

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE BELAS ARTES

Letícia Crespo Grandinetti

O LUGAR É AQUI E O TEMPO É AGORA:

Uma investigação do desenho como registro do cotidiano

Belo Horizonte

2007

Letícia Crespo Grandinetti

O LUGAR É AQUI E O TEMPO É AGORA:

Uma investigação do desenho como registro do cotidiano

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e tecnologia da imagem.

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria do Carmo de Freitas Veneroso.

Universidade Federal de Minas Gerais.

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes – UFMG

2007

Dissertação intitulada “O lugar é aqui e o tempo é agora: uma investigação do desenho como registro do cotidiano”, de autoria da mestrande Letícia Crespo Grandinetti, aprovada pela banca examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso – EBA/UFMG
Orientadora

Profa. Dra. Patrícia Dias Franca Huchet – EBA/UFMG

Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova – FALE/UFMG

Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso – EBA/UFMG
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes
EBA - UFMG

Belo Horizonte, 30 de novembro de 2007

Agradecimentos especiais

À professora Maria do Carmo Freitas Veneroso, pela disponibilidade e seriedade no trabalho de orientação.

Às professoras componentes da banca, Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova e Patrícia Dias Franca Huchet, pelas contribuições e pela presença.

Ao professor e amigo Marcos Hill, quem há muitos anos me mostrou o início do caminho e o gosto por percorrê-lo.

Ao professor e amigo Marcelo Drummond pelas repetidas lições de generosidade.

Aos que sempre acreditaram em mim, quando me faltou a crença, os mais que amigos, Eugênio Paccelli Horta, Daniela Goulart e Luciana Bonadio.

Às amigas Agnes e Adriana, pelas conversas, pela alegria e pelo incentivo.

Às minhas irmãs, pela paciência.

Aos amigos que, pela confiança, me emprestaram livros.

Aos queridos Alfredo Albuquerque, Consuelo Salomé e José Schneedorf pela boa vontade.

À Cláudia Dodd, que definiu, sem palavras, amizade sincera e generosidade desmedida.

Aos colegas de percurso, pelo apoio.

À Zina e a todo o pessoal da Secretaria de Pós-Graduação.

À Sra. Mariah, Helmo e Liliane pelo suporte sempre concedido.

À Ângela Diniz, pela firmeza e pela força que me fizeram continuar.

Ao meu marido, pela presença constante e apoio incondicional.

À minha mãe, pelo amor e pelo olhar.

Para Marília e Nino.



Leonilson

Resumo

Esta dissertação tem como objetivo investigar o desenho em algumas possibilidades de atuação como registro do dia-a-dia. Possui também a intenção de refletir acerca dessas possibilidades, lançando olhares sobre a relação entre arte e cotidiano, e entre indivíduo e cotidiano.

Considerado por muito tempo como técnica coadjuvante, o desenho vem se firmando como uma possibilidade artística autônoma, e seu potencial tem se expandido, englobando aspectos anteriormente considerados alheios ao seu âmbito. Esse meio de expressão tem se mostrado um elo entre o artista e sua subjetividade, através de trabalhos que lidam com emoção, experiências pessoais e sentimentos. Pesquisa-se, aqui, o desenho, como uma prática inserida diretamente na vida do indivíduo contemporâneo que se movimenta de forma ampla no espaço, que lida com as complexas questões ligadas ao tempo e que se relaciona com o ambiente, principalmente através do olhar.

Do ponto de vista teórico, este trabalho se apóia nas reflexões de Michel de Certeau, que propõe a *invenção do cotidiano* graças às *artes do fazer*, e também de Gaston Bachelard, que focaliza o espaço como possibilidade de vivência de situações seqüestradas pelo tempo. Jean Baudrillard aponta maneiras de lidar com objetos, Walter Benjamin com o colecionismo, e Roger Chartier com os livros.

O esgarçamento de limites entre escrita e imagem, amparado por Michel Foucault, neste estudo, é visto pelo viés da produção dos diários e livros-de-artista, através dos quais se ampliam o significado e o formato implícitos na idéia do códice. É aí que comparecem Roland Barthes, Maurice Blanchot e outros teóricos ligados à noção de livro, escritura e produção de sentidos.

Abstract

This work has the objective of investigating drawing and its several roles as a day-to-day recording. It also intends to reflect on these possibilities, examining the relationship between art and quotidian.

Considered for long as a secondary technique, drawing has been established as an artistic independent possibility, and its potential has been expanded, comprising aspects that were before, considered out of its scope. This means of expression has been a chain between the artist and his subjectivity, through works that deal with emotions, personal experiences and feelings. The research developed here is about the drawing directly involved with the contemporary human being who moves widely into space, who deals with complex issues related to time and who interacts with the environment specially through the eyes.

From the theoretical point of view, this work rests on Michel de Certeau's thoughts which present the *invention of quotidian* as the result of the *art of doing*. Also, the research relies on Gaston Bachelard who sees space as a possibility of rescuing situations abducted by the time. Jean Baudrillard points out ways of dealing with objects and Roger Chartier ways of dealing with books.

Tearing the limits between writing and image, supported here by Michel Foucault, the research contemplates the production of diaries and books of artists, through which the meaning and format implied in the codex idea, can be widened. At this point Roland Barthes, Maurice Blanchot and other writers linked with the notion of book, writing and the production of feelings are also mentioned.

Lista de Figuras

Pág. 20. – Willem Kalf: *Natureza morta com a taça da corporação dos arqueiros de S. Sebastião, lagosta e copos*. 1653. Fonte: GOMBRICH, 1985, p. 339.

– Sánches Cotán: *Bodegon del cardo*. 1602. Disponível em www.legadoandalusi.es acesso em 08.11.2006 às 17h09min.

Pág. 22. – Gustave Courbet: *Lês Cribleuses de blé*. 1854. Disponível em: www.fotoritim.com acesso em 26.10.2007 às 15h50min.

– Eduard Manet: *A bar at the folies-bergere*. 1882. Disponível em www.e-mpressionism.net acesso em: 26.10.2007 às 17h30min.

Pág. 23 – Henri Matisse: *Desserte Rouge*. Disponível em <http://www.wholesaleoilpainting.com> acesso em 26.10.2007 às 18h20min.

Pág. 24. – Richard Hamilton: *O que faz os lares de hoje tão diferentes, tão atrativos?* 1956. Disponível em www.lifeonmars.blogia.com acesso em 02.10.2007 às 10h47min.

Pág. 25. – Joseph Beuys: *Kleve*. 1966. Disponível em www.essogallery.com acesso em 29.09. 2007 às 20h45min.

Pág. 27. – Letícia Grandinetti: *Sem título*. 2001. Fonte: Página de diário da autora.

Pág. 32. – Mira Schendel: *Sem Título*. 1965. Fonte: *No vazio do Mundo*, Mira Schendel, p. 161.

Pág. 33. – Mira Schendel: *Sem Título*. 1965. Fonte: *No vazio do Mundo*, Mira Schendel, p. 161.

– Mira Schendel: *Sem Título*. 1965. Fonte: Mira Schendel, p. 70.

Pág. 34. – Letícia Grandinetti: *Sem título*. 2001. Fonte: Página de diário da autora.

Pág. 37. – Rivane Neuenschwander: *Conversas*. 2002. Fonte: *Rivane Neuenschwander*, p. 42.

Pág. 50. – Francis Alÿs: *The collector*. 1991-1992. Fonte: *Francis Alÿs*, catálogo de exposição feita em junho de 2001 no museu Picasso; Antibes.

- Pág. 52.** – Francis Alÿs: *Railings*, from seven walks. London, 2005. Disponível em www.24hourmuseum.org.uk acesso em 01.10.2007 às 10h12min.
– Francis Alÿs: *Paradox of praxis (Sometimes making something leads to nothing)*. 1997-1998. Fonte: Francis Alÿs, catálogo de exposição feita em junho de 2001 no museu Picasso; Antibes.
- Pág. 53.** – Francis Alÿs: *The last Clown*. 2000. (Trecho da animação feita pelo artista). Disponível em www.artfacts.net acesso em 01.10.2007 às 11h06min.
- Pág. 54.** – Francis Alÿs: *The last Clown*. 2000. (Pinturas). Disponível em www.artfacts.net acesso em 01.10.2007 às 11h16min.
- Pág. 55.** – Francis Alÿs: *Sleepers*. 1999-2002. Disponível em www.articite.com acesso em 02.12.2006 às 20h56min.
– Francis Alÿs: *Sleepers*. 1999-2002. Disponível em www.articite.com acesso em 02.12.2006 às 20h36min.
- Pág. 56.** – Francis Alÿs: *Sleepers*. 1999-2002. Disponível em www.new-york-art.com acesso em 02.12.2006 às 20h30min.
- Pág. 57.** – Francis Alÿs: *Sleepers*. 1999-2002. Disponível em www.operacity.jp acesso em 02.12.2006 às 21h30min.
- Pág. 60.** – Regina Silveira: vista da instalação Derrapagem II. 2005. Disponível em www.sicardi.com acesso em 07.08.2007 às 11h45min.
- Pág. 61.** – Richard Long: *A line made by walking*. 1967. Fonte: *Vitamin D, new perspectives in drawing*, p. 007.
- Pág. 63.** – Robin Rhode: *Snake eyes*. 2004. Fonte: *Vitamin D, new perspectives in drawing*, p. 265.
– Robin Rhode: *Juggla*. 2007. Fonte: Disponível em wwwchelseaartgalleries.com acesso em 01.10.2007 às 14h32min.
- Pág. 64.** – Robin Rhode: *New kids on a bike*. 2002. Disponível em www.ok-centrum.at acesso em 07.08.2007 às 13h19min.
– Robin Rhode: *Yo-yo*. 2005. Disponível em www.redleader.com.uk acesso em 08.08.2007 às 14h13min.
- Pág. 65.** – Robin Rhode: *Park bench*. 2000. Disponível em www.redleader.com.uk acesso em 15.09.2007 às 10h18min.

Pág. 68. – Toba Khedoori: *Sem título (mesa e cadeira)*. 1998. Fonte: *Vitamin D, new perspectives in drawing*, p. 165.

– Toba Khedoori: *Sem título (escada)*. 1999. Disponível em www.whitechapel.org acesso em 10.09.2007 às 15h14min.

Pág. 69. – Amy Cutler: *Cake toss*. s/d. Disponível em www.saatchi-gallery.co.uk acesso em 13.09.2007 às 11h20min.

– Amy Cutler: *Trial*. 2004. Fonte: *Vitamin D, new perspectives in drawing*, p. 072.

Pág. 70. – Simon Evans: *Diagram of an interaction with a different body* (fragmento). 2004. Fonte: *Vitamin D, new perspectives in drawing*, p. 099.

– Simon Evans: *Sem Título*. 2004. Disponível em www.whitechapel.org acesso em 11.09.2007 às 20h40min.

Pág. 71. – Paul Klee: *O conquistador*. 1930. Fonte: *Klee: A study of his life and work*. p. 213.

– Paul Klee: *Animals at full moon*. 1927. Fonte: *Klee: A study of his life and work*. p. 79.

Pág. 72. – Letícia Grandinetti: *Sem título*. 2001. Fonte: Página de diário da autora.

Pág. 73. – Letícia Grandinetti: *Sem título*. 2000. Fonte: Página de diário da autora.

Pág. 74. – Letícia Grandinetti: *Sem título*. 2000. Fonte: Página de diário da autora.

Pág. 75. – Letícia Grandinetti: *Sem título*. 2004. Fonte: Página de diário da autora.

Pág. 76. – Letícia Grandinetti: *Sem título*. 2004. Fonte: Página de diário da autora.

Pág. 77. – Letícia Grandinetti: *Sem título*. 2000. Fonte: Página de diário da autora.

– Carl André. *Equivalente VIII*. 1966. Disponível em: www.tate.org.uk acesso em: 10.08.2007 às 19h10min.

Pág. 78. – Arman: *Amontoado de cafeteiras*. 1961. Disponível em www.kainos.it acesso em 10.08.2007 às 19h17min.

Pág. 80. – Cy Twombly: *Sem título*. 2000. Fonte: *Letters of resignation*, 1991.

Pág. 83. – Cy Twombly: *Sem título*. 2000. Fonte: *Letters of resignation*, 1991.

Pág. 85. – Letícia Grandinetti: *Sem título*. 2000. Fonte: Página de diário da autora.

Pág. 96. – Marcel Duchamp: *Readymade* infeliz. 1919.

– Marcel Duchamp: *Caixa Verde*. 1934. Disponível em www.moma.org acesso em 08.11.2006 às 19h50min.

Pág. 99. – Leonilson: *Empty man*. 1991. Fonte: *Leonilson: São tantas as verdades*. 1995, p. 126.

Pág. 100. – Leonilson: *O Perigoso* (fragmento). 1992. Fonte: *Leonilson: São tantas as verdades*. 1995, p. 54.

Pág. 103. – Imagem de capa de diário da autora

Pág. 109. – Frida Kahlo: *Sem título*. s/d. Fonte: O diário de Frida Kahlo, um auto-retrato íntimo. 1996. s/p.

Pág. 111. – Frida Kahlo: *Sem título*. s/d. Fonte: O diário de Frida Kahlo, um auto-retrato íntimo. 1996. s/p.

Pág.112. – Letícia Grandinetti: *Sem título*. 2003. Fonte: Página de diário da autora.

Pág. 113. – Letícia Grandinetti: *Sem título*. 2003. Fonte: Página de diário da autora.

Pág. 116. – Letícia Grandinetti: *Sem título*. 2004. Fonte: Página de diário da autora.

Apresentação.....	13
Capítulo 01. Cotidiano	
1.1. Inventando o Cotidiano.....	17
1.2. O Espaço Cotidiano.....	27
1.3. Os Objetos no Espaço.....	34
1.4. O Movimento Cotidiano e a dinâmica do que não se vê.....	42
Capítulo 02. Desenhando	
2.1. Onde está o desenho?.....	58
2.2. Um corpo que desenha.....	72
2.2. Tem um desenho nessa frase, Tem uma frase nesse desenho.....	81
Capítulo 03. Livro	
3.1. O Seu e o Meu Livro.....	88
3.2. Livros de Artista.....	93
3.3. Diários.....	103
Considerações Finais.....	118
Referências Bibliográficas.....	120

Apresentação

Este trabalho nasce do desejo de investigar meu processo artístico individual, que passa pela elaboração de desenhos e pela confecção de diários, maneira pela qual me é possível perceber as variáveis que existem nessa complexa e fértil relação entre arte e cotidiano. O livro de artista e o diário colocam-se como veículos, através dos quais a ligação entre esses dois pontos se faz presente, e tem seu entendimento baseado, também, no diálogo com obras de outros artistas.

Na busca de evidenciar as relações existentes entre arte e cotidiano, elejo como primordiais as variáveis: tempo, espaço, movimento e o olhar. Diluídos no texto ou em alguns momentos muito visíveis, procuram explicitar e compreender o tempo como duração e como elemento propiciador de encontros; o espaço como local onde o indivíduo age e onde deixa marcas; o movimento como gerador das ações; e o olhar como responsável pela percepção do entorno.

Focalizo alguns assuntos de meu interesse e do interesse de outros artistas que, de alguma forma, possuem pontos em comum com esta pesquisa. Para tanto, selecionei algumas palavras, como espaço, objetos e movimento, que me parecem fundamentais para o tema em questão. Estas passaram a funcionar como itens de maior aprofundamento, em busca de um fio condutor que ligasse todo o texto.

A escolha dos artistas aconteceu de maneiras diversas. Alguns chegaram pela ação do acaso, através de encontros inesperados; outros foram

resultados de pesquisas ou indicações. Precisei fazer escolhas, certa de que alguns deles ficariam fora do texto, apesar da sua relevância. Deve-se a isso a inserção de algumas imagens silenciosas, que se fazem presentes sem maiores comentários. São imagens que possuem, de alguma maneira, profunda ligação com o tema e seu desenvolvimento, e que desejo evidenciar por seus potenciais expressivos e técnicos.

O primeiro capítulo faz um breve retrospecto da presença de elementos do dia-a-dia na arte em geral, procurando localizar a produção atual em um contexto que a determina enquanto registro cada vez mais ligado ao ambiente pessoal e subjetivo. Propõe, também, a possibilidade de consideração do artista como historiador e inventor do cotidiano, a partir do momento em que o reconhece como participante da construção da História, através dos vários registros de cenas da vida diária encontrados até hoje, e como criador de novas possibilidades, sugerindo outros olhares a serem dirigidos aos fatos comuns.

Além disso, examino algumas questões referentes ao olhar, o que me faz crer que é mesmo necessária uma mudança de ritmo para poder observar as minúcias diárias que nos escapam. Habitamos-nos ao movimento, à velocidade, e não nos lembramos de que cada um desses elementos com os quais convivemos tem seu tempo. Esquecemo-nos das coisas que não se movem, das silenciosas, das lentas. Elas não são vistas, mas estão presentes.

Registrar o cotidiano é tentar dar voz às coisas mudas, fazer falar o que não tem fala, em um tempo em que nada dura, em um mundo onde tudo passa muito rápido. Desenhá-lo é se saber parte desse contexto, entender o

corpo como pertencente a um mundo que o modifica e é por ele modificado em um efeito bilateral de ondas visíveis ou não.

O segundo capítulo tem o desenho como fio condutor. Ele é compreendido como uma linguagem artística atuante no registro e na elaboração das vivências diárias, quando o lápis roça o papel e gera calor e som. Através da linha de um desenho, tem-se a possibilidade de conexão com o pensamento, com o mundo, com os objetos, com os desejos e sensações. Com o outro, e, principalmente, consigo mesmo.

Onde está o desenho? A vivência intensa nos espaços diários traz a reflexão sobre a presença da linha em nossas vidas. Em meio a esse questionamento, me encontro com Ema Dexter através do prefácio ao livro *Vitamin D, new perspectives in drawing*. Ela afirma: *o desenho está em todo lugar*. Com isso, abre frentes de investigação que mostram sua inserção em nossas vidas como elemento ativo e participante das nossas ações desde muito cedo, e expande o entendimento dessa técnica através da linha do tempo.

O desenho está ao nosso lado desde sempre, em nossas vivências através de rabiscos, traços, anotações, movimentos. É linha ativa desde que aprendemos a nos movimentar. É mapa, a partir do momento que é o registro dos deslocamentos de um ser, o que dele fica impresso no mundo. Às vezes visível a olho nu. Às vezes não.

No terceiro e último capítulo, o processo de pesquisa atinge e perpassa o livro, suas características e peculiaridades. Todo o trabalho se inicia e deságua nesse objeto, passa por seus significados, sua história e suas possibilidades intrínsecas de movimento, de abrir e fechar, de seqüência, de

tempo e de dualidades, como esconder e mostrar. O formato de códice, inicialmente sedutor, cede espaço para outras possibilidades de livro, que vão se ampliando à medida que a pesquisa avança.

Junto a isso, se amplia a percepção do que seja um registro do cotidiano: além dos diários, as autobiografias, os livros de artista, alguns trabalhos de arte em vídeo, fotografias e algumas manifestações urbanas. Como caminho natural desse processo individual de registros em livros, termino abordando o universo de potências que são os diários. É possível falar a verdade de sobre si mesmo? O artista se expõe em uma obra confessional, se oferece. Pega o coração e põe na parede, – como disse Leonilson sobre o trabalho de Klee. Em resposta, o espectador observa, vasculha interessado e é seduzido ao perceber o efeito especular em algum momento do trabalho. Devido a esse fato, estabelece com o artista um tipo de ligação que tem a ver com reconhecimento, intimidade, criação.

Diários íntimos, diários de viagem, diários inventados, diários expandidos. Fascinantes locais onde se mesclam verdade e criação, que revelam autores como colecionadores de si próprios. Locais onde se guardam vestígios, lembranças, segredos. Palavras e imagens. Esses livros, em essência, são sítios de abrigo para registros íntimos, registros de um olhar que observa de maneira peculiar os acontecimentos e que possuem a cadência dos dias e o andamento da vida.

1.1. Inventando o Cotidiano

O que interessa ao historiador do cotidiano é o invisível.

Paul Leuilliot

Seria possível ser um historiador do cotidiano? A resposta é positiva, porém podemos constatar que as coisas não foram sempre assim. Em alguns momentos do percurso da humanidade, tudo o que era constituinte do cotidiano, ou seja, as ocorrências diárias, os costumes, os hábitos, os rituais, não era digno de destaque e, conseqüentemente de registro histórico. Contudo, longe dos eventos notáveis ocorridos na vida dos povos, é possível narrar um fato ou um acontecimento cotidiano, elevando-o à categoria de participante da História. Torna-se, de fato, pouco proveitoso percebê-la senão permeada pelos acontecimentos do dia-a-dia, pois se refletirmos sobre a vida humana no seu percurso temporal, podemos fazer um recorte que, de alguma forma a insere na compreensão histórica, já que ela é o ponto de onde tudo parte, desde o fato mais original até o ordinário.

A história recente vem revelando grande interesse pelos fatos da vida cotidiana e da vida privada, tratando das diferentes formas de relacionamento entre os indivíduos em diferentes contextos, observando seu modo de vida, estudando técnicas e costumes alimentares e de vestuário, analisando as maneiras pelas quais esses modos de vida influenciam a sociedade, ou dedicando páginas às histórias silenciosas e aos gestos repetidos dos homens.

Muito antes dessa focalização se tornar freqüente, por volta do século XVIII, alguns autores já expunham suas opiniões quando o assunto era a vida ordinária e comum. Alguns deles como Fernand Braudel e Legrand D'Aussy, inauguravam uma preocupação maior, considerando a vida cotidiana e a privada como base da vida pública e atribuindo importância fundamental a códigos alimentares e do vestuário, por exemplo, como determinantes na vida dos grupos sociais.

Através das narrações de fatos diários, o historiador obtém um conjunto de registros que conta a história de uma época a partir de suas insignificâncias. Mais ainda, ao historiador do cotidiano é possível dedicar atenção especial aos fatos que a tantos passam despercebidos: detalhes da vida privada, dos trabalhos domésticos, das relações familiares e sociais, das atividades ligadas ao funcionamento da casa. Fatos que perdem *status* por serem corriqueiros, fatos que às vezes existem nas “entrelinhas” do dia. Dedicar-se a isso o torna um historiador do mínimo, dos acontecimentos silenciosos. Em última instância, um historiador do invisível.

A história da vida cotidiana e privada é, finalmente, a história dos pequenos prazeres, dos detalhes quase invisíveis, dos dramas abafados, do banal, do insignificante, das coisas deixadas “de lado”. Mas nesse inventário de aparentes miudezas, reside a imensidão e a complexidade através da qual a história se faz e se reconcilia consigo mesma¹.

¹ DEL PRIORI, *In* CARDOSO; VAINFAS. 1997, p. 274.

