveriam desempenhar. No mundo cotidiano, tais objetos viriam acompanhados de um ‘manual de instruções’, o que não é – em princípio – o caso dos

pois, mesmo que referências sofisticadas sejam articuladas em um trabalho, este sempre se dispõe por uma outra via à atenção pública, de maneira a permitir reflexões distintas por espectadores diferenciados. Por exemplo, em o *Diabo Está Nu atrás da Porta*, o público não necessita, para seu fruir, conhecer o mito de Fausto, a migração da imagética do diabo por diversas culturas, Marcel Duchamp, as experiências de videoarte de Bruce Nauman, a pulsão escópica, discussões de teatralidade nas artes plásticas ou outros conceitos utilizados – basta apenas entrar na instalação e ter sua vivência. Assim, são sempre consideradas as modificações idiossincráticas dadas pelo leitor/espectador, pois as alternativas que serão consideradas por ele e a representação desta *imagem evocada* são inescrutáveis enquanto uma antecipação artística, e é nesta imponderabilidade que a Ío se apega poeticamente. Alguns trabalhos da Ío, quando explicados por terceiros, ganham versões ou razões insuspeitas, impensadas pelos autores, no entanto não menos válidas (algumas acabam sendo, inclusive, incorporadas às obras), pois há esta predisposição de considerar a variável informe nas proposições, e não definir axiomas artísticos.

Assim como certos aspectos da Arte Conceitual são incorporados, outras referências são explicitadas na construção do material gráfico da exposição. A primeira, cuja presença é mais evidente, são as narrativas fantásticas já comentadas. A segunda, no entanto, é mais transversal: a Land Art, com a qual a Ío tem uma forte convergência de interesses poéticos – muito embora possamos considerar que a Ío não tenha realizado nenhuma obra que possa ser caracterizada exatamente como um trabalho de Land Art, se formos defini-la (ainda que de forma sucinta e sujeita a exceções) como intervenções na natureza, de caráter artístico, freqüentemente em lugares distantes e inacessíveis, e usando de modo geral materiais não-industrializados. Uma consideração inicial e fundamental é a definição de paisagem como construto mental, a relevante diferença entre paisagem e natureza. Natureza é aqui entendida como todo o mundo material ao redor do homem e no qual ele está inserido, mas independente dele. O que define uma separação irreversível, pois de um lado está o homem (e suas construções e artefatos), e do outro lado está todo o resto da biosfera. Em *DesDOBRAMENTOS da*

---

objetos definidos como obras de arte, seja elas contemporâneas ou não.” CARVALHO, A. M. A., op. cit., f. 97.

*paisagem*, Sandra Rey indica a paisagem como um processo histórico gradual vinculado à elaboração da perspectiva. A autora cita Anne Cauquelin que, em *A Invenção da Paisagem*, “situa a invenção da paisagem no centro das questões que envolvem a apresentação de elementos paisagísticos no interior da pintura<sup>205</sup>”. Cauquelin afirma que:

[...] a perspectiva formata a realidade em uma imagem que tomaremos por real: operação bem-sucedida muito além de qualquer expectativa, pois permanece oculta, uma vez que ignoramos seu poder, até mesmo sua existência, e acreditamos firmemente perceber de acordo com a própria natureza daquilo que formalizamos por um “habito perceptivo”.<sup>206</sup>

Segundo Rey, a perspectiva desloca uma tecnologia formal artificial sobre o natural. Neste viés a perspectiva é mediação, um filtro que organiza a natureza em nossa síntese mental e simbólica. “Ao longo de sua elaboração, [a perspectiva] gradativamente foi transformando a visão global que temos das coisas, e passou a permear a relação com a natureza a idéia que fazemos de proporções, de distâncias e de simetrias”.<sup>207</sup>

Para Ío, na perspectiva de sua poética, uma paisagem é semovente –, ou, de uma forma mais precisa, é algo que fica entre a ficção, a construção mental e a realidade – como dito anteriormente, inacessível. A Ío tem forte interesse estético nas montanhas, desertos, praias e florestas. No entanto, diferente de um viés Romântico, de uma busca isolacionista pela individualidade, ou preocupações ecológicas (no sentido denunciata), este interesse se dá por duas razões. A primeira é o reconhecimento de que estas configurações naturais são vistas como símbolos, estes reconhecíveis e compartilhados, e nunca como elas mesmas são. A segunda e mais importante, consequência da primeira, é que o interesse dá-se pela paisagem como enigma. Para a Ío, as formações da natureza formam um vocabulário indecifrável e imponderável, o que nos remete tanto a uma polissemia especulativa, quanto ao sublime, por seu sentido inalcançável (conforme abordado anteriormente). Para a Ío, a aferição de um mundo fenomenológico a ser decifrado, por via de uma

<sup>205</sup> REY, Sandra. DesDOBRamentos da paisagem. In: BULHÕES, Maria Amelia; KERN, Maria Lucia Bastos (Orgs.). *Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2010. v. 1, p. 269.

<sup>206</sup> CAUQUELIN, 2004 apud REY, op. cit., p. 101.

<sup>207</sup> REY, op. cit., p. 270.

racionalização (racionalização esta que é a sintetização de processos ou formas mais complexas e inatingíveis), se utiliza parcialmente da arte como instrumento desta sistematização, desta realidade indecifrável e, no caso da paisagem, a arte torna-se uma espécie de busca semântica. Há ecos da *Escrita de Deus*, conto de Jorge Luiz Borges, do livro *Aleph*, em que um prisioneiro busca desvendar nas manchas de um jaguar uma gramática divina. Em *Autotélico*, temos o exemplo de *Terceira Dentição IV*, que foi criada à partir da observação de veios em uma formação de basalto, feitos pela passagem da água. A obra é pensada, paradoxalmente, como uma evocação do basalto, por seu cromatismo, ao mesmo tempo em que sugere leveza, por sua materialidade. Há uma intenção gráfica na composição que nos permite pensar em ondas, na erosão provocada pela água ou em uma escrita cujos códigos de interpretação não dominamos. Buscamos, assim, através da percepção sensorial de caráter aparentemente aleatório, produzir um significado lógico que pode, simultaneamente, ser uma descoberta de uma verdade metafísica e uma interpretação fabular da realidade, um simulacro.

Estas considerações expõem o caráter da fotografia do material gráfico que, olhada com atenção, evidencia a natureza simulacral do deserto. A duna é estranha, rígida, como se não tivesse sofrido nenhum efeito eólico. Na borda inferior é revelado um solo de materialidade distinta, marcado de rodas de transporte pesado, como caminhões e tratores, como se a duna tivesse sido colocada artificialmente, o que torna dedutível que o deserto é construído. Este conceito de construção nos aproxima da evocação que o texto ou a foto sugerem, uma metábole da idéia de paisagem. Como já foi dito, não há interesse em discussões hermenêuticas em relação aos trabalhos, apenas em revelar suas articulações teóricas e práticas para expor o terreno da operabilidade poética. A paisagem aqui é uma ocorrência cultural no terreno da escultura,<sup>208</sup> que foi desfeita posteriormente.

Mas a fotografia permanece como um índice, uma prova de veracidade de um lugar indeterminado e, portanto, inacessível. Esta fotografia e outras da mesma série foram expostas em *Autotélico* (com o título de *Céu Deserto*) em uma prática que se assemelha às dos artistas vinculados à Land Art que, para expor seus trabalhos a

---

<sup>208</sup> Carl André dá liberdade para enquadrar esta duna como uma escultura: “A distinção entre entalhe e modelagem torna-se irrelevante: a obra ou suas partes podem ser fundidas, forjadas, cortadas ou simplesmente juntadas; ela não é mais tanto esculpida, mas construída, edificada, montada, ordenada”. ARTE | ref: referência e notícias em arte contemporânea. Disponível em: <<http://www.arteref.com/artref/index.php/questions/view/181>>. Acesso em: 23 mar. 2010.

um público que não se predispõe ao deslocamento ou não tem acesso a seus legítimos sítios, normalmente utilizavam esquemas, desenhos ou fotografias.

A natureza conceitual e efêmera e as localizações remotas, além da falta de manutenção das obras construídas por boa parte da earth art, fazem com que, muitas vezes ela só possa ser conhecida por meio da documentação, especialmente a fotografia.<sup>209</sup>

Robert Smithson, artista estadunidense, na década de 70 definiu uma terminologia para interligar as relações estabelecidas entre a obra e o lugar onde esta era realizada materialmente, *site*, e sua sintetização em espaço expositivo, *non-site*. Os dois conceitos ligam à intervenção, de modo geral em lugares isolados, e os elementos, que são deslocados deste lugar para a galeria, tais como esquemas, mapas, fotografias, filmes, terra, desenhos, filmes, que a completam. Para Smithson, a obra é a união dos conceitos, o *site* e o *non-site*: a intervenção na paisagem e as mídias de registro e materiais originários dela, expostos na galeria, são para o artista duas manifestações de uma unidade. Smithson afirmava que neste vão se constituía um campo metafórico aberto ao deslocamento, “digamos que alguém que vai para uma viagem fictícia decida ir para um *site* do *non-site*. A viagem passa a ser inventada, imaginada, artificial e, por isso, se poderia chamar um não ir para uma viagem a partir de um *non-site*”.<sup>210</sup> Cabe ao artista o papel de mediador entre a paisagem real e o *non-site*, um operador estético e sógnico. Para Smithson estes dois lugares eram sistemas dinâmicos em contínua transformação. Nos *non-site*, ao colocar a matéria de natureza orgânica, como por exemplo, terra, em uma caixa, um contentor abstrato, o artista buscava não só uma ordenação do *site* em uma lógica expositiva, mas conter o caos da paisagem e revelar sua ordem interna com objetivo estético. O que revela seu interesse pela idéia de entropia, durante a produção de *Spiral Jetty* (1972), localizado em um deteriorado espaço industrial, no Great Salt Lake, em Utah, foi que Smithson “ficou fascinado pelo conceito de entropia ou “evolução ao inverso”, os processos de autodestruição e auto-regeneração da natureza, bem como as possibilidades de recuperação”.<sup>211</sup>

<sup>209</sup> DEMPSEY, op. cit., p. 262.

