Renata Pedrosa Romeiro

Corpo, Casa, Cidade

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial à obtenção de Título de Mestre em Arte.

Área de Concentração: Artes Plásticas

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria do Carmo da Costa Gross

São Paulo
2003

Membros da Banca Examinadora

Prof. Dr.

Prof. Dr.

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria do Carmo da Costa Gross

À querida Irma

Agradecimentos

Aos fotógrafos João Nistche, Marcelo Zocchio, Stefan Hagen, Rafael Assef e principalmente ao amigo Maurício Hirata Filho pelo registro dos trabalhos descritos neste texto.

À Lizandra Magon de Almeida pelo tratamento das imagens e diagramação.

Ao incentivo constante de Katia Canton, Celina Almeida Neves e Georgia Kyriakakis.

Ao apoio dos queridos Luís Alves Ferreira Filho e Antonio Pedrosa Ferreira.

Aos professores Carlos Fajardo e Marco Giannotti.

Especialmente à Prof^a Carmela Gross pela orientação sempre precisa; à artista Carmela Gross pelo exemplo de seriedade, integridade e capacidade de renovação.

RESUMO

Este texto descreve minha produção artística desde 1996. Partindo da obra ***Um pouco para cá, um pouco para lá*** estabeleci um fio condutor entre os trabalhos que a antecederam, descritos no capítulo “Os Primeiros Trabalhos Tridimensionais”, e os trabalhos feitos depois dela, que estão no capítulo “Experiências em Áreas Públicas”.

Todas as obras apresentadas aqui são feitas de tecido; este material mole, em um primeiro momento, encontra apoio nos planos do ambiente onde são expostos e, em um segundo momento, em estruturas de madeira ou ferro.

A obra principal desta dissertação apresenta características que considero importantes para compreensão deste percurso; ela está em uma condição intermediária entre os primeiros trabalhos de escala próxima à corporal e dependentes de um ambiente fechado para sua conformação e os trabalhos de grande escala feitos para áreas públicas que possuem uma estrutura que dá suporte ao tecido.

O texto é acompanhado de uma documentação fotográfica dos trabalhos descritos e de situações cotidianas que são referências para sua criação; os textos de artistas e pensadores que auxiliaram na compreensão do meu percurso estão citados e/ou comentados em notas de rodapé, criando uma reflexão paralela ao texto principal.

ABSTRACT

This text describes my artistic production since 1996. Departing from the work ***Um pouco para cá, um pouco para lá*** I have established a conductor thread to connect the works that preceded it, described at the chapter "First Three-dimensional Works", and the works done after it, which are at the chapter "Experiences in Public Areas".

All works presented here are done with textiles; this soft material, in a first instant, finds support at the environment planes where it is exhibited and, in a second instant, in wood or metal structures.

The main work of this dissertation presents qualities which I consider important to the comprehension of this course; it is in an intermediary stage between the first works of a scale near to the corporeal and dependent on a closed ambient for its conformation and the big scale works done to public areas which have a structure to give support to the textile.

The text is supplied with a photographic documentation of the described works and of quotidian situations which are references to its creation; texts from artists and thinkers which helped me to comprehend my course are cited and/or commented in footnotes, creating a parallel reflection to the main text.

SUMÁRIO

Introdução	08
Um pouco para lá, um pouco para cá	11
Os primeiros trabalhos tridimensionais	33
Experiências em áreas públicas	61
Escolhas do percurso	105
Bibliografia	108
Relação de obras	110

INTRODUÇÃO

O texto da dissertação de mestrado descreve a minha produção artística desde 1996 e tem como ponto de referência a obra ***Um pouco para cá, um pouco para lá***. A partir das reflexões feitas sobre esta obra, descrevo o caminho que a antecedeu e os trabalhos feitos depois dela.

As obras referidas neste texto são todas confeccionadas com tecido e algum material que auxilia na conformação tridimensional, como o enchimento macio, o arame, o ferro ou a madeira.

Nos trabalhos que antecedem ***Um pouco para cá, um pouco para lá***, a volumetria da forma é dada pela maneira como o tecido é cortado, emendado e costurado; as formas inteiriças e fechadas tomam corpo com enchimento macio; as formas ocas e abertas são mantidas por arames. Essas obras só podem ser montadas em um ambiente fechado, penduradas na parede ou suspensas por arames presos ao teto. Os planos do lugar que as abriga participam ativamente da conformação final dessas obras, que não possuem uma estrutura para sustentá-las.