Desta maneira, também, o artista contribui para a escrita da história da humanidade através da observação de elementos comuns e corriqueiros, como o café que derrama na toalha formando um desenho, o sol que bate nas frutas ao meio dia, o cão que morre atropelado, a rachadura na parede que piorou de ontem para hoje. Através do registro dessas cenas, ele cria imagens, conteúdo, às vezes, apelos narrativos, os quais expõem os fatos ordinários e corriqueiros, pontuando a história de um grupo social, de seus costumes, de sua mentalidade.

Mais do que isso, ele torna visível o que era do âmbito da intimidade dos lares, do corriqueiro da vida. A partir daí, aponta diferenças, semelhanças; desperta curiosidades, críticas e um novo olhar sobre os fatos comuns, olhar este que se reconhece até certo ponto, e se percebe portador de uma identidade própria, a partir da observação dessas imagens.

O trabalho do artista nem sempre refletiu com muita clareza sua vida no seio da família, ao redor dos seus objetos e alimentos diários. Porém, vemos que o cotidiano caminhou até hoje, acompanhando lado a lado a história da arte, evidenciando-se claramente em alguns momentos, disfarçando-se em outros e às vezes, desaparecendo por completo.

Desde os primórdios, quando o homem iniciou sua série de registros sobre si mesmo e sobre o mundo que o rodeia, cenas comuns da vida eram desenhadas em paredes de cavernas, registrando, contando, celebrando feitos cotidianos. Também a mitologia permeou durante muito tempo os interesses da humanidade, deslocando o foco para assuntos idealizados e distantes do dia-a-dia.

Muito tempo depois, o homem se viu envolto em uma série de regras e limites que somente lhe permitiam registrar cenas religiosas, que falavam de um *momento em que o cotidiano era atravessado por representações espirituais*². Pouco a pouco, com a inserção da perspectiva, no início do séc.

XV, pintores estavam fascinados pela idéia de que *a arte pudesse ser usada não só para contar a História Sagrada de um modo comovente, mas servisse também para espelhar um fragmento do mundo real*³. O



que resultou na ruptura definitiva com a Idade Média.

Um longo período transcorre até o séc. XVII, nos Países Baixos, quando



nos deparamos com mesas, às vezes cobertas por toalhas, contendo objetos de uso diário como vasos cheios de vinho e frutas em requintadas porcelanas, pintados em um momento em que representavam ricas

possibilidades para a exploração de texturas ou da harmonia das cores e da

² Trecho retirado de aula ministrada pelo professor doutor Stéphane Huchet - professor titular da Escola de Arquitetura, UFMG – durante o período da disciplina: Perspectivas críticas da arte contemporânea, oferecida como integrante do curso de mestrado em artes visuais da escola de Belas Artes, UFMG. (anotações da autora)

³ GOMBRICH, 1985,p. 183.

luz. São, igualmente, telas que tratam de temas e objetos da vida cotidiana, utilizando-os como metáfora para a mortalidade do homem. São chamados *vanitas*, e apresentam como imagens recorrentes velas apagadas, flores murchas, relógios, frutas e animais mortos.

No século XVIII encontramos telas gigantescas feitas para registrar acontecimentos diários. Cenas de pic-niques eram pintadas retratando momentos felizes em gramados extensos à beira de lagos, – imagens que deixavam clara a essência e o modo de vida de uma determinada classe social: a aristocracia.

Desse momento em diante, o cotidiano passa a ganhar destaque em um tempo de ruptura com tradições técnicas e temáticas, o que leva muitos artistas a desejarem trabalhar com o mundo visível tal como ele se apresenta, utilizando objetos e cenas diárias como tema para o desenvolvimento desse novo objetivo.

Todo o mundo de deslumbramento aristocrático começava a declinar. Os pintores passavam a observar a vida dos homens e mulheres comuns de seu tempo, a desenhar episódios comoventes ou divertidos que pudessem ser desenrolados numa história⁴.

O romantismo instaura um momento em que a subjetividade do artista é valorizada, afastando-o dos grandes temas da história da arte e aproximando-o do seu próprio “eu”.

Inaugura-se então a arte que expressa a individualidade do sujeito que a realiza, levando alguns artistas, em meados do século XIX, a se dedicarem aos

⁴ GOMBRICH, 1985,p. 372



“temas menores”, como eram classificados os cenários menos nobres. As telas de Gustave Courbet foram um marco para essa época. Cenas de camponeses trabalhando, homens e mulheres em plena atividade cotidiana eram registradas por *um artista que não queria formosura, mas verdade*⁵. Preocupavam-se, os artistas, em ligar a imagem que estavam reproduzindo diretamente ao referencial, ao que se apresentava à sua frente. Foi o início de um caminho amplo e sem volta para a arte em geral, que, de uma maneira ou de outra, passou a lidar diretamente com a vida em sua forma mais crua e ordinária.

Quando a fotografia aparece, libera os artistas do compromisso com o referencial e os impulsiona para um caminho de exploração e de experimentação. Novas maneiras de registrar cenas



do cotidiano aparecem e dão continuidade ao projeto de ver a vida com outros

⁵ GOMBRICH, 1985,p. 403

olhos. Em um processo lento e crescente, a arte começa a se debruçar sobre si mesma, *analisando seus componentes formais essenciais, seus núcleos, abandonando a velha função de uma narrativa legível, – que vai do século XVI até o final do século XIX*⁶. – A relação com o entorno cotidiano se transforma:



*A obra de arte não é só inserida no mundo, ela quer propor algo a ele. Inserir e atuar. Essa atuação, seja dadaísta, futurista, etc. pode ter ela mesma várias modalidades. Uma delas mantém a arte numa certa autonomia*⁷.

A partir dos anos de 1960 percebe-se um tom de ruptura com os ideais de regeneração do mundo através da arte. O Pós-modernismo presencia o fim das esperanças, das utopias e das ambições modernas, o que foi incentivado pelo horror da segunda Grande Guerra. O futuro não é mais uma esperança

⁶ Trecho retirado de aula ministrada pelo professor doutor Stéphane Huchet - professor titular da Escola de Arquitetura, UFMG – durante o período da disciplina: Perspectivas críticas da arte contemporânea, oferecida como integrante do curso de mestrado em artes visuais da escola de Belas Artes, UFMG. (anotações da autora)

⁷ *Ibidem*

em dias melhores e o artista passa a atuar de maneira mais recolhida, voltando-se com intensidade para o seu próprio mundo. Uma das decorrências desse olhar mais interessado em voltar-se para a vida comum é o surgimento da Arte Pop, que acaba por consolidar uma relação antiga e em constante processo de intensificação e transformação: a relação da arte com os objetos e com o universo do cotidiano.

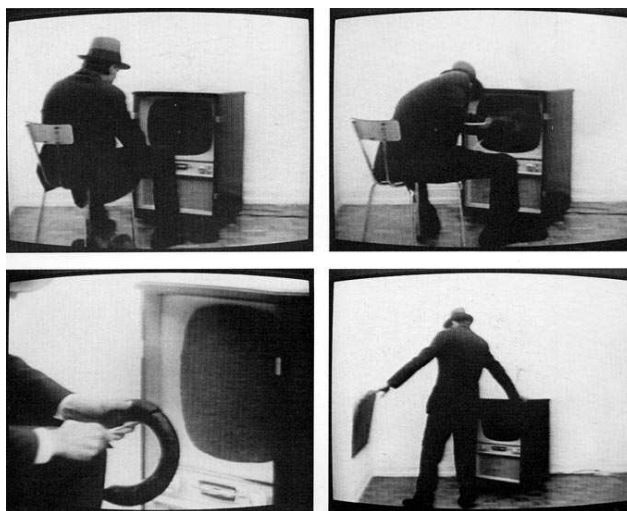


Esse é um momento de extrema importância para o tema desta pesquisa, pois a desilusão, sofrida pelo fim das utopias e pela guerra, inicia um caminho de recolhimento, de valorização da vida pessoal e dos universos individuais. Esse processo vai ser determinante para toda a cena

artística que se segue, pois, cada vez mais, o homem toma consciência do que está por vir: Um futuro incerto, poluído, repleto de uma tecnologia incapaz de salvá-lo. O artista não tem mais a intenção de salvar o mundo através de movimentos coletivos. Ele faz, então, uma transição de atuações, do espaço macro para o micro, e age em pequenos núcleos, compartilhando suas individualidades e memórias. Começa-se então a valorizar o cotidiano a partir de suas minúcias e em seu andamento silencioso.

O aparecimento das novas mídias, nesse instante da arte, em meados dos anos de 1960, promove um sem-fim de possibilidades e práticas, dando andamento a uma tendência de criação de universos próprios por parte dos

artistas e trazendo-os para o primeiro plano. A fotografia ressurgiu no cenário das artes, graças à uma nova possibilidade: a reprodução fotográfica. Além disso, adquire a função de documentar as obras, muitas vezes efêmeras, como os *happenings* e *performances*, – que também exploravam movimentos do corpo e ações e ambientes que remetiam a vivências cotidianas – podendo ser até mesmo parte integrante delas.



Pouco a pouco, essas mudanças vão influenciar a realização de trabalhos artísticos e possibilitar um acesso mais efetivo à vida íntima do artista. O cotidiano será exposto em sua crueza e em sua beleza, ambas participando da continuação do caminho da arte, que se evidencia no complexo e variado propósito de lidar com a vida.

Vemos um dos desdobramentos desses fatos em 1980, quando o Alemão Dieter Roth inicia uma série de filmagens através de câmeras espalhadas por toda a sua casa, realizando uma espécie de documentário de sua vida íntima, através da confecção de diários escritos e em forma de filmes e vídeos.

Como reflexo dos anos de 1960, os artistas passam a lidar com *escolhas simbólicas, peculiares, idiossincráticas*⁸. E os trabalhos, por sua vez,

⁸ Trecho retirado de aula ministrada pelo professor doutor Stéphane Huchet - professor titular da Escola de Arquitetura, UFMG – durante o período da disciplina: Perspectivas críticas da arte contemporânea, oferecida como constituinte do curso de mestrado em artes visuais da escola de Belas Artes, UFMG. (anotações da autora)

se tornam um *compartilhamento de segredos*⁹, de experiências, de olhares sobre os eventos da vida. *Cada um deles veicula uma memória implícita*¹⁰, que o conecta a um contexto herdado, a um tempo histórico, às tradições ou à sua própria construção de vida e de identidade.

O artista, como um ser do cotidiano, registra, vive e cria. Através do olhar pousado sobre os eventos diários, trabalha traçando caminhos possíveis de trânsito em meio ao amplo território que se apresenta a cada dia. O que exige dele reflexões críticas, observações concentradas e criatividade.

Visto como um possível historiador do cotidiano e, principalmente, como historiador do invisível, o artista lida, através da história, com a vida que se apresenta. Como tal, *nunca está ausente do enunciado que produz*¹¹, fazendo sempre uma abordagem pessoal. Mostra o ponto de vista de um ser atuante em um tempo determinado. Coloca em evidência situações e fatos, muitas vezes ignorados, o que incrementa o processo de reflexão sobre o indivíduo e a sociedade, e, também, sobre a maneira de registrá-los. Como alternativa, transforma e inventa também o seu cotidiano na medida em que precisa vivê-lo um dia após o outro. Adapta-se às suas dificuldades e prazeres. Assim como ensina Michel de Certeau: *“inventa-se o cotidiano” graças às “artes de fazer”, herdeiras da métiis grega e conjunto de espertezas sutis e de táticas de resistência, através das quais o homem ordinário se apropria do espaço, inverte objetos e códigos, usando-os à sua maneira*¹².

⁹ Trecho retirado de aula ministrada pelo professor doutor Stéphane Huchet - professor titular da Escola de Arquitetura, UFMG – durante o período da disciplina: Perspectivas críticas da arte contemporânea, oferecida como integrante do curso de mestrado em artes visuais da escola de Belas Artes, UFMG. (anotações da autora)

¹⁰ *Ibidem*

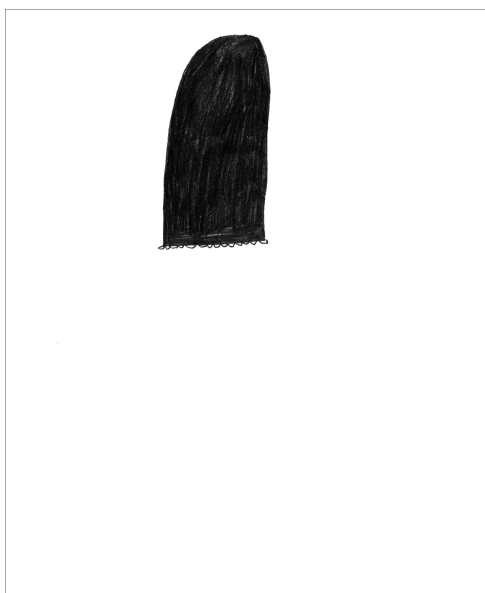
¹¹ VINCENT, Gerard. Introdução à VINCENT; PROST, 1992, s/p.

¹² CERTEAU, *apud* DEL PRIORI. 1997, p. 273.

1.2. O Espaço Cotidiano

Nesta pesquisa, o ponto de interesse fundamental é o produto da interação do artista com o espaço cotidiano, isto é, aquele que engloba e envolve todos os movimentos diários de um sujeito. São eles: a casa, os locais

de passar, os locais de ficar, os de costume freqüente, a rua.



O espaço é aqui definido como sendo o local por onde o ser se movimenta diariamente, por onde o ser transita, onde habita. Seu local de ação, onde imprime sua personalidade, e de onde retira elementos significativos para a construção de uma identidade.

*O espaço é um lugar praticado*¹³,

define Michel de Certeau, sendo lugar uma determinação de uma posição específica, que implica estabilidade. Quando se pratica esse lugar, ou seja, quando entram em jogo questões relativas a direcionamentos, tempo e velocidade estamos falando de espaço: *Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres.*¹⁴

Nesses espaços, o corpo age e reage, física e emocionalmente, de acordo com o tipo de estímulo que lhe é proporcionado. Alguns desses estímulos se destacam mais que outros, aparecem de uma forma diversa, que é definida pela vivência subjetiva.

¹³ CERTEAU, 1994, p. 202

¹⁴ *Ibidem.*

O interesse deste trabalho é, entre outros, perceber e investigar como aparecem na arte os processos, que ocorrem cotidianamente, e que são frutos da troca corporal e emocional com o espaço.

Somos seres do presente, mas temos todos um passado. Em vários momentos da vida essas linhas temporais se entrecruzam causando efeitos em nossas vivências cotidianas. Um simples exercício de visão é capaz de despertar a memória, fato que pode não passar de um *flash* imperceptível, como também pode induzir o sujeito a fazer uma viagem no tempo e, principalmente no espaço. Bachellard complementa esse raciocínio quando diz:

Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o Vôo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. Essa é a função do espaço¹⁵.

Vive-se a vida em um processo contínuo e interminável de produção de imagens e é através do acesso a elas que recuperamos o passado. Quando nos referimos a lembranças:

O espaço é tudo, pois o tempo já não anima a memória. (...) não podemos reviver as durações abolidas. Só podemos pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de qualquer espessura. É pelo espaço, e no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências.¹⁶

¹⁵ BACHELLARD, 1993, p.28.

¹⁶ *Ibidem*, p. 29.

Na vivência cotidiana, convivem o presente e a memória, todo o tempo, se interpenetrando. Como se estivessem em duas dimensões separadas, coexistem os dois espaços, em um mesmo ambiente. Destacam-se entre si quando, por opção, damos mais ênfase a um ou a outro. Entretanto, como o homem vive em uma linha contínua de tempo, o presente é inevitavelmente afetado pelo passado. Percebê-lo dessa maneira é revelar o tecido de uma vida ou da vida de um grupo, perpassados também por um emaranhado de outras vidas pertencentes a este e a tempos anteriores.

Gostaria de pensar em uma autonomia do tempo presente, na possibilidade de instantes de vivência plena do momento. Não digo que seja possível um esvaziamento de significados e aprendizagens do passado, pois meus gestos, meus pensamentos e meu olhar, – movimentos do corpo e do espírito no espaço cotidiano – são atravessados por tudo o que sou, e pelos desejos do que ainda está por vir. Mas percebo a possibilidade de uma vivência, por opção, focada no presente, que diga da relação com o fato que está ocorrendo naquele instante e que tenha ligação com a criação de algo novo e com o imprevisto, elemento tão necessário à vivência cotidiana.

Ao se falar do espaço cotidiano, é preciso ter em mente a relação com tudo o que é comum, corriqueiro, insignificante e diário. Por isso há que se haver também com o fato de ele ser plural, multiforme e dinâmico. Pretendo então dizer dos erros. Não se inscrevem os acontecimentos diários em uma rotina que não contém o erro, o contraditório, a falha. Em geral, nos atos, nas palavras e nos pensamentos, convivemos com o conflito e com a incerteza. É dentro desse espaço de vivência multitemporal que nos sabemos incompletos e construímos nossas capacidades frente ao que se apresenta.

No espaço cotidiano está inserido todo um conjunto de objetos, de relacionamentos e de ações que fazem parte da vida da maioria das pessoas. Investigando todo esse conjunto, e levando em conta a questão do afeto que permeia nossas vivências e determina nossas escolhas, intensifico minhas explorações cotidianas nesse que é o espaço primeiro de convivência e de conhecimento do ser: acasa.

“O mundo todo é nossa casa” não quer dizer que tudo seja igual; quer dizer que todos nos sentimos estrangeiros em relação a alguma coisa e a alguém¹⁷.

É importante definir logo de início que a casa não é somente o lugar do conforto, é também o do estranhamento. Basta um segundo, e somos estrangeiros no nosso próprio lugar. A vivência do cotidiano nos amplia a percepção para essa questão, e cria novas possibilidades de investigação, de observação e de trabalho.

Os limites entre a casa e a rua, entre o público e o privado, estão sendo redefinidos e revistos nesse início de século. Muitas vezes a casa é o local de trabalho, de trânsito de informações e pessoas. Embora esse fenômeno seja uma realidade concreta, o que afeta diretamente o conceito de casa, pretendo me referir a ela como um local, de alguma maneira, ainda resguardado, para onde sempre voltamos em busca de tranquilidade e privacidade, e ao qual imprimimos nossa personalidade. (...) *Zona de imunidade, que é respaldada no aconchego e na proteção, onde o indivíduo pode abandonar as armas das quais está munido no espaço público¹⁸.*

¹⁷ GINZBURG, 2001.p. 11.

¹⁸ DEL PRIORI, In CARDOSO; VAINFAS. 1997, p. 263.

Local de escavações. Assim como fazem os arqueólogos, poderíamos delimitar espaços dentro de casa e permanecer por meses a escavar. Não no sentido vertical, não para baixo, mas para todas as direções, ou para dentro de nós mesmos, ou para outros espaços, através de lembranças ou associações. A metáfora da escavação, relacionada à memória foi utilizada por Walter Benjamin, que diz:

Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio (...) ¹⁹.

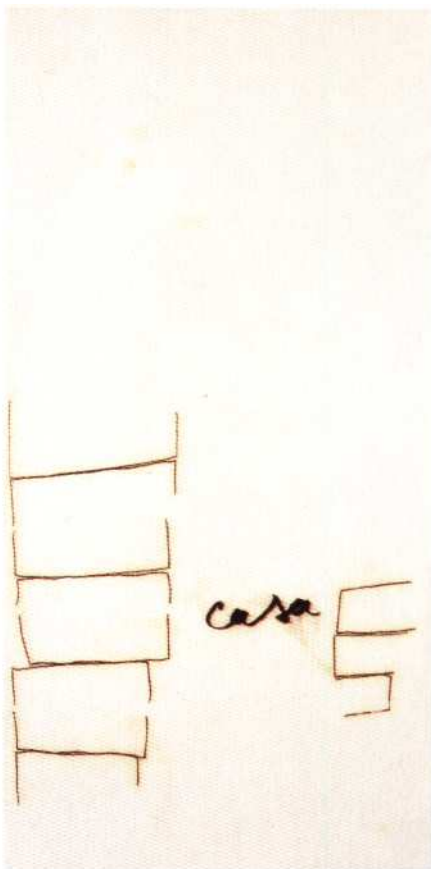
Vasculhar a própria casa, abrir gavetas, freqüentar os cantos ou olhar um objeto antigo pode nos conduzir a uma viagem através das formas e dos significados. Um olhar lento e profundo revela e amplia o objeto ou a situação observados. Somente dessa maneira percebemos os detalhes, que são muitos, e determinantes para uma compreensão do cotidiano. E que, quase sempre, acontecem sem que ninguém os veja.

A casa é um espaço que oferece o cotidiano num contraponto entre mobilidade e imobilidade. Se por um lado ela é capaz de nos conscientizar da crueldade repetitiva da rotina, ela se move em rotação, dando voltas em si mesma, se transformando com o passar do tempo.

¹⁹ BENJAMIN, 1995, p.239.

(...) Só a ausência de qualquer residente respeita a ordem imóvel das coisas. A vida entretém e desloca, ela usa, quebra e refaz, ela cria novas configurações de seres e de objetos, através das práticas cotidianas dos vivos, sempre semelhantes e diferentes. O espaço privado é aquela cidade ideal onde todos os passantes teriam rostos de amados, onde as ruas são familiares e seguras, onde a arquitetura interna pode ser modificada quase à vontade²⁰.

Dia após dia o cotidiano se afirma no ambiente protegido da casa. Cada canto, cada ambiente, cada objeto, cada instante, tudo pode ser um ponto de encontro, um ponto de interesse que desperta o olhar e a atenção. Construimos durante nossa vivência as relações com o espaço em que vivemos, por isso elegemos locais preferidos, objetos de afeição.



Através de vínculos de afeto nos estabelecemos e nos aconchegamos aos ambientes da casa. Temos uma rotina de movimentos, hábitos de comportamento, de cheiros e sabores. Paralelo ao estabelecimento dos movimentos do dia-a-dia, construímos em nossas mentes um mapeamento do espaço.

Com a ajuda desse mapa adquirimos segurança diante dos caminhos a seguir e do que iremos encontrar. Entretanto, estamos sendo guiados por um gráfico onde se inscrevem mais do que percursos e

locais aprazíveis. Através do mapa, a casa se amplia e, além de mapearmos os

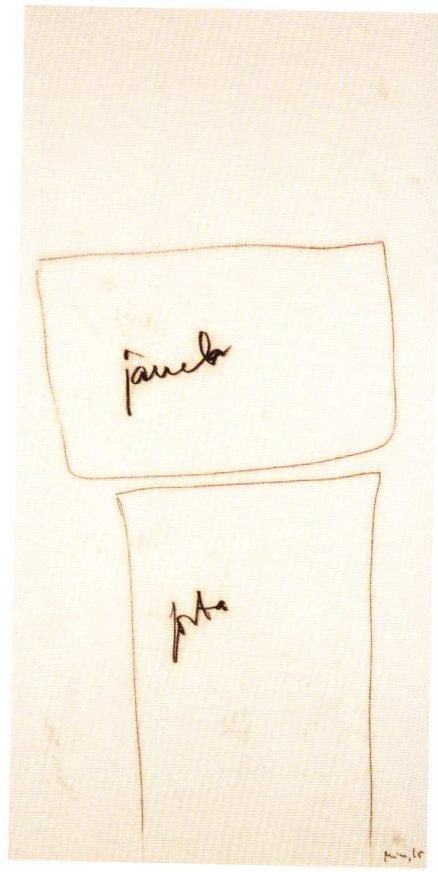
²⁰ CERTEAU, 1996, p.207. (vol.2)

lugares de cada objeto, dos móveis, os quartos, banheiros e cozinha, estamos mapeando lembranças, emoções, impressões, presenças. Sabemos sim por onde passar. Porém, não transitamos somente entre objetos.