<sup>210</sup> SMITHSON, Robert. A Provisional Theory of Non-Sites. In: FLAM, Jack (Ed.). *Robert Smithson: The Collected Writings*. 2nd ed. Berkeley: University of California Press, 1996. p. 364.

<sup>211</sup> DEMPSEY, op. cit., p. 262.

O artista britânico Richard Long opera, de forma distinta, com um conjunto semelhante de elementos. Suas intervenções ocorrem em lugares isolados, mas sem escala monumental, e sim frágeis intervenções que tendem a se apagar. Por conseqüência, a entropia da natureza que age sobre a obra e os registros fotográficos são uma prova desta ação. Para o artista, as fotografias e outros elementos vinculados à obra “constituem um trabalho de segunda mão e, conseqüentemente imaginativo”.<sup>212</sup>

Os trabalhos fotográficos são uma parte de várias formas que me utilizo para meu trabalho e são equivalentes e complementares aos trabalhos em texto, em mapas, esculturas, linhas d’água, trabalhos em lama etc. A foto é uma maneira de trazer a imagem ou a idéia de uma escultura remota e temporária ao público. [...] me agrada também o fato de que o local de algumas esculturas possa permanecer no anonimato. Ou possa ser tão remoto a ponto de maneira a não ser visitado.<sup>213</sup>

A fotografia utilizada em *Autotélico* emula este caráter de registro, e percebemos, no trabalho *Céu Deserto*, uma aproximação com o conceito de *non-site* proposto por Smithson, mas de uma maneira diversa, porque estas provas (amostras de areia tal qual dunas, textos, vídeos e fotografias no espaço) se referem a um *site* localizado em um terreno imaginário. Terreno situado no tempo e não no espaço, através de suas referências culturais, como o Romantismo, a literatura fantástica e a Land Art, já discutidas aqui, mas também aberta a outras conexões possíveis. Ao longo deste projeto percebemos que, na *Ío*, a fotografia joga semanticamente ao ser utilizada como a prova de um universo inventado, talvez por operar a fotografia como uma construção cultural, tal qual a paisagem, e manter uma descrença em sua capacidade de representação do mundo. Ao afirmar “a fotografia é a testemunha da existência do trabalho e sua operação se confunde com o mesmo”<sup>214</sup> o artista búlgaro Christo Vladimirov Javacheff ressalta o valor de registro e de obra da foto. Para *Ío*, a fotografia é o registro de um ato de imaginação, um jogo com realidades possíveis.

<sup>212</sup> RICHARD Long: Sao Paulo Bienal 1994. London: The British Council, 1994. p. 8.

<sup>213</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>214</sup> FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo: Arte conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 95.

A propriedade da fotografia como uma prova da verdade, um fragmento de uma realidade, é um assunto poético nos trabalhos da Ío. Duas de suas propriedades, a suspensão do tempo e o enquadramento, mais do que características do meio, nos são focos poéticos, alternativa de ficção. Arlindo Machado, no livro *Pré-cinemas & pós-cinemas*, indica que:

[...] a fotografia é normalmente encarada como um sistema significante de suspensão do tempo, de congelamento da imagem em um instante mínimo e único. Mas é justamente porque toda a tecnologia da fotografia se orienta no sentido do tempo que a inscrição deste último na fotografia tem um poder superlativo e desestabilizador e, por consequência, deformante.<sup>215</sup>

Este *micro quantum* de tempo aprisionado,<sup>216</sup> uma imagem em uma moldura limitada, aponta a segunda característica:

Ao contrário da fotografia, o mundo não tem moldura: o olho divaga e pode apreender aquilo que está além das margens. Conhecemos os limites de um documento fotográfico, sabemos que ele mostra apenas aquilo que o fotógrafo quis enquadrar e aquilo que determinada luz e a sombra lhe permitia revelar.<sup>217</sup>

Ao fotografar, tanto seus trabalhos em exposição ou performances, como situações pensadas especificamente para fotos, de um modo geral a Ío torna este ato fotográfico como uma reinvenção daquela realidade, isto é ele, a reinstaura. Seja pelo enquadramento inesperado ou a reconstrução da luz, ou mesmo novas relações estabelecidas em outros contextos. Por exemplo, ao fotografar uma instalação ou objeto, com o objetivo de registro, com grande frequência esta é foto é reinserida em um ambiente ou instalação (ocorrência freqüente em *Autotélico*). Este fluxo contínuo da fotografia tem uma relação forte com a idéia de mitologia do capítulo anterior e com a idéia de transformação contínua que há em toda a obra da

<sup>215</sup> MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. 2ª ed. São Paulo: Papyrus, 2002. p. 61.

<sup>216</sup> Ao assistir um filme expressionista de Fritz Lang, *A Morte Cansada* ou *As três luzes* (*Der Müde Tod*) de 1921, subitamente, em uma interrupção de credulidade, percebi que todas as pessoas naquele filme estariam mortas ou no mínimo muito diferentes, a constatação que não possui nenhuma natureza original me foi influente emocionalmente para entender esta relação temporal que o aparato de registro técnico tem. Particularmente não possui a mesma “sensação” com a pintura, porque a mesma se aproxima para mim como uma esquematização do artista e não um registro do real. O assunto é mais complexo do que este breve comentário mas é relevante para justificar este fetiche pela paralisação do tempo.

<sup>217</sup> MANGUEL, Alberto et al. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001. p. 92.

Ío, além de sua dimensão de índice que este lugar imaginário estabelece com a exposição, como no caso específico de *Autotélico*. Nesta exposição, as fotografias acabam assumindo, em função da expectativa gerada pelo próprio subtítulo da exposição (*Um Quase Filme*), um papel de índice bem mais específico, como vestígios da narrativa cinematográfica que é sugerida. Elas passam a ser vistas como *stills* desse suposto filme. Porém, como se dá essa construção mental de uma narrativa cinemática, como esta é inferida pelo espectador? É o que buscamos elucidar na próxima parte.

#### 4.4 QUASE CINEMA, QUASE TEATRO

As ponderações feitas sobre o papel das fotos em *Autotélico* nos faz refletir sobre a preponderância de duas propriedades constantes nos trabalhos da Ío, que são a teatralidade e a narrativa, pois há em todo o conjunto das instalações, independente de suas peculiaridades formais, um aspecto cenográfico, uma idéia de realidade construída para um fim específico. O texto do material gráfico, também presente na exposição, reforça esta alternativa. Mas o foco desta teatralidade, assim como da narrativa, ocorre no âmbito do espectador. A força narrativa que o subtítulo sugere, *Um Quase Filme*, ocorre na união entre as ponderações do espectador e as intenções da Ío.

A teatralidade é uma constante regular no histórico da Ío. *A Dieta da Lua* (1993) (trabalho anterior à criação da Ío) centrava-se em um evento real deslocado, pelas possibilidades de rearranjo que a perspectiva de um sistema como o da arte permite, com a natureza de uma encenação (ou, mais precisamente, um simulacro de encenação, já que os eventos reais mantinham sua natureza prática). Como é colocado no primeiro capítulo, a meditação, praticada neste período, permitiu a criação de uma percepção que considerava a própria consciência ou, mais precisamente, o fluxo de pensamentos, como um sistema de alta independência, que raramente e por curtos períodos se consegue interromper, e que poderia ser observado de um ponto sensorialmente distinto dele mesmo, isto é, como se os pensamentos pudessem ser assistidos de um ponto externo do seu palco de

acontecimentos. Talvez esta consciência tenha sido a experiência individual mais influente em toda minha estrutura<sup>218</sup> poética. As conseqüências deste evento se espalham concentricamente em quase tudo produzido *a posteriori*: o interesse pela arte como sistema, pela metalinguagem, pela construção de realidades alternativas e pela teatralidade são causas desta reflexão inicial. O interesse específico na teatralidade se dá por sua natureza fortemente antropocêntrica. Se a música, que é feita de ressonâncias acústicas ou elétricas, pode especular sobre a fragilidade da existência<sup>219</sup> e as artes visuais podem se utilizar de fumaça<sup>220</sup> para se referir à transcendência, no teatro o indivíduo é o centro e não suas extensões simbólicas. Há um subgênero teatral, o monólogo, que ajuda a explicar o interesse da Ío por formas teatrais. Como é sabido, no monólogo um indivíduo, solitário, transforma seus pensamentos e sentimentos em fala. Este se volta, de modo geral, sobre si mesmo, e todos seus atos se dão no terreno ontológico. O monólogo é uma autoencenação para que, em um meta ponto, este indivíduo possa servir de modelo, entender ou observar a si mesmo.<sup>221</sup> De alguma forma o espectador, no caso de identificação, é uma parcela, ou alternativa, da consciência do protagonista em ação. Todas as formas de arte – escrita, escultura, pintura – definem-se francamente como subjetivas, admitem as próprias ficções, exigem do público, a fim de existirem (conforme Coleridge assinalou), a “suspensão voluntária de descrença”.<sup>222</sup> Porém, considero que nenhuma outra área das artes exija tanto esta suspensão quanto o teatro, por sua simultânea proximidade com a vida cotidiana e sua estranha irrealidade.<sup>223</sup>

E é exatamente esta artificialidade que é tão atraente para a Ío, pois de alguma maneira ela se aproxima de uma sistematização teórica, uma configuração fabricada para manipular uma realidade incognoscível. Neste ponto ocorre um

<sup>218</sup> Esta idéia de estrutura se dá na forma mais ampla, tanto pelo tipo de trabalhos produzidos artisticamente, como pelas afeições estéticas e interesses conceituais.

