



Claudia Tamm Renault

HABITAR COMO POÉTICA:

Percurso Plástico e Conceitual a partir da obra de Alberto Carneiro e de Pedro Cabrita Reis

Tese de Doutoramento em Arte Contemporânea, orientada pelo Professor Doutor António José Olaio Correia de Carvalho e pelo Professor Doutor Pedro Filipe Rodrigues Pousada e apresentada ao Colégio das Artes da Universidade de Coimbra

2014



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Claudia Tamm Renault

**HABITAR COMO POÉTICA:
PERCURSO PLÁSTICO E CONCEITUAL A PARTIR DA OBRA
DE ALBERTO CARNEIRO E DE PEDRO CABRITA REIS**

Tese apresentada ao Curso de Doutoramento em Arte Contemporânea, do Colégio das Artes, da Universidade de Coimbra, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Arte Contemporânea.

Área de concentração: Arte Contemporânea

Orientadores:

Prof. Doutor António José Olaio Correia de Carvalho
Universidade de Coimbra

Prof. Doutor Pedro Filipe Rodrigues Pousada
Universidade de Coimbra



Coimbra

2014

Dedico esta tese à muito querida artista e professora Sara Ávila, que transmitiu, com generosidade, sua paixão pela arte e pela Escola Guignard.

AGRADECIMENTOS

Esta tese não teria sido possível sem o auxílio direto ou indireto de várias pessoas e instituições.

Assim, começo por agradecer os meus orientadores António Olaio e Pedro Pousada pela confiança depositada em meu trabalho, pelo permanente desafio intelectual e, principalmente, pela disponibilidade e pelo envolvimento demonstrados durante todo o meu processo de doutoramento.

A Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), através de sua atual diretora Ana Cristina Brandão, pelo apoio e pela concessão de licença do cargo de professora dos cursos de Artes Plásticas e Educação Artística, e a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa para doutoramento pleno no exterior, fatores que decisivamente possibilitaram minha estada em Portugal durante o longo período necessário às pesquisas.

Doutor Abílio Hernandez pela atenção com a qual me recebeu no Colégio das Artes e pela indicação acertada dos meus orientadores. Doutores Delfim Sardo, Fernanda Bernardo, Jacinto Lageira, Manuel Portela e Silvina Rodrigues Lopes pela generosa acolhida em suas salas de aula. Doutor António Bandeirinha pelo espaço concedido no Colégio das Artes para instalação do meu atelier. Ao Corpo Docente do Colégio das Artes – UC e, também, a Paula Lucas, Joana Val-do-Rio e João Marujo.

Prof.^a Doutora Lúcia Castello Branco não só pela carta de recomendação para a CAPES mas principalmente pela amizade, aconselhamento, apoio e incentivo.

Prof.^a Doutora Maria do Carmo de Freitas Veneroso, minha orientadora do mestrado e tutora do doutoramento perante a CAPES, pela confiança e pelo apoio.

Prof.^a Doutora Vera Casa Nova pela carta de indicação para a CAPES.

Vanda Pignataro Pereira pela companhia, apoio, confiança e amor à arte.

Suzana Dantas, amiga de sempre, pela força, pela dedicação e pelo interesse constantes.

Vera Valadares pela amizade, compartilhamento e pelos conselhos em tantos momentos.

Meus amigos artistas Sebastião Miguel – companheiro de longa jornada –, Isaura Pena, Eimir Fonseca, Sérgio Vaz, Edna Moura e Zita Martins, pelo encontro em Coimbra.

Lívia Mourão pelos encontros virtuais.

Tássia Biazon, Maria Raquel Dias Sales, Lucas Hamu, Marcelo Brugger, Janaína de Paula, Maria Continentino, Bárbara Tortato e João Rocha, pelo feliz encontro.

Minha família e todos os meus amigos no Brasil, pelo incentivo constante e principalmente pela compreensão em relação à minha ausência.

Aos amigos recentes, “presentes de Coimbra”, D. Graça Ferreira, Doutora Ana Paula Santana, Doutora Maria António Hörster, João Pedro Figueiredo, Pedro Bandeira, Elsa Ligeiro e Joana Marques, o meu muito obrigada por terem, muitas vezes, tornado os meus dias melhores.

É no entanto poeticamente que o homem habita nesta terra.
(HÖLDERLIN; COSTA, 2000, p.16)

RESUMO

Nesta tese investigo a obra de Alberto Carneiro e a de Pedro Cabrita Reis. A pesquisa desenvolveu-se, pela própria natureza das obras desses artistas contemporâneos portugueses, em torno da ideia do habitar como poética, percurso que, como um de seus desdobramentos, levou-me à instalação de um atelier dentro do próprio espaço do Colégio das Artes, na Universidade de Coimbra, onde desenvolvi uma componente prática dessa investigação. A pesquisa foi acompanhada de registros em um diário, como tentativa de fixar as impressões desse habitar cotidiano, criando um ritmo de escrita. Ao investigar o habitar poético de Alberto Carneiro, através não só da leitura de seus diários e textos mas também da análise de seu trabalho, fui levada ao encontro com o próprio artista, em seu atelier, em São Mamede do Coronado. Da mesma forma fui me acercando do trabalho de Pedro Cabrita Reis e da volumosa produção escrita sobre sua obra, o que me levou também ao encontro do artista, em seu atelier, em Lisboa. “Habitar como poética” traz à tona a investigação das questões da pesquisa e a incidência de seus entrelaçamentos com meu próprio trabalho como artista. A sintonia experimentada evidenciou-se no trabalho prático desenvolvido no atelier de Coimbra. Dentre as lições extraídas dessa intensa vivência-experiência, destacou-se a convicção de que tudo pode assumir novas formas, conforme o artista se relaciona com as coisas, contra todas as hierarquias de poder e de valor.

Palavras-chaves: Alberto Carneiro; Pedro Cabrita Reis; Habitar; Poética; Experiência; Arte contemporânea.

ABSTRACT

In this thesis I investigate Alberto Carneiro's and Pedro Cabrita Reis's work. The research developed, by the very nature of the works of these Portuguese contemporary artists, around the idea of dwelling as poetics, a journey which, as one of its unfolding, led me to the installation of an atelier inside Colégio das Artes space itself, at the Universidade de Coimbra, where I developed a practical component of this investigation. The research was followed up by registers in a diary, as an attempt to fix the impressions of this daily dwelling, thus creating a rhythm of writing. Upon investigating Alberto Carneiro's poetic dwelling, through not only the reading of his diaries and texts but also the analysis of his work, I was led to a meeting with the artist himself, in his atelier, in São Mamede do Coronado. In the same way, I approached Pedro Cabrita Reis's work and the volumous written production about his work, which led me to meeting the artist in his atelier in Lisbon. "Dwelling as poetics" brings up the investigation of research issues and the incidence of their interweaving with my work itself as an artist. The fine tuning experienced became evident in the practical work developed in Coimbra's atelier. From the lessons taken from this intense living experience, the conviction that everything may take on new forms stood out, according to how the artist relates to things, against all hierarchies of power and value.

Key words: Alberto Carneiro; Pedro Cabrita Reis; Dwelling; Poetics; Experience; Contemporary Art.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: O HABITAR COMO POÉTICA	15
2	A NATUREZA SONHA NOS MEUS OLHOS DESDE A INFÂNCIA	25
3	O ARTISTA, UM INTELLECTUAL QUE GUARDA COM SUAS MÃOS O QUE PENSA COM SEUS OLHOS	53
4	UM CAMINHO: O OBJETO	83
5	DIÁRIO: RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA – EXPERIÊNCIA DE UM RELATO, UM PROJETO ARTÍSTICO EM ESTADO BRUTO	143
5.1	Por que cato coisas	145
5.2	Diário	159
6	CONCLUSÃO	365
	FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	371
	ANEXO: DVD – Habitar como poética; vídeo de Francisco Carvalho	399

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- AICA – Associação Internacional dos Críticos de Arte
- CAPC – Círculo de Artes Plásticas de Coimbra
- ESBAL – Escola Superior de Belas Artes de Lisboa
- ESBAP – Escola Superior de Belas Artes do Porto
- EUA – Estados Unidos da América
- FAUP – Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto

1 INTRODUÇÃO: O HABITAR COMO POÉTICA

Todo início carrega em si o princípio de um fim. Uma investigação tenta seguir os vestígios desse processo; entretanto, ela verdadeiramente nunca acaba, pois, quando pensamos estar perto de terminá-la, aparecem novos contatos, novos livros, novas aberturas que nos propiciam investigar sempre mais. Deparamo-nos então com a sensação de falta e de infinitude, mas também com prazos e com o momento de concluí-la.

Esta tese tem por objetivo uma investigação na obra de dois artistas plásticos portugueses: Alberto Carneiro e Pedro Cabrita Reis. A pergunta é sempre a mesma: por que a escolha desses dois artistas, se a obra deles é tão diferente uma da outra? A tese, intitulada “Habitar como poética: percurso plástico e conceitual a partir da obra de Alberto Carneiro e de Pedro Cabrita Reis”, traz à tona não só uma investigação desse habitar na obra de um e de outro, mas também, sob a forma de uma reflexão, do meu habitar em um outro país, a pensar e pesquisar o habitar de cada um desses artistas. Trata-se então de investigar suas influências, para detectar na obra de cada um deles o traço que os torna singulares, lembrando sempre que o traço – leia-se o estilo – é sempre o resultado da transformação de muitas afinidades que, depuradas, o sujeito torna suas.

O caminho da arte faz-se caminhando¹. Movida nessa direção, fui também levada a refletir sobre meu próprio trabalho, que se constituiu inicialmente por caminhadas. Para mim, caminhar é sempre uma oportunidade para o exercício do olhar, para o exercício de deixar ver o que me rouba a atenção e o que é capaz de me deter. Uma caminhada em que, como um *flaneur*, esqueço de mim mesma, deixando-me capturar pelo mais banal que atravessa meu caminho. De repente, alguma coisa me chama; passo por ela e, muitas vezes, tenho de voltar. Cotidiana caminhada. Restos que recolho, às vezes sem saber por quê. Formas, pedaços pequenos dos mais variados materiais, detalhes, pequenos detalhes. Restos que recolho nessa caminhada e que no atelier vão tomando outro caminho, outra direção. Quando chego ao atelier e coloco-os ali, os objetos passam a configurar outro espaço. Assim fazendo, são os objetos que

¹ Faço aqui uma paráfrase do verso do poeta espanhol Antonio Machado: “*Caminante, no hay camino./ Se hace camino al andar.*” (cf. <https://www.google.pt/?gfe_rd=cr&ei=sCjHU--gNc_e8gfbtYDYBQ#q=antonio+machado+poemas>) – “Caminhante, não há caminho./ Faz-se o caminho ao andar.” (tradução nossa).

reconfiguram o espaço. O espaço passa a ter outro sentido a partir deles. É o lugar onde se inscreve a passagem dos dias e das horas.

Então, com estes quatro vetores – (i) o caminhar de minha vida neste momento específico, (ii) a obra de Alberto Carneiro, (iii) a obra de Pedro Cabrita Reis e (iv) meu fazer em arte – constituiu-se uma vivência. E é sobre ela que escrevo, tentando extrair dela uma experiência, para relatá-la de forma organizada, inteligível para mim e para meus interlocutores. Evidentemente, uma reflexão dessa natureza constitui, por si só, um campo geométrico muito especial para marcar os parâmetros de um espaço de reflexão.

Paul Klee, um investigador de formas, mas, antes de tudo, um artista voltado para o processo criativo, não deixa, ao tentar estabelecer as premissas de sua base teórica, de aproximar campos distintos como a música e as artes plásticas – ele próprio, criado numa família de músicos, chegou a ser violinista numa orquestra de câmara. Ele nos diz que, enquanto artistas, atuamos por natureza em um âmbito formal, mas que devemos procurar ir além disso.

Em sua recusa de fazer coincidir o visível com o ótico, Klee propõe como questão artística o acesso à parte da realidade através da qual participamos do mistério das coisas. Para isso, estabelece um diálogo com o espectador, criando uma ressonância com o objeto que não se limita às relações meramente retinianas, ou às intenções esquemáticas vinculadas à contemplação da natureza. (LAGOA, 2006, n.p.).

Lygia Clark, artista de vanguarda brasileira, estendendo a arte aos confins da terapêutica e da política, já dizia que:

Os artistas do início do século [XX] têm nova ocupação plástica do espaço, desvinculada das formas conservadoras de expressão pictórica, escultórica ou arquitetônica, seja pelo uso de materiais industrializados ou pela inovação formal, mas, acima de tudo, devido a novas concepções da relação forma/espaço/tempo. (CLARK, [s.n.t.] *apud* MILLIET, [200–?], n.p.).

Em seu fazer, que vai da descoberta da linha orgânica para os “casulos”, há um progressivo distanciamento do espaço euclidiano para uma intuição espacial topológica.

O artista na atualidade (século XXI) acaba por propor algo dessa intuição, sem manifestos ou dogmas (tão presentes em algumas vanguardas até metade do século XX), e acena para uma nova forma de viver. Para esse artista, o estímulo à percepção traz uma proposta construtiva e vivencial que busca alguma realização do ser.

No conhecido verso “navegar é preciso, viver não é preciso” utilizado por Fernando Pessoa², a palavra “preciso” pode ir além do sentido de “necessitar”. Como a interpretação de Caetano Veloso sublinha na canção “Os argonautas”, encontramos aqui uma perspectiva que nos convida a uma interpretação matemática de que navegar tem precisão lógica, mas viver não é tão calculável assim. Ora, onde a precisão não se manifesta de forma tão exata, na vida, cabe-nos inventar. Tarefa para o artista, uma tarefa humana por excelência.

Fazer essa experiência levando em conta os pressupostos acima enunciados talvez fique mais nítido, se tomarmos a palavra “experiência” em alemão, que contém em si dois sentidos: *Erfahrung* é aquele conjunto de experiências intelectuais e emocionais que se adquire através da viagem (*fahren* significa “viajar”); e *Erlebnis*, que poderíamos também traduzir por “vivência”, é o vivido, o resultado daquilo que vivemos (*leben* significa “viver”). Portanto, *Erfahrung* e *Erlebnis* guardam essa ideia de trânsito, de algo que nos atravessa, que tem a ver com a ideia de transporte, com o “passar através de”.

Uma experiência só realmente acontece, se o indivíduo tem a vivência do fato ou do acontecimento e é atravessado por ela.

Em seu ensaio *Arte poética: O meridiano e outros textos*, Paul Celan (1996, p.46) já dizia que é possível ler a palavra “arte” de diversas maneiras, com vários acentos que lhe servem: “o agudo da atualidade; o grave da historicidade – também literária –; o circunflexo – um sinal de expansão do eterno”. A arte faz sua aparição de uma forma sempre intrometida, deslocando verdades estabelecidas, recuperando a estranheza do cotidiano, ou como marionete, “[...] só papelão e engrenagens” (*Ibidem*, p.42).

Outro lugar, a mesma língua com roupagem diferente, outro atelier e um projeto de investigação. Volto a repetir: como atravessar tudo isso, fazendo arte e escrevendo? Foi na tentativa de responder a essas perguntas que escolhi o habitar como poética para meu projeto de pesquisa em poéticas visuais a partir do universo conceitual da obra de dois artistas plásticos considerados referência na história da arte portuguesa, Alberto Carneiro e Pedro Cabrita Reis,

² “Navegadores antigos tinham esta frase gloriosa: ‘Navegar é preciso; viver não é preciso’. Palavras de pórtico”. Esta nota solta, e não assinada, foi publicada pela primeira vez, segundo Maria Aliete Galhoz (1969, p.15), na edição de lançamento de *Obra poética*, de Fernando Pessoa, em março de 1960.

relacionando-os ao meu próprio trabalho em arte, uma vez que, utilizando conceitos, materiais e suportes afins, obtemos formas de expressão sensivelmente distintas.

O conceito de habitar em Heidegger, como uma aproximação inicial, passou a fazer sentido, uma vez que o habitar, para mim, se tornou o centro das minhas atividades, da minha preocupação e da minha vida em Coimbra. Habitar um novo país, uma nova cidade, uma nova morada e um novo atelier.

Em seu texto *Construir, habitar, pensar*, Heidegger (2002) amplia o sentido da palavra “habitar”, extrapolando-o do sentido simples de “morar”. Em alemão, idioma de Heidegger, o sentido de “habitar” é, surpreendentemente, o mesmo do de “ser”. Eu habito aquilo que sou. E sou aquilo que faço.

Heidegger, nessa sua conferência, mostra como a linguagem guardou parte do sentido de “pertencer” e “enraizar-se”: o verbo *bauen* – “construir” – significou, em sua forma no antigo alemão (*beo*), “habitar”, sendo da mesma família de *bin* (“sou”). O que significa, pois, *ich bin*? A antiga palavra à qual se vincula *bin* corresponde a “eu sou”, quer dizer, “eu habito” (HEIDEGGER, 1958b, p.173). Mas, para Heidegger, há ainda um outro sentido, talvez mais amplo, para a palavra “morada”, que é *Heim*. *Heim* significa “lar”, “casa”, “habitação”, e vem a gerar o adjetivo *heimisch*, que tem o sentido de “familiar”, no contexto de “sentir-se em casa” ou “à vontade” em relação a um lugar ou a um idioma. Posteriormente, *heimlich*, que também se articula ao familiar, adquiriu o significado de “escondido”, “secreto”. Quando se lhe coloca o prefixo de negação “*un*” (não) – portanto: *unheimlich*, em senso estrito “não pertencente ao lar” –, a palavra não vem a ter o sentido de “desvelado”, em oposição a “escondido” e “secreto”, mas traz o sentido de “estranho”, “inquietante”, “sinistro”. Ora, refletir sobre uma palavra que porta em si esses dois sentidos, a morada (*familiar*) e a (*estranheza*) da morada, foi enriquecedor para o objetivo do presente estudo.

Penso que ter desenvolvido essa ideia levou-me à compreensão do motivo por que na arte contemporânea, mais do que em qualquer outra época, o artista se apropria de objetos e materiais do cotidiano, portanto familiares, conseguindo assim extrair deles a dimensão de estranheza que a morada (*familiar*) não desvela imediatamente. É essa estranha familiaridade que nos cerca que a arte contemporânea tem trabalhado e que muitas vezes incomoda e instiga o público em geral. Penso que daí vem o desconforto que a arte contemporânea tem costumeado

provocar. Mas creio que essa estranheza, que o familiar ou aquilo que está tão próximo de nós contém, é exatamente o que nos provoca enquanto artistas. Extrair dessa estranheza uma forma que seja singular é uma tarefa da arte e não do artista, porque nem todo artista consegue ser singular.

Essa estranheza da morada encontrada em *unheimlich* é o que nos motiva, como acredito ser o que motiva também a filosofia. É o que está sempre a instigar, a provocar, a levar-nos a tentar encontrar o sentido das coisas, um sentido para as coisas ou, quem sabe, um sentido para a vida.

Penso também que ter desenvolvido essa ideia levou-me a um raciocínio próximo ao do da arte contemporânea, que utiliza, como já disse, objetos e materiais do cotidiano, do dia a dia, que convivem permanentemente conosco e aos quais, muitas vezes, nem damos mais atenção, de tão banais, de tão familiares que são. No entanto, quando colocados como arte, eles muitas vezes ainda trazem ao espectador a sensação de estranheza.

Mas...

“[...] é no entanto poeticamente que o homem habita nesta terra” (HÖLDERLIN; COSTA, 2000, p.16). Esse fragmento de poema de Hölderlin sempre me sugeriu o habitar capaz de mergulhar na poesia do ser, para que este então seja capaz de criar. O conceito de “poética”, não no sentido literário, mas no sentido com que hoje se indica frequentemente o conjunto de reflexões que um artista faz sobre sua própria atividade ou sobre a arte em geral, foi-me útil ao iniciar a abordagem do tema. Há, para Heidegger (2002), um olhar de construção que vai além da operacionalidade; há criação, quando o homem habita o que faz mediante um construir, posto que poesia é deixar-se habitar, inclusive na produção e na escrita científica.

Ao falar da poética de Alberto Carneiro e de Pedro Cabrita Reis, busquei entender o sentido que o artista, através de sua obra, está procurando, está expressando. E assim, para melhor compreendê-lo, fui me orientando novamente na busca da raiz das palavras.

A palavra “poética”, do grego *poiesis*, articula-se ao “fazer”, ao “fabricar”. Vem de *poiein*, que equivale a “fazer”. Aristóteles distingue o “fazer” (*poiesis*), que tem um produto final – um *poiema* –, de “praxis”, que equivale a “ação” e que não possui, necessariamente, o produto final.

Diferente do português, que não tem para ela uma distinção tão nítida, o alemão possui para “poesia” duas palavras: *Poesie* e *Dichtung*. *Poesie* tem um sentido restrito, aplicando-se

mais ao verso, em contraste com a prosa. Heidegger usa *Dichtung* (poesia-literatura) e *dichten* (inventar, escrever). Com sentido mais amplo, *Dichter* (poeta-escritor) carrega em si uma tarefa que se articula a criar, inventar, projetar.

Assim, **toda arte é**, em essência, ***Dichtung***. Toda arte, para ser digna dessa palavra em sua origem, traz incorporada em si uma poética.

Heidegger, em seu ensaio sobre a poesia de Hölderlin, um poeta que ele amava, toma-lhe cinco versos como guia para expressar seu pensamento estético. O primeiro desses versos está em uma carta que Hölderlin escreveu para sua mãe, em que lhe explicava a poesia (*dichten*) como “a mais inocente de todas as ocupações”. Heidegger retoma esse verso para nos dizer, a seu modo, que poesia (*Dichtung*) é o jogo com a linguagem a **inventar um reino de imagens para habitar**, sem decisões que incorram em culpa. Será que podemos nos apropriar de parte dessa reflexão de Heidegger para, em uma investigação como esta, verificar se se inventa, no sentido de criação, um reino de imagens para habitar, sem decisões que incorram em culpa?

Ele associa *dichten* a *erdichten*, que significa “inventar”, “construir”, “fabricar”, e aproxima essas duas palavras de *ausdichten*, uma palavra usada por Nietzsche em sentido similar: “Por exemplo: A árvore idêntica a si mesma não me é dada, então colocar-me ‘semelhante a’ exige uma invenção, uma fabricação (*erdichten* e *ausdichten*)” (INWOOD, 2002, p.145).

A partir dessas considerações poderíamos dizer que a poética, tomada no sentido acima, guarda em si um caráter original de invenção. Foi assim pensando, que minha escolha por Alberto Carneiro e Pedro Cabrita Reis, esses artistas inventivos e singulares, confirmou uma afinidade entre a obra deles e o meu próprio trabalho, que busca, no dia a dia, nas coisas simples, “sem importância”, uma forma de ver o mundo e de dar a ver a ele uma leitura pessoal, revelando, através da arte, a poesia que nem sempre pode ser dita só por palavras.

Em sequência a esta Introdução, o segundo capítulo – “A natureza sonha nos meus olhos desde a infância” – é dedicado à investigação da poética do artista Alberto Carneiro. Esse texto aborda o desenvolvimento de seu processo criativo, da sua trajetória e do seu habitar, narra suas vivências marcadas pela vida rural, durante o período da ditadura portuguesa, e aponta como suas raízes, desde a infância, influenciaram seu trabalho de arte. Através de suas obras é demonstrado seu caráter inovador e de vanguarda, que transcende suas raízes, explicitando-se

como Alberto Carneiro marcou e marca ainda sua importância e sua presença nas artes plásticas em Portugal.

No terceiro capítulo, “O artista, um intelectual que guarda com suas mãos o que pensa com seus olhos”, é investigada a obra de Pedro Cabrita Reis. Deparamo-nos aí com outra época, outros ares, outras vivências, com um Portugal que em democracia se redescobre nas suas inércias e no seu desejo de superação, na sua ambição e na sua sobriedade, com um Portugal resgatado dessa “feira cabisbaixa” mas ainda “relativo”, como nos poemas que o poeta português Alexandre O’Neill (1979a, 1979b) lhe dedica.

A obra de Pedro Cabrita Reis situa-se numa época de transição em que o propósito do radicalismo modernista extingue-se como método prescritivo, continuando entretanto suas propriedades a prevalecer – a história colocando em oposição progresso e não acontecimento, eternidade e quotidiano; a repetição, o fazer de novo, o *standard* e a serialização colonizando e padronizando o trabalho humano, o antagonismo e a necessidade da memória, a melancolia do futuro –, porém tudo a ganhar novos contornos estéticos.

Sua obra baseia-se naquilo que Peter Burger (1984) descreve como a terceira via da genealogia modernista, aquela que deriva de Duchamp, do Dada e do Surrealismo, constituída já não pelo “choque do novo mas pelo eterno retorno das obsessões estéticas” dos praticantes, pela “desconstrução da concepção tradicional da obra artística como objeto precioso através do uso de materiais precários e de *objets trouvés*”, pelo “desejo de integrar a arte no quotidiano, o que implicitamente envolve uma crítica ao elitismo da instituição artística”, pela “criação de textos fragmentados (não orgânicos, i.e., não narrativos) através de estratégias, como a montagem e o acaso, que encorajam o leitor/espectador a envolver-se no processo criativo” (COULTER-SMITH, 2006, p.2, tradução nossa).

No longo percurso criativo de Pedro Cabrita Reis o uso dos materiais foi reinventando a relação do trabalho humano moderno (e dos seus produtos) com a tradição artística. O gesso, o cobre, a madeira de contraplacado e outros tantos materiais, ligados ao atelier de escultura e aos bastidores do fazer artístico que se referenciam à modernização dos meios artísticos, foram cedendo lugar ao apropriação e a um entendimento do meio como um espaço usado, utilizado pelo fazer diário e em particular pela cultura industrial da construção: materiais que já não contaminam mas, como observa Robert Smithson (1967) no seu *A tour of the monuments of*

Passaic, New Jersey, são a paisagem edificada. A poética combinatória de Pedro Cabrita Reis apoia-se no material sobressalente, nas sobras do diálogo entre empirismo e especialização características não só do lugar em que vivemos mas também reflexos da parte improdutiva do trabalho humano.

O quarto capítulo, “Um caminho: o objeto”, é simultaneamente uma pesquisa e uma consideração sobre a presença do objeto na história das artes plásticas. Revelando o aparecimento e o desenrolar do objeto – cotidiano, precário, sem importância – como uma categoria de arte, o texto destaca como os precursores Duchamp e Schwitters influenciaram, com seus gestos inovadores, os principais movimentos de arte desde o início do século XX até os nossos dias. A efervescência dos anos 60 é demonstrada através dos movimentos da Arte pop, do Novo realismo, do Fluxus, do Minimalismo e da Arte *povera*, tendo como exemplo as obras de alguns dos seus principais artistas. Esses reflexos, como pude apontar, foram essenciais para a constituição do que veio a se nomear “arte contemporânea”. Sabendo-se impossível ser esse um capítulo totalmente abrangente, ele pretende dar a ver uma leitura pessoal, sendo mais um recorte das afinidades que permearam e influenciaram de forma indireta o trabalho de Alberto Carneiro, o de Pedro Cabrita Reis e também o meu próprio desenvolvimento do trabalho de arte.

Antecedendo o capítulo conclusivo desta tese incluí meu diário, “Relato de uma experiência – experiência de um relato, um projeto artístico em estado bruto”, no qual recolho textos e registros sobre o trabalho prático por mim desenvolvido. Assim, nesse quinto capítulo, se encontra, sob forma diarística, o meu habitar em outro país, no primeiro ano do Doutorado em Arte Contemporânea, realizado no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. É um relato atravessado pela visão daquela que “vem de fora” – desse fora dentro, pois “a língua é a portuguesa, mas o pensamento está a alargar-se” (LLANSOL, 2011, p.51) –, com a vantagem de possuir uma outra mirada, fruto do que viu e viveu em terras portuguesas. Desse local outro, dentro e fora, constitui-se uma narrativa que, apesar de ser em primeira pessoa, está longe de ser uma atitude de autocentramento. Contrariamente ao que se poderia crer, situa-se mais perto do que pode vir a ser o registro da vivência do artista, em sua necessidade de expressar, fazer, pensar e – por que não? – criar em alguns momentos fecundos, e dá-se a conhecer em “toda a realidade naquela partícula dela que lhe [ao poeta] foi dado

perceber”, referida por Ungaretti (2003, p.811) ao refletir sobre a técnica que resta hoje ao poeta. Através do material escolhido, no caso do trabalho desenvolvido como parte prática no atelier no Colégio das Artes, o diário contém ideias e reflexões, como um projeto artístico, abrindo, quando possível e por frestas mínimas, ângulos e visões de mundo frequentemente pouco percebidos. Trata-se do registro de uma determinada forma de olhar, que acaba por construir um determinado modo de pensar: a anotação de eventos diários, ora banais, ora tradutores fiéis de uma perturbação interna, às voltas com o próprio ato de escrever. É a vivência, o habitar de um determinado tempo de uma experiência nova, com todo o frescor que o novo pode conter.

Esta tese, intimamente ligada a meu trabalho prático, desenvolvido na solidão e no silêncio, ameniza-se pela companhia das obras de Alberto Carneiro e de Pedro Cabrita Reis. Pela interligação entre o dentro e o fora, a tese compreende cinco capítulos, aos quais se soma, por fim, a Conclusão, que pretende ser um balanço crítico do que foi desenvolvido, em cada um dos capítulos, sobre o tema “Habitar como poética: percurso plástico e conceitual a partir da obra de Alberto Carneiro e de Pedro Cabrita Reis”.

Encontram-se aqui explanados três anos e meio de investigação, leituras, revisões críticas, reflexões e dúvidas, mas também e acima de tudo o balanço da experiência e do desenvolvimento de um trabalho pessoal em um atelier no Colégio das Artes. Acompanha o volume um DVD que configura, para mim, a síntese da mais autêntica recolha: uma investigação, uma escrita através das artes plásticas. O texto depura-se como o começo de um processo de descoberta e, principalmente, de autodescoberta, como um abrir de portas que se voltam para uma vida na qual a arte, tanto na prática quanto na teoria, tem a mesma importância. A recolha, quer seja dos objetos do cotidiano, quer seja dos textos e citações extraídos ao longo da investigação, configura aqui um ponto de interesse que não estabelece hierarquias entre os saberes e os fazeres: a arte, a filosofia ou qualquer outra forma de conhecimento são tratadas nesta tese da mesma forma e com a mesma importância. Afinal, o que a vivência e a experiência aqui relatadas têm a nos dizer é sempre que “é no entanto poeticamente que o homem habita nesta terra” (HÖLDERLIN; COSTA, 2000, p.16).

2 A NATUREZA SONHA NOS MEUS OLHOS DESDE A INFÂNCIA

Para mim, toda a obra de criação poética é auto-biográfica. (CARNEIRO, 2012, p.9).

Escrever sobre Alberto Carneiro é minha meta neste momento, após muitas leituras, visitas a museus e uma visita informal ao seu atelier. Busco extrair desse contato pessoal com o próprio artista a oportunidade de observar as condições de produção de sua obra. Nesse exercício de mediação conservo os traços da minha afinidade pelo processo criativo desse artista português, não só por ele possuir um grau imenso de invenção plástica, mas também por eu perceber nele aquele “compromisso espacial” no qual as palavras de Rimbaud³ (1873 *apud* SOUSA, 1973, p.9) sobre modernidade expressam a junção da arte com ressonâncias antropológicas: “Je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à éteindre! Paysan!”⁴.

Alberto Carneiro interessa-me também porque observo uma defasagem na recepção da sua obra entre a vanguarda artística brasileira. Observo, ademais, que existe umnexo endógeno em relação ao caso brasileiro, se comparado a Hélio Oiticica⁵, por exemplo. Minha percepção é a de que há uma ligação muito próxima entre a vanguarda brasileira da mesma época e outras experiências e temporalidades, neste caso, as de Alberto Carneiro. Ambas ingressam na tradição da arte conceitual, no *process art* e no envolvimento do corpo como obra, num momento que oferece a possibilidade de observar a cultura artística de vanguarda no seu último período, o modernismo tardio. Surpreendente é que essas experiências artísticas ocorreram em condições desfavoráveis, no complexo de alienações do Estado Novo português dos anos sessenta, mergulhado numa guerra colonial, e no estado ditatorial brasileiro desde meados dos anos 60 até final dos anos 80.

³ RIMBAUD, Arthur. *Une saison en enfer*. Bruxelles: Alliance Typographique, 1873.

⁴ “Eu estou entregue ao chão, à procura de um dever, e a realidade espessa desfazendo-se! Camponês!” (tradução de João Rocha).

⁵ Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 26 de julho de 1937 – Rio de Janeiro, 22 de março de 1980), um dos artistas brasileiros mais importantes do século XX, é considerado o mais revolucionário de seu tempo. Sua obra é reconhecida internacionalmente. O Museu Berardo mostrou, de setembro de 2012 a janeiro de 2013, a exposição “Hélio Oiticica – museu é o mundo”.

Esses artistas manifestaram-se aprofundando questões ligadas à cultura de massa. Percebemos também um problema crucial naquela época: o da ausência de comunicação. A tudo isso vinha se somar a enorme atração exercida pela legitimidade cultural do outro – pela arte europeia (Alberto Carneiro vai para Londres) e pela arte norte-americana do segundo pós-guerra (Hélio Oiticica vai para Nova York). O fato de eles terem contato e estarem sintonizados com o tempo e com o mundo não os impediu de estarem próximos de suas raízes. Vemos ainda a necessidade e o interesse deles de superar as manifestações modernistas das convenções artísticas herdadas das *beaux-arts*.

Em 1966, perguntado, em uma entrevista para a revista brasileira *A Cigarra*, se estava querendo destruir todo um conceito de arte-artista, Hélio Oiticica (2009, p.41-42) respondeu: “É exatamente isso! Chega de posições privilegiadas para ‘arte’ e ‘artista’. Eles não podem pertencer a uma ‘elite’: ou participam da coletividade ou morrem com sua posição *beaux-arts* antiga e improdutiva”. Tanto em Alberto Carneiro como em Hélio Oiticica pode-se perceber que o par pintura/escultura dissipa-se numa ontologia do objeto e/ou de objetos definidores de uma ação, de uma situação. Existe também em ambos uma crítica social e política cheia de sutilezas, numa época de fechamento extremo. No caso de Alberto Carneiro, a obra relaciona-se com esses fatores, reagindo criticamente às inércias, às redundâncias e aos maneirismos da sua época artística, na qual predominavam a conotação mínima, a ausência de referente, o jogo de forças entre expressividade e formalismo. A esse ambiente sua obra responde com uma poética espacial, performativa e ambiental – a *land-art* (com a oralidade neo-primitivista dos materiais) –, com uma totalidade constituída pelo artifício (o sujeito alienado, aculturado) e pelo orgânico (o perecível, o frágil, o informal, o natural). Suas “esculturas vivas” vêm colocar sob suspeita essa ausência de referente, esses maneirismos da época.

Meu olhar estrangeiro, desenraizado, sobre a obra de Alberto Carneiro tem portanto uma dupla intencionalidade. De um lado, pretende tomar posse de um outro olhar sobre problemas que foram e são comuns a muitos artistas brasileiros: a arte como um programa de ação, uma trajetória contraditória e incompleta entre antropologia, modos de ser, reinvenção da origem, mito, estética, ou, em outras palavras, a modernidade da forma envolvente que se torna sujeito. De outro lado, intenta estabelecer um contato espaço-temporal – e não apenas de planos comuns – com uma modernidade artística diferente, fora dos cânones vigentes,

periférica, mas substancialmente crítica e produtiva em relação aos comentários historiográficos que insistem no vínculo centralizador em torno do artista e não na sua obra. Justifica-se uma breve biografia, pois, como já o disse, o estado atual entre a arte brasileira e os seus centros historiográficos no contexto de afirmação e condensação dessa obra singular permanece pouco conhecido.

Alberto Carneiro nasceu em 1937, no Coronado, um vale de prados e bosques entre o Douro e o Minho. Naquela “floresta de símbolos” arcadianos, poesia e simplicidade pastoril andavam sem dúvida juntas, mas esse bucolismo também esteve presente no período de afirmação do fascismo em Portugal e na vizinha Espanha, onde a guerra civil avançava, enredada na experiência da pobreza, da fome, da ignorância e da emigração. Aquele paraíso pastoril foi igualmente um lugar de escassez, posto que a região do Minho fazia parte de uma ruralidade baseada em relações de natureza servo-contratuais e em indústrias de baixo desenvolvimento tecnológico (mármore, fundições metalúrgicas) que proletarizavam o campesinato sem o urbanizar, mantendo-o sem condições, na pobreza e na ignorância. Coronado é também um território de santeiros, de artesões de arte sacra marcados por um naturalismo primordial.

Fiz questão de atravessar essa geografia, em uma viagem ao norte do país na Páscoa de 2011. Ali pude apreciar o “chão” de Alberto Carneiro, lugar pelo qual ele revela tanto afeto. Fui a Régua, segui até o Minho e cheguei ao Parque Nacional da Peneda-Gerês. Continuei a viagem, enriquecida por conhecer a região que impregna a obra desse artista. Foi uma descoberta de Portugal, de conhecimento e de encontro com a natureza.

Não foi contudo nessa ocasião que estive com Alberto Carneiro e conheci seu atelier. Isso aconteceu na última vez que fui ao Porto, em outubro de 2012, quando, em resposta a um telefonema meu, ele pôde me receber. Esse encontro proporcionou que viajássemos até São Mamede do Coronado. Andamos por caminhos completamente rurais. Pareceu-me que percorríamos o interior de Minas Gerais, estado brasileiro onde nasci.

Contou-me ele, nessa ocasião, que os seus brinquedos de criança eram ligados à terra. Disse-me que não tinha muitos meios econômicos naquela época e que, por isso, criava quase tudo de que precisava. Foi a primeira dimensão que me forneceu de seu modo de criar, arrancando no baú de suas lembranças esse fazer natural, não formulado, espontâneo, mimético, baseado no que estava à disposição na infância, ou seja, em seu cotidiano de criança

naquele espaço. Encontro aí, no fundo desse baú, o lastro de autenticidade que permeia toda sua obra. Com os elementos mais simples, como as ervas, a terra, os gravetos, enfim, com o que achava, garimpava seu prazer e seu fazer.

Ouvir fatos é muito diferente de ler sobre eles. São dois momentos diferentes, dois ritmos (e ritos) do corpo, algumas vezes complementares, outras vezes dissonantes: ser ouvinte, estar atenta ao que o outro diz; ou, deitando o olhar sobre o saber secularizado, no fim da sabedoria e no começo da cultura, ler a mancha coesa, normalizada, sintática, semântica do texto. É diferente o conhecimento que nos é oferecido pelo regresso à oralidade, pelo narrador da experiência direta, por um narrador que viveu os fatos, que os representa como a sua marca autoral no mundo, que possui o mundo enquanto viagem, recordação, herança. Falar do vivido significa integrar nele um sentido, um nexos que liga o “essencial (no) temporal” (LUKÁCS, 1992, p.45), que a escrita, a “ação interna” (BENJAMIN, 1992b, p.45) do texto, separa.

Mas o texto, podemos assim dizer, dessacraliza, profana “a visão sagrada da história”, distancia-nos das interpretações das máscaras e dos segredos, aumenta a nossa presença, o nosso aqui, e permite que a obra se liberte do seu autor, que a sua parte indizível e não visual migre para longe das suas contingências biográficas e afetivas. O artista relaciona a sua obra como parte de si, mas eu faço significar a sua obra como parte de mim, do que vivi, do meu mundo, da minha cultura visual. O texto torna a obra uma mediação, um objeto socializado. A voz ainda prende a obra ao seu sujeito primeiro, e esse é um aspecto produtivo que não posso ignorar. Preciso ouvir para compreender que a *techné* de Alberto Carneiro está também associada à consciência (ética, social, histórica) que se afirmava no mundo pela primeira vez, nessa cultura “primeira”, na imaginação e no sentido do viver esse mundo onde trabalhar significava ser, em que os ritmos da luz solar marcavam a vida, em que um ano se dividia em função de atos orgânicos – semear, colher –, em que as mãos se moldavam a instrumentos agrestes e essas mesmas mãos se retemperavam no improdutivo e no sagrado das romarias, nas festas, nos foguetes que cortavam o silêncio, em que os pés andavam descalços e percorriam quilômetros, em que o cheiro dos corpos era o da terra saciada pelas águas das minas, o da fruta apanhada das árvores, o das madrugadas frias em que as crianças começavam as suas vidas de adultos prematuros, em que o barulho de uma motocicleta, o som de uma telefonia, a imagem de uma televisão se partilhavam como fusos erráticos de uma modernidade que não chegava senão como espectro, como eco, como imagem plana.

Enquanto ele me narrava aquelas lembranças, enquanto se misturavam num mesmo fluxo o seu mundo interior e o mundo exterior, o da passagem do tempo e aquele que nos rodeava, havia ali um sopro, um brilho na expressão de seu rosto, marcas da finitude e, ao mesmo tempo e com a mesma força, da posse de si. Não quero com isso assumir que um vazio submisso se apoderou de mim e fez de Alberto Carneiro uma excepcionalidade esmagadora; trata-se muito mais do modo como se extrai, a partir da aparência, uma identidade que revela a sua complexidade e a sua incompletude.

Ele me disse que começou a trabalhar muito cedo, entre os 10 e os 21 anos de idade, e que aprendeu e desenvolveu o ofício de santeiro nas oficinas de arte sacra, muito comuns na sua região: “O essencial, nessa época, foi aprender a disciplina do ofício. Tinha a ver com o que não passava pela palavra, mas pelo gesto e pela compreensão do gesto. Foram determinantes os anos de contato com essa matéria-prima”⁶. Hábito e recriação sulcando um *ethos*, como se me dissesse que a criança que aprendeu a ser adulto no princípio de realidade de uma oficina de arte sacra ainda existia no artista contemporâneo que deseja conhecer para poder agir.

Em *Das notas para um diário e outros textos*, o artista afirma:

(5/5/65) – A matéria e a minha vida com ela na formulação do meu próprio ser. A natureza sonha nos meus olhos desde a infância. Quantas vezes adormeci entre as ervas? A minha primeira casa foi em cima da cerejeira que é hoje uma escultura. Entre o meu corpo e a terra houve sempre uma identidade profunda. A floresta ou a montanha que eu trabalho num tronco de árvore ou num bloco de pedra fazem parte integrante do meu ser. O meu trabalho é sempre uma apropriação totalizadora da matéria recriada a dois níveis: o da posse bruta através do furor existencial dos sentidos e o da posse mental pela necessidade de me reencontrar nas raízes de mim mesmo. Se minha mão agarra um pedaço de terra, revejo nela a imensidade de mim: a ancestralidade e a futuridade. (CARNEIRO, 2007, p.32).

Relatou-me sua inquietação com sua atividade como santeiro, visto que esta já não lhe bastava. Sentia que precisava libertar-se das formas que se repetiam. Intuíva, já aí, os perigos do estereótipo e do academicismo na criação de arte: “A minha formação acadêmica começa no momento em que percebi que a atividade de santeiro seria limitativa da minha necessidade de realização artística” (CARNEIRO, 2012, p.9). Passou então, aos 18 anos, a frequentar o curso

⁶ Depoimento do artista durante conversa informal que mantivemos em seu atelier, em 28 de outubro de 2012, quando da preparação de minha tese.

noturno de ensino secundário na Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, no Porto. Contou-me que, com grande dificuldade, percorria, de bicicleta, 40 km todos os dias, depois da jornada de trabalho, na busca de ampliar seus horizontes. Não parou aí. Ainda não era isso o que procurava: “Mas aqui também não me identifiquei como criador” (*Ibidem*, p.9).

Continuou o curso secundário na Escola António Arroio, em Lisboa. Em 1961, finalmente se inscreveu no curso de escultura da Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP), onde se formou em 1967. De 1962 a 1970, contou com bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, o que lhe permitiu também cursar, de 1968 a 1970, uma pós-graduação na Saint Martin`s School of Art, em Londres, sob a direção de Anthony Caro⁷ e Phillip King⁸. Em Londres entrou em contato com novas tendências artísticas, como a Arte conceitual, a Arte *povera* e a *Land art*, que vieram a influenciar de alguma forma seu olhar e, conseqüentemente, seu trabalho. “Verifiquei então que eu também andava à volta de preocupações semelhantes, à procura de outras coisas, de outros meios de expressões para minha arte” (CARNEIRO, 2012, p.15). Essas influências fizeram-no se encontrar cada vez mais. Alberto Carneiro estava sintonizado com a natureza, consigo mesmo, com as suas raízes, com a arte contemporânea e com o mundo.

A partir daí desenvolveu projetos que são marco tanto na sua obra como no contexto da arte portuguesa⁹, tais como *O canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente* (1968),

⁷ Anthony Caro nasceu em New Malden, Inglaterra, em 08 de março de 1924. Foi assistente de Henry Moore nos anos 50. Nos anos 60 abandonou a escultura figurativa, dedicando-se à escultura abstrata, sob influência de David Smith. Foi um importante professor na Saint Martin`s School of Art, onde orientou diversos artistas, como, por exemplo, Richard Long e Gilbert e George. Em 2013, o Museu Correr mostrou uma retrospectiva desse artista durante a Bienal de Veneza.

⁸ Phillip King, escultor inglês nascido em Tunis, Tunísia Francesa, em 1934, tem um percurso muito parecido com o de seu mestre Anthony Caro. Foi também assistente de Henry Moore e professor de escultura na Saint Martin`s School of Art e no Royal College of Art. Suas obras podem ser vistas em vários museus, como na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, e na Tate Gallery, em Londres.

⁹ Alberto Carneiro começou a expor em 1963, quando estava ainda na Escola de Belas Artes, e a partir daí não parou mais. Até 2012, constavam de seu currículo 85 exposições individuais e cerca de 100 exposições coletivas em Portugal e no estrangeiro. Sua obra foi alvo de importantes exposições antológicas: Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa) e Casa de Serralves (Porto), em 1991; Museu Machado de Castro e Pátio da Inquisição (Coimbra), em 2000; Centro Galego de Arte Contemporânea (Santiago de Compostela), em 2001; Museu de Arte Contemporânea do Funchal, em 2003; Centro Cultural de Cascais, em 2005; Fundação Beulas (Huesca), em 2006; Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea (Almada), em 2011; e novamente Serralves (Porto), em 2013. Representou Portugal na Bienal de Paris, em 1969, na Bienal de Veneza, em 1976, e na Bienal de São Paulo, em 1977. Seus trabalhos integram o acervo de vários museus e coleções em Portugal e no estrangeiro. Realizou esculturas públicas em Portugal, Eslovênia, Inglaterra, Irlanda, Coreia do Sul, Equador, Ilha Formosa (Taiwan), Andorra, Espanha e Chile.

Uma floresta para os teus sonhos (1970) e *Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo* (1973-1976), dentre outros.

Nesses marcantes trabalhos de sua trajetória, o baú de memórias de sua infância, “maior proximidade da origem, regresso” (SOUSA, 1998, p.151), apresenta-se através de peças com organizações formais conceitualmente impecáveis. Ali, o pensamento, a criação e a sua própria vida se entrecruzam.

Uma intensa atividade pedagógica, desencadeada com seu trabalho pioneiro no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC), somou-se à sua prática artística. De 1972 a 1985, foi professor no CAPC, órgão autônomo da Universidade de Coimbra, sendo responsável por sua direção pedagógica e artística e implantando ali um movimento renovador nas artes plásticas¹⁰. Alberto Carneiro foi, de fato, um dos principais responsáveis pela efervescência dos movimentos de *performance* e de arte contemporânea em Coimbra durante aquele período. Importante, por exemplo, foi a participação do CAPC e de Alberto Carneiro na exposição “Alternativa zero”¹¹, com curadoria de Ernesto de Sousa.

Sua atividade docente, sempre ligada ao ensino artístico, incluiu também a Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP) e a Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (FAUP). Essa experiência adquiriu dimensão editorial ao se publicarem seus textos didáticos e um livro sobre as matérias que lecionava.

Em 1972, publicou *Notas para um manifesto de arte ecológica: 1968-1972*. Com esse texto, Alberto Carneiro aparece como o primeiro artista no mundo a usar o conceito de ecologia

¹⁰ Ernesto de Sousa, no artigo “A vanguarda está em Coimbra, a vanguarda está em ti”, integrante de seu livro *Ser moderno... em Portugal* (SOUSA, 1998, p.241-243), descreve o CAPC, cujo *slogan* era “A arte pode ser a vida”, como um espaço especial reservado à reflexão, ao convívio e às primeiras manifestações da *body-art*, das *performances* e dos *happenings*. Diz, ainda no mesmo texto, que o exercício é prática cotidiana no CAPC: “O que interessa é a tal descoberta, a qual só pode ser conseguida num exercício total do corpo e do espírito, das mãos e da cabeça”.

¹¹ A exposição “Alternativa zero: tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea”, cujo tema era a vanguarda artística portuguesa, contou com diversas linguagens, tais como a música, o filme e a *performance*. Dela participaram 50 artistas, dentre eles Alberto Carneiro, Fernando Calhau, Julião Sarmiento, Vitor Pomar, Ana Hatherly, Jorge Peixinho e Melo e Castro. Os objetivos dessa mostra incluíam, entre outros, combater o isolamento em que se encontravam, naquela altura, tanto os artistas e os críticos que viviam em Portugal, como aqueles que moravam no exterior, estimular uma perspectiva crítica da época e divulgar uma arte que se distanciava dos interesses meramente comerciais. Essa exposição ficou como um marco no panorama artístico português (cf. NOGUEIRA, 2007).

ligado à arte contemporânea¹². Manifestava-se, assim, sua total integração com a natureza: “Vida que somos pela arte que damos” (CARNEIRO¹³, [s.n.t.] *apud* CARLOS, 2007, p.7).

O ato de escrever, na forma como Alberto Carneiro se comunica e à qual Ernesto de Sousa (1998, p.149) se refere como inerente ao *modus operandi* desse artista, expressa sua necessidade de integrar e transformar a experiência (estética, simbólica) que ele faz da sua práxis artística e auxilia-o não só a representar situações plásticas como também a fazer um tipo de registro que cria signos representativos da complexidade dos conjuntos que vão além do exercício de olhar. Sua escrita investe nessa ligação entre a ação do corpo que percorre as suas instalações e as suas vivências e percepções, numa interpretação de mudança que não a da obra bem-feita, do belo, mas que acrescenta com sua intensidade biográfica. A palavra está sempre presente na sua obra, fazendo também parte integrante dela. Na leitura conjuntural que faz da obra *Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo* (1973-1976), de Alberto Carneiro, Ernesto de Sousa (*Ibidem*, p.149) infere um momento de viragem em torno de um elemento comum: a árvore. A “natureza-origem” e o sentido radical da árvore aparentam ceder passagem aos conteúdos diurnos de uma natureza-mutação, uma natureza aérea,

¹² Cabe aqui mencionar dois outros importantes artistas que se dedicaram a esse tema. O primeiro, Frans Krajcberg, artista polonês (1921) naturalizado brasileiro, foi o precursor da arte ecológica no Brasil. Ele foi um dos responsáveis pelo *Manifesto do Rio Negro*, redigido por Pierre Restany e Sepp Baendereck em 1978, após uma expedição ecológica na Amazônia, no qual foram lançadas as bases conceituais para uma nova consciência ambiental e existencial, denominada “naturalismo”. A ideia contida nesse manifesto é a de que a arte e a visão do meio ambiente em que vivemos sejam afastadas da busca pelo poder, em qualquer contexto em que isso possa ser encontrado (social, político, religioso). O *Manifesto do Rio Negro: naturalismo integral* foi apresentado em 1979, no Museu Beaubourg, Paris, paralelamente a uma conferência com projeção do filme-documentário *Viagem ao naturalismo integral*. Krajcberg é um artista internacionalmente conhecido. Sua obra consiste de troncos e madeiras calcinadas. Ele diz: “Com minha obra, exprimo a consciência revoltada do planeta” (FRANS..., 2012, n.p.). Participou nove vezes da Bienal de São Paulo. Foi premiado na XXXII Bienal de Veneza. Existem hoje, no Brasil, dois museus dedicados a sua obra: o Espaço Cultural Frans Krajcberg, no Jardim Botânico de Curitiba (PR), e o Museu Ecológico Frans Krajcberg, em Nova Viçosa (BA). Vive em uma casa em cima de uma árvore em Nova Viçosa, no Brasil, onde ainda trabalha. A outra referência é o conhecido artista alemão Joseph Beuys (1921-1986). Um dos artistas mais importantes do pós-guerra no século XX, Beuys tinha grande preocupação ecológica, tendo participado ativamente de manifestações sobre arte e ecologia. Foi um dos artista mais importantes do movimento “Fluxus”. Para ele, arte e vida estavam profundamente entrelaçadas, e, dessa forma, propagava a ideia de que a energia era o elo fundamental da criação artística. Suas ações eram inseridas no dia a dia, no cotidiano das pessoas e simplesmente aconteciam, sem aviso prévio, misturando, assim, vida e arte. Em seu livro *Cada homem um artista*, Beuys (2011) expressa, o tempo todo, a ligação vida/arte – arte/vida.

¹³ CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário*: abril de 1974 – maio de 1981. [s.n.t.].

de elevação da árvore, uma natureza que estabelece uma ligação com o indeterminado e também com o fim das coisas. No essencial, o material escrito é aforístico mas intrínseco à sua práxis, como uma narração que acrescenta, conforme observa a crítica portuguesa Isabel Carlos (2007, p.6):

Para além da sua obra plástica, há que referir os seus inúmeros escritos, que são um contributo decisivo para o entendimento de uma das obras mais radicalmente genuínas da arte contemporânea portuguesa, onde natureza, arte e corpo confluem num discurso simultaneamente universal e pessoal [...].

Alberto Carneiro interessa-se também pela dimensão empírica da Psicologia, na área da fenomenologia do corpo, das relações intersubjetivas, e é daí que se desloca para um estudo em torno das filosofias orientais, especificamente as que já tinham sido assimiladas no Ocidente, nomeadamente através de figuras como Suzuki Roshi, que introduziu o Zen nos Estados Unidos da América (EUA), e Chogyam Trungpa, lama tibetano que, nos anos 1970, popularizou o Budismo tântrico e o Tao entre as comunidades artísticas norte-americanas. Esse interesse e essa assimilação ajudaram Alberto Carneiro a superar a dicotomia entre corpo (mundanidade, profano, microcosmos) e mente (espírito, transcendente, macrocosmos), tornando ambos parte da sua autorrealização (o transcendente através do imanente), e a compreender como podia tornar reflexivo, na sua obra, esse processo de autorrealização do sujeito criador. As suas razões e os seus sentidos são um exercício permanente (íntimo e solitário) de imersão na sua vivência e de reflexão sobre ela.

Alberto Carneiro contou-me ainda, durante nosso encontro, que viajou muito pelo Oriente e pelo Ocidente para vivenciar outras culturas. Eram viagens de estudo¹⁴. Vê-se aí o estudante procurando compreender o olhar de outras culturas sobre o ciclo de nascimento, vida, morte e renascimento dos objetos naturais e artificiais, o eterno retorno, a ordem dando nova função ao caos e a ele regressando, os limites entre o menosprezo e o transcendente na experiência mundana. Dedicou-se também aos estudos da Psicologia profunda, do Zen, do Tantra e do Tao,

¹⁴ Em 1968, viajou para a Iugoslávia, a Áustria e a Alemanha. Nos anos 70, visitou Moçambique, Angola, Brasil e Itália, país este para onde regressaria em muitas outras ocasiões. Na década seguinte (1984), prosseguiu seu ciclo de viagens pela Europa (Bulgária, Turquia e Grécia). Em 1988, visitou Nova York e outras cidades americanas, viajou pelo Marrocos e passou uma temporada em Praga e Budapeste.

para, compreendendo-lhes as razões e os sentidos, unir corpo e mente na criação de suas obras. Deu cursos, fez conferências, proferiu palestras e publicou textos sobre esses temas.

Nos anos noventa viajou pela Índia, pelo Nepal, pela China e pelo Japão, onde buscou o aprofundamento dos seus conhecimentos sobre o Hinduísmo, o Taoísmo, as manifestações tântricas e o Zen, mas também sobre jardins, outro assunto que sempre lhe interessou. Todas essas viagens foram entremeadas de participações em simpósios e exposições e de prêmios. Em 1985, foi-lhe atribuído o Prêmio Nacional de Artes Plásticas, pela Associação Internacional dos Críticos de Arte (AICA). Em 1986 participou, como artista convidado, do Simpósio Internacional de Escultura (madeira) Forma Viva, em Konstanjevica, Yugoslávia.

Alberto Carneiro, que ainda hoje vive e trabalha no Coronado, contribuiu, ademais, para ampliar e divulgar a arte, criando o Parque Internacional de Escultura Contemporânea, na vila de Carrazeda de Ansiães, de 2002 a 2009, e o Museu Internacional de Escultura Contemporânea, nos espaços públicos da cidade de Santo Tirso, onde se deu a realização dos Simpósios Internacionais de Escultura Contemporânea (1991 a 2012).

Logo ao chegar em Coimbra, o primeiro livro que li foi *Alberto Carneiro: os primeiros anos (1963-1975)*, de Catarina Rosendo (2007). Encontrei-o na Biblioteca Municipal. Seu texto vai se desenrolando de tal forma, que eu experimentava uma vontade cada vez maior de saber mais sobre esse artista, de entrar no universo dele. A autora descreve a sua paixão pela obra de Alberto Carneiro, narra todo o seu percurso para a primeira visita a ele e relata, através de várias entrevistas que fez com ele, o universo, a vida e a obra desse artista.

Ir a seu atelier, esse encontro tão esperado, foi como se eu estivesse entrando nas primeiras páginas do livro de Catarina Rosendo. O portão abriu-se tão logo toquei a campainha e, na porta do atelier, Alberto Carneiro aguardava-me. Um homem magro e alto, de ar singelo e pureza no olhar. Eu poderia dizer também: um homem com um olhar simples, direto, sem impostura. Estávamos em um espaço privilegiado, onde a natureza e a arte convivem em total harmonia.

Convidou-me a subir para o segundo andar. Livros e alguns objetos de várias partes do mundo habitavam silenciosamente aquela sala, que parecia guardar uma aura de reflexão. Eu precisava sentir de perto aquele clima, aquela espiritualidade das suas pesquisas, tão bem

descrita em textos sobre ele. A conversa fluía com naturalidade. Meu olhar inquieto passeava pelos objetos do atelier. “Cada objeto cria seu espaço infinito” (GENET, 2000, p.22).

Descemos ao primeiro piso. Ali, por entre as obras, eu sentia a vida pulsar. O atelier do artista é o lugar da obra, do fazer, não o da apresentação. Lembrei-me do livro *O ateliê de Giacometti* (GENET, 2000). Foi da admiração pela obra um do outro que nasceu o texto desse livro de Genet sobre Giacometti. Nele, Jean Genet aproxima-se poeticamente da obra e da pessoa de Giacometti. O atelier tem o mistério das coisas.

Essa capacidade de isolar um objeto e de fazer afluir nele suas significações próprias, únicas, só é possível pela abolição histórica daquele que olha. É preciso que ele faça um esforço excepcional para se livrar da história, sem se tornar uma espécie de eterno presente, mas, antes, uma corrida vertiginosa do passado para o futuro, uma oscilação de um extremo ao outro, sem repouso. (GENET, 2000, p.48).

Tive total afinidade com todos aqueles trabalhos espalhados pelo atelier e, ao mesmo tempo, uma inquietação interior, no sentido de querer absorver tudo. Fiz algumas fotos. “Que respeito pelos objetos. Cada um tem sua própria beleza; porque é único, nele há o insubstituível” (GENET, 2000, p.94).

Há obras únicas, tal como há trajetos de vida únicos: abençoados, diriam os religiosos; com sorte, diriam os que acreditam no destino; ou simplesmente em sintonia com a sua natureza, diríamos nós. Alberto Carneiro é tudo isto; daí que a natureza, a arte e o corpo surjam na sua obra sempre implicados e intrincados como as raízes no tronco de uma árvore. Esta imagem não é propriamente metafórica, porque raízes e troncos são matérias de eleição para o artista, ou, mais do que de eleição, são matérias fundantes e fundadoras. (CARLOS, 2007, p.7).

Alberto Carneiro é muito interessante. Ele guarda em si uma sabedoria de vida. Minha afinidade com seu trabalho passa principalmente pelo olhar, pelo recolher, pela conversa com as coisas simples do mundo que nos cercam.

“A arte faz-se para transformar as imagens do quotidiano” (CARNEIRO, 2007, p.25), diz ele como que proferindo uma verdade enraizada no seu ser. E continua:

Esta minha ligação às coisas da terra tem longas raízes no tempo e eu costumo dizer que, no mais íntimo de mim, lá onde a criação me diz exclusivamente respeito, e a consciência se forma para suscitar as

minhas transformações, o meu trabalho é a psicanálise das minhas relações arquetípicas com a terra, o desvendar de mistérios que a ela me prendem – ela: a mãe, a origem primeira [...]. (CARNEIRO¹⁵, 1979 *apud* ALMEIDA, 2007, p.25).

E, na sua inquietação, afirma: “O que eu aspiro para as minhas coisas é uma capacidade constante de renovação: o movimento para fora da minha posse” (CARNEIRO, 2007, p.22).

Alberto Carneiro busca a sua origem e as vivências marcantes de sua infância em companhia de *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard (2008). O seu encontro com os livros desse filósofo e poeta francês (1884-1962) foi essencial para formar-lhe uma consciência teórica sobre os seus processos de criação. Ele declara: “Gaston Bachelard foi fundamental para mim” (CARNEIRO, 2012, p.16). E, em seu *Das notas para um diário e outros textos*, continua:

Foi importante para mim a dada altura o meu encontro com Bachelard, que aconteceu por volta de 1964, através da leitura das suas obras sobre a poética da matéria, leitura à qual regresso muitas vezes. Foi como uma espécie de coincidência entre uma vivência que estava a acontecer em mim, sobre a qual eu não tinha consciência. As mutações da minha sensibilidade, que o Bachelard, através da psicanálise da matéria, me deu a possibilidade de experimentar. A consciência do corpo, afinal. Por aqui estruturei a minha vida e a minha obra. (CARNEIRO, 2007, p.213).

Ele nos conta:

Logo depois, quando me aproximo das doutrinas orientais, e encontro Lao Tse, fico seduzido pelos princípios expressos acerca da dualidade complementar do Tao e descubro algo que se aproxima mais da minha experiência de vida, dessa experiência de vida anterior com as coisas da terra, o que naturalmente implica uma espiritualidade. (CARNEIRO, 2012, p.16).

É sobre o ato de fazer, combinar e relacionar que Bernardo Pinto de Almeida (2007, p.19) vem acrescentar: “[...] atitude que conjuga a intervenção estética, enquanto ato, com uma problematização ética do lugar do humano sobre a terra, e na medida em que é enquanto poeta que ele o habita, conforme o dizer profético de um muito belo texto de Hölderlin”. As obras de Alberto Carneiro têm a ligação poética com a natureza. Elas são a própria natureza transformada

¹⁵ CARNEIRO, Alberto. Prefácio. In: CARNEIRO, Alberto. *Ele mesmo-outro*. Lisboa: [s.n.], 1979. Catálogo de exposição, mar. 1979, Galeria Quadrum.

em obra de arte e apresentada como obra. É como se o artista recortasse uma parte da natureza e a transportasse, levando o que está fora para dentro do espaço expositivo.

A natureza, na obra de Alberto Carneiro, surge como entidade viva; à sua presença, enquanto elemento de trabalho, é garantido um estatuto de protagonista. A natureza deixa de ser entendível como paisagem (cenário passivo de uma descrição ou enquadramento mais ou menos ativo de uma ação narrativa) para se tornar suporte de uma ideia, para ser o motivo que dispõe o artista à realidade da sua obra. A natureza deixa de ser exterioridade (uma imagem que se procura reproduzir) para ser presença energética física, coincidente com a própria obra, que assim pode ser vista como uma “segunda natureza”. (PINHARANDA, 1989, n.p.).

Digo sempre da dificuldade de falar sobre aquilo que amamos ou sobre aquilo que nos toca. Fico com a sensação de fracasso. Muito já foi escrito sobre esse artista. Temos textos de vários críticos, como os de Delfim Sardo, Isabel Carlos, Bernardo Pinto de Almeida e Ernesto de Sousa, apenas para citar alguns. Tenho medo de cair em lugar comum, na palavra vazia, nos estereótipos, na afasia: “Malogramos sempre ao falar do que amamos” (BARTHES, 1988, p.304). Isso porque a obra está sempre em outro plano, como percebi em *Memórias de cego*, de Derrida (2010).

A obra de arte é uma declaração de amor ao outro. Como se o desenho fosse uma declaração de amor à invisibilidade do outro, o outro é sempre uma alteridade que o artista tenta alcançar e nunca consegue. Tento falar da obra de Alberto Carneiro, mas ela sempre me escapa. Não encontramos as palavras para dizer as coisas da forma como gostaríamos e, como poetas, criamos. Toda arte nasce da cegueira da invisibilidade. Toda e qualquer obra dá a ver a sua invisibilidade¹⁶. Provavelmente é isso o que deve suceder, é esse o princípio ativo da ambiguidade da incerteza sobre o que dizer.

“Tudo que agarramos será arte se a poesia o for, medida verdadeira para quem a tomar, culto ou inculto; mas guarda-la-á apenas quem tiver sabedoria para a vida e alegria bastante para comê-la” (CARNEIRO, 2007, p.31).

¹⁶ Todo o texto aqui escrito relativo a Derrida foi recolhido de minhas anotações feitas em aulas proferidas pela Professora Doutora Fernanda Bernardo durante o Seminário de Desconstrução, que ocorreu no primeiro semestre do ano letivo de 2012/13 do Mestrado em Filosofia, na Universidade de Coimbra.

“Ver bem é comer com os olhos”¹⁷. É querer interiorizar aquilo que se ama. E, como a visão é a vontade de saber, nem nessa antropofagia, como propunham os modernistas brasileiros, a obra se dá completamente a conhecer, e essa impossibilidade talvez garanta a sua posteridade. A obra não se diz. Ela investe no ritual, nos protocolos da sua presença, mas definitivamente não é a solução do problema.

Derrida pensa a nossa relação com a arte, mas em termos da cegueira, em termos do não saber. Não há uma filosofia da arte em Derrida. Desconstruir é repensar. Em seu livro *Memórias de cego*, ele não está a fazer a filosofia da arte ou a estética da arte: ele pensa a condição de possibilidade da arte. Derrida, pensando o modelo ótico, vai pensar o tocar a partir dos olhos, pensando no que acontece quando os nossos olhos são tocantes e não, apropriadores. Pensar a visão é pensar também o tato. Pensar em tocar é tocar o intangível. Ver bem é, portanto, ver o invisível e tocar o intangível.

A obra de arte provoca-nos, mas não nos dá respostas. Provoca-nos e testa-nos no nosso silêncio. O silêncio guardado é uma relação de amor. Quando algo é escrito, é outra coisa: está no campo do compartilhar. Com Derrida aprendi que nunca se fala sobre a arte. A obra traz sempre mistérios. Uma obra, enquanto obra, guarda o seu mistério. Uma obra não é do domínio do saber, como já disse. O modelo apropriador de quem sabe é um modelo redutor. Falar de uma obra é falar de si mesmo, porque é falar o que a obra fala em si. O sujeito é visto por aquilo que julga ver. É pensando nas aulas de filosofia¹⁸ que confesso a minha cegueira, expondo-me, declarando que o ver ao vivo nada supera, porque nos coloca frente a frente com a nossa incompletude, com o nosso vazio e com o nosso desejo de querer sempre mais. A finalidade do trabalho de arte é escavar um túnel para que possamos sair do pouco que há em nós, para que possamos nos subtrair ao encantamento. A obra poética, qualquer que seja, não se revela por inteiro. Há sempre algo que não se deixa perceber e gera a inquietação, provoca-nos, colocando-nos de frente com o desconhecido. Buscamos sempre compreendê-la, de várias maneiras. Tentamos essa busca em novas revelações, novas configurações. Tentamos

¹⁷ Citação da Professora Doutora Fernanda Bernardo durante o Seminário de Desconstrução, que ocorreu no primeiro semestre do ano letivo de 2012/13 do Mestrado em Filosofia, na Universidade de Coimbra.

¹⁸ Aulas ministradas por Fernanda Bernardo, professora-doutora em Filosofia (Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra), tradutora e autora.

aprendê-la de várias maneiras, quer seja pelo espaço, pelo tempo ou mesmo pela matéria. Alberto Carneiro (2007, p.217) diria:

[...] São as coisas cheias de significados para mim. As coisas têm de ter para mim um significado vivenciado. Eu não agarro nas coisas só por agarrar. [...] Portanto, tempo de ver, tempo de ser árvore e arte é um percurso no qual se processa uma reflexão do espectador sobre a coisa, o seu tempo de andar, sentir e pensar. É uma situação mais abstrata de ser.

Vou tecer algumas considerações a propósito de algumas obras de Alberto Carneiro, começando por *O canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente*, de 1968 (Fig. 1).



Figura 1 – *O canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente*, Alberto Carneiro, 1968
Fonte: ALMEIDA, 2007, p.32.

Essa obra é a montagem de um ethos (relacional, intersubjetivo), realizada em dimensões variadas e composta de canas, fita adesiva de várias cores, letra de decalque e ráfia.

Alberto Carneiro, em *Das notas para um diário e outros textos*, declara não acreditar haver um lado mais conceitual no seu trabalho. Ele não aceita que possa existir um distanciamento entre o criador e a obra de arte e, logo em seguida, diz:

O *Canavial* surge de uma maneira que é provavelmente a anamnese mais fulgurante que eu tive. [...] E vou buscar o *Canavial* em uma vivência de infância muito forte. [...] É essa experiência que eu vou retomar como globalizadora de uma relação do corpo com a vida, com a matéria, com esse lado mais sensorial e até mais erótico. (CARNEIRO, 2007, p.208).

A partir desse fato, o artista passa a estruturar sua obra, levando primeiro em conta as suas vivências, as suas reminiscências estéticas do corpo com as matérias da natureza, para o aprofundamento e o desenvolvimento de uma consciência de identidade, recuperada nas vivências mais íntimas com as coisas com que sempre conviveu.

Em *O canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente*, o espectador tem de entrar dentro da obra. É uma instalação imersiva que ocupa como um corpo a sala de exposição. É o visitante que passeia entre as canas, que deixa sentir o roçar delas no seu corpo, delicadamente.

Vamos entender aqui a metamorfose como um processo, como um desenrolar de uma vida. Quando se aproxima da obra, o visitante sente que o corpo do artista está ausente, mas aquele que entra nela sabe da presença do artista. O meu corpo sabe do teu, sabe e sente o corpo da obra. Ali há ritmo, há equilíbrio no aparente desequilíbrio do entrecruzar das canas. As canas apontam para todos os lados, para todas as direções, indicando possibilidades. A sua organização estética na ocupação do espaço e a sua densidade, rigorosamente colocada, surpreendem-nos. Elas trazem o campo para a galeria – é o fora que está dentro –, mas trazem principalmente um rigor e uma fragilidade – a fragilidade que pode estar embutida no acaso, no descuido, no inesperado, na vida.

E as fitas adesivas? Pergunto-me: ninguém comenta sobre elas? Só registra a sua presença? Que marcas são essas que, em diferentes alturas, chamam a atenção do nosso olhar? Para tudo que nasce tem de haver algo que não se reconhece, senão não é nascer. Para falar de arte, temos de admitir que há algo que nos escapa e que é exatamente aquilo que nos escapa o que se abre para o estranho, trazendo a possibilidade de ser sempre outro. Mesmo assim, tento dizer do seu reflexo em mim. Essas fitas evidenciam, ainda mais, a ausência da presença de alguém que esteve ali, marcando cuidadosamente cada cana, uma a uma, individualmente: ora verde, ora azul, ora vermelho (Fig. 2). Estrutura-se aqui a noção de ato a nos dizer da importância daquela instalação. Não é só um canavial. Ali há uma marca... para nós, um enigma.



Figura 2 – *O canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente*, Alberto Carneiro, 1968
– detalhe

Fonte: ALMEIDA, 2007, p.7.

Lembro-me de Barthes (1984, p.68), quando ele se refere ao *punctum* como sendo um detalhe que abre uma fenda, que gera um significado no observador, atravessando os seus sentidos, mexendo com eles. O *punctum* é aquilo que nos toca, que nos punge; é a ferida que abrimos na irreversibilidade da imagem (que já não voltará a ser), ligando-a ao nosso presente.

“A obra de arte como ser é um deslumbramento sempre renovado, mesmo para seu autor; ele, como os outros, nunca lhe chega a descobrir todos os segredos” (CARNEIRO, 1991a, p.40).

A Fig. 3 mostra-nos o artista, dentro de sua instalação *O canavial*, a segurar uma cana, com um olhar distante de quem busca o tempo em profundidade. Há uma inesperada correlação entre autoria e autoridade. Ele age, intromete-se numa construção, na sua obra: é um gesto, uma atitude em correspondência à mortalidade curiosa e mórbida dos espectadores. Sabemos que não podemos tocá-la, que nela podemos estar apenas timidamente; os mais afoitos (as crianças, sempre as crianças) entenderão o seu lado lúdico, mas a inibição social instala-se, impõe-se: tudo ali é raro, é único e, sobretudo, é quebradiço. Para além dessa ambiguidade, o poder do autor não se socializa. A materialização poética, na relação entre ego (Alberto Carneiro) e cosmos, é soberana.

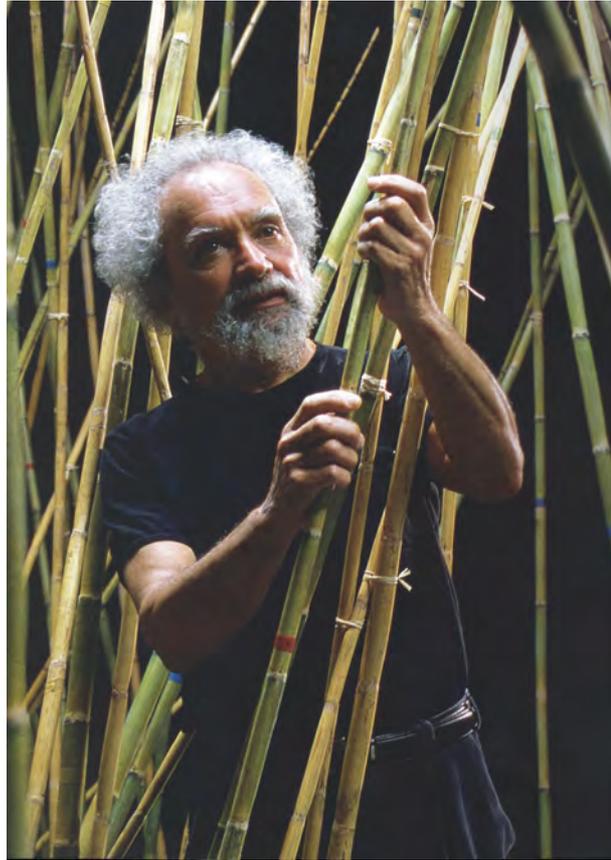


Figura 3 – Alberto Carneiro

Fonte: ALMEIDA, 2007, p.6.

Delfim Sardo¹⁹ (2011b, p.66) diz ser *O canavial* uma das obras centrais no percurso de Alberto Carneiro, como também no da escultura em Portugal.

Coloco no mesmo plano de importância e de referência estética uma outra instalação de Alberto Carneiro – *Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo* (1973-1976) –, executada quase 10 anos depois de *O canavial*. Nela a presença do campo volta com mais intensidade, assumindo os feixes de palha de centeio ou trigo e os de feno uma volumetria e uma ocupação mais concisas (Fig. 4). Essa obra efêmera e renovável, de dimensões variáveis, partiu de um desenho prévio, de um estudo em grafite (Fig. 5), e, mais uma vez, o que se explicita até mesmo no seu título, o artista convida o espectador a dela participar, para o seu próprio deleite. Mas, ali, o deleite é estético: o indivíduo não precisa entrar dentro da obra.

¹⁹ Delfim Sardo é professor universitário, ensaísta e curador.



Figura 4 – *Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo*, Alberto Carneiro, 1973-1976

Fonte: CARLOS, 2007, p.39.

Essa fotografia parece dizer-nos que, na indefinição do seu fim, a obra é múltipla. São os outros que a fazem viver, que desocultam nela um “inconsciente óptico” e “semântico” que o olhar “natural” do autor não pode – não consegue – ver. Mas, na sua origem, a obra pertence ao seu autor. O deleite estético é do nosso corpo, mas é o corpo do autor que nos guia, é ele quem fala primeiro.

Em *Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo*, Alberto Carneiro novamente traz a estética do campo para dentro da galeria, para nos mostrar que a estética que nos cerca vai muito além de um quadro na parede. A estética e a beleza que nos cercam estão muitas vezes no dia a dia, à nossa volta, como em um feixe de feno amarrado depois da colheita. A iluminação do espaço, ao reforçar o dourado do feno, lembra-nos os reflexos dos raios de sol sobre a matéria. O mesmo cuidado, a mesma atenção na montagem da instalação fazem-se sentir. Nada é casual. É uma apropriação estudada. É o que o artista chama de “a segunda paisagem”: paisagem como obra. Há também ali uma estetização da imersividade; Michael Fried (1988), no seu *Art and objecthood*, falaria de teatralidade. O pronome possessivo “nosso” presente no título da obra possui o valor de um convite e de uma oferta. Mas a arte não é um ato de generosidade nem uma manifestação de boa vontade. Nela prevalece o *pathos* do sacrifício e da ambiguidade: descreve-se, nomeia-se, associa-se e transforma-se a experiência que não se pode viver; fala-se de um “deleite estético” que ainda tem de persuadir, convencer. E joga-se, disputa-se, dentro desse “nosso”, a memória de um prazer, de um encantamento

(experenciado pelo autor) que os outros (nós) só podem (podemos) consumir como imagem. Mantém-se o trabalho da representação, e a memória biográfica persiste. O jogo mimético entre segredo e transparência (veja-se no desenho – Fig. 5 – a opacidade dos feixes de palha), como uma cortina, promete e esconde, oferecendo plenitude mas também arrependimento.

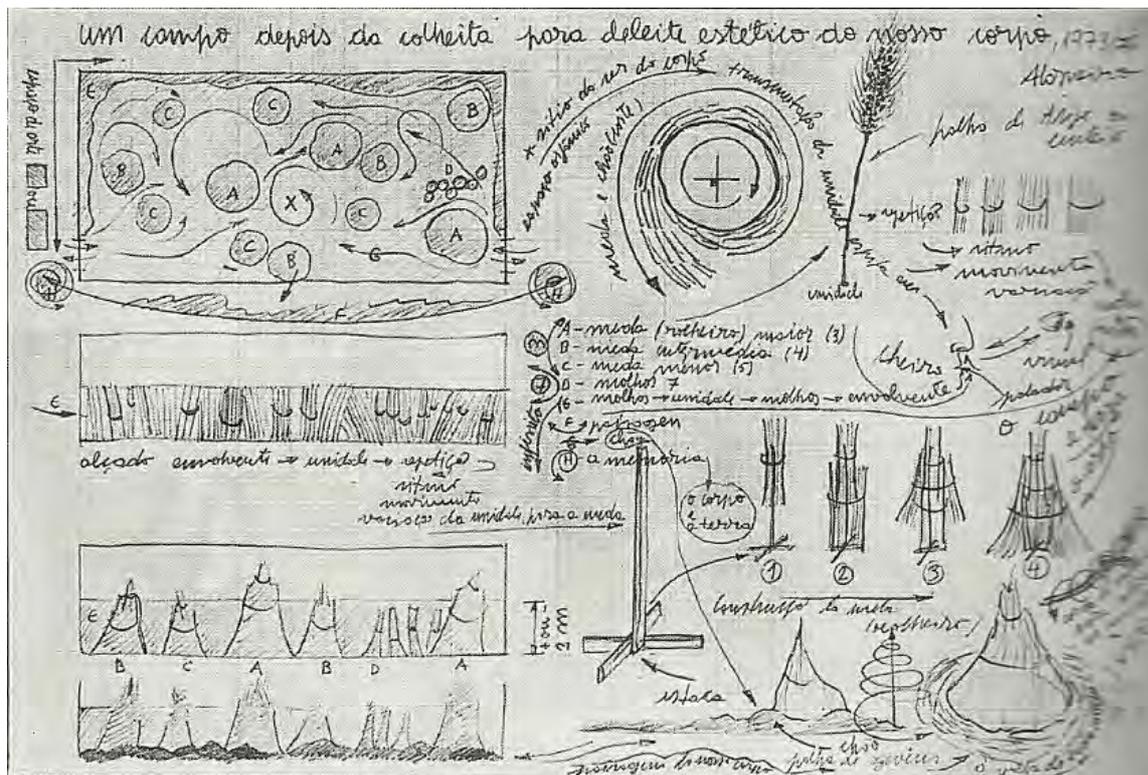


Figura 5 – Estudo para *Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo*, Alberto Carneiro, 1973-1976
 Fonte: ALMEIDA, 2007, p.76.

Esse trabalho participou da XIV Bienal Internacional de São Paulo, Brasil, em 1977. No catálogo dessa exposição, na seção “Recuperação da paisagem”, há uma reprodução do estudo para montagem da obra (XIV BIENAL..., 1977, p.161) e duas da instalação (XIV BIENAL..., 1977, p.162-163), que se apresentou com a metragem de 15m x 7m x 5m. Nessa mesma época, o artista viajou pelo Brasil, onde fez uma documentação fotográfica sobre a natureza.

Volto agora no tempo, para falar sobre uma outra obra de Alberto Carneiro que me arrebatou: *Uma floresta para os teus sonhos* (Fig. 6), de 1970. Essa transgressão da ordem cronológica não tem importância alguma no contexto da carreira do artista, como vamos perceber.



Figura 6 – *Uma floresta para os teus sonhos*, Alberto Carneiro, 1970

Fonte: ALMEIDA, 2007, p.65.

Uma floresta para os teus sonhos, uma instalação de dimensões variáveis, é uma obra que eu gostaria de ter sonhado: alguém falou por mim e comigo... Esse desejo começa já pelo sentido poético do seu título, que é como um catalisador de ideias. Nessa simplicidade aparente, estaria querendo o artista que o observador criasse ali as suas formas, os seus sonhos, que estes brotassem do meio de uma floresta, como se essa floresta fosse tudo que nos cerca? Essa floresta não me amedronta, posto que não me perco nela. Reconheço suas formas: são troncos de alturas e dimensões diversas. A matéria ali é ela mesma; não é esculpida, não é marcada, não é excessiva. Os subterfúgios e as interferências não são tão acentuados, a não ser pelo corte rígido dos troncos. Sem formas que possam sugerir outras, os troncos são a matéria-prima. Ponto zero da transformação, ponto zero da criação, como trabalho (cortar) e depuração (limpar, descascar) eles metaforizam o artifício, o “mais-que natural”, como inserções da vida orgânica, da matéria viva. O olhar passeia por várias alturas. O artista parece convidar-nos a fazer um percurso de perda dentro da sua escultura, na sua instalação. Um percurso em um outro estado de espírito, aquele que nos permite ir além do que sabemos como informação, como conhecimento, como domínio do consciente. Um caminho de recriação, de livre

associação, como nos sonhos, nos quais nunca estamos fisicamente. A “voz interior” dos românticos é fabulada – como uma floresta pagã, polissêmica, austera e ereta, mas estranhamente lacônica.

“O que me interessa como princípio é que minha obra toque as pessoas no mais profundo delas próprias, no seu íntimo, no limite da não consciência” (CARNEIRO, 2012, p.19).

[Em] *Notas para um diário* dessa época, Carneiro afirma que “a crítica só o é como criatividade”, exigindo nessa afirmação um rigor de investigação por parte do observador privilegiado que o torna cúmplice do rigor da própria obra, enquanto esta se faz portadora da “revelação dos valores que não são imediatamente referíveis”. (ALMEIDA, 2007, p.64).

Alberto Carneiro reabilita, o tempo todo, o pensamento de Duchamp sobre o ato criativo. É Duchamp quem diz: “Afim de contas o ato criativo não é executado pelo artista sozinho; o espectador põe a obra em contato com o mundo externo ao decifrar e interpretar seus atributos internos, contribuindo, dessa maneira, para o ato criativo” (DUCHAMP, [s.n.t.] *apud* TOMKINS, 2004, p.519). Trata-se da noção de um movimento de mão dupla: obra de arte/espectador. O espectador, tanto para esse artista como para Duchamp, é aquele que faz a obra, recriando-a a partir de si – obra de arte à espera de um segundo autor.

Impossível também é deixar de registrar as interferências de Alberto Carneiro na paisagem, tais como *Mandala sobre a paisagem* e *A mandala da floresta*.

Mandala sobre a paisagem, de 1998, é uma obra monumental, em que o artista usou eucalipto, calhaus rolados de granito, terra e relva (Fig. 7). Medindo 1.000cm x 1.000cm x 1.000cm, encontra-se instalada no Parque Metropolitano de Quito, no Equador.

Já *A mandala da floresta* (Fig. 8), de 1999, compõe-se de árvores e calhaus rolados de granito, mede 700cm x 300cm x 300cm e está instalada no Woodland Park, Devil’s Glen, Ashford, Wicklow, Irlanda.

Ambas são obras de grande formato, que parecem autografar a paisagem que as cerca, mas não deixam de ser modos de medição do infinito, daquilo que não pode ser enquadrado, do inapreensível. O homem torna-se pequeno frente ao infinito, mas comunga com essa posição entre a terra e o cosmos para a qual o artista nos transporta. Tudo nos convida à reflexão sobre



Figura 7 – *Mandala sobre a paisagem*,
Alberto Carneiro, 1998
Fonte: ALMEIDA, 2007, p.168.



Figura 8 – *A mandala da floresta*, Alberto
Carneiro, 1999
Fonte: ALMEIDA, 2007, p.173.

nós mesmos, em um clima de silêncio e introspeção. Essas obras parecem corporificar o sentido das palavras do poeta Paul Celan (2002, p.152-153): “En l’air, là reste ta racine, là, en l’air”²⁰. Elas têm as raízes voltadas para o céu. Elas clamam pelo sentido da amplitude.

“O que é mais importante e mais produtivo é o que transita entre as energias criativas que dão sentido à obra. O que está para trás e o que vai para frente. A arte é energia, é movimento entre diferentes significações” (CARNEIRO, 2012, p.15).

Alberto Carneiro contou-me que em suas obras inseridas na paisagem, como nessas que acabo de descrever e também em *A casa da terra e do fogo*, de 2002-2004, e em *As árvores florescem em Huesca*, de 2006, usou materiais da natureza que estavam à sua volta. Essa sua obra em Huesca (Espanha) fez parte do Projeto Arte y Natureza, do qual também participaram, dentre outros, artistas como Richard Long, Ulrich Rückriem e Fernando Casás.

Seu procedimento com as obras de grande porte parece ser sempre o mesmo. Ele descreve como sendo fundamental, antes de tudo, o envolvimento com o lugar. Em outras palavras, trata-se da busca de um certo habitar no habitat em que elas permanecerão.

“Foi assim com todas as minhas obras em *situ*, em Inglaterra, Irlanda, Coreia, Andorra etc. Trabalho quase sempre com os materiais escolhidos no sítio, com a matéria do lugar” (CARNEIRO, 2012, p.39).

Alberto Carneiro tem uma obra vasta. São muitos anos de carreira. Em 2013, comemorou quarenta anos da sua primeira exposição e, com certeza, de uma vida e de um percurso absolutamente singulares.

Não poderia deixar de remontar-me, ainda, ao seu trabalho especificamente com o corpo, com o seu próprio corpo, o seu corpo sobre o espaço natural. Tenho então de mostrar as fotografias a ele referentes. São imagens-registros de uma ação documental: *Trajecto de um corpo* (Fig. 9), de 1976-1977 (48 fotografias de 18cm x 24cm cada); *Arte corpo / corpo arte*, de 1976-1978 (20 fotografias de 45cm x 35cm cada); *A floresta*, de 1978 (fotografia sobre papel impresso, 24 folhas de 62cm x 12cm cada); e *O ribeiro*, de 1978 (fotografia sobre papel impresso, 50 folhas de 20cm x 20cm cada). Nesses trabalhos, o registro é a obra.

²⁰ “No ar, lá fica tua raiz, lá, no ar” (tradução nossa).



Figura 9 – *Trajecto de um corpo*, Alberto Carneiro, 1976-1977 – detalhe da série

Fonte: ALMEIDA, 2007, p.83.

É importante chamar atenção aqui para o uso, nos anos setenta, da fotografia como obra – outro ato corajoso e inovador do artista, de aproximar arte e corpo, afirmando que sua arte é nele e por ela seu corpo é. Ele se coloca como obra na própria criação. É o trajeto, o encontro total, a corporificação, a amálgama, a comunhão do corpo com a paisagem ou, melhor dizendo, com a natureza. É ele que se confunde com ela e com a árvore, com a água, com a pedra – a mesma pedra que depois, numa radicalização total, será exposta como obra única no centro de uma sala de exposição totalmente vazia²¹ (Fig. 10).