Na obra ***Um pouco para cá, um pouco para lá***, o feltro é cortado em pedaços, empilhado e colocado dentro de construções de madeira, semelhantes a caixas. As pilhas de feltro são colunas que encontram apoio em seu invólucro, as caixas de compensado. As paredes das caixas separam parcialmente os ambientes; o corpo ereto pode,

sem esforço, ver o que está acontecendo no compartimento vizinho. Lugares pequenos, que constroem o movimento, são experimentados por quem entra nesses compartimentos; as mãos tocam na madeira crua e a pele encosta nos volumes de feltro, quentes e macios. A obra recompõe situações do cotidiano: as pilhas de tecido, os cômodos exíguos, as portas e labirintos, todas com relação íntima com o corpo.

Os trabalhos feitos depois de ***Um pouco para cá, um pouco para lá*** são de grande escala, para serem colocados em áreas públicas. O pano mole encontra apoio em elementos portantes; a estrutura estabelece os parâmetros de ocupação da obra e o tecido a acompanha, amaciando suas arestas, dando-lhe movimento. Uso materiais do cotidiano doméstico para confeccionar obras para lugares abertos; ao colocá-los na rua, desejo enfraquecer a separação entre o público e o privado.

O tecido me fascina. Vejo neste material muitas possibilidades de construção. Há tecidos de diversas espessuras, texturas, cores e padrões. Com o pano fazemos coisas para proteger o corpo, como roupas, cobertas, cabanas; usamos o pano dentro de casa para velar a janela, forrar um assento, dividir uma sala. Nas ruas também encontramos materiais semelhantes ao tecido: a lona, o plástico mole, a tela de nylon; são usados nas barracas, abrigos, obras e construções. Sempre existe um pano que está próximo ao corpo. Se o pano está encostado na pele, nosso peso, tamanho, movimento, transpiração fazem marcas em sua superfície; os tecidos das roupas, forros e cobertas ficam enrugados com o uso.

Observo as roupas que estão fora do corpo e percebo nelas os vestígios de quem as usou. Vejo nos leitos e assentos vazios os sinais daqueles que ali se deitaram ou sentaram. Olho com atenção para os panos dobrados, esticados, pendurados, empilhados e sinto neles os movimentos dos corpos que executaram essas tarefas.

Os materiais moles que estão em contato, ou ao redor do corpo, costumam estar acompanhados de elementos portantes. Uma estrutura pode suportar e/ou dar forma e volume ao tecido. Essa estrutura pode ser a própria construção do lugar. Um varal de roupas é estendido entre duas paredes; um pano que cobre a prateleira é fixado com pregos na tábua. Existem também armações feitas de madeira e ferro que têm a função de suporte. Um assento de madeira pode ser recoberto com um pano; uma tenda pode ter barras de ferro para sustentar a lona da cobertura.

Gosto de reparar no uso caseiro que fazemos dos panos apoiados em estruturas. Eles estão nas peças de uso diário e são construídos com nós, amarrações, costura manual, pregos na madeira, emendas de arame. Há improviso e originalidade nessas construções que são, sobretudo, muito pessoais.

Que sensações essas experiências causam em mim? Será que só eu vejo nesses objetos inanimados as vivências dos corpos?¹ O que espero compreender quando observo tão atentamente esses materiais? Essas perguntas me movem para construir os trabalhos. Uso o tecido pois ele pode ser visto como uma pele; o veludo é a metáfora de uma pele macia. Quero aplicá-lo para traduzir as sensações e sentimentos das experiências diárias. Desejo materializar formas que conduzem à lembrança de fatos e vivências do cotidiano².

Descrevo aqui as experiências, escolhas, desejos e dúvidas que participam do meu processo produtivo. Faço uma descrição dos materiais utilizados e dos processos construtivos; explico a importância que o desenho tem na elaboração das obras; coloco imagens dos trabalhos descritos no texto e fotografias, em preto e branco, de situações cotidianas que despertam meu interesse para criação³; exponho algumas referências bibliográficas que me auxiliaram na reflexão sobre meu percurso. O trabalho se constrói entre o fazer, o observar e o refletir.

01. GUATTARI, F. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 1998. p.160: "Não seria demais enfatizar que a consistência de um edifício não é unicamente de ordem material, ela envolve dimensões maquínicas e universos incorporais que lhe conferem sua autoconsistência subjetiva. Pode parecer paradoxal deslocar assim a subjetividade para conjuntos materiais, por isso falaremos aqui de subjetividade parcial; a cidade, a rua, o prédio, a porta, o corredor... modelizam cada um por sua parte e em composições globais, focos de subjetivação."