<sup>219</sup> *Quatuor pour la fin du temps* (1941) de Olivier Messiaen, é do que me lembro neste momento.

<sup>220</sup> *Ascencion* (2006) de Anish Kapoor.

<sup>221</sup> Esta é uma definição específica da Ío que tem valor para a organização de sua poética e não uma afirmação categórica sobre as propriedades do monólogo.

<sup>222</sup> MANGUEL, 2001, op. cit., p. 93.

<sup>223</sup> A afirmação desta irrealidade se dá em parte pelo uso da quarta parede, que pode ser definida como uma parede imaginária, situada na frente do palco, através da qual a platéia assiste, passiva, à ação do mundo encenado. O que causa a estranha sensação, quando lembrada pelo espectador, de que aquele personagem, corporificado em uma pessoa real, não percebe a presença deste à sua frente. Logo, o espectador está situado em algum lugar diferente da realidade do personagem.

aparente paradoxo, uma vez que a Ío manifesta em seus trabalhos (com exceção das performances) pouca atenção pelo indivíduo ou pelo corpo humano enquanto assunto. Em uma camada mais externa, há o interesse por um mundo não-humano que funciona independente e indefinidamente até sua destruição, um mundo de ordem e desordem interna, um mundo macro, o cosmos, e o micro, celular e elétrico, e que prescinde absolutamente de nossa perspectiva para que sua sofisticada complexidade exista. Porém há, em uma camada mais interna da poética da Ío, um interesse por tudo o que cerca e molda o indivíduo: a ação do tempo, as doenças, as relações matéricas e econômicas, o erotismo, as constelações de pensamento, a morte. No entanto, quando surge a figura humana nos trabalhos da Ío, ela é arquetípica e desindividualizada (inclusive nas próprias performances). De alguma forma, esta presença contínua da teatralidade na Ío é um vazio, um pequeno nicho antropomórfico entre seus trabalhos, para que o indivíduo a ocupe,<sup>224</sup> mas é uma teatralidade sem teatro, porque se dá por outros meios expressivos. Tunga se refere a Wittgenstein e Freud para elaborar sua definição de teatralidade:<sup>225</sup>

Para ser um pouco mais simples, a idéia seria como dizer que se trata de um cinema sem platéia, sem público, sem nada. Esta concepção de teatralidade remonta à noção freudiana de teatralidade, à cena onde a coisa acontece, onde acontecem os fenômenos psíquicos.<sup>226</sup>

O interesse pela teatralidade da Ío se dá neste âmbito, o da consciência, o espaço onde acontecem os fenômenos psíquicos, e é neste palco que orbitam todos os elementos que a Ío procura articular. Esta teatralidade é uma maneira de reafirmar o indivíduo como o centro do mundo, mas de um mundo frágil, moldado por suas experiências particulares, a história de seu tempo, o conjunto de idéias que professa, seus medos e, ao mesmo tempo, um mundo irrelevante para mecanismos mais complexos que regem o universo. Mas ambos se interligam e a entropia (no

<sup>224</sup> Portanto, a insistência nas idiossincrasias das interpretações é que de alguma forma os trabalhos altamente referentes, simbólicos e formalmente ambíguos da Ío almejam se tornar realidade, aqui no seu sentido filosófico e inalcançável, e neste processo ser reficcionalizados pelo espectador. Reficcionalizados porque, entre a primeira ficção, que é a criação artística, e a segunda ficção, a interpretação do espectador, os trabalhos permanecem em sua natureza inacessível de coisa em monólogo mudo. Esta sístole e diástole reforça que o aspecto maquinico de *Autotélico* existe no campo imaterial da subjetividade de um mecanismo cultural.

<sup>225</sup> Os comentários de Tunga são referentes à performance e instalação *Tereza* (2001).

<sup>226</sup> MOURÃO, op. cit., p. 62.

sentido de Smithson) os transforma, existe nesta teatralidade um sentido latente de destruição, que se espalha nos trabalhos, como a que qualquer vida contém. Uma teatralidade do *continuum* das transições graduais para diferentes condições.

Se algo sai de cena, outra [coisa] toma seu lugar. Na peça em que tudo se regenera, cena vazia não há. O que sai não se perde no indeterminado, no sem limites. Limites há, porém móveis. Territórios abrem-se a outros territórios em movimento sem fim. Os atores revezam-se. Vão e voltam. Mudam as máscaras, o corpo fica. No teatro do mundo somos espectadores e fazemos parte deste espetáculo. Somos corpos como corpos. Corpos de todos os corpos é a Físis. Físis não é a massa inerte donde corpos se erguem e para onde retornam. Físis é energia. Nossos corpos resumem os elementos do drama. Somos feitos de água, terra e vento (sopro, psique).<sup>227</sup>

Este teatro, tal qual os sonhos,<sup>228</sup> é um espaço de duplicação do mundo em que atuamos como agentes, razão de sua recorrente aparição nos trabalhos da Ío. São, portanto, lugares construídos culturalmente, que são sinédoques da complexidade de nossa noosfera.

A palavra teatralidade não é inócua no campo das artes. A abordagem da palavra dada pela Ío tem sua especificidade, que deve ser vista em perspectiva com outros usos do termo como, por exemplo, o utilizado por Michael Fried no artigo *Art and Objecthood* (1967). Neste artigo, o autor estabelece uma querela entre a arte minimalista (que ele chama de literalista) e o Alto Modernismo. O texto é uma tomada de posição, onde ele coloca que “uma guerra se trava entre o teatro e a pintura modernista, entre o teatral e o pictórico”.<sup>229</sup> A redefinição contínua da percepção fenomênica dos objetos em sua literalidade não simbólica, não referente, a presença do espectador como o construtor da obra era definido por Fried como teatralidade. A questão temporal e o deslocamento que os “objetos específicos” exigem é considerado pelo autor como um retrocesso antitético em relação à instantaneidade da pintura modernista. Não nos interessa, neste argumento, nos

<sup>227</sup> SCHÜLER, op. cit., p. 205.

<sup>228</sup> “Os filhotes de mamíferos são muito vulneráveis em condições de sobrevivência. Eles têm que crescer e aprender rapidamente antes que possam sobreviver por conta própria. Há necessidade de um grande desenvolvimento do cérebro, sobretudo nas primeiras semanas. Considera-se que o sono REM desempenha um papel importante no desenvolvimento cerebral das crianças, e o mesmo pode ser válido para animais que podem desenvolver habilidades motoras durante o sono.” ENNIS; PARKER, op. cit., p. 15.

<sup>229</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 73.

estendermos nas peculiaridades desta questão. No entanto, diversas considerações feitas por Fried em relação aos Minimalistas, apesar de acontecerem em um outro palco de acontecimentos, podem conter ponderações e cruzamentos interessantes em relação ao papel do espectador e da produção na exposição *Autotélico*. “A sensibilidade literalista é teatral porque, para começar, está interessada nas circunstâncias factuais em que se dá o encontro do observador como o trabalho literalista”.<sup>230</sup> Fried comenta que Robert Morris afirma claramente esta idéia: “o que é para ser experimentado pelo trabalho encontra-se estritamente em seu interior”.<sup>231</sup> A mesma afirmação serve para os trabalhos da Ío, contudo não só em seu caráter fenomenológico, mas principalmente simbólico e narrativo. Mas Fried, ao fazer um comentário sobre a temporalidade dos objetos específicos<sup>232</sup> dos minimalistas, nos permite uma apropriação para comentar sobre o tempo e a percepção em *Autotélico*.

[...] como se o sentido que, no fundo, o teatro promove fosse o sentido de temporalidade, do tempo presente tanto quanto o futuro, simultaneamente se aproximando e recuando, como se apreendido em uma perspectiva infinita...<sup>233</sup>

Este deslocamento temporal nos aproxima de uma lembrança onírica que, quando ordenada narrativamente, tende à indeterminação, à mutação. Georges Didi-Huberman, em seu livro *O que vemos, o que nos olha*, refere-se a uma escultura de Tony Smith (escultor estadunidense vinculado ao Minimalismo) cuja forma, um cubo de dois metros, cria diante do espectador um encadeamento de imagens contínuas: de uma caixa à casa, à porta, ao leito, entre outros; e estas variações na percepção do objeto remetem, segundo o autor, ao comentário de Platão, na *República*, em que é utilizada a palavra *morphè*.

[...] evocando o deus capaz de mudar continuamente de aspecto (eidos) graças ao poder múltiplo de suas formas sempre virtuais (pollas morphas). Ou então caberia convocar Morfeu, filho do sono, que assim foi nomeado em consideração ao trabalho de figurabilidade que ele concedia sem limites nos sonhos humanos.<sup>234</sup>

<sup>230</sup> FRIED, op. cit., p. 134.

<sup>231</sup> Ibidem, p. 134.

<sup>232</sup> Definição de Donald Judd e que classifica objetos que não pertencem nem ao campo da pintura, nem o da escultura. FERREIRA, Glória. [apresentação]. In: FRIED, op. cit., p.131.

<sup>233</sup> FRIED, op. cit., p. 144.

<sup>234</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998, op. cit., p. 128-129.

Este encadeamento onírico de imagens contínuas – e aqui imagem em um espectro mais amplo, incluindo sensações, futurações, lembranças, ações, associações mnemônicas, fabulações, arqueologias – é a teatralidade que a Ío propõe, assim como a criação de temporalidades alternativas, dimensões de sentido.

