

---

## projetos [in]provados: visitaçãO, texto e partilha<sup>1</sup>

Maria Moreira

---

Suspensa sobre a entrada do edifício da Caixa Econômica Federal, no Centro do Rio de Janeiro, a escultura *Coletor de sonhos*, de Fernanda Junqueira, feita com aros de metal distanciados entre si e envoltos numa trama construída à maneira das redes de pesca, em tons de azul, ativa o espaço como se fosse um acelerador de ventos. Sua forma e nome reverberam um artefato indígena, mais precisamente o *dreamcatcher* das tribos Ojibwe.<sup>2</sup> Feito para ser pendurado sobre os berços infantis, tinha a função de capturar e canalizar para as crianças adormecidas os sonhos bons que flutuavam na noite. Os sonhos maus, estes permaneceriam aprisionados e confundidos nas tramas da teia do amuleto, até serem dissolvidos pela luz do sol nascente.

A origem do *dreamcatcher* é explicada como dom concedido por uma aranha ancestral a uma *nakomi*, ou avó tribal, a qual observava o trabalho da primeira e a protegeu da destruição. A cena relata um duplo trabalho de atenção, o animal mítico por sua teia, a avó pelo trabalho de outra espécie.

No portfólio de Fernanda Junqueira<sup>3</sup> no Canal Contemporâneo, vemos uma foto da artista executando uma peça de cerâmica de grandes dimensões, sob a orientação do mestre poteiro Lúcio Roque, de Niterói. Na sala indicial<sup>4</sup> da coletiva projetos [in]provados, sobre a mesa apresentando as referências da escultura exposta na entrada, vemos a

foto de um mestre pescador, tecendo a rede do *Coletor de sonhos*. O mestre está sentado num meio-fio, e, presa ao grande aro estrutural, a rede é como um lago em miniatura sobre o chão.

Essa foto, me parece, compõe um díptico com o *Coletor de sonhos*, está imbuída do mesmo elogio aos ofícios da lenda Ojibwe, nomeia a existência de um chão social estendido sob o coletor finalizado, erguido ao alto sobre nossas cabeças, e indica o veio farto de riqueza alimentando a continuidade do sonho bom das cidades.

Se podemos 'experianciar' o *Coletor de sonhos* como um díptico escultura-fotografia, isso é fruto do espaço de 'convivialidade' entre as obras, os indícios e a fruição do observador, espaço criado pela curadoria de Sonia Salcedo.

A construção precisa desse 'espaço-entre', visto como o 13º trabalho da coletiva, permite a cada trabalho permanecer constituído como unidade independente, enquanto se beneficia de uma zona de contágio, uma superfície de reação, na qual os vários conteúdos específicos irão desdobrar-se, e de uma maneira peculiar àquela situação articulada de proximidade e distância. Quando bem construído como colaboração e partilha, um tal 'espaço-entre' envolve todos os trabalhos num jogo de emissão e recepção simultâneas, um jogo de papéis alternados, que atua como um mecanismo facilitador para a inserção do fruidor... ou participante... ou observador.

Formas de captura, elogio dos ofícios, chão social, olhar ascensional que retorna ao plano, o trabalho de Fernanda Junqueira abre uma conversa, guia e roteiro para a exposição.

Zalinda Cartaxo materializou em vinil negro, sobre o piso do *foyer* de entrada da Caixa, as sombras que um sol nascente, sem obs-

táculos entre o horizonte e a fachada principal do prédio, lançaria no interior do recinto ao encontrar suas primeiras quatro colunas. Esse poderoso sol nascente seria capaz de dissolver sonhos maus aprisionados? O certo é que a 'sombra-vinil', bem negra ao início do dia, vai aos poucos ficando cinza, seu negrume dispersado nas pegadas dos passantes atarefados. Na manhã seguinte, o negro profundo retorna, pelas mãos do ofício de limpar, dos funcionários designados a um ofício cotidiano como o nascer do sol.

O que está aí sendo capturado, a repetição ou o surgimento da mínima diferença, que permeia a transformação possível? Na sala indicial, Zalinda Cartaxo apresenta uma série de fotos do interior de um mesmo recinto vazio. A luz que vem das janelas desloca-se a cada foto, pelo chão e pelas paredes. São instantes de um ciclo de repetição diária, cujas mínimas diferenças ocorrem ao longo das estações do ano. As fotos foram tiradas de um mesmo ângulo, à exceção de uma delas, que desse modo se fez índice do corpo do observador a se deslocar pelo recinto. O arquiteto experimental Lebbeus Woods comenta a relação deslocamento/ transformação nos seguintes termos:

*Um exemplo simples: uma pessoa está atravessando uma sala. A cada instante está ela em "apenas" um determinado lugar da sala, um lugar definido, digamos, por coordenadas cartesianas? Se assim for, como essa pessoa chega ao próximo lugar, em outras palavras, como atravessa o limiar que define o incremento? (...)*

*"Tornar-se" – seja na forma do simples movimento ou da transformação histórica – não pode ser dividido em incrementos estanques de identidade, pois escoar como um continuum, de tal maneira que em qualquer "ponto" (...)*

*uma coisa é simultaneamente o que "é" e o que está a "tornar-se". Identidades são transformáveis, deslizam mutáveis no perpétuo fluir de complexidades do tornar-se.<sup>5</sup>*

Coordenadas cartesianas e corpo deslocando-se no espaço também estão presentes em *Sem Título [ao cubo]*, trabalho em colaboração de Regina de Paula e Luiz Monken. Uma citação de Fernando Pessoa na sala indicial – "as coisas são como que cúbicas, a nossa sensação delas plano-quadradas" – referencia um fio negro distendido entre o piso e o teto para construir um cubo só arestas, demarcando um espaço "onde a pele entre os mundos é mais fina", um espaço atravessado pela arquitetura do lugar, tanto por suas porções habitáveis – o corredor e as salas – como por suas porções não-habitáveis – a platibanda na fachada lateral.

Um vídeo em duas telas pequenas, posicionadas nas extremidades opostas de uma mesma parede, no interior do cubo só arestas, dá a medida perceptual desse lugar – cada tela mostra, em *close* fechado, o andar ritmado de alguém em trajés sóbrios [calça preta e salto carrapeta], entrando e saindo do plano de ação, enquanto sonoramente percorre toda a extensão do espaço demarcado. Mas qual é a extensão específica desse espaço demarcado pelo vídeo em díptico? A da sala na qual foi gravado ou a da parede na qual está sendo exposto?