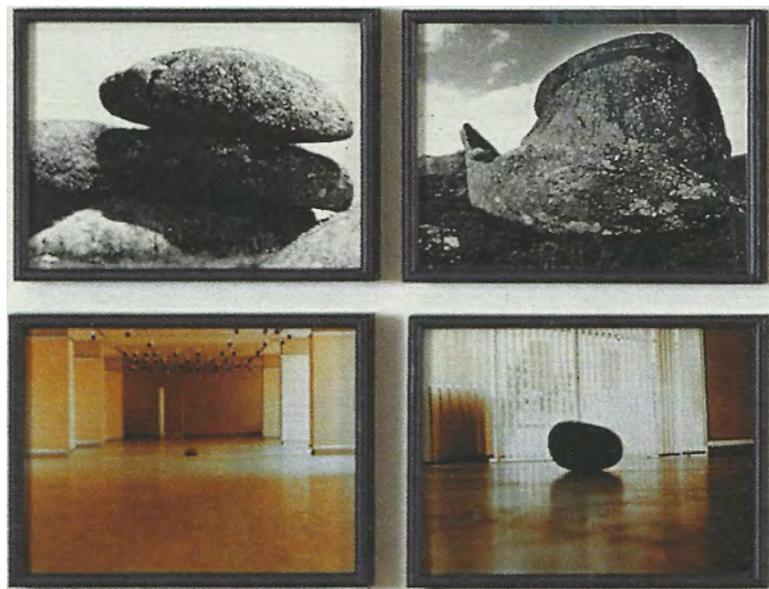


Figura 10 – *Trajecto de um corpo*, Alberto Carneiro, 1976-1977 – detalhe da série

Fonte: ALMEIDA, 2007, p.82.

²¹ Exposição *Trajecto de um corpo*, Galeria Quadrum, Lisboa, 1977.

Essa obra transmite aos que a veem uma inquietante estranheza, como a nos dizer: “Decifra-me ou devorar-te-ei”. Ela se abre, portanto, a múltiplos sentidos que não se aprisionam em um só. Em minha angústia frente a um silêncio sepulcral, digo: “Ela, a pedra, ali, inerte, no seu mais profundo silêncio, basta por si, como símbolo, como marco”. Como esse artista, também penso ser esse um ponto essencial, aquele que instiga, para quem trabalha no campo da arte.

Após tamanha radicalidade, levando-se principalmente em conta a época dessa exposição, o artista volta a imprimir o seu corpo na obra. São as mãos que voltam a registrar o seu gesto, como a afirmar a assinatura do homem na terra (Fig. 11).



Figura 11 –*Corpo mandala* (madeira de mogno, 167cm x 100cm x 100cm), Alberto Carneiro, 1995

Fonte: ALMEIDA, 2007, p.148.

Assim como o fiz com os outros elementos utilizados em sua obra, devo ainda mencionar mais um: o vidro. O vidro em sua origem, vale lembrar, é formado de grãos de areia que se transformam, sendo, para mim, um material igualmente caro.

Preciso registrar pelo menos uma de suas obras em que o vidro está presente: *Ser árvore e arte* (Fig. 12), de 2000-2002. Composta de árvore, terra, erva, pedra de granito, pequenas estacas de madeira de buxo e 7 placas de vidro (200cm x 200cm) com letras gravadas, trata-se de uma intervenção do artista, com 1.600cm de diâmetro, no Parque de Esculturas da Fundação de Serralves. Na primeira vez que ali estive, fui tomada por enorme perplexidade, por um grande encantamento com o jardim de esculturas. Enfim... foi essa obra de Alberto Carneiro o que mais me arrebatou naquele jardim de esculturas.



Figura 12 – *Ser árvore e arte*, Alberto Carneiro, 2000-2002 – detalhe

Fonte: ALMEIDA, 2007, p.189.

Esse trabalho é conceitualmente assumido. Evoca toda a vivência do artista e parece-me uma síntese dele mesmo. Transporta-nos a um mundo conceitual tão pouco assumido no início de sua carreira, mas que vai crescendo no decorrer dela. O vidro, rígido e geométrico, fundamental nesse trabalho, faz um contraponto à organicidade da obra. Não se pode esquecer que a facilidade e a fragilidade que sua transparência transmite só tornam mais sutis sua opacidade e sua resistência. A obra guarda como superfície uma possibilidade de suporte não só da imagem como do próprio texto. É ele, como refletor, que reforça a natureza orgânica de todo o resto. É ele que reflete não só o que está em torno, mas também a nossa presença dentro da obra, quando chegamos mais perto dela. Não só como reflexo, mas como vida, como movimento, assim como as folhas que, com o passar do vento, se tornam também vivas dentro

da obra. Podemos aqui evocar Heráclito, pois, a cada vez que formos rever a obra, ela sempre será outra, de acordo com a hora do dia, a luz, o tempo e as estações do ano. Pode estar a nos lembrar que “tudo flui”, que nada permanece estático. A arte e o artista têm esse poder de trazer à tona, poeticamente, a nossa transitoriedade.

Prefigurar estas esculturas, inscrevê-las em imagens e ideias preexistentes, é falsear o seu sentido; não há figurações às quais se possam reduzir, mesmo analogicamente. Elas vivem das mutações do seu ser poético que decorrem de articulações abstratas, as que se libertam para formar imagens, relações, ideias e, assim, gerar linguagem – significações encontradas e entendidas por cada um e todos os fruidores a cuja realidade espaço/temporal possam corresponder, essenciais às projeções de necessidades poéticas profundas e como realização de matéria estética. (CARNEIRO, 2007, p.52).

Faço, nesta minha investigação sobre Alberto Carneiro, um relato em que busco a sua própria fala para nos iluminar. Não fico presa cronologicamente a suas obras nem a seus textos. Acredito que textos anteriores têm a ver com momentos mais recentes, assim como estes têm a ver com textos anteriores. O que foi feito ontem pode ser ressignificado hoje e vice-versa, o que me faz constatar uma total coerência entre seu pensar, seu fazer e seu escrever, tanto ontem como hoje.

3 O ARTISTA, UM INTELLECTUAL QUE GUARDA COM SUAS MÃOS O QUE PENSA COM SEUS OLHOS

Há uma objectividade própria à identidade intransigente de um material. (REIS, 2011c *apud* MARQUILHAS, ©2006, n.p.).

O Museu Berardo, no Centro Cultural Belém, em Lisboa, fez em 2012 uma grande retrospectiva da obra de Pedro Cabrita Reis. A exposição era composta de aproximadamente 300 trabalhos. Para além da diversidade de abordagens, é realmente de uma “obra” que estamos falando, na expressão de um percurso notável.

One after another, a few silent steps traduzia o olhar do artista sobre sua trajetória, como um caminhar, como um passo depois do outro. Na forma como Pedro Cabrita Reis nos mostra sua obra, acontece o fato de esses passos serem “silenciosos”, na eloquência do seu próprio mistério, ou dos mistérios por eles gerados. Seriam eles passos sem sujeito, passos do artista enquanto ideia, ou nossos passos a tentar encontrar os passos do próprio artista?

No que diz respeito a Pedro Cabrita Reis, críticos, curadores e diretores de museu falam de “um homem que não voltamos a esquecer, depois de o encontrarmos” (LEITÃO; MELO, 2012, n.p.)²², posto que se trata de personagem forte, nada silenciosa, a manifestar o prazer com que vive as coisas da vida.

Aqui, mais do que falar da obra, será no espaço em torno dela que ela será abordada, de uma maneira que, mesmo sendo sempre cega, é como conseguimos apreendê-la²³, porque, como acontece frequentemente em arte e como já disse, não é sobretudo na visualidade que a apreensão acontece. Cada obra de arte manifesta-se no espaço ou nos espaços por ela gerados.

Quando falamos de Arte, nunca sabemos exatamente a que nos estamos a referir. (SARDO, 2011a, p.337).

²² Documentário sobre Pedro Cabrita Reis, dirigido por Abílio Leitão e Alexandre Melo e exibido na Rádio e Televisão de Portugal (RTP), às 20:30h, no dia 25 de novembro de 2012 (Ver *site* <<http://www.rtp.pt/play/p996/e100335/pedro-cabrita-reis>>).

²³ Lembrando novamente *Memórias de cego*, de Jacques Derrida (2010), obra amplamente discutida pela Professora Doutora Fernanda Bernardo durante o Seminário de Desconstrução, realizado no primeiro semestre do ano letivo de 2012/13 do Mestrado em Filosofia, na Universidade de Coimbra.

Cabrita Reis nasceu em 1956, na cidade de Lisboa, onde atualmente vive e trabalha. Formou-se na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (ESBAL). Encontramos pouquíssima informação sobre sua vida. Parece que sua marca começa a partir de sua entrada em uma escola de arte. No catálogo da mencionada retrospectiva de sua obra no Museu Berardo constam, como biografia, apenas seu nome, a data de seu nascimento e o nome da cidade onde vive. Isso é tudo, e isso basta.

Mas tenho sempre curiosidade de saber o que passava pela cabeça de uma criança que depois veio a tornar-se um instante da parte visível do mundo com a sua arte. Onde viveu? Por onde andou? Que influências recebeu?

Fico pensando na vida na cidade grande, na periferia dessa cidade, nos terrenos baldios, nos galpões ou armazéns repletos de materiais, nas construções abandonadas, nas casas em ruínas dos séculos passados. São essas imagens que me vêm à cabeça quando penso por onde viveu esse artista e como essas coisas influenciaram seu trabalho. A cultura popular de Cabrita Reis e a sua ligação com o *objet trouvé* remetem-nos a esses armazéns de materiais de construção, e as suas ocupações de espaços levam-nos à indefinição entre terreno baldio, vago, e obra, como um regresso ao passado através do futuro, “um processo contínuo de futuros antecipados e passados reconstruídos” (FOSTER, 2014, p.189). Em Cabrita Reis não podemos falar de distinção de gêneros.

Cabrita Reis (2013a, p.26) contou, em entrevista, ter recebido influência de Joaquim Bravo, amigo artista que conheceu em 1978 e que parece ter sido uma pessoa muito forte, com uma visão abstrata e um pensamento à frente de sua época²⁴.

Nessa mesma entrevista ele disse:

Tive várias influências diferentes. Não se obtinham, com facilidade, revistas de arte em Portugal nos anos 70, mas, quando muito, alguns poucos livros velhos, com reproduções. Também não havia dinheiro para viajar. Depois da revolução de 74, eu conheci Bravo, um dos artistas mais bem informados do país. Muito da compreensão de arte que eu tenho hoje vem de nossas conversas daqueles dias. Ele morreu, mas eu ainda me lembro de como era divertido falar sobre Beuys, Nauman, Barnett Newman e outros. Ao mesmo tempo eu estava olhando para El Greco, Ticiano ou Caravaggio, mas, sempre que bebíamos junto com Bravo, a conversa geralmente terminava em

²⁴ Sobre Joaquim Bravo ver SIMÕES, 2003.

Brancusi, Duchamp, Picabia e outros. (REIS, 2013a, p.26, tradução nossa).

Localizando Cabrita Reis em sua geração, poderia eu dizer que esse artista é fruto da liberdade. Fez parte, nos anos 80, da primeira leva de artistas portugueses que começaram a aparecer após a ditadura. Àquela época, a dupla periferia, o istmo ibérico e o regime facista enfraqueciam a possibilidade de uma vanguarda menos expectante, menos subsidiária em relação ao mundo lá fora.

Volto a dizer que os artistas que estudaram ou que moraram por algum tempo no exterior foram os que regressaram com ideias novas, enquanto os que aqui permaneceram tinham os olhos voltados para o que acontecia nos outros países. Portugal viveu por muito tempo à margem do que se passava no resto da Europa e nos Estados Unidos. Como sabemos, o mundo da arte vivia uma efervescência de movimentos e acontecimentos, alguns dos quais vieram a influenciar sobremaneira a obra de Cabrita Reis: tanto o Minimalismo, no seu enxugamento de formas, com um raciocínio analítico de suas construções e a ocupação calculada de espaços, quanto a Arte *povera*, com características opostas, permitindo o aberto, o acaso, o recolhido, o resto – o pobre. São essas as marcas que encontramos em sua obra, mas o mais interessante é que, mesmo reconhecendo tais referências, não podemos dizer que Pedro Cabrita Reis é um seguidor desses movimentos. Mais do que isso, ele os absorve e transforma-os. Segue o seu caminho de forma inteligente. Relendo o passado, consegue refazê-lo de forma única e singular, voltando a beber sempre na sua própria fonte.

E é exatamente isso o que o torna um precursor, tal como Jorge Luís Borges (1989, p.710) fala ao se referir a Kafka: “El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro”. Sobressai aí a palavra “*crea*”, que, traduzida do espanhol para o português, nos remete a “*criar*”. Pedro Cabrita Reis, ao absorver e transformar esses movimentos, cria-os ao seu modo e de sua forma e, nesse processo, renova as influências que recebeu deles, com originalidade e reinvenção poética no uso dos materiais, em um diálogo com o passado das vanguardas, mas não deixando de legar ao futuro esse ato criativo de quem vê o mundo e traduz as contradições dele, sem, necessariamente, precisar sair de casa. Evidentemente, isso não seria possível sem respirar em liberdade. Digamos, portanto, que ele foi bafejado pela sorte por desenvolver seu trabalho

num tempo cuja respiração já se fazia possível. Não é por acaso que ele toma tanta liberdade com o espaço, com a forma e com a maneira de lidar com o que quer que seja.

Em seu currículo – este, sim, muito extenso –, revela-nos que começou a mostrar seus trabalhos no início da década de 80. A partir daí, tem participado de diversas exposições individuais e coletivas na Europa, nos Estados Unidos, no México, no Brasil, na Coreia do Sul e no Japão. Trata-se, então, de um dos artistas portugueses mais conhecidos internacionalmente²⁵.

Sua obra é extremamente rica, complexa e variada e engloba quase todas as técnicas existentes como meio de expressão nas artes plásticas, como desenho, pintura, objeto, escultura, fotografia e instalação. Isto, só para dizer da sua multiplicidade, mas esses rótulos não têm significado algum na obra de Cabrita Reis, porque todos eles podem ser misturados e utilizados da maneira que o artista bem entender. Ele parece nos dizer que não existem fronteiras disciplinares, o que vem confirmar que tudo está a sua disposição. Entre esses termos que usamos para falar de arte para tornar um pouco mais clara a sua compreensão, quando dissemos “meio de expressão”, só não mencionamos a *performance*. Mas, pensando bem, nem esta podemos deixar de fora. Acredito que suas montagens de exposições, ou mesmo sua vida, sejam uma *performance* permanente. Suas obras oscilam sempre entre o excesso e a concisão. Isso que chamo de “ato performático” transparece nas suas fotos e também na sua exposição em comemoração ao quinquagésimo aniversário da Fundação Calouste Gulbenkian. Nessa ocasião Cabrita Reis foi convidado a fazer uma intervenção na grande nave do Centro de Arte Moderna José de Azevedo Perdigão (Fig. 13), cujo espaço, com 1.590 metros quadrados, foi pela primeira vez ocupado pela obra de um só artista. Nesse caso, a obra era o processo, muito mais que a exposição propriamente dita.

²⁵ Fez exposições individuais nos principais museus da Europa, como, por exemplo, a exposição antológica no Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, de Viena (Áustria), em 1999, e na Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, do Porto. Essa exposição, denominada *One after another, a few silent steps*, esteve primeiro na Kunsthalle de Hamburgo (Alemanha), na Carré d'Art de Nîmes (França) e no Museum de Lovaina (Bélgica). Quando por fim chegou em Portugal, foi ampliada, abrangendo cerca de 300 trabalhos. Em 2012, Cabrita Reis teve sala especial na Tate Modern, em Londres, que adquiriu três obras suas para o acervo. Impossível deixar de salientar a sua representação na Bienal de Veneza por duas vezes (1997 e 2003) e na Bienal de São Paulo (1998), além da sua participação, em 1992, na Documenta IX, em Kassel.

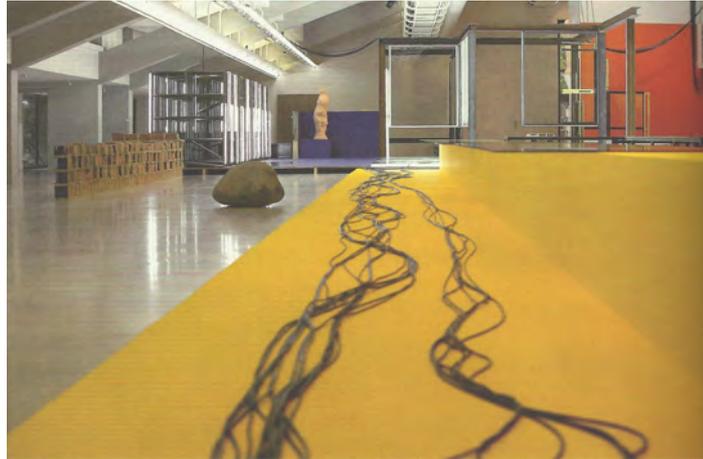


Figura 13 –*Fundação/Foundation*, Pedro Cabrita Reis, 2006

Fonte: REIS, 2006, p.72.

A montagem dessa instalação *mixed media*, de dimensões variadas, aconteceu durante a visita normal do público à Fundação.

[Esses visitantes eram] simultaneamente parte integrante e espectadores de algo que decorria em permanente transformação, avançando e recuando, percebendo como evidente e inevitável que nada estava terminado, que era algo que não se sabia quanto mais tempo ainda iria demorar a acabar, mas que se sentia ter uma potencialidade de ser usufruído, experimentado e vivido como uma ação convocadora dos sentidos e da inteligência, interrogando-se sobre onde nos levariam todos aqueles gestos ali testemunhados. (REIS, 2006, p.51).

O catálogo dessa exposição (REIS, 2006) traz parte desse registro.

Seus gestos performáticos transparecem também, através da sua maneira de ser, nas suas entrevistas e nas suas fotos (Fig. 14).



Figura 14 –Pedro Cabrita Reis na Tate Modern, Londres, 2012

Fonte: EDP, 2012, n.p.

Nessa foto observo algo que emblematisa a condição do artista contemporâneo: ele tem de se justificar, argumentar e afirmar-se perante o seu trabalho. A postura é de um comunicador que, através da palavra, tenta motivar uma atenção hermenêutica sobre seu trabalho. Mesmo consciente da perda, a obra, a finitude do seu esforço, será usada, possuída, pensada, verbalizada por outros. Ensaia-se um posicionamento: o artista contemporâneo já não pode se refugiar no silêncio nem apenas no antagonismo. Pedro Cabrita Reis como que reivindica não a soberania total (o que seria derrisório), mas o direito de adoçar ao visível a sua noção própria sobre o caráter e o sentido (a *poiesis*) do seu trabalho, das suas operações e da sua “ópera”. Reivindica o *a priori* das suas ideias e a condição material, poética, em que elas se mediatizam. Nessa e em quase todas as fotos de Cabrita Reis que encontro, vejo um artista volumoso, quase sempre de terno e permanentemente com um charuto na mão. Exagerado! Lembro-me agora de Cazuzza²⁶ e de uma de suas músicas: “Exagerado,/ Jogado aos seus pés,/ Eu sou mesmo/ Exagerado”²⁷. Parece que Cabrita Reis está jogado aos pés da arte, inventando, o tempo todo, incessantemente, com toda sua energia, a cada instante, a cada espaço, um amor de verdade.

É ele quem diz: “A matéria de um vinho, gargalhadas de criança, uma mulher que passa e que nunca saberei quem é. Estes são os materiais da minha vida e, portanto, os materiais dos meus trabalhos” (RATO, 2012, p.36).

Sua exposição retrospectiva no Museu Berardo é grande e diversa. Ele usa todo tipo de material, desde os mais simples e comuns, como capacetes, copos e jarras, até móveis e materiais referentes à casa e sua construção. Essas peças, em muitos casos, são apropriações de materiais por ele encontrados.

“Sou um acumulador de memórias. Eu sou um acumulador. Tudo que eu trabalho vem da minha experiência. Eu sou um guardador de mistérios e signos de passagens” (REIS, 2013a, p.26, tradução nossa).

²⁶ Cazuzza (1958-1990), cantor e compositor brasileiro, foi um dos maiores ídolos da geração do *pop-rock* dos anos 80 no Brasil.

²⁷ A música *Exagerado* foi composta, em 1985, por Cazuzza, Ezequiel Neves e Leoni (cf. <<http://cazuzza.com.br>>).



Figura 15 – *A balance of light*, Pedro Cabrita Reis, 1999

Fonte: TROUVÉ, 2005, n.p.

A balance of light (Fig. 15) é uma das obras de Cabrita Reis que ficaram na minha memória. Ela nos fala de movimento. Intriga-nos. Contém luz em seu corpo e é capaz de transmitir luz. Está em equilíbrio precário, no limite da queda, mas não cai. É mais que um simples objeto e está longe de ser apenas um *objet trouvé*²⁸. Contém em si a ideia de tempo. Quanto a essa relação com o tempo, é Baudrillard²⁹ (2006, p.82) quem diz: “Não se trata, é claro, de tempo real; são os signos ou indícios culturais do tempo”, o que se adapta muito bem a essa obra.

Saímos dessa sala e encontramos obras em que Cabrita Reis usa materiais industriais. Deparamo-nos com alumínio, vidros, lâmpadas fluorescentes, resinas e esmaltes com um acabamento impecável, nada precário. Ele tem esse dom e essa capacidade de ser ora limpo e apolíneo, ora precário e às vezes dionísio. Toda a sua obra tem absoluta ligação com o urbano. Não está ligada à natureza. Não é esse o seu assunto. Ele declara:

²⁸ “O *objet trouvé* (fr. ‘objeto encontrado’) – objeto encontrado ao acaso pelo artista e exposto como obra de arte – segue, em linhas gerais, o princípio que orienta a confecção do *ready-made*, ainda que Duchamp faça questão de marcar a diferença entre ambos: enquanto o *objet trouvé* é escolhido em função de suas qualidades estéticas, de sua beleza e singularidade (implicando então num juízo de gosto), o *ready-made* elege um objeto entre vários iguais a ele. Nada diferencia ou particulariza a escolha, que é feita de modo totalmente casual. O encontro aleatório de objetos díspares é a defesa de que o trabalho artístico visa a romper as fronteiras entre arte e vida cotidiana – afinal, todo e qualquer tipo de material pode ser incorporado à obra de arte [...]” (READY-MADE, 2008, n.p.).

²⁹ Sociólogo francês, Jean Baudrillard nasceu aos 29 de julho de 1929, em Reims, e faleceu aos 06 de março de 2007, em Paris.

O ato de construir deve ser compreendido como um sinônimo da presença de humanidade. Não estou interessado, como artista, na natureza; estou interessado no fato de que somos capazes de elaborar uma projeção de nossa consciência, criando um território que é construído. A beleza e a intensidade de uma parede (ou de um muro) falam mais sobre nós do que a grandeza, por assim dizer, de uma paisagem marítima ou de uma montanha. (REIS, 2013a, p.40, tradução nossa).

Há uma série de suas esculturas e instalações que transitam por espaços e por construções. Isso chama nossa atenção para o lado da arquitetura, embora não seja de arquitetura que se trate: é de construção, no sentido mais puro do verbo, o qual, do latim *construere* – “erigir, construir, amontoar” –, formado por *com* – “junto” – mais *struere* – “empilhar”, e do latim imperial (século I) *instruere*, surgiu em português no século XVI. A palavra latina arcaica tinha, no vocabulário militar, o significado de “equipar” e, no latim imperial, o de “informar, dar ciência, fornecer conhecimentos úteis”. Ligada a *instrumentum* (ferramenta útil), chegou ao latim vinda de uma raiz indo-europeia – *str* – que significa “semear, lançar grãos ao solo, estender”. Daí vieram palavras tão diferentes, à primeira vista, quanto: “estrada”, “estrutura” e “estrela”, além, naturalmente, da palavra “construir”, que originalmente significava “semear coletivamente”.

Essas obras foram realizadas a partir de materiais e elementos associados à construção civil, como tijolos, madeiras, cimento, vidro, gesso, cabos elétricos, tubos de canalização, portas e janelas, além do alumínio. Não são construções com uma função utilitária. Nessas obras, a memória, sempre presente, está a nos dizer de caminhos, de ligações do que foi ou do que poderia ou poderá ser. Na verdade, penso que ele constrói sonhos e aspirações com o objetivo de semear (construir) novas ideias. Frente a suas obras, nunca sabemos onde estamos, se no passado ou se em um futuro remoto.

Esse artista tem uma grande facilidade para falar. Um verdadeiro dom. Fala como se a palavra brotasse antes do pensamento, tamanha a naturalidade e a certeza do que diz. Fala da sua experiência, do seu trabalho e do que lhe interessa. Trabalha muito. Seu currículo é enorme. Trabalha com essa grande multiplicidade de matérias e possui ainda a capacidade de lidar simultaneamente com muitas coisas aparentemente antagônicas. Sua criação parece borbulhar, como se tudo fosse pouco. O mundo é pequeno para ele. Tudo serve para sua arte, tudo serve para fazer uma associação, tudo serve para ser transformado em uma obra de arte grandiosa.

Nessa exposição, *One after another, a few silent steps*, o que primeiro se vê – e que chamou logo minha atenção – são os seus desenhos: uma série de autorretratos em técnica mista (Fig. 16).



Figura 16 – *The large self-portraits series nº 10*, Pedro Cabrita Reis, 2005
Fonte: TROUVÉ, 2005, n.p.

Lembrei-me imediatamente de como o autorretrato possui recorrências na arte portuguesa contemporânea. Artistas como Jorge Molder, Helena Almeida e Gaetan constroem o corpo mais significativo da sua obra, ou mesmo toda a sua obra, com autorretratos, na ambiguidade entre a expectativa de uma relação autor/referencial e a criação de personagens.

Parece que, na exposição, Cabrita Reis quer nos dizer da importância do desenho. Ele nos mostra de início, através desses desenhos, várias imagens do seu rosto, como máscara, como repetição e também como imagem multifacetada. Mas, acima de tudo, parece nos mostrar que está cara a cara consigo mesmo.

O desenho está sempre presente em seu trabalho. Ele nos conta, em suas entrevistas, que está sempre a desenhar, a fazer croquis e projetos. Paralelamente a essa exposição, na mesma

época, aconteceu outra grandiosa mostra, também em Lisboa, na Fundação Carmona e Costa, contendo 390 desenhos datados de 1970 a 2011³⁰.

Mas esse artista desenha também com fios pelo espaço e com linhas feitas de luz, com neons a desenhar nas paredes, como em *I dreamt your house was a line* (Fig. 17).



Figura 17 – *I dreamt your house was a line*, Pedro Cabrita Reis, 2003

Fonte: REIS, 2012, p.47.

A pintura também é recorrente em suas obras. Ele nos diz: “As fronteiras entre o desenho e a pintura fluem em equilíbrio, enquanto os trabalhos propriamente lineares (Fig. 18) marcam a fronteira entre o desenho e a escultura” (REIS, 2012, p.11).



Figura 18 – *Antwerp stairs* (esmalte sobre alumínio, 160cm x 200cm x 10cm), Pedro Cabrita Reis, 1987

Fonte: ALMEIDA, 2006, p.29.

³⁰ Ver catálogo da exposição (REIS, 2011b).

Mas foi sem dúvida com seus objetos, suas esculturas e suas instalações, no início dos anos 90, que esse artista viu perseverar o seu esforço de internacionalização. Afinal foi nessa década que Cabrita Reis participou dos principais eventos relacionados às artes plásticas, como a IX Documenta de Kassel, em 1992, e a XXII Bienal Internacional de São Paulo e a XLVI Bienal de Veneza, ambas em 1994.

Continuando a comentar minha visita à exposição *One after another, a few silent steps*, senti um salto muito grande entre as primeiras salas e as seguintes, ou seja, entre as primeiras obras e as dos anos 90. No início de sua carreira, havia uma série de esculturas figurativas, sombrias e escuras, como por exemplo *Morituri* (Fig. 19) – aço, vidro pintado, esmalte, folha de ouro, asfalto sobre placa de madeira e objeto de gesso envolto em fibra de vidro, 30cm x 100cm x 200cm – e *Um quarto dentro da parede* (Fig. 20) – resina sintética e madeira pintada, 200cm x 164cm x 80cm.



Figura 19 – *Morituri*, Pedro Cabrita Reis, 1989

Fonte: TARANTINO *et al.*, 2003, p.33.



Figura 20 – *Um quarto dentro da parede*, Pedro Cabrita Reis, 1989

Fonte: ALMEIDA, 2006, p.30.

Essas obras, repentinamente, deram lugar a uma nova série, no início dos anos 90. O que aconteceu? Segundo o próprio artista, “parece que a obra rompeu a escuridão, abrindo caminho para a luz” (REIS, 2012, p.12). Encontramos então, a partir daí, as esculturas brancas, obras executadas em madeira e gesso, como é o caso de *A espera* (Fig. 21). Cabrita Reis esclarece: “No que diz respeito à natureza do material então utilizado, não deixa de ser curiosa essa antítese entre a absoluta secura de um material que é o gesso, com o qual vou construindo essas peças, e a água pela sua ausência [...]” (*Ibidem*, p.12).



Figura 21 – *A espera*, Pedro Cabrita Reis, 1990

Fonte: TROUVÉ, 2005, n.p.

Essa obra, de um vazio “cheio de ar” – um banco vazio, uma cisterna vazia –, faz-nos aguardar sem esperança a água, o tempo, a solução. Apesar de algumas vezes aparecer, na obra desse artista, o espaço para receber a água, esta nunca aparece. Não podemos saciar a nossa sede, pelo menos não ali. Pedro Cabrita Reis desperta-nos o desejo, mas não lhe traz a solução. Isso vem confirmar que arte não é um objeto de passiva contemplação, mas, sim, de enfrentamento, e, no caso desse artista, isso se dá frente a cada obra. Isso sempre acontece tanto para o artista como para o espectador, que se encontra consigo mesmo através da obra, porque ela, a arte, é um enigma. “Quando a arte fala pela voz ou mão do artista que a transporta, toda a palavra será obscura” (REIS, 2012, p.15). Relembrando que o silêncio e a falta são possibilidades, a obra de Pedro Cabrita Reis gera em nós uma urgência de atitude. Exige de nós o ato de pensar a presença do desconhecido, a sua materialidade densa, aquilo que é para além do visível, e de estabelecer “sinapses”, interações entre a experiência do vivido, a cultura material e o nosso sistema de crenças.

A obra de Cabrita Reis está a dizer do nosso cotidiano, da nossa vida (sobre a arte, sobre o cotidiano, sobre o princípio e o fim das coisas). Ela problematiza “a esthesis do cotidiano”, a apropriação não utilitária, destituída do valor intrínseco dos objetos para a sociedade, refundando, compondo a presença destes como conjugações/combinações antimiméticas, antirrepresentacionais.

É também nos lugares mais banais das atividades do dia a dia – naqueles em que somos obrigados a tomar providências corriqueiras, como ter de ir a um borracheiro, a uma loja elétrica ou de ferragens – que Cabrita Reis vai buscar os materiais que alimentam sua poesia. Durante toda a mostra encontramos esse tipo de material. São salas com vários tipos de grelhas superpostas, empilhadas, a mostrar-nos diferentes construções (Fig. 22 e 23).

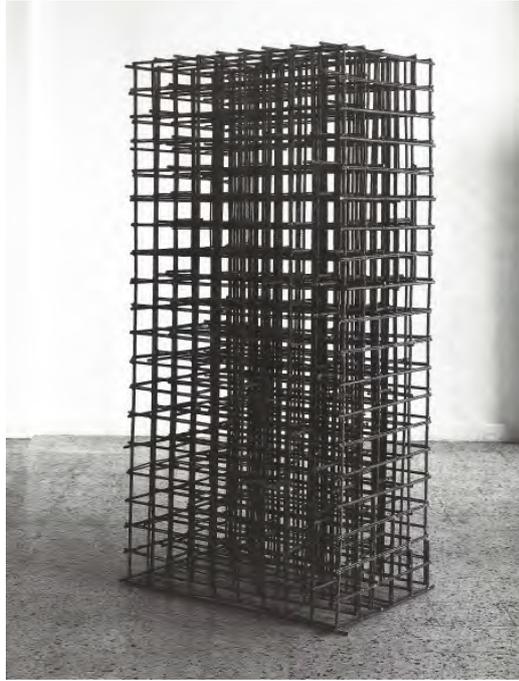


Figura 22 – *Compound #8* (aço, 192cm x 93cm x 64cm), Pedro Cabrita Reis, 2006
Fonte: ALMEIDA, 2006, p.62.

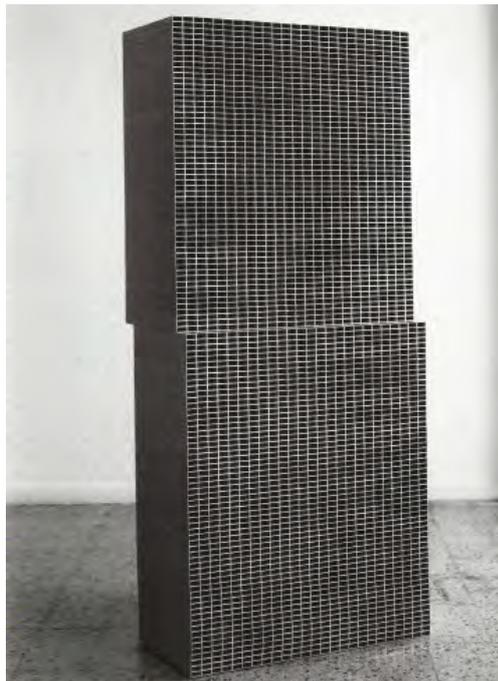


Figura 23 – *Compound #5* (alumínio, 237cm x 100cm x 57cm), Pedro Cabrita Reis, 2006
Fonte: ALMEIDA, 2006, p.61.

Em outras salas da retrospectiva, vemos obras em que Cabrita Reis utiliza materiais por ele encontrados (Fig. 24), colocando, assim, o tempo e suas marcas, esse grande construtor ou destruidor, como seu parceiro.



Figura 24 – Exposição *One after another, a few silent steps*, Pedro Cabrita Reis, 2012 – Museu Coleção Berardo, Lisboa
– Vista da exposição. Fotografia: David Luciano (à esq.);
– Vista das instalações *The grid* (2006) e *Compound group – #13, #14 e #15* (2007). Fotografia: João Ferro Martins / PCR Studio (à dir.).

Fonte: MARQUILHAS, ©2006, n.p.

Na obra *The studio windows #3* (Fig. 25), ou em um “desenho” de pneus usados colados lado a lado na parede, ou, ainda, onde aparecem as janelas ou as portas velhas, essas marcas ficam evidentes.

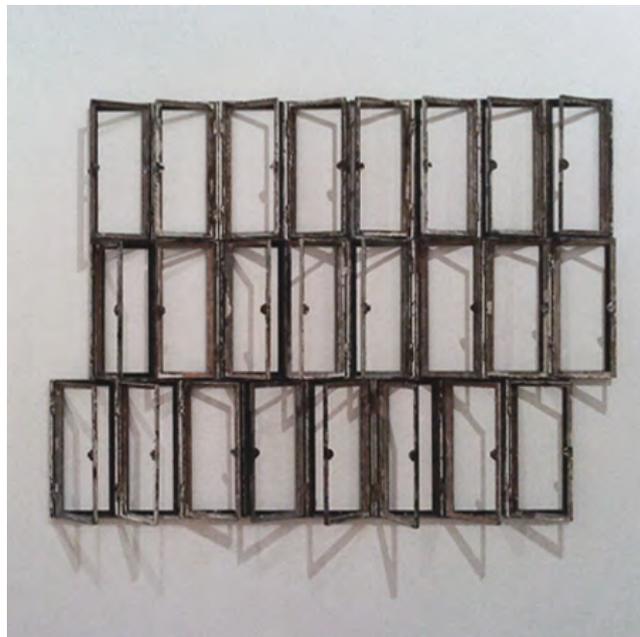


Figura 25 – *The studio windows #3* (janelas de aço encontradas, 161cm x 216cm x 26cm, 24 elementos), Pedro Cabrita Reis, 2007

Fonte: REIS, 2012, p.61.

É principalmente nessas obras que sentimos a essência da busca daquilo que nos toca, daquilo que está à nossa volta, mas que continua fazendo a evocação do estranho familiar ou do familiar estranho que nos cerca, lembrando-nos mais uma vez de Freud. São esses os materiais dos quais nos apropriamos para fazer deles a construção do nosso repertório de arte, para comunicarmos o que não conseguimos dizer só em palavras.

O trabalho *Peeping* (Fig. 26), de 2005, é um cubículo de portas (225cm x 63cm x 58cm), dentro do qual não sabemos o que há. Mas essas paredes de portas estão sobre um travesseiro, e isso nos provoca um incômodo físico, ao pensarmos nessas portas “pisando” o lugar onde poderia estar deitada, a descansar, tranquilamente, uma cabeça.



Figura 26 – *Peeping*, Pedro Cabrita Reis, 2005

Fonte: REIS, 2012, p.279.

Pedro Cabrita Reis parece estar o tempo todo a nos provocar, a nos obrigar a esquecer o que sabemos, para que possamos nos permitir, a nós mesmos, experimentar o novo, o inusitado. Após ficar horas em cada sala, tentando, o máximo possível, apreender os desafios propostos pelo artista, encontrei um trabalho emblemático: uma casa. “A casa é a concepção de um modelo de universo que se pode medir” (REIS, 2011c, p.38). A casa que encontrei na

exposição – se não me engano, *Dans le ville #2*, de 1998, ou *Olhar, olhar sempre*, de 2000 – está colocada no alto e assemelha-se a uma cabine de observação. E, estando muito acima dos nossos olhos, parece mesmo nos observar. Essa obra remete-nos imediatamente a uma série de casas/obras muito importantes contruídas pelo artista. Importantes pelo tema, pela simbologia e pelo inusitado. O artista traz para dentro das galerias o símbolo máximo da precariedade da vida do ser humano. Mas traz também a marca da possibilidade, da capacidade e do potencial de criatividade que cada indivíduo tem: a sua capacidade de criar. Em seu livro *Cada homem um artista*, Beuys³¹ (2011) defende que a criatividade e a vontade determinada de cada ser manifestam-se através da criação e não são propriedade exclusiva das artes. Cabrita Reis parece querer nos fazer lembrar disso com *Cidades cegas*, uma obra de 1998, de dimensões variáveis, composta de alumínio, cartão, esmalte sobre vidro, uma fotocópia de um poema de Ungaretti e um martelo por ele encontrado (Fig. 27).



Figura 27 – *Cidades cegas #4*, Pedro Cabrita Reis, 1998

Fonte: HEGYI *et al.*, 1999, p.103.

³¹ Joseph Beuys, artista plástico alemão (1921-1986). Foi um dos artistas mais importantes do século XX.

Quando falamos de “casa”, vêm imediatamente a nossa cabeça todos os significados dessa palavra, ou seja, “moradia; local onde nos sentimos protegidos, em família; aconchego; lar”. Mas não falamos de “casa” neste texto sem associá-la ao habitar – para lembrar Heidegger³², que assinala que, em alemão, o verbo “ser” e o verbo “habitar” (habito, logo sou; sou, logo habito) têm a mesma origem etimológica – e, conseqüentemente, evocamos então Hölderlin e seu habitar poeticamente este mundo. Quando falamos de “casa”, lembramo-nos também de arquitetura. Mas, mais uma vez, não é disso que se trata aqui. Essas casas, essas obras falam de dificuldade, de uma necessidade precária de sobrevivência. As casas desse artista são tristes, pequenas, amarradas, fechadas e cegas. No meu país, muitas casas juntas, com essa precariedade de construção, compõem o que chamamos de “favela”. Estão no alto e quase sempre instaladas em locais cuja topografia proporciona uma vista privilegiada, com “a cidade aos seus pés”, para lembrar a música *Barracão de zinco*³³. Há uma ironia trágica, próxima do mito de Sísifo, nessa morada feita de uma enorme precariedade e incerteza mas situada num cume “alpino”, de onde os outros, o “asfalto”, são contemplados como paisagem, formigueiro de contentamento e gratificação. Na sua própria vida cotidiana, no subir para a favela e no descer para a cidade, essa separação é sentida física e socialmente, mas, ao fim do dia, ela é intensificada esteticamente. Os indivíduos muito pobres constroem suas casas com pedaços de madeira, de papelão, de zinco, enfim, com o que acham, com o que encontram como refugio nas cidades. Controem, assim, um canto para morar. Onde Cabrita Reis foi se inspirar e buscar esse ponto de precariedade ligado ao indivíduo, ao ser humano, para transformá-lo em arte? Teria ele se inspirado nas favelas brasileiras? Teria ele ido ao Rio de Janeiro? Ou teria ele simplesmente voltado o olhar para a periferia das grandes cidades do mundo, para verificar que teria, como artista, de extrair sua poética, como Hölderlin, nessa dimensão do impossível? Sua obra na XXIV Bienal Internacional de São Paulo, embora ainda não fosse tridimensional, era muito próxima dessas casas (Fig. 28).

³² Martin Heidegger (1889-1976).

³³ Samba tradicional da música popular brasileira.



Figura 28 – *Cidades cegas #1* (435cm x 600cm x 30cm), Pedro Cabrita Reis, 1998

Fonte: TARANTINO *et al.*, 2003, p.143.

Penso agora em outras construções: os conjuntos habitacionais da periferia das grandes cidades. Sempre iguais, uniformes, repetitivos, acumulados de gente, com corredores enormes de neons, frios e inóspitos, eles me transmitem mais sufoco, por serem oprimidos e, volto a dizer, impessoais, sem nenhuma parcela de criatividade. Nas favelas brasileiras nascem o carnaval e o samba. Existe barulho e existe vida pulsante. Não existe silêncio. Deve ser difícil a individualidade por ali. Mesmo assim a arte brota. Nas casas de Cabrita Reis é o contrário. Ele nos fala outra vez de ausência. Suas casas são solitárias, mudas e cegas e não têm uma relação com o nosso corpo.

Em entrevista concedida a Adrian Searle, Cabrita Reis disse: “Eu trago silêncio comigo para dentro do meu trabalho. Só quero dar às pessoas uma forma de escutarem melhor os seus ‘sons’, que surgem a partir do seu próprio silêncio” (REIS, 2009, p.97, tradução nossa). “E, no seu contexto de obras de arte, Cabrita Reis liberta-as de qualquer sofisticação estética, evocando a ideia de arte na essencialidade do fazer, no seu sentido mais arcaico de artefacto”, diz António Olaio³⁴ (2003, n.p.). Pensando na construção de casas, de moradias, é o artista quem ainda nos esclarece:

³⁴ António Olaio, artista plástico, atual diretor do Colégio das Artes e professor do Curso de Arquitetura da Universidade de Coimbra, Portugal.

[...] A arquitetura está longe de ser uma fonte de inspiração para mim. Aquilo que é realmente um desafio para mim é a infinita complexidade do primordial e, no entanto, sempre presente (eterno?) acto humano de construir. A arquitetura surge muito depois deste gesto fundador da humanidade. (REIS, 2012, p.13).

Estaria o artista com essas obras se interrogando sobre o seu lugar no mundo e levando-nos a refletir também sobre isso?

Cabrita Reis continua sempre a investigar espaços, a interferir neles com suas instalações feitas de materiais extraídos da arquitetura (Fig. 29), o que os torna, como em um toque de Midas, materiais poéticos.

É de arte que estamos falando.

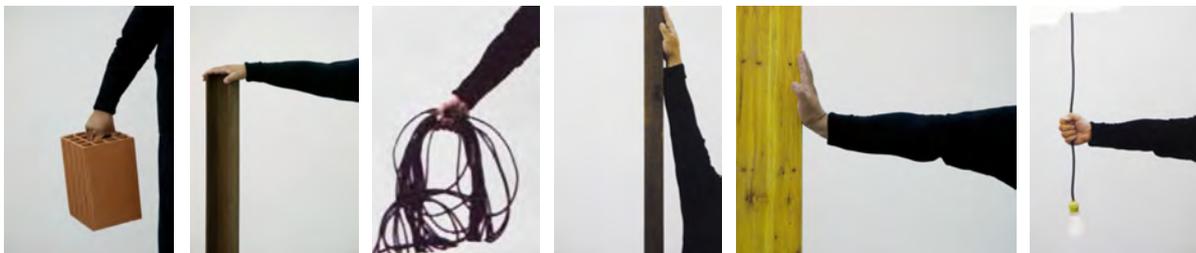


Figura 29 – *Self-portrayed in the studio* (#2, #8, #10, #11, #3, #7), Pedro Cabrita Reis, 2008
Fonte: REIS, 2012, p.169-176.

Não posso deixar de pensar em *Posto de observação/Atlas coelestis V*. Nessa obra, que não cheguei a ver pessoalmente, ele explora a utilização dos vidros de forma particularmente interessante. Os vidros “descem” uma escada. A referência a *Nu descendo uma escada*, obra de Marcel Duchamp³⁵ datada de 1912, é incontestável.

Essa tela diz respeito a transformação – mais especificamente, à transformação que acontece no movimento do deslocamento de uma figura humana ao descer uma escada. E, mais que isso, ela nos mostra um rompimento na história da arte: Duchamp tira Apolo de sua pose, de sua imobilidade secular de estátua, e devolve-lhe o movimento, recuperando vitalidade para quem ficou demasiado tempo imobilizado sob a tinta ou sob a pedra. Acredito que tal referência assombra essa instalação de Cabrita Reis, como uma releitura contemporânea da citada obra de Duchamp.

³⁵ Marcel Duchamp, artista francês, nasceu em Blainville (França), aos 28 de julho de 1887, e morreu em Nova Iorque (EUA), aos 02 de outubro de 1968.

O vidro aparece de muitas formas ao longo da obra e da carreira de Cabrita Reis. Aparece em instalações (Fig. 30), aparece como pintura (Fig. 31).



Figura 30 – *Cabinet d’amateur #2* (mdf, ferro, acrílico sobre vidro e portas standard), Pedro Cabrita Reis, 2001
Fonte: TARANTINO *et al.*, 2003, p.205.



Figura 31 – *Lisbon gates* (esmalte sobre vidro e molduras de porta de aço), Pedro Cabrita Reis, 1997
Fonte: REIS, 2012, p.104-105.

No caso de *Lisbon gates*, o vidro deixa de ser considerado apenas suporte da pintura e passa a ser cor, passa a ser obra. Traduz-se em impactante elemento de cor para trazer a noção de pintura, uma noção expandida de pintura, no sentido de ocupação do espaço. Mas é de pintura que ele está falando.

Em nota do 5 de outubro de 1960, Oiticica escrevia que a cor, uma vez que não é mais submetida ao retângulo, “[...] tende a se ‘corporificar’; torna-se temporal, cria sua própria estrutura, [...] e a obra passa então a ser ‘o corpo da cor’” [...]. Nessa época, Oiticica já havia realizado seus *Relevos espaciais e bilaterais*, que são uma maneira de fazer a pintura girar no espaço e, graças à fusão orgânica dos elementos cor, estrutura, espaço e tempo, fazer da obra um fenômeno único, total, pleno. (HUCHET, 2012, p.96).

“[...] desde que o plano da tela passou a funcionar ativamente” (HUCHET, 2012, p.96), vemos que a revolução da estrutura foi possível. “Esse ponto é o ponto de partida de todo processo de ampliação espacial a partir das experiências cromáticas que vimos anteriormente e que Oiticica condensa de maneira potente” (*Ibidem*, p.96). Oiticica já havia rompido com a parede (Fig. 32), e Donald Judd³⁶ “[...] reclamará nada mais do que isso, cinco anos mais tarde” (*Ibidem*, p.96).



Figura 32 – *Bilaterais* (óleo sobre madeira recortada), Hélio Oiticica, 1959

Fonte: HUCHET, 2012, p.218.

³⁶ Donald Clarence Judd, artista plástico minimalista norte-americano, nasceu em Excelsior Springs, aos 03 de junho de 1928, e morreu em Manhattan, aos 12 de fevereiro de 1994.

A obra *Large glass* (Fig. 33), de Cabrita Reis, aparece como refletor do ambiente, trazendo para dentro da pintura o ambiente, a exposição como um todo, a ideia de obra. Traz também a presença do espectador que a admira. Ela, a obra, retribui generosamente o olhar de quem a olha. Espelho de si e, mais uma vez, de tudo aquilo que a cerca, nela o dentro contém o fora e vice-versa.



Figura 33 – *Large glass, white and red* (óleo sobre vidro laminado e vigas de ferro), Pedro Cabrita Reis, 1998

Fonte: ALMEIDA, 2006, p.50.

Lembro-me aqui de Da Vinci, quando fala do olho, do olhar e de pintura:

Não vês que o olho abraça a beleza do mundo inteiro? [...] É janela do corpo humano, por onde a alma especula e frui a beleza do mundo, aceitando a prisão do corpo que, sem esse poder, seria um tormento. [...] Ó admirável necessidade! Quem acreditaria que um espaço tão reduzido seria capaz de absorver as imagens do universo? [...] O espírito do pintor deve fazer-se semelhante a um espelho que adota a cor do que olha e se enche de tantas imagens quantas coisas tiver diante de si. (DA VINCI, [s.n.t.] *apud* JANELA..., 2001, n.p.).

É pensando nessas relações que volto a *Posto de observação/Atlas coelestis V*, obra em que Cabrita Reis utiliza madeira, vidro, capacetes de segurança e impermeáveis (Fig. 34).



Figura 34 – *Posto de observação/Atlas coelestis V* (400cm x 570cm x 270cm), Pedro Cabrita Reis, 1994

Fonte: ALMEIDA, 2006, p.34.

Nela há uma escada rusticamente executada, e podemos perceber passo a passo a sua feitura, exacerbando assim esse processo. Apesar de ter o título de *Posto de observação* e sentirmos um convite para nela subir e dali observar o que nos cerca, sabemos que esse trânsito está interdito, posto que ela está coberta com vidros. A arte aqui parte da realidade para a metáfora. O artista enfatiza novamente que suas obras não são para uso. Reconhecemos o objeto, percebemos o título e, a partir daí, vemos que os vidros estão, mais uma vez, a refletir o entorno, mas na verdade, pela sua inclinação, estão a refletir o que está no alto, a nos lembrar que atrás da vidraça está o atlas celeste. São os vidros que nos dão a ver. São eles que observam. Vemos, ainda, capacetes e impermeáveis dependurados sob a escada. Esses objetos revelam-nos a presença do homem. Existe uma marca, um rastro de movimento, mas isso só vem confirmar a ausência. Acredito que essa obra seja não só uma releitura, nessa referência a

Duchamp, mas também um convite para que observemos determinados pontos ou artistas fundamentais da história da arte. Ao mesmo tempo que esse artista está a nos mostrar essas referências da história, sua obra está totalmente ligada ao presente, ao contemporâneo.

Cabrita Reis parece trabalhar também com questões relativas à desconstrução. Pensando diretamente em Derrida, que aproxima a arte da filosofia quando nos obriga a repensar as coisas de maneira fecunda, a reconstruir a partir do que já existe, *Catedral #3*, por exemplo, é uma obra altamente provocativa (Fig. 35). No ano de inauguração do Museu de Serralves, tendo sido convidado para uma exposição, Cabrita Reis criou-a para o lugar.

A intervenção do artista era, no entanto, brutal: tinha rasgado as quatro paredes da sala, do chão até ao tecto, e construído, na rigorosa e irrepreensível arquitectura de Siza Vieira, quatro segmentos de parede em tijolo e cimento, inacabadas e brutais como quatro feridas. (SARDO, 2011b, p.124).

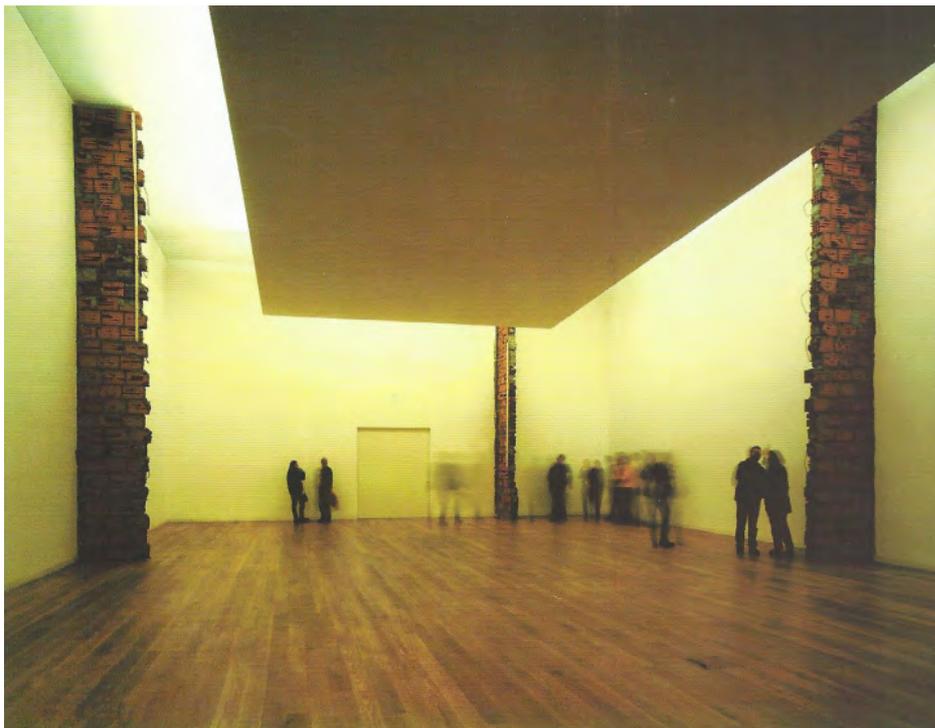


Figura 35 – *Catedral #3*, Pedro Cabrita Reis, 1999

Fonte: SARDO, 2011b, p.12.

O artifício de contrapor a parede branca e a vida (parede de tijolo) como que coloca cara a cara a civilização e a barbárie – ou a pele e a carne, através do esfolamento –, pois os tijolos estão quebrados, perfurados, arreventados. Vem-nos a imagem do cru e do cozido, para

lembrar Levy Strauss, como passos próprios ao processo de civilização. Reencontramo-nos aqui no nosso próprio cotidiano, com a vida e seus contrastes brutais. Essa oposição – a parede imaculada contraposta à parede inacabada de tijolo – evoca-nos a sensação de ruína. O esfolamento, a escarnificação, a mutilação, o corte parecem estar semantizados nessa ideia de parede crua. Sabemos também que a parede crua devota-se aos sinais, às marcas biográficas do trabalho humano, enquanto a parede branca e polida teatraliza o seu desaparecimento, a obra sem autor, sem manufatura. É uma experiência de monumentalidade mas também de precariedade. Parece-nos lembrar a precariedade da vida; parece lembrar-nos de que do pó viemos e ao pó voltaremos³⁷.

Cabrita Reis leva-nos a questionar os museus e a assepsia deles, a lembrar o lugar deles e da obra dentro da história. A obra intitula-se *Catedral*. O próprio título chama-nos ao sagrado. De que sagrado ele está falando? É de arte contemporânea que ele está tratando, para nos relembrar e trazer à tona a Arte *povera*³⁸, último movimento de arte do século XX. Arte que escolheu ser pobre em nome do que é essencial na natureza humana, esse movimento construiu-se sob a influência da Arte conceitual, mas marcava uma posição como uma reação contra a assepsia minimalista. Nada mais limpo e perfeito para receber uma obra de arte do que a obra de arte do arquiteto Siza Vieira³⁹. Aliás, se o espaço não fosse tão perfeito, a obra não teria a ressonância que tem nem provocaria tão radicalmente a força dos contrastes. É o espaço que valoriza a obra e vice-versa (Fig. 35 e 36). É exatamente esse gesto de ousadia de Cabrita Reis que volta a dar significado àqueles gestos mais distantes, como os de Duchamp, de Schwitters, de Beuys e, lembrando a Arte *povera*, de Kounellis e Penone, entre tantos outros.

As suas criações são feitas, na maior parte das vezes, no local. Surge assim a ideia de que o local e os materiais utilizados são sinais visíveis de um trabalho muito mais aprofundado, alimentado pela filosofia e pela poesia. (TROUVÉ, 2005, n.p.).

³⁷ “Porque és pó e em pó te tornarás” (BÍBLIA..., 1989, cap. 3,19, p.25).

³⁸ Arte *povera* – “Arte pobre” –, movimento artístico que se desenvolveu originalmente na Itália, na segunda metade da década de 60.

³⁹ Álvaro Joaquim de Melo Siza Vieira, internacionalmente conhecido como Siza Vieira, é o mais conceituado e premiado arquiteto contemporâneo português.



Figura 36 –*Catedral #1*, Pedro Cabrita Reis, 1999 – detalhe

Fonte: TARANTINO *et al.*, 2003, p.170.

Suas obras são capazes de proporcionar diálogos com gerações anteriores e atuais. Proporcionam ainda interlocuções com materiais e processos, com dimensões físicas e metafísicas da vida. A Arte *povera* conduziu o artista a adotar uma estratégia entre a tangibilidade do objeto e a natureza conceitual dos seus signos. A aparência do trabalho era a de um enigma visual que requeria um esforço de compreensão ou revelava tensões, fluxos de energia, trânsito de forças dentro do próprio objeto. Revendo alguns textos sobre Arte *povera* por mim utilizados em minha dissertação de mestrado (RENAULT, 2008), reconheço uma grande aproximação entre o que pode ser dito na análise das obras de Arte *povera* e a obra de Cabrita Reis.

A Arte *povera* impõe ao artista uma estratégia e um equilíbrio entre objeto material e seus signos conceituais. O caráter físico do trabalho, em última instância, é expresso em uma consciência da relação com o espectador. Nesse sentido, Cabrita Reis cumpre a vocação da arte, no que diz respeito a dar a ver, revelando assim o invisível. Ato este no qual o espectador, mais do que em qualquer outra época, é convidado a se empenhar, a observar com um mínimo de curiosidade, com olhar livre dos *a priori*, a acuidade com a qual o artista desvenda a construção singular do seu universo pessoal. E isso é muito contemporâneo.

Acima de tudo, Cabrita Reis é “muitos”. “Aprendi que afinal não era uma coisa só” (REIS, 2011c, p.38). E a sua obra *Longer journeys* (Fig. 37) é uma manifestação da sua forma de “ser muitos”.



Figura 37 – *Longer journeys* (alumínio, portas standard de contraplacado, luzes fluorescentes e cabos elétricos, 400cm x 2.300cm x 440cm), Pedro Cabrita Reis, 2003

Fonte: ALMEIDA, 2006, p.44.

Em uma entrevista, ele declarou: “A presença/ausência é representada, através de portas, janelas e paredes, como possibilidade de presença/ausência, como um passo em direção ao desejo que multiplica direções e sentidos” (REIS, 2013a, p.55, tradução nossa).

Essa obra fala-nos da sua multiplicidade. Numa construção cujo desenho é mais dominante, no sentido de um desenho/projeto que se manda executar, *Longer journeys* formalmente nos revela uma atitude diametralmente oposta à das obras que poderemos aproximar da *Arte povera*. Ela nos fala de longos caminhos, de várias portas, e mostra-nos que em todos eles existe luz e existe construção. Não é necessário escolher só um caminho. E os vários caminhos também são os das múltiplas linguagens que o artista assume.

A luz é recorrente em suas obras – principalmente o neon, uma luz fria, usada em repartições públicas e em ambientes nada calorosos. Esse artista vem derrubar também esses conceitos preestabelecidos. Ele usa o neon à vontade: usa-o como linha, como desenho, e consegue até mesmo humanizá-lo, de forma surpreendente, ao transmitir calor através do ambiente com paredes de cor forte, ao fundo, como no caso da obra *Absent names* (Fig. 38), de 2003, exposta na 50ª Bienal de Veneza.



Figura 38 – *Absent names* (alumínio pintado, tela asfáltica, aparelhos de ar condicionado, luzes fluorescentes e cabos elétricos, 400cm x 1.000cm x 600cm), Pedro Cabrita Reis, 2003

Fonte: ALMEIDA, 2006, p.42.

Aqui me lembro outra vez de Hélio Oiticica e do que ele escreveu: “O desenvolvimento da estrutura se dá na medida em que a cor é transformada em cor-luz e encontrado seu tempo próprio, para revelar seu interior, deixando-a despida” (OITICICA, 2009, p.35).

A luz aparece de várias formas: nas fotografias, entre frestas de portas e janelas, nas esculturas, nas instalações e nos objetos.

O que considero mais importante sobre este estudo é perceber a fundo a maneira como Cabrita Reis trabalha, a forma com que ele é capaz de romper fronteiras, abrir novos canais,

novos caminhos, de ver e dar a ver coisas novas e situações sobre as quais muitas vezes não se havia pensado antes.

Agora sim, após percorrer e aqui comentar a exposição antológica no Museu Berardo e depois de todo esse esforço, poderei dizer com o escritor António Lobo Antunes⁴⁰ (2012, p.5): Pedro Cabrita Reis “[...] trabalha com um material anterior às palavras, teoricamente impossível de transmitir em linguagem corrente, isto é, numa linguagem que não seja a sua, porque qualquer outra é uma linguagem errada”.

⁴⁰ António Lobo Antunes (Lisboa, 1942) é considerado um dos mais importantes autores da literatura portuguesa do século XX.

4 UM CAMINHO: O OBJETO

Toda ordem é precisamente uma situação oscilante à beira do precipício. (BENJAMIN, 1987, p.228).

No campo das Artes Visuais a incorporação de objetos na construção das obras de arte é prática frequente. O ato de colecionar, recuperar e transformar objetos é um denominador comum nessa prática, que, por sua vez, se torna poética. A “*assemblage*”, termo cunhado por Dubuffet⁴¹, parte do princípio de que todos os materiais podem ser incorporados à obra, criando novos sentidos para o que antes estava destinado a outro uso. Esse emprego de novos sentidos pode acontecer com tudo, como vamos observar no decorrer deste capítulo.

O ato de recolher, colecionar o que se trata como “recolecção”⁴² na obra de arte, torna-se alargado quando buscamos “[...] a amplitude significativa das palavras alemãs *sammeln*, *sich sammeln* e *sammlung*, que se podem traduzir respectivamente por reunir, recolher, colecionar; recolher-se consigo, concentrar-se; colecção, concentração, recolhimento” (MOLDER, 1999, p.50). Esses atos significam entrar nesse universo, mergulhar em um mundo que considero um pouco meu, isto é, num mundo que possui uma tangibilidade autobiográfica: tenho de “outrar”, de objetivar a minha relação com esse hábito de respingar o usado, o vivido, o esquecido – encontro e sou encontrada por coisas. Interrogo-me se os objetos selecionam seus auditores, como os textos literários que testam e escolhem seus leitores. O que faço é resgatar as coisas da sua reificação em desperdício, em inutilidade. Meu gesto configura uma espécie de artesanaria *post-mortem*, um trabalho autoral situado na pós-produção (e pós-vida) dos objetos, um trabalho que se inscreve no objeto ou material encontrado e restitui-lhe um valor de uso, devolvendo (mesmo que temporariamente) essa materialidade ao fluxo da vida, do vivente – pequenos monumentos aos interstícios em

⁴¹ O termo “*assemblage*” foi introduzido nas artes, em 1953, pelo pintor e gravador francês Jean Dubuffet, para fazer referência a obras de arte que, segundo ele, “vão além das colagens”. A execução de *assemblages* é orientada pela “estética da acumulação”, podendo qualquer tipo de material ser incorporado à obra de arte. Vale lembrar que essa prática surgiu com o Cubismo, por volta de 1912/1913, quando artistas, como Picasso e Braque, incluíram a colagem de jornais, partituras e papéis diversos e outros materiais às suas pinturas.

⁴² Reunião, recolha (do latim *recollectio*, *-onis*).

que a matéria cessa de ser e começa a ser, entra em crise e recolhe os frutos de novos sentidos.

A poesia também fala do cotidiano, do banal. De forma a ampliar sentidos, as artes plásticas têm, nesse contexto, um procedimento próximo do da poesia, qual seja, a participação do autor, enquanto sujeito, no objeto – relação que se estabelece na sua escolha, montagem e apropriação. Tudo o que é encontrado no elenco dos grandes artistas (principalmente no dos que apresento neste texto) é aproveitamento do desperdício; não é soberania, mas combinação. Na nova semântica poética, com a palavra a produzir novos sentidos, como também acontece no trabalho dos artistas, há reciprocidade com os interlocutores. As palavras isoladas são como objetos recolhidos e, ao se juntarem, formam como que campos magnéticos, constituindo o texto na literatura. Assim também funciona nas artes plásticas.

A arte, em sua função de preservar o espaço vazio, separa/aproxima os objetos uns dos outros; separa/aproxima o polímorfo do informe, o insólito da série. Esse espaço, onde o verdadeiro (a matéria) coexiste no falso (a imagem), é a figura e o fundo de um uso (prática, norma, convenção) e de seu desvio (da sua continuidade num outro).

Esse é um assunto estimulante, no qual a noção de reunião e a de escolha são convergentes, o que implica não só acumulação mas também uma tentativa que, mesmo se situando *a posteriori*, revela uma intenção de classificação e acentua o caráter arbitrário e excludente de todas as classificações, o que nos lembra Jorge Luís Borges (1989, p.706), pela insuficiência, precariedade e impossibilidade dos sistemas de classificação no mundo contemporâneo, onde as fronteiras entre culturas e artes se entrecruzam, abrindo-se cada vez mais ao híbrido e ao transdisciplinar.

O método pelo qual cada artista reúne seu material denota seu estilo, tomado como esse modo pessoal de trabalhar que exige concentração e recolhimento e que vem determinar “o traço diferenciador de cada artista” (VENEROSO, 2005, p.144). Para Goethe, o estilo “[...] repousa nas mais profundas bases do conhecimento, na essência íntima das coisas, na medida em que nos é dado compreender isso em formas visíveis e tangíveis” (GOETHE, [s.n.t.] *apud* READ, 1983, p.73). O estilo é a diferença que se revela na relação que diferentes artistas/autores estabelecem com o conceito de trabalho. O estilo é a presença e a duração do *modus operandi* de um artista/autor na obra por ele criada.

Para que esse raciocínio possua um caráter posicional, um aqui e um agora historicamente determinados, este capítulo tratará de elencar artistas que fazem dessa prática a sua forma de expressão. É pensando nesse ser humano – *demasiado humano*, dividido entre destruir e construir, entre a necessidade do irreversível como especificidade da obra humana (que não pode voltar a ser, não pode ser vivida como início) e o fascínio pelos esplendores da ruína, do perdido, entre a subjetividade do iconoclasta e a subjetividade que recolhe tudo que vê – que me detenho para problematizar esse modo de estar no mundo.

Esse tema oferece, principalmente, um campo de reflexão interessante para detectar os conceitos mais importantes das práticas artísticas atuais, pois, desde o século XX, em nenhum outro momento da história da arte o objeto foi elevado à categoria artística de forma tão radical, o que veio a influenciar sua utilização nos dias de hoje. O indivíduo contemporâneo vive mergulhado em um contexto que implica um número imenso de objetos, de todas as categorias, utilitários ou não, decorativos ou não, ligados ou não à tecnologia, construídos pelo homem ou pela natureza. Esses objetos encontram-se à nossa volta cotidianamente. Uns significam mais, outros menos, outros quase nada. Tudo depende do nível cultural de cada indivíduo e do interesse que cada objeto suscita nele. Vivemos, portanto, cercados de objetos. A história da arte passa, então, a ser a história dos objetos. Foi também curiosamente no século XX, no rastro de Freud⁴³, que Jacques Lacan⁴⁴ desenvolveu uma teoria renovada do objeto, por ele nomeado “objeto *a*”, o qual, embora não possua materialidade, será o suporte material do mundo simbólico, por sua articulação à falta – “O objeto *a* é algo de que o sujeito, para se constituir, se separou como órgão. Isso vale como símbolo da falta [...]” (LACAN, 1988, p.101). Ele também chamou esse objeto de “objeto causa de desejo” e manteve essas diferentes nomenclaturas para que nenhum significado o reduzisse a um sentido único e aprisionante. Se, para Lacan, o objeto é fundamentalmente um objeto causa de desejo, uma das marcas que ele porta é, então, a falta, a insatisfação, a insaciabilidade, a impossibilidade, tão próprias ao desejo.

Cada ser humano possui um “mundo” de objetos, e esse mundo é, em geral, muito maior do que ele necessita. O indivíduo debate-se com essa condição natural de possuidor insaciado

⁴³ Sigmund Freud, médico criador da Psicanálise, nasceu aos 06 de maio de 1856, em Freiberg in Mähren, e morreu aos 23 de setembro de 1939, em Londres.

⁴⁴ Jacques-Marie Émile Lacan, psicanalista francês, nasceu aos 13 de abril de 1901, em Paris, onde faleceu aos 09 de setembro de 1981.

(a necessidade orgânica de regressar sempre ao fluxo, de se constituir como uma repetição em ato), que a economia política capitalista intensifica, até ao ponto em que a acumulação oculta a consciência de si e liberta as forças negativas do sujeito como imagem, como a nomeação de alguém que é porque possui.

Mas para a nossa discussão interessa-nos, em particular, a inquietante imagem que W. Benjamin nos dá desse interior, desse mundo de acumulação exaustiva de marcas e de coisas, de utilidades triviais disfarçadas de signos de grandeza e que prenunciam a sua própria ruína. (POUSADA, 2010, p.198).

O que fazer com objetos do cotidiano quando eles perdem sua função, sua utilidade? O gesto imperativo é excluí-los, afastá-los, para dar espaço aos que chegam. As sociedades organizam espacialmente os dispositivos da sua redundância: do arquivo morto à seção de perdidos e achados, da lixeira ao ferro-velho. Os artistas e os poetas – como diz Luís Quintais⁴⁵, “o poeta é um recenseador de acasos” (MOREIRA, 2012, p.211) –, movidos pelo próprio desejo, incluem os objetos e passam a lidar com suas formas, suas cores, sua matéria e seu desenho, criando um campo de interesse ali, onde parecia só restar a deterioração. Eles nos forçam a lembrar a ruína cotidiana que preferiríamos ver longe de nós, essa ruína que traz à memória um campo maior de destroços. E,

[...] segundo a penetrante visão de Hannah Arendt, a catástrofe da história da civilização ocidental, de que Benjamin tão bem compreendeu os contornos e o sentido, sob a aparência de uma tradição convertida num monte de detritos, de cinzas, proporcionou-lhe os meios para firmar essa missão do colecionador: salvar os preciosos fragmentos. (MOLDER, 1999, p.41).

A exclusão dos restos deveria ser o movimento mais automático. Ao ser incluído, como com ele fazem alguns artistas, o lixo abandona o grande campo da exclusão, para se tornar um terreno de interesse, que, no caso das artes plásticas, encontra sobremaneira um campo de significação de sentidos ímpares. Podemos então dizer: “Salvemos os preciosos fragmentos”.

O objeto possui a característica de se deixar “personalizar”. Podemos entender então que cada objeto recolhido funciona como espelho de alguma face daquele que o recolhe, como espelho “retrovisor” que, imaginariamente, pode trazer o que passou, na vã esperança de

⁴⁵ Luís Quintais, poeta português, é Professor Doutor na Universidade de Coimbra.

melhor desvendar o que virá, ou, no caso da arte contemporânea, como espelho “propulsor” que, traduzindo o tempo presente, cria passagens, pequenas frestas a desvendar o real.

Os artistas plásticos, especialmente os que estou a investigar, trabalham com coisas e materiais perdidos, jogados fora, sem nenhuma valia. Eles têm necessidade de catar, de recolher, de possuir objetos, quer sejam estes industrializados ou encontrados na natureza. Esses artistas abstraem do objeto a função principal e lidam com ele como forma, como fonte, como matriz, como motor inicial para sua obra. O objeto possuído – e que os possui – é de uma singularidade absoluta e, como não tem função, torna-se estritamente um símbolo da subjetividade, possuindo em si um mundo que cabe ao espectador captar. “Neste nível todos os objetos possuídos participam da mesma abstração e remetem uns aos outros na medida em que somente remetem ao indivíduo” (BAUDRILLARD, 2012, p.94). Constituem, assim, um sistema no qual o indivíduo tenta reconstituir-se. Se “aquele que não coleciona nada é um cretino” (*Ibidem*, p.114), o que coleciona tem sempre algo pobre e inumano.

Há uma relação estreita de cumplicidade entre o artista e o seu objeto de escolha. Não é qualquer um que lhe interessa. Todo objeto vem a partir de uma escolha, de uma atração muitas vezes, a princípio, inexplicável. Essa escolha pode se dar, repito, por seu tamanho, seu formato, sua cor, sua espessura, seu material, simplesmente por um pequeno detalhe ou até mesmo por sua insignificância. São o que chamamos de “os pequenos nada”. São as diferenças ínfimas nas quais habita a diferença que fazem a diferença. O importante é que cada objeto contenha em si uma diferença, uma marca que faz dele, para aquele determinado artista, um objeto único, que porta algum traço mais próprio a um objeto de desejo.

Os objetos de uso diário são feitos para não durar. Nós já sabemos que isso é fruto da nossa sociedade de consumo. Constatamos isso no nosso cotidiano. Os objetos morrem rapidamente, para que outros os sucedam na mesma rapidez, com a mesma ou até com maior eficiência.

A cifra e o rosto dos objectos funcionam como a presença fantasmagórica do tempo que já foi (do que já aconteceu e não voltará a se repetir), como prótese do tempo que está a ser vivido. As suas características de máquina duplamente inóspita e familiar, próxima e adversária, salientam outro aspecto dessa ligação orgânica, conflituosa, mas produtiva, com o exterior: é que neste compartimento há uma sobreposição (geracional, individual, libidinal) dos objectos e

uma codificação simbólica da posse (da acumulação de bens, do direito de propriedade, do poder patriarcal) e da privacidade (da acumulação de segredos, de contratos e de dominações). (POUSADA, 2010, p.198).

Esses artistas com os quais venho trabalhando incluem-se neste viés: recolhem os objetos comuns, desprezados pela maioria das pessoas, elevando-os a uma espécie desnaturalizada em sua origem. Demonstrem, assim, que tudo se presta a vir a ser arte, pois o que está em jogo é a sensibilidade, a estética e a inteligência que tais objetos suscitam em quem os recolhe e em quem os vê.

É impossível estabelecer uma sequência temporal, nítida, quando se trata de arte contemporânea, pois nesta os acontecimentos se superpõem, têm pouca nitidez em termos de linearidade. Podemos dizer que os dadaístas, no início do século XX, ainda na vigência da Arte moderna, foram os que primeiro se empenharam em dessacralizar a ordem das coisas e, principalmente, a estética da época e, conseqüentemente, a do objeto de arte.

Com esse impulso, Marcel Duchamp⁴⁶ criou o *ready-made*, elevando de vez o objeto comum, industrializado, a uma categoria até então impensável para habitar espaços artísticos, como um museu por exemplo.

Ele aboliu, num precioso “lance de dados” (para nos lembrarmos de Mallarmé), a concepção tradicional do artista. O interesse era revelar o inédito, o inesperado, o inabitual. O objetivo era desafiar os valores estabelecidos, voltar à “cosa mentale”. Valorizada por Leonardo Da Vinci, essa ressonância da concepção humanista da obra artística como a conjugação de dois saberes – um procedente da empiria e da opticalidade do mundo, e o outro, da anamnese, isto é, das diferentes camadas de memória e de sofisticação da sua permanência e entendimento – é o papel que Duchamp estabeleceu para o artista. A arte fez aí sua aparição como dispositivo do pensamento, da reflexão, como coisa a ampliar o horizonte do entendimento. Distanciou-se da interpretação e das categorias estéticas do bom, do belo e do verdadeiro e pôs o pensamento a alargar horizontes, a confrontar-se com o vazio criado por essa recusa, a descobrir a hermenêutica adequada a essa ausência. O estudo do olhar sobre a arte interessava a Duchamp: ele se opunha àquilo que chamava de “arte retiniana”, ou seja, ao estímulo que

⁴⁶ Marcel Duchamp nasceu em Blainville (França), aos 28 de julho de 1887, e morreu em Nova Iorque (EUA), aos 02 de outubro de 1968.

agradava principalmente a vista, que era feito para não incomodar, que tinha por objetivo simplesmente satisfazer. O que Duchamp pretendia mostrar ao público era justamente a possibilidade de refletir a partir da confrontação com algo novo e inesperado. O objeto, a obra de arte, não deveria ter apenas o propósito de ser alvo de contemplação e admiração, mas também a função de levar o indivíduo a uma reflexão. Essa reflexão passou então a ser o objetivo da arte. Com essa ruptura, Duchamp determinou o destino da arte até os nossos dias, tendo sido um dos artistas que maior influência exerceu no século XX e no XXI, que se inicia. Sua contemporaneidade reflete-se no fato de que ainda hoje estamos constantemente a citá-lo em vários campos do fazer artístico.

“Duchamp nos mostrou que todas as artes, sem excluir a dos olhos, nascem e terminam em uma zona invisível” (PAZ, 2002, p.9). Tendo ele demonstrado que o fazer já não era, por si só, o mais importante, restavam aos artistas outros fazeres, como catar, recolher, juntar e colar, o que os obrigou a dar novos sentidos e novos conceitos às coisas. Todas essas ações estão ligadas ao tempo, mas é curioso pensar que elas estão submetidas também ao “acaso”, ao encontro. É nesse aspecto que surgiu o que era chamado de “antiartista”, de “não pintor”: aquele que não sabe pintar, mas sabe escolher.

O artista passou a ser aquele que produz signos. Duchamp deu um outro sentido às artes, disseminou algo novo, que, como um “vírus”, veio contaminá-las daí para frente, impulsionando a Arte conceitual, a Arte pop, os *happenings*, o Minimalismo e as *performances*.

Outro artista completamente radical, da mesma época de Duchamp, e também muito acima de seu tempo foi Kurt Schwitters⁴⁷. Ele e Duchamp, que curiosamente nasceram no mesmo ano, são considerados grandes revolucionários na história da arte contemporânea. Schwitters foi um dos artistas mais versáteis do século XX, e sua criatividade manifestava-se em quase todas as áreas das artes plásticas. Além de ter se estabelecido como *designer* e ter criado uma agência de publicidade, atuou reconhecidamente na literatura, no teatro, na crítica de arte e na música.

⁴⁷ Kurt Schwitters nasceu em Hannover (Alemanha), aos 20 de junho de 1887, e morreu em Kendal (Reino Unido), aos 08 de janeiro de 1948.



Figura 39 – *Sem título*, Kurt Schwitters, 1919

Fonte: SCHWITTERS, 2000, p.43.

O que nos interessa aqui é, principalmente, a inserção de Schwitters na história da arte, com suas colagens feitas de restos (Fig. 39). A partir de 1919, ele já utilizava restos e até mesmo o lixo, sendo os seus quadros e a sua “poesia Merz”⁴⁸ feitos com aquilo que era ignorado pela sociedade, após o consumo gerado pela civilização industrial e comercial.

Haroldo de Campos, no capítulo “Kurt Schwitters ou o júbilo do objeto” de seu livro *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*, diz:

A redescoberta do mundo perdido do objeto – a parafernália de detritos, lascas, aparas, ferros velhos, cacos de vidro, jornais, impressos sem uso etc., que são o lastro rejeitado pela vida moderna em seu trânsito cotidiano – domina a obra de Kurt Schwitters e se constitui em ágil trampolim para a sua busca incessante do objeto em si, do *eidos* da expressão poética ou plástica. (CAMPOS, 1969, p.35).

⁴⁸ “Merz” é uma palavra criada pelo artista alemão Kurt Schwitters, a partir de um impresso do Kommerzbank (Banco do Comércio), para designar cada um dos seus processos criativos e o seu próprio estilo.

Ainda no mesmo texto, Haroldo de Campos transcreve o seguinte trecho de um depoimento do próprio artista sobre sua arte, a arte *Merz*:

No fundo, eu não compreendia por que não se podia utilizar em um quadro, com o mesmo direito com que se usam as cores fabricadas pelos comerciantes, materiais como velhas passagens de bonde ou bilhetes de métro, pedaços de madeira desbotados, *tickets* de vestiário, restos de barbante, raios de bicicleta, em resumo: todo o velho *bric-à-brac* que habita os depósitos de entulho ou o monte de lixo. Havia nisso, de certo modo, um ponto de vista social e, no plano artístico, um prazer pessoal. Em última instância, havia, principalmente, este. Dei à minha nova maneira, fundada no princípio do emprego desses materiais, o nome de MERZ [...]. [...] Senti necessidade de encontrar um nome genérico para designar essa espécie nova. Meus quadros, na verdade, escapam às antigas classificações, tais como: expressionismo, cubismo, futurismo ou qualquer outra. Denominei, pois, todos os meus quadros, considerados como uma espécie, quadros MERZ, do nome do mais característico. Mais tarde, estendi essa denominação à minha poesia – escrevo poemas desde 1917 – e, finalmente, a toda minha atividade correspondente. Eu mesmo, atualmente, me chamo MERZ. (SCHWITTERS⁴⁹, 1954 *apud* CAMPOS, 1969, p.35-36).

Sua obra compõe-se então dessas coisas que ele ia recolhendo e reestruturando esteticamente. Rosalind Krauss (2006, p.43), ao afirmar que “cada fragmento de jornal forma o signo de um significado visual; então, quando junta sua extremidade à de outro, ele se reforma e o significado muda”, vem mostrar que a obra está aberta às interpretações, dependendo das suas injunções e, acima de tudo, como já disse, da capacidade de leitura de cada observador.

Em 1923 Schwitters produziu o seu primeiro grande trabalho de ocupação do espaço: uma grande e complexa acumulação de objetos e detritos, que foi subvertendo o espaço, transformando-o em uma arrojada interação da arquitetura com a obra, à qual, posteriormente, chamou de “Merzbau” (“Casa Merz”)⁵⁰. Essa ocupação do espaço (Fig. 40) – a mais fabulosa de

⁴⁹ SCHWITTERS, Kurt. *Collages*. Paris: Berggruen, 1954. (Coleção Berggruen, 7). A íntegra desse texto autobiográfico-crítico de Schwitters, acompanhada do catálogo de todas as suas obras até então produzidas, foi originalmente publicada, em 1927, no número 20 da revista *Merz*, por ele editada.

⁵⁰ “Para que não haja qualquer mal-entendido, devo dizer-lhe francamente que o meu método de trabalho não tem nada a ver com a decoração, que eu não estou de modo algum a realizar um interior onde as pessoas poderiam viver [...]. Eu construo uma escultura abstracta (cubista) donde se pode ir e vir. A partir de direcções e movimentos das superfícies construídas partem planos imaginários [...]. A impressão sugestiva que suscita o conjunto repousa sobre o facto de que as pessoas, quando penetram na escultura, cruzam esses planos imaginários. É a dinâmica dessa impressão que me interessa acima de tudo. Eu construo uma composição sem fronteiras, na qual

todas as suas obras e que pode ser considerada como a primeira instalação executada, até então, na área das artes plásticas – era para ele, acima de tudo, um projeto de vida. Schwitters dedicou-se com assiduidade a esse trabalho, dando-lhe uma enorme importância. Isso é evidenciado pelo fato de que, a partir de 1923, retornou a ele sempre, apesar de todas as circunstâncias desfavoráveis. Começou-o por três vezes: primeiro, em Hannover; depois (em 1937), na Noruega; e, finalmente (em 1947), no exílio na Inglaterra.



Figura 40 – *Merzbau, a catedral da miséria erótica*, Kurt Schwitters, 1923-1933

Fonte: SCHWITTERS, 2000, p.13.

Em setembro de 2012 fui a Hannover, pois precisava ver de perto o universo de Schwitters. O Museu Sprengel tem a documentação mais completa sobre a vida e a obra desse artista. São salas e salas repletas de seus objetos e colagens. Há ali uma preocupação estética com as obras e uma organização que nos mostra que nada é aleatório. Esse museu, onde foi

cada elemento fornece ao mesmo tempo o quadro de elementos vizinhos e onde todas partes face a face dependem umas das outras” (SCHWITTERS, Kurt. [Trecho de carta a Alfred Barr, de novembro de 1936]. In: SCHWITTERS, Kurt. *Catalogue raisonné*. Concepção de Serge Lemoine. Paris: Centre George Pompidou, 1994 *apud* POUSADA, 2010, p.192).

feita uma reconstrução de *Merz*, não chega a emocionar, posto que lhe falta aura, mas se registra ali a dimensão do indivíduo, da sua busca, da sua arte, mostrando-nos que não há limites, que não há fronteiras entre as formas de arte, entre arte e vida. “*Merz* significa a criação de relações, de preferências entre todas as coisas do mundo” (SCHWITTERS, 2007, p.161). Schwitters simplesmente assim declarou sobre o *Merz*: “*Merz* defende a liberdade de todas as correntes, para o bem da criação artística. Liberdade não é ausência de restrições, mas o produto da disciplina artística rigorosa” (LACH, 1981, p.76, tradução nossa)⁵¹.

Para ele, a arte não era somente uma religião, uma filosofia ou uma paixão, mas um modo singular de viver, do qual extraía sua poética, nada de acordo com as normas da época ou com categorias tradicionais preestabelecidas. O mais importante para Schwitters era a produção de arte, a revelação da capacidade criativa. A visão de um indivíduo, único, original, constituía para ele, acima de tudo, um imperativo ético, singular. Essa era a sua maneira de viver, que não se conseguiu corromper nem mesmo com a destruição das suas obras. A construção do *Merzbau* – ou *Catedral da miséria erótica*⁵² – foi a sua pesquisa mais intensa, mais determinada. Essa obra foi elaborada sobre fundamentos indestrutíveis: a persistência no fazer, o não ornamento e a fidelidade à escolha. Apesar de ter sido completamente destruído por bombardeios dos aliados em 1943⁵³, *Merzbau* continua a ser, ainda hoje, uma das obras mais interessantes do século XX. A obra original já não existe materialmente, porém sua ressonância na arte contemporânea continua presente.

A curadora e crítica de arte alemã Isabel Schulz escreveu um texto cujo título é “*Was wäre das Leben ohne Merz?: zur Entwicklung und Bedeutung des Kunstbegriffs von Kurt Schwitters*”⁵⁴ (SCHULZ, 2000); Karin Orchard, escritora e pesquisadora especialista em Schwitters ligada ao Museu Sprengel, escreveu “*Die Beredsamkeit des Abfalls: Kurt Schwitters’ Werk und Wirkung in Amerika*”⁵⁵ (ORCHARD, 2000); e Isabelle Ewig, curadora, escritora e doutora em arte contempo-

⁵¹ Essa declaração apareceu, originalmente, em um artigo de Schwitters intitulado “*Merz*”, publicado no periódico *Der Ararat* (v.2, n.1, p.3-9, 1921).

⁵² Em seu ensaio “*Ich und meine Ziele*”, publicado na revista *Merz* (n.21, p.113-117, 1931), Schwitters refere-se à primeira fase do seu trabalho como a “*Catedral da miséria erótica*”.

⁵³ Sua obra começara a ser incluída na *Kunst Entarte (Arte degenerada)*, exposição itinerante organizada, em 1933, pelo partido nazista.

⁵⁴ “O que seria da vida sem *Merz*?: sobre a evolução e o significado do conceito de arte” (tradução de Maria António Hörster).

⁵⁵ “A eloquência do lixo na obra de Kurt Schwitters e a sua repercussão na América” (tradução de Maria António Hörster).

rânea, escreveu “Father of the fathers of pop: Kurt Schwitters”⁵⁶ (EWIG, 2000). Faço referência a esses textos não só para afirmar, aqui, a amplidão da sua obra, mas também para pensar sobre esse caráter, esse mistério da coleção, da acumulação: “[...] para o colecionador, o mundo está presente em cada um de seus objetos e, ademais, de modo organizado – organizado, porém, segundo um arranjo surpreendente, incompreensível para uma mente profana” (BENJAMIN, 2006, p.241).

As artes plásticas viveram, nos anos 60 e 70, um período rico de experimentações, de confluências e desdobramentos de vários movimentos, correntes estéticas, manifestações e formas de expressão. A *Pop art*, o *Nouveau réalisme*, a *Op art*, o *Fluxus*, o Minimalismo, a Arte conceitual, a Arte *povera*, a *Vídeo-arte*, a *performance*, o *happening*, a Arte processual, a *Body art* e a *Land art* foram acontecimentos artísticos que, cada qual à sua maneira, tinham como foco as coisas do mundo. Seu interesse era voltado à natureza, à realidade urbana e ao mundo da tecnologia. As criações artísticas aconteciam em vários países, quase ao mesmo tempo, articulando linguagens diferentes e introduzindo a dança, a música, a pintura, o teatro, a literatura e tudo mais. Com isso, desafiavam as classificações habituais, colocando em xeque as representações e a definição de arte vigentes até então. Dessa forma se colocavam também em questão o mercado de arte e a validação do que é ou do que não é arte. Tudo isso acontecia quase concomitantemente, curiosamente ainda numa era sem internet. Sincronizações sucessivas mostravam que a vida não é estanque e que não podemos organizá-la em “gavetinhas históricas”. Tentei, sem sucesso, apreender uma ordem entre os acontecimentos. O fato, porém, é que os movimentos contaminavam-se, influenciavam uns aos outros e, algumas vezes, até se opunham radicalmente, gerando conseqüentemente novos movimentos. A pertinência cultural e antropológica manifestava-se em diferentes locais.

Ainda na Europa, seguindo um caminho afim, encontramos o artista plástico francês Arman⁵⁷. Suas acumulações e destruições/reconstruções de objetos são um dos bons exemplos da postura artística de então frente ao comportamento da sociedade de consumo. Vejamos como ele se incluiu e como foi seu caminho dentro da história da arte. É preciso, para tanto, considerar o horizonte cultural em que viveu. Arman apareceu, como artista, já vinculado ao

⁵⁶ “Pai dos pais da pop: Kurt Schwitters” (tradução de Maria António Hörster).

⁵⁷ Arman (Armand Pierre Fernandez) nasceu em Nice, em 1928, e morreu em Nova Iorque, em 2005.