Em oposição ao pensamento de Michael Fried, Bernard Guelton, no livro *L'exposition – Interprétation et Réinterprétation*, complexifica a possibilidade da aplicação de conceitos inerentes ao teatro à situação expositiva. Segundo o autor, o espaço expositivo pode absorver qualidades do palco: um espaço de transformação e re-significação. Guelton utiliza expressões migradas do teatro como cena, cenário e cenografia para a discussão da problemática expositiva. Em sua proposição, a cena é a ação fragmentária que ocorre no espaço cenográfico. O cenário é o espaço onde se desenvolve a ação. E a cenografia é o traçado dos deslocamentos que são realizados pela cena (agentes) no cenário (lugar). O cenário, nesta concepção, engloba a obra como um todo. No caso da exposição *Autotélico*, a concepção de cenário abarca o conjunto das instalações, a cena é o deslocamento dos espectadores e a cenografia é o universo de relações significantes gerada na contração destes elementos. Uma possibilidade levantada por Guelton é a relação entre cena e sítio, onde sítio é demarcado como a qualidade de um território e as possibilidades de interação física dos agentes. Esta interação é ampla e abarca relações topográficas, arquitetônicas e simbólicas. Esta definição não se limita aos espaços expositivos, inclui territórios de qualquer natureza. Na exposição *Autotélico*, diversas instalações remetem a esta possibilidade de aglutinação. Por exemplo, em *Céu Deserto* a cenografia do vídeo e das fotos são conectadas à cenografia da exposição, isto é, os espaços em que o protagonista das fotos executa sua performance (um espaço de localização indefinida) é inserido no espaço expositivo, ambos se comunicam e um contribui informativamente ao outro. Para o autor, não existe sítio ideologicamente neutro. Quando a Ío, por exemplo, escolhe como sítio cenográfico um deserto, opta por articular um amplo espectro de relações possíveis e conscientes. O isolamento romântico, o sublime kantiano, os westerns estadunidenses, a Land Art, as ilusões óticas ou as 1001 noites são algumas das possibilidades, sem nunca fechar um significado único. Para Guelton, uma das qualidades desta teatralidade (diferente de um teatro mais tradicional, em que o público se mantém estático) é uma interface mais direta entre a obra e o espectador.

A consequência desta interação e de sua fisicalidade são atitudes diversas que corroboram múltiplas perspectivas. A partir destas premissas o papel de ator, agente do espaço plástico, pode migrar do criador para o espectador, que passa a ser um agente atuante dentro do espaço expositivo. A demiurgia se dá como uma ação coletiva de re-significação em uma cena repleta de narrativas particulares em reinvenção.

O conceito de Cenografia de Guelton conduz-nos ao segundo ponto que gostaríamos de abordar: a narrativa – aqui, em uma natureza mais ampla que uma transmigração da literatura, um conjunto de eventos de certa ordem encadeada, em literalidade, em sentido estrito: uma narrativa que escapa ao texto, à linguagem (mas não o prescinde). Uma narrativa de imagens (aqui novamente no sentido de imagem colocado por Damásio), onde todos os sentidos e a interpretação destes, mediados pela consciência, estão circunscritos.

O subtítulo, *Um Quase Filme*, acena com esta alternativa de uma narrativa imagética e se referenda transversalmente na história da arte brasileira, referindo-se ao *quase cinema* da série *Cosmococa – programa in progress* (1973), parceria de Hélio Oiticica e do cineasta Neville D’Almeida. Esta obra é constituída por múltiplos projetores de slides com diferentes tamanhos e angulações nas paredes e uma trilha sonora que envolve o espectador. Este espectador se deita em redes, areia forrada ou colchonetes, em um espaço relacional onde ele pode conversar, ver os slides, ouvir a música, descansar, manipular objetos de distração (lixa de unhas, balões ou esponjas geométricas).<sup>235</sup> Em *Autotélico*, no entanto, este caminho apontado não é exatamente seguido. *Um Quase Filme* se afasta da idéia de cinema enquanto aparato técnico, para se deslocar na identidade simbólica do filme, um filme sem cinema. Relembrando Marshall McLuhan, destituímos a câmera da extensão corpórea, olho e memória, em direção do espectador, sujeito de seu filme na cenografia de *Autotélico*, no sentido de Guelton. Processo de produção de imagens e de recepção, indivíduo que vê, imagina, *flâneur* de sua memória. O *Quase Filme* não se dá por um filme (cinemático) incompleto, mas por uma experiência inclusiva de multisensorialidade, a invenção de itinerários introspectivos e a projeção de sua identidade dentro de *Autotélico*, que é um dispositivo, como comenta Nicolas Bourriaud em seu livro *Pós-Produção: Como a Arte Reprograma o Mundo*

---

<sup>235</sup> OITICICA, Hélio. *Museu é o mundo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. p. 122-127.

*Contemporâneo* que “funciona como o término provisório de uma rede de elementos interconectados como uma narrativa que prolonga e reinterpreta as narrativas anteriores”.<sup>236</sup> A instalação é um lugar de negociação e prática cultural, um lugar de reencenar a realidade na qual estamos inseridos. Como afirma Marshall McLuhan, “A arte como antiambiente se torna, mais do que nunca, um meio de treinar a percepção e o julgamento”.<sup>237</sup> Uma máquina de meio frio, como o sonho.

Novamente retornamos aos sonhos, pois Arlindo Machado cruza cinema e sonho<sup>238</sup> e, em ambos, o corpo permanece imobilizado, incapaz de realizar uma prova de realidade,<sup>239</sup> aceitando as representações que ocorrem em seu campo sensível como realidade. Nestes ambientes imersivos, como o cinema, o indivíduo se coloca à mercê desta força sugestiva, participando de suas relações de conflito como se fossem suas. “A sua subjetividade abandona a massa inerte do corpo, desprende-se da poltrona e entra na tela para se converter em atriz do jogo simulado dos eventos”.<sup>240</sup> Segundo o autor, mais que um pacto de aceitação do universo fictício, a percepção é também uma forma de alucinação. “O espectador, na verdade, não assiste ao filme: ele o vive como uma vivência próxima ao sonho”,<sup>241</sup> uma *impressão de realidade*.<sup>242</sup> A vontade de ir ao cinema transcende a vontade de se deixar suggestionar pela *impressão da realidade*, em direção de estabelecer contatos com uma realidade alucinatória.

A projeção que faz o espectador de si próprio sobre os eventos da tela deriva, portanto, de sua inserção concreta no “texto” do filme, como se fosse sujeito da

<sup>236</sup> BOURRIAUD, 2009, op. cit., p. 16.

<sup>237</sup> A definição de meio frio de McLuhan se aplica a um meio que oferece pouca informação e muita coisa deve ser preenchida. Seu oposto, o meio quente, é aquele que prolonga um único de nossos sentidos em “alta definição” (alta saturação de dados), como o cinema. No caso de *Autotélico*, o uso de definição como meio frio se aplica pela competição de meios sensoriais, o que gera a ausência de alta definição de um dos sentidos, além disto, como no meio frio, muita coisa deve ser preenchida. MCLUHAN, 1969, op. cit., p. 38.

<sup>238</sup> MACHADO, op. cit., p. 46.

<sup>239</sup> “Conceito introduzido por Freud para identificar as alucinações. A nossa relação com o mundo exterior depende da nossa capacidade de distinguir as percepções das representações mentais”. MACHADO, op. cit., p. 45. “Uma percepção que uma ação pode fazer desaparecer é reconhecida como exterior, como realidade; se a ação na modifica a percepção é porque esta vem do interior do corpo, portanto, não é real”. FREUD, Sigmund. *Complément métapsychologique à la théorie du rêve*. In: \_\_\_\_\_. *Métapsychologique*. Paris: Gallimard, 1972. p. 142.

<sup>240</sup> MACHADO, op. cit., p. 46.

<sup>241</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>242</sup> Termo, cunhado pelos teóricos do Instituto de Filmologia de Paris, que refere-se à confusão entre percepção e representação que, segundo Freud, caracteriza justamente o trabalho do sonho, uma vez suspensa a prova de realidade. MACHADO, op. cit., p. 47.

visão que este lhe oferece. Essa forma de vivenciar o filme, “subjéitiva” no sentido próprio do termo (pertencer ao sujeito), é imposta pelo modo de construção da imagem, que faz o espectador assumir o ponto de vista da câmera e, portanto, coloca-o “dentro” da cena. Nicolas Bourriaud cita os trabalhos de Dominique Gonzalez-Foerster como exemplo do uso de estruturas de um cinema mental, aparato subjéitivo introjetado no indivíduo contemporâneo, que este usa para dar forma a suas experiências.

(A artista chama-os de) *automontagem*, “que parte da constatação de uma evolução de nossos modos de vida. Pois a “tecnologização dos interiores”, diz ela, “transforma a relação com os sons e as imagens”, levando o indivíduo a se tornar uma mesa de montagem ou de mixagem, ou programador de *home movie*, o habitante de uma zona de rotação fílmica permanente, a qual não é senão sua existência.<sup>243</sup>

É este aparato subjéitivo, este cinema mental, que a *Ó* busca evocar em *Autotélico*, levando o espectador a dar forma a uma construção narrativa a partir de suas experiências através das instalações. Interessa-nos a idéia central do livro *Vida, o Filme*, de Neal Gabler, de como o cinema se inseriu na realidade a ponto de moldá-la à sua forma. O autor cita o psicólogo Hugo Munsterberg, afirmando que os filmes se interpenetraram a realidade como nenhum outro meio, em parte pelo aspecto real das imagens, ao ponto que as primeiras platéias tinham que ser lembradas por entretítulos que aquelas imagens não eram reais. Munsterberg observa que “os filmes passavam em nossa cabeça e pareciam replicar nossa consciência”.<sup>244</sup> O autor dá outros exemplos, como o crítico de cinema Geoffrey O’Brien, e sua afirmação de que “Para muitos americanos o sonho [ao se referir ao cinema] era tão vivido quanto a própria vida e até mesmo inextrincável dela”.<sup>245</sup> Ou, como comenta a crítica de cinema Pauline Kael, “eles não vêem o filme como filme e sim como parte da novela da própria vida”.<sup>246</sup> Estes exemplos dados tentam reforçar uma certa tendência a perceber os eventos da vida através de um aparato subjéitivo fílmico, principalmente quando reforçado em seus aspectos indutores para o espectador, como em *Autotélico*.