Esse díptico é um contra-*stoppage*.<sup>6</sup> No objeto-procedimento de Duchamp, uma parte é a alteração da outra – um fio reto distendido e um fio idêntico capturado numa forma da queda, e quando usados como padrão de medida, modificam a qualidade do espaço percebido, mesmo que o lugar nas suas dimensões permaneça o mesmo. No *Sem Título [ao cubo]*, as partes materiais atuantes, as telas dos monitores, são idênti-

cas e não sofreriam alteração sendo reposicionadas ou mesmo quando inseridas em novo lugar, mas, pelo fato de serem suportes para o registro de um corpo em movimento e seu padrão sonoro, um padrão qualitativo, interferem na percepção de lugar, sobrepondo noções de perto e longe a qualquer padrão quantitativo de medida do espaço.

A potência do audível em provocar deslocamentos é um dado interessante no *Sem Título [ao cubo]*. Um som de pássaros ao fundo cria um contraponto ao som ritmado do salto no piso de pedra. O primeiro impulso é duvidar da origem do som – pertence ao vídeo, vem da praça? Localizar a origem do som no espaço não-habitável da platibanda demarcada pelas outras duas arestas do cubo, invisíveis desde o corredor no qual estão as telas, abre uma nova dobra de sentido, de riso, nesse trabalho que se apreende, de início, como pautado pelos rigores da geometria. Robert Smithson, explicando seu conceito de “Hilaridade Cúbica”, pondera:

*O non-sense altamente organizado de Carroll sugere que talvez exista uma maneira similar de tratar o riso. O riso, de certa maneira, é um tipo de “verbalização” entrópica. Como poderiam os artistas traduzir esta entropia verbal, que é o “ha-ha”, na forma de modelos geométricos? (...)*

*A ordem e desordem da quarta dimensão poderiam ser inseridas entre o riso e uma estrutura-cristal, como um mecanismo de especulação ilimitada.*

*Passemos agora a definir os diferentes tipos de Riso Generalizado, segundo os seis principais sistemas cristalinos: o riso comum é cúbico ou quadrado...<sup>7</sup>*

Regina de Paula e Luiz Monken colaboram ainda no mural *Deriva – Largo da Carioca*, no café-livraria do segundo piso. O mural consiste de um desenho linear, desenvolvido pelo procedimento de conectar os

logradouros indicados num mapa cultural do Centro do Rio de Janeiro. A imagem resultante reverbera Kandinsky, o advogado tornado pintor que, após pintar a *Primeira Aquarela Abstrata* em 1910, levou três anos a dissecar o processo que, da pintura expressionista, o tinha levado à pintura não objetiva, investigando todos os “precedentes” de seu estilo, para compor uma espécie de “jurisprudência”, que inocentasse sua descoberta de qualquer possível acusação de decorativismo.

Temos aí uma tensão entre mapa e território percorrido, entre cultura letrada e cultura-experiência, que escorre também pelas outras paredes do café-livraria, recobertas por imagens de estantes de livros, impressas em vinil adesivo. O recinto é um espaço desativado, que nunca cumpriu seu destino assinalado de ser uma livraria, tendo sido no entanto, um café, por algum tempo. Ao escolher expandir o que não se concretizou, Marcos Chaves, com seu *Atravessadas*, um vitral-adesivo colado sobre os vidros das janelas dando para o Largo da Carioca, sugere com a leveza elegante de sempre que deixar inconclusa a tarefa de conceder acesso aos livros cria, em contrapartida, a tarefa mais dura de ter de aprender a ler as ruas, cuja escrita é um código imaterial de reinvenção acelerada, confrontando as promessas não cumpridas.

Jarbas Lopes, para quem o elogio dos ofícios é uma temática constante, ergueu um *Barraco* de pau-a-pique, sobre as pedras portuguesas do Largo, provido de estrutura bem acabada, telha reciclada e jardim gramado. Na sala indicial, um vídeo testemunha a ação colaborativa de erguer a casa, afirmando a vontade do trabalho de se constituir em núcleo participativo, cuja razão de ser é a doação de um espaço-tempo de convivialidade.

Jarbas Lopes esperava que a casa finalizada fosse ocupada por um morador de rua, pensava até em fazer uma cerimônia de entrega

das chaves. A casa de pau-a-pique é emblemática das estratégias de sobrevivência ao desastre estabelecido da falta de moradia popular. Ao erguer-se da noite para o dia, com teto e gramado, na calçada-território, desorganizou a linguagem de uso, os códigos de rua dos habitantes da noite urbana. Alguém ocupou a casa durante a noite e durante o dia vedou suas entradas com alguns caixotes baixos; seu interior foi usado como espaço de dormir e como espaço sanitário, todas as ações deixando marcas apenas ao rés do chão. Ao que parece a casa recém-erguida não escapou a sua condição de fantasmagoria, operando como um choque perceptual na organização dos limites de quem sobrevive no precário, a confusão dos sinais trazendo à memória um desejo que a alma não sabe mais acomodar.

As chuvas de abril trouxeram desastre e morte, indignação pública e tristeza. A casa de pau-a-pique, em sintonia, adquiriu um ar de quase ruína, paredes danificadas, mas o teto permaneceu intato. Nesse momento os sinais de território demarcado sumiram, surgindo pequenas intervenções irônicas, como pedaços de gramado no telhado. Um tecido de humor, a moeda correte das ruas, estava agora crescendo ao redor do objeto estranhado. Mais uma vez, lembro Lebbeus Woods, que usa metáforas orgânicas, para tratar da arquitetura em contextos de guerra, propondo que após as destruições não deveríamos reconstruir, mas remendar o espaço e trabalhar a consciência das razões que levaram ao conflito danoso, dando tempo para que a imaginação sonhe novos padrões de convivência.

Ronald Duarte, por seu lado, afirma que *Guerra é guerra*, no título do DVD com o registro de três vigorosas performances em espaços públicos, vendido a R\$ 9,99, na ação *Arte Contemporânea ao Alcance de Todos* [ACAADT]. Ao formatar sua participação na coletiva como venda a preços populares de um DVD de vídeoarte, o artista chamou para

dentro da roda de conversa, aberta pela curadoria de Sonia Salcedo, o *Piratão* do coletivo Filé de Peixe, um projeto de apropriação e difusão cultural expandida, que sem dúvida receberia o aval do patrono de todos os piratas culturais, o muito celebrado sr. Marco Polo.