*Nouveau realisme*⁵⁸, movimento do início dos anos 60 cuja característica seria a perspectiva de “novas abordagens perceptivas do real” (FERREIRA; COTRIM, 2006, p.53). Em outro campo do conhecimento, o campo psicanalítico, por essa mesma época, mais especificamente em 1964, Jacques Lacan introduzia a sua noção de real como aquilo que não cessa de não se escrever, incluindo e ampliando nessa noção a categoria da repetição, que estava no fundamento das concepções freudianas. “O caminho do sujeito passa entre duas muralhas do impossível. Essa função do impossível não deve ser abordada sem prudência, como toda função que se apresenta em forma negativa” (LACAN, 1988, p.158), ou seja, escreve-se, porque o que se escreve (entendendo aqui escrever como uma tarefa simbólica) não cessa de não se escrever – uma impossibilidade paradoxal, que, pela repetição, termina por ser o motor da tentativa de escrever. Nesse movimento, além da necessidade de reforçar o papel do ser humano após os tempos do Holocausto – esse real impossível de digerir –, ficavam também patentes a denúncia e a crítica ao capitalismo. O *Novo realismo* apresenta algumas analogias com a *Pop art*, no seu compromisso de se desviar do curso da representação tradicional. Fizeram parte do grupo Klein, César, Arman, Spoerri, Niki Saint-Phalle e Christo, entre tantos outros.

Quando Arman afirma, em 1960, que o sentido de seu gesto acumulativo consiste em alcançar a “expressão da consciência coletiva desse mesmo objeto”, estamos efetivamente mais próximos da ânsia consumista de Georges Perec (“As Coisas”) do que do projeto poético de Francis Ponge (“O Parti Pris das Coisas”). Isso se justifica. Arman não formula nem o “neutro” do “ready made” duchampiano, nem a espessura de uma “coisa” em si, despossuída do “pathos” do sujeito. Seu compromisso tem profundas raízes numa antropologia cultural típica dos anos 60, com enfoque sociológico. (LAGNADO, 1999, n.p.).

⁵⁸ O *Novo realismo*, oficialmente criado na França em 1960, levantou questões pertinentes à arte pop inglesa e norte-americana. Cabe lembrar, contudo, que seu período de gestação retrocede aos anos de 1958 e 1959, quando a produção de artistas como Yves Klein, Arman, Raymond Hains e Jean Tinguely já anunciava uma mudança radical frente às correntes artísticas então vigentes. O crítico Pierre Restany fez um pequeno manifesto no qual relacionou artistas de estilos e meios diversos ao ineditismo de suas obras. Esse texto, publicado como apresentação da exposição *Novos realistas em Milão*, antecedeu em alguns meses a fundação do movimento. Somente em outubro de 1960, na residência parisiense de Yves Klein, o grupo foi oficializado, mediante uma declaração – “Os novos realistas conscientizaram-se de sua singularidade coletiva” – assinada por Arman, Dufrêne, Hains, Klein, Raysse, Restany, Spoerri, Tinguely e Villeglé. Outros artistas entraram para o grupo mais tarde.

É interessante registrar que Arman era bacharel em Filosofia e em Matemática, tendo também estudado Arqueologia na École du Louvre, em Paris. Isso nos autoriza inferir que os procedimentos que marcaram sua obra naquela época não eram gratuitos, como pode parecer ainda hoje, por incrível que pareça, a olhos leigos ou menos informados. Ao contrário, havia neles um sentido, certamente decorrente da seriedade e de um compromisso por parte do artista.

Em uma contraposição direta à exposição *Vazio*, de Yves Klein, exposta na Galeria Iris Clert, em Paris, Arman inaugurou naquele mesmo espaço, dois anos depois, ou seja, em outubro de 1960, uma exposição individual sua, à qual deu o título “*Le plein*” (Fig. 41). Ele encheu a pequena galeria com objetos, abarrotando-a completamente com coisas de todo tipo, inclusive com lixo. Em um espaço assim cheio até à borda com montes e montes de coisas, com tantos objetos, a exposição *Le plein (Cheio)* só podia ser vista de fora, através da vitrine frontal da galeria. Os convites para o evento foram enviados em pequenas latas de sardinha vazias, em cuja tampa se viam impressas simplesmente as palavras “Arman – *Le plein* – Iris Clert” (Fig. 42).



Figura 41 – *Le plein*, Arman, 1960

Fonte: PERSSON, 2006, n.p.



Figura 42 – Convite para a exposição *Le plein*, Arman, 1960

Fonte: MOMA, ©2014, n.p.

Essa exposição de Arman não era uma instalação “privada”, como a de Schwitters, que foi construída na casa de sua família. Tratava-se de uma instalação, de uma acumulação composta de restos a invadir um espaço destinado a obras de arte.

Arman dedicou-se àquilo que ele chamava de “Accumulations”, tendo feito uma série de trabalhos desse gênero. Dentre os que melhor sintetizam esse procedimento, destacam-se *Poubelle des Halles* (Fig. 43) – caixa de madeira e vidro (63,5cm x 43cm x 12,5cm) contendo jornal, resíduos, papelão, tecido, palha, cartucho, mimosas secas, base de lâmpada, lápis, filme plástico e etiquetas – e *Arteriosclerose*, ambos de 1961.



Figura 43 – *Poubelle des Halles*, Arman, 1961

Fonte: CENTRE POMPIDOU, ©2010, n.p.

Na obra *Poubelle des Halles*, Arman demonstra a variedade de objetos que podiam ser encontrados nas caixas de lixo do mercado de Halles, local parisiense por onde diariamente circulavam inúmeras pessoas. Foi a partir dessa proliferação de objetos industrializados e de seu consumo exagerado que o objeto banal do nosso dia a dia passou, cada vez mais, a aparecer ligado às obras de vários artistas, manifestando-se, assim, de várias maneiras dentro desses movimentos. Há nelas um contraste que acentua a posse marcada pela necessidade da posse que quer transformar a “coisa em si” numa “coisa em mim”.

Christo⁵⁹, também vinculado, no início de sua carreira, ao *Novo realismo*, é um dos artistas plásticos mais conhecidos internacionalmente. Entre 1958 e 1963, antes mesmo de mudar-se para Nova Iorque, realizou, em Paris, os seus primeiros trabalhos: conjuntos de diversos objetos – cadeiras, garrafas, caixas, roupas, plásticos e cordas, entre tantos outros – aos quais denominou *Embrulhos/Pacotes* (Fig. 44).



Figura 44 – *Embrulhos/Pacotes*, Christo

- *Telefone embrulhado* (polietileno, corda, telefone e cabo de telefone, 14cm x 27cm x 24cm), 1962 (à esq.)
- *Revistas embrulhadas* (polietileno, corda, cabo e revistas, 38cm x 30cm x 5cm), 1962 (à dir.)

Fonte: BLACKBOURN, 2011, n.p.

Nessa época, Christo juntou-se ao grupo KWY⁶⁰, causando especial interesse da crítica por seus objetos. A ideia de revestir objetos com uma nova pele, facilmente identificável, aproximava-se da prática de apropriação e transformação de objetos banais, familiares, como era o procedimento dos artistas de então.

Muitos artistas portugueses mudaram-se, temporária ou mesmo definitivamente, para outro país, seja por razões políticas, posto que Portugal vivia seu difícil período ditatorial, seja em busca de uma carreira ou de contato com novas tendências, então inacessíveis dentro do

⁵⁹ Javacheff Christo nasceu em 1935, em Gabrovo (Bulgária).

⁶⁰ O grupo KWY (acrograma de *Ka Wamos Yndo*) foi formado, em Paris, pelos artistas portugueses Lourdes Castro, René Bertholo, Costa Pinheiro, José Escada, Gonçalo Duarte e João Vieira, em conjunto com Christo e Jan Voss. É curioso lembrar que, naquela época, as letras K, W e Y ainda não integravam o alfabeto português. Esse mesmo grupo lançou também uma revista homônima, cujas soluções estéticas foram apresentadas, em 1960, numa exposição coletiva na Sociedade Nacional de Belas Artes.

próprio país⁶¹. Foi o que também fez a artista portuguesa Lourdes Castro, uma das fundadoras do grupo KWY, que optou morar em Paris. Nessa época, sua pesquisa artística compunha-se de duas etapas: na primeira, de recolha, ela juntava objetos do cotidiano em uma caixa – *assamblages* de bens de consumo diário; em seguida, pintava toda a caixa com tinta metálica, surgindo assim um certo apagamento dos objetos nela contidos, como um velamento (Fig. 45). Com esse gesto, a artista possibilitava uma unidade, uma harmonia entre os objetos, nivelando-os em um só corpo⁶².



Figura 45 – *Caixa de alumínio*, Lourdes Castro, 1963

Fonte: CVC, ©2014, n.p.

Lourdes Castro unificava os objetos “[...] em relicários preciosos da vida doméstica, até uma visão mais depurada do mundo visível” (SARDO, 2011b, p.56), construindo, dessa forma, a sua poética. Suas obras fazem-nos lembrar as de Louise Nevelson⁶³, uma escultora russa-

⁶¹ Para a Inglaterra mudaram-se os artistas portugueses António Areal, Rolando Sá Nogueira, Mário Cesariny, Menez, Paula Rego, João Cutileiro, Bartolomeu Cid dos Santos, Ângelo de Sousa, Alberto Carneiro, Eduardo Batarda, António Sena, Ruy Leitão, João Penalva e Graça Pereira Coutinho, e, para Paris, Lourdes Castro, René Bertholo, Costa Pinheiro, Escada, João Vieira, António Dacosta, Júlio Pomar, Jorge Martins e Manuel Baptista.

⁶² É interessante lembrar que, após essa fase, o foco do trabalho de Lourdes Castro passou a ser as sombras e os corpos.

⁶³ Louise Berliawsky Nevelson nasceu aos 23 de setembro de 1899, em Kiev (Ucrânia), e faleceu aos 17 de abril de 1988, em New York (EUA). Ver sua obra *Sky cathedral* em <http://www.moma.org/learn/moma_learning/louise-nevelson-sky-cathedral-1958>.

-americana que, na década de 50, ficou conhecida por suas caixas de madeira, em cujo interior colocava uma grande variedade de objetos também de madeira e com as quais chegava a construir verdadeiras paredes.

Após essa série de caixas prateadas Lourdes Castro abandonou esse procedimento, passando a dedicar-se ao mundo das sombras. Já Christo deu continuidade ao seu gesto primeiro, enfatizando-o cada vez mais, ou seja, partindo do objeto, chegou a embrulhar os maiores monumentos do mundo; esses seus trabalhos ganharam escalas cada vez maiores, adquirindo um aspecto grandioso, monumental, mas simultaneamente efêmero. Arman, por sua vez, continuou, até o fim da vida, às voltas com o objeto. Logo após sua fase de acumulações, entrou em um período em que parecia estar “possuído”. Esses seus tempos de cólera foram determinantes de suas obras posteriores: os objetos eram tratados aos pontapés e até arremessados contra a parede, sendo quebrados, cortados, fatiados. “Havia um sentido redentor latente nessa violência destrutiva, como se fossem necessárias as combustões e explosões para que a vontade construtiva pudesse ter lugar” (LAGNADO, 1999, n.p.). É impossível deixar de lembrar, aqui, do texto *A literatura e o mal*, de George Bataille (1998), no qual ele diz que, quando a poesia toma o mal por objeto, a criação e a singularidade juntam-se, fundem-se. Temos aí a “flor do mal”, para lembrar Baudelaire. É esta a sutil diferença: se considerássemos os gestos de Arman como os de uma criança que, contrariada, chuta tudo o que vê, estaríamos apenas interpretando-os de uma forma moral; mas se, ao contrário, pensarmos neles de uma maneira não comprometida com a ordem, não seria “[...] uma tal escolha, na sua essência, poesia? [...] O homem é necessariamente lançado contra si próprio e não pode reconhecer-se, não pode amar-se até o fim, se não for objeto de uma condenação” (BATAILLE, 1998, p.29). A partir dos anos 80, Arman tornou-se um repetidor da repetição, da multiplicação e da serialização (Fig. 46), apresentando-nos uma reflexão sobre a estética do consumo e da vida na pós-modernidade. Assim procedeu com uma grande série de objetos: por exemplo, um simples tênis era repetido, até preencher todo o espaço da tela; ou martelos comuns eram colados uns aos outros, até formarem um só bloco. Percebemos aí um artista completamente adepto aos atos de recolher e colecionar objetos.

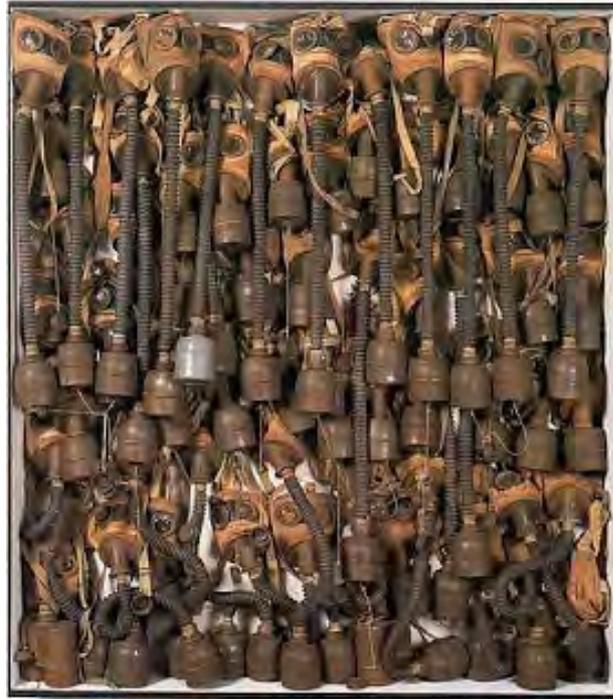


Figura 46 – *Home sweet home* (acumulação de máscaras de gás em caixa, 160cm x 140cm x 20cm), Arman, 1996

Fonte: ARMAN STUDIO, 2008, n.p.

Umberto Eco⁶⁴ inseriu na poética de enumeração e catalogação a obra produzida por Arman na década de oitenta. Para ele, esse colecionismo é próprio de um mundo de identidade incerta. Ladear objetos idênticos não serve para estabelecer uma hierarquia ou organização do mundo; apenas traz à tona, com grande ironia, a impossibilidade de uma identidade, mostrando de outra forma o que Benjamin já dissera: “Toda ordem é precisamente uma situação oscilante à beira do precipício” (BENJAMIN, 1987, p.228). O gesto de Arman que nos fica é sua compulsão alucinada em ajuntar, a vida toda, elementos do real, talvez numa tentativa de nos demonstrar plasticamente a impossibilidade de “um catálogo que contenha todos os catálogos”, impossibilidade essa que nos faz refletir que, longe do sossego de algo que possa nos representar de forma plena, somos esses seres incompletos, falhos, sem identidade fixa, mas com mania de completude. Esse paradoxo só mesmo um artista plástico como ele, com formação matemática, pôde figurar.

É impossível não associar a presença e a forma do objeto, no Brasil dos anos 60, a situações do momento, porque o objeto escolhido também fala de um tempo, no caso, de um tempo

⁶⁴ Umberto Eco, nascido em Alexandria, aos 05 de janeiro de 1932, é um escritor, filósofo, semiólogo, linguista e bibliófilo italiano conhecido internacionalmente.

de fechamento político, de um tempo de ditadura militar. Havia, naquele período (1964 a 1985), uma forte carga de protesto. As manifestações dos artistas brasileiros daquelas décadas ressoavam em planos éticos, políticos e sociais. Na obra *B33 bólido caixa 18* (Fig. 47), por exemplo, Hélio Oiticica fez uma homenagem à morte do amigo marginal “Cara-de-Cavalo”, um criminoso brasileiro, como protesto contra as execuções sumárias e a repressão da Ditadura.

Hélio Oiticica demonstrou, ainda, não acreditar que o objeto pudesse ser utilizado apenas como quadro (Fig. 47 e 48). Ele dizia que o objeto não podia ser pensado como “categoria acadêmica, híbrida, síntese de pintura-escultura” (OITICICA, 1968, p.26). Para ele, a questão ia além da estética. Seu interesse pelos objetos do lixo ficou registrado em uma carta que escreveu para Lygia Clark⁶⁵, datada de 20 de junho de 1969: “[...] estou louco para voltar para o Rio, pois lá podia catar coisas e levar para casa, ao passo que aqui tenho de fazer isso um pouco às escondidas! Ontem, eu e Edward nunca vimos tanto lixo genial pelas ruas” (FIGUEIREDO, 1998, p.113).

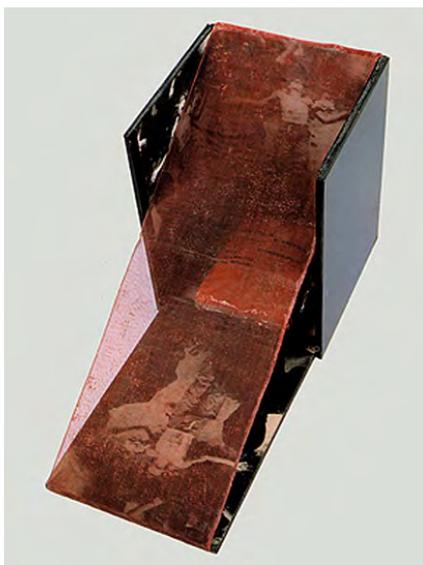


Figura 47 – *B33 bólido caixa 18* / “Homenagem a Cara-de-Cavalo” (madeira, fotografia, nylon, acrílico, plástico e pigmentos), Hélio Oiticica, 1965

Fonte: ITAÚ CULTURAL, ©2014, p.51.

⁶⁵ Lygia Clark (Lygia Pimentel Lins), pintora e escultora brasileira, nasceu em Belo Horizonte, em 1920, e faleceu no Rio de Janeiro, em 1988. Morou em Paris, onde estudou com Fernand Léger e Arpad Szenes. De volta ao Brasil, integrou o *Grupo Frente* e, mais tarde, foi uma das fundadoras do *Grupo Neoconcreto*, importantes movimentos de arte no Brasil. Gradualmente Lygia trocou a pintura pela experiência com objetos tridimensionais. Retornando a Paris nos anos 70, lecionou na *Faculté d’Arts Plastiques St. Charles* (Sorbonne). A partir de 1976 dedicou-se às possibilidades terapêuticas da arte. Participou da Bienal de Veneza em 1954 e em 1968, tendo, nesta edição, sala especial. Lygia é reconhecida internacionalmente como uma das maiores artistas plásticas brasileiras (cf. <<http://www.lygiacklark.org.br/biografiaPT.asp>>).



Figura 48 – Bólíde vidro 5 / “Homenagem a Mondrian”, Hélio Oiticica, 1964
 Fonte: PROJETO HÉLIO OITICICA, [ca. 2007], n.p.

Apesar desse interesse, Oiticica estava mais voltado para uma criação coletiva, em que o objeto fosse “[...] anulado na sua conceituação metafísica que contrapõe sujeito a objeto” (OITICICA, 1968, p.26). Ele reinventava o cotidiano, e o que passou a despertar-lhe a atenção naquele momento era a ação do artista. Os *Penetráveis*, obras nas quais se pode adentrar, e os *Parangolés*, obras que podem ser vestidas pelo espectador, são um exemplo disso. O espectador penetra nessas obras e é penetrado por elas, num movimento moebiano, no qual objeto e sujeito, o dentro e o fora, adquirem a mesma dimensão. Mesmo quando usava objetos do cotidiano em seus trabalhos, o que vemos neles é a extensão da arte na vida e da vida na arte. Não se tratava apenas de uma nova perspectiva de abordagem do real: era a própria conquista do espaço real como arte. O projeto de Oiticica foi ainda mais ambicioso: ao usar o objeto com um caráter político, ele ampliou a ideia conceitual da arte.

Introduzo aqui essas questões para mostrar que, ainda que usado para manifestar vivências e questões completamente diversas, o objeto comum passou a integrar o universo das artes plásticas tanto na Europa e nos Estados Unidos, como em Portugal e no Brasil, espaços culturais distintos que permitem entendimento antropológico distinto. O objeto começou a ser utilizado com tanta força quanto as tintas ou qualquer outro material tradicionalmente ligado às artes plásticas. Sua associação definitiva à participação e à criatividade do espectador levou ao aparecimento do conceito de “arte para todos” e do de “do it yourself”, isto é, a participação

ativa que inclui o acaso, como nos *happenings*, com criação e desenvolvimento abertos ao público e sem começo, meio e fim estruturados. Caracterizada por uma certa universalização de experimentos em toda parte, essa ímpar abordagem traduziu-se num momento fecundo da humanidade, num momento raro para a criação, no qual a abertura para o novo se expandiu.

E assim as ideias espalhavam-se e encontravam-se não mais em lugares determinados mas, sim, no mundo. Outro exemplo disso é o grupo *Fluxus*⁶⁶, que se caracterizou como uma comunidade de artistas informais. Compunham-no artistas plásticos, poetas e músicos que, no início da década de sessenta, se mostravam totalmente radicais e contrários ao *status quo* da arte. Essa movimentação revelou-se como altamente contagiante, recebendo em sua trajetória a adesão, consciente ou não, de diversos artistas espalhados pelo mundo. Passados quase cinquenta anos de seu início, a revolução causada por essas ideias – e, mais tarde, nelas mesmas – ainda não cessou, ou seja, consequências do *Fluxus* são percebidas e admitidas na arte mais atual. Parte considerável entre as tantas atividades do *Fluxus* foram as edições de suas caixas contendo grande variedade de trabalhos e objetos prontos.

As “Caixas *Fluxus*”, editadas e produzidas por George Maciunas, continham obras de muitos artistas do período inicial do *Fluxus*. Elas eram uma forma peculiar de expressão em que o artista coletava uma série de objetos variados e aleatórios, reunindo-os em caixas, malas ou outros recipientes. O conjunto era criado com o objetivo, entre outros, de apresentar sugestões concretas e poéticas, nas quais houvesse uma justaposição de coisas que lembrasse algo como uma montagem cinematográfica. Esse procedimento agia simultaneamente nos planos físico e simbólico, referindo-se à memória e às culturas. Assim, essas caixas eram objetos que funcionavam como narrativas não lineares para serem manuseadas, tocadas, destruídas, reconfiguradas.

⁶⁶ George Maciunas (1931-1978), artista lituano naturalizado americano, é mais conhecido como o fundador do grupo *Fluxus*, tendo sido seu coordenador central de 1962 até sua morte prematura, em 1978. *Fluxus* foi um coletivo global de artistas, músicos e designers vinculados por sua sensibilidade intermédica e iluminação experimental. John Cage, John Lennon, Yoko Ono, Nam June Paik, George Brecht, Larry Miller, Vytautas Landsbergis, Ben Patterson, Milan Knizak, Ken Friedman, Alison Knowles, Henry Flynt, Mieko Shiomi, Ben Vautier, Emmett Williams e Joseph Beuys estavam entre seus membros. Podemos entender o *Fluxus* como parte de um movimento no sentido de humanismo mundial, alcançado através da quebra de fronteiras de todos os meios artísticos, normas culturais e convenções políticas. A indefinição de convenções culturais, que começou no início do século 20 com movimentos tais como o Futurismo, o Dadaísmo e o Surrealismo, foi continuada por artistas do *Fluxus*, em correspondência com as mudanças que ocorriam nos anos sessenta e refletindo a própria definição de “*Flux*”, que significa “fluir”.

Do mesmo modo como acontece em filmes e também na música, a montagem apreendia a orquestração de símbolos, visões e outros componentes sensoriais capazes de criar situações novas. Interatividade e tangibilidade criavam um estado de recombinação contínua, multiplicando as interpretações e cognitivamente estimulando as pessoas, que se tornavam parte da obra durante seu manuseio, imaginando e comunicando suas ideias. A conexão com o fluxo normal da vida criava novas dimensões no mundo: estratificadas, envolventes e re combinadas.

Maciunas terminou apenas dois de um projeto de sete anuários (os *Flux yearboxes*): o primeiro, *Fluxus 1*, iniciado em 1962, compunha-se somente de material impresso; o segundo, *Flux yearbox 2* (Fig. 49), de 1966, já continha objetos, tais como um *loop* de filme super 8 acompanhado de visor manual, várias publicações e cartões com inscrições. Os *Múltiplos* eram compostos de bens baratos e surgiram em plena cultura da “desmaterialização”, sendo opostos ao espírito ilusionista das *beaux-arts*.



Figura 49 – *Flux yearbox 2*, Maciunas, 1966

Fonte: MILLER, [200-?], n.p.

Vários outros artistas do *Fluxus* criaram *assemblages* com objetos comuns. É o caso, por exemplo, da obra *Square black box* (Fig. 50) produzida por Brecht, o qual descreveu sua arte como uma maneira de “[...] assegurar que detalhes da vida cotidiana, a constelação aleatória de objetos que nos cercam, não passassem mais despercebidos” (BRECHT, [s.n.t.] *apud* MEMÓRIA..., 2008, n.p.).

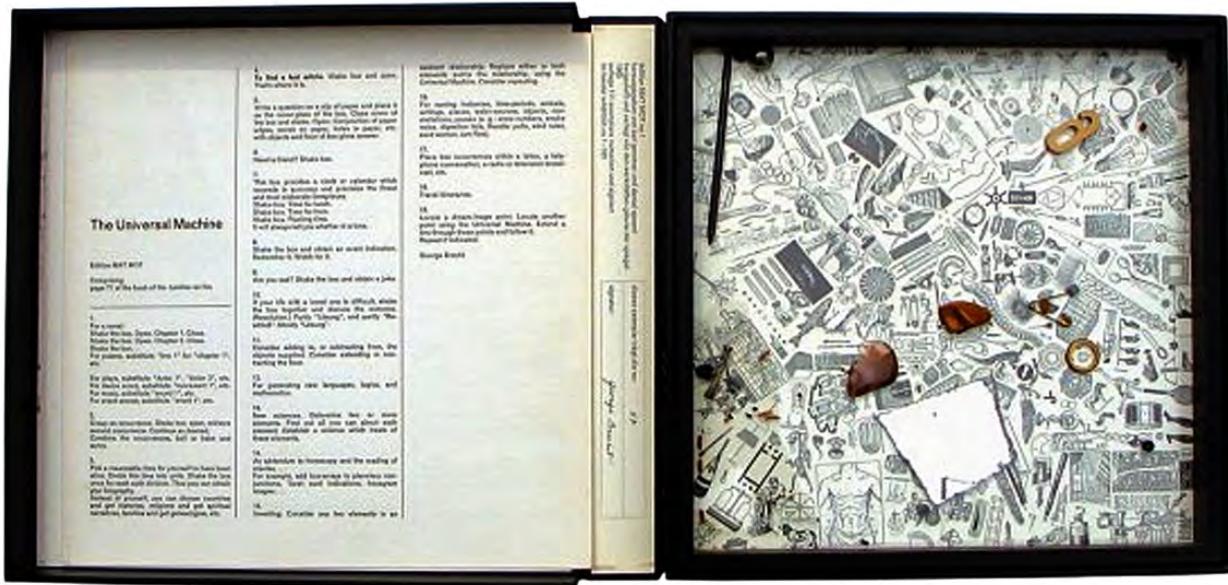


Figura 50 – *Square black box*, George Brecht, 1965
 Fonte: SIMS REED, ©2014, n.p.

Um importante e influente membro do *Fluxus* e um marco na arte contemporânea foi Beuys⁶⁷. Ele criava um vínculo profundo com a realidade de materiais e coisas triviais que nos rodeiam, os quais utilizava em suas obras, instalações e *performances*, como se pode constatar em suas exposições. A ideia e o conceito estão no centro de todas as suas ações.

A cena inicial da arte do *Fluxus* incluiu, entre outros nomes, George Brecht, John Cage, Alison Knowles, Yoko Ono (hoje com 80 anos), Joseph Beuys e Ken Friedman. Esses artistas estavam frequentemente revolucionando o pensamento. Vale lembrar George Maciunas⁶⁸,

⁶⁷ Joseph Beuys nasceu, aos 12 de maio de 1921, em Krefeld (Alemanha) e morreu, aos 23 de janeiro de 1986, em Düsseldorf (Alemanha). Suas ações e *performances* misturando arte e vida foram emblemáticas. Ele defendia a ideia de que a energia era o motor da criação artística e a de que a arte deveria ter um papel ativo na sociedade.

⁶⁸ George Maciunas nasceu, aos 08 de novembro de 1931, em Kaunas e morreu, aos 09 de maio de 1979, em Boston.

que em 1963 assim definiu o *Fluxus* em um manifesto no qual se ressaltavam as implicações sociopolíticas desse grupo:

Livrem o mundo da doença burguesa, da cultura intelectual, profissional e comercializada. Livrem o mundo da arte morta, da imitação, da arte artificial, da arte abstrata. Promovam uma arte viva, uma antiarte, uma realidade não artística, para ser compreendida por todos, não apenas pelos críticos, diletantes e profissionais. [...] Aproximem e amalgamem os revolucionários culturais, sociais e políticos em uma frente unida de ação. (WOOD, 2002, p.23).

Hoje já podemos dizer que esses procedimentos foram assimilados no contexto da arte e até que eles se institucionalizaram, conforme afirma Wood (2002). No entanto, sua ação revolucionária se perdeu. Infelizmente vemos, ainda hoje, instituições e indivíduos incapazes de absorver essa arte, conservando sérias restrições à arte contemporânea. Não se pode negar, contudo, a enorme influência que o *Fluxus* exerceu na arte conceitual.

Na história da arte contemporânea, nesse vai e vem próprio dela, vamos nos embrenhando por caminhos que nos levam sucessivamente a outros caminhos, como um rio e seus afluentes. Nos Estados Unidos encontramos, nos rastros de Duchamp e Schwitters, trabalhos de vários artistas influenciados por seus precursores. A história evidencia a atuação de artistas importantes, como, por exemplo, a de Robert Motherwell⁶⁹, que, de 1954 a 1958, produziu uma pequena série de colagens, nas quais incorporava materiais do seu próprio estúdio – maços de cigarros e rótulos, entre outros – como registros de sua vida diária. No mesmo período, Cy Twombly⁷⁰ montava suas primeiras esculturas a partir de objetos descartados (Fig. 51), uma série muito interessante e pouco presente na sua obra como um todo. Quando se fala de objetos recolhidos, esses trabalhos mostram-se significativos, devido a sua forma completamente original e com uma influência nitidamente tribal.

⁶⁹ Robert Motherwell, pintor, escritor e editor de textos sobre arte norte-americano, nasceu, aos 24 de janeiro de 1915, em Aberdeen e morreu, aos 16 de julho de 1991, em Provincetown. Foi o membro mais jovem do grupo de artistas que, na década de 1940, fundaram o movimento expressionista abstrato em Nova Iorque.

⁷⁰ Edwin Parker Cy Twombly Jr nasceu, aos 25 de abril de 1928, em Lexington (Virgínia, EUA) e morreu, aos 05 de julho de 2011, em Roma (Itália).



Figura 51 – Vista da instalação *Escultura*, de Cy Twombly, no MoMA (20 maio / 03 outubro 2011)

- À esquerda: *Sem título [Caixa funerária para uma serpente verde-limão]* (madeira, leques de folha de palmeira, pintura, tecido e arame), 1954;
- Ao centro: *Sem título* (madeira, gesso, pregos e pintura), 1984-1985;
- À direita: *Sem título* (madeira, tecido, barbante e pintura), 1955.

Fonte: MANES, 2011, n.p.

Embora não tenham as principais características das obras desses artistas, esses trabalhos ilustram como os artistas de uma mesma época sofriam influências uns dos outros e compartilhavam os mesmos interesses. Eles conduziam, de forma natural, um mesmo pensamento, que foi concretizado nos trabalhos de Robert Rauschenberg⁷¹.

O fio condutor desse processo foi o Black Mountain College, uma escola de arte que, entre professores e alunos, reuniu nos Estados Unidos os nomes mais importantes do cenário artístico do século XX. Encontraram-se ali, ao mesmo tempo, Robert Rauschenberg, Walter Gropius, Josef Albers, John Cage, Merce Cunningham, De Kooning, Cy Twombly e Robert Motherwell, entre outros. Esse fato marcou de forma indelével a presença dessa escola e desses artistas no universo das artes. As atividades ali desenvolvidas configuravam-se como uma semente para reflexões sobre a extensão da arte na vida. A presença da criatividade, de forma generalizada, era sua tônica. Os artistas marcaram, juntos, um ato de conquista em relação ao domínio do espaço

⁷¹ Robert Rauschenberg (1925-2008) recebeu o Grande Prêmio da Bienal de Veneza de 1964.

para fora e para além do quadro ou da pintura. Esses procedimentos expandiram-se de tal forma, que chegaram mesmo aos *happenings* de Allan Kaprow, à música de John Cage e à dança de Merce Cunningham. Exemplos entre os que radicalizaram e romperam limites, esses artistas, cada um à sua maneira e talvez até sem premeditação, deram continuidade ao pensamento de Duchamp.

No pós-guerra, Rauschenberg tornou-se um dos mais marcantes artistas norte-americanos. Se, por um lado, os seus trabalhos de 1953-1954 denunciavam uma recuperação do Dadaísmo, por outro, antecipavam a Arte pop. As *Combine paintings* são seus trabalhos mais emblemáticos, cuja denominação, segundo consta, surgiu após ele ter visitado uma exposição de Kurt Schwitters na Sidney Janis Gallery, em Nova Iorque, em 1959, sobre a qual disse: “*I felt like he made it all just for me*”⁷² (KOTZ, 2004, p.91). O que para muitos era “lixo” foi por ele apropriado, aproveitado e incorporado ao trabalho, recebendo, assim, também uma nova importância. O resultado é uma associação entre pintura e *assemblage* de materiais variados, de objetos até então e ainda, em princípio, nada artísticos, como caixas, jornais, pneus, garrafas de Coca-Cola, ventiladores, animais empalhados, tecidos, madeiras, pedras, fotos, imagens de revistas e tantas outras coisas que recolhia nas ruas da sua cidade e acumulava em seu *atelier*. A utilização desses objetos retirados da realidade quotidiana reflete citações evidentes. Suas colagens de fragmentos, com as quais procurava questionar os processos de percepção visual e de comunicação, inquestionavelmente nos remetem aos *ready-mades* de Duchamp.

Os objetos díspares por ele utilizados, completamente diferentes uns dos outros, embora reunidos na mesma obra, não perdem o seu sentido primeiro. A ideia não é de síntese e sim de justaposição, sendo possível identificar cada peça ou objeto dentro da obra. As noções de escultura e pintura fundem-se, o que significa que ambas estão simultaneamente presentes em uma só obra. Suas telas, através da colagem de objetos, adquirem espessura e volume, rompendo também com a ideia tradicional de espaço pictórico, ultrapassando a divisão existente entre pintura e escultura.

Suas *Combine paintings* permitiram-lhe veicular suas ideias acerca da realidade, através da visão dos próprios materiais. É importante notar que nada nessas obras se apresenta com

⁷² “Eu senti como se ele tivesse feito tudo isso só para mim” (tradução nossa).

clareza imediata (Fig. 52 e 53), apesar de elas terem a aparência e de nos darem a sensação de uma simples combinação de objetos da vida cotidiana.



Figura 52 – *Monogram*,
Rauschenberg, 1955
Óleo, papel impresso, re-
produções impressas,
metal, madeira, salto de
borracha, bola de tênis,
cabra angorá e pneu,
sobre base de madeira
(106,6cm x 160,6cm x
163,8cm) com quatro
rodas.

Fonte: LEONI-FIGINI, 2006, n.p.



Figura 53 – *Slow fall*, Rauschenberg, 1961
Óleo, metal, tecido, jornal e prego do
século XIX sobre tábua com lata incrustada,
fio, lata de Coca-Cola, chumbo, prego e
embalagem de leite (143,5cm x 53,3cm x
30,5cm).

Fonte: MARCHAND, 2008, p.92.

O que Rauschenberg traz à tona é, novamente, uma inquietante estranheza. A ideia que ele nos passa é a de que não há um projeto *a priori*. Os objetos dão-nos a impressão de que surgiram juntos, no ato da construção. Como na vida, o ato e o seu efeito precipitam-se praticamente juntos. Cada objeto apresenta-se na obra por inteiro, mas sempre se articulando com os demais nela presentes. Trata-se de uma espécie de revelação, conduzida por um pensamento que não se dá a conhecer integralmente. Suas formas não estão presas a padrões estéticos. Palavras, objetos, tintas, enfim, todos os materiais utilizados necessitam uns dos outros. As obras de Rauschenberg, como já disse, são do tipo daquelas cujo sentido, de imediato, nos escapa. Elas nos provocam, fazem-nos pensar e, por isso, residem, acima de tudo, nas nossas conjunções mentais.

A proliferação do uso dos objetos na arte e a grande atenção concedida aos objetos comuns e à vida cotidiana encontram-se ligadas aos gestos dos precursores da antiarte, como a todo momento estamos constatando nesse vai e vem por esse caminhar. São procedimentos, volto a sublinhar, retomados dos dadaístas, contudo, é importante destacar, menos ligados ao protesto, ainda que tenham gerado o que ficou conhecido como “neodadaísmo”, pela ultrapassagem de limites. Colocaram-se assim em pé de igualdade, como temos visto, tintas e objetos ou tintas e lixo.

Da mesma maneira, não há como não falar da Arte pop, já que não podemos deixar de citá-la sem voltar a esses procedimentos, sem fazer referência a Duchamp, sem novamente reafirmar sua influência na arte contemporânea. Jasper Johns escreveu: “Ele declarou que queria matar a arte (‘para mim’), mas suas tentativas persistentes de destruir o quadro de referências alteraram a nossa maneira de pensar, estabeleceram novas unidades de pensamento, ‘um novo pensamento para cada objeto’” (FERREIRA; COTRIM, 2006, p.204). Seu pensamento é como um moto-contínuo que, de círculo em círculo, volta à tona. Esse artista, como certos poetas, é “o artista dos artistas”⁷³, pelo alcance de seu pensamento.

⁷³ Dou-me aqui a liberdade de parafrasear Heidegger, que se referiu a Hölderlin como “o poeta dos poetas”: “Hölderlin es para nosotros en sentido extraordinario el poeta del poetas” (HEIDEGGER, 1958a, p.99).

A *Pop art*⁷⁴ consolidada nos Estados Unidos, opondo-se às tendências vigentes e à subjetividade do expressionismo abstrato, surgiu principalmente com as experimentações de Rauschenberg e Jasper Johns. Seu auge ocorreu em 1955, em Nova Iorque. Por se basear na cultura de massa, “[...] manifestando o desconforto do indivíduo na uniformidade da sociedade de consumo” (ARGAN, 1992, p.575), seu maior impacto e suas raízes mais profundas foram firmados exatamente naquele país.

A Arte pop configurou-se como um estilo de vida. Segundo Lucie-Smith⁷⁵ (1991, p.165),

A principal atividade do artista pop, sua justificativa, consiste menos em produzir obras de arte do que encontrar um sentido, um nexos para o meio à sua volta, aceitar a lógica de tudo o que o cerca em tudo o que ele próprio faz. A descoberta dessa lógica, sua forma e direção tornam-se a principal tarefa do artista.

O movimento pretendia demonstrar com suas obras a massificação da cultura popular capitalista. Procurava a estética das massas, tentando achar a definição do que seria a cultura

⁷⁴ O movimento artístico *Pop art* – ou Arte pop – surgiu na Inglaterra, nos anos 1950. Um dos primeiros trabalhos dela representativos foi uma colagem do artista Richard Hamilton, que o crítico britânico Lawrence Alloway chamou de “arte pop”, mas foi sem dúvida nos anos 1960, nos Estados Unidos, que encontramos sua verdadeira consolidação. O movimento apareceu nesses dois países em um momento histórico marcado pelo reerguimento das grandes sociedades industriais que haviam sido afetadas pela Segunda Guerra Mundial. Os artistas defendiam uma arte popular (*pop*) que se comunicasse diretamente com o público por meio de signos e símbolos retirados do imaginário que cercava a cultura de massa e a vida cotidiana. A defesa do popular traduzia uma atitude artística contrária ao hermetismo da arte moderna. Esses artistas adotavam e incorporavam em suas obras as diversas manifestações da cultura de massa, da cultura produzida para as multidões pelos grandes veículos de comunicação: peças publicitárias, imagens de celebridades, logomarcas e histórias em quadrinhos, entre outras. Nesse sentido, a Arte pop entrou em cena como um dos movimentos que recusavam a separação arte/vida. Andy Warhol (1928-1987), Roy Lichtenstein (1923-1997) e Claes Oldenburg (1929) surgem como os principais representantes da Arte pop. Curioso pensar que a edição de 1967 da IX Bienal de São Paulo, também chamada de “Bienal Pop”, teve seu regulamento alterado de modo a permitir as inovações radicais que estavam em plena expansão (PEDROSA, 1995, p.273), no mesmo ano em que a censura apenas começava a mostrar suas garras no país. Naquele evento, a *Pop art* americana chegou ao público brasileiro através de uma sala especial, com a participação de Hooper, Warhol, Rauschenberg e Lichtenstein. No Brasil, também na mesma década, encontramos alguns artistas influenciados pela Arte pop, com obras bem específicas daquele período e com títulos bastante sugestivos de cenas diárias, como, por exemplo, Antônio Dias (1944), com *Querida, você está bem?*, de 1964, *Nota sobre a morte imprevista*, de 1965, e *Mamãe, quebrei o vidro*, de 1967; Rubens Gerchman (1942-2008), com *Não há vagas*, de 1965, e *O rei do mau gosto*, de 1966; e Cláudio Tozzi (1944), com *Eu bebo chop* e *Ela pensa em casamento*, ambas de 1968. No entanto, a incipiente proliferação dos meios de comunicação de massa brasileiros na década de 1960 levou esses artistas a utilizar técnicas tipicamente desenvolvidas na Arte pop, como a serigrafia, e a privilegiar temas politicamente engajados.

⁷⁵ John Edward McKenzie Lucie-Smith, escritor, poeta, crítico de arte e curador britânico.

pop. A *Pop art* é tida como o marco de passagem da modernidade para a pós-modernidade na cultura ocidental.

Andy Warhol é o nome que imediatamente nos vem à mente como referência da *Pop art*, com suas imagens repetidas de grandes ídolos do cinema e da música ou de marcas de sopas e massas de tomate. A repetição das imagens articula-se diretamente à ideia de anonimato, reforçando a de lugar comum, de objetos comuns⁷⁶. É o caso, por exemplo, de sua instalação *Brillo box* (Fig. 54), que consiste de uma multiplicação de caixas de sabão em pó espalhadas pelo espaço, isto é, de uma série de caixas totalmente iguais às embalagens daquele produto, corriqueiramente vendido em mercearias.



Figura 54 – *Brillo box* (serigrafia e tinta sobre madeira, 43,2cm x 43,2cm x 35,6cm), Andy Warhol, 1964

Fonte: PHILADELPHIA MUSEUM OF ART, ©2014, n.p.

⁷⁶ Andy Warhol iniciou sua coleção de restos de coisas comuns a partir de sua mudança da Factory para a Broadway Avenue, em 1974. Ele mantinha sempre uma caixa de papelão perto do seu local de trabalho, na qual jogava tudo o que lhe sobrava ou de que não precisasse, incluindo contas, anotações, fotografias, enfim, tudo. Preenchida a caixa, o artista lacrava-a com fita adesiva e numerava-a. Sua coleção chegou a 600 caixas: um grande registro de sua vida. Suas *Time capsules* foram finalmente expostas em 2005, numa exibição organizada pelo Andy Warhol Museum, e servem hoje como fonte de pesquisa (cf. <http://www.warhol.org/tc21>, acessado em 15 de maio de 2013).

Essa obra de Andy Warhol, apresentada na Stable Gallery de Nova Iorque em 1964, gerou uma série de indagações ao filósofo Arthur Danto⁷⁷, que afirmou: “O trabalho só se tornou viável como arte quando o mundo da arte – o mundo das obras de arte – estava pronto para recebê-lo entre seus pares” (DANTO, 2005, p.17). Duchamp já instalara essa discussão entre seus pares, quando assinou “Mutt” em uma de suas obras que foi julgada num salão de cujo júri ele próprio era membro. Ali já estava plantado o germe da questão sobre o que é e o que não é arte. A partir daí, Danto mudou todo um enfoque sobre arte contemporânea. *Brillo box* é apresentada como o primeiro objeto a questionar filosoficamente o conceito de arte, a instigar a consciência filosófica da arte e o fim da narrativa modernista. Trazendo à tona a discussão sobre o que é obra de arte e o que é objeto comum e levando-nos a refletir sobre ela, Warhol, com essa obra, fez com que Duchamp pudesse ser visto, 50 anos depois de sua atuação, como aquele que proporcionou a evolução da arte. Ainda hoje, passados 100 anos desde então, estamos a confirmar seu gesto.

Nos anos sessenta, como já disse, ficou cada vez mais difícil falar de arte, tamanha a efervescência cultural, tamanha a proliferação e a movimentação da arte e da contracultura, e também pelo antagonismo e pela convivência de expressões artísticas diametralmente opostas, como, por exemplo, o Minimalismo e a *Arte povera*.

O Minimalismo⁷⁸ surgiu em Nova Iorque, também após o ápice do expressionismo abstrato, impondo-se como outro movimento marcante nos Estados Unidos. Os objetos eram usados de forma completamente diferente do que vimos até agora. Os minimalistas procuravam reduzir as formas à extrema simplicidade, utilizando, normalmente em séries, diversos processos e materiais industriais, como, por exemplo, aço, plástico, lâmpadas fluorescentes e vidros, dentre outros⁷⁹. Entre seus objetivos incluíam-se as formas geométricas e, para alcançá-las, exploravam as relações tanto dos objetos quanto do indivíduo com o espaço, apostando na

⁷⁷ Arthur Coleman Danto nasceu em 1924, em Michigan (EUA). Foi professor emérito de Filosofia na Universidade de Colúmbia, crítico de arte da revista *The Nation* durante 25 anos e, em New York, colaborador também da revista *ArtForum*.

⁷⁸ A *Minimal art* foi efetivamente incorporada às artes visuais em 1966, quando R. Wollheim afirmou que a produção artística dos anos 1960 fora concebida com base em “conteúdos mínimos”. É interessante lembrar que obras de Donald Judd e de Frank Stella participaram da XVIII Bienal Internacional de São Paulo, em 1965, tendo com certeza influenciado, de alguma forma, a produção de vários artistas, como, por exemplo, Carlos Fajardo e Ana Maria Tavares.

⁷⁹ Esses materiais têm sido utilizados contemporaneamente pelo artista português Pedro Cabrita Reis, embora de forma bem diferente, como, por exemplo, na obra *Cabinet d'Amateur 2*.

experiência corporal do próprio espectador, de forma que as obras pudessem transmitir uma percepção fenomenológica nova do ambiente onde se inseriam (Fig. 55). Esses artistas pareciam estudar as possibilidades estéticas dos objetos, defendendo a tese de que a obra de arte deveria referir-se a si mesma. Como consequência surgiu uma forma de arte mais pura, livre de quaisquer outras referências, essencialmente despojada de subjetividade: a síntese encontrada nas obras pretendia ter amplos sentidos, com menos informação. Pode-se dizer que, nesse contexto, o menos significava mais, ou seja, com pouco o artista pretendia dizer muito.



Figura 55 – *Equivalent VIII* (tijolos refratários, 12,7cm x 68,6cm x 229cm), Carl Andre, 1966
Fonte: ALLEY, 1981, p.11.

Enquanto a arte procurava absorver os benefícios da tecnologia, o movimento denominado “Arte *povera*”⁸⁰, que surgiu logo após o Minimalismo, escolheu ser “pobre”, em nome do

⁸⁰ Germano Celant, crítico de arte e curador, utilizou pela primeira vez a designação “Arte *povera*” em 1967, referindo-se à produção de uma geração de artistas de vanguarda que viviam entre Turim e Roma. Ele achou mais fácil definir seus significados como uma “série de negações” e, no manifesto “Arte Povera: notas para uma guerra de guerrilhas”, publicado naquele mesmo ano, anunciou a dimensão política transgressiva do movimento (CELANT, 1967, n.p.). Os artistas da Arte

que é essencial na natureza humana. Arte de resistência, a Arte *povera* rejeitava a sociedade de consumo, marcando uma tomada de posição frente à industrialização frenética do pós-guerra. Construiu-se sob a influência da Arte conceitual, mas como uma reação contra a assepsia minimalista, a tecnologia e o racionalismo científico. Assim, criavam obras enigmáticas, marcadas por estarem entre o novo e o velho, entre o natural e o industrializado. Os componentes das obras eram inúteis e precários: metal enferrujado, areia, trapos, madeira, detritos, pedras e materiais de pintura não convencionais. Segundo Murilo Mendes⁸¹, foi Burri⁸² (Fig. 56 e 57) quem operou a transição entre certa tradição pictórica italiana (sobretudo Morandi) e a Arte *povera* (MAMÌ, 2012, p.90).

povera mostravam sua oposição a elementos da modernidade, entendidos como responsáveis por uma sociedade consumista que não se importava em destruir a memória e os traços do passado.

⁸¹ Murilo Mendes, poeta, escritor e crítico de arte brasileiro.

⁸² Alberto Burri nasceu em 1915, em Città di Castello (Úmbria, Itália), e morreu em 1995, em Nice (França). Foi médico militar, tendo sido capturado pelos americanos durante a Segunda Guerra Mundial. Começou a pintar, enquanto se encontrava em uma prisão no Texas, usando qualquer suporte que pudesse encontrar. Retornando à Itália, estabeleceu-se em Roma e abandonou a profissão médica para se dedicar à pintura. Suas primeiras composições *Saco de pano* datam de 1952. Seus trabalhos incluem geralmente materiais insólitos e degradados ou alterados pelo tempo, como madeira (muitas vezes carbonizada) e plásticos queimados. Os atos de soldar, costurar e colar faziam parte do seu repertório. *Saco*, obra de 1953, *Combustões*, de 1957, e *Ferros*, de 1958, exemplos desse fazer, são pesquisas com lixo e sucata que anteciparam outras artes, como a Arte *junk* e a Arte *povera*. Burri ganhou, em 1960, o prêmio da Associação Internacional dos Críticos de Arte na Bienal de Veneza e, em 1965, o da VIII Bienal Internacional de São Paulo. A Coleção Burri encontra-se na Fundação Albizzini, na sua cidade natal. Na Espanha, encontramos Antoni Tàpies (1923-2012), que, na mesma época, executava pinturas matéricas utilizando materiais rústicos e de refugo (restos de papelão, de madeiras e de fios), materiais de construção (areia e cimento) e partes de móveis velhos (portas), entre outros.



Figura 56 – *Saco 5P* (canvas, cola de vinil, serapilheira, acrílico e tecido), Alberto Burri, 1953
Fonte: CALVESI, 2008, n.p.



Figura 57 – *Legno*, Alberto Burri, 1959
Fonte: CAMMAROTA, ©2005, n.p.

Nessa arte, assim como na *Pop art*, tentava-se fazer uma aproximação entre as obras e o cotidiano das pessoas. A grande diferença é que, enquanto a *Pop art* utilizava imagens e técnicas industrializadas e massificadas, a *Arte povera* buscava a utilização de objetos e materiais pobres (Fig. 58). Na combinação dos elementos, a *Arte povera* pôs em questão as propriedades intrínsecas dos materiais (que poderiam mudar de características com o tempo ou ter qualidade estética inesperada), como, por exemplo, apodrecer, oxidar e até se acabar, evidenciando o eterno e o efêmero a interferir no seu valor de uso na economia capitalista contemporânea (Fig. 59), com o intuito de empobrecer a pintura e eliminar quaisquer barreiras entre a arte e o dia a dia das pessoas.



Figura 58 – *Patate*, Giuseppe Penone, 1977

Fonte: LOCATELLI, ©2004-2012, n.p.



Figura 59 – *Sculture di linfa*, Giuseppe Penone, 2007

Fonte: MATTIROLO; LONARDELLI, ©2002-2014, n.p.

A Arte *povera* conduziu o artista a adotar uma estratégia entre a tangibilidade do objeto e a natureza conceitual dos seus signos. Mais que *assemblages* sofisticadas, como vimos nas obras de Rauschenberg, ela propôs montagens diretas. A aparência do trabalho era a de um enigma visual que requeria um esforço de compreensão ou revelava tensões, fluxos de energia, trânsito de forças dentro do próprio objeto. Tudo isso se justifica pelo fato de que a Arte *povera* estava sob a influência da Arte conceitual, o que iria possibilitar a sua sobrevivência estético-política no contexto dos anos do seu surgimento. Esse movimento, espécie de renascimento ético-estético, caracterizou-se também por gestos de ousadia que deram novo significado àqueles mais distantes, aqui já vistos, como os de Marcel Duchamp, Schwitters, Beuys e tantos outros. Não posso deixar aqui de lembrar novamente de Arthur Bispo do Rosário, de Farnese de Andrade e de Elida Tessler, com sua obra *Doador*, para citar apenas alguns dos artistas brasileiros ligados a essa arte; dos artistas de Minas Gerais, minha região, registro Celso Renato de Lima⁸³

⁸³ Celso Renato de Lima (Rio de Janeiro, 1919 – Belo Horizonte, 1992) realizava, desde a década de 1970, pinturas-*assemblages* com madeiras recolhidas da construção civil. Em seu diálogo com a matéria, ele propunha uma nova arquitetura a partir da madeira deteriorada, produzindo, com o uso de poucas cores, composições abstrato-geométricas orientadas pelas marcas existentes.

(Fig. 60) como referência para alguns artistas mineiros contemporâneos, como Marcos Coelho Benjamim, Manfredo Souzanetto, Marco Túlio Resende, Roberto Vieira (Fig. 61) e César Brandão, frutos assumidos dessas gerações, entre os quais também me incluo (Fig. 62).



Figura 60 – *Sem título*, Celso Renato de Lima, década de 1970 (à esq.)

Figura 61 – *Articulables* (terra sobre materiais diversos), Roberto Vieira, 2000 (ao centro)

Figura 62 – *Sem título* (zinco, vidro e lascas de madeira), Claudia Renault, 2000/2003 (à dir.)

Fonte: CELSO..., 2003, p.9, 19, 11.

A Arte *povera* nasceu também, como o Dada, com humor e com uma atmosfera antissistema. Ambos foram movimentos desenvolvidos em época de crises ética e política. As leituras que a Arte *povera* nos proporciona são diálogos com gerações anteriores, com artistas no exterior, com artistas atuais, bem como, obviamente, diálogos com objetos, materiais e processos. É importante salientar que o objeto é incorporado à obra naturalmente, ou seja, ele e a obra são a mesma coisa. Os artistas da Arte *povera* estavam preocupados com as dimensões físicas e metafísicas da vida, com o desenrolar da história da arte e das ideias. A Arte *povera* impôs ao artista uma estratégia e um equilíbrio entre objeto material e seus signos conceituais. O caráter físico do trabalho, em última instância, é expresso a partir de uma atitude consciente do artista de sua relação com o espectador. O trabalho surge de materiais primários ajuntados

Participou da XVII e da XX Bienal Internacional de São Paulo (1983 e 1989, respectivamente), da *Begegnung mit den Anderen*, em Kassel (Alemanha), em 1992, e da Bienal Brasil Século XX, na Fundação Bienal, em 1994. Em 2005, Olívio Tavares de Araújo, crítico de arte brasileiro, lançou, pela Cosac Naify, um livro em edição bilingue sobre esse artista.

de maneira simples, direta, revelando o fluxo da energia. Seus artistas mais importantes são Jannis Kounellis, Mario Merz, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Luciano Fabro e Giovanni Anselmo, dentre outros.

Após ganhar reconhecimento mundial, a Arte *povera* pôde ser considerada o último movimento de arte do século XX. Podemos dizer que ela ainda permanece viva na arte contemporânea. Com essa constatação, volto então ao filósofo Arthur Danto (2006), que nos diz que a arte, tal como era entendida – como uma sucessão de movimentos e tendências constituindo uma narrativa histórica –, tinha acabado. Danto (2006) e Hans Belting⁸⁴ (2006) defendem a tese do fim da arte, tese essa que, a partir dos anos 80, vem sendo amplamente divulgada. Com a globalização e com o fenômeno do pós-moderno, tornou-se a justificativa conceitual perfeita para a diversidade e o pluralismo que vigoram, desde aquela época, na arte contemporânea. O fim da arte, segundo Danto (2006), não significa obviamente o fim das obras de arte, mas, sim, o de um tipo de arte que fazia parte de uma história regida por noções de estilos e movimentos e pela crença de que existia uma linha evolutiva entre eles. O que acabou foi a união da arte à história, o que estava, pelo menos até meados dos anos 60, na base de todos os manifestos e movimentos do século XX. Podemos então dizer que a história da arte passou a ser a história dos objetos.

A partir desse momento, interessam-nos então artistas que continuam ainda hoje a desenvolver suas obras tendo por trás de si toda essa carga dos anos, toda essa bagagem cultural ligada aos objetos e à coleção, ou seja, aqueles que têm em suas obras a força do objeto como forma, como meio, como palavra, como linguagem. O artista sempre foi ligado ao seu tempo, como há muito já dissera Baudelaire (2010).

É nesse nosso tempo que percebo que ainda hoje o artista se interessa vivamente pelas coisas, por mais banais ou triviais que elas possam parecer. É através delas e com elas que ele guarda um recorte, um fragmento do mundo. São inúmeros os artistas que adotam esse procedimento. Vem-me imediatamente à memória um trabalho de Geoffrey Farmer⁸⁵ que tive oportunidade de ver na XIII Documenta de Kassel, em 2012: trata-se de uma colagem

⁸⁴ Hans Belting, nascido em 1935, é um renomado historiador de arte alemão.

⁸⁵ Geoffrey Farmer nasceu em 1967, em Eagle Island (British Columbia). Estudou no Emily Carr Institute of Art and Design, em Vancouver, e no San Francisco Art Institute. Artista e agricultor canadense, vive e trabalha em Vancouver.

tridimensional enorme, para a qual o artista recolheu imagens nas edições de 1935 a 1985 da revista americana *Life*. Intitulada *Leaves of grass*, essa obra é composta de 16 mil recortes de papel sobre as coisas mais variadas possíveis, como objetos do cotidiano, itens tecnológicos, celebridades, rostos anônimos e animais, entre tantas outras coisas (Fig. 63). Os recortes são colados em varetas de bambu para facilitar sua visualização. A instalação, de aproximadamente 18 metros de comprimento, pode ser vista dos dois lados. Seu título refere-se a obra do poeta Walt Whitman⁸⁶.



Figura 63 – *Leaves of grass*, Geoffrey Farmer, 2012

Fonte: VISO, 2012, n.p.

⁸⁶ Walt Whitman nasceu, aos 31 de março de 1819, em New York e morreu em New Jersey (EUA). Poeta, ensaísta e jornalista norte-americano, ele é qualificado, por muitos, como o “pai do verso livre”. Paulo Leminski considerava-o o grande poeta da Revolução americana.

Voltando à problemática das coleções mais do que só de objetos, lembro-me de um texto de Walter Benjamin⁸⁷, integrante de seu livro *Passagens*, no qual, abordando o problema das coleções no modernismo a partir daquilo que ele chama de “sistema histórico novo”, observa que:

É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Essa relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular de completude. O que é esta “completude”? É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência, através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção. E, para o verdadeiro colecionador, cada uma das coisas torna-se neste sistema uma enciclopédia de toda a ciência da época, da paisagem, da indústria, do proprietário do qual provém. O mais profundo encantamento do colecionador consiste em inscrever a coisa particular em um círculo mágico no qual ela se imobiliza, enquanto a percorre um último estremecimento (o estremecimento de ser adquirido). (BENJAMIN, 2006, p.249).

Tudo isso aponta, em síntese, para os elementos primordiais de todas as coleções: o recolhimento, muitas vezes inusitado, de coisas do mundo frente à possibilidade da perda, da morte, do luto.

O artista-colecionador é cada vez mais frequente na contemporaneidade. Sua arte caracteriza-se por uma tentativa concreta de registrar anotações, como em um diário. Nessa linha, ainda que com diferentes abordagens, encontramos hoje em dia, em todo o mundo, artistas preocupados em reciclar, classificar, catalogar, etiquetar, acumular, criar “famílias” de coisas. Poderíamos ficar demasiado tempo catalogando e levantando artistas que, de uma forma ou de outra, trabalham com esse gênero de arte.

Um desses artistas é o inglês Tony Cragg⁸⁸. Nos anos de 1970, Cragg tinha o hábito de colecionar objetos, na maioria das vezes de plástico, que encontrava na rua. Em suas primeiras

⁸⁷ Walter Benjamin, ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo, nasceu em Berlim (Alemanha), aos 15 de julho de 1892, e faleceu em Portbou (Espanha), aos 27 de setembro de 1940.

⁸⁸ Anthony Tony Cragg, nascido aos 09 de abril de 1949, em Liverpool (Reino Unido), estudou no Gloucestershire College of Arts and Technology (Cheltenham) e no Wimbledon College of Art, de 1968 a 1972, e no Royal College of Art, de 1973 a 1977. Tornou-se professor da L'École des Beaux-Arts de Metz. Foi o representante britânico na 43ª Bienal de Veneza, em 1988, ano em que ganhou o Prêmio Turner, concedido pela Tate Gallery. Participou da VII e da VIII Documenta de Kassel. É um dos mais importantes escultores contemporâneos, com exposições individuais e

obras usou basicamente objetos produzidos industrialmente, como fragmentos de plástico – pentes, isqueiros, tampas, dentre outros (Fig. 64) –, mas também materiais naturais, como madeira e pedra (Fig. 65). Seu trabalho, que parecia seguir um ritmo – escolher, ordenar, classificar, colar, amontoar e espalhar, por cores e tamanhos, os objetos no chão –, foi apresentado pela primeira vez, em 1979, em uma prestigiada galeria de Londres. Consistindo de fragmentos de plásticos organizados por cores, essa instalação (Fig. 64) foi um marco na sua carreira, levando-o a um reconhecimento internacional. Mais tarde, em meados dos anos 80, sua produção de colagens e instalações de objetos utilitários foi substituída por trabalhos e esculturas mais arquiteturais. Hoje em dia, buscando expressar movimento, suas esculturas compõem-se de materiais mais tradicionais e mais sólidos.



Figura 64 – *New stones, Newton's tones* (fragmentos de plástico encontrados, 138cm x 500cm), Tony Cragg, 1982

Fonte: ART..., 2011, n.p.

obras nos principais museus do mundo. Criou um parque público de esculturas na cidade de Wuppertal (Alemanha), onde vive e trabalha.



Figura 65 – *Stack* (madeira, concreto, tijolo, metal, plásticos, têxteis, papel e papelão, dimensões aproximadas: 200cm x 200cm x 200cm), Tony Cragg, 1975

Fonte: DELANEY, 2001, n.p.

Saio da investigação da obra de Cragg para entrar no mundo vermelho de Cildo Meireles⁸⁹. Trata-se da instalação *Desvio para o vermelho* (Fig. 66), criada em 1967. Mostrada desde 1984, essa obra encontra-se, desde 2006, no Centro de Arte Contemporânea Inhotim⁹⁰, como obra permanente de seu acervo. Cildo caracteriza-se por produzir uma obra conceitual e também por utilizar todo tipo de objetos e materiais que for necessário para suas instalações.

⁸⁹ Cildo Campos Meireles nasceu no Rio de Janeiro, em 1948. Artista multimídia, iniciou seus estudos de arte em 1963, na Fundação Cultural do Distrito Federal, em Brasília, voltando, em 1967, para o Rio de Janeiro. Participou da Bienal de Veneza (1976), da de Paris (1977) e da de São Paulo (1981, 1989 e 2010) e também da Documenta de Kassel (1992 e 2002). Suas obras foram apresentadas, em exposição retrospectiva, no The New Museum of Contemporary Art, em Nova Iorque (1999), e na Tate Modern, em Londres (2008). Recebeu, em 2008, o Premio Velázquez de Artes Plásticas, concedido pelo Ministério de Cultura da Espanha. Em 2009, sob direção de Gustavo Moura, foi lançado um longa-metragem sobre sua obra, intitulado *Cildo*.

⁹⁰ O Centro de Arte Contemporânea Inhotim, um dos mais importantes acervos de arte contemporânea e considerado também o maior centro de arte ao ar livre da atualidade, está localizado em Brumadinho, município a 60km de Belo Horizonte, Minas Gerais.



Figura 66 – Desvio para o vermelho: Impregnação, Entorno, Desvio, Cildo Meireles, 1967-1984

Fonte: INHOTIM, [2006?], n.p.

Desvio para o vermelho consiste de três espaços interligados. O primeiro, denominado “Impregnação”, é uma sala repleta de objetos comuns da vida cotidiana, organizados como se fossem uma decoração de uma sala também comum. É uma casa de lembranças. Tudo nela é vermelho; até os pássaros que lá estão são vermelhos. E isso, em um primeiro momento, causa-nos impacto e uma saturação no olhar. O segundo espaço, intitulado “Entorno”, mais parece um corredor, e nele encontramos, jogado no chão, um frasco de vidro do qual escorre um líquido vermelho, cujo volume nos parece ser muitas vezes maior do que o que caberia naquele recipiente. O terceiro, chamado “Desvio”, é também um corredor. À medida em que vamos entrando nele, o ambiente vai se tornando escuro e começamos a ouvir algo que nos lembra o barulho de água escorrendo. Deparamo-nos então com uma pia, um pouco tombada, de cuja torneira, aberta, sai um líquido vermelho. Impactante e sinistro, esse espaço remete-nos a uma série de simbolismos e metáforas nada agradáveis. Sugere época de ditadura. Sugere algo em suspense, enigmático, algo que aconteceu ali, naquele lugar. A sensação que sentimos ao entrar ali é a de que nos tornamos, naquele momento, testemunhas de algo de que não sabíamos e que ainda está para ser esclarecido. Sobre essa obra Sônia Salzstein⁹¹ faz uma interessante observação:

Esses três registros através dos quais foi pensado o *Desvio para o Vermelho* – Impregnação, Entorno, Desvio – constituem, na verdade, calculados simulacros de normalidade, onde o sujeito inutilmente desperdiçará seus afetos miméticos. Cada uma das etapas é um esforço rigoroso e persistente para evitar o reconhecimento do

⁹¹ Sônia Salzstein é Professora-Titular de História da Arte e Teoria da Arte no Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde coordena o Centro de Pesquisa em Arte Brasileira.

sujeito num real concebido como espelho, evitar o triunfo das certas institucionais a produzirem o mundo como um encadeamento sucessivo de causas e efeitos, de meios e fins. [...] Mas, note-se bem, do ponto de vista do sujeito trata-se de uma situação extremamente lábil: há algo no desvio que pode, de um momento a outro, convertê-lo em normalidade, e, inversamente, há algo nessa normalidade prestes a tornar-se desvio. (SALZSTEIN, 1986, p.6-7).

Cildo criou uma outra série de objetos, intitulada *Inserções em circuitos ideológicos*. Esses seus circuitos funcionam exatamente na contramão dos de Duchamp. Utilizando os objetos de maior circulação do dia a dia, como a garrafa de Coca-Cola (Fig. 67), a nota de um cruzeiro (dinheiro que então circulava no Brasil) (Fig. 68) e a nota de um dólar (Fig. 69), Cildo fez-lhes interferências, inscrevendo neles informações e opiniões críticas e devolvendo-os à circulação. Suas interferências fizeram com que tais objetos passassem a ser obra de arte. A diferença é que eles não deveriam ser instalados em um lugar institucionalizado destinado à arte, mas, sim, voltar a circular exatamente no mesmo ambiente de onde foram retirados. Com esse gesto, Cildo possibilitou que uma obra de arte pudesse circular em lugares não imaginados, em circui-



Figura 67 – *Inserções em circuitos ideológicos 2 – Projeto Coca-Cola* (impressão em silk-screen), Cildo Meireles, 1970

Fonte: INHOTIM, [201-?a], n.p.

tos não destinados à arte. Enquanto Duchamp retirava objetos comuns da banalidade para transformá-los em arte, Cildo retirava-os para devolvê-los, como arte, ao seu ambiente de origem. Segundo o próprio artista, “as *Inserções em circuitos ideológicos* tinham essa presunção: fazer o caminho inverso ao dos *ready-mades*. Não mais o objeto industrial colocado no lugar do objeto de arte, mas o objeto de arte atuando no universo industrial” (FERREIRA; COTRIM, 2006, p.264). Essa ação de Cildo Meireles é portadora de uma nova maneira de pensar a presença do objeto de arte na contemporaneidade. Mas não se trata só disso: suas intervenções são políticas. Esses procedimentos com objetos banais são a sua marca. Ele observa que “[...] *Inserções em circuitos ideológicos* se concentrava em isolar e definir o conceito de circuito, valendo-se de um sistema preexistente de circulação. Nesse sentido, as frases nas garrafas de Coca-Cola e nas cédulas funcionavam como uma espécie de *graffiti móvel*” (MEIRELES, 2000, p.21).

Em grande parte da minha obra há uma interpenetração entre o trabalho de arte e a vida diária, e isso afeta a escolha do material. Estou interessado em materiais ambíguos, que podem simultaneamente ser símbolo e matéria-prima, assumindo *status* de objetos paradigmáticos. Os materiais que podem conter essa ambiguidade vão de fósforos a garrafas de Coca-Cola, de moedas a cédulas ou a uma vassoura, como em *La Bruja* (1979-81). Estão no mundo cotidiano, próximos de suas origens, ainda impregnados de significados. (MEIRELES, 2000, p.28).



Figura 68 – *Quem matou Herzog*, Cildo Meireles, 1975

Fonte: MORAIS, 2012, n.p.



Figura 69 – *Zero dollar* (litografia offset sobre papel, 6,5cm x 15,5cm, edição ilimitada), Cildo Meireles, 1978-1984

Fonte: INHOTIM, [201-?b], n.p.

São muitos os trabalhos e os procedimentos de Cildo Meireles que interessam especialmente a este estudo. Não é possível falar sobre todas as suas obras, mas é interessante citar ainda mais algumas delas.

Babel (Fig. 70), uma torre de 5 metros de altura por 3 metros de diâmetro, é composta de 900 aparelhos de rádio empilhados em círculo. Ao nos aproximarmos dela, podemos distinguir a faixa em que cada um dos rádios está sintonizado, mas todos juntos criam um caos, reportando-nos, assim, à Torre de Babel. Pensando no mito, lembramos que a dificuldade de comunicação é a causa de quase todos os conflitos da humanidade.

Faço aqui um pequeno parênteses, para lembrar da torre de Marcel Broodthaers⁹², a escultura *La tour visuelle*⁹³. Essa obra abre um leque de ideias sobre voyeurismo e a cultura de

⁹² Marcel Broodthaers, artista e escritor, nasceu em Bruxelas, aos 28 de janeiro de 1924, e morreu em Colônia, aos 28 de janeiro de 1976. Criador de objetos enigmáticos em que a poesia está sempre presente, o seu trabalho incorporou quase todos os meios disponíveis na época em que

consumo. Deparamo-nos com uma torre com imagens repetidas de um mesmo olho. Não há como escapar de “seu olhar”.



Figura 70 – *Babel* (rádios, 300cm x 500cm), Cildo Meireles, 2001

Fonte: MEIRELES, 2008, n.p.

Voltando a Cildo, a obra *Através* é outra de suas instalações surpreendentes, na qual ele nos mostra uma acumulação de todos os tipos de vidro e outros materiais, como plásticos e grades (Fig. 71). Os materiais parecem ter sido recolhidos em ferros-velhos ou em lugares de materiais usados. Essa obra é uma presentificação de que na vida, como na arte, não existe linearidade. A matéria nela utilizada, quase sempre o vidro, apesar de sua transparência, não facilita em nada as passagens. Da grande quantidade de cacos de vidro espalhados pelo chão às

viveu: pintura, desenho, escultura, cinema, livros, instalações, objetos do seu ambiente cotidiano, fotografia, escrita e placas de sinalização industrial, entre outros.

⁹³ Ver imagem da escultura *La tour visuelle* em <http://www.nationalgalleries.org/collection/artists-a-z/B/2838/artist_name/Marcel%20Broodthaers/>.

grades, tudo é empecilho a um atravessamento. Transitando entre a matéria e a ideia, temos de aguçar os sentidos, pois nada ali nos facilita o movimento, e cada passo exige-nos pensamento e cálculo. A experiência sensorial não é apenas da ordem da contemplação: é necessário atravessar a instalação, e isso acaba constituindo uma experiência existencial – atravessar barreiras – e uma educação ética do olhar. Essa instalação também se encontra no Inhotim.



Figura 71 – *Através* (materiais variados, 600cm x 1.500cm x 1.500cm), Cildo Meireles, 1983-1989

Fonte: INHOTIM, [201-?c], n.p.

Essas e tantas outras obras são fortes exemplos dos nossos artistas brasileiros. Lembro-me da exposição *Por que Duchamp?*⁹⁴, uma mostra de dez importantes artistas, com textos de dez também importantes curadores brasileiros, cujos interesse e foco eram o objeto. Este era o seu tema, a sua conversa: a influência de Duchamp, ainda como marca, nos artistas atuais.

⁹⁴ A exposição *Por Que Duchamp?: leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros* foi realizada, em 1999, no Paço das Artes, em São Paulo. Desse evento, organizado pelo Itaú Cultural em parceria com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, participaram, além de dez curadores, os seguintes dez artistas: Felix Bressan, Waltercio Caldas, Carmela Gross, Jac Leirner, Nelson Leirner, Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Nuno Ramos, Regina Silveira e Arthur Bispo do Rosário.

Entre os artistas que dela participaram destaque Nuno Ramos⁹⁵. As obras mais marcantes do início de sua carreira são as que eu chamo de “pintura-relevo”. Trata-se de uma acumulação excessiva de materiais diversos, como plástico, metal, espelho, tecido, parafina, resina e outras coisas mais, que transbordam da tela e invadem o espaço (Fig. 72). Com essa série, o artista leva a pintura às últimas consequências, desafiando os seus limites físicos e também metafóricos. “A arte de Nuno nos diz que as coisas não falam. Da fenda entre as coisas e os significados, suas obras brotam como uma erupção vulcânica. Expõem o lado amorfo, magmático do mundo – sua face escondida” (MAMMÌ, 1994, p.12).



Figura 72 – *Sem título* (técnica mista sobre madeira, 321cm x 663cm x 235cm), Nuno Ramos, 1994-2006

Fonte: INHOTIM, [201–?d], n.p.

Assim como Nuno, a canadense Laura Kikauka⁹⁶ é também uma artista inquieta. Ela leva ao máximo a compulsão de recolher, acumular e armazenar objetos, lembranças, memórias, brinquedos, eletrodomésticos, curiosidades, enfim, uma infinidade de coisas que encontra e guarda. Esses objetos são recolhidos em viagens, em brechós, em “mercados das pulgas” ou

⁹⁵ Nuno Ramos (Nuno Álvares Pessoa de Almeida Ramos) nasceu em 1960, em São Paulo, onde vive e trabalha. Formado em Filosofia pela Universidade de São Paulo, é pintor, desenhista, escultor, escritor, cineasta, cenógrafo e compositor. Começou a pintar em 1984 e, desde então, tem exposto regularmente no Brasil e no exterior. Participou da Bienal de Veneza de 1995, onde foi o representante do pavilhão brasileiro, e de várias edições da Bienal Internacional de São Paulo (1985, 1989, 1994 e 2010). Em 2006 recebeu, pelo conjunto de sua obra, o Grant Award da Barnett and Annalee Newman Foundation. Em 2009 ganhou o Prêmio Portugal Telecom de Literatura, por seu livro *Ó*, editado pela Iluminuras em 2008 (cf. <<http://www.nunoramos.com.br/portu/biografia.asp>>).

⁹⁶ Laura Kikauka nasceu em Hamilton (Canadá). Entre 1981 e 1984 estudou no Ontario College of Art, em Toronto. Obteve seu reconhecimento na Alemanha, país onde atualmente mora e trabalha.

mercados de velharias e também em aterros sanitários, espaços que ela considera como contemporâneos “museus culturais”. Toda essa sua maneira de compor configura-se, para nós, como uma paixão sem limites. É um mundo de um colecionador mas também um mundo das coisas que nos rodeiam. “A coleção é uma paixão que persegue o corpo e o espírito do colecionador, porque não abranda com as sucessivas aquisições. [...] O colecionador segura na sua paixão, efectivamente, uma varinha divinatória que faz dele um descobridor de fontes novas” (MOLDER, 1999, p.49).

Um dos projetos de Kikauka, ao qual se dedicou ao longo de 30 anos, foi transformar a fazenda de sua família no Canadá no que ela chamou de *Funny farm*⁹⁷ (Fig. 73). A casa da fazenda, onde ela também morava e promovia eventos, virou então uma instalação interativa gigante. Todos os espaços da propriedade eram preenchidos com seus objetos. Portas, tapetes, enfim, absolutamente tudo era por ela modificado, com o objetivo de criar um ambiente *kitsch* e engraçado, no qual se sublinhavam os aspectos irônicos da vida diária.

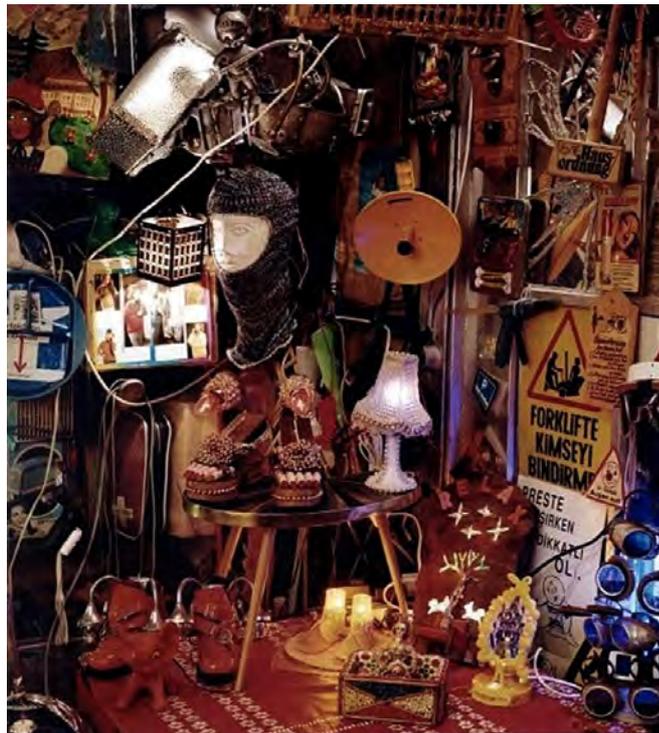


Figura 73 – *Funny farm*, Laura Kikauka, 1986 – detalhe

Fonte: THE FUNNY..., [201-?] n.p.

⁹⁷ “Funny farm” é um termo popularmente usado para designar clínicas psiquiátricas. Vendida em 1997, a *Funny farm* de Kikauka foi reinstalada no extenso campo de Meaford, Ontario, onde ainda se encontra atualmente.

Do humor à tragédia, chegamos a Boltanski⁹⁸, com seus grandes inventários iconográficos. Na sua obra, os objetos servem para falar de morte, de desaparecimento, de apagamento. A pulsação, o gosto desmedido por colecionar é uma característica também desse artista, o que faz com que suas instalações se constituam de grandes acumulações. Seu movimento é idêntico ao de Laura Kikauka na época das suas grandes instalações, mas a forma, o conteúdo, o significado e o sentido que seus trabalhos expressam são diametralmente opostos. No início de sua carreira, Boltanski dedicou-se à produção de caixas/vitrines (Fig. 74), as quais, traduzindo-se em uma espécie de inventário, mostravam “seus” objetos como se fossem relíquias, como uma tentativa de impedir a morte e a fuga do tempo.



Figura 74 – *Vitrine de référence*, Christian Boltanski, 1971

Caixa de madeira pintada sob plexiglas, contendo fotos, cabelo e pedaços de roupa do artista, amostra de sua escrita, a página de sua leitura de um livro, empilhamento de 14 bolas de terra, e uma armadilha que consiste de três objetos feitos de pedaços de tecido, fio e pinos; 120cm x 59,6cm x 12,4cm.

Fonte: RODRIGUEZ, 2005, n.p.

⁹⁸ Christian Boltanski, nascido em Paris, aos 06 de setembro de 1944, é um artista autodidata. Participou da Documenta de Kassel em 1972, 1977 e 1987 e da Bienal de Veneza em 1986 e 2011. Foi premiado com o De Gaulle-Adenauer em 2009, com o Praemium Imperiale (Japão) em 2006 e com o Kunstpreis Aachen em 1994. Suas obras encontram-se no MoMA (Nova Iorque), no MNAM Centre Pompidou (Paris), na Tate Modern (Londres) e na Haus der Kunst (Munique). Atualmente Boltanski vive e trabalha em Malakoff.

Em 1969, quando da publicação de seu livro *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance – 1944-1950*, o artista declarou:

Decidi dedicar-me a um projeto que me é muito querido já há algum tempo: conservar tudo, guardar uma marca de todos os instantes da nossa vida, de todos os objetos que nos são próximos, de tudo o que dissemos e de tudo o que foi dito à nossa volta. É esse o meu objetivo. A tarefa é imensa e os meus meios são falíveis. [...] Mas o esforço a cumprir é grande e irei passar anos a pesquisar, a estudar, a classificar, até que a minha vida esteja em segurança, cuidadosamente arrumada e etiquetada num lugar seguro, [...] de onde será possível retirá-la e reconstituí-la a qualquer momento. Farei isso até que, estando então certo de não morrer, poderei, por fim, repousar. (BOLTANSKI, 2010, p.52, tradução nossa).

A partir do início dos anos 70, Boltanski passou a trabalhar com memórias coletivas. Criou vários projetos em que a serialização e a repetição de fotos de pessoas desconhecidas se mantinham presentes, para trazer a luz ao que poderia habitar o esquecimento. Esses projetos aproximavam-se da vida e da morte e criavam elos entre elas. Os objetos banais neles incluídos – velas, lâmpadas e coisas usadas – reforçavam-lhes tal aspecto. Boltanski vinha, com esses atos, confirmar a fragilidade e a efemeridade da vida: “A arte é uma tentativa de deter a passagem do tempo” (BOLTANSKI, 2010, p.8, tradução nossa).

Nos anos 80, as peças de roupa começaram a fazer parte do seu repertório. A sua obra *Personnes*⁹⁹ (Fig. 75) foi apresentada na Monumenta 2010¹⁰⁰ (Grand Palais, em Paris) e, em seguida, no Park Avenue Armory, em Nova Iorque, com o título *Terra de ninguém*. No majestoso hall de entrada do Grand Palais, encontrava-se, de início, uma parede de 3.000 latas de biscoitos enferrujadas e numeradas. Após esse muro, podiam-se ver roupas agrupadas sob a forma de tapetes espalhados pelo chão. Essas roupas (especificamente paletós e jaquetas), todas viradas de costas, causavam a impressão de morte, de túmulos. Em meio a tudo isso, com uma enorme presença, erguia-se uma montanha gigantesca de roupas usadas. Logo acima dela encontrava-se instalado um guindaste mecânico, que, de tempos em tempos, ininterruptamente, pegava, com uma garra localizada na sua extremidade, um monte de roupas, levava-o

⁹⁹ “Personnes” é um termo francês que pode significar tanto “pessoas” como “ninguém”.

¹⁰⁰ Monumenta é uma série de exposições monumentais que acontecem, todo ano, na nave principal do Grand Palais, em Paris. A cada evento, um grande artista contemporâneo é convidado para criar um novo trabalho para esse espaço, cuja área de exposição tem 13.500 metros quadrados, com até 45 metros de altura.

até o alto e depois o soltava. As roupas caíam e pousavam novamente na “montanha” de onde haviam sido retiradas¹⁰¹. Simultaneamente a isso tudo se ouviam batimentos cardíacos a compor o som da instalação.

Impossível não associar essa obra às pilhas de roupas deixadas pelos judeus nos campos de concentração¹⁰². Impossível também não somar o nosso batimento cardíaco a todos os outros que se faziam ouvir na exposição. Impossível andar por entre as roupas – iluminadas por luz fria vinda de postes baixos – e não ter a percepção de estar andando por entre túmulos – túmulos sem nomes, sem datas, sem referências, sem identidade. O artista diz estar falando de incertezas de morte e de vida.



Figura 75 – *Personnes*, Christian Boltanski, 2010

Fonte: CUMMING, 2010, n.p.

Volto a lembrar de Nuno Ramos, agora com a obra *O globo da morte de tudo* (Fig. 76), fruto de um projeto dele e de Eduardo Climachauska. Trata-se de uma instalação idealizada a

¹⁰¹ Na exposição em Nova Iorque foram empregadas 30 toneladas de roupas usadas (cf. <<http://archive.monumenta.com/2010/english/monumenta/boltanski.html>>).

¹⁰² Assunto recorrente na obra de Boltanski.

partir do ritual da dádiva e da oferenda existente em sociedades primitivas. Esses dois artistas instalaram na galeria de arte Anita Schwartz, no Rio de Janeiro, mais de 1.500 objetos e dezenas de lâminas de vidro em prateleiras de estantes de aço com 6 metros de altura. Estavam ali organizados objetos doados por amigos e familiares, variedades compradas em mercearias, objetos da vida pessoal e recolhidas de memórias. Esses objetos faziam uma espécie de inventário das múltiplas coisas que nos cercam e eram tão díspares quanto um taco de golfe, um baralho, uma cafeteira, troféus, livros, fitas cassetes, castiçais, celulares, um saxofone, garrafas, muletas, remédios, bibelôs, embalagens de herbicida, taças, óculos, um vestido de noiva, um vaso sanitário, copos, perfumes, colares, ancinhos, chapéus, flautas e flores artificiais. As estantes estavam soldadas, por meio de hastes metálicas, a dois globos da morte.



Figura 76 – *O globo da morte de tudo*, Nuno Ramos e Eduardo Climachauska, 2012

Fonte: SCHWARTZ, 2012, n.p.

O espaço¹⁰³ foi totalmente ocupado pela obra. Os dois globos, no centro, encontravam-se circundados pelas estantes cheias com os objetos coloridos, de forma que tudo se interligava. Cada estante era preenchida segundo a classificação criada pelos dois artistas: a estante

¹⁰³ Sala principal da Galeria Anita Schwartz, com 200 metros quadrados e 7 metros de altura.

“Cerâmica” continha objetos ligados à ideia de ancestral, arcaico, básico; a “Cerveja”, objetos ligados à vida cotidiana; a “Porcelana”, objetos ligados a luxo, riqueza e sofisticação; e a “Nanquim”, objetos relacionados à ideia de morte. Centenas de recipientes, como copos e taças, estavam cheios com líquidos e dispostos também de acordo com categorias: barro líquido, na “Arcaico”; cerveja, na “Cotidiano”; talco diluído em água, na “Luxo”; e nanquim, na “Morte”. Essa “metáfora cômica do universo humano” (OHATA, 2013, p.54) ficou em exposição durante um mês. Nessa instalação foi planejada uma ação para que tudo se desestruturasse, para que tudo se abalasse e nada ficasse no mesmo lugar: dois motociclistas, desses que trabalham em circo, giraram a 60 quilômetros por hora dentro dos globos (Fig. 77). Os relatos dos que assistiram a essa ação contam-nos de um terremoto planejado: barulho ensurdecedor, nuvens de fumaça, estruturas e prateleiras balançando. Muitos dos objetos espatifaram-se no chão¹⁰⁴. Nuno disse, à época da montagem dessa instalação, estar trabalhando com questões muito caras a ele: oferenda, morte e renascimento (FURLANETO, 2012, p.4).



Figura 77 – *O globo da morte de tudo*, Nuno Ramos e Eduardo Climachauska, 2012

Fonte: SCHWARTZ, 2012, n.p.

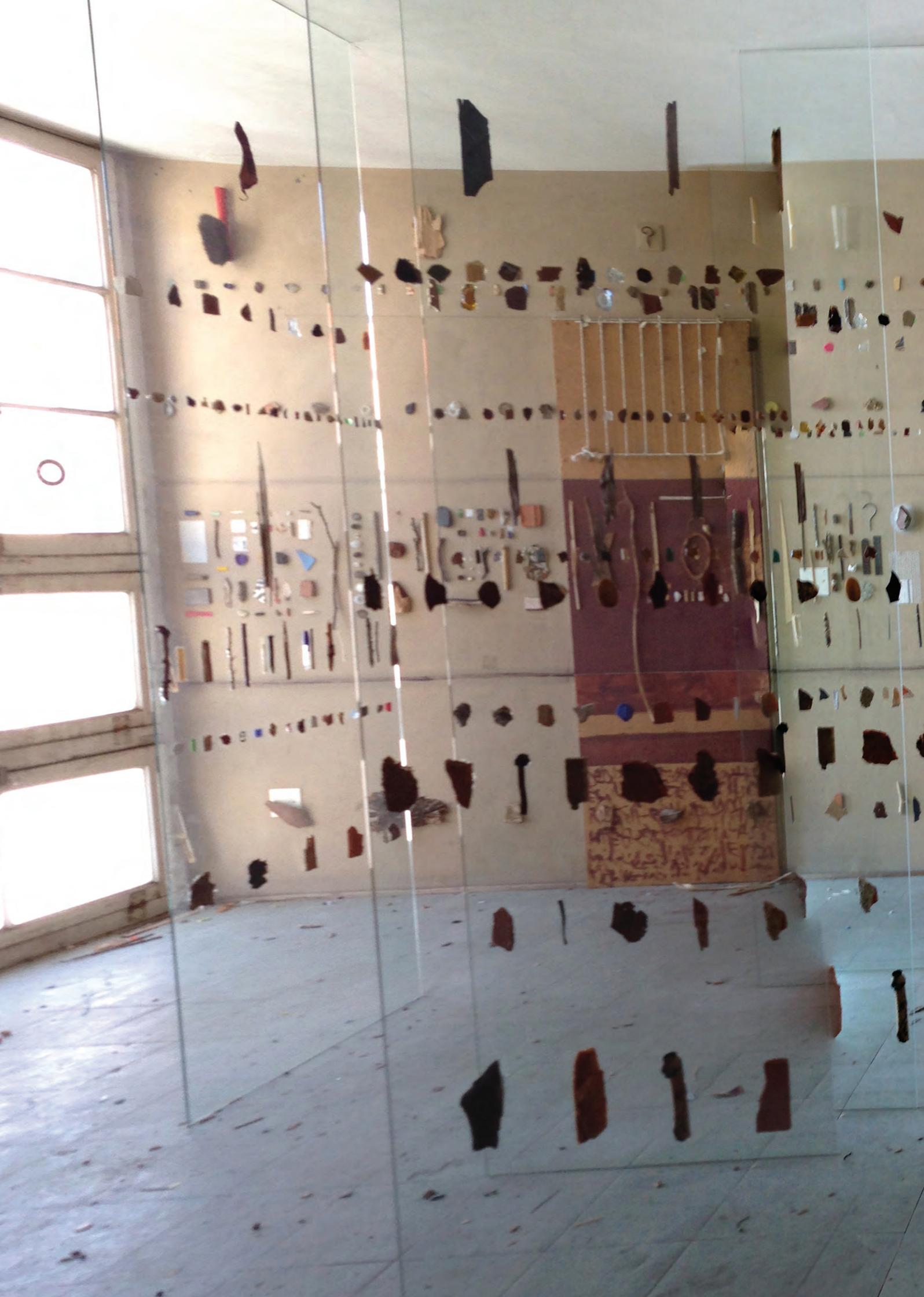
¹⁰⁴ Essa instalação e o vídeo a ela referente podem ser vistos em <<http://www.youtube.com/watch?v=cgw4C4-kW3E>>.