<sup>243</sup> BOURRIAUD, 2009, op. cit., p. 62.

<sup>244</sup> GABLER, Neal. *Vida, o Filme*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999. p. 53-54.

<sup>245</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>246</sup> *Ibidem*, p. 60.

Voltamos ao início, à realidade alucinatória de um deserto, um deserto que se configura como um irônico labirinto. Sua saída não se estabelece através de um caminho reto e determinado. Este deserto, como o paradoxo de Zenão, cresce na proporção que se o percorre, se torna mais sofisticado a medida que se aprende seu funcionamento. Seu fim, menos do que uma realidade concreta, é um ato de imaginação, que acontece automaticamente, como uma estratégia. Como se alguém pensasse em meu lugar. Enquanto isto, eu espero à margem, atento, observando sem palavras ou julgamento, sem imagens. Escondido, atrás do pensamento de outra pessoa.

## UMA PORTA QUE, QUANDO ABERTA, ESTÁ FECHADA, E QUANDO FECHADA, SE ABRE

Na *Exposição dos Independentes*, quando Duchamp, através de um heterônimo, expôs um mictório, surgiu uma pergunta entre os organizadores: aquilo era algo sério ou uma brincadeira? Louise Norton, pintor de naturezas mortas, paisagens e flores, responde de forma reveladora. *Talvez ambas as coisas ao mesmo tempo? Por acaso não é possível?*.<sup>247</sup> Juan Antonio Ramirez, em seu livro *Duchamp: El Amor y La Muerte*, aponta esta especulação antitética como uma possibilidade de integração por justaposição, como camadas transparentes em que uma ideia não anula a outra. Não é uma lógica binária baseada na exclusão, mas uma possibilidade poética em que o artista tornasse visível, simultaneamente, os dois lados de uma moeda. Edgar Morin, ao buscar conceituar a complexidade, recorre a sua etimologia: o que é tecido em conjunto e a define como um paradoxo entre o uno e o múltiplo.<sup>248</sup> Uma afirmação negativa ou uma negação afirmativa, uma tentativa de coadunação em um único plano de várias realidades sondáveis.

Esta justaposição de contrários, esta perspectiva que pretende abarcar possibilidades múltiplas simultaneamente, é um dos elementos que identifiquei como central em minha poética e o outro, para ser revelado, exige que façamos um recuo, gesto que deve ser entendido simultaneamente como uma afirmação e um *Koan*, pois há uma pergunta que jamais é explicitamente formulada nesta dissertação ou nos trabalhos realizados, mas que está latente e é, e ao mesmo tempo, a pergunta que os move: de que matéria é feita a realidade?<sup>249</sup> Ou ainda, através de que meio a realidade se desvela? Ou talvez, como um artista plástico coloca espelhos neste deserto da realidade e posteriormente novos espelhos defronte dos anteriores, miragens em *mise-en-abyme*?

---

<sup>247</sup> RAMÍREZ, Juan Antonio. *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*. 3ª ed. Madrid: Siruela, 2000. p. 12.

<sup>248</sup> MORIN, 1995, op. cit., p. 20.

<sup>249</sup> Desde o ceticismo grego o conhecimento da realidade é considerado impossível, ou pelo menos duvidoso. Para estes, a verdade existe, mas está fora de nosso alcance. Já Hume argumentava que o conhecimento é apenas um costume, um hábito mental. Para ele, “Nossa visão da realidade não passa de um conglomerado de idéias associadas, cuja aparente coerência se deve a forças das nossas ‘crenças naturais’ ou os modos comuns de pensar”. Mesma argumentação apoiada pelo construcionismo social. ROHMANN, op. cit., p. 62, 80, 162.

Trago, implícita em minha poética, uma visão sobre essa discussão sobre o estatuto da realidade que é, como já comentado, bastante ancorada em Nelson Goodman, quando este afirma que não podemos almejar a uma descrição que espelhe a verdadeira estrutura do mundo, pois ele simplesmente não existe como tal para ser descrito. Não há uma resposta exata, e qualquer definição será incompleta – porém, cada tentativa de descrever o mundo tal como ele é nos fornece uma visão sobre uma das formas que esse mundo assume. Ou seja, na verdade o que podemos ter é uma sobreposição de camadas, de versões que se completam ou se contradizem, e essa é a única visão que podemos ter do mundo: informe, composta, semovente.<sup>250</sup>

Portanto há, em cada olhar, um mundo que permanece desconhecido, insondável, e é nestes desvãos que minha poética existe, como um apontamento, um perscrutamento para o que não entendo e, portanto, me interessa. José Damasceno afirma que “É preciso ter em mente a aceitação do não-saber, do desconhecido como um componente daquilo que pressupõe o saber”.<sup>251</sup> Duas conseqüências destas afirmações em minha poética são o uso das chamadas multimídias e da realidade alternativa. Da primeira, a diversidade de meios, suportes, contextos e abordagens que escoam e sedimentam-se sobre si mesmas em um fluxo ininterrupto “gerando uma energia circular, que liga as matérias em um só circuito”.<sup>252</sup> Esta diversidade, que infiro, pretende modestamente reproduzir a sofisticação da noosfera de que provém e que não pode ser totalmente apreendida, e é uma espécie de comburente de um moto-contínuo da segunda conseqüência, que é o conceito de realidade alternativa. Este conceito refere-se a um gênero de proposição artística e metodológica que age como uma construção ficcional que simula uma realidade auto-contida, mas que pode, às vezes, coexistir com o mundo que nos cerca. A realidade alternativa, presente de formas distintas em todos os trabalhos desta dissertação, nunca foi um processo aplicado em minha poética como uma técnica, mas sim uma opção espontânea, uma resposta à esta incognoscível realidade e, neste aspecto, como os sonhos ou os chistes, reveladora, pois percebo esta realidade alternativa como a projeção e a visualização de um mapa mental, ou como uma condensação metafórica do fluxo de pensamentos.

---

<sup>250</sup> RAMME, 2004, f. 27.

<sup>251</sup> CANONGIA, op. cit., p. 25.

<sup>252</sup> Ibidem, p. 18.



**Imagem 1: Ó. Detalhe da instalação *Livro das Tentações*, 2010**

O olhar do artista sobre a obra pode ser entendido como a atenção sobre os seus próprios pensamentos, e essa era uma idéia presente em *Dieta da Lua*, retomada fortemente em *Autotélico*. Logo, a mutabilidade, tão insistentemente reforçada nas obras e nesta dissertação, deve ser compreendida como um reflexo autoperceptivo do funcionamento da consciência, simultaneamente uma metáfora e um sinédoque. Por conseqüência, há uma compreensão, que ecoa em minha poética, do pensamento como um sistema complexo, do qual apenas algumas partes se revelam para seu próprio agente. Nesse sistema a consciência, mediada por fatores culturais e fenomenológicos, interage e toma decisões, munida de uma parcela exígua de informações, em simbiose com outras forças que não lhe são tão lúcidas, como o inconsciente e, em menor grau, os instintos, as percepções reflexas administrados por um outrem (aqui reforçando a idéia de que a consciência não toma parte destes mecanismos, que sua percepção gera uma certa dissociação entre a consciência, onde está identificado o eu, e estes sistemas autômatos). Como coloca Morin:

[...] o conhecimento supõe não apenas uma separação certa e uma certa separação do mundo exterior, mas supõe uma certa separação consigo mesmo. O meu espírito, por mais arguto que seja, ignora tudo acerca do cérebro de que depende. Não pode adivinhar sozinho que funciona através das interações intersinópticas entre miríades de neurônios. Que conhece o meu espírito, de meu corpo? – Nada. O que meu espírito conhece de meu corpo apenas pode conhecê-lo através de meios exteriores, os meios da investigação científica.<sup>253</sup>

Assim, este mecanismo cerebral em toda sua extensão revela-se, em certa parcela, insondável ao indivíduo, e uma aproximação entre a complexidade do pensamento e a da realidade, mediada pela incapacidade da consciência de abarcar ambos, é uma consideração que julgo influente em como compreendo o fazer artístico: a arte como um construto cultural que atua como uma lâmina entre o ser e o mundo.

Poderia afirmar que reconheço meus trabalhos plásticos como matérias mentais e, por conseqüência, formas de autoconhecimento sobre mim mesmo e, por efeito, de meus pares e do mundo. Somaria a esta consideração à de que os interpreto também como enigmas, paradoxos, o que sugere um distanciamento

---

<sup>253</sup> MORIN, 1995, op. cit., p. 160.

especulativo diante das obras. Tanto o questionamento de autoria ressaltado em *Dieta da Lua*, quanto a instabilidade dos significados são conseqüência destas considerações. Um adentramento nas obras tanto me faz reconhecer as influências de outrem quanto perceber as diversas opiniões, muitas vezes distintas, que a mesma me suscita no decorrer dos anos o que dilui a identidade enquanto proporcionalmente reforça a alteridade.

Há, portanto, um princípio de incerteza em toda a poética e uma insistência no informe, conceito de Bataille. Minha poética é pensada nestes termos, de um “tipo de trabalho não tem forma fixa, mas uma série de instâncias”.<sup>254</sup> Instâncias sendo entendidas aqui como a qualidade do que está prestes a acontecer, um multívoco devir, mas também o que está distante (o que talvez nos faz pensar em uma aura que se anuncia, contudo não se materializa), uma ausência de forma e temporalidade definidas, que ocorre em um tempo que contenha todas as alternativas que não aconteceram, que ficaram em suspenso. Neste território profícuo e fértil é onde percebo a ocorrência das metamorfoses, do equilíbrio precário e as reinstaurações que considero recorrentes em minha poética. O que se perpetua dos trabalhos, desde *Dieta da Lua*, menos que sua materialidade, sua existência concreta, é a lógica que os anima, é a perspectiva que a obra pretendeu instaurar.<sup>255</sup>

Para definir quais regras regem a minha poética, retomo o conceito de Sistema Aberto, conforme proposto por Edgar Morin, cujas qualidades se dão por

<sup>254</sup> BATCHELOR, David. *Minimalismo*. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 40.