Bebendo na mesma fonte de inspiração – o comércio de rua dos DVDs pirata –, as duas formatações abrem um leque de questões que se comunicam. O *Piratão*, alinhavando de uma forma saudável muitas questões em aberto da cultura contemporânea, divulga para uma plateia geral, num evento de rua bem articulado, a vídeoarte tanto histórica como contemporânea, ao mesmo tempo que, com seus preços irrisórios, inclui os artistas, mesmo à revelia, na cultura *napster* do *gift* digital. A formatação ACAADT de Ronald Duarte contra-ataca nesse ponto, reclamando para o próprio artista a novidade do comércio e controle desse mercado miúdo, de lucros pequenos, mas divulgação geral e partilha.

Tanto a ação-camelô de Ronald Duarte quanto o evento de rua *Piratão* instrumentalizam a capacidade de contração e expansão, inerente aos formatos digitais. Um vídeo em DVD pode ser tanto um objeto-disco, reproduzível em série e distribuído ao custo do bolso do cidadão comum, como pode ser apresentado como uma instalação-experiência, um espaço de imersão, dimensionado em resposta às possibilidades de um determinado contexto-lugar.

Uma questão suscitada nesse processo é o teor do valor agregado, que as ações de rua acrescentam ao trabalho isolado, quando reinserido no mercado de arte. O passeio pelas ruas será explicitado na edição numerada e assinada? Algo como cópia 3/5 [1.000]? Seria um experimento interessante, criando um fluxo de contato entre duas culturas de troca bem diversas e excludentes.

Um malabarismo cultural semelhante está na gênese das performances registradas no

DVD *Guerra é guerra*, de Ronald Duarte. *O q rola vc v.*, de 2001, *Fogo cruzado*, 2002, e *Nimbo/Oxalá*, de 2004, todas operam apropriações de “atos de vandalismos”, que são formatados como “atos de cultura”: banho de sangue, fogo nos trilhos, descarregar o extintor – aqui a linguagem dos limites desorganizados, ou organizados pela raiva, passa a ser articulada como voz de direito, um centro emissor, numa manobra capaz de confundir a lógica centro-periferia.

Na seqüência das performances, mostradas em *loop* no monitor da banca de jornal, próxima à entrada da Caixa, as duas ações iniciais seguem o fluxo horizontal de propagação da água e do fogo, e a terceira segue o fluxo ascendente da fumaça, armando no ar um platô momentâneo.

No díptico *Vida*, de Suely Farhi, dois fluxos semelhantes, mas inquiridos de forma diversa, são também demarcados como espaços de transformação. O trabalho *Vida* adere mimeticamente ao existente, sem muito alarde, aceitando sua condição de ser ao mesmo tempo testemunho que nomeia e fragmento transitório, e, com sagacidade, apropria-se de marcadores de áreas de passagem e risco, tanto no tecido urbano quanto no marco arquitetônico, para os incluir na grafia da palavra vida, pelo recurso da repetição do marcador como sendo a letra “i”.

Na rua, as faixas de pedestre do sinal de trânsito ao lado da Caixa são multiplicadas em cal sobre o pavimento, e a palavra vida assim distendida vai desaparecendo aos poucos, sob a ação dos passantes e da chuva ocasional, um processo capturado em vídeo, de forma sensível mas sem melancolia. Na escada em caracol do *foyer* da Caixa, a faixa antiderrapante de cada degrau, foi multiplicada no início e no fim da escada, criando um fluxo *Vida* ascendente, que permaneceu ativando o espaço até o final da exposição, como um signo de ligação entre seus lugares de atenção, lugares-experimentos aber-

tos à possibilidade do surgimento de novos platôs de entendimento.

O díptico *Vida* parecia dizer que a casa do corpo-fluxo é a cidade sem tristeza, e casa do corpo-memória deveria ser construída nas entranhas da instituição, como fruto da partilha de um trabalho crítico.

Ricardo Becker construiu uma casa só porta, passagem e recanto sem abrigo, uma pequena ruína, erguida com material de demolição, que em alguns pontos funcionava como guarita improvisada, com pequenas aberturas para observar o ambiente. Através dessas frestas tudo se vigiava, sem no entanto se estar protegido. Na sala indicial, num desenho sobre papel preto, as palavras “labirinto” e “nunca” estavam escritas ao reverso. O estrategema nos colocava como prisioneiros do nanoespaço entre o suporte e o escrevedor. O mesmo estrategema foi utilizado por Raquel Whiteread no trabalho *Ghost*, de 1990. Ao moldar o espaço interno de uma típica residência dos subúrbios londrinos do século 19, a artista inseria o espectador no hiato entre a forma da casa continente e seu espaço de conforto vitoriano, tornado agora um espaço inabitável preenchido pelo molde. O efeito de exclusão do corpo refletia o trabalho de desconstrução da inocência do imaginário inglês, efetuado pela teoria pós-colonial dos anos 80 e 90.

O *Passeio da Sombra*, de Ricardo Becker, é o coração entristecido e reflexivo da coletiva projetos [in]provados, uma casa confundida pelas contradições entre ser abrigo acolhedor com muitas portas ou propriedade que vigia.

Raul Mourão decompôs sua casa em vários blocos lógicos. Na sala indicial, em seus desenhos podemos ler as palavras “passagem”, “gaiola”, “caixa”, “cultura”, “fala”, “mola”, “truque”, “porta”. No *foyer*, construído como uma jaula estranhamente aberta e convidativa, habitada por estruturas em equilíbrio, o trabalho *Passagem* abre trilhas em várias di-

reções, nenhuma delas atemorizante, portanto nos aproximamos até a distância do toque da mão.

Então percebemos que esse toque da mão instaura um balanço rítmico nas estruturas, como acontece com os berços. Nesse instante, todos os conteúdos que flutuavam pela exposição, ligados a noções de linguagem, inclusão e transformação, aglutinam-se em torno desse gesto de cuidado suave, que esclarece também a pedra enjaulada num canto do trabalho, deslocada de sua função de sustentação da casa, impedida de exercer o seu saber calmo, de pedra apoiada sobre o chão criando tempo, tempo de ser.