Assim, com este breve caminhar pela arte, podemos concluir que a função do artista não desaparece. Mudam-se as formas, mudam-se os meios, as obras passam a ser, muitas vezes, efêmeras e, no final, o que fica é o registro delas. Mas o artista continua presente, a registrar de forma singular a sua sensibilidade perante o mundo. Tal conclusão remete-nos ao que deu início a este capítulo, ou seja, ao objeto como índice de subjetividade de quem o faz, como índice do momento vivido pelo artista a traduzir seu tempo (presente/futuro) e pela própria obra, que pode mostrar tanto um mundo difícil, que se desmorona, quanto um mundo que se ergue a partir da própria queda. Os objetos continuam presentes na história da arte, pois quem os faz imprime neles o impossível. Tudo isso direciona o artista para algo que exige dele a mais alta capacidade de elaboração simbólica: a arte.

Adorno¹⁰⁵, em um ensaio de 1949, disse: “Escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro” (ADORNO, 1998, p.26). Esse pensamento, longe de afastar a poética do artista, afirma, em sua radicalidade, a função não harmonizante e verdadeiramente crítica tão própria à arte. Então podemos terminar dizendo que, entre os percursos, os rastros e o pó das cinzas, Prometeu continua vivo.

¹⁰⁵ Theodor W. Adorno, filósofo, escritor, professor e crítico musical, nasceu aos 11 de setembro de 1906, em Frankfurt, e morreu aos 06 de agosto, também na Alemanha. É, junto com Benjamin e outras personalidades, uma das figuras de referência da Escola de Frankfurt.





5 DIÁRIO: RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA – EXPERIÊNCIA DE UM RELATO, UM PROJETO ARTÍSTICO EM ESTADO BRUTO

Eu jamais farei parte daqueles que se envergonham das insuficiências de um diário. (CANETTI, 2011, p.77).

Este diário aparece na tese como mais uma recolha – de impressões das caminhadas diárias e da formulação de uma experiência na qual não há descontinuidade entre a recolha que é feita no atelier e a que aqui é feita como citação, como tentativa de registro das imagens do dia a dia. São colagens de textos, de vivências, de momentos e de lugares que marcaram o primeiro ano desta investigação em arte na qual a experiência de escrita se constituiu. “Experiência”, nunca é demais lembrar, é uma palavra que em sua origem mais profunda abriga o sentido de “vivência e atravessamento”. Dessa forma, o diário insere-se como o testemunho de um projeto artístico em estado bruto, abrindo espaço para outras reflexões e sendo o relato mais próximo do que foi essa experiência do habitar como poética.

5.1 Por que cato coisas

As coisas na rua chamam minha atenção, conversam comigo no meu caminhar diário



Mas eu ando me perguntando diariamente: “Por que cato coisas?”. Não sei. Se soubesse, talvez não as cataria. Para a Academia, eu teria de saber, mas não sei. Parafraseando Picasso, “eu não procuro, acho”¹⁰⁶. Talvez eu pratique a inversão dessa frase: eu não procuro; as coisas me acham. Artista ambulante, adoro sair pelo mundo. Quando digo que os objetos que vou encontrando ao caminhar me acham, falo do exercício permanente do olhar, no sentido de ser ele atraído por coisas que, em seu estado de finitude, quase de extinção, recuperam uma vez mais o brilho, a luz conferida pelo espectador que, ao vê-las deslocadas de seu contexto, exclama: “Mas como? Isso é uma fruta enrugada? Quase perecendo?”. Repito essa pergunta a mim mesma. Sim, é algo que quase já não é mais! Vou habitá-la.

Impossível então não me lembrar de Richard Long¹⁰⁷, que, em suas extensas caminhadas, interferia o mínimo possível naquilo que já estava ali posto (Fig. 80), puxando seu olhar, aquilo que repousa por interferência da própria natureza.



Figura 80 – *A line and tracks in Bolivia*, Richard Long, 1981

Fonte: LONG, 2012, n.p.

¹⁰⁶ Frase de Picasso citada por LACAN, 1985, p.14.

¹⁰⁷ Escultor considerado expoente máximo do movimento da *Land art* na Inglaterra, Richard Long nasceu em 1945, em Bristol.

Esbarro, portanto, numa primeira tentativa de definição. A arte em sua quase imaterialidade é isto, pelo menos contemporaneamente: buscar preservar o olhar para as coisas findas e para as que virão. Olhar visionário e antigo, o mais antigo deles – a sensação de ver as coisas pela primeira vez.

Então, o material pode ser qualquer coisa – o lixo, a madeira abandonada, a semente que não germinou ou a que germinou e agora é fruta findando –, porque, em seu conteúdo de lixo, vejo uma estética que não precisa ser explicada: ela simplesmente é! Não se trata de nenhum ornamento, mas da preservação da ideia de que arte é, em primeiro lugar, o olhar; não o que se vê, mas qualquer coisa que se deixa capturar pelo inusitado do visto em sentido contrário – aquilo que me vê. É com o que me viu que vou fazer alguma coisa. Ato e escrita. *Cosa mentale*. E essa posição não me parece em conflito com outras esferas de atividade da minha vida cotidiana; opostamente, ela se integra a elas. Vou à padaria, caminho, faço o que tenho de fazer e não teço a respeito do artista (se paro para pensar nisso) nenhum romantismo ou idealismo.



Figura 81 – Atelier de Coimbra – detalhe

Fonte: Fotografia produzida pela própria autora, 2012.

É sempre assim que começa: vou para o atelier, caminhando, e nessa caminhada há dias em que recebo bem o que me vê e há dias em que não vejo absolutamente nada. E mesmo esse nada eu ainda recolho como alguma coisa; talvez ele seja o vazio necessário para que as cartas se embaralhem. Encontrei ou fui encontrada? Esperava-me ali uma carta rasgada de copas, na qual fora escrito, a caneta esferográfica, “Q-Dama” (Fig. 81). Que Dama?

Em minha última andança nas férias, deparei-me com postais antigos num sebo na Baixa, em Lisboa, e, entre eles, um arrebatou meu olhar: uma reprodução do quadro *Os jogadores de cartas*, de 1594, primeira grande obra de Caravaggio. Talvez aguçada por um encontro prévio em Siracusa, onde pude observar bem o *Martírio de Santa Lúcia* (Fig. 82), quadro feito por aquele mesmo artista no contexto de suas andanças pela Sicília, fui arrebatada pela luz, pela composição, e, como sempre, parecia que via Caravaggio pela primeira vez. Também em *Os jogadores de cartas* (Fig. 83), obra que hoje se encontra no Kimbell Art Museum (Texas, EUA), há uma luz especial. Sempre a luz!



Figura 82 – *Martírio de Santa Lúcia* (óleo sobre tela), Caravaggio, 1608-1609

Fonte: BASILICA DI S. LUCIA AL SEPOLCRO, [201-?], n.p.



Figura 83 – *Os jogadores de cartas* (óleo sobre tela), Caravaggio, 1594

Fonte: KIMBELL ART MUSEUM, ©2014, n.p.

Nessa pintura de Caravaggio, chamam-me a atenção a composição, o movimento e a carta que um dos jogadores segura atrás de si (Fig. 84), escondendo-a “na manga”, como se diz. Ali a carta está inteira, visível. Não consegui deixar de pensar que a carta que recolhi do lixo – a dama Arte, na contemporaneidade – talvez seja isto mesmo: uma carta rasgada pela metade, mas ainda carta, pedindo novas indagações, que tento escrever. Com esse pedaço achado, vou então tentando estabelecer meu jogo de escrita.



Figura 84 – *Os jogadores de cartas* (óleo sobre tela), Caravaggio, 1594 – detalhe

Fonte: KIMBELL ART MUSEUM, ©2014, n.p.

Encontrei também aquela luva de borracha (fui encontrada por ela) na parede (parede-escrita) do meu atelier (Fig. 85). Não sei por que, mas nela parece terem sido deixados visíveis os vasos e as veias da mão de quem a usou. Essa minha “luva renascentista” – é como eu a chamo –, ao invés de para o alto, para uma ordem ideal – como o fazem o dedo de Cristo na pintura *Noli me tangere*, de Corregio, ou o dedo de Deus no afresco de Michelangelo, na Capela Sistina –, aponta para essa ordem vigente na contemporaneidade mais abjeta, profundamente humana, do lixo cotidiano da rua de nossas cidades, lixo esse que escapou da assepsia diária dos grandes caminhões de coleta. E, dessa assepsia que não consegue esconder tudo, algo escapou e renasceu: minha luva renascentista.



Figura 85 – Atelier de Coimbra – detalhe
Fonte: Fotografia produzida pela própria autora, 2012.

Esses objetos-abjetos, que tenho a pretensão de elevar à categoria de *coisa-arte*, fazem surgir na esfera de minha atualidade elementos do passado que, por sua vez, revelam sua própria atualidade.

O lixo da natureza, esse pelo qual Alberto Carneiro vela, traz em seus restos de galhos e pedras a memória de sua origem, de uma forma menos crua: o galho é forma,

é árvore que já foi um dia; a pedra é rio; e assim por diante. Os materiais do cotidiano e os restos também fazem parte da poética de Cabrita Reis. Sei coisas a respeito das obras dos outros, consigo o distanciamento necessário para interpretá-las, relacioná-las, mas, do meu trabalho, enquanto estou mergulhada nele, não me é possível dizer nada. Posso dizer do processo, do caminho, do interesse pelas coisas e do interesse e da importância do fazer, mas não me é possível nenhuma interpretação durante a sua execução. No ato de mergulhar, de comungar, de amar, não cabe, durante o processo, nenhuma reflexão. O ato é de total entrega, mesmo porque, se não fosse, ele seria por si só mentiroso. É só no “depois” – *nachtraglich*¹⁰⁸, esse conceito psicanalítico –, que a obra se faz compreender para o próprio artista, nessa ideia de movimento de ressignificações. Essa não é uma função para a crítica!

Desde que comecei a catar coisas, como portas, janelas, malas velhas, enfim, o que encontrava na rua, uma poesia de Carlos Drummond de Andrade parecia fazer ressonância com aquela minha atitude. Usei-a algumas vezes em catálogos, em entrevistas e em uma exposição. Sempre usei pelo menos um fragmento dela, assim: “Amar o perdido/ deixa confundido/ este coração” (ANDRADE, 2012a, p.26). Quando fui procurar referência daquilo que sabia de cor, descobri que tal poema se chama “Memória” e que é assim:

Amar o perdido
deixa confundido
este coração.
Nada pode o olvido
contra o sem sentido
Apelo do Não.
As coisas tangíveis
tornam-se insensíveis
à palma da mão.
Mas as coisas findas,
muito mais que lindas,
essas ficarão. (ANDRADE, 2012a, p.26).

Em uma de suas entrevistas, o artista Cabrita Reis fala sobre os materiais que usa (GODINHO, 2011, n.p.). Quis escrever, antes de ouvi-la, para ver como nos relacionamos com esse fato.

¹⁰⁸ O “*a posteriori*” (*nachtraglich*) é um conceito freudiano que assinala que “as matérias presentes sob a forma de traços mnésicos sofrem, de tempos em tempos, em funções de novas condições, uma organização, uma reinscrição” (FREUD, [s.n.t.] *apud* LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p.442).

Desde o dia em que Doutor Olaio me disse que eu teria de escrever sobre as coisas que cato, vou para a Universidade catando coisas e perguntando-me: “Por que cato coisas? Será que tenho de saber por que faço isso?”. E respondo a mim mesma: “Tenho de escrever”.

Gosto da frase que pude ler na Casa-museu Leonardo Da Vinci, em Vinci, na Itália, que diz: “Quem faz e escreve permanece” (Fig. 86). Isso é bom.

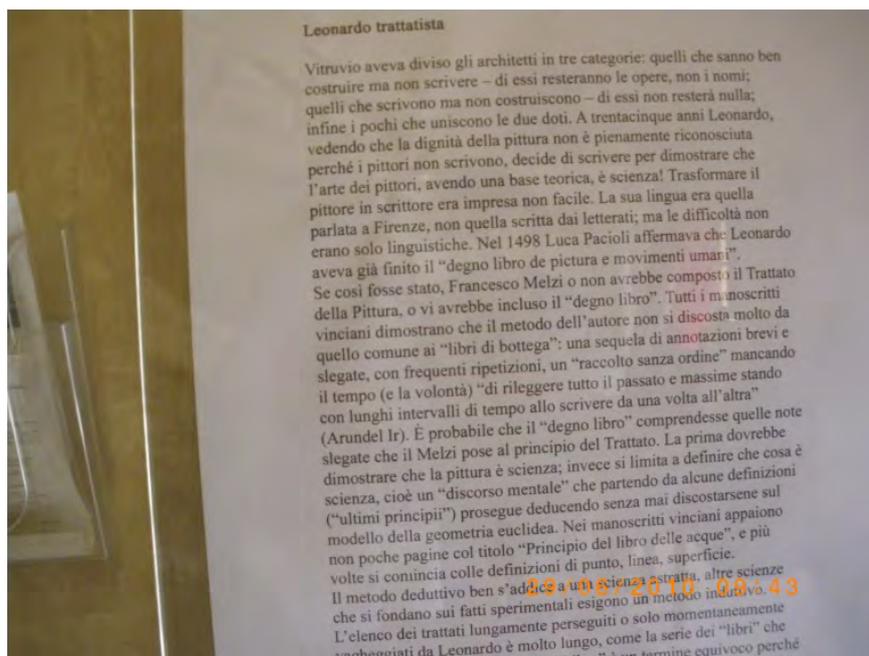


Figura 86 – Texto¹⁰⁹ “Leonardo Trattadista” – detalhe

Fonte: Fotografia produzida pela própria autora, 2010.

Busco dar sentido às coisas. Um pedacinho de madeira que não serve absolutamente para nada desperta-me a atenção. Interessa-me fazer dele um trabalho e emoldurá-lo. Ontem emoldurei um pedacinho de galho, e ele ganhou estado de obra. É quase um oratório para reverenciar um galhinho partido. Tenho necessidade desse fazer, desse catar, desse dar sentido ao que não tem mais sentido. É recuperar o sentido e recuperar o perdido. É realmente criar do nada.

¹⁰⁹ “Vitruvio dividia os arquitetos em três categorias: aqueles que sabem construir, mas não, escrever – destes ficam as obras, não os nomes; aqueles que escrevem, mas não constroem – destes não fica nada; e, por fim, os poucos que unem os dois dotes e permanecem. [...]” (tradução nossa).

Quando organizo as coisas no atelier, quero que elas dialoguem entre si. Existe ali um sentido. Existe ali uma conversa, um diálogo entre os objetos, entre as cores. Existe ali uma preocupação com o equilíbrio, com a harmonia. Existe ali um interesse pela forma e pela variação da textura. Penso que isso pode ser uma escrita – a minha escrita, legível. Mas penso às vezes que é música que pode ser tocada, por ter pausas, momentos ora mais fortes, ora ligeiramente mais suaves, ritmo, harmonia... Acho que há musicalidade nisso tudo. Alguém exige de um escritor que ele explique seu livro ou de um músico que ele explique sua música ou por que usou essa nota e não aquela? É possível dizer do desejo de fazer, daquilo que move, que não deixa parar, mas não posso dizer por que peguei aquela carta de baralho, rasgada, jogada no chão. Mas posso dizer, como Manoel de Barros¹¹⁰ (1974, p.15), que “as coisas sem importância são bens de poesia”.

Não quero o sentido restrito; quero o sentido amplo. Uma lata amassada encanta-me, acho-a linda, mas, no atelier, ela me interessa em relação ao todo. Cada peça tem o seu valor separadamente e por si só, mas é no todo que ela encontra outro significado, o significado da sua importância no todo, de ser, de ter presença. Cada fragmento, sendo único, marca que é a diferença que faz a diferença. É como uma estrela no firmamento: ela tem seu brilho, mas é no conjunto que encontramos o sentido de universo.

Atualmente me interessam mais as instalações dentro das quais o espectador possa estar, deixando de ser mero espectador. Não cabe mais, hoje, o indivíduo passivo. A arte contemporânea convida o sujeito a deixar de ser passivo. O mundo de hoje convida os seres humanos a se conectarem o tempo todo. A arte, hoje, pede que o sujeito seja ativo. O espectador passa a lidar, de corpo inteiro, com a obra. Seu olhar não tem só uma direção, a direção do quadro, mesmo porque não existe quadro. Existe uma sala, o visitante entra nela e, então, ele está dentro da

¹¹⁰ Manoel Wenceslau Leite de Barros (Cuiabá, 19 de dezembro de 1916) é um poeta brasileiro do século XX que, pertencente cronologicamente à Geração de 45 mas formalmente ao Modernismo brasileiro, se situa mais próximo das vanguardas europeias do início do século e da Poesia Pau-Brasil e da Antropofagia de Oswald de Andrade. Recebeu vários prêmios literários, entre os quais dois prêmios Jabuti. Sua obra mais conhecida é *Livro sobre nada*, de 1996. É o mais aclamado poeta brasileiro da contemporaneidade nos meios literários. Carlos Drummond de Andrade, enquanto ainda escrevia, recusou o epíteto de “maior poeta vivo do Brasil” em favor de Manoel de Barros.

sala, dentro da obra. Seu olhar pode andar em qualquer direção: para baixo, para frente, para cima, para o lado. Ele invade a obra, e a obra convida-o a dar sentido às coisas e, se quiser e precisar, a nomeá-las; para tanto ele pode encontrar referências. Muitas vezes as pessoas precisam dar nome às coisas para sedar o incômodo do desconhecido.

Quero fazer as pessoas olharem além das vitrines prontas para o consumo. Quero que elas sejam capazes de olhar sempre à sua volta e não só para as coisas prontas, estipuladas, marcadas e determinadas como sendo belas. A arte, apesar de muitas pessoas lidarem com ela como se fosse moda, vai muito além disso. Arte é bem de poesia; não é decoração; não é enfeite de parede; não é para ser ou deixar de ser chique; não é para ser ou deixar de ser bonita: para a arte não cabem adjetivos.

Ele, o visitante, pode chegar e olhar cada detalhe, mas terá o procedimento. Assim, espero que ele, de forma quase inevitável, deixe que alguma coisa o toque, chame sua atenção. Essa coisa pode ser um simples caco de vidro que ele chuta na rua; mas espero que, ali, esse caco de vidro – verde, ou marrom ou mesmo transparente – perca a banalidade do cotidiano, da não valia, e passe a ter um papel, um lugar, um lugar determinado que seja *aquela* e não outro, um lugar tão determinado, que, se o tirarmos dali, ele faria falta. Esse caco é, assim, elevado a um estatuto de coisa importante, preciosa, quer seja pelo seu brilho, quer seja pela sua cor ou mesmo pelo lugar que ocupa.

O processo de um determinado objeto ser recolhido e levado para outro lugar e assumir outra função, uma função puramente estética, é o que podemos dizer que se chama “arte”. A arte, como diz Delfim Sardo (2012, n.p.), “[...] é um jogo de dados; mas não é no acaso que ela se realiza, é do jogo em si que ela se forma”. É o jogo do olhar, da atração mútua no momento em que o objeto me olha e é por mim capturado ou vice-versa. É o momento de recolher, de levá-lo para o atelier; é o momento em que ele, um determinado objeto, como uma simples tampinha de qualquer coisa, se sobressai, levanta e parece dizer: “este é o meu lugar, esta é a minha vez”. Não é mais acaso. É o jogo do sim, é o jogo do olhar daquilo que salta, que se destaca entre todos os outros objetos à sua volta. É o olhar num movimento de flecha, de vai e volta, que, em um momento de felicidade e compreensão, recolhe do todo, dentre todos os objetos recolhidos e espalhados no chão do atelier, aquele, exatamente aquele e não outro, que se diz essencial e principal para aquele momento. Será que estou falando de arte ou de vida?

Sinto as pessoas passarem pelas ruas sem enxergar. Parece que nada interessa a elas. É como se conhecessem o caminho, e isso lhes bastasse. Quando cato coisas, quero mostrar a riqueza de cores que há nesse caminho e nas pequenas coisas que nos rodeiam. Sei que parece repetitivo o que escrevo, mas viver é um cotidiano que se repete todos os dias, e é exatamente disso que estou falando. Quando se tira o olhar dessa inércia, dessa passividade, dessa falta de curiosidade, dessa imobilidade, as coisas passam a ter sentido, muito mais sentido do que podemos imaginar, e vão além dele. Cada peça contém em si uma história e pode até mesmo virar um conto. Sobre um pedaço de louça, um caco, um simples caco, podemos perguntar: “A quem pertenceu? Quem a comprou? Quem bebeu naquela xícara? Em que ano? Em que situação? Em companhia de quem? Que pensamentos acompanhavam aquela pessoa durante aquele café, naquela manhã?”.

Não estou em busca do tempo perdido. Não é isso. Estou falando do tempo presente, do dia a dia, do interesse e da riqueza que o olhar pode trazer quando está ativado e sintonizado. Existem muitas coisas à nossa volta, e essas coisas têm sentido, têm uma riqueza e uma história, uma história real, contidas nelas. Elas ativam a nossa imaginação, atiçam a nossa curiosidade e, por isso, são bem de poesia. Podem ser transformadas sempre em arte.

Fui ver a exposição de Cabrita Reis em curso no Centro Cultural Belém¹¹¹. Fiquei maravilhada! São mais de 300 obras, entre desenhos, pinturas, objetos, esculturas e instalações. Queria ter feito algumas daquelas peças, principalmente as portas velhas empilhadas e a parede de armações de janelas sem vidros (Fig. 87).

¹¹¹ *One after another, a few silent steps*, Lisboa, 04 de julho a 02 de outubro de 2011.



Figura 87 – *The studio windows #3*, Pedro Cabrita Reis, 2007 – Exposição individual, Centro Cultural Belém, 2011

Fonte: Fotografia produzida pela própria autora, 2011.

Nessa exposição chamaram-me muito a atenção as portas, as janelas, os caixilhos e as lâmpadas fluorescentes. Em uma entrevista para televisão Pedro Cabrita Reis disse:

É importante para mim utilizar materiais que fazem parte de uma vivência cotidiana das pessoas, de todos os dias. Um tijolo é um tijolo, uma mesa é uma mesa, uma porta é uma porta, uma luz fluorescente é uma luz fluorescente. E, contudo, uma luz fluorescente pode ser ou uma cascata de água ou uma linha no horizonte. Uma mesa pode ser uma mesa, mas pode ser uma casa para crianças, se elas habitarem por debaixo dela. O artista tem de partir dessa manipulação das coisas que pertencem a um patrimônio comum, transformá-las e devolvê-las às pessoas, construindo com isso uma nova maneira de olhar para o mundo e, necessariamente, uma nova maneira para que essas pessoas que veem obras de arte se vejam a si próprias. (GODINHO, 2011, n.p.).

Na verdade, acho que preciso falar do meu trabalho, do meu interesse nessa vida como artista. O trabalho do atelier de Coimbra é o que dá sentido à minha estada aqui. Vou ao atelier

todos os dias e passo lá quatro horas por dia. Faço isso há 45 dias. Os resultados específicos não são importantes, mas, sim, o processo, o modo de fazer. O mais importante de tudo é provocar o outro para que ele tenha a tarefa de desenvolver seu próprio pensamento. A arte não pretende responder ou explicar, mas provocar.

5.2 Diário¹¹²



Hoje, domingo, dia 09 de outubro de 2011

Será um diário?

O dia amanheceu quente, muito quente. Segundo a internet, a temperatura era de 25 graus. “Só?”, eu me perguntava. Não estou aguentando ficar em casa, lendo. Isso não é normal. Abri uma cerveja em homenagem ao meu amigo Chico Baumecker.

Tenho de sair de casa. Uma bermudinha, uma camiseta básica e o livro de Lúcia debaixo do braço bastam.

Saí sem rumo, mas meu “sem rumo” tinha uma direção inconsciente de água. Passei pela Praça da República. O relógio da farmácia marcava 31 graus. Tive certeza de que não era só um pretexto para tomar outra cervejinha, agora em homenagem ao Allen e à Nelly, meus amigos fiéis.

¹¹² Para não comprometer o estilo diarístico do texto desta subseção, os dados bibliográficos referentes às citações que nele são feitas encontram-se indicados em nota de rodapé.



Sentei nas docas, de frente para o Rio Mondego. Estava tanto calor, que, obviamente, pedi um fino em homenagem à Vanda, ao Gustavo e à Ilka. O dia estava lindo! Um céu tão azul, que até parecia com o da minha cidade. Sem nuvem alguma! Tudo parado. O rio estava cheio de gaivotas, todas quietinhas, sentadas na água, de tanto calor. Não valia a pena fazer esforço.

Abri o livro¹¹³. Tive a grata surpresa de ver que nada mais me interessava. Isso é coisa rara. Meu olho sempre quer registrar tudo!

Fiquei ali até a hora em que o pessoal da mesa ao lado quase encostou suas cadeiras na minha, fugindo do sol. Com o livro de Lúcia debaixo do braço, fui fazer outra caminhada. Fui parar nas piscinas. A intenção não era nadar, mas, sim, continuar minha leitura e, com certeza, tomar mais uma – em homenagem aos alcoólatras anônimos. Sentei-me ali e, mais que depressa, pedi um fino e um pratinho de azeitonas. Ah! Que delícia. Lúcia voltou a me fazer companhia, junto com Clarice, Maura, Virginia Woolf e Anaïs Nin.

Vozes ao lado faziam um fundo neutro para a minha leitura. A minha concentração me encantava. Pedi outro fino. Lembrei que ainda não havia tomado uma em homenagem ao Allen. Havia só mencionado o desejo. Tinha também o pretexto de que as maravilhosas azeitonas pretas, portuguesas, ainda não haviam acabado, as quais, além de tudo, eram de cortesia! Após essa

¹¹³ *A traição de Penélope*, de Lúcia Castello Branco (2011a).



delícia, fechei o livro e decididamente tomei o rumo de volta para casa. Passei pelas docas e pelo parque. Na praça florida, na Baixa, já estava morta de calor e, como havia tomado uma para o Allen, faltava tomar uma para a Nelly. (Lembrei-me de Santo André). Continuei subindo...

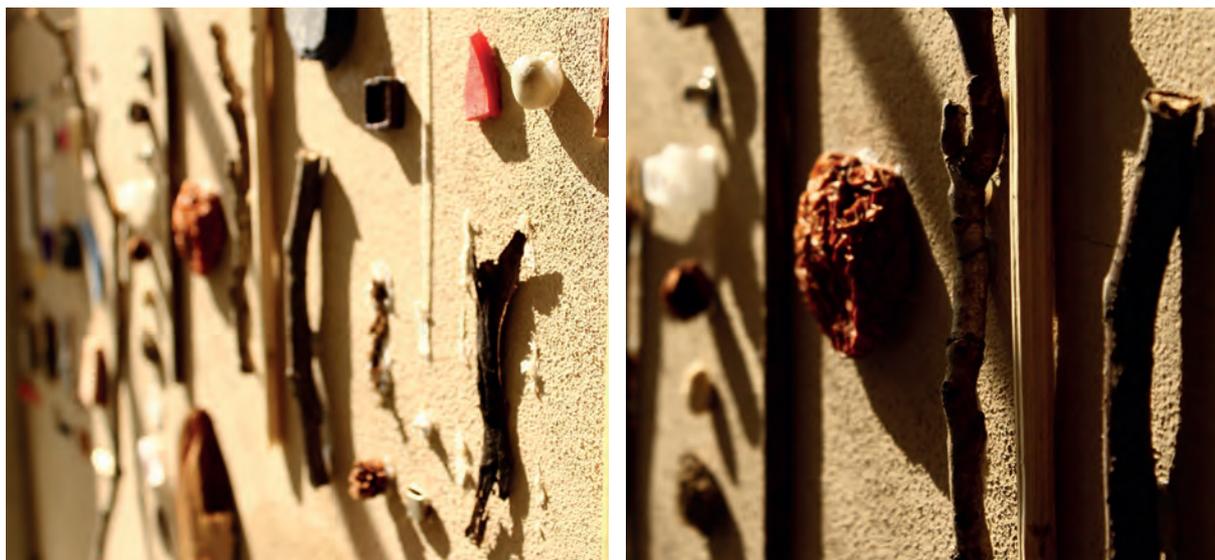
Quando cheguei à Praça da República, lembrei que não tinha tomado uma em minha homenagem. Sentei no Tapas e pedi um fino e uma porção de camarão. Mal abri Lúcia, o tira-gosto chegou. Estava delicioso. Tomei rumo de casa. (E é claro que, ao chegar, abri mais uma, para contar o dia e para dizer que estou morrendo de saudades.)

Continuando...

Na vinda para casa, subi a ladeira pensando na escrita. Vim falando sozinha pela rua. Falei coisas interessantíssimas sobre arte, sobre a dificuldade de escrever, sobre a impossibilidade de dizer que agora já não me é mais possível reproduzir. Entre a voz e a escrita existe, para mim, uma montanha; entre o fazer e o escrever, outra montanha. Acho que investigar arte é enfrentar dificuldades. Da próxima vez, vou levar um gravador.

Hoje, 11-10-11

Oh! No próximo mês vai ser 11-11-11. O mistério dos números! O que será que pode significar isso? Só uma repetição? Não creio. Enfim...



Acordei antes de 07h e, ainda na cama, reli a entrevista do Cabrita Reis. Foi muito simpático o Pedro Pousada ter comprado esse jornal para mim. A matéria é interessante. Tive vontade de responder às mesmas perguntas que fizeram a ele.

Abri minha caixa de correio. Havia um e-mail de Lúcia. Vou transcrevê-lo aqui:

“Querida,

Acabo de me encontrar com Vanda. Obrigada pelo lindo presente. E receber o vodafone de volta, com novo pin, é receber um pedacinho da sua vida aí. Como também é receber um pedacinho da sua vida, com esse trecho de diário que me enviou. Lindo. Vanda me contou sobre a tese ‘autoral’. Então, pensei: se você é uma catadora, o diário é a melhor forma de catar palavras. Por que não fazer uma tese assim, em forma de diário? Há texto mais autoral que esse? Um diário, com apontamentos também teóricos, fichamentos, anotações... – notatio, como diz o Barthes. Quer se inspirar? Leia A preparação do romance, de Barthes, e me diga se não é possível fazer uma tese da anotação... diária. Quem sabe? Pensei nisso, enquanto lia o que me escreveu. E, se seu orientador topa uma radicalização do ‘autoral’, podemos dizer que a tese já começou... Nesse caso, fico contente em fazer parte da tese também. Beijo, beijo. Lúcia”

Nossa! Que delícia acordar com um empurrão desses! Foi um estímulo grande. Vou fazer isto: escrever meu diário, todos os dias, de manhã e à noite.

Alguma coisa vai acabar saindo daí. Eu tenho de sair daí!

Farei um diário na parede. A minha escrita será um relato dos meus dias, das minhas perguntas sem respostas, das minhas constantes indagações.



O que é arte? O que é ser artista? O que faz com que o que Cabrita Reis faz possa ser considerado arte – e, assim, o trabalho de Alberto Carneiro e o meu trabalho? É nessas deambulações sem resposta que me encontro.

Vou tomar café, porque ninguém é de ferro!

Hoje tenho aula de Filosofia. Estou fazendo uma matéria que se chama “Desconstrução”, com a Doutora Fernanda Bernardo. Ela é uma mulher muito interessante. Não sei nada de Filosofia e, na cara de pau, pedi para assistir a essas aulas como ouvinte. Meu interesse pelo tema começou quando fui pesquisar o título do meu projeto de pesquisa: “Habitar como poética”. Encontrei Heidegger. Tudo por que a gente se interessa parece infinito. Comprei *A origem da obra de arte*¹¹⁴ e devorei-o rapidamente, marcando vários trechos dele. Volto a buscá-lo neste momento. Já na contracapa encontro:

“A arte é um enigma. Nela se revela e esconde a verdade daquilo que é. Heidegger pretende mostrar-nos como, através da obra, poderemos aperceber-nos do outro lado das coisas e como

¹¹⁴ HEIDEGGER, 2008.



deveremos utilizar o que vemos como ponto de partida para uma reflexão sobre o sentido da obra de arte”.

Isso faz muita ressonância em mim. Preciso recolher o que vejo, guardar restos do visto e do ouvido. Matérias de sonhos, matéria de arte.

Maria da Conceição Costa, a tradutora desse livro, diz:

“A arte é um enigma. Longe de Heidegger querer resolvê-lo. O convite vem antes chamar-nos à difícil arte de olhar, para além do que se vê, aí onde algo do invisível se guarda”¹¹⁵.

Vou fazer os recortes, tais quais as minhas marcas a lápis sobre o livro.

“Origem significa aqui aquilo a partir do qual e através do qual uma coisa é o que é, e como é. Ao que uma coisa é como é, chamamos a sua essência”¹¹⁶.

Sim, uma coisa é o que é, mas cada objeto que cato na rua é aquilo que é e muito mais, porque contém nele o que não sabemos nem nunca saberemos. Podemos imaginar, inventar, criar um texto e mesmo um romance. Mas o objeto – aquele, encontrado – guarda em si e só para si o enigma de existir.

¹¹⁵ COSTA, 2008, p.9.

¹¹⁶ HEIDEGGER, 2008, p.11.



Meu atelier em BH

Encontro, mais à frente, Heidegger falando de coisa:

“As coisas da Natureza e do uso são, portanto, aquilo a que chamamos habitualmente coisas”¹¹⁷.

Sim, são coisas. E eu me pergunto: por que as coisas tão sem importância têm tanta importância para mim?

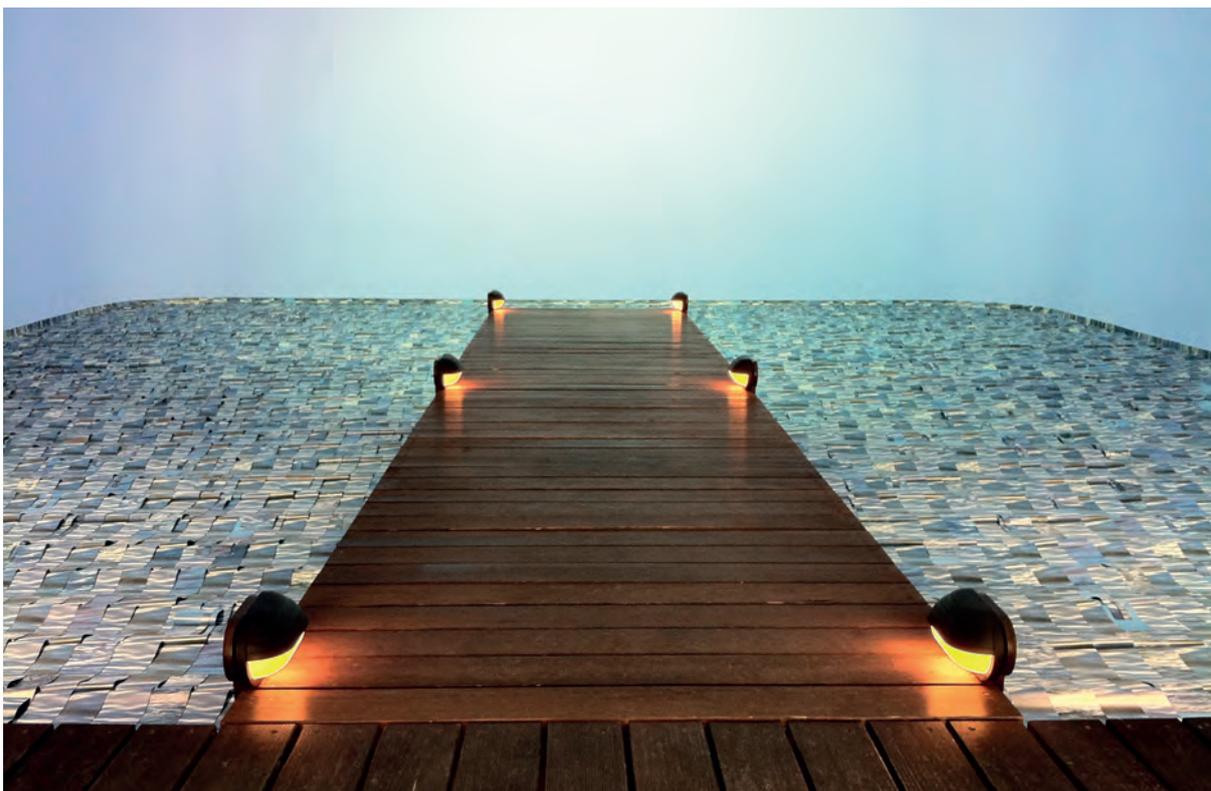
Continuando a fazer os recortes do que marquei a lápis, logo à frente encontro:

“Ser do ente, no sentido da presença”¹¹⁸.

Preciso parar por aqui. Como disse, tenho aula de Filosofia... Derrida!!! Depois, tenho aula de Inglês. E, depois, chamei o Lucas e a Raquel para virem aqui. Não está confirmado, mas eu gostaria muito, pois mandei meu texto sobre “caminhar se faz caminhando” para ele. Vamos ver se ele tem alguma coisa a dizer. Preciso de interlocuções. Esse menino é inteligente e está fazendo Filosofia; e a Maria Raquel, Letras.

¹¹⁷ HEIDEGGER, 2008, p.15.

¹¹⁸ HEIDEGGER, 2008, p.16.



Cildo Meireles – *Marujo* – 17000 livros com fotos de água

que dizer, fiquei meio gaguejando, dizendo: “Ah, sim”. O Senhor, amabilíssimo, disse-me para eu procurar a secretária pessoal dele. É o que estou tentando fazer. Será que, como hoje é feriado no Brasil, aqui na Embaixada também é?

Nessa peleja, lá se vai mais uma manhã sem leitura, sem concentração. Sou medíocre, só sei fazer uma coisa de cada vez. Se estou com ideia fixa em um assunto, enquanto não consigo resolvê-lo, não consigo fazer mais nada.

Recebi um e-mail do Marquinhos, convidando-me para um evento sobre o mar. Palestra sobre tudo e de todas as áreas: literatura, artes plásticas, antropologia etc. etc. Preconceito, sim. Enorme! Ninguém sabe falar do mar. Acabo de lembrar de uma obra, que eu adoro, do Cildo Meireles. Acho que ele, sim, sabe falar do mar.

O mar, para mim, está naquele lugar onde tudo o que se disser sobre ele é pouco. E o risco de lugar comum é enorme, então... Respondi ao Marquinhos (meu ex-aluno na Guignard, que está estudando no Porto) que o evento é grande demais e que eu quero o mar só para mim. Perguntei-lhe ainda que dia vamos visitar Alberto Carneiro. Vou gostar muito de ter companhia.

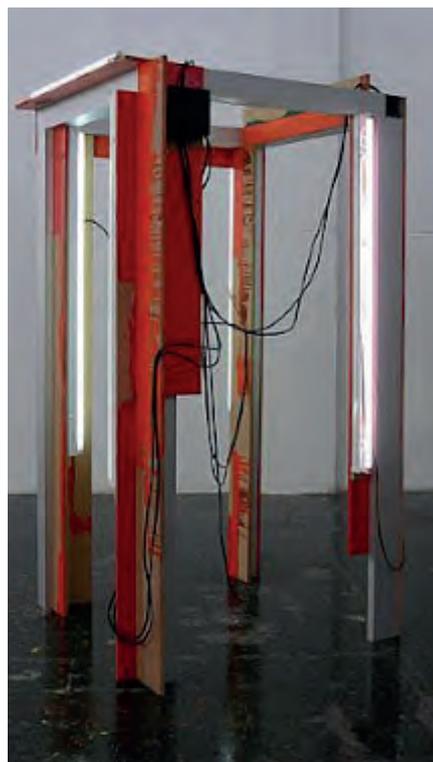
Ontem à noite, aqui em casa, foi bom. Ouvimos música, e cada hora um colocava alguma coisa na internet. Variou de jazz a chorinho a banda de rock. Lucas me mostrou meu texto,



Claudia Renault



Alberto Carneiro



Cabrita Reis

todo anotado, mas não houve clima para conversarmos. Achei o menino bastante sério. Acho que vai ser meu interlocutor. Vou marcar um encontro mais ameno. Ele ficou o tempo todo vendo o livro de Cabrita Reis e, depois, o meu livrinho da *C/Arte*. Rafael, meu colega no curso de Filosofia, falou um pouco do seu encantamento com a professora e da inteligência dela.

Ontem, no intervalo da aula, ela me perguntou sobre o meu doutoramento: “Sobre o que é?”.

Ai, Meu Deus! Bastou ela me perguntar, para eu não saber.

Contei-lhe que estou fazendo doutoramento no Colégio das Artes, e ela perguntou: “Sobre o quê?”. Disse a ela que é sobre o meu trabalho, com uma conversa com dois artistas portugueses, Alberto Carneiro e Pedro Cabrita Reis. Ela fez uma cara muito boa, e eu continuei: “Embora os dois tenham um trabalho muito diferente um do outro, eles têm coisas em comum”. Ela, com um riso simpático e mostrando-se interessada, me perguntou: “Mas qual é o projeto?”.

Não sei o que é isso! Quanto mais eu falo, parece que para eles eu não falei nada! Respondi a ela que o projeto se chama “O habitar como poética”. Ela fez uma cara de interrogação e disse: “Mas isso é muito complicado”.



Eu perguntei: “Pretensioso?”. Disse-lhe que tinha procurado o sentido dessas palavras em Heidegger e que tinha começado por aí. Ela deu um pulo na cadeira e disse que Celan e Derrida não têm a ver com Heidegger, que vão a caminhos opostos. Disse-lhe que minha formação é em Artes plásticas e que nunca havia estudado Filosofia. Ela me disse que nós, artistas, sabemos as coisas por outras formas.

Estou em uma insegurança absurda novamente. Achei que ia abrir cada livro de leitura e comentá-lo... Será?

Meio-dia! Meu tempo acabou. Nem consegui falar no Consulado, nem abri o livro para comentar, nem fiz minha leitura matinal... Tenho o livro sobre a Hospitalidade para ler. É um livro que a Prof.^a Fernanda levou para a aula e vendeu-nos só por 5 euros. A edição dele está esgotada, mas ela tinha conseguido três exemplares para nós. Seu título é *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*, e foi traduzido pela própria Doutora Fernanda Bernardo. Acho tudo muito difícil e muito bonito. A fala dela é muito bonita e quase sempre sobre indefinição. Anotei coisas interessantíssimas, como: “*Só há invenção do impossível. Fora isso é programa a ser cumprido*”. Isso é o máximo!!!

Vamos ver se à noite continuo a leitura dele, se bem que vai ter apresentação no TAGV.

13.10.11

Cheguei às 4 da manhã em casa. Eu tenho de entender que meus colegas de turma, aqui, têm 20 e poucos anos, mas eu, não!



O teatro demorou muito. Foram muitas apresentações das Tunas Acadêmicas. Maria estava uma gracinha no palco, com aquele monte de gente vestida com o traje. Ela não teve dúvidas. Colocou uma roupa preta e pronto. Fico boba de ver a simplicidade e a naturalidade da menina. Acabou à meia-noite e, depois, ainda fomos comer alguma coisa.

Vou recomeçar a peleja para falar no Consulado. O telefone toca até desligar, e ninguém atende. Será que a secretária, D. Maria da Graça, não trabalha na parte da manhã?

Vou escrever para Maria para saber se vamos trabalhar nas fotos hoje. Ontem, após o almoço – usamos tudo o que tinha na geladeira (legumes e batata com queijo) e ficou muito gostoso –, fomos ao atelier e ficamos fazendo as fotos para a capa do livro de Eline. É uma curtição, mas... Quero terminar logo isso.

14-10-11

Ontem tive aula de Filosofia. Cada vez fico mais interessada pela aula. Fernanda Bernardo é uma pessoa interessantíssima! Levei o meu livro de arte para ela. Vamos ver se ela comenta alguma coisa.



Consegui finalmente falar na Embaixada. Marquei para estar lá na segunda-feira, de manhã.

Fui à aula de Inglês. Sentei-me com duas moças brasileiras, do Nordeste, que estão fazendo Direito aqui. Fico completamente encantada com as oportunidades que essa moçada hoje tem. Elas são muito simpáticas, mas têm um problema sério: adoram música sertaneja!!! Isso, para mim, depõe muito seriamente contra qualquer cidadão!

No final da aula, pedi às minhas amiguinhas o livro para xerocar. Fui falar com a professora, e ela me disse que, como é proibido por lei, não posso usar o livro xerocado na universidade. Posso fotocopiá-lo para usar em casa. Ela me pediu que, por favor, não entrasse em sala com as cópias, porque, se tiver uma fiscalização, a multa é gigantesca! No Brasil, as editoras iriam aplaudir de pé o discurso da professora.

Cheguei em casa, e logo Maria veio para escolhermos as fotos que serão encaminhadas para Miguel. Ele vai fazer a capa do livro, a partir das fotos que Maria fez no meu atelier, aqui, de Coimbra.

Hoje, quando acordei e liguei o computador, já encontrei a capa que Miguel fez. Gostei muito, mas... Eline quer a foto da filha se penteando no espelho... Então, tá! Vou passar os contatos do Miguel para ela. Já desisti dessa ideia.



Almocei na cantina e depois fui à Biblioteca Municipal renovar o empréstimo do livro de Benjamin, *Rua de mão única*. Quando eu o acabar de ler, quero comentar aqui minhas anotações sobre ele.

Lucas e eu fomos aos Jardins das Sereias, para, finalmente, ler e comentar meu texto. Sentamo-nos em uma sombra e começamos a conversar. Então a namorada dele ligou. Foi ótimo! Sentei-me, ou melhor, deitei-me em outro banco e dormi. Leve, livre e solta. Foi delicioso. Aqui continua muito calor. Depois do cochilo, voltamos a discutir o texto. Nada que pudesse me acrescentar, mas foi uma primeira tentativa de interlocução. Peguei um texto do Danto para lermos juntos um dia desses.

Já são 19:30h. Vamos a um Jazz.

Hoje, 16.10.11

Ontem foi um dia caseiro. Mais de arrumar, cozinhar, ouvir música, ler um pouco e conversar com amigos pela internet. Conheci ontem o atelier novo de Mônica e Chico, no Jardim Canadá, em Belo Horizonte. Ela fez um tour completo comigo – pela internet, claro.

O show de jazz a que fomos antes de ontem foi completamente espetacular. O baterista é alemão; o cara do baixo, irlandês; e o do violino, português. Ele se parece com Stephane



Grappelli. Chama-se Carlos “Zíngaro”. Os outros dois – agora não sei qual é o alemão e qual é o irlandês – chamam-se John Edwards e Paul Lovens. Achei o cara da bateria louquíssimo: parece que entra em transe. Ele faz um monte de sons diferentes (de raspagens, de sinos...) e coloca umas coisas em cima da bateria. Uma verdadeira curtição.

Hoje foi mais um dia dedicado a prendas domésticas. Amanhã vou bem cedo para Lisboa, para o compromisso na Embaixada. Vou aproveitar para estudar na biblioteca da Gulbenkian, que é uma maravilha. Vou pesquisar, agora, o que tem de muito bom para também ver por lá em termos de arte.

18.10.2011

Pensar a infinitude de interpretações que podem existir diante de uma obra de arte, de um projeto, de uma escrita, é uma das questões relevantes para pensar qual caminho seguir.

Hoje o dia lá fora está completamente nublado. Será que o tempo mudou? Ontem fez muito calor em Lisboa. Resolvi tudo que precisava na Embaixada. Passei o dia entrando em livrarias, sebos e antiquários. Fui ao Museu do Chiado, mas estava fechado; o Largo também, em montagem para a próxima exposição.



O momento de crise é forte para os portugueses. Uma cantora de fado, muito bonita e com uma voz muito boa, cantava em frente à Brasileira. Recolheu muito pouco dinheiro! Ai, como é duro viver de Arte!

Levantei-me cedo, como quero fazer todos os dias, para dar andamento à minha escrita.

Hoje é um dia cheio de aulas. Filosofia e Inglês. Sinto que elas me alimentam, mas tomam tempo. Meu projeto é escrever, escrever, escrever e, depois, ver.

Liguei o computador antes das 7 horas. Vi o jornal, os e-mails e prendi-me nos informativos sobre arte contemporânea no Brasil.

Fui ler Benjamin. Não consigo acabar o livro. Acho que não quero acabá-lo. Com ele, ali, relatando sua vida de criança... fico completamente envolvida e perdida e começo a fazer as mesmas viagens: faço visitas a casas de parentes, brinco de pegador... É uma loucura. É uma beleza ele falando da criança escondida, que grita quando é encontrada ou até antes mesmo de ser descoberta. Maravilhoso! Tenho vontade de escrever, de contar casos. Tem tantos casos estranhos na minha família! Quanto mais passa o tempo, mais estranha vou achando essa instituição chamada "família"... Sei lá!!! Uma coisa complicadíssima!



Voltando a Benjamin... Ele diz: *“É importante deslocar a ideia de representação para um entendimento das noções de sujeito, tempo e espaço. Buscando uma linguagem própria”*¹¹⁹.

Continuando... *“As crianças reconhecem no resto o rosto do mundo. O rosto que o mundo das coisas lhes mostra. [...] Assim as crianças criam, elas próprias, o seu mundo das coisas, um mundo pequeno dentro do grande mundo”*¹²⁰.

Encontro-me aqui com Benjamin.

Hoje, 19.10.11

Recebi a confirmação de que Miguel chegará no dia 29. Vou a Lisboa buscá-lo e aproveitar para pegar meu passaporte.

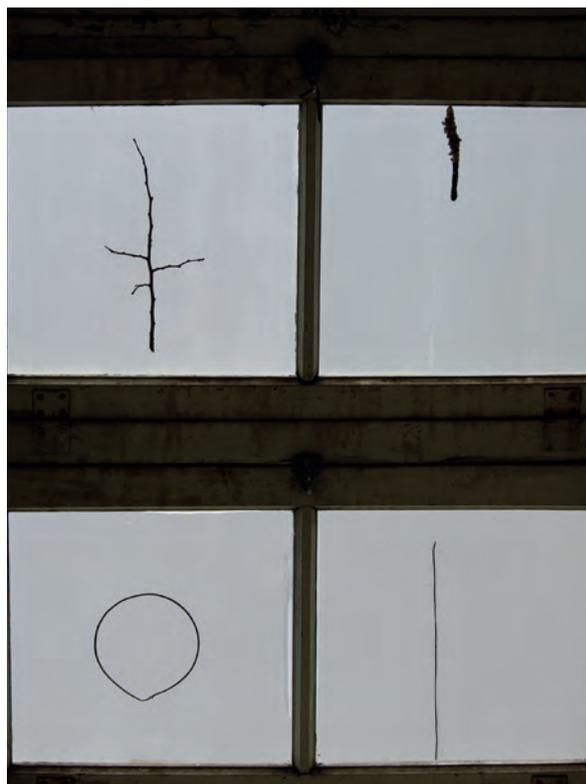
Sentei para escrever sobre Retrovisor. Por que logo Retrovisor?

Sexta-feira, dia 21 de outubro, vai acontecer, no Colégio das Artes, uma conferência do Prof. Delfim Sardo, com este título: “Retrovisor”.

Fiquei entusiasmada a escrever sobre esse tema, porque existe um retrovisor no meu atelier. Um retrovisor quebrado, encontrado no chão.

¹¹⁹ BENJAMIN, 1992a, p.43.

¹²⁰ BENJAMIN, 1992a, p.43.



Retrovisor, para mim, é aquele espelho que existe nos carros, no qual olhamos para ver o que está atrás. Penso imediatamente no espelho do carro, talvez pelo motivo do objeto recolhido e também por ser o espelho para o qual eu mais olho quando estou dirigindo. Retrovisor: espelho que dá as imagens dos objetos que estão atrás do observador. E é assim, pensando nesse objeto banal, que me lembro de um fragmento de um poema de Abgar Renault: “*Cheguei (há séculos? há pouco?)*”¹²¹.

Existe um texto muito bom (não sei bem de qual escritor) sobre o carro com os faróis acesos para trás, para nos dizer do vivido, ou melhor, daquilo que só conseguimos perceber e entender a partir do que vivemos, principalmente se acendermos os faróis sobre o que já passou.

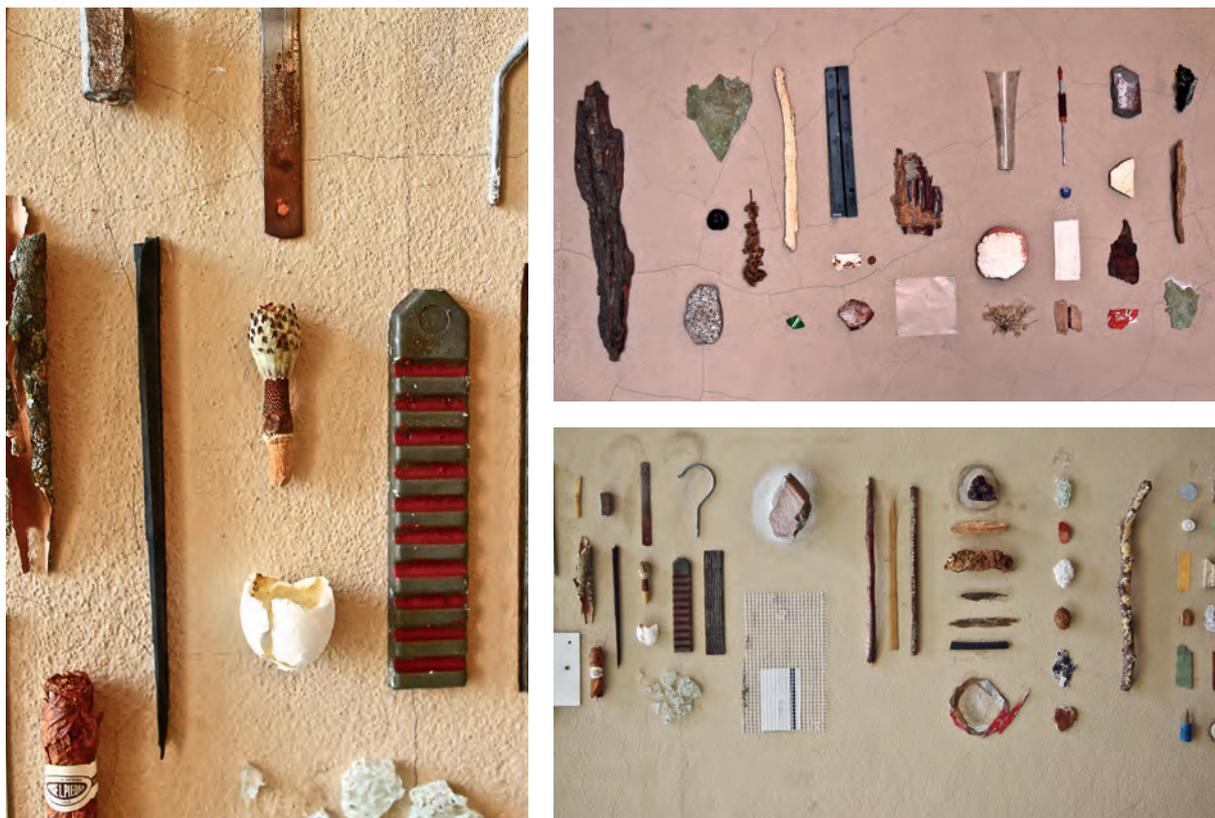
É, portanto, no “só depois”, esse conceito freudiano, que o desconhecido se dá a conhecer. Esse é um princípio muito caro para mim. Em arte, não acredito que sabemos, de antemão, o que vamos fazer. Outro dia catei, no meio da rua, um retrovisor quebrado. Achei uma coisa maravilhosa! Com um fundo preto, o espelho partido, todo craquelado, mais parecia um chão de estrelas. Levei-o para o atelier e coleí-o na parte superior, onde ficam os

¹²¹ RENAULT, 1990, p.117.



objetos de maior valia. Os objetos de maior valia são aqueles, mais raros, maiores, que pedem a presença do corpo. Como a luva, o cabo de guarda-chuva e o retrovisor. Quando catei cada um desses objetos, não havia nenhuma outra intenção, a não ser o interesse pelo objeto em si. Em momento algum pensei na relação entre eles, ou que eles ficariam no mesmo patamar, ou por esse ou por outro motivo qualquer. O único e forte motivo, naquele momento, era o interesse do olhar pelo objeto em si. Era ele que me chamava! Ali, no meio da rua, não existia outro motivo, a não ser o motivo estético. O lugar desses objetos na parede também não é premeditado, mesmo porque eles não chegam à mesma hora.

Eles vão encontrando os seus lugares, pela necessidade de equilíbrio, por uma noção de escala, ou por terem um tamanho maior que o dos outros objetos recolhidos. Foi neste exato momento desta escrita que esse objeto foi batizado como de “maior valia”; e foi pensando nele e nos outros que estão colocados na mesma altura que acabo de encontrar, conscientemente, a sua relação com os outros. Gosto de encontrar a relação desses objetos com o corpo, com a necessidade da presença do ser, e da importância e da ligação do objeto com o fazer. A ligação do objeto, especificamente, com a mão do homem. A mão que calça a luva, a mão que empunha o cabo do guarda-chuva para abri-lo e proteger-se, a mão que coloca o retrovisor em um melhor ângulo para melhor enxergar atrás. Gosto de perceber a coerência não premeditada.



Gosto de perceber a conversa entre os objetos. Gosto de encontrar a relação entre eles. Agora, neste exato momento e neste “só depois”, quando paro para refletir sobre eles, é que percebo a importância dos significados e a amplidão dos sentidos. Nada é à toa. Nada é tão por acaso.

O retrovisor convida o homem a olhar, mas não a olhar para qualquer lugar: é a olhar para trás. Convida-o a um olhar atento sobre aquilo que já passou, mas convida-o também a ficar atento para se precaver da maldade do mundo. Em arte, não temos como olhar para frente sem olharmos para trás. A história da arte se faz de épocas sobre épocas, e é dessa sedimentação que se cria a coragem de criar. Não se cria do nada. Não acredito que faríamos o que fazemos hoje, sem figuras como Duchamp, Schwitters e tantos outros. É preciso romper com o estabelecido. É com as marcas desses marcos da história da arte que conseguimos ir mais além. Criamos sempre a partir daquilo que vemos, que ouvimos, que vivemos. São os rastros, são os caminhos que encontramos pela vida. Quando olhamos para trás, podemos ver quão grande é o caminho percorrido e quantos séculos há nesse caminhar. Mas o caminhar só se faz caminhando. Não sem passado nem sem futuro, é com os olhos à frente e o retrovisor à mão que podemos entender e viver a busca do difícil caminho da arte. Pelo menos no meu caso. Quando caminho diariamente para a universidade, para o meu atelier de Coimbra, penso em Benjamin:



Bispo no Palácio das Artes – Manto de Apresentação – bugiganga

*“Nunca compreendemos uma cidade se não andarmos, caminharmos por ela. É preciso entrar nela. Pensar é uma forma de colecionar”*¹²². O meu objetivo, no meu caminho e no meu caminhar diário, é construir um diário para registrar a minha passagem e a minha investigação poética, a investigação da minha vida e do meu fazer artístico em Coimbra, essa cidade tão carregada de passado. Lembro aqui de Arthur Bispo do Rosário¹²³, quando ele diz que o que ele faz são “[...] registros sobre a minha passagem sobre a terra”¹²⁴. Bispo registrava, dessa forma, o seu cotidiano e o de pessoas com quem convivia. Seus objetos têm uma preocupação estética, e nos seus trabalhos percebem-se características dos conceitos das vanguardas artísticas e das produções elaboradas a partir de 1960.

Não consigo deixar de falar de Bispo. Em uma exposição individual que fiz em 1990 na Galeria Cidade, em Belo Horizonte, incluí uma instalação em homenagem a esse artista.

¹²² BENJAMIN, 1992a, p.25.

¹²³ Arthur Bispo do Rosário (1909-1989) viveu internado, por 50 anos, na Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro. Em um dos seus surtos, disse ter recebido a missão de recriar o universo, para apresentá-lo a Deus no dia do Juízo Final. Trabalhou com restos da sociedade de consumo, transformando em arte pedaços de tecidos, metais, talheres, garrafas plásticas, madeira. Seus trabalhos continuam sendo expostos em museus de todo o mundo.

¹²⁴ MACIEL, 2002, n.p.



Exposição do Bispo no Palácio das Artes – BH

Talvez poucas coisas tenham me tocado tanto quanto a exposição de Bispo no Museu de Arte da Pampulha¹²⁵. Parecia a síntese de uma ideia de arte, para mim, preciosa. Estava ali a necessidade vital do fazer, sem mentiras, sem interesses, sem modismos.

“A despeito do laço social, não incluso no rol dos significantes possíveis para Bispo, a divulgação de sua obra e dos alicerces de execução desta tem suscitado interesse pela sua biografia, pela organização e preservação de seus trabalhos. Se, como apontam Deleuze e Guattari (1995), ‘Uma sociedade é perpassada por diversas semióticas e possui de fato regimes de signos mistos’ (p.23), pode-se dizer que Bispo cria através da arte um modo de inserir-se no mundo, como um campo novo de ação intermediado pela originalidade de sua relação com a realidade”¹²⁶.

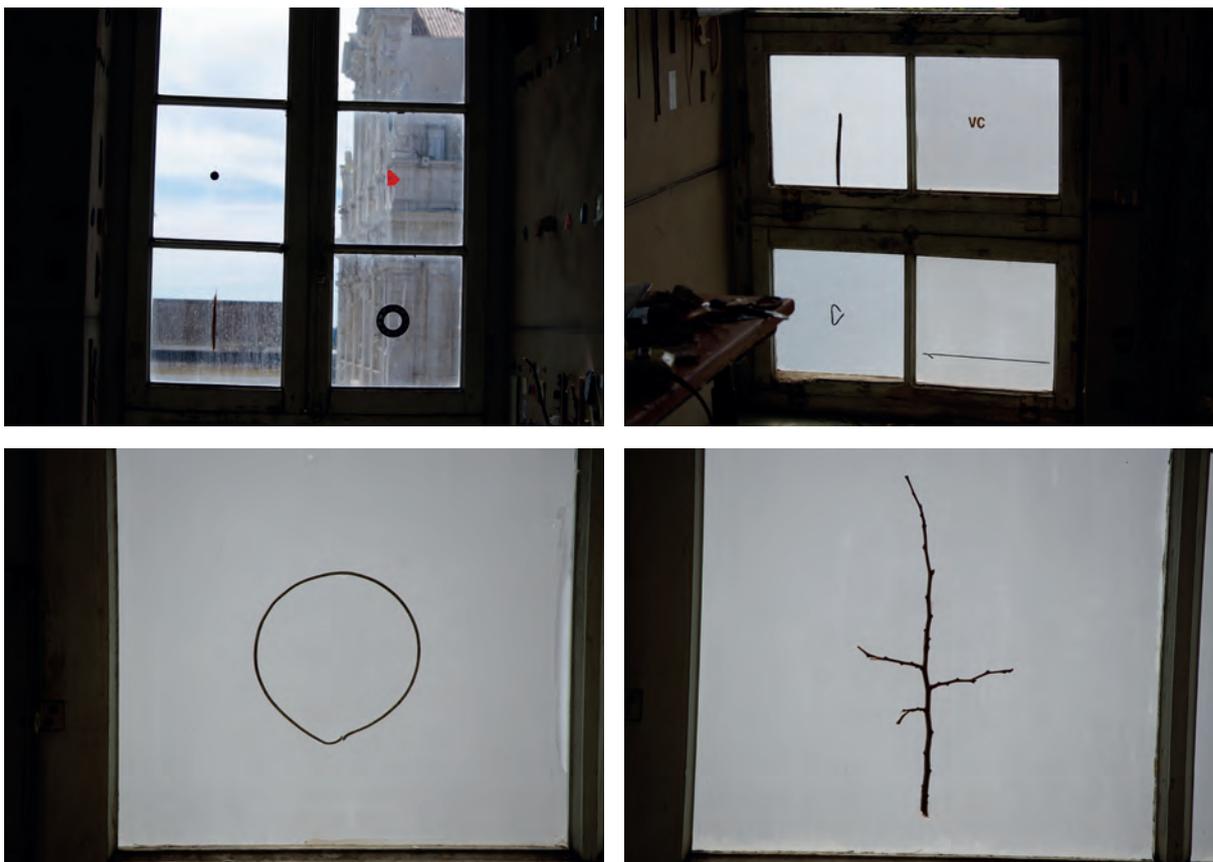
Encontrei um rico texto de Maria Esther Maciel, no qual ela faz uma relação entre Bispo, Peter Greenaway e Borges, e conta a visita do cineasta à exposição de Bispo no Museu de Arte do Rio de Janeiro¹²⁷. Interessantíssimo. Lembrei de outro livro dela: *A memória das coisas*¹²⁸.

¹²⁵ Exposição individual de Arthur Bispo do Rosário realizada em 1990, no Museu de Arte da Pampulha (Belo Horizonte), com curadoria do crítico de arte Frederico de Moraes.

¹²⁶ SOARES, 2000, n.p.

¹²⁷ MACIEL, 2002.

¹²⁸ MACIEL, 2004.



Que vontade de virar para trás e tirá-lo da estante. Maria Esther trabalha com taxonomia, que é uma estrutura de organização de objetos. Será que eu também busco os meios de colecionar, juntar, recolher, em busca de uma possível ordem? Será uma tentativa de organização do caos? Do meu caos, do caos do mundo?

Gosto de dialogar com esses artistas.

Hoje, 20.10.11

Pensei em escrever sobre a luva, mas já não tenho tempo. Fui ler um pouco sobre hospitalidade, para a aula de Filosofia, e, agora, já está na hora de me aprontar e sair. Ainda tenho de arrumar a cama e a cozinha. O tempo foge de mim. Esta é uma relação muito complicada: eu e o tempo.

Hoje, 21.10.11

Hoje acordei angustiada. Os dias começam sem luz. Decidi ler *Breves notas sobre o medo*, de Gonçalo M. Tavares¹²⁹. Claro que não foi à toa. Encontrei:

¹²⁹ Escritor português contemporâneo.



“Acalma-te.

Mesmo que desças até ao ponto em que deixas de observar a claridade da superfície, não te inquietes demasiado, pois a superfície do mundo, também ela, em poucas horas (a noite aproxima-se) ficará escura”¹³⁰.

(Lá fora a luz apareceu... Já são quase 11 horas.)

E, na página anterior, encontrei-me:

“Ofício exacto.

Persistir em dar forma ao que permanece escondido sob a escuridão (e que jamais viste) poderá ser considerado teimosia inconsequente, mas, também, o mais puro dos actos de escultor”¹³¹.

Assim vou eu, na busca infinita, na persistência inumana de tentar explicar o que não tem explicação, para encontrar o que nunca perdi. Investigo no mundo o que no mundo escorre, fica, perde, apodrece, sem olhares, sem sentido de ser. Pedacos de nada. Os homens passam com seus olhares anestesiados de si. Nada à sua volta faz sentido, muito menos aqueles objetos de nenhuma valia.

¹³⁰ TAVARES, 2007, p.35.

¹³¹ TAVARES, 2007, p.34.



Está na hora da minha caminhada em busca de outros nadas.

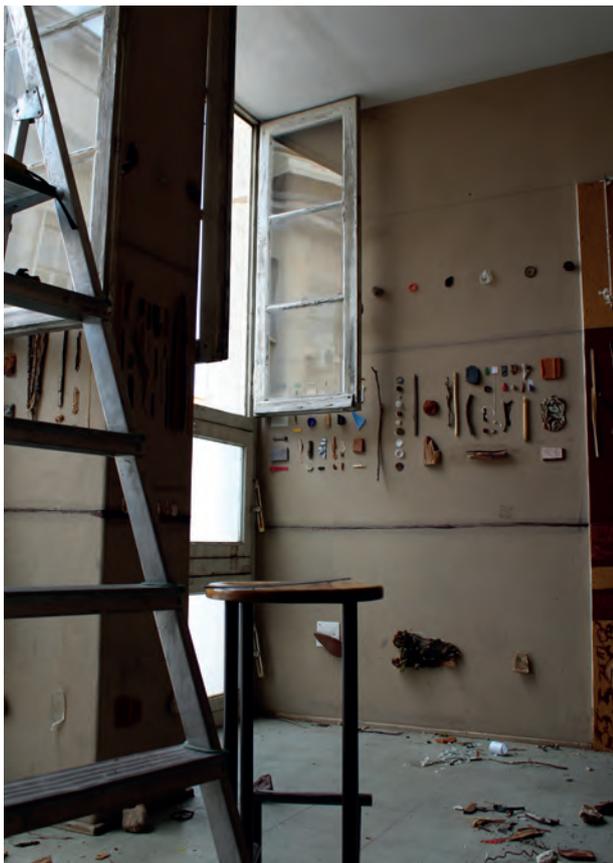
Hoje, sábado, 22.10.11

Dia de prendas domésticas, de recolhimento.

Acabei de ligar para Alberto Carneiro, para ver se posso visitá-lo no próximo fim de semana. Nada feito. Ele não vai poder me receber. Não vai estar lá. Vai estar em Almada, para lançamento de um catálogo. Acho que é a quarta vez que tento conhecê-lo. Ora, bem...

Vou mesmo assim ao Porto, para ver Caetano, ir ao Serralves e passear. Depois volto, em outra data, para conhecê-lo. Não desisto fácil.

Ontem a conferência de Rui Chafes, escultor português contemporâneo, foi muito boa. Ele fez uma palestra ótima. Leu a sua biografia. Uma delícia de texto, completamente delirante, no qual fala que viveu nos séculos XV e XVI, que trabalhou com Bernini e por aí vai, até se cansar de trabalhar para os outros e começar a fazer seu próprio trabalho. Essa passagem no texto é meio abrupta, principalmente em termos das imagens. Ele passa de um Bernini para uma obra sua, executada no século XXI. Mas o texto tem um fascínio, por nos fazer visitar obras belíssimas, por nos fazer ser cúmplices do desejo do artista. Fez-me lembrar do último filme do Wood Allen, “Última noite em Paris”. Gostei tanto desse filme, tanto, mas tanto, que



passsei uma semana fazendo a mesma viagem que o escritor e, portanto, a mesma viagem que Rui Chafes. Se bem que Rui Chafes foi mais além: ele trabalhou ao lado dos grandes mestres, cotidianamente e durante muito tempo. Uma experiência invejável!

Andei pelas ruas de Coimbra, durante uma semana, completamente acompanhada dos amigos daquela última noite que passei em Paris com Wood Allen. Foi uma delícia entrar na casa de Gertrude Stein (eu também queria mostrar meu trabalho para ela, mas não o carreguei debaixo do braço. Posso fazer uma obra em qualquer lugar do mundo, mas preciso ser convidada ou ter um espaço para executá-la. Ela demanda tempo). Que emoção foi sentar perto de Man Ray. Ah! Preciso ainda falar do desejo de me encontrar, assim, de repente, com Duchamp, com Maria Martins (tenho certeza de que seríamos grandes amigas). Precisava viajar muito, porque não poderia deixar de ir ao Cabaret Voltaire (preciso levar minha turma lá). De forma alguma iria ficar sem voltar a Paris para me encontrar novamente – e, com certeza, por mais tempo – com aqueles amigos que conheci naquela última noite que passei lá. A vida é breve, não dá tempo de convivermos com todos os amigos.

Enfim, voltando às palestras de ontem... Delfim Sardo, com aquela sua facilidade verbal e seu grande conhecimento de artes práticas, falou com muita propriedade. O seu retrovisor



não é o meu, claro, mas concordo plenamente com ele quando diz que só podemos contar a história da arte até o século XIX, no máximo até os anos 70, para nos lembrarmos de Danto e Belting, porque a arte contemporânea não se permite ficar presa em história: ela é muito cheia de referências e bebe em todas as fontes e de várias maneiras. A arte contemporânea não se prende a nada. Ainda está para ser escrita.

Hoje, 03.11.11

Acordei com vontade de escrever. O dia lá fora é de um cinza claro opaco, completamente chapado. Não existem nuances, não existem tons. É como se fosse um pano de fundo. Não existe barulho. Às vezes, algum trovão. Chove. Amanheci com vontade de ficar em casa e escrever.

Ganhei de Vera Valadares (amiga, poeta, psicanalista e conselheira) um livro de Barthes: *A preparação do romance*. Lúcia já havia me recomendado uma escrita que pudesse registrar o meu desejo do meu fazer aqui.



uma exposição e de trocar ideias. Vimos as *Brillo boxes*, falamos de Danto, de história da arte, de arte contemporânea, do Colégio das Artes.

Chegamos a Coimbra em dia de festa: a “latada”, dia de batismo dos calouros, uma moçada linda! Um verdadeiro carnaval. Fiz muitas fotos. A comissão de frente do cortejo empunhava uma faixa dizendo dos cortes das verbas e dos cortes das bolsas. Existe um cunho político no meio de tanta farra. Tenho pena dos jovens. Não há emprego para tanta gente em Portugal. A crise para eles está feia.

Vou tomar café, mas retornarei logo, para transcrever para cá o que anotei, nos últimos dias, de forma completamente solta.

Tenho uma angústia horrorosa com o tempo. Quando acabo de arrumar a casa, já está na hora de começar a me aprontar para sair. Não quero ser escrava do relógio, não quero ter de fazer as coisas como um cronômetro. Não sei o que devo fazer para dar conta do que tenho de fazer e do que quero fazer. Agora, por exemplo, já não vou poder mais fazer a transcrição das anotações. Lúcia deu-me uma tarefa: comprar um presente para levar para o Caetano. Uma delícia de tarefa. Vou reproduzir aqui a carta dela e, depois, o objeto:

“Querida Claudia,

A semana passou quase toda e nem escrevi pro Caetano, falando da ida de vocês ao show dele. Acho que, a essas alturas, ele já deve estar por aí. Mas acho também que não consegui



escrever por causa da morte da Nicinha, que deve tê-lo deixado bem tristonho, a julgar pelo último e-mail que ele me mandou. Então, tive uma ideia que pode ser bem executada por Claudia Renault... Se vocês quiserem mesmo se encontrar com ele no camarim, pode ser que funcione. Mas, se não funcionar, vai ser divertido mesmo assim.

É o seguinte: já lhe contei que estamos – eu e ele – numa conversinha por causa da frase ‘Este livro é eu, escrita, a chamar por tu, poema’, que escrevi no livro. Acontece que essa frase tem tudo a ver com o seu trabalho, que está reproduzido na capa do livro. Então, pensei que você poderia comprar aí um lápis e colocá-lo numa embalagem charmosa, com um cartão, com os dizeres: ‘Este lápis é eu, escrita, a chamar por tu, poema. E o poema passa rápido’. E, no envelope: ‘De: Lúcia Castello Branco / Para: CaetanoVeloso / Por: Claudia Renault’.

Para entregar o presente, procure pela Gilvana (não sei se é Gilvana ou Giovana, mas ela fala Gilvana), que é a produtora dele. Diga que é minha amiga, de BH, e que tem um presente meu para ele, que você gostaria de entregar em mãos. Normalmente, ele recebe pessoas no camarim, mas não sei como será aí, ou mesmo como será nessa época em que ele está de luto. De toda maneira, se ele não receber você, receberá o presente, e isso já é bacana, não é? Sobretudo porque ele já tem esse livro meu e também o seu, que eu mandei para ele naquela época. Tenho certeza de que ele vai gostar.



E, quem sabe, isso funcione e você possa de fato ir até o camarim e conversar com ele? Tudo depende do raio sobre o lápis...

Daqui vou ficar torcendo para você topar essa ideia e para tudo dar certo, pois já me parece uma história como aquela do vestido de sereias... De qualquer maneira, convém tomar uns cálices de vinho antes, para curtir mais o show e para ajudar na eventual timidez... rrsr

Beijo grande e courage. Depois me conte tudo, não me esconda nada.

Lúcia"

09.11.11

Fiz tudo como combinei com Lúcia. Miguel ajudou-me, e fizemos um objetinho lindo. Fomos para o Porto.

Cidade linda! Não canso de ir lá. Fico sempre animada para ir ao Museu de Serralves: o espaço é muito agradável, e sempre com exposições muito boas.

Claro que vai ser ótimo ir ao show do Caetano, mas meu interesse maior é, sem dúvida, o Serralves. Tudo serve de pretexto para ir ao Porto.

A curtição de fazer um objeto para o Caetano foi grande. Tudo foi escolhido a dedo: uma moldura preta com vidro; um papel prata, onde foi impressa a frase; e um lápis preto (a foto



é péssima, mas serve como registro; pelo menos, para minha lembrança). Entreguei-o diretamente ao Caetano e tirei fotos com ele. Com o Caetano, claro!

Tive um encontro com Olaio. Ele é muito simpático. Sempre me dá muita atenção e responde imediatamente ao que pergunto. Ele disse que teremos de defender na sala dos capelos, de traje e tudo. Ai, meu Deus!

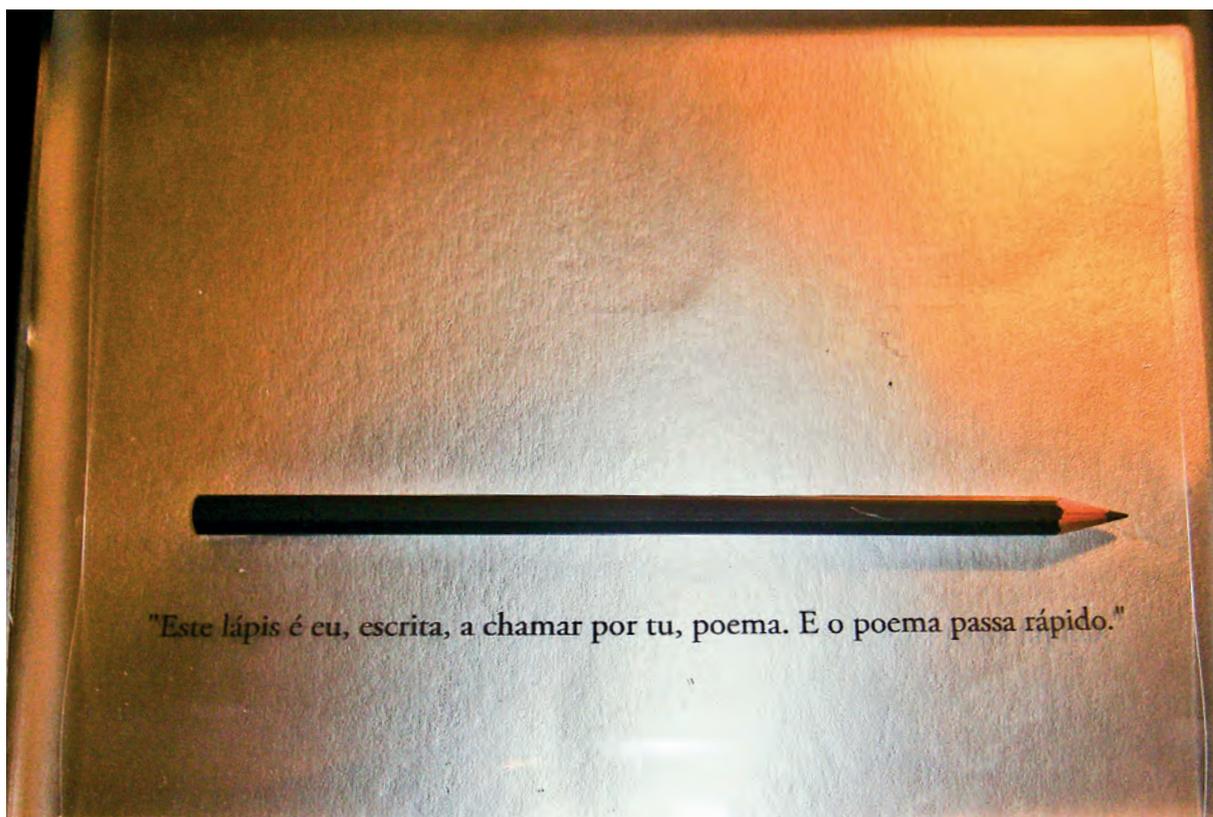
Disse-me que tenho de pensar a forma de mostrar o trabalho à banca, pois a banca não vai até o trabalho. Achei estranho, mas não estou trabalhando para a banca, trabalho sempre por necessidade. Mas, na verdade, adoraria que a banca pudesse ver meu trabalho.

As aulas de Filosofia continuam a me animar. Elas me dão vontade de escrever.

Vou transcrever aqui o que escrevi no dia 27.10.11, depois de uma aula:

Fico profundamente emocionada de entrar de novo no atelier, depois de uma semana sem vir aqui.

Lá fora faz muito frio. Aqui, dentro do atelier, é quente, é meu. Aqui, eu me encontro comigo. Dependurei meu casaco vermelho na janela. Tive de fotografar. Sinto Coimbra dentro do atelier. É o fora e o dentro juntos. Estou saindo da aula de Filosofia, completamente apaixonada. É nesse lugar da desconstrução, é nesse lugar do desconhecido, que me encontro.



Nesse lugar, onde só existe a paixão, e a ideia chega de rompante para afetar o estado em que estamos. Para abalar. Chega para perturbar o ritmo da nossa vida. Isto é Arte. Faz parte da vida viver as paixões, e a paixão é desconhecida, como o ato de criar é desconhecido. Não sei o que vou criar. Assim como nunca sei o que vai sair dali. Assim como nunca sei o que vou escrever.

“Nos nossos dias, ninguém pode se cristalizar naquilo que ‘sabe fazer’. A força reside na improvisação”¹³².

Fui acolhida, profundamente acolhida, quando me deram um canto (mesmo que como estrangeira). Um canto. Um atelier, onde eu possa registrar o meu caminho, as minhas dúvidas, as minhas indecisões, a minha pesquisa, a minha busca, os meus anseios, o meu desejo, a minha angústia e mesmo a minha alegria de poder ter onde habitar. Um canto só meu. De onde só eu tenho a chave. Só trago aqui quem quero e quando quero. Aqui, sentada no chão, posso registrar, como faço agora, mais um dia em que me proponho a viver o meu tempo em Coimbra. “A atuação literária só pode ser significativa se emergir de uma rigorosa alternância entre a ação e a escrita”¹³³. É assim que pretendo viver e ver esse meu caminhar. Só posso ver e

¹³² BENJAMIN, 1992a, p.42.

¹³³ BENJAMIN, 1992a, p.43.



escrever a partir do meu trabalho. Esse ver é, por si só, apropriação. Aproprio-me daquilo que vejo e, não contente só em ver, aproprio-me concretamente dele. Recolho. Trago comigo aquilo que vejo. Fico feliz de compreender, a partir da aula de hoje, a necessidade dos intervalos de distância do atelier. Faz uma semana que não venho aqui. Sinto-me mais inteira comigo agora, a partir do momento em que percebi e compreendi que o ver cega. Eu, dentro do atelier todos os dias, parei de enxergar o que estava fazendo. Foi necessário o intervalo, para acontecer a respiração do olhar (uma frase da Professora Doutora Fernanda Bernardo).

Sinto-me agora, depois da aula, com uma visão que toca, que é capaz de tocar aquilo que amo. Ela toca, portanto, o intocável, o desconhecido, aquilo que é enigma. Arte é sempre enigma e é sempre incondicional. Não existe condição prévia para a arte. Só aqui, longe de tudo aquilo que conheço, é que sei que posso me permitir ir mais além. É no silêncio que a arte se inscreve. Nada existe sem restos, porque guardamos o sonho e o desejo. É permitindo-me criar, que desejo ir além das fronteiras do meu país.

Minhas costas doem de ficar sentada no chão. Tenho de parar aqui por hoje.

Transcreverei para cá, agora, três anotações mais antigas, que fiz em cadernetinhas, em papéis soltos etc.



Primeira:

Cheguei a Coimbra: 16.01.2011.

Começa uma vida nova!

Expectativa de onde morar... de como será a Universidade... Se o dinheiro vai dar e se tudo isso vai valer a pena.

Doutorado em Arte contemporânea, em Coimbra!

Vamos ver...

Segunda: Primeiros contatos: Doutor Carlos Alberto e Rosa Maria.

Foram os dois que me indicaram as primeiras coisas: “Não vale a pena morar no Loreto, no bairro do Ingote, na Baixa, na Estação Velha, no Monte Formoso nem no Rosa”.

Para mim, palavras soltas no ar. Perguntei: “Coimbra é perigosa?”.

“Não, mas não vale a pena morar nesses lugares. Um deles é, inclusive, área de prostituição”, respondeu-me o Doutor Alberto.

Ao que, de pronto, a Doutora Rosa completou: “Mas isto não pega!”.

Nunca tinha pensado nisso, e achei muita graça.

Isso aconteceu no dia em que cheguei e fui visitar a Biblioteca Joanina. Encontrei essas ótimas pessoas, que me fizeram sentir acolhida.



Fui muito bem recebida, no Colégio das Artes, pela Paula, João Marujo e pela Joana.

Terceira:

Passei uma semana lendo os jornais A Beiras e Diário de Coimbra. Aprendendo o que é autocarro, paragem... Aprendendo a lidar com imobiliária etc. Anotados na cadernetinha, já são 16 os endereços que visitei. Tudo caro e ruim: ou escuro, ou sem máquina de lavar, ou sem isso, ou sem aquilo; cada um com, pelo menos, um problema.

O hotel é ótimo. Tem aquecimento central e café da manhã. Não quero sair daqui, mas a angústia já começa a aumentar, por saber que não terei dinheiro para ficar por muito mais tempo.

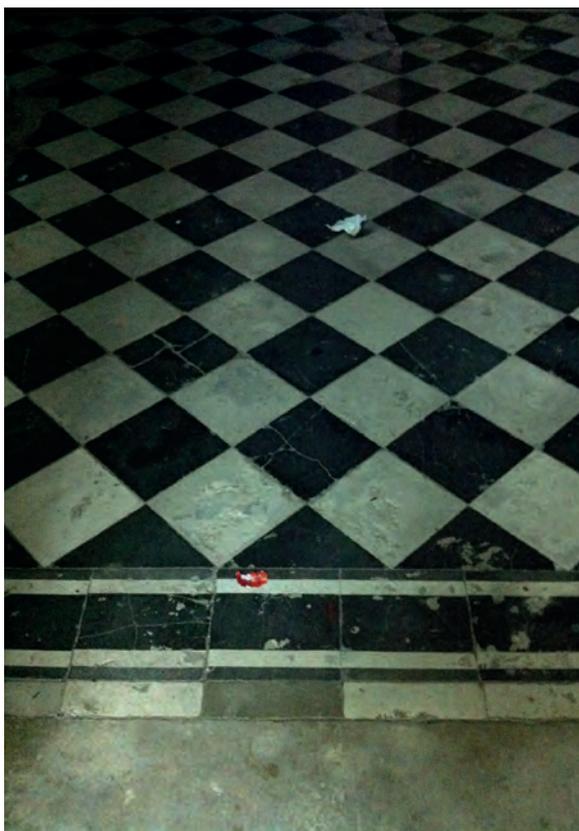
Gosto de encontrar pequenas anotações, anotações perdidas.

Hoje, 11.11.11

Volto ao momento atual. Adoro esta coincidência de números: 11-11-11. Esperava um dia lindo para comemorar (não sei o quê!), mas ele amanheceu frio, branco, opaco e com uma chuvinha fina.

Ontem, na sala de leituras, anotei o seguinte: “A poesia já não se impõe, expõe-se”¹³⁴.

¹³⁴ CELAN, 2006, p.xv.



Espera-se de mim que diga algumas palavras sobre o que faço, sobre o que recolho nas ruas, onde o burburinho dos carros, das pessoas e dos pássaros passa a largo, onde tanta coisa acontece e tanta coisa é silenciada. Encontro-me diante das coisas perdidas. Tenho de entrar no mundo interior das coisas, dos objetos, tendo a grande tarefa de escrever. Não consigo habitar com calma o silêncio.

Celan me diz: “[...] *vai antes buscar um par de olhos ao fundo da tua alma e põe-nos ao peito – e então saberás o que aqui se dá a ver*”¹³⁵.

Eu não sabia se as coisas e os objetos – aqueles, os achados, os encontrados, os recolhidos – tinham uma ingenuidade ou uma maldade incondicional. Só sabia do meu desejo incondicional.

É necessário dar sentido às coisas, dar sentido a esta vida, através do que se pretende fazer.

Ah!, que vontade de apropriar-me de todas as palavras dessa nota introdutória de *Arte poética*. Eu também preciso derrubar o muro que separa o hoje do amanhã. Estou completamente em cima do muro, morrendo de medo do amanhã.

