

Thula Kawasaki Nepomuceno

A casa e a vertigem da ordem

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2007

Thula Kawasaki Nepomuceno

A casa e a vertigem da ordem

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientadora: Prof^a. Dra. Patrícia Franca

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2007

à minha mãe, ao meu irmão e ao Rafa, por tudo, sempre.

agradecimentos

À Patrícia Franca. À Maria Angélica Melendi e Glória Ferreira. À Daisy Turrer e Stéphane Huchet. À Mabe Bethônico e Maria Esther Maciel. À Gabriela, Sissi, Juju, Rodrigo e Magrelinha. Ao Davi, Ana Paula, Leminho e meninos. À Carolina Junqueira, Maria Carolina Maia, Tiago Fazito, Camila Gagliardi, Mariana Jaquetti, Tayla Machado, Guilherme Guerra. À Sandra Ximenes e Axial. À Tânia Araújo, Clébio Maduro e Juju, da gravura. Ao Morgan da Motta. Ao Ricardo Girundi. À Consuelo. À Zina e aos funcionários da Secretaria de Pós-graduação da EBA.

“Este é meu hábitat”, pensa Palomar, “e não é uma questão de aceitá-lo ou excluí-lo, pois só neste meio posso existir.”

Ítalo Calvino

Como não se submeter a Tlön, à minuciosa e vasta evidência de um planeta ordenado? Inútil responder que a realidade também está ordenada. Quem sabe o esteja, mas conforme leis divinas – traduzo: leis desumanas – que nunca percebemos completamente. Tlön será um labirinto, mas um labirinto urdido por homens, um labirinto destinado a ser decifrado pelos homens.

Jorge Luis Borges

resumo

Esta pesquisa trata da construção e dos percursos de minha produção artística, focalizando, assim, uma relação com a arte que se dá através de uma vivência da casa e através do desejo humano de dar conta do imenso volume de informações que abarrotam o mundo contemporâneo.

Aqui estão relacionadas experiências na arte às experiências banais do dia-a-dia e às tentativas de, ao ordenar, construir um mundo – que sempre escapa, que nunca se deixa apreender, que resulta sempre inconcluso, proliferante, caótico. Essa busca por uma ordem inalcançável vê, expostos na arte, seus artifícios, a arbitrariedade de seus critérios, suas falhas, sua graça, seu ridículo.

Tanto o texto quanto a produção procuram se aproximar dessa beira do abismo – ainda que dentro do contexto aparentemente restrito do cotidiano doméstico – que é a morada da ordem.

abstract

This research is about the construction and paths of my artistic production. It attempts to capture the concept of art from experiences in a domestic environment and the human desire to control the great amount of information that overload the contemporary world.

Experiences in art are related here to everyday experiences and to attempts of construction of a world by rearranging it – a world that always escapes, that can never be captured, that ends up unfinished, proliferous, chaotic. This search for an unachievable order shows, exposed on art, the artifice, the arbitrariness of its rules, the failure, the charm, the comic and the ridiculous of its being.

This text and the artistic work attempt to approach the edge of abyss – even though inside the apparent restricted context of domestic everyday life – that is where order lives.

lista de imagens

01. Thula Kawasaki. *Sem título*, 2002. Grafite, pastel oleoso e guache s/ papel. 22 x 32,5 cm. Acervo pessoal da artista.....21
02. Thula Kawasaki. *Desenhos/esboços*, 2003. Grafite s/ papel. 15 x 10 cm. Acervo pessoal da artista.23
03. Thula Kawasaki. *O arquivo reticente*, 2004. Técnica mista (madeira, papéis, gesso, tecido, etc.). 155 x 170 x 28 cm. Acervo pessoal da artista.24
04. Thula Kawasaki. *O arquivo reticente* (detalhes).....25
05. Thula Kawasaki. *Sem título*, 2003. Litogravura s/ papel. 42 x 29,5 cm. Acervo pessoal da artista.33
06. Thula Kawasaki. *Infinitivo*, 2004. Madeira, potes de vidro, sangue, pele, unhas, cerâmica. 205 x 20 x 20 cm. Acervo pessoal da artista.34
07. Thula Kawasaki. *Osteologia (pars thoracica)*, 2004. Serigrafia s/ papel. 26 x 33 cm. Acervo pessoal da artista.36
08. Thula Kawasaki. *Osteologia (pélvis)*, 2004. Serigrafia s/ papel. 33 x 26 cm. Acervo pessoal da artista.37
09. Thula Kawasaki. *Através*, 2004. Madeira, gesso, papéis, cerâmica, ervas e grafite. Dimensões variáveis (Aproximadamente 15 x 20 x 10cm a maior caixa e 12 x 08 x 08 cm as menores). Galeria Silvia Cintra/Acervo pessoal da artista.43

10. Thula Kawasaki. <i>Através</i> (detalhes).....	43
11. Thula Kawasaki. <i>La hora muerta</i> , 2006. Madeira monocromada, vidro, musgo seco. Dimensões variáveis. Coleção particular.	48
12. Thula Kawasaki. <i>O irreversível</i> , 2004. Objeto de madeira monocromada. 120 x 60 x 60 cm. Acervo pessoal da artista.	55
13. Thula Kawasaki. <i>Os segredos intocáveis no meio do dia</i> . Instalação na exposição coletiva <i>Paradoxos Brasil 2005/2006</i> (Rumos Itaú Cultural). Rio de Janeiro, RJ: Paço Imperial, 15 de junho a 06 de agosto. Acervo pessoal da artista.	67
14. Thula Kawasaki. <i>Os segredos intocáveis no meio do dia</i> . Instalação na exposição coletiva <i>Entre o público e o privado: transições na arte contemporânea</i> (Rumos Itaú Cultural). Fortaleza, CE: MAC Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, 01 de setembro a 15 de outubro. Acervo pessoal da artista.	68
15. Thula Kawasaki. <i>Cartografia</i> , 2003. Litogravura s/ papel e nanquim s/ vidro. 10 x 15 cm cada moldura. Acervo pessoal da artista.	74
16. Thula Kawasaki. <i>O inesgotável</i> , 2003. Acrílica e grafite s/ tela. 18 x 24 cm. Acervo pessoal da artista.	76
17. Thula Kawasaki. <i>O inconquistável I</i> , 2003. Acrílica e grafite s/ tela. 9 x 12 cm. Acervo pessoal da artista.	78
18. Thula Kawasaki. <i>O inconquistável II</i> , 2003. Acrílica e grafite s/ tela. 9 x 12 cm. Acervo pessoal da artista.	79

19. Thula Kawasaki. *Como construir um jardim*, 2004. Madeira, potes de vidro, gesso, ervas secas, terra, flor, folha. 120 x 108 x 35 cm. Acervo pessoal da artista.93
20. Thula Kawasaki. *Como construir um jardim* (detalhes).....93
21. Simon Evans. *The world*, 2003. Técnica mista s/ papel. 162,5 x 221 cm. Foto: Thula Kawasaki.98
22. Simon Evans. *The world* (detalhes).....98
23. Alberto Baraya. *Herbário de plantas artificiais*, 2003-. Plantas artificiais e grafite s/ papel. Dimensões variáveis. Foto: Thula Kawasaki.104
24. Alberto Baraya. *Herbário de plantas artificiais* (detalhes)105
25. Walmor Corrêa. *Gaveteiro entomológico (Série Catalogações)*, 2002/2003. Técnica mista. 140 x 140 x 40 cm. Fonte: CORRÊA. *Natureza perversa*, p. 6 e 8.....107
26. Walmor Corrêa. *Apêndice X (Série Catalogações)*, 2003. Acrílica e grafite s/ tela. 80 x 80 x 02 cm. Fonte: CORRÊA, *Natureza Perversa*, p. 43.....109
27. Ilya Kabakov. Projeto para *Ten Characters*. Nanquim s/ papel. 40 x 29,5 cm. Fonte: GROYS. *Ilya Kabakov*, p. 54.....119
28. Ilya Kabakov. *The man who never threw anything away* (from *Ten Characters*, 1985-88). Instalação, National Museum of Contemporary Art, Oslo, 1995. Coleção do National Museum of

Contemporary Art, Oslo. Fonte: GROYS. <i>Ilya Kabakov</i> , p. 104.....	122
29. Ilya Kabakov. <i>The man who never threw anything away</i> (from <i>Ten Characters</i> , 1985-88). Instalação, National Museum of Contemporary Art, Oslo, 1995. Coleção do National Museum of Contemporary Art, Oslo. Fonte: GROYS. <i>Ilya Kabakov</i> , p. 105.....	123
30. On Kawara. Subtítulos das <i>Date Paintings</i> (detalhe), 1966. Texto digitado (máquina de escrever) s/ papel. 27,5 x 21,5 cm. Fonte: WATKINS. <i>On Kawara</i> , p. 44.....	128
31. Ilya Kabakov. <i>The big archive</i> , 1993. Instalação, Stedelijk Museum, Amsterdam. Dimensões variáveis. Fonte: GROYS. <i>Ilya Kabakov</i> , p. 69.....	130
32. Thula Kawasaki. <i>Coleção de folhas mortas</i> (trabalho em andamento). Folhas, vidro, cortiça. Dimensões variáveis (cada pote: 05 x 02 x 02 cm). Acervo pessoal da artista.....	134
33. Thula Kawasaki. <i>A sala de espera</i> (trabalho em andamento). Madeira monocromada, lã, folhas secas. Dimensões variáveis (cada cadeira: 194 x 45 x 45 cm). Acervo pessoal da artista.....	137
34. Thula Kawasaki. <i>Infinitivo</i> (detalhe).....	143
35. Thula Kawasaki. <i>Diários</i> , 2006. Madeira e três encadernações contendo textos e desenhos feitos de grafite sobre papel. Dimensões	

variáveis (cada mesa: 55 x 55 x 35 cm). Acervo pessoal da artista.	145
36. Thula Kawasaki. <i>Diários</i> (detalhe).....	146

sumário

1. introdução	13
2. a passagem (ou um processo de aglomeração)	17
3. o cotidiano	41
3.1. os objetos do cotidiano	52
3.2. a casa e a noção de conjunto	62
3.3. as plantas e a ordem das coisas	82
4. o trabalho fora da casa	138
5. a impossibilidade da conclusão	149
referências	152
anexo	156

1. introdução

Trata-se, nesta pesquisa, mais do que de uma produção artística, de percursos que a construíram. Trata-se das escolhas, dos interesses e dos espantos que, ao longo dos anos, moldaram minha relação com a arte e minha relação com o mundo. Trata-se de idéias, experiências, buscas e dos incontáveis elementos que são relevantes durante todo esse processo que permeia aquilo que faço. Compartilho aqui uma existência, dentro da qual meu trabalho é construído.

Por vezes tentei me afastar do texto para escrever mais objetivamente, seja lá o que isso significa. Percebi que eu caminhava pelas beiradas do meu trabalho sem nunca conseguir alcançá-lo. Depois de relutâncias várias, por motivos que já ignoro, resolvi me aproximar da escrita e assumir esse lugar que é bem no meio, no lado de dentro. Reconheço essa mesma proximidade na relação que tenho com a minha produção e acho coerente – além de soar muito mais natural – que seja assim aqui também. Com o caminhar do texto percebo que não poderia ter falado de outro lugar.

No início, o texto segue uma cronologia bamba, ao longo da qual caminhei para falar de um processo determinante em minha produção: a experiência do fazer e do pensar que se iniciou no

desenho, na gravura, e se prolongou até a tridimensão. Tenho essas duas técnicas e a vivência de suas especificidades como fundamentais para a construção de um pensamento e de uma relação com a arte que determinam o modo como me movimento na experiência tridimensional. Os objetos nascem híbridos, contaminados por esse lugar de entrecruzamentos, por isso me é fundamental falar do percurso através do qual eles se tornaram possíveis.

Em seguida, a cronologia se dissipa dando lugar a uma ordem guiada pelos interesses, uma ordem interna ao texto. Falo então de questões e interesses que surgiram a partir do fazer e, também, de elementos que moldaram esse fazer. A reciprocidade dessa relação é mantida assim, não-linear, ambígua, por vezes confusa.

Nesse momento abordo uma vivência do cotidiano e de como extraio, dele, a matéria com a qual trabalho. Dentro de uma idéia de cotidiano conjugada com a idéia de casa, abordo questões referentes aos objetos comuns, ao mobiliário, ao hábito e aos diferentes graus de percepção das coisas. É ao mesmo tempo um fazer-artístico que se entrelaça com um estar-no-mundo e viver os dias nesse lugar específico que é a casa, e que se torna ainda mais complexo quando abriga tanto as funções de habitar, quanto o espaço do atelier.

Dentro ainda da casa, desenvolvo uma reflexão sobre uma idéia urbana de jardins domésticos e relaciono os elementos vegetais dispersos, como as folhas e as flores que se desprendem das plantas, com questões relacionadas ao ser da ordem. A partir de folhas secas, falo de coleções, listas, classificações, pois as experiências de ordem se deram, para mim, de maneira mais clara, através da coleta e organização desses fragmentos da natureza restrita do contexto doméstico. Falo da ordem por ela se fazer presente o tempo todo, das mais variadas maneiras. Por ela ser um desejo e um desafio constante e por constituir minha relação com a arte e minha relação com o mundo.

Finalmente, abordo outra questão muito presente em minha produção, que é uma discussão sobre a subjetividade, a intimidade, a privacidade e a relação desses conceitos com o meu trabalho, e dele com o outro, com o “espectador”.

Não pretendo, com a pesquisa, justificar, explicar ou interpretar meu trabalho de modo a cerrá-lo nesse intrincado de palavras. Não pretendo e nem poderia, porque não tenho todas as respostas. Escrevendo, exponho também as lacunas, exponho o que não disse. Desenhando o texto, desenho também a contra-forma da pesquisa e

assumo as incertezas, as contradições, as falhas, as coisas que escapam.

Há inúmeras referências literárias permeando todo o texto que não busquei reprimir ou escassear pois revelam a importância definitiva que a literatura tem para o meu entendimento do mundo. Tanto a leitura quanto a escrita assumem papéis fundamentais na formação da minha prática artística e, se essa importância se dá a ver no texto, é porque também é intrínseca ao meu fazer.

No texto falo sobre meu processo de criação - um dos inumeráveis processos possíveis - e sobre os interesses que alimentam minha produção, que alimentam os interesses, que alimentam a produção e, assim, infinitamente. Vou também ordenando pensamentos, descobrindo, aprendendo na medida em que escrevo. Tento delinear, ainda que minuscilamente, tendo em vista o infinito, minha relação com as coisas e incluo em coisas o mundo, ainda que ele extravase todos os limites. E é nessa relação que construo meu trabalho e o texto. A partir dela. Dentro dela.

2. a passagem (ou um processo de aglomeração)

O desenho e a gravura desempenham um papel fundamental no desenvolvimento da minha produção plástica, não somente enquanto técnicas, mas, principalmente, como meio de desenvolvimento de um certo modo de pensar as imagens. Na relação com essas técnicas, pude, mais que produzir trabalhos, estabelecer uma postura e um modo de agir com relação às imagens e desenvolver um olhar pessoal para as coisas.

Por julgar o desenho e a gravura não como um início mas como uma essência – subterrânea ou não – de tudo aquilo que produzo até hoje, parece-me fundamental falar dessa experiência e de como se deu a passagem do bidimensional para os trabalhos tridimensionais que vieram a seguir.

Minha experiência com o desenho sempre envolveu um grande intimismo. Ao longo do tempo fui percebendo que esse intimismo é determinado, em grande parte, pela relação entre o meu corpo e o ato de desenhar. O modo como me coloco diante do papel – me curvo sobre ele, com os braços à sua volta e, por vezes, a ponta do nariz quase chega a tocá-lo – sempre me sugeriu algo de uma escrita íntima, de segredos e de coisas pequenas. Debruçada sobre o papel,

a boca quase toca a mão e parece sussurrar coisas através das linhas deitadas em sua superfície branca. O papel torna-se cúmplice.

Não sou mesmo dada a gestos amplos, não abro muito os braços com naturalidade. Essa contenção gestual intrínseca ao meu corpo, aos meus movimentos, me sugere detalhes. Mesmo em superfícies grandes, trabalho em partes. Coisas pequenas. Prefiro as mesas aos cavaletes. Os cavaletes exigem uma postura mais distendida, impõem maior distância entre o corpo e o papel. Realizei muitos desenhos em cavaletes e noto, quando os observo agora, que algo é essencialmente distinto no resultado final e que tem a ver com a postura corporal frente ao trabalho. Não só o corpo fica distante: distancio-me também daquilo que está sendo desenhado. Afasto-me do papel e daquilo que faço; meu gesto contido não encontra apoio.

Na mesa, o papel na horizontal sempre me convida ao toque. O rosto, os braços, o peito, tudo fica mais próximo. Distancio-me vez ou outra, para observar, mas, no momento do traço, abraço o papel. A maneira pela qual o contato físico com o papel se estabeleceu determinou grande parte do percurso que fiz no desenho. O traço foi se tornando cada vez menos quebradiço e mais fluido, embora errante. Mesmo a predileção pelo desenho de objetos pode ter se

dado em parte por essa proximidade física com o papel. Cabia melhor em mim debruçar-me horas sobre objetos que sobre pessoas.

Lembro-me de ter sempre desenhado os móveis da casa. Antes, talvez tenha estado alguém entre as coisas. Mas o interesse pela figura humana em si foi sendo substituído pelo interesse por seus rastros, por sua ausência, pela medida e pela forma de seu corpo refletidas na medida e forma dos objetos.

Desenhar figuras humanas me interessava mais por questões técnicas. Mas aquilo que eu fazia e que sentia ser realmente algo meu eram os desenhos das coisas da casa: objetos, mobiliário, plantas. Às vezes fundir diferentes elementos, que ocupam diferentes espaços na vida, em uma só imagem, editar diversas imagens de casas em uma só, construir um espaço que abriga todos os espaços que habito no cotidiano.

O desenho é pensamento. Da coisa à linguagem existe uma distância irreduzível, a ser inventada. (...) O desenho é construção, organiza no espaço a idéia sobre aquilo que é pura ausência. Ilude com seu produto gráfico, ligado ao gesto, o que está elidido. Inscreve, no plano, o traço matérico de algo que carece ser escrito para existir.¹

¹ LAUAR. In: LEÃO; SALUM. *O desenho não é a coisa*, 2001.

Guardo alguns poucos desenhos dessa época quando ainda não havia um desejo claro pela tridimensão e eu apenas desenhava os ambientes e objetos porque era o que eu sentia ser coerente comigo. Ia, assim, construindo aos poucos um repertório particular de escolhas e imagens. No desenho aqui apresentado (FIG. 1), algumas características que carregaria comigo, adiante, já estão presentes. Além da predileção anteriormente mencionada pelo universo doméstico e o caráter intimista do desenho, a fragmentação já se apresentava como um elemento importante. A valorização do branco do papel e uma gama cromática restrita (quase sempre com a presença de um vermelho mais pontuado) também foram sendo incorporadas à minha produção desde então.

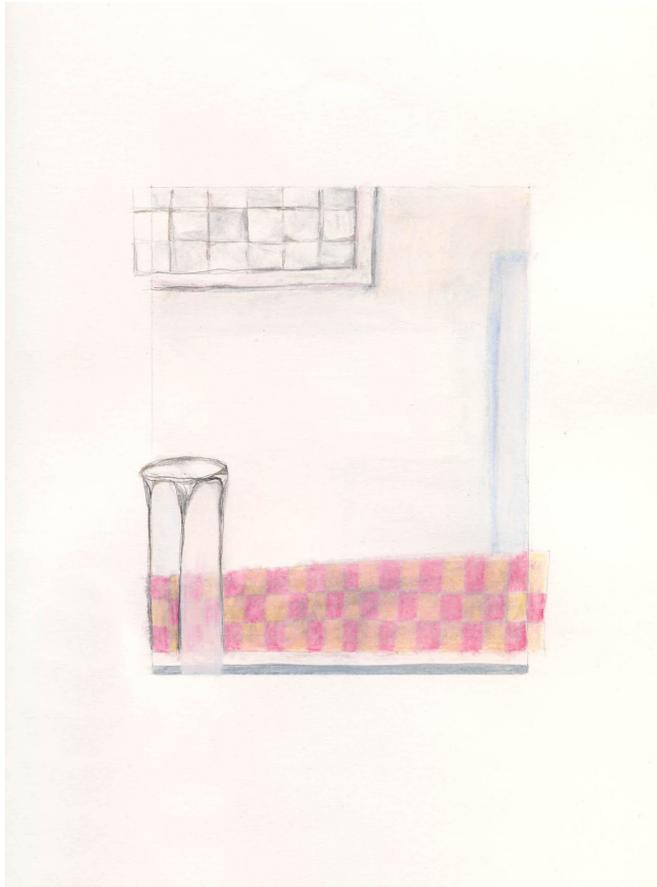


Figura 1 – Thula Kawasaki, *sem título*, 2002.

Ainda que meu processo todo de desenhar possa ser lento, ou não, a possibilidade de imediatamente deixar um traço sobre o papel é algo que constitui minha maneira de pensar. E há também, em seu processo, uma possibilidade de solidão e uma liberdade que criam uma condição que propicia o escoamento de idéias. Talvez por isso tudo se inicie no papel.

Pois o que faz o desenhista? Aproxima duas matérias; empurra suavemente o lápis preto *em direção* ao papel. Nada mais. A coesão do grafite é então solicitada à adesão pelo papel imaculado. O papel é despertado de seu sono de candura, despertado de seu pesadelo branco.²

É através dessa quase instantaneidade do traço que as coisas começaram – e ainda começam – a existir para mim. Uma necessidade muitas vezes urgente de intervir na realidade que só se satisfaz com linhas frágeis e imprecisas, uma poeira fina mas densa e escura que vai sendo integrada às fibras brancas do papel. Esse momento de encontro e adesão de que fala Bachelard é, para mim, um acontecimento único, e gosto sempre de desenhar com os olhos bem perto da folha para assistir a ele.

Com o decorrer do tempo, começaram a surgir esquemas tridimensionais nos desenhos, e o desejo de atuar na tridimensão foi ficando cada vez mais claro. Em diversos trabalhos, comecei a traçar o que hoje me parecem projetos de objetos ou instalações. Quando passei a visualizar o desenho com essa noção de projeto em mente, comecei a querer fazer as coisas saírem do papel e ganharem um corpo fora dele.

² BACHELARD. *O direito de sonhar*, p. 53. (grifo do autor).

A partir desse momento, minha relação com o desenho foi sendo constantemente transformada e ele se impregnou de dimensões e perspectivas, ainda que frágeis. Chegou um ponto em que eu pouco me preocupava com a finalização dos desenhos porque os via, em sua grande maioria, como esboços de algo que eu queria produzir no espaço tridimensional (FIG. 2).

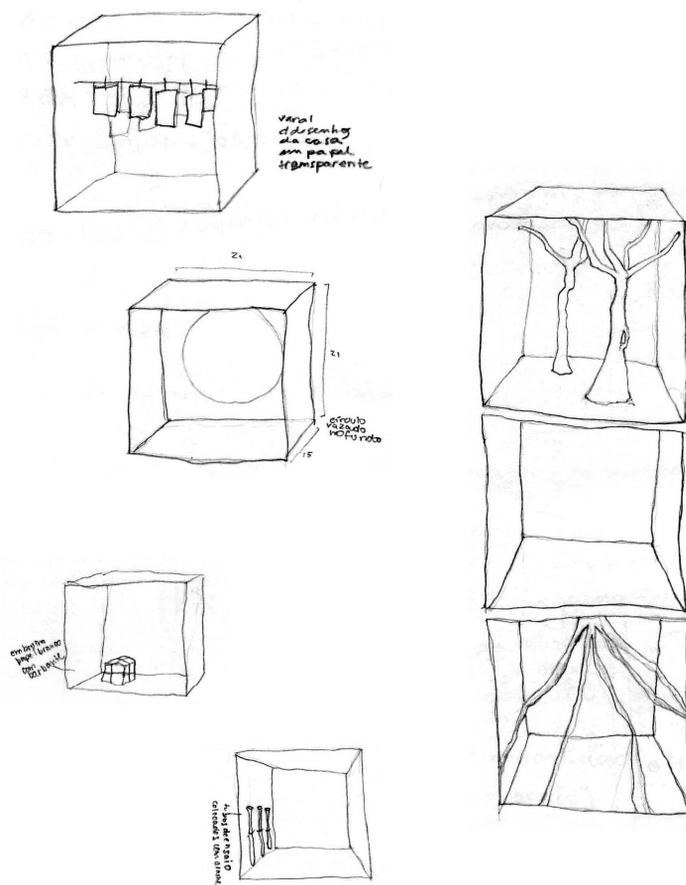


Figura 2 – Thula Kawasaki, *desenhos/esboços*, 2003.

Pareceu-me um caminho sem volta, um ponto de não-retorno. Não que eu viesse a abandonar a bidimensão mas que dali para frente, para mim, ela sempre carregaria esse forte caráter de projeto, sempre estaria ligada à uma idéia tridimensional, possível ou não.