Cada elemento na casa possui sua força simbólica dentro de cada um de nós, e cada ponto, pelo qual passamos diversas vezes em um só dia, pode ser percebido de diversas maneiras, sua designação no mapa depende do instante que acompanha o observador.

O mapa da casa é um mapa em constante devir.

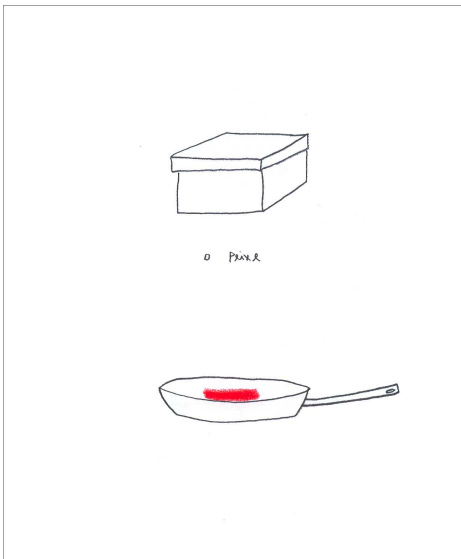
O mapa da casa é um mapa da alma.



1.3. Os objetos no espaço

O que há de mais moderno? Porta-cartões
pendente da parede
da sala de visitas, junto ao piano.

Carlos Drummond de Andrade



Desde sempre nos acomodamos em espaços cheios de objetos. Convivemos com eles numa relação primeira de dependência e desejo. Objetos do quarto, objetos da casa. *A casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo*²¹. Dentro dela convivemos com

móveis, objetos de decoração, utilitários e de afeto. Tudo extremamente familiar e corriqueiro. Com o tempo nem os vemos mais. Porém estão sempre lá, dando apoio às realizações cotidianas, fazendo muitas vezes a ligação entre os habitantes e complementando o ambiente. *Esse recinto é um espaço específico que tem em pouca conta um arranjo objetivo, pois os móveis e os*

²¹ BACHELLARD, 1989, p.03.

objetos existem aí, primeiro para personificar relações humanas, povoar o espaço que dividem entre si e possuir uma alma ²².

Essa afirmação tem a ver com convivência, tempo e afetividade. Depositamos afetividade nos objetos, atribuímos a eles valores, às vezes humanos, valores de memória.

Aos objetos dedico especial atenção. São presenças comuns, às quais nos habituamos, são portadores de mensagens, impregnados de histórias, impressões digitais, cheiros e sentidos:

O LICOREIRO

O gosto de licor começa na idéia
licoreiro.
Digo baixinho: licoreiro. Que sabor
no som, no conhecimento do cristal
independente de licor-de-leite (...) ²³

Ocupantes do espaço cotidiano, eles representam não somente a sua própria imagem, mas sua função, sua época, seu dono e a relação com o restante do espaço. Durante o movimento diário esses objetos convivem entre si, com a casa e com seus habitantes. Essa convivência gera um tipo de interação que costumo chamar de *conversas*:

²² BAUDRILLARD, 2004, p.22.

²³ ANDRADE, 1979, p.23.

ESTOJO DE COSTURA

Tesouro da vista.

Não apenas alfinetes
de bolinha colorida na ponta.

Há os alfinetes voadores,
mágicos, de pombas
na cabecinha.

Não duvido nada que eles adejem no quarto vazio.

“Vamos dar uma volta? – os alfinetes se dizem –
até o beiral da igreja, e voltamos”.

“Não. O céu está cinzento,
o meu azul empalideceria”.

“Ora, ora...”

Saem voando. Ninguém percebe
as pombas minúsculas no espaço. (...) ²⁴.

Ou seja, empresto aos objetos essa capacidade de se comunicar entre si e com o todo através da sua simples presença e através do que está além da sua aparência. Em vários momentos do dia nos comunicamos com diversos objetos e eles próprios são impelidos a fazer o mesmo entre si. Ao se encostarem, ou ao ficarem próximos uns dos outros, os objetos conversam num diálogo sobre cores, formas, tamanho, espaço, passado e presente. Muitas vezes conversam como prolongamentos de conversas humanas oferecendo imagens instantâneas de conteúdo variado.

Os homens se escutam – conversas.

Os homens escutam os objetos – conversas.

Os objetos escutam os objetos – conversas.

²⁴ ANDRADE, 1979, p.24.



Esse tipo de interação fica claro quando examinamos o trabalho de mesmo nome, *Conversas*, de Rivane Neuenschwander. Através de uma série de doze fotografias, a artista registra instantes de diálogo entre pratos, facas, alimentos e mãos, concedendo luz a momentos banais, trazendo-os à tona para que possam ser vistos.

Tudo acontece sobre as mesas. Sobre elas, alguns objetos pousados descansam de uma jornada que será logo recomeçada. Eles vão e vêm de uma mesa a outra num movimento incansável. São de ninguém, a xícara, o prato, a faca, os copos. Em um ambiente público os objetos transitam e se encostam, estão soltos, possuem funções muito específicas. Funções essas que são evidenciadas e às vezes transformadas pela artista quando confere a

eles um outro *status*, uma outra visibilidade. Através dessa atitude, Rivane mostra o que não é visto, o que é ignorado pelo ser contemporâneo, que vive imerso em si mesmo, impulsionado pela velocidade da rotina diária. O tempo, o espaço e o movimento contínuo de tudo que compõe o mundo dão a dimensão do cotidiano. Para tal percepção, o olhar deve ser uma das ferramentas imprescindíveis, capaz de colocar o ser em conexão com seus arredores. O ato de ver, nessas circunstâncias, deve significar percorrer com os olhos, estar atento, enxergar cada detalhe, captar a alma dos objetos ou da situação em questão. A artista expõe a importância desses momentos no trabalho *Conversas* quando fotografa uma torre horizontal feita com saleiro e faca ou esculturas de miolo de pão.

As fotos mostram pequenas delicadezas que certamente passam despercebidas para um ser completamente disperso pelo imenso conteúdo imagético que o rodeia. O que pode ser entendido também como um ato crítico ao excesso, à abundância de informações a que o homem é submetido. É pertinente citar, neste momento, o filósofo Walter Benjamin, segundo o qual:

*(...) vivemos a perda da capacidade e da dimensão do olhar na sociedade contemporânea, onde as relações humanas são assinaladas pela predominância de um olhar que não vê, a não ser na multiplicação de imagens*²⁵.

O trabalho é um conjunto de imagens que nos dizem da vida, ou de momentos dela, mais precisamente de instantes. O congelamento do instante é possível nesse caso graças à fotografia. É através dela que a artista realiza suas capturas e recortes dos momentos escolhidos. O trabalho tem um forte

²⁵ BENJAMIN,1983.p.23.

apelo temporal contínuo, ou seja, se mostra como pertencente à dimensão do tempo de vivência de Rivane, seguindo paralelo, fazendo parte dela.

As cenas possuem uma natureza transitória. É sabido que aqueles objetos não estão mais nos lugares onde estavam. Essas fotografias são sinais de que algo se passou, são registros impregnados do tempo passado, são documentos do que é efêmero.

É uma obra que demonstra um caráter frágil e delicado. Em suas imagens podemos identificar uma potência de movimento, ou seja, algo está prestes a acontecer e nos levará imediatamente ao momento seguinte, ao desmantelamento ou desmontagem da cena. Não vimos suas continuações e nem vimos seus participantes, mas sabemos que nela (na obra) estão implícitos os movimentos dos homens de uma época. Um leve esbarrão ou uma interferência de qualquer ordem seriam suficientes para influir naquelas conversas que representam para nós o congelamento mesmo de uma fração, de um fragmento do tempo, de um segundo.

A efemeridade das coisas e dos seres é um elemento recorrente nos trabalhos da artista. Certamente é uma questão que povoa da mesma forma o nosso cotidiano. Em várias das suas obras se processam documentações do que é passageiro ou mortal.

Caminhando pelo universo artístico contemporâneo é fácil constatar que a arte tem se ocupado das mazelas do mundo, ou melhor, da vida em seu andamento cotidiano. Um retorno rápido no tempo é suficiente para se testemunhar que, no final da década de 1980, – após a morte de Andy Warhol e de Joseph Beuys – a arte assistiu em várias das principais exposições realizadas: *a popularidade da instalação, a maturidade da vídeo-obra, as*

*estratégias transformadas da arte pública e a continuada relevância da obra especificamente dirigida para os problemas sociais da opressão, racismo e sexualidade*²⁶.

Num tempo pós *Pop Art*, a arte é experimentação, tateamento, explosão de possibilidades. Nesse contexto a vida se afirma inserida, de maneira direta, e crítica no campo artístico. Toda a diversidade de manifestações artísticas que passam a existir são também um reflexo dos mais variados universos individuais, sendo expostos de diferentes maneiras, muitas vezes sem nenhum pudor. Além disso, a partir da segunda metade do séc. XX a conscientização de que o mundo não era tão bom quanto se pensava, e que o progresso e a tecnologia não trariam um futuro melhor, abala profundamente a visão que o homem possui a realidade presente, fator que certamente encontra eco nas manifestações artísticas.

O trabalho de Rivane dialoga com esse momento em um efeito continuado. Vive-se a arte falando da vida. O presente é assustador e assim o é o futuro. Nos detalhes mínimos da vida cotidiana e particular e nas sutilezas do mundo material, encontra-se o conforto, e a essência do tempo de uma vida.

O silêncio é necessário para a apreciação da obra. *Conversas* pede um certo nível de introspecção por parte do observador, pois é preciso escutá-la. No silêncio das imagens está inscrito o que aconteceu, mas não está visível. O ruído dos bares e restaurantes, suas músicas, o ranger dos móveis, a fala, os gestos humanos – tudo faz parte da conversa. O invisível, que agora é representado pelo entorno, se impõe como em uma fotografia de fumaça, em

²⁶ ARCHER, 2001, p.204.

que é evidente a presença do fogo. Fogo que é o agente, o sujeito que interfere no tempo presente, que conversa, que se movimenta e organiza os objetos. Essa organização é, por muitas vezes consciente, outras somente reflexos de vivências ou memórias. Uma evidência é forte: sem esse sujeito oculto, as imagens não existiriam.

No trabalho em questão, os homens, presentes em sua ausência, conversam entre si e organizam o espaço ao redor. Há segredos, há calores, há murmúrios e as imagens traduzem essas relações humanas. Por um simples acaso, um objeto chama a atenção, olha o ocupante da mesa e num diálogo, que por vezes é tátil, conversam por horas numa fricção prazerosa. De uma maneira delicada e utilizando-se de um tom infantil, Rivane fala também da espontaneidade de poder conversar com coisas inanimadas, como fazem as crianças. Com um pouco de leveza no olhar pode-se imaginar o que quatro fósforos organizados em cruz diriam à sua caixa, ou o modo como poderíamos aconselhar duas xícaras que se enamoram.

As conversas dos objetos são sempre um prolongamento das nossas idéias e imaginações. Em casa ou na rua, como fazem os objetos de Rivane, eles oferecem instantes de diálogos capturáveis e visíveis, que contêm um potencial infinito de significados.

1.4. O Movimento Cotidiano e a Dinâmica do que não se vê

Responsável pela multiplicação de experiências e pela construção de relacionamentos múltiplos, o espaço público fornece material abundante para a investigação e vivência do cotidiano.

Fora da casa é o mundo.

A rua e os locais de passagem fazem parte do caminho diário de um habitante comum. Através do trabalho de Rivane, chego ao espaço da rua, por onde se passa todos os dias, de onde se pode retirar as mais férteis manifestações: o vento que leva o papel, pedras que mudam o curso da água, vozes familiares, podas de árvores. Num impulso contínuo e crescente é possível ampliar o olhar sobre o cotidiano e trabalhar com suas sutilezas.

Um mundo extremamente rico acontece nas ruas todos os dias. Nas ruas o cotidiano fala, tem sua dinâmica própria, independente dos olhares alheios. Fala de vida, de nossos tempos. Fala de onde se vive, vizinhança, semelhanças, diferenças, desgraças, prazeres. Fala da vida dos homens, de humores, de contatos. Observar o mundo cotidiano é poder olhar as “entrelinhas” dos acontecimentos e se reconhecer em algumas delas. É trabalhar em terreno extremamente fértil e farto e generoso.

No seu movimento físico, ou seja, no seu deslocamento diário, o homem movimenta a cidade e o mundo. O homem confere a esse mundo uma dinâmica de funcionamento que flui naturalmente, a partir do momento em que o dia amanhece. Entretanto tem-se a ilusão de que algo ou alguém move algum tipo de engrenagem para que tudo aconteça, como, por exemplo, uma

manivela. Esquecendo-se de que é parte ativa no desenrolar cotidiano, esse homem é levado pela rotação da manivela que nunca cessa. Imerso no processo, anda pelas ruas de um lado para o outro, preenchendo-as como se fossem simples vias de acesso. Olha reto, certo de atingir o objetivo final: o local de chegada. Está cego, ou melhor, está alheio.

O que podemos perceber no mundo atual é que os homens, em sua maioria, estão alheios ao ar que os circunda, aos sons de todo dia, às manifestações cotidianas da cidade. Ignoram a sua condição de existência conjunta a um restante de outras coisas que os afetam e por eles são afetadas.

*Visível e móvel, meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas, dado que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo a seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofa mesmo do corpo.*²⁷

O mundo de cada um de nós é feito do nosso próprio estofa, ou seja, acabamos por determinar consciente ou inconscientemente nossas convivências, nossos destinos diários, através dos nossos movimentos. Toda essa dinâmica de corpo e olhar que é constituinte e determinante dos processos individuais, e que geram nosso cotidiano, tem passado despercebida, tem sido ignorada, e tratada como se nada significasse. Não a vemos. Por consequência, todo o entorno, ou seja, as pequenas coisas, o singelo, o sem valoração mensurável, o minuto após minuto do cotidiano, – uma água que escorre, uma conversa com o vendedor da rua, fios de cabelo que se trançam no chão, – vão se tornando eventos sem visibilidade e

²⁷ MERLEAU-PONTY, 2004, p. 17.

acabam por não fazerem mais parte da vida. Tomo emprestada a fala de Debray:

*a chave da abóbada que segura o edifício de nossas crenças e práticas não é a escolha intelectual da verdade, nem a escolha moral do valor. (...) Há o teorema ótico da existência: o que é, é. E como nossos princípios de visão são também de divisão, o resto, tudo o que não é destinado “a ser visto”, será considerado não-ser, trompe-l’oeil ou simulacro.*²⁸

Ou ainda: *A suspeita incide sobre o inobservável. O que não é visualizável não existe.*²⁹

O olhar contemporâneo, ao longo do tempo, se transformou em um olhar que se reconhece na velocidade e na multiplicação das imagens. *Eu queria gozar de um olhar que tudo vê, que veja o tudo do visível*, diz Anadyomène à Afrodite³⁰. A contemporaneidade reflete esse desejo, o olho quer abarcar o mundo que, por sua vez, se afirma e se prova através de imagens. Vivemos uma fase na qual o olho é o órgão de maior importância neste momento. Para tanto, a tecnologia se apresenta como uma das ferramentas imprescindíveis. Telas de TV, de computador, imagens virtuais, fotografias digitais, estão todas a serviço da realidade, portanto, da verdade: *Somos a primeira civilização que pode julgar-se autorizada por seus aparelhos a acreditar em seus olhos.*³¹

O acesso fácil às imagens contribuiu para a vulgarização dos valores, dos pensamentos, dos olhares. Vivemos cercados por elementos aos quais dirigimos nossos olhares, transformando-os em objetos de assimilação e

²⁸ DEBRAY, 1993, p. 355.

²⁹ *Ibidem*, p. 359.

³⁰ DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 115. Tradução de Matosalém Vilarinho Pereira Júnior para uso restrito.

³¹ DEBRAY, 1993, p. 358.

digestão fáceis. Desse modo, continuamos a suprir a necessidade de velocidade para que o mundo continue sempre o seu giro de consumo.

Todavia, quando se reduz o válido ao visível, diminuem-se as possibilidades de reconhecimento das diferenças. Os valores humanos são, então, nivelados num mesmo patamar por quem domina, por quem tem mais visibilidade.

Podemos pensar que o ver menos, significa uma libertação. Nesse caso: *vendo menos, seria possível imaginar mais.*³² Imaginando mais, somos capazes de deslocar nosso foco de observação de fora para dentro e assim nos livramos um pouco de conceitos e idéias estereotipadas. Como conseqüência, nos aproximamos mais de nossa própria subjetividade.

Desse modo, é possível ver os detalhes através da nossa própria retina, conquistar nosso direito ao individual, a viver segundo nossas crenças e práticas. Vendo menos, seríamos capazes de observar com mais intensidade nosso cotidiano, as minúcias e as particularidades que passariam, enfim, a ter voz audível. Ou melhor, seríamos nós, enfim, capazes de escutá-las.

A vida cotidiana na casa ou na rua é constituída pelo ir e vir. Nosso movimento diário gera a rotina, que nos soa como repetição interminável de atos pelos quais passamos. A certeza dessa repetição nos faz ter a ilusão de que a vida passa sem novidades aparentes, porém essa impressão é ilusória, pois a produção de cada fato cotidiano ocorre em um contexto diverso e gera, não um retorno ou repetição, mas uma continuidade. Suas ocorrências fundam sentidos novos e diversos, inaugurando, a cada vez, uma seqüência incerta. Vivemos em uma dinâmica que propicia acontecimentos inesperados a cada

³² ROUSSEAU *apud* DEBRAY, 1993, p. 360.

minuto. Todo esse movimento é permeado pelas relações humanas e seus desdobramentos. Um indivíduo que inicia seu percurso pela manhã em casa e o continua na rua, está propenso a qualquer tipo de encontro, desde encontros físicos a encontros visuais ou sensoriais. A cidade como um todo é um ambiente que oferece movimento. Durante o dia tudo muda. Entre ações e descansos, o indivíduo transita por acontecimentos, diálogos, imagens, pensamentos.

Quando a observação está desperta, o indivíduo se abre às possibilidades que cruzam o seu caminho, e o olhar mais atento fica apto a enxergar as potencialidades desses instantes. No entanto, muitas vezes, esse indivíduo é pego de surpresa, é tomado de assalto por um encontro fortuito, que o desloca imediatamente a outro momento da sua vida ou o faz pensar repentinamente em algum outro assunto. Esses instantes são geralmente envoltos em uma névoa confusa de memórias, sensações, pensamentos. Fisgam-nos, assim como um anzol tira rapidamente da água, o peixe:

Uma percepção é como uma partícula: uma percepção atual se envolve de uma nebulosidade de imagens virtuais que se distribuem sobre circuitos moventes cada vez mais afastados, cada vez mais largos, que se fazem e se desfazem. São lembranças de diferentes ordens; elas são ditas imagens virtuais quando sua velocidade ou sua brevidade as mantém aqui sob um princípio de inconsciência³³.

Somos fisgados quando observamos o atual, e este atual se engancha no virtual em um efeito de arremessamento a outro tempo ou a outra imagem da memória. O atual, no caso seria o alvo do nosso olhar, ou ainda o imóvel, o

³³ DELEUZE; PARNET, 1998. p.173.

estável, segundo Bergson. O virtual seria o móvel, o instável, a memória. Fisgados por ganchos invisíveis, entramos na esfera das lembranças e cada um de nós à sua maneira, pois o virtual está ligado ao tecido vivido da memória, portanto à subjetividade de cada um.

O processo pode ser visto de outra maneira, pelo viés do reconhecimento. Uma cena nos fisga, pois imediatamente e através das mãos pacientes do tempo, nos reconhecemos nela. Em um efeito especular, algo de nós está presente na cena observada ou vivida, e é acessado através da nossa memória. Nesse instante é possível viver a singularidade. Podemos dizer também que nesse momento, o virtual é revivido, ou seja, ele se reatualiza sob outro ponto de vista. *A atualização do virtual é a singularidade, enquanto o próprio atual é a individualidade constituída*³⁴. E mais, de acordo com Pierre Lévy:

*A atualização é criação, invenção de uma forma a partir de uma configuração dinâmica de forças e finalidades. (...) uma produção de qualidades novas, uma transformação das idéias, um verdadeiro devir que alimenta de volta o virtual*³⁵.

Vivenciando esse processo é possível construir algo novo. A partir desses encontros, que em sua maioria são simples acasos cotidianos, desdobram-se situações, sensações, lembranças. Esses eventos são potências para trabalhos futuros, podem ser encarados como pontos de partida, como o início de uma outra construção, como fazem alguns artistas:

E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedaço de madalena que nos domingos de manhã em Combray minha tia Léonie me oferecia, depois de o ter mergulhado em seu chá da Índia ou de tília, quando eu ia cumprimentá-la em seu quarto.(...)E mal reconheci

³⁴ DELEUZE; PARNET, 1998. p.175.

³⁵ LEVY, 1996. p.16.

*o gosto do pedaço de madalena molhado em chá que minha tia me dava (...) eis que a velha casa cinzenta, de fachada para a rua, onde estava seu quarto, veio aplicar-se, como um cenário de teatro, ao pequeno pavilhão que dava para o jardim e que fora construído para meus pais ao fundo da mesma (...)*³⁶

Um pedaço de madalena molhado no chá. Foi o que bastou para que toda a memória fosse desperta e voassem, em círculos, as lembranças em volta de sua cabeça. Proust no início de seu livro está em busca de uma lembrança, mas não é o olhar que a traz, é o gosto real sentido na boca que o faz reviver as sensações e as imagens todas, uma a uma.

*(...) e, com a casa, a cidade toda, desde a manhã à noite, por qualquer tempo, a praça para onde me mandavam antes do almoço, as ruas por onde eu passava e as estradas que seguíamos quando fazia bom tempo. E, como nesse divertimento japonês de mergulhar numa bacia de porcelana cheia d'água pedacinhos de papel, até então indistintos e que, depois de molhados, se estiram, se delineiam, se colorem, se diferenciam, tornam-se flores, casas, personagens consistentes e reconhecíveis, assim agora todas as flores de nosso jardim e as do parque do Sr. Swann, e as ninféias do Vivonne, e a boa gente da aldeia e suas pequenas moradias e a igreja e toda a Combray e seus arredores, tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, de minha taça de chá*³⁷.