Neno Del Castillo desconfiando da instituição, buscou refúgio numa casa de infância, meio teimosa, meio perversa, como um desenho animado vindo direto de Flatland, feliz em ser planar, irradiando uma cor magenta pelo *foyer*:

Acomodada, apesar de suas dimensões avantajadas, entre um banco de pedra e a parede, como se fosse um animal doméstico a ser mantido sob controle, vai ao longo das horas assumindo uma presença de imagem fantasma das aspirações primeiras de todos que se aventurem a sentar no banco de pedra. Rebelde, a escultura possui um mecanismo próprio para abrir e fechar a porta, acionado por célula fotoelétrica, focada na área ao redor da legenda no chão, com o título do trabalho – *Vem para a casa você também* –, uma ironia com o conhecido *slogan* da Caixa. Ao debruçar-se sobre a legenda, o observador curioso provoca uma reação na casa, que fecha sua porta, retirando o convite e sua promessa de convívio, de intimidade, de amizade.

A interrupção parece querer alertar que o título não dá acesso a todos os sentidos de um trabalho; melhor ficar por aí, observando o entorno, as pessoas e seus sonhos; daqui a pouco a porta torna a abrir...

Guga Feraz foi tomar o pulso da cidade como casa de todos, que se transforma no tempo.

*Até onde o mar vinha. Até onde o Rio ia* é intervenção transitória, que esvazia a categoria de evento dos indícios da espetacularidade excessiva, pela escolha de um tempo morto de inserção – manhã de domingo no Centro da cidade – e por inscrever a ação numa série, reduzindo a aura de unicidade.

Para espalhar uma linha de sal sobre o asfalto, segundo o desenho da antiga orla da praia de Santa Luzia, Guga Feraz acionou uma pequena comunidade de narradores futuros, composta por amigos, guardas de trânsito, passageiros de ônibus e fregueses do pequeno restaurante no último andar do prédio em frente à área da intervenção, um lugar ao qual se podia subir para desfrutar a vista geral do desenho.

Um vídeo registrou o evento. Vemos alguém espalhando o sal, como um operário das salinas de Arraial do Cabo. Outro usa um *skate* para deslocar o pacote de sal ao longo da linha de desenho, reinventando o uso dos procedimentos daqueles que reinventaram o uso das ruas como espaço de liberdade individual. Os ônibus passam moendo sal, levantando poeira, maresia, uma nuvem de sal da terra. Na sala indicial, um texto de Lima Barreto mistura ressaca, Wall Street e a alteração de um chão antigo.

Existe um chão antigo sendo recuperado constantemente nessa cidade, um chão social que se alimenta das narrativas partilhadas, como as que podem ser acionadas por trabalhos que ativam comunidades de sentido, agregando participantes diversos, abrindo-se num rol de acontecimentos na sequência de cada evento – alguém retornou a Santa Teresa para buscar uma máquina fotográfica e registrar a linha de sal; essa foto foi tirada? Será que o acervo de fotos da Igreja de Santa Luzia foi acrescido de um registro da linha de sal? Alguém pensou em retornar ao pequeno restaurante para um almoço de celebração? Assim nascem as lendas urbanas, as pequenas narrativas que dão o ponto de liga ao chão que nos une.

## Notas

- 1 Exposição projetos [in]provados, ocorrida de 2 de março a 18 de abril de 2010, na Caixa Cultural do Rio de Janeiro, curadoria de Sonia Salcedo, participação de Fernanda Junqueira, Guga Feraz, Jarbas Lopes, Luiz Monken, Neno Del Castillo, Raul Mourão, Regina de Paula, Ricardo Becker, Ronald Duarte, Suely Farhi e Zalinda Cartaxo.
- 2 Tribo norte-americana cujo território englobava o norte dos EUA e o sul do Canadá.
- 3 [http://www.canalcontemporaneo.art.br/portfolio\\_geral.php?c\\_lingua=P&c\\_tipo=2&c\\_artista=5](http://www.canalcontemporaneo.art.br/portfolio_geral.php?c_lingua=P&c_tipo=2&c_artista=5)
- 4 Sonia Salcedo formatou a coletiva projetos [in]provados segundo uma “expografia de direcionamentos múltiplos” com três módulos de visitação: urbano [intervenções na rua], arquitetônico [intervenções na arquitetura da Caixa Econômica Federal, sede da Almirante Barroso] e indial [ocupação da Galeria II da Caixa Cultural do Rio de Janeiro, sede da Almirante Barroso].
- 5 Woods, Lebbeus. *Everyday War*. in Lang, Peter [org.]. *Mortal City*. New York: Princeton Architectural Press, 1995: 48.
- 6 Marcel Duchamp, *Três Stoppages-padrão*, assemblagem de 1914.
- 7 Smithson, Robert. *Entropy and The New Monuments*. In Flam, Jack [ed.] *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.

---

## Forma em movimento: videoinstalações refletem sobre o tempo no MAC

*Tempo-matéria*. MAC-Niterói - 21 de março a 9 de maio 2010

Fernando Gerheim

---

Os trabalhos de André Parente, Leila Dazinger, Livia Flores, Malu Fatorelli e Ricardo Basbaum, reunidos na exposição *Tempo Matéria*, no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, com curadoria de Luiz Cláudio da Costa, têm como ponto comum, além

da utilização do vídeo, diferentes formas de lidar com o tempo. O vídeo tem como matéria-prima o tempo, e a compreensão dessa essencialidade do meio está presente como questão estética nos trabalhos, assumindo formas diversas. O tempo é o que dá forma à matéria; a forma é o registro na matéria de uma ação no tempo, é a memória do tempo, mas, no caso do vídeo, há apenas o tempo – a imagem videográfica é imaterial. É o transcorrer da forma, esse interior em trânsito do tempo, que os trabalhos põem em movimento.