A passagem foi um processo, mas foi aí, a partir desses desenhos-esboços, que ela se deu efetivamente e culminou com a produção de fragmentos que viriam a constituir o primeiro dos objetos: *O arquivo reticente* (FIG. 3 e 4).



Figura 3 – Thula Kawasaki, *O arquivo reticente*, 2004.



Figura 4 – Thula Kawasaki, *O arquivo reticente* (montagem de fotografias do interior das caixas).

Durante a produção desse trabalho passei por inúmeros desafios para me ajustar e encontrar “meu traço” na tridimensão. A madeira me parecia precisa demais quando comparada à minha linha, então busquei outras alternativas, sem descartá-la, para que eu pudesse amenizar as linhas e sentir aquilo como um prolongamento das minhas experiências anteriores. Nesse trabalho o desenho em si também está muito presente em acumulações de pequenos “desenhos de anotação” e traduzido em materiais mais sutis como papel, barbante, linha, caixinhas de fósforo e cartolinas cobertas por massa corrida e tinta. Queria traços mais incertos.

Também há, quase escondida, a escrita. Fragmentos de pequenos textos meus, de diários, foram escritos em partes não muito visíveis ou com a caligrafia reduzida. Fica quase como um desenho que não quisesse dizer nada para alguém que passa os olhos desatentos.

Sempre tenho desejos de segredos. Sei que algumas pessoas levam o tempo necessário até conseguirem decifrá-los todos. Já vi pessoas tirando e colocando os óculos, apertando os olhos, aproximando os dedos. Os pequenos fragmentos de textos poéticos não revelam nenhum grande segredo da humanidade... falam de coisas internas, de coisas comuns. Escrevo muito sobre muitas coisas e guardo cadernos e mais cadernos de anotações gerais. Desses cadernos, retirei os fragmentos. Tenho uma relação com a escrita à mão muito próxima da que tenho com o desenho e por isso ela se faz presente em alguns trabalhos. Depois de feito, já depois de exposto, eu pensei: agora acrescento, à urgência de escrever, o gosto de ver a reação que uma frase pequena e parcialmente encoberta provoca nas pessoas.

Entre a escrita e as madeiras brancas delineeí pequenas coleções, separadas em grupos, de objetos e cenas cotidianas. Alguns objetos de apreço pessoal, outros inventados estão aí guardados em caixas que ora se aproximam de cômodos, ora de gavetas ou de outra coisa. Foi pensando na compartimentação e na ordem do cotidiano, aquela que em um momento é corriqueira e intuitiva e em outro é elaborada e atenciosa, que estabeleci os módulos.

Pois não se trata de ligar conseqüências, mas sim de aproximar e isolar, de analisar, ajustar e

encaixar conteúdos concretos; nada mais tateante, nada mais empírico (ao menos na aparência) que a instauração de uma ordem entre as coisas; nada que exija um olhar mais atento, uma linguagem mais fiel e mais bem modulada; nada que requeira com maior insistência que se deixe conduzir pela proliferação das qualidades e das formas.³

Um interesse pela classificação e pela ordem começa a emergir desse deslocar físico dos objetos, de pegar as coisas com as mãos e mudá-las de lugar e pensar nessa mudança, nas escolhas que se fazem, nos critérios que se inventam. Penso na proliferação de qualidades e formas de que Foucault fala e nas impossibilidades inerentes a toda idéia de classificação. Penso através dessas pequenas experiências de ordem, essa coisa também empírica e tateante que o deslocar das coisas com as mãos me proporciona. Assunto que, hoje em dia, desperta cada vez mais meu interesse e que torna a aparecer, de maneiras diversas, em trabalhos posteriores, dos quais falarei mais adiante.

O fato de sempre ter trabalhado sobre o branco do papel também se redimensionou e o branco se diluiu em todas as coisas. A região sensível – em que a matéria dos objetos toca uma à outra ou toca o ar que as rodeia – substituiu agora o traço fino no papel. As sombras também delineiam espaços e formas mais ou menos manipuláveis e

³ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. XV.

acentuam a idéia de trabalhar não só o branco, mas em branco e preto.

Houve – e, a cada experiência, percebo que sempre há – uma contaminação mútua entre meu trabalho na bidimensão e na tridimensão. Os objetos nasceram do desenho, impregnados de sua linguagem, mas também contaminaram sua origem, acentuando, na bidimensão, noções de espaço, de matéria, de fisicalidade.

Para a ocasião de uma exposição, da qual esse trabalho faria parte, pensei em uma forma de apresentá-lo. Queria algo que possibilitasse a visão dos detalhes e que unificasse o conjunto, transformando-o em um objeto só. Não me interessava a separação dos módulos e nem que eles fossem apoiados em algo que não fizesse parte deles. Não me interessava nem a idéia de que eles fossem “apoiados”. Queria que eles se suportassem desde o chão, como os móveis da casa. Foi então que desenhei e pedi ao marceneiro que executasse o projeto de uma mesa comprida, que foi o primeiro dos “móveis” que eu viria a fazer.

Sobre ela, pude dispor os cinco módulos equidistantes e eles se situam a mais ou menos um metro e cinquenta de altura do chão. Muitas pessoas se curvam um pouco com o rosto quase dentro das

caixinhas, devido à altura e aos detalhes. Gosto de ver que o trabalho instaura um certo tempo ao movimento das pessoas, que pede a elas uma atenção lenta, uma curiosidade sem pressa. Penso que, por um momento elas vêem coisas pequenas e brancas, sonham com segredos, estabelecem relações entre as coisas, rememoram um acontecimento, um lugar, se inclinam, assopram, tocam, fuçam... para depois voltarem aos seus dias de excesso, barulho e pressa.



Já no final da habilitação em desenho, ingressei na habilitação em gravura. O processo da gravura me interessa e é, para mim, um pensar lento sobre a imagem que se produz. Diferente do imediatismo do desenho – falo da minha forma de desenhar, não da de todas as pessoas – a gravura impõe um outro tempo. São às vezes meses trabalhando uma mesma imagem através de todas as suas fases, com atenção aos detalhes, aos procedimentos.

Até mesmo a vivência do ambiente do atelier é diferente: as pessoas com seus aventais sujos, ocupadas de suas coisas, transitando entre os equipamentos com idéias nas mãos. Há sempre o barulho de água correndo, cheiros diferentes, uma poeira de todo tipo de coisa,

papéis pendurados nos varais, imagens secando. Por se tratar nela de muitas questões técnicas, acredito que as pessoas se aproximam mais, dão mais opiniões, perguntam mais. Pela minha experiência, percebi que há muito mais diálogo entre os alunos a respeito dos seus trabalhos no atelier de gravura. Conversas mais despreziosas e uma participação maior na produção um do outro. É, como dizem, uma cozinha. Uma cozinha onde aprendi técnicas, aprendi um modo diferente de conviver com outros artistas e onde desenvolvi um pensamento e um olhar mais paciente e atento em relação às coisas. Onde aprendi a entender e apreciar o tempo de espera.

Cria-se, ali, uma intimidade demorada e um conhecimento específico das imagens, que acredito ser particularidade da gravura. Experiências como trabalhar com matrizes e cópias, com a imagem invertida, trabalhar as fases, os fragmentos, as camadas de cores ou de densidades, entre muitas outras, inumeráveis, foram fundamentais para a construção do meu modo de fazer. Uma atenção mais especial ao processo, uma preocupação maior com os gestos, a idéia de uma imagem manual de que fala Bachelard:

Essa consciência da mão no trabalho renasce em nós na participação no ofício do gravador. Não se contempla a gravura; a ela se reage, ela nos traz *imagens de despertar*. Não é somente o olho que segue os traços da imagem, pois à imagem visual é associada uma imagem manual e é essa imagem

manual que verdadeiramente desperta em nós o ser ativo. Toda mão é consciência de ação.⁴

O tratamento e os cuidados dispensados aos papéis também foram essenciais. Na gravura se aprende mais ainda a lidar com o papel e com o branco, os encaixes e as contra-formas. Minha opção pelo branco (e o preto das linhas que se formam e das sombras) – que nasceu no desenho – certamente se densificou no atelier de gravura.

Dessa forma trabalhadora de pensar o desenho, deste trabalho de uma *mão obrante* ou *obreira*, como diz Bachelard, durante o tempo lento que a gravura exige, amadureceram muitos projetos que eu levaria à tridimensão.

A gravura pôde estabelecer um equilíbrio. Lá revalorizei o trabalho bidimensional, que vinha apenas se amontoando em pastas destinadas a esboços e planos. A dedicação e o tempo que a gravura exige não condizem com a idéia de esboço. Estava claro para mim que era preciso trabalhar na gravura com o pensamento na gravura. Queria retomar um trabalho na bidimensão, redimensionado por novas experiências, mas que se constituísse em um trabalho por si só.

⁴ BACHELARD. *O direito de sonhar*, p. 53.

Durante o processo e depois da confecção de *O arquivo reticente*, eu havia sentido que estava perdendo um pouco o tato com a bidimensão, porque tudo o que fazia tinha jeito de projeto para uma outra coisa. Entrei na gravura em meio a esse processo indesejável para mim, e lá pude revalorizar ou revitalizar meus conceitos tanto de desenho quanto da gravura em si. Pude retomar uma preocupação e dedicação maior àquilo que fazia e recolocar a atenção no momento presente.

Uma litogravura que fiz (FIG. 5) veio a dar origem a um novo trabalho tridimensional intitulado *Infinitivo* (FIG. 6).

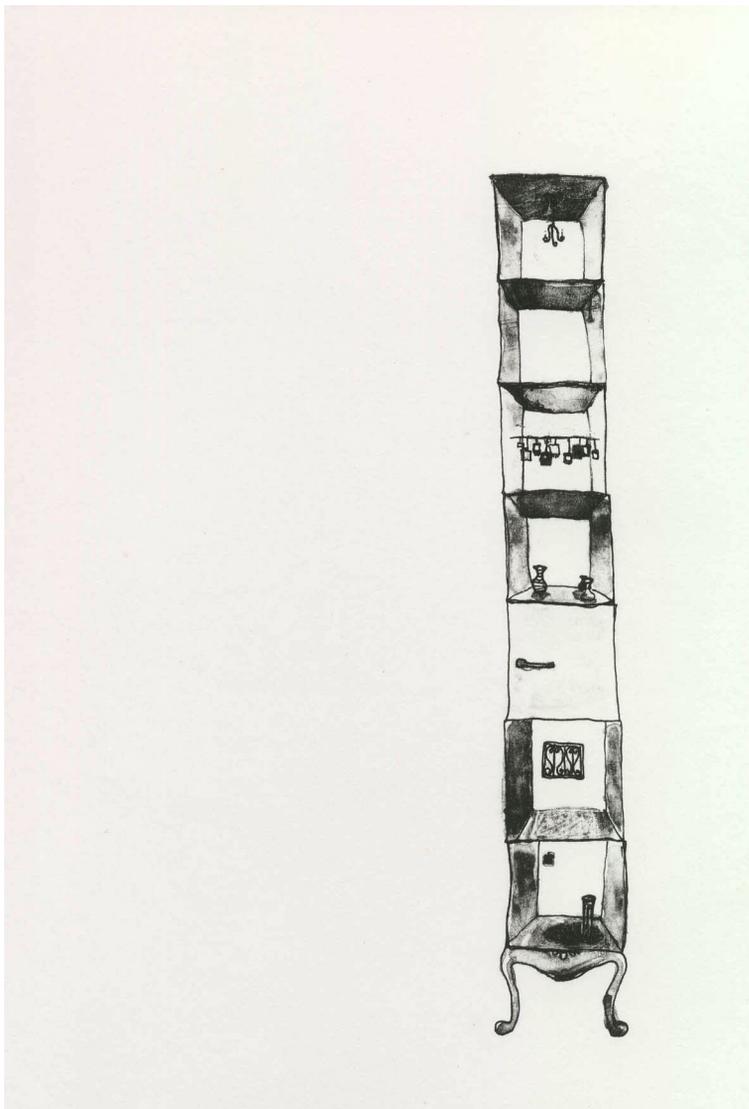


Figura 5 – Thula Kawasaki, *sem título*, 2003.



Figura 6 – Thula Kawasaki, *Infinitivo*, 2004.

Mas, diferente do meu caderno de esboços caóticos e soltos, a litogravura foi realizada enquanto trabalho em si. Ainda relacionada ao pensamento tridimensional, mas com uma existência própria. Esse retorno à bidimensão que, de certa forma, a gravura me proporcionou foi extremamente satisfatório porque, como disse, é o pensamento na bidimensão que constitui a origem e mesmo unifica meus objetos. Tive receio de que essa ligação se desfizesse porque reconheço a importância determinante que ela tem para minha produção.

Já mais envolvida com o trabalho sobre papel realizei a série de serigrafias à qual denominei *Osteologia* (de que as FIG. 7 e 8 fazem parte). Acredito, agora⁵, que o fato de ter realizado essa série foi uma afirmação desse retorno ao trabalho bidimensional.

⁵ Digo “agora” pois no momento em que essas coisas aconteciam, eu não pude percebê-las com a clareza com que as percebo agora. Naquele momento essa idéia de retorno ainda não estava clara para mim, e o envolvimento com as imagens que produzia decorreu naturalmente através da vivência mesmo da gravura.



Figura 7 – Thula Kawasaki, *Osteologia (pars thoracica)*, 2004.



Figura 8 – Thula Kawasaki, *Osteologia (pélvis)*, 2004.

São serigrafias de lugares criados por desenhos de móveis e elementos de plantas, ambientados sobre um fundo cor de pele, cuja contra-forma revela fragmentos de ossos. São chapas de raios-X que passei para a tela e imprimi no papel para, sobre eles, criar ambientes adaptados às formas da ossatura.

A aproximação entre o interior da casa e elementos do corpo sempre me ocorre. Como disse, a figura humana me interessa pelos seus rastros, sua ausência, seus fragmentos. Interessa-me a relação dela com as coisas ao redor. E a idéia teve origem também em uma coleção. Talvez por ser filha de médica ou por me acidentar com certa frequência, passei a colecionar minhas diversas chapas de raios-X. Tenho-as guardadas desde os 14 anos e sempre me fascinou ver o lado de dentro do corpo, com a mesma curiosidade com que vejo o lado de dentro das coisas.

Guardava-as a princípio à toa – uma coleção como muitas outras –, depois com o intuito de fazer algo a partir delas, mas o preto das chapas, a crueza delas e o material de que são feitas as afastavam do meu modo de trabalhar. Encontrei, na serigrafia, uma maneira mais sutil de apresentá-las por possibilitar transpor as imagens no papel de outra forma (principalmente de outra cor) e trabalhar por cima.

Essa série, além de marcar um processo importante para meu trabalho, une interesses diversos e cria relações entre elementos aos quais sempre retorno e dos quais falarei mais ao longo do texto: a casa, as plantas, os rastros.



Foi nesse ambiente heterogêneo que se deu a criação dos meus trabalhos tridimensionais. Nesse cruzamento de interesses e dimensões, de técnicas e modos de pensar e olhar, nesse encontro de lugares, na leitura, na escrita... Há sempre algo de contaminação, de hibridismo, de interdisciplinaridade.

Os objetos construídos virão a conter, impregnada em sua matéria, uma *imagem manual*, como menciona Bachelard. Não sei se essa imagem é clara para as pessoas como o é para mim. Mesmo quando não se trata de um trabalho essencialmente produzido pelas minhas mãos ou que se encaixe na idéia de um fazer da *mão obreira*, vejo essa imagem manual através de uma história do traço inerente aos objetos. Penso mesmo que segurar e ordenar os pequenos elementos que compõem os trabalhos é um desenhar no espaço, com as mãos.

Minha incursão na tridimensão não vem de um pensamento nem mesmo de um conhecimento escultórico. Esse conhecimento certamente enriqueceria a produção mas nunca se deu até então. Foi, tendo como base minha dupla formação – que me proporcionou a vivência com duas diferentes formas de pensar e fazer, com dois diferentes ateliês –, que construí um trabalho que nasce desse encontro híbrido.

O processo todo se iniciou pelo desenho, depois pela gravura e depois se prolongou na tridimensão, mas hoje já não posso dizer o que nasce onde e, depois, para aonde vai. Com a prática em ambos os espaços, bidimensão e tridimensão se tocam e se sobrepõem, se justapõem, se contaminam. Essa relação entre objeto, desenho e gravura já não é hierárquica, mas uma relação de contaminação mútua. Sempre há todas as coisas em cada uma delas. Desta relação, tanto o trabalho no papel quanto os objetos são transformados e, ora afirmam suas semelhanças, ora suas particularidades. Penso nesse processo todo. Seria uma passagem? Vejo um caminho que leva de um lugar a outro. Passagem talvez soe mais limpo e menos real. Talvez seja aglomeração.

3. o cotidiano

Minha produção se direcionou ao contexto do cotidiano na mesma época em que vim a morar sozinha pela primeira vez, em Belo Horizonte. A forte relação que estava sendo criada com a vida doméstica – tudo o que se vive na casa, os objetos, o cuidado constante com cada coisa – marca o desenho, que vem a marcar toda a produção. Uma nova idéia de tempo e de espaço cotidianos. Uma nova idéia de lugar.

E é na casa, são as coisas da casa que estão todos os dias disponíveis aos olhos e às idéias. São elas que, ora existem, ora se apagam e ora acontecem ao nosso redor diariamente. Acho, portanto, inevitável que sejam elas a me povoar. Todos sabem do grande caos urbano... ele mais me assusta que me ocupa. Interessa-me mesmo o pequeno caos cotidiano e os pequenos delírios das coisas, da ordem, das palavras dentro de quatro paredes.

Não desconecto uma da outra: grande parte da minha atenção para com o lado de dentro se deve à desordem ruidosa e hostil das ruas, que cria pequenas ilhas de isolamento urbano. O cotidiano em espaços privados e restritos se torna cada vez mais comum e viável⁶.

⁶ Embora eu pense que as infiltrações públicas nos espaços privados cresçam, paradoxalmente, para possibilitar essa vida mais reclusa. E, assim também, as paredes que separam o público e o privado – paredes que carregam também idéias de segurança (efetivas ou não), de

Foi assim, me retirando, que descobri os abismos menores e mais silenciosos dentro desse microcosmo em que a casa se torna nos dias atuais. Foi essa existência curiosa e contida em espaços restritos e um questionamento sobre as condições atuais do cotidiano – como a privacidade frágil dos apartamentos e a incomunicabilidade – que geraram o trabalho *Através* (FIG. 9 e 10). Um sentimento de isolamento, de pequenas unidades, cada uma voltada a si própria e rodeada por outras unidades igualmente isoladas.

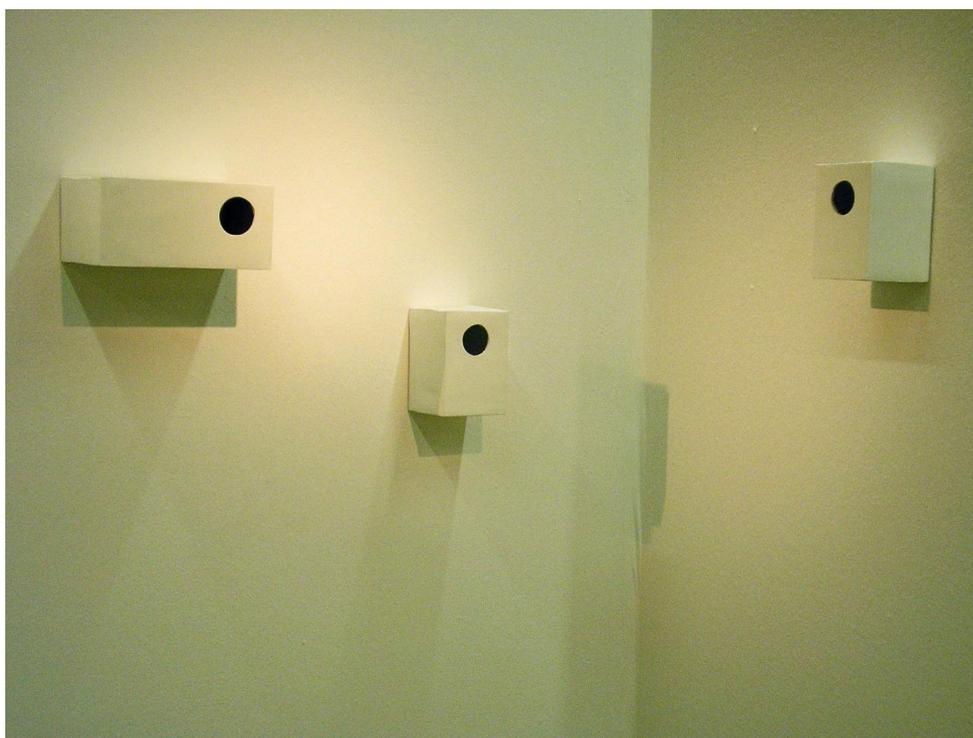


Figura 9 – Thula Kawasaki, *Através*, 2004.

intimidade, de conforto – vão aos poucos vendo seu simbolismo ser transformado.



Figura 10 – Thula Kawasaki, *Através* (visão interna das caixas).

À revelia de uma existência apática e monótona, me proponho esses pequenos desvios. Em certos momentos vêm até a ser uma crítica às condições de vida na cidade, mas em certos momentos são uma aceitação desse estado de solidão urbana. Digo aceitação não sem certo peso na consciência. Mas não pretendo disfarçar.



Dentro desse novo horizonte nasceu um comprometimento mais atento com o dia-a-dia, com todos os dias, na tentativa de não me deixar engolir: reavivar o olhar anestesiado pelo excesso, olhar que já banaliza preciosidades. O hábito ofusca as coisas e a rotina se

achata, os dias ficam planos, as coisas se apoucam. Acredito que o exercício de reconhecer tensões, de delinear a estranheza do que é óbvio seja válido como potência de um fazer. Deslocamentos de percepção. Que sejam pequenos e interromptos, que sejam escorregadios. A idéia não é ser *Funes, o memorioso*⁷. Ainda que se reconheça o grau de anestesia do olhar com relação às coisas corriqueiras, isso jamais permitiria um existir sempre atento e que nada deixa escapar, como o dele. Mas há sempre algo que pode ser feito. Gosto das pequenas resoluções e da possibilidade que a arte – e a memória – proporciona no agir sobre a matéria do mundo de efetuar operações, estabelecer relações, desativar e ativar sentidos.

No desenho mirar é escrever. Uma espécie de escrita analfabeta, onde as informações prévias, repertório de afinidades eletivas, imagens esquecidas, originam o ato criativo. A atenção vagueia, percorre cenas várias, delinea campos vastos, marca o ponto verbo, coreografa de olho vendado o que é só tensão. Qualquer coisa, sensações espaciais, horizontes nascentes, a junção dos planos, o chão: sofro sôfrego, claudicante da existência.⁸

O psiquiatra e psicanalista Hélio Lauar fala aqui do desenho mas é de um conceito amplo de desenho que ele fala: como pensamento,

⁷ Personagem de Jorge Luis Borges que, após um acidente, descobre ter adquirido memória e percepção infalíveis.

⁸ LAUAR. In: LEÃO; SALUM. *O desenho não é a coisa*, 2001.

como construção, como olhar, como escrita. Com a experiência do desenho, nasceu um exercício do olhar e da escrita também. Observo todas as coisas ao redor sempre que posso, sempre que me lembro de existir mais atenta, e preencho meus cadernos com desenhos de anotações. No desenho mirar é escrever.

Essa atenção que vagueia por todas as coisas tem sido uma busca constante desde que mergulhei no universo do cotidiano. Gosto da idéia de coreografar tensões e me identifico com esse quê de editor, de editar as imagens do mundo. As pequenas descobertas dentro dos dias: *É necessário estar presente, presente à imagem no minuto da imagem.*⁹ O dia-a-dia, insípido a princípio, que vai se revelando, se deixando entrever por frestas e vãos e transparências. Dilatar as coisas comuns, observar atentamente cada uma delas. Extrair elementos do cotidiano e fundi-los em objetos possíveis: citações, cirurgias, edições.

(...) se pudéssemos restaurar na própria observação uma ingenuidade total, isto é, reviver realmente a observação inicial, reativaríamos esse complexo de medo e curiosidade que acompanha toda ação inicial sobre o mundo. Gostaríamos de ver e temos medo de ver. Eis o limiar sensível de todo conhecimento. Nesse limiar, o interesse ondula, perturba-se, volta.¹⁰

⁹ BACHELARD. *A poética do espaço*, p. 01.

¹⁰ *Ibidem*, p. 122.