02. VIOLA, B. *Reasons for knocking at an empty house: writings 1973-1994*. Londres: Thames & Hudson, 2ª ed, 1998. p.198: "O conceito de que objetos podem adquirir poder, de que pensamentos interiores do ser humano e impulsos podem ter um efeito residual no mundo físico exterior, tem origem arcaica. Refletindo um tempo onde os elementos materiais da natureza eram dotados de mente ou espírito, esta visão de mundo sem tempo está confinada, hoje, a vagas sensações subjetivas, muitas vezes descritas como emocionais, da ordem do maior-do-que-eu, que muitas vezes se confundem com os remanescentes da paisagem natural." Original inglês.

03. As fotografias que coloco no texto foram feitas a partir de 1997; são registros que faço toda vez que me deparo com situações domésticas ou urbanas em que o corpo está ausente, mas suas ações, manipulações e rastros estão evidentes. Optei por inseri-las neste texto em preto e branco, para diferenciar das imagens das obras; considero-as como parte do processo criativo e não obras autônomas.

UM POUCO PARA CÁ, UM POUCO PARA LÁ

Descrição e experiência da obra

Um pouco para cá, um pouco para lá é uma obra feita com chapas de madeira e pedaços de feltro. Com as madeiras, construo caixas com portas, as quais, apenas lixadas, são fixadas por dobradiças de mola. Os feltros são recortados e empilhados.

As três caixas retangulares que compõem a obra têm a mesma altura, mas largura e profundidade diferentes; não têm piso nem teto e são colocadas no chão, seguindo uma ordem pré-estabelecida. As duas caixas maiores estão posicionadas uma ao lado da outra, com suas faces posteriores encostadas. A caixa menor encosta uma de suas faces na caixa maior, formando com esta um ângulo reto.

As oito pilhas de feltro que completam o trabalho são feitas por pedaços iguais de feltro recortado. Dentro do compartimento maior estão quatro delas, alinhadas na mesma parede. Duas pilhas grandes estão colocadas de forma perpendicular nas paredes internas do compartimento médio, e as duas pilhas restantes ficam fora das caixas, encostadas em duas delas, na maior e na menor. Os volumes de feltro são colunas, retangulares e instáveis, quase da mesma altura que as caixas de madeira. As paredes das caixas servem de apoio para estas colunas, quer elas sejam internas ou externas a estas; as colunas, que estão do lado de fora das paredes necessitam dos planos de madeira para se apoiar.

Os materiais que compõem a obra são comuns, fazem parte do cotidiano doméstico. Eles encostam com frequência em nossos corpos, pois estão nos objetos que fazem parte de nossas tarefas diárias. A maneira como são usados nesta obra desloca-os de seu aspecto utilitário, coloca-os em uma situação ambígua que contradiz o senso comum, reorganiza-os de maneira a causar um estranhamento em sua forma.

Existe na obra uma inversão de sentidos que acrescenta-se ao jogo de opostos de sua experiência visual. A confecção do compensado é análoga à maneira como as pilhas de feltro são montadas; ambas são feitas por meio de adições, camada sobre camada; no trabalho, as chapas de compensado são colocadas perpendiculares ao chão, criando um acúmulo no sentido vertical, inverso às camadas de tecido que estão na horizontal. As divisórias de madeira, sem acabamento e de tonalidade clara, logram somente uma separação parcial, pois os pedaços de feltro preto podem ser vistos por cima das paredes de compensado, ou quando penetramos nas caixas; o espaço é assim composto, alternando cheios e vazios, claros e escuros.

A essas relações visuais podemos acrescentar experiências táteis; quando o passante se dispõe a entrar nos compartimentos, suas mãos tocam as portas de madeira crua; seu corpo se movimenta no pequeno espaço livre e se aproxima das colunas volumosas, quentes e macias.

A dimensão, escala e aparência dos compartimentos de madeira nos fazem vê-los como caixas, sem fundo e sem tampa. Mas eles também podem ser vivenciados como pequenos cômodos, quartos ou salas de um barraco. As colunas de feltro são feitas pela sobreposição de pedaços de pano; o movimento repetitivo que cria as pilhas é o mesmo que se faz para estender um tecido sobre uma mesa, ou para esticar uma coberta sobre uma cama. O empilhamento é um recurso habitual de armazenagem dos panos domésticos; as roupas, toalhas e cobertas são amontoadas no interior dos armários e estantes.

Experiências das moradias e ruas

Nas casas, barracos, tabiques e abrigos existem várias situações em que tecidos apoiam-se na madeira. O sofá das casas tem uma estrutura de madeira que é suporte para o enchimento e a cobertura de tecido; as toalhas cobrem as mesas nas refeições. Nos barracos, panos são fixados nas terças do telhado para separar os ambientes; as estantes sustentam as roupas dobradas. Nos tabiques de obra, o assento é forrado com tecido e apoiado na madeira; a roupa é pendurada em pregos. Nos abrigos improvisados nas ruas, os leitos são de papelão e tapume; os panos que cobrem o corpo são estendidos nas bordas das caixas de madeira.

