

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ARTHUR LAURIANO DO CARMO

AOS ARREDORES COM AS POLÍTICAS DOS MUSEUS: QUAIS OS LUGARES EM
QUE ACONTECE A CRÍTICA DE ARTE?

CURITIBA
2014

ARTHUR LAURIANO DO CARMO

AOS ARREDORES COM AS POLÍTICAS DOS MUSEUS: QUAIS OS LUGARES EM
QUE ACONTECE A CRÍTICA DE ARTE?

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social/Jornalismo, do Setor de Artes, Comunicação e Design, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social.

Orientação: Professor Dr. José Carlos Fernandes.

CURITIBA
2014



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANA
SETOR DE ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

AVALIAÇÃO DA APRESENTAÇÃO ORAL
DO
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

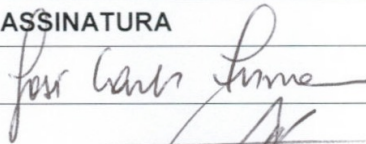
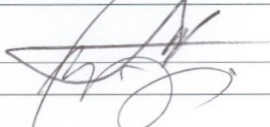
NOME DO ALUNO ARTHUR LAUREANO DO CARMO

TÍTULO: "AOS ARREDORS COM AS POLITICAS DE MUSEUS".

LOCALE DATA DA APRESENTAÇÃO ORAL:

Sede do Departamento de Comunicação Social da UFPR,
realizada na sala 01 do DECOM, no dia 08/12/14, as 19h.

BANCA EXAMINADORA	NOTA
JOSE CARLOS FERNANDES (ORIENTADOR)	
LUIS CARLOS DOS SANTOS	
FABRICIO VAZ NUNES (CONVIDADO)	
MEDIA FINAL:	

BANCA EXAMINADORA	ASSINATURA
JOSE CARLOS FERNANDES ORIENTADOR	
LUIS CARLOS DOS SANTOS	
FABRICIO VAZ NUNES (CONVIDADO)	

Curitiba, 08 de dezembro de 2014.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FOTO 01 - Ashmolean Museum/Universidade de Oxford.....	14
FOTO 02 – Museu Nacional/UFRJ.....	18
FOTO 03 – Uma das disposições do trabalho O Indivíduo do Coletivo.....	43
FOTO 04 – O trabalho O indivíduo no Coletivo.....	44
FOTO 05 – Galpão do Trapiche em Fordlândia.....	52
FOTO 06 – Exposição Arquivo [Operação/Impermanência].....	54

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	07
2 A INSTITUIÇÃO DO MUSEU.....	09
2.1 OS MUSEUS DA ANTIGUIDADE CLÁSSICA.....	10
2.2 OS MUSEUS DO RENASCIMENTO.....	11
2.3 A TRANSIÇÃO ILUMINISTA.....	12
2.4 O MUSEU MODERNO.....	16
2.5 OS MUSEUS NO BRASIL.....	17
3 POLÍTICAS MUSEOLÓGICAS.....	20
4 JORNALISMO E POLÍTICAS PÚBLICAS.....	23
4.1 O AGENDAMENTO E SUA RELAÇÃO COM AS POLÍTICAS PÚBLICAS	23
4.2 RELAÇÃO ENTRE O AGENDAMENTO E AS POLÍTICAS PÚBLICAS.....	26
4.3 A PRODUÇÃO DE REPORTAGENS NA DEMOCRACIA DELIBERATIVA.....	27
4.4 A REPORTAGEM E A OPINIÃO PÚBLICA.....	30
4.5 O JORNALISMO COMO PARTE DOS “PÚBLICOS DÉBEIS” DO ESPAÇO PÚBLICO.....	32
5 O AUTOR ENTRE O JORNALISMO E CRÍTICA DE ARTE.....	35
5.1 RESENHA/REVIEW, ARTIGO/ENSAIO – A CRÍTICA NO JORNALISMO.....	35
5.2 UM PERCURSO CRÍTICO.....	41
6 CONCLUSÕES.....	60
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	62
ANEXOS.....	67
ANEXO 01 – Você e o Outro (Arthur do Carmo, 2007).....	67
ANEXO 02 - Mapas da Terra... Mapas do Imaginário (Arthur do Carmo, 2010).....	68
ANEXO 03 - Transamazônica (Arthur do Carmo, relatório FUNARTE, 2010).....	70

ANEXO 04 - Viajando pelo coração do outro (apresentação de parede e catálogo da exposição Imaginários Compartilhados no Museu da Gravura Cidade de Curitiba, Marcio Doctors, 2012).....	74
ANEXO 05 – Ação noturna (relato e apresentação de trabalho no Museu da Fotografia Cidade de Curitiba, Luana Navarro e Arthur do Carmo, 2010).....	76
ANEXO 06 – Convite para participar da exposição Peças Portáteis (carta, Arthur do Carmo, Lidia Ueta e Luana Navarro, 2010).....	77
ANEXO 07 – [Arquivo/Operação. Impermanência] (apresentação de exposição no Museu da Gravura Cidade de Curitiba, Arthur do Carmo, Luana Navarro e Patrícia Lion, 2011).....	78
ANEXO 08 – Armazém (curadoria, Arthur do Carmo, 2011).....	80
ANEXO 09 – Mare inter maria (Projeto Mutirão. Org.: Graziela Kunsch – texto Mare Inter Maria – quad Gallery – All That Fifts: The Aesthetics of Journalism – Londres/ING, Arthur do Carmo, 2011).....	85
ANEXO 10 – Publicação Imagempensamento (Org.: Milla Jung, Arthur do Carmo e Tatiana Alves, 2012).....	96
ANEXO 11 – (...) (texto catálogo Nathalia García, SESI Arte Contemporânea, Arthur do Carmo, 2012)	107
ANEXO 12 – Nem só de cor (texto de parede de exposição de Miriam Fischer, BRDE, Arthur do Carmo, 2013).....	112
ANEXO 13 – Uma vitrine para o acervo (texto de catálogo do trabalho Dispositivos Móveis, Samuel Dickow, SESI Arte Contemporânea, Arthur do Carmo, 2013).....	113
ANEXO 14 – Sem título (texto parede e folder exposição Transfigurações, Paolo Ridolfi, MuMA, Arthur do Carmo, 2013).....	114
ANEXO 15 – As imersões espaciais da cor, saturações em movimento (texto parede exposição Espaciais, de André Mendes, Arthur do Carmo, 2014).....	115

1 INTRODUÇÃO

Há alguns anos que o museu se integra ao meu cotidiano, primeiramente como espectador de exposições e depois como integrante do seu funcionamento como artista, crítico e curador. Mas me intriga ainda o funcionamento e o desenvolvimento da produção crítica que o envolve, principalmente por ter como base dessas três atribuições que desenvolvo a escrita, o desenvolvimento da palavra articulada em diversos níveis discursivos.

A pergunta central desta monografia que constitui também seu subtítulo – quais são os lugares em que acontece a crítica de arte? – sugere um duplo movimento: o de que a crítica de arte acontece em algum lugar, indicando que ela é algo que acontece diante de algo e que acontece envolta em relações políticas e discursivas que produzem seu acontecimento, em direção à permanência como documento histórico, político e poético que passa a fazer parte da própria produção artística e dos sentidos que carrega consigo.

Sendo assim, o objetivo deste trabalho se configura como a criação de um mapeamento das possibilidades da crítica de arte em diálogo com o campo do jornalismo em suas esferas de envolvimento e atribuições, diálogos e realizações diante das rupturas com os cumprimentos de critérios formais da produção escrita voltada aos museus, mais especificamente aos museus voltados à arte contemporânea, desde o início de seu surgimento ideológico.

Para isso trago à tona uma seleção de relações que foram estabelecidas por mim como integrante do seu funcionamento discursivo, abarcando o início da minha reflexão crítica, em 2007, até as propostas textuais mais recentes, que me colocam imerso no cotidiano museológico, seguindo outros autores e realizadores que possuem formação na área do jornalismo e atuam no campo do museu e da arte contemporânea, pensando as situações pelas quais passam, suas potências e suas fragilidades enquanto integrantes das instituições e os papéis do texto, do jornalismo, do crítico e do curador, que formam um complexo circuito de legitimação dos métodos estabelecidos de produção e questionamento de suas realidades.

Este trabalho se articula em dois momentos. No primeiro realizo um panorama sobre as instâncias que definem o funcionamento discursivo dos museus de forma geral e das delimitações que o jornalismo estabelece para a produção dos seus discursos. A segunda, constituída como capítulo final, se constrói como uma reflexão sobre o crítico como autor através da coletânea selecionada de produção que desenvolvi referida acima, transformando o texto num mecanismo articulador de poéticas que circundam o museu, ao mesmo tempo em que se transformaram naquilo que o constitui.

Mais do que apenas descrever e mapear esses lugares de diálogo que a produção textual crítica hoje em dia procura se localizar, a intenção é vislumbrar as possibilidades para melhor utilização dos seus meios, e a percepção dos seus papéis instituídos e outros conquistados. Pois ao mesmo tempo em que as produções textuais circundam os museus, em suas exposições poéticas, eles se encontram imersos em demandas e expectativas predeterminadas pelos próprios espaços museológicos ou jornalísticos.

2 A INSTITUIÇÃO DO MUSEU

Entre os diversos autores que abordam o surgimento dos museus, Carneiro (2001, p.13-15) oferece uma redução conceitual que facilita a percepção das transformações pelas quais os museus passaram até se configurarem nas instituições museológicas tais como as que conhecemos hoje em dia, com ampla variedade de métodos museológicos de conservação e fomento à memória e ao patrimônio cultural da humanidade, de caráter público ou privado. Este capítulo irá nos trazer as definições históricas que o termo museu carrega em diferentes momentos do seu aparecimento na cultura ocidental. São três momentos identificados pela autora – o referente à Antiguidade Clássica, ao Renascimento e ao período do Iluminismo. Dentre todos, daremos especial atenção ao momento em que o museu atravessava a época conhecida como Iluminismo, principalmente por ser nesse período que “os museus europeus foram se modificando, transformando-se em locais de pesquisa e em instituições públicas.” (CARNEIRO, 2001, p. 15).

Ainda a transição das ideias de museu que perpassam a Antiguidade Clássica será direcionada para o Renascimento, sem acurácia sobre a Idade Média, pelo pouco uso do termo durante o período, que reaparece por volta do século XV, com a desenvolvimento do colecionismo decorrente das expansões marítimas e do financiamento da produção artística pelas famílias nobres (JULIÃO, 2006, p.20). A última parte deste capítulo, não menos importante, trata do surgimento dos museus no Brasil, seus objetivos ideológicos e as transformações de suas funções políticas e sociais no decorrer do século XX, tendo como antecedente a criação dos museus modernos que se espalham pelo mundo ocidental, em decorrência das criações de instituições museológicas públicas que seguiram as ideias Iluministas na constituição dos Estados-nação.

Nesse sentido, o capítulo tem em vista também a constituição dos órgãos de intervenção, fiscalização e manutenção das instituições públicas ligados aos governos dos países que irão se formar como parte de tais Estados-nação. Interessa neste primeiro momento criar os parâmetros pelos quais serão tratados na sequência os órgãos em todos os âmbitos nacionais que contribuem ao fomento cultural do cenário brasileiro das artes visuais, mais especificamente iremos

descrever suas constituições históricas e os projetos realizados através de suas iniciativas que propiciaram a produção crítica tema principal desta monografia.

2.1 OS MUSEUS DA ANTIGUIDADE CLÁSSICA

Quando buscamos a referência etimológica da palavra museu iremos nos deparar com sua origem ocidental estabelecida na cultura grega e romana da Antiguidade Clássica. Descende do grego mouseion (museiόν, mouseíon – μουσεῖόν), próprio das musas – em referência aos templos gregos dedicados às musas, divindades que nos seus primórdios celebravam a vitória dos deuses do Olimpo sobre os titãs acompanhadas pela lira pelo deus Apolo. Segundo as mitologias clássicas, foram geradas entre Zeus e a deusa da memória Mnemósine e protegiam as ciências e as artes, principalmente a poesia. Ao todo, seriam nove as musas, cada uma guardiã de uma arte em especial – eloquência, história, poesia lírica, comédia, tragédia, dança, verso erótico, hinos sagrados e narração, e por último, a musa guardiã da astronomia. Os templos consagrados às musas, ou simplesmente casas das musas, espalhavam-se por diversas cidades gregas, como Alexandria, Atenas e Siracusa. Esses templos funcionavam como lugares de livre contemplação do pensamento filosófico e colecionavam uma grande variedade de objetos, alguns dedicados às deusas e outros aos estudos do homem.

A consequente derivação do termo nas diversas línguas indo-europeias corresponde a esse caráter de preservação e cultivo das artes e ciências através de objetos significativos culturalmente. Entretanto, o conceito de mouseion grego se aproxima tanto da ideia de universidade e biblioteca quanto da ideia de museu historicamente conhecido pelo colecionismo, justamente por seu caráter de discussão e ensino de todos os saberes existentes, tal como aponta Carneiro (2001, p.13) ao rememorar que “a maioria dos livros e enciclopédias apresenta como sendo o primeiro museu o de Alexandria, (...) onde se reuniam os sábios e filósofos mais célebres de seu tempo para o estudo das letras e das ciências, tendo à sua disposição uma biblioteca, que se tornou famosa na Antiguidade”.

No período avançado da Idade Média, com a decadência do Império Romano, separam-se as suas funções pedagógicas, criando-se as universidades e mosteiros, sendo que “no museum, com acesso restrito, eram conservados os conhecimentos humanos, e utilizados como inspiração para os artistas ao mesmo tempo em que serviam como veículo de reprodução da estética aprovada pela Igreja.” (NASCIMENTO, 1994, p.07) Há uma posterior ressignificação do termo que irá se desdobrar nas instituições museológicas contemporâneas, dada pelos aspectos do colecionismo ordenados nas mais diversas classificações e a conseqüente formação de acervos privados ou públicos fora dos âmbitos eclesiásticos que surgem no Renascimento, entre fins do século XIV e início do século XVII, sendo esse concomitantemente o período que marca o início da Idade Moderna seguido pela transição da florescência do Iluminismo do século XVIII.

2.2 OS MUSEUS DO RENASCIMENTO

A ideia de museu que temos contemporaneamente espalhada em nossa cultura está vinculada ao colecionismo decorrente do

espírito científico e humanista do Renascimento e da expansão marítima, que revelou à Europa um novo mundo. As coleções principescas, surgidas a partir do século XIV, passaram a ser enriquecidas, ao longo dos séculos XV e XVI, de objetos de arte da antiguidade, de tesouros e curiosidades provenientes da América e da Ásia e da produção artística da época, financiados pelas famílias nobres. (JULIÃO, 2006, p.20)

Os critérios de organização dos museus desse período que podem ser vistos mais como coleções públicas ou particulares ainda distantes da formação de uma instituição museológica com regras definidas, como os gabinetes de curiosidades ou coleções principescas, que funcionavam restritos aos mais diversos públicos com objetos classificados a partir de critérios espelhados na ordem atribuída à natureza, “acompanhando os progressos das concepções científicas nos séculos XVI e XVIII.” (JULIÃO, 2006, p.20)

Nesse período, a linguagem não reflete o saber como um elemento neutro e artificial e o encadeamento das palavras ou a disposição dos objetos no espaço procuram expressar a ordem ou mesmo reconstituir o mundo. As coleções dos gabinetes do mundo do século XVI a meados do século XVIII se organizam segundo tais princípios, e a natureza é vista como um todo articulado e contínuo, que estabelece relações através da semelhança, indo dos homens às coisas, das plantas às estrelas. As classificações se faziam a partir da semelhança, da afinidade, da hierarquia analógica, da subordinação e da ordenação do próprio mundo, por todos os sinais que eram descobertos nas coisas e também por aqueles que nelas haviam sido colocados, pois os signos faziam parte das coisas. (LARA FILHO, 2013, p.27)

As características tanto dos gabinetes de curiosidade quanto dos gabinetes de história natural que coexistiam baseavam-se na preservação dos objetos como suportes da memória e não como portadores de uma significação atribuída (LARA FILHO, 2013, p.30). As coleções auxiliavam a compreensão dos conhecimentos científicos, assumindo uma missão pedagógica de caráter enciclopédico. Mais especificamente, “o nascimento do museu se dá quando as coleções se tornam públicas e, conseqüentemente, quando começa a existir uma relação mais explícita com o público a partir de uma visão pedagógica que reflete pressupostos iluministas.” (LARA FILHO, 2013, p.10) Entretanto, a importância dessas coleções está na formação das coleções que posteriormente irão dar surgimento aos museus modernos. Surge o primeiro pressuposto para pensarmos a formação e manutenção dos museus brasileiros: eles se formam a partir de uma coleção, feita por doação, aquisição ou outros modos que serão vistos em seus casos particulares mais adiante.

2.3 A TRANSIÇÃO ILUMINISTA

O espírito Renascentista se torna para os atuais estudiosos da instituição museológica a base primordial que irá se desdobrar no museu moderno e contemporâneo, tendo como período de transição o Iluminismo, que começa a transformar o museu direcionando-o para uma função pedagógica e, mais importante porque direciona o sentido de sua função pedagógica, uma função pública, deslocando sua concepção ideológica de acesso restrito e objetivos

religiosos determinados. Interessa pensar nessa fundamentação histórica a teia de relações que formam as bases para o surgimento do museu moderno. A passagem de um museu de âmbito particular e público restrito, com suas coleções enciclopédicas do Renascimento, para um museu que irá assumir uma diversidade de outras funções e inserções no meio social contemporâneo.

A principal guinada histórica que irá levar ao surgimento da instituição museu tal como conhecemos hoje é a formação dos estados-nação e a transferência de coleções particulares para o Estado, um processo que se inicia com a formação do primeiro museu público europeu, o Ashmolean Museum, na Universidade de Oxford em 1683. Há que se diferenciar, entretanto, a concepção de museu público para museu voltado ao público (SUANO, 1986, p.22). No período final da Idade Média e no decorrer do Renascimento o acesso ainda era restrito a convidados especiais da cúpula da Igreja, artistas e elite governante, no caso de museus com organização eclesiástica, e apenas especialistas, estudiosos e estudantes universitários podiam visitar coleções principescas ou os primeiros museus públicos, como a Galeria de Apolo, no Palácio do Louvre ou o próprio Ashmolean Museum. A abertura ao público em geral se inicia ao poucos, como por exemplo a abertura de parte da coleção real francesa em dois dias da semana no Palácio de Luxemburgo, em Paris. Há um ponto óbvio mas fundamental que precisa ser resgatado para entender tais restrições e posterior abertura dos museus, que é a ideologia autoritária presente no período do Iluminismo, que, como veremos mais adiante, se reflete ainda no dias atuais. Como aponta Suano (1986, p. 26-7),

É fácil compreender as restrições que se faziam à visita pública indiscriminada. Elas não se atinham somente, como se poderia imaginar, ao problema de segurança contra roubos. O grande problema era que na Europa, até o século XVIII e mesmo XIX, era muito grande o número de pessoas incapazes de ler ou escrever, sem nenhuma educação ou informação sobre o mundo para além de sua pequena vila ou cidade. E para esse enorme contingente, coisas raras e curiosas estavam associadas aos circos e feiras ambulantes. Dessa forma, suas visitas às coleções da nobreza eram sempre feitas em alegre e 'desrespeitosa' algazarra. Tal comportamento servia então para atizar o ciúme que os colecionadores tinham de suas preciosidades, fazendo com que eles afirmassem que 'as visitas do povo' rompiam o 'clima de contemplação' em que os objetos deveriam ser apreciados (SUANO, 1986, p 26-7).

Esses aspectos que somam autoritarismo de governantes e ignorância da população em sua maioria iriam gerar fortes tensões sociais na medida em que as restrições sociais se tornavam evidentes. O período do Iluminismo se constitui como importante período de transição pelo surgimento de novos papéis referentes ao Estado, com a expansão dos direitos civis, a redução da influência de instituições hierárquicas como a nobreza e a Igreja, servindo de fomento intelectual a eventos políticos que constituíram o mundo moderno, como a Declaração de Independência dos Estados Unidos em 1776, a Revolução Francesa em 1789 ou a Revolução Dezembrista, na Rússia, em 1825.



FOTO 01 – Ashmolean Museum/Universidade de Oxford. Uma das mais importantes instituições museológicas do mundo com interesse voltado à Arte e Arqueologia. Oxford/Inglaterra. FONTE: Google Street View (2014).

Os enciclopedistas insistiam na necessidade de educação voltada à consolidação de seus ideais, educando-se o maior número de pessoas, ultrapassando as barreiras de classe social na oferta de educação, estabelecendo o primado da razão, com a liberdade de pensamento combatendo o despotismo e o autoritarismo. O museu público surge para afirmar principalmente as ideologias nacionais que tomavam o lugar dos reis e nobres, substituídos com as revoluções burguesas. “O grande desafio para a burguesia vitoriosa dos fins do século XVIII foi

o desmantelamento dos quadros de poder da aristocracia e a instituição de novos quadros administrativos” (SUANO, 1986, p.36). Essa noção se torna central para pensarmos as ideias de política cultural que predominam nos dias de hoje e uma maneira de pensarmos as instituições que serão aqui trazidas pelos textos críticos e curatoriais selecionados. Devemos assim considerar que

A memória constituída a partir de objetos selecionados segundo critérios de valor não provém de um colecionismo neutro ou isento, e nem somente do gosto pessoal de seus gestores, mas de uma ‘política cultural’ que coloca o museu – assim como a escola – como lugar de afirmação da nacionalidade onde se guardavam os vestígios do passado e relíquias do presente. O conceito de valor não é absoluto e está comprometido com a cultura hegemônica, com as ideias e o contexto da época em que ocorre, portanto apresenta variações em cada local e ao longo da história. Assim, cada coleção ou acervo traz a assinatura de sua época e de seus patrocinadores. (LARA FILHO, 2013, p.89)

A formação dos museus então não apenas se constituíam como lugares de preservação do patrimônio cultural, mas influenciava no que era considerado como um patrimônio cultural importante. Os artistas em sua ampla maioria, sem levar em consideração ainda tais concepções, mantendo o pensamento sobre museu como um espaço amplo e irrestrito do conhecimento cultural elevado acabavam caindo na armadilha de afirmar os aspectos ideológicos que os museus afirmavam. “O caráter de ‘museu-escola’ dos inícios do Louvre e dos museus alemães tinha como objetivo formar artistas e para isto os museus dedicavam vários dias da semana para que os estudantes entrassem em contato com as obras dos mestres e fizessem cópias como uma forma de seguir os modelos artísticos eleitos.” (LARA FILHO, 2013, p.90)

Isso também implicava, entretanto, na crítica por outros artistas, que não concordavam com as eleições de mestres já feitas ou estilos adotados, fazendo com que uma exposição precisasse ser pensada não apenas por seu caráter estético estabelecido, mas também afirmando movimentos que se colocavam como principal valor a ser estudado. Os mestres escolhidos para as exposições respondiam a critérios de organização por escolas e períodos em alguns momentos e em outros de maneira mais livre e fluída em relação a tais critérios, formando uma arena pública de disputa por espaços que respondiam à ideologias sociais. Apesar de não haver mais a ideologia religiosa em disputa, visto que a concepção de museus

passa a assumir um caráter laico relacionado à separação da Igreja e do Estado, ainda há ideologias em disputa, campos que se propõem a estabelecer visões e propagar seus parâmetros de análise e verdade.

Tal legado irá ser a base do funcionamento crítico do museu, estabelecendo uma arena pública que se constitui muitas vezes como uma arena de disputas ideológicas em alguns momentos e em outros, estética, e ainda em outros uma relação entre estética e política.

2.4 O MUSEU MODERNO

O museu moderno surge não apenas das consequências que o Iluminismo provocou nas formas de representação e função ideológicas, trazendo para si o antigo papel do museu de ter sido sempre um palco de exibição de conquistas e ampliando a atuação com seu papel pedagógico e público, mas das implicações industriais pelas quais passam a sociedade guiada pelos princípios do progresso e da razão.

Para nosso argumento interessa saber que objetos e instrumentos há séculos produzidos manualmente são agora prensados em máquinas em grande escala. Isso causou discussões e debates inflamados sobre artesanato, a arte, a produção industrial, ao mesmo tempo que se discutia o aumento da produtividade e se organizavam as 'grandes exposições' internacionais para a mostra de produtos industrializados. (SUANO, 1986, p.37-8)

Há uma ampliação do papel pedagógico desempenhado pelos museus europeus que irá tentar responder criticamente à formação do mundo moderno, que é o estabelecimento do museu como lugar de pesquisa científica. Não mais reunindo objetos importantes culturalmente, formando acervos baseados no colecionismo enciclopédico, e educando o público em geral com as ideologias nacionalistas vigentes, mas separando-se em diferentes áreas do conhecimento de investigação científica, como, por exemplo, a Arqueologia. Transformando-se de depositário de objetos para promotor de pesquisas de campo, "A especialização por áreas de saber

era, sem dúvida, o passo mais importante até então dado rumo à maioria da instituição (SUANO, 1986, p.47). Um dos principais problemas relacionados a tal mudança ocorre diante de tal novo público que encontra acesso físico mas acesso simbólico ainda restrito. A grande mudança é a preocupação em prover o acesso do público aos espaços do museu. As dificuldades se ampliavam na medida em que se considerava um papel mais efetivo na relação do museu com seu público e maior especificidade de sua função educacional. Os mecanismos ainda hoje encontram dificuldades estratégicas presentes no período de consolidação institucional dos museus. Os potenciais arquitetônicos, a ambientação, os serviços oferecidos, a distribuição de responsabilidades ainda são tópicos cruciais para pensarmos as instituições contemporâneas e naquela época enfrentavam problemas próximos dos enfrentados hoje em dia, como verbas e pessoal insuficientes, alocação inadequado de acervos e a falta de diretrizes e critérios para aquisição de novas peças.

As funções dos museus seguirão diferentes trilhas dependendo de como forem definidos seus propósitos. É no plano do propósitos que se colocam as questões relativas à política cultural da instituição. O que o museu representa – ou deve representar – para a comunidade onde se insere? O museu deve ser visto como um centro de disseminação de informações, como um meio de comunicação ou é uma 'outra coisa'? Como o museu se relaciona com seus vários públicos? Como o museu deve se relacionar com o artista e a obra contemporânea? A instituição museu terá que ser totalmente repensada em seus propósitos, reconceituada, redesenhada e talvez até, em alguns casos, descartada enquanto unidade física e arquitetônica tal como hoje a conhecemos.

(...)

Um museu do século XXI, seja criado agora ou não, será aquele que se comprometer com aspectos da cultura contemporânea. Não se trata apenas de assimilar as novas técnicas e tecnologias mas de estruturar políticas culturais inovadoras e estimulantes. (LARA FILHO, 2012)

2.5 OS MUSEUS NO BRASIL

Podemos compreender então que as primeiras políticas culturais relacionadas aos museus não podem ser desvinculadas de suas intencionalidades. Nesse primeiro momento do museu moderno, que irá se estender com algumas variantes relacionadas à sociedade do espetáculo durante todo século XX, temos o museu integrado a políticas culturais diante de questões nacionais. Os primeiros museus

consolidam o conhecimento enciclopédico desenvolvido no período Iluminista e afirmam os valores já estabelecidos socialmente, principalmente as riquezas naturais, mas também fornecendo identidade cultural. Nesse contexto surgem os primeiros museus brasileiros, sendo o Museu Imperial o primeiro, constituído por D. João VI ainda em 1818 e que com a proclamação da República em 1889 se transforma em Museu Nacional.

Mas os museus que surgiam estavam baseados ainda nas classificações de ordem natural, sendo que no Brasil uma mudança em relação às coleções museológicas ocorrem já no século XX. “Em 1922, Gustavo Barroso, ao criar o Museu Histórico Nacional, foi responsável pelo estabelecimento de um marco que anunciava uma nova era dos museus nacionais no Brasil. O acervo deixava de ser constituído por elementos da natureza e passava a ser de objetos que representassem a história da nação” (SANTOS, 2004, p.56). As mudanças que o museu irá vivenciar posteriormente a isso o fará ultrapassar a ideia de colecionismo de bens simbólicos de uma nação e consequente função pedagógica para uma função de transformação social.