Busco instantes dessa observação inicial de que fala Bachelard. Digo instantes porque não é possível ter o olhar pleno de curiosidade e assombro o tempo todo, mas busco, na medida do possível, esvaziar as coisas com o olhar para poder então reescrevê-las. Pratico o exercício de lançar um primeiro olhar sobre aquela coisa. Como se nunca a houvesse visto, como se não soubesse o que é, nem para que serve, nem nada. Desaprender mesmo. O olhar que se espanta com o absurdo das coisas óbvias – das coisas que se tornaram óbvias. Lembro-me constantemente de uma curta narrativa de Ítalo Calvino intitulada *O raio*, em que o narrador, por um breve momento, deixa de entender tudo ao seu redor:

Aconteceu-me uma vez, num cruzamento, no meio da multidão, no vaivém.

Parei, pisquei os olhos: não entendia nada. Nada, rigorosamente nada: não entendia a razão das coisas, dos homens, era tudo sem sentido, absurdo. E comecei a rir.

Para mim, o estranho naquele momento foi que eu não tivesse percebido isso antes. E tivesse até então aceitado tudo: semáforos, veículos, cartazes, fardas, monumentos, essas coisas tão afastadas do significado do mundo, como se houvesse uma necessidade, uma coerência que ligasse umas às outras.

Então o riso morreu em minha garganta, corei de vergonha. Gesticulei para chamar a atenção dos passantes e – Parem um momento! – gritei – tem algo estranho! Está tudo errado! Fazemos coisas absurdas! Este não pode ser o caminho certo! Onde vamos acabar?¹¹

¹¹ CALVINO. *Um general na biblioteca*, p. 16.

O narrador espanta-se com o funcionamento do mundo até que o sentido das coisas volta, aos poucos, a lhe ser natural ainda que tenha restado uma certa inquietude e a esperança de outros lapsos em que ele possa novamente se *apoderar dessa sabedoria diferente, encontrada e perdida no mesmo instante*¹².

Uma busca por instantes assim é o que, talvez, me mova. Nesses momentos, em que as coisas se descolam do seu nome, de sua função, do seu sentido usual e tudo se revela estranho, é que se pode vislumbrar a novidade das coisas. É o ponto da reinvenção. Pensando nesses momentos realizei um trabalho ao qual dei o nome *La hora muerta*¹³ (FIG. 11).

¹² *Ibidem*, p. 17.

¹³ O título em português soa muito dramático, por isso optei pelo espanhol, onde “la hora muerta” é uma expressão mais corriqueira e que denomina as horas vagas ou livres.



Figura 11 – Thula Kawasaki, *La hora muerta*, 2006.

Pensei no dia-a-dia automatizado, que percorremos, como sendo uma possibilidade única e em instantes em que algo secreto, sagrado talvez, nos é revelado. Por um instante somente. Nas horas ociosas, ou nas horas em que há, por algum motivo, uma pequena fratura no dia, uma fresta estranha, por um momento tudo parece perder o sentido, a naturalidade, a aparência óbvia e então se questionam as coisas ao redor. Como acontece quando se olha alguma coisa por muito tempo até ela perder o sentido, por frações de segundo, e depois, voltar a ser óbvia. Como repetir palavras até que elas se

transformem numa sonoridade sem lógica. *Repetir repetir – até ficar diferente*¹⁴.

Uma verdade fundamental cintila e, com a mesma fugacidade, escapa. Mas algo dela persiste: uma inquietude, uma esperança, uma visão longínqua e instantânea do mundo visto de fora. Os momentos em que nos apoderamos dessa sabedoria diferente de que fala Calvino. E depois, seguimos nosso dia como se tudo fosse mais ou menos a mesma coisa, com o mesmo buraco no peito. Mas algo pequeno, essencial e irreparável foi acrescentado ao centro dos olhos.

No labirinto de Cnosso a questão não é se perder. Seu caminho é único e quando nele se entra, só se pode ir ao centro e, do centro, só se pode sair por onde se entrou. A dificuldade que se apresenta no mitológico labirinto é a presença do Minotauro, e sua lógica é que algo dentro dele compense o esforço. O labirinto em si também é seu próprio mecanismo de defesa, que propõe obstáculos (mentais e físicos) aos viajantes e protege seu centro.

¹⁴ BARROS. *O livro das ignoranças*, p. 11.

Foi essa forma de labirinto que escolhi pelo seu caminho único e pela idéia de poder revelar uma coisa que valha todo o risco. Por não ser um atravessar para chegar a outro lugar mas um atravessar para retornar diferente. Não inventei minotauros. O Minotauro, nesse caso, é a própria monotonia e estreiteza dos dias, a *angústia labirintica*¹⁵, à qual não somos imunes. É a idéia de uma introspecção quase perigosa, que oscila entre a conquista e a morte. É a lentidão que parece inerente à idéia de labirinto: *Não há sonho labiríntico rápido. O labirinto é um fenômeno psíquico da viscosidade. É a consciência de uma massa dolorosa que se estica suspirando*¹⁶. Para Bachelard, a lógica do labirinto sempre tem a ver com uma certa subterraneidade, com as imagens de estreiteza e com a solidão. A luta é não se deixar sufocar.

Nele se entra por onde se sai, mas a pessoa que sai não é mais a mesma. O lugar ao qual se retorna não é mais o mesmo. A idéia sempre presente de alguma descoberta, imprescindível, no centro, carrega a idéia de uma transformação do indivíduo e, portanto, de uma transfiguração do mundo ao seu redor. O próprio caminhar efetua em parte essa transformação. *Caminhar pressupõe que a cada*

¹⁵ BACHELARD. *A Terra e os devaneios do repouso*, p. 162.

¹⁶ *Ibidem*, p. 166.

*passo o mundo se modifique em alguns de seus aspectos e também que algo se modifique em nós*¹⁷.

Esse trabalho do labirinto pode ter diversas interpretações. Eu mesma já ouvi algumas tão ou mais interessantes que as minhas e, portanto, quando falo do que me motivou a realizá-lo, não pretendo explicá-lo ou vinculá-lo a tais e tais idéias, apenas fornecer mais um ponto de vista: o meu.

3.1. os objetos do cotidiano

Em instantes, não tão profundos como o de *O raio*, mas mais banais, gosto de perseguir a crueza das coisas. Perceber as características, independente das funções: qual a sua forma, qual o seu desenho, sua textura, sua massa, suas dimensões, seu peso; qual o absurdo, a graça e o ridículo de cada coisa. O funcionamento secreto ou a existência subterrânea dos objetos – e das palavras - que Manoel de Barros conhece tão bem:

¹⁷ CALVINO. *Colección de arena*, p. 201. (tradução minha)

Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha.

Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma.¹⁸

Algo de Manoel de Barros e sua irreverência e espanto, acerca das coisas simples e da linguagem, gostaria de alcançar em meus trabalhos. Algo de sua *agramática*, de sua *desaprendizagem*. Uma intimidade com as coisas desimportantes que as amplia e as transforma. Perceber as insignificâncias. Uma simplicidade conquistada apesar do mundo. Apesar dos excessos do mundo. Desinventar as palavras e as coisas. Em sua didática da invenção, *desaprender oito horas por dia ensina os princípios*¹⁹.

Os trabalhos sempre nascem através de uma busca, no cotidiano, pelas coisas acontecíveis, tudo aquilo que se sobressai ao olhar, dentro desse pensamento de desaprendizagem e espanto. Vejo a possibilidade de me apropriar delas, de sua imagem, através da seleção e da intenção. E reinventar objetos. No ponto em que interesses subjetivos tocam a realidade do mundo, esvaziar os sentidos ordinários para que, pela justaposição de elementos,

¹⁸ BARROS. *O livro das ignoranças*, p. 11.

¹⁹ BARROS. *O livro das ignoranças*, p. 9.

possam surgir continentes de outros sentidos. Buscar uma espécie de significação secreta – que é múltipla e talvez infinita – por trás do sentido claro das coisas através da intimidade com o objeto.

Ao vivenciarmos uma relação mais próxima com eles, os distorcemos, projetando pensamentos e sentimentos. *A gente descobre que o tamanho das coisas há que ser medido pela intimidade que temos com as coisas*²⁰. Nesses objetos ficam condensadas as experiências de um homem com o seu mundo. Objeto e sujeito se confundem, modificando-se mutuamente: *se ele guardara aquelas cartas durante tanto tempo, aquilo passara a ser tão dele quanto os seus olhos, suas mãos, seu peito*²¹.

No cotidiano, certos objetos compõem uma paisagem morta, que só cintilam na necessidade de sua função. Gosto de torná-los visíveis, efetivamente visíveis. Um pequeno inventário de formas cotidianas. Os móveis da casa. Aquilo de mais comum e mais banal e mais útil: um banco, armários, mesas. A proporção alterada das coisas faz com que sejam vistas as formas das coisas com as quais convivemos, faz com que as formas sejam subitamente, ainda que por um momento,

²⁰ BARROS. *Memórias inventadas: a infância*, XIV.

²¹ CONY. *Quase memória, quase romance*, p. 125.

desvinculadas da noção de funcionalidade. E, se não é funcional, há de se criar um outro contexto, um outro sentido para tudo. Transformá-los ora alternando suas proporções, ora alternando seu desenho ou redistribuindo funções. Os desvios de perspectiva e proporção, incomuns aos objetos práticos, causam certo incômodo e exigem o esforço de se fazer caber no ambiente. Cria-se então um sentimento de familiaridade e, ao mesmo tempo, de estranhamento com esse objeto próximo e absurdo. O cotidiano se revela impedido.

Pensando nos desvios de percepção possíveis através da transformação de elementos formais das imagens que habitam o cotidiano, criei *O irreversível* (FIG. 12), trabalho que revela a forma de um objeto familiar, porém distorcida pela alteração de suas dimensões.



Figura 12 – Thula Kawasaki, *O irreversível*, 2004.

Trata-se da figura de uma banqueta, dessas comuns, com as dimensões bastante ampliadas, chegando a ter um metro e vinte de altura. Não atende mais as funções usuais de uma banqueta, no entanto, é sempre reconhecida como uma.

Em seu livro *Kant e o ornitorrinco*, Umberto Eco discute a certa altura sobre os elementos essenciais no reconhecimento de determinados animais. Fala, entre outras coisas e com muito mais profundidade, sobre as propriedades essenciais – incanceláveis – e as propriedades canceláveis. Por exemplo, que é possível reconhecer um elefante sem presas, mas não um elefante sem tromba. Que a tromba faz parte da *Gestalt característica do elefante*²². Só a sua presença não basta para reconhecer o animal (já que mamutes também a possuem) mas a sua ausência basta para eliminar a possibilidade de que seja ele. Portanto seria uma propriedade não-cancelável, uma condição necessária para seu reconhecimento.

No caso de *O irreversível*, não há dificuldades em reconhecê-lo como uma banqueta. Sua dimensão ampliada não impede o reconhecimento, assim como o rato de oitenta metros e que pesa oito quintais²³, de Eco, ainda mantém as características de um rato. Porém, essa alteração viola algo de essencial. *Eis que uma propriedade como a dimensão standard aparece, se não*

²² ECO. *Kant e o ornitorrinco*, p. 203.

²³ ECO. *Kant e o ornitorrinco*, p. 202.

incancelável, pelo menos dificilmente cancelável ²⁴. Ao nome banqueta está ligada a função de sentar-se e é isso que a negação da dimensão comum anula. Algo que mantém as características formais mas que impede a função primordial do objeto poderia ainda carregar seu nome? Ou seria necessária a invenção de um dicionário paralelo para os objetos transformados?

Gosto de vislumbrar os abismos entre as coisas e seus respectivos nomes. Tantos nomes seriam precisos quantas transformações se efetuassem. Tantos nomes, quantos desvios de percepção. Seriam tão arbitrários quanto o nome original. E seria um mundo impossível, uma linguagem impossível, onde só haveria nomes próprios. Particularidades.

Essa idéia das propriedades que são essenciais e aquelas que são canceláveis sempre me vem à cabeça quando projeto algum objeto. Ela é um instrumento classificatório já que visa a determinar quais características algo precisa ter para pertencer a certo grupo. E, como um jogo, tento colocar em prática esses sistemas de classificação nas coisas caseiras, como nos móveis. São variações de um mobiliário doméstico comum, que possuem certo nome e função, até

²⁴ *Ibidem*, p. 203.

mesmo certo lugar na casa. Mas quantas e quais alterações esse objeto suporta até que esse nome se perca? Qual a elasticidade do seu nome?

Aqui é só um jogo, são pensamentos. Pouco importa se um sofá tem ou não o direito de se chamar sofá. Mas se esse jogo continua a se expandir, dá sempre um frio na barriga. Dá sempre a impressão de pisarmos em terreno movediço quando vislumbramos a arbitrariedade fundadora da nomenclatura e das classificações, em todos os níveis. E ainda que a linguagem não seja transparente, ainda que exista um abismo crescente entre as palavras e as coisas, vejo um pouco como o senhor Palomar, personagem de Ítalo Calvino: *aprender um pouco de nomenclatura constitui sempre a primeira medida a tomar para reter por um momento as coisas que perpassam diante de seus olhos*²⁵. Por isso, quando jogo com as palavras, com o nome das coisas, com as classificações, as coisas sempre saem com a identidade trêmula.

Difícilmente uma pessoa no seu cotidiano se atém a pensar na dimensão *standard* das coisas. As casas – com seus móveis, equipamentos e objetos – são planejadas para que se encaixem às

²⁵ CALVINO. *Palomar*, p. 68.

articulações e às dimensões do corpo humano, causando a menor descontinuidade possível.

Ocupada nas funções de habitar, tudo ao seu redor se torna uma extensão do próprio corpo, tudo se articula com as medidas dele. É normal que seja assim. E estranho. Normal porque o desenho das coisas busca facilitar as tarefas e tornar a vida mais prática. Essa é a idéia, e é óbvia. Mas é estranho, e dá vertigem pensar que cada centímetro do corpo está irremediavelmente refletido em cada objeto. Cada gesto, cada modo de fazer, cada posição, tudo já foi adivinhado e eternizado na forma das coisas que o rodeiam. Os gestos determinam a forma dos objetos e, a partir de então, o “vice-versa” também é válido: as coisas ao redor constroem o modo de fazer do corpo.

Existem as poucas exceções mas a idéia de dimensão *standard* e o hábito fazem com que os objetos se tornem invisíveis perante suas funções e, tomando uma expressão de Baudrillard, o devolvam ao mundo²⁶. Não se demora neles, não são mais objetos mas a possibilidade de uma função que faz a mediação prática entre a pessoa e o mundo. Enquanto tudo funciona como deveria, enquanto o

²⁶ BAUDRILLARD. *O sistema dos objetos*, p. 94.

olhar está acomodado, os objetos compõem essa paisagem invisível de possibilidade de ações. Vivemos em meio a eles como se fossem extensões óbvias do corpo, de gestos e movimentos. Na maior parte do tempo só se espera atuar sobre os objetos, e que os objetos funcionem, e que devolvam a nós aquilo que esperamos deles. Mas sempre pode haver uma falha, uma fresta que evidencia novas possibilidades de leitura do comum.

Sim, prendemo-nos à noção de que o objeto é apático, mas basta um nada – que ele não funcione ou que se o veja com vagar – para que ele se revele estranho, demoníaco. Colocado em outro contexto que não o da funcionalidade, à revelia da sintaxe habitual, o objeto já é outro: é um obstáculo, é um corpo estranho. E, como tal, ele repõe o mundo como território de surpresas.²⁷

Com *O irreversível*, quis empurrar alguns limites desse objeto tão comum aos olhos. Com a utilidade suspensa, não podendo mais participar do contexto original, esse objeto reivindica alguma coisa anterior à função, algo mais elementar. Ele pode ser visto e é o que se vê. Aumentá-lo para distanciar. Torná-lo externo e visível. E assim fazer pensar naquilo que o nome estabelece em relação àquilo que é nomeado, nessa invisibilidade das coisas do cotidiano, em

²⁷ FARIAS. *Cotidiano/Arte*: objeto anos 60/90. www.itaucultural.org.br

todas as relações que unem nosso corpo aos objetos, nos gestos nossos que neles ecoam.

Blanchot, estabelecendo relações entre a morte e as imagens, fala também de uma certa morte dos objetos e sua conseqüente aparição:

Por analogia, pode-se também recordar que um utensílio danificado torna-se a sua imagem (e, por vezes, um objeto estético: "esses objetos obsoletos, fragmentados, inutilizáveis, quase incompreensíveis, perversos", que André Breton amava). Nesse caso, o utensílio, não mais desaparecendo no seu uso, *aparece*. Essa aparência do objeto é a da semelhança e do reflexo: se se preferir, o seu duplo. A categoria da arte está ligada a essa possibilidade para os objetos de "aparecer", isto é, de se abandonar à pura e simples semelhança por trás da qual nada existe – exceto o ser. Só aparece o que se entregou à imagem, e tudo o que aparece é, nesse sentido, imaginário.²⁸

Tornar as coisas a sua própria imagem é um exercício no mínimo interessante. Proporcionar pequenas mortes, à tarde, em casa.

3.2. a casa e a noção de conjunto

²⁸ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 260.

Sempre que falo em cotidiano, é na casa que penso. Como disse anteriormente, minha relação mais profunda com a matéria do cotidiano nasceu de um envolvimento meu com um universo doméstico. Sei dos caminhos que percorremos, dos lugares que freqüentamos, todos os dias. Mas minha idéia de cotidiano está sempre vinculada à casa, a tem como essência. É nela que observo o hábito agir de maneira mais plena. *Aqui se repetem em número indefinido em suas minuciosas variações as seqüências de gestos indispensáveis ao ritmo do agir cotidiano*²⁹.

Nela se estabelecem nossas relações com os objetos, nosso modo de movimentar entre as coisas. Ela que abriga a gama de objetos que cada um elege para seu convívio diário. Na casa é que cada um desenha seu perfil através da seleção dos objetos, através do cuidado com as coisas, através dos seus critérios de ordem. Ela é um canto do mundo que nos pertence e que abriga, reunidos, todos os objetos de desejo. Um lugar de onde se é o centro e que também abriga o seu centro.

²⁹ CERTEAU *et al.* *A invenção do cotidiano 2*, p.205.

Bachelard fala que *sem ela, o homem seria um ser disperso*³⁰. Essa frase se vincula em mim à noção de coleção: o ato de colecionar é sempre uma luta contra a dispersão de certos objetos pelo mundo. Benjamin, ao falar da importância do lado fisiológico do ato de colecionar, fala que esse ato *adquire uma evidente função biológica na construção dos ninhos pelos pássaros*³¹. Penso que, dessa mesma maneira, a casa é uma coleção dos fragmentos de nós mesmos. É um não se deixar dispersar pelo mundo. Uma coleção mais complexa, que abriga tudo o que se relaciona aos nossos desejos, nossos medos, hábitos, manias... que abriga mesmo as próprias coleções, os objetos de afeto, os instrumentos de uso. Baudrillard fala que *colecionamos sempre a nós mesmos*³² e, através dessa frase, vejo também a imagem da casa: uma grande coleção de si próprio.

A relação de meu trabalho com a casa vai muito além de uma relação temática ou de inspiração. É uma condição de possibilidade do trabalho, além de ser seu berço.

³⁰ BACHELARD. *A poética do espaço*, p. 26.

³¹ BENJAMIN. *Passagens*, p. 244.

³² BAUDRILLARD. *O sistema dos objetos*, p. 99.

Por diversos motivos, hoje em dia é muito comum que, nesse mesmo lugar, o tempo do trabalho e o tempo de não-trabalho se justaponham. Às vezes vai além da justaposição, e os dois tempos realmente se fundem, confundem. Penso nessa fusão, principalmente quando se trata de um trabalho artístico, cujos limites pouco se impõem com relação ao resto do tempo, o resto da existência. Estar o tempo todo atento. A casa como atelier: *uma zona indeterminada, sem limites fixos entre o privado e o público, já que é nessa permanência de domicílio, híbrido de lar com labor, que o artista simultaneamente vive e trabalha* ³³.

Sempre lido com coisas cotidianas: os móveis, os objetos, as coleções, as repetições, os pequenos exercícios de ordem, os pequenos desvarios. Isso vem da casa. Mas a participação da casa na minha produção nasce em outro nível e se prolonga de várias maneiras. O motivo de ser considerada como uma essência é justamente por causa dessa situação casa-atelier e as implicações que isso gera não só em cada objeto, mas no conjunto do trabalho como um todo.

³³ LAGNADO. Ateliê, laboratório e canteiro de obras, p. 17.

Em um mesmo lugar eu trabalho, escrevo, leio, desenvolvo projetos, lavo roupas, me alimento, tomo banho, descanso. Trabalho fora também, mas é um constante estar fora do lugar, querendo voltar. A opção é pela casa. E nela se reúne tudo o que fiz, que comprei, que acumulei ao longo de muitos anos. Nela também está a maior parte dos meus trabalhos. Quando não estão sendo expostos, é à minha casa que eles pertencem, fazem parte do meu mobiliário e acredito que isso seja um ponto crítico da minha produção. Talvez por isso uma forte idéia de conjunto sempre me ocorra.

Convivo com essa exposição doméstica. De uma maneira ou de outra, dentro de um outro contexto que não o das galerias e museus, meus trabalhos em casa também constituem uma exposição. Quase privada. Não estão embalados ou guardados fora da vista e, sim, articulados uns com os outros e também com o mobiliário comum. Esse diálogo constante entre os objetos todos constrói em mim uma visão diferenciada do conjunto da minha obra.

Quando penso em um novo trabalho, penso-o sempre em relação a todos os demais já feitos. Penso sempre em um mesmo ambiente sendo criado, sendo ampliado, sendo modificado. Tendo essa relação entre todos os objetos sempre em mente, tento construir não só um

novo trabalho, mas o espaço que ele cria ao seu redor e os possíveis diálogos entre as coisas que já existem.

Sempre imagino tudo o que já foi feito em um só lugar e, desse lugar, penso em algo novo. Para esse lugar.

Não seria mais possível uma exposição que contivesse absolutamente tudo que considero como parte do conjunto já que, ao longo dos anos, alguns trabalhos se desgarram, tomam outros rumos e já não os possuo mais. Mas, no pensamento, está sempre esse conjunto, como se fosse a lenta construção de uma coleção. E, quando da ocasião de uma exposição, me estranha a casa vazia.

Percebo que, no próprio modo de compor os objetos no espaço expositivo, estão implícitos gestos relacionados à casa, à arrumação da casa. Tento compor um percurso que aproxime a pessoa dos objetos e que se configure em um andar que tenha algo de conforto. Um ambiente que passe uma idéia de abrigo também. E, a cada trabalho que se incorpora ao conjunto, é preciso pensar em uma nova disposição. Em cada diferente espaço expositivo procuro avaliar as paredes, os cantos, o chão. Tudo isso determina a montagem, que nunca é aleatória e que sempre leva em conta a noção de espaço e as possibilidades de caminho e de diálogo.

Em 2006, através do projeto *Rumos*, do Itaú Cultural, tive a oportunidade de levar um mesmo conjunto de objetos e gravuras para quatro cidades diferentes. Em cada cidade, o espaço disponível para mim determinava a montagem de maneira decisiva. O que propiciou quatro instalações diferentes. Não é questão de afastar ou aproximar mais as coisas para que caibam no lugar, mas de realmente rearranjar todo o conjunto, tendo consciência do espaço ao redor e, assim, transformar o trabalho. As figuras 13 e 14 mostram a montagem em duas dessas cidades.



Figura 13 – Thula Kawasaki, *Os segredos intocáveis no meio do dia*.
Exposição no Paço Imperial, Rio de Janeiro, RJ, 2006.

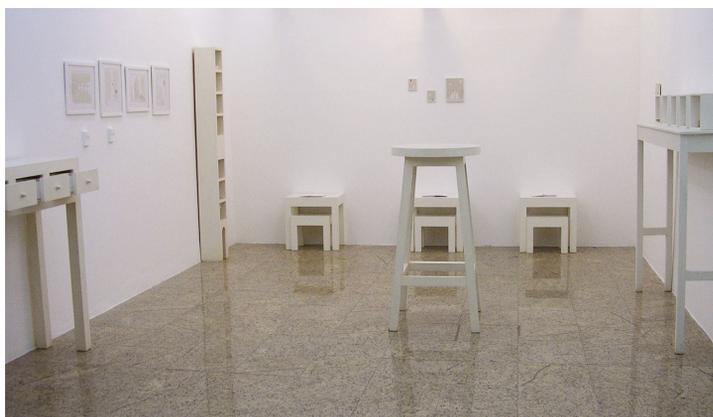
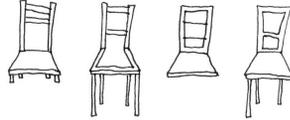


Figura 14 – Thula Kawasaki, *Os segredos intocáveis no meio do dia*.
Exposição no Dragão do Mar, Fortaleza, CE, 2006.

Com essa experiência de, com um mesmo conjunto de objetos, montar quatro exposições em quatro lugares distintos, percebi mais claramente o papel determinante do espaço no meu trabalho. Em cada um dos lugares, o trabalho resultou diferente. A noção de conjunto se fortaleceu ou se afrouxou de acordo com a fluidez da montagem com relação ao lugar. O percurso proposto, a distância entre as coisas e, principalmente, a interação do trabalho com o espaço alteram inclusive o tempo do caminhar das pessoas, o tempo da percepção, fazendo com que cada montagem configure um trabalho distinto. Isso de perceber na prática as diferenças que emergem da instalação como um todo em suas diferentes montagens acentuou ainda mais minha noção de conjunto.