Todas estas situações são observadas atentamente por mim, pois possuem rastros dos corpos que passam diariamente por ali. Os panos têm dobras, rugas e amassados deixados pelos movimentos, e os sofás, assentos e leitos têm suas superfícies deformadas pelo peso do corpo que neles se sentam ou deitam. Qual a relação do corpo com o lugar onde se abriga? Como estas extensões da “carne” ecoam em nossa subjetividade?⁴

A casa é o abrigo do corpo⁵. Nela desabrocha o que está em consonância com o corpo físico: atos, sensações, desejos. Na casa o corpo pode se recompor das ações vividas no mundo, descansar e se alimentar, ficar à vontade com sua nudez e necessidades fisiológicas. Essa situação de intimidade consigo mesmo possibilita estruturar sua subjetividade para trocar experiências com outros corpos, nas ruas e em outras situações

04. Deleuze e Guattari, no livro *O que é filosofia?* (São Paulo: Editora 34, 1992. p. 232), mostram a importância que a casa tem na estruturação das sensações: “Talvez fosse um embaralhamento ou um caos, se não houvesse um segundo elemento para dar consistência à carne. A carne é apenas o termômetro de um devir. A carne é tenra demais. O segundo elemento é menos o osso ou a ossatura do que a casa, a armadura. O corpo desabrocha na casa (ou num equivalente, numa fonte, num bosque). Ora, o que define a casa são as extensões, isto é, os pedaços de plano diversamente orientados que dão à carne sua armadura: primeiro-plano e plano de fundo, paredes horizontais, verticais, esquerda, direita, retos e oblíquos, retilíneos ou curvos... Essas extensões são muros, mas também solos, portas, janelas, portas-janelas, espelhos, que dão precisamente à sensação o poder de manter-se sozinha em molduras autônomas”.

05. JACQUES, P. B. *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001. p.26: “Abrigar é criar um interior para nele entrar, é construir uma delimitação entre exterior e interior. Essa separação pode existir em diversos níveis, iniciando com o próprio corpo, ou seja, com o sujeito ser abrigado: há primeiramente as vestimentas, depois as cobertas, o abrigo, a casa, o quarteirão, a cidade”.

coletivas. As ações e sensações vivenciadas pelo corpo no interior de seu abrigo se refletem na percepção do mundo que o cerca⁶.

O corpo, fora de seu abrigo, está sem proteção; existe um choque com a escala urbana, que é diferente das medidas da casa⁷, toda pensada para as dimensões do corpo. Na rua existem múltiplos pontos de vista; o olhar transita, rapidamente, de um lado a outro, para cima e para baixo, encarando diferentes escalas e perspectivas. De dentro do carro tudo está enquadrado pelo pára-brisa; a visão é filtrada pelo vidro, colocando o motorista na condição de espectador; de uma rua estreita para uma avenida larga a paisagem se transforma velozmente; as vias públicas, quase sempre em manutenção, são sinalizadas com construções precárias que criam desvios e curvas inesperadas; a sucessão de imagens é vertiginosa.

Observo as construções urbanas e vejo, através das janelas das casas, apartamentos, barracos, tabiques e abrigos de rua, fragmentos de seus cômodos, leitos, cobertas e roupas. Esses pedaços se cruzam com os fragmentos das calçadas, das ruas, do quarteirão e da cidade. Misturados eles são a mediação do corpo com o mundo⁸. Como posso conceber trabalhos que despertem para as sensações destas situações cotidianas?

06. Cabe aqui mencionar a condição daqueles que moram nas ruas e não dispõem das extensões (paredes, teto, piso) que dão à carne sua armadura, necessárias à estruturação das sensações.

07. Quando me refiro à “casa” estou pensando naquele abrigo mínimo que serve de moradia para uma ou mais pessoas, na área urbana, independente da classe sócio-econômica.

08. O espaço carrega uma potência de vida que, na nossa cultura ocidental, permanece ignorada. No entanto, alguns pensadores contemporâneos foram capazes de perceber os efeitos da ruptura do homem com o espaço onde se abriga. Paul Virílio, em seu livro *O Espaço Crítico*, fala sobre o impacto da arquitetura no bem-estar da humanidade de uma maneira bastante interessante. Começa citando Walter Benjamin, quando este relaciona o cinema à arquitetura ao mencionar o caráter de recepção coletiva simultânea de ambos. Essa idéia é bastante consistente com o fenômeno contemporâneo das telecomunicações, que provoca transformações em nossa forma de viver o espaço. Agora é a tela do computador que vence as distâncias físicas, antes experienciadas por nós, priorizando a recepção no lugar da percepção — ao instante da percepção direta dos objetos, das superfícies e dos volumes, sucede uma recepção indireta e mediatizada. Virílio percebe que “aproximar no tempo das telecomunicações é portanto inversamente afastar no espaço”, significando uma alteração nas noções de dimensão e proximidade que não possuem mais relação com a noção de espaço físico. (VIRÍLIO, P. *O Espaço Crítico*. São Paulo: Editora 34, 1993. p. 58).