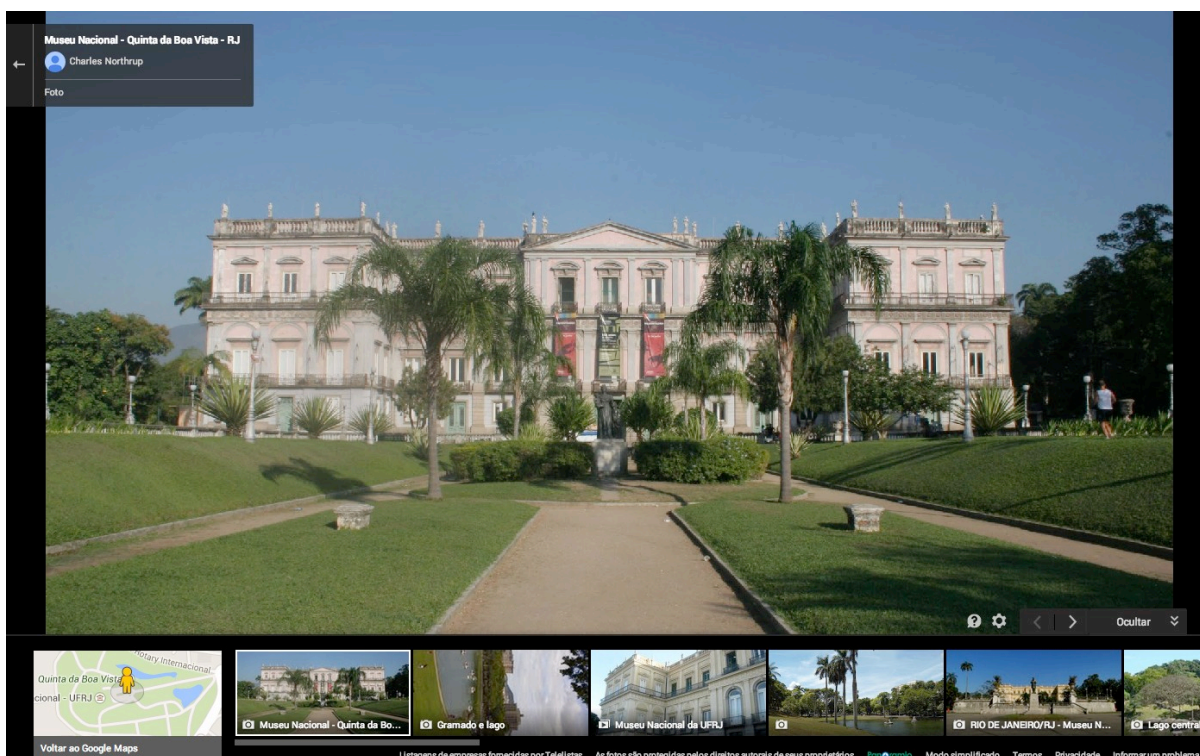


FOTO 02 – Museu Nacional/UFRJ. Um dos mais importantes museus brasileiros, o maior da América Latina em história natural e antropologia, foi a residência da família imperial brasileira entre 1808 e 1889. Abriga a Assembléia Constituinte Republicana de 1889 a 1891. Se torna a sede do Museu Nacional em 1892. Quinta da Boa Vista / Rio de Janeiro – RJ. FONTE: Charles Northrup/Google

(2014). Atualmente, o Museu Nacional/UFRJ oferece cursos de pós-graduação vinculados à UFRJ nas áreas de Antropologia Social, Arqueologia, Botânica, Geologia, Paleontologia e Zoologia.

Outro ponto importante a ser frisado está baseado no vínculo que as políticas de museu possuem diante da produção artística e pesquisas históricas no seu sentido ideológico e de construção de imagens, “campo fértil para a mobilização ideológica e as funções de legitimação em que determinadas práticas obtém aceitação social” (BEZERRA, 1993, p. 209). As representações simbólicas integram o campo de representações ideológicas a que uma sociedade está submetida e os seus modos de transformação. No capítulo seguinte iremos buscar compreender mais especificamente como se estabelecem tais políticas e suas variantes que perpassam a existência dos museus contemporâneos.

Museus e suas identidades se constituem numa premissa para a postura crítica. Um museu dito tradicional pode, em qualquer momento, rever o seu programa, reformular os seus espaços, repensar as suas coleções, formar e atualizar os seus quadros, integrando novas funções mais compatíveis com os desafios da sociedade contemporânea. Do ponto de vista teórico, nada impede que tal aconteça. Na prática, sabemos bem que as resistências são muitas e as possibilidades de êxito bastante reduzidas. No entanto, este será um exercício aliciante e construtivo para quem quiser e ousar pô-lo em prática (RIBEIRO, 1993, p.18).

3 POLÍTICAS MUSEOLÓGICAS

Para pensarmos as políticas museológicas devemos considerar o museu como parte integrante das representações simbólicas estabelecidas pela sociedade. Na bibliografia consultada, temos estudos que abrangem as políticas museológicas como parte das políticas culturais. A distinção que fazemos aqui funciona para lembrar nosso objeto de estudo, constituído pela crítica que encontra seu lugar no museu, e mais particularmente pela abertura dos museus relacionados à produção das artes visuais em questão. Ainda seguindo pela bibliografia consultada, encontramos dois pontos fundamentais. O primeiro afirma que os museus se tornaram o principal espaço de afirmação cultural e o segundo está relacionado à frágil infraestrutura resultante de políticas intervencionistas (e oportunistas) que apoia e regula os museus. Museus funcionam, tal como qualquer outra instituição de fomento cultural ou de pesquisa, através de alguma espécie de financiamento, seja pública ou privada.

De um lado, os investimentos públicos nos museus têm diminuído gradativamente, levando as instituições a se tornarem mais competitivas, a utilizarem técnicas de marketing e a captarem recursos entre as empresas privadas. (...) De outro lado, entretanto, a redução da política cultural às leis de incentivo fiscal deixa evidente a fragilidade da infraestrutura que apoia e regula os museus. A retração do Estado em relação às políticas intervencionistas relativas à cultura representou não só a 'não intervenção', como também o fortalecimento de regras de mercado sobre um campo fracamente estruturado. (SANTOS, 2004, p.68)

As políticas museológicas e seus desdobramentos críticos assim não podem ser pensados sem tentar trazer à tona os seus financiamentos como um dos pontos centrais que regulam o seu funcionamento. Esse será um dos pontos chave que se procurará desbravar a seguir, que podem nos dar pistas, pois um detalhamento maior só será possível com o encontro de dados mais extensos. O ordenamento do aparelho burocrático responsável pelos museus depende de instâncias diversas, intervencionistas. São essas instâncias que interessa senão esclarecer ao menos diminuir a nebulosidade que as circundam. Teixeira Coelho (1997, p.298) classifica as políticas culturais em três modalidades ou posturas de intervenção na relação entre cultura e Estado que legitimam de alguma maneira a sua existência.

As primeiras são as “políticas de dirigismo cultural”, em que posturas conflitantes em relação à cultura nacionalista preservada por um Estado forte são confinadas ou eliminadas, procurando manter-se o folclore como preservação da identidade nacional. As “políticas de liberalismo cultural” em que não são defendidas modelos únicos de representação simbólica sendo que o Estado procura se eximir da responsabilidade de proporcionar o acesso aos bens culturais, supondo que a cultura possa funcionar pelas mesmas leis do mercado sem intervenção. Tais políticas acabam, entretanto, favorecendo as produções culturais de massa que respondem às lógicas de globalização e assim se tornando suporte para a divulgação da imagem dos patrocinadores, conforme ocorre com as leis de mecenato, com mínima participação do Estado. Por último, as “políticas de democratização cultural” que seriam, segundo o autor, favorável a um contexto não democratizado de acesso aos bens culturais, em que o Estado faria a regulação baseando-se em interesses coletivos e reconhecendo a cultura como uma força social. Mas tal forma também possui uma problemática que oscila entre o privilégio dado pelas classes habitualmente no poder à cultura dita superior ou à cultura relacionada aos seus valores institucionais e entre uma afirmação folclórica da cultura popular, com objetivos populistas, como ocorre no primeiro caso, entretanto aqui de forma mais descentralizada.

As políticas culturais, pelas quais passam as políticas museológicas, devem ser pensadas então como diferentes modos de organização e agenciamento de diversas iniciativas, sejam públicas ou privadas, voltadas a princípios ideológicos e a diretrizes que correspondem a tais ideologias, mais ou menos autônomas em relação aos espaços que as abrigam. A existência de políticas museológicas estabelece diferentes modos de proposições culturais, fortemente ideologizadas, entre diversos agentes do campo cultural, que respondem a dois tipos de demandas – políticas e sociais. Tais demandas muitas vezes estão imbricadas, mas pode-se identificar suas prevalências ideológicas através de uma análise qualitativa da relação que o museu estabelece com seus públicos. Mas isso ainda não responde uma pergunta crucial: de onde o Estado retira os parâmetros pelos quais irá avaliar se não há mais as questões ideológicas nacionalistas claras que haviam anteriormente para guiar as políticas públicas? Alguns autores irão tentar responder

essa pergunta e se posicionar em relação ao papel do Estado e a existência ideológica de tais políticas.

(...) As fontes de onde os agentes – o Estado em particular, até hoje o instrumento privilegiado das políticas culturais – retiram os princípios inspiradores de seu programa são de variada natureza. Essas fontes podem ser os princípios políticos, filosóficos e doutrinários orientadores da ação genérica dos órgãos governamentais. Podem estar, também, na história das lutas sociais e políticas e no quadro de forças que, num determinado momento, atribuem conteúdo e significação a essas políticas. Neste caso, podem derivar de uma posição de força, tanto quanto no anterior. Mas também podem resultar de uma concentração entre a administração e os administrados, que surge de um processo de participação e tende para uma planificação acordada. No caso dos princípios de um programa político que serve de fonte, essas políticas têm origem em propostas governamentais (nos regimes de executivo forte como de parlamentaristas) e tentem a assumir um caráter global, enquanto, nos demais, a origem é coletiva, apresentando-se como horizontal e não vertical e tende a ser setorial. (TEIXEIRA COELHO, 1997, p.294)

Parâmetros internacionais, como os definidos pelo ICOM (Conselho Mundial de Museus) podem auxiliar a criação de parâmetros das política nacionais, mas não possuem poder deliberativo sobre elas. Precisamos ter em mente que cada espaço também possui sua autonomia, e a partir dessas autonomias poderemos encontrar as relações que a Política Nacional de Museus de 2003 possui sobre tais entidades, reafirmando a independência das comissões de seleção de cada edital em particular.

4 JORNALISMO E POLÍTICAS PÚBLICAS

Será dedicado aqui um capítulo especial que trata da relação entre jornalismo e democracia, mais especificamente a relação entre jornalismo e as esferas públicas, fundamentando os objetivos nos quais se baseiam a produção crítica trazida à tona diante de sua função pública. A ideia é dar um passo anterior à contraposição do jornalismo em voga e da crítica de arte, mais especificamente da crítica de arte dos museus voltados às artes visuais, tomando consciência dos meandros pelos quais a esfera pública se articula e assim aumentando a capacidade de perceber suas relações ideológicas e políticas no âmbito da cultura, entremeadas pela produção jornalística e crítica.

4.1 AGENDAMENTO E A SUA RELAÇÃO COM AS POLÍTICAS PÚBLICAS

Há diferentes agendas – no sentido de assuntos de interesse público – que perpassam a sociedade, e a produção da mídia se configura como apenas mais uma delas. Maxwell McCombs (2009) compara todas essas agendas como se fossem camadas de um cebola, cujo bulbo seria a agenda midiática. A metáfora ilustra os fatores de interdependência entre as agendas, a “natureza sequencial deste processo no qual a influência de uma folha externa é, por sua vez, afetada pelas folhas mais próximas ao centro do bulbo da cebola.” (McCOMBS, 2009, p. 152) A dificuldade está em encontrar os principais nomes para cada uma dessas camadas da cebola, que podem ser desde um acontecimento social – como um protesto – até a configuração psicológica do jornalista. Assim chegamos à pergunta central relacionada a esse assunto de suma importância para a análise sobre a externalização dos discursos no jornalismo e a compreensão sobre agendamento como parte desse processo: afinal, quem define a agenda da mídia? Para isso, o autor investiga as diferentes formas de interpenetração dos assuntos através das mídias e das agendas.

A partir do livro *A Teoria da Agenda: a mídia e a opinião pública*, de Maxwell McCombs, podemos compreender que a ideia de agendamento perpassa a

configuração de assuntos que pautam a produção de notícias. São assuntos colocados em pauta para discussão pública através da mídia. Mas a Teoria da Agenda não se restringe aos noticiários que são veiculados diariamente. A ocorrência do agendamento depende de fatores externos aos meios de comunicação de massa, apesar de pensarmos genericamente que ela acontece quando um meio pauta outro meio através de sua influência política e econômica – a relevância social da notícia pareceria depender nesse caso das decisões corporativas de grupos de comunicação, mas que pode ser estendida à outras instituições, como a relevância de uma exposição ou instituição museológica, no caso do objeto de estudo aqui, pela imposição social e cultural daquilo que se impõe como relevante.

Dentre as influências recíprocas que constituem o agendamento McCombs elenca algumas para tentar compreender suas recíprocas influências. São três agendas - agenda política, agenda das mídias e a agenda do público. O elencamento hierárquico dessas frentes da Teoria da Agenda não fica exatamente clara, pela própria complexidade social dos fatos, mas podemos perceber isso no decorrer do capítulo do livro em questão, intitulado modelando a agenda da mídia. As relações entre essas esferas mudam em casos que deveriam ser próximos, como a influência de um discurso presidencial, o que sugere uma variação do agendamento que possui tantos atores quanto são os atores públicos, seus representantes, os próprios jornais, que produzem entre si um agendamento intermídia e as influências de assuntos gerados pela própria opinião pública, através de questionamentos e acontecimentos coletivos.

Obviamente, como é colocado no início deste capítulo, através da leitura de McCombs (2009), a Teoria da Agenda prevê a influência dos assuntos como vias que influenciam os temas entre si, mas podemos perceber que as iniciativas de trazer temas políticos e sociais podem partir de vários lugares, entre eles das decisões políticas e da própria divulgação e circulação de notícias com temas problemáticos à administração pública e aos comportamentos sociais, que muitas vezes tentam passar despercebidos ou chamam a atenção para si.

McCombs define dois papéis com grande poder na sua análise da teoria do agendamento. O primeiro seria a seleção dos objetos em si que acabam ganhando

espaço na opinião pública e o segundo seriam os atributos que tais objetos ou acontecimentos ganham no seu próprio aparecimento e a partir dele. Assim, teríamos duas dimensões, agendamento tradicional e agendamento de atributos. A segunda dimensão, segundo o autor, seria a dimensão das “imagens em nossas cabeças”, atribuídas à Lippmann (APUD MCCOMBS, 2009, p. 114). Forma-se assim uma importante distinção entre atenção e compreensão, pois a influência do mass media passa a ser questionada nas suas correspondências entre um e outro fator. As imagens que se formam em nossas cabeças não são apenas os agendamentos de atributos realizados pela mídia. A tendência é a de que ocorra uma correspondência entre essas imagens e a relação que estabelecemos com o mundo, pois “os atributos que são proeminentes na mídia são proeminentes na mente do público. Este é o agendamento de segunda dimensão, onde aspectos específicos do conteúdo da mídia sobre temas públicos estão explicitamente ligados ao formato da opinião pública” (MCCOMBS, p.134). Desta maneira, o autor afirma que

a saliência dos assuntos, que tem sido o centro tradicional da Teoria da Agenda, pode também ser ampliada à segunda dimensão. Assuntos públicos, como todos os outros objetos, têm atributos. Alguns aspectos dos assuntos, ou seja, alguns atributos são enfatizados nas notícias e sobre como as pessoas pensam e falam sobre estes temas. Além disso, a saliência dos atributos de um tema em particular muda com frequência ao longo do tempo. (MCCOMBS, p. 124)

Tendo sido feita essa distinção primordial, entre a atenção do público e a compreensão que a mídia dele transmite, precisamos levar em consideração que as coisas que acontecem em sociedade muitas vezes têm sua realidade existente apenas enquanto notícia para grande parte da audiência. É essa realidade, decorrente do agendamento midiático, que podemos perceber como “segunda realidade”, formada no debate entre as esferas do agendamento, mas que se efetiva pela aparecimento midiático. Podemos comprovar isso ao observar que temos ao dispor de nossa mente uma grande variedade de assuntos que assimilamos sem ter qualquer acesso empírico aos ocorridos. Isso nos leva a refletir que essa segunda realidade não é apenas um ambiente cujo acesso nós temos através da virtualidade da mídia, mas sim, se torna um segundo ambiente também por ter potencialmente os desvios intencionais que a mídia pode gerar através da notícia. Devemos levar em consideração a ideia de que mesmo que “a mídia não pode nos dizer o que

pensar, mas ela é surpreendentemente bem-sucedida em nos dizer sobre o que pensar” (MCCOMBS, 2009, p. 115). Além disso, devemos relacionar o fato de que há naquilo que parece apenas ser uma saliência temática, uma perspectiva inevitável, a instauração de atributos sobre os objetos agendados, que podem ou não se esconder sob critérios de objetividade da notícia, criticada hoje justamente por comprovar-se impossível uma verdade absoluta na correspondência entre notícia e acontecimento. Essa ideia será relevante ao observarmos as possibilidades de construção da crítica de arte, a caminho da ficção sem temer ser literária.

4.2 RELAÇÃO ENTRE O AGENDAMENTO E AS RELAÇÕES PÚBLICAS

Os materiais utilizados por McCombs (2009) para levantar estatísticas a respeito do agendamento de atributos estão baseados em correspondências entre a opinião pública e midiática sobre candidatos aos cargos políticos dependentes do eleitorado. Do outro lado, “muito do que sabemos, por exemplo, sobre o funcionamento do governo e do comércio, desde o nível internacional até o local, originam-se de fontes oficiais de outros profissionais de relações públicas que representam importantes fontes noticiosas.” (MCCOMBS, 2009, p. 159) A mídia, assim, ao mesmo tempo em que possui o poder de criar atributos relacionados às figuras públicas – e não apenas às figuras, mas também aos atributos oferecidos à opinião pública em relação a todo tipo de organização – depende de press releases e de informações diretas oferecidas por profissionais de relações públicas ou acessórias de comunicação. Assim, esses profissionais teriam tanto poder com relação ao agendamento da mídia quanto os próprios repórteres que veiculam as notícias. A posição da mídia se torna ponto referencial para a audiência, basta ver para isso o posicionamento da mídia diante de um escândalo organizacional e o poder de desvalorização em decorrência disso, ou então, caso a organização esteja preparada, oferecer ao público os atributos de competência em solucioná-los. Mas não apenas tais profissionais, outros especialistas são fontes importantes de cobertura dos temas relevantes. A diferença é que os profissionais de relações públicas, além de produzirem textos que são produzidos para se transformarem em notícia, como acontece frequentemente com a veiculação e a escolha de quais

acontecimentos culturais serão notícia, são especialistas em organizações e portanto em todos os assuntos que são relevantes e que as perpassam. “Sem os subsídios fornecidos de forma rotineira pelos profissionais das relações públicas nos setores público, não lucrativo e privado, a agenda da mídia seria consideravelmente diferente em abrangência e conteúdo” (MCCOMBS, 2009, p. 161).

4.3 A PRODUÇÃO DE REPORTAGENS NA DEMOCRACIA DELIBERATIVA

Quais são os processos coletivos possíveis para formar tanto a opinião quanto a vontade de expansão da democracia e da cidadania cultural na formação da opinião dos públicos? Temos de relevar na formulação dessa pergunta alguns conceitos chaves para que possamos compreender o papel da produção de reportagens nesse caminho democrático da cultura. O primeiro seria a própria ideia de processos coletivos. Tais processos são baseados em interações, e essas interações formam alguns consensos, capazes de trazer à tona um pouco da noção de vontade coletiva e da opinião pública. Wilson Gomes e Rousiley Maia (2008) trazem as atualizações feitas por Jurgen Habermas sobre seu próprio conceito de opinião pública através da publicação do seu livro chamado Direito e Democracia, lançado em 1992. Segundo Gomes e Maia (2008, p.71), um dos principais pontos colocados por Habermas seria a participação popular em equidade de direitos legitimando as decisões políticas em geral, como leis instituídas, através de um processo de interação deliberativa. Seria uma forma de compreender o surgimento das regras que regem as sociedades baseadas numa democracia deliberativa: a opinião pública e a vontade coletiva levadas a termo por cidadãos numa interação democrática faria emergir leis e decisões das políticas públicas legitimadas pelos seus próprios processos discursivos e vontades coletivas. Mas como tais cidadãos podem se manifestar, como fazer para que suas vontades coletivas sejam efetivas e façam parte da formação discursiva que irá resultar numa decisão política? Mesmo que o autor não faça uma referência direta, aqui entramos na ideia que começa a ser entendida como o papel das notícias ou, no nosso caso, da crítica de arte, com sua maior abrangência, estendendo-se às instituições nesse processo, que deveria justamente envolver os cidadãos concernidos ou que serão futuramente afetados

por tais decisões, sejam corporativas ou de políticas públicas. Democracia, assim, não se restringiria à participação eleitoral, mas estaria ampliada diante da necessidade da própria legitimação democrática, permitindo a participação de todos os envolvidos em igual condições de direito, transformando a opinião e a vontade coletiva em opinião pública e decisão política legislativa. Os requisitos da democracia se ampliam diante da necessidade dos requisitos deliberativos, que acabam por legitimá-la, justamente por estar baseada nos processos discursivos compartilhados.

O papel das instituições políticas, como o legislativo ou conferências regionais e setoriais de cultura, por exemplo, forma uma das duas vias para a concretização dos processos de concretização da opinião e da vontade. A segunda seria a esfera pública em si, através de contribuições provenientes das vivências cotidianas dos sujeitos. Wilson Gomes aponta que outra das principais contribuições e atualizações feitas por Habermas nesse sentido seria a ponte formada entre essas duas esferas, efetivando os diálogos, através da institucionalização desses fluxos de questões, informações, pontos de vista e argumentos provenientes de ambientes não-institucionalizados.

De acordo com a teoria do discurso, o sucesso da política deliberativa depende não de uma ação coletiva da cidadania, mas da institucionalização dos procedimentos e das condições correspondentes da comunicação, assim como da interconexão de processos de deliberação institucionalizados com opiniões públicas desenvolvidas informalmente (HABERMAS APUD GOMES; MAIA, 2008, p. 77).

Caso essa ponte de escuta não se efetive, pode haver sérios comprometimentos da democracia, pois são

democraticamente mandatárias, portanto, a abertura e a vinculação do sistema parlamentar de formação da vontade e da opinião, institucionalizado em procedimentos legais e programado para produzir decisões, à esfera pública, aos seus modos, às suas matérias e aos seus instrumentos. A esfera pública apresenta-se aqui como parte fundamental de um processo legítimo de produção democrática da decisão política. (GOMES; MAIA, 2008, p. 78)

Surge assim a necessidade de mesmo mantendo a diferença entre Estado e sociedade, entre opinião pública e decisão política institucional, reivindicar um número maior de canais e fluxos de comunicação intensos entre as duas esferas, e são esse canais, esses fluxos de compartilhamento de discursos e da vontade coletiva que partem de maneira informal nos lugares de atuação oficiais que devem ter uma atuação do jornalista como crítico, ouvindo e questionando as decisões através da aproximação dos interesses entre as esferas em debate.

Gil Baptista Ferreira (2010) reforça o conceito de democracia deliberativa e da cidadania como processos de aprendizagem sociais sustentados em compreensões e debates de diferentes pontos e perspectivas sobre o espaço e as políticas públicas. Com ele entramos nas considerações a respeito da eficácia de tal procedimento. O primeiro ponto a ser considerado é a influência econômica nas deliberações públicas. Ela precisaria ser colocada em segundo plano diante da orientação para o bem comum, pois não apenas distorcem tais interesses coletivos como muitas vezes simplesmente os excluem.

Ora, nas situações de deliberação do mundo real aquilo que se verifica é que a maioria dos afetados pouco participa, o que torna o exercício concreto da democracia deliberativa vulnerável em termo das suas pretensões de validade – dependentes de uma vasta maioria que, em muitas situações, opta por não exercer direitos e capacidades fundamentais à essência teórica do modelo (FERREIRA, 2010, p. 62).

Além disso, é

irrealista supor que os cidadãos estejam inteiramente preparados e prontos para especificar racionalmente as suas próprias necessidades. (...) O questionamento que a partir daqui se levanta é se, estabelecidas as condições elementares para a deliberação ocorrer – garantir o acesso aos participantes –, poderão (conseguirão) os ‘públicos fracos’ assumir-se como interlocutores na mais plena dimensão (FERREIRA, 2010, p. 63).

A capacidade autocorretiva da democracia deliberativa estaria em jogo, pois no plano prático

o futuro da democracia deliberativa dependerá da criação e manutenção de práticas e instituições que permitam à deliberação funcionar, na esfera das

instituições locais e nacionais de administração política, nas novas instituições globais, e ainda em instituições intermédias que agem sobre os cidadãos (media, grupos de interesse, sistema educacional) (FERREIRA, 2010, p.64).

A democracia deliberativa como formalização da opinião dos públicos e a sua conversão em medidas institucionais está marcada por desenvolvimentos decisivos da cidadania, que procura “justamente adaptar as instituições políticas às sociedades complexas, descentralizadas, pluralistas, multiculturais, que as formas tradicionais, dominantes de representação tendem a trair.” (FERREIRA, 2010, p. 55-6) O processo democrático é um arranjo institucional para se chegar a decisões políticas e administrativas, e caso não haja efetiva escuta e um processo de construção da cidadania eficaz, caem por terra as ideias de legitimação através da deliberação e nos resta a agregação de interesses e da representação política – democracia representativa, sem necessitar o envolvimento direto do eleitorado. Por isso é fundamental e possuem cada vez mais poder e influência as associações de deliberação, contestação e argumentações mutualmente sobrepostas, entre o institucional e o não-institucional, entre o oficial e o discurso oficializado, aquele que é legítimo diante do que lhe concerne.

4.4 A REPORTAGEM E A OPINIÃO PÚBLICA

O conceito de Opinião Pública carrega mais dificuldades de se mapear do que a própria ideia de Espaço Público, pois enquanto este permite vislumbrar vários procedimentos institucionais que manifestam uma concreta realização dos seus âmbitos de influência na sociedade, a Opinião Pública flutua entre a credulidade e o ceticismo de autores, a tentativa dos media de se instituírem como seus legítimos representantes e as ideias abstratas de sua centralidade como mecanismo orientador do sistema político. Podemos no primeiro momento, para tentar compreender com linhas mais precisas a sua existência, pensar que a Opinião Pública depende de vontades discursivas de agentes políticos, formais ou informais, que estabelecem uma comunicação regular através de uma troca constante de informações e atenções sobre determinados assuntos. “O seu caráter é de ordem

racional: resulta de trocas discursivas (processos de opinião) sobre matérias de interesse comum, estabelecidas numa base de liberdade e autonomia dos indivíduos, que têm em vista constituir opiniões vinculativas” (ESTEVES, 2010, p.22).

Uma das suas principais funções seria a de ser uma alternativa política à coerção, promovendo os melhores argumentos, voltados à inovação social. Mas tais inovações possuem grandes dificuldades de se realizarem pelos meios já estabelecidos de mudanças, institucionalizados. Por isso, o surgimento de ações de “publicistas” e movimentos sociais organizados, que possuem públicos definidos concretamente, são fundamentais como meio de formação de opiniões cada vez mais gerais e distintas de qualquer opinião individual, apesar de depender de sua existência. Pois não devemos deixar de considerar que Público busca carregar consigo uma contingência universal, enquanto que Opinião nos remete a uma ideia particularizante dos posicionamentos. Ela se coloca assim como importante conceito no que diz respeito à inovação social, com função política delimitada, mediando as esferas Público/Privado, entretanto, deveras abrangente.

A sua função, como voz do Espaço Público, é eminentemente política: cabe-lhe estabelecer os critérios gerais de organização e funcionamento das nossas sociedades, assumindo a sua forma uma exigência de legitimidade dirigida ao Estado e ao poder político em geral (o controlo dos actos de dominação segundo critérios de racionalidade). (...) Desde muito cedo, a Opinião Pública assumiu dois estatutos bem distintos: uma instância (da sociedade civil) externa ao poder e, ao mesmo tempo, uma espécie de órgão de Estado ou da Administração (na sequência da sua própria afirmação institucional e consagração jurídico-constitucional) (ESTEVES, 2010, p. 24).

Podemos pensar o conceito de Esfera Pública enquanto arena de acontecimentos, normativos ou não, pelos quais a sociedade procura entrar em acordo ou questionamento consigo mesmo, enquanto que a Opinião Pública se constituiria por práticas comunicacionais que atuam nessa arena formada tanto por interesses públicos quanto privados. A Esfera Pública pode ser pensada assim como a esfera aonde algo como a Opinião Pública acontece. Devemos lembrar que dimensão de Público se refere às perspectivas partilhadas por sujeitos que possuem interesses diretos nas matérias coletivas, relativas às práticas do Estado. Portanto, a

formação de uma arena de participação política depende, tanto da autonomia do sujeito quanto da autonomia de movimentos sociais e da sociedade cível.

“O espaço ocupado por essas interações – localizado entre o Estado e a sociedade – não é uma instituição política nem uma instituição social, mas uma instância onde estas instituições são vigiadas e a sua legitimidade é comunicada de uma forma racional e crítica, mantendo sempre uma ligação ao que a sociedade civil assinala como importante.” (SIVEIRINHA, 2010, p. 33-4)

4.5 O JORNALISMO COMO PARTE DOS “PÚBLICOS DÉBEIS” DO ESPAÇO PÚBLICO

Desta maneira, teríamos o Espaço Público cindido entre “públicos fortes” – instituições políticas presentes na divisão dos poderes representativos, o judiciário, o executivo e o legislativo – e os “público débeis” – que teriam dois lugares de manifestação. O primeiro seriam os posicionamentos discursivos/narrativos, formado por exemplo pelos meios de comunicação, e o segundo os movimentos performáticos, de ação e intervenção direta, como o protesto. Localizados nas periferias das instituições representativas, auxiliares por não serem efetivamente deliberativas, a opinião do público débil articula a produção das vontades coletivas, e ganha espaço através da sua transformação em poder comunicativo, capaz de se aproximar do poder administrativo. Tal caminho permite que a lei seja legitimada pela vinculação do Estado à esses meios e fluxos de influência e vontade. Mas os meios de comunicação representam essas vontades, e realmente integram a dimensão de público débil?