A convivência com esse conjunto de objetos desproporcionais e brancos demais é uma particularidade do meu cotidiano. Coisa que se incorporou aos dias da casa e de que pouco dou conta, até que entre a opinião e espanto de uma outra pessoa. Sempre que há visitas na casa, tenho que me explicar. Porque meu aparador é só um pouco mais baixo que meus ombros, porque guardo sangue num potinho de vidro em um armário comprido da sala, porque há terra e flores mortas na gaveta da cômoda.

Lembro-me de uma ocasião, logo que mudei de apartamento, em que viajei e o marceneiro, não me encontrando em casa, deixou uma encomenda de três cadeiras gigantes no hall do prédio. Foi assim que conheci meus novos vizinhos. Quando retornei, sempre alguém batia à minha porta para avisar que havia me chegado uma encomenda, e aproveitava para emendar uma dúzia de perguntas ou comentários ou para desfiar um olhar curioso para dentro da casa. Uma senhora queria, de todo jeito, conhecer minha mesa de jantar (e ficou decepcionadíssima com meu simplório conjunto de jantar para quatro pessoas de estatura normal). O porteiro mesmo me comunicou, chateado, que não queria aceitar a encomenda porque

sabia que as medidas estavam erradas mas que o marceneiro insistiu que não poderia levar de volta. Nesses acontecimentos, quando um outro entra em minha casa e diz que é estranho, é que percebo com mais profundidade algumas distorções que essa convivência gera no meu olhar. E então penso comigo mesma que é, é realmente um pouco estranho, e que, se vejo como normal, é porque essas presenças brancas e alongadas e o hábito já alteraram minha noção de normalidade.

Nesses instantes em que acho tudo estranho penso que aqui as coisas não têm todas a medida do meu corpo. Elas descentralizam um pouco a casa. Nem tudo é um prolongamento das minhas dimensões e, conseqüentemente, nem sempre me vejo no centro. É até mesmo uma existência corporal diferente. Tudo é feito para não precisarmos nos inclinar ou desviar ou nos esticar demais. Tudo está sempre mais ou menos à mão. Pois aqui eu me desvio o tempo todo, eu me apóio nas coisas de maneira engraçada, subo em uma cadeira para limpar outra. A falta de praticidade acentua a atenção. Percebo a estranheza dos meus movimentos. Alguns trabalhos que fiz pensando em fazer vibrar alguns gestos congelados, um olhar menos atento, realmente – e efetivamente – vibram os meus e renovam minha consciência do cotidiano. E, ainda assim, a força do hábito ofusca

essas estranhezas durante grande parte do dia. *A vida desgasta rapidamente os primeiros espantos*³⁴.

Às vezes as coisas se confundem na minha casa e passo a me espantar mais com o desenho da estante ordinária de livros ou do criado-mudo. Como Eco diz a respeito das já citadas propriedades essenciais e canceláveis, elas dependem e são selecionadas por um contexto, através de uma história das nossas experiências perceptivas. Se cavalos e asnos passarem a nascer listrados, as listras – propriedade não-cancelável das zebras – passariam à condição de cancelável e seria preciso ater-se a outras características peculiares a elas³⁵. Já acho quase normal conviver com cadeiras gigantes.

Convivo com essas imagens brancas e elas se diluem em mim, em um dia normal, como quaisquer outras. Apóio copos sobre labirintos de madeira e quando essas pequenas realidades me atingem, tenho vontade de produzir as coisas não somente pensando em expor, mas, também, pensando no momento em que elas retornarão à casa e farão parte do meu dia. Penso se tudo isso não me sufoca um pouco.

³⁴ BACHELARD. *A poética do espaço*, p. 119.

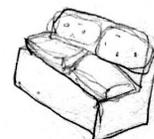
³⁵ ECO. *Kant e o ornitorrinco*, p. 204.

Penso, até mesmo, se essa forte comunhão entre todos os meus trabalhos, e essa responsabilidade de sempre partir já de dentro de um conjunto não me sufoca. Acho provável mas ainda não tenho resposta.

A casa também impõe limites à produção. Limites físicos. Os projetos que guardo nem sempre são viáveis. Os que realizo sempre têm de ser. Tenho em mente o espaço em que poderei armazená-los, o tamanho do elevador, das escadas para se chegar ao apartamento. Tenho em mente principalmente a altura entre o chão e o teto. Essa altura de quase três metros que nada pode ultrapassar. E das portas. Não faço nada que não possa entrar.

Por isso, quando penso em “casa”, são diferentes e, por vezes, conflitantes idéias sobre casa que vislumbro. Um privado que permite infiltrações públicas crescentes; uma intimidade que precisa das persianas fechadas, que vaza pelas janelas, pela espessura das paredes; um universo restrito mas inexaurível, de liberdade e limitações. A casa é complexa. Ela determina o que faço do nível poético ao prático, através de idéias, teorias, sensações mas também através das possibilidades e impossibilidades as quais tenho que sempre considerar. Ela me compõe e também impõe limites. Concretos. Eu a construo e ela, em retorno, me constrói. Sei que

parece uma frase qualquer – frase feita e boba – mas vejo realmente com clareza essa relação de construção mútua. Penso que essa relação de reciprocidade com a casa não é muito diferente da relação que tenho com a arte. Nem totalmente apartada dela.



Quando falo de casa não é só a imagem da casa atual que evoco. A casa natal, que está fisicamente inserida em nós na forma de um grupo orgânico de hábitos³⁶ – de que fala Bachelard em *A Poética do espaço* –, assim como todas as casas que vieram a seguir se misturam numa edição nebulosa de cômodos, gestos, pisos, corredores, vozes, pessoas, escadas, janelas.

Nossos habitats sucessivos jamais desaparecem totalmente, nós os deixamos sem deixá-los, pois eles habitam, por sua vez, invisíveis e presentes, nas nossas memórias e nos nossos sonhos.³⁷

Dessa casa natal – de que muito me lembro e tenho a oportunidade de, sempre que quiser, ir até ela – guardo o início de um

³⁶ BACHELARD. *A poética do espaço*, p. 33.

³⁷ CERTEAU *et al.* *A invenção do cotidiano 2*, p. 207.

relacionamento com o mundo. Coisas, cuja origem só o tempo esclarece, destaca, e desvela. A ela se acumularam muitas outras imagens, idéias e experiências domésticas, com as quais trabalhei em uma litogravura denominada *Cartografia* (FIG. 15), e que se revela pequena, expõe apenas uma ínfima parte desse turbilhão de memória.

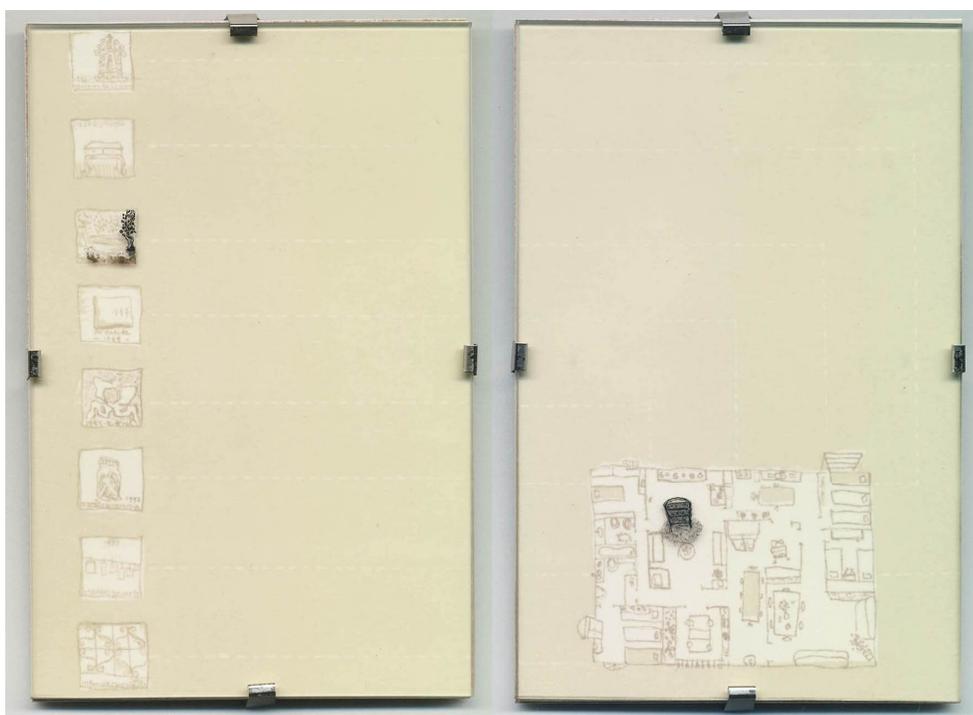


Figura 15 – Thula Kawasaki, *Cartografia*, 2003.

Do lado direito, uma planta baixa, um mapa de uma casa inventada a partir de memórias costuradas umas nas outras. Um pouco de tudo aquilo que ficou gravado, que na mente já é gravura. Aos cômodos

ou aos objetos se ligam – por um pontilhado de ausência na matriz, que toma o branco do papel na impressão – situações e lembranças fracas, tortas, representadas por datas, fragmentos de cenas e de palavras na moldura esquerda.

É um pouco assim que em mim as memórias encontram abrigo. Aquelas que fazem parte da memória do corpo, as que se resgatam com gestos repetidos; aquelas que se incorporam à memória só de ouvir dizer; aquelas que o recontar fixou mas que já são só palavras, que, há muito, as imagens abandonaram; aquelas que com o tempo se aglutinam ao som de outra, a um cheiro mais antigo que elas, e se transformam em outra coisa; aquelas que, tentando resgatar através de uma carta ou fotografia velha, acabo por inventar. Um passado de planície, onde todas elas se confundem em uma só, em um só conjunto que sempre resulta imaginário. Essa conjunção de memórias transformadas sempre por uma consciência do aqui e agora. Do lugar em que estou e de onde falo.

Na maior pintura (FIG. 16), do conjunto de três pequenas pinturas denominado *Impossibilidades* (FIG. 16, 17 e 18), faço gráficos frouxos de memórias ligadas a lugares e objetos, como em *Cartografia*.

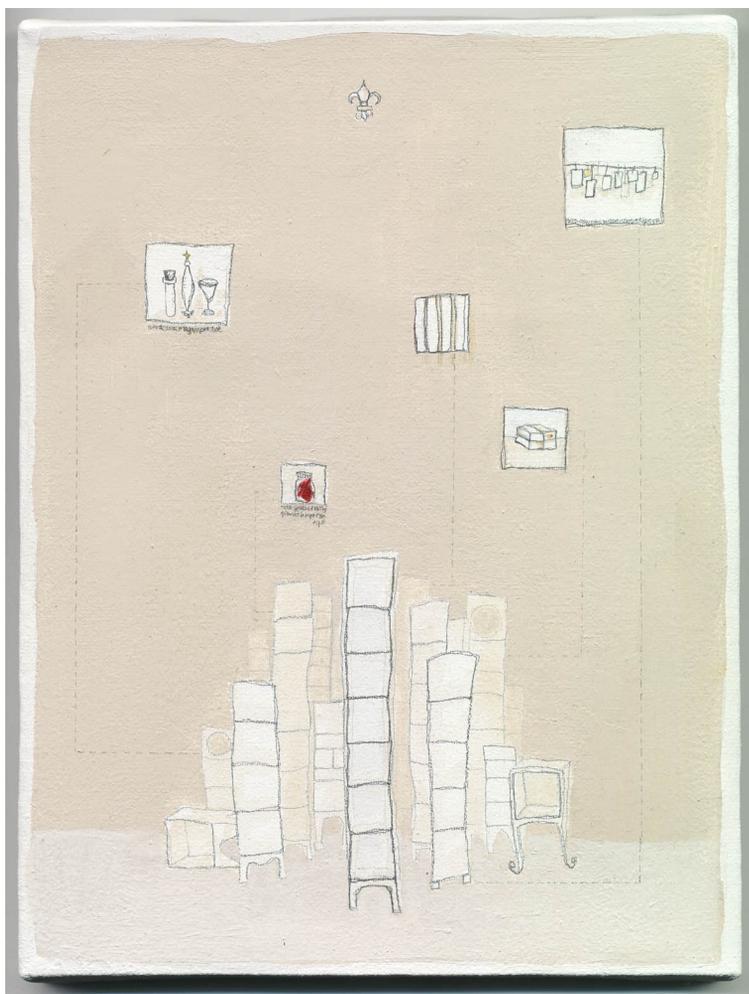


Figura 16 – Thula Kawasaki, *O inesgotável* (da série Impossibilidades), 2003.

A idéia de gráficos frouxos – que mais ricocheteiam que ordenam, mesmo porque, geralmente, tentam o impossível de ordenar o inordenável – me acompanha. Aqui também são memórias soltas pela casa, dentro de um povoado de armários, nas paredes, no chão. O gráfico nada explica e nada relaciona mas indica essa possibilidade de conexão entre os elementos, a um lugar ou a eles mesmos. O

mesmo teor proliferante da memória se apresenta. E a idéia da memória inserida ou relacionada aos objetos.

Nas outras duas pinturas do pequeno conjunto, *O incontestável I e II* (FIG. 17 e 18), também há uma dualidade entre uma certa ordem e aquilo que não se contém. Elementos relacionados às plantas (sementes, raízes, frutos) nascem ao redor de formas que se ligam à imagem do mobiliário. Penso que é uma questão de espera, que o caráter proliferante das formas orgânicas ameaça tomar o espaço, e o quadrado – forma que poderia simbolizar a ordem humana – pode ser incorporado a esse corpo proliferante.



Figura 17 – Thula Kawasaki, *O incontestável I* (da série *Impossibilidades*), 2003.

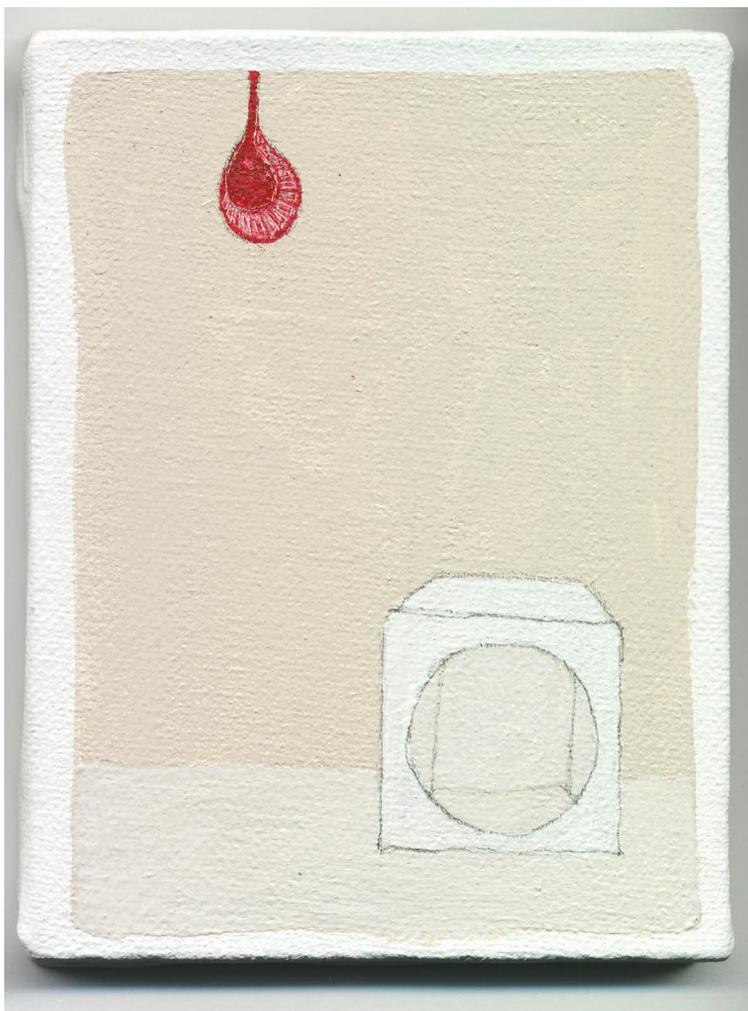


Figura 18 – Thula Kawasaki, *O incontestável II* (da série *Impossibilidades*), 2003.

Essa é a idéia que, na maior parte do tempo, faço das plantas. Das plantas também ordinárias, domésticas: os vasos, os pequenos jardins, os copos com água e flores. Sutis ameaças a elementos de ordem; fissuras. E uma necessidade de constância para se equilibrar entre a morte e o alastramento.

A idéia de jardim está presente nessa concepção da casa. Alguns que vi, alguns que tive, alguns que li ou que inventei. Mas não é nunca algo exuberante e, sim, contido, frágil. São os jardins que os espaços de morada atuais permitem: não querer abrir mão dessa imagem em miniatura, imagem metonímica de paraíso, do paraíso terrestre, mesmo com todas as restrições.

Às vezes penso também em uma espécie de reviravolta em que as plantas, especialmente as trepadeiras, se alastrem e tomem conta da casa. São os dois opostos que, nesse caso, tem a ver com a idéia de abandono: a morte ou a proliferação desordenada. Sob cuidados constantes, isso não aconteceria. Mas o cuidado invariável às vezes me parece inalcançável. O meu é oscilante, vai do extremo zelo à negligência. Por isso as coisas se manifestam de maneiras diversas durante minha ausência e me espantam quando retorno a elas.

Devido a essa tendência a períodos de negligência com as coisas, talvez tenha aprendido a gostar de plantas mortas. Muitas vezes percebo vasos secos dos quais não consigo me desfazer. Gosto de ver como uma coisa se torna outra coisa. Outro desenho, outra cor, outra textura; diferentes sons, diferentes movimentos. Ao invés de se balançarem ao vento, elas se despedaçam. Admiro a beleza das plantas vivas mas penso que algumas ficam ainda mais bonitas mortas.

3.3. as plantas e a ordem das coisas

Percebi, ao longo da produção, que o interesse que tenho pelas plantas em meu trabalho está sempre relacionado a um certo desejo classificatório. Tentativas frouxas de conter o fluxo orgânico, inventar ordens ineficazes para controlar uma incontrolável desordem natural. E acabar por matar aquilo que quero apreender, ou acabar por ver a ordem inventada se desenrolar nos mesmos moldes do caos.

Esse interesse talvez tenha se dado porque, nas últimas casas em que morei, o fluxo diário de folhas, flores, sementes espalhadas era maior que qualquer outro: correspondências, panfletos, papéis. O cuidado diário para que esses elementos desviados da natureza não viessem a perturbar a ordem da casa me chamou a atenção. Já que mantinha vasos mortos, por que considerar como lixo algo tão próximo a eles? Já que construo jardins com plantas secas, porque não dilatar essa idéia de jardim e incluir esses pequenos fragmentos dispersos?

Desde então guardo tudo em potinhos ou em caixas e, ao invés de deixá-los perturbar, eu os rendi à ordem da casa. Sempre que se tem muito de alguma coisa e, a cada dia, se acrescenta um pouco mais, é

natural que se pense em como organizar tudo isso. Como acontece com as contas, com as correspondências. Como ocorreu, no caso do trabalho *Infinitivo* (FIG. 6), com as unhas cortadas (cujo fluxo também é ininterrupto), os pedaços de pele. O escritor francês George Perec escreve:

Como todo o mundo, suponho, tenho um frenesi de ordenação; a abundância de coisas para ordenar, a quase impossibilidade de distribuí-las segundo critérios verdadeiramente satisfatórios, fazem com que às vezes não termine nunca, que me conforme com ordenações provisórias e precárias, apenas mais eficazes que a anarquia inicial.³⁸

Classificar na tentativa de apreender, de reter controle, de definir um lugar para cada coisa e tentar satisfazer esse frenesi. Que nunca se satisfaz.

Toda classificação é arbitrária: os critérios de classificação são inúmeros e variam de acordo com o objetivo dela. Alguns são cientificamente mais eficientes. Outros, nem tanto. Interessam-me os mais falhos, os absurdos e os inventados. Interessa-me a obsessão que algumas pessoas têm em construir um sistema rígido e complexo que mais confunde que controla. Que ilude. Que se dilui no caos. Interessam-me os artifícios e a perturbação dos objetivos. Os

³⁸ PEREC. *Pensar/classificar*, p. 116. (tradução minha)

momentos em que a classificação aponta para si mesma, para seu modo de ser, e deixa de existir como uma ordenação anterior, transparente.

Esses exercícios de ordem, originados a partir do fluxo contínuo de fragmentos de natureza dentro de casa, acentuaram, em minha produção, um interesse pelas classificações ³⁹. Da relação com esses elementos numerosos e soltos, algo como uma sutil doença de ordem se infiltrou em meus pensamentos, meus gestos. Uma obsessão que mistura prazer e pesar, satisfação e frustração, que sempre se agita, pois, como Benjamin afirma, *toda ordem é precisamente uma situação oscilante à beira do precipício* ⁴⁰.

Foi com a leitura de Borges, Foucault, Benjamin, Perec, entre outros, ao longo desses últimos anos que pude identificar em mim essa inquietude e obsessão de que falam, quando abordam a ordem, as classificações. Inquietude que já me era familiar, quando tomada pelas pequenas ordenações cotidianas, quando entretida com minhas

³⁹ Digo “acentuaram” pois esse interesse pelas classificações sempre se fez presente, de maneira mais ou menos sutil. Era alimentado pelo contexto doméstico de se determinar também um lugar para cada coisa, um cômodo para cada tipo de ação, um móvel para cada conjunto de objetos. Mas foi com as experiências, a partir das plantas, que esse interesse ficou mais evidente e que originou ações e pesquisas mais atentas.

⁴⁰ BENJAMIN. *Rua de mão única*, p. 228.

coleções, com as pastas de documentos, com coisas banais. Mas que não identificava com clareza, ou não a atribuía à proximidade entre o abismo e a ordem. Com a pesquisa identifiquei vertigens, delírios, angústias presentes nessa ação tão ordinária, como a que Foucault descreve quando fala de uma classificação de novelos de lã, que ora se agrupam por suas cores, ora por sua textura, comprimento,

Mas, mal são esboçados, todos esses agrupamentos se desfazem, pois a orla de identidade que os sustenta, por mais estreita que seja, é ainda demasiado extensa para não ser instável; e, infinitamente, o doente reúne e separa, amontoa similitudes diversas, destrói as mais evidentes, dispersa as identidades, superpõe critérios diferentes, agita-se, recomeça, inquieta-se e chega finalmente à beira da angústia.⁴¹

Toda classificação é empírica e arbitrária. Não há perfeição ou estabilidade na ordem. Muitos são os critérios coerentes e, justamente por isso, a desordem se instaura: por haver inúmeras ordens possíveis e nenhuma total, que consiga colocar em harmonia os diversos aspectos de cada um dos objetos. Cada elemento adicionado ao conjunto ou cada movimento de seus indivíduos desestabiliza toda a estrutura e, então, é preciso reconfigurá-la: a ordem é um estado provisório que ora se instaura e ora se rompe. Ou mesmo, que nunca se instaura e nunca se rompe por completo: está

⁴¹ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. XIV.

sempre nessa região nebulosa e incerta, entre o seu conceito ideal e a desordem. O exercício extremo dela só pode conduzir ao caos.

A Biblioteca de Babel⁴² de Jorge Luis Borges abriga uma coleção completa – e interminável. Reúne todos os livros existentes, com todas as suas traduções e, ainda, o livro total, que é o compêndio perfeito de todos os demais – aquele que revelaria todo o conhecimento do mundo a quem o possuísse. Abriga todas as combinações possíveis de todas as letras do alfabeto. A idéia de completude e ordem imposta à biblioteca são levadas a extremo tal que se configura na mais profunda desordem. Por mais que se tenha a certeza de que ali existe tudo, nada que se procura se encontra. E tudo aquilo que é encontrado ao acaso alguma vez, nunca poderá ser reencontrado.

Essa imagem da biblioteca de Babel aponta para as impossibilidades inerentes a todo desejo totalizante de ordem. A condição para se estabelecerem ordens é justamente driblar as perturbações, aceitar as exceções, admitir falhas, conviver sempre com fracassos.

⁴² BORGES. *Ficções*, p. 91-100.

No entanto, a impossibilidade da ordem total não torna as suas tentativas menos essenciais. Perec, que sempre jogou com as ordenações, com regras rígidas – que soam até mesmo absurdas em seus livros ⁴³ –, se lança, de maneira irônica, a classificações totalizantes e ri de suas impossibilidades.

Quão tentador é o afã de distribuir o mundo inteiro segundo um código único: uma lei universal regeria o conjunto dos fenômenos: dois hemisférios, cinco continentes, masculino e feminino, animal e vegetal, singular plural, direita e esquerda, quatro estações, cinco sentidos, cinco vogais, sete dias, doze meses, vinte e nove letras.