Cito Proust, pois ele nos mostra intensamente o deslocamento que um instante cotidiano de reconhecimento é capaz de fazer. Um gosto, um cheiro, encobertos pela névoa do virtual que leva e traz as lembranças. Esse deslocamento, em Proust, representa o início de tudo, o início da obra. Desse

³⁶PROUST, 2001, p.51.

³⁷*Ibidem.*

momento em diante ele desenvolve sua história, ele a revive desenrolando as lembranças ligadas uma à outra por um fio invisível.

(...) Mas quando mais nada subsiste de um passado remoto, após a morte das criaturas e a destruição das coisas, sozinhos, mais frágeis, porém mais vivos, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, o odor e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, lembrando, aguardando, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, e suportando sem ceder, em sua gotícula impalpável, o edifício imenso da recordação³⁸.

Esses processos soam como reconstruções. Reempilhamentos, reestruturações. Reagrupamentos são feitos utilizando-se o pipocar das lembranças. Novas estruturas são criadas a partir do despertar de velhas recordações. A elas são agregados novos conhecimentos, novos olhares, novos entendimentos. Transformam-se, encasulam-se e se abrem, formando novos sentidos.

Criar novos sentidos para ações cotidianas é o que faz o artista Francis Alÿs. Ele faz do andar, ação comum do cotidiano, seu modo de viver e trabalhar. Enquanto anda pensa, observa a cidade e seus sinais, traça mapas mentais de percurso através dos quais reinventa os espaços e cria formas de evidenciá-los sob uma nova ótica. Seus trabalhos são como narrativas sobre a cidade, fragmentos de histórias de um dia vivido, de um espaço percorrido.

(...) contra o multiculturalismo globalizado, a passagem do indivíduo pelo mundo³⁹.

³⁸ PROUST, 2001, p.51.

³⁹ MESQUITA, Ivo. In FRANCIS Alÿs. Walks, Passeos, 1997, p. 6.

Em um de seus primeiros trabalhos, *The collector* (1992), o artista percorre as ruas da cidade durante algumas horas em um passeio diário com um mascote magnético. Enquanto caminham, o ímã atrai as partículas do percurso. Resíduos metálicos vão se acumulando e formam um tipo de cobertura sobre o corpo do animal, que, ao fim da caminhada, representa o rastro da sociedade e de seu cotidiano através de seus resíduos, de seus refugos largados pelo chão.

The collector estabelece, para Alÿs, a disciplina de caminhar como uma ação artística, diz Cuauhtémoc Medina.

(...) Este trabalho define a polivalência das ações do artista: cada uma de suas caminhadas seria a origem de uma história, o impulso para uma exposição sociológica, e um instrumento para intervenções políticas⁴⁰.



(...)fascinação pelos objetos inesperados e ordinários, jogados ou Criados aí pelo mundo, para problematizar a norma estética,

⁴⁰ MEDINA, Cuauhtémoc *In* FRANCIS Alÿs. 2001, p. 12 e 14. (tradução da autora)

*cruzar fronteiras,
deslocar valores e hierarquias, revelar a vida diária
suspensa (...)*⁴¹

Em outro momento, o artista realiza *Raillings* (2005), um vídeo feito em um bairro de Londres, por onde anda durante algum tempo, passando uma vareta pelas grades que cercam as moradias e pelas colunas que as apóiam. Explorando as possibilidades rítmicas do caminhar, em uma atitude de espontaneidade infantil, Alÿs determina uma maneira nova de ver a cidade imprimindo características sonoras e musicais às grades e interferindo no andamento normal do bairro. Essas pequenas manifestações, que são presenciadas geralmente pelos transeuntes, fazem parte de um conjunto de ações responsáveis por inserir o corpo do artista em um ambiente determinado. Alÿs caminha para se reconhecer nos espaços, para buscar uma maneira de existir, de se inserir dentro deles.

*(...) andar com um pé na calçada e outro na rua
andar com pedaço de madeira ou metal, riscando muros, batendo grades
andar com um pé só
andar manco
andar de mansinho
andar miudinho (...)*⁴²

⁴¹ MESQUITA, Ivo. In FRANCIS Alÿs. Walks, Passeos, 1997, p.5.

⁴² *Ibidem*, p.4.



Algumas vezes fazer algo não leva a nada.

Algumas vezes fazer nada leva a alguma coisa⁴³.

Essas duas frases escritas pelo artista me permitem dizer, olhando para sua obra, que estamos inevitavelmente sujeitos ao acaso, ao acidente, ao inesperado. Viver o cotidiano é uma aventura sutil de investidas fracassadas e de encontros surpresa, de onde se extrai sentido do quase nada, poesia do lixo, experiências da rua. Em contrapartida, andar durante horas empurrando um grande bloco de gelo (*Paradox of Praxis – sometimes making something leads to nothing – 1997-1998*) pode acabar em nada, pois, por fim ele desaparece, derrete e some.



⁴³ FRANCIS Aljys. *Walks, Passeos*, 1997, p. 48;50. (tradução da autora)

As duas frases ficam bem fixadas na memória como uma reflexão, a princípio sem propósito, uma brincadeira, uma anedota. Estão, no entanto, repletas de um conhecimento que esbarra no banal, no mundano, repleto de sutilezas que compõem a realidade com a qual lidamos diariamente. Soam também como se fossem um pequeno texto capaz de exprimir a essência de todo o trabalho de Alÿs. O que de alguma forma é verdade, já que o artista tem como aliados as insignificâncias e os movimentos do cotidiano que são mostrados por ele como uma fonte potente de significados, que se contrapõem ao seu próprio silêncio.

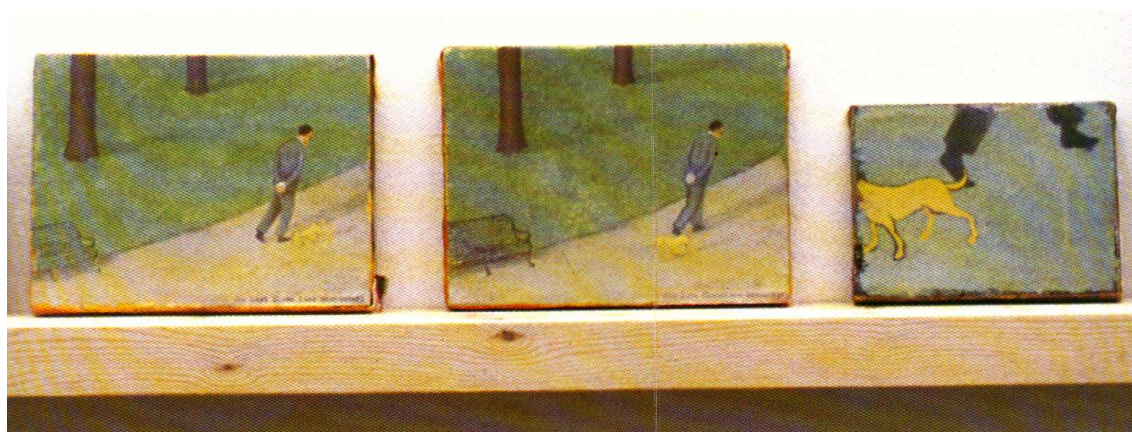
Faço um recorte na obra desse artista através do trabalho: *The last Clow* (2000), composto de pequenas pinturas, desenhos, estudos e um filme animado por ele. O trabalho possui um forte apelo narrativo e conta uma pequena história através da qual são levantadas questões sobre cotidiano, sobre humor e sobre arte:

Um homem pensativo passeia ao longo de uma rua de terra que pode ser perfeitamente a alameda de um parque. Ao fundo ouve-se uma música circense em tom de Jazz. O homem, que anda com as mãos cruzadas atrás das costas vira-se de súbito e olha para o espectador. É Cuauhtémoc Medina, um crítico de arte Mexicano. Ele continua então o seu caminho, quando um outro personagem surge em cena:



um cão. Os dois se cruzam e nesse momento, o homem se enrosca na cauda do animal, e cai. Ouvem-se risadas ao fundo.

A descrição anterior se refere ao vídeo que integra a obra, e conta uma história banal, um evento comum para quem anda na rua. Alÿs elaborou seu trabalho a partir de um desses encontros inesperados aos quais somos submetidos diariamente. Em uma simples queda inscreve-se a possibilidade de recriação das nossas vidas. Os lugares por onde passamos, com quem conversamos, onde nos sentamos, sobre o que falamos, tudo isso ocorre num espaço e temporalidade que conhecemos através de nossa rotina, o que garante alguma segurança aos nossos atos; muito longe porém, estamos da mera repetição. O artista deixa clara, mais uma vez, a iminência do imprevisto, que nos tira do centro, nos desarranja e nos surpreende, fazendo com isso a vida pulsar. Através de “esbarrões”, fazemos os encontros entre os corpos, saímos do enfadonho mundo da repetição, mudamos de percurso.



Alÿs e Cuauhtémoc caminhavam em Londres, no Hide Park quando o crítico tropeçou em algo e caiu no chão. Aos moldes de Proust, a experiência do fato cotidiano provocou no artista um deslocamento, o que o fez iniciar uma

reflexão e elaborar o corpo do trabalho. “Olhando” para esse tropeço, busco uma reflexão sobre a visualidade dos movimentos cotidianos e de sua dinâmica. O que pode advir de um esbarrão? Proponho um outro olhar sobre os eventos diários, que carregam a potência de se re-significarem através de nossas vivências individuais e se transformarem em algo novo.

O artista utiliza, com frequência, fatos do cotidiano não visualizados pelas pessoas em geral. Eu poderia dizer fatos invisíveis do cotidiano, porém não se trata de invisibilidade, pois a dinâmica dos acontecimentos não pára, ela existe e acontece a nós e



em nosso entorno. Prefiro então dizer de certa indiferença, ou de menosprezo. O olhar que não voltamos para os fatos corriqueiros de nossas vidas privadas tem seu correspondente em outros momentos de nossas vidas públicas, gerando um comportamento que delata o comprometimento do nosso olhar contemporâneo viciado em imagens, anestesiado pelo excesso.



Encontro em *Sleepers* (1999 – 2002), mais um espaço para pensar sobre o olhar. O trabalho fala da não-visualização de elementos com os quais convivemos, pelos quais passamos e não

percebemos, e que muitas vezes estão lá, bem em frente ao nosso corpo.

Através da exposição da imagem de seres que dormem em plena rua, muitas vezes em meio ao caos urbano, Francis Alÿs traz à tona personagens constantes em alguns de seus trabalhos: os seres sem teto, socialmente renegados, através dos quais percebemos nosso próprio sono, nossa letargia. Fazemos isso quando podemos olhá-los de seu próprio ponto de vista que muitas vezes é o chão. Com



a ajuda do artista somos levados a uma situação de igualdade com esses seres e, por alguns momentos, estamos lá, deitados, encolhidos, em silêncio a espreitar seu descanso e a iniciar um diálogo sem palavras.

Quem dorme, ele ou eu?

Não são vistos e não vêem, se entregam ao sono denso. Estão alheios aos passantes quase em uma atitude de silenciosa vingança. Eles não gritam por atenção, simplesmente estão lá, existindo em seus lugares.

O foco de Alÿs propicia o entendimento de que o não-visível possui não só uma dinâmica, mas uma poética, ou seja, existe uma poesia possível nesses seres e eventos que não são vistos por nós e que se evidencia justamente na profundidade de seu silêncio.

As ações urbanas do artista tocam em uma melancolia contemporânea que diz respeito à solidão cotidiana, à possibilidade de sobreviver, à precariedade, à simplicidade, ao que é marginal.

Através de sua ampla produção, Alÿs tem uma fala aquietada e constante, que se amplia a cada trabalho e que encontra eco por onde passa, em seu caminho mundo afora. *Não há discurso veemente, não há conclusões, há a elaboração persistente que nos leva a examinar e reconstruir nosso ponto de vista*⁴⁴.



Sem mais utopias, sem esperanças grandiosas, a arte contemporânea, vista sob esse recorte, segue se havendo com as questões levantadas pelos problemas e prazeres cotidianos. Seus muitos artistas, assim como Francis

Alys, continuam o percurso iniciado nos meados do século XX, *trabalhando com a apropriação do real*⁴⁵ e de suas imagens. *Através desse trabalho, que age e lida com o próprio real, podem buscar fendas de atuação constantes, e não mais uma transformação ampla da sociedade*⁴⁶.

⁴⁴ MONSIVÁIS; ALYS. 2006, p. 116. (Tradução da autora.)

⁴⁵ Real se refere aqui aos elementos da vida cotidiana.

⁴⁶ Trecho retirado de aula ministrada pelo professor doutor Stéphane Huchet - professor titular da Escola de Arquitetura, UFMG – durante o período da disciplina: Perspectivas críticas da arte contemporânea, oferecida como integrante do curso de mestrado em artes visuais da escola de Belas Artes, UFMG. (anotações da autora)

Instrumento que se move por si mesmo, meio que inventa seus fins, o olho é aquilo que foi sensibilizado por um certo impacto do mundo e o restitui ao visível pelos traços da mão.

Maurice Merleau-Ponty

2.2. Onde está o desenho?

Como já foi visto, o cotidiano é um lugar no tempo e no espaço onde habitamos e nos movemos, retirando dele experiências e deixando nossas marcas. É um ambiente repleto de variações, complexidade e heterogeneidade, pois se refere aos mais diversos aspectos da vida como as relações familiares, sociais, de trabalho, a vida privada, as sensibilidades, o descanso, o lazer e a construção de identidades.

Podemos encontrar uma rica variedade de técnicas através das quais o homem registra o seu cotidiano. Neste momento, porém, chamo a atenção para o fato de que a expressividade da linha acompanha a humanidade desde seus primórdios como ser humano e como indivíduo único. Quando criança, o contato com a linha é nossa primeira maneira de expressão e, à medida que o tempo vai passando, o desenho vai se tornando mais e mais presente, fazendo parte integrante de nossa expressão diária:

O desenho está em todo lugar. Somos cercados por ele – está costurado na trama de nossas vidas: Vivenciamos esta prática pela primeira vez na escola quando ainda crianças, e nossos pais os valorizam como se fossem tesouros. As pessoas usam o desenho em todos os lugares no mundo; ele é utilizado como uma linguagem visual global quando a comunicação verbal falha. Como adultos, nós o usamos pragmaticamente para esboçar nossos próprios mapas e planos, mas também para sonhar através de rabiscos e garatujas. Utilizamos o desenho para nos expressarmos, denotar a nossa existência dentro de um contexto ou cena: no contexto urbano por exemplo, o graffiti se comporta como uma forma de desenho em um campo expandido. Na realidade, desenhar representa uma parte da nossa inter-relação com o nosso meio ambiente, gravando e marcando sobre ele a presença do homem. É esta a forma através da qual podemos entender e mapear, decifrar e compreender tudo que nos cerca, à medida que deixamos marcas, trilhas ou vestígios como prova de nossa presença. Pegadas na neve, baforadas no vidro da janela, a linha de fumaça branca do avião no céu, traçados feitos com os dedos na areia - nós literalmente desenhamos dentro e sobre o mundo material. Desenhar é parte do que significa ser humano⁴⁷.

Dentre outras definições, desenho é: *traçado, risco, projeto, plano; forma, feitio, configuração; Fig. Delineamento, esboço, elaboração; Fig. Intento, propósito, desígnio*⁴⁸. Pode estar presente tanto em nossos rabiscos quanto em nossas idéias. *O desenho está em todo lugar.* Entendê-lo dessa forma nos faz pensar que desenhar faz parte de ser humano, e que, principalmente, este meio de expressão, pode ser visto de uma forma mais ampla, como integrante das nossas ações diárias.

Em Latim desenho é *designo*. Vem de *signo* conforme o dicionário⁴⁹.

⁴⁷ DEXTER, Emma. Prefácio a *VITAMIN D*, New Perspectives in Drawing. London: Phaidon, 2005. p.006. Tradução de Flávia Rocha Figueiredo Neves para fins restritos.

⁴⁸ AURÉLIO, 1986, p. 559.

⁴⁹ FERREIRA. *Dicionário de Latim /Português*. 1983, p. 366 e 1070.

De + signo. É, portanto, marca, registro. Podemos expandir esse conceito percebendo que deixamos nossas marcas tanto em papéis e paredes, como também no espaço, quando andamos, quando nos movimentamos. Desenho é linha ativa e tem tudo a ver com deslocamento e com os sinais deixados por ele, é rastro de existência.

Somos produtores de linhas que se cruzam, visíveis ou não, pelo espaço onde atuamos. Agimos quando ainda somos muito pequenos, colocando-as em movimento, e assim continuamos, como se numa atitude natural da vida. A convivência com elas, em suas mais variadas espessuras, acontece em nossas próprias casas quando esticamos um fio para conectar dois pontos, quando fazemos uma marca acidental na parede ou quando presenciamos uma gota de vapor condensado que escorre no vidro do chuveiro.

Seguimos imprimindo marcas nas superfícies pelas quais passamos. Umhas acidentais, outras com propósito definido. Algumas se incorporaram de tal forma ao cotidiano,

que, somente quando levadas a evidência, somos capazes de reconhecê-las. Os trabalhos da série *Derrapagem*, de Regina Silveira, tocam nesse ponto: deixar



visíveis as marcas, as linhas gravadas por pneus nos asfaltos da cidade. Um carimbo nada sutil do movimento, linhas de deslocamento.

Vendo-as, imediatamente, somos impelidos a pensar sobre os registros que fazemos através do nosso movimento. Uma reflexão sobre todos esses rastros deixados por nós é suficiente para entendermos o mundo como um lugar de desenhos. Um lugar dinâmico que coloca a linha sempre em andamento para o momento seguinte.

É possível levar essa idéia às últimas conseqüências quando pensamos na arte da década de 1960. Transportamos-nos, então, para a época em que os artistas utilizavam-se de alguns elementos do desenho como: movimento, rastro, linhas e superfície em uma escala bem maior do que a



usual. Alguns trabalhos ocupavam grandes extensões de terra e eram como imensos desenhos realizados por mãos gigantes. Os artistas que realizaram esse feito encararam a terra e sua extensão como um local de trabalho e se utilizaram de ferramentas alternativas para fazer suas marcas. Os passos de Richard Long na grama, por exemplo,

marcaram uma imensa linha reta em um campo gramado.

Esse movimento, conhecido como Land Art, pode ser visto, em sua essência, como desenho. No entanto, sua expansão é contínua e extrapola cada vez mais os limites dessa técnica, atuando sempre como uma grande influência para toda a manifestação artística que vem depois dele.

É possível fazer um transporte de ações, caminharmos no tempo e chegarmos ao que é hoje uma das características da arte urbana: manifestações que muitas vezes encaram a cidade como uma imensa superfície a ser desenhada. Os artistas apresentam a utilização do espaço público como modo de integração entre vivência e trabalho, quando se deslocam e imprimem seus trabalhos nos mais diversos planos da cidade. Desdobramentos herdados da Land Art.

Em um percurso contínuo de fortalecimento da autonomia de sua própria linguagem, que pretende ter fim em si mesma, o desenho vem se afirmando como um canal eficiente de ligação entre o artista e sua subjetividade. Uma maneira prática, rápida e sem muito custo, de se trabalhar de uma forma expandida ou mesmo em uma folha pequena de papel. De acordo com Emma Dexter, existe um aspecto do desenho contemporâneo que é baseado na experiência humana e que o associa a questões como: intimidade, informalidade, autenticidade, imediatismo, subjetividade, história, memória, narrativa.

(...) tem havido uma explosão do desenho baseado na estética de um aparente retorno à expressão da emoção, experiência e sensibilidade⁵⁰. Funcionando talvez como um contraponto às grandes e bem produzidas instalações dos anos noventa, ou como um refúgio fora do rigor conceitualista.

⁵⁰ DEXTER, Emma. Prefácio a *VITAMIN D*, *New Perspectives in Drawing*. London: Phaidon, 2005. p.009. Tradução de Flávia Rocha Figueiredo Neves para fins restritos.

Desenhos extremamente rápidos como os de Robin Rhode integram vídeos, imprimindo neles um grande potencial narrativo, falando principalmente através da simplicidade. Rhode, um jovem sul-africano



que geralmente desenha em muros, calçadas e estacionamentos, mostra imagens cotidianas, através de seus traços diretos e rápidos, em interação com seres humanos.

As vivências e os sentimentos de indignação, frente a fatos políticos e comuns da sua história, têm voz ativa no processo desse artista nascido na África do Sul, e tem seus temas geralmente ligados à pobreza, ao *hip-hop*, à cultura pop e à cultura de rua.



Seu traço é um registro rápido, único e perecível. É uma ação que se mostra pouco controlada pelo artista, sujeita a resultados inesperados, pulsante e delicada em sua poesia cotidiana. No trabalho acima, “*snake eyes*” (2004) duas mãos entram em interação com dados desenhados. A linha, em forma de imagens reconhecíveis, passa a fazer parte do

ambiente, ganha potencialidade móvel e participa da vida do cidadão. Pulsa como o movimento. Impulsionar os dados desenhados e vê-los cair no chão é

conferir ao desenho um andamento de história, um movimento emprestado, como se a mão e o corpo humanos fossem capazes de despertá-los de seu sono estático. Ficção X realidade, efeito de quase mágica.

Atitudes banais e cotidianas, como jogar dados ou andar de bicicleta, são registradas pelo artista por meio de desenhos que retratam os hábitos de uma



determinada região. É um diário a céu aberto, contando a história de alguns momentos vividos na rua pelos cidadãos. O artista faz de seus desenhos uma forma de narrar um fato e de inventar um cotidiano através de ações simples. É assim, criando desenhos a giz em locais públicos, que ele encontra uma estratégia para movimentar seu próprio pensamento e o de quem observa sua obra. A delicadeza do trabalho advém do fato de ele ser um grito silencioso, bem humorado, que fala, assim como Francis Alÿs, através de uma poesia pós-utópica, ligada ao microcosmo, ao individual, à subjetividade.



A velocidade com a qual o desenho é executado, mostra um artista menos preocupado com esmero técnico do que com expressividade. Isso confere ao desenho velocidade e despojamento, o que possibilita uma integração dinâmica com os participantes.

Aqui quase não temos o vão do tempo entre a ação vivida e o seu registro. Vão responsável por transformações de ordem subjetiva às quais os fatos estão inevitavelmente submetidos. O desenho é feito juntamente com a ação, ou melhor, a ação é impressa no desenho, utiliza-o como em uma brincadeira, agregando sentidos a ele. O vão do tempo fica então para quem presenciar o rastro, aquilo que fica após o movimento, que nada mais é do que a gravação das ações do artista.