De facto, embora os media sejam politicamente parte de um ‘público débil’, eles mantêm o elevado poder político de agenda-setting e de formar a opinião pública, pelo que determinam decisivamente a agenda dos ‘públicos fortes’ que deliberam na tomada de decisão final. Contudo, os media ‘preferem, em vez da sua auto-compreensão normativa, alimentar-se do material de produtores de informação poderosos, organizados, e enquanto eles preferirem estratégias que baixem em vez de aumentarem o nível discursivo da comunicação pública, as questões tenderão a começar a ser dirigidas a partir do centro, em vez de seguir um curso espontâneo que originaria da periferia’ (HABERMAS APUD SILVEIRINHA, 2010, p. 39).

O papel da comunicação pública e da manifestação coletiva estaria em sua independência desses interesses privados, articulando uma opinião pública informada e politizando os discursos. Ana Lucia Romero Novelli (2009, p. 77) nos lembra que a publicação escrita se tornou um requisito fundamental para que se forme uma opinião pública verdadeira, transcendendo as opiniões individuais e particulares. Se inicia aqui uma confusão mantida pela mídia – a ideia de que a imprensa é porta-voz da opinião pública, sua legítima representante, quando na verdade, como podemos observar pelas considerações de Habermas trazidas por Silveirinha (2010) mais acima que a história é outra. Ainda hoje a opinião pública é monopolizada por interesses que não são compartilhados com as vontades coletivas não formalizadas. A aparente solução encontrada para esse impasse foi transformar as pesquisas de opinião pública na própria opinião pública.

Gradativamente, ao longo do século passado, a noção de opinião pública foi se aproximando do resultado obtido pelas pesquisas de opinião, a ponto de muitos estudiosos e governantes afirmarem que opinião pública é o que pode ser mensurado pelas sondagens de opinião. O desenvolvimento de tecnologias cada vez mais modernas de sondagens resultou na predominância das pesquisas no cenário atual (NOVELLI, 2009, p. 80).

Existem muitos problemas nessa mudança de procedimento estabelecido. O mais óbvio seria o de que se retira a voz local de um cidadão – supondo que há um consenso em relação aos problemas – e se amplia os resultados estatisticamente para âmbitos nos quais o sujeito não tem o menor poder de influência, restando apenas aceitar a constatação das pesquisas.

Nesse sentido, a fragilidade técnica das sondagens e pesquisas, mesmo com todas as evoluções e aprimoramentos dos últimos anos, chega a ser inquestionável em muitos sentidos. As várias possibilidades de indução, manipulação e condução das respostas a partir de mecanismos propositais ou não de instrumentos de coleta de dados já são suficientes para o questionamento sobre a credibilidade dos resultados e sua representação da opinião pública (NOVELLI, 2009, p.81).

Entre as possibilidades da Esfera Pública, os instrumentos para a criação da Opinião Pública e a Comunicação Pública em si, podemos ver o profissional de jornalismo mais diante de um dilema ético do que de um dilema técnico. Conhecer

os mecanismos de formação da opinião pública, os objetivos que a comunicação assume nesse processo, e o estabelecimento de um espaço público democrático é apenas o primeiro passo para conseguir circular por esses meios que estão diretamente relacionados à sua atuação profissional sem perder a legitimidade de sua atuação. O profissional de jornalismo enquanto crítico de arte tem diante de si muitas possibilidades de transformação social, de realizar as pontes necessárias para localizar e oficializar discursos excluídos até mesmo da ideia de “públicos débeis”. Excluídos porque são excluídos das próprias noções de cidadania, e das construção de discursos fundamentais para a criação de um sujeito autônomo e capaz de deliberar sobre aquilo que lhe afeta diretamente e diariamente nos seus âmbitos de interesse.

5 O AUTOR ENTRE O JORNALISMO E A CRÍTICA DE ARTE

Nesse capítulo são abordadas as possibilidades da crítica de arte desde as perspectivas do jornalismo. Os lugares onde a crítica tem encontrado seu lugar acontece por articulações outras, fora das publicações diárias, como vimos no capítulo anterior, muitas vezes guiadas por interesses outros. O posicionamento crítico tem acontecido principalmente através de projetos e da própria parede do museu, entretanto, publicações independentes e projetos de arte têm estabelecido uma troca importante para se pensar o lugar social da arte e suas reflexões ensaísticas. Pensar a aproximação da produção artística com o jornalismo também é pensar novas maneiras de produção textual, observando, como também foi colocado anteriormente, que o texto constrói uma imagem e um imaginário.

5.1 RESENHA/REVIEW, ARTIGO/ENSAIO – A CRÍTICA NO JORNALISMO

Podemos considerar que a grande separação de gêneros que encontramos no jornalismo funciona entre news (notícias) e comments (comentários). A designação de comentários abarca o que podemos chamar de jornalismo opinativo e possui diversos desdobramentos de forma. José Marques de Melo (2003) nos trás essa separação geral e considera ainda as atribuições de valor a um acontecimento como o procedimento dos gêneros opinativos em jornalismo. O autor evita ponderar o mito da objetividade, não considerando a abordagem noticiosa dos acontecimentos como opinativa, em algum nível subjetiva ou ficcional¹, mas sugere

¹ O surgimento da objetividade jornalística acompanhou o predomínio do método positivista no final do século XIX. A racionalidade seria sinônimo de uma formalização verdadeira, científica. Entretanto, “a objetividade de que tratamos em comunicação e em jornalismo distingue-se sobremaneira da objetividade científica.” (BARROS FILHO, Clóvis. *Ética na comunicação. Da informação ao receptor*. São Paulo: Moderna, 1995, p. 21). Muitas são as limitações da informação veiculada. Obstáculos relacionados ao fato, ao observador-fonte, à produção ou ao seu produto são constantes que devem ser consideradas para que seja menor o descompasso entre referência e enunciado da informação. Jamais um enunciado poderá ser aquilo que ele enuncia, o enunciado constitui uma realidade de segunda ordem, carregada de significações que não estava naquilo que ele tenta enunciar com correspondência objetiva. Disto decorre uma “falta”, a linguagem sendo um processo de nomeação simbólica está impossibilitada de codificar o real como ele se apresenta em sua totalidade. “A notícia é um produto real (por isso pode ser lida e ouvida) que faz referência a algo exterior a ela (por isso é um símbolo). O texto jornalístico, como qualquer texto de literatura, é um ‘referente’. Assim, todo texto informativo ‘se refere’ a um fato sem ser o próprio fato, daí sua dimensão ficcional.” (IDEM, p. 50)

haver “diferenças de perspectiva na apreensão e valoração da realidade.” (MARQUES DE MELO, 2003, p.94). Essas perspectivas, de valoração da realidade pela escrita, inevitável em outros autores, estariam sob domínio e controle dos jornais através de suas linhas editoriais. Com relação aos gêneros jornalísticos considerados opinativos em si, Marques de Melo (2003, p. 94) afirma que se “concretizam” por quatro núcleos dos quais a opinião emerge: a empresa (ou instituição) jornalística, o jornalista, o colaborador e o leitor.

De todas as possibilidades elencadas pelo autor na produção do jornalismo opinativo (editorial, artigo, resenha, crônica, coluna, charge e carta dos leitores) interessa para este trabalho suas colocações a respeito da resenha, ou review e do artigo, ou ensaio.

O conceito artigo sofre diversas variações teóricas no jornalismo, do senso comum aos estudiosos. A sua definição, entretanto, apesar de ser ampla afirma que trata-se de produto jornalístico pelo qual alguém (sendo ou não jornalista) apresenta ideias e argumentos de maneira a defender uma opinião. Assim ele se caracteriza por dois elementos principais: a atualidade e a opinião. Com relação à atualidade não se restringe aos acontecimentos que estão ocorrendo no momento de sua produção, mas pode abarcar um momento histórico, mais ou menos recente. A opinião no artigo não deve ser implícita, mas deve se mostrar clara e posicionada através dos argumentos que a sustentem. José Marques de Melo (2003, p. 117) irá resgatar uma classificação do jornalismo espanhol (Martínez Albertos) para classificar o artigo entre artigo editorial e artigo comentário. O primeiro agruparia todas as espécies de editoriais, relacionando o artigo à produção de opiniões relativas aos posicionamentos das instituições jornalísticas. Já no artigo comentário teríamos os textos que são feitos por indivíduos, de reconhecimento notório em área específica, ou jornalistas com credibilidade de opinião.

O editorial funciona como um artigo da instituição jornalística, da empresa que controla o jornal economicamente, e irá responder pelos interesses do jornal, muitas vezes distante do que uma pessoa defenderia. A pessoa do editorial, ao contrário da pessoa do artigo, é jurídica. Além disso, há diferenças de argumentação e diferenças temáticas que decorrem de sua argumentação. Os editoriais são escritos para públicos específicos dos jornais: aqueles relacionados aos órgãos oficiais. O

artigo, em contraposição, não irá tentar estabelecer uma conversa em específico com esse público do jornal, mas irá defender sua opinião sem colocar em primeiro plano o público ao qual se dirige.

O comentário se detém nos acontecimentos no momento de sua ocorrência, além de poder abarcar mais de um único tema sobre os quais se manifesta. O comentário cria análises das notícias, encontrando a trama que está por trás dos acontecimentos noticiados, procurando explicar as suas causas, consequências e alcance. Nesse sentido, o artigo não irá se restringir às matérias noticiadas, mas irá se posicionar sobre um tema em específico que seu autor considere de fundamental relevância, e irá defender sua opinião através do argumento, diferentemente do comentário, que irá trazer à tona os fatos das notícias dos fatos.

O processo de elaboração de um artigo passa por algumas etapas fundamentais, mesmo com seus desdobramentos e aproximações com outros gêneros opinativos. Podemos considerar algumas etapas para sua produção, sendo elas o levantamento de assuntos que motivem o articulista a estabelecer sua argumentação em defesa de sua opinião, a ordenação de ideias mais ou menos lógicas que levem o leitor às mesmas conclusões de seu argumentador, e a escrita propriamente dita, que irá transformar essa ordenação de ideias mais ou menos lógicas num enunciado coerente. O artigo, como um dos desdobramentos do gênero opinativo, possui uma função essencial de formador de opiniões. Além disso, cria um campo de debate entre ideias e posicionamentos, saudável para todo o processo de aperfeiçoamento da democracia.

José Marques de Melo (2003, p 118) irá pontuar ainda que encontramos duas espécies de artigos diferentes em sua forma: o artigo propriamente dito e o ensaio. Há duas maneiras evidentes de se identificar as diferenças entre eles, segundo o autor. A primeira seria a de que o ensaio possui uma fundamentação referencial, o que ele chama de “credibilidade documental”, que sustentam os argumentos defendidos, enquanto que o artigo é produzido através das impressões sobre fatos que ainda estão acontecendo, através conhecimento e sensibilidade do articulista, o que o tornaria mais efêmero no sentido de tratamento dispendido. A segunda evidência de diferença entre um e outro estaria não apenas na extensão da escrita, o ensaio mais longo e o artigo mais curto, mas também no local de publicação,

sendo reservado os cadernos especiais e suplementos para o ensaio e as edições convencionais de publicação para o artigo.

Já a resenha é conhecida tanto pelo senso comum quanto pelas instituições jornalísticas como crítica. Se volta aos produtos culturais que estão sendo produzidos e veiculados na atualidade, “com a finalidade de orientar a ação dos fruidores ou consumidores.” (MARQUES DE MELO, 2003, p. 125) Estamos, considero eu, num dos campos mais problemáticos do jornalismo opinativo, pois há um atravessamento e confusão entre o que podemos considerar de produção cultural, com construções estéticas embasadas em pesquisas poéticas, ou pesquisas de linguagem, e aquilo que a indústria cultural convencionou chamar de entretenimento.

Os jornais acabaram por adentrar involuntariamente numa disputa entre intelectuais e o consumo de entretenimento de massa, sem profundidade específica. Entendo a necessidade do entretenimento para a população, principalmente uma população aflita com tantos problemas, muitas vezes vivendo sem perspectiva entre a doença e a delinquência. A produção cultural se constitui por um campo vasto, que envolve todas as linguagens já desenvolvidas pela humanidade. Em contraposição, o entretenimento possui as características mais perversas da produção industrial em larga escala e influenciam diretamente os interesses de veiculação de informação. Entretanto, uma atravessa a outra, se apropriam mutuamente de seus códigos e visualidades, enquanto as populações dos países em desenvolvimento, pensando aqui principalmente no Brasil, ficam sem compreender a guerra que se estabelece entre uma coisa e outra.

Os jornais não facilitam, porque apesar de existir o desdobramento de gênero opinativo que estamos tratando aqui – a resenha, ou review – eles continuam ainda a procurar critérios de noticiabilidade nos próprios acontecimentos que envolvem a cultura, seja produção de massa ou produção de linguagem. Isso significa que os jornais, no Brasil, se mantêm produtores de notícias culturais – procuram o extraordinário nas realizações culturais, e então as noticiam; tratam o acontecimento cultural com a objetividade da notícia e se esquecem das elaborações de linguagem que podem contribuir para nosso desenvolvimento enquanto seres que realizam leituras do mundo que está ao nosso redor. Isso possui diversas explicações, como

a necessidade que os jornais possuem de cativar leitores, seja público, seja produtores, além das limitações de espaço oferecido atualmente à cultura, e o terreno é no mínimo ardiloso.

Marques de Melo, além de fazer a distinção histórica que nos levou da resenha e do review (culturalmente muito aceito nos países desenvolvidos) para a separação entre a crítica (feita por profissionais especializados que atualmente se encontram cada vez mais para dentro das publicações especializadas e academia) e aquilo que chamo de notícias culturais, tenta encontrar as funções dessa espécie de texto nos jornais.

A resenha configura-se como um gênero jornalístico destinado a orientar o público na escolha dos produtos culturais em circulação no mercado. Não tem a intenção de oferecer julgamento estético, mas de fazer uma apreciação ligeira, sem entrar na sua essência enquanto bem cultural. Trata-se de uma atividade eminentemente utilitária; havendo muitas opções no mercado cultural, o consumidor quer dispor de informações e juízos de valor que o ajudem a tomar a decisão de compra.

Aqui vemos claramente que a maneira com que Marques de Melo (2003) trata a crítica ou a resenha favorece o posicionamento da produção cultural como a produção de bens e serviços. O público é “comprador” de bens culturais e os jornais os auxiliam nessa compra. São as avaliações feitas por estrelas, ou coisas do gênero, que reduzem as qualidades de linguagem de um produto cultural à uma avaliação rápida com critérios obscuros. Encontramos assim um dos maiores problemas do jornalismo cultural: apesar de haverem critérios já consolidados em outros momentos e meios históricos, principalmente pela academia, os jornais insistem em acreditar que o público leitor não tem a competência para acompanhar as discussões aprofundadas.

Particularmente acredito que não é o público que não possui tal competência, mas o volume das produções culturais aliado ao reduzido espaço oferecido pelos jornais e jornalistas distantes dos artistas faz com que qualquer tentativa de aprofundamento seja visto com maus olhos e a escolha da noticiização de uma realização cultural em detrimento de outra um negócio de marketing. Marques de Melo ainda afirma que “a resenha como gênero jornalístico tem crescido nos meios

de comunicação coletiva no Brasil. Isso é reflexo da expansão da indústria cultural em nosso país e da existência de um público consumidor dos bens culturais” (MARQUES DE MELO, 2003, p. 134). Essa é uma opinião pessoal de Marques de Melo, não condizente com outras opiniões do meio² e sem fundamentos críticos ou referencialização sobre o contexto brasileiro, principalmente dos estudos sobre a indústria cultural e produção crítica que podemos encontrar fartos em qualquer meio do país que se dedique a esse campo vasto.³

O métodos de aproximação crítica e trabalhos de arte passaram por modificações grandes nos últimos séculos – desde o período do Renascimento. Giorgio Vasari (1511 – 1574) é considerado um dos primeiros autores interessados em estabelecer uma produção crítica através do conhecimento da biografia dos artistas. Ele representa o início da historiografia italiana e estabelece a ideia de progresso evolutivo na criação da arte. Suas narrativas apontam diferentes momentos na vida de um autor que deveriam ser considerados para um análise crítica. O caráter do artista, a sua peripécia, a sua obra e os limites que não conseguiu ultrapassar fazem parte da sua grande obra crítica - *As Vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos* (1550). “Vasari coloca uma questão fundamental: a da unidade histórica. O processo histórico envolve três séculos compreendidos como três grandes unidades, que são três etapas ou épocas da arte” (KAPLAN, 2007, p. 03). Esse conceito de evolução da história da arte será aceito com classificações em diferentes modelos, como a historiografia baseada em estilos de Joachim Winckelmann (1717 – 1768), que passa a considerar as fontes arqueológicas e organizar uma classificação das obras em arcaicas, clássicas ou

² Vide por exemplo TRIGO, Luciano. *A grande feira: uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Record, 2009. Ou DUVIGNAUD, Jean. *A Imagem e seu contexto cultural*. In: Zoladz, Rosza W. Vel. [org.] *Imaginário brasileiro e zonas periféricas*. Rio de Janeiro: FAPERJ / Sete Letras, 2005.

³ Infelizmente não temos muitos estudo nessa área, mas podemos citar aqui o projeto *Produção Cultural no Brasil* (www.producaocultural.org) e o projeto *Panorama Setorial da Cultura Brasileira* (www.panoramadacultura.com.br) que tratam do assunto com a amplitude que as realizações culturais no Brasil merecem, além de outros autores que irão realizar entrevistas e levantamentos com críticos atuantes nos jornais e no próprio circuito da arte contemporânea brasileira, como é o caso de REZENDE, Renato; BUENO, Guilherme. *Conversa com curadores e críticos de arte*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013. Disponível em http://editoracircuito.com.br/website/wp-content/uploads/2013/05/ebook_cccc.pdf Obviamente esses estudos ainda não existiam quando Marques de Melo publicou seu livro, entretanto a consolidação dos estudos sobre jornalismo, indústria cultural e produção crítica já estava consolidada há bastante tempo, desde Walter Benjamin, e no Brasil, Mario Pedrosa e Walter Zanini e Aracy Amaral, para citar apenas alguns que atuaram como críticos nos jornais e na academia.

decadentes trazendo o conceito de Belo ideal baseado nos conceitos gregos de nobre simplicidade/grandeza serena ou Hyppolyte Taine (1828 – 1892), que tentará aperfeiçoar o modelo levando em conta seu contexto de produção. Winckelmann, aliás, irá se tornar precursor das grandes filosofias, como a de Hegel. Mas a construção do discurso crítico jornalístico irá encontrar suas bases contemporâneas em Charles Baudelaire (1821 – 1867), que aproxima o discurso poético das obras com os discursos poéticos da crítica, estabelecendo o autor como criador, ultrapassando a fronteira das linguagens técnicas. Esse é o ponto que passa a nos interessar. Quando a crítica assume com Baudelaire a produção nos periódicos da época trazendo para a escrita um contexto literário como contraponto condizente à produção plástica.

5.2 UM PERCURSO CRÍTICO

Ao lançar um olhar retrospectivo sobre minha produção escrita consigo observar alguns parâmetros que são impossíveis de serem observados sem considerar eles como o conjunto de um autor. O ponto principal desses parâmetros se constitui por poder observar que havia desde o início um interesse na escrita que cria o seu próprio lugar de aparição, principalmente com a realização de projetos e exposições que são acompanhadas pela ideia de ensaios críticos. Aqui me proponho a pensar como e em quais lugares tal produção crítica vem a acontecer, observando não apenas os textos e suas publicações em si, mas um contexto maior, o contexto político e cultural que os permitiram acontecer.

O primeiro texto selecionado (ANEXO 01) também integra a minha primeira produção como artista. Ele surge no contexto das práticas artísticas desenvolvidas no Núcleo de Estudos da Fotografia (NEF)⁴, do qual fui participante entre 2007 e 2011. A principal proposta deste projeto era levar um trabalho de fotografia documental contemporânea às ruas em contato com o público para o qual ele foi

⁴ O Núcleo de Estudos da Fotografia foi uma instituição privada de ensino e pesquisa existente em Curitiba entre 2002 e 2011 coordenado por Milla Jung. Não há ainda estudos sobre esse importante centro que reuniu e complementou a formação de diversos fotógrafos, artistas e pesquisadores na cidade de Curitiba.

realizado. O principal argumento do trabalho era o de que ao expô-lo nas áreas urbanas seria levar o questionamento desenvolvido na forma de arte visual à comunidade de interesse. Em 2007 pensava no transporte coletivo como algo difundido no mundo todo devido à imensa frota de automóveis que circula diariamente nas metrópoles. Assim, muitas cidades buscariam melhorias em seu sistema de transportes para que mais e mais pessoas passem para o coletivo em seu dia a dia, o que pode-se ver pelas manifestações de 2013, não é algo compartilhado pelas diretrizes do Estado.

Não havia o foco no limite desse sistema, seus percalços, e nem por quanto tempo ele seria realmente eficaz. O que colocava como questão era outro desafio: a falta de convivência. Confinadas no coletivo por algumas portas e muitas janelas observava as pessoas obrigadas a conviverem neste espaço comum, sem qualquer outra espécie de troca senão a presença fantasmagórica de um outro. O projeto focava justamente nessas pessoas que circulam todos os dias em ônibus com um Outro que não tem face nem identidade. O trabalho funcionava com a disposição de fotografias realizadas dos próprios passageiros inseridas no transporte coletivo, juntamente com um texto de apresentação. Esse projeto me proporcionou duas experiências que relevo hoje, uma relacionada à produção escrita e outra ao encontro com as políticas públicas municipais.

Com relação à escrita, fazíamos leituras compartilhadas dos trabalhos desenvolvidos no NEF, e numa delas, ao apresentar o texto que integrava a dispersão das imagens, Felipe Prando, um dos que participavam da leitura do grupo de estudos de fotografia documental, apontava que ele funcionaria sozinho. Na época, isso era incompreensível para mim. Consegui vislumbrar a ideia de um texto como imagem apenas após a leitura de *A vida sensível*, de Emanuele Coccia. Nesse livro, o autor afirma que

vivemos porque podemos ver, ouvir, sentir, saborear o mundo que nos circunda. E somente graças ao sensível chegamos a pensar: sem as imagens que nossos sentidos são capazes de captar, nossos conceitos, tal qual já se escreveu, não passariam de regras vazias, operações conduzidas sobre o nada (COCCIA, 2010, p.10).



FOTO 03 - uma das disposições do trabalho no interior do transporte coletivo. FONTE: 2007/Arthur do Carmo.

Pensar que as imagens podem ser captadas por qualquer sentido irá me levar à ideia de que uma fotografia, um texto, uma exposição, assim como qualquer outra aparição se constitui como imagem. Mas trataremos disso mais adiante ao pensar os ensaios decorrentes do projeto Armazém (2011-2014).

Com relação às políticas culturais, esse trabalho fez parte de um dos principais editais voltados às artes visuais em Curitiba, o Edital de Arte Urbana, que

teve edições em 2007, 2008, 2010, 2011, 2012 e 2013.⁵ Como pode-se perceber pelas datas, aconteceu de forma irregular, sem periodicidade definida.



FOTO 04 - O trabalho O Indivíduo no Coletivo – Edital Arte Urbana 2007. Fonte: Arthur do Carmo (2008).

Como um reflexo metalinguístico aqui assumido, a fotografia procurava aproximar as pessoas, instigar o olhar, produzir um estranhamento para quem está do lado de fora do ônibus, mas ao mesmo tempo é colocado dentro, ou colocado junto de quem está dentro, espremidos entre estranhos sem rosto. Aproximar, olhar, relacionar-se com a imagem fotográfica é permitir que a comunidade de interesse se aproxime, olhe e se relacione com o que é evitado, seja por constrangimento, ou por desinteresse mesmo, diariamente dentro do transporte coletivo. Esse movimento é o movimento que o texto (ANEXO 01) propunha mesmo sem as fotografias e que mais tarde vim a compreender.

⁵ As datas podem ser consultadas no site <http://www.fcddigital.com.br/leido incentivo/index.asp> que disponibiliza os resultados de convocação dos editais do Fundo Municipal de todos os anos disponíveis (2005 a 2014).

Na sequência de projetos e sua produção crítica decorrente aqui selecionados estão dois, que aconteceram entre 2009 e 2012, projeto Transamazônica: imaginários compartilhados e projeto Fordlândia. As histórias desses dois projetos se mesclam por serem um em decorrência do outro, e seus lugares de acontecimento perpassam um trajeto de políticas culturais nacionais – ambos contemplados pelo Rede Nacional Funarte Artes Visuais (2009 e 2010, respectivamente) – e municipais (Edital de Ocupação de Espaços da Fundação Cultural de Curitiba, 2011). Ambos possuem um caráter de ensaio social e artístico, que Marcio Doctors irá chamar de “curiosidade de quase arquivistas” com “interesse jornalístico” (ANEXO 04).

Transamazônica: imaginários compartilhados é um projeto desenvolvido por mim e por Luana Navarro que se desenvolveu a partir das publicidades veiculadas pela revista Realidade no início da década de 1970 sobre a Rodovia Transamazônica. Uma das características deste projeto foi o intercâmbio de imaginários e experiências que constituíram/constituem a promessa de progresso simbolizada pela construção desta estrada. Ele se dividiu em diversas etapas, desde a produção de matéria audiovisual sobre o imaginário da população de Curitiba a respeito da Transamazônica, passando pela viagem por terra entre Curitiba/PR e Itaituba/PA, cidade esta cortada pela rodovia.

Na década de 1970 foi anunciada a execução do projeto de construção da Rodovia Transamazônica como parte da “consolidação do milagre econômico”, durante o governo do general Emílio Garrastazu Médici (1969-1974). Sua representação como “maior aventura vivida por um povo na face da Terra”, a “última grande aventura do século” sinalizava a convivência dos veículos de comunicação de massa aos discursos oficiais. “Estabelece-se o seguinte raciocínio: o desafio/aventura de construir a Transamazônica é o de construir o Brasil potência, de modo a adiantar assim o futuro para o qual a nação está predestinada.” (MENEZES, 2007, p.09)

Anunciada como parte do Programa de Integração Nacional a rodovia era tida como a solução dos problemas de secas sazonais no Nordeste e para o que era tido como problema de segurança nacional – a pouca densidade demográfica na Amazônia, gerando a necessidade de desenvolvê-la apropriando-se do seu território. O discurso oficial pregado era: “levar homens sem terra à terra sem homens”. Assim

planejava-se apaziguar as pressões populares pela reforma agrária e dar cabo ao “integrar para não entregar”.

A veiculação de reportagens, artigos e publicidades sobre a construção da Transamazônica inicia-se já no começo da década de 1970. A revista Realidade publicou em 1971 uma série de reportagens especiais em que o tema era a Amazônia. Em contato com este material, Luana Navarro e eu deparamo-nos com diversas publicidades que prometiam um futuro promissor para a região Norte: uma promessa de desenvolvimento que abrangia a modernização da área habitacional, econômica e cultural.

A execução foi sendo abandonada, e as ideias propagadas, mais modestas. Ao fim do ano de 1974 a construção da Transamazônica foi dada por encerrada em seu $\frac{1}{4}$ do previsto, mas nem esta parte estava pavimentada.

Deste sonho comenta-se que restam hoje seis meses de poeira e seis meses de lama. Cidades por onde passa a BR-230, como Altamira/PA e Itaituba/PA, tiveram registrados ao longo dos últimos trinta anos crescimento populacional de mais de 1000%. O custo da construção da rodovia, nunca terminada, foi de mais de US\$ 1.5 bilhões. “Somente 2,5 mil quilômetros da rodovia, ligando Aguiarnópolis a Lábrea (AM), foram abertos. O que seguiu foi o abandono.” (LEROY, 2006)

O primeiro trecho da Transamazônica, ligando as cidades de Estreito, em Goiás, à Itaituba, no Pará, foi celebrada ainda em 1972. Se as ideologias do governo que sustentavam o projeto era integrar para não entregar e apaziguar as pressões sociais pela reforma agrária, em pouco tempo o empreendimento voltou-se aos grandes negócios envolvidos, seguido do abandono dos colonos, que ficaram sem crédito, sem transporte e sem terras, pois não tiveram acesso aos títulos de posse, em muitos casos.

A partir da década de 1980 começaram a ser organizados diversos movimentos sociais, entre eles o “Movimento pela Sobrevivência da Transamazônica” e o “Movimento pelo Desenvolvimento da Transamazônica e do Xingu” que agrega 113 entidades em diversas cidades na região.

No início do governo Fernando Henrique Cardoso houve a promessa do programa “Avança, Brasil”, que previa cerca de US\$ 43 bilhões em investimentos. No entanto o projeto foi abortado e rebatizado por ambientalistas como projeto “Avança Fumaça”, pelo descaso completo da sustentabilidade ambiental.

O governo Lula também previu investimentos através do PAC – Programa de Aceleração do Crescimento – e do PPI – Programa Piloto de Investimentos – R\$ 3 bilhões previsto no Orçamento da União até 2010 para o asfaltamento de 883 km da Transamazônica, no trecho de Marabá/PA – Rurópolis/PA, a 146km de Itaituba/PA, e para o asfaltamento da rodovia que liga Santarém/PA a Cuiabá/MT.