Lamentavelmente não funciona, nunca funcionou, nunca funcionará.

O que não impedirá que durante muito tempo sigamos classificando os animais por seu número ímpar de dedos ou por seus chifres ociosos. ⁴⁴

Borges também fala a respeito das tentativas incansáveis de distribuir o mundo dentro de um utópico quadriculado de ordem, onde cada coisa possui seu lugar, e esse lugar relaciona cada

⁴³ Georges Perec pertencia ao OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle), grupo fundado em Paris, 1960, liderado por François Le Lionnais e Raymond Queneau, do qual faziam parte escritores, matemáticos, artistas. O OuLiPo buscava inventar novas formas de escrever através do encontro e transferência entre literatura e matemática. Criavam jogos, impunham-se regras rígidas para escrever, forçando assim a criação de estratégias engenhosas para criar obras inteiras dentro dos obstáculos estabelecidos. Por exemplo, Perec escreveu um romance inteiro (e grande), em francês, intitulado *La disparition* (1969), sem utilizar a vogal mais comum da língua: a letra “e”. Do grupo também fizeram parte, entre outros, Marcel Duchamp e Ítalo Calvino.

⁴⁴ PEREC. *Pensar/ classificar*, p. 110. (tradução minha)

elemento com cada outro e com o quadro em geral, e determina o conhecimento do mundo, mesmo sabendo que essa ordem é inalcançável. Sobre o idioma analítico criado por John Wilkins⁴⁵, Borges diz:

(...) não há classificação do universo que não seja arbitrária e conjectural. A razão é muito simples: não sabemos o que é o universo. (...) pode-se suspeitar que não há universo no sentido orgânico, unificador, que tenha essa ambiciosa palavra. Se houver, falta conjecturar seu propósito; falta conjecturar as palavras, as definições, as etimologias, as sinónímias do secreto dicionário de Deus.

A impossibilidade de penetrar o esquema divino do universo não pode, contudo, dissuadir-nos de planejar esquemas humanos, mesmo sabendo que eles são provisórios.⁴⁶

⁴⁵ John Wilkins viveu na Inglaterra, no século XVII, e foi um estudioso e curioso de diversos assuntos, entre eles a linguagem. Idealizou um idioma universal baseado em quarenta categorias ou gêneros nas quais se encaixaria todo o universo. Cada categoria era subdividida em diferenças e espécies. O nome de cada coisa seria formado por letras que representariam esse lugar estabelecido para cada coisa: duas letras revelam o gênero, às quais se acrescentam uma consoante para a diferença e uma vogal para a espécie. A idéia seria que os nomes, em vez de serem simples símbolos arbitrários, revelariam o conhecimento sobre aquilo que é nomeado e a linguagem se revelaria uma enciclopédia para quem for letrado nas tais categorias. O idioma toca em várias impossibilidades e também revela uma ironia em sua essência: a idéia de uma linguagem não arbitrária ser baseada justamente em uma arbitrariedade, pois as quarenta categorias, suas subdivisões, assim como toda classificação, são arbitrárias.

⁴⁶ BORGES. *Obras completas II*, p. 95.

Em um livro que comprei por pura curiosidade quando vi o título na prateleira – *Teorias de tudo: a busca da explicação final* –, o autor, um professor de astronomia de uma universidade inglesa, ressalta pontos interessantes a respeito dessa busca por uma explicação definitiva, que compreenda todas as coisas inequivocamente. Fala sobre essa expectativa de um universo coerente e uno sobre o qual Borges também hesita. Fala, a certa altura, sobre a relação entre as divindades e a expectativa acerca do universo. A criação de divindades frente a fenômenos inexplicáveis – o deus dos ventos, o deus do sol –, nas religiões politeístas, permitem com maior facilidade uma noção de um mundo desconjuntado, mais aleatório, mais irracional. Cada um dos deuses explica a origem de uma coisa em particular, e um não precisa, necessariamente, estar em harmonia com o outro. Já o *desejo livresco de codificar e ordenar todas as coisas do Céu e da Terra que conhecemos ou podemos vir a conhecer*⁴⁷ decorre da essência das religiões monoteístas. A necessidade de compreender o universo como algo único, coeso, coerente, se relaciona à convicção de que este foi feito pelas mãos de um único deus sem falhas, um deus perfeito. E seriam uma herança desse tipo de pensamento os desejos de completude, e o de desvendar os esquemas divinos.

⁴⁷ BARROW. *Teorias de tudo*, p. 22.

Assim como Borges insiste na arbitrariedade das classificações do universo, porque não sabemos o que é universo, o astrônomo fala sobre o confronto entre as nossas percepções que são limitadas e as teorias totalizantes:

Lamentavelmente, nenhuma observação pôde nos revelar se alguma teoria cosmológica descrita por um conjunto de equações matemáticas descreveu de fato o universo em sua totalidade, já pelo simples fato de que nunca podemos ver mais que uma parte finita dele.⁴⁸

Em *A memória do mundo*⁴⁹, conto de Ítalo Calvino, o diretor de uma organização que prepara um centro de documentação total de tudo o que existe e que já existiu, *um catálogo de tudo momento por momento*⁵⁰, para que, após o fim do mundo, não tenha sido inútil todo esse conhecimento, e ele possa ser transmitido adiante, para quem quer que seja. O diretor, explicando suas responsabilidades secretas para seu sucessor, acaba por deixar transparecer as inevitáveis distorções nesse projeto grandioso e impossível, já que aquele mundo ali documentado passa pelo crivo pessoal dele. Por ser

⁴⁸ BARROW. *Teorias de Tudo*, p. 45.

⁴⁹ CALVINO. *A memória do mundo*, p. 129-136.

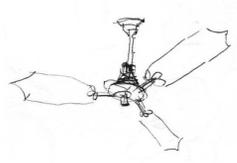
⁵⁰ *Ibidem*, p. 129.

ele quem seleciona o que é relevante, ou não, na representação do universo, esse universo carrega sua marca pessoal. Mas a incerteza se instaura nos momentos

(...) em que somos tentados a pensar que só o que escapa ao nosso registro é importante, que só o que passa sem deixar rastro existe realmente, enquanto tudo o que os nossos ficheiros conservam é a parte morta, as aparas, a escória. Chega o momento em que um bocejo, uma mosca que voa, uma comichão, nos parecem o único tesouro (...) e aconteceu-me muitas vezes, confesso-o, catalogar bocejos, furúnculos, associações de idéias inconvenientes, assobios, e escondê-los no pacote das informações mais qualificadas.⁵¹

Essa abordagem consistente e bem-humorada que Calvino faz de um projeto totalizante, que quer se equiparar com o tamanho da soma de todas as existências, revela também problemas inerentes às classificações. A borda do precipício onde a ordem se situa é complexa e traz todas essas implicações. Através dos questionamentos sobre universo, infinito, deuses, objetividade e subjetividade, relevância, possibilidades e impossibilidades, a arbitrariedade de cada coisa se reflete em atos pequenos, nas pequenas classificações.

⁵¹ CALVINO. *A memória do mundo*, p. 132-133.



Para o trabalho *Como construir um jardim* (FIG. 19 e 20), foi executado o móvel reproduzido na página seguinte, algo parecido com uma cômoda, com três gavetas. Dentro de cada uma delas, elementos possíveis para a construção de um jardim imaginário: um comedouro de passarinho feito de gesso e ervas secas; terra, flor e folha mortas em potinhos, um labirinto de madeira.



Figura 19 – Thula Kawasaki, *Como construir um jardim*, 2004.



Figura 20 – Thula Kawasaki, *Como construir um jardim* (detalhes)

A idéia corrente de jardim se associa sempre a certa vibração, movimento. Em grande parte das vezes abriga imagens de exuberância. Já esse é um feito de coisas contidas: um jardim limpo e morto para apartamentos, para se plantar na imaginação. Um jardim que é inerte mas que eu gostaria que provocasse jardins

múltiplos em cada pessoa que, ao se deparar com esses elementos, questionasse a imagem do jardim que proponho e a prolongasse. Ou mesmo propusesse outro. Que se questionasse: será que isso constrói um jardim? E descobrisse que há sempre algo que poderia ser substituído, eliminado, acrescentado. Que rememorasse os jardins da casa da infância, de uma praça do interior, os vasos do apartamento, as fotografias de jardim, os contos de jardim. E que, a partir daí, a partir do questionamento da arbitrariedade ou adequação da minha restrita seleção, enquanto representante de uma multiplicidade de possibilidades de jardins, qualquer outro jardim pudesse ser construído.

Na origem desse trabalho está uma obsessão: a de escrever listas. Tenho um caderno só para listas, de tudo. E vejo em *Como construir um jardim* uma proximidade grande com essa obsessão por traduzir a desordem do mundo em itens – não mais ordenados que o mundo em si. Uma mesma arbitrariedade presente no hábito – e no jogo - de escrever listas está presente nessa lista de elementos para compor um jardim. Poderia abrigar muitos outros elementos, em infinitas quantidades, ordens, sucessões. Poderia ser quase qualquer coisa além do que é.

A Borges se deve uma das listas mais intrigantes que conheço, atribuída, em seu texto, a certa enciclopédia chinesa intitulada *Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos*:

Em suas remotas páginas consta que os animais se dividem em (a) pertencentes ao Imperador, (b) embalsamados, (c) amestrados, (d) leitões, (e) sereias, (f) fabulosos, (g) cães soltos, (h) incluídos nesta classificação, (i) que se agitam como loucos, (j) inumeráveis, (k) desenhados com um finíssimo pincel de pêlo de camelo, (l) etcétera, (m) que acabam de quebrar o vaso, (n) que de longe parecem moscas.⁵²

O livro *As palavras e as coisas*, de Foucault, nasce dessa lista. Da perturbação do pensamento, da enumeração engenhosa que impossibilita um lugar onde esses termos possam se encontrar. Dela, Foucault fala que:

(...) no seu rastro nascia a suspeita de que há desordem pior que aquela do incongruente e da aproximação do que não convém; seria a desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis na dimensão, sem lei nem geometria, do *heteróclito*; e importa entender esta palavra no sentido mais próximo de sua etimologia: as coisas aí são “deitadas”, “colocadas”, “dispostas” em lugares a tal ponto diferentes, que é impossível encontrar-lhes um espaço de acolhimento, definir por baixo de umas e outras um *lugar-comum*.⁵³

⁵² BORGES. *Obras completas II*, p. 94.

⁵³ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. XII-XIII. (grifos do autor).

Vislumbrar o grande número de ordens possíveis a partir de uma seleção restrita de elementos... A lista e o livro vão muito além. Foucault faz, instigado por ela, uma arqueologia do saber, para analisar sob quais modalidades de ordem, em cada período de tempo, os conhecimentos e as teorias são possíveis, e como essa ordem determina as condições de possibilidade e o modo de ser deles.

No trabalho, é um jogo que expõe a arbitrariedade das classificações e que inclui a idéia das plantas mortas como jardim; que lida com esses impulsos enumerativos que, para Perec, são, *antes de todo pensamento (e de toda classificação) a marca mesma desta necessidade de nomear e de reunir sem a qual o mundo (“a vida”) careceria de referências para nós* ⁵⁴.

A propósito do impulso classificatório presente nas listas e enumerações, chamou-me a atenção, na 27^a Bienal de São Paulo, o trabalho do artista inglês Simon Evans⁵⁵. Em seus mapas, gráficos, listas, diagramas, está presente uma obsessão enumerativa que oscila entre uma visão caótica e proliferante da experiência de se viver

⁵⁴ PEREC. *Pensar/clasificar*, p. 119. (tradução minha).

⁵⁵ Também comediante e skatista, Simon Evans, nascido em 1972 em Londres, vive e trabalha em sua cidade natal.

neste mundo. Tentativas bem-humoradas de organização do efêmero. Seus trabalhos, como por exemplo *The world* (FIG. 21), lidam com a matéria do cotidiano, tanto na forma dos materiais (durex, papel vegetal, *liquid paper*, etc.) quanto naquilo que aborda (listas de vocábulos, gestos, sorrisos, diagramas de períodos, mapas de cidades inventadas, do céu, entre muitas outras coisas). A respeito de seu trabalho, ele diz: *é uma tentativa de satirizar sistemas existentes, combinada com meu desejo de criar um mundo*⁵⁶. Vai além e diz que *a maneira pela qual tentamos categorizar o mundo pode ser absurda, bem como bela e mortífera*⁵⁷.

⁵⁶ 27a Bienal de São Paulo: Guia, p. 224.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 224.

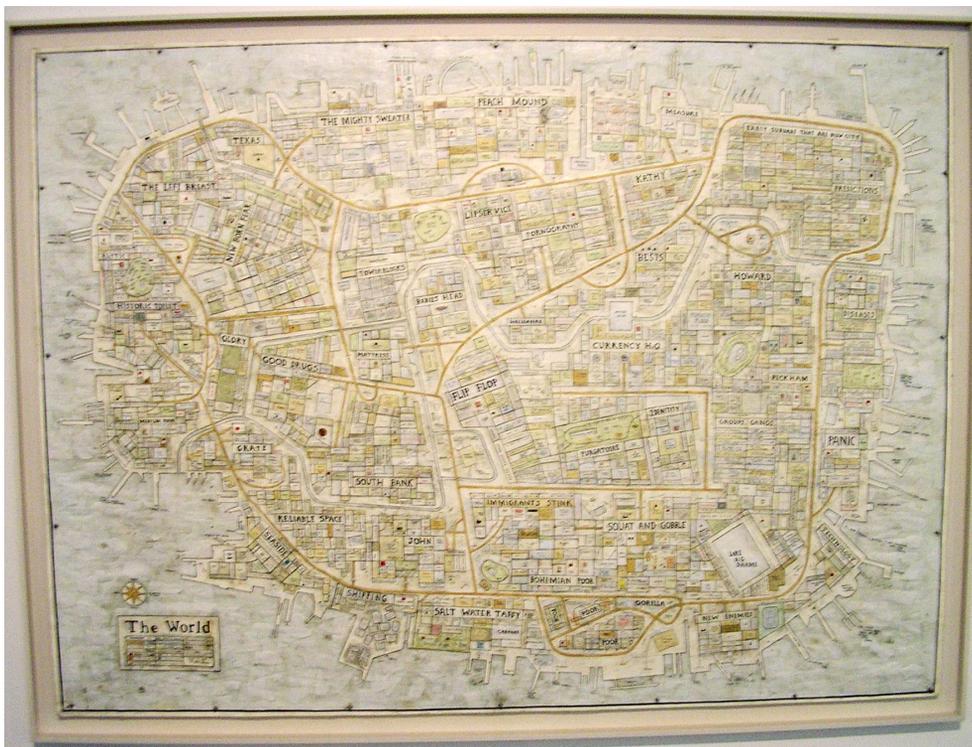


Figura 21 – Simon Evans, *The world*, 2003.

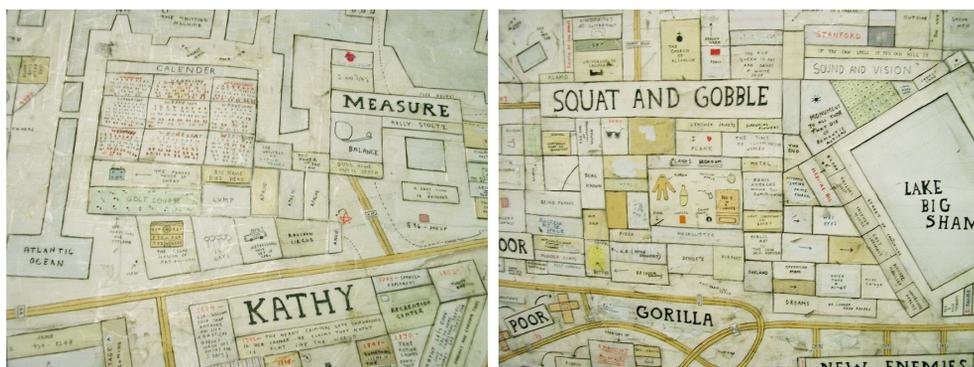


Figura 22 – Simon Evans, *The world* (detalhes).

Identifico-me com essa postura de admiração e desconfiança simultâneas pelos sistemas que nós mesmos inventamos para fazer caber o mundo; pelas tentativas de fazer caber o mundo onde quer

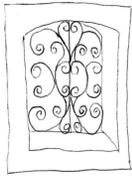
que seja; pela busca por ultrapassar esses sistemas para deixar falar um certo absurdo irônico que assiste ao transbordamento do caos e uma reverência, talvez mínima e secreta, pelo exercício da ordem. O cineasta e artista plástico Peter Greenaway, que também lida com os excessos de ordem e caos em seus trabalhos, fala em uma entrevista:

É disso que trata a arte, não é – tentar encontrar alguma ordem no caos? É disso que trata a civilização, alguma forma de entender, de conter essa vasta quantidade de informação que a nós é empurrada o tempo todo.

(...) Eu exijo, como todos nós, algum senso de coerência, de ordem no mundo. E nós somos sempre derrotados. Esta é a condição humana.⁵⁸

Compartilho com Evans e Greenaway, entre outros, o desejo de, ao ordenar os fragmentos dispersos, o excesso, o efêmero, construir um mundo, a partir do caos, que faça sentido. E compartilho com eles também os fracassos graciosos e inevitáveis. O que não significa que as tentativas sejam inválidas. Elas não são. No final das contas, o que se ergue no lugar é um mundo falível, que quer mesmo refletir a desordem disfarçada, a iminência do colapso. Um mundo cujos artifícios, na arte, se pode optar por não ocultar. Pode-se mesmo engrandecê-los, ridicularizá-los ou fazer um bonito elogio às falhas, às fraquezas, aos limites humanos e suas pretensões infinitas.

⁵⁸ PALLY. *Cinema as the total art form*, p. 108. (tradução minha)



Esses pensamentos de ordem e um querer participar dessa vertigem também me levaram a prosseguir com um pequeno arquivo de folhas mortas. Tudo começou porque em frente à minha casa atual há uma árvore. Sua copa ocupa toda a vista de algumas das janelas. Bachelard diz que *a acolhida da casa é tão total que o quê se vê da janela pertence à casa*⁵⁹. Bem, às vezes tenho realmente a impressão de que é minha a árvore, mesmo não conhecendo suas raízes. Além do mais, varrer suas pequenas porções do chão do quarto todos os dias é um cuidado que dedico a ela como se a regasse. É um cuidado que me aproxima dela porque os seus restos passam a ser minha responsabilidade diária.

Dependendo do vento, os ramos chegam a balançar dentro do quarto, o que é bonito de se ver. Mesmo à noite, a luminária da rua projeta a sombra detalhada da árvore nas paredes e no teto do quarto, até no corredor e na sala. Basicamente não há hora do dia em que sua presença não se imponha pela casa.

⁵⁹ BACHELARD. *A poética do espaço*, p. 79.

Todos os dias acordo com folhas caídas sobre os lençóis. Em algumas noites, acordo com folhas nos cabelos, sobre a pele, na roupa. São muito pequenas – demorei a fazer a conexão entre a palavra folha e a imagem daqueles pequenos corpos disformes e secos sobre a cama ou pelo chão da casa. Sempre gostei que elas se espalhassem pela casa, mas varria todos os dias com pesar, por uma espécie de obrigação social. Recolher as folhas com a pá e jogá-las no lixo me parecia um pecado. Sempre achei um desperdício. Todos os dias. Então comecei a separá-las pacientemente da poeira e colocá-las em potinhos datados. Não havia uma idéia do que fazer com elas. Mas eram muitas e estavam dispersas. Queria só guardá-las...

Algo em mim foi despertado por aquela profusão de coisas soltas e desordenadas, constantemente ao meu redor. Estava claro que era minha obrigação dar conta delas. Benjamin fala que *o grande colecionador é tocado bem na origem pela confusão, pela dispersão em que se encontram as coisas no mundo*⁶⁰. Acredito ter sido isso.

⁶⁰ BENJAMIN. *Passagens*, p. 245.

Baudrillard fala que uma das coisas que diferencia a coleção da acumulação é a noção do inacabado, pois a falta indica um projeto, um objetivo, um desejo de completude ⁶¹. Sua colocação faz muito sentido para mim, mas, ao mesmo tempo, me confunde com relação às minhas folhas. Talvez seja mesmo um acúmulo pois não tenho um projeto e o desejo de completude é incoerente com a matéria dela, mas acúmulo me parece desordenado demais, me parece algo que tira a individualidade de cada coisa para transformá-las em um corpo só. Acumulo, sim, algumas – as que recolho e, com preguiça de catalogar na hora, junto em um só pote grande de folhas bagunçadas que não poderei catalogar mais porque todas se misturam. Mas a parte que ordeno, ainda que possa considerá-la acabada a qualquer momento ou não considerar nunca, chamo de coleção.

Pensei que seria uma coleção bonita de se iniciar. Uma dessas infinitas e impossíveis de completar. Uma dessas onde uma amena, mas constante, frustração por vislumbrar a imensidão evita a grande frustração da completude, aquela de quando o objetivo é alcançado, mas a satisfação do impulso não, e o colecionador se lança em novos empreendimentos para tentar satisfazer um desejo infinito com coisas finitas, um desejo imaterial com coisas materiais.

⁶¹ BAUDRILLARD. *O sistema dos objetos*, p. 112.

Uma coleção de areia. Aquela de que Calvino fala, e na qual *as diferenças mínimas entre areia e areia obrigam a uma atenção cada vez mais absorta, e assim se entra pouco a pouco em outra dimensão*⁶². Pensei que poderia ver muitas folhas quase iguais juntas em potinhos de vidro, que eu poderia vê-las mudar de cor, minúsculas, com o passar dos dias, cada uma a seu tempo, como uma partitura, uma música. Que eu poderia mesmo assistir à morte lenta de cada uma delas, pois grande parte das que caem ainda está verde e úmida – arrancada pelo vento – mas está no processo irreversível de morrer já que foram apartadas de sua fonte de vida. A bem da verdade todas estão, arrancadas ou não. Exceto as que já estão mortas. Mas assistir à mudança de cor, de textura, de forma das folhas é um hábito que se incorporou a tantos outros. E penso nessa sobrevida do efêmero. Salvar as folhas de um fluxo que as destruiria.

Identifico também um gosto por uma biologia inventada. O gosto por ficções de contaminação entre arte e biologia presentes em diversos trabalhos e artistas que me interessam, em maior ou menor grau. Também na 27ª Bienal de São Paulo, outro trabalho me chamou a

⁶² CALVINO. *Colección de arena*, p. 16. (tradução minha)

atenção: o *Herbário de plantas artificiais*, de Alberto Baraya⁶³ (FIG. 23 e 24).



Figura 23 – Alberto Baraya, *Herbario de plantas artificiales*, 2003-.

⁶³ Artista nascido em Bogotá, em 1968, que vive e trabalha em sua cidade natal.



Figura 24 – Alberto Baraya, *Herbario de plantas artificiales*, 2003-.

Baraya se apropria dos procedimentos dos botânicos para, com ironia e crítica, dissecar flores de plástico. Separa suas partes, enumera, nomeia, relaciona tudo com o detalhismo e a precisão dos cientistas e cria uma taxonomia de uma flora criada não pela natureza, mas pela cultura. O artista, com um bom humor que capto mais nos trabalhos que nas entrevistas que pude ler⁶⁴, parodia o método científico e faz pensar sobre a idéia de objetividade e neutralidade geralmente ligadas a seu mecanismo. Além de envolver um discurso sobre o componente cultural e social que as plantas artificiais evocam, o trabalho reflete sobre a necessidade humana de

⁶⁴ Refiro-me a matérias e entrevistas com Baraya publicadas no site <http://m3lab.encuentromedellin2007.com>, acessado em setembro de 2007.

capturar, documentar e classificar todas as coisas como maneira de apreender a inconstância do mundo e da existência.

Com questões próximas às do artista colombiano, o artista catarinense Walmor Corrêa também lida, em seus trabalhos, com uma biologia fictícia e minuciosa. Em seu trabalho *Gaveteiro Entomológico* (FIG. 25), por exemplo, o artista dispõe, nas gavetas do móvel – que faz lembrar os museus de história natural e os gabinetes de curiosidades – desenhos de uma pequena fauna fantástica de insetos inventados, com seus respectivos nomes também inventados. Cada um deles é atravessado por um pequeno alfinete que acentua a ilusão e enriquece a ficção. Como se fossem as borboletas presas às gavetas por alfinetes, coisa que costumamos ver em museus de história natural e em coleções. Como se desse corpo a suas invenções.



Figura 25 – Walmor Corrêa, *Gaveteiro entomológico*, 2002/2003.

É um catálogo de animais que não existem – ou que passaram a existir a partir de então – feito com o mesmo cuidado dedicado aos insetos reais pelas mãos dos cientistas. Em cima do gaveteiro, a pintura de um besouro “em ação”, ou seja, voando, com suas características descritas e a inscrição: Programado para não voar. O besouro, através de uma análise científica de sua anatomia, é impossibilitado de voar. Isso marca a produção do artista e sua visão acerca da natureza e da compreensão humana. Ainda que não esteja autorizado pelos especialistas, ainda que sua anatomia não seja adequada, ainda que seu vôo não seja leve, é um fato: alguns besouros efetivamente voam.