As paredes no interior do disco envidraçado de Niemeyer, que privilegia a paisagem da Baía de Guanabara, formam um hexágono com intervalos entre os lados, e os trabalhos dos cinco artistas estão dispostos cada um nos dois lados de uma das paredes, com a sexta face aberta à entrada do público. Em *Belvedere* (2007-2010), de André Parente, a imagem da paisagem da Baía de Guanabara é projetada, em grandes dimensões, na parede à frente da paisagem real. A imagem panorâmica dessa vista foi gravada em outro dia e outra hora. As duas paisagens, uma real e outra um tromp-l'oeil digital, abrem uma fresta no tempo. Do outro lado da parede, vemos 12 fotos do Belvedere da estrada Rio-Petrópolis, de arquitetura similar à do MAC, em seu estado atual, melancolicamente abandonado; e um vídeo baixado do YouTube com o mesmo mirante na década de 1960, em seu auge. No áudio, “Chega de Saudade” na interpretação nostálgica de um grupo português.

Somos deslocados de “dentro” para “fora”, e de “fora” para “dentro”, de modo que jamais a imagem confirma o lugar de onde a observamos. Ela volta o observador para o próprio espaço, o próprio museu modernista, suas projeções de futuro e passado. A imagem especular torna-se reflexiva. O trabalho site specific, que utiliza o dispositivo (a projeção) e o arquivo (o YouTube), faz

uma crítica do museu e do modernismo através dos deslocamentos espaço-temporais que produz.

O vídeo funciona em “sistema-cinema (mac nit)”, de Basbaum, com semelhante característica de autoanulação para revelar o espaço e projetar nele as imagens desse próprio espaço. Quatro grupos de palavras, que se referem à forma, ao espaço vazio, às curvas e ao autor, formam uma rede sem centro, que descobrimos de modo disperso e distraído, pelos cantos das partes de trás das paredes. Esses “versos”, enquadrados por microcâmeras, são transmitidos em tempo real para a parede frontal, na qual se alternam, aumentados pelo *close* ou o plano aproximado.

Sabemos que as palavras que estão sendo projetadas são captadas em alguma parte do museu, relativamente distante e que existe ao mesmo tempo ali, ubíqua. O movimento panorâmico de uma das microcâmeras mostra as pessoas passando e olhando, e lendo as palavras ou fazendo seja lá o que for. A estética da vigilância faz o trabalho infiltrar-se de modo molecular e poroso nas curvas contínuas de concreto de Niemeyer. Essa percepção do espaço corresponde a uma posição relacional, que se parece com a do sujeito no diagrama, no lado de trás da parede (da série NBP – Novas Bases para a Personalidade). “*Shifter*” é termo da linguística que designa palavras como “você” e “eu”, que podem trocar de enunciador nas frases e estão entre linhas pontilhadas, contínuas, retenções, acúmulos. O sujeito descrito por esse diagrama, permeável à alteridade, é móvel no tempo.

No trabalho de Malu Fatorelli há uma cadeia de identificações que vai do *skyline* da cidade aos dentes de uma chave; da chave ao ponteiro de um relógio, e do relógio d’água, circular e submerso, ao próprio museu debruçado sobre a baía. Na escala em que o trabalho atua, na dimensão simbólica,

a paisagem panorâmica desempenha papel fundamental. As chaves com a reprodução da silhueta da cidade lembram a chave cujos dentes são as letras do alfabeto, num poema visual de Joan Brosa. O calendário é uma forma ancestral de escrita: ambos leem o tempo. Essa cadeia de similaridades concentra-se na imagem da chave de cobre com a silhueta da cidade, que gira 360 graus, projetada a partir de baixo, numa tela horizontal, que se parece com uma mesa. A sombra e o reflexo cobreado criam uma fantasmática dessa chave.

No lado de trás da parede, o trabalho passa à marcação das coordenadas do espaço: três telas são cortadas por linhas de cobre nos sentidos da latitude e da longitude, como paralelos e meridianos passando sobre elas. Em sua dimensão simbólica, *Lugar do Tempo* é como uma land art compacta.

Livia Flores parece indagar qual a espessura de uma imagem. Se a imagem bidimensional não costuma ser pensada como escultura fininha quando é impressa, que dirá na luminosidade impalpável da projeção. Se as imagens mostram paisagens em movimento, em *travelling* de janela de carro, sua colocação lado a lado e sua sobreposição criam um movimento que leva para dentro da própria imagem. São três imagens compondo o quadro meio irregular, sendo a do meio formada por duas imagens sobrepostas com o eixo do movimento em sentido contrário. Se Brackage sobrepôs películas para interiorizar a visão, *Passa batido, mas não despercebido* sobrepõe projeções, tratando fantasmas como corpos. O tríptico imperfeito não pode ser visto nem como abstração, nem como figuração (esse efeito híbrido também é criado pela sobreposição de películas em Brackage). A fusão a seco trata as imagens como materialidades. O olhar oscila para dentro e fora delas.

Do outro lado da parede, estão fotografias não alinhadas pelo quadro, mas por um eixo dado pelas próprias imagens da mesma paisagem desolada. Agora podemos deter, examiná-la: cercas, árvores, roupas secando no varal, casas humildes. As imagens destoam do cartão-postal que se avista do museu; projetadas e expostas no patrimônio arquitetônico, o contradizem com sua precária espessura.

A imagem projetada, no trabalho de Leila Dazinger, mostra a ação violenta da mão arrancando faixas de fita adesiva coladas em folhas de jornal, arrancando junto com elas as imagens do próprio jornal, que volta a ficar em branco; a relação intimista é repetida com o público que escuta o som de rasgar no *headphone*. O trabalho produz o cruzamento de várias instâncias temporais – o ato reiterativo das mãos rasgando, executado no presente; o tempo diário do jornal, repetitivo; as tiras de jornal e fita-crepe arrancadas emboladas sobre a mesa, espalhando-se pelo chão; e os carimbos com versos de poemas de Paul Celan traduzidos em várias línguas, sugerindo uma futura ação.

Atrás da parede, estão os jornais de que foram arrancadas as imagens. E mais carimbos. Todo o processo da ação mostrada no vídeo está testemunhado por seus vestígios. O trabalho está no gesto performativo de “apagar” o jornal, retirar dele as palavras e as imagens, “desreproduzir”. A apropriação de imagens preexistentes dos jornais, que são desfeitas, e a ideia de uma arte visual que apaga imagens em vez de criá-las, somadas às palavras em relevo dos carimbos, criam uma frequência poética em que se cruzam espaço público e privado; cotidiano individual e história; memória, atualidade e virtualidade. O espaço aparece em sua dimensão social, os signos atuam na instância simbólica que é o campo da cultura. *Pallaksch Pallaksch*, da série Diários Públicos mistura

vídeo, performance e objeto num trabalho em que o ato, efêmero, a memória do ato na matéria, e a virtualidade de seu devir existem simultaneamente no espaço – como uma abertura no tempo criada a partir da imagem do vídeo.