Atualmente acredita-se que o asfaltamento da BR-230 não seja nem bom nem mau em si. Depende mais de

garantias que as leis ambientais sejam respeitadas, que a infraestrutura funcione, que a pesquisa científica continue, que o apoio aos produtores seja concreto e que as áreas indígenas, de proteção ambiental e de uso sustentável sejam fortalecidas. Se isso acontecer, talvez um dia a BR-230, em vez de pista vermelha do conflito social e beco sem saída da devastação ambiental, torne-se exemplo do caminho, pavimentado, para um futuro sustentável. (LEROY, 2006)

Resgatando as publicações nas revistas da década de 1970, o projeto se voltou a pensar que “se a Transamazônica é um acontecimento, os discursos produzidos e veiculados e revistas constituem em um outro acontecimento que reinventa aquele” (MENEZES, 2007, p. 18).

Ao percorrer o trajeto da Transamazônica entre Marabá/PA e Itaituba/PA, Luana Navarro e eu nos deparamos com a história da cidade de Fordlândia, que mais tarde iríamos descobrir que é na verdade uma região do distrito de Aveiro/PA.

Em 1927 Henry Ford, o proprietário da fábrica de carros Ford, idealizou a cidade de Fordlândia às margens do rio Tapajós, em plena floresta Amazônica. Para controlar todas as etapas de produção de carros, caminhões e tratores, da extração de matérias primas aos produtos finais, faltava para a Ford Motor Company encontrar maneiras de produzir o látex, pois ela já produzia hulha, carvão coque, couro artificial, fios de cobre, fordite, tecidos, pneus, linhos, ferro fundido, vidro (absorvendo 25% do vidro produzido nos Estados Unidos), madeira, minério de ferro e produtos de olaria. Neste período ela também possuía estradas de ferro e companhias de navegação, tudo em função da produção de automóveis, caminhões, tratores.

Fordlândia viria então completar essa cadeia produtiva com o cultivo de seringueiras e a exportação da borracha, saindo diretamente da margem direita do

rio Tapajós em direção à cidade de Detroit, nos Estados Unidos. Com a extração do látex, ocorreria a centralização e concentração do capital no sentido da verticalização de atividades e controle absoluto de matéria-prima.

Henry Ford nunca esteve na cidade por ele idealizada e planejada. O medo da malária e de outras doenças da região foi apenas enfrentado por diretores e funcionários que se dispuseram a vir para o Brasil.

A cidade de Fordlândia, como aponta Elaine Lourenço (1999, p. 118-9), foi logicamente planejada e hierarquizada em vilas. Os trabalhadores viviam em casas próximas aos locais de trabalho, primeiramente feitas de sapê, em seguida do excesso do corte de madeira, dispondo de quadras de esporte e cinema. Ao lado oposto da cidade, na Vila Americana, em casas amplas e equipadas, próximas ao hospital, habitavam diretores e administradores da cidade. Suas casas eram as maiores com cozinhas e móveis planejados, piscina e alameda de mangueiras ao redor. Enquanto os brasileiros se restringiam a parte mais baixa de Fordlândia, trabalhando sempre identificados por pequenas placas sobre a roupa, tendo o lazer restrito aos finais de semana, a Vila Americana gozava de amplos campos de golfe, quadras de tênis, sorveteria, um clube exclusivo e sessões frequentes de cinema.

A mudança do nome antigo da cidade de Boa Vista para Fordlândia revela uma passagem de um território destinado a vida humanizada em sua vila para um lugar condicionado pela economia e pelo capital. O que antes poderia ser construído por uma destinação humana e particular do espaço, repentinamente foi construída a partir das necessidades de funcionamento da fábrica localizada em Detroit e com um braço em Fordlândia.

O tempo da fábrica, da produção industrial e fordista, desembarcou na baía do Tapajós e colocou os caboclos diante de um novo modelo de lidar com seus corpos no tempo. Cada um dos “operários” foi colocado diante de obrigações fabris, diante de um modo de produção com o qual não estavam habituados. Anteriormente suas necessidades eram retiradas da terra em outras formas de produção e de troca. O caboclo era dono de seu tempo e de uma hora para outra era a fábrica que possuía seu tempo, seu dia de trabalho.

Em dezembro de 1928 dois navios, Lake Ormoc e Lake Farge, depositaram em Fordlândia os componentes que estruturariam a nova cidade. Sob a direção do americano Einar Oxholm, operários brasileiros puseram-se imediatamente a trabalhar na construção daquela que iria se transformar em pouco tempo na terceira mais importante cidade da Amazônia, oferecendo aos seus habitantes hospital, escolas, água encanada, moradia, cinema, luz elétrica, porto, oficinas mecânicas, depósitos, restaurante, campo de futebol, igreja, hidrantes nas ruas, emprego (SENA, 2009)

Até hoje se encontram em Fordlândia todos os galpões e micro-usinas onde era processada a borracha extraída da região. As casas também permanecem, entretanto em estado de preservação precário. Atualmente a vila americana está abandonada, apenas as mangueiras plantadas à época dão frutos. Tal como Benjamim aletara em relação a existência milagrosa do camundongo Mickey (BENAJAMIM, 1994), também nascido de um sonho, de quem partiam todas as outras existências com as quais se relacionava, em Fordlândia as casas, as ruas, a alimentação, as roupas, tudo era criado a partir da cultura norte-americana relacionada apenas consigo mesma, em um isolamento enlatado frente ao contexto.

Conta-se que na época os trabalhadores norte-americanos tentaram introduzir novos hábitos alimentares nos caboclos da região, fazendo com que eles bebessem leite de soja, comessem hambúrguer e espinafre. Deu-se então a “revolta das panelas”, manifestação dos brasileiros contra as imposições culturais que obrigou os americanos a fugirem para a floresta até a chegada do exército brasileiro. Parafraçando Camnitzer (2006, p. 267), pode-se dizer que o que aconteceu foi um estupro cultural por meio de hambúrgueres e espinafres.

As histórias desse período, pela falta de diálogo entre os americanos e os caboclos, abriu espaços para fabulações sobre as verdadeiras intenções dos norte-americanos. Ainda hoje os moradores contam⁶ que a Ford extraía ouro da região e carregava em túmulos de metal para dentro dos navios. Hoje a vida ordinária em Fordlândia é constituída pela memória do abandono e não da promessa:

Dentre as várias histórias que tentam explicar a falência de Fordlândia, conta-se que a principal delas teria sido os erros agrônômicos com a implantação de monocultura da seringueira e o seu cultivo em terrenos acidentados, métodos esses inapropriados e alertados pelos caboclos da região. Além da desconsideração com

⁶ Em depoimento ao autor e a Luana Navarro que visitamos Fordlândia em 2009.

os caboclos, que era tão visível que os navios norte-americanos ficavam atolados na margem do Rio Tapajós, pois não aceitavam as indicações de navegação dadas pelos moradores da região que tentavam alertar sobre os bancos de areia que impediam a navegação em determinados pontos do rio.

Em 1934 os norte-americanos iniciaram o cultivo da seringueira em Belterra/PA, cidade próxima a Fordlândia, também às margens do Rio Tapajós. Aparentemente a geografia do lugar oferecia melhores condições para o cultivo da seringueira. No entanto, com a queda do preço da borracha nos países asiáticos já não era mais vantajoso manter Belterra, e assim repentinamente, do mesmo modo como chegaram, o grupo de norte-americanos abandonou a região do Tapajós. Em Fordlândia foi deixado para trás uma micro-usina de processamento de látex que conta com três galpões, maquinários de primeira linha, um hospital completamente estruturado e centenas de casas ao estilo americano.

Todos os espaços que antes serviam para a extração e produção da borracha estão cobertos de poeira. O hospital, está aos poucos desmoronando. As pessoas que vivem em Fordlândia enfrentam dificuldades em relação ao deslocamento, atendimento médico e até mesmo em relação ao dinheiro. Como a cidade não possui bancos, e a economia gira pelo recebimento de aposentadorias do Ministério da Agricultura, isto faz com que nos mercadinhos e padarias locais não haja circulação da moeda, pois as compras são feitas nas cidades em que eles recebem as pensões, o que criou uma cultura do pagamento fiado. Os jovens assim que atingem a idade adulta mudam-se para cidades próximas como Itaituba e Santarém em busca de trabalho. A cada ano a população diminui.

Neste contexto, Luana Navarro, Lidia Ueta (que participou conosco dessa segunda ida à Amazônia Legal) e eu nos propomos a incluir e unir nossos gestos aos dos moradores de Fordlândia na tentativa de realizar uma leitura de mundo que torne visíveis as relações sociais construídas neste território através da arte. O ponto principal do que foi esse projeto pode ser resumido ao que afirma Basbaum e Coimbra:

A cultura como paisagem não-natural configura o território em que se move o artista: sua ação transforma-se numa intervenção precisa ao mobilizar

instabilidades do campo cultural (regiões da cultura que permitem problematizações, conflitos, paradoxos), por meio de uma inteligência plástica que torna visível uma rede de relações entre múltiplos pontos de oposição, na qual o trabalho de arte é um dispositivo de processamento simultâneo e ininterrupto, e nunca uma representação dessas relações (BASBAUM; COIMBRA, 2001, p.374).

Essas leituras territoriais não seriam possíveis sem o incentivo da Funarte, e mais do que isso, geraram uma série de relatos, como este feitos acima aqui reelaborados que criaram o seu próprio lugar de aparição, como pode ser visto no ANEXO 02, ANEXO 03, ANEXO 04 e ANEXO 05. O ANEXO 02 se compõe do primeiro texto desenvolvido nesse lugar, antes da viagem por terra, um confronto meu com a ideia de um lugar inóspito, meus interesses e motivações, juntamente com o ANEXO 03, que já é o último texto do projeto Transamazônica escrito por mim e enviado com o relatório final à Funarte. O ANEXO 04 é o texto de apresentação da continuidade do projeto feito por Marcio Doctors, já como exposição no Museu da Fotografia Cidade de Curitiba, realizada pelo edital de Ocupação de Espaços da Fundação Cultural de Curitiba em 2012. Em seguida, trago aqui o ANEXO 05, que é um texto de obra, feito por mim e Luana Navarro, que se torna imprescindível para sua apresentação, compondo com um registro videográfico sua totalidade. Dos escritos desenvolvidos no projeto Fordlândia, além da reformulação descritiva que incluo nesta monografia, interessa uma carta enviada a diferentes artistas de Curitiba, convidando-os a participar de uma exposição no Galpão do Trapiche na vila de Fordlândia.



FOTO 05 – Galpão do Trapiche em Fordlândia, onde aconteceu a interlocução/curadoria “Peças Portáteis” através de convite feito a diversos artistas da cidade de Curitiba, desenvolvido por Luana Navarro, Lidia Ueta e por mim. Participaram com trabalhos da proposta Ana González, Carlos Kenji, CL Salvaro, Deborah Bruel, Felipe Prando, Joana Corona, Milla Jung e Patricia Lion. FONTE: Lidia Ueta.

Na sequência de escritos selecionados para essa monografia temos o ANEXO 07 e ANEXO 08. O ANEXO 07 se compõe como texto de apresentação de exposição coletiva realizada no Museu da Gravura Cidade de Curitiba, chamada [Arquivo/Operação. Impermanência], ocorrida em fins de 2011. Participaram dessa exposição Patrícia Lion, Luana Navarro e eu, com trabalho individuais, onde inicio o projeto Armazém (2011-2014). Suspenso entre o tempo expográfico determinado de abertura e encerramento, ele manteve nessa sua primeira aparição a criação de um fluxo constante de invenção narrativa, enfatizando discursos relacionados aos termos correntes na arte contemporânea.

Dos sentidos aplicados à leitura do termo armazém podemos destacar um referente à sua aparição como imagem e outro às operações de sua constituição. Por um lado, o primeiro remonta à origem da palavra: do árabe al-mahazán, pode ser vista como entreposto – regiões geograficamente estratégicas localizadas entre dois polos econômicos. De outro lado, a operação de armazenagem pode ser

encontrada nos sistemas de informática: guardar (dados) na memória, para recuperá-los depois. Ambos os sentidos tem a carga de provisoriedade.

Os armazéns são nômades e operam com mutações constantes. Eles existem pelo trânsito de fluxos – sejam de pessoas, de informação, etc. Apropriando-se da produção escrita são evidenciadas construções de sentido diferentes entre os termos, mas que me levaram a costurar diversos desdobramentos de um mesmo termo tendo como território o campo discursivo da arte. Forma-se o que poderíamos chamar de “montagem interpretativa”, pela qual não se busca o tempo do qual decorreram os documentos e escritas de origem, nem uma classificação outra dos mesmos, mas uma terceira formação: de duas coisas aparentemente distintas temos outra, índice de uma ideia terceira – experiências de outras experiências compartilhadas. O termo que trago como ANEXO 08 desenvolvido nessa exposição é o curadoria, assim construído, através de diversos outros textos de artistas, críticos e curadores, e estava nessa exposição na parede do museu.

O material educativo da exposição CONVERSAS⁷, organizada por Felipe Prando constituiu o ponto de partida para a organização de um arquivo físico – onde podia ser encontrada outra montagem de documentos, jornais, reportagens, entrevistas, catálogos, revistas, dossiês, projetos etc., se constituindo num vetor que apontava para várias direções. Como a estocagem de uma economia crítica, estavam todos sob o mesmo suporte. A referencialização das narrativas apontavam para esses materiais e para outros que podiam ser localizados no Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, do próprio complexo de museus conhecido como Solar do Barão.

⁷ A exposição CONVERSAS foi uma proposição artística construída com a participação de 05 projetos – Projeto [PAISAGEM:FRONTEIRA], plataforma parentesis (coleção Conversas), BASEmóvel, Projeto Mutirão e Conversa como Lugar – que realizam suas exposições sob as formas de conversas e/ou publicações no Museu da Gravura Cidade de Curitiba em 2011.

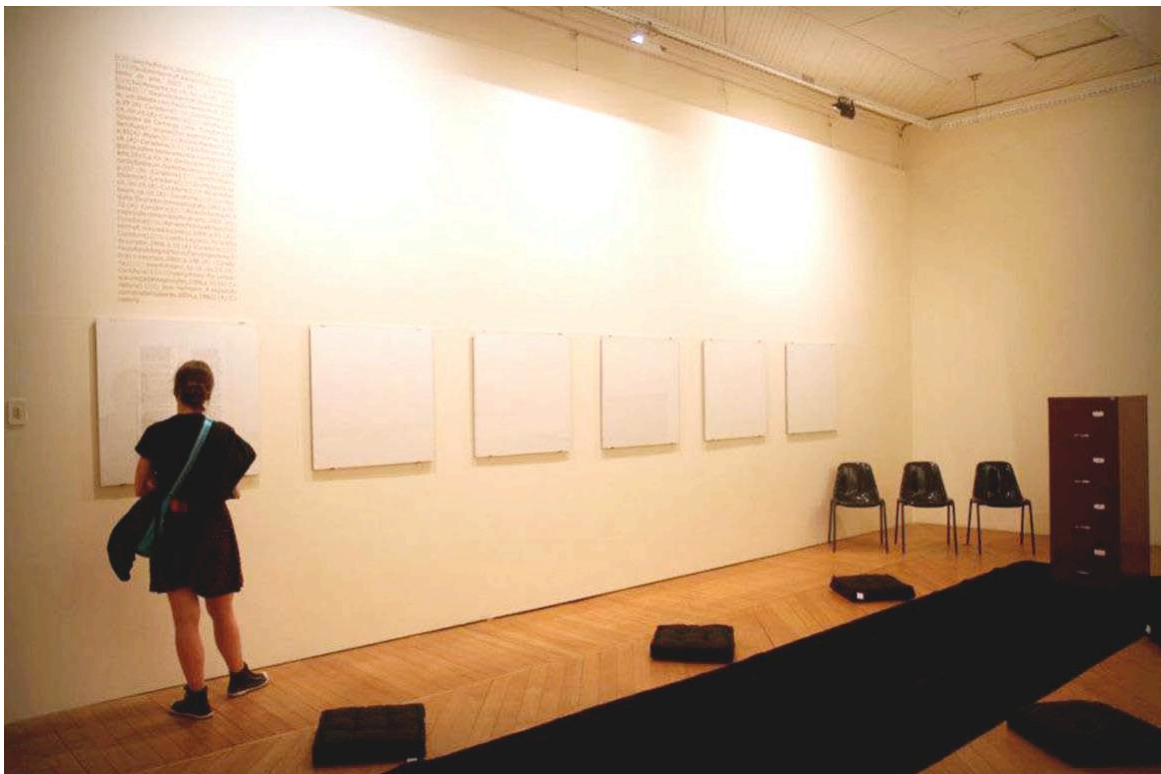


FOTO 06 - Exposição Arquivo [Operação/Impermanência]. Obra Armazém (instalação, 2011-2014) Tapete, almofadas, cadeiras, mesa, arquivo e textos. Dimensões variáveis. FONTE: Patrícia Lion.

Esse lugar da apropriação de discursos irá me levar ao encontro com Graziela Kunsch, ocorrido justamente quando ela apresentava seu trabalho intitulado Projeto Mutirão na referida exposição Conversas. Participante da 29ª Bienal de São Paulo - Há sempre um copo de mar para um homem navegar, curada por Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos -, a artista evidencia através desse projeto os movimentos coletivos que produzem uma nova organização da cidade contemporânea. Mesmo que as reorganizações sejam efêmeras, importa buscar a cidade dos seus habitantes e as suas invenções.

Obras inacabadas são comuns no campo da arte. Mas iniciar um filme, ou um projeto de arte, que desde sua concepção não se propõe a ter um fim é no mínimo uma ideia perturbadora. Sabemos que projetos almejam algo, que é, por sinal, sua finalização como projeto e sua apresentação como dado existente. Projetos têm sua diretriz apontada para um fim. Escopo concluído, projeto realizado. Mas esse não é o objetivo proposto pelo Projeto Mutirão. Nascida em São Paulo (1979), Graziela mantém sua prática documentária como um projeto que acompanha o projeto coletivo de uma nova cidade, organizada por princípios advindos dos seus

habitantes, por vezes contrários aos das corporações empresariais e dos institutos de planejamento. Princípios que, por exemplo, ignoram especulações imobiliárias, desobedecem processos de gentrificação e ultrapassam barreiras colocadas pelas tarifas de ônibus.

Nos primeiros anos de Artes Plásticas na Faap – Fundação Armando Álvares Penteado -, a artista se reuniu com Bruno Sipavicius e Daniel Camilli e criaram o Núcleo Performático Subterrânea. No ano seguinte, em março de 2001, o grupo preparou a primeira publicação da revista Urbânia, que já reuniu em seu corpo editorial artistas e pensadores como Daniela Castro, Rubens Mano, Cildo Meireles, GIA – Grupo de Interferência Ambiental, Antoni Muntadas, David Harvey, Miwon Kwon, Krzysztof Wodiczko, entre outros. Atualmente, em processo colaborativo de publicação via internet, a

Urbânia 4 é uma revista sobre projetos de cidades. Muitas cidades crescem e se transformam sem que alguém tenha pensado em seu projeto, no entanto, diversas foram as oportunidades em que indivíduos e coletivos se debruçaram sobre a possibilidade de projetar novas cidades, modelos de espaço urbano comprometidos com modelos sociais e culturais. (KUNSCH; MIYADA, 2013).⁸

O Núcleo Performático Subterrânea foi para a artista um laboratório de experiências subversoras no território da Faap. O cartaz de lançamento da primeira Urbânia fazia referência às grades e catracas que a faculdade colocara, separando o jardim do espaço público da cidade. Uma montagem com imagem do Carandiru e da Faap ilustrava o que eles passaram a chamar de “Faaprisão”. O cartaz incitava a rebelião e convocava todos não só ao lançamento, mas a “quebrar o mármore” – o chão da Faap é todo de mármore ou de granito. Foram proibidos de lançar a revista dentro da instituição. Então se prenderam às grades do lado da calçada e um dos participantes leu a revista empunhando um microfone ligado a um amplificador. Várias pessoas protestaram contra as catracas e aderiram à revolta, se amarrando às grades com os alunos.

⁸ Disponível apenas pelo website: <http://urbania4.org/editorial/>. “Ao reunir diferentes projetos, a revista Urbânia 4 se propõe a investigar onde se localizam as utopias hoje, de modo a estimular a construção coletiva de um outro imaginário, de uma outra cidade. O projeto editorial busca refletir sobre o que as cidades poderiam ter sido e, fundamentalmente, o que ainda podem se tornar” KUNSCH; MIYADA, 2013. Grifos dos autores.

O mármore da Faap foi alvo de outra ação, o Manifesto do Nariz Vermelho. A Lei 9.870 de novembro de 1999, que “Dispõe sobre o valor total das anuidades escolares e dá outras providências” permitia (e ainda permite) às instituições de ensino pré-escolar, fundamental, médio e superior reajustes baseados na inflação somados a planilhas de custos particulares. Folhas de pagamento e encargos, manutenção do estabelecimento, investimentos previstos, como por exemplo a ampliação de espaços e ambientes ou construções de novas salas de aulas ou laboratórios passaram a ser incluídos nas mensalidades dos alunos. A ampliação das faculdades ganhou respaldo financeiro. A Faap aumentou consideravelmente o aumento das mensalidades. Em resposta, alunos de diferentes turmas se reuniram em manifesto, com narizes vermelhos e cartazes que diziam: “Vendam o mármore já”. Apesar de terem sido recebidos, o aumento não foi revogado.

No movimento ela conheceu Fabricio Lopez, integrante do Espaço Coringa, e decidiram promover um dia de manifestações artísticas, batizado de Fumaça pela aparição efêmera e em todo o espaço a que se destinava. Pequenas pinturas, aquarelas, gravuras eram emolduradas e colocadas em caixas de madeira com vidro no corredor do curso de artes plásticas. Os dois organizadores deixaram as paredes livres e foram avisando sobre a exposição no boca-a-boca. No Fumaça as paredes estavam tomadas do chão ao teto, acompanhadas de música, performances e cerveja gelada. Os estudantes usaram mesas das salas de aula como palco e os tanques de água da sala de gravura como caixa térmica, enchendo-os de gelo. Na época, Graziela Também tinha uma banda, chamada Parangolé – referência ao trabalho de Hélio Oiticica, assim como Subterrânia (sic), termo que o artista neoconcreto usou quando morava em Londres. Dentre os membros estavam Lia Chaia e Gabriela Hess. Os professores da Faap comentavam na época do Fumaça que nunca haviam visto algo do gênero ocorrer ali.

Sem ter se voltado para as questões que envolviam a cidade até então, Graziela Kunsch considera que a faculdade era a cidade dos envolvidos: “Naquele momento, a Faap era a nossa cidade. Ou o nosso governo, a nossa política: tinha estrutura hierárquica, tinha repressão, a gente era vigiado... (...) E quanto mais repressão, mais criativos a gente ficava” (MESQUITA, 2011, p. 95). Os trabalhos da artista começaram a se voltar para a cidade antes do término da graduação, ainda com o Subterrânea. Nightshot 3, é um trabalho do ano 2000, selecionado no Rumos

Artes Visuais 2000/2002, em que cinco monitores mostram-na perambulando pela cidade à noite latindo para as pessoas que encontra. “Na série de vídeos Nightshot, a artista desenvolve práticas situacionistas de mudanças sutis no cotidiano das pessoas” (NINO, 2002, p. 67).

Os latidos à noite na cidade de Graziela Kunsch com o tempo ganharam direção e sentido dados pelas palavras. Hoje, seu projeto Mutirão acontece como um conjunto de conversas/apresentações únicas. Os encontros são formados pelos mais diversos públicos, o que amplia a gama de sentidos trazidos pelo projeto. Cada conversa é criadora de seu contexto de discussão. Os excertos de A.N.T.I. cinema, como ela chama os filmes que integram seu “filme-irrealizável” ou sua “prática documentarista”, todos sem corte ou edição, são mediados tanto pela fala da artista quanto por aquelas que acontecem pelos participantes.

Os excertos com os quais ela trabalha são tomadas contínuas em vídeo. Mais do que um registro ou uma síntese de manifestações políticas, ela acredita que o tempo de acontecimento situacional dado pelos excertos se aproxima do tempo de experiência necessário para assistir. A estrutura vista, como se estivéssemos no menu de cenas de um filme qualquer, foi uma estrutura encontrada para deixar todos os excertos presentes nas conversas/exposições. Apesar da variação dos vídeos, pois se há edição podemos dizer que ela está na seleção feita antes das apresentações, pensando o público e o contexto, são sempre 25 excertos na estrutura da projeção.

O projeto Mutirão, assim como a revista Urbânia 4, se configura por uma multiplicidade de outros projetos, dentre os quais a sua própria apresentação enquanto projeto. Ele existe enquanto for projeto. O nome composto não é acaso. Há uma utopia praticada, cotidiana, que alimenta os discursos de uma cidade não realizada, marginalizada, sem lugar nas lógicas atuais, mas possível. O projeto do Projeto Mutirão é formado pela mediação de diversos outros projetos que emergem do espaço coletivo compartilhado, das apropriações coletivas do espaço público e das práticas políticas que aí ocorrem. Projeto assume aqui seus dois sentidos primeiros quando pensamos em projeto. A projeção de determinadas ações no tempo, e a projeção de determinados discursos no espaço.

Nos excertos de seu filme irrealizável não há busca pela síntese dos acontecimentos. A ideia que circunda as apresentações não é discutir apenas o que estava lá, fora do filme, na especificidade dos protestos, nas manifestações, mas seguir adiante, o que está presente nas conversas, e que aparece pelas ações coletivas. A artista se interessa pelas erupções do imaginário, que podem reprimir ou asseverar discursos, por exemplo, tanto nas manifestações quanto nas conversas. O que os imaginários advindos pelos excertos de manifestações podem provocar nos outros, em outros espaços, ou nos mesmos espaços de discussão. A organização das cidades é construída pela sobreposição de práticas sociais. O gerenciamento do espaço urbano contemporâneo é um grande fator na conduta e na relação entre os habitantes. A partir do momento em que os habitantes começam a buscar e a inventar práticas sociais outras – fora das diretrizes dadas por corporações ou institutos de planejamento -, práticas não evidentes, mas que evidenciam projetos reais e imaginários, há um movimento inverso em que o habitante se torna o grande fator no gerenciamento do espaço urbano, pois ele o vê e dele participa.

O próprio Projeto Mutirão propõe que seja gerenciado por outros apresentadores/artistas/realizadores. Ele não precisa ser necessariamente apresentado pela artista, e sim, manter sua ideia de projeto que gera o movimento de diálogo entre seus participantes. Ao final da conversa na exposição Conversas de Felipe Prando, a artista lançou um desafio-convite para os presentes: que enviassem material que poderia se relacionar com o projeto e ser apresentado na quad Gallery, em Londres, onde ela iria apresentar o Projeto Mutirão numa exposição chamada All That Fifts: The Aesthetics of Journalism. Ao invés de enviar material em vídeo, produzi um texto com uma conversa imaginária, mas possível, a partir da experiência que ali acontecera diante do seu projeto e da apropriação dos conceitos do projeto desenvolvidos num contexto de conversa. É o ANEXO 09, no qual mantive a formatação gráfica apresentado.

Nesse mesmo sentido de relato, trago o ANEXO 10, escrito por mim e por Tatiana Alves como parte do último projeto do Núcleo de Estudos da Fotografia, o Imagempensamento, contemplado pelo Rede Nacional Funarte 2010. Nesse projeto Milla Jung convidou diversos artistas, pesquisadores, teóricos para ministrar minicursos aos participantes. O escrito faz um relato desse percurso, numa outra maneira de pensar uma produção textual, por isso ele se manter em anexo, próximo

de sua formatação publicada também se faz fundamental. Os outros anexos – ANEXO 11, ANEXO 12, ANEXO 13, ANEXO 14 e ANEXO 15 – dão uma dimensão tradicional da escrita crítica, sendo o ANEXO 11 produção para catálogo e os outros todos textos de apresentação de exposições. Essa seleção acontece para afirmar os pequenos desvios que a produção crítica tem encontrado, como no ANEXO 11 em que apresento fragmentos de literatura integrados ao texto e outros lugares onde acontece a crítica – nas paredes do museu.

6 CONCLUSÕES

Estabelecer critérios para a produção jornalística crítica contemporânea pode acabar por restringir suas possibilidades reflexivas e de articulação entre diversas produções discursivas. Desde a criação do museu, pôde ser observado aqui que a crítica que o acompanha se constitui ideológica e vinculada a alguma espécie de interesse. Os interesses da produção textual que venho desenvolvendo desde 2007 se volta à ruptura de um interesse em específico, e procura a cada texto uma nova articulação de sua aparição. Ao invés do empenho em conseguir publicar nos veículos tradicionais do jornalismo, tenho me empenhado em dialogar com proposições artísticas que acredito terem relevo social e cultural. Isso não significa um impedimento com relação ao diálogo com tais veículos, pelo contrário, como também pôde ser visto, em alguns momentos a escrita possui suas próprias exigências e funções, como acontece com os textos de jornais diário ou de apresentação de exposições.