Em outros trabalhos de Walmor pode se perceber com mais clareza a engenhosidade biológica fictícia com que ele não só representa seus animais mas com que estuda, analisa, investiga a zoologia para criar sua própria fauna. Em uma dessas “pranchas” de uma enciclopédia imaginária, o artista cria um monstro sutil, que une características de camarão e de caramujo, de nome *Krebsschnecke* (FIG. 26). Faz, em outras ocasiões, o cruzamento de peixes e pássaros, aranhas e ratos, entre muitos outros. Não só se compromete com uma representação naturalista que acentua seu gosto por iludir, mas se dedica às descrições detalhadas de habitats, alimentação, funcionamento interno do organismo, modos de reprodução, etc. Nada parece fantástico ou excepcional, tudo soa possível a tal ponto que nos faz realmente questionar se essa não é a fauna de algum novo continente que desconhecemos. Ou espécies extintas que atestam certa continuidade na natureza – continuidade que nos escapa. Mas a fusão engenhosa desses elementos de origens diversas é que cria o absurdo.

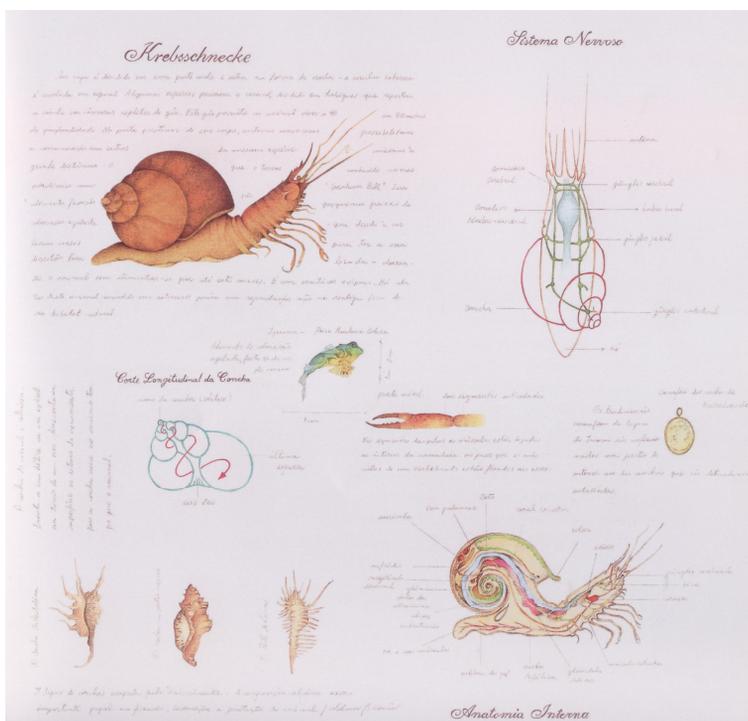


Figura 26 – Walmor Corrêa, Apêndice X, 2003.

A percepção dessa fauna estranha do artista me faz pensar na percepção de uma fauna não menos fantástica, mas não imaginária, e na graça e angústia das tentativas de submetê-la aos sistemas humanos de conhecimento.

Marco Polo deparou-se pela primeira vez com um rinoceronte. Nunca havia visto nada igual e, para dar conta da novidade, procede por meio de analogias para chegar a um lugar conhecido e seguro. O animal quadrúpede e com um chifre na testa se encaixa – de maneira decepcionante – na descrição já conhecida por ele de um unicórnio.

Não é branco, gracioso, ágil ou esbelto. Pelo contrário. Porém, possui, essencialmente, as mesmas características.

Marco Polo parece tomar uma decisão: em vez de segmentar novamente o conteúdo, acrescentando um novo animal ao universo dos seres vivos, corrige a descrição vigente dos unicórnios que, se existem, soa por certo como ele os viu e não como a lenda conta⁶⁵.

Já o ornitorrinco foi descoberto no final do século XVIII. Quando um exemplar empalhado foi examinado por especialistas ingleses em 1799, a incredulidade era tamanha que houve quem desconfiasse que o animal não passasse de uma montagem, da criação de um taxidermista charlatão. Depois foram obrigados a aceitar que esse animal absurdo realmente existia, à revelia das classificações. *A história do ornitorrinco, então, serviria para demonstrar que, em última instância, os fatos vencem as teorias*⁶⁶. E dois séculos se passaram sem que cientistas dessem trégua à existência do ornitorrinco. Afinal,

(...) como poderíamos colocar junto o bico e as patas espalmadas com o pêlo e a cauda de castor, ou a idéia de castor com aquela de um animal ovíparo, como poderíamos ver um pássaro lá onde

⁶⁵ ECO. *Kant e o ornitorrinco*, p. 55.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 211.

aparecia um quadrúpede, e um quadrúpede onde aparecia um pássaro? ⁶⁷

Walmor Corrêa cria ornitorrincos. Ele costura minuciosamente partes de um animal em outro e, para habilitar sua criação, costura também costumes, características, conceitos. A criação do nome científico implica a existência de todo um gênero, com suas espécies e subespécies, sua teoria evolutiva, o ambiente propício, suas congruências e suas divergências com relação a todos os outros animais existentes. O nome científico inclui o animal inventado, harmônica ou desarmonicamente, no mundo. Categorizando suas criações, ele expõe para além daquilo que vemos, para além do particular.

O sofrimento dos cientistas que, até hoje, se dedicam ao ornitorrinco deve-se ao fato de que, dentro do contexto científico, animais desestabilizadores são indesejáveis. Assim são também as criações de Walmor. Situam-se – não sem dor – à margem das espécies ainda que estejam incluídas no mundo de maneira convincente. Para entendê-las, seria preciso classificá-las. E para classificá-las, seria preciso reavaliar toda a taxonomia animal. Conhecimentos consolidados cairiam por terra pois o questionamento profundo de

⁶⁷ ECO. *Kant e o ornitorrinco*, p. 80.

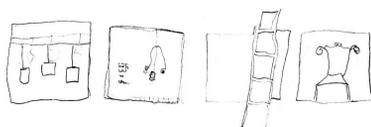
uma coisa, mesmo que esteja situada na superfície, abala e faz tremer – se não fizer cair – toda a estrutura que a sustenta.

A confusão gerada acerca da possibilidade dessas existências nos revela a face vulnerável das classificações e a impossibilidade de produzir, e, ainda, organizar o conhecimento acerca de todas as coisas do mundo. Os monstros sutis de Walmor podem não existir além das telas. Mas o que mais existe além do que conhecemos? Quanto do mundo já foi codificado? De que maneira conhecemos? Esses animais híbridos nos espantam para além de suas aparências porque questionam a racionalidade e a nossa própria capacidade intelectual. Além de estremecerem e revelarem a profundidade e a beleza da falibilidade de nossos sistemas e fundamentos.

Além de Alberto Baraya e de Walmor Corrêa, outros artistas desenham seu percurso entremeado pelo interesse na biologia e na ficção. Cada qual com as questões particulares que levantam: alguns lidam mais com questões ecológicas, ambientais, outros com arqueologia, coleção, ancestrais, etc. Mas noto sempre essa vontade de falar, através de gestos que parodiam, do aspecto infinito, diverso e caótico do mundo em contraponto com o desejo ordenador e classificador do homem, com as limitações humanas, com a condição de finito, de pequeno. Da impossibilidade da linguagem de

dar conta do mundo. De nós darmos conta do mundo. Claro que não no intuito de desacreditar ou diminuir a importância do desenvolvimento científico em nenhuma área, das pesquisas, dos métodos. Mas de relativizar as coisas e promover uma reflexão, que se faz presente na arte, sobre todas essas questões do conhecimento e da capacidade humana: neutralidade, arbitrariedade, objetividade, subjetividade...

Quando Palomar se deu conta do quão aproximativos e votados ao erro eram os critérios do mundo no qual acreditava encontrar precisão e norma universal, voltou aos poucos a estabelecer um relacionamento com o mundo limitando-o às observações das formas visíveis; mas jamais ele era como fora feito: sua adesão às coisas permanecia intermitente e transitória como a das pessoas que parecem sempre propensas a pensar uma outra coisa mas essa outra coisa não existe.⁶⁸



O levantamento e a ordenação das coisas banais. Não só o registro, mas a preocupação com a sobrevivência dos resíduos do dia. Colecionar indícios de vida. Salvar objetos para salvar uma história,

⁶⁸ CALVINO. *Palomar*, p. 50.

com ou sem importância. Retirar de um cotidiano onde tudo é excessivo e descartável, pequenas preciosidades, como se fossem segredos escondidos nos vãos das coisas.

Estou criando o meu arquivo de folhas mortas, também como experiência de aplicação de critérios e exercício de ordem, como incorporar essas ações e criações ao meu cotidiano. É também uma experiência de seleção do lixo ou daquilo que deixa de ser lixo. É separar e recolher folhinhas do monte de poeira que varro todos os dias. Rever tudo aquilo que já nos acostumamos a considerar importante e válido. Um pensamento sobre a própria idéia de coleção: se colecionar folhas mortas pode parecer estranho, o que se coleciona sem um mínimo de absurdo? Por quais coisas exercer esse cuidado?

Em registros de uma coleção antiga, são descritas gavetas que *continham objetos "para causar vexame", como um par de luvas sem abertura*⁶⁹. De alguma maneira, toda coleção é formada por pares de luvas sem abertura. Tudo o que realmente se possui são os objetos de causar vexames: um prato onde nunca se comerá, um selo que

⁶⁹ BLOM. *Ter e manter*, p. 51.

nunca será colado, uma moeda que não será posta em circulação. Não há diferença entre estes e a luva. Não há diferença entre estes e as folhas mortas. Pois toda coleção é essencialmente uma coleção de imagens. São objetos que deixaram de ser transparentes em relação à sua função e se tornaram espessos, concretos. Tornam-se objetos, e não mediações. Objetos fora de contexto. São todos folhas secas, desgarradas, salvas e postas em potinhos de vidro. Todos vêm da mesma necessidade de

(...) transformar o transcorrer da própria existência em uma série de objetos salvos da dispersão ou em uma série de linhas escritas, cristalizadas fora do contínuo fluir dos pensamentos.⁷⁰

A ação diária de colher e acondicionar os pequenos fragmentos da árvore me trouxe, além de uma proximidade maior com as coisas antes desprezíveis, um gosto por sistemas e por invenções. Como um jogo. Inventar métodos, regras, inventariar, catalogar, relacionar umas às outras, a lugares, a situações. E me trouxe a percepção dos artifícios da ordem e de suas impossibilidades. Acrescentou um tom de ironia ao meu conjunto de folhas mortas, ao ato de ordená-lo.

Essa experiência tem sua origem no fazer e no pensar das classificações, mas também se relaciona com textos literários e

⁷⁰ CALVINO. *Colección de arena*, p. 17. (tradução minha)

trabalhos de artistas entre os quais escolhi dois para neles deter-me um pouco mais: Funes, o memorioso, personagem de Borges e *Ten Characters*, trabalho do artista Ilya Kabakov.

Funes, o memorioso, ao recobrar-se de um acidente percebe que sua percepção e sua memória tornaram-se infalíveis, que *o presente era quase intolerável de tão rico e tão nítido*⁷¹. Ao olhar para uma copa de árvore não percebia uma massa quase uniforme de folhas: percebia cada uma delas, e elas se incorporavam à sua lembrança e então se recordava de cada folha e de cada vez que a tinha percebido, imaginado, ou dela já havia se recordado anteriormente. *Mais recordações tenho eu sozinho que as que tiveram todos os homens desde que o mundo é mundo*⁷².

No entanto, essa capacidade inconcebível invalida outras, bem mais comuns porém extremamente necessárias. Ter ficado aleijado no mesmo acidente, imaginar-se no fundo do rio anulado pela corrente, morrer de congestão pulmonar são conseqüências inevitáveis da sufocação provocada pelo furor de sua memória que nada deixa escapar.

⁷¹ BORGES. *Ficções*, p. 124.

⁷² *Ibidem*, p. 125.

A memória desmesurada de Funes não lhe permitia pensar. *Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No abarrotado mundo de Funes não havia senão pormenores imediatos*⁷³. O mundo que se coloca à disposição de Funes não é diferente daquele que se coloca à disposição de qualquer pessoa. A diferença é que, além de contarmos com o esquecimento, somos também capazes de criar categorias para organizar a vasta diversidade de todas as coisas. Sem essa capacidade, nos tornaríamos, como Funes, escravos do particular.

É também essa capacidade de organizar as coisas em categorias que permite a existência das coleções. Define-se um ou mais critérios que os objetos da coleção devem ter, e então parte-se em uma busca, na maioria das vezes incessante, por todos os objetos que se encaixam nesse critério e que ainda se encontram espalhados. O colecionador luta contra a dispersão dessas coisas no mundo. Seu devaneio é classificatório também: recolher esses fragmentos de um conjunto ideal e dar a eles, a cada um deles, um lugar e um nome. Estabelecer relações entre os elementos, aplicar critérios, em suma, exercer a ordem.

⁷³ BORGES. *Ficções*, p. 128.

O *inútil catálogo mental de todas as imagens da lembrança*⁷⁴, de Funes, me faz pensar em *O homem que nunca jogou nada fora*, de Ilya Kabakov.

Esse trabalho faz parte de *Ten Characters* – realizado entre 1985 e 1988 e exposto em Nova Iorque, em 1988 –, que foi a primeira grande instalação do artista, nascido em 1933, na extinta União Soviética. O espaço da galeria foi dividido aos moldes de um apartamento compartilhado – tipo de habitação muito comum na União Soviética onde, em um pequeno espaço, viviam diversas pessoas e famílias.

Cada um dos ambientes criados abrigava uma personagem (FIG. 27): *O homem que colecionava opiniões dos outros*, *O homem que voou para o espaço de seu apartamento*, *O homem baixo*, *O compositor*, *O colecionador*, *O homem que nunca jogou nada fora*, *O homem que salvou Nikolai Viktorovich*, *O artista sem talento*, *O homem que voou para dentro de sua pintura* e *O homem que descrevia sua vida através de outras pessoas*.

⁷⁴ BORGES. *Ficções*, p. 127.

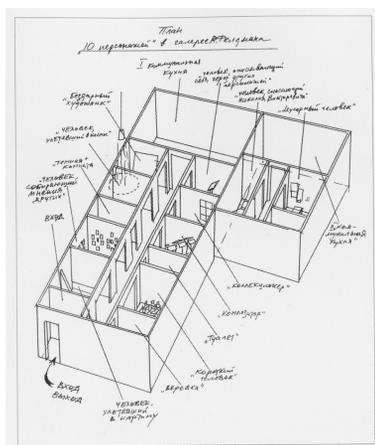


Figura 27 – projeto para a instalação Ten Characters, de Ilya Kabakov.

Esses ambientes constituíam-se em instalações dentro da instalação: uma narrativa⁷⁵, os objetos de cada personagem, suas obsessões, suas paixões, seus segredos, as cadeiras vazias, os objetos recém-tocados... a tentativa de preservar-se, dentro de um contexto onde a idéia de privacidade é completamente outra: um apartamento que é compartilhado por pessoas que tentam manter o direito de se isolar.

⁷⁵ Muitos dos trabalhos de Kabakov possuem um laço bem estreito com a literatura: além de criar personagens fictícios, o artista escrevia suas biografias, histórias que os envolvia, chegava até mesmo a atribuir a seus personagens certos trabalhos de arte, certos textos, confundindo a idéia de autor num movimento quase vertiginoso. Talvez esse interesse tenha sido despertado por sua profissão oficial de ilustrador de livro infantil, na época em que os artistas que não eram ligados às instituições governamentais da União Soviética eram considerados como artistas não-oficiais e, se trabalhavam com arte, o faziam ilegalmente. Vejo até uma ligação entre esse “criar artistas e autores e atribuir-lhes seus trabalhos” e essa repressão, embora seu gesto não fosse com intuito de burlar leis mas, sim, constituinte de seu processo de criação. No entanto, pode ser que, em certo grau, essa narrativa deva algo à situação do artista na União Soviética.

A falta de comunicação entre esses cômodos que se dirigem, todos, ao mesmo corredor... Trata-se da intimidade profunda e da profunda falta dela. Cada um em seu isolamento denso e frágil. Um mundo à parte em cada quarto e a constante iminência da invasão: a impertinente proximidade dos corpos, dos hábitos.

Essa não é uma realidade exclusiva do contexto soviético onde maior parte desse trabalho foi gerada. Aqui, Kabakov ultrapassa as fronteiras de sua própria existência, uma existência específica, para falar de todos, de cada um. O equilíbrio entre intimidade e comunicação – ou, precisamente, a dificuldade em obtê-lo – é uma questão presente no dia-a-dia das pessoas de qualquer lugar.

O artista fala também de sua estreita relação com o cotidiano que por vezes soa como uma oposição à pretensa grandiosidade exigida aos artistas oficiais pelas instituições Soviéticas. Ele fala de um confronto entre a pessoa que precisa obedecer às leis rígidas às quais está submetida e aquela, interior a essa, que não entende o porquê, e quer expressar o que realmente está sentindo. Que aquilo que se podia ver eram:

(...) os aspectos tediosos, assustadores ou banais do cotidiano. Ele via garrafas sujas, um monte de lixo, tíquetes de metrô, propagandas. Essa pequena pessoa sente uma unidade com o cotidiano. Não

havia um desejo de desaparecer, de fugir do dia-a-dia, de fazer algo romanticamente elevado; o que havia era um desejo de expressar essa união com a banal vida cotidiana.⁷⁶

Esses aspectos são evidentes na instalação – e em outros trabalhos do artista – especialmente no espaço do *O homem que nunca jogou nada fora* (FIG. 28 e 29). Kabakov, em seus textos e narrativas sobre sua produção, fala do apartamento de um encanador recluso. Uma sala repleta de armários, gavetas, gabinetes, vitrines, mesas⁷⁷. Cada espaço abriga objetos dos mais variados, todos banais, cuidadosamente dispostos e etiquetados. Uma cama estreita ou algo que se assemelha a uma cama estreita e desconfortável me faz pensar na condição de aleijado de Funes, outro homem que nunca mais jogou nada fora. Faz pensar que esse virtuosismo da memória em Funes ou a obsessão e dedicação extrema do "homem..." aos fragmentos de sua existência acabam por sacrificar funções vitais. Imaginar-se anulado pela corrente do rio.

⁷⁶ GROYS. *Ilya Kabakov*, p. 14. (tradução minha).

⁷⁷ Percebe-se aí uma aparência burocrática das coisas, uma atitude burocrática com tudo, que algumas vezes pode ser relacionada aos próprios moldes do comunismo soviético, à própria burocracia excessiva vivida por ele que se reflete no seu modo de lidar com as coisas banais.



Figura 28 – Ilya Kabakov, *The man who never threw anything away* (Ten Characters, 1985-88).



Figura 29 – Ilya Kabakov, *The man who never threw anything away* (Ten Characters, 1985-88).

O encanador também tinha o seu despejadouro de lixos. Sua memória não era total, como a de Funes: o próprio gesto de preservar os objetos para preservar a lembrança das coisas demonstra a fragilidade dela, coisa que Funes não fazia porque, uma vez que algo entrava em sua memória, não havia necessidade de um registro, pois de lá nunca sairia. Também o encanador dispunha, como seu despejadouro de lixos, não o espaço incalculável do qual Funes dispunha, mas um espaço físico limitado, restrito, concreto. Ainda assim, certamente possuía a obsessão totalizante e as incapacidades, talvez também as satisfações, que dela derivam.

Fica explícita a arbitrariedade dos critérios de classificação, mas é algo que se pode comparar com o vocabulário-numeração de Funes⁷⁸: o encanador define o lugar de cada objeto inventando o espaço entre as coisas. Esse espaço, que só existe quando é pensado, é de uma natureza semelhante àquele que separa os "números" *Máximo Perez* e *A Ferrovia*, ou mesmo os espaços entre as categorias do idioma de John Wilkins. A possibilidade, sempre, de eleição de um critério em

⁷⁸ BORGES. *Obras completas I*, p. 544. Refiro-me ao vocabulário infinito que Funes projetara e que lhe valeria como sistema original de numeração. Ao invés do sistema que utilizamos (onde, por exemplo, o número 365 determina três centenas, seis dezenas e cinco unidades), Funes nomeia as quantidades com nomes próprios ou palavras como "o gás" ou "a baleia", infinitamente. Por dispor de uma memória total, ele vê preenchido o espaço que une seus "números" uns aos outros, enquanto que para nós – limitados – o sistema de Funes se revela uma *rapsódia de vozes inconexas*.

detrimento de outro é, talvez, aquilo que realmente extrai da aparente ordem a verdadeira desordem.

Walter Benjamin, em seu texto *Desempacotando minha biblioteca*, escreve, entre outras coisas, sobre suas avenças e desavenças com os critérios de ordenação de seus livros. Ora é a história relacionada a cada livro que se impõe à ordem, ora a cor da capa, a primeira letra do sobrenome do autor, o tema, o formato do objeto. Satisfazendo um critério completamente – coisa já bastante complexa – sempre se burlam os outros, e esse jogo não termina nunca, há sempre de se contentar com as ordenações provisórias. Como Foucault com seus *novelos de lã*.

Expondo as falhas na ordenação de conjuntos banais, todo o conhecimento e todos os sistemas de conhecimento nos quais nos apoiamos, geralmente muito mais complexos que livros e *novelos de lã*, tendem a se desestabilizar. A precisão e a certeza científica são relativizadas porque surge a possibilidade de terem sido criados sistemas absolutos de conhecimento precisamente sobre essas mesmas falhas.

Acredito que, além da impossibilidade de se estabelecer um critério totalizante, que trataria de aproximar toda e qualquer semelhança e

ressaltar cada mínima diferença, o problema da classificação reside também na impossibilidade de se esgotar até mesmo um único objeto.

O homem que nunca jogou nada fora trata também dessas questões. Trata de como o cotidiano extremamente restrito e silencioso do encanador pode se desdobrar infinitamente; como ele não pode, por mais que tente, esgotar um único dia de sua vida estreita.

Kabakov, ou o encanador, cataloga minuciosamente todos os objetos, tudo que a eles se relaciona, especificidades ordinárias. Afirma sua união com a vida cotidiana. Quase um compromisso com as trivialidades do dia. No catálogo onde, através do número da etiqueta dos objetos, pode-se encontrar algum comentário a respeito deles, comentários banais, coisas que dificilmente arquivaríamos, nem mesmo na memória: uma agulha e linha, objeto número 48, está identificado com o comentário: *Encontrei isso em 17 de fevereiro debaixo da mesa, mas eu não precisava disso mais.*⁷⁹ Sob a sola de um velho par de sapatos, *Eu peguei estes de Nikolai ano passado*

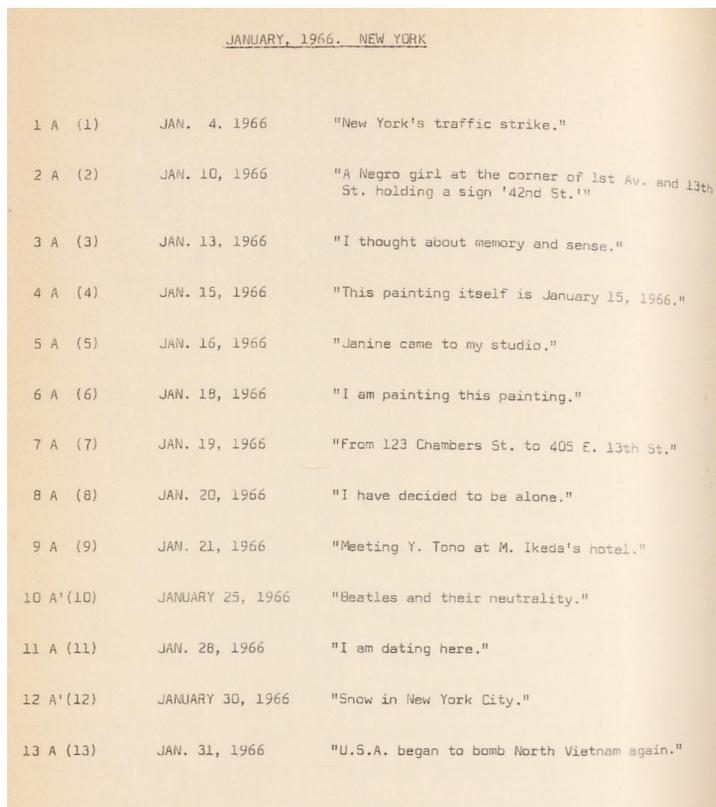
⁷⁹ GROYS. *Ilya Kabakov*, p. 101. (tradução minha).