Robin mostra que assentar em um banco desenhado pode ser uma ação carregada de conteúdos críticos e políticos, porém, nos afirma que o humor cotidiano não a abandona. O humor, tanto aquele presente em nossas atitudes mais insignificantes, quanto esse, anedótico, de permanecer assentado em um banco que “não existe”, é um dos elementos através do qual ele vivencia o desenho e tenta mostrá-lo de uma maneira ativa, atuante e pulsante.



Os desenhos do artista sugerem uma certa incompletude. São de algum modo, dependentes da interação humana. Sem ela, se mostram como objetos desenhados no meio da rua, solitários, algumas vezes incompletos em seu propósito. Desenhos.

E não seriam todos assim? As linhas parecem sempre pedir um certo continuar, pedem a nossa participação, são iniciadas em um papel ou em uma superfície qualquer e terminadas não sabemos onde. Fazem parte de uma temporalidade vivida e sentida. *O desenho é por essência, sempre incompleto. Uma linha sempre sugere a continuação dela mesma ad infinitum e desta maneira nos conecta com o infinito e com a eternidade*⁵¹.

Ao mesmo tempo que nos dá essa idéia de infinitude, ligando-nos tanto ao passado mais remoto quanto ao futuro incerto, através de uma única linha, o desenho nos apresenta a possibilidade de trabalhar com o instante, com o presente. Um pensamento, muitas vezes, não tem outra maneira de se expressar a não ser pela imagem, e o desenho tem essa capacidade de ser o veículo de tradução da mente para a imagem. Fazendo isso ele se torna praticamente uma modalidade de pensamento: Muitas vezes eu não consigo pensar de outra forma, eu desenho.

*O ato de desenhar torna possível a mágica identidade entre pensamento e ação, porque desenhar é uma técnica ágil e veloz, e pode, portanto, proteger a intensidade desse pensamento. Desenhar nunca é uma transcrição literal do que pensamos, mas uma formulação ou elaboração do pensamento, ele mesmo, no momento em que se traduz em imagem*⁵².

⁵¹ DEXTER, Emma. Prefácio a *VITAMIN D*, New Perspectives in Drawing. London: Phaidon, 2005. p.010. Tradução de Flávia Rocha Figueiredo Neves para fins restritos.

⁵² *Ibidem*, p.008.

O instante é esse átomo indivisível e eternamente multiplicável, durante o qual podemos “pensar” um desenho, que desperta no homem o desejo de retenção. Ele é um fio no tempo, um tudo e um nada, e sua duração depende da intensidade do envolvimento do indivíduo com a atividade em questão. É uma noção de tempo que se torna flexível: se distende ou se comprime. É assim como passar por um segundo como se ele representasse horas ou dias e da mesma forma, o inverso. Nesses eventos, perde-se a noção de temporalidade, através de um lapso, o tempo perde seu significado, função e existência. Em um instante o tempo voa, às vezes pára.

Os desenhos do cotidiano, em suas tentativas de reter o tempo, certamente o fazem de forma diversa. Por um lado retêm um tempo fixo, determinado, o tempo histórico que é ligado especificamente a uma época. Por outro, retêm o instante, que tem menos a ver com história e mais a ver com mágica. Representam a eterna busca humana de suspender o tempo. Um suspiro interrompido e o desenho de uma mão que toca um fruto. Em uma mesma imagem encontramos esses dois elementos atuando: o tempo histórico e o instante presente. O desenho liga pensamento e ação fazendo com que se evidencie mais o segundo. Porém o tempo histórico e seus significados estão latentes. Presentes em potência, geralmente são percebidos em um momento futuro.

Desenhar é humano, imprimir marcas no mundo também. Reconhecer algumas delas como desenho, como linha traçada é entender que o desenho se expande em suas possibilidades porque está nas ações, no pensamento, no rastro dos indivíduos. Está intimamente ligado ao cotidiano como parte integrante dele e também como um meio para registrá-lo.



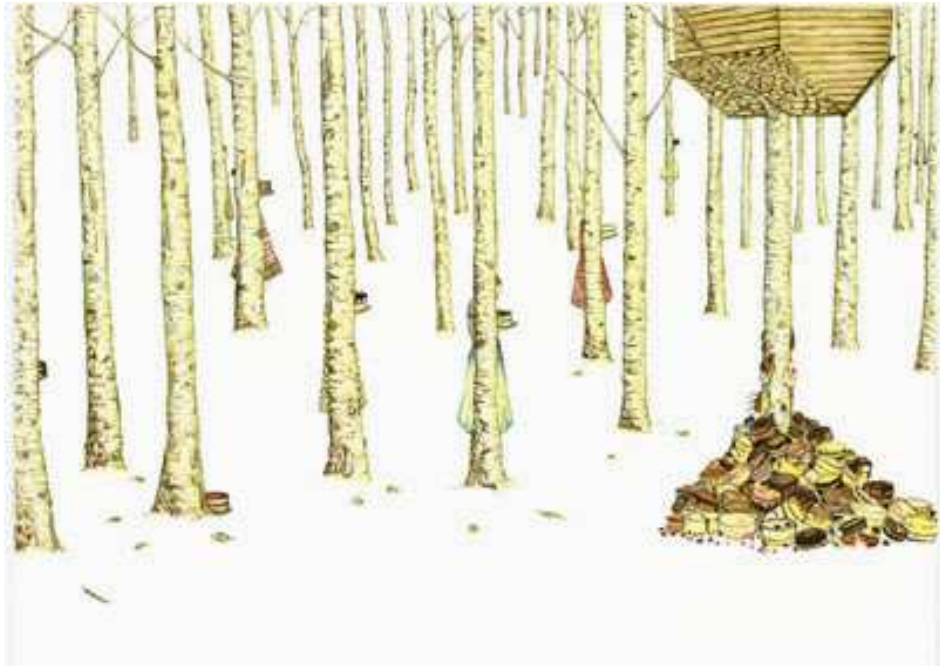
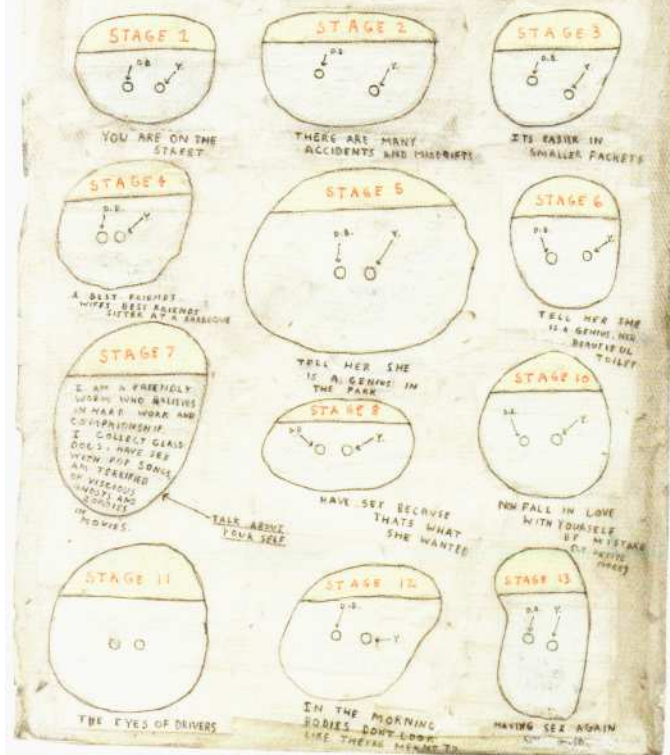
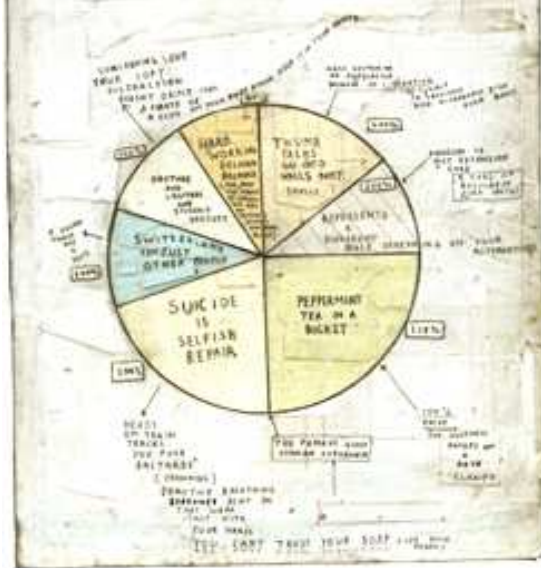
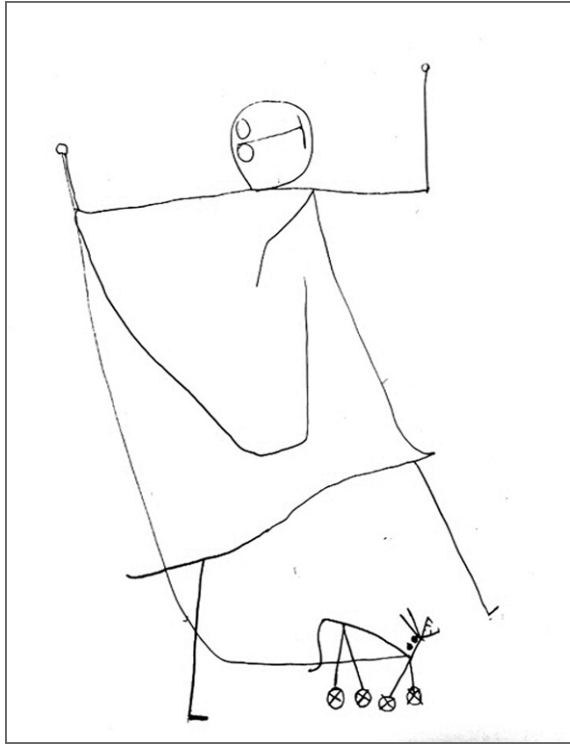


DIAGRAM OF AN INTERACTION WITH A DIFFERENT BODY



WEDNESDAY ADVICE REPRESENTED AS A PIE CHART

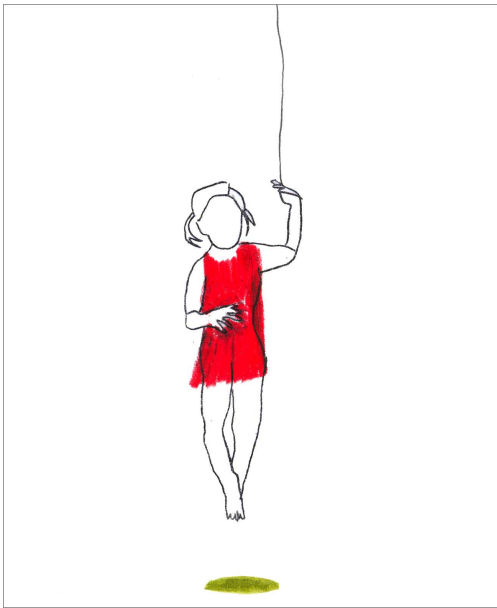




2.1. Um corpo que desenha

O mundo é a minha imaginação.

Arthur Schopenhauer



O lápis encosta na superfície do papel e entra em movimento. Existe uma pressão. As fibras da folha sentem o peso e se relaxam, deixam-se escavar. A ponta do lápis, feita de grafite, se desgasta na fricção e vai lentamente preenchendo o leito escavado.

Nesse momento algo aparece, torna-se visível. Às vezes a folha é mais rugosa, com mais relevo, o traço é incerto. O lápis macio sucumbe à tentadora sensação de calor do roçar-se. O gesto repetido intensifica ainda mais o prazer, pigmentos se soltam numa troca generosa e rápida em que se pode chegar até o ápice do preto. A página é preenchida através de movimentos ruidosos que são imagem e som.

Muitas vezes sobre uma folha mais lisa o calor é menor e, sem esforço, o rastro de pigmento é deixado sobre a superfície. Quanto mais macia a ponta, mais intensidade se pode obter. Do cinza claro ao preto, no ato da fricção, o desenho se afirma como efetivação de um contato. O desenho, que se

configura através de contornos, manchas, rabiscos e traços é antes de tudo



fricção, contato íntimo da ponta do lápis com o papel. Calor e ruído.

Através do contato, o desenho se apresenta, se dá a ver. É uma das extremidades de uma linha que passa pelo lápis e chega numa outra ponta que é o desenhista. Mais uma vez o desenho é contato, a partir do momento em que existe, – fruto da relação de um olhar com o mundo

que o cerca. Fricção entre corpo e objeto. O olhar faz o primeiro contato, o próximo passo é o desenho, que registra e fixa o encontro:

Pois o que faz o desenhista? Aproxima duas matérias; empurra suavemente o lápis preto em direção ao papel. Nada mais. A adesão do grafite é então solicitada à adesão pelo papel imaculado. O papel é despertado de seu sono de candura, despertado de seu pesadelo branco⁵³.

Desenhar vem da experiência com o mundo, demonstra o resultado de uma percepção subjetiva, que ao se analisar com mais profundidade, depende das relações com o espaço de onde se observa e onde se desenha, dos movimentos de mão e de corpo que são empregados, e da complexa operação do olhar de quem está numa das extremidades da linha. Todos esses elementos estão presentes no ato, o corpo inteiro desenha, todos os sentidos.

⁵³ BACHELARD, 1986, p. 53.

Audição e olfato também são requisitados para esta que não é uma simples experiência de representação da realidade, e sim uma experiência ampla de percepção.

Uma folha em branco parece ser o ponto de partida. Nem sempre o é, pois antes dela existe o desejo. O desejo move o corpo e o olhar que muitas vezes se seduzem por uma palavra, uma idéia, uma cena, um objeto ou uma pessoa, algo com quem estabelecem contato, físico ou não. Por algum motivo, esse algo, que muitas vezes faz parte do cotidiano, amarra-se ao pensamento e tece uma espécie de laço instantâneo. Pode-se dizer de uma empatia imediata ou amor à primeira vista. É sem dúvida, algo que perpassa o campo afetivo.



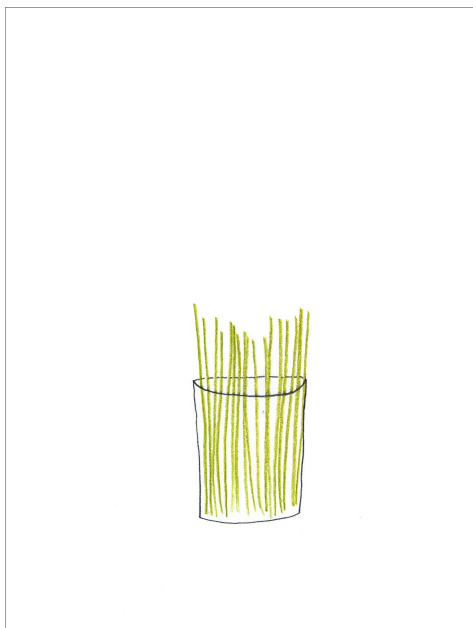
Essa experiência, que sem dúvida nenhuma podemos chamar de encontro, não impõe ao ato de desenhar um caminho lógico a ser seguido, no caso, uma representação mimética⁵⁴ parcial ou integral do que foi observado. Pelo contrário, ela é potente a ponto de desencadear processos de associações ilimitados

que podem transformá-la simplesmente em um ponto de partida.

Assim sendo, toda mínima expressão cotidiana possui um potencial de representação que necessariamente não precisa dizer respeito diretamente a ela. *A representação não é mais que um corpo de expressões para comunicar*

⁵⁴ Imitação do real.

aos outros nossas próprias imagens ⁵⁵. Um encontro pode nos levar à experiência do devaneio. Partindo da leitura de Bachelard, um desses encontros pode ser uma porta que nos remete a outros lugares no tempo e no espaço ou a outras sensações ou a outras imagens.



No desenho de um simples objeto ou de uma paisagem, por exemplo, podem estar presentes elementos que foram vistos e outros que foram sentidos. Desenhar implica na criação de laços entre o que se vê e o que se viu e com o que se sente. É uma colagem de fragmentos atemporais que produz um resultado no presente:

O que é desenhar? Como se chega a isso? É a ação de abrir para si uma passagem através de uma parede de ferro invisível, que parece estar entre o que se sente e o que se pode. Como se deve atravessar essa parede, porque de nada adianta bater forte nela, deve-se minar essa parede e atravessá-la com a lima, a meu ver lentamente e com paciência⁵⁶.

O desenho fixa o momento presente e o marca permanentemente na superfície, significando também uma luta contra o tempo, contra o fim. É o momento registrado, contornado com linhas. Expressão do lugar onde se está, registro instantâneo. Desenhar é uma maneira de reter o tempo e uma tentativa de compreender o mundo. Riscar, dar forma, contorno, definição. Nomear,

⁵⁵ BACHELARD, 1993, p.159.

⁵⁶ Carta de Van Gogh citada por Artaud *apud* DERRIDA, BERGSTEIN, 1988, p.51.

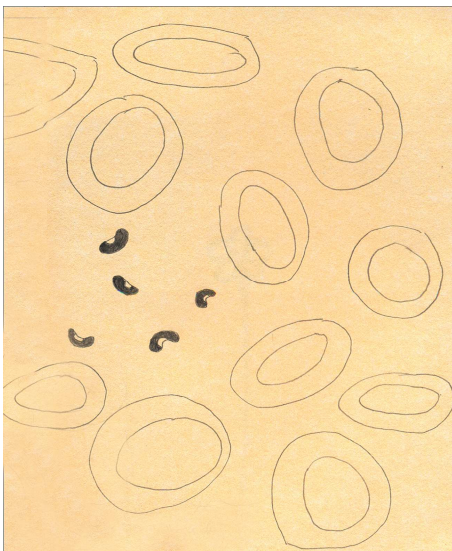
trazer à tona, destacar, associar, ter. *Às vezes a gente faz as coisas para tê-las.* ⁵⁷ Assim sendo, o desenho é a possibilidade de lidar com a duplicação das coisas, o que eu não posso ter, eu desenho da minha maneira. Faço-o meu.

Na citação acima, Leonilson fala de um manto de veludo vermelho pelo qual ele fica fascinado. A fascinação deriva do fato de ser ele um símbolo religioso e também pelo valor plástico da peça. Então ele diz: *O manto da igreja, eu não posso tê-lo, mas eu posso fazer um.* ⁵⁸ Através da cópia, do simulacro ele se aproxima do objeto desejado para possuí-lo.

É com essa sensação e talvez intenção, que registro os objetos do cotidiano. Guardo-os como em armários onde posso associá-los, ligá-los a quaisquer outras coisas que possuo, através do registro também da memória. São como carimbos, desenhos rápidos, assim como falar pouco. Os desenhos têm seu tempo próprio. O tempo de execução determina a sua identidade formal. A velocidade com a qual trabalho e o desejo de uma linha mais sintética me permitem derivar de uma percepção complexa, para uma extremamente

simples, ou seja, posso buscar intencionalmente uma simplicidade nos meios de representação e transmitir uma idéia sem me alongar no discurso formal.

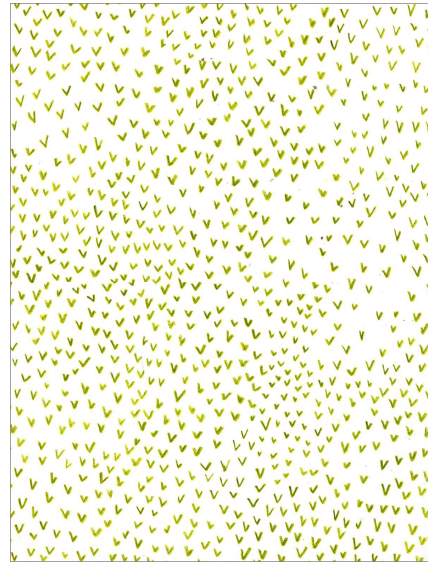
Coloco um objeto em convívio com outro, como por exemplo: feijões pretos e biscoitos de polvilho. Deixo-os lá, desenhados no papel, e fico escutando a conversa.



⁵⁷ LEONILSON *apud* LAGNADO, 1995, p.121.

⁵⁸ *Ibidem.*

Registro objetos simples, para tê-los mesmo. Às vezes são coisas que vão morrer. Imito, copio imagens e palavras em um diário muitas vezes sem nexos, onde crio uma seqüência de acontecimentos. Alguns objetos se repetem, outros se repetem muitas e muitas vezes num impulso sem controle, num pulso cadenciado, num *pulso de repetição* ⁵⁹. É possível reconhecê-lo em alguns dos meus desenhos de caixas de papelão vazias ou nos cadernos de ondas e de grama.



Esse pulso de repetição é visível em vários momentos da história da arte, e ainda é possível acompanhá-lo na contemporaneidade. *Quando perguntaram a Warhol: Porque você começou a pintar latas de sopa? Ele respondeu: Porque eu costumava tomá-las. Eu almocei a mesma coisa durante*



vinte anos, eu acho, sempre e sempre a mesma coisa. ⁶⁰

É o mesmo pulso com o qual Donald Judd lida no Minimalismo ao se referir às esculturas de Carl André, feitas de pequenas unidades colocadas em arranjos regulares, como sendo, apenas, *uma coisa depois da outra.* ⁶¹

⁵⁹ ARCHER, 2001, p.54.

⁶⁰ *Ibidem.*

⁶¹ *Ibidem.*

Num contexto mais próximo ao da apropriação do cotidiano, pode-se observar nos trabalhos de Arman (representante do Novo Realismo) um pulso de repetição aglutinante e muito intenso, que lida com utensílios de uso doméstico, detritos e objetos da cultura popular.

Na aparente repetição de um objeto, está implícita a repetição da idéia gerada por ele, através da interpretação pessoal de seu significado. O elemento



pulsante encontra, na realidade, um eco que se multiplica e se repete, como uma palavra dita muitas vezes. Como um *mantra*, que nesse caso não pretende uma certa anestesia em quem observa, porém leva a uma livre associação de idéias que podem surgir aleatoriamente a partir da observação de uma dessas séries.

Os objetos se repetem por puro pulso, batimento e prazer. Em alguns momentos precisam se evidenciar, criar potência. Em outros viram escrita e compõe verdadeiramente um texto. Se parecem com a página de um livro comum ,contendo longas seqüências de letras, espaços de respiro e silêncios brancos.

Um desenho pode nos levar a vários lugares, pois durante o processo prático, convivemos com sensações de dúvidas, inseguranças, desânimos que aliados ao próprio acaso e suas inesperadas surpresas, inauguram novos

direcionamentos e deixam visíveis alguns interesses que, até então, não existiam.