Entretanto, tenho buscado uma mudança de propósitos no sentido de tentar não fixar a produção numa forma reconhecida da crítica, mas mantê-la aberta a novas configurações, explorando o vasto campo da linguagem discursiva escrita, seja resenha ou ensaística, ou outros formatos inventados de acordo com os discursos que envolve. Isso tem me levado a pensar o texto como suporte do meu trabalho como artista ao mesmo tempo em que desenvolvo uma linha de interesses curatoriais.

Seja pelo texto que se revela na montagem de obras e trabalhos numa exposição, atuando como curador, e percebendo que as operações de montagem podem produzir diferentes discursos, ou no texto que se revela numa publicação, atuando como crítico.

A partir das elaborações do conjunto de textos selecionados aqui é possível vislumbrar com mais clareza que a base que estrutura o trabalho do crítico ou curador é o texto que irá ser o próprio trabalho de arte e ocupar as paredes do museu numa aproximação ao mesmo tempo sensível e racional.

Não tem sido uma tarefa fácil, mas tenho encontrado um outro lugar para produzir a crítica como acontecimento, em diversos níveis de troca e diálogo com os artistas e instituições do campo da arte. Ter a possibilidade de traçar e observar um caminho de produção como foi feito aqui é de fundamental importância para continuar o trabalho de interlocução com os meandros da produção artística atual e assim elaborar ensaios críticos que pensem todos os níveis de seu envolvimento – da escrita ao suporte de sua aparição, seja ele o jornal ou a própria instituição museu.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALZUGARAY VAN STEEN, Paula. **O artista como documentarista: estratégias e abordagens de alteridade**. São Paulo, 2008, p. 11. Dissertação de mestrado – ECA/USP. Orientador Prof.º Dr. Arlindo Ribeiro Machado Neto.

BARROS FILHO, Clóvis. **Ética na comunicação. Da informação ao receptor**. São Paulo: Moderna, 1995.

BARROS, Manuel de. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Record. 5ª edição, 1997, p.69. Apud obra *Matéria de Poesia* (para Manuel de Barros – 29ª Bienal de S. Paulo, 2010).

BASBAUM, Ricardo; COIMBRA, Eduardo. **Tornando visível a arte contemporânea**. In Ricardo Basbaum (org.). *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BENJAMIM, Walter. **A imagem de Proust**. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas; v. 1).

_____. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica** (primeira versão). In: *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense. 1994.

BEZERRA, Ulpiano. **A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento)**. *Anais do Museu Paulista Nova Série*, n.1, 1993, p.207-222.

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

CARNEIRO, Cíntia Maria Sant'Ana Braga. **O Museu Paranaense e Romário Martins: a busca de uma identidade para o Paraná 1902 a 1928**. Dissertação de Mestrado em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2001.

CAMINITZER, Luis. **Arte contemporânea colonial** (1970), in Escritos de artistas: anos 60/70/ seleção e comentários Glória Ferreira e Cecília Cotrim. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Trad: Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

DANTO, Arthur C.. **Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea**. ARS (São Paulo) [online]. 2008, vol.6, n.12, pp. 15-28.

ESTEVES, J. P. **Opinião Pública**. in CORREIA, J. C.; FERREIRA, G. B; ESPÍRITO SANTO, P. (org.), Conceitos de Comunicação Política, Covilhã, Labcom Books, 2010.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FERREIRA, Gil António Baptista. **Democracia Deliberativa**. in CORREIA, J. C.; FERREIRA, G. B; ESPÍRITO SANTO, P. (org.), Conceitos de Comunicação Política, Covilhã, Labcom Books, 2010.

GOMES, W.; MAIA, R. C. M. **Comunicação e Democracia: problemas e perspectivas**. São Paulo: Paulus, 2008.

JULIÃO, Letícia. **Apontamentos sobre a História do Museu**. In: Caderno de Diretrizes Museológicas. 2 ed. Brasília: MinC/ IPHAN/ DEMU, Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura/ Superintendência de Museus, 2006.

KAPLAN, Nancy Ridel. **As Vidas de Vasari: o início da historiografia da arte italiana**. I Seminário de História: Caminhos da Historiografia Brasileira Contemporânea. Universidade Federal de Ouro Preto. Comunicação [online], 2007.

KUNSCH, Graziela & MIYADA, Paulo. **Projeto editorial**. Revista Urbânia 4. Disponível apenas pelo website: <http://urbania4.org/editorial/>.

LARA FILHO, Durval. **O museu de arte e seus públicos**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2013.

_____. **O museu no século XXI ou o museu do Século XXI?** Artigo. Fórum Permanente. Periódico Permanente. V. 1, Nº 0, Dez. 2012. Disponível em <http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/textos/o-museu-no-seculo-xxi>

LEROY, Jean-Pierre. **Ecologia, economia e ética**. Artigo. Com Ciência. Revista eletrônica. 2006. Disponível em <http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=19&id=207>

LOURENÇO, Elaine. **Americanos e caboclos: encontros e desencontros em Fordlândia e Belterra-PA**. Dissertação de mestrado, apresentada ao programa de Pós-Graduação em Geografia Humana – FFLCH – USP, 1999. Enviada por correio eletrônico pela própria autora.

MARQUES DE MELO, José. **Jornalismo opinativo: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro**. 3a. ed. – revista e ampliada. Campos de Jordão: Editora Mantiqueira, 2003.

McCOMBS, Maxwell. **A Teoria da Agenda: a mídia e a opinião pública**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009

MENEZES, Fernando Dominiense. **Enunciados sobre o futuro: Ditadura Militar, Transamazônica e o “Brasil grande”**. Dissertação de mestrado. UnB, Programa de Pós-graduação em História, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o Espírito**. In: Textos Seleccionados. Col. Os Pensadores. Org.: CHAUÍ, Marilena (sel. de textos, trad. e notas). São Paulo: Nova Cultural, 1989.

MESQUITA, André. **Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva** [Entrevistas]. São Paulo, Annablume, 2011.

NASCIMENTO, Rosana. **O objeto museal como objeto de conhecimento**. Artigo. in: Cadernos de Museologia, Centro de Estudos de Socio-Museologia, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Nº03, 1994.

NIGRI, André. **Iracema, Uma Transa Amazônica - Clássico do Mês.** Reportagem. Revista Bravo!. Disponível em: <http://bravonline.abril.com.br/materia/iracema-transa-amazonica-classico-mes>

NINO, Maria do Carmo de Siqueira. **Mapeamento da produção emergente –2000/2003.** Instituto Itaú Cultural, Programa Rumos de Artes Visuais, 2002, p.67. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/bcodemidias/000305.pdf>

NOVELLI, A. L. R. **Comunicação e opinião pública.** in: DUARTE J. (org.) Comunicação Pública: Estado, Mercado, sociedade e interesse público. São Paulo: Atlas, 2009.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **Iracema – uma transa amazônica.** Contracampo Revista de Cinema, n. 77. DVD/VHS filme. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/77/dvdvhsiracema.htm>

RIBEIRO, Agostinho. **Novas Estruturas / novos museus.** Cadernos de Museologia N.01 1993, p.11-19.

SALLES, João Carlos. **O lugar anímico: experiência e ficção em Wittgenstein.** In: NOVAES, Adauto (org.) Mutações: a experiência do pensamento. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **Museus brasileiros e política cultural.** In: Revista brasileira de Ciências Sociais, 2004, vol.19, n.55, pp. 53-72. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v19n55/a04v1955.pdf>

SENA, Cristovam. **Fordlândia – Breve Relato da Presença Americana na Amazônia.** Reportagem. 06/05/2009. Disponível em <http://www.conexaoeste.com.br/index.php?exibe=reportagens&id=28>>

SILVEIRINHA, M. J. **Esfera Pública.** in CORREIA, J. C.; FERREIRA, G. B; ESPÍRITO SANTO, P. (org.), Conceitos de Comunicação Política, Covilhã, Labcom Books, 2010.

SUANO, Marlene. **O que é museu.** São Paulo: Brasiliense, 1986.

TEIXEIRA COELHO. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo, Iluminuras, 1997.

ANEXOS

Anexo 1 – *Você e o Outro* (Arthur do Carmo, 2007)

Para uma fotografia ser nítida é preciso uma distância mínima entre ela e o observador. Muitas imagens juntas não podem ser vistas senão como um todo confuso, puro ruído. Como no dia a dia: muitas pessoas vistas de longe não serão senão uma multidão, um aglomerado.

Se tivermos disposição e vontade, podemos aproximar nosso olhar e iniciar a distinção de cada fotografia. Se nossa disposição e vontade forem ainda demasiado fortes poderemos até tocá-las e explorá-las. Ver ao invés de uma só confusão, o indivíduo. Ao invés do Coletivo, o pessoal. O Outro ganha então um rosto e uma identidade e deixa de ser apenas um vulto, sem distinção, com o qual convivemos.

Mais do que apenas instigar cada um de nós a se relacionar individualmente com cada uma das imagens, a estrutura de apresentação do meu trabalho *O Indivíduo no Coletivo* nos obriga, como espectadores, a buscar o outro lado de cada imagem, seu verso. Encontramos aí uma imagem feita um pouco antes ou um pouco depois da mesma cena. É como uma recompensa por se relacionar, tocar a fotografia. Buscando o seu verso, seu outro lado, conhecemos um pouco mais, outro instante daquela vivência que já aconteceu, mas que de alguma forma significou algo para alguém, fez parte da vida de uma ou algumas pessoas. Por sinal, essa é a mesma exigência que evitamos, constrangidos, todos os dias. Ao não olhar para aqueles que estão ao nosso lado no coletivo eles serão sempre um vulto, um fantasma, um Outro.

Anexo 2 – Mapas da Terra... Mapas do Imaginário (Arthur do Carmo, 2010)

“(...) fora o fato de mapear ser uma das formas mais antigas de documento, o que é a postura investigativa dos documentários senão o intuito de mapear um tema ou situação?”⁹

Na tentativa de experimentar a Transamazônica sem nunca ter posto os pés na Amazônia, parti em busca de coisas palpáveis com as quais pudesse dialogar antes da residência em Itaituba, no Pará. Encontrei livros, teses, artigos, fotos, vídeos... e mapas.

Não ter tido qualquer contato com a região da Transamazônica propriamente dita surge como a questão central ao pensar o trabalho que foi proposto com Imaginários Compartilhados. Sem ter nenhum conhecimento da região afora aqueles que chegaram pela mídia e, em muitos casos, pela grande mídia, entro pois em especulações com total falta de sentido e objetivos. O que estou me propondo a ouvir e falar desse lugar? Há vidas que transcorrem ali tal como em qualquer outro lugar, imagino. Se de todo material que tenho lido e visto a respeito da Amazônia são os mapas dos quinhentos aos setecentos que me atraem, como posso me interessar pelo cotidiano travado nesse território?

Os discursos que me chegam parecem exigir de mim uma justificação antes de falar do meu desinteresse por insistentes promessas de um mundo melhor. A publicidade já sacou há muito tempo que são incontáveis os desinteressados por qualquer promessa heróica e empurram suas mercadorias para resolver os problemas, sejam ecológicos, afetivos ou intestinais, no cotidiano individual.

Assim, o cotidiano que vai além daquele que me pertence interessa tanto quanto os produtos pessoais que propõem pela sua aquisição um mundo melhor para todos. É no cotidiano travado pela minha alteridade que surgem possibilidades de vida não alienadas pois criativas. A liberdade definitiva não existe. Bem deve saber disso quem tem de lutar todo dia para não perder suas terras, sua memória, nem sua dignidade.

⁹ ALZUGARAY VAN STEEN, Paula. O artista como documentarista: estratégias e abordagens de alteridade. São Paulo, 2008, p. 11. Dissertação de mestrado – ECA/USP. Orientador: Profº Dr. Arlindo Ribeiro Machado Neto.

A existência de uma extrema relação entre indefinição e definição nos mapas dos quinhentos aos setecentos parece evidente. Os europeus estavam certos do que viam no Mundus Novus, mesmo que todo o visível fossem eles mesmos. Viam o quanto estavam avançados em relação aos bárbaros povos sem técnica, sem posses e sem história. Viam os homens comendo uns aos outros sem moral e sem religião. Viam um povo sem Rei e sem Lei. Viam tudo o que eles não eram e assim só viam a si mesmos. Não haviam teorizado ainda uma história das mentalidades, mas não tenhamos dúvidas de que os europeus também eram vistos.

A indefinição destes mapas hoje está além da evidência, pois apesar do esforço técnico feito para reconhecer e tornar navegável um território, eles eram mais a cartografia de uma fábula¹⁰ do que a documentação de uma geografia.

¹⁰ “A fábula costuma ser conceituada como uma breve narrativa alegórica, de caráter individual, moralizante e didático. (...) Nela os personagens apresentam situações do dia-a-dia, de onde podem ser extraídos paradigmas de comportamento social, com base no bom senso popular. Seres irracionais, até mesmo coisas ou objetos contracenam entre si, ou com pessoas, ou com deuses mitológicos. Tais cenas simbolizam situações, comportamentos, interesses, paixões e sentimentos, humanos ou não, que nem sempre podem ser focalizados explicitamente. (...) Essa autêntica dramatização das atividades cotidianas retrata, pois, uma determinada experiência na vida real sem qualquer preocupação metafísica, e sem nenhum compromisso com a veracidade da descrição.” AVELEZA, Manuel. Interpretando algumas fábulas de Esopo. Rio de Janeiro: Thex Editora, 2003, p.30-1. Apud Alzugaray van Steen, Paula, Op. Cit., p. 74.

Anexo 3 – *Transamazônica* (Arthur do Carmo, relatório FUNARTE, 2010)

“A realidade é aquilo que eu posso comentar com outrem”¹¹

O primeiro contato que tive com a rodovia Transamazônica foi quando assisti *Iracema* – uma transa amazônica, de 1976, dirigido por Jorge Bodanzky e Orlando Senna. O filme foi realizado numa viagem dos diretores, de São Paulo à Belém, no Pará. Acompanharam três integrantes da equipe de filmagem, um produtor alemão chamado Wolf Gauer e o ator Paulo Cesar Pereio, que no decorrer de 40 dias de filmagem incorporou o caminhoneiro Tião Brasil Grande, a ponto de outro “colega” de estrada acreditar que ele fosse mesmo caminhoneiro e debatessem a partir das provocações de Tião.¹² Financiado pela emissora pública de TV alemã ZDF, o filme circulou o mundo antes de ser exibido no Brasil, censurado até 1980. Mais do que um documentário ficcional, “Bodanzky e Senna fizeram uma arte do espaço e dos corpos que o atritam.”¹³ Na história, *Iracema* (Edna de Cássia) então com 15 anos desembarca em Belém, para uma festa religiosa – o Círio de Nazaré. Ela decide ficar na cidade, e logo é aliciada por outras mulheres na exploração sexual. Tião, caminhoneiro que fará uma viagem de transporte de madeira ilegal pela rodovia BR-230, a Transamazônica, conhece *Iracema*, e os dois viajam juntos, até ela ser abandonada na beira da estrada quando Tião se cansa da convivência.

O personagem de Pereio, ao se construir e se manter personagem durante todos os trajetos pela região, funciona como um instrumento de diálogo dos diretores com o contexto amazônico da época. Por ele chegam à tona falas dos moradores e trabalhadores da beira da estrada, como um levantamento de imaginários decorrentes desse lugar. Dois meses depois de ver o filme, estava com minha parceira de trabalho, Luana Navarro, realizando um projeto de arte na mesma estrada em que Tião ganhara vida, quase quarenta anos depois.

Acreditávamos que nosso deslocamento por terra entre o estado do Paraná e o Amazonas era possibilidade de interação com um espaço do qual tínhamos

¹¹ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

¹² NIGRI, André. *Iracema, Uma Transa Amazônica - Clássico do Mês*. Reportagem. Revista Bravo!. Disponível em: <http://bravonline.abril.com.br/materia/iracema-transa-amazonica-classico-mes>

¹³ OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *Iracema – uma transa amazônica*. *Contracampo Revista de Cinema*, n. 77. DVD/VHS filme. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/77/dvdvhsiracema.htm>

conhecimento somente através da midiaticização de imagens. Se como aponta Nicolas Bourriaud, “a arte pode ser da mesma matéria de que são feitos os contatos sociais e ela está aberta ao diálogo, à discussão”¹⁴, a viagem e residência de 30 dias que propusemos na cidade de Itaituba/PA evocavam uma relação artística que toma forma pela experiência singular da convivência.

Na década de 1970, a execução do projeto de construção da rodovia Transamazônica foi anunciada como parte da “consolidação do milagre econômico”, durante o governo do general Emílio Garrastazu Médici (1969-1974). Sua representação como “maior aventura vivida por um povo na face da Terra”, a “última grande aventura do século” sinalizava a convivência dos veículos de comunicação de massa aos discursos oficiais. “Estabelece-se o seguinte raciocínio: o desafio/aventura de construir a Transamazônica é o de construir o Brasil potência, de modo a adiantar assim o futuro para o qual a nação está predestinada”¹⁵

Todo nosso primeiro levantamento de imaginário estava baseado na distância compartilhada em relação à Transamazônica. Não sabíamos ao certo qual sua posição geográfica, quais estados ela percorria, suas origens e motivações, suas consequências e suas futuras intervenções, tanto nela mesma, quanto na vida fluída ao redor. Luana e eu participamos, a partir dessa distância comum, da criação de expectativas. De várias maneiras elas relacionavam-se com a proposta de residência em suas condições de possibilidade. Traçar materialmente as expectativas fora trazê-las para uma presença, tornando-as possíveis. Uma expectativa é anseio pela presença de algo. É sair de si em direção à espera. Aprovado o projeto pela FUNARTE¹⁶, fomos confrontados a reformular nossas posições frente ao que colocávamos como expectativa e presença: quando a probabilidade torna-se uma certeza a espera para sua realização ainda é expectativa? De que modo? Quando entramos em contato com as pousadas, hotéis, residências assinalando que lá estaríamos em tal hora até tal dia, vivenciamos de alguma maneira uma presença? Assim não seria possível trazer uma experiência desse lugar mesmo se não fôssemos realmente para lá?

¹⁴ BOURRIAUD, Nicolas. Idem.

¹⁵ MENEZES, Fernando Dominiense. Enunciados sobre o futuro: Ditadura Militar, Transamazônica e o “Brasil grande”. Dissertação de mestrado. UnB, Programa de Pós-graduação em História, 2007, p. 17.

¹⁶ Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais, 2009

Anunciada como parte do Programa de Integração Nacional a rodovia era tida como a solução dos problemas de secas sazonais no Nordeste e para o que era tido como problema de segurança nacional/internacional – a pouca densidade demográfica na Amazônia, gerando a necessidade de desenvolvê-la apropriando-se do seu território. O discurso oficial pregado era: “levar homens sem terra a terra sem homens”. Assim planejava-se apaziguar as pressões populares pela reforma agrária e dar cabo ao “integrar para não entregar”. Nosso deslocamento somou mais de 3 mil km percorridos por terra, sendo quase 900 km apenas na Transamazônica. As viagens ou trajetos ampliaram o território do trabalho a ser desenvolvido, não mais restrito a noção de uma cidade específica em debate consigo mesma, mas aberto àqueles que manifestam idéias ou reflexões e se relacionam diretamente com os espaços percorridos.

Pretendíamos “operar na esfera das relações humanas, lidar com os modos de intercâmbio social, a interação com o espectador dentro da experiência estética proposta, os processos de comunicação enquanto instrumentos concretos para interligar pessoas e grupos”¹⁷.

A realização do projeto fora a materialização de uma trajetória criativa. Para materializar as propostas contidas no projeto “Imaginários Compartilhados”, patrocinado pela Funarte e pela fundação Athos Bulcão, partimos da imaginação já construída historicamente sobre um lugar para nós, até então, desconhecido, voltando-nos à reinvenção deste imaginário a partir da experiência.

Uma exigência para tornar essas questões invisíveis até então questões palpáveis foi passarmos a trabalhar com as ferramentas disponíveis e que iam se fazendo necessárias: nosso corpo, filmes como o *Iracema...*, as publicidades da época de construção da rodovia e câmeras de vídeo e fotografia. Nossa experiência com o audiovisual tornou-se uma questão de necessidade.

Acreditamos, cada qual com sua particularidade, que as ferramentas de trabalho do artista se fazem necessárias a partir das problemáticas colocadas pelos trabalhos desenvolvidos e não o contrário. Não são as especialidades do artista que o fazem tal, nem as especificidades de cada trabalho o definem. A expectativa

¹⁷ BOURRIAUD, Nicolas. *Idem*.

também é uma espera da maneira pela qual a problemática exige se fazer presente no mundo. Se os meios massivos da época construíram o imaginário de um Brasil grande, através das imagens construídas com câmeras e outros aparelhos de difusão, resgatamos a câmera para desconstruir visões particulares nossas que até então correspondiam a certa visão de senso comum. Os meios massivos traziam, e ainda continuam tentando trazê-lo, o que está longe de nossa vida ordinária, realizando uma presença imaginária. “Transamazônica: a grande aventura nacional” construía pela imagem uma esperança de se encontrar, de se fazer presente, como nação, nestes territórios distantes, até então inocuados e cheios de riquezas. Nossos trabalhos videográficos apontaram para os restos dessa experiência malfadada. Neles, o Brasil tem o tempo próprio de cada um dos seus territórios, que mais se impõem do se deixam impor.

Anexo 4 – *Viajando pelo coração do outro* (apresentação de parede e catálogo da exposição *Imaginários Compartilhados no Museu da Gravura Cidade de Curitiba*, por Marcio Doctors, 2012)

Arthur do Carmo e Luana Navarro nos convidam para acompanhá-los em uma viagem pela Amazônia, realizada em 2010, quando foram contemplados no edital Rede Nacional Funarte Artes Visuais, e percorreram um trecho da Transamazônica, partindo de Curitiba até Itaituba no Pará de ônibus comum, transporte alternativo e balsa. Esta não foi uma viagem tradicional no sentido turístico e aventureiro. Propuseram-se algo diverso: uma incursão no imaginário. Penetraram num universo de descobertas de um mundo que lhes era desconhecido, mas que exercia um fascínio porque os acompanhava como uma lembrança coletiva de um tempo quando ainda não tinham nascido, mas que é forte e presente no imaginário nacional: que é a construção da transamazônica.

A partir de um interesse jornalístico surgiu o desejo de entender esse momento recente da história do Brasil. No entanto, a percepção que extraíram dessa curiosidade de quase arquivistas foi maior do que uma simples narrativa factual. A viagem que empreenderam transformou-se no desejo de apresentar uma realidade que não fosse meramente descritiva, mas que nos trouxesse as mesmas sensações como as que a invenção na arte permite. Queriam revelar a transparência do mistério desse solo que se apresenta como um território de misturas de riqueza e miséria, pujança e decadência, aventura, solidão e desafio. O resultado foi este convite para sermos parceiros de uma incursão por uma Amazônia em que compartilhamos com eles nossa imaginação, a partir de suas sutis percepções.

A exposição foi dividida em seis salas. Na primeira podia ser vista a obra fotográfica *Entreterras* e o vídeo registro *Ação noturna*, no qual a música *Noturna*, de Edith de Camargo, percorre espaços da cidade de Itaituba/PA pelas caixas de som de uma bicicleta, um meio de divulgação de informação da cidade. As duas obras são maneiras diferentes de aproximar duas realidades distintas que se encontram através da ação dos artistas; de nos aproximar dessa realidade.

A segunda sala trazia a instalação Pelo coração do outro, que é constituída por um trapiche com redes em que o público podia assistir aos vídeos produzidos durante a viagem dos artistas: um convite para percebermos a alteridade.

Na terceira sala tínhamos o Arquivo orgânico, em que propuseram um espaço para minha ação curatorial, para além de toda a troca que aconteceu ao longo da preparação da exposição. A proposta de ser um espaço orgânico me permitiu fazer uma ação mais integrada com minha forma expressiva, em que apresento o que significa para mim a Amazônia como local de cobiça, de descoberta, de ruína e esperança e de possibilidade de um devir para o homem, que é o índio, que traz guardada nas suas entranhas.

A quarta, quinta e sexta salas traziam instalações que são como depurações daquele momento vivido pelos artistas transfigurados em poemas visuais de ocupação dos espaços. A terra, o espelho e o neon, da quarta sala, nos indicaram uma terra devastada e rachada pela ganância e por sentimentos de abandono e solidão, atravessados pela pulsão sexual. A quinta sala era uma ação épica mínima sobre a devastação e que faz do palito e da chama do fósforo um canto paradoxal de destruição e esperança: Da Floresta Amazônica ao palito de fósforo. A última sala: Mapa para não ver a paisagem apresentou a reconstrução do mapa do Brasil com os nomes de cidades que fazem referência à paisagem que deu origem ao nome da cidade, cujas paisagens hoje talvez nem existam mais.

Imaginários compartilhados é uma exposição-viagem pelo coração do outro, em que somos convidados a compartilhar nossos sentimentos com os dos artistas que, ao nos apresentarem uma Amazônia que reproduz de uma maneira singular o que dela percebemos, nos aproximam de uma forma delicada e contundente dos habitantes e dos problemas de uma região do país que nos é tão próxima e tão distante. É uma exposição que propõe ser um local de trocas de sentimentos e percepções, sem deixar de evidenciar a nossa perplexidade com o destino que o homem tem dado à natureza.

Anexo 5 – Ação noturna (relato e apresentação de trabalho no MFCC, 2010)

NOTURNA (Edith de Camargo)

Sobreviver à mais longa noite
 Que se estende mais um dia
 Que nos leva a um sono profundo
 Que nos leva à primeira aurora
 À primeira palavra
 O primeiro silêncio carrega palavras
 Jamais escutadas

Jamais
 Sobreviver à mais longa noite
 Diluído no mundo e sentido por adiar
 o que nunca mais consegue falar.

Estamos no meio do que já foi uma floresta fechada e hoje é uma cidade onde os barcos chegam e partem todo dia o dia inteiro. Há por todos os espaços uma organização caótica, onde pouco se fale e pouco se escuta. O que se escuta muito são os famosos ritmos brega e tecnobrega. As mesmas músicas tocam por quase todos os lugares. As ruas possuem alto-falantes, os carros e os barcos são equipados com equipamentos de som, fora os players portáteis. Como se fossem necessários para ocupar o espaço de silêncio deixado pelo não-dito.

A cidade não é tão povoada: um pouco mais de 100 mil habitantes, numa densidade demográfica de 1,62 habitantes por KM2. Itaituba já foi conhecida como cidade faroeste. Uma extração intensa de ouro fez o lugar ter o aeroporto mais movimentado do mundo na década de 70, com a média de 460 pousos e decolagens por dia. A maior parte desta riqueza do minério não permaneceu, entretanto, conta-se que cinco anos atrás ainda predominavam por algumas ruas uma relação de muita violência com cobrança de pedágio e desentendimentos políticos e sociais. As histórias de crimes passionais, pedofilia, e acerto de contas são comuns e chegam a ser banais nas reportagens nos jornais diários.

Imersos nesse ambiente, sendo constantemente observados, convivendo com esses espaços tomados pela música e pelo não-dito, fomos levados também nós à quietude, numa tentativa de escuta. Esse nosso silêncio nos levou a observar nós mesmos neste lugar. Nossa permanência durante esses dias começou a gerar uma necessidade de fala. Uma vontade de troca, de se colocar neste ambiente de forma autêntica, sem ser conivente com as relações autoritárias e seus jogos de poder diários. Procurar essa fala de uma maneira a ser ouvido sem perder a postura fez com que inseríssemos também nós uma música neste lugar. Um ritmo e uma fala na qual nos sentíssemos presentes.

Arthur do Carmo e Luana Navarro
 (Itaituba, 08/03/2010)

Anexo 06 – Convite para participar da exposição Peças Portáteis (carta, Arthur do Carmo, Lídia Ueta e Luana Navarro, 2010)

Curitiba, 8 de outubro de 2010

Ao artista,

convidamos a participar da ação PEÇAS PORTÁTEIS que compõe o projeto Fordlândia em execução através do Rede Nacional Funarte Artes Visuais 2010. O caráter desta ação consiste no deslocamento de uma obra doada pelo artista para a participação de uma exposição a ser realizada em dezembro de 2010 nas ruínas da fábrica da Ford em Fordlândia.

Sobre o lugar:

Em 1927 Henry Ford, o proprietário da fábrica de carros Ford, idealizou a cidade de Fordlândia às margens do rio Tapajós, em plena floresta Amazônica. Hoje os pouco mais de 3.000 habitantes que vivem na região têm pouco ou nenhum contato com eventos culturais e educacionais.

Durante vinte dias os artistas Arthur do Carmo, Lídia Sanae Ueta e Luana Navarro se colocarão participantes das referências cotidianas dos habitantes de Fordlândia. Uma das características da residência é confrontar as promessas de desenvolvimento, aos moldes da lógica do capital vigente pelo fordismo e taylorismo, frente ao fracasso da materialização desse ideário, pela não compatibilidade dessa mesma lógica em um território que mais se impõe do que se deixa impor.

Todos os espaços que antes serviam para a extração e produção da borracha estão cobertos de poeira. O hospital, está aos poucos desmoronando. As pessoas que vivem em Fordlândia enfrentam dificuldades em relação ao deslocamento, atendimento médico e até mesmo em relação ao dinheiro. Como a cidade não possui bancos, e a economia gira pelo recebimento de aposentadorias do Ministério da Agricultura, isto faz com que nos mercadinhos e padarias locais não haja circulação da moeda, pois as compras são feitas nas cidades em que eles recebem as pensões, o que criou uma cultura do pagamento fiado. Os jovens assim que atingem a idade adulta mudam-se para cidades próximas como Itaituba e Santarém em busca de trabalho. A cada ano a população diminui.