*mas não os devolvi, esqueci por alguma razão...*⁸⁰ Um enorme catálogo de objetos e lembranças simples, com uma obsessiva organização que constantemente afirma o seu estar aqui e agora.

Aqui se pode estabelecer uma relação entre os escritos das etiquetas de Kabakov com os subtítulos de algumas das *Date Paintings* de On Kawara (FIG. 30). Em folhas de papel, Kawara cataloga e define subtítulos para as pinturas que fazia, onde, na superfície extremamente cuidadosa da tela, se vê, geralmente em branco sobre fundo escuro, apenas uma data pintada. No caderno de subtítulos, ele confere a cada uma dessas pinturas um número de catalogação referente ao conjunto geral delas, um número referente ao conjunto realizado no mês, a data em que pintou (que é a mesma que está pintada) e o subtítulo. Alguns deles são retirados de manchetes de jornal e tratam de diversos assuntos: política, a guerra do Vietnã, meteorologia, esporte... Outros se referem ao ato de pintar a própria pintura das quais são subtítulos: *JAN. 18, 1966 "I am painting this painting."* E outros se referem a pensamentos e acontecimentos corriqueiros na vida do próprio artista: *JAN. 20, 1966 "I have*

⁸⁰ GROYS. *Ilya Kabakov*, p. 101. (tradução minha).

decided to be alone"; FEB. 1, 1966 "A fire in front of my apartment."; MAR. 29, 1966 "I didn't sleep well last night."⁸¹



JANUARY, 1966. NEW YORK		
1 A (1)	JAN. 4, 1966	"New York's traffic strike."
2 A (2)	JAN. 10, 1966	"A Negro girl at the corner of 1st Av. and 13th St. holding a sign '42nd St.'"
3 A (3)	JAN. 13, 1966	"I thought about memory and sense."
4 A (4)	JAN. 15, 1966	"This painting itself is January 15, 1966."
5 A (5)	JAN. 16, 1966	"Janine came to my studio."
6 A (6)	JAN. 18, 1966	"I am painting this painting."
7 A (7)	JAN. 19, 1966	"From 123 Chambers St. to 405 E. 13th St."
8 A (8)	JAN. 20, 1966	"I have decided to be alone."
9 A (9)	JAN. 21, 1966	"Meeting Y. Tono at M. Ikeda's hotel."
10 A (10)	JANUARY 25, 1966	"Beatles and their neutrality."
11 A (11)	JAN. 28, 1966	"I am dating here."
12 A (12)	JANUARY 30, 1966	"Snow in New York City."
13 A (13)	JAN. 31, 1966	"U.S.A. began to bomb North Vietnam again."

Figura 30 – On Kawara, uma das folhas com os subtítulos das *Date Paintings*, 1966.

Frente a essa diversidade de títulos, que vão da esfera mais íntima da vida do artista a notícias sobre o homem na lua, e a não-

⁸¹ Excertos retirados da reprodução das páginas de On Kawara. In: WATKINS. *On Kawara*, p. 44-47.

homogeneidade de temas, penso na mesma impossibilidade de se esgotar o dia. Ainda que a existência pessoal e cotidiana possa ser restrita, fazem parte dela todas as informações que nos chegam, tudo o que ouvimos falar, as pessoas que encontramos, aquilo que pensamos, o que lemos, os objetos com os quais nos relacionamos. Como dar conta de toda essa enxurrada de informações que nos sufocam todos os dias? Daí, ambos os trabalhos tratem, de uma maneira ou outra, da impossibilidade de esgotar um ponto definido a partir de critérios totalizantes e defini-lo de maneira coerente com relação ao conjunto – porque mesmo a existência mais estreita ainda se revela ampla demais para que seja esquadrinhada –, e ambos procurarem situar sua existência, afirmá-la, através dos dias.

As arbitrariedades de critérios também ficam evidentes em ambos os trabalhos. Como selecionar um único critério para definir os dias? Para definir aquilo que se vive? Ou como e por quais meios definir o que constitui lixo e o que se constitui em algo que é importante preservar? O limite entre o que é útil e o que é inútil, o que é normal e o que é absurdo, o banal e o extraordinário? O que determina a utilidade ou não dos objetos? Por que o senso comum de normalidade deve se sobrepor à memória, por exemplo? A falta de hierarquia, de discriminação de todos os fatos, objetos, sensações que compõem a memória.

Em outra instalação de Kabakov (FIG. 31), *The big archive* (Stedelijk Museum, Amsterdã, 1993), um espaço maçante e burocrático deixa a disposição dos visitantes centenas de formulários diferentes, com diversos tipos de questões. Boris Groys, falando sobre esse trabalho, comenta que:

As questões nessa enorme pilha de formulários são contraditórias, inconsistentes e inconclusivas. O arquivo *colapsa* sobre si mesmo porque, querendo registrar cada aspecto da pessoa inteira, não permite critérios que possibilitariam que distinguíssemos o essencial do irrelevante. O argumento final só pode ser, portanto, aleatório e absurdo.⁸²



Figura 31 – Ilya Kabakov, *The big archive*, 1993.

⁸² GROYS. *Ilya Kabakov*, p. 68. (tradução minha)

E é justamente através dessa tentativa de organização excessivamente rigorosa e abrangente que o caráter infinito e proliferante do mundo se revela. É isso, além da natureza arbitrária das classificações, que fica evidente perante o quarto do homem que nunca jogou nada fora, o arquivo e outros trabalhos de Kabakov, ou perante os diários, inventários, calendários e catálogos de On Kawara.

(...) evidenciar a insensatez e a ineficácia de toda tentativa de arquivamento ou classificação exaustiva do conhecimento e das coisas do mundo, visto que todo recenseamento tende, em seus limites, a revelar o caráter do que é naturalmente incontrolável e ilimitado.⁸³

Essa consciência do infinito em conflito com os desejos de ordem – sempre com certa ironia – são importantes no andamento da minha coleção e dos trabalhos e projetos que vieram a seguir. O desejo totalizante, de abranger tudo, esquadrihar o mundo, estabelecer ordem é uma experiência que altera o ponto de vista, altera nossa posição em relação ao conhecimento do mundo, em relação às coisas.

⁸³ MACIEL. *A memória das coisas*, p. 14.

A partir de uma pequena coleção de folhas já se pode vislumbrar o infinito. Num impulso classificatório, escrevi uma lista com os possíveis critérios de classificação. Tentei me lembrar de tudo relacionado a cada uma delas e escrevi no papel. Terminei a lista possuindo mais critérios que objetos. Lembrei-me de Eco falando que os *acidentes são potencialmente infinitos*⁸⁴. Como seria possível uma ordem que se sobrepusesse aos objetos? Uma que, ao invés de síntese, de esquema, repete as próprias coisas ou as multiplica? Como o mapa que Borges descreve em seu texto *Do rigor na ciência*:

Naquele Império, a Arte da Cartografia alcançou tal Perfeição que o mapa de uma única Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmesurados não foram satisfatórios e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império, que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele.⁸⁵

A idéia de um esquema de ordem mais proliferante que as próprias coisas me agitou justamente por essa percepção de ser impossível

⁸⁴ ECO. *O Antiporfírio*, p. 332. Os acidentes de que fala são as propriedades que, não sendo imprescindíveis para definir um objeto como tal, são relegadas às propriedades acidentais.

⁸⁵ BORGES. *Obras completas II*, p. 247.

esgotar um único ponto sem sobrepô-lo. Pensei em fazer um livro só de categorias, para um conjunto curto de folhas diárias...

Claro que nas situações em que a objetividade é necessária, se estabelecem critérios de relevância para estabelecer as classificações. Um princípio de razoabilidade impede que faça *parte do conteúdo enciclopédico de cão tudo o que sabemos e poderemos saber sobre cães, até a particularidade por que minha irmã possui uma cadela chamada Best*⁸⁶. Um equilíbrio entre semelhanças e diferenças que não permite que tudo seja agrupado em um só conjunto ou que cada coisa requeira um conjunto inteiro para si própria. As invariâncias (quantidades que não mudam) e as variâncias asseguram a possibilidade da ciência, de uma taxonomia, ou de como as forças de atração e de repulsão asseguram a forma, não a deixando se dispersar completamente no mundo ou, então, convergir para um ponto só. O estabelecimento de critérios define o que se quer extrair da classificação – e vice-versa –, e quanto mais ou menos critérios, menor ou maior o número de grupos. A eficácia da classificação depende desses equilíbrios. Mas gosto de desequilibrar as minhas.

⁸⁶ ECO. *Kant e o ornitorrinco*, p. 192-193.

A forma geral do trabalho ainda não está definida. O que tenho são os potinhos com folhas (FIG. 32), e o pensamento nas limitações do espaço onde a exposição ocorrerá, além dos impulsos ordenativos. A galeria do Anexo Prof. Francisco Iglesias, da Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa, apresenta desafios pois é como um corredor de paredes de vidro, com restrições de peso e dimensão, por se tratar de uma passarela. Não pretendo construir um móvel para abrigar essa coleção uma vez que outros trabalhos espaçosos e pesados já farão parte dela.



Figura 32 – Thula Kawasaki, *Coleção de folhas mortas* (trabalho em andamento)

Decidi resolver esse trabalho no próprio espaço, com as estruturas que ele tem a oferecer, como as vitrines existentes para dispor os livros em suas exposições literárias. Depois que me acostumei com a idéia, passei inclusive a gostar da possibilidade de utilizar esse aparato bibliotecário para as coleções e seus anexos, e desenvolver o trabalho lá, durante a montagem – coisa que para mim é outro desafio já que sempre levo meus trabalhos prontos e, na montagem, me ocupo somente da disposição espacial deles.

Pretendo separar o trabalho em partes, de acordo com o conteúdo das coleções. Uma parte para os potinhos numerados e preenchidos por um dia de folhas secas caídas sobre o lençol, outra para as folhas da casa recolhidas em geral, outra para as inclassificadas, e assim por diante. Não vou poder escrever aqui sobre os desafios da montagem deste trabalho já que ele só se realizará após a entrega deste texto, mas o que posso adiantar é que, certamente, esses pensamentos de ordem, da infinidade dos acidentes, de tentativas de apreensão do efêmero e o gosto pelo jogo e pelas impossibilidades estarão presentes.



Em um conjunto de ações com esse trabalho da classificação subjetiva das folhas mortas, haverá outro trabalho para lidar com as exceções. A classificação aproxima e distancia as coisas. As plantas mortas que não obedecem aos critérios que estabeleci para definir o conjunto de folhas, com o qual realizarei o trabalho de que falo acima, comporão um outro trabalho, só de exceções, que também está em andamento.

Recolhi pela casa, ao longo do tempo, muitos elementos da natureza mortos. Nem todos se harmonizam com o conjunto central que defini e esses objetos rejeitados sempre me inquietavam. A possibilidade de não poder incluí-los todos em um único conjunto me fez pensar em um lugar para abrigar essas notas dissonantes. Ao olhar para a caixa com esses objetos, via uma certa crueldade da classificação com os fragmentos excluídos. Pensava no gorila albino que senhor Palomar vê em seu passeio ao zoológico:

Aquele rosto de traços enormes, de gigante triste (...); um lento olhar prenhe de desolação, de paciência e enfado, um olhar que exprime toda a resignação de ser o que é, único exemplar no mundo de uma forma não escolhida, não amada, toda a fadiga de carregar sua própria singularidade, toda a aflição de ocupar o espaço e o tempo com a própria presença tão embaraçante e tão vistosa.⁸⁷

⁸⁷ CALVINO. *Palomar*, p. 75.

A sala de espera faz menção a uma espécie de limbo ao qual pertencem essas coleções de um objeto só, esses elementos segregados do conjunto, os excluídos. Farão parte do trabalho três cadeiras grandes (FIG. 33) e nelas se enlaçarão os fragmentos de plantas em suspensão e uma espécie de rede orgânica de crochê. Através de um jogo de classificação, eu poderia agrupar esses objetos de diversas maneiras, constituir diversos grupos, inúmeras combinações de critérios. Poderia também incluir todo esse excedente em uma coleção só, atravessada por um único princípio que relacione cada um dos elementos. Talvez seja isso que eu faça, uni-los todos pela idéia única da exceção.



Figura 33 – Thula Kawasaki, *A sala de espera* (trabalho em andamento).

4. o trabalho fora da casa

Lisette Lagnado, em um texto intitulado *Ateliê, laboratório e canteiro de obras*⁸⁸, fala de um redimensionamento da idéia de atelier. Como a imagem do atelier, algo como um galpão ou uma pequena oficina, vai sendo substituída por *uma sala banal, provida de mesa, cadeira, estante, livros e discos*. Ela fala também que *se gerou uma zona indeterminada, sem limites fixos entre o privado e o público, já que é nessa permanência de domicílio, híbrido de lar com labor, que o artista simultaneamente vive e trabalha*. E que esse trabalho exclusivamente dentro do atelier – e a figura do artista protegida de confrontos externos – acentua o afastamento entre projeto para a coletividade e experiência de singularização. Penso sim nessa tendência ao virtuosismo de um artista enclausurado em sua casa-atelier. Temo-a com frequência. Mas penso também que o trabalho criado nesse espaço privado não tem nele seu fim. Ele sempre percorre os meios públicos e é nesse momento que ele toma consciência de si próprio. Passa pelo crivo dos olhares, das críticas, das aproximações e distanciamentos, de todas as vozes que a ele se somam. Transforma um outro espaço – o público – e é percorrido por outros corpos. E, se retorna à casa, retorna outro. A cada vez.

⁸⁸ LAGNADO. *Ateliê, laboratório e canteiro de obras*, p. 17.

Quando vou montar uma exposição e, já no lugar onde ela ocorrerá, começo a retirar a poeira doméstica dos objetos, passo a escova, o pano e a poeira particular cai no chão e o objeto limpo vai então acumular uma poeira pública, de outros lugares, de outras pessoas. Penso que essa poeira pública o complementa e o realiza.

Quando realizo um trabalho, sempre tenho uma imagem e uma história dessa imagem em mente. Mas opto por anular direcionamentos, em certa medida, para que aquele objeto possa ser construído por qualquer outra pessoa. Para que, quem entrar em contato com ele possa projetar suas próprias imagens, fatos, memória. *O que comunicamos aos outros não passa de uma orientação para o segredo, sem, contudo, jamais poder dizê-lo objetivamente*⁸⁹. Procuro sempre preservar certo silêncio, certa ausência que carece da participação do outro para que sentidos se produzam.

Há, também, a questão de ordenação ou reordenação que precisa de um olhar que lhe proponha sentido. Novas combinações, a fim de reordenar os fragmentos selecionados de mundo, por meio de

⁸⁹ BACHELARD. *A poética do espaço*, p. 32. (grifo do autor)

agregações, sobreposições, associações e distanciamento de elementos muitas vezes desconexos, inventando um tempo e espaço próprios. Evocando realidades possíveis que só se edificam nos olhos e no pensamento de um “espectador”. Não gosto de utilizar a palavra espectador, embora muitas vezes também não saiba que palavra utilizar. Não gosto da idéia passiva contida na palavra e a proximidade e, às vezes, confusão dela com a palavra “expectador”. Não tenho a intenção de que, diante deles, as pessoas assistam a algo ou esperem algo dos trabalhos. Espero sempre que atuem, que ajam. Que seja um agir interno e um agir também com o próprio corpo, rodear os objetos, percorrer o ambiente, aproximar e distanciar-se das coisas.

Tenho consciência de que o processo todo não deixa, até certo ponto, de ser uma escrita autobiográfica, já que se concretiza através de um percurso subjetivo e reflete uma certa arquitetura de acontecimentos e memória pessoais. Mas nessa autobiografia não comprometida com a verificação dos fatos, tudo o que minhas capacidades alcançam nela se inclui. Não aspiro escrever minha história, e sim uma história ao mesmo tempo íntima e impessoal. Ou melhor, “multipessoal”. Sempre lembro de uma pergunta formulada pelo senhor Palomar quando me questiono acerca de um, talvez, excesso de subjetividade em meus trabalhos: *O que temos em comum*

será justo aquilo que é dado a cada um como exclusivamente seu? ⁹⁰

Porque não produzo trabalhos para que as pessoas saibam de mim, e sim para que se identifiquem com esse ambiente de intimidade e que lá encontrem os seus próprios desejos e anseios, que evoquem qualquer outra subjetividade, que escrevam sua própria história. Ao ler uma entrevista concedida por Maria Esther Maciel me identifiquei muito com um momento em que ela fala da presença da subjetividade em sua escrita. Ela fala de

(...) uma subjetividade povoada de vários “eus”: os que me constituem, os que imagino e os que forjo a partir da relação com o outro, os outros. (...) Dessa constelação não excludo, é claro, o eu lúcido, o eu que pensa sobre si mesmo e sobre os próprios mecanismos de construção poética. Só que a lucidez que ele traz está sempre assaltada pela presença – ora desejada, ora intrusa – desses outros eus (óbvios e/ou absurdos) que povoam minha voz.
⁹¹

Percebo também essa multiplicidade de “eus” nos meus trabalhos. E é por essa multiplicidade – por seus desvãos, suas contradições – que defendo um trabalho que não é fechado sobre si mesmo ou sobre a figura particular do artista mas que se abre para encontrar, por lembranças, outros eus.

⁹⁰ CALVINO. *Palomar*, p.16.

⁹¹ MACIEL. *A memória das coisas*, p. 143-144.

Em *Infinitivo* (FIG. 6 e 34), um armário longo contém, em seus compartimentos, alguns objetos e alguns fragmentos de corpo: vasos vazios, escadas e três potinhos de vidro contendo sangue, unhas cortadas e pele. São pedaços que fizeram parte de mim um dia, que extraí do corpo, guardei, conservei. Algo que é extremamente meu, que meu corpo produziu e alimentou, que carrega todas as minhas informações genéticas, detalhes sobre minha origem, minha saúde, meus costumes, que são únicos e que, no entanto, é uma realidade comum a todos. Qualquer um pode reconhecer seus próprios dias em unhas cortadas, mesmo que não sejam as suas. Qualquer um pode ver refletido o lado de dentro do seu próprio corpo no vidro de sangue alheio.



Figura 34 – Thula Kawasaki, *Infinitivo* (detalhe), 2004.

Frequentemente tenho dúvidas a respeito desse excesso de subjetividade. Quando estava realizando um trabalho intitulado *Diários* (FIG. 35 e 36) era essa dúvida que vinha e voltava a cada página escrita. Trata-se de três mesinhas com seus respectivos assentos e, em cada uma delas, um caderno feito à mão. Nesses três

cadernos, uma convergência de desenhos e textos poéticos, listas, anotações... que compõem um ambiente íntimo como o de um diário. Essa idéia do diário me afligia. Fiquei apreensiva em apresentar esse trabalho justamente por pensar nesse, talvez, excesso de subjetividade (se não se transformaria em algo fechado demais e oco em um contexto público). Pensei novamente na pergunta do senhor Palomar. Não narro fatos ociosos. Falo do mundo, das coisas do mundo, a partir de certo ponto de vista que é íntimo, que é subjetivo, mas que não é exclusivo. Ou que seria exclusivamente meu e de qualquer pessoa. Então resolvi assumir o risco e assumir inclusive o título: *Diários*.



Figura 35 – Thula Kawasaki, *Diários*, 2007.



Figura 36 – Thula Kawasaki, *Diários* (detalhe).

Através das experiências que tive com exposições – e tendo tido a oportunidade de observar ou conversar com algumas pessoas, receber críticas, palavras – penso que sim, que faz sentido tudo isso existir fora de mim. Que faz sentido eu querer que alguém participe dessas imagens, desses pensamentos, e que não é a minha intimidade

que está sendo revelada, mas uma intimidade qualquer, de qualquer um. A maioria das pessoas que entra em contato comigo para falar sobre um trabalho mais fala de si própria do que pergunta de mim. Fala de histórias que lembrou, de idéias que teve. Era isso que eu gostaria que acontecesse e tem sido esse o retorno obtido.

Um dos retornos mais inesperados e interessantes que tive e que contribuíram para esse pensamento foi de uma música feita por uma banda paulista chamada Axial⁹², inspirada em *Diários*. A compositora me disse que foi uma reação sua (sonora e literária) ao meu trabalho, a de querer ela também falar sobre as coisas. A música não é a minha intimidade exposta e, de certa forma, nem a dela. É essa intimidade subterrânea e comum a todas as pessoas. É um estar-no-mundo e espantar-se com as coisas, com as palavras, com as idéias. Uma música que fala com sons e letras de um outro ponto de vista subjetivo acerca das coisas do mundo. Inevitavelmente o mesmo mundo.

Fiquei muito satisfeita por saber que meu trabalho, ainda que íntimo e subjetivo – por vezes, mais, por vezes, menos –, pode repercutir no lado de dentro das outras pessoas em uma ligação que não

⁹² O nome da música é *A filha da palavra*, e ela faz parte do álbum *Senóide*. Letra de Sandra Ximenes e música de Sandra Ximenes e Felipe Julián.

envolve a minha história particular, a minha pessoa. É a relação que se cria além de mim, que não controlo, e que pode se instaurar no dia e na memória de qualquer um que se dedique a estar presente em meu trabalho, a fazer parte dele ou tomá-lo como parte sua. Percec fala que *há algo de exultante e de aterrador na idéia de que nada no mundo seja tão único que não possa entrar em uma lista*⁹³. Penso que é dessa maneira que se alcança o outro, mesmo que se fale de si (um si, como já falei, múltiplo): com a consciência de que não há nada tão seu, com o qual ninguém possa se identificar, que a intimidade não exclui, que a visão subjetiva do mundo encontra ecos em todas as visões subjetivas do mundo. E como seria a visão objetiva? Do que eu me propuser a falar não vou estar sempre, de certa forma, falando de mim ou falando de um “eu”?

Um homem se propõe a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos, povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de naus, de ilhas, de peixes, de moradas, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer, descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem de seu rosto. ⁹⁴

⁹³ PEREC. *Pensar/clasificar*, p. 119. (tradução minha).

⁹⁴ BORGES. *Obras completas II*, p. 254.

5. a impossibilidade da conclusão

Uma conclusão objetiva e bem atada seria o gesto de fazer caber o inúmero no limitado. Desejaria, nos meus delírios de ordem, pontuar aquilo que acho essencial, relacionar essas essências umas às outras e, por fim, extrair dessas relações palavras que acalmem as dúvidas e as inquietações que permeiam o texto. Eu queria, com minha doença de completude, que o texto tivesse um começo, meio e fim definidos e facilmente identificáveis. Assim como gostaria que todas as coisas do mundo tivessem um nome e um lugar. Mas é um querer de superfície, que vem em ondas. Logo que o manifesto na escrita ou em voz alta, acho graça do tédio e da impossibilidade desses desejos frouxos. Já falar das coisas que escapam soa natural. Por oposição, a ordem valoriza o que se subtrai a ela. Vislumbrar a vertigem de ordem através da arte delineou um mundo inapreensível.

Esta pesquisa fala sobre minha produção artística que cabe em menos de uma década da minha existência. Mas a produção se realiza ao longo de um percurso e esse percurso, sim, é feito por toda uma vida de interesses, escolhas, memória. Todas as coisas a que tive acesso durante toda a vida e que, de uma forma ou de outra, se cristalizaram em mim fazem parte desta produção.

A vida de uma pessoa consiste num conjunto de acontecimentos em que o último poderia até mesmo mudar o sentido de todo o conjunto, não porque conte mais que os precedentes mas porque desde que se incluam numa vida os acontecimentos se dispõem numa ordem que não é cronológica mas responde a uma arquitetura interna.⁹⁵

Mesmo aos trabalhos já realizados ainda se acrescentam camadas de existência posterior a eles. Estando vivo, tudo se modifica continuamente: passado, presente e futuro. Não visualizo uma conclusão possível para essa profusão de elementos e idéias, para essa fluidez lenta e desordenada que é existir. Concluir coincidiria com a morte.

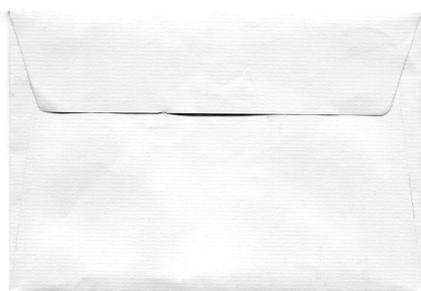
Mais uma vez compartilho o mundo do senhor Palomar. Ele, no final do livro, decide proceder como se estivesse morto para observar o comportamento do mundo sem ele. Logo descobre que a maior dificuldade em aprender a estar morto é:

(...) convencer-se de que a própria vida é um conjunto fechado, todo no passado, ao qual já nada mais se pode acrescentar; tampouco se podem introduzir modificações de perspectiva nas relações entre seus vários elementos.⁹⁶

⁹⁵ CALVINO. *Palomar*, p. 110-111.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 111.