<sup>255</sup> Duas considerações a esta frase devem ser justapostas ao texto. A primeira indica a qualidade da perspectiva através de formas de pensamento e a segunda aponta algumas peculiaridades da instauração que nos interessa ressaltar. Ao me referir à Arte Conceitual no capítulo 4, comento que as considero como uma tecnologia, um sistema poético, que se constitui dentro do campo da arte como perspectiva de mundo. Poderia estender esta consideração a todos os artistas e movimentos que me influenciam como perspectivas, assim como todas as teorias e conceitos. Esta aglutinação, que já estava presente ao nos determos na ironia como tropo lingüístico, nos remete novamente a Goodman: “Para obter uma imagem fiel, copie o mais fielmente possível o objeto tal qual ele é”. Essa cândida assertiva me desconcerta; porque o objeto que está diante de mim é um homem, um enxame de átomos, um complexo de células, um violonista, um amigo, um louco, e muitas outras coisas mais. Se nenhuma destas coisas constitui o objeto tal qual ele é, o que o constitui então? Se todas elas não são mais do que modos de ser do objeto, nenhuma será o modo de ser do objeto. Não posso copiá-las todas de uma vez; e quanto mais êxito que eu tenha, menos o resultado será uma imagem realista. RAMME, 2004, op. cit., f. 34-35. Ao se referir à instauração, deve ser reforçado que a mesma não se aplica exclusivamente à arte, mas que estão incluídas concepções filosóficas e teorias científicas. Assim, podemos dizer que a teoria heliocêntrica de Copérnico instaurou uma nova realidade e, uma vez que ainda é válida, é, portanto contemporânea, pois o tempo-duração da teoria é ainda o nosso. Por exemplo, ao articular e validar o pensamento de Heráclito nesta dissertação, de algum modo sou seu contemporâneo. RAMME, 2004, op. cit., f. 138.

sua estabilidade e trocas com o ambiente, que deve ser entendido como um conjunto de elementos que não fazem parte do sistema, mas que podem produzir mudanças em seu estado.

Portanto, é relevante considerar inicialmente o ambiente que cerca a obra, isto é, aquilo que não é diretamente manufaturado artisticamente, e suas trocas como fonte de energia do sistema. Este ambiente que, nesta perspectiva plástica, é amplo e abarca suas relações espaciais, as condições expositivas e a noosfera possível para obra (isto é, suas probabilidades de significado, onde está incluída a subjetividade do espectador, colocados como coautores em Autotélico), são dínamos da energia do sistema. A sinergia das obras, que pode ser compreendida como a maneira através da qual as partes do sistema interagem e possibilitam-no funcionar, é uma outra característica. Ressalto aqui o funcionamento que nos interessa, o da ordem poética e significante e não mecânica.

E aqui, novamente, gostaria de retornar a um apontamento feito por Morin em relação ao sistema aberto que infiro como importante em relação às obras apresentadas nessa dissertação: a capacidade das partes de se renovarem “enquanto o conjunto permanece aparentemente estável e estacionário”.<sup>256</sup> Percebo em meus trabalhos que o conceito que os organiza é mais importante que suas partes, onde um trabalho pode sofrer grandes alterações e ainda continuar a manter a mesma identidade.

No primeiro sentido, o desequilíbrio que o alimenta permite ao sistema manter-se em aparente equilíbrio, quer dizer, em estado de estabilidade e continuidade, e este aparente equilíbrio só pode degradar-se se for abandonado a ele próprio, quer dizer, se houver fecho do sistema. Este estado firme, constante e no entanto frágil, *steady state*, tem algo de paradoxal: as estruturas permanecem as mesmas, embora os constituintes sejam mutáveis; é assim não apenas com o turbilhão ou a chama da vela, mas também com os nossos organismos, onde incessantemente se renovam as nossas moléculas e as nossas células, enquanto o conjunto permanece aparentemente estável e estacionário.<sup>257</sup>

O exemplo das duas versões de *O Diabo Está Nu Atrás da Porta*, ou as duas versões radicalmente diferentes da exposição *Zede Etes – O Estranho Equívoco de A. Hilzendeger Feltes*, ou ainda as diversas configurações do espetáculo *Zede Etes*,

<sup>256</sup> MORIN, 1995, op. cit., p. 31.

<sup>257</sup> MORIN, 1995, op. cit., p. 31.

são uma amostragem desta propriedade. Também serve de exemplo a contínua reinstauração das obras em novas situações, onde a identidade da obra é mantida, ainda que sua forma ou sua relação com o contexto no qual está inserida possam ser alteradas.

Isto ocorre do mesmo modo que o indivíduo, durante o decorrer de sua vida, sofre profundos rearranjos: suas moléculas e células morrem e são substituídas, seu corpo e suas idéias se transformam, sua percepção do mundo se altera; mas há uma continuidade ontológica, uma consciência de si mesmo e, nesta, eu percebo o estado ideal de minha poética como uma extensão do indivíduo, como um sistema aberto e dinâmico que tenha, no agenciamento de seus elementos significantes, a capacidade de replicação da estrutura e dos mecanismos de pensamento.

Em diversos capítulos transparece esse meu entendimento dos trabalhos como sistemas, isto é, um conjunto de dois ou mais elementos inter-relacionados interagindo direta ou indiretamente. Em *Dieta da Lua*, a própria arte é entendida como um sistema moldável; em *O Diabo Está Nu Atrás da Porta*, julgo-o como a instauração da obra a partir de um objeto; em *Zede Etes*, há a idéia de um sistema aberto se retroalimentado por sua mitologia dinâmica; em *Autotélico*, sua organização maquina exemplifica tautologicamente a idéia de sistema.

Reconheço em minhas obras uma idéia organizadora, uma força gravitacional que os une, e é nesta sinergia que consigo entender minha poética: um sistema que se autoajusta por mediação e, nisto, dispara sua reativação, mesmo que suas partes constituintes sejam destruídas ou sua estrutura alterada, este permanece o mesmo. Infiro, assim, que é coerente pensar minha poética como um conjunto de sistemas abertos em mutação, um processo contínuo de reconstrução, que tende a criar o ambiente material e teórico para novas reconfigurações ampliadas, onde a obra age como forma de instauração de realidades e onde, para cada obra, é instituído um novo sistema, com lógica e regras próprias. Ao perceber a existência e explorar o funcionamento dessa dinâmica ao longo desta pesquisa, apropriei-me do termo Sistema Transiente,<sup>258</sup> ou seja, um sistema que nunca atinge um equilíbrio estável, por ter uma ou mais variáveis do processo em constante mudança.

---

<sup>258</sup> Este termo é utilizado sobretudo em engenharia química e elétrica, o seu uso aqui sendo então uma transferência de conceito entre campos. Um sistema diz-se em estado transiente quando pelo menos uma variável do processo se encontra ainda em mudança, não tendo por isso o sistema atingido o estado estacionário.



Imagem 2: Ó. Detalhe da instalação *Livro das Tentações*, 2010

Conceitos e teorias são, em diferentes medidas, tentativas de reduzir uma realidade complexa a uma unidade que possamos abarcar, ou seja, um modelo abstrato, um construto mental, uma invenção para o entendimento. Desta forma, a criação deste termo foi uma estratégia necessária ao meu entendimento, uma forma de amalgamar as questões trazidas nessa dissertação, para que seja possível, futuramente, aprofundá-las. Assim, o que identifico como Sistema Transiente é esse amálgama de estruturas mutáveis, mitologias, narrativas, construções cinemáticas com ênfase na subjetividade do espectador e instauração de realidades alternativas. O Sistema Transiente é marcado por mudanças de um nível de percepção da realidade para outro, que nunca se encerra, pois nele a realidade é composta por dimensões sobrepostas de significados possíveis, abertas a percepções múltiplas e randômicas.

A percepção dessa estrutura que organiza minha poética, desses Sistemas Transientes, foi uma forma renovada de compreender meu processo criativo e, por conseqüência, a instauração de minhas obras. Defini-lo como um conceito operacional em evolução, como um sistema dinâmico propício ao aprofundamento e à complexificação, foi um modo de desvelamento do invisível. Um modo de entender como um segmento da Arte Contemporânea em que minha produção está inserida, bem como a de outros artistas que admiro e me influenciam, se dá através da reinvenção, a criação de novos meios como uma sintaxe que, uma vez estabelecidas as regras nas quais esta se constituirá, o território de sua expansão, pode ser compartilhada, abrindo assim um jogo indefinido de reconfigurações, um infinito de possibilidades, contido em estruturas flexíveis que abarcam um mundo. Um mundo inventado, mas nem por isso menos real.

## REFERÊNCIAS

AFTERWalkerEvans.com. Disponível em: <<http://www.afterwalkerevans.com/>>. Acesso em: 12 nov. 2010.

AMBIENTE. In: ITAÚ CULTURAL. *Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais*. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=351](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=351)>. Acesso em: 5 out. 2010.

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

ARDENNE, Paul. *Un Arte Contextual: Creación Artística en medio urbano, en situación de intervención, de participación*. Murcia: CENDEAC, 2006.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ARTE | ref: referência e notícias em arte contemporânea. Disponível em: <<http://www.arteref.com/artref/index.php/questions/view/181>>. Acesso em: 23 mar. 2010.

AUTOTÉLICO. In: CEIA, Carlos (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/A/autotelico.htm>>. Acesso em: 19 jan. 2011.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BANN, Stephen. *Jannis Kounellis*. London: Reaktion Books, 2003.

BARRON, Stephanie; TUCHMAN, Marice (Eds.). *The Avant-Garde In Russia, 1910-1930: New Perspectives*. Cambridge: MIT, 1980.