Sobre a proposta de exposição:

Com o intuito de se criar uma problemática cultural em Fordlândia será feito um contrato de doação para a Secretaria de Cultura de Aveiro a partir da exposição PEÇAS PORTÁTEIS: as obras serão entregues ao distrito com algumas condições: não poderão ser comercializadas e nem retiradas de Fordlândia, onde não existem unidades culturais. Apesar de não termos a intenção de criar um acervo, pois faltaria a unidade de preservação, a ação torna-se um dispositivo voltado à reflexão de circuito de arte inexistentes, mas possíveis.

Sobre a obra a ser doada:

Devido as condições de transporte pedimos ao artista que a obra seja de dimensão pequena e que possa ser transportada sem riscos de danificação. Poderão ser objetos, fotografias, vídeos e outros, que sabemos nós, não precisamos categorizar. O artista é livre para fazer e mostrar o que quiser, mesmo! Frisamos ainda que todas as obras serão expostas, sem nenhuma restrição de conteúdo ou seleção. Todo o processo de montagem e exposição será registrado e posteriormente disponibilizado a todos os participantes.

Entrega das obras:

Até dia 8 de novembro de 2010 nós nos dispomos a buscar as obras doadas em local a ser combinado com cada artista.

Desde já agradecemos a atenção e estamos a disposição para eventuais dúvidas.

Anexo 07 – [Arquivo/Operação. Impermanência] (apresentação de exposição no Museu da Gravura Cidade de Curitiba, Arthur do Carmo, Luana Navarro e Patrícia Lion, 2011)

As coisas que não existem são mais bonitas.
Manuel de Barros¹⁸

Há histórias tão verdadeiras que às vezes parece que são inventadas.
Manuel de Barros¹⁹

Sou inapreensível na imanência...
Paul Klee²⁰

Por todo nosso cotidiano perpassa uma organização da experiência, cujos critérios são dados por uma necessidade de preservação da personalidade diante do outro e diante do tempo. A memória na dimensão do arquivo seria então *pós-experiência organizada*. Há uma operação de seleção e montagem que estrutura um arquivo. Operação que é mobilizada por necessidades de montar o tempo, e de remontar o tempo montado, por um sujeito sempre contemporâneo.

As experiências se constituem de várias maneiras, e nessa constituição surge uma infinidade de materiais que fazem referência às próprias experiências. Entretanto, que são esses materiais? Por que meios eles se fazem presentes? Quando me volto a uma fotografia feita por mim num determinado contexto, me volto ao contexto pelo qual fiz esta fotografia ou me volto àquilo que potencialmente nela pode se inscrever? É possível perder o referente, sendo que neste caso ele também se inscreve em minha memória? E quando trabalhamos com o “não fotografado”²¹, ainda existe uma materialidade da memória que possa ser organizada no plano do visível?

Temos de relevar que nem toda experiência é organizada. Aliás, seria interessante pensar se as vivências não inventariadas se perdem ou se podem ser resgatadas das memórias que acreditamos esquecidas. “Cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós. Cada dia, com suas ações intencionais e, mais ainda, com suas reminiscências intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do esquecimento”²² Ora, então temos o próprio esquecimento traçando uma memória involuntária, a qual não ordenamos como nos álbuns

¹⁸ Felisdônio citado por Manuel de Barros em “Uma didática da invenção”, n’O Livro da Ignorância. Rio de Janeiro: Record, 1997, 4ª edição, p.07. Retirado da obra Matéria de Poesia (para Manuel de Barros) – 29ª Bienal de S. Paulo, 2010.

¹⁹ Do Livro sobre nada. Rio de Janeiro: Record. 5ª edição, 1997, p. 69. Retirado da obra Matéria de Poesia (para Manuel de Barros) – 29ª Bienal de S. Paulo, 2010.

²⁰ Klee citado por MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o Espírito. In: Textos Selecionados. CHAUI, Marilena (sel. de textos, trad. e notas). São Paulo: Nova Cultural, 1989, Col. Os Pensadores, p. 71.

²¹ “Na realidade, (...) o fotógrafo somente pode fotografar o fotografável, isto é, o que está (previamente) inscrito no aparelho. E para que algo seja fotografável, deve ser transcodificado em cena. O fotógrafo não pode fotografar processos.” FLUSSER, Vilém. Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 31. Tratamos aqui então a dimensão do não fotografado como aquilo que escapa aos aparelhos técnicos de registro direto da experiência.

²² BENJAMIM, Walter. A imagem de Proust. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas; v. 1), p. 37.

e registros de família, mas que carregamos como “formações espontâneas”²³. Essas contrações involuntárias da memória são uma abertura a narrativas possíveis, e é por estas ‘sobras’ que construímos nossa memória, nossa personalidade. “Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois”²⁴. **A memória na dimensão do arquivo permite que sejam organizadas narrativas outras, pois ela não fornece um significado, o significado de uma vivência é dado posteriormente pelo ato/gesto/operação da rememoração, da remontagem intencional de um sujeito.**

O “conteúdo” da experiência, da vivência: eu sei como são as dores de dente, sei como é ver vermelho, verde, azul, amarelo, sei como é sentir pena, esperança, temor, alegria, aflição, desejar fazer algo, recordar de ter feito algo, ter a intenção de fazer algo, ver um esboço alternadamente ora como a cabeça de um coelho ora como a cabeça de um pato, tomar uma palavra em um significado e não em outro, etc. Eu sei como é ver a vogal *a* cinza e a vogal *u* violeta-escuro. Sei também o que significa repassar-me essa vivências. Quando o faço, não me estou encenando tipos de comportamentos ou situações. Sei assim, portanto, o que significa repassar-me vivências? E que significa isso? Como posso explicar isso a outrem ou a mim mesmo? ²⁵

Ao fotografar, aproximamos a experiência vivida da organização. O vivido se materializa no plano visível pela técnica, mas isso não é uma garantia de permanência na memória, não é garantido que fará parte da *pós-experiência organizada*, considerando que a organização acontece principalmente quando a experiência é compartilhada. A decisão por uma dada permanência acontece quando há uma vontade de troca pela produção de discursos. As particularidades da experiência provocam critérios de agenciamentos singulares em relação àquilo que será arquivado. Assim, apesar da fotografia aproximar a constituição da lembrança, é o caráter particular de cada experiência quando resgatada que cumprirá ou não a promessa da permanência creditada pela fotografia, ou por qualquer outra técnica.

Na exposição **[Arquivo/Operação. Impermanência]** trabalharemos os agenciamentos e encadeamentos narrativos pelos quais se constituem os arquivos voltados à preservação das personalidades, voltados às potências de invenção anacrônicas, entretanto compartilhadas. Cada trabalho da exposição assume uma particularidade conceitual, mas pensamos coletivamente os suportes narrativos diante do não fotografável. **Quais são as ordens possíveis que designam o arquivo em sua impermanência?**

²³ Idem, p. 48.

²⁴ Idem, p. 37.

²⁵ Wittgenstein citado por SALLES, João Carlos. O lugar anímico: experiência e ficção em Wittgenstein. In: NOVAES, Adauto (org.) Mutações: a experiência do pensamento. São Paulo: Edições SESC SP, 2010, p. 265-77.

Anexo 8 – Armazém (curadoria, 2011)

Curadoria

Por que fazer curadoria? Por que fazer arte? Pode parecer cinismo, quando confrontado com os problemas e conflitos urgentes do mundo de hoje, começar a pensar sobre uma conceituação da construção de exposições – algo que parece à primeira vista tão particular, tão especializado e de tão pouco proveito para os outros. Entretanto, distante de um desinteresse voluntário – configuração do cinismo – ao conceituar as formas herdadas de construção de exposições, esboço uma discussão acerca dos modelos de exposição que despertam construtivamente um insight crítico sobre assuntos relacionados à arte e à sociedade. Modelos cuja significância consiste na maneira em que se ajustam ao dia-a-dia, ao público, às realidades políticas e a uma ampla esfera de outras disciplinas, a fim de ir além da economia da simples representação ou das formas artísticas do ativismo político.

Ao ser perguntado sobre arte e política, Daniel Buren disse uma vez que um trabalho de arte que é produzido para um público e exposto a um público tem sempre um impacto político, como uma ação que se inscreve em uma certa ordem social. Não apenas representa uma situação atual em figuras ou palavras, mas também a produz.

A artista americana Martha Rosler geralmente fala sobre a noção de ‘como se’ (as if), representando a ideia de que as questões que estamos perguntando, bem como as respostas que tentamos fornecer, as soluções que estamos propondo, são meramente provisórias e que há muitas respostas e muitas outras perguntas, e muitos outros produtores e autores em qualquer projeto que fazemos.²⁶

De volta aos museus e às exposições, o que parece desafiador é como tornar esse um lugar onde não se reifica um conceito, um estilo ou uma ideia hegemônica de arte, mas como fazer dele o lugar privilegiado para se pensar criticamente o mundo, em seus processos e mudanças políticas, sociais e históricas. Isso significa partir das obras, do conhecimento sensível aí gerado e verificar de dentro mesmo desse sistema privilegiado de apreciação da arte as lutas que o engendra. Isto é diferente de buscar equivocadamente correlações externas, como tentou uma certa história social da arte, como se a arte e os processos sociais fossem esferas separadas. Em outras palavras, é necessário aprofundar – e a pesquisa é fundamental aqui – o entendimento da arte como um território complexo e dinâmico, e nesse campo o próprio espaço de exposição em seus arranjos historicamente mutantes é mais um

²⁶ Jens Hofmann. A exposição como trabalho de arte, 2004, p.19 & 21. [A] – [Curadoria].

claro sintoma dessas mudanças.²⁷ Essa forma de instabilidade, fluidez e inconclusão está no centro da maioria de meus pensamentos envolvendo a prática curatorial, na mediada em que sugere, devido à sua volatividade, uma crítica das economias representacionais. O gesto real, ou seja, a execução da formulação de algo como uma exposição, permanece no centro de meu trabalho como curador. Praticar a curadoria dessa maneira conduz-nos a um entendimento situacional da cultura.²⁸ Mas, como é fazer um mapeamento sobre um tema, ou sobre um tempo específico, ter à frente uma quantidade de trabalhos (algumas vezes, essa atividade é ainda compartilhada com outros curadores) e chegar a uma edição que corresponda a um conjunto que se torna então uma exposição?²⁹

Ora, sem intenção ao ‘lançar os dados’, a exposição desliza para o regime do aleatório. Sendo assim, autoritária é a exposição que não tem objetivo nem justificativa, pois a esses parâmetros ainda é possível retrucar. Caso a exposição não tenha uma hipótese – ou uma utopia –, ela se encerra em si mesma. É fácil e simplista juntar obras por meio de uma seqüência cronológica, por exemplo. Mesmo que a seleção dos artistas faça jus aos manuais de história da arte, uma mostra de natureza panorâmica é insuficiente para configurar uma reflexão curatorial. Nesse sentido, a curadoria, embora sendo um espaço crítico, se distingue da crítica do dia-a-dia por determinar ênfases seletivas, sem menosprezar o fato de que exclusões fazem parte da construção de um paradigma.³⁰

O curador deve sempre antever as relações conceituais e visuais em uma exposição, as obras no espaço, pois no fundo um projeto curatorial é simultaneamente uma proclamação articulada de sentidos e uma revelação ao olhar de um discurso entre símbolos dispersos.³¹ O contexto da produção do artista se desloca para o contexto da produção do curador. O trabalho do artista, pertencente à sua trajetória poética, se desloca para a trajetória poética da exposição. Se o impacto da obra desliza para o conjunto da instalação (quando o espaço ocupado é pensado junto com os trabalhos), a exposição como condição intransferível daquele conjunto se configura como mais uma ali: daí a fórmula dominante ‘exposição = efeito de conjunto de fragmentos dispersos’.³² El curador es un profesional que colecciona pedazos, fragmentos de mundos nuevos; que reúne partes de universos particulares que conforman la producción artística y apunta hacia sensibilidades y concepciones; que organiza conjuntos de significantes desordenados, estableciendo direcciones y

²⁷ Cristina Freire. Por uma arqueologia das exposições, 2006, p. 03. [A] – [Curadoria]

²⁸ Jens Hofmann, op. cit., loc. cit. [A] – [Curadoria]

²⁹ Paulo Reis & Regina Melim. Conversa sobre práticas curatoriais, 2009, p.148. [A] – [Curadoria].

³⁰ Lisette Lagnado. As tarefas do curador, 2008, p.10. [A] [Curadoria]

³¹ Adriano Pedrosa & Paulo Herkenhoff. O curador carioca, 2008, p.51. [A] – [Curadoria]

³² Ricardo Basbaum. A exposição como trabalho de arte, 2003. [A] – [Curadoria]

marcadores para elaborar los mapas del arte contemporáneo.³³ Deixar a exposição pensar a exposição, o espaço pensar o espaço é um passo para desestetizá-la, torná-la também um trabalho (possível co-autoria artista/curador). ‘Exposição’ é apenas um dos conjuntos de convenções possíveis que organizam o processo de trazer a público uma proposição de arte (com trabalhos mais ou menos desmaterializados...). Pois o que conta é a impregnação das poéticas em sua capacidade de fazer deslizar códigos estabelecidos.³⁴

En el circuito internacional de las artes plásticas, la figura del curador de arte contemporáneo se asemeja a la de un viajero que, recorriendo paisajes diversos, describe rutas, señala pasajes y establece demarcaciones, deslindando así un territorio específico que comprende la naturaleza del arte contemporáneo. De esta manera, los curadores recuerdan a aquellos artistas viajeros que acompañaban a los descubridores de las tierras nuevas y que legaron a la posteridad imágenes, narraciones y mapas que constituyen ahora la primera identidad visual de las zonas recién descubiertas.³⁵ Em vez de apenas comentar a sociedade em metáforas textuais ou visuais, a exposição também cria e performa uma relação social. Esse é o processo que estou tentando criar, e é disso que trata meu trabalho como curador: o momento em que a construção de uma exposição se encontra com a sociedade, em que cria uma relação em direção aos espectadores que lhes permite se tornarem sujeitos de suas próprias experiências.³⁶ Em termos ideais, uma exposição ou evento bem sucedido seria aquele em que o indivíduo entra enquanto público – contabilizado nas estatísticas do mercado – e sai espectador – personagem singularizado em contato direto com a obra, transformado pela experiência, tocado pela obra de arte – e tocando-a.³⁷ A arte e o fazer arte parecem estar relacionados à travessia de uma fronteira, mesmo que esta esteja ao meu lado, diante de mim, dentro de mim: ir para o outro lado, mudar de estado, deslocar posições, alterar registros. As diferenças podem ser mínimas. Mesmo um espaço ou tempo mínimo, fração, estalo, piscar de olhos. Importa que, a partir de um lance mínimo, tudo mude. E talvez já não volte o mesmo.³⁸

Os realizadores/diretores de exposições assumiram o lugar de intermediários entre o indivíduo criativo e a sociedade. Quando as instituições deixaram de atender às demandas das práticas artísticas, a figura do curador despontou como um mediador dos processos de produção e de exibição. Mas ainda há nesse tipo de trabalho em

³³ Ivo Mesquita. El curador como cartógrafo, 1993, p.20-22. [A] – [Curadoria]

³⁴ Ricardo Basbaum, op. cit. [A] – [Curadoria]

³⁵ Ivo Mesquita, op. cit., loc. cit. [A] – [Curadoria]

³⁶ Jens Hofmann, op. cit., loc. cit. [A] – [Curadoria]

³⁷ Ricardo Basbaum. O artista como curador, 2006, p.237. [A] – [Curadoria].

³⁸ Hélio Ferverza. Registros sobre deslocamentos nos registros da arte, 2010, p.43. [A] – [Deslocamento]

geral maior presença do aparelho institucional, pela obrigatoriedade das condições de produção e organização do evento, tornando inevitável um enfrentamento burocrático com questões organizacionais e financeiras: pode ser tentador afastar-se das especificidades próprias deste setor, mas não há como eliminá-las, já que significa mesmo cuidar das dimensões de viabilidade da exposição em seus múltiplos compromissos e em seu jogo econômico.³⁹

Ao invés de um campo perpétuo de interações, as exposições sob a atenção de museus e coleções com seus habituais procedimentos são dominadas pela metrificação dos poderes instituídos.⁴⁰ Hoje, com a crítica às fixações dos curadores em interesses pessoais, preocupações teóricas e colaborativas emergiram como tentativa de dar tanto espaço quanto possível aos artistas ao mesmo tempo em que permitem ao curador a formulação de um ponto de vista forte e pessoal.⁴¹ Ter consciência de que curadoria é um processo de poder é o primeiro passo para o curador se libertar de seu próprio desejo de poder.⁴²

Os argumentos dos curadores ultrapassam os cercos museológicos para se encontrarem com contextos sócio-culturais específicos, alimentando campos de produção de visualidade crítica contemporânea. La práctica del curador/cartógrafo está vinculada, fundamentalmente, a las estrategias de producción de arte y a su inserción en el campo social. Su objetivo es narrar las batallas en la búsqueda de materias expresivas, de composiciones de lenguajes, de constitución de configuraciones, y permitirles la existencia proporcionándoles visibilidad. Al igual que el cartógrafo, el curador no mide sino evalúa. Su trabajo no revela sentido (significación) sino que lo crea (significante), porque procura captar el estado de las cosas, su clima, con el fin de trazar las estrategias artísticas que va encontrando. En su ejercicio, quiere participar de la constitución de una amalgama del viajero con el territorio, compartiendo la invención de una realidad específica, el Arte.⁴³ Não comprometidos em responder às questões de tradição da visualidade sustentadas pelos museus, eles estabelecem contatos discursivos entre trabalhos, ampliando as possibilidades de significação. A obra de arte cria inteligibilidade, a curadoria requalifica provisoriamente a visibilidade disso. Sendo a obra de arte um campo constituído por si mesma como significante e por tudo escrito sobre ela, a curadoria expandiu fenomenologicamente essa ‘escrita.’

³⁹ Ricardo Basbaum, op., cit. [A] – [Curadoria]

⁴⁰ Ana Paula Felicissimo de Camargo Lima. ‘fluxuSemuseSemfluxus’: exposições-experiência, 2009, p.95 [A] – [Museu]

⁴¹ Jens Hofmann, op. cit., loc. cit. [A] – [Curadoria]

⁴² Paulo Herkenhoff. Dez anos depois: um debate com Paulo Herkenhoff, 2008, p.39. [A] – [Curadoria]

⁴³ Ivo Mesquita, ibidem. [A] – [Curadoria]

Curadoria é um discurso com símbolos alheios, produzindo conhecimento com a obra. Como qualquer atividade humana, a posse intelectual da arte por críticos, literatos, artistas ou curadores não está isenta de interesses pessoais ou corporativos. Aprecio curadores que trabalham como agentes dos sentidos de interrogação, negociação e decifração próprios da arte.⁴⁴

Busco na apresentação de meus trabalhos como curador uma equação entre representações de arquivo e expressões performáticas, modos diferentes de se dirigir ao espectador para obter uma consciência das situações sociopolíticas nas quais as exposições ganham forma. A ideia é criar formas que sejam 'instáveis', no sentido de não se remeter à construção representacional de uma ideia ou condição, mas sim a um conjunto de proposições vividas.⁴⁵

⁴⁴ Paulo Herkenhoff. A exposição como trabalho de arte, 2003. [A] – [Curadoria]

⁴⁵ Jens Hoffmann, op. cit., loc. cit. [A] – [Curadoria]

Anexo 9 – Mare inter maria (Projeto Mutirão. Org.: Graziela Kunsch – texto Mare Inter Maria – quad Gallery – All That Fifts: The Aesthetics of Journalism – Londres/ING, Arthur do Carmo, 2011)

mare inter maria

Projeto Mutirão

Você sabe melhor do que ninguém, sábio Kublai, que jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve. Contudo, existe uma ligação entre eles.

Marco Polo⁴⁶

Crise **pessoal** e crise **política** é pleonasma.

Fábio Moraes e Daniela Castro⁴⁷

⁴⁶ CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 59.

⁴⁷ MORAIS, F. & CASTRO, D. *ARTE E MUNDO APÓS A CRISE DAS UTOPIAS*, assim mesmo, em *CAIXA ALTA* e sem notas de rodapé. Florianópolis: Par(ent)esis, 2010, p.27.

INTERVENÇÃO 01

- Antes de você começar, gostaria de saber se colocar epígrafe é um procedimento comum nas apresentações do teu trabalho. Se você tem essa preocupação de iniciar por discursos que estão fora do trabalho, feitos para outra coisa que não o projeto Mutirão.

GRAZIELA K.

- Olha, mesmo os materiais que estão incorporados no Projeto Mutirão não foram feitos para ele, normalmente já existiram em outros meios. Qualquer um pode promover e difundir encontros que se relacionam com uma cidade formada pelo desejo de seus habitantes. O Projeto Mutirão é um meio de reunir diversos excertos destes encontros entre **desejos coletivos** no cotidiano. Então os materiais não são feitos pensando sua inserção no conjunto dos materiais do Projeto. Eles também funcionam sozinhos, e a grande parte, como eu disse, passou por lugares diferentes antes do Projeto Mutirão.

INTERVENÇÃO 01.a

- Na verdade, me interessou o fato de você fazer um recorte de **textos** para iniciar um projeto em que o fundamental parece ser a **imagem**, os registros em **vídeos** desses encontros entre desejos coletivos, como você diz.

GRAZIELA K.

- Entendi. Mas além de ser um recorte para a publicação textual desse encontro, a pedido do Ronaldo, o trabalho **acontece com a fala** da apresentação, tanto a minha quanto aquelas que acabam acontecendo pelos outros. Tenho pensado em outros meios para fazer as apresentações, que não dependam da minha **presença física**. O procedimento com os textos, me parece agora, é o mesmo dos vídeos, são textos, mas reúnem **imagens** para um projeto de cidade coletivo, não baseado em desejos particulares, individualizados. Os recortes textuais podem ser vistos como

excertos de discursos assim como são os excertos de experiência A.N.T.I. cinema.

MEDIADOR

- Bem, vamos todos nos sentar e dar início a apresentação?

GRAZIELA K.

- Nós já começamos. (risos)

MEDIADOR

- (risos) Eu digo começar com todos.

GRAZIELA K.

- Vamos.

MEDIADOR

- Boa noite, eu gostaria de agradecer a presença de todos e à Graziela por ter topado trazer o projeto Mutirão até nós. Acho que a presença dela conosco hoje vai ser bem rica. Aqueles que quiserem fazer alguma pergunta podem se manifestar livremente. É isso, Grazi?

GRAZIELA K.

- Sim, sim. As participações são bem importantes para o projeto e toda colocação é bem vinda para o nosso debate.

MEDIADOR

- Contamos hoje também com a presença da Marília, que irá fazer a transcrição de nossa conversa, e com o Augusto, que irá fazer o registro em vídeo. Além da nossa publicação, que planejamos lançar em abril, queremos com isso também contribuir com os momentos que a Grazi chama de momentos auto-reflexivos do projeto.

GRAZIELA K.

- Obrigada, Ronaldo. Eu também agradeço o convite. Confesso que fiquei um pouco apreensiva quando você me comentou que todas as conversas seriam transcritas e publicadas como texto, pois um excerto auto-reflexivo das conversas é breve e pontual, apanha algum termo ou lugar abordado com o projeto, enquanto que uma transcrição, ou registro na íntegra, pode ocultar assuntos em potencial para debate, fazendo de uma apresentação, a apresentação possível do trabalho. Entretanto, tenho pensado em outros meios para fazer as apresentações, que não dependam da minha presença física. Quem sabe não por outras mídias, mas por outras pessoas que façam dele um múltiplo, que acabem se apropriando da estrutura de apresentação, da projeção, mas com outros discursos, dando outros sentidos ao trabalho.

[projeção]

Em primeiro lugar, quero começar essa apresentação pontuando que o projeto acontece como um conjunto de conversas/apresentações únicas. Os encontros são formados pelos mais diversos públicos, o que amplia a gama de sentidos trazidos pelo projeto. Cada conversa é criadora de seu contexto de discussão. Os excertos de A.N.T.I. cinema, como eu chamo estes filmes, todos sem corte ou edição, são mediados tanto pela minha fala quanto por aquelas que acontecem pelos participantes.

Aqueles que não conhecem o Projeto Mutirão irão ver que todos os excertos com os quais eu trabalho são tomadas contínuas em vídeo. Mais do que um registro ou uma síntese de manifestações políticas, acredito que o tempo de acontecimento dado pelos excertos se aproxima do tempo de experiência necessário para assistir. A estrutura que vocês vêem, como se estivéssemos no menu de cenas de um filme qualquer, foi uma estrutura que encontrei para deixar todos os excertos presentes em nossa conversa. Apesar da variação dos vídeos, pois se há edição posso dizer que ela está na seleção que faço antes das apresentações pensando o público e o contexto, são sempre 25 excertos na estrutura da projeção.

[o asfalto da via pública recebe uma ciclofaixa]

Todos que receberam o convite puderam ver que eu escolhi duas epígrafes para essa apresentação. O André me questionou a respeito antes da gente começar. Se os textos recortados têm relação com a maneira de funcionar do projeto. Isso me provoca a pensar em outras maneiras de levar esse projeto a diferentes públicos: a palavra textual, a palavra no texto, pelas suas conexões, permite **imagens de situações**. A palavra possui visibilidade e a sua maneira de inserção nos diferentes circuitos, políticos e culturais, é outra maneira de compartilhar **projetos coletivos de cidades possíveis**.

O Projeto Mutirão se configura por uma multiplicidade de outros projetos, dentre os quais a sua própria apresentação enquanto projeto. Gostaria então que nos detivéssemos um pouco na idéia de projeto. O que vocês visualizam quando falamos em projeto?

INTERVENÇÃO 02

- (silêncio) Por que você se refere várias vezes a projeto e à **Projeto Mutirão**, com P de projeto em CAIXA ALTA?

GRAZIELA K.

- (risos) Isso é algo importante quando falo do Projeto Mutirão. Ele existe **enquanto** for projeto. O nome composto não é acaso. Há uma utopia praticada, cotidiana, que alimenta os discursos de uma cidade não realizada, marginalizada, sem lugar nas lógicas atuais, mas possível. O projeto do Projeto Mutirão é formado pela **mediação** de diversos outros projetos que emergem do espaço coletivo compartilhado, das apropriações coletivas do espaço público e das práticas políticas que aí ocorrem. Projeto assume aqui seus dois sentidos primeiros quando pensamos em projeto. A projeção de determinadas **ações no tempo**, e a projeção de determinados discursos

no espaço. Se o Projeto Mutirão deixar de ser projeto, ou perder a conexão que é feita entre esses dois sentidos, ele acaba, sua construção deixa de ser possível, as práticas discursivas que dele decorrem perdem o sentido de acontecer.

INTERVENÇÃO 02.a

- Quando um projeto deixa de ser projeto?

GRAZIELA K.

- Há um autor [Boris Groys] que irá pensar a idéia de projeto como algo que está fora do tempo pela virtualidade, simulação do tempo futuro, e que busca se re-sincronizar com o tempo diante de seu fim como projeto, se realizando como um 'produto que em si contém todo o sentido do projeto' [como ele diz]. Podemos dizer então que um projeto é um conjunto de ações que buscam outro tempo, onde ele não seja o 'esboço de uma visão particular de futuro', mas realidade.

INTERVENÇÃO 02.b

- Mas então a idéia é que o projeto Mutirão acabe? Como você vai saber qual é o fim dele, que ele está pronto? Podemos chamar a tua apresentação de uma mostra de processo, não sei?

GRAZIELA K.

- As idéias conclusivas me atraem pouco. Apesar de falar em sentido, não há busca pela síntese dos acontecimentos. Não quero chegar aqui para discutir apenas o que estava lá, a especificidade de protestos, ou o que sejam, mas seguir adiante, o que está aqui, que também está lá, e o que pode voltar para lá e de que forma. Para onde, por exemplo, os materiais que surgiram de manifestações podem ir e o que podem provocar nos outros em outros espaços, ou nos mesmos espaços. A organização das cidades é construída pela sobreposição de práticas sociais. O gerenciamento do espaço urbano contemporâneo é um grande fator na conduta e na relação entre os habitantes. A partir do momento em que os habitantes começam a

buscar e a inventar práticas sociais outras, não evidentes, há o movimento inverso em que o habitante se torna o grande fator no gerenciamento do espaço urbano.

[manifestantes pulam as catracas em coletivo]

INTERVENÇÃO 03

- Eu vejo a tua presença em alguns fragmentos que estão aparecendo. Você sempre participa das manifestações ou esses registros também são de diversas outras pessoas que estiveram nas situações?

GRAZIELA K.

- A maioria dos excertos foi produzida por mim, com a minha presença um pouco mais ou um pouco menos evidente no momento das gravações. Isso se deve principalmente pela minha atuação como videoativista. Eles não são apenas registros de ocupações dos espaços públicos, mas assumem também uma forma, eles são vídeos de uma única tomada, sem edição, aproximando os tempos dos acontecimentos com o tempo necessário para assistir os excertos.