Meu processo de elaboração de trabalhos tridimensionais tem início no papel⁹. Desenhar é refletir, hesitar, visualizar num plano; no papel registro minhas observações da interrelação do corpo com as construções, uma tentativa de criar intimidade com os materiais que nos cercam e sua representação. Para isso, olho com atenção os objetos e espaços em torno do corpo, fazendo uma exploração livre para revelar aquilo que pode estar recoberto por muitas camadas, num caminho de vai-e-vem.

Os desenhos são anotações gráficas que buscam esclarecer não só o que meus olhos observam, mas também as sensações que o meu corpo apreende e filtra do entorno. No cruzamento entre o que os olhos vêem e o que o corpo sente constróem-se as linhas do desenho¹⁰. As relações construídas no papel possibilitam infinitos espaços imaginários. Alguns desenhos se bastam, mas com outros sinto necessidade de avançar. São desenhos que insinuam situações tridimensionais que quero tornar reais.

O passo seguinte consiste em decidir de que modo materializar esses traços; como efetuar a passagem do desenho para o objeto palpável. A situação real e concreta solicita uma reflexão sobre os materiais a serem usados e os sistemas de elaboração e disposição do trabalho.

Tenho interesse nas soluções artesanais do cotidiano: os panos empilhados, a cama desarrumada, o varal de roupas, as prateleiras capengas, os camelôs, as barracas de feira, as grades de isolamento de obras nas vias públicas, as telas de proteção dos prédios em construção. Gosto de prestar atenção no modo como são confeccionados

09. PHILADELPHIA MUSEUM OF ART & THE MUSEUM OF MODERN ART, NY. *Thinking is Form: the drawing of Joseph Beuys*. p. 73: "Desenho é a primeira forma visível em meus trabalhos... a primeira forma visível do pensamento, o ponto de mudança das forças invisíveis para a coisa visível... É realmente um tipo especial de pensamento, colocado sobre uma superfície... Não é apenas uma descrição do pensamento... Você incorpora também os sentidos... o sentido de equilíbrio, o sentido da visão, o sentido da audição, o sentido do tato." Original inglês.

10. VALÉRY, P. *Eupalinos ou o arquiteto*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. p. 127: "Extraíste, de um pequeno incidente, o pensamento de que as criações humanas reduzem-se ao conflito de dois gêneros de ordem, dos quais, um, natural e dado, submete-se e sustenta o outro, ato das necessidades e dos desejos dos homens."

esses objetos: suas costuras, nós, emendas, pregos, parafusos, apoios. Ao repetir em meus trabalhos esses sistemas construtivos populares, acredito estar resgatando a ação das mãos, os traços deixados pela manipulação dos materiais, a presença do corpo¹¹.

O desenho intitulado **Compartimentos** (ver página 24) foi a referência para a obra **Um pouco para cá, um pouco para lá**. Minha opção foi vê-lo como uma projeção em planta de uma construção tridimensional de grande escala. Os retângulos pretos são aplicações de pedaços de feltro, que materializaram-se posteriormente em pilhas do mesmo tecido; as linhas feitas com pastel seco e caneta hidrográfica determinaram os limites das paredes das caixas de madeira.

A escala do trabalho também é importante para aproximar o passante das situações cotidianas que me interessam. Para criar as circunstâncias do interior das casas e das ruas em que o corpo participa de forma ativa, preciso trabalhar com dimensões maiores do que o próprio corpo¹². Desta forma, posso ativar a memória dos lugares por onde o corpo transita diariamente, como também possibilitar uma consciência corporal: ao me deparar com um objeto “maior do que eu”, nunca é possível uma apreensão total