¹³⁵ CELAN, 1996, p.12.



Será que esse poço tem um fundo? Quanto ainda tenho de mergulhar? Será que terei fôlego para tanto?

Não posso considerar essa tarefa como uma prisão em que sou obrigada a normas. Onde ficam a individualidade, a identidade, a tentativa de ser original?

Tenho de encontrar uma forma para expressar, em palavras, o que tentei expressar no espaço que me coube. Será que é possível?

Por mais desvelados que sejam os gestos, por mais concretos que sejam os trabalhos, eles contêm a veladura do existir sem explicações.

Arte não tem de ser explicada; ela contém o inexplicável. A minha escrita tem de conter o frescor de um movimento novo e livre, para tentar ser tão livre quanto se pretende a arte. Quando se escreve, já é sobre o que já foi feito, e aí, nesse momento, já não existe mais o frescor do primeiro gesto.

Existem os que sabem que é impossível para o artista falar do seu trabalho, explicar o seu trabalho, mas existem ainda os que exigem que tal violência seja feita.

É importante que falemos dessa impossibilidade, sem que o relato seja o da impossibilidade de dizer, o da impossibilidade de dizer o que se quer dizer através do já feito: a obra de arte.



Será que tem sentido dizer, de forma pior, o que já se tentou dizer de forma não verbal e de forma não textual?

Não cabe essa tarefa aos poetas, aos escritores, aos seres ligados às letras?

Por que fazer uma tarefa que já se sabe, de antemão, que nunca será do desígnio da alma, do desígnio do desejo e do desígnio do ser?

É infinitamente triste prestar-se à mediocridade, já de antemão intuída e certamente fadada ao fracasso.

“O coração ficou escondido no escuro e duro como pedra filosofal”¹³⁶.

Dá medo saber-se incompetente para conseguir explicar-se de alguma forma, para explicar o que não existe como explicação.

“A hora saltou do relógio, pôs-se à frente dele e ordenou-lhe que andasse certo”¹³⁷.

O meu relógio não tem patrão, não tem senhor, não tem regras. Como obedecê-lo?

Não se deve deixar que o brilho dos olhos do desejo do fazer seja apagado pelas regras da imposição, para que não seja tarde demais o acordar.

¹³⁶ CELAN, 1996, p.23.

¹³⁷ CELAN, 1996, p.24.



Colocando lado a lado as impossibilidades, já não me é possível saber se é a possibilidade do fazer que faz a impossibilidade, ou se é a impossibilidade de escrever que faz a possibilidade de dizer da impossibilidade.

Tudo corre!

Também essa pena perplexa com o tempo que corre e com uma data final, com um tempo determinado para nos defendermos do que não somos culpados, para explicarmos o que não queremos explicar, para justificarmos o que não está na esfera nem do certo nem do errado e que, portanto, não pede justiça e, assim sendo, não deve ser explicado.

Quero explicar as coisas assim, como o poeta:

“Amo como ama o amor. Não conheço nenhuma outra razão para amar senão amar. Que queres que te diga, além de que te amo, se o que quero dizer-te é que te amo?”¹³⁸.

Isso diz tudo. Queria ser simples assim.

Hoje, 16.11.11

Acordei hoje com os olhos de ontem.

¹³⁸ PESSOA, 2005, p.480.



O frio cortava-me os ossos.

O frio era da alma, da incompreensão do ser humano, da incompreensão da vida.

Vou passar a limpo o que escrevi ontem, depois da aula:

Oh! Terrível dor de não saber o quê deveria saber.

Falo da desilusão de não dominar com facilidade as dificuldades do existir.

Oh! Rodamoinho de pensamentos de afetos e desafetos.

Oh! Turbilhão.

Oh! Torrente.

Oh! Revoada.

Oh!

Inquietação!!!!!!!!!!!!!!!

O relógio que martela a mesma tecla!

Como fazer?

Hoje, 21.11.2011

Sentei-me para escrever e, quando coloquei a data, já me vieram logo à cabeça os compromissos de hoje: pagar aluguel etc. etc.



É sempre preocupante a questão financeira.

Bem... Vou tentar escrever mais um pouco da minha experiência aqui.

No dia da palestra do arquiteto Graça Morais e do Julião Sarmento, na Casa das Caldeiras, sentei-me ao lado do Prof. Olaio e contei-lhe que havia encontrado umas gavetas no lixo e que havia ficado quase louca. Queria todas para mim, mas não tinha para onde levá-las. Disse-lhe que eu precisava de um canto para trabalhar. Ele, como é artista plástico, percebeu a minha angústia.

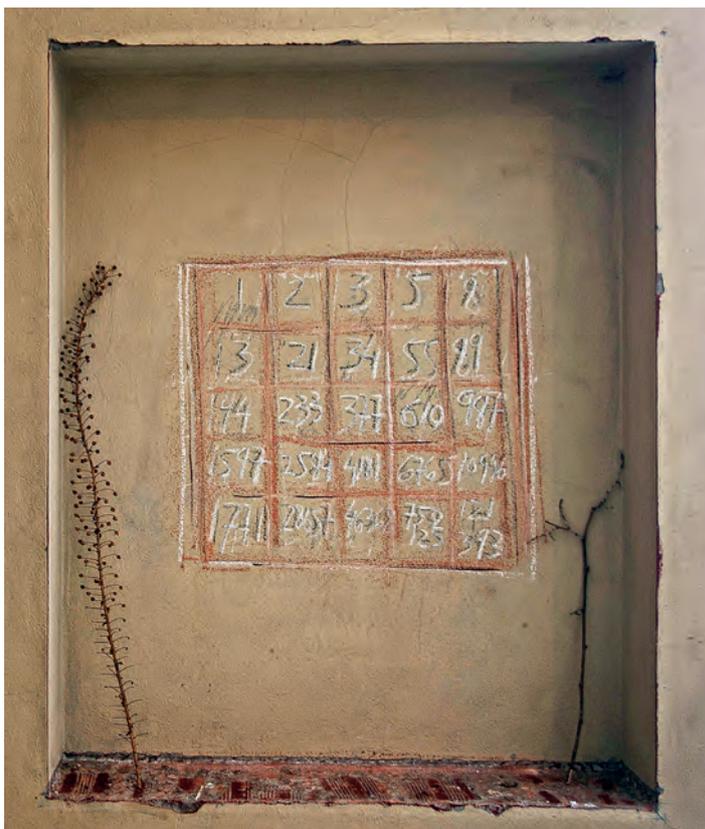
Ganhei uma salinha, no Colégio das Artes!

Entrei nela, pela primeira vez, no dia 19 de maio deste ano.

Fiquei emocionada de pensar que tinha um canto meu aqui, um lugar só meu, para trabalhar.

A sala tem aproximadamente 5 metros por 4 metros. Tem duas janelas. Quando as abri, fiquei novamente emocionada: a Sé Nova estava ali, na minha frente. Os seus sinos batem ali, e, junto com eles, pergunto sempre: por quem os sinos dobram?

A salinha, muito velha, com portas e janelas descascadas, paredes com marcas e furos, estava ali, à minha espera.



Encontrei o Diretor, Dr. Bandeirinha, no corredor. Vendo meu entusiasmo, ele me disse que só precisava, agora, mandar pintar a sala. Eu agradeci muito e disse-lhe que não seria necessário, que ele podia deixar para pintá-la quando eu fosse embora.

Mal sabia ele que o tempo, as marcas, a história das coisas são o tema do meu trabalho. Aquela salinha já continha nela um ambiente propício para eu começar.

Não sabia o que fazer ali e ainda não tinha material algum.

A sala tem um nicho na parede, logo à esquerda. Depois, as duas janelas e, à frente, uma porta tampada com um aglomerado.

Busquei um giz na sala da frente. Foi tudo o que encontrei, mas serviu para registrar a minha presença, o meu início ali. Com o giz, escrevi na parede: “Primeiro dia que entrei no atelier...”. E assinei.

Olhei para o nicho e tive vontade de escrever alguma coisa ali. O espaço lembrava-me um oratório, e isso tinha a ver comigo: meus objetos mais antigos tinham essa ideia de oratório, no sentido de guardar, de preservar, de guardar alguma coisa importante. Não sei bem por que, mas a sequência de Fibonacci¹³⁹ também me veio à mente.

¹³⁹ Fibonacci – ou Leonardo de Pisa – (1170-1250), um famoso matemático italiano, criou, a partir da



Alguma coisa importante deveria ser guardada ali: a sequência de Fibonacci! Lembrei-me de Amilcar. Senti a natureza apossar-se de mim. Vi o movimento da vida no desenho das conchas, nos nós dos caules das árvores, na sequência mais perfeita da natureza. Acredito ser esse um assunto muito rico, tamanha a importância dessa sequência encontrada na arte, na arquitetura, enfim, na vida.

Muito interessante, porque não sou ligada a números, mas a primeira coisa que fiz no atelier foi uma sequência de números, que vai nos remeter à perfeição da estética e da beleza. Foi uma coisa tão espontânea, tão natural, tão sem premeditação... Peguei o giz e, sobre a mesa vazia, fiz rapidamente as contas: $1+1=2$, $1+2=3$, $3+2=5$, $5+2=7$ e assim por diante. E ia escrevendo na parede. O nicho ficou com uma tabela cheia de números.

São os números de ouro. Amilcar de Castro¹⁴⁰, meu mestre, também pensava suas esculturas a partir desses números.

A sequência ficou ali, registrada no nicho.

No segundo dia, voltei com materiais: pó xadrez, pincéis, silicone, trena.

observação do cotidiano, a sequência que leva seu nome.

¹⁴⁰ Artista plástico, escultor, professor e designer gráfico brasileiro (1920-2002) ligado ao Movimento neoconcreto.



Disse ao Olaio que precisava de uma chave para a porta, e ela foi providenciada. Meu orientador é muito presente. Fiquei ainda mais feliz. Pronto: tinha um canto só meu. Ninguém poderia entrar ali. Um pedaço do meu mundo, um pedaço da minha cabeça, do meu pensamento, do meu sentido de existir. A arte tem a capacidade de transformar-nos e de transportar-nos para além de nós mesmos. Passei a ir ao atelier todos os dias. Trabalhava ali muitas horas seguidas. Normalmente, tinha de colocar um alarme para não perder a hora de ir embora e correr o risco de ficar ali, presa, fechada, até o dia seguinte.

Tinha agora um objetivo, uma vontade, um interesse. Só pensava no meu atelier. Descia a pé todos os dias para a universidade e, nesse caminho, ia recolhendo material para o meu trabalho. Nada ensaiado, nada premeditado. Quando um objeto chamava minha atenção, chamava meu olhar, eu imediatamente o recolhia.

As tardes passavam sem serem percebidas. Estava eu, ali, a fazer uma escrita, um diário, um registro. Era tudo o que eu podia fazer naquele momento, completamente absorvida por aquele mundo de pequenos nada. Como Manoel de Barros¹⁴¹ escreveu, “*as coisas sem*

¹⁴¹ Escritor brasileiro.



*importância são bens de poesia*¹⁴². Nada mais havia naquele momento, a não ser meu interesse pelo meu atelier. Ali eu entrava em um mundo à parte.

Fora do atelier, as obrigações... Está na hora de ir ao Banco.

22.11.11

Dia branco, completamente branco.

23.11.11

Anotações no atelier.

Tentei entrar em meu atelier com um olhar de quem está vendo tudo pela primeira vez.

De imediato, li: “Primeiro dia que entrei no atelier, 19-05-11”. Depois me chamou a atenção um bilhete de cinema – “Pina” –, e, logo abaixo, encontrei um papel laminado dourado, como se fosse uma medalha, no qual também estava escrito “Pina”.

Acho que foi uma homenagem que tentei fazer ao filme, deixando registrado ali o meu encantamento por ele, pela entrega dos bailarinos, pelo amor à dança, pela sensação de desespero e de liberdade, pela grandeza de alma, do rés do chão ao voo, ao salto.

O chão de terra, a escalada da montanha. O salto, a água.

¹⁴² BARROS, 1974, p.15.



A força da expressão e a beleza do filme de Win Wenders... Achei esse filme de uma importância tão grande, que ele está registrado ali, no meu diário.

24.11.11

Sol! Uma manhã linda! O sol entrava na minha casa até a metade da sala.

Estou nostálgica, completamente nostálgica.

Uma vontade enorme de escrever, sem saber o quê. Isso é de um vazio abissal e gera uma angústia ainda maior.

Uma vontade louca de enlouquecer, de tomar ácido, de fazer o que nunca fiz antes.

Sinto-me amarrada, atada a obrigações, a imposições que parecem sem sentido.

Que vontade de beber, de fumar, de dançar nua uma valsa vienense, de sair correndo, de montar um cavalo alado e gritar muito alto: "Preciso ser livre".

Segundo Dra. Fernanda, Levinas diz: "*As raízes podem nascer para o céu*".

Quero ter minhas raízes voltadas para o céu.

*"Quem anda de cabeça para baixo, minhas senhoras e meus senhores, quem anda de cabeça para baixo tem o céu por abismo debaixo de si"*¹⁴³.

A arte é livre pela própria natureza, e, a exemplo da natureza, que só faz o que quer, o homem também deveria ser livre em tudo que faz.

É tudo por hoje.

¹⁴³ CELAN, 1996, p.53.



Tenho alma de poeta e a vaguidão dos perdidos, dos desesperados. Tenho a comunhão com a natureza e a natureza Zen de ser.

Acabo de escrever e lembro-me de Alberto Carneiro, esse artista plástico português tão poeta, tão ligado à natureza e tão Zen.

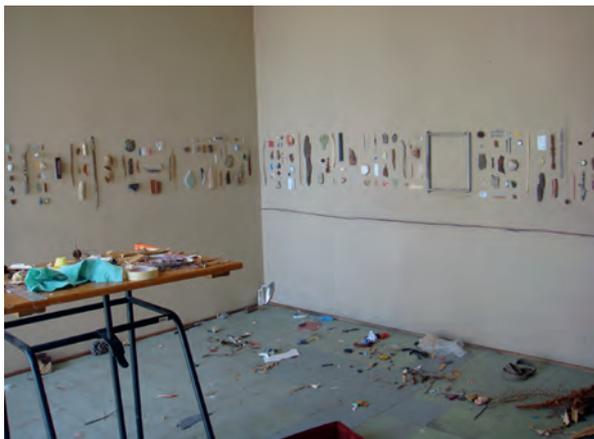
02.12.11

Entreguei ao Dr. Olaio um primeiro texto: “Por que cato coisas”. Pretendo tirar algumas partes de lá e trazer para cá. Quero colocar aqui as relações que fiz entre alguns objetos do atelier e obras de outros artistas. Nesse texto, falo da luva e da carta de baralho.

Hoje, 20.01.12

Grande intervalo... Fui ao Brasil.

Cuidei da papelada para renovação da minha temporada aqui, papelada para a CAPES. Vou tentar a bolsa. Doutor Olaio deu-me uma carta de recomendação que não podia ser melhor. Ele é muito atencioso comigo.



Foi um intervalo de tempo voltado e dedicado também às necessidades da alma e do corpo. Revisões e renovações. Mesmo assim, Coimbra não me saía da cabeça, e, junto com ela, o atelier, o trabalho e o medo de tudo que está para acontecer: o final do doutoramento.

Hoje, 04.02.11

Todos os dias programo sentar para escrever, mas tenho medo: medo do fracasso, medo do meu vazio, da minha incompletude.

Cada dia sei mais que sei menos.

Estive no meu atelier com o Prof. Olaió e o Prof. Pedro Pousada. Foi muito bom. Senti um grande interesse deles pelo meu trabalho.

Vou agora escrever sobre as coisas que vejo no atelier. Tenho de pegar o hábito e a rotina de escrever. Escrever todos os dias, todas as manhãs. Todas, até me exaurir e extrair disso alguma coisa.

Sempre penso que eu poderia estar usando esse tempo no meu atelier. Mas tenho de entender que meu atelier agora é aqui. É com o computador que eu tenho de me haver e tirar disso a minha razão de estar aqui.

Tudo me desvia a atenção. Quero ir à feira ao pé do mosteiro da Santa Clara-a-Velha. Quero procurar uma torneira que vi lá, na feira das velharias. Uma torneira de metal. Dourada. Parece uma torneira de tonel gigante de vinho. Ela não me sai da cabeça. Preciso dela. Não sei para quê, mas sei que preciso dela.

Será ela a fonte de onde pretendo que jorre água, vinho, sabedoria, texto?!!!



Tenho de parar de escrever, vestir-me correndo e sair. Se não encontrar essa torneira lá, vou ter de esperar pela próxima feira, daqui a quase um mês.

Penso no meu caminhar, penso nas coisas e nos objetos de fascínio. Penso em Benjamin, penso em ir logo.

Hoje, 05.02.2012

Ontem escrevi a data errada, com um ano de atraso. Ah, que vontade de já estar escrevendo há um ano!!!

Ontem, necas, não encontrei a torneira. Fiquei frustrada. A sensação de a fonte estar vazia é grande. Talvez haja conteúdo no tonel, mas falta a torneira. Como abri-lo, se não existe torneira? Vou encontrá-la no último sábado do mês. Ela não me sai da cabeça.

Mas comprei um cinzeiro. Foi outro encontro inesperado. Bati o olho nele e disse: “É meu!”. Faz parte da minha recordação de infância. Na casa dos meus pais havia um cinzeiro muito parecido, que ficava na sala de visitas. O formato é idêntico; o tamanho, também. A cor é outra, o que traz para mim o interesse da diferença. Este me lembra aquele (como tenho

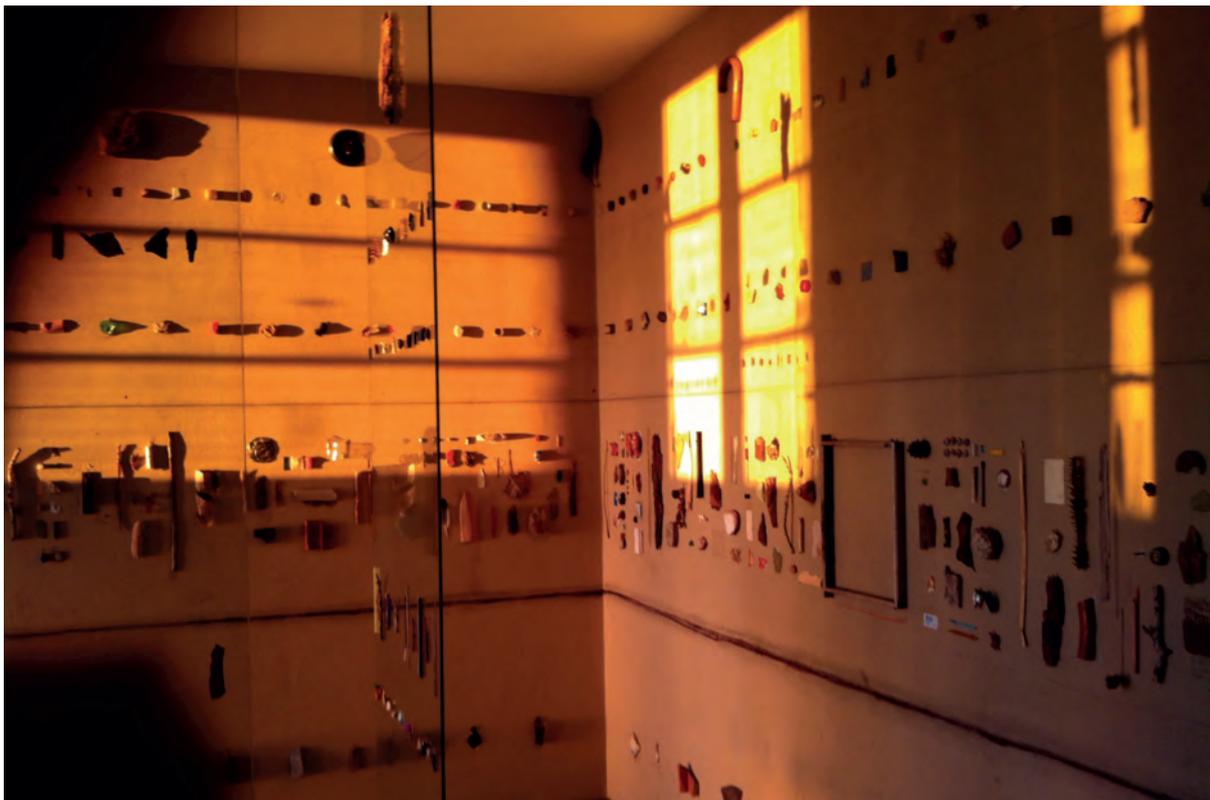


certeza de que vai acionar a lembrança de todos os meus irmãos), mas é azul e não, vinho, como aquele. Os objetos falam, contam histórias, dão corda à memória. Isso, sem contar a vida pessoal deles, antes de virem parar em minhas mãos.

Já que estou falando de objetos, vou reler uma entrevista do Cabrita Reis, publicada em um jornal¹⁴⁴ que me foi gentilmente ofertado pelo Prof. Pedro Pousada. Essa entrevista é uma provocação: a Cabrita Reis é proposto o desafio de falar sobre uma palavra começada com cada uma das letras do alfabeto. Vou fazer esse mesmo percurso e, no sabor das ondas, vou brincar e perceber, depois, as afinidades. É nesse jogo que inicio hoje esta escrita.

A DE ACADEMIA – Academia, para mim, é mal necessário. Não acho que seja imprescindível, porque tenho vários amigos, grandes artistas, que nunca frequentaram uma escola de arte, como, por exemplo, o Benjamim, o Lucchessi e o José Bento. Isso, só para citar os mais próximos. No meu caso foi diferente. A Academia foi importante para mim, porque eu

¹⁴⁴ *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, ano xxxi, n.1064, 13-26 jun. 2011.



precisava de escola, precisava me relacionar e conhecer o mundo. A escola abriu-me portas. Tudo começou ali.

Hoje estou na segunda Academia mais antiga e tradicional do mundo. São 722 anos de conhecimento. Tento aqui, mais uma vez, dar sentido ao que faço. Busco, dia a dia, o sentido das coisas inúteis. Não é fácil, não sou teórica. Bom mesmo é o atelier, é claro. No atelier, a liberdade e a loucura podem correr soltas. O único compromisso do artista é com ele mesmo e com o que faz; ele não tem de explicar nada. Costumo dizer aos meus alunos que arte é o único lugar em que se pode fazer o que se quer.

Cabrita Reis não considera a Academia como definitivamente necessária. Já eu acredito que a Academia possa ser um bom caminho – embora certamente não o único – para a maioria das pessoas que se interessam por arte. Venho de uma escola muito livre, onde a ênfase é dada à prática e à força da expressão pessoal: a Escola Guignard é um marco muito forte na minha vida.

B DE BELO – Belo? O que é “belo”? De que estamos falando? Do bom, do belo e do verdadeiro? Esses valores ficaram estagnados, parados no tempo? O belo é muito mais amplo



Doris Salcedo – *Plegaria Muda*

do que se poderia imaginar e do que era pregado antigamente. O belo é a força de expressão, é aquilo que nos abala, que nos tira do sério, que nos sacode e machuca, que nos faz chorar e rir, que nos faz compreender que há sempre o inusitado e que a poesia pode nos pegar de surpresa. O belo pode estar em Guernica, no Grito ou na última instalação de Doris Salcedo¹⁴⁵ (que tive a oportunidade de ver no CAM, na Gulbenkian, em Lisboa). Da tragédia, esses artistas e tantos outros fazem poesia. Fazer poesia onde ela não existe é a virada, é a cambalhota do pensamento para fazer, como Celan e tantos outros, a verdadeira arte.

Sobre essa palavra Cabrita fala da impossibilidade de definição, da felicidade a posteriori, da obra e da busca permanente por uma forma ainda mais completa do fazer.

C DE CAOS – Essa cama não é a minha. Esse é o caos verdadeiro, como já dizia Manuel Bandeira¹⁴⁶:

“[...] Vou-me embora pra Pasárgada

Lá sou amigo do rei

Lá tenho a mulher que eu quero

¹⁴⁵ Artista colombiana (1958).

¹⁴⁶ Escritor brasileiro (1886-1968).



*Na cama que escolherei*¹⁴⁷.

Caos é mudar, mesmo que temporariamente. Não tenho aqui o que tenho lá. Não tenho meus livros, meus discos, meus amigos...

Vinícius de Moraes¹⁴⁸ diz, em “Soneto de separação”:

“[...] Fez-se do amigo próximo o distante

Fez-se da vida uma aventura errante

*De repente, não mais que de repente*¹⁴⁹.

Caos é o homem que, de tão insaciável, interfere em tudo, até estragar tudo. Aqui, estamos falando do caos urbano, do caos ecológico, do caos existencial. Consequentemente estamos vivendo em um mundo muito pior, onde os homens vão tendo comportamentos cada vez mais estranhos. Não é a arte contemporânea que é estranha: é a vida que se torna cada vez mais estranha. A arte é simplesmente um reflexo da sua época. Tudo é matéria de poesia. É preciso poetas.

¹⁴⁷ BANDEIRA, 1986, p.90.

¹⁴⁸ Escritor e compositor brasileiro (1913-1980).

¹⁴⁹ MORAES, 1998, p.689.



D DE DEUS – Deus é luz. Quando penso em Deus, penso nas imagens de Cristo, com fundo dourado. Elas irradiam luz. São quadros bizantinos. Tenho um texto sobre isso. Acho que não é aqui, agora, o lugar de encaixá-lo. Tenho certeza de que voltarei a esse tema da luz. Ele faz parte da história da arte, como faz parte do meu trabalho e também do de Cabrita Reis.

E DE EQUIPE – Equipe é uma das coisas mais difíceis do mundo! Não sei trabalhar com muita gente, mas percebo hoje a presença do assistente como cada vez mais necessária. Posso me considerar uma pessoa de sorte. Todas as vezes que precisei de assistentes, tive pessoas da maior qualidade ao meu lado. Posso citar Lívia Mourão, que começou trabalhando comigo, enquanto aluna da Escola Guignard-UEMG, e hoje está no atelier do Jeff Koons; Rafael Soares, que hoje tem uma empresa própria de montagem de exposições; e Suzana Dantas, que, tão boa pessoa, continua como minha assistente. Não é possível também prescindir de mão de obra qualificada, como vidraceiros e marceneiros. Cada exposição é uma, e cada uma tem uma demanda especial. Fiquei profundamente impressionada com a equipe do Jeff Koons, quando fui visitar seu atelier. São vários ambientes: um para fazer tintas, outro para passar o desenho, outro de pintura, outro de acabamento das esculturas, outro de pintura das esculturas e assim



por diante. São mais de 70 funcionários. Isso, quando estive lá. Atualmente, segundo Livia me contou, são mais de 100 funcionários no atelier. Isso é que é equipe.

F DE FAZER – Fazer é fazer sempre. Acredito que o artista trabalha o tempo todo, até mesmo quando não está com a “mão na massa”. O ato de criar é permanente. O artista não deixa de ser artista quando não está fazendo. Ele está sempre atento, recolhendo dados, informações, imagens, objetos, coisas que serão fonte de seus futuros trabalhos. O fazer não se resume ao atelier. No atelier ele se concretiza.

O artista não “veste roupa” de artista: ou ele é ou não é artista. Quanto a isso, o tempo dirá.

G DE GOURMET – Preciso de tempo. O tempo da mesa é regado com a conversa. Tenho todo tempo do mundo. Tenho sempre um ímpeto antropofágico. Tenho vontade de comer um livro de que gosto muito. Tenho vontade de comer um filme. Isso seria uma coisa magnífica. Seria a forma de ter dentro de nós tudo aquilo que admiramos. Seria a forma de aproveitar melhor tudo que lemos e estudamos e vemos. Às vezes exclamo: “Tenho vontade de comer



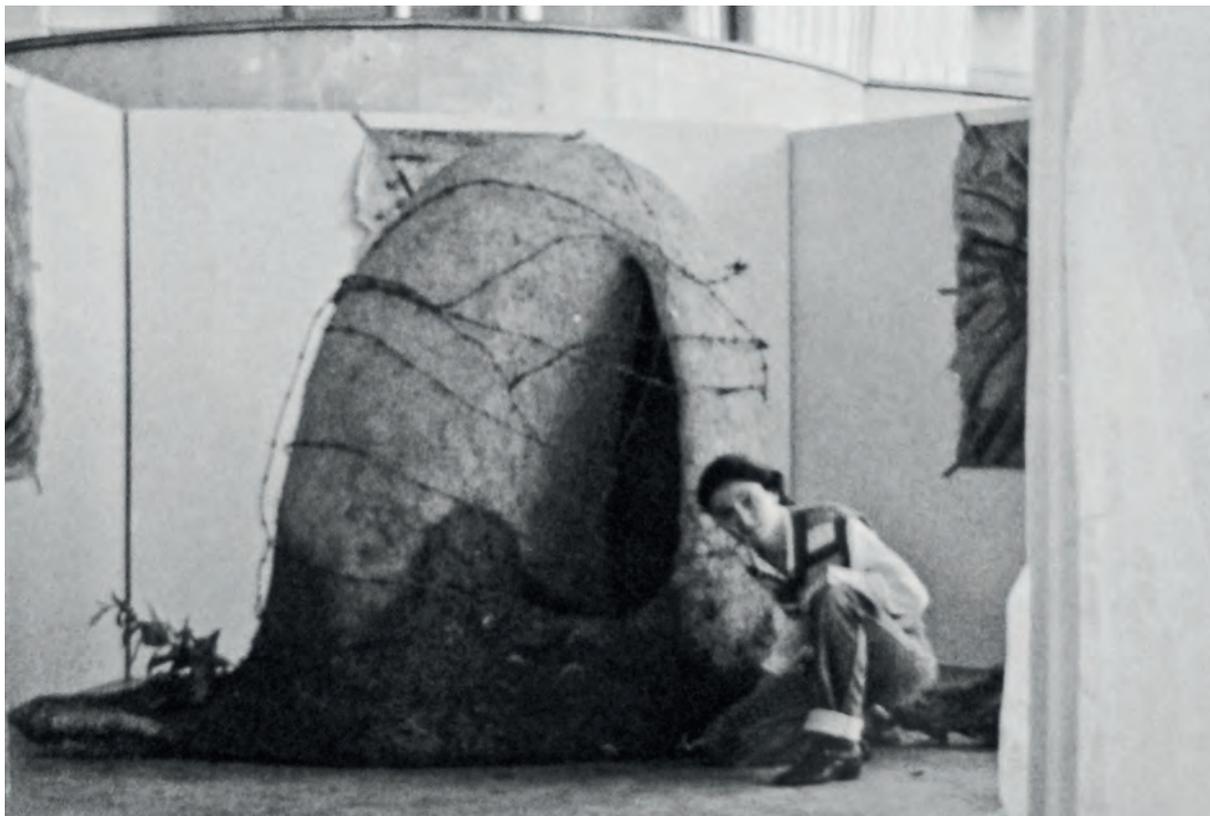
isso!”. “Isso” pode ser também uma paisagem, uma luz, um pedaço de céu ou qualquer coisa que possa me fazer mais completa ou mais bonita, no sentido de mais feliz.

H DE HUMOR – Humor é essencial. É uma forma de inteligência rara. Não sou dada a um humor de ficar às gargalhadas, mas aprecio devidamente um humor sutil, inesperado e inteligente.

Na arte encontramos às vezes cartunistas brilhantes. Lembro-me agora de um artista chamado Rubem Grilo, que tem umas xilogravuras maravilhosas. Ele entende de humor.

Atualmente, estou lendo Gonçalo M. Tavares. Sua série “O bairro” é uma das coisas mais bem humoradas e inteligentes que já li. É adorável.

I DE INSTALAÇÃO – Instalação, de uns tempos para cá, virou a melhor forma com a qual consigo me expressar. Essas coisas vão acontecendo naturalmente. Não se impõem. É a própria obra de arte que vai ditando as regras e pedindo essa ou aquela maneira de se apresentar. Minha primeira instalação aconteceu em 1981, em um salão de arte. Eu nem sabia que aquilo que estava fazendo se chamava “instalação”. Era um salão temático: “A casa”.



Construí uma casa de joão-de-barro de quase 2 metros de altura. A casa era enrolada em arame farpado. Foi premiada no XIII Salão Nacional de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, realizado no Museu de Arte da Pampulha.

Naquela época, fiz mais algumas instalações, mas sinto que nas minhas três últimas exposições isso se tornou mais forte. A necessidade do vídeo, do som e da palavra fez-se presente.

Cabrita Reis diz que erradicou o conceito de instalação de seu trabalho, para retomar uma lógica provavelmente mais ortodoxa e clássica.

Não foi o que percebi nos seus últimos trabalhos, que pude ver na sua grande retrospectiva *One after another, a few silent steps*, no Centro Cultural Belém, em Lisboa.

J DE JOGO

“Vivendo e aprendendo a jogar

Nem sempre ganhando

Nem sempre perdendo

*Mas, aprendendo a jogar”*¹⁵⁰.

¹⁵⁰ “Aprendendo a jogar”, música popular brasileira composta por Guilherme Arantes.



É essa música, cantada por Elis Regina, que me vem à cabeça. E, em seguida e rapidamente, lembro-me de outra música, mais desiludida, que diz:

“A vida é uma roleta em que apostamos tudo”¹⁵¹.

Há, em arte, uma coisa que me interessa: não a chamaria de “jogo”, mas de “desafio”, de “interesse” em dar conta de executar. Isso aparece para mim, com muita frequência, durante as montagens de minhas exposições, quando surgem os desafios para vencer os problemas relacionados aos espaços expositivos e às instituições. Vencer obstáculos e não desistir quando tudo a princípio é só problema é uma forma de ganhar o jogo.

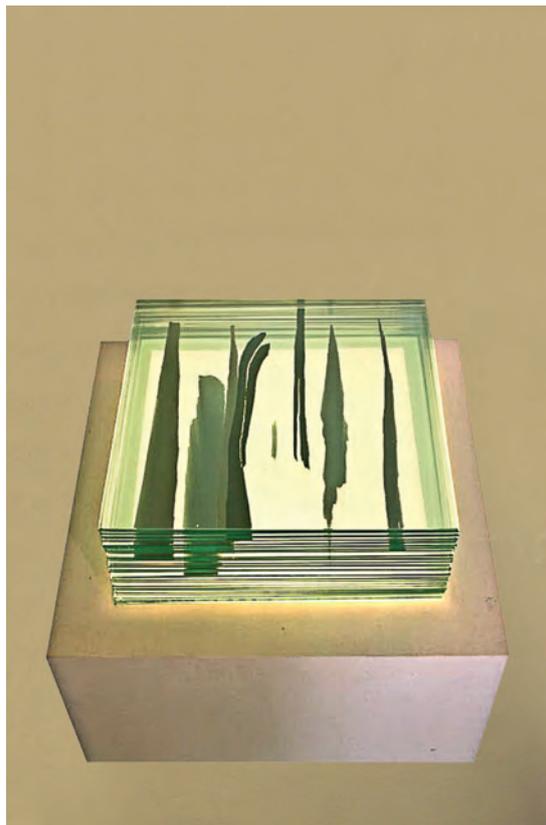
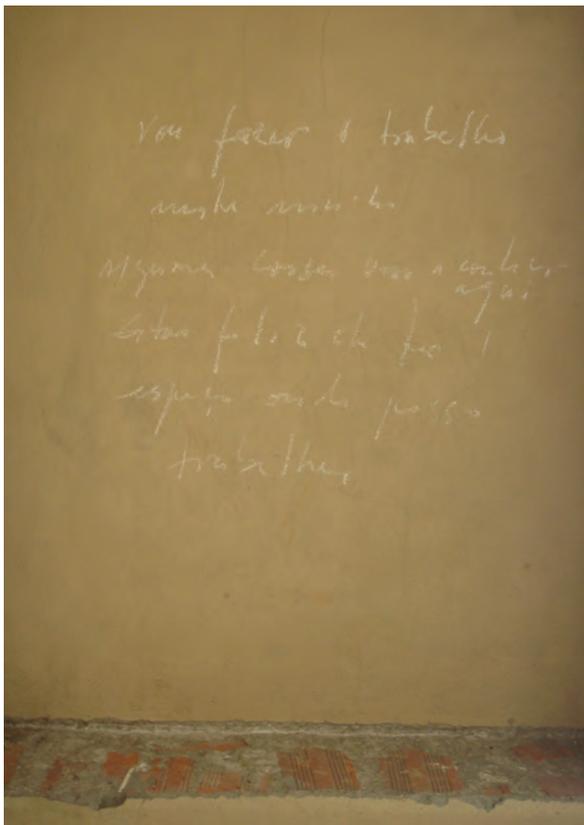
Cabrita Reis diz que a roleta é uma bela peça que está sempre a rodar. Para ele, toda arte é um jogo, pois nela se arrisca uma ideia de vida¹⁵².

É verdade!

L DE LÂMPADA E OUTROS MATERIAIS – A lâmpada, a luz, sempre a luz. A homenagem à luz dos quadros de Tintoretto na última Bienal de Veneza. A Bienal intitulada “Iluminacione”. Mas aqui o assunto é o material: a lâmpada.

¹⁵¹ “Falhaste coração”, música popular brasileira composta por Lindomar Castilho.

¹⁵² *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, ano xxxi, n.1064, 13-26 jun. 2011.



A lâmpada aparece no meu trabalho para dar noção de profundidade.

Quando empilhei vários vidros, precisava de uma luz por trás deles. Esse trabalho chama-se “Memória”. A lâmpada é profundamente necessária para esse trabalho existir. Considero-o o meu “livro de artista”.

Logo em seguida a esse trabalho, a lâmpada aparece em uma instalação que fiz com vidros empilhados colocados no chão e encostados na parede. É a luz que, permanecendo acesa todo o tempo atrás do trabalho, traz a necessária noção da profundidade desejada. A lâmpada é, portanto, também fundamental nesse trabalho.

A partir daí, incluí o vídeo em meu trabalho. São filmagens de água que andei fazendo em algumas viagens. Essas filmagens são projetadas sobre os vidros. A luz, agora, não sai de trás do trabalho: ela é projetada nele.

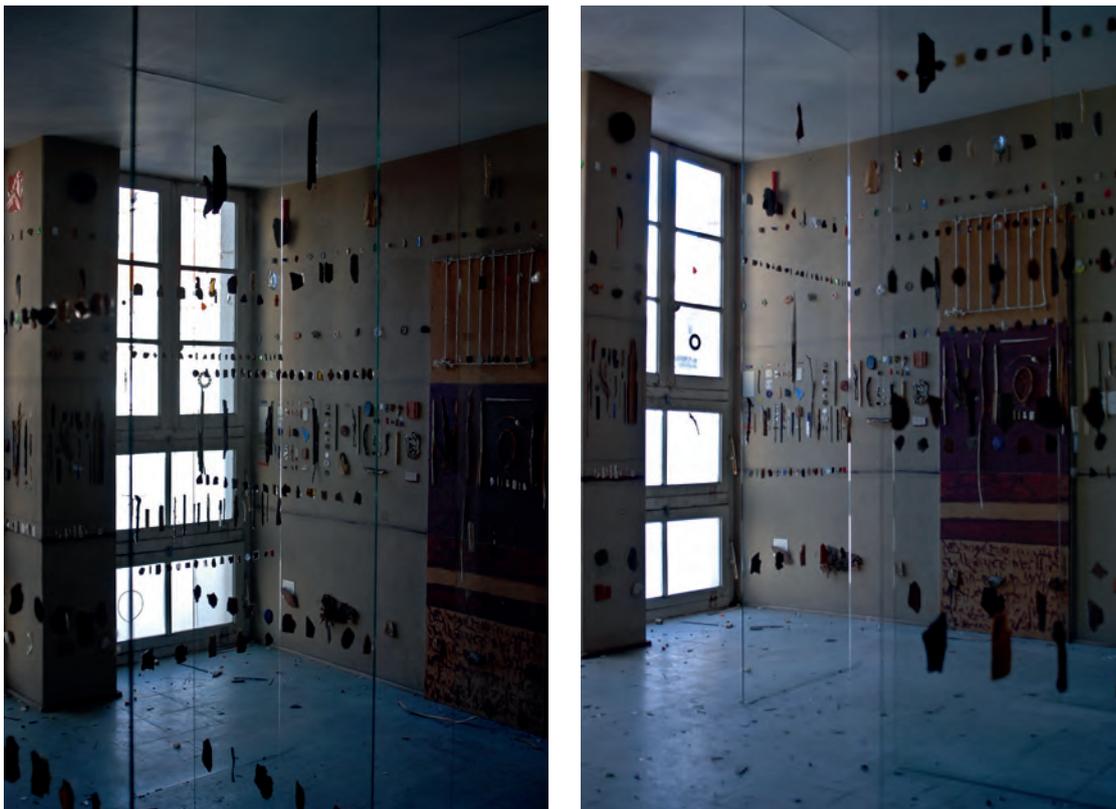
Não tenho preconceito algum em relação a qualquer outro material. Acredito que estão todos aí a nos oferecer uma melhor afinidade com aquilo que queremos realizar. Não existe material melhor ou pior. Existe a necessidade desse ou daquele material. Acho o ouro tão importante quanto a urina ou as fezes. Depende do artista, da obra que ele vai executar e de qual material se presta melhor para exprimir a ideia dele. É importante observar que é a obra



que pede o material para sua execução. A lâmpada é um material que Cabrita Reis elegeu para trabalho. Ele tem importantes obras executadas com lâmpadas fluorescentes.

M DE MERCADO – Como nosso assunto aqui está voltado para as artes plásticas, entendo que devo falar sobre o mercado de arte. Então... Penso que mercado é consequência. Não sei lidar bem com marchands e galerias comerciais. Isso, sim, é um jogo que eu ainda infelizmente não aprendi verdadeiramente a jogar. Acho que o o mercado deveria ser só a consequência do resultado do trabalho, mas ele não é só isso. Há outros interesses envolvidos nele, e às vezes o mercado é bastante frívolo e superficial. Em muitos casos, interessa ao marchand aquilo que vende mas nem sempre o que tem valor. Mercado é outro mal necessário. Dinheiro é bom e eu gosto dele, mas não é tudo na vida. É por isto que dou aulas e cuido da minha sobrevivência da melhor maneira possível: para poder me dedicar à minha arte, sem pressões, sem modismos e sem outros comprometimentos que não sejam comigo mesma.

É curioso Cabrita falar do mercado do peixe em Tóquio. Por acaso também estive lá. É realmente fantástico. Parece uma cidade, com um movimento incrível. Acho que só mesmo a bolsa de valores supera aquele fervedouro matutino do mercado do peixe.



N DE NANO – Uma relação de medida. Realmente, tamanho não é documento. O que determina o tamanho da obra é a própria obra ou, no caso de uma instalação, o lugar que ela vai ocupar.

Não é o tamanho que determina a qualidade da obra. Uma obra de grande tamanho pode chamar mais atenção, ter mais presença, ser mais facilmente absorvida, mas, por outro lado, como diz o ditado, “são os pequenos frascos que guardam os melhores perfumes”. Os pequenos trabalhos requerem do observador um olhar atento, uma verdadeira comunhão, uma postura intimista. Eles são um assunto só entre o observador e a obra, uma “conversa ao pé do ouvido”, uma música de câmara.

São maneiras diferentes de conversar com a obra. Não existe uma melhor que a outra. O que existe são trabalhos distintos.

O DE OBRA – A palavra é forte. Só se deveria chamar de “obra” o conjunto de trabalhos de um artista que já foi consagrado e reconhecido pela crítica e por seus pares. “Obra” é o resultado do trabalho de alguém que se dedicou a vida inteira a esse fim. “Obra” é o trabalho que se destacou no seu tempo. Não é para qualquer um. “Obra” requer trajetória, caminho, tempo. “Obra” é a assinatura do homem na terra.



P DE PORTUGAL – Portugal, o país que escolhi para morar. Deixei tudo para trás e vim fazer meu doutoramento aqui: em Portugal, esse país europeu de raízes sólidas em que se fala português. Isso é maravilhoso. Portugal, dono dos melhores vinhos do mundo. Portugal, dono de um azeite, de uma azeitona e de um queijo sem igual. Portugal tem história, e a história de Portugal mistura-se com a do Brasil. Portugal de Cabrita Reis e de Alberto Carneiro. Portugal de Fernando Pessoa, Maria Gabriela Llansol e Gonçalo M. Tavares. Portugal dos recantos mais lindos. Portugal de história e tradição. Portugal, país de que gosto cada vez mais. Portugal é perto de tudo. Posso, estando em Portugal, ver a Bienal de Veneza, ir à Documenta de Kassel ou visitar os melhores museus e as obras de arte mais importantes do mundo. O fato de todos esses sítios estarem localizados na Europa facilita e agiliza o acesso a eles. Portugal, para mim, é a porta para o conhecimento.

Q DE QUESTÕES – Questões é o que mais tenho na vida. Arte é muito mais perguntas do que respostas. Só nos é possível construir, se estamos a buscar alguma coisa, algum significado para aquilo que fazemos. E só há respostas, se existem perguntas. Mas questões são mais do que perguntas. Elas têm uma carga maior, um peso maior. As questões podem ser existenciais.



Na arte, elas podem ser uma forma para dar sentido à vida, uma forma da necessidade do homem de marcar a sua presença no mundo.

As minhas questões... Já falei sobre elas algumas vezes, através de uma poesia de Carlos Drummond de Andrade¹⁵³, chamada “Memória”, que diz:

“Amar o perdido deixa confundido este coração”¹⁵⁴.

R DE REFERÊNCIAS – Somos feitos daquilo que vimos e vivemos. Tenho referências de tudo aquilo que amo: meus mestres, meus colegas, os artistas da história da arte, Duchamp, Schwitters, Rauschenberg, Penone, Dada, Arte povera, Fluxus, a estética africana, a arte popular, Bispo do Rosário, Frans Krajcberg, os artistas com quem convivi (Sara Ávila, Amilcar de Castro, Lotus Lobo, Celso Renato e, hoje em dia, Cabrita Reis e Alberto Carneiro). São muitas

¹⁵³ Escritor brasileiro (1902-1987).

¹⁵⁴ ANDRADE, 2012a, p.26.



Max Bill – *Unidade tripartida*

àquilo que ama – como o filósofo, que se dedica ao pensamento. Não quero viver neste mundo contemporâneo, cheio de contradições, com um pensamento romântico de que o artista é um ser especial. Acredito em inteligência brilhante, em pessoas mais bem dotadas que outras, com mais facilidades que outras, mas acredito também na dedicação e na entrega àquilo que se faz. Só o trabalho e os dias transformam o nosso trabalho em um trabalho melhor.

É Álvaro de Campos (Fernando Pessoa) quem nos diz:

“Não sou nada.

Nunca serei nada.

Não posso querer ser nada.

À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo”¹⁵⁵.

U DE UNIDADE – De que unidade vamos falar? Pensei rapidamente na *Unidade tripartida*, de Max Bill¹⁵⁶, que, no Brasil, marcou uma revolução na escultura. Essa obra ganhou o primeiro

¹⁵⁵ PESSOA, 2005, p.362.

¹⁵⁶ Artista plástico, designer gráfico e de produto, arquiteto, pintor, escultor e professor suíço (1908-1994).



prêmio de escultura na I Bienal de São Paulo, em 1951. Trata-se de uma fita de Moebius, em aço inoxidável. É uma referência ao conceito matemático de Moebius. O artista explora, com essa forma, a noção de infinito. Sem começo e sem fim de um tempo que não termina. Nossos olhos passeiam pela peça ininterruptamente. Amilcar de Castro sempre destacava a importância dessa Bienal e a influência de Max Bill em sua obra.

Pensei, também, na unidade como medida matemática, na sequência de Fibonacci. A lembrança me veio rapidamente, por já ter usado essa sequência no meu atelier.

Pensei ainda na sequência em que eu mais acredito: a sequência de um dia depois do outro.

Para ser único é preciso ser muitos e receber informação de todos os lados. Até na religião temos o exemplo de três em um só, o que me faz pensar novamente em Fernando Pessoa: ser muitos.

V DE VISÃO – Falar da visão é tocar no meu ponto fraco. O órgão com que tenho maior ligação no corpo humano é o olho. É ele que me conta tudo. Meu trabalho é construído a partir daquilo que vejo. Minha visão é meu radar. Fico completamente apavorada de pensar num



artista sem visão. O olho, para mim, é a alma do artista, é o seu cérebro. Para construir a minha obra, eu preciso ler, ver, enxergar. Cabrita diz que, para se ver bem, é preciso fechar os olhos.

Para se enxergar bem, ou melhor, para se conhecer bem, é preciso fechar os olhos. Para enxergar o mundo e traduzi-lo através do meu trabalho, preciso estar com os olhos bem abertos e ser capaz de, a partir do visto, traduzi-lo para torná-lo meu.

X DE XERAZADE – É com as histórias que construímos nosso imaginário. Sempre gostei de histórias. O trabalho de arte tem essa semelhança com Xerazade. É um trabalho que nunca pode acabar. Muitas vezes, desmanchamos o que estamos fazendo para começar outra vez. O seu fim é a sua morte, tanto da obra como do autor. Isso me faz lembrar também de Sísifo. Não quero, com isso, dar ao trabalho a conotação de esforço desumano, mas apenas a de ato contínuo, que nunca fica pronto... a de ato humano, demasiadamente humano.

Z DE ZÊNITE – Zênite, esse ponto mais alto do céu... Quero, sim, estar com os olhos ligados ao meu entorno e com a cabeça voltada para o ponto mais alto e distante acima de mim. Eu acreditava que tinha de ter minhas raízes fincadas na terra, mas aprendi com Levinas,



nas aulas de Filosofia. Quero ter minhas raízes voltadas para o céu. Assim, minha raiz não precisa mais ser meus pés e ficar plantada no mesmo lugar. Não! Quero ter minhas raízes voltadas para o céu e, como diz Silvina Rodrigues Lopes, “*ir mais além*”¹⁵⁷.

Hoje, 12.02.2012

Vou transcrever aqui o e-mail que Pedro Pousada escreveu-me há dez dias, após uma visita dele ao meu atelier.

“Boa noite, Cláudia

Depois da nossa conversa fiquei a pensar que talvez devesse dar-lhe mais algumas sugestões para a sua reflexão sobre o trabalho que tem desenvolvido e, sobretudo, sobre a natureza desse fazer. Espero que lhe sejam úteis...

Ao observar no chão e na mesa da sua sala o amontoado de materiais que tem vindo a coletar, ou que a cidade involuntariamente lhe tem devolvido/oferecido, assim como a escrita parietal (hieróglifos, ideogramas?) com que tem preenchido a superfície da sala, lembrei-me

¹⁵⁷ LOPES, 2000, p.11.



do filme de Agnès Varda, 'Les glaneurs et la glaneuse' (2000), onde ela desenvolve uma espécie de documentário/inquérito ao hábito campesino e muito gaulês de se respigar, de se aproveitar as sobras agrícolas. Lembrei-me também de Kurt Schwitters, outro incansável explorador do fragmento e da totalidade. Nele havia quase uma missão filosófica de recompor, restaurar, melhor ainda, a totalidade perdida do mundo em que existimos (a arte assumindo-se como um substituto da religião com uma política de antecipação e de regeneração do sujeito humano; salvar a memória das coisas antes que essas mesmas coisas envelheçam como imagens inúteis, contrariar a atomização das sensações, vencer a distração efémera; em Schwitters permanece o que Walter Benjamin descreve como a 'transformação da experiência comovente em hábito'). Estabeleço esta comparação porque há na sua obra um crescimento quase omnívoro – todo o resíduo é potenciado como seu adjuvante, todo o resíduo adquire uma sensualidade transcendente (estou a citar Marx sobre a mercadoria) que recua à liberdade descomprometida, feliz, com que uma criança constrói na praia os seus castelos e palácios, com que ela decide que aquele pau minúsculo é um cavaleiro e aquele seixo uma ponte levadiça. Há, dizia, qualquer coisa do Merzbau talvez também no jogo simbólico que a Cláudia activa e que se desloca



obsoletos ou em desuso, que tenta passar por cima da condição incomunicante e mórbida de tudo o que outrora foi útil e necessário.

A superimposição dos sentidos (VER/TOCAR) também me remete para este poema de Baudelaire, 'Correspondances (Les Fleurs du Mal, IV)':

*'La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.
Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.
Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
– Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,
Ayant l'expansion des choses infinies,*



*Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens'.
Cordialement, Pedro Pousada*

Fiquei bastante reflexiva com esse e-mail do Professor Pedro Pousada. Ele realmente entrou dentro do meu trabalho. Foi uma coisa muito boa ver e pensar que ele sabe o que estou fazendo. O duro é escrever sobre isso, mas vou tentando. Preciso escrever todos os dias para ver se a coisa anda, se pega um trilha.

Hoje, 13.02.12

Passei alguns dias pensando e escrevendo sobre a morte da minha cadela Bali. Fiz um trabalho – a participação do falecimento de Bali – e preguei-o pela cidade de Coimbra.

É isso! Agora, “bola pra frente”... Que outra coisa posso fazer?

Considero esse pequeno cartaz, que preguei pela cidade, minha primeira interferência urbana.

Hoje, 14-02-2012

Ontem estive no atelier e fiz um trabalho. As paredes de lá já não me cabem. Estou pensando em invadir outros espaços. Dessa vez, sem permissão. Pretendo ir construindo os



trabalhos e levando-os para uma sala imunda, abandonada, que descobri no andar superior ao do meu atelier. Vou fazendo-os e levando-os para lá, até existir um número de trabalhos que configure uma exposição.

Encontrei na rua um pedaço de tapume que achei bem interessante. Levei-o para o atelier. Ficou ali uma semana, olhando pra mim (e eu, para ele). Pedro Pousada, quando lá esteve, disse que a madeira estava esperando eu chegar do Brasil para resgatá-la. Enfim...

Ontem resolvi repentinamente trabalhá-la, intensificar-lhe as marcas do tempo, reforçar o que nela havia de marcas, de sulcos, de impregnação, de uso. O processo é simplesmente fazer, ir fazendo. Depois de pronto, coloquei-lhe o nome de “Ermida”.

Ermida é uma pequena cidade, ou melhor, um minúsculo lugarejo que conheci na região do Minho, quando voltava do Parque Nacional da Peneda-Gerês. É muito interessante. Quando estive lá, fiquei muito impressionada com as casas feitas de pedras. Casas baixas, escuras, soturnas. Parece que o tempo ali parou. Encontrei uma moça que me disse que praticamente não moram homens lá, porque vão embora, à procura de trabalho. É um lugarejo muito pobre. Duas senhoras trabalhavam numa horta e outras duas carregavam lenha. Eu não sabia que havia guardado tudo isso na memória. O trabalho vem resgatar aquilo que nem eu tinha mais consciência de haver guardado. A memória não carrega peso inútil, esquece sempre aquilo que não é importante, mas retém, para nossa surpresa, algumas coisas.



Fascina-me essa descoberta do guardado e repentinamente ativado, desvelado e trazido à tona.

A surpresa deixou-me surpresa.

Comecei hoje um novo curso com a Doutora Fernanda Bernardo.

Hoje, 15 de fevereiro de 2012

Comecei a escrita muito tarde hoje. Tive um dia complicado, resolvendo problemas de ordem prática no Brasil. São as burocracias e as chatices da vida que nos transtornam.

Preciso ter alguém para administrar minha vida lá. Isso consome meu tempo, tira-me completamente do eixo (para dizer a verdade, onde nunca estive). Tento me organizar, mas minha cabeça não consegue lidar completamente bem com as coisas objetivas, práticas e funcionais. Acho que, de qualquer forma, apaguei um pouco o “incêndio” que estava acontecendo por lá. Mas existe o vazio, o vazio constituído pela distância.

“Esse vazio encontra sua expressão em toda forma de existência, na infinitude do Tempo e Espaço em oposição à finitude do indivíduo em ambos; no fugaz presente como a única forma de existência real; na dependência e relatividade de todas as coisas; em constantemente se Tornar sem Ser; em continuamente desejar sem ser satisfeito; na longa batalha que constitui a história



da vida, onde todo esforço é contrariado por dificuldades, até que a vitória seja conquistada. O Tempo e a transitoriedade de todas as coisas são apenas a forma sob a qual o desejo de viver – que, como coisa-em-si, é imperecível – revelou ao Tempo a futilidade de seus esforços; é o agente pelo qual, a todo o momento, todas as coisas em nossas mãos tornam-se nada e, portanto, perdem todo seu verdadeiro valor”¹⁵⁸.

Sei que trabalho esse vazio. Sei também que as coisas perdem seu valor em relação ao tempo e acabam. Penso que, quando as vejo e recolho, as coisas ganham valor, renascem para um outro fim.

Penso novamente em Bali, na dificuldade e no peso que as coisas reais exigem para existir.

No atelier, fiz várias fotos da instalação, para escrever sobre a relação dos objetos na parede. Por orientação do Doutor Olaio, devo ver qual conversa os objetos têm entre si. Então... Fotografei o que coloco aqui.

¹⁵⁸ SCHOPENHAUER, [200–?], n.p.



Vou falar de uma madeira que trouxe do Minho, resgatada durante uma andança que fiz no meio da reserva florestal. Precisei catar o que parecia ser uma moldura, uma madeira que é o contorno de um vazio. Ela faz um contorno e é exatamente esse contorno que cria o vazio.

O vazio é o desafio daquilo que sabemos que está cheio, mas não somos capazes de dizer... cheio de quê. No espaço do atelier, talvez esse vazio, essa moldura na parede, chame mais atenção do que a maioria dos objetos que estão ao seu lado. Podemos pensar na música, em um intervalo silencioso entre dois sons. Ele pode nos dar o momento da respiração, mas esse próprio intervalo, ou o próprio silêncio, ele mesmo, pode ser convertido em obra, como no trabalho (“4,33”) de John Cage, em que o pianista fica 4 minutos e 33 segundos parado diante do piano e não toca uma única nota. Esse vazio tem força, porque está contido dentro de um espaço.

Lembro-me da letra de uma música do Gilberto Gil:

“É sempre bom lembrar

Que um copo vazio

Está cheio de ar”¹⁵⁹.

¹⁵⁹ Essa música, composta por Gilberto Gil, foi gravada por Chico Buarque, no disco “Sinal fechado” (1974). Nesse disco, Chico grava canções de outros compositores, devido à dificuldade de aprovação de suas próprias músicas pela censura federal, na época da ditadura. A letra da canção é magnífica,



O vazio a que estou me referindo é uma obra, ou melhor, uma das obras na parede do atelier. Ele se apresenta como espaço de potência, naquele lugar. Surge como um espaço para repensar, um espaço para entrar, respirar e pensar. É um hiato, uma pausa, um descanso para os olhos, porque o entorno dessa moldura está repleto de formas, de outros objetos, e cada objeto é cheio de significados. Mas o vazio sempre traz em si um enigma. Posso estar deixando a pausa do descanso, do silêncio, mas posso estar dando a possibilidade ao observador de colocar ali o seu vazio, ou preenchê-lo (se tiver necessidade) ou mesmo de demonstrar (se quiser) a sua ânsia de refletir ali a complexidade de nossos dias. O vazio visto como falta é alimentado pelo desejo.

misturando o vazio do copo que está cheio de ar com o olhar vazio de um rosto que está cheio de dor; o ar é substituído pelo vinho, que visa a substituir a dor, que está cheia num rosto vazio, assim como vazio está o copo – mas cheio de ar. A música foi feita sob encomenda para Chico Buarque. Gil contou, em uma entrevista, como se deu a composição da música: “Quando Chico me pediu, pensei: “meu Deus, fazer uma música para Chico!”. Achei melhor procurar algo que ficasse entre o fazer e não-fazer. À noite, o pessoal já tinha ido dormir, peguei o violão, acendi um cigarro, pus vinho num copo e fiquei pensando. Quando olhei, o copo estava vazio. Mas estava cheio de ar. Aí bateu: “É sempre bom lembrar que um copo vazio está cheio de ar”. “Isso é filosofia popular, o Chico vai gostar”, pensei” (VIANNA, 2008, n.p.).



Outro objeto colado na parede, este praticamente impossível de fotografar, é uma folha de acetato transparente. Encontrei-a no chão, não me lembro bem onde, mas creio ter sido mesmo na Universidade. Essa folha tem o mesmo sentido do vazio criado pela moldura. É enigma do mesmo jeito. Esse vazio, esse silêncio, precisa ser apenas um ponto que permita caber todo o meu pensamento. Por incrível que pareça, mesmo para mim, há um copo vazio na parede do atelier. Ele já está lá há muito tempo, desde muito antes de eu pensar em escrever sobre os objetos.

Não posso deixar de lembrar, aqui, de Marcel Duchamp, pioneiro da arte do vazio: no princípio do século XX, ele apresentou uma ampola vazia, contendo o “ar de Paris”.

Essa obra de arte vem reafirmar a definição do termo “vazio”, encontrada em diversos dicionários: aquilo “que não contém nada ou só contém ar”. Na matemática, um conjunto vazio é aquele que não contém elementos. Ele é o vazio, como o que “não contém nada ou só contém ar”.

Antônio Olaio de Carvalho¹⁶⁰ diz em sua tese:

¹⁶⁰ Artista plástico português e professor da Universidade de Coimbra.



Duchamp – *Air de Paris*

“Como exemplo da potencialidade de objectos poderem evocar outras realidades, é significativa a obra 50cc air de Paris (1919), neste caso evocação, enquanto relicário.

50cc air de Paris é uma ampola de vidro que Duchamp comprou numa farmácia em Paris, tendo pedido ao farmacêutico que esvaziasse o líquido que continha e a voltasse a selar, tendo-a oferecido como presente aos americanos Walter e Louise Arensberg, já que ele considerava que mais nada lhes faltava.

Não lhes podendo levar Paris, aquela ampola poderia, eventualmente, substituí-lo, enquanto seu relicário”¹⁶¹.

Não podemos esquecer que, no início do século XX, Paris era a capital da efervescência cultural, onde artistas e intelectuais de todo o mundo se encontravam. Era uma época de revolução cultural. Paris era a cidade do modernismo. Com sua ação, Duchamp tenta conter naquela ampola a essência de Paris, o seu “ar”, o espírito de uma época. É com esse frasco vazio, com o que é invisível aos olhos – o ar –, que Duchamp cria um objeto simbólico, um objeto repleto de significados.

¹⁶¹ CARVALHO, 1999, p.136.



Continuo pensando sobre o vazio e lembro-me de Yves Klein¹⁶².

Ao longo de sua carreira, Klein explorou questões em torno do imaterial. O ponto central das suas ideias evidencia-se na fotomontagem que fez em 1960. O “vazio” que o artista buscou representar nesse trabalho propunha que a arte fosse livre de influências, que as pessoas se concentrassem na realidade de suas sensações e não, na representação. É uma fotomontagem na qual o experiente fotógrafo Harry Shunk sabiamente fundiu duas imagens fotográficas – uma, do próprio Klein, saltando; a outra, de uma rua dos arredores de Paris – em uma convincente imagem conceitual, que veio a se tornar um dos “ícones da arte do século XX”¹⁶³. O artista removia essas representações dos seus trabalhos através de pinturas sem imagens, sinfonias sem notas etc.

Mas, mais do que questionamentos filosóficos acerca da arte e da vida, Klein anunciava um novo tipo de fazer artístico, que estava de acordo com as mudanças do seu tempo.

¹⁶² Artista francês, Yves Klein (1928-1962) não teve formação acadêmica no campo das artes, mas conviveu com esse ambiente desde sempre, pois era filho de pintores. Em 1946, iniciou suas primeiras experiências como artista.

¹⁶³ WEITEMEIER, 2005, p.51.



Yves Klein – *The Void*

Instalações artísticas, performances e a mescla de diversas artes representavam melhor o início da pós-modernidade e o seu vazio.

Yves Klein provavelmente não sabia, mas estava anunciando o futuro e, ao mesmo tempo, propondo um desafio que continuamos tentando superar: o vazio em cada um¹⁶⁴.

Para Klein “a fotografia é a evidência de sua capacidade de realizar uma viagem à lua, ao espaço”¹⁶⁵. Essa foto foi publicada em um panfleto de Yves Klein (“O artista do espaço”), no qual fala das suas “viagens” mas também das expedições lunares da NASA que ocorriam na época.

O trabalho de Klein gira em torno de um conceito influenciado pela tradição Zen, que ele denomina “Le vide”, ou, em português, “O vazio”. Livre de influências do mundo, o “vazio” de Klein é um estado similar ao nirvana, a uma zona neutra em que as pessoas são induzidas a concentrar-se em suas próprias sensações e na “realidade” e não, na “representação”.

¹⁶⁴ Ver <http://obviousmag.org/archives/2011/06/yves_klein_-_o_vazio_em_cada_um.html#ixzz21ZcDa7MQ>.

¹⁶⁵ WEITEMEIER, 2005, p.51.



Waltercio Caldas – *Anda uma coisa no ar*

Ao contrário de representar objetos de um modo subjetivo e artístico, Klein quis que seus temas fossem representados por suas impressões: a imagem de suas ausências. Seu trabalho reporta-se intensamente a um contexto teórico e da história da arte, mas também metafísico e filosófico. Seu objetivo era fazer com que as pessoas percebessem que uma ideia pode ser simultaneamente “sentida” e “entendida”. Essa obra inegavelmente abriu caminho para que parte da produção da arte contemporânea pudesse ser elaborada como imagem conceitual.

Lembro-me agora, também, das obras de Waltercio Caldas¹⁶⁶. Visitei uma grande exposição desse artista no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, em agosto de 2010.

Considerado um dos maiores artistas plásticos contemporâneos, Waltercio também trabalha o vazio e o silêncio como enigma.

Sua obra possui um silêncio que parece não querer escutar o mundo barulhento e incômodo em que vivemos. Aqui, em Coimbra, o barulho é menor, mas nas capitais brasileiras

¹⁶⁶ Artista plástico brasileiro, Waltercio Caldas (1946) possui obras nos principais museus do mundo, como MoMA (New York) e Centre Pompidou (Paris). Participou, representando o Brasil, da Documenta de Kassel (1992), da Bienal de Veneza (1997) e da Bienal de São Paulo (1983, 1987, 1989 e 1996).



ele está cada vez pior. Voltando ao que interessa: essas obras exigem um olhar atento, mas esse olhar se torna inquieto, nada acomodado, como se quisesse desvendar os mistérios de um corpo no espaço, trazendo-nos uma percepção nada comum, nada habitual nem rotineira. Existe um mistério, uma perplexidade no silêncio que encontramos na sua exposição. Suas obras transmitem uma enorme sabedoria, por conterem em si a beleza e a síntese, em uma absoluta economia na maneira e na colocação dos corpos, dos objetos e da matéria no espaço. Refiro-me especialmente à exposição que visitei no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro.

Muito curiosamente, o vazio chegou a participar da Bienal de São Paulo. Em 2008, os curadores de sua 28ª edição, Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen, determinaram que o segundo andar do pavilhão da bienal ficaria vazio. O objetivo era criar um espaço que, simbolicamente, remetesse à pausa reflexiva e à autocrítica em relação ao mundo da arte¹⁶⁷. No espaço destinado às obras de arte, havia a ausência. O segundo andar estava completamente vazio. O que se via era o branco das paredes. O que se ouvia era o silêncio perturbador do vazio. Essa bienal foi muito polêmica. O objetivo dos curadores era refletir sobre a trajetória e sobre o papel de um evento importante como aquele. Mas o que mais chamou a atenção e que rendeu

¹⁶⁷ XXVIII BIENAL..., 2008.



notícias nos meios de comunicação de todo o Brasil foi justamente o esvaziamento total do segundo andar do pavilhão da bienal.

Com essas reflexões, encontro ainda Anne Cauquelin, que diz:

“Pistas não faltam, e vários artistas contemporâneos têm em mente a mesma busca ou exigência, precisamente esta: perseguir o invisível, visar ao inefável, desejar o nada, pretender-se transparente, apagar os próprios rastros, não ser nada”¹⁶⁸.

Vem-me à mente de novo o poema “Tabacaria”, de Fernando Pessoa: *“Não sou nada. Nunca serei nada...”¹⁶⁹.*

Imersa no vazio, nesse vazio que existe e que insiste em existir, sistematicamente, no momento de escrever, vi-me, com o olhar retroativo, entrando pela primeira vez no atelier de Coimbra. Vivenciei uma vez mais a emoção de ter um lugar para trabalhar e o medo de um enorme vazio, de uma sala vazia. Esse vazio, do qual já me sentia fazendo parte, pois tudo que tenho e que construí eu havia deixado no Brasil, à minha espera. E, repentinamente, ganhei um espaço para trabalhar. A sala vazia esperava de mim alguma atitude.

Ali faltava tudo, a começar por material. Qual material? Imediatamente o desejo apareceu. Tornou-se clara a presença da falta, e era a falta que movia o desejo. Aquela sala constituía, para mim, um espaço aberto para o surgimento do novo.

Passei a chamar o vazio do atelier de “falta”, e vi se instalarem em mim o desejo e a urgência de encher esse vazio, mesmo sem saber de quê. A vontade de comprar material,

¹⁶⁸ CAUQUELIN, 2008, p.12.

¹⁶⁹ PESSOA, 2005, p.362.



de colocar ali uma mesa e uma cadeira, de ocupar o espaço e de preenchê-lo tornou-se uma verdadeira ansiedade. Somos seres marcados pela falta.

“Andamos em busca de um pedaço perdido e vamos pondo substitutos meio defeituosos no lugar”¹⁷⁰.

Não que a arte seja defeituosa, mas ela busca preencher um vazio que nunca se completa. Talvez por isso vivemos cada vez mais cercados de um excesso. Excesso de tudo. Excesso de informação, excesso de imagem, excesso de consumo... o que nos diz também de um vazio existencial.

Paulo Schiller¹⁷¹, analisando as obras de Freud e, depois, de Lacan, sugere, em seu livro *A vertigem da imortalidade*, que a Psicanálise, desde seu início, debruça-se sobre o vazio. É para a lacuna que se volta a atenção dos analistas. O “não dito” delineia o desenho não de um silêncio qualquer, mas do que foi silenciado. *“O vazio apresenta-se como objeto de desejo a ser decifrado e pode determinar o caminho a ser percorrido na busca da elucidação do mistério”¹⁷².*

¹⁷⁰ SCHILLER, 2000, p.65.

¹⁷¹ Psicanalista, escritor e tradutor brasileiro (1952).

¹⁷² SCHILLER, 2000, p.32.



Para Lacan, a arte parece ter como alimento esse vazio. Ele aparece antes da criação artística, através da folha em branco, da tela virgem, do nada a ser esculpido; ou, no meu caso, da sala vazia. Há sempre um nada pulsando, insistindo em aparecer e dizer a que veio. Vazio que concebe, metaforicamente, os mistérios da criação nas mãos do ceramista que envolve o vazio para criar o vaso, evocado desde sempre por quem se aventura a refletir sobre o assunto da criação, retomado por Lacan: *“Heidegger o coloca no centro da essência do céu e da terra, ele o vincula primitivamente pela virtude do ato de libertação, pelo fato de sua dupla orientação”*¹⁷³. Sair da terra e elevar-se, para receber: esta é a função do vaso.

A minha experiência com modelagem e com cerâmica desde a época de escola e principalmente nos últimos anos, quando, antes de vir para Portugal, integrava um grupo de artistas que se encontravam semanalmente para desenvolver trabalhos em barro, dá-me a compreensão absoluta desse moldar, desse levantar em torno, criando esse vazio do pote, do vaso, da vasilha.

¹⁷³ LACAN, 2008, p.152.



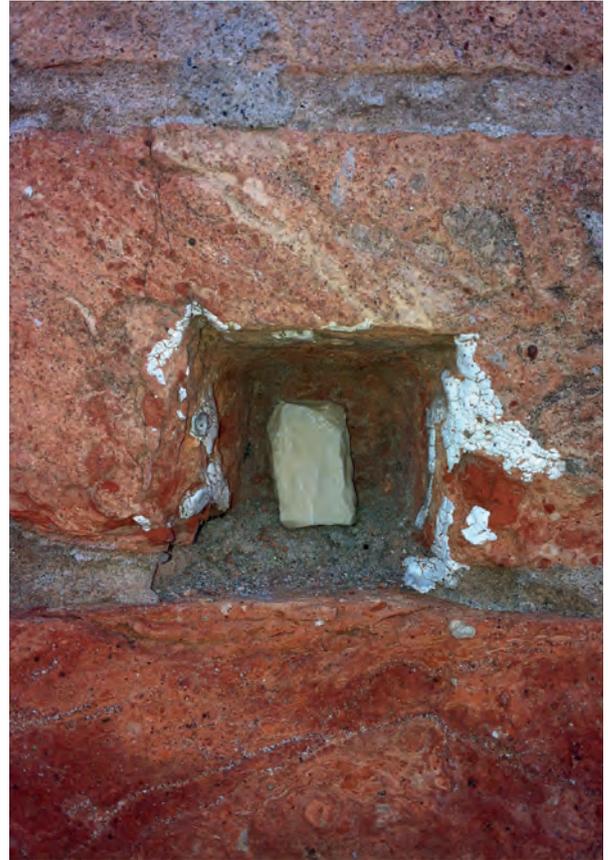
Miguel Baceló – Vídeo

“É justamente o vazio que ele cria, introduzindo assim a própria perspectiva de preenchê-lo. O vazio e o pleno são introduzidos pelo vaso num mundo que, por si mesmo, não conhece semelhante. É a partir desse significativo modelado que é o vaso, que o vazio e o pleno entram como tais no mundo, sem mais nem menos, e com o mesmo sentido”¹⁷⁴.

O vaso, para estar pleno, é, primeiramente, em essência, vazio. Se se considera o vaso como um objeto feito para representar a existência do vazio no centro do real, esse vazio, tal como ele se apresenta na representação, apresenta-se exatamente como nada. É por isso que o oleiro cria o vaso, cria-o a partir do furo.

As teorias lacanianas a respeito da arte colocam o vazio em seu início e também em seu final. Para Lacan, a atividade artística pode ser entendida como uma maneira de sublimar a falta, uma forma de preencher o vazio. Dito isso, pode-se pensar que toda arte possui, portanto, relação com o vazio.

¹⁷⁴ LACAN, 2008, p.152.



“No entanto, há na arte contemporânea a intenção de dar forma ao vazio, como se, mostrando escancaradamente o nada, fosse possível livrar-se da falta original”¹⁷⁵.

Ontem, 15.02.2012

Comecei um novo curso com a Doutora Fernanda Bernardo: Filosofia contemporânea.

Fico impressionada com a cultura daquela mulher. Ela sabe muito. Preciso mergulhar em outros mundos. Arte é reflexão, é cultura, é conhecimento. Ninguém cria do nada. Preciso me enriquecer para ter sobre o que falar.

Encontrei hoje um poema de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, que eu gostaria de ter escrito:

*“O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento*

¹⁷⁵ GONÇALVES, 2012, n.p.



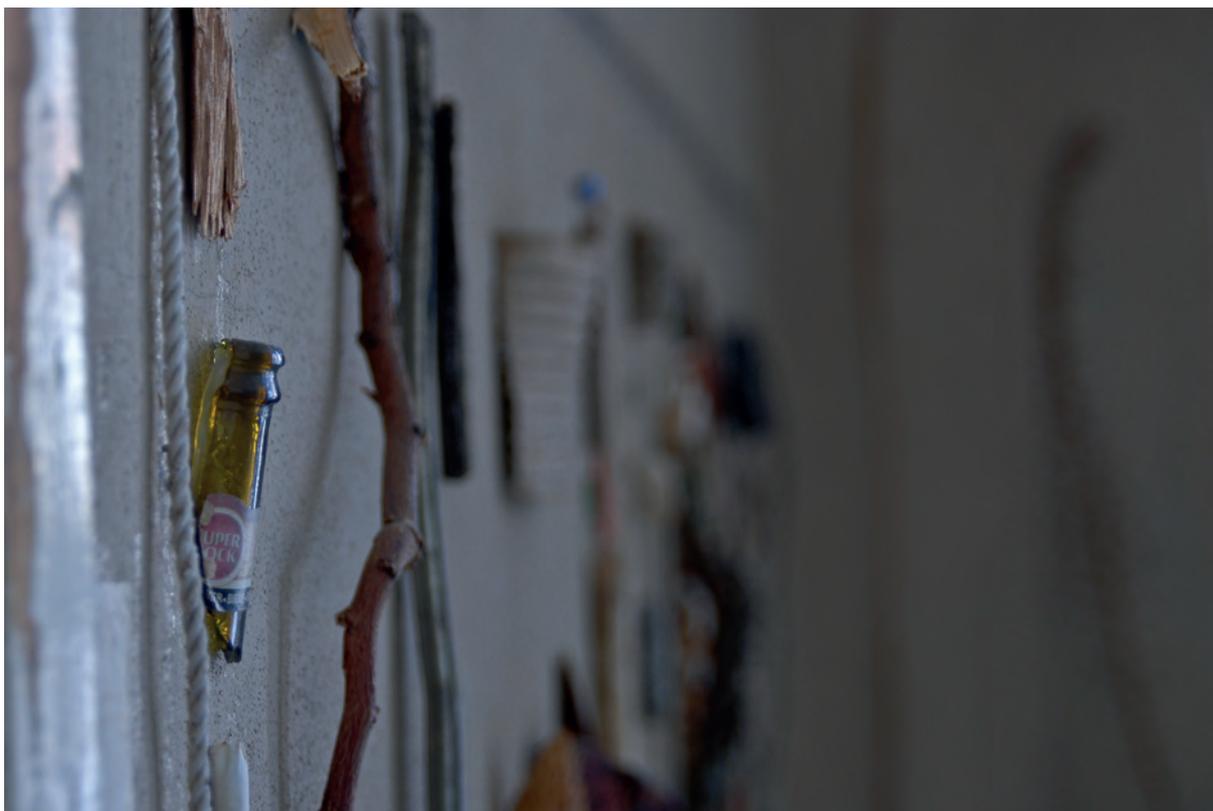
Rosângela Rennó – Frutos estranhos

*É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do mundo...¹⁷⁶*

Hoje, 18.02.2012

Estou chegando de Lisboa. Fui, com Miguel, ver a exposição de Rosângela Rennó e Beatriz Milhazes. Não tenho afinidade com o trabalho de Beatriz, mas do trabalho de Rosângela gosto cada vez mais. Fiquei horas vendo a exposição, com calma. Eu tinha todo o tempo do mundo. Foi muito bom. Vi uma impressão em vidro (ou acrílico) que quero fazer. Fotografar a parede e imprimir. Ou imprimir em voal. Vou imprimir em vidro e em tela. Vou fazer isso logo. Preciso registrar para não esquecer. São muitos os estímulos. Vejo muita coisa, penso muito, parece que fico criando o tempo todo.

¹⁷⁶ PESSOA, 2012, p.89.



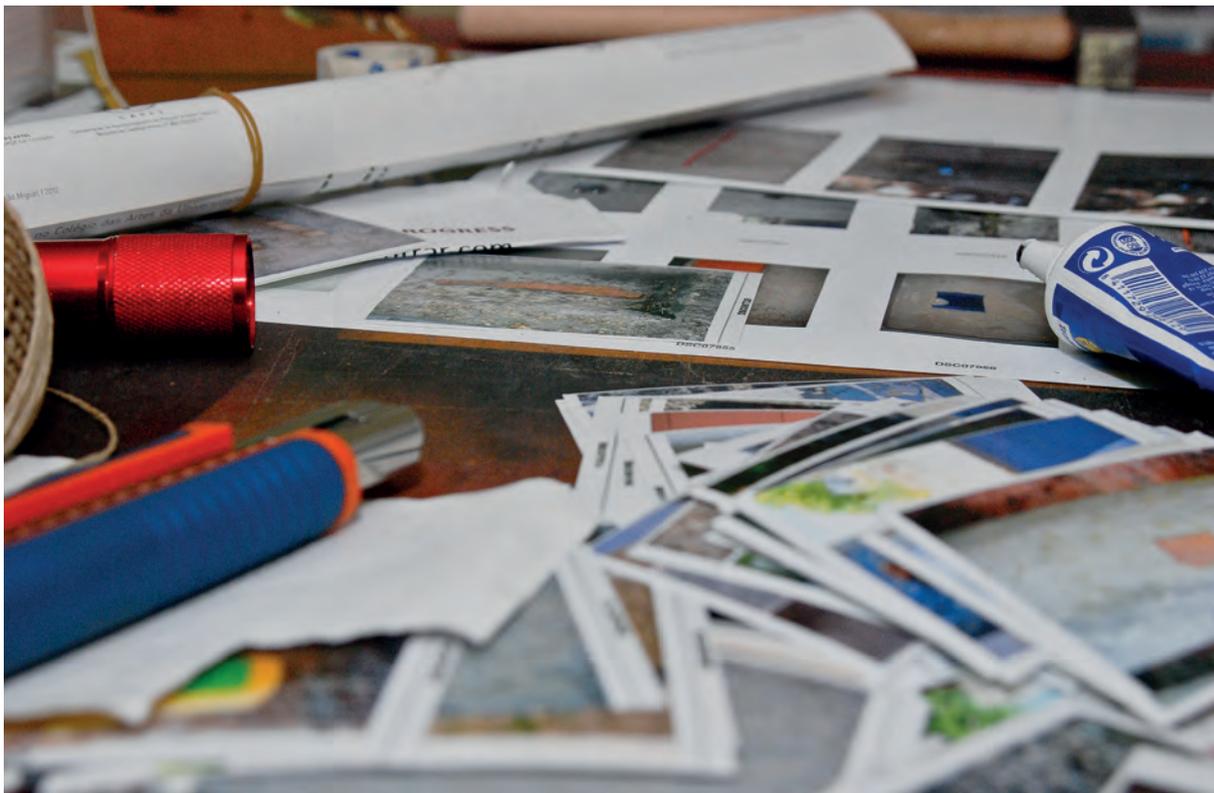
Depois fomos jantar no Chapatô, um lugar bárbaro, com uma vista maravilhosa. Assistimos a uma peça, “Édipo”, com um grupo de circo. Sem cenário nem adereço. Uma maravilha. Muito inteligente. Arte pura.

Por hoje é só.

Hoje, 20.02.12

Acordei hoje com enorme dificuldade de existir. Não sei bem se é dor nas costas, se é medo de enfrentar a vida... Não sei. Mas sei que estou com grande dificuldade de ser objetiva e racional.

Ontem, dia 19, domingo de carnaval, o dia amanheceu radioso. O céu estava completamente azul, sem nuvem alguma. Coloquei a roupa para lavar e fui ao Mosteiro de Celas. Lá é lindo, parece mesmo um lugar para reflexão. É, ao mesmo tempo, misterioso (deve ser pelas marcas do tempo e pelas histórias que lá aconteceram). O mosteiro foi fundado em 1213. Sofreu várias reformas e foi bastante ampliado, chegando a receber 147 religiosas. O átrio da igreja foi concluído em 1530, como se pode ler num dos escudos do frontal da porta da entrada. Possui obras lindas, um claustro trecentista e uma bela fachada manuelina. Quando da extinção das ordens religiosas em Portugal (1834), foi consentido às freiras professoras continuarem morando



ali, no mosteiro, até a sua morte, não se permitindo, contudo, a entrada de novas religiosas. O mosteiro é enorme, e, como resultado, a última freira a viver lá ficou louca, vindo a morrer em 1883. Extinguiram-se assim mais de 600 anos da comunidade religiosa do Mosteiro de Celas. O mosteiro ficou abandonado por muito tempo. Na primeira vez que fui lá, um padre estava fazendo uma visita guiada e pedi para acompanhá-la. Fiquei muito impressionada com o relato sobre a loucura da freira, imaginando-a a morar sozinha naquele lugar. O mosteiro encontra-se, atualmente, bastante danificado pelo ação do tempo. As belas obras estão estragadas, com fortes marcas do tempo, precisando de restauro. Mesmo assim, o mosteiro continua um sítio lindo e é frequentado pela comunidade nas missas de domingo.

Carnaval passava longe da minha cabeça.

Bastante introspectiva, caminhava por Coimbra, junto com Miguel, e ia registrando, no meu caderninho, tudo o que víamos. Cheguei em casa passando muito mal, sem saber por quê. O corpo reclamava. Nada parava em mim. Não havia absorvido bem aquele dia.

Há poucos minutos, a campainha tocou... um fato muito inusitado.

Acaba de chegar, pelo correio, a minha carteira de residente. Sou, por mais uma ano, cidadã portuguesa temporária!

Sento-me novamente para escrever, mas começa o dilema de sempre.



Já falei do vazio e dos trabalhos que me impressionam a esse respeito.

Vou falar agora de outras relações: as relações das penas.

Não, não há mais tempo. Vai ter de ficar para depois.

Hoje, 23.02.2012

Estive no atelier. Tornei a mexer um pouco no “Ermida”. Fotografei várias séries sobre as quais pretendo escrever: a série das penas, a dos amontoados vegetais e também a das interrogações.

Hoje invadi o segundo andar. (Segredo absoluto). Colei um pedaço de tijolo na parede. Foi um ato meio anarquista, invasivo e de coragem. Não pedi permissão, mas não aguentei: queria ir tomando posse do lugar, assim, sem explicação, sem muita intenção, sem ninguém saber. Quero manter segredo absoluto sobre isso, até que alguém, um dia, descubra ali o que começou de brincadeira. Aí, sim, vai virar verdade. Lá em cima é absolutamente imundo de poeira, mas tem uma luz linda, linda. O sol da tarde varre o espaço. Quero fazer uma exposição lá, no espaço todo. Vou fazendo, fazendo, até... sei lá o quê.

Tenho de registrar as aulas de Filosofia.



Recebi ontem um livro – na verdade, uma revista – pelo correio. Chama-se “Lugar”. É da Letra Freudiana do Rio de Janeiro. Foi Ana Portugal que a mandou para mim. Foi a primeira coisa que chegou à caixa de correio e que não é conta para pagar. Foi uma alegria. Tenho uma experiência que vou relatar aqui. Todos os dias abro a caixa de correio e digo em voz alta: “Hoje você não me escreveu”. É como se, assim, eu fosse construindo os meus dias com uma esperança de poder compartilhar, através da escrita, o que acontece por aqui e de saber, por escrito, o que acontece no Brasil. Claro que nunca há ninguém ao meu lado. É uma sensação estranha, como se algum dia alguém fosse me escrever. É estranho. A internet não deixa as pessoas escreverem. É tudo tão rápido e tão fugaz. Tão logo escrevemos e mandamos uma mensagem, já a deletamos e... pronto! Gostaria de ter uma correspondência da minha estada em Coimbra. Da caixa de correio, guardo apenas as contas, depois de pagas, e umas receitas de culinária que vêm junto com um jornalzinho de propagandas.

Esse mundo e esse modo de correspondências é muito antigo, mas é tão bonito! Exige um ritual. A pessoa tem de se sentar, pegar uma caneta e um papel e, com a sua letra, que é só sua, deixar ali um pouco de si. Escrever é pensar, e pensar é também filosofar. Escrever é a necessidade de se comunicar. Os homens sempre se comunicam por símbolos. Primeiro, eram as marcas deixadas nas cavernas; depois, os hieróglifos egípcios e o alfabeto que ainda hoje usamos. Essas são algumas formas que, ao longo da história, as pessoas encontraram para se comunicar.



Com os avanços tecnológicos, a imagem aparece como um nova forma de interação. Essa comunicação aparece hoje por meio da televisão, do computador e, principalmente, por meio dos celulares. Hoje em dia, fica até difícil de citar todos os meios de comunicação, porque temos ainda o i-pad, o i-phone etc., todos capazes de várias funções. Esses aparelhos invadem a nossa vida como um todo. Não sabemos mais viver sem eles. Assim, podemos constatar como a tecnologia mudou a vida das pessoas. E, assim sendo, não podemos deixar de pensar em Flusser, esse filósofo que contribui para uma reflexão sobre o nosso cotidiano, que é marcado por esse uso das tecnologias. Ele foi o filósofo que mais questionou a nossa liberdade e criatividade no uso de tantos equipamentos. Segundo Siegfried Zielinski, atual diretor do Arquivo Flusser, em Berlim, “*Flusser lançou uma investigação sobre a relação entre o nosso ‘ser offline’ [em que há contato direto com outras pessoas] e o nosso ‘existir online’ [em que o contato é mediado por aparelhos tecnológicos]*”¹⁷⁷. Com vontade de ler mais sobre esse assunto, encontrei um texto muito bom (na internet, é claro), que se chama “Repensando Flusser e as imagens técnicas”, de Arlindo Machado¹⁷⁸. Não vou escrever sobre esse texto agora, mas preciso deixá-lo anotado

¹⁷⁷ CARRASCO, 2011, n.p.

¹⁷⁸ Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, Arlindo Machado é professor da Pós-graduação em Semiótica, na PUC-SP, e do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão, na USP.



aqui, para poder lembrar dele, quando quiser. Esse ensaio foi apresentado no evento “Arte en la era electrónica: perspectivas de una nueva estética”, realizado no Centre de Cultura Contemporània de Barcelona e organizado por uma conterrânea minha, a Claudia Giannetti. Ela é uma pessoa muito interessante e atualmente está na direção do Departamento de Tecnologia da Universidade de Évora. Quando estive em Évora, tentei falar com ela, mas era feriado. Tenho vontade de revê-la.

Esse assunto de tecnologia é vasto e me leva longe. Fico fascinada, embasbacada com tanta tecnologia, mas realmente não domino nenhuma delas. Quero usar, cada vez mais, tudo que possa facilitar a execução das minhas instalações. Não pretendo ser uma especialista na área, mas preciso de mediadores para fazer minhas ideias funcionarem. Quero poder usar o que quiser para conseguir me expressar. Fiz um curso de vídeo em um Festival de Inverno na UFMG e, aqui, acompanhei, durante um semestre, as aulas de Doutor Manuel Portela sobre arte e multimídia. Esses avanços não me impedem de olhar para dentro e para o chão.