BASUALDO, Carlos. *Tunga: 1977-1997*. Miami: Museum of Contemporary Art, 1998.

BATCHELOR, David. *Minimalismo*. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BATAILLE, Georges. Informe. *Documents*, Paris, n. 7, p. 382, dec. 1929. Tradução de Eduardo Jorge, Érica Zíngano e Marcela Nascimento.

BEHR, Shulamith. *Expressionismo*. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BERTALANFFY, Ludwig von. *Teoria Geral dos Sistemas*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1975.

BEUYS, Joseph. *Honey Is Flowing In All Directions*. London: Steidl, 1997.

BEUYS, Klein, Rothko: transformation and prophecy. London: Anthony d'Offay Gallery, 1987.

BJÖRK; MASSEY, Graham. The Modern Things. Intérprete: Björk. In: BJÖRK. *Post*. [s.l.]: Mother Records, p1995. 1 CD. Faixa 3.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

BONALDO, Rodrigo. Muito além de queijos e vermes. *Norte*, Porto Alegre, n. 17, p. 8-11, dez. 2010/jan. 2011.

BONNEFOY, Françoise; CLÉMENT, Sarah (Eds.). *Tunga*. Paris: Jeu de Paume, 2001.

BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BOSS, Saskia. *Mark Manders self-portrait in a surrounding area*. Amsterdam: Fundação de Appel, 1998.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

\_\_\_\_\_. *Pós-Produção: Como a Arte Reprograma o Mundo Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. O regente da cultura. *Aplauso: Cultura em Revista*, Porto Alegre, v. 12, n. 109, p. 6-9, maio 2010. Entrevista concedida a Eugênio Esber.

BRITO, Ronaldo. *Experiência Crítica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

BUENO, Maria Lucia. *Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização*. São Paulo: Ed. da UNICAMP, 1999.

BULHÕES, Maria Amelia; KERN, Maria Lucia Bastos (Orgs.). *Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2010. v. 1.

BURKE, Kenneth. Four Masters Tropes. In: \_\_\_\_\_. *A Grammar of Motives*. Berkeley: University of California Press, 1969. p. 503-517.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. 2ª ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

CAMPBELL, Joseph. *As máscaras de Deus: mitologia oriental*. 2ª ed. São Paulo: Palas Athena, 1995.

CAMPOS, Augusto de. *O Anticrítico*. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.

CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. *Violência e paixão*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2003.

CARDOSO, José Carlos. *Buci-Glucksmann: de uma estética do efêmero à filosofia do ornamento*. In: \_\_\_\_\_. *à côté de la plaque*. 15 set. 2008. Disponível em: <<http://acotedelaplaque.blogs.sapo.pt/16656.html>>. Acesso em: 21 fev. 2010.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Espaço N.O. Nervó Óptico*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

\_\_\_\_\_. *Instalação como problemática artística contemporânea: os modos de espacialização e a especificidade do sítio*. 2005. 356 f. Tese (Doutorado)– Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2005.

CARVALHO, Olavo de. Notas sobre Simbolismo e Realidade. In: \_\_\_\_\_. *Sapientiam Autem Non Vincit Malitia*. Disponível em: <<http://www.olavodecarvalho.org/apostilas/simboreal.htm>>. Acesso em: 14 dez. 2009.

CAUQUELIN, Anne. *L'invention du paysage*. 3e éd. Paris: PUF, 2004.

\_\_\_\_\_. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CELANT, Germano et al. *Zero to Infinity: Art Povera 1962-1972*. Minneapolis: Walker Art Center, 2001.

COELHO JR., Nelson Ernesto. A noção de objeto na psicanálise freudiana. *Ágora*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 37-49, jul./dez. 2001.

COELHO NETTO, José Teixeira. *Guerras Culturais: Arte e Política no Novecentos Tardio*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

COLLINS, Judith. *Sculpture Today*. London: Phaidon, 2007.

CURRIE, Gregory. *The Nature of Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

DAMÁSIO, António. *O erro de descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

DANTO, Arthur C. *Após o Fim da Arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus, 2006.

\_\_\_\_\_. *A Transfiguração do Lugar-Comum: Uma Filosofia da Arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

DAWKINS, Richard. *O gene egoísta*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

\_\_\_\_\_; GUATTARI, Felix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas & movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O Anacronismo Fabrica a História: Sobre a inatualidade de Carl Einstein. In: ZIELINSKY, Mônica (Org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2003. p. 19-53.

\_\_\_\_\_. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 73.

DUARTE, Luisa (Org.). *Paulo Sergio Duarte: a trilha da trama e outros textos sobre arte*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

DUARTE, Paulo Sergio. *Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos [1967-2000]*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

ENNIS, Maeve; PARKER, Jenifer. *Fique por dentro dos Sonhos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

EPIFANIA. In: IDicioário Aulete. Disponível em: <[http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete\\_digital&op=loadVerbete&pesquisa=1&palavra=epifania&x=5&y=12](http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital&op=loadVerbete&pesquisa=1&palavra=epifania&x=5&y=12)>. Acesso em: 07 jan. 2010.

ERNESTO de Sousa. Disponível em: <<http://www.ernestodesousa.com/>>. Acesso em: 21 jun. 2010.

EVOLUÇÃO. In: MICHAELIS: Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=evolu%E7%E3o>>. Acesso em: 22 set. 2009.

FABULAÇÃO. In: PSQUIATRA GERAL. *Glossário de Termos Técnicos*. Disponível em: <<http://www.psiquiatriageral.com.br/glossario/f.htm>>. Acesso em: 12 jan. 2010.

FARIAS, Agnaldo. O Fim da Arte Segundo Nelson Leirner. In: NELSON Leirner. São Paulo: Paço das Artes, 1994. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=artistas\\_criticas&cd\\_verbete=879&cd\\_item=15&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_criticas&cd_verbete=879&cd_item=15&cd_idioma=28555)>. Acesso em: 21 jun. 2010.

FAVARETTO, Celso Fernando. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 1992.

FELIX, Nelson. *Trilogias: conversas entre Nelson Felix e Glória Ferreira*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2005.

FERRAZ, Maria de Lourdes A. *A Ironia Romântica: Estudo de um Processo Comunicativo*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.

FERREIRA, Glória (Org.) *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

\_\_\_\_\_; SALZSTEIN, Sonia; BRISSAC, Nelson (Orgs.). *Nelson Felix*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

FLORES, Victor Manuel Esteves. *Minimalismo e Pós-Minimalismo: Forma, Anti-Forma e Corpo na obra de Robert Morris*. Covilhã: LabCom, 2007.

FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. *Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA*, Rio de Janeiro, ano 12, n. 12, p. 136-151, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Pensamento do exterior*. São Paulo: Princípio, 1990.

\_\_\_\_\_. *Raymond Roussel*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo: Arte conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FREUD, Sigmund. Complément métapsychologique à la théorie du rêve. In: \_\_\_\_\_. *Métapsychologique*. Paris: Gallimard, 1972. p. 127-146.

\_\_\_\_\_. *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris: Gallimard, 1985.

\_\_\_\_\_. Mais além do princípio do prazer. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Rio de Janeiro : Delta, [19--]. v. 8.

\_\_\_\_\_. O mal-estar na civilização (1930). In: \_\_\_\_\_. *Edições standard das obras psicológicas completas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987. vol. 21, p. 81-171.

FRIED, Michael. Arte e objetividade. *Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 9, p. 131-147, 2002.

GABLER, Neal. *Vida, o Filme*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

GELTON, Bernard. *L'Exposition: Interpretation et Réinterprétation*. Paris: L'Harmattan, 1998.

GONÇALVES FILHO, Antonio. A alquimia de Tunga em plena mutação. O Estado de São Paulo, São Paulo, 18 nov. 2009. Disponível em:  
<[http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20091118/not\\_imp468025,0.php](http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20091118/not_imp468025,0.php)>.  
Acesso em: 3 maio 2010.

GOULD, Stephen Jay. Escadas e Cone: Coagindo a Evolução por Meio de Ícones Canônicos. In: SILVERS, Robert B. (Org.). *Histórias Esquecidas da Ciência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 35-60.

GROYS, Boris; ROSS, David A.; BLAZWICK, Iwona. *Ilya Kabakov*. London: Phaidon, 1998.

GUATTARI, Felix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 1992. p. 27.

GUINSBURG, J. *O romantismo*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977. p. 80-84.

GURDJIEFF, Georges Ivanovich. *Gurdjieff fala a seus alunos: 1917-1931*. São Paulo: Pensamento, 1993.

HERKENHOFF, Paulo. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

HESÍODO. *Teogonia: origem dos deuses*. Tradução e notas TORRANO, Jaa. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HOMERO. *Odisséia v. 1: Telemaquia*. Tradução do grego, introdução e análise de Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2007.

IRONIA Romântica. In: CEIA, Carlos (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <[http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/l/ironia\\_romantica.htm](http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/l/ironia_romantica.htm)>. Acesso em: 12 dez. 2010.

JACQUES, Paola Berenstein. *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JANSON, Horst Woldemar. *História Geral da Arte*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JIMÉNEZ, Ariel. Circuitos do ver e do Fazer. In: LEIRNER, Jac. *Ad Infinitum*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p. 37-56.

KAIROS. In: WIKIPÉDIA. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Kairos>>. Acesso em: 15 out. 2009.

KAPOOR, Anish. *Anish Kapoor*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.

KLINGSOHR-LEROY, Cathrin. *Surrealismo*. [S.l.]: Taschen, 2007.

KRAUSS, Rosalind E. A escultura no campo ampliado. *Artes & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA*, Rio de Janeiro, ano 15, n. 17, p. 129-137, 2008. Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/lib/exe/fetch.php?media=revista:e17:krauss.pdf>>. Acesso em: 12 ago. 2009.