11. Os Parangolés de Hélio Oiticica, que são como apêndices do corpo (confeccionados em forma de estandartes, tendas, capas pedem a participação corporal direta; além do corpo carregar e vestir a obra, ele deve se movimentar e dançar para revelar as camadas de pano colorido), têm origem na primitividade construtiva popular. No texto *Bases fundamentais para uma definição do “Parangolé”*, Oiticica diz “‘achar’ na paisagem do mundo urbano, rural, etc. elementos ‘Parangolé’...Na arquitetura da ‘favela’, p.ex., está implícito um caráter do Parangolé, tal a organicidade estrutural entre os elementos que o constituem e a circulação interna e o desmembramento externo dessas construções, não há passagens bruscas do ‘quarto’ para a ‘sala’ ou ‘cozinha’, mas o essencial que define cada parte que se liga à outra em continuidade. Em ‘tabiques’ de obras em construção, p. ex., se dá o mesmo em outro plano. E assim em todos esses recantos e construções populares, geralmente improvisados, que vemos todos os dias. Também feiras, casas de mendigos, decoração popular de festas juninas, religiosas, carnaval, etc. Todas essas relações poder-se-iam chamar ‘imaginativo-estruturais’, ultra-elásticas nas suas possibilidades e na relação pluridimensional que delas decorre entre ‘percepção’ e ‘imaginação’ produtiva (Kant), ambas inseparáveis, alimentando-se mutuamente.” (OITICICA, H. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986. p. 68).

12. MORRIS, R. *Continuous Project Altered Daily: the writings of Robert Morris*. New York: MIT Press, 1995. p.90: “O corpo está no mundo, a gravidade opera sobre ele da mesma forma que a sentimos operando nos objetos. O tipo de identificação existente entre o corpo e as coisas, que começou por um tipo de arte dos anos 60 e que continua até os dias hoje, estava não tão relacionada à imagem quanto às possibilidades de comportamento... Objetos projetam possibilidades para ação na mesma proporção em que mostram que eles mesmos sofreram ações. O primeiro permite com certeza sutis identificações e orientações; o segundo, se enfatizado, é uma recuperação do tempo que une os fins aos meios”. Original inglês.

imediatas; a percepção é sempre de forma parcial pois é preciso caminhar, movimentar-se ao redor da obra para poder vê-la por completo. Essa caminhada desperta para consciência dos movimentos, da presença física, no momento da apreensão da obra¹³.

Mas nem sempre meus trabalhos foram confeccionados em dimensões maiores que as do corpo. Meu interesse pela relação do corpo com o lugar onde vive e transita é consequência de uma exploração iniciada em 1996, quando fiz minhas primeiras experiências tridimensionais com tecido. Com os resultados obtidos nesse período, adquiri confiança para, progressivamente, usar esse material em construções de grande escala. Nos próximos capítulos descreverei esse percurso.

13. Acho interessante aqui considerar a estrutura de percepção que Michel Tournier desenvolveu no livro *Sexta-Feira ou Os Limbos do Pacífico*. Ao recriar Robinson Crusoe solitário em uma ilha desconhecida do Pacífico, o autor tenta imaginar os efeitos de um mundo sem outrem. Para ele é a presença de outrem que garante a existência dos objetos que não estão em meu campo de visão, é outrem que oferece a “expressão de um mundo possível”: “Cada um destes homens era um mundo possível, bastante coerente, com seus valores, os seus focos de atração e de repulsa, o seu centro de gravidade. Por diferentes que fossem uns dos outros, estes possíveis tinham em comum, atualmente, uma pequena imagem de Speranza – tão sumária e superficial! – à volta da qual se organizavam, e num ponto da qual se encontravam um naufrago chamado Robinson e o seu servo mestiço. Mas, por muito central que esta imagem fosse, ela estava, em cada um deles, marcada pelo signo do provisório, do efêmero, condenada a voltar, num curto prazo, ao nada donde a tinha tirado o desvio accidental do *Whitebird*. E cada um destes mundos possíveis proclamava ingenuamente a sua realidade. O outrem era isto: um possível que se obstina em passar por real”. O efeito de outrem está em cada objeto que percebo e em cada idéia que penso, organizando um mundo marginal, criando uma ligação entre os objetos, garantindo a totalização do mundo. É ele que possibilita a distinção da minha consciência em relação ao objeto percebido. Ao povoar o mundo de possibilidades, ao regular as transformações da forma e do fundo, as variações de profundidade constituem um conjunto que contém mundos possíveis. Porém, a expressão de uma possibilidade não é desenvolvida sem fazer passar o precedente. Outrem surge, portanto, para colocar minha consciência num estado de “eu era”, distinguindo-a do objeto percebido no tempo presente: “O sujeito é um objeto desqualificado. O meu olho é o cadáver da luz, da cor. O meu nariz é tudo o que resta dos odores quando a sua irre realidade fica demonstrada. Mas a minha mão refuta a coisa tida. Logo o problema do conhecimento nasce de um anacronismo. Implica a simultaneidade do sujeito e do objeto, cujas misteriosas harmonias desejaria iluminar. Ora, o sujeito e o objeto não podem coexistir porque são a mesma coisa, a princípio integrada no mundo real, depois lançada à escória.” (TOURNIER, M. *Sexta-Feira ou Os Limbos do Pacífico*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A., 1991. p. 208 e 88).