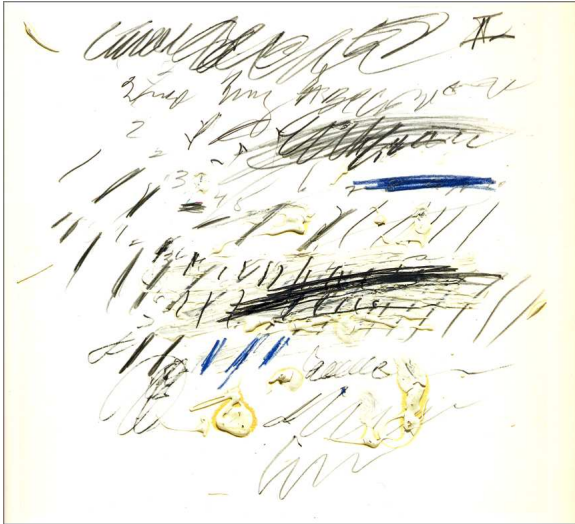
Desenhos que ficam inacabados também podem nos reservar surpresas interessantes, quando, tempos depois, voltamos a abordá-los e tornamos a vê-los através de um outro ponto de vista, com um espaçamento, através do distanciamento, que é o tempo necessário para que a idéia e o olhar amadureçam.

O percurso nunca é uma linha reta com início e fim determinados. Muitas vezes chegamos a resultados, a lugares e a pontos de interesse impensados e somos impelidos a isso pelo próprio desenho. O próprio ato de desenhar, de continuar, de ultrapassar um limite, revela o percurso a seguir. Esse processo faz parte das incertezas inerentes a todo e qualquer ato de criação. É preciso observar e absorver as manifestações do acaso ou as expressões dos sentimentos, transformá-las e agir juntamente com elas na elaboração de um trabalho.

*O traço é uma ação visível*⁶². Como toda ação, é carregado de energia, resultado de um impulso de movimento. O traço é o registro aparente de um gesto. Gesto no qual estão impressos os movimentos e os humores do corpo que os pratica, o que leva a crer que, desenhar é, sobretudo uma ação pulsante, porém incerta e vulnerável. Desenhar o cotidiano é ter que se haver com os humores e com o tônus corporal de cada dia, seus limites e distensões.

Desenhar é uma ação silenciosa que quer pertencer a outro nível imagético que não a proliferação de cores e formas velozes às quais estamos submetidos.

⁶² BARTHES, 1990, p.147.



A arte de TW não quer agarrar nada, diz Barthes a respeito dos desenhos de Cy Twombly. Não é dogmática, possessiva, excitada, tirana ou impositora. De fato, os trabalhos possuem esse tom íntimo, aquietado. Permitem-se não ser

espetáculo, não precisam ser o foco. São aventuras particulares que resultam, quase sempre, em trabalhos que revelam e transparecem a simplicidade do seu processo.

Vemos linha riscando papel, denunciando uma maneira particular de relacionamento com o mundo, resultado de uma percepção subjetiva exercida pelo corpo do artista em relação ao espaço onde ele atua. Parecem querer ser simplesmente desenhos, construções iniciadas no desejo, no pensamento e no olhar, restos de histórias, de letras, de cartas escritas para ninguém. Reagem à observação do espectador devolvendo sensações codificadas de vigor, de ritmo, de segredo, através do íntimo envolvimento que ocorre entre a palavra escrita e a imagem.

2.2. Tem um desenho nessa frase, tem uma frase nesse desenho.

As palavras – imagino isso frequentemente –
são casinhas com porão e sótão.
Gaston Bachellard

Ver e ler, duas ações distintas. Derivadas do corpo, profundamente dependentes dele. Quero dizer do corpo inteiro, encarado como totalidade. Ações possíveis em simultaneidade. Possíveis e necessárias, se quisermos examinar os processos artísticos do último e deste século. De fato, se observarmos bem, no universo das artes plásticas atuais, depois que passamos pela Arte Conceitual, momento de radicalização da utilização da palavra, um fenômeno é indissociável do outro. Mais que isso, o olhar do espectador precisa funcionar de forma reversa, pois às vezes a letra pede somente a sua visualização e a imagem, a leitura:

Do passado caligráfico que me vejo obrigado a lhes supor, as palavras conservam a sua derivação do desenho e seu estado de coisa desenhada: de modo que devo lê-las superpostas a si próprias; são palavras desenhando palavras (...)⁶³

O encontro letra e imagem é na realidade o início de tudo, o começo da linguagem, as origens. Houve um momento na história da escrita, no qual era quase impossível separá-la do desenho, tamanhas eram as relações entre eles. Escrevia-se através de imagens e, também, os signos gráficos

⁶³ FOUCAULT, 1988, p. 25.

comunicavam através de suas formas. Entretanto, por muito tempo (do século XV ao século XX), vigorou, na sociedade ocidental, um princípio que afirmava a separação entre signos lingüísticos e elementos plásticos. *Esse princípio afirma a separação entre representação plástica (que implica a semelhança) e referência lingüística (que a exclui). De modo que os dois sistemas não podem se cruzar ou fundir* ⁶⁴. É no final do séc. XIX e início do XX que se renova a relação entre imagem e escrita através de poetas e artistas plásticos. O interesse pelo cotidiano e suas manifestações escritas, e o desejo de criar uma nova forma de leitura, que rompia com os padrões existentes até então, são algumas das principais características da arte dessa época. Foi justamente esse momento que impeliu:

Artistas e poetas a buscar a visualidade da letra, reafirmando a origem visual da escrita. Esse diálogo que a arte do século XX estabelece com a escrita, ao mesmo tempo em que a escrita dialoga com a visualidade da letra, reata, de certa maneira, antigos vínculos existentes entre a palavra e a imagem, entre o traço do desenho e o traço da escrita, revelando que a escrita não é apenas um meio de transcrição da fala, mas é uma realidade dupla, dotada de uma parte visual. ⁶⁵

Acompanhamos todo o longo processo de reintegração das palavras no discurso plástico, que atravessa o século XX, desde as colagens cubistas, passando por Duchamp, *de quem o ato plástico se realizaria no intervalo que separa e que liga a palavra e a coisa, um intervalo de indeterminação, de acaso e liberdade* (..) ⁶⁶, chegando ao já mencionado radicalismo conceitual e à arte contemporânea. Todo o processo é ladeado pela dissolução dos limites

⁶⁴ FOUCAULT, 1988, p.39.

⁶⁵ VENEROSO, 2000, p.33.

⁶⁶ *Ibidem.*

entre as manifestações artísticas. Lentamente, na passagem do moderno ao pós-moderno, escultura, pintura, desenho, gravura foram trocando suas certezas enquanto procedimentos técnicos e materiais, o que ocorreria também entre diferentes áreas do conhecimento.

Literatura e artes plásticas, por exemplo, fizeram, ou melhor, refizeram uma ponte de duas vias onde, dos dois lados, poetas e artistas começaram a explorar o poder visual das letras e palavras. Cada um à sua maneira. As artes, pegando emprestada a palavra, explorando, desconstruindo, ou explodindo seu significado. A literatura, por sua vez utilizando-se da noção espacial e

composicional para estruturação de seus poemas visuais.



Podemos tratar uma letra ou uma frase como imagem, traço, gesto. *Da escrita, Twombly conserva o gesto, não o produto*⁶⁷, diz Barthes sobre o trabalho do artista. Nele, a escrita parece não ter mais função, não

quer comunicar. Ela é uma sucessão de gestos que deixam visíveis alguns restos de letras e insinuações de frases. Quando Barthes fala de Twombly, nos deixa clara a noção de rastro: Da letra fica o que nela resta, além da sua função referencial, o resíduo de um gesto, (*soma indeterminada e inesgotável das razões, das pulsações, das preguiças que rodeiam o ato.*⁶⁸) o resíduo de uma presença.

⁶⁷ BARTHES, 1990, p.139.

⁶⁸ *Ibidem.*

Uma palavra visualizada em um desenho ou pintura, além da noção de rastro, pode trazer junto a ela várias experiências de percepção. Quando a palavra é legível, um ou vários sentidos se agregam a ela imediatamente após o seu reconhecimento. A partir de então, o processo tem dois caminhos: Em um deles, reconhecer e nomear dão fim à exploração. O outro caminho considera que a palavra ou as palavras nos levam para um outro significado, que pode ser a ampliação do que ela representa ou uma condução para outros sentidos.

Levando-se em conta que estamos pensando em trabalhos de arte, toda essa operação descrita acima depende do contexto onde a palavra ou frase está inserida. Geralmente estão próximas a outras palavras ou a imagens, que por sua vez produzem textos ou suscitam outras palavras em nossa mente. Toda essa relação complexa existente entre elas gera uma longa conversa: palavras com palavras, imagens com palavras, palavras com palavras derivadas da imagem, resíduos, rastros e assim por diante.

Derrida afirma que *toda linguagem é contextual, isto é, as palavras não possuem um sentido absoluto, mas relacional, onde palavras individuais não têm sentido autônomo, sendo definidas em relação a outras palavras.*⁶⁹

É essa a questão que busco decifrar. Que tipo de conversa é essa onde cada elemento interfere no outro e em seu significado? Fica claro que o diálogo não é fechado, que o desenho de um objeto qualquer se transforma completamente no nível formal, simbólico e mesmo funcional, na presença de uma palavra na mesma folha de papel. Um age sobre o outro instaurando significações. Observando alguns trabalhos, percebe-se que as conversas

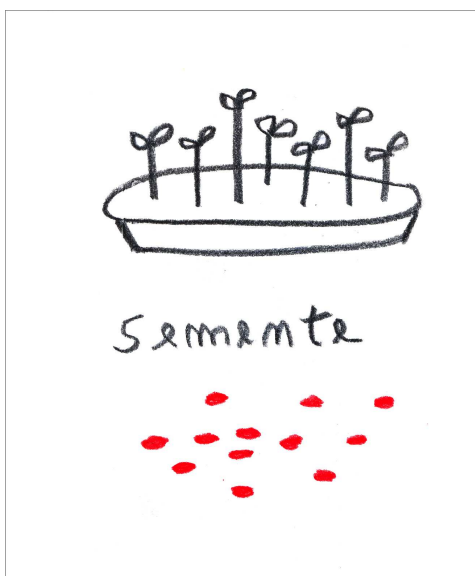
⁶⁹ DERRIDA in http://tortie.me.uiuc.edu/~coil/part_1.html

podem falar de composição, de técnica e remeter a imagens; podem ser auto-referentes, questionadoras, amigáveis, agressoras. A certa altura Foucault, falando sobre o trabalho de Magritte, afirma:

*É preciso, portanto, admitir entre a figura e o texto toda uma série de cruzamentos; ou, antes, de um ao outro, ataques lançados, flechas atiradas contra o alvo adverso, trabalhos que solapam e destroem, golpes de lança e feridas, uma batalha.*⁷⁰

As palavras em alguns momentos são um convite, uma porta aberta, uma “casinha”, como diz Bachellard. Seu sentido comum fica no nível do chão, no mesmo nível desse *transeunte que nunca é um sonhador*. E ele continua: *Subir a escada na casa da palavra é, de degrau em degrau, abstrair. Descer ao porão é sonhar, é perder-se nos distantes corredores de uma etimologia*

*incerta, é procurar nas palavras tesouros inencontráveis.*⁷¹



Meu relacionamento com as palavras deriva de um encontro. Algumas abrem imediatamente as portas para que eu entre e pegue o caminho das escadas. Muitas vezes colho palavras, – colecionador displicente – abandono-me em disponibilidade para

que o objeto colecionado me encontre. Então tomo nota, registro-a em lugares dispersos, geralmente em folhas de cadernos, deixo-a de conversa com alguns

⁷⁰ FOUCAULT, 1988, p.29.

⁷¹ BACHELLARD, 1993, p.155.

objetos, imagens ou com outras palavras. Às vezes as desenho devagar, separo as letras, junto outras tantas. Disponho sua imagem e algum sentido sobre a folha de papel.

Nos desenhos, elas aparecem como complementos ou como rastros de pessoas, de objeto, de pensamentos. São negação e afirmação da imagem e por vezes assumem ser uma frase inteira, quase legenda. As palavras querem ser imagens nos olhos de quem as observa, criar uma trama de significados, levar o leitor a outros lugares.

Desenhos e palavras se encontram nas páginas de meus cadernos, agrupando-se, querendo dizer de impressões e olhares dirigidos às cenas diárias, aos instantes repletos de significação que margeiam nosso percurso. As imagens são resultado de linhas traçadas a mão, fato que, inevitavelmente, lhes confere singularidade. Os cadernos, opto por chamá-los diários, pois empresto a eles um tom confessional, já que resultam do registro de experiências pessoais. São resíduos de passagem pelo ambiente cotidiano, que se esbaldam na ocupação desse objeto tão adequado para tal fim: o livro.

Entendido de forma expandida, o desenho é tudo que deixa algum tipo de marca. Vivemos um movimento contínuo de duas vias em nosso cotidiano: ele nos marca e é por nós marcado, em um efeito móvel de devolução filtrada por nossa personalidade. Devolvemos de maneiras diversas os estímulos que recebemos. Os acontecimentos desenharam em nós, configuraram, gravaram. O diário, a meu ver, é um espaço de tradução das marcas que o cotidiano faz no meu corpo e mente. Utilizando o desenho, deposito nas páginas os fragmentos coletados no dia-a-dia e o resultado de suas vivências.

Por esse motivo, me aproximo de artistas como Rivane, Leonilson, Francis Alÿs e Robin Rhode. Indivíduos que vivem, ou viveram, processos intensos de resposta às marcas cotidianas, o que claramente determina a escrita de suas histórias individuais e configura, de alguma forma, modos alternativos de escrita de seus próprios diários.

3.1. O *Seu* e o *meu* livro

(...) E gosto de suas marcas de tempo: as páginas amarelas, manchas de uso, anotações nas margens, os nomes em esferográfica de seus donos. Tudo evidenciando que um livro é um objeto. Ele não é a obra literária. A obra literária é de escritores, pesquisadores, publicadores. O livro é de artistas, artesãos, editores. É de conformadores.

Paulo Silveira

Diante de tantos outros, um dos livros chama a atenção em cima da mesa. Possui uma capa com textura agradável ao olhar, sua superfície lembra a de um veludo discreto que se intercala com áreas de verniz transparente. É gratificante observar a sua forma, seus contornos, quinas e lados. É fácil constatar que, antes de qualquer coisa, o olhar é o primeiro sentido a tocar o objeto. É por esse caminho que tudo sempre começa: pelo prazer de olhar, – uma ação imóvel, mas não passiva, através da qual se pouso os olhos no objeto desejado, dando início a um processo sinestésico⁷² que contaminará outros sentidos do corpo.

A imobilidade corporal propicia, então, o contato entre olhar e livro num processo de observação bilateral. George Didi-Huberman escreve que *quando*

⁷² Relativo a sinestesia: relação subjetiva que se estabelece espontaneamente entre uma percepção e outra que pertença ao domínio de um sentido diferente. AURÉLIO, 1986, p. 1590.

*vemos o que está diante de nós, uma outra coisa sempre nos olha*⁷³. Nesse momento o livro fechado é um objeto cheio, amplamente grávido de possibilidades que nos olham e ficam à nossa espera. Em última instância nos impulsionarão inevitavelmente em direção à experiência do tocar. Inelutável é o desejo de estender e deslizar devagar a mão sobre a capa. Letras esbeltas provocam um pequeno relevo, uma ilustração colorida e brilhante acentua a harmonia da composição. A textura pronuncia-se enviando um impulso de desejo para a boca: em um primeiro momento se é dominado pela ânsia de comer o livro, mastigá-lo, saboreá-lo e degluti-lo, tamanha é a aflição prazerosa causada pelos gestos de olhar e de tocar. Porém, a impossibilidade de seguir os instintos faz com que o corpo busque um prolongamento e tente devorá-lo com as mãos em um segundo impulso sinestésico.

Abrindo as páginas, é possível observar o desenho das palavras, suas seqüências e interrupções. São letras, uma após a outra num caminho lógico que desperta interesse pela linearidade tão característica à escrita ocidental. As páginas cheias de linhas criam desenhos e absorvem facilmente o observador, seduzido pela repetição dos signos que descansam de significar. O olhar, transformado por Mallarmé⁷⁴, é capaz de perceber cada página como um espaço aberto à composição, onde o branco existe, pulsa, se impõe e participa. A interação entre os signos gráficos e os espaços em branco faz de cada página um acontecimento único que dita a entonação do pensamento. São brancas e pretas e confortáveis, e seu cheiro – uma mistura de produtos químicos e tinta – acompanha o manuseio e se intensifica no instante de virá-

⁷³ DIDI-HUBERMAN, 1998, p.30.

⁷⁴ Refiro-me à transformação que sofre o olhar, após a ruptura causada pelo poema: “Um lance de dados” de Stéphane Mallarmé. (Cf. MALARMÉ, *Um Coup de Dés in CAMPOS*; PIGNATARI, *Mallarmé*) Nele é criada uma estrutura de leitura diferenciada onde, dentre outros aspectos, a relação entre as palavras e o branco do papel é, sobretudo espacial.

las. O paladar é ativado num segundo momento em que comer o livro passa a significar alimentar-se dele. Nesse momento, é inevitável ser atravessado pela metáfora da antropofagia, que determina uma devoração crítica e seletiva:

Os índios, ponto de partida dessa metáfora, não devoravam qualquer um de qualquer modo. Os candidatos à devoração, antes de serem ingeridos, tinham de dar provas de determinadas qualidades, já que os índios acreditavam adquirir as qualidades do devorado. Há, então, na devoração antropofágica uma seleção como nos processos da intertextualidade⁷⁵.

À ação de comer imprime-se a noção de possuir. Ao comer, o processo é tão intenso que o alimento passa a ser parte do corpo, das células. E é exatamente esse o ponto: como comer esse livro? Como fazer dele um objeto pessoal para que seja possível o desfrute e a alimentação? É preciso iniciar o processo e tomar posse dele. É efetivada a compra.

Na seqüência, se dá a aproximação do livro ao corpo. A intenção é a de retirá-lo do convívio daquele mundo das letras que significam muito e que pertencem a tantos. Trazê-lo para o mundo dos objetos pessoais é o objetivo. Um nome escrito com tinta que não se apaga e o registro da data selam aquela união.

Em um prolongamento desse processo, (óbvio, porém não menos importante) o livro se torna um objeto íntimo de quem o adquiriu. Ele deixa de ser a entidade livro – este já estando separado da noção de obra – para ser simplesmente o *seu* ou o *meu* livro. Um objeto que gera afeição, a princípio pela forma, volume, peso, cheiro, cores e significados.

⁷⁵ PERRONE-MOISÉS. 1990, p.95-96.

O livro de capa vermelha passa a ser um objeto particular onde são registradas marcas pessoais. Palavras são escritas em suas páginas, frases especiais são grifadas, anotações de um telefone, desenho sem ou com compromisso. Nele são depositados pequenos fragmentos individuais como se, de maneira inversa, fosse possível alimentá-lo com subjetividades.

O grifo assinala uma etapa na leitura, é um gesto recorrente que marca, que sobrecarrega o texto com o meu próprio traço. Introduzo-me entre as linhas munido de uma cunha, de um pé de cabra ou de um estilete que produz rachaduras na página; dilacero as fibras do papel, mancho e degrado um objeto: faço-o meu.⁷⁶

Dessa forma ele se transforma em um espaço de anotações importantes, provocando uma sensação de co-autoria, a partir do momento em que seu texto é aceito ou não, que são acrescentadas observações, grifadas as linhas, que são transformadas citações e trabalhados os conceitos. Resumindo, a partir do momento que se interfere no livro, utilizando a própria subjetividade, ele se transforma em algo novo.

Esse algo novo vai ser denominado livro-objeto. Afasto-me, nesse momento da definição clássica de livro-objeto: Normalmente peças únicas, fortemente artesanais ou escultóricas, tendentes para o excesso, muitas vezes se comportando como metáforas ao livro, ou ao conhecimento consagrado, ou ao poder da lei. Ou ainda à perseverança formal⁷⁷.

Para tanto parto da idéia anteriormente desenvolvida na qual o livro passa pelo processo de objetivação, primeiro deixando de significar a obra como tal, depois deixando de ser simplesmente o objeto físico (quando se

⁷⁶ COMPAGNON, 1996, p.12

⁷⁷ SILVEIRA, 2001, p.31.

transforma em objeto de desejo) e mais adiante deixando de fazer parte de um corpo teórico nas livrarias, para então se tornar um objeto pessoal. Um livro-objeto-pessoal, quase um diário.

3.2. Livros de Artista

Construo um mundo à minha imagem, um mundo onde me pertenço, e é um mundo de papel.

Antoine Compagnon

Esse caminho que o livro percorre traz a dimensão do afeto que é possível devotar a ele. Em um âmbito pessoal, possibilita a compreensão de um aspecto importantíssimo que gera todo este trabalho: o processo de criação que inevitavelmente perpassa toda a carga de significados e de histórias que esse objeto suporta.

Além disso, várias características do livro, que nos acompanham há centenas de anos os tornam insubstituíveis. De certa maneira, o formato de códice, adotado desde o fim dos grandes rolos até hoje, nos mostra uma continuidade eficiente e um tanto sedutora. Desde os manuscritos, passando pelos impressos, até o livro moderno, os livros são:

Compostos de folhas dobradas um certo numero de vezes, o que determina o formato do livro e a sucessão dos cadernos. Estes cadernos são montados, costurados, uns aos outros e protegidos por uma encadernação. A distribuição do texto na superfície da página, os instrumentos que lhe permitem as identificações (paginação, numerações), os índices e os sumários: tudo isto existe desde a época do manuscrito⁷⁸.

O códice nos mantém de alguma forma, ligados ao passado e à época dos antigos manuscritos, quando se liam textos através de letras desenhadas a mão. Através delas era possível construir uma proximidade com a obra e, sem

⁷⁸ CHARTIER, 1999, p.07.

perceber, era-se envolvido em uma relação de cumplicidade. A letra manuscrita fazia presente a mão, ela própria, em presença e ato. Seu movimento representava tanto autenticidade e presença, quanto corporalidade e fluidez.

O livro sempre foi um objeto corporal. Desde sempre se ofereceu ao tato, ao manuseio direto, exigiu uma certa postura ao ser utilizado e uma lentidão característica ao ler e folhear.

Utilizando-me do códice, pretendo tocar de leve todo esse passado e pretendo também definir um lugar para o trabalho, o lugar mesmo de livro. *A obra não é jamais a mesma quando inscrita em formas distintas, ela carrega, a cada vez, um outro significado*⁷⁹.

O processo pelo qual passam os meus livros de letras⁸⁰, se transformando sempre em livros-objetos, faz com que a proximidade com o livro aumente e, como conseqüência, surja um deleite íntimo e um prazer físico pelo manuseio, pelo desafio de desvendar seus conteúdos e pela repetição de gestos sempre dedicados a eles.

A intensidade do envolvimento tornou-se crescente quando dei início ao trabalho com livros em branco. Os mesmos são adquiridos sem conteúdo algum. Páginas brancas. Nada escrito, espaços amplos sem entrelinhas. São páginas prontas para aceitar interferências de qualquer tipo, que se abrem ávidas por letras, linhas, imagens, rabiscos colagens, tesoura. Aceitam por assim dizer, qualquer tipo de violação⁸¹ de suas páginas e estrutura.