O vídeo, que hoje deglute o cinema, pode explorar, com a natureza impura de sua linguagem, um campo de experimentação que tem uma história rica, porém subterrânea. O entusiasmo plurisensorial do Quasi-Cinema de Hélio Oiticica dá vez ao simulacro, ao circuito fechado, ao apagamento de imagens e à experiência heterotópica. Se a imagem digital faz renascer inexplicavelmente a iconografia perspectiva do século 15 sob a forma do kitsch, os trabalhos de Tempo Matéria apontam para a construção, o artifício, o cru tecnológico. E em vez de nos fazerem imergir na imagem, provocam sua emersão, aumentando a realidade.

---

## **Contra o encerramento do desejo**

### **A poesia concreta no Espacio de Lectura I: Brasil**

Fernanda Nogueira

---

Nas visitas frequentes ao Centre d'Estudis i Documentació do Museu d'Art Contemporani de Barcelona – MACBA, confronto-me mais de uma vez com o Espacio de Lectura I: Brasil, em exibição entre 11 de fevereiro e 10 de junho de 2009. A mostra tinha como eixo central a poesia concreta e foi pensada como complemento à exposição Cildo Meireles. Oferecia-se ali uma vi-

são panorâmica do contexto artístico brasileiro por meio de algumas publicações: monografias de poetas e artistas visuais, livros de teoria de arte, catálogos de bienais e feiras, pastas de artigos divididos tematicamente ('Arte Contemporânea', 'Poesia Concreta' e 'Cildo Meireles'), disponíveis em catalão, castelhano e inglês. Alguns computadores ofereciam também gravações de programas televisivos, vídeos, produções em áudio de poetas e artistas, reproduzidas de forma intermitente. Para uma das paredes foram impressas cópias ampliadas de cartazes, capas de livros, fotografias de obras, etc., e em outra foram colocados alguns poemas concretos reproduzidos em grandes dimensões. Diante daqueles poemas, as velhas conhecidas vitrinas com revistas históricas, livros de artista, exemplares raros, e um livro inaugural para a poesia concreta brasileira: *poetamenos* (1953-1973).

#### A dimensão revolucionária

É imprescindível recordar que o concretismo brasileiro surge num curto período de democracia de Estado " entre a ditadura de Getúlio Vargas, que termina em 1945, e o regime militar, que se inicia em 1964 " no qual se gesta uma possível revolução social no país, animada posteriormente pelo triunfo da Revolução Cubana (1959), influência que os Estados Unidos tentam combater criando apoios econômico-ideológicos como a Aliança para o Progresso. No Brasil, a popularidade das esquerdas, a desestabilização econômica e as várias greves estrategicamente forjadas, somadas a uma classe social irritada com as reformas sociais implementadas pelo governo de João Goulart, acabam resultando em discursos e posições favoráveis à instalação do governo militar para restabelecer a "ordem". Aquela efervescência política e social que, em pleno contexto da Guerra Fria, revela-se uma ameaça para o discurso de direita, é imediatamente fraturada pela instalação

de uma ditadura que censura, ameaça e mata impunemente durante 21 anos.

Nesse contexto, a I Bienal de São Paulo em 1951 desempenha papel-chave na configuração do programa construtivo no país. Ali se apresentam fundamentalmente duas estéticas antagônicas: se o abstracionismo expressivo e "hedonista"<sup>1</sup> vincula-se a uma política de suposta liberdade – cuja dimensão antimarxista e despolitizada era paralelamente difundida na América Latina através da criação de museus de arte moderna e bienais –, com o abstracionismo construtivo se pretende rejeitar a individualidade do artista na própria estrutura da obra.

Muitas das reflexões desenvolvidas dentro do projeto construtivo desse período evidenciam a capacidade que as produções artísticas têm de nos afetar radicalmente, de perturbar os "esquemas perceptivos", desacomodar as certezas, contagiar, incitar à participação e produção, provocar "reações", ecos das intenções dos trabalhos.

O livro *poetamenos*, de Augusto de Campos, presente nessa exposição no Centre d'Estudis i Documentació, propõe uma disposição violentamente liberta dos versos dos poemas, descompondo as ordens da leitura e propagando suas variadas articulações. Ao desorientar uma sequência prevista e subverter radicalmente a forma discursiva em favor de uma estrutura complexa de composição poética, convoca o "leitor" a agir ativamente na escolha do caminho que deseja seguir: descontínuo ou linear, circular ou conclusivo, fragmentado, ao acaso. O livro estimula uma ação que não consiste simplesmente em ler, mas em sentir sua materialidade e nela intervir. Ele não tem páginas fixas. São, ao contrário, "poemas cartazes", pranchas de papel cartão que desbloqueiam a sucessão evolutiva do conjunto dos poemas, permitindo um exercício

de liberdade que desnaturaliza o hábito. Enquanto estruturas fixas e acostumadas guiam e conduzem os comportamentos e as ações, a produção de interseções e fissuras nos processos de experimentação – ou no 'livro' como tal – torna-se fortemente subversiva.

Mas como responder nos espaços expositivos a esses desejos disruptivos, signos claros de um despertar contra as ordens estabelecidas? Como possibilitar que ainda hoje se mantenha ativa a potencialidade das práticas artísticas que disparam muitas outras relações precisamente porque incitam qualquer espectador, receptor, participante ou produtor a se envolver diretamente?

Se os espaços expositivos insistem em simplesmente refletir uma visão acomodada do mundo, a vitrina como parte da afirmação do culto ao inalcançável acaba respondendo à mesma lógica de construção do fetiche. Enclausurar dessa maneira certos trabalhos, registros, documentos e rastros, ainda quando se pretenda exaltar a visibilidade, não faz mais que reprimir o desejo ativo e revolucionário do qual potencialmente eles estão carregados, sufocando, assim, a possibilidade de que se produza um efeito 'reativo'.