Um pouco para cá, um pouco para lá, 2002

OS PRIMEIROS TRABALHOS TRIDIMENSIONAIS

Meus primeiros trabalhos tridimensionais são peças de veludo com enchimento de poliéster que formam volumes fechados e inteiriços; costurados à máquina com aplicações de linhas grossas em sua superfície, essas peças são macias e devem ser penduradas na parede ou suspensas por arames presos ao teto; a suspensão enfatiza a instabilidade e a “moleza” das peças¹⁴. Sua origem está em desenhos feitos com carvão e grafite; os traços conformam organismos que parecem partes internas ou externas do corpo.

Outros trabalhos são feitos de malha de nylon ou gaze com aplicações de látex líquido e uma estrutura de arame que compõem formas abertas, ocas e leves. A tonalidade clara e o aspecto translúcido dos materiais torna-os frágeis e fluidos; os desenhos que orientam a construção desses trabalhos são feitos com pasta de terebentina e grafite em pó, velando parcialmente a folha de papel; ou com traços delgados em um papel fino, que delineam formas abertas e manchadas com uma mistura de vaselina e betume.

14. “Bichos”, de Lygia Clark, foram definidos por Maria Alice Milliet (MILLIET, M. A. *Lygia Clark: Obra-Trajeto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992. p. 65 e 86.) como “ousada conjugação do princípio construtivo com a expressão orgânica” e a autora situa a obra de Lygia no momento histórico em que “o espaço é reivindicado como a verdadeira substância da escultura”. Menciona os “trepantes” como precursores da “Obra-Mole”: “a escultura que na concepção construtiva perdera o volume enquanto bloco para ser estruturada em planos, às vezes transparentes, ou apenas delineados, perde então a rigidez”.

Os desenhos são o ponto de partida para a produção de peças tridimensionais; são uma tentativa de materializar os fatos e experiências vividas; as sensações e impressões são transpostas para formas orgânicas híbridas. A construção dos trabalhos é mediada por decisões a respeito dos materiais, dimensões, maneiras de suspensão e apoio; é como fazer uma conformação exterior, uma pele, para acontecimentos que ocorrem no interior do corpo. Essas formas ocupam o ambiente em todas as direções: teto, paredes e piso¹⁵.

O veludo, a malha de nylon usada na confecção de meia feminina ou a gaze com aplicação de látex, são, em meus trabalhos, a materialização de uma pele porosa e permeável. Esses tecidos permitem operações abertas, não rígidas e suportam variações em sua forma (principalmente quando se usa a costura, como acontece com as peças de roupa, por exemplo); parecem ser materiais ideais para construir interpretações pessoais das partes que constituem nossos corpos¹⁶.

15. SIMON, J. *Susan Rothenberg*. Nova York: Harry N. Abrams, INC., 1991. p. 24: "De alguma forma essas duas artistas contemporâneas de Rothenberg (Joan Jonas e Nancy Graves) ampliaram o uso da gravidade e a reutilização obsessiva de imagens intensivamente pessoais, o que as atraiu para o trabalho de (Jasper) Johns e (Lucas) Samaras. Provavelmente o mais importante seja o fato de eles terem mostrado que era aceitável, até mesmo necessário, usar a consciência do corpo, um sentido visceral de presente e memórias passadas, ao lado de preocupações formais – seja nos ossos semelhantes a fósseis moldados manualmente por Graves ou na procura de um sentido interno, para encontrar as posturas e pesos corretos, com o intuito de preservar as imagens da coreografia nas performances de Jonas". Original inglês.

16. A representação do corpo como uma veste pertence ao desenho anatômico do século XVI. Mário Perniola, no texto "Entre a veste e o nu" (PERNIOLA, M. *Pensando o Ritual: sexualidade, morte, mundo*. São Paulo: Studio Nobel, 2000. p. 121), descreve os desenhos presentes no tratado *Anatomia do corpo humano*, do holandês Gottfried Bidloo, publicado em 1685: "Nada nessas lâminas leva a pensar em decomposição, na matança, no esquartejamento. Os órgãos internos são tão belos quanto a curva do seio, a abertura dos glúteos, a cavidade da vulva. A erótica do revestir vai além da pele e atinge também o interior do corpo. Até mesmo a parte interna da pele, que é suavemente dobrada para fora, não é um resto sanguinolento: parece uma pele de animal ou um veludo, um tecido de qualidade superior à mortalha na qual o corpo foi envolvido ou o pano que mantém presos os cabelos, embora não essencialmente diferente destes".