Pensar em uma conclusão possível me faz esbarrar nessa mesma dificuldade de como aprender a estar morto. A vida se prolonga muito além do que registro aqui, dentro das especificidades e do sucessivo da linguagem. E com a existência, se prolongam para muito além minha produção e este texto, cuja conclusão espero só escrever daqui a muitos e muitos anos.



referências

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

APROPRIAÇÕES / coleções. Porto Alegre: [s.n.], 2002. Catálogo de exposição, 30 jun. – 29 set. 2002, Santander Cultural.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BARROS, Manoel de. *Livro das ignoranças*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BARROS, Manoel de. *Matéria de poesia*. Rio de Janeiro: Record, s.d.

BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas: a infância*. São Paulo: Planeta, 2003.

BARROW, John D. *Teorias de tudo: a busca da explicação final*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

BASBAUM, Ricardo (org.) *Arte contemporânea brasileira: textura, dicções, ficções, estratégias*. São Paulo: Contra Capa, 2001.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2000. (Obras escolhidas II).

BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 27., *Como viver junto: Guia/ [editores Lisette Lagnado, Adriano Pedrosa]*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

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

BLOM, Philipp. *Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas I*. São Paulo: Globo, 1999.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas II*. São Paulo: Globo, 1999.

CALVINO, Ítalo. A memória do mundo. In: CALVINO, Ítalo. *A memória do mundo*. Lisboa: Teorema, 1993. p. 129-136.

CALVINO, Ítalo. *Colección de arena*. Madrid: Siruela, 2001.

CALVINO, Ítalo. O raio. In: CALVINO, Ítalo. *Um general na biblioteca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 16-17.

CALVINO, Ítalo. *Palomar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano: 2. Morar, cozinhar*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

CONY, Carlos Heitor. *Quase memória, quase-romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CORRÊA, Walmor. *Natureza Perversa*. Porto Alegre: [s.n.], 2004. Catálogo de exposição. 2003, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli.

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

ECO, Umberto. *Kant e o ornitorrinco*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

ECO, Umberto. O antiporfírio. In: ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 316-341.

ELSNER, John; CARDINAL, Roger (ed.). *The cultures of collecting*. London: Reaktion Books, 1997.

FARIAS, Agnaldo. *Cotidiano/Arte: Objetos anos 60/90*. Disponível em:

<<http://www.itaucultural.org.br/exposicoes/objeto/curadora1htm>>

Acesso em agosto, 2003.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GROYS, Boris; ROSS, David A.; BLAZWICK, Iwona. *Ilya Kabakov*. London: Phaidon, 1998.

LAGNADO, Lisette. Ateliê, laboratório e canteiro de obras. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 jan. 2002. Caderno Mais!, p. 17.

LAGNADO, Lisette. *Cotidiano/Arte: Objetos anos 90*. Disponível em:

<<http://www.itaucultural.org.br/exposicoes/objeto/curadora1htm>>

Acesso em agosto, 2003.

LAUAR, Hélio. In: LEÃO, Adriana; SALUM, Marcelo. *O desenho não é a coisa*. São Paulo: [s.n], 2001. 10 p. Catálogo de exposição, 31 ago. – 28 set. 2001, Galeria SESC Paulista.

MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

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

PALLY, Marcia. Cinema as the total art form: an interview with Peter Greenaway. In: GRAS, Vernon; GRAS, Marguerite. *Peter Greenaway: Interviews*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2000. p. 106-119.

PEREC, Georges. *La vida: instrucciones de uso*. Barcelona: Anagrama, 1992.

PEREC, Georges. *Pensar / Clasificar*. Barcelona: Gedisa, 1986.

RORIMER, Anne. *New art in the 60s and 70s: redefining reality*. London: Thames & Hudson, 2004.

RUMOS artes visuais Itaú Cultural 2005-2006. São Paulo: Itaú Cultural, 2006.

WATKINS, Jonathan; DENIZOT, René. *On Kawara*. London: Phaidon, 2002.

anexo

A casa e a vertigem da ordem (texto da defesa)

Para esta apresentação, pensei que seria mais interessante falar um pouco das coisas que não foram escritas: a própria vivência da pesquisa e a realização da exposição. Ambas se configuram, juntamente com a dissertação, em uma única experiência, cuja importância – para mim – não se concentra em uma de suas partes, mas, sim, no conjunto delas.

Sempre me foi cara a reflexão que acompanha o fazer, que dele faz parte, mas, ao longo desta pesquisa, o diálogo entre prática artística e exercício da escrita se revelou definitivamente imprescindível para o meu desenvolvimento enquanto artista e o conseqüente desenvolvimento de minha produção.

Pude me debruçar sobre meu trabalho e, a partir dele – remontando modos de fazer, revivendo ou reinventando experiências, catalogando interesses, imagens, palavras... – extrair lentamente a matéria que viria a compor o texto.

Uma nova relação se estabeleceu entre as práticas. Acredito ter sido ela a maior conquista.

Toda vez que tento definir essa relação, a percebo óbvia por uma fração de segundo, para que depois ela volte a se revelar orgânica, vertiginosa, que não se deixa traduzir por completo. Não é uma produção posta ao lado de um texto do qual é assunto: a construção de uma lógica simples para definir o movimento entre elas se revela insuficiente, pois ambas as práticas se constroem mutuamente através de uma relação de prolongamentos, desvios e contaminações. O texto partiu dos trabalhos mas, desde então, as hierarquias se desfizeram. Não são a mesma coisa, também não são coisas inteiramente distintas. Juntos compõem um mesmo percurso.

Essa percepção me aproximou do texto. Optei pelo envolvimento: deixei-me envolver pela escrita, assim como faço em meus trabalhos. A princípio, tentei outras abordagens – as que me deram impressão de ser mais apropriadas ao fato de estar escrevendo uma dissertação. Mas no final das contas, essa, de estar em minha própria pele, fez com que eu me sentisse mais à vontade para falar das coisas. Dessa maneira, não me senti intimidada ao falar também de pequenos pensamentos, de pequenos gestos, de questões do meu cotidiano que alimentam e são alimentadas pela minha produção.

Ao fazer essa opção, percebi seus obstáculos – alguns dos quais não consegui superar, mas que certamente se cintilaram e que compõem, agora, minha lista de objetivos futuros. Um maior aprofundamento teórico, um diálogo mais demorado com a história e com outros trabalhos de outros artistas, são algumas das questões com as quais, pela presença muito forte de um “eu” no texto, tive certa dificuldade em lidar. Porém, ainda que perceba muitas coisas que gostaria de ter feito, penso que, neste momento, foi essa a melhor forma de trabalhar. Foi assim que consegui fazer com que o texto e a produção caminhassem juntos em mim, com que não houvesse entre eles uma sobreposição, nem mesmo um abismo.

Sempre procurei escrever sobre aquilo que faço, mas escrever pequenas notas individuais é muito diferente de procurar escrever, em um só texto, tudo aquilo que se considera relevante e instaurar uma ordem para todos esses pensamentos soltos. Talvez tenha sido a instauração da ordem – o momento em que se cria o espaço entre um pensamento e outro – meu maior desafio e exercício durante a escrita.

Escrever sobre meus trabalhos, dos mais antigos aos mais recentes, me fez visualizar um percurso que nem sempre esteve claro para

mim durante a produção. Na medida em que observei, do lugar de quem escreve, cada um desses momentos, pude perceber, no decorrer do meu trabalho, as coerências e dissonâncias, as transformações, o ponto em que algum interesse surgiu e outro se perdeu. Pude perceber com maior clareza os lugares onde estive, e esse conhecimento se revelou fundamental, tanto para construir a minha posição com relação ao meu trabalho agora, quanto para o futuro desenvolvimento dele. Visualizar o caminho percorrido acentuou a responsabilidade que tenho em relação à minha produção e, certamente, contribuiu para que, daqui em diante, eu me movimente com mais atenção às coisas. Mais consciente.

A exposição, que carrega da dissertação o nome – “a casa e a vertigem da ordem” –, é também uma das partes da pesquisa e, por ter sido montada após a entrega da dissertação, não há nenhuma reflexão no texto especificamente a seu respeito. Penso então que seria agora uma boa oportunidade.

O título remete tanto aos elementos do cotidiano doméstico quanto às tentativas de apreender o mundo por meio de ordenações, de classificações, de sistemas inventados. Tenho transitado há tempos

em meio a esses interesses; eles que povoam meus trabalhos e meu texto.



Figura 37 – vista longínqua da passarela

O lugar onde ela está sendo realizada me propôs um grande desafio: essa passarela de vidro, comprida e trêmula, em meio à rua da Bahia e à Praça da Liberdade, é diferente de todos os espaços nos quais já trabalhei. Em momento algum, durante a montagem, pude concebê-la isolada dos ruídos da cidade, porque as informações interiores e exteriores são trocadas a todo tempo. Isso, que, a princípio, me incomodou, aos poucos foi se tornando um estímulo, e me guiou ao longo da concepção.

Procurei colocar muitos dos trabalhos dos quais trato ao longo da dissertação, embora tenha optado por não incluir os emoldurados – o que deixou de fora algumas gravuras, desenhos e poucas pinturas – devido às características do espaço físico. Poderia ter colocado: existem ganchos no teto para que as molduras possam ficar penduradas rentes ao vidro-parede. Mas tive a oportunidade de ver uma exposição de pinturas naquele mesmo espaço e, confesso, fiquei incomodada com o fato de que, da rua, o que se vê é o avesso das molduras. Parecia desprezo. De certa maneira, expor naquele local é uma intervenção na cidade e no cotidiano das pessoas que transitam por ali. Pareceu-me cruel impor tal intervenção às pessoas e, ao mesmo tempo, negar o acesso a ela.



Figura 38 – vista geral da exposição *A casa e a vertigem da ordem*, 2007.

Sendo assim, dei preferência aos objetos e optei por um posicionamento deles que criasse um diálogo harmonioso tanto para quem a vê de dentro, quanto de fora. Procurei não sobrepor muitas imagens para contrabalancear o burburinho da cidade. Imagino que se o espaço fosse branco e fechado, os objetos estariam muito espaçados, haveria muitos vazios, mas não tive essa sensação em meio aos carros, aos pedestres, aos semáforos, aos pedintes, ao grupo de escritores de bronze estáticos no banquinho da calçada.

Esse espaço híbrido de rua e galeria acentuou de maneira radical meu questionamento sobre público e privado. Como abordei na dissertação, quando meus trabalhos saem de casa e vão para o espaço expositivo, sempre uma poeira pública vem se juntar à poeira doméstica e sinto que então o trabalho se completa fora de mim. Neste caso, não foi só uma poeira pública, mas uma cidade inteira vista entre as frestas do meu mobiliário branco, através dos vidros dos potinhos de folhas mortas, em frente às mesas que contêm meus diários. Foi um choque, na verdade. Um pouco assustador, mas estimulante. Às vezes, da Praça da Liberdade conseguia avistar a passarela com meus trabalhos pequenininhos vistos de longe, e além de uma sensação estranha de invasão – não uma sensação ruim, mas

estranha – me vinha à mente a imagem de uma esquisita ilha suspensa, deslocada, branca e silenciosa, lenta demais.

Compõem a exposição alguns dos meus objetos antigos, dos quais trato na dissertação, e alguns mais recentes que, no período de finalização do texto, ainda estavam em andamento e, por esse motivo, não falei especificamente deles. Mas abordei, sim, seu andamento, a coleção de folhas caídas, as classificações, o exercício da ordem. Quatro trabalhos presentes nessa exposição são desdobramentos dessa mesma coleção e desses interesses e obsessões.



Figura 39 – Thula Kawasaki, *Outono*, 2007.

O trabalho *Outono* foi colocado em uma vitrine de vidro, em frente às portas, também de vidro, que dão vista para as estantes de livros de uma das salas da Biblioteca Pública. Ao ordenar meus pequenos potes contendo as folhas que recolhi no meu quarto – dos lençóis, do chão, do criado-mudo – durante o outono deste ano, olhava para os livros da sala atrás e me vinha à mente a imagem de Walter Benjamin às voltas com a ordenação de seus livros, da qual trata em seu texto *Desempacotando minha biblioteca*. Pensava em uma frase sua – *toda ordem é precisamente uma situação oscilante à beira do*

*precipício*⁹⁷ – e tudo isso foi acrescentando ao meu gesto de ordenar os potinhos, cada qual em seu lugar específico no quadriculado, uma certa graça e um certo desespero.



Figura 40 – Thula Kawasaki, *Outono*, 2007 (detalhe).

Ao posicionar esse trabalho em frente à sala da biblioteca, percebi que algo de sua visualidade se perdeu: cada pote contém inúmeras folhas, minúsculas, de variadas cores, algumas com galhos frágeis, outras presas ainda a flores – imagens que se perdem em meio ao ruído das inúmeras lombadas heterogêneas dos livros. Mas o mantive lá pois um outro sentido foi acrescentado a ela pelas estantes de livros que lhe servem de fundo.

⁹⁷ BENJAMIN. *Rua de mão única*, p. 228.



Figura 41 – Thula Kawasaki, *A sala de espera*, 2007.

A sala de espera consiste em três grandes “cadeiras”. No encosto de cada uma delas estão posicionados, como em prateleiras, diversos vidros com exemplares de folhas mortas e suas respectivas etiquetas.

Na primeira concepção do trabalho, havia também uma rede branca feita de crochê que envolvia fragmentos dos vidros e das cadeiras, mas, quando o trabalho estava já posicionado na passarela, achei excessivo e desnecessário. Em meio às paredes brancas da minha casa, deu um sentido que, no meio da rua, se perdeu. Preferi retirar.



Figura 42 – Thula Kawasaki, *A sala de espera*, 2007 (detalhes).

Nas etiquetas estão escritas frases, palavras acerca das situações, pensamentos, circunstâncias relacionadas a cada uma daquelas folhas, geralmente relacionadas ao processo ou momento de inclusão delas à minha coleção. Quis colocar esse trabalho tendo a praça como fundo porque, por contraste com minha minúscula coleção de folhas domésticas, dá uma sensação ainda maior de infinito: joga com a noção de arbitrariedade dos critérios – de seleção, de classificação – e faz vislumbrar a incompletude e as impossibilidades inerentes às tentativas de ordenar o inordenável.

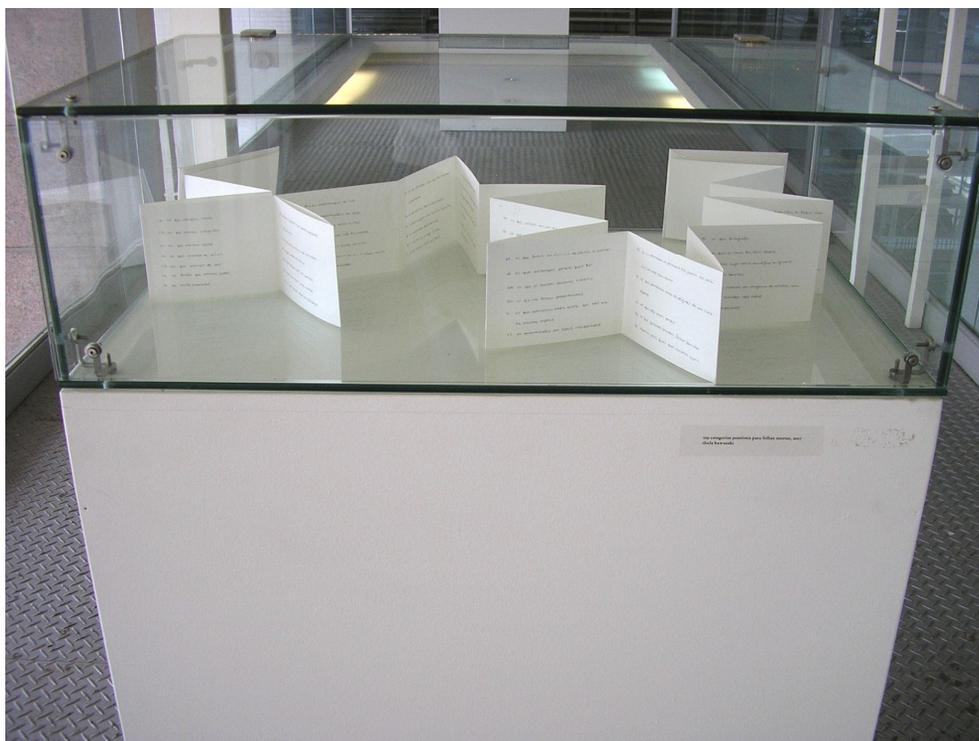


Figura 43 – Thula Kawasaki, *109 categorias possíveis para folhas mortas*, 2007.

109 categorias possíveis para folhas mortas foi criado a partir de um diário da coleção que eu mantinha. Cheguei a mencionar, na dissertação, um desejo de fazer um pequeno livro com essas categorias porque me instigava o fato de que, a partir de uma coleção com um número restrito de objetos, eu poderia desfiar inúmeras categorias. Poderia criar um sistema de classificação que, em vez de ordenar, segregasse mais e mais e que então viesse a sobrepor e, depois, a multiplicar a coleção. Nessa ocasião, me lembrei do mapa de que Borges fala em seu texto *Do rigor na ciência*:

Naquele Império, a Arte da Cartografia alcançou tal Perfeição que o mapa de uma única Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmesurados não foram satisfatórios e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império, que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele.⁹⁸

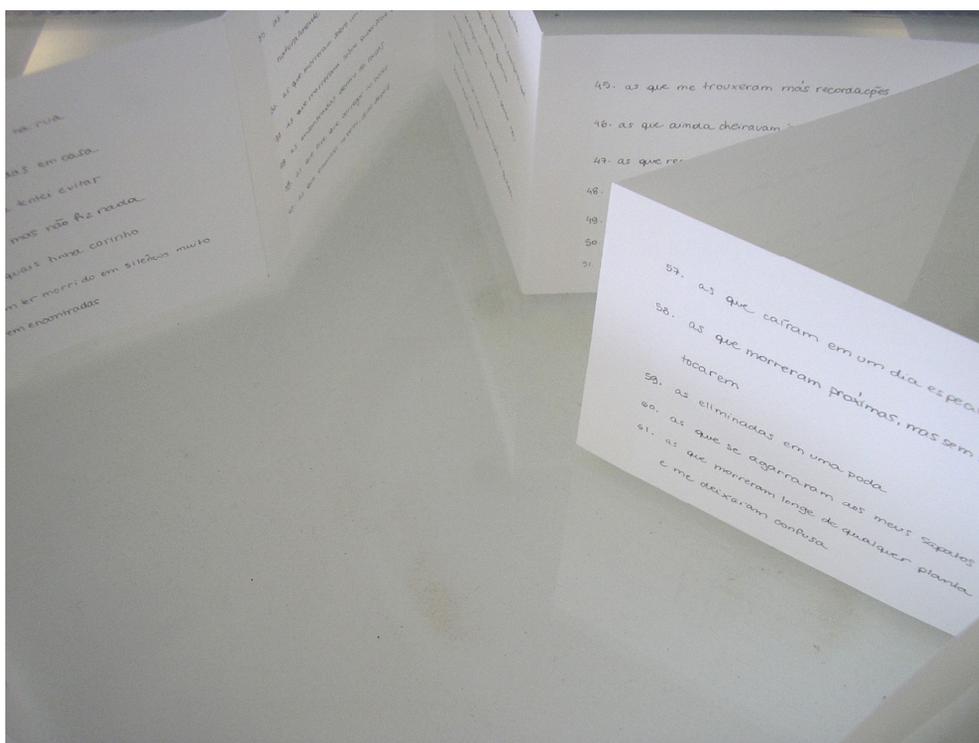


Figura 44 – Thula Kawasaki, *109 categorias possíveis para folhas mortas*, 2007 (detalhe).

Para a confecção do livrinho, levando em consideração que ele teria de ser exposto em uma vitrine, resolvi realizá-lo em formato sanfona

⁹⁸ BORGES. *Obras completas II*, p. 247.

e, na hora de posicioná-lo no espaço, o abri para que cada página pudesse ser lida. O formato escolhido também acentuou uma idéia de desdobramento que está presente na essência do trabalho: são 109 categorias que poderiam se desdobrar em mil, em inúmeras, se assim quisesse. Gosto de imaginar que cada pessoa que lê, prolonga a lista um pouco mais, para além do que está escrito, assim como eu, a todo momento, tenho vontade de acrescentar outras tantas categorias.



Figura 45 – Thula Kawasaki, *Pequeno arquivo de imagens quase diárias*, 2007.

Finalmente, o último trabalho sobre o qual não cheguei a tratar especificamente na dissertação é o *Pequeno arquivo de imagens*

quase diárias. Ele é uma caixa-fichário, cujas divisórias são numeradas de 1 a 31. Dentro dela fui organizando o desenho de cenas cotidianas, do momento em que recolhi uma folha e a agreguei à coleção. Diferente das folhas que guardei em potes de vidro, essas eu coleí com durex no desenho, como indicação das circunstâncias em que cada uma foi encontrada. Em cada um dos desenhos, carimbei a data. Para a exposição, espalhei alguns desses desenhos na vitrine, juntamente com o fichário – que começou com a tampa mais aberta e, ao longo dos dias, foi se fechando lentamente devido ao seu peso.



Figura 46 – Thula Kawasaki, *Pequeno arquivo de imagens quase diárias*, 2007 (detalhe).

Esse trabalho também é uma das maneiras que encontrei para lidar com a coleção de folhas e que expõe um sistema de ordenação com materiais caseiros, do dia-a-dia, e se assemelha com os sistemas que crio para ordenar minhas correspondências, contas pagas, recibos, documentos, etc. Quis que ficasse evidente esse caráter das pequenas ordenações domésticas, dos exercícios corriqueiros de ordem que se fazem presentes no cotidiano e que, por conta do automatismo ou das convenções, parecem óbvios... até que algo não se encaixe. A partir de uma fissura, se vislumbra o absurdo inerente

à ação, a fragilidade e instabilidade dos sistemas criados e seu caráter de jogo, de quebra-cabeças.

Esses trabalhos mencionados aqui, juntamente com os mais antigos abordados na dissertação, compõem um panorama dos meus interesses, sobre os quais procurei tratar ao longo da pesquisa. Ao final desse processo, vejo agora o texto como intrínseco à produção: não para justificar, servir de legenda, mas como uma produção também. Não sei se paralela ou integrante, mas a produção do texto – com todas as etapas que ela inclui – se revelou, mais que uma possibilidade, uma responsabilidade minha para com o meu fazer e com a construção de um percurso artístico mais consciente.

Finalizando esta apresentação, assim como quando finalizava a dissertação, me vem a enorme sensação de incompletude, que concorda com a noção do texto e da produção como essenciais um ao outro. Estando ainda no início do percurso da minha produção em arte e tendo afirmado a necessidade – para mim – de que pesquisa e produção caminhem juntas, tentar finalizar esta pesquisa de maneira conclusiva, agora, seria artificial. Talvez, me sentir completa e sem nada mais a acrescentar seria preocupante.

Portanto, encerro este momento com um laço frouxo, que não resistirá nem até o fim do dia. Com considerações nada finais, às quais, antes mesmo de terminar de escrever, já tenho vontade de acrescentar outras tantas.

referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2000. (Obras escolhidas II).

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas II*. São Paulo: Globo, 1999.

lista de imagens

- 01.** Vista longínqua da passarela (Espaço Cultural da Galeria de Arte do Anexo – Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa / Anexo Prof. Francisco Iglesias – Belo Horizonte / MG) onde foi realizada a exposição *A casa e a vertigem da ordem*, 13 nov. - 29 nov. 2007VI
- 02.** Vista geral da exposição *A casa e a vertigem da ordem*.....VII
- 03.** Thula Kawasaki. *Outono*, 2007. Acrílica e grafite s/ tela, vidro, cortiça, folhas e flores. Dimensões variáveis (30 x 30 x 06 cm cada módulo). Acervo pessoal da artista.X
- 04.** Thula Kawasaki. *Outono* (detalhes).....XI
- 05.** Thula Kawasaki. *A sala de espera*, 2007. Técnica mista (madeira monocromada, vidro, grafite s/ papel, plantas secas, etc.). Dimensões variáveis (cada cadeira: 194 x 45 x 45 cm) Acervo pessoal da artista.....XII
- 06.** Thula Kawasaki. *A sala de espera* (detalhes).....XIII

07. Thula Kawasaki. <i>109 categorias possíveis para folhas mortas</i> , 2007. Grafite s/ papel. Dimensões variáveis (fechado: 11,5 x 14,5 x 02 cm; aberto: 11,5 x 337 cm). Acervo pessoal da artista.XIV	XIV
08. Thula Kawasaki. <i>109 categorias possíveis para folhas mortas</i> (detalhe).....XV	XV
09. Thula Kawasaki. <i>Pequeno arquivo de imagens quase diárias</i> , 2007. Madeira, grafite e tinta para carimbo s/ papel, durex, folhas secas. Dimensões variáveis (caixa: 12,7 x 18 x 17,2 cm; cada desenho: 15 x 10 cm). Acervo pessoal da artista.XVI	XVI
10. Thula Kawasaki. <i>Pequeno arquivo de imagens quase diárias</i> (detalhe).....XVIII	XVIII