Hoje, 27.02.2012

Em todos esses últimos dias, tenho escrito sobre o vazio: o vazio de existir; o vazio diante da folha em branco para escrever; o vazio da cabeça, por medo de só escrever bobagens;



o vazio diante de tanta coisa a ser estudada; o vazio do tempo, por ver que os dias correm cada vez mais rápido; o vazio da distância do meu mundo particular, dos meus livros, meus amigos, minhas plantas, minhas cadelas, minha casa, minha cama, meu travesseiro... É o vazio que a arte pretende preencher.

As Penas continuam esperando para serem pensadas.

E tantas, tantas aulas de Filosofia para serem registradas aqui...

O tempo não dá, porque a angústia de escrever engole o tempo da escrita. E eu me lembro de Marguerite Duras:

Escrever,

Não posso,

Ninguém pode.

É preciso dizer: não se pode.

*E se escreve*¹⁷⁹.

Hoje, 28.02.2012

Hoje praticamente só reli o que tenho escrito, fazendo-lhe acréscimos e modificações.

¹⁷⁹ DURAS, 1994, p.47.



Hoje, 29.02.2012

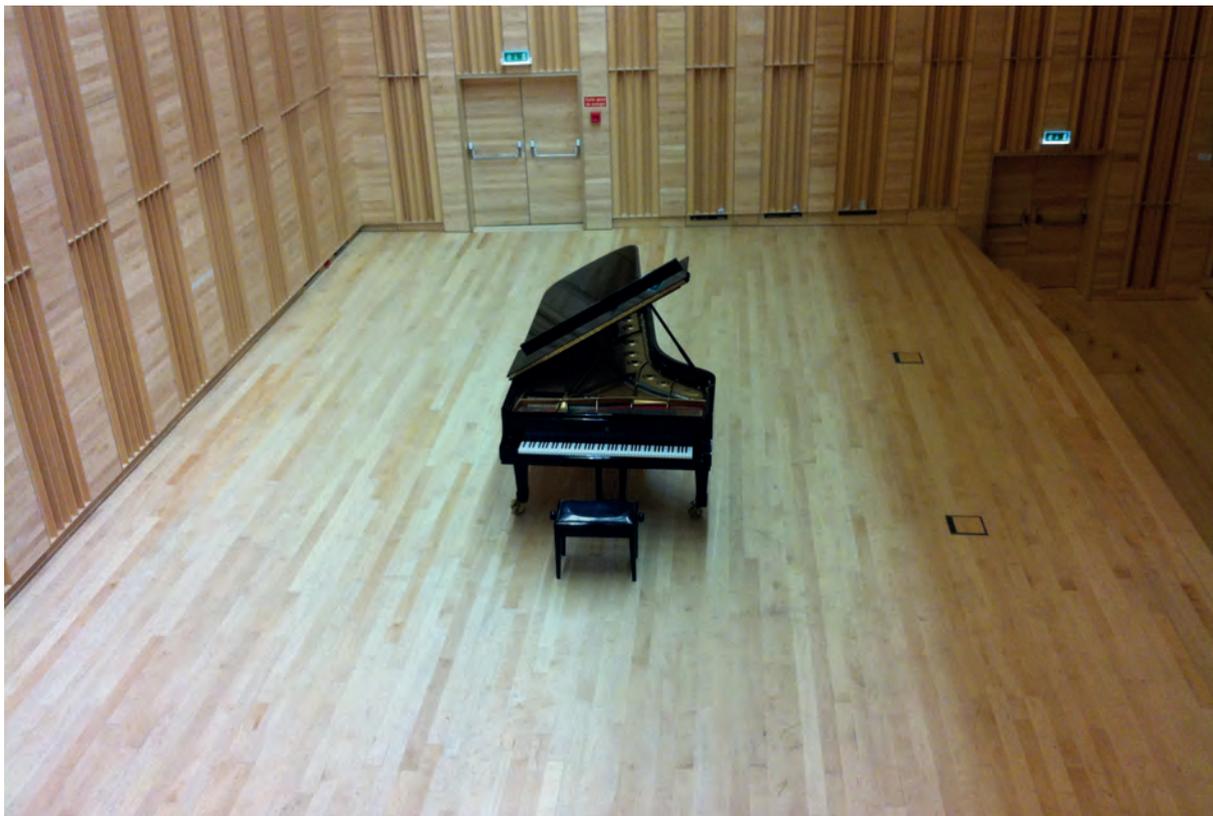
É o último dia do mês. Mais um mês se foi. Assisti hoje a uma aula de temas da estética. Resolvi que não tenho tempo para tanto. Já estou fazendo Inglês (o que chamo de mal necessário), Filosofia contemporânea e hidroginástica (para ver se me aguento). As aulas de Filosofia são a única coisa que me acrescentam algo, que me dão o que pensar. Estou lendo “Lugar”, uma coletânea de falas de artistas variados. Gosto muito desse tipo de leitura.

Fui ao segundo andar e coleí lá mais uma coisinha. Se eu conseguir usar todos os quatro espaços que existem lá, antes de alguém me descobrir, vai ser fantástico.

Comprei ingresso para ir a um concerto de piano amanhã. Foi um convite de Ana Paula Santana, Doutora da Matemática. Ela é extremamente gentil. Convidou-me para jantar em sua casa, com seus filhos e marido, e para depois ir com ela ao concerto. Foi o meu querido amigo Edésio que, via e-mail, nos apresentou. Ana Paula foi sua colega no doutorado em Londres. Como eu não conhecia ninguém em Coimbra, ela foi minha primeira referência.

Hoje, 01 de março de 2012

Começa outro mês. É tudo uma correria danada. Nunca dá tempo para todas as coisas.



Não tive aula de Inglês e fui para o atelier. Sorrateiramente, como se estivesse fazendo alguma coisa escondida, fui colar mais um objeto no andar de cima. Foi um pedaço de um cinto esgarçado. À noite fui ver um concerto do Mario Laginha. Gostei muito. É um tipo de jazz misturado. Lembrou-me Keith Jarret. Li, depois, que ele resolveu estudar música assim que ouviu Keith Jarret pela primeira vez. Comprei um disco solo dele. Preciso ouvir música, principalmente instrumental e clássica. Acho que vou juntar dinheiro para comprar um computador de verdade, que possa tocar CD.

O espaço do Conservatório de Coimbra é uma beleza... Dá prazer ir lá. Ele é todo claro, de madeira parecendo pau-marfim. A acústica é perfeita. Música abre-me os sentidos, enche-me de ar, toca dentro de mim. Não consigo entender uma plateia inerte. Tenho de bater o ritmo na perna, nos dedos, nos ombros. Meu corpo toca junto comigo, responde ao estímulo dos sons. Foi uma noite esplendorosa.

Hoje, 02-03-2012

Na parte da manhã fiquei às voltas com o Banco, para enviar uma remessa de 390 Euros que Lúcia e seus pupilos mandaram para o Espaço Llansol. Lúcia faz um trabalho maravilhoso.



Llansol é conhecida no Brasil, graças a ela. À tarde, depois da aula de Filosofia, fui ao atelier. Levei umas coisinhas para o segundo andar. Quando cheguei, a luz estava acesa! Quase morri de susto! Imaginei que tivessem ido ao meu esconderijo. Guardo ali algum segredo, ainda não sei qual. Sei que esse espaço é, para mim, um lugar muito especial. É o sótão. O topo. Acho que posso chamá-lo de “inconsciente”. Acho que fui eu mesma que deixei a luz acesa, assim espero. De qualquer forma, encontrei tudo como havia deixado antes. Voltei ao atelier. Depois da aula de Filosofia, tenho sempre vontade de escrever. Ali, com uma folha de papel na mão, comecei a anotar todos os tipos de material e coisas que estão pregados na parede. Vou listá-los aqui: *“Carta de baralho, papel dourado, ingresso, passe, pérola, metal, pedra, pena, folha, nó, tijolo, papel, tecido, vulcapiso, pedra, vidro, azulejo, louça, corda, parede, galho, tinta, celofane, madeira, tampa, galho, papelão canelado, lápis, casca, tampa, parafuso, folha, cerâmica, fita crepe, passagem, plástico, isopor, lixa, canudo, semente, piche, rótulo, tachinha, cimento, tubo, pele, pena, etiqueta, embalagem, papelão, lata, amendoim, casca de cebola, papel laminado, raiz, lingote, tela, charuto, bambu, ovo, embalagem de remédio, seixo, casca de banana, fruta seca, ticket, elástico, tampa de caneta, anotação, pincel, rótulo de vinho, chá, grafite, nylon, gesso, canudo, números, giz, tinta, casca de laranja, barbante, tubo, conta, couro, acetato, flor,*

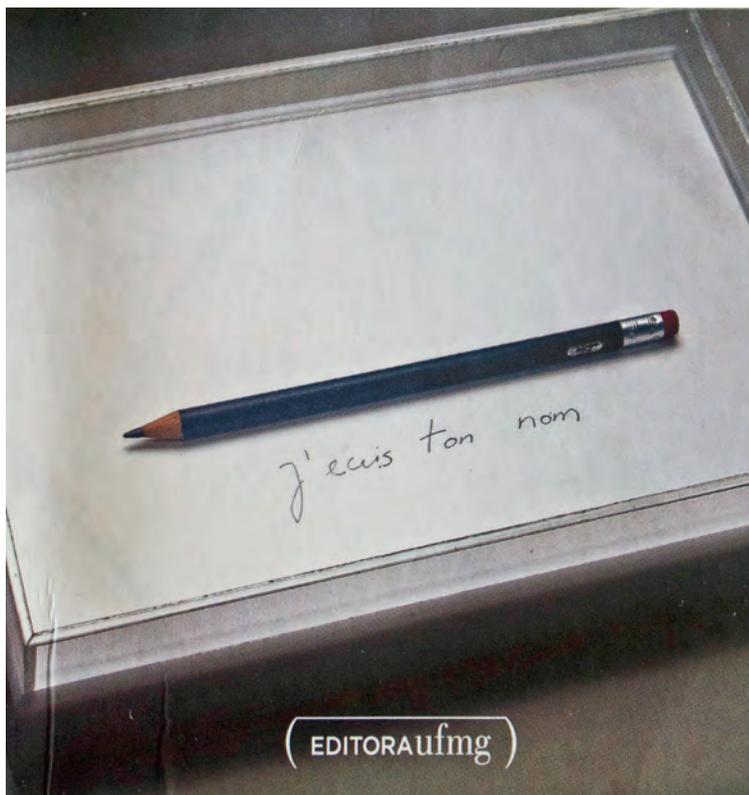


silicone, líquens, musgo, sola de sapato, cogumelo, concha, lâmpada quebrada, papel de bala, rótulo de queijo, espuma, pedaço de xícara, cortiça, caracol, chinelo, folha grande, retrovisor, cabo de guarda-chuva, copo vazio, moldura, parafuso, vassourinha, escova de enceradeira, luva de borracha, rolo de tinta, caixotinho de doce, pinha, pedra portuguesa, ferro, borracha”.

É uma variedade grande de materiais. Misturados todos no mesmo espaço, eles criam uma leitura muito mais organizada do que parece. É a minha escrita. Tento escrever ali a escrita das coisas inúteis. A escrita das coisas pobres que restam. Uma poética dos restos. Lembrei-me do poeta Francis Ponge. Encontro no livro de Lúcia, um livro que eu adoro (não só porque a capa é minha, mas pela grande afinidade), uma referência preciosa: *“Também terá sido em direção a um outro modo de significar que Francis Ponge desenvolveu seu método de ‘tomar o partido das coisas’, que, afinal, nada mais é que ‘levar em consideração as palavras’”*¹⁸⁰. Eis a fórmula de Ponge: TOMAR O PARTIDO DAS COISAS = LEVAR EM CONSIDERAÇÃO AS PALAVRAS.

Para quem “as ideias decepcionam”, é natural que se busque um outro método de pensar, que, no caso desse autor, é o do “partido das coisas”:

¹⁸⁰ PONGE, 1997, p.30.



“Se as ideias me decepcionam, não me dão seu assentimento, é porque, de bom grado, eu lhes dou o meu, vendo que elas o solicitam, que são feitas para isso, e para mim é fácil atendê-las: esse dom, esse acordo não me traz nenhum prazer, antes um certo enjoo, uma certa náusea. Os objetos, as paisagens, os acontecimentos, as pessoas do mundo exterior me dão, ao contrário, seu assentimento.

Ganham minha convicção. Pelo simples fato de não precisarem absolutamente dela. Sua presença, sua evidência concreta, sua espessura, suas três dimensões, seu lado palpável, indubitável, sua existência, de que estou mais certo do que da minha própria [...], tudo isso é minha única razão de existir, meu pretexto propriamente dito; e a variedade das coisas é, na realidade, o que me contrói”¹⁸¹.

Tudo isso encontrei no livro *Chão de letras*¹⁸². Nossa, como é bom encontrar coisas assim. Vou à biblioteca ver se encontro este livro: *Métodos*, de Ponge.

Voltarei amanhã ao atelier para anotar o que cada um desses fragmentos significa para mim. Vou fazer uma anotação rápida, uma coisa de primeiro impacto, para depois tentar desenvolver.

¹⁸¹ PONGE, 1997, p.22-23.

¹⁸² CASTELLO BRANCO, 2011b, p.40-41.

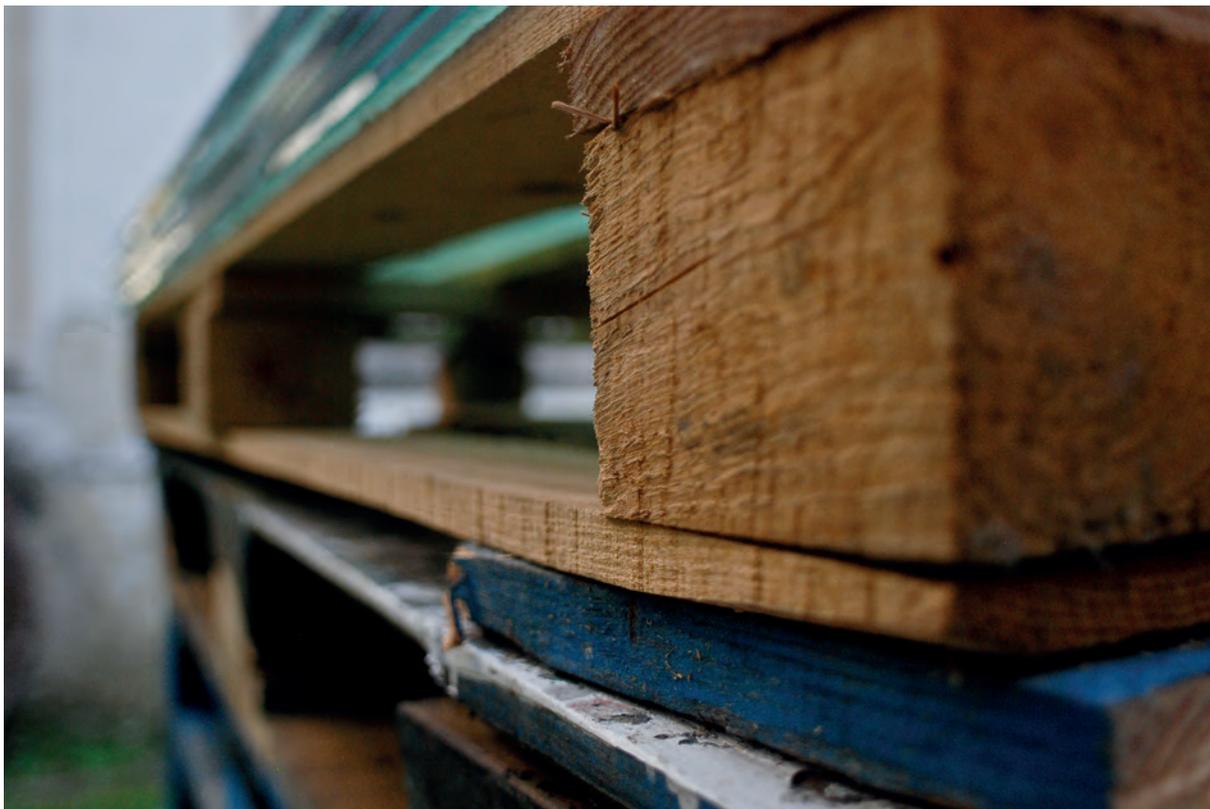


Hoje, 03.03.12

Respondo automaticamente ao estímulo do dia, que está chuvoso. Sem assunto, saio caminhando com o colega, artista e amigo Miguel. Ele tem caminhado comigo nos fins de semana. Andamos atentamente, comentando a arquitetura, a beleza de palacetes decorados com azulejos, quase sempre de santos. Outras casas enormes, abandonadas, quase em ruínas, são fortemente registradas na minha retina. Fotografo-as. Os portugueses estão muito preocupados com a crise. Dizem que a manutenção dessas casas é muito cara e, como não conseguem vendê-las e sendo os impostos muito altos, preferem abandoná-las.

Os dias ainda estão bem frios, mas a primavera começa a despontar. Fomos almoçar no Quim dos Ossos, uma tasquinha comum, sem pretensão alguma. Foi o lugar em que me senti mais à vontade, desde que cheguei aqui. Como o Quim não vende bebida alcoólica no balcão, o lugar automaticamente fica mais tranquilo.

Muitas vezes eu saía da aula sozinha e andava perdida pela cidade, até ir parar no Quim. Então me sentava e pedia um vinho, um pão, um queijo e azeitonas. Antes de os clientes chegarem, Quim ficava conversando comigo, falando-me de lugarejos, nas proximidades de Coimbra, que eu devia conhecer: Conímbriga, Figueira da Foz... Falava-me também de restaurantes aos quais eu deveria ir, como, por exemplo, o Rui dos Leitões. Tudo era novidade aos



meus ouvidos atentos. Contava-me de sua família e perguntava a meu respeito. Eu me sentia como uma personagem. Contei-lhe sobre meus filhos, sobre a profissão de cada um deles, sobre coisas do Brasil. Foram momentos e experiências interessantes. Saía de lá cheia de histórias para contar e pronta para um bom sono.

Hoje, sábado, não mais sozinha, comi um prato que se chama “Rancho”, composto de carnes variadas, grãos, repolho, cenoura e um pouquinho de macarrão. Falando, assim, os seus ingredientes, o prato parece ser esquisito, mas achei-o muito gostoso. Saí de lá com três limões sicilianos, que aqui eles chamam só de “limões”, como presentes do Quim. A chuva continuava. Não podia sequer pensar em vir para casa e já sentia uma faca no pescoço a me dizer: “Confessa-te...”. É a sensação que me dá quando me sinto obrigada a escrever sobre meu trabalho, sobre meu ato de criar, que eu poderia chamar de “meu ato de existir”. Não que meus textos tenham de ser obrigatoriamente autobiográficos, mas é que não sei fazer outra coisa na vida. Sugeri rapidamente um cinema a Miguel. Esperamos uma hora e meia pelo horário da sessão. O filme, “A invenção de Hugo”, encheu-me de garra. É a obstinação... Sim, é ela o motor. O menino é determinado, não há empecilho que o faça desistir. E, quando tudo parece estar articulado e encaminhado para dar errado, alguma coisa ainda mantém nele a vontade da busca, a vontade de continuar insistindo para dar sentido à vida. Arte e Vida.



Encomendei hoje o livro *Métodos*, do Ponge.

Hoje 04.03.12

Fui conhecer mais de perto a Igreja de Santo Antônio dos Olivais, que fica situada no alto de uma colina. É de uma beleza ímpar. O acesso a ela é feito por um pórtico e uma escadaria em pedra. Ao lado da escadaria há seis capelinhas (três de cada lado) com cenas da vida de Cristo. São esculturas em tamanho natural. Lembram muito as obras de Aleijadinho, em Congonhas do Campo. Até as expressões do rosto dos soldados, dos centuriões, são muito parecidas.

Enriquecem ainda a igreja várias esculturas barrocas em madeira, esculturas em barro do século XVII, pinturas dos séculos XVII, XVIII e XIX, mobiliário e diversas alfaias litúrgicas. Fiquei ali, com o olhar perdido nas paredes revestidas por magníficos azulejos setecentistas que contam cenas da vida de Santo Antônio. Do lado direito, percebi a pregação aos peixes. Conta a história que a igreja era o antigo Convento de Santo Antônio, que foi destruído por um incêndio em meados do século XIX. Existia ali uma capela dedicada a Santo Antão, que recebeu, em 1217-1218, os primeiros franciscanos chegados a Portugal. Mais tarde, eles ergueram, ao lado dela, um pequeno eremitério, que chegou a ser ocupado por aqueles que viriam a ser conhecidos



como “os santos mártires de Marrocos” (primeiros franciscanos a serem sacrificados pela fé em Cristo). Foi a vinda para o Mosteiro de Santa Cruz, de Coimbra das Relíquias dos Santos Mártires, que levou Santo Antônio a deixar o Mosteiro Crúzio para se tornar franciscano, mudando também o seu nome de Fernando para António, e a seguir os mesmos passos dos mártires, indo para Marrocos. Foi a partir de sua canonização, em 1233, que se mudou a invocação desse templo, que deixou, assim, de ser dedicado a Santo Antão. Escrevo tudo isso para ir registrando minhas andanças por Coimbra, para contar o que vai roubando minha atenção. Vou encontrando aqui os fortes vestígios da nossa arte barroca. Chamou também a minha atenção o trompe-l’oeil existente ali, nos azulejos que fazem vezes de janelas, dando-nos a sensação de haver mesmo uma janela na parede. À tarde, o sol apareceu. Saí andando sozinha, catando pequenas coisas, pedaços de não sei o quê. Sentia uma solidão enorme e uma enorme vontade de ir para o atelier, mas ele permanece fechado nos fins de semana. Lembrei-me de Blanchot e de seu texto “Solidão essencial”¹⁸³.

¹⁸³ BLANCHOT, 1987, p.11-25.



Hoje, 05.03.12

Passando pela rua, encontrei um vidro grande craquelado. Fiquei enlouquecida. Fui correndo em casa deixar as compras que havia feito e pensar como iria conseguir levar aquele vidro para o atelier. Pensei em desistir, mas isso era inadmissível. Eu queria aquele vidro. Queria pelo menos tentar fazer com que ele chegasse inteiro ao atelier. Saí sem bolsa, sem nada, para poder ter as mãos livres. Sabia que não conseguiria carregá-lo por muito tempo, pois era muito pesado. Convenci uma motorista de táxi a me levar até à universidade. Ela achou aquilo uma loucura, disse que o vidro “estava a desfazer-se”, mas, no final das contas, topou o desafio.

Quero coisas grandes, loucuras para o meu esconderijo. Esse vidro fala-me de sombra, de vestígio, de silhueta. Ele guarda a presença de uma figura humana. Ele tem um mistério. Ainda não sei bem o que vou fazer com ele: se será encostado à parede ou pregado nela. O importante é que consegui levá-lo para o atelier. Há muito tempo cheguei a fazer uns objetinhos com pedaços de vidro craquelado. Pareciam geleiras, paisagens frias e inóspitas. Nessa placa, por ser maior e ter um contorno que me sugeriu uma figura, sinto uma presença, uma presença transparente.



Hoje, 06.03.12

Hoje Doutor Abílio fará uma palestra sobre um filme de Akira Kurosawa, de 1950, chamado “Rashomon”, que quer dizer “As pontes do inferno”. O nome do filme é o mesmo de um portal em Kioto. Uma ponte é sempre o que liga uma coisa a outra, assim como uma porta liga o dentro e o fora.

Esse portal chamou muito a minha atenção. Na estética daquele momento de madeira vê-se a destruição do tempo. Em ruínas, com as madeiras despencando, ele nos mostra um tempo e um lugar sombrios. O tempo ali é de ruínas. O filme não está preocupado com a verdade, mas com a realidade do mundo, uma realidade que consiste em estar para além de nós. Não existe uma noção de realidade absoluta. A noção, a compreensão de realidade é sempre limitada.

Fiquei pensando nesse filme, nessa estética sombria, nas madeiras, na vontade de interromper a ação do tempo sobre a beleza daquele portal.

A primeira coisa que fiz hoje foi entrar no atelier e anotar rapidamente o que cada um daqueles objetos ali, à minha frente, me sugeria:



Metro, Paris, outono, presente, data, aniversário, nascimento. Despesas, sobrevivência. Registro, sequência. Índio, África, instalação”.

Tive de interromper as anotações, para assistir ao filme sobre o qual acabei de comentar.

Hoje, 07.03.12

Dia de faxina. Sem interesse, sem nada para contar. Eta vida besta!!! Lembrei-me da poesia de Carlos Drummond de Andrade:

“Cidadezinha qualquer

Casas entre bananeiras

Mulheres entre laranjeiras

pomar amor cantar.

Um homem vai devagar.

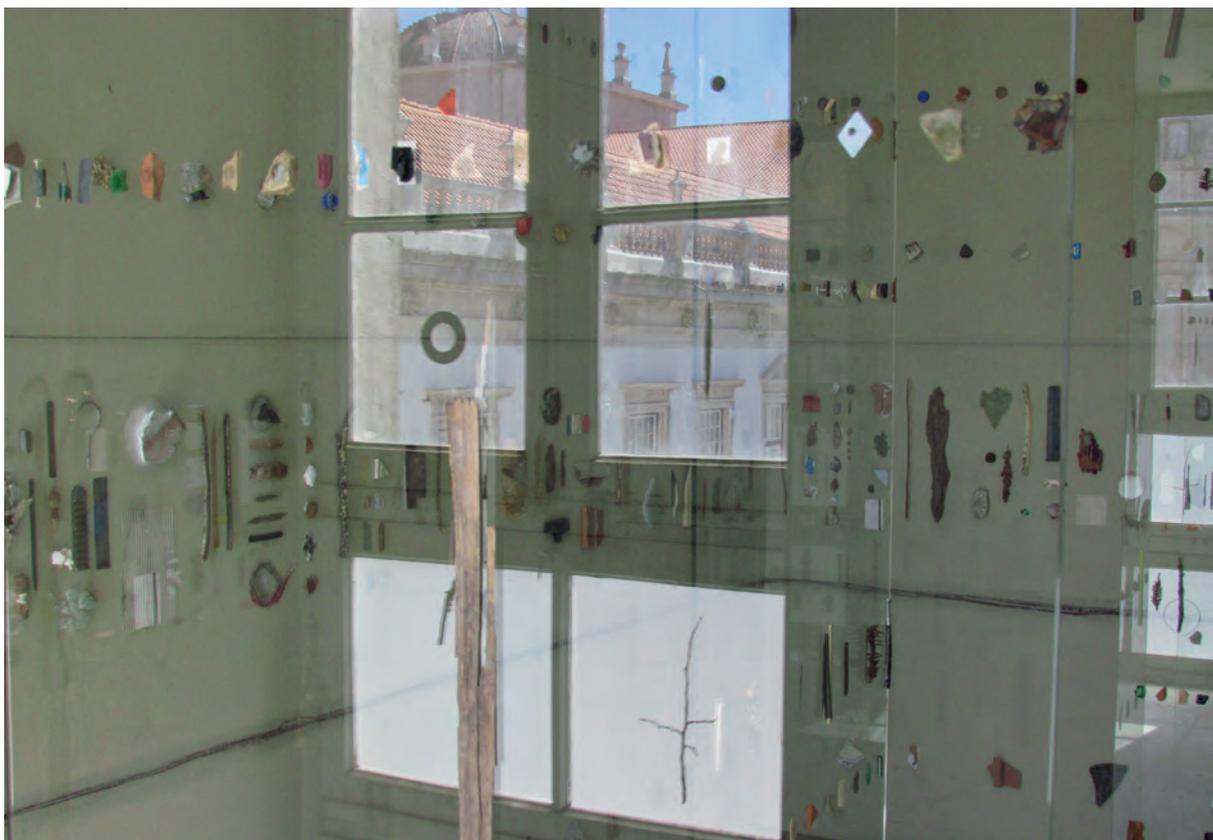
Um cachorro vai devagar.

Um burro vai devagar.

Devagar... as janelas olham.

Eta vida besta, meu Deus”¹⁸⁴.

¹⁸⁴ ANDRADE, 1987, p.22.

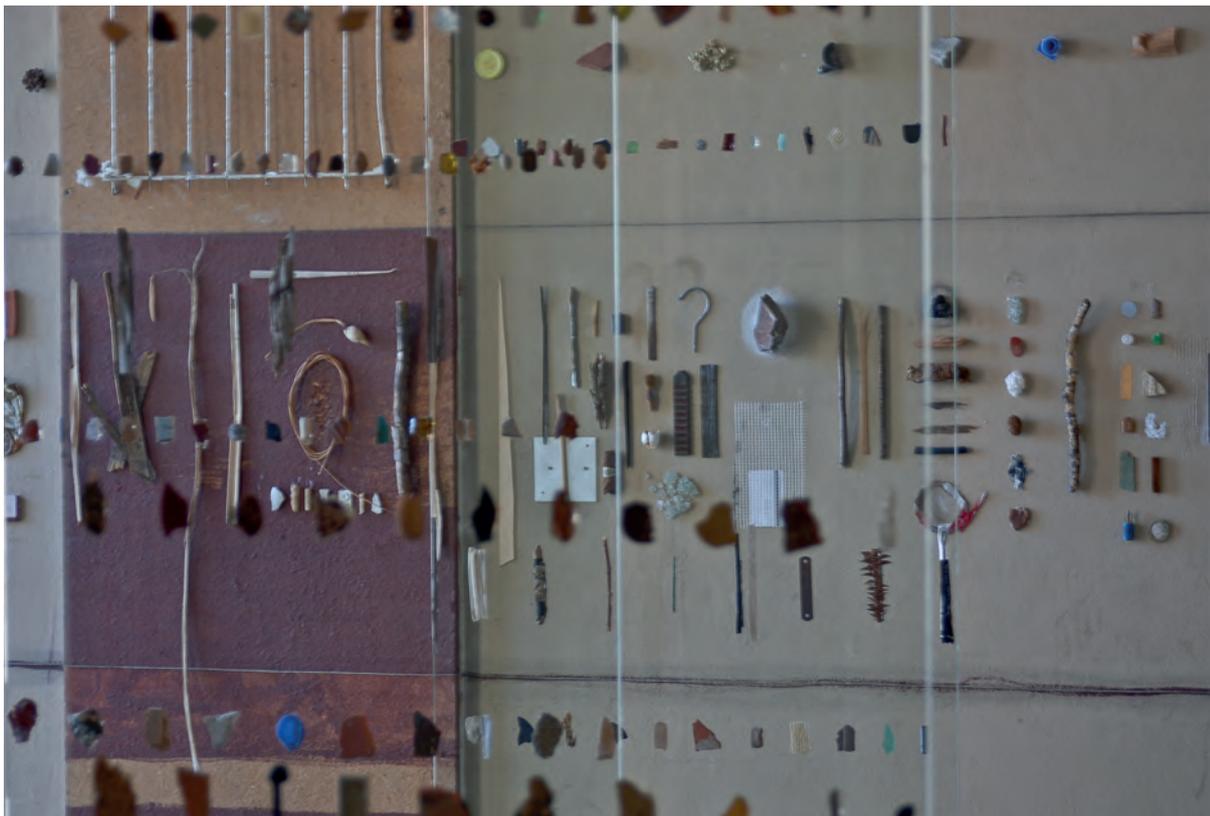


Hoje, 08.03.12

Fui ao Posto de Saúde pedir uma receita. A secretária anotou o pedido. Mais tarde, quando lá voltei, a receita estava pronta. Quantidade: 4 unidades. Como a caixa contém 4 comprimidos, ela receitou uma caixa, o que significa que em breve estarei lá para pedir outra receita. Ai, meu Deus!!! Lógica é lógica. Se eu tivesse pedido três caixas, viriam três. Como não determinei a quantidade, veio uma. Assim é. Eu, com a minha pouca objetividade para a vida, estou sempre defasada em relação à realidade prática e objetiva.

No atelier, voltei a trabalhar no “Ermida”. Tive vontade de incrustar um ferro nele. Para isso, vou ter de comprar serrote, martelo, pregos etc. O trabalho está crescendo e exigindo mais ferramentas. Lá em cima, as coisas continuam intactas. Hoje coleí uma luva transparente no vidro da janela. Coleí também um pedaço de caixa de ovos e mais umas coisinhas.

Estou alucinada com uma planta grande, morta, que vi num canteiro no Posto de Saúde. É grande, muito grande. Amanhã vou lá medi-la, em passos, para ver quantos metros ela tem. Vou tentar levantá-la, para avaliar o seu peso. Não sei quem vai me ajudar a levá-la para lá (para o meu esconderijo). Se ela não for muito pesada, vou pedir ajuda à Tássia. Acho que vou falar também com a Claudia, que trabalha com o Abílio. Como ela é portuguesa, talvez possa



me orientar melhor. Não existe para mim sensação melhor do que esse direito de sonhar, de delirar.

Eduardo Galeano¹⁸⁵ diz:

*“A utopia está lá no horizonte. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar”*¹⁸⁶.

Preciso de sonho, de delírio, de um mundo de utopias para viver. Por isso caminho e cato, busco e deliro, construo e vivo. Devagar vou escrevendo essa dura tarefa.

*“O duro desejo de durar”*¹⁸⁷, para lembrar Paul Éluard¹⁸⁸.

Hoje, 09.03.12

¹⁸⁵ Jornalista e escritor uruguaio (1940).

¹⁸⁶ GALEANO, Eduardo. [s.n.t.] *apud* ANDRIOLI, 2006, n.p.

¹⁸⁷ MESQUITA, 2008, n.p.

¹⁸⁸ Poeta francês (1895-1952).



Dia de palestras. Vi meus colegas apresentarem seus trabalhos. Foi bom. Muitas referências, muita desenvoltura. Não gosto de falar, não gosto de ler em voz alta; acho difícil fazer isso. Os portugueses falam com uma facilidade e uma verborragia espantosas. Acredito que seja porque eles têm o hábito de fazer discursos. Aqui se fazem discursos em todas as ocasiões: em exposições, em lançamentos de livros... Discurso é treino. Eu tenho horror a discurso. Quero ser cada vez mais simples e falar cada vez menos. Se a cada dia sei mais que sei menos, como posso falar como se soubesse muito? Prefiro deixar falar aqueles que sabem muito. Acho que foi Sara Ávila¹⁸⁹ quem, certa vez, me disse o seguinte: *“Temos duas orelhas e só uma boca; este é, portanto, o sinal de que devemos ouvir mais do que falar”*.

Hoje, 10.03.12

Fui comprar materiais. Comprei martelo, pregos e serrote; não sei exatamente para quê, mas estou sentindo que vou precisar desses materiais, principalmente se eu levar a árvore seca para o atelier.

¹⁸⁹ Artista e professora brasileira.



Em seguida, o dia foi de visitas a exposições.

A primeira, no Mosteiro de Santa Clara-a-Velha: uma exposição de fotos de Nuno Cera. Impecável, tanto na qualidade quanto na montagem das fotos. Os temas são: cavernas marítimas, o mistério do claro e escuro, o enigma. As fotos despertam em nós o desejo de querer ver mais, exatamente, penso eu, pelo enigma que elas nos deixam. A segunda exposição que visitei foi no Café Santa Cruz. Cada um desses espaços é tão belo, que merece um capítulo à parte.

O Café Santa Cruz foi uma igreja paroquial, construída em 1530. Ontem, no seu antigo altar, inaugurou-se uma obra do artista Pedro Cabrita Reis. De impacto, ela instiga o olhar de quem entra no Café. As cores preto e laranja aparecem por trás dela. Que tecido preto com arabescos é aquele? Será pano de caixão? Assim que me sentei a uma das mesas, ainda na esplanada, olhei para frente e... É ele! Pedro Cabrita Reis! Figura única, inconfundível. Ah, que vontade de abordá-lo, que vontade de apresentar-me, que vontade de sentar a seu lado. Fiquei inerte, quase petrificada. Ele conversava seriamente com um rapaz, que me pareceu ser seu assistente. Só os dois. A minha timidez ainda vai me matar qualquer dia desses...



Cabrita Reis – *Two Lamps*

A terceira exposição, intitulada “Rio voador”, foi na sede do CAPC. Os artistas que participavam da mostra, tinham este desafio: o rio como tema. A obra de Cabrita Reis roubava a cena, mas – é a isso que chamo de “afinidade” – um desenho a nanquim, de Inês Botelho, atraiu de imediato o meu olhar, pela sua delicadeza. A obra de Cabrita Reis obriga o visitante a sair da exposição e descer uma escadinha, para, de repente, deparar-se com um pequeno ambiente, em cujo centro uma lâmpada incandescente paira, dependurada do teto. O espaço, muito pequeno, é todo de madeira, todo velho, e tem uma pequena porta ao fundo. Na parte de baixo do corrimão, vê-se uma lâmpada fluorescente. Aquele espaço guarda o mistério de um tempo não revelado, guarda em si a pausa do inesperado e a perplexidade frente à capacidade de se dizer tanto com tão pouco.

Foi um dia de arte mas, ao mesmo tempo, de tristeza por não ter tido a oportunidade de me aproximar mais de Cabrita Reis. É difícil entender por quem os sinos dobram...



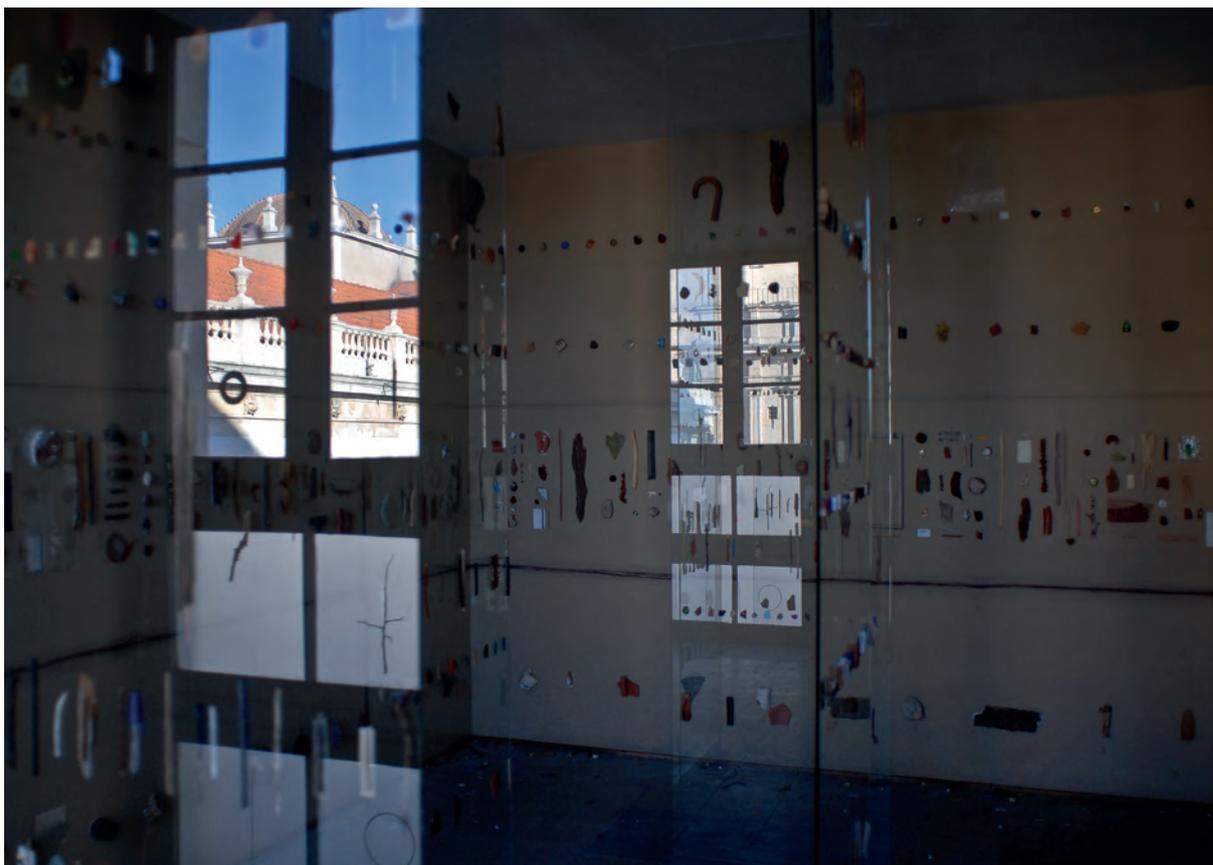
Hoje, 11.03.12

Domingo é dia de turismo. Fui à Sé Nova. De lá vi as janelas do meu atelier. Sempre vejo, do atelier, a Igreja. Seus sinos acordam-me do mergulho no trabalho. Tenho medo de ficar presa e ter de dormir trancada no Colégio das Artes. Conto as badaladas e, após as 19h, preparo-me para sair. Vi nas janelas umas sombras de luvas.

Na Sé Nova, as dobras do barroco... Meu pensamento viajava como o de uma surfista que se deixa envolver pelo encontro da onda, deixando-se dobrar e desdobrar por ela. As dobras do barroco mineiro, tão enraizado na minha alma, fizeram-se presentes naquele momento. Leibnitz, filósofo de interesses variados, pensava o mundo como dobra-plier. Deleuze, em um livro que leva justamente o título de *"A dobra"* e cuja ideia é fundamentada na dobra de Leibnitz, diz o seguinte sobre o barroco: *"O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito"*¹⁹⁰. Constato, assim, que se encontram no meu pensamento *"[...] as redobras da matéria e as dobras da alma"*¹⁹¹. Concluo que ainda tenho muito para explorar em Coimbra. Quero continuar catando

¹⁹⁰ DELEUZE, 1991, p.13.

¹⁹¹ DELEUZE, 1991, p.13.



vestígios, aproximando as nossas marcas, as nossas origens, através do cotidiano, neste meu tempo por aqui.

Hoje, 12.03.12

Aula de Arte do pós-guerra em Portugal. Adoro ouvir as aulas do Prof. Delfim Sardo. Ele ama arte e acrescenta-lhe estórias. Eu não sabia, por exemplo, que o Christo tinha feito parte do KWY, um grupo de artistas portugueses. Eu também não conhecia bem a “dama das sombras” Lourdes Castro¹⁹². Desde que cheguei aqui, já fiz várias fotos em que estou presente como sombra, por falta de alguém para me fotografar. Fico como sombra, como registro do momento. Estou presente sem estar, como na foto da minha família em que não apareço porque ainda não havia nascido e sobre a qual escrevi um capítulo na minha dissertação de mestrado. Agora penso em Eu/Sujeito/sombra.

No atelier, serrei madeira e visitei meu esconderijo, levando umas garrafas de água para lá.

¹⁹² Artista contemporânea portuguesa.



Fui assistir a uma conferência no TAGV e tive duas grandes surpresas. Primeiro conheci o cineasta e programador visual João Botelho. Já havia assistido, no ano passado, ao seu filme “O desassossego”. Ele é um artista interessante: solto, livre, que faz o que quer e que, como eu, pensa que essa é a única maneira para criar.

Depois, o Prof. Oswaldo Silvestre apresentou o livro *Paranoia*, de Roberto Piva¹⁹³. É uma publicação linda, com ilustração de Wesley Duke Lee¹⁹⁴. Fiquei bastante surpresa. Não conhecia nada dele. Ele usa a cidade como reflexão e mote para sua obra. A inquietação desse poeta interessou-me, principalmente por ele estar sempre longe do lugar comum e assumir com convicção seus pontos de vista. Queria eu ter essa coragem.

“LIBELO

Não mais trarei justificações

Aos olhos do mundo.

Serei incluído

‘Pormenor Esboçado’

¹⁹³ Poeta brasileiro (1937-2010).

¹⁹⁴ Artista plástico brasileiro (1931-2010).



*Na grande bruma.
Não serei batizado,
Não serei crismado,
Não estarei doutorado,
Não serei domesticado
Pelos rebanhos
Da terra.
Morrerei inocente
Sem nunca ter
Descoberto
O que há de bem e mal
De falso ou certo
No que vi¹⁹⁵.*

¹⁹⁵ PIVA, 1961, p.96.



Minha curiosidade ainda vai me matar: faço tudo, vejo tudo, vou a tudo, menos escrever o texto sobre o meu trabalho, que tenho de apresentar aos meus pares!!!! Tenho de falar a eles sobre o que faço, tenho de mostrar-lhes a minha obra. É muito fácil falar sobre o que já fiz. O problema é que detesto falar em público e não sei se as pessoas têm interesse em ouvir o que eu tenho a dizer. Elas são obrigadas a ir a essas palestras, porque a presença vale pontos, e isso é chatíssimo. Gostaria que me perguntassem: “Quer falar?”. E eu prontamente responderia: “Não, não quero!”. Preferiria responder perguntas de pessoas verdadeiramente interessadas em saber alguma coisa sobre meu trabalho.

Hoje, 13.03.12

Não tenho escrito todos os dias...

Importante às terças-feiras é sempre a aula de Filosofia. A Professora voltou de um encontro no Canadá e contou-nos que por lá ouviu que a Psicanálise está em crise, está sendo abandonada, e que isso cria um problema ético.



Outra coisa interessante aconteceu na aula: constatei que nenhum aluno português, mas nenhum mesmo, sabe o que é uma cena analítica. Não faz parte de um conhecimento em Portugal.

Estive no atelier. Terminei “Ermida”. Subo sempre com medo de ver alguma coisa danificada, ou de ter a sensação de que mais alguém frequenta o meu espaço secreto.

Hoje, 14.03.12

Comecei a anotar algumas coisas para falar. Essa apresentação não me sai da cabeça. Eu queria ser uma pessoa cuja fala saísse como o ar: entra pensamento e sai palavra. Mas não sou assim. Sou travada. É como se eu tivesse, dentro de mim, um monte de coisas que preferem ficar guardadas. Falar para quê? As pessoas consideram-se geniais e só se interessam por elas mesmas, pelo que vão fazer e por como vão fazer determinada coisa. Enquanto isso, prefiro catar coisas e guardar, simplesmente para fazer aqui, em Coimbra, o meu “Inventário de coisas inúteis”. Fico em boa companhia: Manoel de Barros, Bispo, Ponge...



No final da tarde, fui ver o filme “Nuovomondo”, de Emanuele Crialese (Itália-França, 2006), que estava sendo exibido na Letras. É um filme denso, triste, sobre a imigração italiana para os Estados Unidos. Mas a filmagem é linda e algumas cenas são maravilhosas, como, por exemplo, a de uma paisagem de pedras na Sicília, filmada de longe, em que os homens viram pedras também. Outra cena que me chamou a atenção é aquela com umas cadeiras de pernas para o ar (quero uma cadeira de madeira reta, de pernas para o ar, na minha parede). Mas a cena de maior impacto é a da partida do navio. Pouco a pouco, enquanto o navio se afasta, o espaço entre ele e o cais vai aumentando, e o vazio da separação torna-se então concreto, sem uma palavra: uma multidão de um lado, no cais; outra multidão do outro lado, no navio; e o vão a separá-las.

O filme é permeado por algumas vertigens, que esporadicamente o atravessam. São imagens surrealistas, que trazem a cor ao filme. Só a fantasia é colorida. A imagem final: os atores estão imersos em um delírio. É uma grande nuvem, ou um mar branco, em leves movimentos. Lembrou-me muito uma obra de Magritte. É a cor do novo mundo que não se pode ver.

Hoje, 15.03.12

Faltam 15 dias para eu apresentar o meu trabalho. Não sei se acredito nisso, mas que estou em puro inferno astral, estou. “*No creo en brujas, pero que las hay, las hay*”¹⁹⁶.

¹⁹⁶ Dito popular castelhano, ao qual se atribui origem galega.



Esse dito pode ter chegado à língua portuguesa por via popular, pelo conta(c)to (no Brasil ou em Portugal) entre falantes de castelhano e galego, de um lado, e falantes de português, do outro. Outra hipótese é a de que tenha surgido por via literária, através, por exemplo, do famoso escritor espanhol de origem basca Miguel Unamuno, que manteve laços estreitos com os meios intelectuais de língua portuguesa no início do século XX.

Assim, vou construindo meus dias, meu movimento, meu bruxo nos meus esconderijos.

Hoje, 18.03.12

Três dias sem escrever.

Na sexta, dia 16, o que de mais importante aconteceu foi a aula de Filosofia. Ela me encheu de garra. A Professora disse que Kierkegaard é o filósofo que aparece para reclamar e para contrapor o sistema à singularidade existente. Se há algo que se opõe ao sistema, esse algo é a singularidade (ou o existente singular). Isso me enche de ânimo.

Não quero ser uma pessoa do tipo “burrinho de presépio”. Preciso fazer as coisas do meu jeito, porque, senão, que jeito haveria? Não acredito em teses que repetem sistematicamente o mesmo padrão, que têm uma fórmula, que buscam referências para referendar aquilo que já se sabe. Elas viram citações em cima de citações. São, na maioria das vezes, teses frias, repetitivas, ou então inteligentes demais, excessivamente teóricas, onde falta vida. Não sou



teórica. Sou prática. Só sei escrever sobre aquilo que faço, e, mesmo assim, sinto-me o tempo todo sufocada, agoniada, apertada para escrever sobre aquilo que ainda não fiz, que ainda não sei. Comunicar a partir do icomunicável. Den Enkelte. O existente singular. A singularidade como paixão, onde a interioridade parece secreta. Isso me punge, vem ao meu encontro, ao meu esconderijo.

Ontem tirei uma cadeira de dentro do lixo. Parece uma cadeira reclinável, que tem uma parte de madeira e um pano. Só me interessa a estrutura de madeira. Trouxe-a para meu apartamento, por enquanto. “O esconderijo”, “A estrutura de madeira”.

Kierkegaard escreveu menos para se exibir do que para se ocultar.

Voltei ao atelier.

Dia 19.03.2011

Hoje não fui à Universidade. Fique cuidando de assuntos financeiros. Portugal em crise. A Caixa Geral de Depósitos resolveu que, a partir do mês que vem, para quem não tiver 3.500 euros na poupança, ela vai cobrar (e muito) por cada serviço ou transação bancária. Mudei minha conta para o Santander, que não cobra serviços de estudante nem exige nada. Resolver esses assuntos toma tempo e acaba com minha concentração.

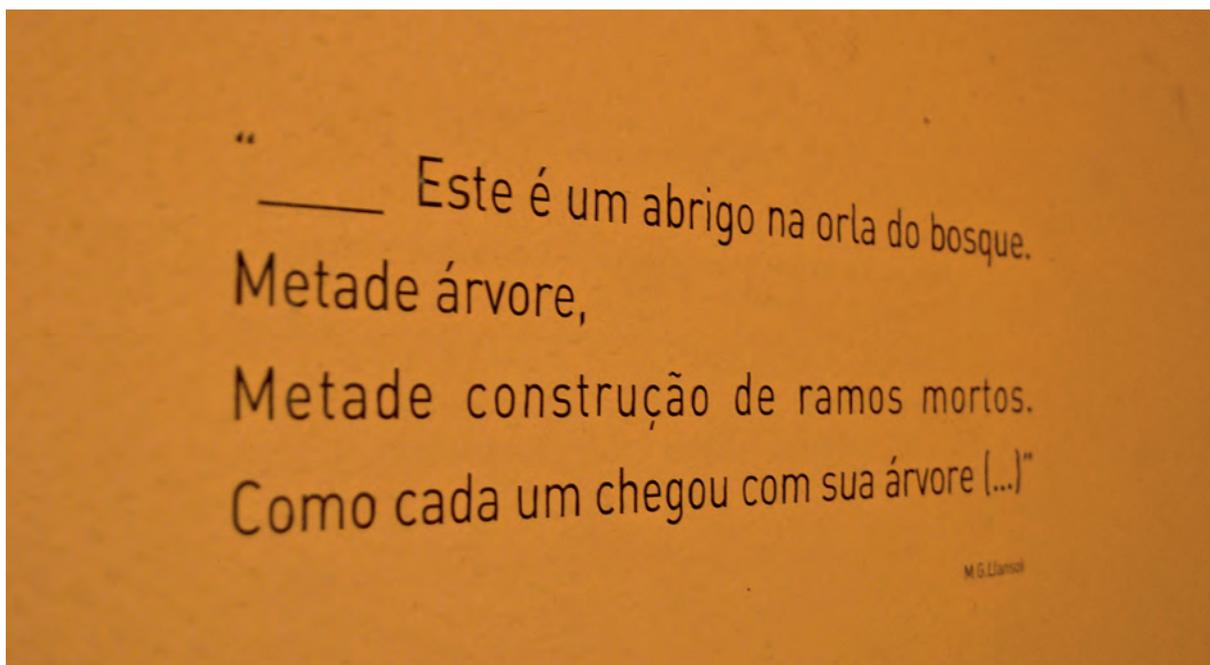


Achei na rua um vidro lindo, bisotado, de mais ou menos 80cm x 80cm, quebrado em um dos cantos. Vi-o de manhã, mas o assunto era banco e eu não tinha as mãos livres. Voltei agora mesmo, no final de tarde, para buscá-lo. Só sei que preciso dele. Para quê, eu não sei. É assim que trabalho.

Depois, no “só depois”¹⁹⁷, as coisas fazem sentido. Portanto, é numa fase apenas de trabalho, ainda sem noção de sentido, que me encontro. É claro que as coisas não funcionam imediatamente, isso é isso e aquilo é aquilo. Estou falando do desconhecido, do que faz sentido sem ter um sentido aparente. Isso faz tanto sentido, que trouxe o vidro quebrado para a minha casa, para não correr o risco de perdê-lo! Ele fica aqui, esperando a hora de ir para o atelier.

Em *Um beijo dado mais tarde*, livro de Llansol que nos conta sobre o filme “A festa de Babette”, Témia, “a rapariga que temia a impostura da língua”, diz que não é o seu enredo o que mais importa, mas, antes, o seu “momento de desvendamento a que se chama sublime” e acrescenta: “Só esse momento interessa à escrita”. Portanto, só mais tarde poderei falar dos rumos que esse vidro encontrado na rua poderá tomar. Aí, sim, talvez faça algum sentido o que tento fazer. Vou marcar mais encontros com Llansol.

¹⁹⁷ “Nachtraglichkeit” – conceito freudiano para dizer que o trabalho psíquico é profundamente ligado ao tempo; não um tempo cronológico, mas um tempo em movimento e capaz de ressignificar e dar novos sentidos aos atos. Portanto, é nesse “a posteriori” que me encontro.



Hoje, 21.03.12

Ontem, depois da aula de Inglês e da aula de Filosofia, passei no atelier. Colei na parede uma vareta de guarda-chuva. Deixei o pedacinho em riste. Passando pelo jardim, vi um pedaço de tijolo que me interessa muito, porque tem um desenho de linhas que vai ficar muito bem perto da vareta.

À noite fui ver um ballet contemporâneo da Irlanda. Fiquei encantada com a energia da moçada. Ah!... que saudade daquela energia e daquela irreverência dos meus tempos de jovem, quando achava que sabia tudo. Foi uma época em que eu brigava pela razão. Hoje, só tenho dúvidas e acho que estou mais certa que antes.

Os bailarinos irlandeses desceram até à plateia e, pisando nos encostos para braços das cadeiras, iam saltando de uma fileira para outra. Foi lindo e inusitado. Eles andavam ali, nas alturas, com a mesma flexibilidade e desenvoltura que teriam se estivessem a andar no chão. De repente, buscavam umas pessoas na plateia e as soltavam no palco, ou, então, aprontavam uma correria pela plateia. O grupo tem uma expressão de corpo muito forte e é competente. Em alguns momentos seus movimentos lembram os do Grupo Corpo¹⁹⁸. Os bailarinos são muito irreverentes, cantam, dançam e não ficam presos à beleza estética e rica. Aliás, até agora não sei se vi um ballet, ou um teatro, ou as duas coisas. A arte contemporânea não precisa de rótulos. Isso é muito bom. Isso é aquilo e aquilo é isso também.

¹⁹⁸ Ballet contemporâneo brasileiro, internacionalmente conhecido.



Hoje é dia de pagar aluguel.

Hoje, 24.03.12

Nos últimos dias, fiquei ocupada com a apresentação que tenho de fazer no Colégio das Artes. Andei escolhendo as imagens, pensando no que vou falar... Mas, mesmo assim, fui ao atelier todos os dias. Estou apanhando para colocar, na parede, o pedaço de tijolo que recolhi do jardim. Ele é pesado. Nessas horas sinto muita falta de alguém para me ajudar. Só tenho duas mãos.

*“Tenho apenas duas mãos
e o sentimento do mundo”¹⁹⁹ ...*

Hoje, 28.03.12

Vou escrever aqui o que estou pensando em falar na apresentação sobre o meu trabalho. Tenho esse texto escrito na minha dissertação de mestrado, mas não o quero ler. Quero tentar apresentá-lo de maneira bastante informal, bem descontraída.

¹⁹⁹ ANDRADE, 2012b, p.9.

Vou começar²⁰⁰:

“Bom dia. Gostaria, em primeiro lugar, de agradecer a presença de todos. Vou tentar falar sucintamente de uma trajetória que já tem mais de trinta anos.

Selecionei alguns trabalhos e coloquei-os em ordem cronológica, para facilitar a compreensão.

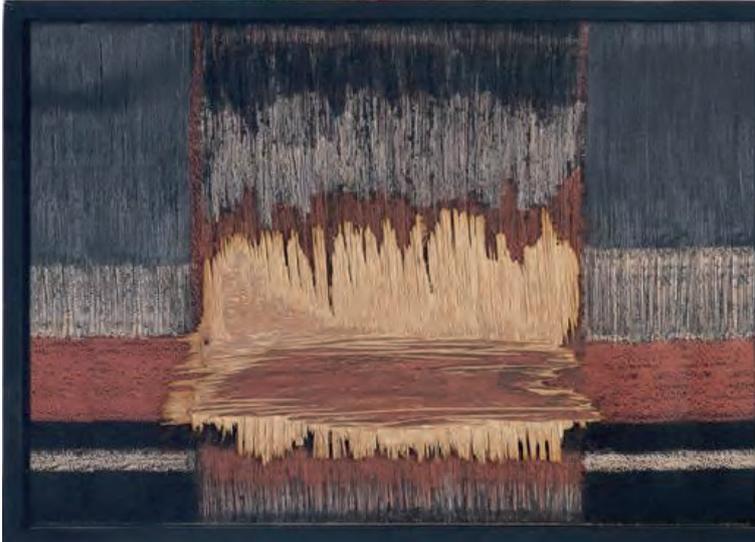
Iniciei meus trabalhos com a xilogravura. Durante todo o meu período de escola, trabalhei com a xilo ou o linóleo.



Fiz muitas exposições, e, naquela época, encantavam-me muito a democratização da obra de arte e a possibilidade da reprodução da imagem. Com o passar do tempo, fui me cansando da técnica e passei a me encantar com aquilo que ficava como resto pelo chão. Eram os restos de madeira da matriz sulcada.

A partir daí, comecei a trabalhar com os restos de compensado, restos de madeira que sobraram do fundo de um armário que um marceneiro desfez. Sobraram muitos fragmentos. Os compensados mostravam-me várias direções. Passei a trabalhar esse material, associando-o ao desenho, ao pastel óleo e ao grafite.

²⁰⁰ Todas as figuras a seguir são reproduções de trabalhos meus.



Este foi um dos trabalhos da minha primeira individual, em 1983, e este outro, logo em seguida, da individual em São Paulo.

Continuei inquietantemente a recolher este material: lascas de madeira e compensados descolando, desfolhando, deixando aparecer vários tons da madeira.

Este trabalho era uma mesinha da casa de uma amiga. Como o compensado já estava desfolhando, eu lhe propus uma troca: eu ficaria com a mesinha estragada e daria a ela uma nova. Este trabalho tem vidro de todos os lados e foi prêmio de um salão. Faz parte de um importante acervo na minha cidade: o Acervo do Palácio das Artes.





Nessa mesma época, fiz outras caixinhas, como oratórios, contendo vidros de todos os lados. Oratórios para guardar fragmentos de madeira. Pequenas relíquias.

O interesse por esse material foi ficando cada vez maior. Passei a recolher e a me interessar, cada vez mais, pelos vários tons da madeira.

O trabalho cresceu de dimensão e já não existia mais a necessidade do vidro. Começaram a aparecer as madeiras e não só as lascas.



Passei a recolher na rua tudo o que chamava minha atenção, tudo o que roubava meu olhar: malas velhas, caixotes de frutas, latas velhas, portas, janelas, restos de madeira... restos e restos. É nesse ponto que Barthes diz: 'o olhar que pensa', e Didi-Hubermann diz: 'O que eu vejo e o que me olha'.

A exposição individual na Galeria do Grupo Corpo foi em 1988. As obras de 1990 fizeram parte da individual na Galeria Cidade. Essa exposição foi um marco importante no meu trabalho. Foi muito bem divulgada, saiu uma matéria sobre ela em uma revista de São Paulo, chamada Guia das Artes, vendeu bem. Tenho uma boa lembrança dessa exposição. Nela fiz uma instalação em homenagem ao Bispo do Rosário.

Não vou conseguir colocar aqui todas as imagens que pretendia mostrar.

'O vaso de flor', que é a minha natureza morta, foi um trabalho convidado para uma exposição no Palácio das Artes, cujo tema era 'Natureza morta'.



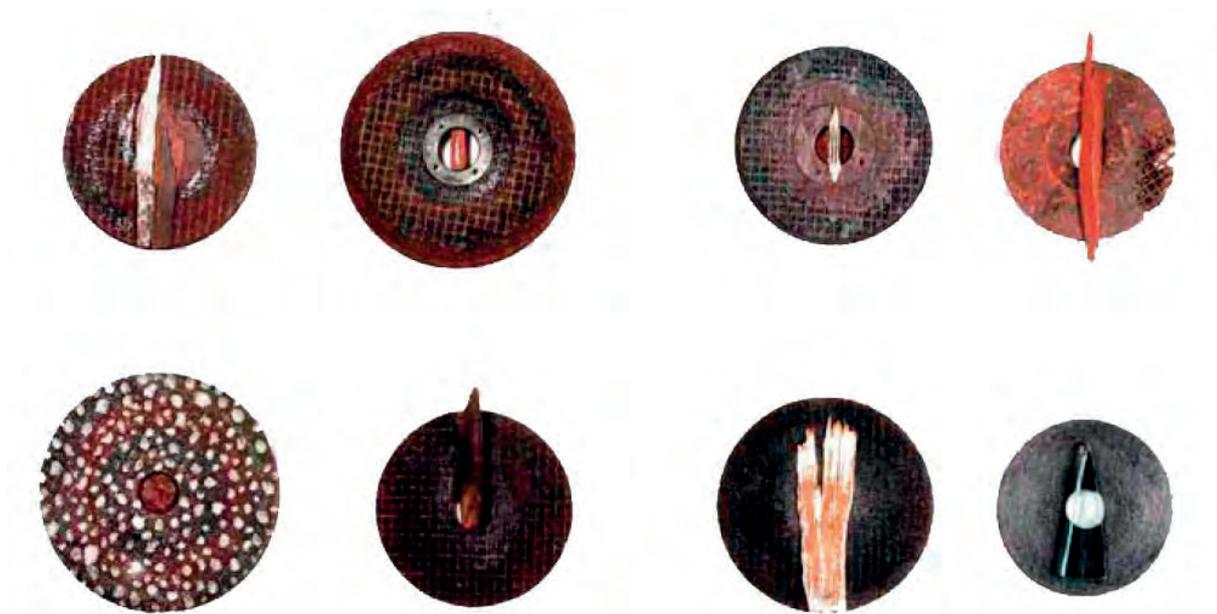
Sinto que o trabalho dessa época estava ligado ao tempo, às marcas do tempo, à transitoriedade dos homens e das coisas. A memória ligada ao tempo, mas não a esse tempo cronológico. O tempo ligado à memória como conceito freudiano, que tem sentido de movimento, que ressignifica hoje coisas buscadas no passado e traz do passado coisas para fazer sentido

hoje. É o conceito de 'Nachträglichkeit', que pode ser traduzido como 'a posteriori' ou como 'só depois'.

Meu trabalho não é premeditado. Só consigo ver essa sequência e o sentido do trabalho depois de alguns anos.

Já nos anos 2000, apareceu uma outra fase: passei a trabalhar com os restos de materiais que sobravam da construção da minha casa. Eu os recolhia. Trabalhava com areia, cimento, tampas de latas de tinta, enfim, do mesmo jeito, com tudo aquilo que chamava minha atenção, roubava meu olhar.

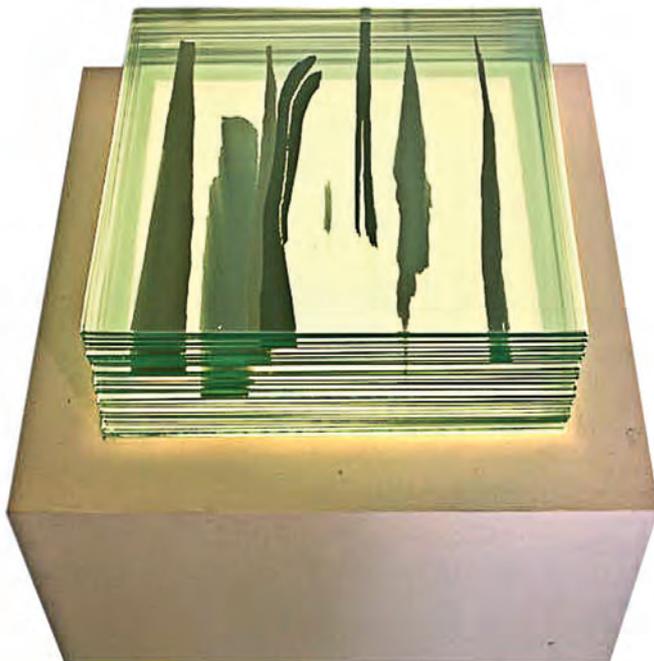
Estes são os discos de corte.



Aqui, uma instalação de lascas de madeira, como um chão sobre o outro. Todos esses trabalhos de 2001 fizeram parte de uma exposição. Com os restos de vidros que sobraram da minha casa, fiz uma pequena instalação no atelier e mandei-a para um salão nacional. Ela foi selecionada e, depois, premiada. O prêmio era uma individual em uma grande galeria comercial na minha cidade. Fiz a instalação com os vidros e as lascas de madeira. Algumas ficavam coladas na parede, outras ficavam encostadas nela. E outras tiras de vidro, que já mandara cortar, vinham do teto ao chão.



Este outro surgiu do livro de artista. Construí um livro de artista, no qual as folhas eram transparentes e a minha escrita, como não podia deixar de ser, eram as lascas de madeira. A partir desse livro, construí este objeto, ao qual dei o nome de 'Memória'. A gente não sabe bem em qual camada está o fragmento, e ele tem uma luz que pode se apagar e acender.



Nessa mesma exposição, fiz uma instalação composta de bandejas de zinco com água, filetes de vidros e lascas de madeira. As pessoas não sabiam se era água ou vidro, porque o



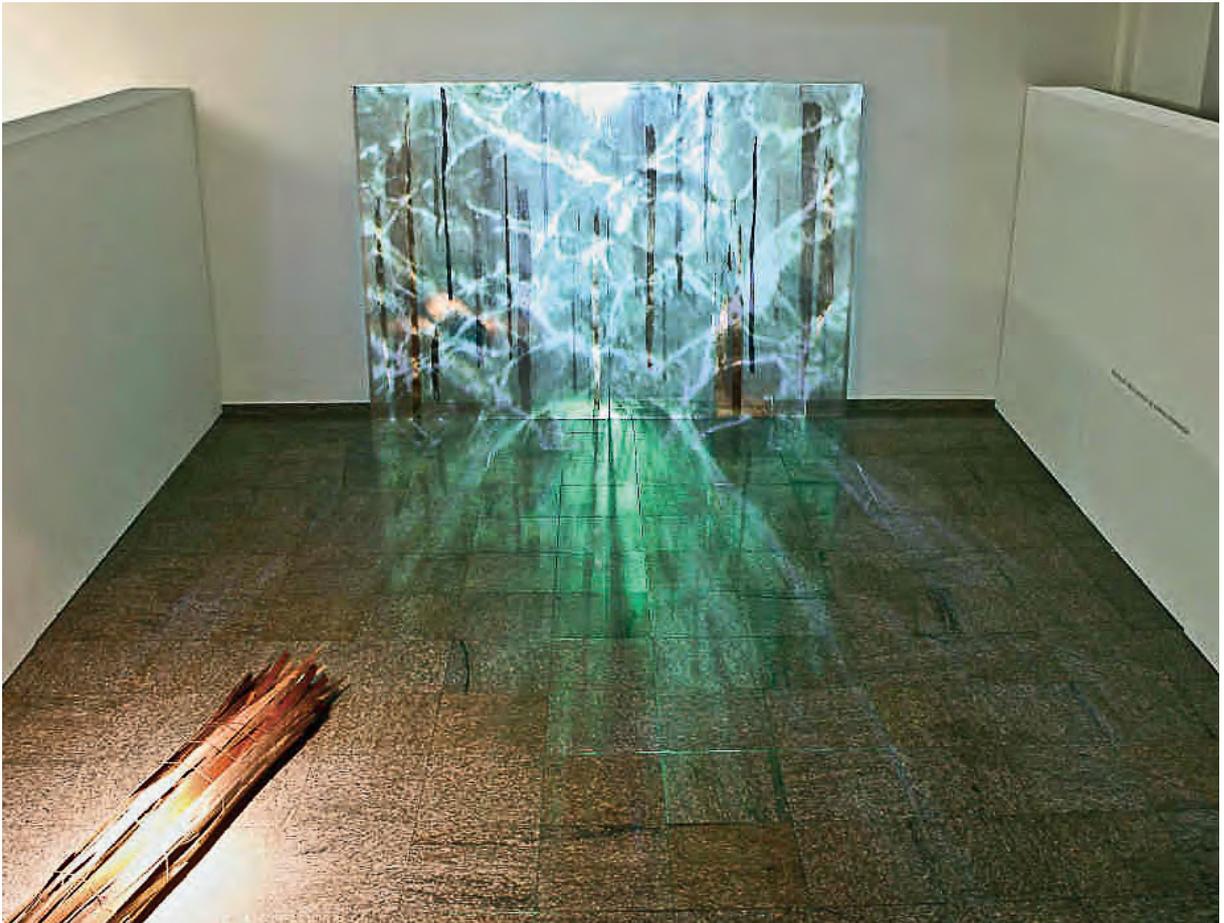
espelho de água confundia e também porque, na sala ao lado, ficavam estes trabalhos de parede, que tinham duas camadas de vidro.

Este próximo trabalho que vou mostrar surgiu daquele ao qual dei o nome de 'Memória'. Eu acredito que é um trabalho que indica o próximo e faz gerar o desejo e a vontade de continuar e executar o próximo.

Aqui são 40 chapas de vidro de 220cm por 160cm. São chapas encostadas na parede e que têm uma luz no fundo. Este trabalho traz uma ideia de profundidade, de água.



Em 2006, fui convidada para fazer uma individual e, de férias no Mato Grosso do Sul, fiz muitas filmagens do desenho da luz nas águas transparentes de Bonito. Sem saber ainda como, o trabalho foi se construindo na minha cabeça. O trabalho do fundo tem 220cm por 360cm. A luz, neste caso, é o vídeo, que é projetado sobre a superfície do vidro. Ao lado fiz uma plotagem com uma frase de Paul Celan, que diz: *'Agulhas de água costuram as sombras arrebatadas'*. E, no chão, coloquei um monte de lascas de madeiras amarradas, como um corpo.



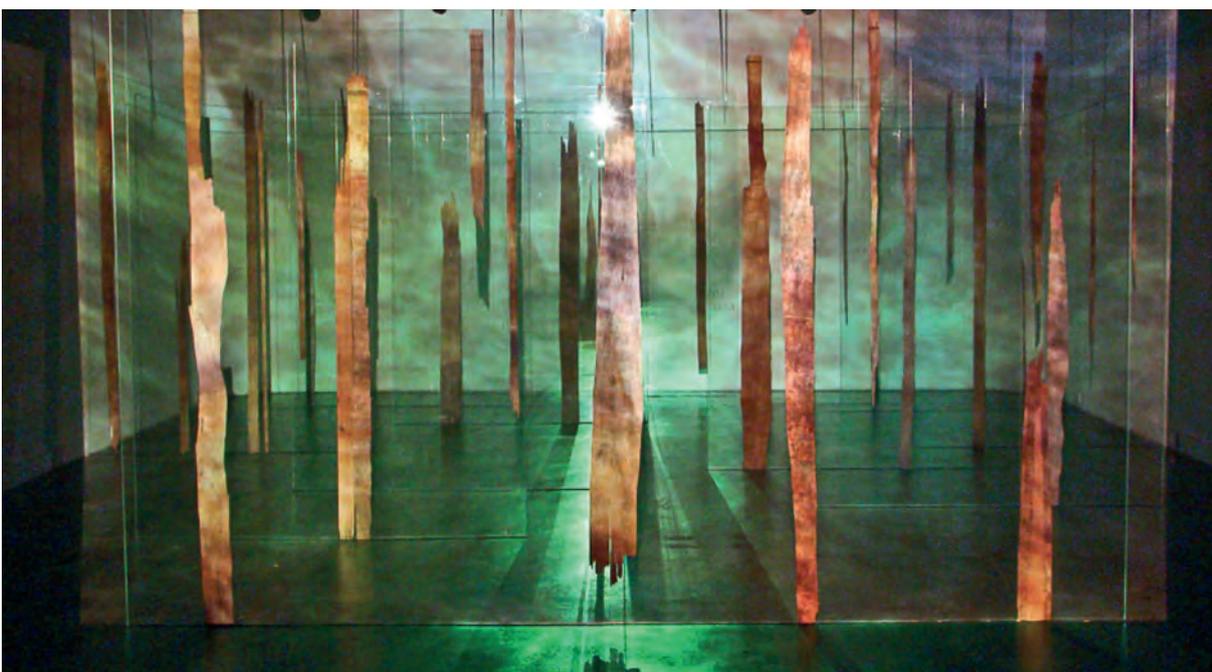
Este trabalho participou de uma coletiva chamada “Impressões diversas”. Aqui há vidros, restos de letras de curadorias, plotagens de lascas, litos e fragmentos de madeira.

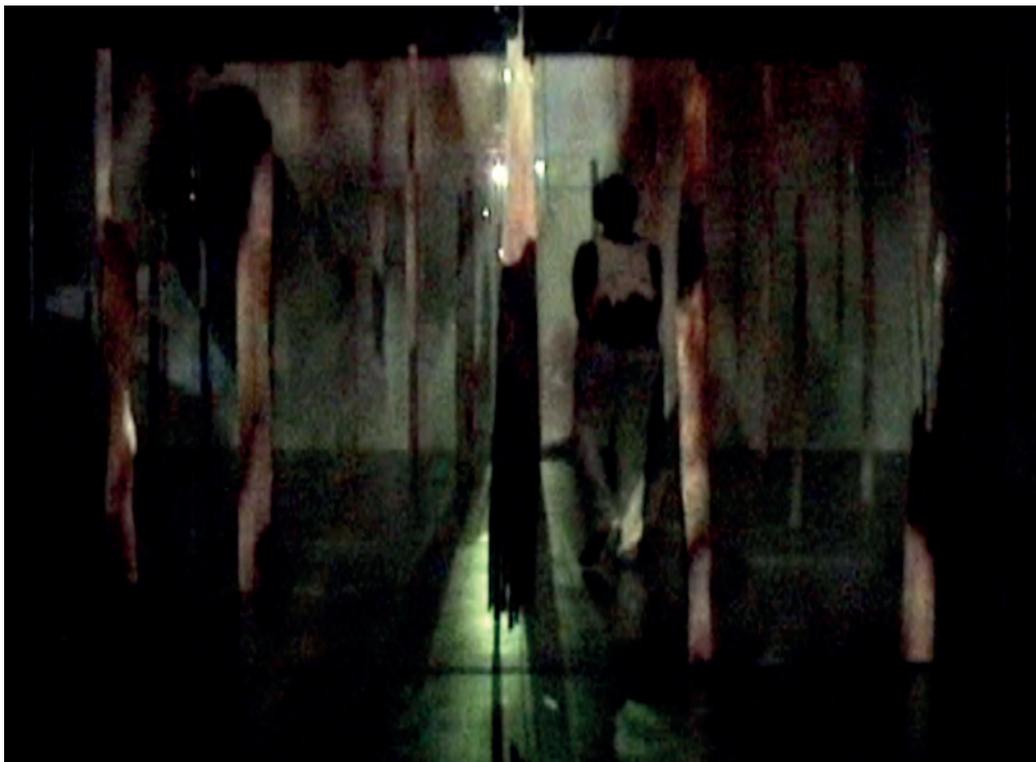
A próxima imagem é de uma instalação de 2008, que coincide com o final do meu mestrado.

Cansada de tanta madeira no meu atelier, resolvi que ia fazer uma grande fogueira. É claro que eu não dava conta de fazer isso. Fiz, então, uma filmagem de fogo na minha lareira e depois a filmagem de uma cachoeira em Diamantina, onde eu estava dando um curso.



A água na pedra, ao meio-dia, tinha um tom muito avermelhado, por causa das pedras com muito minério de ferro. Estes vidros, que aparecem na imagem, têm lascas de madeira coladas sobre eles e são amarrados no teto, por cabos de aço pretos. Eles foram colocados no espaço de tal maneira, que as pessoas podiam andar entre eles. O vídeo, que é projetado sobre os vidros, vai do fogo para a água e fica assim, em loop: da água para o fogo, do fogo para a água. Fiz uma filmagem desta instalação. Vou passar um vídeo, para lhes dar um pequena ideia de como ela era.





Para finalizar, vou passar um vídeo sobre o meu processo de trabalho. Esse vídeo acompanhou o lançamento de um livro sobre o meu trabalho e que faz parte da coleção Circuito Atelier²⁰¹. Não vou ocupar muito mais o tempo de vocês: o vídeo tem só 5 minutinhos.

Muito obrigada.”

Ufa! Acabei! No tempo certo: 20 minutos.

A apresentação correu bem, porque não correu mal. Detesto falar, tenho sempre a sensação de que não disse o que gostaria de ter dito e de que disse mal o que disse, principalmente para uma plateia que é obrigada a me ouvir. Mas, enfim... A missão foi cumprida. Nenhuma pergunta me foi feita – não sei se porque a apresentação não deixou margem de dúvidas, ou se porque o assunto não despertou o interesse dos ouvintes. É necessário que a obra de arte tenha ressonância. Ficou o vazio. O mesmo de existir. O mesmo que me move a criar. O mesmo que me move a criar o que não pode ser dito ou é impossível de dizer.

Ouvi alguém dizer, após a apresentação, que minha casa é muito bonita. Eu sei. Eu investi muito nela. Ela é a minha casa, a minha morada, o meu atelier, o meu mundo. E hoje

²⁰¹ RENAULT; CASTELLO BRANCO, 2009.



ela está lá, aguardando a minha volta. Como diz o poeta: *“Viajar, mais que tudo, é retornar”*²⁰². É necessário voltar para não enlouquecer.

Não posso me perder nesse delírio. Tenho metas a cumprir.

Não posso reclamar por não terem dito nada. Eu também não digo nada, nunca; muito menos em público. Lembrei-me do título do livro de Luísa Costa Gomes²⁰³: *Nunca. Nada. De ninguém.*

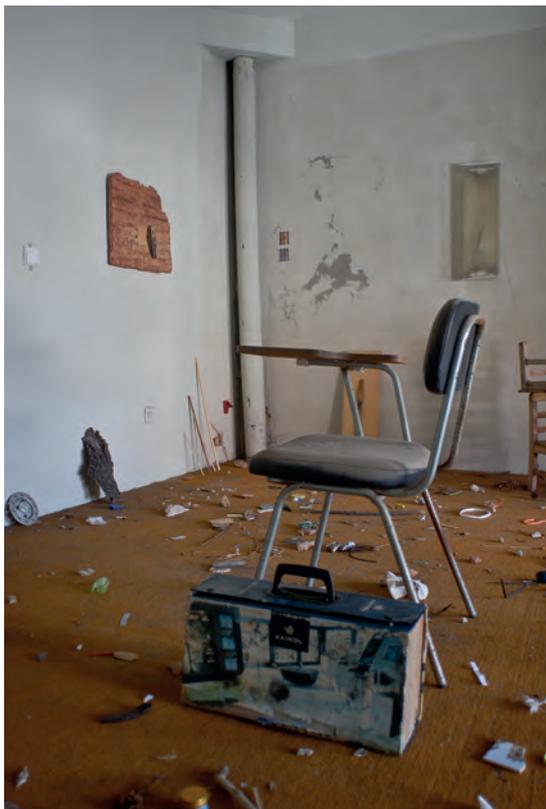
Hoje, 04 de abril de 2012

06h51min. Lá fora ainda é noite, mas já estou aqui, na frente do computador. Preciso escrever. Tenho uma inquietação enorme dentro de mim. Llansol disse, via Lúcia, que *“A escrita e o medo são incompatíveis”*. Sinto-me na obrigação de tirar de mim o melhor. Mas o que será isso?

Apresentei meu trabalho no Colégio das Artes. Nem uma única palavra, nem uma única pergunta. Fiquei impressionada com isso. A sensação é de um vazio incomensurável.

²⁰² RENAULT, 1964, p.16.

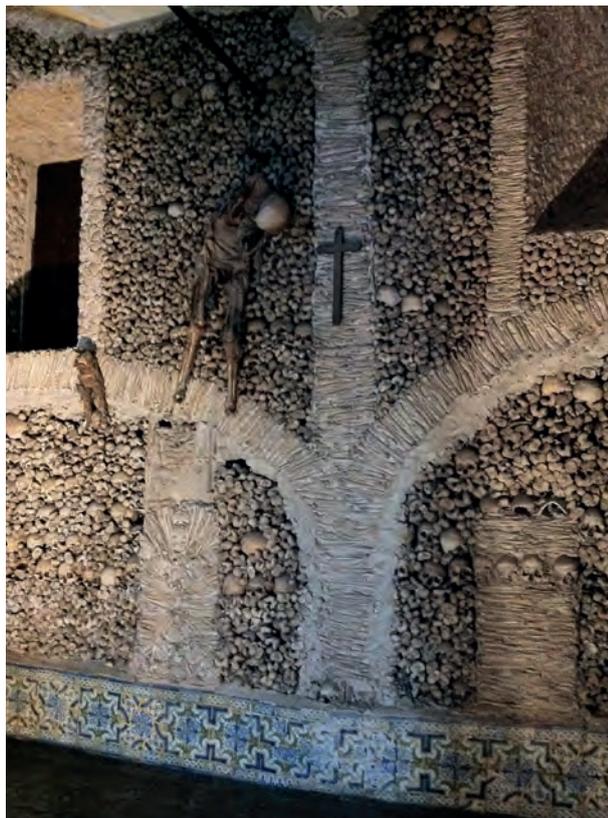
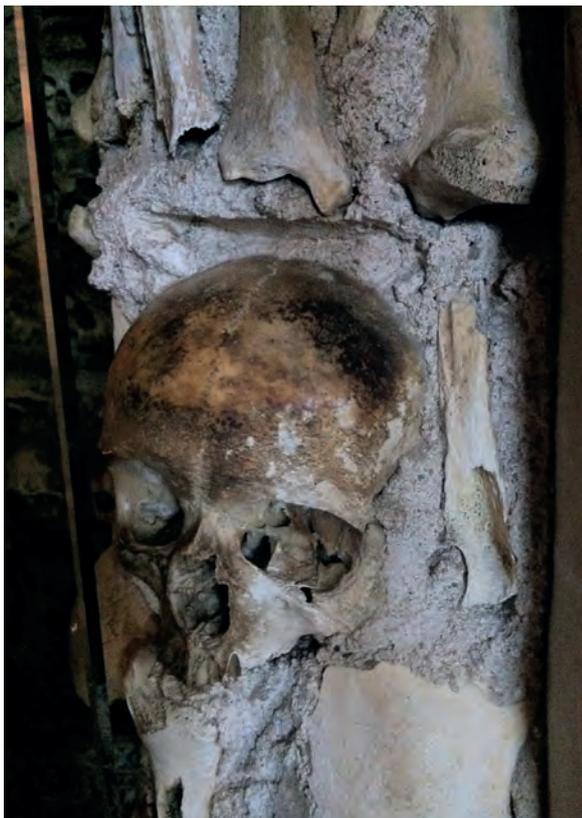
²⁰³ Escritora portuguesa contemporânea.



Fui para Lisboa. A vida borbulhava pelas ruas. Lá existe vida. A vida de Coimbra é uma vida compartimentada. São três compartimentos: os estudantes, os velhos e a área de saúde. Todos estão lá por um período de tempo determinado. A cidade não vive por si. Já em Lisboa, as pessoas moram e trabalham. Existe ali um vai e vem, uma pulsação. Os elétricos, os autocarros e os metros passam ininterruptamente, repletos de gente de todos os cantos do mundo. As lojas, cada vez mais sofisticadas, exibem a moda que quer ser cada vez mais atual e inovadora. As últimas tendências. As últimas tendências! Cor, existe cor. Existe alegria no transitório, existe o desejo de conhecer lugares, museus. Ver.

A Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, em festa, vivia o III Congresso Internacional de Arte. Encontrei professores da UFES e da UFU e também minha ex-aluna Juliana Alvarenga. Ela apresentou um trabalho no congresso sobre a alquimia em Beuys e em Damien Hirst. Ela fala deles, e eles falam da morte. *The physical impossibility of death in the mind of someone living* (A impossibilidade física da morte na mente de alguém vivo) é o título de uma das obras de Damien Hirst. É a total incompreensão do ser perante os mistérios do desconhecido.

Nas conferências, artistas falavam de outros artistas e, conseqüentemente, de suas obras. O ponto é sempre o mesmo: por mais que se fale, há sempre algo que foge ao controle,



e a obra é sempre mais do que o que é dito sobre ela. O mais importante é que os auditórios estavam cheios, muito cheios, e todos estavam falando de arte. Os ateliers estavam abertos, e os alunos estavam ali, mostrando seus trabalhos, vivendo, o tempo todo, um tempo vivo, dedicados a falar de arte e sobre arte. Em um corredor, o espanto: uma pintura muito grande, hiper-realista, mostrava um grupo de jovens artistas da Escola de Belas Artes da UFMG. Em primeiro plano, estava Paulo Nazaré. Foi como se esse encontro com essa pintura tivesse diminuído as distâncias que hoje nos separam. De repente, estudantes do Brasil, da minha cidade, estavam ali, naquela faculdade em Portugal!

Ao final do Congresso, ganhei uma publicação, de quase 500 páginas, com textos selecionados dentre os que foram apresentados no evento.

Fui a Évora. À “Capela de Ossos”. O que é aquilo? De onde vieram tantos ossos? Como alguém faz um mosaico com ossos? Que loucura é essa? Isso é mais louco que qualquer outra obra. Quase todas as paredes e colunas da Capela são integralmente revestidas por ossos e crânios. Existem também ornamentos com filas de caveiras. É profundamente perturbador.

No pórtico, a frase: “Nós ossos que aqui estamos pelos vossos esperamos”.



Essa capela foi construída no século XVII, por iniciativa de três monges que pretendiam transmitir a mensagem da transitoriedade da vida, como indica o aviso à entrada, para não nos deixar esquecer da nossa frágil e efêmera existência humana e também da necessidade de pensarmos sobre a transitoriedade do mundo material que nos cerca. Era ali a sala de meditação e de recolhimento dos franciscanos. Talvez, por isso, o mistério da luz. A luz do interior da capela vem só do lado esquerdo, de três pequenas frestas, criando um ambiente ainda mais reflexivo. Foi calculado que existem ali por volta de 5.000 ossos, provenientes dos cemitérios situados em igrejas e conventos da cidade. Uma grande instalação de restos.

Hoje, 05.04.2012

Continuo pensando na “Capela de Ossos”, naquela instalação e na comparação dela com a minha instalação. No meu atelier, os objetos que encontro na rua são colados nas paredes. O processo é o mesmo. Existe ali um sentido estético, uma intenção de arte. Existe uma preocupação com a cor. Na minha parede também tem osso, pele, pedra e madeira, além de uma infinidade de materiais. Registro ali os nossos dias. Tem plástico, vidro, ferro e borracha.



Tem de tudo. A minha arquitetura não é de uma espécie só. Ela é para chamar a atenção para a vida, não para a morte! Ela é para chamar a atenção para o que está à nossa volta, para falar de que restos somos feitos e para dizer que é desse acúmulo que vamos sedimentando os nossos dias, criando camadas sobre camadas, a partir do que vemos, ouvimos e comemos. Atualmente, como livros e bacalhau.

Minha parede é meu diário e, quando eu abrir o atelier para exposição, ela será uma instalação. Uma instalação com chapas de vidro em volta das quais as pessoas poderão andar, para sentirem que estão dentro da obra. Nesses vidros também haverá objetos colados. Pequenos objetos, pedacinhos de nada. Essa instalação parte da ideia da última que fiz, mas nela não haverá vídeo. Os objetos falam por si. Preciso dizer, com pequenos fragmentos, que não precisa ser grande, monumental, para ser belo. Preciso dizer, numa sociedade de consumo, numa sociedade de imagens, numa sociedade de redes, que pequenos “nada” existem e que eles podem ser grandes, dependendo do olhar de quem os olha. Os restos serão vivos.

Ontem estive no Centro de Saúde de Celas. Finalmente encontrei um guarda. Disse-lhe do meu interesse em ter a planta morta e que precisava dela para fazer um trabalho de escola. Ele não achou nada esquisito e prontificou-se a falar com o diretor, para obter autorização para eu tirá-la dali e carregá-la para o atelier. Como farei isso eu não sei. De qualquer forma, acho que o primeiro problema foi vencido. Creio que o diretor vai ficar até aliviado com a retirada daquele tronco morto de lá. O segundo problema é como levá-lo para o atelier. E o terceiro é chegar com ele no Colégio das Artes sem ninguém ver.