INTERVENÇÃO 03.a

- Você se coloca como videoativista ou videoartista?

GRAZIELA K.

- Acredito que existem diversos papéis que acabo assumindo, ou que o projeto me faz assumir. De acordo com os lugares em que eu faço a apresentação dele, tenho de assumir o papel da Grazi professora, videoativista, videoartista ou etc. É muito o lugar onde estou que me investe num papel. Isso não é uma operação automática, muito pelo contrário. A mediação é meu papel central dentre estes todos. Mas há um movimento de nomeação engraçado: quando levo a conversa e os excertos nos meios artísticos, institucionalizados, sou vista como videoativista. Quando apresento

os excertos nos movimentos sociais, ou quando algum evento me convida para pensar questões políticas, sou vista como artista. Essa questão traz consigo muito daquilo que acontece entre eu, os excertos e os participantes dos encontros. Nos contextos envolvidos com arte é comum que venham à tona questões a respeito da forma dos vídeos, das estratégias de exposição. E nos espaços onde as questões políticas são mais fortes, as perguntas envolvem os objetivos das manifestações, qual era o contexto de onde algum excerto foi extraído, quais eram as reivindicações, as conseqüências, etc. As duas visibilidades são importantes, tanto o artista quanto o ativista devem ser capazes de nomear ou criar sentidos para seu entorno.

[várias pessoas seguram a porta do coletivo para que outras possam entrar]

INTERVENÇÃO 03.b

- A minha pergunta, como artista, é como um trabalho que está diretamente envolvido com movimentos sociais específicos se relaciona com a arte? Existe a organização de uma ação artística que provoca o surgimento dos materiais de registro? Ou eles dependem de mobilizações sociais que acontecem para existir?

GRAZIELA K.

- Não há encenação. São situações de encontro, diálogo e colaboração das lutas políticas em andamento. Não consigo acreditar que a arte possa existir na antiga esfera de autonomia sem se transformar em entretenimento ou espetáculo. Há na tensão entre imaginários já elaborados e a experiência singular das conversas/ apresentações do projeto a criação de esfera pública, situações de subjetivação que só são possíveis se pensarmos com a esfera da arte. Quando entrei no Centro de Mídia Independente [CMI], em 2004, o que estava em jogo era o lado político, não era meu lado como artista. Eu já fazia coisas políticas, mas aí fui filmando protestos e coisas que fui aprendendo. Comecei a fazer vários vídeos e me entreguei completamente a isso. Minha vida virou filmar manifestação, mas ainda com

uma referência dos vídeos do CMI, que é de mostrar o local da manifestação, os manifestantes, a polícia e a repressão... Não tinha muito o meu lado de artes plásticas. Fui me permitindo, cada vez mais, trabalhar com planos longos, filmava trajetórias, gestos que aconteciam durante os protestos, e eu gostava dessa idéia de não ter corte. Acabei levando isso para o CMI.

**[da janela com grades uma senhora observa
várias sombras intermitentes cobrem seu rosto
uma canção é cantada]**

[continua]

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA:

- 29ª Bienal de S.P. Excertos, diálogos e utopias para pensar a cidade. Reportagem. Site da 29ª Bienal de S.P. Disponível em <http://www.29bienal.org.br/FBSP/pt/29Bienal/Canal29/Paginas/Noticia.aspx?not=101> Último acesso em 17/05/2011 às 9h48min.
- CERTEAU, Micheu de. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer. Trad.: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis/RJ: Vozes, 2008.
- GOMES, Renato Cordeiro. Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- GROYS, Boris. A Solidão do Projeto. Trad.: Roberto Winter. Disponível em <http://projetosnatemporada.org/eventos/arte-projeto/groys/solidao-do-projeto/> Último acesso em 15/05/2011 às 6h37min.
- KOSSOY, Boris. Realidades e Ficções na Trama Fotografia. Cotia/SP: Atelier Editorial, 2002.
- LEFEBVRE, Henri. O direito à cidade. Trad.: Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.
- MEDINA, Cremilda. Símbolos e Narrativas: rodízio 97 na cobertura jornalística. São Paulo: Secretaria do Meio Ambiente, 1998.
- MELLO, Cristiane. Extremidades do vídeo. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- MESQUITA, André. Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva [Entrevistas]. São Paulo, Annablume, 2011.
- PRANDO, Felipe. Projeto [Paisagem:Fronteira]. Exposição Conversas. Museu da Gravura Cidade de Curitiba. Org.: Felipe Prando. Curitiba, 2011.
- _____. Os outros lugares dos lugares específicos [I e II]. Artigo. 4º Ciclo de Investigações PPGAV. Florianópolis: UDESC, 2009. Disponível em http://ciclo2009.files.wordpress.com/2009/11/felipe-cardoso-de-mello-prando_os-outros-lugares-dos-lugares-especificos-i-e-ii.pdf Último acesso em 17/05/2011 às 9h25min.
- ROLNIK, Raquel. Cidade (o que é). Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- SALLES, Cecília Almeida. Arquivos de Criação: arte e curadoria. Vinhedo/SP: Editora Horizonte, 2010.

SOBRE A CAPA:

A expressão 'mare inter maria' pode ser traduzida do latim como 'o mar, entre os mares' – ou um processo de mediação que não se distingue das substâncias que media – distinção e contaminação.

Anexo 10 – Publicação Imagempensamento (Org.: Milla Jung, Arthur do Carmo e Tatiana Alves, 2012)

[TELEFONE SEM FIO – Prelúdio]

Este texto está ancorado a uma expectativa determinada. Milla Jung sugeriu a feitura de pelo menos um texto sobre a experiência compartilhada no Grupo de Estudos. O interesse comum entre os participantes se encontrava pelas aparições contemporâneas da imagem, campo do pensamento que, no início de nossos encontros, parecia restrito a algumas áreas, e que se estendeu a noções muito mais abrangentes. Nosso texto consiste na costura desse tecido de ideias que aparecem/apareceram em nós e no grupo de Estudos Imagempensamento. Telefone sem fio: às vezes, somos emissores e transcrevemos; às vezes, mediadores e transformamos: nos perdemos nos outros e nos encontramos em nós mesmos. Toda essa escrita a quatro mãos está também infiltrada pela visualidade/discursividade dos artistas-teóricos-críticos que se encontraram com os participantes, configurando tanto uma síntese quanto uma proposta:

[MODULAÇÕES INFINITAS]

[elaboração DO DISCURSO COMO CAMPO PLÁSTICO participativo]

Como costurar o tecido de ideias que aparecem/apareceram no grupo de estudos Imagempensamento? Se essas ideias aparecem, como elas aparecem? Onde elas estão após a dissolução do grupo, pelo fim do cronograma de encontros? Primeiro, acreditamos que, para fazer a tecelagem/costura, é necessário identificar os materiais disponíveis, ir ao encontro deles e ver o que eles permitem costurar, quais são seus **desdobramentos latentes diante do outro e diante do tempo**. Podemos pensar que a função de um grupo de estudos como foi o Imagempensamento é se constituir como plataforma de discussão, como um *site* discursivo instituído, campo de elaboração pelo qual certos discursos acontecem/aparecem. Discursos foram produzidos e originados, como este que se faz, pela existência dos encontros e conversas. E ainda mais, podemos dizer que esta publicação em específico também é uma superfície de elaboração e exposição dos discursos ativados, decorrentes de um *site* instituído. **Site¹ como discurso operatório de discursos**. Segundo, montar os próprios desdobramentos como corpo visível, articular

¹ “[...] diferentes debates culturais, um conceito teórico, uma questão social, um problema político, uma estrutura institucional (não necessariamente uma instituição de arte), uma comunidade ou evento sazonal, uma condição histórica, mesmo formações particulares do desejo, são agora considerados como ‘sites’” KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre Site Specificity*. Trad.: Jorge Menna Barreto, feita para workshop no 803e804>arte contemporânea, Florianópolis, dez. 2003. Originalmente publicado na Revista *October 80* em 1997. Disponível pelo endereço revista do programa de pós-graduação da EBA/UFRJ:

as questões que perpassam a multiplicidade dos encontros. Necessidade de dar corpo comum a um processo de trabalho comum, regido e vivenciado através de encontros. Articulando elementos próximos uns dos outros por conceitos centrais, como a própria noção de **imagem**, temos encontros que acontecem, então, agora através de **matéria e memória**: o arquivo de registro e bibliografia disponibilizado aos participantes em relação dinâmica com a nossa memória de múltiplas vozes. Ideias que aparecem/apareceram no Imagempensamento: costurar os desdobramentos presentes pelos latentes, para que eles possam ser depois novamente recortados, apanhados por outros que usarão essas texturas de **enunciados** como próprias a si mesmos, em devir² pelo acontecimento de aparição do outro que pulsa em nós mesmos.

Mesmo o jogo do telefone sem fio possui uma linha de propagação: nos perdemos nos outros e nos encontramos em nós mesmos.

[TEXTO COMO OBRA COMO TEXTO] – VIR, LER, IR.

Conversas com artistas e teóricos. **Felipe Prando**. [OFICINA (Notas sobre o acervo do Carlos Ibarra)]. Acervo reconstituído pelo discurso, pois originalmente perdido em casos insólitos. Estávamos diante do **Projeto [Paisagem:Frenteira]**. Interessava nessa conversa o *site* discursivo, o que reverencia o imaginário – lugar onde memórias e ideias se encontram e pelo qual podem se projetar como **imagem** ao outro. Este *site* outro, *site* discursivo, coloca questões muito pertinentes quando falamos das **aparições da imagem**. Afinal, o acervo em questão está perdido como índice originário. Os índices que originaram um primeiro suposto acervo, visível justamente por sua materialidade de índice, estavam/estão perdidos. Carlos Ibarra, por exemplo, em seu primeiro trabalho fotográfico, esqueceu de colocar o filme na câmera. Ibarra também tem o costume de periodicamente queimar suas caixas de filmes revelados. Felipe, entretanto, deixou brechas na conversa/exposição para pensarmos que o **acervo do Carlos Ibarra** é justamente aquilo que ele, Carlos Ibarra, faz ver³. O deslocamento de índices, entre o fotográfico e o discursivo, nos faz refletir sobre o paradoxo que representa um **projeto** e sua relação de dessincronia

² “Ao nascer, uma das possibilidades toma forma, a minha forma; todo o resto é excluído e, normalmente, do ponto de vista do sujeito, as outras possibilidades deixam de existir. Mas podemos aventar a hipótese de que todos esses outros que não cheguei a ser continuem a devir; certamente, no meu caso, existo, mas os outros continuam a devir e, quando se oferece a ocasião, posso devir um desses outros. **Ucronia**. [...] A ‘ucronia’ é a possibilidade da utopia retrospectiva, a idéia de que, em determinado instante, um acontecimento ocorre, portanto, existe, mas como dizíamos, a existência não é tudo... Todos os acontecimentos que não advêm continuam a devir. Com certeza, eles não ocorreram, mas há um outro modo de ser além da existência, e sua incidência sobre o próprio acontecimento é considerável” BAUDRILLARD, Jean. *De um fragmento ao outro*. Trad.: Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Zouk, 2003, p. 110.

³ Isso fica ainda mais claro quando, em texto publicado no seu site, Felipe se pergunta e responde: “Mas afinal o que constitui o Acervo Carlos Ibarra? Imagens cuja mídia, ou suporte, é o discurso” PRANDO, Felipe. *Sobre o Acervo Carlos Ibarra (ou, modos de existir sem a presença)*. http://felipeprando.com/?page_id=89. Último acesso em 28/3/2011 às 5h10min.

com o tempo, em que o autor passa a ser personagem, viajante, isolado dos seus, uma ficção temporal, normalmente no futuro, **projetada** de si mesmo.

Processo de trabalho. Trabalho⁴. Essa vida no projeto artístico pode ser reproduzida no tempo (se lançar a um projeto no tempo), assim como o projeto no espaço (se lançar a uma projeção no espaço). Qual a distância entre fazer de fato e materializar em discurso? Como estabelecer critérios de apresentação/exposição do trabalho de arte, se no momento de apresentação/exposição ele é uma projeção desse outro tempo, o tempo de desenvolvimento/processo do projeto? **Ficção de si mesmo, no tempo e no espaço.**

Para uma proposta ser aprovada por uma instituição de arte, por exemplo, ela precisa tomar um corpo que se **projeta** no futuro e dar garantias do resultado que pretende alcançar, do público e produto final que vai atingir. O curioso é que, com essa necessidade de simulação de algo ainda abstrato, plano de futuro a que se propõe, o projeto precisa se esquecer como visualidade do presente, seu plano de proposição. **Onde acontece a projeção de um projeto? [A exposição de um projeto no tempo é projeção de um enunciado no espaço.]** Acreditamos que foi/é desta maneira que projetos, por eles mesmos, são inclusos no campo das “obras” de artes visuais. Ao se pensar em arquivo, não escapamos da ideia de que **arquivo** é onde memória e projeto, realizados ou não, convivem indiferenciados num tempo artificial⁵. [Risco/Incerteza-(Im)permanência.] Possibilidades de continuar a pesquisa. Extensão dos tempos propiciados à realização/conclusão dos trabalhos pensados pelo projeto. Obra aberta. O projeto como prática artística. Até o ponto em que “o projeto é a pesquisa. A pesquisa é o projeto” (Felipe Prando, Relatório Funarte, 2010).

Operação Condor – Montar um observatório de aves e substituir a lista de nomes das aves características da região pela lista com nomes das pessoas desaparecidas pela Operação Condor.

[Paisagem:Fronteira] Projetos Irrealizados

Projeto e projeção têm a mesma raiz (pelo latim): *projectio*, subs., (alongamento, extensão, ação de se estender para frente) e *projectus*, adj. (lançado para frente, proeminente, saliente). São palavras que se referem a formas coincidentes, uma como substantivo e outra como adjetivo.

Na conversa com o artista, nos encontramos com a ideia de que um projeto está fora do tempo por buscar se ressincronizar com o tempo diante de seu fim como projeto, se realizando como um “produto que em si é todo o sentido do projeto”.

Se anteriormente ficou evidenciado que o projeto como dessincronia com o tempo acontece pela virtualidade, simulação do tempo futuro, este é o momento em que se evidencia o projeto como dessincronia com o tempo pelo fracasso, ausência de um produto final que contenha todo o sentido do projeto, impermanência.

⁴ “Isto porque, independentemente de ser ou não executado, cada projeto na verdade representa o esboço de uma visão particular de futuro, que pode ser fascinante ou instrutiva. [...] O tratamento culposamente negligente do projeto como uma forma de arte é verdadeiramente lamentável, já que nos impede de analisar e entender as esperanças e visões para o futuro [...]” GROYS, Boris. *A solidão do projeto*. Trad.: Roberto Winter. Disponível em <http://projetosnatemporada.org/eventos/arte-projeto/groys/solidao-do-projeto/> Último acesso em 2/5/2011 às 6h37min.

⁵ Ibidem.

[TRANSFERÊNCIA POÉTICA DE SITUAÇÕES]

Rosângela Cherem: o tempo que vivemos nunca é só o presente; somos [?]⁶ constituídos pela soma do que já vivemos e pela projeção virtual da posteridade. O trabalho produzido pelo artista, como obra, interrompe o fluxo normal das coisas, se constitui pela visão de um outro, e nele sobrevive como forma deslocada. A coisa passa a existir através de outra(s), dela(s) se aproxima, e finge ser o que não é, aquilo que é enquanto é para o outro, para aquele que a vê, naquele que ela se projeta. **Deslocada pelo desejo desejado pelo outro.** Constrói-se uma dobra, onde existem semelhanças que não podem ser verificadas, senão por aquele que verifica, pois pertencem a outro mundo, como outra ordem de coisas. “A natureza engendra semelhanças: basta pensar na mímica. Mas é o homem que tem a capacidade suprema de produzir semelhanças”⁷. **Rosângela Cherem** aponta para o artista: **todo artista é portador de um delírio convincente, de uma loucura plausível.** Estamos imersos num ciclo eterno de ondas da memória de repetição e esquecimento, sob as grandes questões da humanidade, [então o que proporciona a aparição única de uma coisa?].

“O essencial está no instante da aparição das coisas”

J. Baudrillard

Rosângela Cherem: o pensamento como **acontecimento** permite ao artista deslocar o eixo das coisas, construir uma imagem, não restrito à propagação das existentes. Ao artista, se configura um campo de reflexão a ser interferido, reconfigurado. Projeto e projeção coincidindo, como forma de um eixo deslocado, a obra como um acontecimento **através do qual se configuram os sentidos que emergem pelos procedimentos de recombinação e montagem.** A parte da história que não se reduz à história só pode ser alcançada no destempo, no anacronismo, ~~nem a quem, nem além,~~ suspensão temporária. Não é documento do seu tempo, pois nada documenta, é aparição de diversos tempos. Não é o espaço da função cronológica, linear, mas sim o campo de questões a mapear pelo reconfigurado. O passado e o futuro faíscam no presente, o tempo já não está no tempo, está na aparição das coisas.

[DESLEMBRANÇA DAS COISAS PASSADAS]

Questões que se colocam no corpo, questões que se colocam na palavra, há diferenças?

Ver aqui não se refere ao sentido humano da visão, mas ao sentido da imagem, corpo sem forma, fora de si. Um dos exemplos a que se chegou no grupo é que o perfume de uma orquídea é também uma imagem da orquídea. O mundo se encontra por sentidos próprios de cada ser, e a imagem aparece sempre sob esses sentidos, muitos ininteligíveis ao humano.

Essa pergunta parecia sempre presente na conversa com a pesquisadora, pois também é resposta a outra questão colocada por ela: o que faz de uma fotografia uma obra de arte? Afinal, como ela afirma, “A arte constrói uma semelhança onde ela ainda não existe.”

A vontade de forma aqui é vontade de criar **texto (trabalho de arte)** advindo dos enunciados dos participantes no processo de escrita. Acreditamos que a melhor maneira de lidar com conceitos trabalhados teoricamente é fazê-los existir na experiência,

⁶ Este colchete é uma interferência do revisor. N.A.

⁷ BENJAMIN, W. A doutrina das semelhanças. Em: *Obras escolhidas, magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 108.

Estamos (como ser) sustentados na **linguagem**: as palavras marcam o corpo, e, também, o corpo marca as palavras. As coisas se definem nas relações que são estabelecidas. Tanto o corpo quanto a palavra estão deslocadas do próprio lugar, **existem como imagem**. “Qualquer forma e qualquer coisa que chegue a existir fora do próprio lugar se torna imagem. [...] Ser imagem significa estar fora de si mesmo, ser estrangeiro ao próprio corpo e à própria alma.”⁸ **O mundo aparece e é continuamente recriado pelas imagens/acontecimentos.**

A jornada com **Antonio Carlos Santos** nos traz a revelação de um campo, proposto em Emanuele Coccia, próprio do **sensível**, que é o do **meio**, da **imagem**, compreendido como projeção do si mesmo no mundo:

Sem imagens, sem sensíveis, todas as coisas existiriam apenas em si mesmas, toda forma de influência seria impossível, o

seria aquela determinada por uma força exterior – fosse ela a gravidade ou uma ação centrífuga. Se o mundo conspira para algo de unitário, é somente graças às imagens. Os meios – enquanto condição de possibilidade da existência do sensível – são o verdadeiro conectivo do mundo.⁹

Essa conexão é atemporal e imaterial. Não há uma ligação direta entre o sujeito e o mundo. Há um abismo entre as palavras e as coisas. Ao contrário de acreditar que uma experiência de coisa ainda é possível, o ser está sempre mediado por imagens. Mesmo ao ser não portador da palavra, animal não radicalizado, “são os meios o verdadeiro conectivo do mundo”. Sob a perspectiva desse terceiro campo, que não é nem do sujeito que pensa nem da coisa que existe, a ideia de que só existe o que é percebido por um sujeito é ampliada à ideia de que **o mundo existe no entre si**, no meio: as coisas existem no próprio lugar e também fora do próprio lugar. A apropriação da imagem entre as aparições do mundo é um jogo de produção e reprodução que se prolonga pela eternidade: “imagem é forma fora de si e trabalha contra a ideia de identidade ou substância singular”.

[PROPRIEDADES DA IMAGEM] materialização e acesso

Tatiana Sulzbacher. “Arquivo e exposição. Ambos vistos como expressões de uma mesma tendência do ser humano: construir a realidade a partir de sua análise, gestão, controle e representação.”¹⁰ Práticas geradoras de

experimentá-los. Quando falamos da obra como texto, do texto como obra. O que se perde é a precisão analítica, a habilidade de movimentá-lo teoricamente, mas se ganha muito quando nos permitimos levar no texto tanto o acontecimento quanto o pensamento. Se os conceitos são vistos como instrumentos para resolver uma questão, é porque é por eles que é possível elaborar essas questões, organizar a confusão, criar elementos ordenadores no caos. Mas, com a **ucronia**¹¹, o conceito no acontecimento da aparição também é caos. E como tal, e como arte, também pode ser experienciado, tanto como

experiência. **A experiência é desordenadora e dispersa?** Há experiência no conceito! **Discursos orientados para plataformas específicas.** (somente a ideia de uma verdade para cada conceito pode impedir a experiência de criar pelo conceito, pela palavra). **Devir.** O pensamento múltiplo como plataforma de elaboração. A plataforma de elaboração como a reunião de pensamentos multiplicados a partir de uma experiência comum.

⁸ COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Trad.: Diogo Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010, p. 22-3.

⁹Ibidem, p. 38-9. Passagem citada por Tatiana Alves e Antônio Carlos Santos.

¹⁰ BLASCO GALLARDO, Jorge. Notas sobre la posibilidad de un archivo-expuesto. In: *Culturas de archivo*, 2002. Citado por FREIRE, Cristina. Artistas/curadores/arquivistas: políticas de arquivo e a construção das memórias da arte contemporânea. In: FREIRE, C. e LONGONI, Ana (orgs.). *Conceitualismos do sul*. São Paulo, Annablume, 2009, p.14.

¹¹ Cf. nota 2.

arquivos, que se desdobram em outros arquivos, exposições e algumas vezes migram para coleções e instituições¹². A arte **conceitual** faz a passagem para uma ênfase na documentação do **processo** artístico ou **curatorial**. Constituição de arquivos na arte contemporânea e potência de articulação discursivas de certas imagens e de seus agenciamentos, seja numa exposição, seja numa publicação. **Estratégias de compartilhamento de seu estar no mundo**. Interesse em agenciar os conteúdos para além da informação hegemônica. Experimentação. Pensar criticamente a própria cultura.¹³ **Walter Zanini** e seu interesse na pesquisa, experimentação e pensamento gerados pelos processos. **Regimes de visibilidade: acontecem coletivamente**. Na ditadura das aparências, a arbitrariedade da ordem estabelecida por aquele que faz ver cria indiferenciações entre o que é trabalho, o que é resquício e o que é documento; e ainda onde está a autoria e até onde vai a propriedade. Tudo depende da chave. “Assim seria resgatada, mesmo que de forma breve, a passagem da produção artística de uma circunscrição a questões puramente estéticas para um campo de experiências em que o observador é chamado a participar não apenas com o olhar, mas com outras ferramentas de percepção.”¹⁴

Se o arquivo parece estar destinado a facilitar o acesso individual a uma ficha ou imagem, certo é que o acesso vem guiado por um sistema que, no caso da exposição mais tradicional, se faz linear e visível no espaço, ao passo que no arquivo permanece a dimensão virtual, como um conjunto de narrações possíveis¹⁵. Sistema que produz documento mais do que acontecimento e memória, resquícios que, apesar de fazerem parte da obra, não são o que se deu naquele momento em que o autor a produzia. Autoria compartilhada pelas narrações possíveis. Apesar de **permanecerem**, nas ações de acesso aos arquivos, questões ainda hoje mal resolvidas, mergulhadas em políticas institucionais nada claras, de como disponibilizar esses arquivos nos museus, as pesquisas assumem a precariedade de registros conseguidos por outras vias.

E, se a arte processual pode acontecer em outro lugar, por que buscar o museu para legitimá-la? O valor artístico diante do valor de circulação. Será que às vezes, por falta de interesse, às vezes por não caber num espaço expositivo tradicional, ou por não se saber ao certo como mostrar seu desenvolvimento, ela se restringe a outro lugar – arquivo, *site*, publicação, entre outros?

O projeto de exposição “O corpo na cidade: performance em Curitiba”, realizado entre 2009 e 2010 no Museu da Gravura Cidade de Curitiba com curadoria e pesquisa de Paulo Reis, reuniu uma vasta gama de documentos. Muitos deles foram contribuições diretas dos artistas participantes. A organização desses e de outros materiais resultou no catálogo da exposição, que pode ser acessado pela plataforma eletrônica do projeto:
<www.ocorponacidade.com.br>

¹² FREIRE, Cristina. Op. cit., p. 15.

¹³ DOS SANTOS, Maria Ivone. Diante da perda do arquivo: reinvenções e narrativas da memória. *Ensaio. Revista Crítica Cultural*, Edição Especial, Universidade do Sul de Santa Catarina, 2009. Disponível em <<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0402/040210.pdf>>

Último acesso em 1º de abril, 23h10min.

¹⁴ CHIARELLI, Tadeu. *Considerações sobre arte contemporânea e instituições*. S/E, S/D. Fotocópia. Interessados, pedir reprodução via e-mail: arthurdocarmo@yahoo.com.br ou emaildatas@gmail.com

¹⁵ BLASCO GALLARDO, Jorge. Op. cit.

Apesar da circulação restrita, nesse caso podemos falar deles também como projeto estético. **Arquivo móvel**¹⁶.

[REGISTRO + EXPERIÊNCIA] espaço gerado pelo trabalho

Tudo se expande na concepção de **performance** de **Regina Melim**. Nomeações, conceitos e concepções no campo da performatividade são acontecimentos, e isso não permite que se constituam desdobramentos críticos reduzidos de importância diante do índice originário: eles sempre passam a integrar e, muitas vezes, a recriar a performance como aparição para um sujeito. A performance é, acima de tudo, uma linguagem generativa, além da obra no corpo mesmo do artista, “em seu propor que era (é) expor”. Encontramos, então, um primeiro ponto de conflito: em sua abertura, arte das extremidades por excelência, como se dá o contorno de *performance* no campo da arte? E, claro, qual a necessidade de delinear esse contorno, qual a necessidade de designação? A solução proposta não é a de criar outros rótulos/legendas sob o risco de se cair nas mesmas questões, entretanto procura ampliar, estender os já existentes. O **documento** pode ser a extensão da performance ou apenas o registro? E a performance/acontecimento que se dá no pensamento pela leitura? Os documentos incorporados às obras de performance estão aderidos à constituição da performance como unidade visível, mas também são categoria autônoma em relação à autoria: a descrição oral, escrita, fotografada, gravada passa a ser uma extensão do acontecimento que se apresentou, gerada a partir da figura do *performer*, e que dele podem depender ou não: **estratégias de difusão do trabalho de arte**.

Impotência humana de resgatar um singular vivido e não ressingularizar para outra dimensão do viver. Repetir o irrepitível: podemos pensar que o trabalho de levantar documentos que contextualizem determinadas performances é fazer deles parte de seu acontecimento, parte daquilo que se vê como trabalho de arte. Pensar na **gênese da performance** é pensar na estrutura da operação que a permitiu. Os documentos passam a integrar a performance como índices dessa estrutura, e não necessariamente índices de realidade. Não restritos a uma ordem material das coisas que se apresentaram, mas a uma ordem simbólica de aparição do mundo presentificada por outro. A aparição da performance é dada pelas condições de presença de um outro. Ele é necessário para que ela exista. Mas a comunicabilidade acontece por uma aparição da performance também em outros suportes¹⁷, pensados como estrutura de uma operação de descontinuidade.

O que se expande, colocado aqui como “tudo”, são os elementos constituintes do trabalho de arte. Ele passa a existir também a partir de documentos, que o situam historicamente, ampliando a dimensão plástica para a dimensão simbólica do acontecimento.

¹⁶ FREIRE, Cristina. Op. cit, p. 19.

¹⁷ “[...] a relação crucial não é entre o documento e a performance mas entre o documento e a audiência”. AUSLANDER, Philip. The performativity of performance documentation. In: *Performance Art Journal – PAJ* 84, 2006, p.1-10. Traduzido do original por Talita Gabriela Robles Esquivel, Ana Matilde Pellarin de

Hmeljvski, Miguel Etges Rodrigues, Mabel Fricke e Regina Melim em abril de 2008.

A relação da audiência com a documentação da performance se constitui pelos elementos que desencadearam a performance, eles podem estar presentes tanto na estrutura de um vídeo quanto na estrutura social, por exemplo. Ao falar da performance, falamos também da prática artística, assim não nos restringimos às especificidades de uma linguagem, mas continuamos a falar do artista como criador de acontecimentos, fio que está nos permitindo costurar os diversos enunciados, como proposto. Podemos, então, dizer que todo artista é um *performer*, suas elaborações são elaborações de descontinuidades nos discursos, o trabalho artístico fala por sua forma deslocada, assim como o mundo fala por sua presença/aparição.