#### A poesia e o arquivo

É significativo pensar que o lançamento oficial da poesia concreta foi precisamente na I Exposição Nacional de Arte Concreta no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1956. Um cenário que colocava a poesia num lugar radicalmente diferente do seu receptáculo habitual e previsto: o livro. Mas simplesmente uma “desterritorialização” da mesma ordem é capaz de reavivar aquela latência política e a memória de uma experiência que se pretende corporal, sinuosa, variável? Na exposição Espacio de Lectura

I: Brasil parece que a simples provisão e a apresentação de poemas e materiais seria responsável por garantir sua “extraterritorialidade” crítica. Se a mostra é bem ordenada, e nesse sentido útil, acaba evidenciando, por outro lado, certa despolitização derivada da própria fragmentação disciplinária que promove. As categorias passam a funcionar por si mesmas, deixando escapar qualquer articulação contundente e provocadora. Dessa maneira, acabam operando uma marginalização da especificidade dos contextos que impede identificar suas estéticas em conflito contra um estado ameno da arte na época, de maneira nenhuma generalizável a partir de etiquetas descritivas ou monografias que se oferecem sob o rótulo artístico de um país.

Se o que interessa é oferecer um “espaço de leitura”, é necessário repensar como possibilitar uma confrontação capaz de resgatar o componente poético e político dessas práticas, desatar a experiência sensível, despertar o desejo e suas ressonâncias. No entanto, quando os espaços de exposição pretendem ser neutros, seus efeitos são contraproducentes. Se o clássico Karl Marx apontava que o fetichismo da mercadoria estava estreitamente vinculado à ocultação do seu contexto e dos modos de produção – o que confere ao objeto uma aura que o afasta completamente da sua articulação histórica e processual –, ao não oferecer uma leitura das lutas inscritas nesses cenários, os materiais apresentados acabam fetichizados e dão lugar equivocadamente – pelo menos no caso da poesia concreta – a leituras tautológicas dentro de um discurso formalista ou historicista.

Por outro lado, que tipo de leitura de um território estaria sendo oferecido ao público passante que chega ali? Não seria impulsionar novamente uma visão 'mitologizada' de práticas artísticas 'triumfantes' do Brasil a favor de uma sorte de identidade artística

que apaga as contradições e exclusões reveladoras de determinadas políticas estéticas? Onde fica a diferença, a dissidência, o pequeno, o esquecido, o conflito nesse tipo de apresentação? Como justamente mostra Cildo Meireles em grande parte dos trabalhos que estiveram no espaço expositivo do MACBA na mesma época, a ideia de país homogêneo e suas fronteiras são imposições excludentes; as aparências uniformes escondem os pesos, as delimitações, as interseções possíveis e outras tramas infinitas que se podem conectar imaginariamente, como se deduz da série *Malhas da Liberdade* (1976-1977), um dos trabalhos ali exposto.

Não há melhor maneira de garantir a invisibilidade do que homogeneizar as práticas e fundi-las sob o envoltório da identidade nacional. Nenhuma nacionalidade permite questões de simples caráter ontológico, mas só se deixa conhecer no próprio processo de suas práticas e relações. Nem tudo se resolve com essa maneira de mostrar e celebrar o 'outro'. A ideia de Estado ali pode funcionar perigosamente como uma realidade fechada, em vez de propor um exercício de leitura diverso, não 'exotizante', que possa integrar territórios distanciados geograficamente por ações radicais confluentes – sociais e artísticas – capazes de revelar as descargas disruptivas contra determinada ordem de coisas. Qual é o efeito que pode ter continuado reafirmando tais unidades instituídas para estabelecer identidades? A que cartografia responde e a que tipo de subjetividade dá lugar?

Se os museus e os arquivos parecem se pausar pela história que os 'objetos' contam, é necessário repensar aquilo que se encontra nos interstícios entre o que se vê e o que se diz. Esses objetos, materiais, registros, índices, signos não são marcos históricos fixos, mas precisamente o rastro contingente do

acontecimento. Rastro que permite descobrir a potencialidade do menor, fazendo emergir os conflitos silenciados. Nesse sentido, já se espera outra funcionalidade para os espaços expositivos ou para qualquer tipo de centro de documentação: que possa ser um lugar de intervenção, para incitar transformações que ultrapassem a sua inscrição institucional prevista. Está aí sua potencialidade para proscrever o esperado, para perturbar e transformar subjetividades agora. Da mesma forma que nos anos 50 se conseguiu imaginar maneiras de fugir ao convencional e esperado para a criação poética e crítica, compete-nos pensar outras possibilidades de proporcionar acesso a tais práticas, permitindo manter e reativar, sim, todo o seu risco no presente, sem cair, como assinalava Décio Pignatari, na "má vontade imaginativa: imobilismo".<sup>2</sup>

Em 1955, em seu escrito *A obra de arte aberta*, Haroldo de Campos alude a Mallarmé, Joyce, Pound e Cummings para resgatar o que em seus trabalhos permite conceber o poema como uma estrutura aberta que "convida à aventura criativa". Ao concluir, enfatiza que justamente esta característica atemoriza "os espíritos remansosos, que amam a fixidez das soluções convencionadas", mas ainda assim contra qualquer acomodação, ressalta que esta constatação deve ser um "estímulo no sentido oposto".<sup>3</sup> Temos que reagir!

## Notas

1 Ver Cordeiro, Waldemar. *Ruptura*, artigo publicado originalmente no *Correio Paulistano*, 11 jan. 1953. In Bandeira, João (org.). *Arte concreta paulista: documentos*. São Paulo: São Paulo: Cosac & Naify/Centro Universitário Maria Antônia, 2002:48 e 49.

2 *AD*, n. 22, São Paulo, mar./abr. 1957. In Bandeira (org.), op. cit.:56.

3 *Diário de São Paulo*, 3 jul. 1955. In Bandeira (org.), op. cit.:70.

## Sophie Calle – Cuide de você

MAM-RJ – 11 dez. 2009 a 21 fev. 2010

Fernanda Pequeno

---

Cuide de você, de Sophie Calle, não soa piégas ou clichê feminista, se sustentando plástica e humanamente através de forte apelo poético, apesar de sua [aparente] austeridade e limpeza formais. Em cartaz no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a mostra primeiramente montada na 52ª Bienal de Veneza, em 2007, também passou pelas cidades de São Paulo e Salvador em 2009.