Um livro em branco: um espaço vazio em que a brancura do papel se mostra cheia de potências e presenças. Livro de anotações, agenda, notas,

⁷⁹ CHARTIER, 1999, p.07.

⁸⁰ Divido assim os livros que possuo em duas categorias: livros de letras (narrativos) e livros de imagem (diários).

⁸¹ Termo utilizado por Paulo Silveira para designar as “alterações que a página sofre na sua ciranda entre o ofício e a arte”. (SILVEIRA, 2001, p.23)

diário. Livro de desenho, de registros, de rastros. O livro em branco oferece espaço generoso enquanto lugar de trabalho. Páginas e mais páginas em processo de preenchimento e esvaziamento ganham sentido ou simplesmente perdem seu silêncio.

O ato de comer o livro, levado às últimas conseqüências, resulta no desejo de construção de um novo livro, (o livro de imagem) que passa a ser o resultado da colagem de todo o conteúdo absorvido e subjetivado dos diversos livros-objetos que possuo, com as significações do mundo em que vivo. Representa um corredor entre mim e o mundo, uma zona protegida, um espaço reservado. Esse novo livro a ser construído é mais do que a realização de um desejo pessoal e oculto (o de escrever), faz parte de um projeto maior de vários indivíduos que, através de processos distintos, se encontraram face a face com essa nova possibilidade de expressão: O chamado livro de artista.

O conceito do livro de artista é amplamente discutido por Paulo Silveira e está fortemente relacionado com a delimitação no tempo histórico. Seu estudo demonstra que livro de artista pode mesmo designar tanto obra como categoria artística; e que concepção e execução podem ser apenas parcialmente feitas pelo artista; que não precisa ser necessariamente um livro, bastando ser a ele referente, mesmo que remotamente; e que os limites envolvem questões do afeto expressadas através das propostas gráficas, plásticas ou de leitura⁸².

Há muito tempo os artistas se apropriam desse objeto. Diz Silveira:

...O artista se apropria daquele que considero o mais significativo objeto cultural ocidental (embora muitos autores o considerem primordialmente apenas contenedor de textos), e preexistente nas suas formas e nos seus

⁸² SILVEIRA, 2001, p.23

*dogmas. O artista se equilibra em algum ponto por ele eleito entre o respeito às conformações tradicionais (o códice, por exemplo) e a ruptura ou transgressão (física ou espiritual) às normas consagradas de apresentação do objeto livro.*⁸³



Podemos citar Marcel Duchamp como uma referência importante na história do livro de artista. Em 1919 ele faz o *Readymade Infeliz*, um livro que exposto ao tempo se sujeitaria a ser transformado ou

mesmo

destruído pela intempérie. Em 1934 ele realiza o livro-objeto intitulado *Caixa Verde*. Porém: *as evidências demonstram que podemos retroceder no tempo quase indefinidamente na*



*busca da origem do livro de artista.*⁸⁴ Paulo Silveira continua, citando os livros de William Blake, publicados entre 1788 e 1821, ou qualquer dos cadernos de Leonardo da Vinci, executados no século XV e começo do XVI, sem possibilidade de publicação.

A apropriação mais consciente do livro pelos artistas tem início no século XX, período no qual essa manifestação artística vai amadurecer e se afirmar até atingir a sua autonomia como obra de arte no final desse mesmo século.

Desde o início desse processo, destaca-se a importância do embate entre artista e livro – com suas conformações tradicionais e preexistentes – que

⁸³ SILVEIRA, 2001, p. 28.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 29.

pode ser extremamente amigável ou profundamente conturbado. Esse fato será responsável pela execução de trabalhos que mantêm e respeitam a forma estrutural do códice, e também pela execução de livros, os quais podem vir a ter suas páginas ou estrutura completamente transformadas ou dilaceradas.⁸⁵

Apesar de todo o peso histórico que esse objeto carrega, por ser um suporte consagrado da tradição cultural, os artistas demonstraram sempre uma liberdade muito grande de interferência e de acesso ao livro. Sem a menor cerimônia para com o manuseio e utilização do mesmo, diversos artistas comprovaram intimidade e reconhecimento pelo potencial infinito dessa forma de expressão. Em muitas mostras podiam-se presenciar:

*experiências estetizantes e desestetizantes, livro impresso e livro único, muito ou nenhum uso da palavra, página e não-página, e, sobretudo, conhecimento dos variados processos de encadernação e escultura com materiais diversos, mesmo baratos*⁸⁶.

Um território livre com diversas possibilidades, o livro atrai os artistas também pela sua forma já tão conhecida e que carrega com ela as noções de movimento, tempo, seqüência, transparência e dualidades como esconder e mostrar. Essas noções, já internalizadas pelo público e pelo artista, aliadas aos mais variados objetivos artísticos possibilitam a construção dos livros de artista, que muitas vezes podem não conter páginas, estas que são estruturas únicas,

⁸⁵ Paulo Silveira apresenta estas duas maneiras de trabalhar através dos conceitos de ternura e injúria, sendo o primeiro uma manifestação de amor à forma do livro, manifestada pela manutenção de sua tradição, pela defesa de sua permanência, perante as novas mídias ou pela preservação da leitura seqüencial da palavra escrita. E carinho pela crença na verdade impressa. É o aceite e a dependência do fetiche. O segundo conceito, o da injúria é agravo ao livro. É a tentativa de sua negação. Injúria implica perversão. É dano físico porque presume e tenta violar a permanência temporal do livro. É dano moral porque presume e tenta violar seu legado de lei e verdade. É esforço de ataque ao fetiche. (SILVEIRA, 2001, p.28)

⁸⁶ SILVEIRA, 2001, p.16.

mas que funcionam em conjunto. *As páginas às vezes, não passam de uma remissão, uma menção, uma possibilidade.*⁸⁷ Silveira cita em outro momento:

*Entendo que, a análise plástica da obra possa ser elaborada através da constatação da página como suporte ou como matéria de trabalho plasmável, mesmo quando a página não existe de fato (ou seja, não existe fisicamente).*⁸⁸

Ulises Carrión, citado por Paulo Silveira diz: (...) *Fazer um livro é realizar esta seqüência espaço tempo ideal por meio da criação de uma seqüência de sinais paralela, sendo ela verbal ou outra*⁸⁹.

Certamente Carrión está se referindo a uma seqüência que quando se diz paralela, pode conter uma idéia de linearidade. Porém, no caso dos livros de artista, o registro do tempo e dos acontecimentos no espaço tende a se dar de uma forma não linear. O fato de ele mencionar a palavra paralela, na verdade nos abre um amplo campo de possibilidades laterais, mesmo no âmbito do espaço físico.

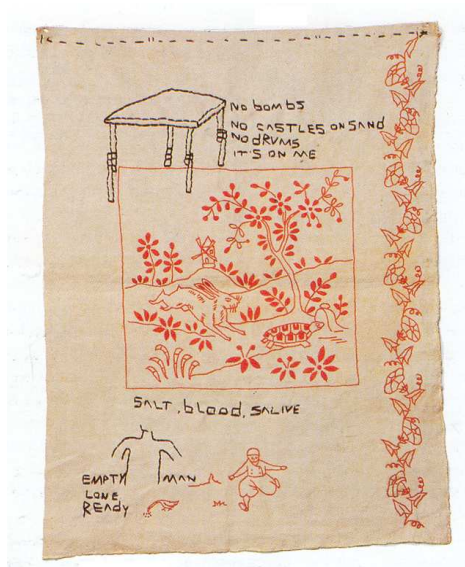
Um livro pode se abrir de diversas formas, sua seqüência pode se mostrar através do folhear de páginas, ou através da observação de trabalhos sequenciados no espaço-tempo. Ou seja, através da observação de trabalhos de um artista, feitos durante um período específico.

Um exemplo disso é o artista cearense Leonilson (1957 -1993). O conjunto de sua obra, por conter um tom confessional, – e não se deve ignorar tal fato, – pode ser visto como um grande livro. A escrita, perfeitamente legível e cheia de significados era gravada, desenhada, bordada e escavada em

⁸⁷ SILVEIRA, 2001, p.23.

⁸⁸ *Ibidem*, p.21.

⁸⁹ CARRIÓN, *apud* SILVEIRA, 2001,p.74.



papéis, livros, tecidos, peças de vestuário, vestidos de *voile*. A cada trabalho que executava, mais uma página era escrita. Essa funcionava como o detalhe de um todo, como parte de uma coisa maior, que pontuava com significância o momento e se impunha como se não pudéssemos de maneira alguma ignorá-la, com o prejuízo de estarmos perdendo parte importante de uma história. Nesse caso, o conceito de livro se amplia e abarca a duração de uma vida de trabalho.

O livro de artista possui uma intenção diferente da dos demais livros escritos. Ele não lida com a comunicação direta, nem com trânsito de informações, não quer contar histórias, embora possa ser lido como tal. O livro feito por um artista ocupa um lugar diferente de um livro produzido por um escritor. E esse mesmo artista ocupa um lugar muito diferente do ocupado pelo escritor. Em um momento do livro Leonilson diz: *vi que é diferente quando um estilista faz uma roupa e quando um artista costura.*⁹⁰ A partir daí o lugar está definido e ocupado. Leonilson é um artista que costura. E continua: *são duas atitudes irmãs, mas bem diferentes. Então eu relaxei e virou um prazer, como pintar*⁹¹.

Da mesma maneira, é possível relaxar e vê-lo, na posição de artista, produzindo um livro. Nesse momento um outro lugar é ocupado por ele, que, diferentemente da maioria dos escritores, trabalha sem a preocupação da

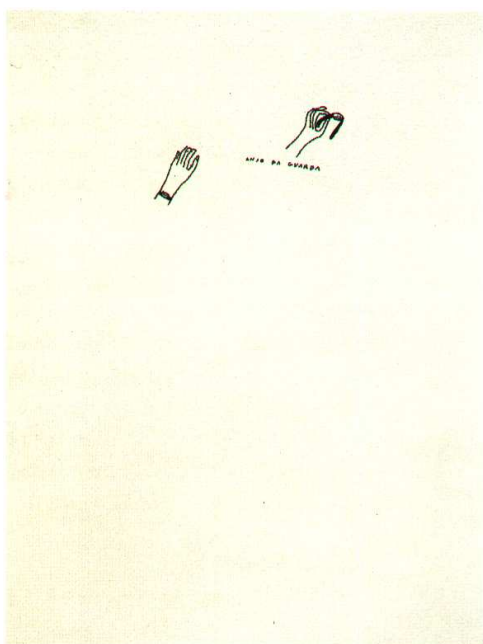
⁹⁰ LEONILSON *apud* LAGNADO, 1995, p.85.

⁹¹ *Ibidem*, p.85.

linearidade, sem o objetivo de um produto final, no caso o livro, sem a obrigatoriedade das regras da linguagem e, principalmente, trabalha utilizando-se do branco do papel (ou tecido, ou outra superfície) como local de confronto espacial. O branco do papel que é pura potência, de acordo com Mallarmé.

O livro de Leonilson tem sua própria seqüência, revelando suas páginas no decorrer dos acontecimentos e dos desejos de torná-las visíveis. Para ele os trabalhos eram como cartas não enviadas, como amores platônicos. Não foram enviadas e formaram um grande livro que poderia ser chamado de diário. *Minha vida é um diário. Toda minha atitude é esta*⁹².

(...) *A linguagem demonstra ter transcendido a questão da aparência para se manifestar como uma confissão*⁹³. Constata Lagnado que mais tarde pergunta: Seria possível dizer a verdade sobre si mesmo?



Confissão: *Essa palavra significa em geral: reconhecer uma coisa pelo que é. É empregada por S. Agostinho tanto para indicar o reconhecimento de Deus como Deus (da verdade como verdade) quanto para indicar o reconhecimento dos próprios pecados enquanto tais*⁹⁴.

Leonilson confessa.

*Há ([n]a casa de minha alma) coisas que ofendem os teus olhos, eu confesso e o sei*⁹⁵.

⁹²LEONILSON *apud* LAGNADO, 1995, p.86.

⁹³LAGNADO, 1995, p.83.

⁹⁴Confissão. *In* ABAGNANO, 2000, p.173.

⁹⁵Santo Agostinho *apud* ABAGNANO, 2000, p.173.

Os trabalhos transportam o corpo presente do artista, que através dessas confissões ocupa lugares diferentes, como em *O perigoso* (1982).

Dessa maneira é possível dizer a verdade sobre si mesmo, embora em arte o que interesse não seja a verdade propriamente dita, mas o processo de confissão de um artista. Confissão dita. Está posto. Sou réu confesso.

A confissão lida com a verdade no sentido de reconhecer e assumir, lida com uma verdade subjetiva, pessoal, íntima, que conduz o trabalho do artista a um constante movimento entre o universo particular e o público. Expondo o imaginário do seu próprio cotidiano, o artista mergulha no universo de cada um de nós, e torna a operação da observação do seu trabalho uma via de mão dupla, – uma operação especular. Em certos momentos nos reconhecemos em frases ou imagens, ou mesmo na simplicidade do discurso formal utilizado.

O que certamente tem a ver com:

A atitude do artista frente ao mundo, o ato de se oferecer... Eu lembro do Klee fazendo aquelas coisinhas... Você olha, é uma aquarelinha, mas ele tirou do coração e pôs na parede. Como Jesus Cristo, que andou em cima do lago da galiléia. Tirou o coração, deu para São João Batista e falou: aqui está o meu coração, faça dele o que você quiser⁹⁶.

Com frequência o livro de artista possui um tom confessional. Sua forma atrai esse tipo de manifestação e algumas obras contêm registros da vida de quem as faz. Podem ser registros de algum tipo de atividade plástica, de algum evento público ou da intimidade da vida propriamente dita. Essas manifestações criam um livro que deixa evidente a pulsação do tempo de vida do artista. Ele é concebido e realizado durante esse tempo/espço de vida e de

⁹⁶ LEONILSON *apud* LAGNADO, 1995, P.94

alguma maneira, exerce também uma função documental⁹⁷. Um documento da memória, ou um amontoado de esquecimentos.

⁹⁷ É importante citar que o valor de documentação, segundo Lagnado, é um valor emprestado ao trabalho, pelo artista, o que não diminui e nem deve excluir a autonomia do mesmo enquanto desenho ou pintura, ou gravura, ou qualquer outra forma de exposição.

3.3. Diários

No diário não apenas eu me expesso mais abertamente do que poderia com qualquer pessoa, eu me crio.

Susan Sontag



Diante da frase de Susan Sontag, somos conduzidos a pensar no processo de feitura de um diário e no impulso que leva uma pessoa a, através de um livro ou um caderno, registrar seu cotidiano.

O ato de escrever um diário seria justificável somente pelo prazer do registro? Muitos prazeres e mistérios

compreendem essa forma de escrita confessional, que a princípio pode parecer somente uma maneira segura para se depositar segredos. Se aprofundarmos um pouco mais, perceberemos que o instante em que se escreve ou que se registra é, na maioria das vezes, um momento de lembrança, e não um momento de vivência. E isso é fundamental para compreendermos esse processo de escrita, pois se trata de um instante em que se ativa a memória, trazendo a vivência de volta como se fosse um pequeno filme do que se deseja lembrar.

Na lembrança já não somos os mesmos de quando vivemos a situação. *Eu me crio* porque revivo o momento sob a luz de um tempo novo, revejo-me no passado recente e percebo diferentes emoções relacionadas às minhas

ações e às minhas vivências. Isso influencia e transforma a escrita, o próprio fato e eu mesma, em algo novo.

O tempo que reside entre o acontecimento e seu registro, determina que esse registro não possa ser fiel ao ocorrido. Na duração do tempo, há processos curtos de esquecimentos, de apagamentos e de influência de outras situações. Sendo assim, o momento da escrita produz um registro revivido, remexido, recriado. A hora da vivência corresponde aos acontecimentos dos fatos. A hora do registro mostra algo novo.

Nos diários, e também nas autobiografias, verdade e criação se casam como um resultado inevitável do tempo e se expandem na medida em que a escrita desse tipo de obra pressupõe um diálogo íntimo do autor com ele mesmo, fato que afeta o leitor. É nesse exato momento que a criação se amplia. E mais ainda quando uma obra é lida, pois, aí, agrega-se a ela toda a reserva e a capacidade criadora de quem a lê. Em outras palavras, aquele autor que se cria e se recria no momento da escrita, é criado novamente pelo seu leitor.

O texto de um diário ou de uma autobiografia é um tecido de criações sobrepostas, colcha de retalhos de significados retirados do cotidiano, das vivências e dos conhecimentos recolhidos pelo escritor em uma *escritura múltipla*⁹⁸, escritura essa que, de acordo com Barthes deve ser deslindada e não decifrada. E há um lugar onde essa multiplicidade se reúne: no leitor. *O leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura*⁹⁹. Ele é a paragem final da

⁹⁸ BARTHES, 2004.p.63.

⁹⁹ *Ibidem*, p.64.

unidade do texto e o ponto de partida para o início de uma nova escritura múltipla.

A execução de um diário é inicialmente impulsionada pelo desejo de um registro freqüente dos fatos. Esse registro, feito através de palavras ou imagens revela (no sentido de trazer à luz) aspectos de um cotidiano íntimo, movimentos de um sujeito, opiniões e posicionamentos diante da vida. Geralmente é um local onde não cabe a censura, a vergonha, a contenção. Em um diário é permitido confessar, lidar com as verdades particulares, conviver com o insuportável, desfrutar o prazer.

Como manifestação humana, pode ser portador de intensos e extensos relatos, que por sua vez, em um movimento de eterno retorno, influenciam a própria vida de seu autor, se misturando a fatos novos, ao seu trabalho e ao seu cotidiano. Em um diário de 1933, a escritora Anais Nin revela:

Meu livro (um romance) e meu diário interferem um no outro constantemente. Eu não consigo separá-los nem reconciliá-los. Sou uma traidora com ambos. Sou mais leal ao diário, porém. Colocarei páginas do meu diário no livro, mas nunca páginas do livro no diário, demonstrando uma fidelidade humana à autenticidade humana do diário¹⁰⁰.

O diário é uma manifestação pessoal e como tal, reflete um desejo do homem: o de manter uma relação íntima consigo mesmo. Apesar dos romances de Anais Nin serem autobiográficos, o diário parece ser mais autêntico, como ela mesma afirma, criando um elo profundo entre a escritora e a personagem, que é ela mesma.

¹⁰⁰ NIN, 1995, p. 3.

O diário, na maior parte das vezes, não é feito para ser publicado. Seu atributo mais admirado é a discrição. É capaz de abrigar fantasias e desejos com uma característica confortável e significativa: o sigilo. Discretos, abrigam nosso passado assumido e nossas imagens.

A autobiografia mais frequentemente possui o objetivo da publicação. Ela exerce esse movimento de dentro para fora, enquanto o diário se aproxima mais da imagem de recolhimento. *Autobiografia é a vida de um indivíduo contada por ele mesmo*¹⁰¹. Ela lida com a comunicação, o autor *conta* a história da sua própria vida. Em um diário não se conta a própria vida, confia-se, confessa-se, escreve-se para si mesmo. Podemos, com a ajuda de Blanchot, pensar um pouco mais além:

*O diário não é essencialmente confissão, relato na primeira pessoa. É um Memorial. De que é que o escritor deve recordar-se? De si mesmo, daquele que ele é quando não escreve, quando vive sua vida cotidiana, quando é um ser vivente e verdadeiro, não agonizante e sem verdade*¹⁰².

A confissão é inevitável em um diário, já que estamos lidando com verdades íntimas, porém ele nos reserva, além disso, o prazer de reviver, retomar e reconhecer detalhes cotidianos. As palavras ou desenhos contidos em um diário são poderosos estímulos a partir dos quais se constroem imagens memoriais. O passado e o presente se unem, no momento da leitura, num encontro temporal impossível, que acontece em paralelo ou em sobreposição, oferecendo um novo olhar sobre o que se passou ou um renovado entusiasmo para com o presente.

¹⁰¹ AURÉLIO, 1986, p. 202.

¹⁰² BLANCHOT, 1987, p. 19.

Registram-se nas páginas de um diário fatos cotidianos, detalhes, passagens, das quais se vai recordar em um outro momento no futuro. É um lugar de guardar, no sentido de depositar, as lembranças, já que as deixamos seguras dentro de um livro e muitas vezes as perdemos da memória: *escrever é esquecer*¹⁰³.

É mesmo em um processo de esquecimento que se registram os fatos corriqueiros, miudezas cotidianas, minúcias da vida diária. Essas pequenas insignificâncias são depositadas nas páginas em branco num ato de quase despojamento, de desapego. Transitam da memória para o papel e ali se inscrevem. Todavia, constituem no final de tudo um conjunto único de registro, que são pontos de referência, indicando o lugar e o tom da existência. Um diário aberto é um amontoado de esquecimentos por onde se pode transitar.

O formato de livro convida inevitavelmente à intimidade. As diversas páginas se sucedem, uma após a outra, numa repetição incansável, configurando a passagem dos dias e do tempo. São objetos silenciosos à primeira vista. Quando se fecham, os livros se calam, se reservam intimistas e se retraem numa imagem de discrição. Porém, uma observação sem pressa nos revela que há um equívoco nessa afirmação. Quando estão fechados, na verdade, aumentam a sua potência, enquanto possuidores de um conteúdo. Fechados, os livros resguardam silenciosamente toda a intimidade que é possível conterem em suas páginas, e pulsam lotados de significados que instigam a imaginação de quem deles se acerca.

No caso dos diários, como nem sempre é permitido ter acesso a eles, seu estado de quase adormecimento (muitas vezes privados do movimento de

¹⁰³ BLANCHOT, 1987, p. 24.

abrir) é produtor de um ruído quase ensurdecido ao pretoso e desejoso leitor. Estão ali dentro silêncios que gritam, silêncios alheios. Cotidiano, lembranças e esquecimentos, pura pulsação. Eles evocam desejo e curiosidade, é algo que nos coloca em contato com a esfera do secreto, do proibido.

O impulso de investigação da vida de um outro sujeito, ou seja, a possibilidade de ver o outro através de seus registros, parece ser o que leva o observador a desejar abrir um desses livros. É sedutora a possibilidade de encontro com outros ambientes emotivos e afetivos. Entretanto, nessa ocasião entra em cena o fato de que, mais cedo ou mais tarde o leitor se confrontará com páginas dentro das quais poderá ver a si mesmo. E é esse fato, a iminência do encontro com o espelho que o seduz por completo e o leva a fazer o percurso.

Sendo assim, diários são potencialmente possibilidades de encontros múltiplos: da pessoa que escreve com ela mesma, da pessoa que lê com a pessoa que escreve e da pessoa que lê com ela mesma. São como portas que nos atravessam do íntimo ao público, do micro para o macro. Encontros com palavras ou imagens, devaneios solicitados pelo detalhe das coisas. Levam-nos da superfície exposta do outro ao fundo resguardado de nós mesmos. Encontros através dos quais se estabelecem semelhanças, diferenças, afinidades e pontos de contato que contribuirão com a construção e fortalecimento das questões de identidade própria do escritor e do leitor.