O deslocamento necessário passa a existir não só na presença física do *performer* em outro corpo, social-político-artístico-material, mas com os indícios de sua autoria numa estrutura onde o deslocamento é provocado. A performance para vídeo ou foto se realiza na estrutura videográfica ou fotográfica, e é por essa estrutura que uma forma deslocada vem até nós e/ou aparece. Não é importante uma ontologia a ser pensada, mas seu funcionamento como forma possível. E ela é figura possível, corpo que não se pode ignorar por ser desvio nas trajetórias ordinárias. **A performance é originariamente desvio da conduta ordinária.** Descontinuidade/acontecimento visível nos cotidianos, nos discursos. Quedas. **Do que sou e não posso dizer que sou**¹⁸.

[PERFORMANCE COMO INSTRUMENTO SITUACIONAL NO DISCURSO]

As potencialidades de criação situacionais através do que passamos a chamar de “corpo modulado”¹⁹ estão ligadas à maior contaminação estrutural do acontecimento das performances. Conjuntos de discurso que os artistas poderiam se permitir pelas consecutivas e diferentes estruturas de montagem na comunicação com a audiência, não restringindo os trabalhos pela dualidade da documentação e efemeridade do ato, mas fazendo do documento um espaço outro do discurso performático.

Os conceitos de performance são operacionais. Assim, os esboços teóricos se voltam às operações por ela efetuadas, na tentativa de

¹⁸ Título da obra de Luana Navarro exposta no MAC/PR, de 8/10/2010 a 13/3/2011 – Possíveis Conexões II.

¹⁹ Inicialmente, as reflexões se apegavam à ideia de um “corpo orientado”, de um corpo que fala do interior do discurso em que se encontra, provocando assim um sentido outro dentro de uma estrutura ordinária, um corpo que era cisão, orientado a provocar esta ruptura contextual, um corpo que aparece orientado ao deslocamento contextual. Entretanto, quando é considerado que um documento, ele mesmo, carrega o ordinário e a performance, então somos levados a pensar que há uma modulação desejada do discurso. Uma imagem que carrega o voo e a queda, a trajetória ordinária e a sua ruptura, irrupção do desvio nela mesma, carregando em si este corpo modulado, uma *imagem-acontecimento* que nos faz pensar em *performance*.

organizar os dados da experiência provocada. Claro é, então, que a performance se constitui como discurso, como linguagem, operando no nível da experiência. A modulação de descontinuidades numa situação é instrumento que permite que ela exista, instrumento visto a partir de sua operação, que a permite **acontecer**. Tais instrumentos são instrumentos que são dados pelos contextos de seu acontecimento, surgidos tanto do artista consigo mesmo quanto daquilo com o que o artista se depara, afinal a performance só pode **ser vista** se for interferência, ruído e risco; do contrário, nos parece impossível delinear qualquer operação de extensão ou escuta da performance no campo da arte.

[PATER SEMPER INCERTUS EST²⁰] arbitrariedades contemporâneas

Desaparecimento do Belo universal. A antiga fronteira do Belo impunha os limites entre o aceitável e o desejável, configurando um ideal e criando uma necessidade. Transgredidos esses limites pela própria arte, sua função e modalidades também se transformaram, exigindo outros conceitos de leitura para si e para o mundo que se modificou com ela²¹. Na conversa com o grupo, **Nohemí Ibañez Brown** aborda a arte contemporânea por considerações que partem da psicanálise lacaniana. O objeto de arte não é um objeto especial entre outros objetos comuns, é vendável, perecível, etc. A diferença é quando ele passa a existir como um “objeto *a*”. A sua transfiguração opera numa lógica libidinal: “[...] é demonstrável que os objetos, ditos objetos de arte, em sua diversidade, são conectados a outros *objetos a*, tais como a voz, o excremento, o vestígio ou o resto”²². O trabalho do artista contemporâneo “[...] interpretando os objetos comuns os separa e os articula aos *objetos a* tais como o saber textual da psicanálise os circunscreve no discurso dos analisantes”²³. Aproximado do psicanalista pelo trabalho relacionado ao *objeto a*, o artista encontra campo fértil pelo qual elaborar seu trabalho. Obviamente, a dificuldade está na elaboração que dá visibilidade ao *objeto a*, causa do desejo. Há, entretanto, um perigoso movimento que nos faz retornar ao início do parágrafo: a imagem de conceito passa a exigir forma à arte, começa a se interpor entre objetos comuns e *objetos a*, neles repousando e a si mesmo remetendo. Vemos uma obra pela idealidade do trabalho de arte ou, ainda, pela remissão de outra obra **sobre** a obra que vemos? [...] “o artista interpreta diretamente ao modo do objeto pulsional, que corre

²⁰ ROSA, Marcia. O *savoir-y-faire* do artista ou o pai na era da fibra de vidro. *Revista Latusa* digital – ano 6 – nº 39 – dezembro de 2009. A pesquisadora se refere, com essa expressão, ao trabalho *Dead Dad* (Royal Academy of Arts, Londres, 2007), do artista Ron Mueck.

²¹ BROUSSE, Marie-Hélène. O objeto de arte na época do fim do belo: do objeto ao abjeto. *Revista Opção Lacaniana*, nº 52, setembro 2008, p.173-4.

²² *Ibidem*, p.173.

²³ *Ibidem*.

entre os objetos comuns e anima nosso mundo, nossos corpos, nossos hábitos, nossos estilos de vida e, portanto, nossos modos de gozo.”²⁴

O imprevisível é o efeito da liberdade. Atualmente, é predominante nos trabalhos de arte a arbitrariedade em relação aos “[...] dispositivos tradicionalmente partilháveis das obras. [...] A arte passa a se opor a qualquer tentativa de transformá-la em conjunto consistente”²⁵. Existe um jogo de atribuir ao artista o papel de distinguir o que é ou não obra. A ausência da moldura se transfigura em angústia, ou então, em distanciamento.

[MEDIÇÃO ENTRE SUJEITOS] sujeitos-fonte – sujeitos mediadores – sujeitos receptores

Na linha de articulação dos enunciados que foram levados ao Núcleo de Estudos da Fotografia, encontramos diversos pontos em comum. Os mais evidentes são aqueles resgatados aqui das mais diversas maneiras, como imagem, projeto, forma deslocada, experiência, arquivo, documento, visibilidade e acontecimento. Todos eles, de alguma maneira, se constituem como elementos polifônicos no campo polissêmico da nossa proposta: multiplicidade de vozes ouvidas, cujos sentidos dados foram rearticulados numa outra apresentação. Essa seria uma função do **mediador**, sujeito produtor de mensagem, localizado entre os sujeitos-fonte e os sujeitos receptores, que chegou até o grupo de Estudos por **Anuschka Reichmann**. Trabalhando conceitos desenvolvidos por Cremilda Medina²⁶ e por Boris Kossoy²⁷, ela nos afasta da ideia de um emissor capaz de produzir informação. Pois o emissor é um reproduzidor de informações que já existem, ele nada gera. As informações, quando partem de uma condição central e hegemônica, evitam outras vozes, e nada vem se somar à sua, destituindo, por exemplo, as pretensões da objetividade factual do jornalismo como agente social. O acontecimento é, sobretudo, transformador, funciona por contaminação, e não por comunicação do factual. Flexibilizando a importância das técnicas de transmissão, os espaços de mediação evidenciam seu acontecimento principalmente nos microuniversos do cotidiano. Os enunciados se propõem como acontecimento transformador quando podem ser contaminados pelo sujeito-fonte e pelo sujeito receptor. A experiência da mediação, ou melhor, o acontecimento transformador só se estabelece quando os sujeitos-fonte e os sujeitos receptores, como vozes múltiplas, ouvidas e percebidas,

²⁴ Ibidem, p.174.

²⁵ Ibidem, p.175.

²⁶ MEDINA, Cremilda. *O signo da relação: comunicação e pedagogia dos afetos*. São Paulo: Paulus, 2006.

²⁷ KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3. Ed. Cotia-SP: Atelier Editorial, 1999. E *_. Fotografia e História*. Cotia-SP: Atelier Editorial, 2001.

coexistam nos mediadores, criando espaços de **ambiguidade e incerteza**, transformadores pela abertura à contaminação.

Adotar os termos sujeito-fonte, sujeito mediador e sujeito receptor proporciona um entendimento da atuação de várias vozes e de vários significados no processo comunicativo que se dá dentro de uma conduta ética e de uma prática relacional entre sujeitos; próprio da comunicação que, de fato, entra em contato com o outro. Somos todos tradutores. Ainda levando em consideração que o autor/narrador tem a possibilidade de escolher ou transitar entre a posição de sujeito-fonte, portador do conhecimento, e sujeito mediador.

[INCONCLUSÃO FINAL] considerações

A produção deste trabalho fica aqui definitivamente inconcluída, não procurando senão perceber a projeção das experiências decorridas dos encontros em nós a partir dessa produção. Sem ter uma estrutura linear, no sentido de abrir e responder particularmente questões colocadas pelas aparições da imagem, a produção é configurada por elementos de intervenção, articulações múltiplas de vozes, ainda abertas a novas reconfigurações.

Anexo 11 – (...) (texto catálogo Nathalia García, SESI Arte Contemporânea, Arthur do Carmo, 2012)

Uma pedra não deixa de ser uma pedra por estar suspensa. Um colchão, ainda que suspenso, não perde suas características. Mesmo um muro, também suspenso, continua a ser visto como muro. Os trabalhos de Nathalia García transfiguram a banalidade das coisas pela contenção de seus sentidos, oferecendo experiências sensíveis não mediadas por funções contextuais. Espaço Investido (2012), apresentado nessa exposição, aponta para a confluência de elementos poéticos até então elaborados pela artista de maneira periférica, redirecionando seus procedimentos e abrindo outros caminhos de investigação. O uso dado às linhas de crochê, imantando objetos no espaço pela suspensão, facilmente poderia desviar nossa percepção dos aspectos mais significantes do trabalho. Porém o despojamento dos materiais utilizados afirma um campo de operação aonde os vazios dos espaços ocupados se tornam visíveis – uma síntese de evidências não-videntes, indo ao encontro do seu desejo atual de “vestir o vazio.”

Uma poesia

não é feita com palavras.

A poesia já existe.

A gente só põe as palavras em

volta para ela aparecer

- como as bandagens do

homem invisível, lembra?*

O desenvolvimento das práticas artísticas de Nathalia García circundam desde seu início os desdobramentos de dois conceitos: LINHA e PLANO. As múltiplas formas de aparição material derivadas desses conceitos constituem um território investigativo capaz de ultrapassar a si mesmo e sua abstração sem se desfigurar quando são expandidos para os espaços de vivência cotidiana. As pesquisas da artista se abstinham às dimensões espaciais do desenho além do papel e de sua condição bidimensional. Entretanto, depois das mais variadas experimentações utilizando linha de costura como elemento primordial tal preocupação se tornou secundária. A artista descobriu que o cerne do seu interesse não era o desenho e seu aprisionamento ou

não numa superfície plana, e sim a LINHA como elemento de construção em potencial.

O desafio/provocação lançado no artigo *A linha* (1922) por Alexandre Rodtchenko (1891-1956) se tornara central, deslocando as questões da sua produção: “A linha é via de passagem, movimento, choque, limite, fixação, junção, corte. Assim, a linha venceu; ela enfraqueceu as últimas cidadelas da pintura: cor, tonalidade, feitura e plano. A linha colocou uma cruz vermelha sobre a pintura. (...) Com a linha aparece uma nova ideia da construção; trata-se verdadeiramente de construir e não de figurar, de maneira concreta ou abstrata; trata-se de construir novas estruturas construtivas funcionais na vida, e não a partir da vida e fora da vida.” As linhas de costura, tomadas em aspecto literal, passaram a ser tramadas de duas maneiras, tateando as noções base do seu agenciamento poético. A disposição dos fios de crochê usados pela artista apareciam ora em armações de madeira com pregos ora dispostos pelos espaços expositivos, sempre tensionados. Os fios passaram a importar na medida de sua TENSÃO produzida. Isso não seria possível se a artista não trouxesse a linha pela literalidade do fio de costura, colocando-a em situação.

O uso de objetos passaram à responder a necessidade de manter os fios tensionados fora de estruturas planas. Manter o peso dos materiais como causa da tensão dos fios exigia suspendê-los, gerando outro problema/potência: o EQUILÍBRIO. Ainda mais, a dispersão das linhas no espaço procuram aparecer desaparecendo com qualquer outro suporte que não sejam elas mesmas. Não é uma parede de galeria, um bloco, ou qualquer outra coisa que sustentam os objetos de Nathalia García. São as linhas, os emaranhados de fios que encontram outros suportes de tensão no espaço e se tornam equilíbrio/lugar com eles, fazendo do suporte da obra uma essência tensionada, ou ainda, como numa força centrípeta multiplicada em vários pontos e coordenadas, o espaço imantado à obra, a obra como um ímã que atrai um polo para suspender o contato com outro.

Uma vez uma agulha disse a um novelo de linha:

- Por que está você com esse ar, toda cheia de si, toda enrolada, para fingir que vale alguma coisa nesse mundo?

- Deixe-me, senhora.

- Que a deixe? Que a deixe, por quê? Porque lhe digo que está com um ar insuportável? Repito que sim, e falarei sempre que me der na cabeça.

- Que cabeça, senhora? A senhora não é alfinete, é agulha. Agulha não tem cabeça. Que lhe importa meu ar? Cada qual temos o ar que Deus lhe deu. Importe-se com sua vida e deixe a dos outros.

- Mas você é orgulhosa.

- Decerto que sou.

- Mas por quê?

- É boa! Porque coso. Então os vestidos e enfeites de nossa ama, quem é que os cose, senão eu?

- Você? Esta agora é melhor. Você é que os cose? Você ignora que quem os cose sou eu, e muito eu?

- Você fura o pano, e nada mais; eu é que os coso, prendo um pedaço ao outro, dou feição aos babados...

- Sim, mas que vale isso? Eu que furo o pano, vou adiante, puxando por você, que vem atrás, obedecendo ao que faço e mando...

- Também os batedores vão adiante do imperador.

- Você imperador?

- Não digo isso. Mas a verdade é que você faz um papel subalterno, indo adiante; vai só mostrando o caminho, vai fazendo o trabalho obscuro e ínfimo. Eu é que prendo, ligo, ajunto...

A fábula machadiana** prossegue numa decisiva ocasião. A costureira chega à casa da baronesa (isso se passava na casa de uma baronesa) pega do pano, pega da agulha, paga da linha e se põe a coser. Caindo o sol, a costureira dobra a costura, para o dia seguinte; continua ainda nesse e no outro, até que no quarto acabou a obra, e ficou esperando o baile. Veio a noite do baile, e a baronesa vestiu-se. A costureira, que a ajudou a vestir-se, levava a agulha espetada no corpinho, para dar algum ponto se necessário. E enquanto compunha o vestido da bela dama, e puxava a um lado ou outro, arregaçava daqui e dali, alisando, abotoando, acolchetando, a linha, para mofar da agulha, perguntou-lhe:

- Ora agora, diga-me, quem é que vai ao baile, no corpo da baronesa, fazendo parte do vestido e da elegância? Quem é que vai dançar com ministros e diplomatas, enquanto você volta para a caixinha da costureira, antes de ir para o balaio das mucamas? Vamos, diga, lá.

A agulha não disse nada; mas um alfinete, de cabeça grande e não menor experiência, murmurou à pobre agulha: - Anda, aprende, tola. Cansas-te em abrir

caminho para ela e é ela que vai gozar da vida, enquanto aí ficas na caixinha de costura. Faze como eu, que não abro caminho para ninguém. Onde me espetam, fico.

A linha, como elemento primordial do desenho, encontra caminho na construção de espaços. Há, entretanto, uma sutileza conceitual na diferença entre lugar e espaço que amplia a colocação do EQUILÍBRIO como potente elemento poético dos recentes trabalhos de Nathalia García. Em seu livro *A invenção do cotidiano: artes de fazer*, Michel de Certeau*** coloca uma distinção entre ESPAÇO e LUGAR que delimita um campo. “Um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha portanto excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar. Aí impera a lei do ‘próprio’: os elementos considerados se acham uns ao lado dos outros, cada um situado num lugar ‘próprio’ e distinto que define. Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade. Espaço existe sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidade de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam (...). Diversamente do lugar, não tem portanto nem a univocidade nem a estabilidade de um ‘próprio’.”

Se trouxermos com essa diferenciação os procedimentos de costura do espaço e tecelagem no espaço da artista, percebemos que ela, na verdade, FUNDA um lugar a partir de um espaço de performance. Tal como dito no início dessa abordagem, os trabalhos de Nathalia García transfiguram a banalidade das coisas pela contenção de seus sentidos, oferecendo experiências sensíveis não mediadas por funções contextuais. Os objetos suspensos respondem à necessidade de produzir tensão nas linhas de costura ao mesmo tempo em que são isolados de qualquer outra função. O estranhamento não acontece por conta de matéria ordenada no ar, mas por conta da matéria não ter outro sentido ou função além de manter a si mesma no ar. Essa contenção de outros sentidos aparece com maior evidência no uso das pedras do trabalho aqui apresentado (*Espaço Investido*, 2012), pois os desvios metafóricos que um material poderia conter são restritos, levando-nos à completa objetualização do invisível.

Nathalia García mantém ainda, além de tudo, a aproximação entre o plano e a linha (fundamento do desenho e início de suas pesquisas) pelo encontro com o desafio de manter em EQUILÍBRIO a suspensão de objetos. Manter um muro em suspensão (como no trabalho Muro, 2012) através de linhas de crochê sintética, 100% polipropileno, da marca Princesinha, fabricada em Minas Gerais, utilizadas desde sua descoberta, exige a tecelagem de uma tensão resistente ao peso levantado. Mas “a linha nem sempre é protagonista. O percurso do fio parece aleatório, mas na verdade ele obedece a uma regra simples: a regra do equilíbrio.” Na publicação organizada por Leonardo Araújo – reposicionamentos da crítica (2012) – Clarissa Diniz resgata Lygia Clark na sua especulação sobre o plano. “(Ele) é um conceito criado pelo homem com um objetivo prático: satisfazer sua necessidade de equilíbrio.” Da linha à trama, do espaço ao lugar, Nathalia García constrói sua linha poética na materialidade tensionada de conceitos e no equilíbrio arriscado de suspender o tempo dos espaços.

* VERÍSSIMO, Luís Fernando. Comédias para se ler na escola. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

** ASSIS, Machado de. Um apólogo. In: 50 contos/ Machado de Assis; seleção, introdução e notas John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

*** CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer. Trad.: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

Anexo 12 – *Nem só de cor* (texto de parede de exposição de Miriam Fischer, BRDE, Arthur do Carmo, 2013)

A descoberta de água em outros corpos celestes além do nosso planeta nos coloca diante de múltiplas possibilidades a respeito da vida e sua perpetuação no cosmos. A amplitude da nossa relação com o mundo iniciou seu crescimento exponencial com a evidência de alguns elementos primordiais à manifestação dos viventes, como o fogo, a terra e o ar além da água e outros variáveis. A água integra cosmogonias religiosas e culturais desde o princípio da história muitas vezes ocupando o papel de maior importância, através de poderosas figuras simbólicas, pelas quais há um duplo sentido vinculado: a mesma força geradora de vida pode se transmutar em meio de destruição.

Desfazer-se em água. E se refazer, interligado aos vestígios restantes. No trabalho de Miriam Fischer não há espaço para o que não seja o encontro de gestos a partir de alguns poucos elementos primordiais, como a água e cores primárias, desdobradas em muitas outras pelo percorrer do pincel. Apesar de não haver uma imagem de água, vemos seus efeitos de desgaste e retirada de camadas de tinta. E re-preenchimento com um novo percurso flutuante de pintura sobre a superfície do papel ou da tela. Até as bordas de uma tensão que exige ser contida com tinta branca, mesmo que não o seja, dando margem aos devaneios claros ou turvos.

O acrílico utilizado só em suas cores primárias se dilui entre si trazendo uma profusão de cores derivadas dos gestos da artista. A utilização da água não funciona para trazer um tema pictórico, mas abastece as pinturas da aparição simbólica desse elemento, quase como um uso ritualístico de purificar pelo desfazer, dando espaço a novas possibilidades, sem apagar completamente as presenças cromáticas anteriores. Nos trabalhos aqui presentes Miriam Fischer emprega a água enquanto matéria de seu trabalho pictórico, como catalisador de desvios cromáticos. E ao tê-los ainda presentes, dissolvidos sob outros planos e delíneos posteriores, eles assumem um aspecto de resíduo ou ruína. Assim como a água, que ao aparecer como matéria de interferência direta na pintura, cria vestígios.

Inicialmente a artista se utiliza de um processo de decalque com objetos variáveis, mas relacionados à condição de linha ou plano, como barbantes, linhas de costura, papéis e outros. Dessa transposição de coisas em suas formas e bordas para a superfície pictórica surge uma relação direta com o gesto da artista, como se ele também fosse uma materialidade que se soma a esses outros decalques ou, ao contrário, como se tais materiais utilizados assumissem a organicidade e indeterminação de um gesto.

A profusão de cores visível em suas pinturas ocorre na própria tela ou papel postos horizontalmente sobre uma mesa. Isso poderia ser uma experimentação onde apenas o meio experimental interessa, mas, como o nome da exposição indica, *nem só de cor* esses trabalhos são feitos. A qualidade de lavar da água passa a ser utilizada materialmente no processo pictórico da artista de desfazer por incompleto suas pinturas, deixando marcas e resíduos não carregados pelo fluxo de lavagem. A natureza de transmutação informe da água soma sua marca de desgaste aos resíduos que permanecem. Não apenas a multiplicidade de infínitos tons de cores, mas a sua ordenação simbólica no processo de criação.

Anexo 13 – Uma vitrine para o acervo (texto de catálogo do trabalho Dispositivos Móveis, Samuel Dickow, SESI Arte Contemporânea, Arthur do Carmo, 2013)

Uma vitrine para o acervo

O projeto *Dispositivos móveis* traz ao espaço expositivo pinturas organizadas no arcabouço de uma estante de metal. Quase todo o conjunto de pinturas produzidas pelo artista Samuel Dickow integram o trabalho pensado no trânsito entre o processo de produção pictórico, circuitos expositivos criadores de modos de representação e a dimensão de acervo institucional/particular em seu regime de visibilidade. As prateleiras do trabalho funcionam como módulos pictóricos, comportando séries de cada qual se pode ver apenas uma das superfícies das telas, ao mesmo tempo em que apresentam o conjunto variante da produção do artista.

O trabalho opera através de um pensamento imagético que estende a experiência da superfície da tela para uma cena pública. A estante trazida tal como se mantém organizada no ateliêr de produção e acervo institucional encontra outros sentidos nos modos de representação das imagens por sua disposição no espaço expositivo. Desvela-se o ofício do pintor, sem tornar o seu espaço de trabalho fetiche, pois não existem instrumentos de pintura, ou algo que não seria necessário para uma exposição tradicional. Apenas pinturas coexistem no trabalho, apresentando um momento anacrônico de produção com sua exibição: quando ao fim de uma mostra, retornam ao ateliêr/acervo do artista ou ao acervo/coleção de outra instituição. Há uma partilha de visualidade no momento anterior de se definir um destino para os objetos: o princípio privado da arte contemporânea enquanto latência de ocupação da cena pública.

O projeto *Dispositivos móveis* desloca o objeto pictórico para o campo de trabalho do artista. Samuel Dickow encontra sua questão na visualidade corpórea do ofício da criação. Numa cultura dominada pelo excesso de imagens o pensamento contemporâneo toma para si o empilhamento de variadas temporalidades, produzindo narrativas com o encontro do visível e do invisível, da palavra e do ruído. O trabalho torna-se um entreposto da passagem entre o acervo/ateliêr e a vitrine do espaço e se realiza enquanto projeto possível para se pensar a ideia de acervo. Interessa a pintura na sua dimensão de oculto, um abjeto a se formar como um arquivo de investigações, estudos e trabalhos de arte ao mesmo tempo em que transforma o espaço de vitrine em acervo aberto, como se as paredes institucionais que regulam campos de acesso fossem suprimidas sem qualquer necessidade de alteração física do espaço. A descoberta da estante que se dá quase em acidente se torna um objeto potencial de reflexão em arte e seus circuitos expositivos.

Arthur do Carmo

set./2013

Anexo 14 – Sem título (texto parede e folder exposição Transfigurações, Paolo Ridolfi, MuMA, Arthur do Carmo, 2013)

Paolo Ridolfi se vincula às problemáticas e potências do mercado, sejam as que envolvem o mercado da arte ou as que envolvem a chamada cultura das marcas, advinda do panorama neoliberal que foi estabelecido há quase três décadas. Dentre muitos pontos nevrálgicos possíveis para lançarmos um olhar sobre a importância de sua atividade instauradora há um de peculiar energia que parece irromper obsessivamente: a sedução.

Nos decorrer dos anos 80 se consolidou a paisagem de seduções instrumentais – máquinas de persuasão que formam a paisagem sígnica contemporânea ou *the media landscape*. Essa reconfiguração do cenário mundial encontra sua síntese no deslocamento do centro de decisões. A dimensão política das democracias passou a ser governada pelos objetivos econômicos do mercado neoliberal. As liberdades democráticas conquistadas se revelaram desejo da liberalidade mercantil e converteram o cidadão político em consumidor, impelindo ao declínio das ideologias.

Nesse contexto, que se estende até os dias atuais, Paolo Ridolfi se encontrava diante da fábrica de sedução do consumo e respondia mantendo a distância humana da indústria. Na contramão de movimentos artísticos que haviam se utilizado das potências industriais para ampliar o alcance imagético de suas obras, especulando valores pela quantificação das aparições, a atividade poética de Paolo Ridolfi operava manualmente os aspectos cotidianos das imagens padronizadas.

Os trabalhos desta mostra abrangem o período inicial do seu desenvolvimento poético relacionado aos desdobramentos deles na produção recente, onde podemos encontrar a sobreposição de diferentes tempos e ambientes dos espaços comuns de mundo para a superfície das telas, provocando o encontro da paisagem do desejo e da sedução com suas impossibilidades e ruínas. A transfiguração pictórica das obras recentes de Paolo Ridolfi transcende o tempo singular de uma aparição. Não vemos a síntese de uma construção, mas várias sínteses que se somam, como ocorre no tempo do mundo cotidiano.

O artista sobrepõe acontecimentos através de símbolos e materiais habituais, transfigurando-os e afirmando a potência da continuidade perpétua dos acontecimentos no espaço comum do mundo. Como se todas as obras estivessem sempre prontas a se transfigurarem numa outra obra ou objeto, por um outro dado de experiência. Mesmo que esse dado seja formado pela dimensão da perda, como trazemos nessa exposição através da projeção de imagens das obras perdidas de Paolo Ridolfi, afinal, nenhuma transfiguração pode ser maior do essa, literalmente inevitável.

Anexo 15 – As imersões espaciais da cor, saturações em movimento (texto parede exposição Espaciais, André Mendes, 2014)

André Mendes transformou este espaço em seu atelier logo após o encerramento da exposição *Deforma*, no final do ano passado, que reuniu artistas plásticos, ilustradores e designers e se propunha a desmistificar tais aproximações. Sabendo que não poderia permanecer por muito tempo no local transformou-o numa residência artística por seis meses, intensificando sua produção e direcionando-a ao que agora se configura como essa mostra individual, *Espacial*.

O trabalho de André Mendes encerra aqui um ciclo de produção. A sua linguagem pictórica transforma a concepção de desenho em meio expressivo, indo dos gestos rápidos contínuos que o desenho permite, transpondo-os às telas por suas pinceladas, até sua dimensão mais ampla – o desenho como projeto. André absorveu de seus períodos de estudos em Barcelona as noções que colocam o *dibujo* (esboço) e *diseño* (projeto) como parte de um mesmo procedimento artístico primordial – finalizar os trabalhos mantendo as condições de irrealizado, com aspectos de esboço e caráter de projeto, mas que nos sugere um movimento perpétuo.

O espaço tomado a partir dos pigmentos em resina parece querer mergulhar tudo ao seu redor, como uma pintura tóxica que flerta com a tridimensionalidade escultórica e tudo quer tocar, invadir, sem limites de expansão. A saturação não é apenas saturação de cor, é saturação de caos – a resina mergulha sobre a tela e se expande com o acaso do caos, que o pintor procura controlar, mesmo sabendo que seu controle reside entre uma ponta e outra do impacto gerado pela resina com a superfície do tecido da tela. André inclui o acaso no *entre* a superfície da tela e o gesto pictórico.

As pinturas colocam o espectador diante do material saturado e aparentemente maleável, sugerindo movimento, mas um movimento impossível – a resina catalisada já não mais se movimentará. Os campos de cores, já vibráteis em suas pinturas que seguem as lógicas gestuais do desenho, se transformam no próprio chassis dos trabalhos. O artista não sente mais a necessidade de desaparecer com a tela, como em trabalhos anteriores com o mesmo processo de pigmento e resina, mas evidencia seu transbordamento. Em expansão contínua, são imersões na tela que carregam o desejo de transbordar também para as outras superfícies do mundo ao redor – escultórico e arquitetônico.

Nesta exposição vemos também um caminho de trabalhos que o levam para fora do delineamento da tela, ampliando-se às paredes do próprio atelier, que realizam o desejo de imergir o que está ao seu redor, por não haver mais *ao redor*, e chegam às maquetes – transbordamentos em potencial que se realizam também enquanto projeto e provocam o espectador a se ver novamente imerso, em distintas situações, tal como se vê na sala anterior, tomado por superfícies e se tornando com elas parte do trabalho.

**Arthur do Carmo
jul./2014**