O meu espaço secreto começa a se configurar na minha cabeça. Na sala maior, ficará o tronco. Ainda não sei se deitado ou em pé, pois depende de como ele vai chegar lá. Aqui é importante a dimensão que ele ocupa no espaço. Quero que ele incomode. Na outra sala, ficarão as garrafas de água e os plásticos transparentes, tudo vazio. Estou pensando em um vídeo de água que sobe e desce, com referência ao Mosteiro de Santa Clara-a-Velha, ou em um pequeno ventilador imperceptível, para que os sacos de plástico transparente fiquem se movimentando no ar. Ainda não sei o que colocarei na sala ao lado. Tive tantas ideias, que, no momento, já não sei qual delas colocarei em prática. Mas sei que haverá um som ambiente, com todos os sons que gravei: os sons que me rodeiam, na minha casa; o som dos pombos, das andorinhas, do cachorro chorando, do gato trepando. Enfim... Esses espaços estarão repletos de tudo aquilo que me cerca, que já foi um dia objeto de grande valia e já não o é mais, mas que, ao ser recuperado novamente como coisa, responde como arte.

Vou hoje saber a resposta do diretor do Centro de Saúde e aproveitar para fotografar a peça no local, para começar a fazer um documentário, um registro do fato. A vida passa muito rápido. A parte da manhã passa correndo, tomada pelos compromissos, pelos afazeres domésticos, pela vida. A rotina perturba-me, bate à minha porta, chama-me a assumir o que



todos fazem naturalmente. Tudo é muito complicado. Mas, primeiro, vou fazer a revisão de um texto para publicar na revista da Guignard. Isso é urgente. Depois, pensarei no conteúdo e na configuração da minha página para o novo motel que começarei a frequentar, o “Motel Coimbra”²⁰⁴, que, espero, será um lugar de muitas trocas. Mais uma novidade que se abre à minha frente. Não sei se fico ou se saio.

Hoje, 11.04.12

Muitos dias sem escrever. Uma aflição enorme. Dúvidas, dúvidas e mais dúvidas. Dor de barriga.

A vida passa muito rápido. Leio muitas coisas ao mesmo tempo. Ontem aconteceu o lançamento de *Mil planaltos*. O título remete-nos imediatamente a *Mil platôs*, de Deleuze, mas a publicação não tem referência direta com o livro. Nela fico conhecendo a poesia de Luís Quintais e o belo texto de Eiras. Referências e mais referências. Doutor Abílio apresenta os livros com uma verve deliciosa. Ai, quem me dera ter o dom da oratória! Não gosto de gente. Como poderia gostar de falar? Gosto de determinadas pessoas. Muito.

²⁰⁴ *Blog* dos alunos de doutoramento em Arte contemporânea do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.



Quero escrever sobre o meu tronco. Sua raiz está exposta e é linda: são pétalas grandes. Disseram-me que a árvore (uma piteira) estava muito alta e que, em uma chuva forte, caiu. Raiz exposta.

A luz do dia. Já ganhei o tronco. Lembro-me de Penone. Quero escrever aqui sobre isso, mas não pode ser agora. A vida, a das pessoas normais, está a me chamar. Lembro-me da música de Chico Buarque:

*“Não se afobe, não
Que nada é pra já”²⁰⁵.*

Voltarei depois de fazer as coisas normais e cotidianas de todo ser humano. O óbvio.

Hoje, 17 de maio de 2012

Acordo e, após o café, sento-me para escrever. É uma atitude forçada. Escrever sobre as minhas influências, as minhas ligações amorosas na arte. Não quero ficar olhando para trás. Não quero ficar provando para ninguém que meu trabalho é bom, porque é filho de fulano ou

²⁰⁵ “Futuros amantes”, música popular brasileira composta por Chico Buarque de Holanda.



beltrano. Já sei da minha linhagem. Já escrevi sobre ela no mestrado. Já sei de quem tenho de beijar a mão, mas não posso ficar fazendo isso a vida inteira. Tenho de tornar como meu o que é meu. Tenho de marcar agora por mim. Esse é o verdadeiro trabalho de arte. A tese mais contemporânea de arte é aquela que fala da verdade do artista. A academia mais inovadora será aquela que permitirá ao artista expressar-se nas letras como se expressa nas artes plásticas, fazendo da sua vida uma elegia à arte. O seu pequeno gesto de cada dia é um gesto de arte, se isso for dito como fazendo parte do seu trabalho de arte. Faço meu “Diário de arte”. Meu trabalho é um registro da minha passagem por Coimbra. Está tudo registrado. Os sons, o que eu cato, o que eu vejo. Quero escrever aleatoriamente. Quero deixar a escrita fluir como a vida, como a arte. O aleatório é o tempo que eu não domino. “O aleatório”, para lembrar Einstein e a natureza das coisas.

Preciso escrever sobre a viagem que fiz à França neste último abril. Preciso registrar as minhas impressões sobre a peça que vi em Paris, no Hotel de Ville, com o grupo da Pina Bausch. Vi pela insistência, pela pura necessidade de assistir àquela peça: os ingressos já estavam esgotados até o final da temporada, e ficamos plantadas na recepção, até nos colocarem para dentro, no intervalo. Enfim, assistimos à segunda parte dela e, depois, ao espectáculo seguinte.



Preciso me alimentar de arte contemporânea de qualidade. Pina exalta a simplicidade, o cotidiano, a identidade, o ser, o mundo atual, com tudo acontecendo ao mesmo tempo. Uma particularidade muito importante: com humor. *Formidable!* O cenário era um relvado. Ali aconteciam todas as cenas desse balé-teatro. O amor, a conversa velada e inteligente no chá das 5. Os gritos, os sussurros, os encontros, a promenade, a presença dos medos, a nomeação da identidade de cada um e de cada origem. A elegia à vida. A vida como ela é. As coisas acontecem... Não estão presas a um enredo que conta uma história determinada, com princípio, meio e fim. Não. Elas simplesmente acontecem. Esse espectáculo passa uma consistência, que é do domínio de quem sabe, de quem domina o assunto. Ele é inteiro. Ele não quer ser espetacular pelo cenário, pelo figurino, mas, sim, pela consistência e pela força da expressão autêntica e verdadeira de cada um dos componentes do grupo. Eles não são jovens nem beldades apolíneas. Eles têm a beleza do domínio da arte, a pura beleza do domínio do corpo, quando este é chamado a dizer. Viva Pina!

Viajamos pela Alsácia. Panos de cor estendiam-se à minha frente. Abstratos geométricos. Verdes, amarelos, terra. Campos de mostarda. Grandes áreas planas descortinavam-se, uma após a outra, com formas diferentes. Panos de cor intensa, muito intensa. As cores, quando



escrevo, remetem às da nossa bandeira brasileira, com a complementação do também intenso azul do céu. Ao vivo, não pensei em bandeira. Pensei estar entrando em um quadro, estar a fazer parte de uma tela, como no filme “Sonhos”, de Kurosawa, quando entramos em um quadro de Van Gogh. Uma viagem.

Meu tempo terminou.

Hoje, 18 de maio de 2012

Quando digo “meu tempo terminou” é porque, se não interrompo imediatamente, não terei tempo para tomar banho, para preparar um almoço rápido (ou melhor, esquentar uma comida de outro dia), para me arrumar e sair para a aula de Inglês.

Por falar em idioma, acho que tenho uma ligeira dificuldade auditiva, uma certa... pouca nitidez dos sons. Só pode ser... Só isso justificaria minha dificuldade inicial de entender o português de Portugal e a de aprender inglês. Mas isso é outra história...

Voltando ao que interessa, àquela magnífica viagem... Viagem, para mim, é sempre busca do novo, do desconhecido, daquilo que vem me trazer ao encontro da arte. Assisti novamente agora ao filme “Sonhos”, de Kurosawa. Corvos. Assisti a esse filme na época em que foi lançado, em 1990. Nunca mais o esqueci. Van Gogh, em frente à paisagem, quando perguntado por que não está pintando, diz ao rapaz pintor: “Para mim esta cena é inacreditável. Uma cena que parece pintura não faz uma pintura. Olhe com atenção... Verá que toda a natureza tem a sua beleza. E, quando há essa beleza natural, eu simplesmente me perco nela. Então, como num sonho, a cena se pinta sozinha para mim. Sim, eu consumo este cenário natural. Devoro-o



completamente! E, então, quando termino... a imagem aparece completa diante de mim. Mas é tão difícil segurá-la aqui dentro”.

Hoje revi o que tinha escrito ontem e decidi escrever mais sobre Pina.

Ontem fui ao Conservatório. Fiquei conhecendo Mila Dores, uma cantora de fados memorável. Ela tem uma voz linda.

Meu tempo terminou.

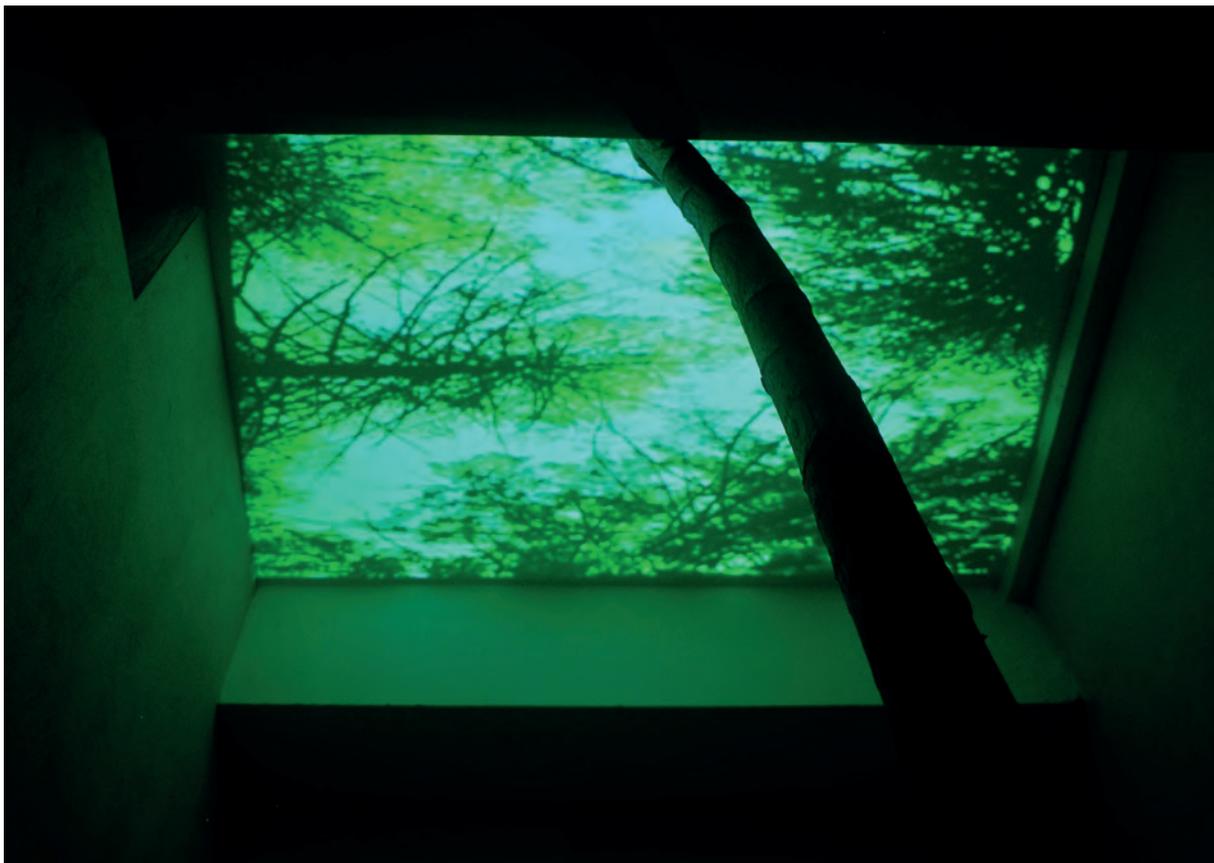
Hoje, 19.05.2012

Dia sem personalidade. Assim como eu me sinto hoje. Não estava frio, mas também não estava quente; houve períodos em que esfriou e períodos em que esquentou; depois choveu e parou de chover... e, então, o dia terminou. Sinto-me assim: nem aqui, nem lá.

Quero continuar escrevendo sobre a viagem. Ainda em Paris, tive a oportunidade de ver, no museu do Quai Branly, a exposição “Mestres da desordem”. A exposição é grande, reúne mais de 300 objetos. São máscaras, objetos de rituais, vestes e símbolos. Esses mestres podem ser deuses, xamãs, bruxos... Para os curadores, os artistas fazem parte da linhagem desses mestres, também mestres da desordem. A exposição compõe-se de obras de vários artistas contemporâneos. Um vídeo de Rivane Neuenschwander e Cao Guimarães²⁰⁶ chamou minha atenção. Nesse vídeo, intitulado “Quarta-feira de cinzas”²⁰⁷, formigas carregam confetes

²⁰⁶ Artistas plásticos brasileiros.

²⁰⁷ Segundo a tradição, Quarta-feira de Cinzas é um dia separado para reflexão sobre mudança de vida e para recordar que a vida humana é passageira, transitória, efêmera e frágil.



coloridos de um lado para o outro. Fico imaginando o ninho, todo colorido. A exposição explora a noção de desordem no mundo e mostra aqueles que tentam conter o caos, através de rituais sagrados, por meio da magia. A vida é muito complicada e, através desses rituais, o homem tenta buscar forças para restabelecer e harmonizar a vida. A criação é imperfeita, a ordem mundial é um delicado equilíbrio entre forças, doenças, mortes violentas, catástrofes. O homem, então, realiza rituais, para tentar restaurar essas forças cósmicas. É uma exposição muito forte, densa e impressionante, pela força que contém em si.

Vi ainda a exposição “Matisse, pares e séries”, no Centro de Arte Georges Pompidou. Matisse brinca com as cores. É um pensador da forma, da cor. Ele muda os enquadramentos, os detalhes e, assim, cria as suas séries. O mais interessante de tudo é perceber a pesquisa do artista, que vai pintando dois ou mais quadros do mesmo assunto, do mesmo motivo, como se este fosse apenas um pretexto para a sua pintura, criando assim uma reflexão sobre o fazer. Esse método é uma forma de explorar mais a pintura e também os opostos, como o interior e o exterior. Temos, na exposição, uma *mise en abyme*²⁰⁸.

²⁰⁸ *Mise en abyme* ocorre quando há um reduplicação de imagens ou de conceitos referentes ao todo. Trata-se de uma sequência que parece repetir-se infinitamente.



Interessam-me as narrativas que contêm outras narrativas dentro de si. É a noção da arte que, para mim, é um poço sem fundo, um abismo. Como se a arte estivesse sempre sendo colocada em abismo. Esse poço é infinito. Preciso tentar escutar esse tempo do abismo. O abismo é um tempo de origem, que nunca é presente, e esse tempo é inesgotável, porque está sempre por vir. É desse abismo que é necessário ter força para criar, para arrancar dali o novo, para dar forma a tudo o que o mundo tem. Matisse disse: *“Eu me invento desde as minhas primeiras obras”*²⁰⁹.

De volta a Coimbra, a saudade imensa novamente se instala. Transformo-me em um ser rastejante à procura daquilo que vim buscar. Tenho certeza de que já ganhei muito mais que isso, mas escrever sistematicamente tira-me as noites de sono. Quero ser um ser livre, escrever o que penso. Quero falar de arte como quem bebe um copo de água. Não quero ser teórica. A investigação em arte dá-se no seu dia a dia; é no fazer que ela se constitui, e é aí que ela tem de se estabelecer como conteúdo, como forma. A investigação é exatamente esta: falar de arte, pensar arte, respirar arte e escrever, relatando assim essa vivência. É a esse desafio que me proponho. Arte é o que nos convida a participar da vida. Para mim, a arte é um apelo contínuo.

²⁰⁹ MATISSE, 2012, n.p.



Hoje, 21.05.2012

Na aula de Filosofia, estamos estudando Nietzsche.

Penso o meu atelier como o eterno retorno. Volto a ele todos os dias, e todos os dias ele é diferente. É um estado permanente de crise. Nunca sei premeditadamente o que vou fazer ali. Não tem início, meio nem fim. As coisas vão se sucedendo umas às outras. É o que põe o tempo fora dos eixos. Aí, onde está o perigo, está também aquilo que salva, que permite com que algo de novo possa aparecer. É o que retorna. Nesse caso, o que retorna é sempre diferente e é sempre outro. É sempre a sensação de estar andando na corda bamba. Quanto é difícil perceber alguma coisa de novo! Será que existe alguma coisa de novo? Esse é o dilema, o desespero. Tudo já foi feito.

O importante é o fazer. Só assim pode surgir alguma coisa nova. A diferença pode aparecer, quando nos permitimos não andar nos trilhos, no já demarcado, oficializado. Só assim podemos criar. Já dizia o poeta Manoel de Barros: *“Quem anda no trilho é trem de ferro, sou água que corre entre pedras: liberdade caça jeito”*²¹⁰. A diferença aparece como loucura, como aquilo que não se deixa sistematizar e, por não se deixar sistematizar, cria uma nova maneira de dizer, de escrever, de fazer a mesma coisa de forma diferente. A arte não pode ser refém do sistema. Ela tem de se inventar a cada ato, dentro da mesma cena.

²¹⁰ BARROS, 2010, p.210.



Não pode haver modelo, porque não se trata de uma reinterpretação. Estamos falando de uma apresentação dos próprios meios de criar. É preciso ter um espírito próprio e mostrar esse espírito. E, na minha maneira de entender, é falando todo dia dessa maneira, através do vivido, do escutado, do lido e do ouvido, que posso dizer do meu processo de criação e desse enigma a que chamamos “Arte”.

Nietzsche é o filósofo do porvir, discípulo de Dionísio. Quero aprender com Nietzsche. Não tenho MAIS medo da loucura.

O espírito criador não é conceitualizado. Quero escrever em uma linguagem que não seja metáfora. Não quero representar nada. Preciso mostrar aquilo que vejo e não, representá-lo. Interpreto o mundo através do meu trabalho, quando dou a ver aquilo que faço. Quero apresentar meu trabalho como alguém que apresenta, à sua maneira, sua forma de perceber, de ver e de mostrar o mundo através de seus fragmentos. Tornar possível o impossível.

“A concentração de toda realidade naquela partícula dela que lhe foi dado perceber, é a única técnica, repito, que resta hoje ao poeta”²¹¹.

Quero pedir licença ao poeta para que, no caminhar e na paisagem de todos os dias, eu possa trazer vida aos fragmentos, aos restos, às coisas catadas no lixo.

²¹¹ UNGARETTI, 2003, p.811.



A apologia do fragmento é o que interessa no texto. É o interesse do meu trabalho. Espero estar falando de mundo, em uma pequena sala guardada dentro de outra sala, no Colégio das Artes, em Coimbra.

Preciso abater meus ídolos dentro de mim, porque, senão, vou continuar a idolatrar e não, a criar. Faço um esforço para matar meus pais. É onde se encontra o fator da desordem, da confusão, do excesso. “Não há arte sem desordem”: esse é o meu lema em Coimbra. Trouxe, de Paris, um imã de geladeira com esses dizeres. Comprei-o na exposição “Mestres da desordem”. Leio-o toda manhã, inevitavelmente, quando preparo meu café. E penso: “Não fazer nada igual aos outros dias”. É o que torna os dias diferentes. É a possibilidade de arte. É a possibilidade da marca da arte. É a diferença que faz a diferença.

O eterno retorna do mesmo como sempre outro. É a luz da criação e do tempo.

A música é o efêmero e existe como passagem. A vida é passagem, a luz é passagem.

Tenho pensado muito nesses registros daquilo que não se deixa capturar, como o vento, a luz, a sombra, a vida. Às vezes, penso: “Quando colo os objetos na parede, será que tenho a intenção de tentar, pelo menos por um tempo, parar o tempo, mudar o curso das coisas?”. Todo o meu trabalho é efêmero. Quando eu for embora, o que será feito dele? Um registro



de algo que foi. Não quero vir a pensar no trabalho como Drummond, em “Confidência do itabirano”. Não quero, quando tudo isso acabar, que Coimbra seja, como o seu verso, “[...] apenas uma fotografia na parede. Mas como dói!”²¹². Coimbra tem de ser o meu momento de refletir sobre o dia a dia do meu fazer de arte.

O fragmento é ser restos. Somos restos. É o desafio da vida. Estamos sempre tentando recuperar alguma coisa do perdido para continuarmos presentes.

Aprendi, na aula, que Nietzsche é o filósofo do sim e do porvir. A vida é um apelo contínuo.

A arte é um desafio para reinventar a vida, já que a vida é um eterno desafio, um eterno retorno, segundo o pensamento de Nietzsche, como me coube compreender.

Vou à aula de Filosofia.

Hoje, 24.05.12

Volto com as mesmas questões, pensando em Filosofia e Arte.

A origem é o abismo, e aí, onde está o abismo, está o enigma. Isso é o motor da força criadora. É o que está por vir. É o que me convida a criar, já que nunca sei o que vou fazer

²¹² ANDRADE, 2012b, p.10.



amanhã. Começo a encontrar ressonância com aquilo que penso, com aquilo que vivo. Como falar daquilo que não se deixa conceitualizar? Arte não tem um conceito fechado. Como escrever sobre isso, então? É exatamente por isto que estou querendo fazer uma tese em que eu possa defender a utilização, como método, de um diário que fale de arte, de vida, de processo: para marcar a diferença em relação a outras áreas mais concretas, mais objetivas, que se deixam prender a modelos.

Nietzsche diz-se herdeiro de Heráclito. Iniciei meu trabalho de conclusão de curso da Pós-graduação com o Panta-rei, que significa “Tudo flui”²¹³. Já era um pensamento que eu compartilhava para falar da vida, para falar da transitoriedade, para falar da morte.

Está difícil. Não desisto.

Fui ver Laurie Anderson, no TAGV. Outro exemplo de Arte. Não sei falar do que vi. Não é show, não é concerto, não é performance, não é música, apesar de ela tocar um violino eletrônico e fazer sonoridades eletrônicas, ora dando a impressão de ser uma voz de homem, ora parecendo sons fantasmagóricos. É alguma coisa completamente surpreendente. Ela fala de vida, de morte, de enigma. Vou chamá-lo de “espetáculo”, cujo título é “Dirtday”. Espalhados

²¹³ “Tudo flui à maneira de um rio. [...] duas vezes, no mesmo rio, colocarás teu pé” (HERÁCLITO. Fragmento 40. [s.n.t.] *apud* TOSI, 1996, p.252).



no chão do palco, havia potinhos com velas acesas, o que já dava um ar de mistério. Ao fundo, sobre cores que variavam (às vezes azul, às vezes vermelho e não sei mais que cores), apareciam as traduções das histórias que ela contava. Nada na obra era regido pelos valores vigentes. Tinha uma aura de novo, de incomum, de impensado. É possível falar do mundo de outra forma. É preciso pensar e não acomodar. É o que ela nos diz. Suas histórias são irreverentes e não deixam pedra sobre pedra. Esse espetáculo tocou-me profundamente e não consigo esquecê-lo. Arte de verdade.

Hoje, 28.05.2012

“Não posso escrever enquanto estou ansiosa ou espero soluções, porque, em tais períodos, faço tudo para que as horas passem; e escrever é prolongar o tempo, é dividi-lo em partículas de segundos, dando a cada uma delas uma vida insubstituível”. Esse trecho é de Clarice Lispector, mas não sei mais de onde, exatamente, o recolhi. Recolho textos como recolho coisas.



Saí hoje, pela rua, não como um flaneur, como de costume, mas como uma pessoa que, à procura de uma coisa, não sabe o quê procurar. Estive na porta do atelier, mas, como havia aula na sala da frente, preferi não incomodar. Talvez seja isto: fiquei sem canto, sem lugar. Estive às voltas com um relatório das atividades que fiz durante este segundo período letivo em que me encontro. Fiz muita coisa, vi muita coisa, li muita coisa. Só não sei se o que escrevo serve. Para mim, serve; serve como pesquisa daquilo que faço, que penso, que registro.

Hoje, 31.05.12

Continuei, nesses dois últimos dias, escrevendo o relatório de tudo que fiz neste ano letivo que está prestes a terminar. Detesto essa burocracia, mas, no final das contas, pude constatar a quantidade de exposições importantes que vi e a quantidade de coisa que tenho lido.

Comecei um novo trabalho. Só penso nisso. Comecei a colar as coisas na rua, nos muros que me roubam a atenção. Isso muda completamente a relação do objeto com o mundo.

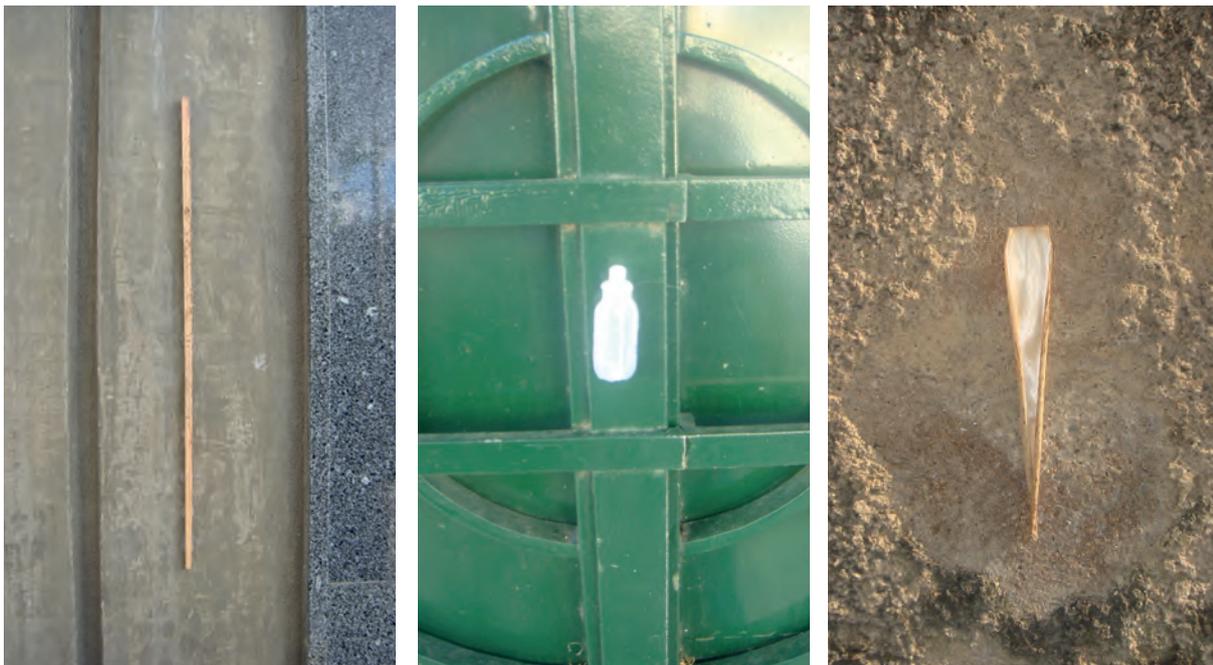


É interessantíssimo. Colei um cigarro no muro da penitenciária. É de um estranhamento inquietante. Como assim? Como pode parar um cigarro em um muro?

Torna-se engraçado também. Completamente inesperado. Agora, tenho três trabalhos: o do atelier, o do espaço invadido e o da rua, que é uma interferência urbana. Tenho fotografado para registrar a cena, mas nada é melhor do que usar o mundo. Interferir no mundo. Vamos ver se os objetos, sendo colocados na altura dos olhos, chamam a atenção dos pedestres. *“A matéria de nossa arte está aí, no que pensam nossos olhos”*. Essa frase de Cézanne, que encontrei no livro da Cacau²¹⁴, faz-me desejar que todos os olhos pensassem sobre o que está à sua volta, enxergassem-no e reagissem a ele. É a minha eterna preocupação com o olhar. Vou sair para ver o que acho de interessante.

Não saí. Hoje faz 33 graus e isso não é temperatura para gente. Entre ler e arrumar casa, penso. Penso que vou estar plantando coisas pela cidade. Será que, dessa maneira, estarei plantando pensamentos?

²¹⁴ VENEROSO, 2012, p.302.



Hoje, 1º de junho de 2012

Preciso escrever sobre este fragmento de texto de Didi-Huberman que acabei de ler em *La pintura encarnada*:

“O encarnado seria, portanto, outro fantasma, o colorido em ato e em trânsito, uma trança entre a superfície e a profundidade corporal. [...] Que um quadro durma, desperte, sofra, reaja, negue-se, transforme-se ou se ruborize como o rosto de uma amante quando se sente observado pelo amado: isso é tudo o que se pode esperar da eficácia de uma imagem”²¹⁵.

Isto é tudo o que um artista pode querer com mais intensidade: que a obra (ou um fragmento) converse com o espectador de tal maneira, que fique vermelha com tamanha intensidade do olhar de quem a observa. Que realização máxima para o artista! Quero que meus objetos cutuquem as pessoas (os visitantes e os transeuntes); quero que eles as convidem a passar a mão neles, a ter repulsa deles, a ter amor por eles, a ter humor diante deles, a ter horror a eles, enfim, a ter alguma reação, algum sentimento que as faça reagir a eles e, por consequência, que as leve a fazer alguma coisa para que eles próprios, os objetos, existam, tenham vida. Lembrando que, como registro da obra, o que restará de tudo serão imagens e fotos, passo a desejar que essas imagens cumpram também esse papel de instigar o espectador e de provocar nele alguma sensação.

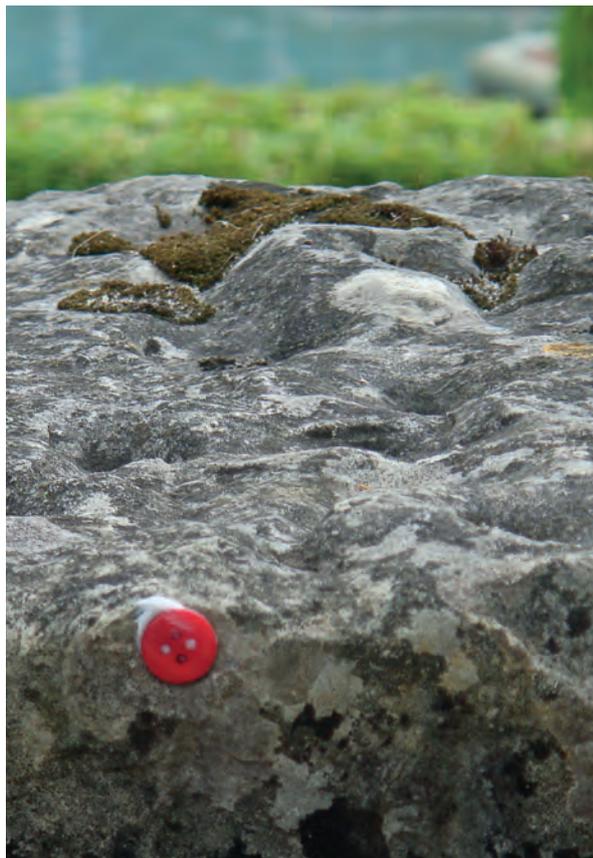
²¹⁵ DIDI-HUBERMAN, 2007, p.31.



Hoje, 8 de junho de 2012

Sento-me para registrar minha semana. Aproveitei a companhia dos irmãos de Vanda e fui conhecer Portugal. Foi uma maratona: levantar cedo e botar o pé na estrada. Oportunidade imperdível.

Primeiro dia, Serra da Estrela. Subimos serras, descemos vales. Um dia lindo. Campos floridos, cabritinhos, carneiros, pastores, cincerros, 1.800 metros de altura. Meu olhar, sempre na paisagem, buscava registrar o desenho das pedras, as texturas, os tons. Um desafio da natureza. Pedras gigantescas equilibram-se sabe-se lá Deus como. Esculturas da melhor qualidade. Os cães dos pastores vieram nos cumprimentar e intimidar. Eles parecem misturas de Pastor com carneiros. Pequenas cabanas de pedras, salteadas pela serra, dão um toque de vida e mistério. Almoçamos em Covilhã. Na volta, passamos por Piódão, um lugarejo que tem o nome de um gavião. É um caminho árido. Piódão é solitária, fica perdida no mapa. É uma aldeia no meio do nada, dependurada em um penhasco, no fundo do vale. Olhando de longe, enxergo tudo escuro. As casas são de pedra escura, e os telhados, de ardósia. Parece-me um cenário. No centro, destaca-se uma pequena igreja pintada de branco. Outro mistério: no meio de tudo escuro, só a igreja era branca, como se estivesse iluminada. Chegamos depois em Penela, onde estava acontecendo uma festa: um teatro escolar, no largo da igreja de São Miguel, que fica dentro das muralhas. Os adolescentes, vestidos com roupas de mouros, gritavam: “Morte aos



invasores!” e “Viva Portugal!”. A história conta que Penela foi construída, em 1087, como parte de uma linha de defesa do Vale do Mondego. Pareceu-me que os atores estavam revivendo aquela história. No dia seguinte, passamos por Torres Novas, uma cidadezinha alegre, muito simpática. Fomos ao castelo, mas, na verdade, fiquei em um pequeno parque atrás dele, fotografando uns troncos de árvores. Em Tomar, visitamos o castelo, que data do século XII, onde está o Convento de Cristo. Tomar foi fundado pelo Grão-mestre da Ordem dos Templários e tornou-se a sede da Ordem de Cristo em Portugal. No centro do convento, está o oratório dos templários. Esse espaço reflete a riqueza daquela Ordem. É impactante. É muito bonito. Fiz muitas fotos, olhei cuidadosamente os seus detalhes. É a segunda vez que vou a Tomar. Há ali um clima que não sei descrever. É o peso da história, mas não só isso. A aura de mistério continua à minha volta. Almoçamos e fomos ao parque. Deitei-me em um banco e fiz filmagens de baixo para cima. As árvores balançavam lentamente. O céu estava sem nuvem alguma e era de um azul intenso. Estou pensando em usar essa filmagem na sala em que vou colocar a árvore morta. Ela fala de tempo, mostra a sutileza com que as folhas se mexem. É preciso estar atento para perceber esse registro. Meu interesse é mostrar como as coisas passam



sem serem percebidas. Tudo passa... Que vontade de parar o tempo! Aquele momento está congelado no meu i-phone.

Olho para o relógio. 12:02h, hora de pensar em almoçar. Vou para a Biblioteca Pública. Talvez lá eu consiga me concentrar melhor para ler Didi. Não posso ficar em casa. Minha cadela Madalena teve convulsão esta noite. Minha cabeça fica ligada ao Brasil. Bichos não falam.

Fui almoçar na cantina universitária do Parque da Sereia. É incrivelmente barato e bom. Uma sopa com um pão, um prato a escolher entre 3 opções, uma fruta e água ou suco custam 2,40 euros. É muito bom mesmo. Nas próximas semanas tenho de fazer economia, pois viajei muito e almocei em restaurantes, o que é sempre bem mais caro. Tenho de esperar receber e tenho de guardar dinheiro para executar meu trabalho para a exposição. Não fui à Biblioteca: lembrei que eu tinha aula e fui, então, para a Universidade. Assisti a uma aula de Ética, da Dra. Fernanda Bernardo. Ela falava da relação entre liberdade e igualdade. Apreendi que há efetivamente, em Levinas, uma relação estreita entre liberdade e igualdade e que uma e outra advêm da incondicionalidade e da responsabilidade. Ele diz, ainda, que a igualdade brota da desigualdade originária. Essa é a radicalidade do pensamento de Levinas.

Em seguida, fui ao lançamento do livro *Modernidade e desconstrução*, de Carlos França, no CAPC. Aqui, lançamento de livro tem sessão solene: primeiro fala o editor; depois, uma pessoa conceituada apresenta o livro (nesse caso, foi uma conferência do Prof. Delfim Sardo);



António Olaio – *Square feet*

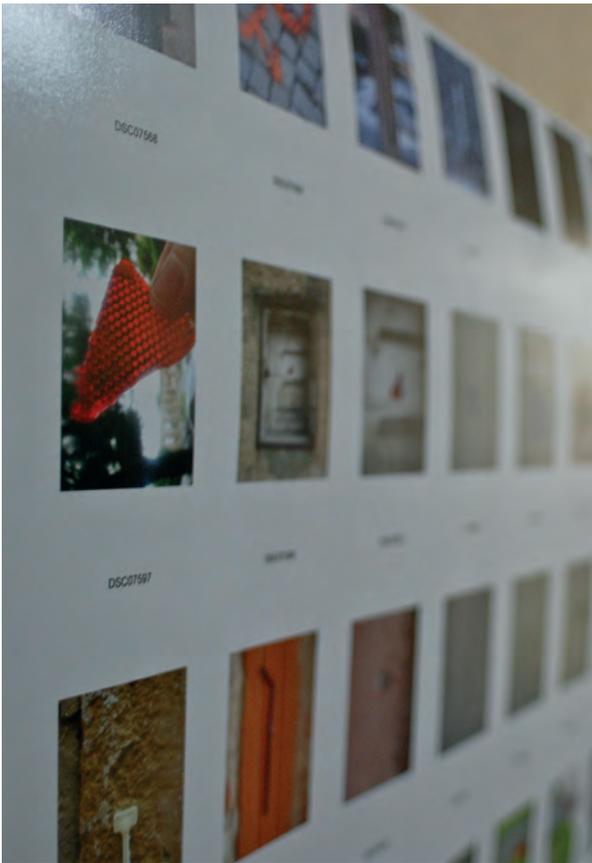
e, por fim, o próprio escritor fala de seu livro. Esse povo fala muito bem. Acho que é o treino de falar em público. Achei interessante. O livro passa por várias áreas do conhecimento, como Filosofia, Estética, Teoria da arte e Criação artística.

Aproveitei e visitei outra vez a exposição do artista António Olaio. A exposição, intitulada “Square feet”, é surpreendente. Os objetos criam outros espaços quando desfocam o piso, trazendo-o para outra altura, sugerindo outro patamar para o olhar. Uma luz misteriosa pisca na fresta de um antigo criado mudo. Em uma grande tela, o artista aparece de traje acadêmico, sem pés e com a cabeça torcida. Muito provocante e significativo. O Professor António Olaio é pintor, performer, curador e vídeo-maker. Atualmente é também vice-diretor do Colégio das Artes.

À noite fui a um teatro, ver o grupo brasileiro “Companhia do latão”. Tenho visto tanta coisa boa, que essa foi a pior coisa que vi até hoje aqui. Os atores são muito bons, mas o texto, inspirado em Brecht, deixa a desejar: ficou um texto datado e chato, e o cenário da segunda parte é trágico, de tão ruim. Não aguento pensar em teatro. Não tenho visto nada muito bom nos últimos tempos. Chego à conclusão de que gosto mesmo é de ballet contemporâneo, que é uma mistura de tudo e é muito bom.



Voltando aos meus passeios... Fui a Batalha, que achei linda. O mosteiro é enorme, monumental, e foi declarado Patrimônio da Humanidade pela Unesco. Chamaram minha atenção os elementos manuelinos. Pegamos o carro e fomos a Alcobaça. Conheci a maior igreja de Portugal, o Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, também Patrimônio da Humanidade. É inacreditável pensar que foi fundado em 1153. Sua arquitetura é medieval, simples. O que chamou minha atenção, mais que tudo, foram o túmulo de D. Pedro e o de Inês de Castro. O túmulo de D. Pedro tem como suporte leões, que, assim entendi, seriam para resguardá-lo; o de Inês de Castro tem umas figuras horrendas, meio bicho, meio homem, parecem frades, sei lá... possivelmente são referências aos homens que a assassinaram, verdadeiros monstros, que têm o túmulo por cima de seus corpos. Fiquei impressionada com a força dessas esculturas. Na Sala dos Reis, os azulejos chamam a atenção. Fiz umas fotos dos textos que ali se encontram escritos. De lá, fomos para Óbidos. Cidade clara, com um comércio de bom gosto, alegre, completamente turística. Lembrei-me de Tiradentes, cidadezinha mineira, e de San Geminiano, na Itália. Fico pensando que não era só turismo o que eu estava fazendo. Resta saber se essas coisas – o visto, o sentido, o vivido – vão voltar ou não através do meu trabalho. Nessas horas é que digo: “Nem eu sei. Só o tempo dirá”... E aí, inesperadamente, me vejo envolvida com um assunto de tempos atrás, como foi o caso do trabalho “Ermida”, lembrança do Minho, e do trabalho



“Capela de Ossos”, lembrança de Évora. Vamos ver o que ficará dessas últimas andanças.
Sou andarilha de mim.

Hoje, domingo, 10.06.12

“Não é fácil

Não pensar em você

Não é fácil

É estranho

Não te contar meus planos

Não te encontrar

Todo dia de manhã

*Enquanto tomo meu café amargo[...]*²¹⁶

Acordei hoje com essa música da Marisa Monte na cabeça. Já limpei casa, já lavei roupa. A chuva que cai lá fora convida-me ao recolhimento. Tinha planejado andar, para catar e colar objetos pela cidade. Isso tem levantado muitas questões. Acho que daria um estudo sociológico.

²¹⁶ “Não é fácil”, música popular brasileira composta por Marisa Monte.



Praticamente tudo que coleí na semana passada foi arrancado. Isso é interessantíssimo. As pessoas enxergam mais do que eu pensava. Pensei em política, pensei que qualquer coisa colada no muro da casa pode ser uma marca. Paranoia ou zelo? Quem será que arranca o objeto? Será o lixeiro? Será o dono do muro? Lembrei de ditadura, de pessoas sendo vigiadas. Serão restos dessas marcas? Sobraram um cigarro no muro da penitenciária e um pedaço de alguma coisa – não sei exatamente de quê – que coleí em uma árvore. Passo por lá e gosto do que vejo. Cigarro não fica sozinho no muro. Vamos ver quanto tempo dura.

Ontem houve uma festa medieval no Largo da Sé Velha. Tinha mais gente fantasiada do que no carnaval. Um evento. Parecia que eu estava em um filme. Passava gente puxando burro, passou um homem com patos andando atrás dele. Muitas barracas. Em algumas delas, senhoras vestidas a caráter faziam e vendiam pão. Em outra vendiam-se flores e também lindas coroas de flor-do-campo para colocar na cabeça. Vassouras de palha eram vendidas em outra. Um senhor fazia túnicas de argolas de metal. No meio da praça, assavam um leitão, e, do outro lado, um pernil. Nesse cenário festivo, alegre e tumultuado, as pessoas circulavam de um lado para o outro. Não entendi o sentido da festa, mas os portugueses pareciam estar



adorando tudo e contaram-me que esse evento acontece todo ano, nessa mesma época. Uma recordação de eras passadas, como a que vi em Penela.

No meu caminho de volta, vim pensando na minha última conversa com meu orientador. No lançamento do livro, sentei-me ao lado do Prof. Olaio e começamos a conversar sobre a exposição. Está marcada para final de outubro. Teremos uma reunião com todos os doutorandos, na próxima semana, para combinarmos sobre a exposição. Segundo Olaio, todos vão expor no mesmo espaço. Fiquei imediatamente espantada. Como assim? Como assim, se estou esperando a data para abrir meu atelier e mostrar a instalação que venho fazendo há tanto tempo? Depois, achei ótimo! Estou com a cabeça fervendo. No espaço determinado, colocarei umas fotos dos objetos que estou colando na rua. Miguel deu-me a ideia de fazer um folder com uma foto do atelier, um mapinha de sua localização, um convite e um pequeno texto sobre o trabalho. Assim, estarei mostrando três trabalhos ao mesmo tempo: o atelier, o esconderijo e o trabalho da rua.

Hoje, 11.06.12

Ontem o dia amanheceu feio mas, aos poucos, foi se abrindo. Fui almoçar com Miguel e, depois, fomos caminhar. Atualmente, só ando “armada”: com silicone na mão, ia colando pelo



caminho tudo o que chamava minha atenção. Como sempre, pequenos pedaços de alguma coisa. Colei pedaço de espelho, batom, botão, enfim... o que ia surgindo naquela despreocupada caminhada de domingo. Eu catava e colava, e Miguel fotografava. O sentimento era de cumplicidade, de arte, de desejo de interferir no dia a dia das pessoas. Sentíamos o prazer estético em cada foto. Terminamos o dia sentados às margens do Mondego, com um dia lindo, e eu, com a agradável sensação de ter trabalhado. Fiz uma instalação de limão siciliano em um muro de pedra, no meio do caminho.

Cada passo uma novidade, um atalho por onde nunca havia passado.

Como é verão, os jardins das casas estão muito floridos. Não são jardins feitos por encomenda. Não. São arranjos do afeto. Tufos de hortências, cachos de rosinhas de Santa Terezinha, pés abarrotados de limão siciliano. As ruas têm um perfume de casa de interior de Minas, onde os jardins são construídos da mesma forma. Estou completamente envolvida com a exposição. Só penso nela. Quando estávamos voltando para casa, fomos buscar um feixe de bambu, amarrado, que havíamos encontrado, na ida, perto de um lixo. Aquele feixe ainda estava na minha cabeça. Precisava dele. Nós o pegamos e escondemos em um jardim. Agora tenho de pegar um táxi para resgatá-lo e levá-lo para o atelier. Existe nesse fazer uma sensação de brincar de perdido e achado. Freud tem um texto que diz que o prazer de brincar é o que



nos faz brincar outra vez²¹⁷. Eu acho que arte tem esse viés do movimento que faz com que o artista tenha o desejo de fazer outra vez. É o eterno retorno diferente? É insaciável. Percebo que estas são as coisas fundamentais para o ser humano: a arte e o amor.

Hoje, 12.06.12

Vou a Kassel! Preciso ver a Documenta. Ela acontece só de cinco em cinco anos e é considerada um dos maiores eventos de artes plásticas do mundo. Estando eu na Europa, a oportunidade é completamente imperdível. Meu coração bate alargado. Nova perspectiva de abrir horizontes. Uma sensação maravilhosa de que as coisas vão, devagar, acontecendo. Agora, mais do que nunca, tenho de me enfiar de cabeça no meu objetivo.

Ontem, após o almoço, fui buscar meu feixe. Ele estava lá, deitado, escondido no jardim. O taxista concordou em levar-nos – o feixe e eu – até à universidade. Como o Colégio das Artes funciona no prédio da Arquitetura, ele ficou crente que era para um trabalho dessa área

²¹⁷ FREUD, 1976.



e pareceu ter ficado contente em colaborar. Se soubesse que o trabalho é de Artes Plásticas, possivelmente não teria tido o mesmo empenho. Arquitetura é muito valorizada por aqui.

Ao chegar à universidade, tive uma sensação de espanto: a porta do meu atelier não estava trancada. Acho muito pouco provável que eu a tenha deixado aberta, mas, enfim... De qualquer forma, tudo e todas as coisas estavam nos seus devidos lugares. A sala ao lado havia sido arrumada. Tudo estava empilhado, como se estivessem colocando ordem na casa. Tive a impressão ou quase a certeza de que já sabem da minha instalação, do meu esconderijo, no segundo andar. Vi marcas de pé por lá. Se eles me pedirem o espaço agora, vai ser uma tristeza. Tenho planos ousados para lá. Cada sala será uma instalação. A grande, com quadros e objetos (a armação da cadeira, o vidro bisotado, o pé de cadeira, a luminária velha, os objetos/quadros construídos – “Ermida”, “Ossos” e o outro, que ainda não tem título), a cadeira no meio da sala e os objetos do chão. A outra sala, com as garrafas de água vazias (garrafas de água que compro todo dia para beber) e os plásticos (onde vem o pão), voando. Essa instalação chama-se “Pão e água”. Quero colocar, em um canto, um pequeno ventilador, para que os plásticos fiquem voando. Vamos ver se vai dar certo. Na outra sala, quero colocar a



árvore (que ainda tenho de levar para lá) e o vídeo que fiz em Tomar: uma contraposição entre Vida e Morte. Vamos ver como fica, porque só sei das coisas, quando as vejo. É uma tentativa de acerto e erro. Na quarta sala, ficarão o feixe no chão e o vídeo (que ainda não fiz) das andorinhas fazendo rasante na janela da minha casa aqui. Além do som das andorinhas, pretendo colocar os sons que me rodeiam. Tenho muitas gravações de cachorro latindo, cachorro chorando, pombos, gente falando e muito mais. Tudo gravado na minha casa. Foi com esses sons que eu convivi durante a enorme solidão que senti quando cheguei aqui. Estou descrevendo o espaço do fundo para a frente. Portanto, no hall de entrada, teremos o vidro craquelado, apoiado no chão, uma porta verde-escuro apoiada na parede em frente à escada e um fragmento de tijolo que parece estar fixado com fita crepe. Na parede em cima da escada quero colocar um grande espelho. Um espelho do tamanho da porta verde-escuro. Quero que as pessoas, ao saírem da instalação, da exposição, e derem as costas a tudo que acabaram de ver, encontrem-se com elas mesmas. Embaixo, no primeiro atelier, é o espaço da instalação com os objetos colados na parede e também nos vidros que pretendo instalar. Isso, para dar uma ideia de superposição, de umas coisas na frente das outras. Nessa instalação, o espectador terá de andar cuidadosamente pelo espaço entre os vidros. No conjunto, será uma grande individual. Vamos ver como isso



vai andar. Tenho medo de não conseguir terminar o projeto e de não poder vê-lo realizado. Tenho medo de que o pessoal do curso de Arquitetura peça a sala. Arte é sempre uma angústia. E se eles me tomarem a sala? E se eu não tiver direito de mostrar esse trabalho? Tenho vontade de, no final, abrir as portas do atelier e dizer: “É isto o que estou fazendo. Não me perguntem mais nada. É isto o que quero mostrar”. No fundo, o mais importante mesmo é a oportunidade de estar fazendo e construindo um momento para pensar o meu trabalho de arte.

Voltei do almoço, andando pela rua e pensando na era da informática, do virtual, dos jovens aqui nos cafés com os computadores à sua frente. Estão todos enlouquecidos em época de provas. Essa moçada tem muita informação de internet. Falam de tudo, como se tudo conhecessem. A curiosidade deles é diferente da minha. Sou antiga, se assim quiserem. Só sei aquilo que vivi. Não venham me falar que ver uma reprodução pela internet é a mesma coisa que ver a obra ao vivo. NÃO É. Fico louca para ver as obras frente a frente. A minha necessidade, muitas vezes, é de tocar a obra, e, mesmo não podendo, olho para um lado e para o outro e, sempre que preciso, passo a mão nela. Uma vez, na Bienal de São Paulo, o guarda olhava para mim, ria e fazia sinal, com a cabeça, de que não era permitido tocar as obras. Ele sabia que eu estava investigando. Sou constituída pelos cinco sentidos. Preciso



de todos eles para me sentir inteira. Preciso ir a Kassel. Preciso ver o conjunto das obras, a curadoria, a montagem, cada obra separadamente. Isso é aula. Li, no jornal Folha de São Paulo do dia 17 de junho de 2012, um texto da crítica de arte Sheila Leirner intitulado “Documenta recupera a arte. Trunfo da 13ª edição é refletir sobre a força transformadora da criação”. Ela diz: *“Trata-se de um conjunto ultracrítico, político e ecológico que, em grande parte, denota lucidez e consciência nas analogias histórico-geográficas e nos aspectos essenciais do nosso mundo passado e presente. Caos e destruição são formalizados, sem formalismo. Transparece dor, tristeza, desesperança, dúvida, procura, necessidade de transmissão, transcendência – jamais dramaticidade. Transluz o sentimento de uma ‘surrealidade’, não para ativar o inconsciente, o irracional, o sonho, e transcender a realidade empírica como os surrealistas, mas para entender o absurdo do nosso tempo e também para revolucionar os valores artísticos, políticos e filosóficos, isto sim, como os surrealistas. Contrário ao vigor e à exaltação do surrealismo, o clima gerado é pesado”*. Esta é a grande oportunidade do meu doutorado: ir à Documenta. Preciso vê-la, ao vivo. Continuo pensando no mundo virtual, em contraponto a essas grandes exposições. As obras da Documenta não são virtuais. Se fossem, poderiam ser vistas pela internet e isso bastaria. Mas o fato é que elas não são virtuais. O contexto também é importante. Não sou contra o mundo virtual. Muito pelo contrário, tenho grande admiração por ele, embora também



o receio. Quando falo em receio refiro-me ao medo de um mundo só virtual, que muitas vezes pode ser ilusório. Às vezes, a única forma de ver alguma coisa é pela internet, principalmente quando se está do outro lado do mundo. Fico sempre maravilhada com a facilidade e a rapidez com que conseguimos nos comunicar, pesquisar e ter acesso ao mundo com essa rede que se estabelece. Mas, para mim, quanto mais informação eu tenho sobre lugares ou sobre obras, maior é o meu desejo de conhecê-los ao vivo. Quanto mais textos eu encontro, mais preciso deles em minhas mãos. Eu quero ter sempre a surpresa e a oportunidade do encontro. Quando falo dessas coisas, falo de poéticas, da forma de se colocar na vida. Meu texto chama-se “O habitar como poética”. Não penso em poética de forma separada, compartimentada. Neste mundo de hoje, da comunicação acelerada, da compreensão e da incompreensão da informação, nada pode ser rígido. As artes hoje se comunicam, não são separadas. Alimentam-se umas das outras, enriquecendo-se mutuamente. Tudo está sempre por vir. Max Bense diz: *“A qualidade estética nada tem a ver com a fugacidade ou a eternidade do objeto estético”*²¹⁸. A arte consegue passar a largo da correria do nosso tempo. É assim: o que é bom fica.

²¹⁸ BENSE, Max. *Sprache und Wissenschaft: Aesthetics I*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1954, p.81 *apud* CAMPOS, 1977, p.16.



Tanto pode ficar só como registro, no caso das obras efêmeras, quanto ficar mesmo como obra, no caso daquelas que desafiam o tempo.

Tento todos os dias uma resposta, um discurso para aquilo que faço. Pergunto insistentemente para a arte o que é isso que faço e só encontro o silêncio. Um silêncio sepulcral. O desafio está em permanecer correndo atrás desse desconhecido. Meu trabalho é efêmero. Sei que dele ficará apenas o registro. Mas acredito que ele, enquanto existe, seja mais rico que o registro. Quando um trabalho deixa de existir, o que passa a existir é apenas o registro dele, e este então passa a ocupar o lugar de obra. O registro de uma instalação é um vídeo, mas ele não consegue jamais passar a sensação do espectador, quando este está dentro da obra. Um registro do *Etant Donnés*, por exemplo, jamais superará a magia do mistério. Olhar, em um pequeno orifício de uma velha porta de madeira, no Museu da Filadelfia, e ver o que Duchamp ficou 20 anos executando sem mostrar a ninguém é uma sensação no mínimo emocionante, sem dizer da emoção do encontro.

Alguém pode sentir virtualmente o que é o mar? Logo o mar, que é sempre outro a cada dia? Seu registro teria de ser infinito, porque, a cada instante, ele é outro. Acho que meu fascínio pelo mar vem exatamente desse mistério. Para mim, isso acontece porque o mar é artista.

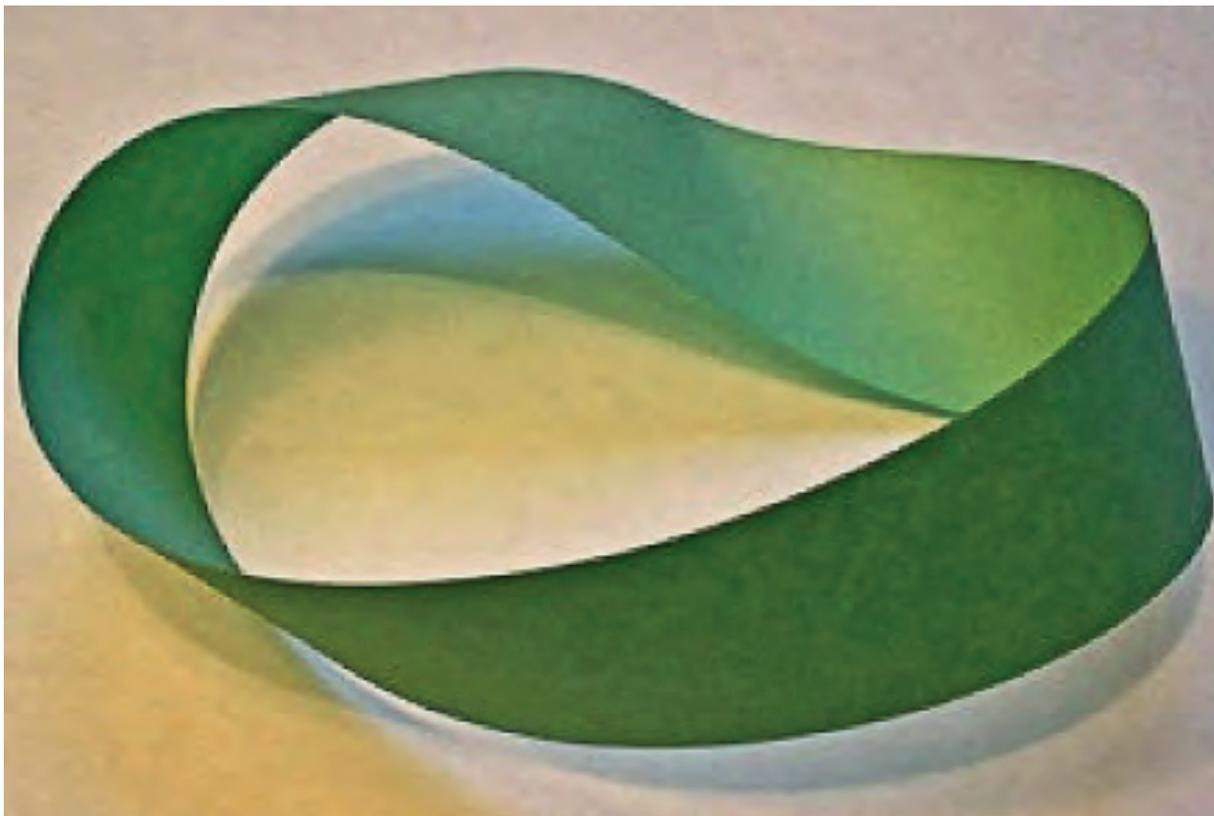


Ele está sempre se renovando, sempre recomeçando. O eterno retorno do diferente presente outra vez.

Penso no acaso. Existe um acaso determinado na internet. Você não sabe o quão frutífera será sua pesquisa, mas ela é dirigida, determinada. Chamo-a, na verdade, de “busca”. O meu acaso, a minha busca, é apenas a abertura de liberdade de buscar encontrar alguma coisa, mas não sei o que me espera (nas ruas). Às vezes não encontro coisa alguma. É impossível exercer qualquer controle sobre isso. Essa é a parte mais frágil e insegura do que faço.

Estou fazendo hoje uma instalação no meu atelier e uma ação na rua. Nas duas formas, a arte se apresenta. No atelier, o espectador está dentro da obra. Na rua, a obra está dentro da cidade; ela pretende invadir a cidade para fazer o povo conviver com ela. Um “[...] *lance de olhos sobre o lance de dados*”²¹⁹, para citar Haroldo de Campos. Esse acaso perdido pela cidade, nesse aparente anonimato, é uma obra que pretendo desenvolver durante a minha vivência na cidade. Pretendo com isso que o transeunte, inesperadamente, faça parte desse jogo. O jogo do olhar.

²¹⁹ CAMPOS, 1991.



Hoje, 13.06.12

Hoje a minha tentativa de escrever não rendeu nada. Vi-me obrigada a ficar por conta de conseguir contato com a Sapo (companhia telefônica), pois estava sem telefone e sem internet. O tempo aqui passa mais rápido que em outros lugares.

Mas hoje é dia de Santo Antônio e aniversário de Fernando Pessoa!

Hoje, 14.06.12

Dia de insuportável fragilidade do ser. Não passei bem a noite, e o dia arrastou-se. Penso na fragilidade do ser humano. Na dificuldade de existir. Acho tudo muito difícil.

Revi um pouco o que havia escrito.

As conversas com Lúcia enchem-me de ânimo. Ela e Vânia estão aqui para apresentar um trabalho na Casa da Escrita.

Hoje, 15.06.12

Retomando o que estava falando... A obra na rua, a obra no atelier, os objetos da rua... os objetos no atelier... Penso que o que está dentro está fora e, assim sendo, penso na banda de Moebius.



O que está no atelier está na rua e o que está na rua está no atelier. É a partir desse jogo de dentro e fora que penso no meu trabalho e penso na banda de Moebius²²⁰.

A fita de Möbius ou Moebius é um espaço topológico obtido pela colagem das duas extremidades de uma fita, após ter sido dada uma meia volta em uma delas, como podemos ver na imagem.

Hoje, 17.06.12

Gosto de pensar na palavra “topologia”. Topos (lugar) + logia = discurso a respeito dos lugares. A importância do estudo desse objeto, na época em que foi pesquisado, prendia-se à noção de orientabilidade, que não era ainda bem compreendida. Introduziu-se também a noção de triangulação no estudo de objetos geométricos, do ponto de vista topológico.

Na Psicanálise e a partir de estudos feitos por Lacan, a fita de Moebius concretiza a relação entre sujeito e objeto.

Encontro também o Revirão, conceito formulado pelo psicanalista MD Magno em 1986, que é um modelo do funcionamento geral da mente ou psiquismo, compatível teórica

²²⁰ Essa figura deve o seu nome ao matemático August Ferdinand Möbius.



e praticamente com o Inconsciente descrito por Freud, compreendido como reversível, sem negação, sem temporalidade e sem marcação de diferença. Segundo seu autor, uma das coisas que mais intrigaram o pensamento humano em todos os tempos, seja ele ocidental ou oriental, é o fato de, ao que quer que seja colocado para nossa mente, o contrário também pode ser pensável ou exigível. Em última instância, o que se passa como possibilidade para nossas mentes é um vale-tudo radical. Ele pensa a estrutura psíquica como a banda de Moebius, ou a contraforma, como metáfora lógica do psiquismo humano. E a essa competência da mente e suas possibilidades a Psicanálise chama de “Revirão”. Esse revirão tem tudo a ver com o que eu faço, uma vez que o que pretendo é mostrar exatamente o contrário do que era previsto, do que era determinado para todos esses objetos que cato, ou seja: os objetos estavam direcionados para o lixo, para o seu próprio fim. Como artistas, temos de pensar no contrário, na contracorrente.

A banda de Moebius é a figura topológica por onde Lacan demonstra a experiência do sujeito do inconsciente. Em um primeiro momento, Lacan destaca a relação que o objeto “a” tem com a função de corte, de separação, ou seja, é o objeto “a” sendo colocado como causa de desejo, aquele que presentifica a falta. O objeto “a” é o resto da ligação do sujeito ao campo do Outro, única prova do irreduzível do Outro. Lacan chega a relacionar os objetos que ocupam



de forma privilegiada esse lugar de vazio que o objeto “a” vem representar. Localizamos, então, nesse momento de seu ensino (1962/1963), um dos primeiros lugares onde Lacan detalha a relação do objeto “a” com o corpo. Ele introduz o objeto “a” no esquema óptico – relacionando-o com o desejo, com a falta e com a angústia – e, no decorrer do seminário, trabalha-o em sua articulação ao medo de que a falta falte e ao encontro com o desejo.

Objetos colados, fixados, recuperados do lixo querem dizer do medo do tempo?

Vou brincar com as palavras e procurar mais sobre o tempo. Com a ajuda do *Aurélio* – o outro mais popular do significante de nossa língua –, encontro tanto “intemporal” quanto “atemporal”. “Atemporal” quer dizer que independe do tempo, enquanto “intemporal” quer dizer “não temporal ou transitório; eterno, perene”; “não temporal ou profano; espiritual”. Intemporal, a grosso modo, é o que deixa inscrição, vestígio, como assinala Freud no *Bloco mágico*; ou, conforme formulou Lacan no *Encore*, “não para de não se escrever”. O interessante nessa releitura do texto é que o inconsciente é a afirmação contundente de Freud: “há ordem do tempo”, e esta é dada pela censura do sistema pré-consciente; quando escapa provoca o riso! Ou seja, o acesso aos representantes pulsionais, ou significantes, como exprime Lacan, passa por uma censura. É a essa censura que se dirigem a regra fundamental da Psicanálise da associação livre e as formações do inconsciente. Aprendemos, com o método da Psicanálise,



a ser conduzidos pela associação livre, fato este decorrente de minha própria vivência do processo artístico e do processo de psicanálise.

Hoje, 18.06.12

Tenho ficado as manhãs em casa, por conta de estudo, mas, quando vejo, já está na hora de sair correndo para não ficar sem almoço.

A Doutora Maria Antónia trouxe umas flores lindas de Pombal para mim. É um tipo de hortências que eu nunca vi. Dona Graça veio sábado me convidar para almoçar. Foi uma delícia. Sardinhas frescas na brasa. A comida de Portugal é muito boa.

No final da tarde fui andando até a Baixa. Só mesmo para caminhar e colar objetos. Havia uma feira de velharias, ao pé da Sé Velha, e uma de artesanato, no Quebra-Costas.

Ontem, as 17:30h, fui até Santo António dos Olivais. Entendi que lá estava acontecendo uma feira, para encerrar as festividades de Santo António. Na verdade a festa havia começado na parte da manhã e, quando cheguei, já estava se encerrando. Estavam fazendo uma sardinhada. Perguntei quanto era o pão com febras. O português disse-me que tudo era



para partilhar. Fez um pão enorme para mim e trouxe-me um copo de tintinho, um vinho de lavrador, maravilhoso, sem conservantes e com um gosto delicioso. Fui e voltei para casa catando e colando coisas. Na verdade, tudo era um pretexto para caminhar e trabalhar. Vamos ver em quê vai dar isso.

Hoje fui almoçar na Sereias e encontrei um ex-colega, português, de Filosofia. Almoçamos juntos. Ele me disse: *“Arte contemporânea é como dizem: dá muito pouco trabalho para fazer e ninguém consegue entender”*. Disse a ele que as pessoas acham que podem entender de arte, sem sequer acompanhar sua evolução. Disse-lhe também que não sei nada de Matemática pura, de Grego ou de Filosofia, porque nunca estudei tais assuntos. As pessoas não podem falar, com essa facilidade e com essa falta de respeito, de áreas do saber que desconhecem! Acredito que as coisas mudariam de figura, se as pessoas fossem com maior frequência e mais desarmadas às exposições. Ouvir isso é sempre desagradável para mim, principalmente se vindo de quem está se formando em Filosofia e deveria estar mais bem informado. Mas, enfim, é assim... em qualquer lugar. A velha frase: Isso meu filho também faz.



Fiquei na Biblioteca Municipal. Li *“O instante da minha morte”*, de Blanchot, traduzido por Fernanda Bernardo. Fui depois me encontrar com meus atuais colegas de Filosofia contemporânea. Os meninos chamaram-me para estudar com eles. Achei muito engraçado, pois poderia ser mãe deles. Fico muito feliz de ter moçadinha perto de mim. Tenho feito muitos amigos jovens aqui. Preciso me renovar todos os dias. Voltei para casa colando coisas. Estava uma tarde muito bonita, mas, quando o sol baixou, o tempo esfriou. Fiz muitas fotos também. Fiz umas fotos da escultura da mesa de livros e do reflexo de água. Essa escultura fica em frente ao Jardim Botânico. É uma antiga escultura do Cabrita Reis. Escondi um pedaço de ferro que achei lindo. Vou buscá-lo amanhã, sem falta, e levá-lo para o meu esconderijo.

Comprei hoje minha passagem para Kassel. Vanda vai comigo, com certeza; José Maurício e Flávia também. Thais Helt e Fátima Pena falaram que vão. Será? Tomara.

Hoje, 19.06.12

Registro aqui todos os meus dias, como o presidiário que marca na parede, com um tracinho, a passagem dos dias da sua existência. Acordei hoje com vontade de voltar para a



cama. O livro *Antologia completa*, de Ponge, acompanhou-me. Busquei-o ontem na Biblioteca Municipal. Queria saber escrever assim sobre cada objeto que encontro. Sei que meu registro e meu objetivo são outros, mas é tão bom conviver com aqueles que sabem... Meus “parentes” estão perto de mim. Cada vez se aproximam mais. Convido-os para ficarem à minha volta. Preciso de Manoel de Barros e, agora, também de Ponge. Enfim... Tenho vontade de tirar agora da minha estante, na minha casa no Brasil, *O partido das coisas*. Preciso reler esse livro. Não o encontro aqui, em português. Não vou comprar outro. Preciso dos meus livros, dos meus discos, dos meus amigos. Vou sair para cuidar da vida, como gente normal: banco, mercearia, farmácia etc. Preciso deixar minha alma parar de reclamar. Depois, só depois de ter cumprido aquelas tarefas cotidianas e idiotas, é que poderei buscar o objeto que escondi ontem, almoçar nas Letras e, então, entrar no meu mundo. No meu atelier.

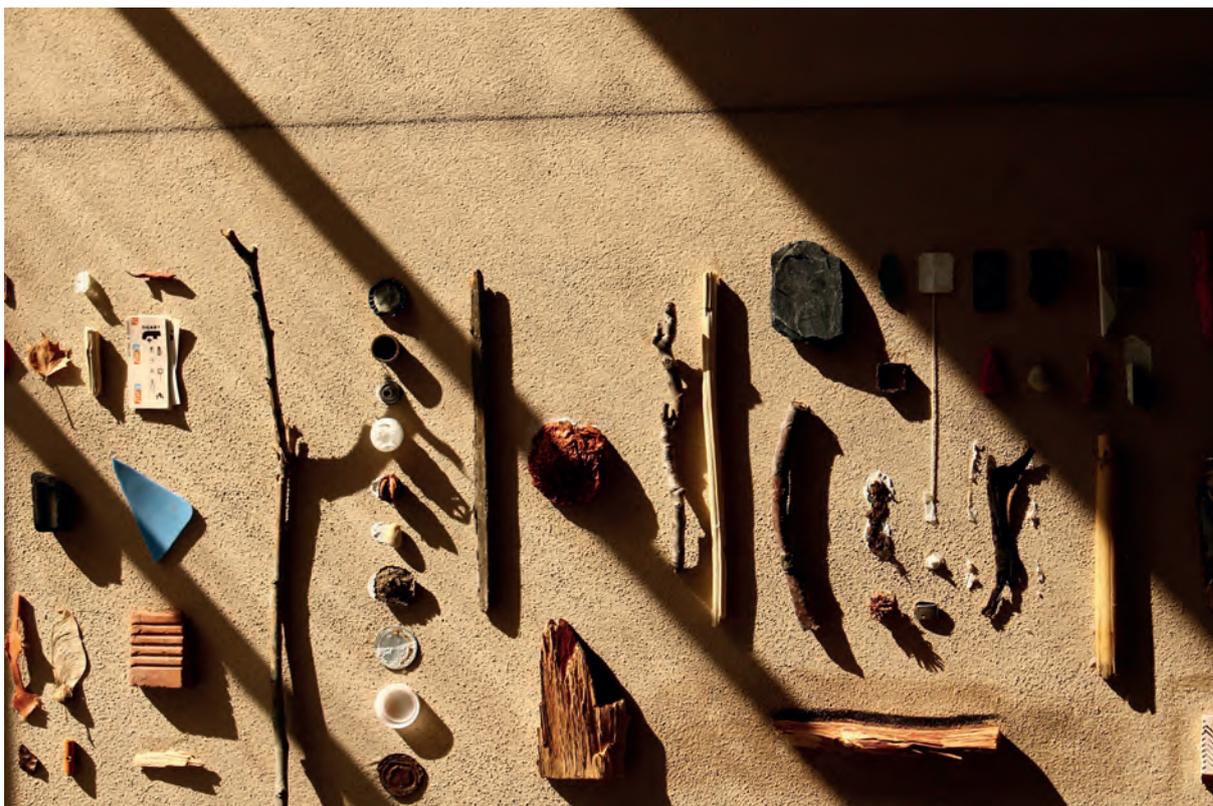
E assim foi. Depois de almoçar, desci para a Universidade, colando coisas. Algumas pessoas viram e ficaram curiosas, mas, como é hábito português, ninguém falou nada. Pelo caminho que passei, já haviam arrancado praticamente tudo. O que é colado em muro, principalmente se for de moradia, eles arrancam. Às vezes arrancam até um pedaço da parede



junto. Fotografei. Vou começar a colar agora só em casas abandonadas, em postes, para fazer um teste. A beleza da arte é que ela nos toca, incomoda, faz agir e não tem preocupação alguma de dar respostas fixas, determinadas. A arte não quer dirigir, dar resultados ou dar direções. Muito pelo contrário. Ela provoca, incomoda muitas vezes, porque sai do banal, do corriqueiro, da mesmice. Busquei o pedaço de ferro. Acho-o simplesmente maravilhoso. Tenho um fascínio incompreensível por esse objeto. Ele tem um pouco de cimento, uns arames enferrujados e alguma outra coisa, como se estivesse amarrado. Ele é forte, é conciso. É difícil, pelo menos por enquanto, falar desse objeto. A precariedade tanto do objeto quanto da fala, e mesmo de um discurso dessa arte, vem reforçar ainda mais que o que estou fazendo é arte. Não é o objeto em si, apesar do fascínio que me traz, que é o resultado. O trabalho é, antes de tudo, o seu processo de criação. O atelier de cima vagarosamente vai se configurando.

“No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões, que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético”²²¹.

²²¹ DUCHAMP, 1975, p.73.



Hoje, 20.06.12

Encontrei um texto interessante sobre arte política e utópica, de Ana Lúcia Mandelli de Marsillac²²². Esse texto²²³ fala da obra de Cildo Meireles e da de Paulo Bruscky. Esses artistas brasileiros, da geração 70, marcaram a arte com suas inserções nada convencionais. A arte passou a ser uma operação guiada muito mais por uma ideia (voltando à *cosa mentale*) e por uma estratégia de ação. Ela já não estava presa à produção de objetos prontos que se davam a ver em exposições e museus. Seus ideais não se centravam mais no estilo e na técnica, mas na reflexão crítica sobre o contexto histórico e sobre o posicionamento dela frente a esse contexto. O que passou a contar, mais que tudo, é a ideia. Naquele momento, a arte era bastante política, vivíamos uma ditadura. Acredito que toda arte é política, que existe algo de político na arte, mesmo que não seja explícito. A arte contemporânea convida o outro a participar, a interagir, e, a partir do momento que ele assim faz, ele está se comprometendo. É o terreno do compartilhamento.

²²² Doutora em Artes visuais, pela UFRS.

²²³ MARSILLAC, 2010.



Han Belting, em *O fim da história da arte*²²⁴, e Arthur Danto, em *Após o fim da arte*²²⁵, afirmam que a história estuda fatos passados. Eles entendem que as décadas de 60 e 70 marcaram o fim da história da arte. A arte já não pode mais ser avaliada exclusivamente por estilos formais.

*“O discurso do ‘fim’ não significa que ‘tudo acabou’, mas exorta a uma mudança de discurso, já que o objeto mudou e não se ajusta mais aos seus antigos enquadramentos”*²²⁶.

Hoje, 21.06.12

Hoje o texto não rendeu. Vi muitos vídeos de arte, perdi-me no mundo da internet e, com isso, perdi o meu fio da meada. Vou almoçar e depois andar, andar, andar, porque andar é pensar.

Fiquei na Biblioteca Municipal, lendo Ponge. No meu caminho, tanto de ida quanto de volta, fui colando coisas e fotografando. Fotografo agora não só o que eu colo, mas também o que arrancaram, ou melhor, o registro de que havia ali um objeto. Pensei, durante esse

²²⁴ BELTING, 2006.

²²⁵ DANTO, 2006.

²²⁶ BELTING, 2006, p.8.



período, nas colocações de Danto, quando ele diz, no seu livro *Após o fim da arte*²²⁷, que a arte contemporânea (e os limites da história), a partir dos anos sessenta e setenta, só pode ser definida em termos filosóficos, não tendo sentido, assim, a história. É radical, mas é interessante, porque Danto coloca aí um limite e um marco para a arte contemporânea.

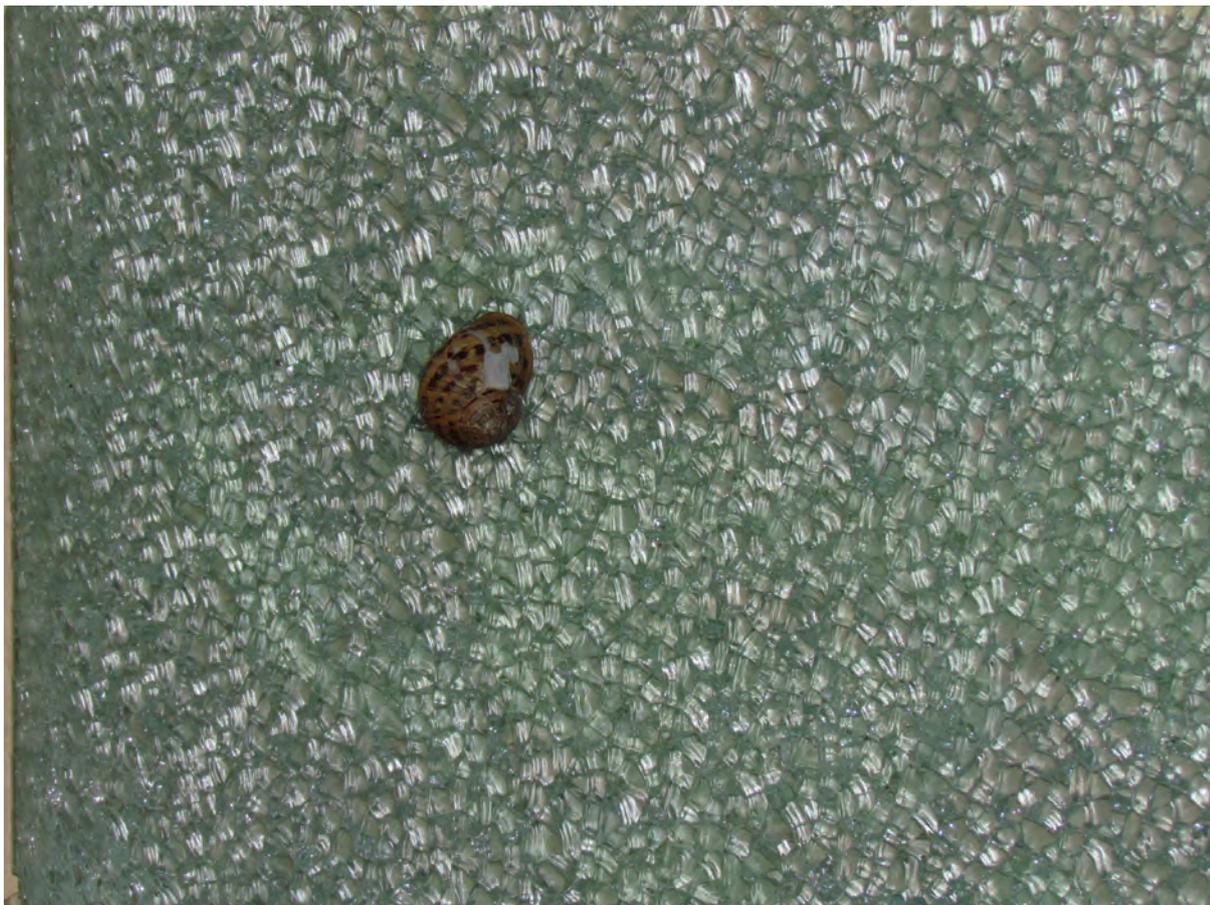
Retomando o meu pensamento e o texto da Dra. Ana Lúcia Mandelli de Marsillac²²⁸, que já citei, é sabido que o objeto não comporta mais, então, uma leitura determinada da história da arte, baseada exclusivamente nos estilos formais. Hans Belting e Arthur Danto afirmam, com essas premissas, a incompletude do discurso histórico e corroboram suas afirmações com a leitura psicanalítica de que toda verdade tem uma estrutura de ficção.

Hoje, 27.06.12

Tanta coisa para escrever, e, até agora, a única coisa que fiz foi ler um texto sobre Ponge, de Leda Tenório da Motta. Fiz algumas anotações. Fui reler o que já havia escrito, para ver onde poderia incluir o que anotei.

²²⁷ DANTO, 2006.

²²⁸ MARSILLAC, 2010.



O tempo acabou. O relógio despertou. E aí... Complicado! Hora de interromper. Tenho de comer para não morrer. Isso é um transtorno. Parar, interromper, é um transtorno. Volto do almoço completamente desarticulada.

Fui às compras e depois ao banco, para assinar o contrato do meu cartão de crédito, que chegou. Tudo toma muito tempo. Logo depois do almoço fui fazer uma caminhada com Miguel e aproveitei para colar objetos. É ótimo quando vou com ele, porque ele faz as fotos para mim. Uma xícara em uma árvore foi o mais interessante. Fotografei também algumas coisas que foram arrancadas.

Neste fim de semana que passou, fui a Lisboa para me encontrar com Sara Ávila, uma artista e professora de quem gosto muito. Sara foi a melhor professora que tive. Passeamos muito, conversamos sobre arte, andamos de barco no Tejo, vendo Lisboa de outro ângulo. Voltei a Évora, andei de charrete por sua parte histórica, mas o mais incrível foi passar por Arrábida. Quero passar um verão lá, assim que terminar o meu doutorado. Esse vai ser o meu presente. Maria Inês, filha de Sara, é uma grande companhia. Conversei muito com ela sobre Psicanálise. Ela mora em Paris há 30 anos e é psicanalista lá. Voltei ontem para Coimbra, muito apreensiva,



para assistir à defesa de tese de uma colega. Foi a primeira defesa no Colégio das Artes. Eu estava mais aflita que Suzana. Ela, com o traje, seguiu todo o ritual. Fico pensando: estes meus relatos não devem ter significado algum para os portugueses. Mas isso é normal, pois meu olhar é de estrangeira. Tudo é novidade para mim. Para começar, eu estava com medo da Sala dos Capelos, onde foi a defesa. É uma sala solene que, no século XVII, era a Sala Grande dos Atos, ou seja, a Sala do Rei. Essa sala é, como eles dizem, o coração da universidade. É onde o reitor toma posse, é onde acontecem os doutoramentos de *honoris causa* e as defesas de tese, ou, como eles dizem, as “provas de doutoramento”. A Sala dos Capelos tem uma pompa, por causa dos grandes lustres de cristal e de uma excelente galeria de retratos a óleo dos reis de Portugal, entre eles, os de D. João IV, D. Pedro IV, D. Maria II e D. Pedro V, que foram pintados por João Baptista Ribeiro (1790-1868). O teto da sala chamou demais a minha atenção. Possui uma decoração de grinaldas²²⁹, obra do pintor, nascido no Porto, Jacinto Pereira da Costa, especialista em brutescos²³⁰. Foi pintado em 1655.

²²⁹ Ornamento de folhagem ou flores em festão com que os escultores ou pintores decoram os edifícios.

²³⁰ “Brutesco” é sinônimo de “grotesco”, palavra derivada (século XIV) do termo latino *grotto*, que significa gruta ou pequena caverna.



Até então, só havia olhado essa sala de cima, pois ela não é aberta a turistas e visitantes. Vista do alto, ela tem um pé direito altíssimo, fazendo com que a mesa junto à qual o aluno permanece sentado pareça pequenininha. Imponentes são a presença do Reitor (ou de seu representante), ao meio da parede frontal, como se estivesse no trono a julgar, e a dos doutores da banca examinadora, todos vestidos com os seus respectivos trajes negros. Isso tudo cria um clima de suspense. Entrei na sala com medo, imaginando o meu dia. Suava, não só porque estava muito calor, mas também de medo. Suzana parecia tranquila, segura do seu trabalho e feliz de ser a primeira a defender. Quando o júri se retirou, fui correndo assentar-me na cadeira do doutorando. Fiz fotos. Assumi já o meu papel. Dentro da sala, o ambiente é mais tranquilo. Quero assistir a outras defesas, até me acostumar com toda aquela pompa.

Fico pensando no meu trabalho e comparando-o com aquela sala. Ela é tão imponente, tão diferente da matéria rude do meu trabalho, tão diferente das coisas precárias com as quais faço a minha obra... Acredito que tenha ficado enfeitiçada pelo dourado e pela grandiosidade da sala. Daí, talvez, o motivo de eu escrever tanto sobre o meu dia de ontem.

Hoje, 28.06.12

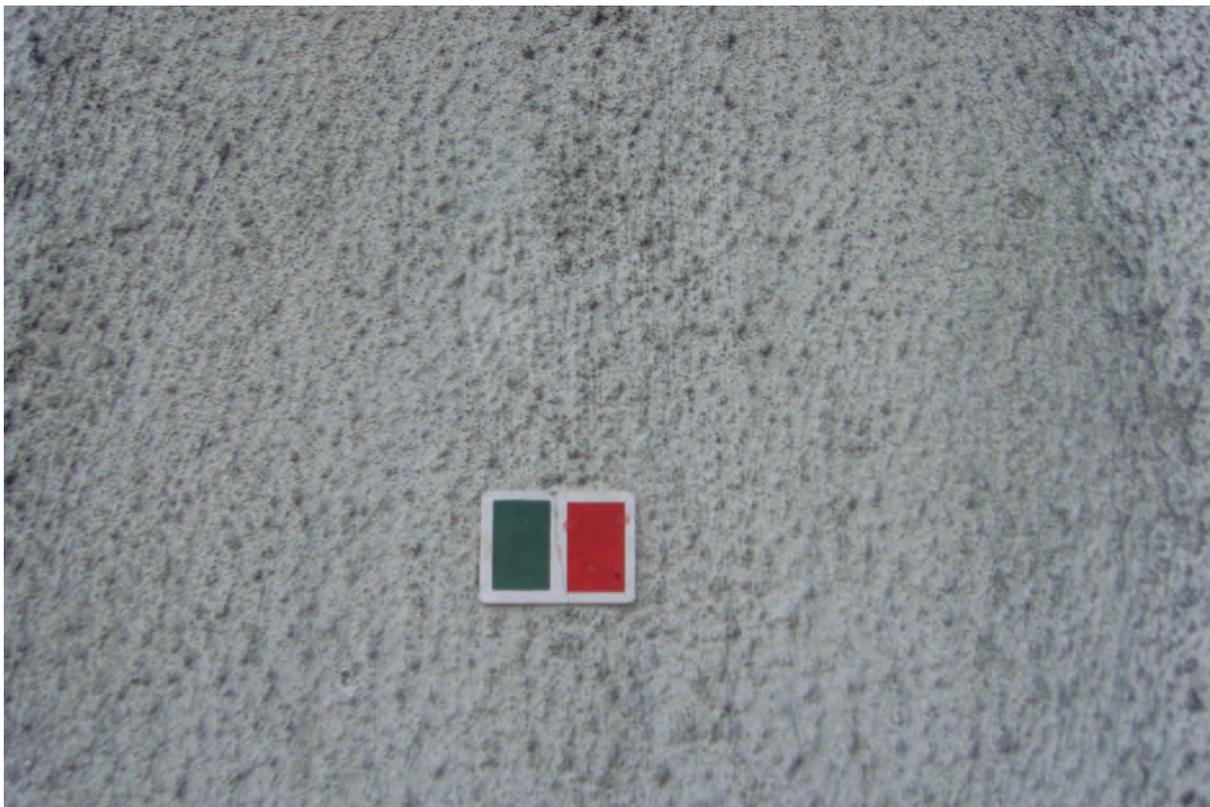


Fiquei completamente confusa com a resposta do meu orientador, questionando-me sobre o modelo do diário para minha tese.

Fico insegura, achando que estou escrevendo aleatoriamente. Blanchot diz que os poemas que não escreveu são tão importantes quanto os que escreveu. O sentido do que faço é o sentido do trabalho. O sentido do texto vai sendo dado pelo sentido da vivência da arte. Minha vida aqui tem sido escrever de manhã, almoçar, colar objetos na ida e na volta, escrever ou ler e, no final da tarde, andar e colar objetos. É nesse andar, caminhar, construir e relatar que se constitui o meu fazer – tanto o fazer da arte, quanto o fazer para o registro da escrita. É a vivência que domina a compreensão da arte. O artista expressa suas ideias através do meio que escolheu. Enquanto as expressa, vivencia essa forma de expressão e, após expressá-las, quem as vivencia é o espectador.

Acordei cedo, e, quando abri a janela, as andorinhas já estavam lá, fazendo seus voos rasantes, em círculo, e gritando. Parecia que estavam escrevendo uma mensagem no céu. Sua escrita é fugaz. Já se foram, mas as impressões e inscrições dessa escrita continuam aqui comigo.

Estou escrevendo na cidade. Meu diário está sendo escrito na tese como relato da escrita na cidade. Escrevo e inscrevo na cidade todos os dias.



Acabei de escrever novamente para Pedro Cabrita Reis, solicitando-lhe um encontro em seu atelier. Esta vai ser a última vez. Não consigo entender tanta dificuldade. Já estive até no atelier de Jeff Koons, mas, em Portugal, não consigo ir a nenhum atelier. Aqui as coisas são muito difíceis, muito amarradas.

Como faço todos os dias, após o almoço, fui andar e trabalhar. Hoje rendeu bastante. As pessoas olhavam-me com um olhar muito estranho. A dona da banca de revistas ficou, de longe, tomando conta de mim. Fotografei tudo. À tarde, descarreguei a máquina fotográfica no computador e criei uma pasta só com as imagens dos objetos colados na rua. Estou pensando em imprimir todas, como prova, e depois escolher algumas para a exposição.

Está fazendo calor. Fico mais cansada. 10 horas. Vou ler na cama.