\_\_\_\_\_. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

\_\_\_\_\_. *La Originalidad de la Vanguardia y Otros Mitos Modernos*. Madrid: Alianza, 1996.

LAGNADO, Lisete. A Instauração: um conceito entre a instalação e a performance. In: BASBAUM, Ricardo. *Arte Contemporânea Brasileira: Texturas, Dicções, Ficções, Estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 371-376.

LEITE, Márcio Peter de Souza. O cheiro do diabo: psicanálise e alucinação. *Opção Lacaniana: Revista Internacional de Psicanálise*, São Paulo, n. 15, p. 5-7, abr. 1996. Disponível em: <<http://www.institutomarciopeter.com.br/links2/artigos/periodicos/cheiroDiabo.html>>. Acesso em: 2 fev. 2010.

LÉVY, Pierre. *O Que é Virtual*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

LINDOTE, Marta Lúcia Martins. *Entre a Grade e a Espiral: sobre algumas narrativas ficcionais de Tunga*. Florianópolis: UFSC, 2005.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. 2ª ed. São Paulo: Papyrus, 2002.

MAFFESOLI, Michael. *Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 78.

MANDERS, Mark. *Two Connected Houses*. In collaboration with com Phillip Vancouver and The Guggenheim Museum, New York. Amsterdam: Roma Publ., 2010.

MANGUEL, Alberto et al. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001. p. 92.

\_\_\_\_\_; GUADALUPI, Gianni. *Dicionário de lugares imaginários*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003. p. vii.

MANKIW, N. Gregory. *Introdução à economia*. São Paulo: Thomson, 2005.

MARTIN, Sylvia. *Video Art*. [S.l.]: Taschen, 2006.

MARZONA, Daniel. *Arte Conceptual*. [S.l.]: Taschen, 2007.

MCLUHAN, Herbert Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensão do Homem*. São Paulo: Cultrix, 1969.

\_\_\_\_\_; FIORE, Quentin. *O meio são as massa-gens*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, c1969.

MEIRELES, Cildo. *Babel: Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Artviva, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MILLIET, Maria Alice de Oliveira. *Lygia Clark: Obra-trajeto*. São Paulo: EDUSP, 1992.

MIERDA de artista: El cuerpo mágico del artista. *Archivo Obra Piero Manzoni*. Disponível em: <[http://www.pieromanzoni.org/SP/obras\\_mierda.htm#esculturas](http://www.pieromanzoni.org/SP/obras_mierda.htm#esculturas)>. Acesso em: 7 de jan. 2010.

MONTEIRO, Ivana. Instaurando com palavras: as narrativas e fabulações de Tunga. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 6, p. 83-95, jul. 2004.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 2002.

MORAES, Marcelo Jacques de. Georges Bataille e as formações do abjeto. *Outra Travessia*, Florianópolis, n. 5, p. 107-120, 2005.

MORAIS, Frederico. Contra a Arte Afluente: o corpo é o motor da obra. In: BASBAUM, Ricardo. *Arte Contemporânea Brasileira: Texturas, Dicções, Ficções, Estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 169-178.

\_\_\_\_\_. *Frederico Moraes*. Org. Silvana Seffrin. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. 2ª ed. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.

\_\_\_\_\_. *O Método 5: A humanidade da humanidade*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MOURÃO, Gerardo Mello (Tunga). *Assalto*. Brasília, DF: CCBB, 2001.

\_\_\_\_\_. *Barroco de lírios*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

NACHMANOVITCH, Stephen. *Ser Criativo*. São Paulo: SUMMUS, 1993.

NAVES, Rodrigo. *Goeldi*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

\_\_\_\_\_. *O Vento e o Moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

NÉRET, Gilles. *Kazimir Maliêvitch*. Lisboa: Taschen, 2004.

NORONHA, Fábio Jabur de. *Apropriação + repetição + justaposição: alguns roteiros para redes telemáticas*. 2006. 140 f. Dissertação (Mestrado)– Universidade Federal

do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2006.

O QUE significa Maya. *Sociedade Teosófica do Brasil*. Disponível em: <<http://www.sociedadeteosofica.org.br/bhagavad/site/livro/cap37.htm>>. Acesso em: 12 nov. 2010.

OBRIST, Hans Ulrich. *Arte agora!:* em 5 entrevistas. São Paulo: Alameda, 2006.

OITICICA, Hélio. *Museu é o mundo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

OLAIO, António. Ser um indivíduo chez Marcel Duchamp. *Monografias.com*, 2008. p. 9. Disponível em: <<http://br.monografias.com/trabalhos-pdf902/ser-um-individuo/ser-um-individuo.pdf>>. Acesso em: 8 fev. 2010.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge. O verbete, o dicionário e o documento: Uma leitura da montagem em Georges Bataille. *Revista Poiésis*, Niterói, ano 10, n. 13, p. 145-158, ago. 2009.

PARENTE, André. *Narrativa e Modernidade os Cinemas Não Narrativos do Pós-Guerra*. Campinas: Papyrus, 2000.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp: ou o Castelo da Pureza*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

PHAIDON. *30,000 Years of Art. The Story of Human Creativity Across Time and Space*. London, 2007.

RAMÍREZ, Juan Antonio. *Duchamp: El Amor y la Muerte, incluso*. 3ª ed. Madrid: Siruela, 2000.

RAMME, Noéli. *Arte e Construção de Mundos: Um Estudo Sobre a Teoria dos Símbolos de Nelson Goodman*. 2004. 155 f. Tese (Doutorado em Filosofia)– Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia, Rio de Janeiro, 2004.

\_\_\_\_\_. *Instauração: um conceito na filosofia de Goodman*. *Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA*, Rio de Janeiro, ano 14, n. 15, p. 93-97, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente Estético*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

REY, Sandra. DesDOBRAMENTOS da paisagem. In: BULHÕES, Maria Amelia; KERN, Maria Lucia Bastos (Orgs.). *Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2010. v. 1, p. 267-280.

RICHARD Long: Sao Paulo Bienal 1994. London: The British Council, 1994.

ROHMANN, Chris. *O livro das idéias: um dicionário de teorias e conceitos, crenças e pensadores que formam nossa visão de mundo*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

ROLNIK, Suely. *Instauração de mundos em Basualdo, Carlos Tunga, 1977-1997*. [New York]: Edith C. Blum Art Institute, 1998.

SAGAN, Carl. *O mundo assombrado pelos demônios: a ciência vista como uma vela no escuro*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

SALLES, João Moreira. Artur tem um Problema. *Piauí*, São Paulo, n. 40, p. 34-40, jan. 2010.

SAMSARA. In: WIKIPÉDIA. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Samsara>>. Acesso em: 21 out. 2009.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Why Fiction?*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2010.

SCHÜLER, Donaldo. *Heráclito e seu (dis)curso*. Porto Alegre: L&PM, 2000.

SCULLY, Sean. O momento que dura para sempre. *Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA*, Rio de Janeiro, ano 12, n. 12, p. 86-95, 2005.

SEFFRIN, Silvana. *Frederico Morais*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

SERRA, Richard. *Sculpture*. New York: The Museum of Modern Art, 1986.

SEVERO, André; BERNARDES, Maria Helena. *Horizonte Expandido*. Porto Alegre: Nau Produtora, 2010.

SILVEIRA, Paulo Antonio de Menezes Pereira da. *As existências da narrativa no livro de artista*. 2008. 321 f. Tese (Doutorado)– Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2008.

SISTEMA dinâmico não linear. In: WIKIPÉDIA. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Sistema\\_din%C3%A2mico\\_n%C3%A3o\\_linear](http://pt.wikipedia.org/wiki/Sistema_din%C3%A2mico_n%C3%A3o_linear)>. Acesso em: 21 nov. 2009.

SISTEMA. In: MICHAELIS: Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=sistema>>. Acesso em: 21 jan. 2010.

SMITHSON, Robert. A Provisional Theory of Non-Sites. In: FLAM, Jack (Ed.). *Robert Smithson: The Collected Writings*. 2nd ed. Berkeley: University of California Press, 1996. p. 364.

\_\_\_\_\_. *Um Recorrido por los Monumentos de Passaic, Nueva Jérsei*. Barcelona: Gustavo Gil, 2006.

SOARES, Valeska; MEIRELES, Cildo; NETO, Ernesto. *Seduções: instalações*. Zurich: Daros-Latinamerica, 2006.

SUBLIME. In: CEIA, Carlos (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/S/sublime.htm>>. Acesso em: 7 de jan. 2011.

TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TITOTTO, Silvia Lenyra Meirelles Campos. Christo e Jeanne-Claude, airpackages, identidade visual urbana? In: SIMPÓSIO SOBRE COMUNICAÇÃO VISUAL

URBANA, 1., 2005, São Paulo. *Estudos metodológicos: interfaces, abrangências e conteúdos da Comunicação Visual*. Disponível em: <<http://www.usp.br/fau/deprojeto/labim/simposio/PAPERS/SCV2V103.htm>>. Acesso em: 14 fev. 2010.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. *Teorias do símbolo*. Campinas: Papyrus, 1996.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp: Uma Biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TORRES, Alicia. Magdalena Fernandez: Cuando el Espíritu Sopla Sobre las Aguas. In: FERNANDEZ ARRIAGA, Magdalena. *Superficies: catálogo*. Caracas: Museo de Arte Contemporáneo, 2006. Disponível em: <[http://www.magdalenafernandez.com/textos/txt\\_individuales/superficies1.htm](http://www.magdalenafernandez.com/textos/txt_individuales/superficies1.htm)>. Acesso em: 7 fev. 2010.

WAKEFIELD, Neville; SPECTOR, Nancy. *Matthew Barney: The Cremaster Cycle*. New York: Guggenheim Museum, 2002.

WEITEMEIER, Hannah. *Klein*. [S.l.]: Paisagem, 2005.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual: Movimentos da Arte Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.