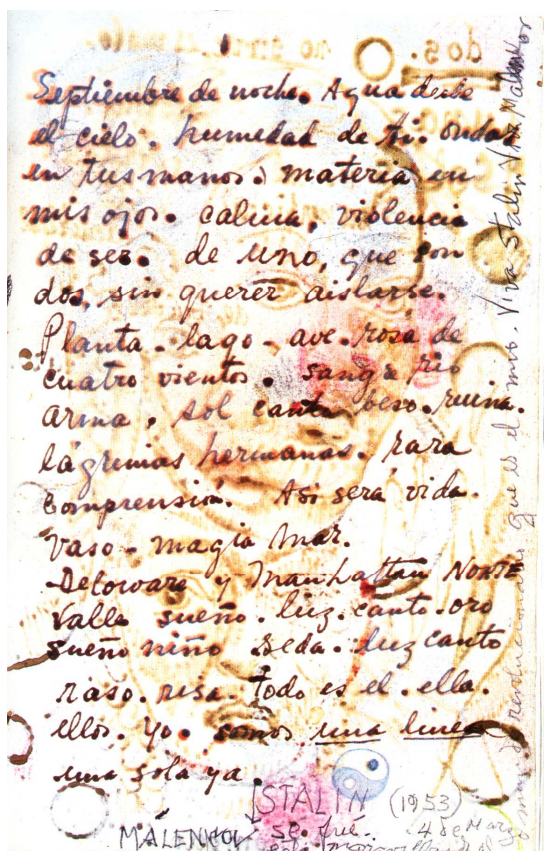
Explorando o amplo campo das artes, é possível conviver com esse tipo de linguagem. Artistas com frequência realizam diários expostos, feitos para serem lidos ou observados. Fazem parte de um grupo de obras que

conservam tons mais intimistas e confessionais. Cada uma delas é um fragmento de vida portátil. São realizadas capturas cuidadosas, recontando e ao mesmo tempo reconstruindo a realidade que se apresenta num dado momento e que se agrega à noção de vida em gerúndio. Os registros, fragmentos imóveis do tempo, são fortemente identificáveis como instantes de vida continuada, mais especificamente de vida vivida.

Na forma de livros, dizem das operações realizadas durante o cotidiano, misturam imagem e escrita, às vezes, se expressando somente por imagem. Em um diário de artista é provável que se encontrem imagens resultantes do emprego de mais de um tipo de mídia: desenho, pintura, fotografia, linguagem escrita. Alguns parecem grandes colagens de fragmentos, onde são utilizados objetos, papéis impressos e toda a sorte de materiais que ele recolhe em seus

percursos.

Um exemplo é o diário de Frida Kahlo. Em suas páginas, a artista utiliza técnicas de desenho e pintura, unindo uma escrita puramente confessional a imagens não menos íntimas, preenchidas de mistério e de significados ocultos. Publicado no ano de 1996, e cobrindo os últimos dez anos de vida da artista, os registros se estendem de 1944 a 1954. Contam uma história profundamente



pessoal. (...) o sujeito do diário de Kahlo, é o próprio eu. A motivação de Kahlo tem menos a ver com a comunicação do que com o relacionamento entre ela e seu eu¹⁰⁴. É um registro silencioso, provavelmente sem intenção de publicação. E de acordo com Sarah Lowe, o relacionamento criado entre ela e seu próprio eu durante a feitura do livro já é justificativa mais do que concreta para se escrever, mesmo que ninguém mais vá ver o texto.

Frida Kahlo apresenta um diferencial em seu diário, ela não retém o cotidiano e seus meandros, o que é um comportamento comum a quem escreve esses livros. Ela o utiliza como *repositório de sentimentos e imagens que não cabem em outro lugar*¹⁰⁵. Em atitude de entrega, ela escreve seu diário. É exatamente ali que ela deposita as emoções, aquelas páginas parecem acolher com generosidade todas as aflições e sensações de Frida.

Às vezes, as páginas são grifadas, palavras são cortadas e reescritas, deixando a anterior como fantasma. O que foi e não é mais. O tempo como propiciador de mudanças. A partir da observação desse diário é possível notar como Frida volta às páginas anteriores, como seu próprio diário lhe serve de fonte para recriação. Visto por esse ângulo, o diário é um espaço que permite mudanças, reavaliações, re-significações. Momentos são repensados como se fosse possível rasurar nossas mentes, trocar nomes, inverter a ordem dos fatos. As páginas se transformam em espaços livres onde podemos nos transmutar e nos recriar a qualquer instante.

A artista trabalha imagens quase sem pensar, sem censura, como cabe fazer em um diário. Realiza vários auto-retratos que contém não só elementos da sua vida íntima, como indícios de uma vida política emaranhada à emoção.

¹⁰⁴ LOWE *In* KAHLO, 1996, p.25.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p.26.



Seu diário é bem localizado no tempo. Os diários registram também um tempo cultural e político da história do país de quem o escreve. *Através da sua arte, Kahlo parecia entrar em acordo com sua própria realidade*¹⁰⁶.

Como pensa Sara Lowe, se podemos avaliar hoje esse diário como uma obra tão íntima e se Kahlo, como sabemos, trabalhava retratando a sua vida, podemos dizer que suas pinturas são sua autobiografia – o que ela preparou para o público, deixando o diário como abrigo para sua privacidade.

É possível que essa separação não tenha sido assim tão retilínea, já que a artista pode ter pensado na publicação do diário, mesmo que póstuma. Porém, a intensidade da escrita, em muitos momentos nos faz pensar na existência de uma obra autenticamente íntima, em uma escrita de Frida para ela mesma.

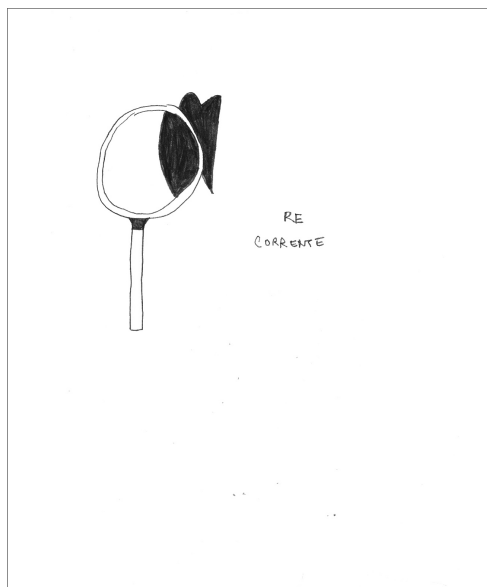
As possibilidades para a execução de um diário não se limitam ao livro ou caderno como suporte. Diários eletrônicos, visuais, sonoros são produzidos com o mesmo objetivo de sempre: estreitar as relações com o próprio eu. A vida atual das cidades tem sido um estímulo à produção de trabalhos que falam do cotidiano, como ele é percebido pelo artista, ou como ele acredita que deveria ou não ser. Contestam e aceitam um sem fim de elementos que dizem

¹⁰⁶ FUENTES, In KAHLO, 1996, p.16.

respeito ao modo de vida contemporâneo. Um número grande de artistas se volta para seu microcosmo, registrando, através de fotos, vídeos e outros meios, como em um diário, momentos corriqueiros e ordinários, contando detalhes da história da própria vida.

Alguns optam por falar de uma maneira mais ampla, como vimos anteriormente nos trabalhos de Robin Rhode, executando assim diários abertos, que exibem elementos da vida de um grupo de pessoas de uma comunidade, cidade ou país. As manifestações urbanas nos aproximam desse tipo de trabalho, que conspira, delata, movimenta e emociona quem passa pela rua. Num caminho inverso à velocidade da grande massa formada pelos indivíduos da cidade, o objetivo desses artistas é desacelerar o ritmo da vida e chamar a atenção para alguns acontecimentos fortuitos e freqüentes, que podem conter elementos capazes de sensibilizar o olhar – talvez a mente ou o

humor – de quem os observa.



Fazer diários é, sobretudo, falar de si mesmo, mesmo que seja de maneira indireta. Pode-se fazer um diário da cidade, um diário de viagem, diário com dia marcado pra começar e para acabar... Em qualquer um deles é inevitável a impressão da subjetividade do artista, dos seus desejos, seus

medos e personalidade. A narração dos fatos acontecerá sempre sob o recorte de seu ponto de vista, o que lhe conferirá sempre um tom particular.

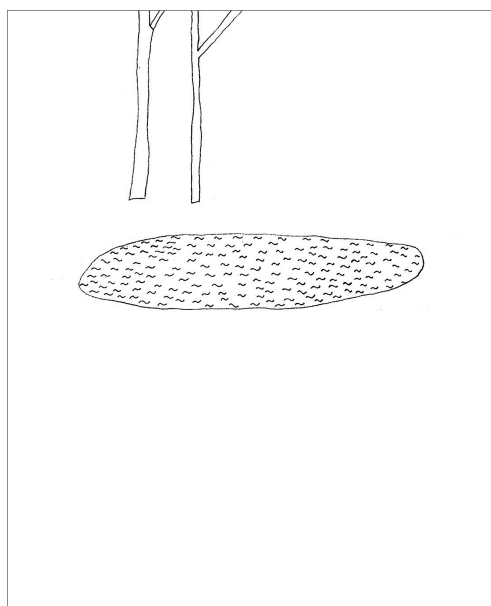
Acredito que os diários são espaços de liberdade onde se articulam idéias sobre os mais variados assuntos. São ambientes vivos, influentes, ativos, receptivos. Sem limites, são capazes de se distender formal ou emocionalmente, cedendo aos desejos de seu autor. Sem limites, são a recriação dos espaços, dos fatos, das pessoas e da nossa própria história.

Olhando de um ângulo pessoal, posso dizer que os diários são um excelente abrigo para pequenas coleções. Podem ser o lugar escolhido para se depositar “montes” de idéias, aglomerações de pensamentos, reuniões de fragmentos.

Quando faço meus diários, trabalho como um tipo de colecionador que garimpa seu objeto preferido em meio a uma selva de possibilidades e depois o organiza em suas prateleiras:

São grandes folhas reunidas em um livreto, e sobre cada uma delas estão dispostos, em desordem barcos, aviões, carros, animais, homens, mulheres e crianças. Tudo o que é necessário para reproduzir o mundo. Não sei ler as instruções, mas tenho-as no sangue, a paixão do recorte, da seleção e da combinação ¹⁰⁷.

Recolho fragmentos de paisagens, imagens da rua, árvores, palavras, frases, movimentos, sons. Anoto em cadernetas, pedaços de papel ou guardo na memória. Faço assim, como quem coleciona juntando a esmo o que está disperso, guiando-se pela sorte. De acordo com Benjamin, a



¹⁰⁷ COMPAGNON, 1996, p.11.

*maior parte dos amadores compõe sua coleção deixando-se guiar pela sorte*¹⁰⁸. Entrego ao acaso a responsabilidade de aumentar minha coleção através das suas táticas inesperadas, porém assumo um comportamento de vigília, sempre atenta aos movimentos do ambiente que me circunda.

Quando algo me fisga, procedo como se descolasse o fragmento de seu contexto. *É decisivo na arte do colecionador que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante*¹⁰⁹. O desligamento acontece no nível funcional, mas não no histórico, pois *para o verdadeiro colecionador, cada uma das coisas torna-se neste sistema uma enciclopédia de toda a ciência da época. Da paisagem. Da indústria, do proprietário do qual provém*¹¹⁰.

E assim como o objeto de coleção é desligado de suas funções, mas não da sua história, os fatos que coleciono, se esvaziam, em alguns casos, de todos os sentidos que possuíam no momento da coleta. São, juntamente com outros fatos, descontextualizados e reutilizados em um processo de recorte e colagem, quando se sobressaem os significados intrínsecos que possuem, podendo remeter a outras significações, algumas bem primitivas, apenas intuídas por sua carga sonora ou icônica.

Também, Jean Baudrillard, em ensaio sobre o ato de colecionar afirma: *O objeto puro, privado de função ou abstraído de seu uso, toma um estatuto estritamente subjetivo: torna-se objeto de coleção*¹¹¹. Em outras palavras, todo objeto ao ser colecionado deixa de ser considerado por sua função para entrar na ordem da subjetividade do colecionador. Uma vez no caderno, as palavras

¹⁰⁸ BENJAMIN, 2006, P.243.

¹⁰⁹ *Ibidem*, P.239.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ BAUDRILLARD, 2004, P.94.

ou imagens pertencem ao universo de signos que escolhi para compor meu diário. Uma vez retiradas do seu contexto, algumas se recriam, se renovam na medida em que reinauguram seu potencial de significação. Assim como para um colecionador, *a aquisição de um livro velho representa seu renascimento*¹¹².

O ato de colecionar vem sempre impregnado de significados que dizem da necessidade da posse. De fato é uma das características do colecionador a de reter. Reter consigo. Mas a retenção pura e simples não justifica o ato. Pois a posse, para um colecionador, representa *a mais íntima relação que se pode ter com as coisas: não que elas estejam vivas dentro dele; é ele que vive dentro delas*¹¹³.

Portanto, é de intimidade profunda que se fala. O colecionador vive dentro da sua coleção, pois cada peça – cada uma delas – possui uma história individual e uma outra que a liga à pessoa que a coleciona. Todas elas exercem um efeito de desdobramento no dono, que ao examiná-las imerge inevitavelmente no mundo das recordações.

*O colecionador consegue lançar um olhar incomparável sobre o objeto, um olhar que vê mais, e enxerga diferentes coisas, do que o olhar do proprietário profano, e o qual deveria ser melhor comparado ao olhar de um grande fisiognomista. (...), pois para o colecionador, o mundo está presente em cada um de seus objetos e, ademais, de modo organizado*¹¹⁴.

Ao levar elementos cotidianos para guardar em uma estante, que nesse contexto é o meu caderno, estou colecionando fragmentos da minha própria vida. O que me leva a pensar que quem faz um diário é, na verdade, um

¹¹² BENJAMIN, 2000, p.229.

¹¹³ *Ibidem*, p.235.

¹¹⁴ BENJAMIN, 2006, P.241.

coleccionador de si próprio. Guarda em sua estante-livro as próprias memórias, de alguma forma organizadas e catalogadas, e pode andar por entre os seus vários corredores e terminar o passeio, como os colecionadores, no universo das lembranças.

Entretanto, devo dizer que uma questão se apresenta neste momento, quando percebo que possuir e ter – termos tão indispensáveis ao ato de colecionar – estão bastante



relacionados à matéria. *Colecionadores são pessoas com instinto tátil*¹¹⁵, geralmente colecionam objetos, que são agrupados, posicionados, limpos, observados, admirados. Contudo, minha coleção não está em lugar algum, além de alguns sinais nas páginas dos cadernos. Arrisco-me a dizer que ela é da ordem do virtual, pois resulta de uma reunião feita com alguns elementos, a princípio, impossíveis de se colecionar como resíduos de sensações, impressões, gestos e olhares, que podem ganhar corpo criativo quando observadas por algum indivíduo e existir como uma nova imagem através de sua subjetividade. Apoio-me na afirmação de Perre Lévy que diz que o virtual

*tem somente uma pequena afinidade com o falso, o ilusório ou o imaginário. Trata-se, ao contrário, de um modo de ser fecundo e poderoso, que põe em jogo processos de criação, abre futuros, perfura poços de sentido sob a platitude da presença física imediata*¹¹⁶.

¹¹⁵ BENJAMIN, 2006, P.243.

¹¹⁶ LÉVY, 1996, p. 12.

Durante o processo de elaboração dos diários, fatos, imagens, ou palavras precisam ser fragmentados em busca de um elemento que os represente parcial ou totalmente. As sensações, as pessoas, os detalhes se misturam e são, então, reconstruídos unindo-se a pedaços de outro momento ou a resíduos do presente. No andamento desse processo, crio relações novas que vão dizer de experiências e histórias cotidianas as quais propõem, elas mesmas, novos olhares para a minha própria vivência:

Recorte e colagem são o modelo do jogo infantil, uma forma um pouco mais elaborada que a brincadeira com o carretel, em cuja alternância Freud via a origem do signo; uma forma primitiva do jogo da porrinha – papel, tesoura, calhau – e mais poderosa se nada, no fundo, resiste à minha cola ¹¹⁷.

Através da colagem, percebo o diário como um lugar de conversas entre objetos, palavras, pessoas, formas e cores. Local de construir possibilidades reais e imaginárias. Local de colar linhas pretas e cinza com indecisões; momentos melancólicos, com vermelho e folha. Meus diários são espaços de convivência, onde vivem pessoas e pensamentos interagindo com tudo o mais que lá habita. São territórios livres para experiências atemporais, onde há a possibilidade de viver paisagens, reviver possibilidades e criar o instante.

¹¹⁷ COMPAGNON, 1996, p.12.

Considerações Finais

Encontros diversos levaram ao desenvolvimento desta dissertação, frases e imagens recolhidas do mundo se agruparam com o objetivo único de construir uma reflexão a partir das relações entre arte e vida, entre desenho e cotidiano.

Chego ao final deste trabalho sem muitas respostas. No decorrer da pesquisa, entretanto, questões foram levantadas por necessidade individual, ou pela ação pontual do acaso, propiciando a ampliação do pensamento e do próprio ato de desenhar e suas implicações. Este se focou no desenvolvimento de temas ligados ao registro do dia-a-dia, sobretudo com a intenção de reflexão acerca do andamento da vida contemporânea e do que dela retemos.

O plano inicial propunha uma investigação dos processos de outros artistas. Desse modo, parti em busca de indivíduos que, de alguma forma, compartilhassem o meu objetivo, ou tangenciassem levemente algum ponto da pesquisa. Por meio deles, e de muitos outros não citados, pude estabelecer o que percebo ser o início de uma conduta mais objetiva e investigativa no que diz respeito a minha relação com o fazer artístico e com os processos contemporâneos de criação.

O olhar mais atento dirigido ao trabalho do outro, possibilitou o entendimento do foco que aponta para as questões temáticas e técnicas do desenho atual, despertando e afirmando o interesse pelo prolongamento dessa investigação. Somando-se a isso, a idéia dos diários abertos, percebida através

dos diálogos com trabalhos de outros artistas, ampliou a compreensão da diversidade existente nas relações cotidianas e o que delas deriva; das variáveis possíveis existentes no nível de envolvimento com os fatos e no seu registro; e, principalmente, abriu a possibilidade para elaboração de novos projetos ligados à ampliação do conceito de diário.

O encontro com Proust e sua obra foi de fundamental importância para a compreensão de todo o processo individual, através da visualização do potencial existente nos incidentes cotidianos. A compreensão do processo, ligada ao tema da dissertação, foi extremamente fértil no que se refere à possibilidades futuras de trabalhos plásticos e teóricos, e deixou certamente muitas lacunas, em especial, referentes ao aprofundamento do estudo da percepção do olhar do ser humano. O que somos capazes de absorver durante um instante de observação, de encontro? Como trabalhamos esse conteúdo? Como é trabalhado em especial pelos artistas? Certamente é um momento de desafio que se desdobra em outros e potencializa a criação humana.

Concluo que somos a soma do que sobra desses instantes rápidos de percepção do mundo, aliados às nossas reflexões. Pois o que fica dos nossos movimentos, das palavras que proferimos, dos objetos com os quais nos relacionamos, dos encontros com pessoas, gestos e imagens é o que passa a existir a partir da presença desses elementos em nossa vida diária, ou seja, os restos (as marcas) e os rastros por eles deixados.

Referências Bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ALÿS, Francis. *El profeta y la mosca*. Madrid: Turner, 2003.

ALÿS, Francis; MEDINA, Cuauhtémoc. *When faith moves mountains; Cuando La fe mueve montañas*. Madrid: Turner, 2005.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Boitempo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Esquecer para lembrar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção A).

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (obras escolhidas v.1)

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Obras escolhidas v.2)

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BROSSA, Joan. *Poesia vista*. São Paulo: Amauta Editorial, 2005.

CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Domínios da história*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. V. 1. Petrópolis: Vozes, 1994.

- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Morar, Cozinhar*. V. 2. Petrópolis: Vozes, 1996.)
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Editora UNESP/ Imprensa Oficial do Estado, 1999.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- DAIBERT, Arlindo. *Caderno de escritos*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1995.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- DERRIDA, Jacques; BERGSTEIN, Lena. *Enlouquecer o subjétil*. São Paulo: Ateliê Editorial, Imprensa Oficial, Unesp, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La demeure, la souche: apparemment de l'artiste*. Paris: Minuit, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998. (Coleção Trans)
- DI SAN LAZZARO, G. *Klee: A study of his life and work*. London: Thames and Hudson, s/d.
- FERREIRA, Antônio Gomes. *Dicionário de Latim-Português*. Porto: Porto Editora, 1983.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. De Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- FRANCIS Alÿs. *Walks; Passeos*. México, 1997. (catálogo).
- FRANCIS Alÿs. Paris, 2001. (catálogo – Musée Picasso, Antibes)
- GINZBURG, Carlo. *Olhos de Madeira: Nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro; Zahar Editores, 1985.

- HOUAISS, Antônio, VILLAR, Mauro Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- KAHLO, Frida. *O diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- KLEE, Paul. *Diários*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1990.
- LAZZARO, G. Di San. *Klee: A study of his life and work*. London: Thames and Hudson,
- LAGNADO, Lisette. *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: Projeto Leonilson: SESI, 1995.
- LÉVY, Pierre. *O que é o virtual*. São Paulo: Ed.34, 1996. (coleção trans).
- MEDEIROS, Maria Beatriz de. *A arte pesquisa*. Brasília: Dupligráfica Editora, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MONSIVÁIS, Carlos; ALÿS, Francis. *The historic centre of México city*. Madrid: Turner, 2006.
- NEUENSHWANDER, Rivane (org). *Rivane Neuenschwander*. Belo Horizonte: Rona Editora, 2005.
- NIN, Anais. *Henry e June: Delírios eróticos*. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1993.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores na escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PROST, Antoine; VINCENT, Gerard (org). *História da vida privada 5 : da Primeira Guerra a nossos dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. São Paulo: Globo, 2001. (Em busca do tempo perdido 1).
- SALZSTEIN, Sônia (org.). *Mira Schendel / No vazio do mundo*. Galeria de arte do SESI, São Paulo, 1996.
- SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.

SANTOS, Alexandre; DOS SANTOS, Maria Ivone (org.). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Unidade editorial as Secretaria Municipal de Cultura e Editora da UFRGS, 2004.

TWOMBLY, Cy. *Letters of resignation*. Berlim: Schirmer/Mosel, 1991.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e Escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2000. Tese De Doutorado em Letras. Área de Concentração: Literatura Comparada).

VITAMIN D – *New perspectives in drawing*. London: Phaidon, 2005.