Hoje, 29.06.12

Fiquei profundamente envolvida com o livro que escolhi para ler ontem, na cama: *Como viver junto*²³¹, de Barthes. Tanto, que hoje acordei muito cedo e, ainda deitada, retomei a leitura dele. Já no prólogo, Éric Marty fala de muitas coisas que me interessam, como, por

²³¹ BARTHES, 2003.



exemplo, o grau zero da escritura, mas o melhor de tudo é a sua fala sobre *mise en abyme*. Estou encontrando meus referenciais. Encontrei também um bom texto de Leda Tenório da Motta sobre Roland Barthes e o grau zero da escritura.

Ontem coleí coisas completamente banais: pedaço de pregador de roupa, uma rodinha de mala arrebitada, pedaços de coisa sem nome. Coisas completamente familiares. Quando colo cada objeto, quando o retiro da sarjeta e dou-lhe um lugar de destaque, em um poste ou em um muro, parece que é a própria coisa que fala: “Eu estou aqui”. Será que é isso que tem incomodado? Quem tem arrancado as coisas? A quem elas ameaçam? Por que incomodam? Que nome poderia eu dar a esse incômodo? Não são mais objetos banais, não passam mais despercebidos. Manoel de Barros fala de “[...] *redimir as pobres coisas do chão*”²³².

Vou à biblioteca ver se encontro *O estrangeiro*, de Camus, e *O grau zero*, de Barthes. Aproveitarei para ver se encontro coisas pelo caminho e para ver se as que coleí ainda estão por lá.

²³² BARROS, 1990, p.328.



Alberto Carneiro

Hoje, dia 30.06.12

Ontem encontrei os dois livros e também coleí coisas. Deu tudo certo. O mais interessante que encontrei foi uma tomada. Fiquei surpresa em encontrar uma lata de refrigerante e uma pedra nos mesmos lugares (postes) em que eu as havia colado. Sinto que, quando estou sozinha, chamo mais atenção, pois o processo se torna mais demorado, e as pessoas têm mais tempo para me observar. Os portugueses são muito discretos e nunca me olham de modo escancarado, mas sinto que ficam intrigados.

Fui a Baixa, à feira de velharias, mas ela só acontece no quarto sábado de cada mês e não no último. Andei então, perdidamente, por ruelas que tinham para mim um sabor de mistério, com cheiro de coisa antiga e guardada, misturado com um jeito de cidade do interior de Minas. Algumas ruas estavam ainda com enfeites de festa junina. Isso ajudava a acentuar-lhes o ar ingênuo e festivo. Nesse perambular, comprei mais silicone para continuar minha ação e, de repente, encontrei o João dos Leitões. É o famoso Leitão da bairrada. Muito tradicional. Aprendi mais um lugar para levar amigos.

Estou pensando seriamente em reformular meu projeto. Há dois dias escrevi a Pedro Cabrita Reis. Não tive resposta ainda. Fico pensando que essa talvez seja a resposta de que



Alberto Carneiro

realmente precisava. Será que meu projeto tem de passar por dois artistas portugueses? Cada vez que escrevo sobre meu processo, só penso na exposição, e não estou precisando de outras referências para existir. Tenho afinidades com Alberto Carneiro, gosto do seu jeito Zen de ser, gosto da sua paixão pela madeira, da sua conversa com a água, o vento, as pedras e o corpo profundamente envolvido nesse fazer. Alberto Carneiro, um artista cujo mergulho no habitat faz surgir uma obra original, está em constante comunhão com a natureza. A presença das goivas marca a presença do artista na obra. Nas suas instalações, há sempre o vulto do artista por trás das montagens. As obras de Alberto Carneiro e o próprio Alberto Carneiro são uma coisa só, inconfundível. Tive muito interesse em ler seu diário, seu caderno de anotações. O livro da Catarina Rosendo²³³ foi a primeira coisa que li quando cheguei. A alma de artista de Alberto Carneiro impregna sua vida e sua arte e também quem desta se aproxima.

Encontrei um e-mail do Prof. Pedro Pousada, do ano passado, no qual ele fala um pouco sobre Alberto Carneiro. Vou colocá-lo aqui:

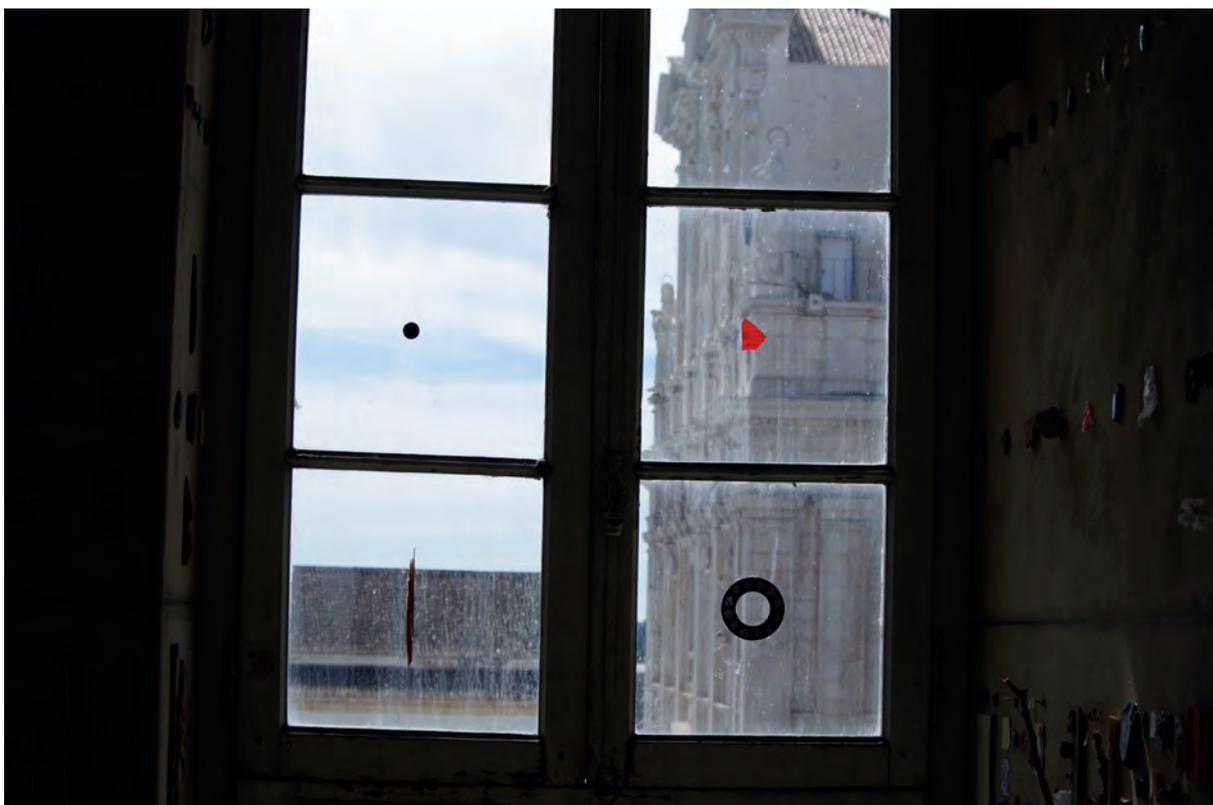
Boa noite, Claudia

²³³ ROSENDO, 2007.



Hoje estivemos à sua espera. Eu em particular esperava poder redimir-me da minha falta consigo, pois já por diversas ocasiões falhei uma visita ao seu atelier; será que na próxima segunda-feira podemos marcar encontro? Talvez pelas 15h? Entretanto envio-lhe algum material que escrevi sobre o Alberto Carneiro a pensar no seu trabalho. Então aqui vai e cordialmente Pedro Pousada.

No caso do artista Alberto Carneiro (1937) – e estou a pensar em instalações como O Canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente (1968), Uma floresta para os teus sonhos (1970), Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo (1973-76), Os sete rituais estéticos sobre um feixe de vimes na paisagem (1975) –, o princípio narrativo é a modelação do contexto em que a matéria/energia (o movimento circular/ondular) existe como subjectividade, em que ela se conforma ou resiste aos elementos naturais (na génese intuitiva, pré-verbal?, do mundo: o fogo de Prometeu, o ar de Ícaro, a terra de Heitor, a água de Odisseus), em que ela se revela como um feixe de forças mnemónicas, isto é, tornando-se o transporte de uma sensibilidade mas também a sua inércia, tornando-se a consciência que essa sensibilidade tem da sua separação em relação ao mundo das coisas vivas e das coisas inertes.



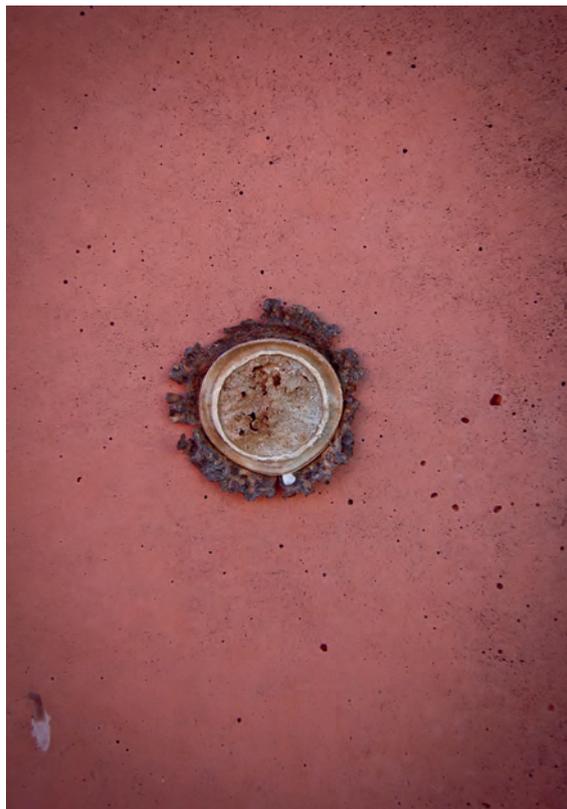
Há em AC uma poética de extracção (compressão, divisão, penetração, dissipação) e de contemplação dos materiais que reivindicam a sua condição fenomenológica: essa poética faz com que a matéria ressoe e se repercuta na imaginação do sujeito, ela repete-se já como algo de novo, algo diferente.

Na sua obra plástica, “na consciência individual” das suas imagens, o fazer humano, a artesanaria, é um poder arterial, imaginativo, que manuseia, transforma, manipula, isola e recoloca a matéria, que a torna subitamente estranha de si própria e idêntica aos seus hábitos; que a desdobra em novas propriedades, poéticas e estéticas (o despertar de um dinamismo semântico), atribuindo-lhe um “estado de emergência” (para citarmos Gaston Bachelard, filósofo que constituiu uma importante influência no pensamento artístico de AC). A matéria torna-se imagem, torna-se intersubjectiva (Bachelard fala de transsubjectividade).

Hoje, 01.07.12

Que horror! Outro mês.

POINT DE VUE. No idioma do filósofo Jacques Derrida, “point de vue” consente uma dupla escuta e/ou um duplo entendimento: pode-se ouvi-lo/entendê-lo como “ponto de vista”



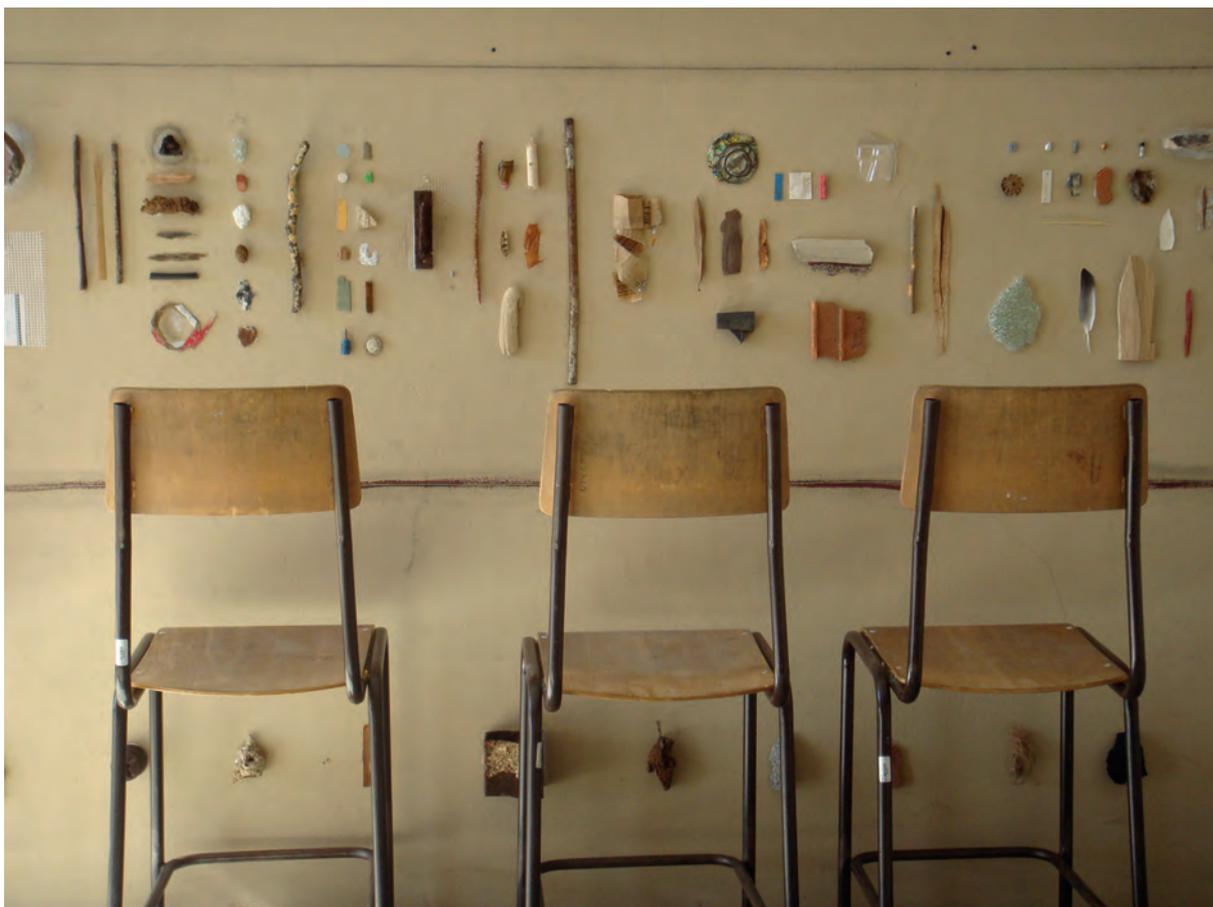
tanto no sentido de “visão ou perspectiva”, quanto no sentido de “nenhuma vista” e, portanto, de “cegueira”²³⁴.

Hoje, 10 de julho de 2012

Dez dias sem escrever aqui, no computador. Nesse período fui a Lisboa duas vezes. Tenho um monte de coisas para registrar. Mas os registros permanecem: anotações em cadernetinhas de viagem, impressões e pensamentos sobre exposições, enfim... minha vida aqui. Tenho passado as manhãs revisando os textos, pensando em onde deve entrar uma foto e em onde deve entrar uma citação.

Às tardes saio para caminhar e fazer meus registros pela cidade. Já tenho 400 fotos. Ontem mandei imprimir algumas, para ter uma noção de como elas estão ficando. Gostei do resultado. As poucas pessoas (o rapaz da loja, a garçonete do Abílio...) a quem eu as mostrei riram quando as viram. Não sei muito bem por quê, mas acho que é pelo inusitado... de uma colher colada em uma árvore!

²³⁴ DERRIDA, 2010, p.9.



Muitas fotos são boas, mas algumas não têm qualidade. Às vezes não há luz suficiente, e eu registro assim mesmo. Pelo menos a variedade e a quantidade de objetos ficam documentadas. Acho que vou colar todas as fotos no esconderijo.

Fico cansada com o trabalho de organizar este diário para entregá-lo aos meus orientadores. Ao mesmo tempo, anima-me a convicção de que vai ficar legal.

Penso em três partes: o diário propriamente dito, outra com as citações e outra com as imagens. Assim consigo configurar a tese em uma estrutura *mise en abyme*: uma coisa que está dentro de outra, que está dentro de outra. Penso na minha tese-objeto com uma versão tripé, ou seja, uma coluna com texto, outra com imagens e outra com referências. É preciso dar a entender que minha tese é isomórfica a meu pensamento. Estou trabalhando coisas similares na forma e na aparência em diferentes pontos. O conceito que procuro é o da união na aparente dissemelhança na busca de um único objetivo, que é a inteireza de um diário que tenta relatar a experiência do pensamento, na teoria e na prática, utilizando, para tanto, o diário como um elo.

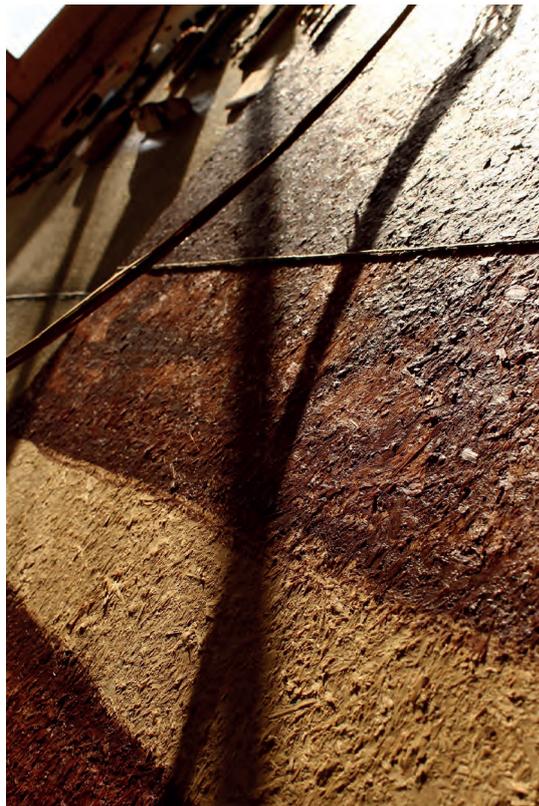


Hoje, 17.07.12

Consegui! Finalmente consegui! Tássia passou aqui, com dois amigos, e fomos todos buscar a árvore. Deu tudo certo. Tenho fotos dos meninos carregando a árvore pela rua. Os portugueses olhavam discretamente. A cena chamou muita atenção, mas ninguém disse nada, ninguém perguntou nada. Esperei por esse momento durante três meses! Mas eu não desisto fácil. Valeu! A expectativa é sempre maior que o resultado. A fantasia é sempre maior que a realidade. O espaço vai, aos poucos, se configurando.

Hoje, 31.07.12

Só penso em conseguir finalizar a formatação do texto para entregar. Uma angústia horrorosa com a falta de domínio da ferramenta. Não tenho feito outra coisa, a não ser corrigir o texto e procurar as imagens e as citações. Ontem fiz o primeiro ensaio com a Joana. Ainda não sei se isso vai dar certo. Não deu certo ainda. Preciso aprender a trabalhar com o In designer. A minha ansiedade é enorme. Parece com véspera de exposição, quando nunca sei se as coisas vão dar certo, se vou conseguir realizar aquilo que desejo. Sempre me sinto andando na corda bamba. Pretendo entregar esta primeira parte o mais rápido possível. Quero voltar minha



atenção para a realização da exposição. Tenho muito o que fazer com os três trabalhos que quero apresentar: o atelier, o esconderijo e o trabalho na rua. Paro, por enquanto, aqui.

Hoje, 10.03.14

Retomo o diário e percebo:

*“Nesta época,
vontade de escrever de narrar para dar
impulsão ao que vivo. Vontade de viver
para dar impulsão ao que escrevo”²³⁵.*

Muito tempo se passou, e a escrita tomou o rumo da investigação sobre a obra dos artistas portugueses Alberto Carneiro e Pedro Cabrita Reis e, logo depois, sobre o caminho do objeto na história da arte. O restante do diário ficou guardado como anotação, como fragmento, como restos, como ruína, ou melhor, como *“tesouro de lembranças”*, para me reportar a Freud em texto de Ana Maria Portugal²³⁶.

²³⁵ LLANSOL, 2013, p.86.

²³⁶ *“Com essa bela expressão, Freud refere-se várias vezes ao reduto de nossas memórias, aquelas lembranças que, muitas vezes sem sabermos delas, subitamente afloram ao nosso pensamento com*



O que ficou no diário como citações, pensamentos e relatos da experiência vivida, tanto da escrita, quanto da prática, ou seja, do atelier, muitas vezes aparece novamente nos textos da investigação propriamente dita como um moto contínuo, como a banda de Moebius, ou um *mise en abyme*, refletindo de forma autoral, como não podia deixar de ser, o meu olhar sobre várias questões acerca da arte.

Como resumo dos anos seguintes e como o essencial do período não revelado, ficam aqui registradas: A finalização da exposição, que correu como planejado, com a colaboração e a eficiência do engenheiro Neto. A emoção da presença de minha querida Vanda e de Vera na abertura da exposição. A visita ao atelier de Alberto Carneiro. O primeiro texto escrito sobre a exposição, de Janaína Rocha, e os outros que a ele se seguiram, de Carlos Nicola, Maria António Höester, Pedro Pousada, Lúcia Castello Branco, João Rocha e Vanda Pignataro Pereira. Leituras feitas sobre o atelier, sobre o esconderijo (que depois de pronto passou a se chamar “Abrigo”) e sobre o trabalho na rua. Textos que ainda pretendo publicar, com fotos de João

todo seu vigor. Nem sempre agradáveis, mas cuidadosamente retidas como restos de experiências e vivências, podem indicar desde vagas sensações incompreendidas até pontos de intenso prazer que darão origem a fantasias e desejos inconscientes” (PORTUGAL, 2012, p.191).



Pedro Figueiredo, Maria Raquel Dias, Tássia Biazon e Eimir Fonseca. O registro sensível do vídeo, feito por Francisco Carvalho. As visitas de minha tutora do Brasil, Maria do Carmo Freitas, que me deu muito apoio, e de Lúcia Castello Branco, que sempre chega como luz, pessoa de quem tanto falo no diário. As oportunidades únicas e enriquecedoras de ter visitado as duas últimas Bienais de Veneza, a Documenta de Kassel e o Museu Sprengel de Hannover. A amizade e o convívio com Maria Continentino e João Rocha. A chegada da querida amiga – artista plástica – Isaura Pena a Coimbra. O tão esperado encontro com Pedro Cabrita Reis e a visita a seu atelier. Para terminar, registro ainda a oportunidade de ter conhecido Silvina Rodrigues Lopes pessoalmente e de ter assistido às aulas dela na Universidade Nova de Lisboa.

*“Nesta época,
vontade de escrever de narrar para dar
impulsão ao que vivo. Vontade de viver
para dar impulsão ao que escrevo”²³⁷.*

²³⁷ LLANSOL, 2013, p.86.

As fotos destes diário cuja fonte não é citada foram feitas pela autora (na sua maioria) ou por alguns dos seus amigos que fotografaram o atelier e graciosamente cederam o seu trabalho:
João Pedro Figueiredo, Maria Raquel Dias Sales, Tássia Biazon e Eimir Fonseca

6 CONCLUSÃO

Quem percebe minha ausência pelos rastros que deixei?²³⁸

Olhar. Compreender. Concluir. Momento de refletir sobre os caminhos de uma tese que tem como tema “Habitar como poética: percurso plástico e conceitual a partir da obra de Alberto Carneiro e de Pedro Cabrita Reis”.

O meu deslocamento para Portugal e a instalação de um atelier dentro do espaço do Colégio das Artes, na Universidade de Coimbra, produziram não só vivências mas, principalmente e de forma ampliada, conhecimentos no campo da teoria e da prática artística. Um dos trabalhos que executei no espaço ao qual chamei de “Abrigo” foi a instalação de uma grande piteira seca de mais de 3 metros. Sobre ela, no teto da sala, projetei um vídeo de folhas verdes que balançavam ao vento. Em outra sala, outro vídeo: andorinhas em revoada emitiam alegres piados, sendo ouvidas em todo o espaço. Elas chegaram em maio para seu habitar temporário, como de costume. Meus trabalhos não foram em vão. Sabia, ainda que intuitivamente, que estava construindo um habitar ao qual retornaria, como agora, coincidentemente no mês de maio, para fazer a recolha final.

Recolhi objetos, imagens, leituras e encontros do dia a dia que, ao longo desses anos, foram constituindo o que chamo de “uma vivência-experiência”. Iniciei a pesquisa registrando tudo em um diário, como tentativa de fixar as impressões desse habitar cotidiano e também de criar um ritmo de escrita para o que se pretendeu ser “um exercício experimental da liberdade” necessário ao artista, para citar o crítico de arte Mário Pedrosa²³⁹, algo que, para mim, permanece na contemporaneidade. Esse exercício de uma experiência²⁴⁰ tem por objetivo dar

²³⁸ GINZBURG, 2012, p.126.

²³⁹ Mário Pedrosa (1900-1981), um dos críticos mais importantes de arte brasileira e incentivador da arte de vanguarda, contribuiu com a geração dos Neoconcretos (Hélio Oiticica, Lygia Clark, Ligia Pape e Amilcar de Castro, entre outros). A favor dos radicais e contra os padrões estabelecidos, Mário Pedrosa afirmava que “a arte é o exercício experimental da liberdade”. Essa frase, publicada originalmente em um artigo para o Correio da Manhã, em 1968, sintetiza muito do pensamento de Pedrosa. Fiel à sua concepção de que é impossível separar arte, política e revolução, ele acreditava que, tanto para o fazer artístico quanto para o processo revolucionário, a liberdade e a busca por novos caminhos são condições fundamentais (cf. ARANTES, 2005; SILVA, 2011).

²⁴⁰ “[...] a palavra *experiência*. Poderíamos dizer, de início, que a experiência é, em espanhol, ‘o que nos passa’. Em português se diria que a experiência é ‘o que nos acontece’; em francês a

voz ao artista, para que ele possa, através da sua prática, configurar uma investigação em um contexto acadêmico. Pude ouvir essas vozes nas defesas de tese dos meus colegas de doutoramento Suzana Mendes Silva, Alice Geirinhas, Nuno Coelho e David Santos – vozes que vêm marcando, na Universidade de Coimbra, através do Colégio das Artes, uma forma contemporânea de investigar a prática e a teoria a partir da própria vivência. Lembro-me aqui da particular importância do encontro *Arte e universidade*, realizado no Colégio das Artes, em maio de 2013, no qual se discutiram a prática artística e a investigação. Esse evento alargou-me os horizontes ao proporcionar-me a oportunidade de ouvir, por exemplo, Doutora Filomena Molder dizer que o artista não pode deitar fora aquilo que é o motor da sua obra, e que, entre um ofício e outro (a prática e a teoria), está sempre uma montanha, e Doutor António Pinho Vargas enfatizar os conflitos entre teóricos e práticos e defender o artista e sua prática com total entusiasmo. Constatamos todos, nesse Encontro, que não se pode criar sem inovar, e, como resumo do evento, permaneceu a indagação: existe arte sem investigação?

Considero ter sido o doutoramento um período único em minha vida, bem como um grande privilégio poder ter vivido um longo tempo longe do dia a dia e do trabalho, muitas vezes estafantes e conflitantes, em uma universidade, o que compromete a dedicação do artista à sua arte, assim como o lecionar, com a convicção necessária, de quem tem no próprio fazer o motor principal das questões que tangem à criação artística. Considero ainda esse período como uma imersão integral no campo das artes plásticas, na plenitude de sua dimensão teórica e prática. Esse mergulhar abriu para mim um sentido de liberdade e de errância, aquela errância a que se refere Blanchot quando diz que nos “[...] bastam [...] alguns passos para sair do nosso quarto, alguns anos para sair de nossa vida” e que “a errância e o fato de estarmos a caminho sem poder jamais nos deter transformam o finito em infinito”²⁴¹; aquela errância, enfim, de quem tem um rumo mas não procura uma linha reta, preferindo buscar meio às cegas descobrir,

experiência seria ‘ce que nous arrive’; em italiano, ‘quello che nos succede’ ou ‘quello che nos accade’; em inglês, ‘that what is happening to us’; em alemão, ‘was mir passiert’. A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas; porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça. Walter Benjamin, em um texto célebre, já observava a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara” (BONDÍA, 2002, p.21).

²⁴¹ BLANCHOT, 2005, p.136-137.

pesquisar, questionar, vivenciar e experimentar de forma aprofundada as questões concernentes às práticas artísticas e teóricas, para, dessa forma, repensá-las, surgindo assim, de modo mais consistente, uma abertura do finito para o infinito.

Este pensar retrospectivamente para a conclusão faz-me sentir como quem dirige olhando para trás quando necessário, mas mantendo os olhos voltados sempre para frente. É assim que enxergo o caminhar e a investigação durante esses anos do doutoramento. Olhar o que já foi feito carrega consigo mais de trinta anos de prática no campo das artes plásticas. A oportunidade de investigar o trabalho enquanto o desenvolvia no atelier, escrevendo o que fazia sob a forma de diário, fez com que as palavras de Kafka a respeito do seu diário²⁴² repercutissem de forma sincronizada quanto à escolha de tal recurso como método inicial a buscar iluminar uma prática. Os registros ali feitos propiciaram-me a convicção de que esse modo de registrar conferia-me uma leitura diferente da até então já realizada. O mérito do diário foi mostrar com alguma clareza as transformações (*Wandlungen*) sofridas, as metamorfoses (*Wandlungen*) das quais se suspeita e nas quais se acredita conscientemente (*bewusst*), mas que inconscientemente (*unbewusst*) sempre se negam, salvo nesses momentos, como agora, em que um olhar *a posteriori* revela num só golpe o movimento, no hoje, daquilo que se fez quando se o estava fazendo. As mutações ocorridas.

Palavra curiosa, *Wandlungen* (transformações/metamorfoses), poderia eu dizer, seriam as transformações observadas a partir de um diário que recolhe uma prática, uma experiência, carregando ela ainda em si essa riqueza do sentido original do radical *wand-* (muro), talvez o muro ao qual alude Doutora Filomena Molder, ao apontar para aquilo que há entre a prática e a teoria e que o artista, de forma persistente, enfrenta em seus deslocamentos formais, mas recolhe como mudança em sua prática e em sua forma de pensar uma prática artística²⁴³.

Percebi transformações nos trabalhos, que adquiriram tonalidades novas, mais espontâneas, mais urbanas, como pontos a iluminar o presente, extraídos das caminhadas diárias e das

²⁴² “No diário a pessoa encontra as evidências de que, mesmo em estados que hoje nos parecem insuportáveis, a pessoa viveu, olhou a sua volta e anotou suas observações, que essa mão direita se moveu como hoje se move, quando alguém, justamente por essa capacidade de refletir sobre o estado anterior, é talvez mais sensato que antes; mas, por isso mesmo, também é preciso reconhecer a bravura de seu esforço de antes, enquanto o trabalho se sustentava na mais completa ignorância” (KAFKA, 1953, p.138).

²⁴³ MOLDER, 1999.

leituras em silêncio. Pude constatar a direção tomada, no contexto da pesquisa teórica, quando percebia questões semelhantes e interesses afins nos trabalhos dos artistas pesquisados. Essa constatação conferia-me cada vez mais certeza de estar traçando um caminho correto.

O registro sobre o objeto na história da arte, desenvolvido no capítulo 4, permitiu-me confirmar que é pela infinita dedicação à própria obra, levando sempre em conta a essência de cada busca, e principalmente “[...] pela infinita multiplicidade do imaginário”²⁴⁴ que a arte não cessa de não existir. É a sua face real, de abertura para o infinito, que não permite o descanso em cima de uma verdade ou certeza que possa vir a fechar nossa busca.

Observar esses passos persistentes, de vários artistas, só veio fortalecer a coragem para enfrentar esse exercício que se pretende sempre como começo, como experiência da liberdade do desejo de criar. Posso assim deixar aqui registrada, de forma prática e também teórica, a vivência da construção dessa tese e de como esses dois campos foram se entrecruzando e entrelaçando-se com a observação do habitar, da trajetória e da obra de Alberto Carneiro e de Pedro Cabrita Reis.

Todo esse deslocamento influenciou e marcou de forma sutil o meu trabalho e a minha pesquisa. Esse período proporcionou-me muito mais do que o poderiam fazer as exigências acadêmicas. Proporcionou-me o conhecimento ampliado desses dois artistas, como demonstrado nos capítulos a eles dedicados. Proporcionou-me o encontro comigo mesma, com minha arte e com o meu desejo primeiro – o de criar. Proporcionou-me aprender e crescer com o estímulo e os desafios colocados pelos orientadores Doutor António Olaio e Doutor Pedro Pousada em nossos vários e esclarecedores encontros. Proporcionou-me ainda a oportunidade de conhecer novos pares, artistas que trabalham a mesma vertente, e de ver ao vivo suas obras, tanto em museus, galerias e centros culturais, quanto em visitas a bienais internacionais, como a de Veneza e a Documenta de Kassel.

Na Bíblia, esse texto universal de muitas e nenhuma autoria, no episódio que se refere à retirada de Lot²⁴⁵, há uma advertência de que não se deve olhar para trás, pois pode haver o risco de se petrificar na nostalgia. “[...] Mas quem sabe eu também tinha outras razões”²⁴⁶.

²⁴⁴ KAFKA, 1953, p.140.

²⁴⁵ BÍBLIA..., 1989, cap.19,26, p.38.

²⁴⁶ SZYMBORSKA, Wislawa. A mulher de Lot. In: SZYMBORSKA, Wislawa. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p.56 *apud* COELHO, 2012, n.p.

Curiosamente, entretanto, ao fazer isso neste momento de concluir, verifico as mutações pelas quais passam todos aqueles que, alinhados aos seus pares, exercitam o dom da metamorfose. Longe de um olhar nostálgico e mais próxima de um olhar de investigação em arte contemporânea, pude constatar que o processo da metamorfose²⁴⁷ é um dos aspectos mais próprios e enigmáticos do ser humano e que, como afirma Elias Canetti²⁴⁸, os poetas (por que não os artistas plásticos?) são os guardiões desse dom. Exercitar esse dom – ou, em outras palavras, continuar o processo de nascimento como a mais autêntica possibilidade de se distanciar das formas antigas, como me lembrou Silvína Rodrigues Lopes em suas aulas – é a verdadeira tarefa do artista. Claro que, para tanto, é preciso coragem, aquela mencionada pela mesma professora na apresentação do livro *Pelo infinito*, de Friedrich Hölderlin e Daniel Costa²⁴⁹: “A arte supõe então a coragem. Hölderlin fala disso, incita o poeta a não temer nada”²⁵⁰. Desde sempre a coragem começa na recusa de um destino de imitação. A única “responsabilidade” é, portanto, ir mais além.

Uma fidelidade ao infinito, a manter em aberto as possibilidades de criação e a assumir novas formas – na forma como o artista se relaciona com as coisas, contra todas as hierarquias de poder e de valor, habitando poeticamente essa terra – foi a recolha mais preciosa neste investigar, em companhia de Alberto Carneiro e Pedro Cabrita Reis.

²⁴⁷ Como exemplo, para citar apenas um, *Odisseia* (HOMERO, ©2009) trata particularmente das várias metamorfoses de um homem, Ulisses: após sua travessia, Ulisses já não é mais o mesmo mas ainda é o mesmo.

²⁴⁸ “Os poetas (e por que não dentre eles os artistas) são, por excelência, os guardiões dessa faceta humana” (CANETTI, 2011, p.310).

²⁴⁹ HÖLDERLIN; COSTA, 2000.

²⁵⁰ LOPES, 2000, p.8.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Crítica cultural e sociedade em prismas*. Tradução de Agostin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. *O Aberto – O homem e o animal*. Lisboa: Edições 70, 2011.

—. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGUILAR, Nelson (Org.). *Mostra do redescobrimento: arte contemporânea*. Coordenação de Suzanna Sassoun. Curadoria geral de Nelson Aguilar. Curadoria de Nelson Aguilar e Franklin Espath Pedroso. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

ALLEY, Ronald. *Catalogue of the Tate Gallery's collection of modern art other works by British artists*. London: Tate Gallery; Sotheby Parke-Bernet, 1981. Disponível em: <www.tate.org.uk/art/artworks/andre-equivalent-viii-t01534/text-catalogue-entry>. Acesso em: 19 maio 2013.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Alberto Carneiro: lição de coisas*. Porto: Campo das Letras, 2007.

—. *Pedro Cabrita Reis*. Lisboa: Caminho, 2006.

—. *Algumas notas sobre o espaço, tempo e matéria a propósito de uma exposição de Alberto Carneiro*. [S.l.: s.n.], 1998a. Catálogo de exposição.

—. *Palavras desnecessárias*. In: CARNEIRO, Alberto. *Evocações d'água: trinta e cinco esculturas para uma instalação*. [S.l.]: Galeria Pedro Oliveira, 1998b. Catálogo de exposição.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Memória*. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro enigma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a. p.26.

—. *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b.

—. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1987.

ANDRIOLI, Antônio Inácio. *Utopia e realidade*. *Revista Espaço Acadêmico*, Maringá, v.5, n.56, não paginado, jan. 2006. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/056/56andrioli.htm>>. Acesso em: 08 mar. 2012.

ANTUNES, António Lobo. [Sem título]. In: REIS, Pedro Cabrita. *One after another, a few silent steps*. Lisboa: Museu Coleção Berardo, 2012. p.5.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARMAN STUDIO. *Arman – Accumulations of objects in boxes – Home sweet home*. [S.l.]: Arman Studio, 2008. Não paginado. Disponível em: <www.armanstudio.com/fernandez-arman-home_sweet_home-241-3-17.eng.html>. Acesso em: 21 mar. 2013.

ART HK 11: galleries section artwork. Hong Kong: [s.n.], 27 May 2011. Não paginado. Disponível em: <<http://www.designerhk.com/blog/249/6008>>. Acesso em: 22 abr. 2013.

ARTE povera in collection. Torino: Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 2000. Catálogo de exposição.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BANDEIRA, Manuel. *Bandeira a vida inteira*. Rio de Janeiro: Alumbramento, 1986.

BARBOSA, Ana Mae (Org.). *Inquietações e mudanças no ensino da arte*. 2.ed. São Paulo: Cortez, 2003.

BARRENTO, João. *O género intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

— . *Matéria de poesia*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1974.

— . Matéria de poesia. In: BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BARTHES, Roland. *Como viver junto*. Tradução de Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

— . *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

— . *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BASILICA DI S. LUCIA AL SEPOLCRO. *Il Caravaggio: Il seppellimento di S. Lucia*. Siracusa: Basilica di Santa Lucia al Sepolcro, [201-?]. Não paginado. Disponível em: <www.basilicasantalucia.com/CaravaggioOperaSantaLucia.aspx>. Acesso em: 19 jul. 2013.

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. 5.ed. Tradução de Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Coleção Debates, 70).

— . *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

— . *Simulacros e Simulação*. Tradução Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

— . *Rua de sentido único e Infância em Berlim por volta de 1900*. Prefácio de Susan Sontag. Tradução de Isabel de Almeida e Sousa e Cláudia de Miranda Rodrigues. Lisboa: Relógio d'Água, 1992a.

— . *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992b.

— . *Rua de mão única*. Tradução de Rubens R. Torres e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Coleção Obras escolhidas, 2).

BEUYS, Joseph. *Cada homem um artista*. Porto: Editora 7 Nós, 2011.

BEZERRA, Ângela Maria Grando; ALMONFREY, Juliana de Souza Silva. Cildo Meireles: “trabalhar na fronteira das coisas”. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 19., 2010, Cachoeira, Bahia. *Entre territórios*. Belém, PA: ANPAP, 2010. p.88-102. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/angela_maria_grando_bezerra_2.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2013.

BÍBLIA SAGRADA. A.T. *Gênesis*. São Paulo: Edições Loyola, 1989.

BLACKBOURN, Adam Thomas. *Christo and Jeanne-Claude*. [S.l.: s.n.], 2011. Não paginado. Disponível em: <<http://christojeanneclaude.net/mobile/projects?p=wrapped-objects-status-and-women#.U69KOkCmWn9>>. Acesso em: 10 nov. 2013.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

—. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCO, Rafael Antonio. *Uma tese sobre "Memórias de cego", de Jacques Derrida, e a origem do traço*. Monografia (Trabalho de conclusão de disciplina) – Curso de Desconstrução, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2011. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/48696826/Uma-tese-sobre-Memorias-de-Cego-de-Jacques-Derrida-e-a-origem-do-Traco>>. Acesso em: 06 out. 2013.

BOLTANSKI, Christian. *Personnes*. Paris: Artpress, 2010. Catálogo de exposição, Monumenta 2010, Centre National des Arts Plastiques.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n.19, p.20-28, jan./abr. 2002. Disponível em: <http://anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2014.

BORGES, Jorge Luís. El idioma analítico de John Wilkins. In: BORGES, Jorge Luís. *Obras completas: 1974- 1985*. Buenos Aires: Emecê, 1989. v.1.

BURGER, Peter. *Theory of the avant-garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

CALDAS, Waltercio. *Anda uma coisa no ar*. [S.l.: s.n.], ©2012. Não paginado. Disponível em: <http://www.walterciocaldas.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=D10>. Acesso em: 19 nov. 2013.

CALVESI, Maurizio. Burri: l'artista della materia insolita. *Corriere della Sera*, Milano, não paginado, 25 ott. 2008. Disponível em: <<http://www.corriere.it/speciali/novecento/burri.html>>. Acesso em: 07 abr. 2013.

CAMMAROTA, Carmen. *Alberto Burri (1915-1995)*. [S.l.: s.n.], ©2005. Não paginado. Disponível em: <<http://www.internetting.org/arte/pagine/ita/burri.htm#top>>. Acesso em: 07 abr. 2013.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/70940472/CAMPOS-Haroldo-de-A-Arte-no-Horizonte-do-Provavel>>. Acesso em: 08 abr. 2013.

—. Lance de olhos sobre *Um lance de dados*. In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallamé*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CANAL 180. *One after another, a few silent steps @ canal 180*. San Bruno, CA: YouTube, 28 jun. 2011. [Notícia sobre exposição retrospectiva de Pedro Cabrita Reis no Museu Berardo, Lisboa, em 2011]. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=GdbnrB_XqB4>. Acesso em: 14 set. 2013.

CANETTI, Elias. *A consciência das palavras: ensaios*. Tradução de Márcio Suzuki e Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CANTON, Katia. *Novíssima arte brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CARLOS, Isabel. *Alberto Carneiro: "Uma floresta para os teus sonhos"*, 1970. Lisboa: Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010. Disponível em: <<http://www.cam.gulbenkian.pt/index.php?article=60158&visual=2&langId=1&ngs=1&queryParams=,autor%7CAberto%20Carneiro&queryPage=0&position=1>>. Acesso em: 18 jul. 2013.

—. *Alberto Carneiro: a escultura é um pensamento*. Lisboa: Caminho, 2007.

CARNEIRO, Alberto. *Os caminhos da água e do corpo sobre a terra*. Bragança: Centro de Arte Contemporânea Graça Morais, 2012.

—. *Das notas para um diário e outros textos: antologia*. Recolha, organização e bibliografia de Catarina Rosendo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

—. *Nas margens de um rio*. [S.l.]: Centro Cultural de Belém, 1993. Catálogo de exposição.

—. *Exposição antológica*. Lisboa: Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian; Porto: Fundação de Serralves, 1991a.

—. *Notas para um manifesto de arte ecológica: 1968-1972*. In: CARNEIRO, Alberto. *Exposição antológica*. Lisboa: Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian; Porto: Fundação de Serralves, 1991b.

— . *Ainda a memória do corpo sobre a terra: desenhos e esculturas*. Porto: Galeria Nasoni, 1989.

— . Imagens de obras disponíveis em: <http://naturlink.sapo.pt/article.aspx?menuid=9&cid=33844&bl=1§ion=2>

CARRASCO, Bia. O filósofo Vilém Flusser e as relações humanas na era digital. *Saraiva Conteúdo*, [s.l.], não paginado, 14 nov. 2011. Disponível em: <www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/42198>. Acesso em: 23 fev. 2012.

CARVALHO, António José Olaio Correia de. *O campo da arte segundo Marcel Duchamp*. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1999.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 2011a.

— . *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011b.

CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

— . *Arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CELAN, Paul. *Sete rosas mais tarde*. Seleção, tradução e introdução de João Barrento e Y. K. Centeno. Lisboa: Livros Cotovia, 2006.

— . *La rose de personne*. Tradução de Marine Broda. Paris: Les Éditions José Corti, 2002. Título original: *Die Niemandrose*.

— . *Arte poética: O meridiano e outros textos*. Tradução de João Barrento e Vanessa Milheiro. Lisboa: Cotovia, 1996.

CELANT, Germano. Arte povera: notes for a guerrilla war. *Flash Art*, Milano, n.5, não paginado, 1967. Disponível em: <http://www.flashartonline.com/interno.php?pagina=articulo_det&id_art=352&det=ok&title=ARTE-POVERA>. Acesso em: 14 jun. 2013.

CELSO Renato de Lima: Claudia Renault, Marco Túlio Resende, Marcos Coelho Benjamim, Manfredo de Souza Netto, Roberto Vieira. São Paulo: Marília Razuk Galeria de Arte, 2003. Catálogo de exposição, 09 out. – 08 nov. 2003, Marília Razuk Galeria de Arte.

CENTRE POMPIDOU. *Poubelle des Halles* [Arman, 1961]. Paris: Le Centre Pompidou, ©2010. Não paginado. Disponível em: <<http://goo.gl/kCJqSo>>. Acesso em: 16 jan. 2014.

CENTRO DE ESTUDOS VIRGÍNIA CORTES LACERDA. *Artigos e ensaios*. Rio de Janeiro: Pós-graduação em Letras / Universidade do Estado do Rio de Janeiro, ©2005. Disponível em: <<http://www.avatar.ime.uerj.br/cevcl/artigos.html>>. Acesso em: 03 jul. 2013.

CHAUÍ, Marilena. *Janela da alma, espelho do mundo*. In: NOVAES, Aduino et al. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CHIPP, Herschl B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

COELHO, Marcelo. Dois poemas de W. Szyborska. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 21 jan. 2012. Seção Blogs, não paginado. Disponível em: <marcelocoelho.folha.blog.uol.com.br/oqueestoulendo/>. Acesso em: 16 fev. 2014.

COOKE, Rachel. O exílio de Kurt Schwitters, um mestre modernista. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 04 fev. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/1225653-o-exilio-de-kurt-schwitters-um-mestre-modernista.shtml>>. Acesso em: 25 maio 2013.

COPPUS. Alinne Nogueira Silva. "Do corpo imaginário ao corpo marcado pelo objeto no ensino de Lacan: uma torção", Universidade Federal de Juiz de Fora, *Reverso*, v.30 n.56 Belo Horizonte out. 2008.

—. O seminário sobre "A carta roubada" (1955), In *Escritos*, trad. Vera Ribeiro, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 13-66.

COSTA, Maria da Conceição. Advertência da tradutora. In: HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Editora 70, 2008. p.9.

COULTER-SMITH, Graham. *Deconstructing installation art: fine art and media art, 1986-2006*. Londres: Csiad, 2006.

CRIMP, Douglas. Apropriando-se da apropriação. In: CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.115-130.

CRISTOFARO, Valéria de Faria. Imagens sarrupadas: a arte da apropriação. *Revista da Pós-graduação em Arte e Tecnologia da Imagem*, Brasília, v.2, não paginado, 2005. Disponível em: <<http://www.arte.unb.br/revistadearte/valeria/valeria.htm>>. Acesso em: 15 jun. 2013.

CUMMING, Laura. Christian Boltanski: Personnes. *The Observer*, London, não paginado, 17 Jan. 2010. Disponível em: <www.theguardian.com/artanddesign/2010/jan/17/christian-boltanski-personnes-paris-review>. Acesso em: 16 jul. 2013.

CVC – CENTRO VIRTUAL CAMÕES. *Arte e artistas em Portugal: os anos 60*. Lisboa: Centro Virtual Camões, ©2014. Não paginado. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/decadas/anos-60.html#.U69baECmWn_>. Acesso em: 18 fev. 2014.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odisseus, EDUSP, 2006.

—. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DEBORD, Guy. *Sociedade do Espetáculo*. Lisboa: Contraponto Editora, 1997.

DELANEY, Helen. *Tony Cragg: Stack*, 1975. London: Tate Gallery, 2001. Não paginado. Disponível em: <www.tate.org.uk/art/artworks/cragg-stack-t07428/text-summary>. Acesso em: 19 maio 2013.

DELEUZE, Giles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

—. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlando. São Paulo: Papyrus, 1991.

DERRIDA, Jacques. *Memórias de cego: o auto-retrato e outras ruínas*. Tradução de Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

DICK, André. *Kurt Schwitters: o dadá alemão (II)*. [S.l.: s.n.], 2011. Disponível em: <<http://dadoacaso.blogspot.pt/2011/04/kurt-schwitters-o-dada-alemao-ii-por.html>>. Acesso em: 15 abr. 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. Belo Horizonte: C/ARTE, 2009.

—. *La pintura encarnada*. Tradução de Manuel Arraz. Valência: Universidade Politécnica de Valência, 2007.

—. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCKOCK, Gregory (Org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

- DURAS, Marguerite. *Escrever*. Tradução de Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- EDP – ELECTRICIDADE DE PORTUGAL. *Obras de Cabrita Reis na Tate com o apoio do grupo EDP*. Lisboa: EDP, 23 nov. 2012. Não paginado. Disponível em: <www.edp.pt/pt/media/noticias/2012/Pages/ObrasCabritaReisTate.aspx>. Acesso em: 16 dez. 2013.
- ESTÚDIO DIGITAL CASTHALIA. *Apropriação*. Florianópolis: Casthalia, 2006. Disponível em: <http://www.casthalia.com.br/a_mansaopreste_atencao/apropriacao.htm>. Acesso em: 15 jun. 2013.
- EWIG, Isabelle. Father of the fathers of pop: Kurt Schwitters. In: SCHWITTERS, Kurt. *Aller Anfang ist Merz: von Kurt Schwitters bis Heute*. Edição de Susanne Meyer-Buser e Karin Orchard. Ostfildern: Hatje Cantz, 2000. p.290-295. Catálogo de exposição, Sprengel Museum Hannover.
- FERNANDES, Lia. *O olhar do engano – autismo e Outro primordial*. São Paulo: Escuta, 2000.
- FERRARI, Leonardo. *Roma*. Curitiba: [s.n.], 14 abr. 2011. Não paginado. Disponível em: <<http://leoferrari08.blogspot.pt/2011/04/roma.html>>. Acesso em: 25 abr. 2013.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Ligia Clark / Hélio Oiticica: cartas 1964-1974*. Prefácio de Silvano Santiago. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- . O retorno do real. In: BULHÕES, Maria Amélia. *Arte reflexões*. Porto Alegre: [s.n.], 2011. Não paginado. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/artereflexoes/site/wp-content/uploads/2011/02/o-retorno-do-real.pdf>>. Acesso em: 28 nov. 2013.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*, São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FRANÇA, Carlos. *Modernidade e desconstrução*. Lisboa: Fenda, 2011.
- FRANS Krajcberg. [S.l.]: Mercado Arte, 29 jul. 2012. Não paginado. Disponível em: <<http://www.mercadoarte.com.br/artigos/artistas/frans-krajcberg/frans-krajcberg/>>. Acesso em: 14 ago. 2013.

FREUD, Sigmund. *O eu e o isso*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

—. Além do princípio do prazer (1920). In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v.18, p.13-85.

FRIED, Michael. *Art and objecthood: essays and reviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO. *Artur Barrio na coleção Regina e Delcir da Costa*. Colaboração de Galeria Genesco Murta e Galeria Arlinda Corrêa Lima. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 1999. Catálogo de exposição, 14 dez. 1999 - 02 fev. 2000, Palácio das Artes.

FURLANETO, Audrey. A arte no globo da morte. *O Globo*, Rio de Janeiro, 09 abr. 2012. Segundo Caderno, p.4.

GALHOZ, Maria Aliete. Introdução. In: PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1969.

GAMARD, Elizabeth Burns. *Kurt Schwitters' Merzbau: the cathedral of erotic misery*. Dublin: Stunned, ©2003. Disponível em: <<http://www.stunned.org/kdeE3.htm>>. Acesso em: 10 abr. 2013.

GAZIRE, Nina. Modos de ver: exposição *Frutos estranhos* acontece em Portugal e depois seguirá para a Suíça. *Select*, [s.l.], p.1-4, 16 fev. 2012. Disponível em: <http://www.select.art.br/article/reportagens_e_artigos/modos-de-ver?page=1>. Acesso em: 08 set. 2013.

GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

GIL, José; GODINHO, Ana. *O humor e a lógica dos objetos de Duchamp*. Lisboa: Relógio d'Água, 2011.

GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Org.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

GODINHO, Adília. *Pedro Cabrita Reis no Museu Berardo*. Lisboa: RTP – Rádio e Televisão de Portugal, 04 jul. 2011. Não paginado. Disponível em: <<http://www.rtp.pt/noticias/index.php?article=457399headline=Pedro-Cabrita-Reis-no-museu-Berardo.rtp&tm=4&visual=9>>. Acesso em: 01 dez. 2013.

GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.

GONÇALVES, Adriana Honorato. *Questões preliminares sobre aspectos do vazio na arte contemporânea*. [S.l.]: Publicações Iara, 2012. Não paginado. Disponível em: <<http://publicacoesiara.com.br/2012/01/questoes-preliminares-sobre-aspectos-do-vazio-na-arte-contemporanea/>>. Acesso em: 15 fev. 2012.

GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. 7.ed. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

HANS, Betling. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

HEGYI, Lóránd *et al.* *Pedro Cabrita Reis*. Milano: Charta, 1999. Catálogo de exposição, 1999, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien e Museu de Arte Contemporânea de Serralves.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Editora 70, 2008.

—. "Observações sobre Arte – Escultura – Espaço". In: *Artefilosofia*, n. 5. Ouro Preto: IFAC-UFOP, 2008, p. 15-22.

—. Construir, habitar, pensar. In: HEIDEGGER, Martin. *Ensaios e conferências*. 2.ed. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2002.

—. *Que é uma coisa*. Tradução de Carlos Marujão. Lisboa: Edições 70, 1992.

—. *Arte y poesía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1958a.

—. *Heidegger in Hölderlin y la poesía*. México: Fondo Editorial Económico, 1958b.

HERKENHOFF, Paulo; CAMERON, Dan; MOSQUERA, Gerardo. *Cildo Meireles*. Tradução de Len Berg. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

HÖLDERLIN, Friedrich; COSTA, Daniel. *Pelo infinito*. Apresentação de Silvina Rodrigues Lopes. Tradução de Catarina Freire Diogo. Lisboa: Vendaval, 2000.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Manoel Odorico Mendes. 3.ed. São Paulo: Atena, ©2009. Disponível em: <www.ebooksbrasil.org/adobeebook/odisseiap.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2014.

HÖRSTER, Maria. António; RENAULT, Claudia Tamm. "*Estar aí: A conquista poética de um espaço*. Uma exposição de Claudia Renault no Colégio das Artes". Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, *BIBLOS - Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, Coimbra, 2013.

—. *Estar aí: A conquista poética de um espaço*. Uma exposição de Claudia Renault no Colégio das Artes. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, 2012 (Suplemento Literário).

HUCHET, Stéphane. *Intenções espaciais: a plástica exponencial da arte (1900-2000)*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

INHOTIM – CENTRO DE ARTE CONTEMPORÂNEA INHOTIM. *Cildo Meireles: Desvio para o vermelho*. Brumadinho: Centro de Arte Contemporânea Inhotim, [2006?]. Não paginado. Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/desvio-para-o-vermelho-i-impregnacao-ii-entorno-iii-desvio-2>>. Acesso em: 15 jan. 2014.

—. *Cildo Meireles: Inserções em circuitos ideológicos – projeto Coca-Cola*. Brumadinho: Centro de Arte Contemporânea Inhotim, [201–?a]. Não paginado. Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/insercoes-em-circuitos-ideologicos-projeto-coca-cola/>>. Acesso em: 15 jan. 2014.

—. *Cildo Meireles: Zero dollar*. Brumadinho: Centro de Arte Contemporânea Inhotim, [201–?b]. Não paginado. Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/zero-dollar/>>. Acesso em: 15 jan. 2014.

—. *Galeria Cildo Meireles*. Brumadinho: Centro de Arte Contemporânea Inhotim, [201–?c]. Não paginado. Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br/en/inhotim/contemporary-art/works/galeria-cildo-meireles/>>. Acesso em: 15 jan. 2014.

—. *Nuno Ramos*. Brumadinho: Centro de Arte Contemporânea Inhotim, [201–?d]. Não paginado. Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/sem-titulo-7/>>. Acesso em: 15 jan. 2014.

INWOOD, Michael. *Dicionário Heidegger*. Tradução de Luísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. (Coleção Dicionários de filósofos).

IRMEN, Friedrich e Kollert Ana Maria Cortes. *Dicionário de Bolso Português Langenscheidt. Português-Alemão / Alemão-Português*. Editora Langenscheidt: Berlin, 1995.

ITAÚ CULTURAL. Oiticica, Hélio: B33 bólido caixa 18 “Homenagem a Cara-de-Cavalo”. In: ITAÚ CULTURAL. *Enciclopédia Itaú Cultural de artes visuais*. São Paulo: Itaú Cultural, ©2014. p.51. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/bcodeimagens/imagens_publico/001107025019.jpg>. Acesso em: 10 mar. 2014.

—. *Do corpo à terra: um marco radical na arte brasileira*. Belo Horizonte: Itaú Cultural, 2001. Catálogo de exposição, 26 out. 2001 - 25 jan. 2002, Itaú Cultural Belo Horizonte.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

JANELA da alma. Direção: João Jardim; Walter Carvalho. [S.l.]: Ravina Filmes, 2001. Documentário (72 min.), son., color. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=56Lsyci-gwg>. Acesso em: 14 ago. 2013.

KAFKA, Franz. *Diários: 1910-1923*. Tradução de J. R. Wilcock. Buenos Aires: Emecé, 1953.

KIMBELL ART MUSEUM. *The cardsharps, Caravaggio*. Fort Worth, TX: Kimbell Art Museum, ©2014. Não paginado. Disponível em: <<https://www.kimbellart.org/collection/seach/view/496?text=Caravaggio>>. Acesso em: 22 jan. 2014.

KOTZ, Mary Lynn. *Rauschenberg: art and life*. [S.l.]: Harry N. Abrams, 2004.

KOUNELLIS, Jannis. *Exposição Museo d'Arte Contemporânea Donnaregna*. Naples: Electa, 2006. Catálogo de exposição.

KRAUSS, Rosalind. *Os papéis de Picasso*. Tradução de Cristina Cupertino. São Paulo: Iluminuras, 2006.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

—. "La Méprise du Sujet Supposé Savoir" (Conferência proferida no Institut Français de Naples em 1967). In: *Autres Écrits*. Paris: Seuil, 2001, p. 329-339.

—. "O Estádio do espelho como formador da função do eu" (1949). In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

—. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. (Coleção Campo freudiano no Brasil).

—. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. 3.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

—. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LACH, Friedhelm (Ed.). *Kurt Schwitters: das literarische Werk*. Köln: DuMont, 1981. v.5.

LAGNADO, Lisette. Um objeto compulsivo. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 19 dez. 1999. Caderno Mais, não paginado. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1912199907.htm>>. Acesso em: 26 jun. 2013.

LAGOA, Maria Beatriz da Rocha. O avesso do visível: poética de Paul Klee. *Alea*, Rio de Janeiro, v.8, n.1, não paginado, jan./jun. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2006000100009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 12 jun. 2011.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da psicanálise*. Tradução de Pedro Tamem. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LEITÃO, Abílio; MELO, Alexandre. *Pedro Cabrita Reis*. Lisboa: RTP – Rádio e Televisão de Portugal, 25 nov. 2012. [Documentário, 59 min.]. Disponível em: <<http://www.rtp.pt/play/p996/e100335/pedro-cabrita-reis>>. Acesso em: 11 set. 2013.

LEONI-FIGINI, Margherita. *Robert Rauschenberg: Combines (1953-1964)*. Paris: Le Centre Pompidou, 2006. Não paginado. Disponível em: <<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-rauschenberg-en/ens-rauschenberg-en.htm>>. Acesso em: 11 maio 2013.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Numerosas linhas: livro de horas III*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

—. *Entrevistas*. Organização de Lúcia Castello Branco. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

—. *Finita: diário 2*. Lisboa: Edições Rolim, 1987.

LOBINHO, Joana Gonçalves. *Memento: Christian Boltanski e o memorial*. Dissertação (Mestrado em Pintura) – Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/5971/2/ULFBA_TES485.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2013.

LOCATELLI, Francesco. *La scultura italiana: la storia della scultura italiana dal mille ad oggi*. [S.l.: s.n.], ©2004-2012. Não paginado. Disponível em: <<http://www.scultura-italiana.com/Galleria/Penone%20Giuseppe/imagepages/image16.html>>. Acesso em: 10 out. 2013.

LONG, Richard. *A line and tracks in Bolívia*. [S.l.]: Cave to Canvas, 19 June 2012. Não paginado. Disponível em: <www.cavetocanvas.com/post/25448521440/richard-long-a-line-and-tracks-in-bolivia-1981>. Acesso em: 05 jun. 2013.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Anomalia poética*. Lisboa: Vendaval, 2005.

—. Apresentação. In: HÖLDERLIN, Friedrich; COSTA, Daniel. *Pelo infinito*. Tradução de Catarina Freire Diogo. Lisboa: Vendaval, 2000.

LUCIE-SMITH, Edward. Arte pop. In: STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. p.160-169.

LUKÁCS, Georg. A propósito do romance. In: BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992. p.45.

MACIEL, Maria Esther. O inventário do mundo: Arthur Bispo do Rosário e Peter Greenaway. *Agulha*, Fortaleza, n.31, não paginado, dez. 2002. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag31maciel.htm>>. Acesso em: 19 jun. 2013.

—. Poéticas do inclassificável. *Aletria*, Belo Horizonte, v.15, p.155, jan./jun. 2007.

—. *A memória das coisas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

MALLARMÉ, Stéphane. “Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso” (tradução de Haroldo de Campos). In: Campos, A.; Pignatari, D. & Campos, H. Mallarmé. São Paulo: Perspectiva, 1897/2006.

MAMMÌ, Lorenzo. Murilo Mendes, crítico de arte. *Remate de Males*, Campinas, v.32, n.1, p.81-93, jan./jun.2012.

—. Nuno Ramos. *Guia das Artes*, [s.l.], v.8, n.35-36, p.8-15, 1994.

MANES, Cara. *Cy Twombly: sculpture*. New York: MoMA, 2011. Não paginado. Disponível em: <www.moma.org/explore/inside_out/2011/07/15/cy-twombly-sculpture>. Acesso em: 11 maio 2013.

MARCHAND, Bruno. *Robert Rauschenberg: crítica e obra, 1949 a 1974*. Porto: Fundação de Serralves, 2008. (Coleção Arte contemporânea público Serralves, 10).

MARQUILHAS, Maria Beatriz. Pedro Cabrita Reis: “One after another, a few silent steps”. *Artcapital*: [magazine online], Lisboa, não paginado, ©2006. Disponível em: <<http://www.artcapital.net/criticas.php?critica=319>>. Acesso em: 18 jul. 2012.

MARSILLAC, Ana Lúcia Mandelli de. *Cildo Meireles e Paulo Bruscky: sobre o despertar de uma arte política e utópica*. Porto Alegre: Ed. UFRS, 2010.

MATISSE, Henri. *Matisse: pares e séries*. Paris: [s.n.], 2012. Não paginado. Catálogo de exposição, 07 mar. – 18 jun. 2012, Centro de Arte Georges Pompidou.

MATOS, Olgária C. F. Ethos e amizade: a morada do homem. *Ide*, São Paulo, v.31, n.146, não paginado, jun. 2008. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062008000100013&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 29 jul. 2013.

MATTIROLO, Anna; LONARDELLI, Luigia. *Omaggio all'arte povera*. Roma: Fondazione MAXXI, ©2002-2014. Não paginado. Disponível em: <<http://www.fondazionemaxxi.it/2011/10/07/omaggio-all%E2%80%99arte-povera/>>. Acesso em: 10 out. 2013.

McCARTHY, David. *Arte pop*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

MEDEIROS, Paula. Cildo Meireles: artista popstar. *Brasileiros*, São Paulo, n.20, não paginado, fev. 2009. Disponível em: <<http://paulamedeiros.wordpress.com/2010/02/22/cildo-meireles-artista-popstar/>>. Acesso em: 22 jun. 2013.

MEIRELES, Cildo. Material language: [entrevista concedida a Frederico Morais]. *Tate Etc.*, London, n.14, não paginado, 01 Sep. 2008. Disponível em: <www.tate.org.uk/context-comment/articles/material-language>. Acesso em: 23 nov. 2013.

—. [Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles]. In: HERKENHOFF, Paulo; CAMERON, Dan; MOSQUERA, Gerardo. *Cildo Meireles*. Tradução de Len Berg. São Paulo: Cosac Naify, 2000. p.8-35.

MEMÓRIA: morre George Brecht, 82, importante figura do Fluxus. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 16 dez. 2008. Seção Ilustrada, não paginado. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1612200810.htm>. Acesso em: 05 abr. 2013.

MESQUITA, José. Paul Éluard: poeta. *Biografias*, [s.l.], não paginado, 03 out. 2008. Disponível em: <<http://www.biografia.inf.br/paul-eluard-poeta.html>>. Acesso em: 08 mar. 2012.

MILLER, Walter Michael (Ed.). *Fluxus, looking behind the curtain into life's essential questions*. [S.l.]: Art Tattler International, [200-?]. Não paginado. Disponível em: <<http://arttattler.com/archivefluxusquestions.html>>. Acesso em: 14 ago. 2013.

MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: obra-trajeto*. [S.l.: s.n.], [200-?]. Não paginado. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/pdfs/TEXTO%20PARA%20AUDI%C7%C2%20CELIA%20GOUVEIA.doc>>. Acesso em: 12 mar. 2013.

MINK, Janis. *Marcel Duchamp 1887-1968: a arte como contra-ataque*. Lisboa: Taschen, 2006.

MOLDER, Maria Filomena. *Semear na neve*. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.

MOMA – THE MUSEUM OF MODERN ART. *The collection: Le plein (Full up)*. New York: MoMA, ©2014. Não paginado. Disponível em: <www.moma.org/collection/object.php?object_id=99812>. Acesso em: 16 jan. 2014.

MORAES, Vinícius de. *Poesia completa e prosa*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

—. *Livro de sonetos*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1967.

MORAIS, Frederico. Questões morais na arte de Cildo Meireles. *Arte Brasileira UTFPR*, Curitiba, não paginado, 26 nov. 2012. Disponível em: <<http://artebrasileirautfpr.wordpress.com/2012/11/26/questoes-sociais-na-arte-de-cildo-meireles/>>. Acesso em: 15 jan. 2014.

MOREIRA, Deyse dos Santos. O mundo já acabou, e agora o que fazer?: entrevista com Luís Quintais. *Abril: Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da Universidade Federal Fluminense*, Niterói, RJ, v.4, n.8, p.207-212, abr. 2012. Disponível em: <[www.uff.br/revistaabril/revista-08/013_Deyse dos Santos Moreira.pdf](http://www.uff.br/revistaabril/revista-08/013_Deyse%20dos%20Santos%20Moreira.pdf)>. Acesso em: 19 set. 2013.

MUSÉE DU QUAI BRANLY. *Les maîtres du désordre*. Paris: [s.n.], 2012. Folheto de exposição, 11 abr. - 29 jul. 2012, Musée du Quai Branly.

NOGUEIRA, Isabel. Alternativa zero: um evento multidisciplinar há trinta anos. In: PERFORMA CONFERENCE ON PERFORMANCE STUDIES, 2007, Aveiro. *Anais...* Aveiro: Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, 2007. Não paginado. Disponível em: <<http://performa.web.ua.pt/pdf/actas2007/Isabel%20Nogueira.pdf>>. Acesso em: 14 ago. 2013.

O'NEILL, Alexandre. O país relativo. In: O'NEILL, Alexandre. *Feira cabisbaixa: poemas*. 2.ed. Lisboa: Sá da Costa, 1979a. p.18-24.

—. Portugal. In: O'NEILL, Alexandre. *Feira cabisbaixa: poemas*. 2.ed. Lisboa: Sá da Costa, 1979b. p.1-2.

OHATA, Milton. Planetinha mixuruca. *Piauí*, Rio de Janeiro, v.7, n.77, p.54-58, fev. 2013.

OITICICA, Hélio. *Encontros*. Organização de César Oiticica Filho e Ingrid Vieira. Apresentação de César Oiticica Filho. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

—. “HO NYC sept. 1, 71”. In: BRAGA, P. *Fios Soltos: A Arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

—. *Catálogo da Exposição Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica/Rio Arte, 1997.

—. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

—. O objeto: instâncias do problema do objeto. *GAM*, Rio de Janeiro, n.15, p.26-27, 1968.

OLAIO, António. [*Pedro Cabrita Reis: série Cidades cegas*, 1999]. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, 2003. Não paginado. Disponível em: <http://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/livros/217_Pedro-Cabrita-Reis.doc>. Acesso em: 05 jun. 2013.

OLIVEIRA, Rita Alves. Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira. *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, v.15, n.3, p.18-28, jul./set. 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000300004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 18 abr. 2013.

ORCHARD, Karin. Die Beredsamkeit des Abfalls: Kurt Schwitters' Werk und Wirkung in Amerika. In: SCHWITTERS, Kurt. *Aller Anfang ist Merz: von Kurt Schwitters bis Heute*. Edição de Susanne Meyer-Buser e Karin Orchard. Ostfildern: Hatje Cantz, 2000. p.280-289. Catálogo de exposição, Sprengel Museum Hannover.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou O castelo da pureza*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PEDROSA, Mário. A Bienal de cá para lá. In: ARANTES, Otília (Org.). *Política das artes*: Mário Pedrosa. São Paulo: EDUSP, 1995. p.217-284.

PENONE, Giuseppe. Sculture di linfa. In: 52ª EXPOSIZIONE Internazionale d'Arte. Verona: Eletra, 2007. Catálogo de exposição, 10 jun. – 21 nov. 2007, La Biennale di Venezia, Padiglione Italiano.

PEREIRA, José Carlos. *Olhar e ver: 10 obras para compreender a arte*. Lisboa: Arranha-céus, 2013.

PEREIRA, Luís. *Explorar os limites: as “combinações” de Robert Rauschenberg*. [S.l.: s.n.], 2011a. Não paginado. Disponível em: <http://obviousmag.org/archives/2011/08/explorar_os_limites_as_combinacoes_de_robert_rauschenberg.html#ixzz2RNOzM2x3>. Acesso em: 12 jul. 2013.

—. *Pedro Cabrita Reis: the whispering paper*. San Bruno, CA: YouTube, 21 out. 2011b. [Depoimento sobre a exposição “The whispering paper”, na Fundação Carmona e Costa, 30 jun. – 08 out. 2011]. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=hpEA2MBHKXA>>. Acesso em: 11 set. 2013.

—. “O espelho de procusto: corpo, imagem e desejo”. In: *O corpo da psicanálise – Escola Letra Freudiana*, Rio de Janeiro, ano XIX, n.27, 2000.

PERSSON, Johan. [Armand Pierre Fernandez]. Malmö: [s.n.], 2006. Não paginado. Disponível em: <www.gkm.se/arman/target.htm>. Acesso em: 16 jan. 2014.

PESSOA, Fernando. *O guardador de rebanhos e outros poemas*. 9.ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

—. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

—. *Reflexões pessoais*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

—. *Obras completas*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1969.

PHILADELPHIA MUSEUM OF ART. *Andy Warhol: Brillo boxes*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, ©2014. Não paginado. Disponível em: <www.philamuseum.org/collections/permanent/89204.html>. Acesso em: 15 fev. 2014.

—. *Marcel Duchamp: 50cc of Paris air*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, ©2013. Não paginado. Disponível em: <www.philamuseum.org/collections/permanent/51617.html>. Acesso em: 21 jun. 2013.

PINHARANDA, João. Pelo lado do corpo. In: CARNEIRO, Alberto. *Ainda a memória do corpo sobre a terra: desenhos e esculturas*. Porto: Galeria Nasoni, 1989. Não paginado.

PINTO, Joaquim. *Alberto Carneiro ou a reabilitação da essencialidade*. Porto: Universidade Lusófona, 14 maio 2013. [Blog de “Jornalismo especializado”]. Disponível em: <<http://jornalismoespecializado.blogs.sapo.pt/71169.html>>. Acesso em: 17 jun. 2013.

PIVA, Roberto. Libelo. In: CUNHA, José Mariano Carneiro da. *Antologia dos novíssimos*. São Paulo: Massao Ohno, 1961. p.96.

PIZARRO, Teresa. Alberto Carneiro. *Molduras: as artes plásticas na Antena 2*, Lisboa, não paginado, 27 maio 2010. Disponível em: <<http://www.rtp.pt/icmblogs/rtp/molduras/?Alberto-Carneiro.rtp&post=24040>>. Acesso em: 25 abr. 2013.

PONGE, Francis. *O partido das coisas*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

— . *Métodos*. Tradução de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

— . *Alguns poemas (antologia poética)*. Tradução e introdução de Manuel Gusmão. Lisboa: Cotovia, 1996.

— . *O caderno do pinhal*. Lisboa: Hiena, 1986.

PORTUGAL, Ana Maria. O tesouro das lembranças: vestígios. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Org.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

POUSADA, Pedro Filipe Rodrigues. *A arquitectura na sua ausência: presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea*. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2010.

POWER, Kevin. Pedro Cabrita Reis: recordando com as coisas. *Artes e Leilões*, Lisboa, v.4, n.18, p.18-28, fev./mar. 1993.

PROJETO HÉLIO OITICICA. *Bólido vidro 5 homenagem a Mondrian*. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, [ca. 2007]. Não paginado. Disponível em: <www.heliooiticica.org.br/obras/obras.php>. Acesso em: 10 nov. 2013.

QUINET, Antônio. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

QUINTAIS, Luís. *O Vidro*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

—. *Depois da música*. Lisboa: Tinta da China, 2013.

RAMOS, Olga; ROSENDO, Catarina. *Trailer do filme "Difícilmente o que habita perto da origem abandona o lugar"*. San Bruno, CA: YouTube, 02 maio 2013. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=xYOYLgl7kvY>>. Acesso em: 14 ago. 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

—. *O espectador emancipado*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

—. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

RATO, Vanessa. Pedro Cabrita Reis de pés bem assentes na terra. *Público*, Coimbra, 25 nov. 2012. Secção Cultura, p.36. Disponível em: <www.publico.pt/cultura/jornal/pedro-cabrita-reis-de-pes-bem-assentes-na-terra-25647397#/0>. Acesso em: 02 ago. 2013.

READ, Herbert Edward. *Arte e alienação: o papel do artista na sociedade*. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

READY-MADE. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2008. Não paginado. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5370>. Acesso em: 18 jul. 2011.

REIS, Pedro Cabrita. *A remote whisper*: [projeto para a exposição paralela da 55ª Bienal de Veneza]. Londres: Ivorypress, 2013a.

—. *Collateral event of the 55th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia*. [S.l.: s.n.], 2013b. Disponível em: <<http://palazzofalier.pedrocabritareis.com>>. Acesso em: 20 out. 2013.

—. *One after another, a few silent steps*. Lisboa: Museu Coleção Berardo, 2012.

—. [Depoimento sobre sua exposição retrospectiva "One after another, a few silent steps", por ocasião da inauguração do Museu Coleção Berardo]. San Bruno, CA: YouTube, 06 out. 2011a. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=8e5tU9sH_wM>. Acesso em: 10 out. 2011.

—. *The whispering paper*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011b.

—. Um raio de sol nos olhos: [entrevista concedida a Vanessa Rato]. *Público*, Coimbra, 01 jul. 2011c. Suplemento Ípsilon, p.34-38.

— *One after another, a few silent steps*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009. Catálogo de exposição, 31 out. 2009 – 28 fev. 2010, Hamburger Kuntshalle. Disponível em: <<http://blog.inc-livros.pt/?p=2438>>. Acesso em: 08 ago. 2013.

— *Fundação/Foundation*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

RENAULT, Abgar. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Record, 1990.

— *Reflexões efêmeras*. Belo Horizonte: Maza, 1964.

RENAULT, Claudia; CASTELLO BRANCO, Lúcia (Org.). *Claudia Renault*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009. (Circuito Atelier, 45).

RENAULT, Cláudia Tamm. *Lembrar para esquecer: transitoriedade e criação*. Dissertação (Mestrado em Arte e Tecnologia da Imagem) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

— *Um corpo que cai. Imaginário*. São Paulo. (USP), v. XII, 2007, p.197-207.

— Fragmentos de Memória. *Revista Fólio*, Belo Horizonte: Pós Graduação Escola Guignard – UEMG. v. 1, 2001, p.143-154.

REZENDE, Renato; KIFFER, Ana; BIDENT, Christophe. *Experiência e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Círculo, 2012.

RIBEIRO, Anabela Mota. O mundo de Alberto Carneiro cabe numa cerejeira. *Público*, Coimbra, 09 jun. 2013. Caderno de Cultura, p.36.

RIVERA, Tânia; SAFATLE, Vladimir (Org.). *Sobre arte e psicanálise*. São Paulo: Escuta, 2006.

RODRIGUEZ, Marie-José (Coord.). *Christian Boltanski*. Paris: Centre Pompidou, 2005. Não paginado. Disponível em: <<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-boltanski/ENS-boltanski.htm>>. Acesso em: 11 jan. 2013.

ROLNIK, Suely. "Furor de Arquivo", In: *Arte e Ensaios*, PPG Artes Visuais, EBA, UFRJ, ano XVI, n. 19, dez/2009.

ROSENDO, Catarina. *Alberto Carneiro: os primeiros anos (1963-1975)*. Dissertação (Mestrado em História da Arte Contemporânea) – Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2007.

—. Uma ideia de paisagem na obra de Alberto Carneiro. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL ARTE E PAISAGEM, 2006, Lisboa. *Comunicações...* Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2006. Não paginado. Disponível em: <http://www.academia.edu/202294/Uma_ideia_de_Paisagem_na_Obra_de_Alberto_Carneiro>. Acesso em: 14 ago. 2013.

ROSENGARTEN, Ruth. *Entre memória e documento: a viragem arquivística na arte contemporânea*. Lisboa: Museu Coleção Berardo, 2012.

ROTHKO, Mark. *A Realidade do Artista – Filosofias da Arte*. Tradução Fernanda Mira Barros. Lisboa: Cotovia, 2007.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998.

SALZSTEIN, Sônia. Desvio para o vermelho. In: MEIRELES, Cildo. *Desvio para o vermelho*. Apresentação de Aracy Amaral. Texto de Sônia Salzstein e Ronaldo Brito. São Paulo: MAC/USP, 1986. p.6-7.

SARDO, Delfim. *A visão em apneia: escritos sobre artistas*. Lisboa: Babel, 2011a.

—. [Conferência proferida em 21 de outubro de 2012 no Colégio das Artes]. Coimbra: [s.n.], 2012. Não paginado. Não publicado. (Ciclo As artes do Colégio). Informe verbal. Anotação de Claudia Renault.

—. *Obras-primas da arte portuguesa: século XX – artes visuais*. Lisboa: Athena, 2011b.

SCHILLER, Paulo. *A vertigem da imortalidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SCHOPENHAUER, Arthur. O vazio da existência. *Ateísmo e Nihilismo*, [s.l.], n.2, não paginado, [200-?]. Disponível em: <ateus.net/artigos/filosofia/o-vazio-da-existencia/>. Acesso em: 15 fev. 2011.

SCHULZ, Isabel. Was wäre das Leben ohne Merz?: zur Entwicklung und Bedeutung des Kunstbegriffs von Kurt Schwitters. In: SCHWITTERS, Kurt. *Aller Anfang ist Merz: von Kurt Schwitters bis Heute*. Edição de Susanne Meyer-Buser e Karin Orchard. Ostfildern: Hatje Cantz, 2000. p.244-251. Catálogo de exposição, Sprengel Museum Hannover.

SCHWARTZ, Anita (Ed.). *Nuno Ramos: O globo da morte de tudo*. Rio de Janeiro: Anita Schwartz Galeria de Arte, 2012. Não paginado. Disponível em: <<http://www.anitaschwartz.com.br/evento/nuno-ramos-o-globo-da-morte-de-tudo>>. Acesso em: 15 jan. 2014.

SCHWITTERS, Kurt. *Aller Anfang ist Merz: von Kurt Schwitters bis Heute*. Edição de Susanne Meyer-Buser e Karin Orchard. Ostfildern: Hatje Cantz, 2000. Catálogo de exposição, Sprengel Museum Hannover.

SCHWITTERS, Kurt. Merz, 1924. In: SCHWITTERS, Kurt. *O artista Merz*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007.

SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Org.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

SILVA, Wilson H. Mário Pedrosa: arte e revolução. *Opinião Socialista*, São Paulo, 16 dez. 2011. Disponível em: <<http://www.pstu.org.br/node/9339>>. Acesso em: 19 fev. 2014.

SIMÕES, João Luís Antunes. *A presença do corpo na obra de Joaquim Bravo*. Dissertação (Mestrado em Pintura) – Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2003. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/6853/2/ULFBA_Tes90_V1.pdf>. Acesso em: 06 nov. 2013.

SIMS REED. *Brecht, George: Universal machine*. London: Sims Reed, ©2014. Não paginado. Disponível em: <<http://books.simsreed.com/catalogues.php?catalog=modill10&stk=38071&catNo=21>>. Acesso em: 09 fev. 2014.

SLAVUTZKY, Abrão; SOUSA, Edson Luiz A. de; TESSLER, Elida (Org.). *A invenção da vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

SMITHSON, Robert. A tour of the monuments of Passaic, New Jersey. *Artforum International Magazine*, New York, v.7, n.4, p.48-51, Dec. 1967.

SOARES, Ilka de Araújo. Arthur Bispo do Rosário: a arte bruta e a propagação na cultura pós-moderna. *Psicologia: Ciência e Profissão [on-line]*, Brasília, v.20, n.4, não paginado, dez. 2000. Disponível em: <pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1414-98932000000400005&script=sci_abstract&tlng=en>. Acesso em: 19 out. 2011.

- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SOUSA, Edson Luiz André de; ENDO, Paulo. *Sigmund Freud: ciência, arte e política*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- . *Uma Invenção da Utopia*, São Paulo, Lumme Editor, 2007.
- . "Por uma Cultura da Utopia", In: *Unicultura*, Porto Alegre, Ed. da UFRGS, 2002.
- SOUSA, Ernesto de. *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvin, 1998.
- . *Para o estudo da escultura portuguesa*. 2.ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1973. (Coleção Estudos de arte, 3).
- SOUZA, Rocha de. Pedro Cabrita Reis: marcas de um percurso. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Coimbra, 13 a 26 jul. 2011. Caderno de Artes, p.18-20.
- . Pedro Cabrita Reis: princípio de reconstrução com restos. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Coimbra, 03 a 16 out. 2012. Caderno de Artes, p.21.
- SPEARS, Dorothy. Exploring mortality with clothes and a claw. *The New York Times*, New York, 10 maio 2010. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2010/05/10/arts/design/10boltanski.html?pagewanted=all&_r=0>. Acesso em: 20 jun. 2013.
- TÀPIES, Antoni. *A prática da arte*. Lisboa: Cotovia, 2002.
- TARANTINO, Michael *et al.* (Ed.). *Pedro Cabrita Reis*. Lisboa: Ministério da Cultura; Porto: Fundação Serralves; Ostfildern: Hatje Cantz, 2003.
- TAVARES, Gonçalo M. *Breves notas sobre o medo*. Lisboa: Relógio d'Água, 2007.
- THE FUNNY farm. [S.l.: s.n.], [201-?]. Não paginado. Disponível em: <http://laurakikauka.com/LauraKikauka/Funny_Farm.html>. Acesso em: 29 set. 2013.
- TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- TOSI, Renzo. *Dicionário de sentenças latinas e gregas*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- TRANQUINO, Marta. *A construção do lugar pela arte contemporânea*. Lisboa: Humus, 2010.

TRIGO, Luciano. A arte acabou, viva a arte! *Máquina de Escrever*, Rio de Janeiro, 29 dez. 2009. Disponível em: <<http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2009/12/>>. Acesso em: 22 jun. 2013.

TROUVÉ, Tatiana. *Pedro Cabrita Reis, Lisboa/Portugal – arte conceptual contemporânea*. [S.l.]: Das Artes Plásticas Web, abr. 2005. Não paginado. Disponível em: <<http://dasartesplasticas.blogspot.pt/2008/02/pedro-cabrita-reis-lisboa-portugal-arte.html>>. Acesso em: 15 out. 2011.

UNGARETTI, Giuseppe. *Daquela estrela à outra*. Organização de Lúcia Wataghin. Tradução de Haroldo de Campos e Aurora F. Bernardini. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e escrituras*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

—. O estilo como traço do artista. In: PERES, Ana Maria Clark; PEIXOTO, Sérgio Alves; OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa de (Org.). *O estilo na contemporaneidade*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005. p.143-152.

VIANNA, Luiz Fernando. Gil lança CD que reúne seus “retiros espirituais”. *NordesteWeb*, [s.l.], não paginado, 10 jun. 2008. Disponível em: <www.nordesteweb.com/not07_0906/ne_not_20060902b.htm>. Acesso em: 15 fev. 2012.

VISO, Olga. Documenta 13: the uncommodifiable quinquennial Kassel exhibition is “emphatically for and about artists”. *Walker*, Minneapolis, não paginado, 09 Aug. 2012. Disponível em: <<http://www.walkerart.org/magazine/2012/olga-viso-reviews-documenta-13>>. Acesso em: 06 dez. 2013.

WATAGHIN, Lucia (Org.). *Ungaretti: “Daquela estrela á outra”*. Traduções de Haroldo de Campos, Aurora F. Bernadini. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

WEBSTER, Gwendolen. *Kurt Schwitters’ Merzbau*. Tese (Doutorado em História da Arte) – Open University, Milton Keynes, 2007. Disponível em: <http://www.academia.edu/2518110/Kurt_Schwitters_Merzbau>. Acesso em: 05 abr. 2013.

WEITEMEIER, Hannah. *Yves Klein*. Tradução de Alexandre Correia. São Paulo: Paisagem, 2005.

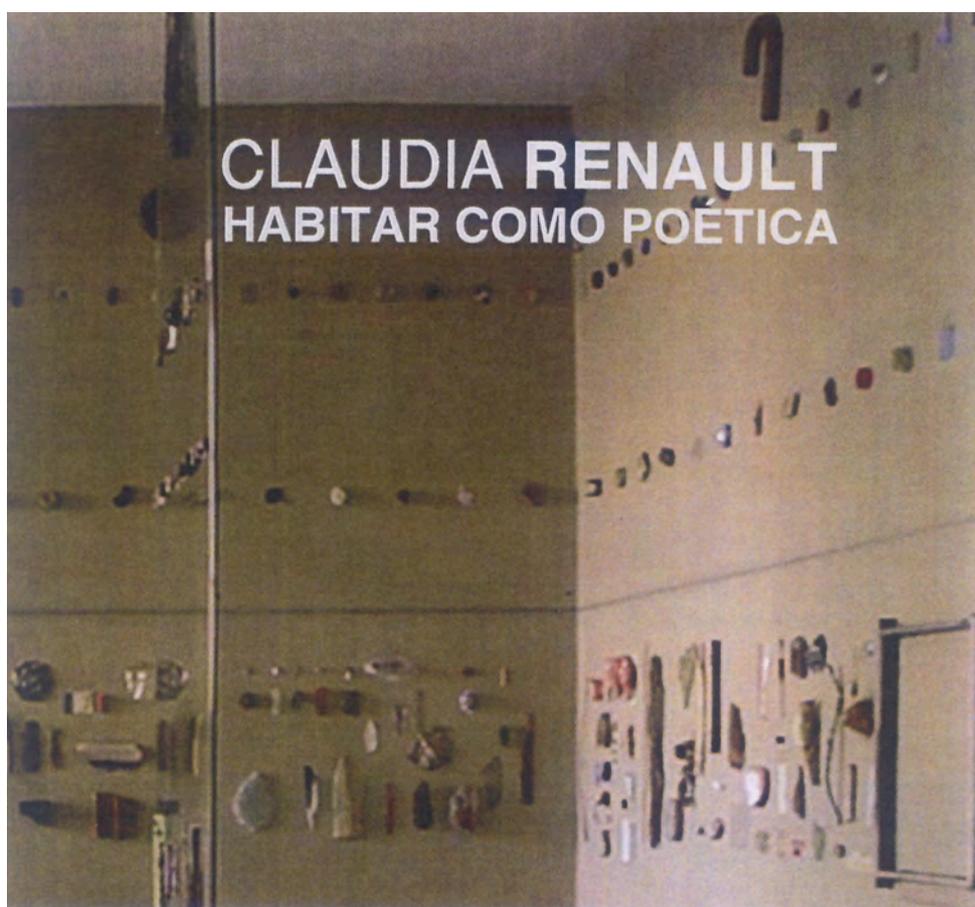
WOOD, Paul. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

XIV BIENAL Internacional de São Paulo: catálogo. São Paulo: Secretaria de Cultura / Prefeitura do Município de São Paulo, 1977. Disponível em: <<http://issuu.com/bienal/docs/name1bd664>>. Acesso em: 03 maio 2012.

XXVIII BIENAL de São Paulo: guia da exposição. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2008.

YVES KLEIN ARCHIVES. *The void*. Paris: Yves Klein Archives, ©2014. Não paginado. Disponível em: <http://www.yveskleinarchives.org/works/works13_us.html>. Acesso em: 05 jan. 2014.

ANEXO: DVD – Habitar como poética; vídeo de Francisco Carvalho





Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

Processo BEX – 0337/12-9

Tutora – Professor Doutora Maria do Carmo de Freitas Veneroso