A montagem carioca privilegia uma apreensão mais *clean*, embora concentrada. Em Veneza, prevalecia uma versão caótica, com excesso de informações dispostas em local pequeno, no qual, além da instalação *Cuide de você*, também era apresentada *Impossível capturar a morte*. Na ocasião, a presença de grande público e as críticas positivas ao trabalho favoreceram suas remontagens mundiais. Não tendo presenciado a montagem paulista, vale comentar que, em Salvador, a exposição caracterizou-se pela dispersão, pois ocupava as diferentes salas e a antiga igreja, utilizada como espaço expositivo do Museu de Arte Moderna da Bahia, localizado no Solar do Unhão. Se em Salvador nos era dada apreensão mais fragmentada, quando chegamos ao MAM do Rio de Janeiro prevalece percepção mais densa.

O impacto inicial se dá através das fotografias de 39 das 107 personagens [104 mulheres, duas marionetes e uma fêmea de papagaio] envolvidas no projeto de interpretação da carta de rompimento dirigida a Sophie, cada qual a interpretando de acor-

do com suas profissões e habilidades: cantando, dançando, prescrevendo, atuando, aconselhando, escrevendo, jogando, analisando ou “performando”. Sendo assim, a exposição é de tirar o fôlego: tanto por sua densidade e elaboração conceitual e plástica – que demandam atenta percepção para ler os comentários e visualizar os vídeos – quanto pela falta de bancos ao longo da mostra, tornando necessários intervalos para que não nos falte o ar. Seja como for, a montagem, mais enxuta do que em Veneza, proporciona contato mais poético e individual, solitário e silencioso com as interpretações. De qualquer maneira, é exposição para ser lida com cuidado.

Gerada a partir de [suposta] carta de rompimento recebida pela artista por e-mail, a instalação nos coloca questões sobre características presentes na poética de Sophie Calle – atualmente uma das maiores artistas francesas – já manifestadas anteriormente, tais como as relações entre ficção e realidade, e entre público e privado. A carta realmente terá existido? ou se trata de fabulação criada por Sophie? Devido ao tom impessoal e frio, a mensagem soa genérica, de maneira que as dúvidas quanto a sua veracidade aumentam. Vale lembrar que a sociedade francesa é mais formal, mas, ainda assim, a imprecisão é salientada pelo fato de a artista fazer questão de manter o anonimato do amante, preservando sua identidade ao substituir sua assinatura pela letra X.

De merecido destaque dentro da exposição são as contribuições da historiadora do século 18, que interpreta a atitude de X dentro dos costumes setecentistas, da intérprete de língua de sinais, que aparece em vídeo e da escritora Christine Angot, que critica a reunião de mulheres com suas performances e a utilização que delas faz Sophie para superar o abandono do homem que amava. A referida escritora chama aten-

ção tanto para o excesso de importância dado ao homem nesse caso como também para a dificuldade de Sophie em enfrentar um problema que é só dela.

Embora Sophie afirme que não desejava que as colaboradoras demonstrassem sentimentos a seu respeito, mas que jogassem com a frieza do vocabulário técnico de suas profissões nas interpretações, o uso – em certo sentido escuso – que a artista faz das contribuições das mulheres que se solidarizam, propondo-se a colaborar com o projeto, não passa por identificação estética ou artística da parte delas, mas por um tipo de persuasão que se dá pelo apoio feminino na dor do abandono. Nesse sentido, vale refletir sobre as implicações éticas do trabalho, que se apropria esteticamente, fazendo uso de colaborações para existir, se materializar.

Essa discussão vem sendo levantada por Claire Bishop em uma série de artigos, nos quais a crítica inglesa chama atenção para lógicas de exclusão e colonização, e enfatiza o uso nefasto e pouco generoso que certos trabalhos colaborativos ou de estética relacional fazem ao se apropriar de comunidades, imagens, conteúdos, territórios e sentimentos alheios, sem deixar consequências efetivas para os que proporcionaram a confecção das obras. É nesse sentido que parece prevalecer no trabalho de Sophie Calle, em vez de humanidade, um certo estereótipo *yuppie* e um interesse estritamente formal pelas contribuições femininas, aspecto que o fino acabamento das fotografias só faz salientar. Ao mesmo tempo, é importante ressaltar que o trabalho de Sophie sempre foi assim, fazendo de sua vida arte. Nesse caso, também parece não ser à toa o fato de algumas dessas mulheres, quando fotografadas, não mostrarem seus rostos, apesar da publicação de seus nomes, profissões e contribuições. Em grande parte reconhecidas profissionalmente na França, essas mu-

lheres são parte de um seleto grupo de pessoas, o que torna realmente desnecessário mostrar os rostos, pois a própria opção de Sophie por elas já implica mútua legitimação.

Entretanto, apesar desse viés em certo sentido formalista, a exposição de Sophie Calle se sustenta, merecendo também destaque as belas interpretações da filóloga, da juíza, da antropóloga, da elegante consultora de etiqueta, da advogada e da escritora de palavras cruzadas, bem como da latinista e da jogadora de xadrez, que automaticamente faz com que pensemos em Marcel Duchamp e sua evocação da beleza mecânica dos peões nesse jogo, caracterizando o xadrez como a obra de arte ideal. Na montagem carioca, embora não haja linearidade ou narrativa, há um caminho sugerido, mas não impositivo porque proporciona algumas quebras e possíveis respirações nas apreensões, tal qual nos é oferecida pelo filme *Número 86*, que envolveu quatro mulheres em sua produção: uma diretora de cinema, uma engenheira de som, uma atriz e uma diretora de fotografia.

Isso nos faz pensar que, se hoje em dia, não é apenas a arte a única a nos fornecer uma experiência de suspensão, a exposição de Sophie Calle a proporciona em sentido positivo, que só instantes poéticos ou metafísicos, tais como as pequenas epifanias ou as “experiências interiores”, são capazes de propiciar. Assim, vale sair da mostra em cartaz no MAM-RJ com o aspecto visual da interpretação dada pela pesquisadora de lexicometria Micheline Renard, que relaciona o tamanho das frases na carta, a fonética, os tempos verbais e a intertextualidade, gerando coloridos gráficos que demonstram quantas possíveis leituras uma mesma mensagem pode gerar. Isso vale tanto para as contribuições em si, como para as diferentes montagens e, conseqüentemente, para as diversas apreensões, que Cuide de você favorece.