A seguir descreverei alguns trabalhos, realizados entre 1996 e 1999:

Pulmões (ver página 45) é o primeiro trabalho que confeccionei em veludo. De um desenho tosco, feito com caneta hidrográfica em duas folhas de papel pautado, retirei a forma de um pulmão, preso a um corpo por alças entrelaçadas aos ombros. Essa mesma forma aparece em alguns desenhos posteriores, feitos com grafite, carvão e bastão oleoso (ver página 44). A cor preta das ferramentas usadas no desenho sugeriu que a peça fosse confeccionada com veludo preto. Recortei, então, quatro pedaços de veludo para montar os dois lobos, direito e esquerdo, que formam o pulmão. Depois costurei-os aos pares e preenchi seu interior com poliéster. Os dois lobos foram unidos por uma peça de veludo, quase do mesmo comprimento destes, porém bem mais estreita e roliça, preenchida também com poliéster; uma linha de algodão preta foi enrolada em sua superfície. Dois tubos compridos, também de veludo e poliéster, foram costurados nas partes superiores dos lobos e, por uma linha de algodão, presa em sua extremidade, a peça é pendurada na parede.

Circular bunch¹⁷ (ver página 47) tem características semelhantes. Sua origem está em dois desenhos (ver página 46), também feitos com grafite, carvão e bastão oleoso preto, que me sugeriram construir uma peça que une gomos de veludo cinza a uma forma de veludo preto, bordada com linha de algodão. O trabalho é pendurado na parede, pela parte superior, feita de veludo preto. Os gomos de tecido recheados de poliéster, costurados à peça de veludo preto, são unidos pelas laterais, colocadas perpendicularmente à parede, deixando as outras partes livres para comporem um relevo circular.

Desenhos posteriores me levaram a construir peças com tela de arame e gaze recoberta com látex. A série de desenhos **Respiro** (ver página 48) foi feita misturando grafite em pó com uma pasta de cera com terebentina. Ao aplicar este produto ao papel com uma espátula, criei variações na tonalidade do grafite: ora ele aparece como uma fina película, ora como uma massa mais densa. Com as pontas dos dedos usei o grafite em pó para desenhar pequenos alvéolos sobre esta superfície informe. O aspecto de colméia, sugerido

17. Esse trabalho tem o título em inglês porque foi feito enquanto vivia nos Estados Unidos.

no desenho, me levou a construir uma estrutura de tela de arame, modelada em duas partes convexas. Sobre a tela costurei um tecido fino¹⁸, parecido com uma gaze, e sobre o qual apliquei camadas de látex líquido que, depois de seco, adquire o aspecto de uma pele com aparência úmida. A peça, que leva o mesmo nome dos desenhos (ver página 49), deve ser pendurada na parede.

Duas partes de um mesmo assunto (ver página 51) também é construído com tela de arame, tecido e látex. Depois de fazer a série de desenhos ***Parejas 1 a 3*** (ver página 50), com a mistura de grafite em pó com pasta de cera e terebentina, construí uma peça que une os bicos de duas formas abertas, parecidas com cones. Esse trabalho fica suspenso por arames, presos no teto e no piso.

A suspensão é utilizada em outros trabalhos feitos de veludo. ***Gêmeos*** (ver página 52) e ***Sete vidas em uma só*** (ver página 53) são feitos de cones de veludo preenchidos com poliéster e pasta de vaselina. ***Bunch II*** (ver página 54) é composto de diversas peças de veludo preto e linha de algodão, costuradas ao longo de um arame retorcido, que vai do teto ao chão.

Apropriei-me da malha de nylon utilizada na confecção de meia feminina para construir alguns trabalhos suspensos. Passei a usar este material translúcido e fino depois de completar a série de desenhos ***Cumpleaños I a XII*** (ver páginas 55), feitos com caneta hidrográfica, carvão e uma mistura de vaselina com betume, sobre um fino papel chinês. Esses delicados desenhos, com tons de bege, levaram-me a utilizar a malha da meia feminina cor da pele para construir peças tridimensionais com a mesma fragilidade das formas impressas no papel. Uma dessas peças é ***Tu llenas todo*** (ver página 56). Depois de recortar e emendar as partes da meia que recobrem as pernas, costurei manualmente uma das extremidades do tecido nos limites de uma estrutura circular de arame de cobre. A outra extremidade, foi toda reunida em um ponto, e nela pendurada uma outra peça, feita com um pedaço do tecido que sobrou do corte e outras três estruturas circulares menores, também de arame de cobre.

18. O tecido utilizado nesta peça não foi encontrado no Brasil. Nos Estados Unidos é conhecido como *cheese cloth*.

Na obra ***Casa dentada*** (ver página 57) também utilizei meias femininas emendadas com costura manual; sua forma é semelhante à de um casulo¹⁹, com pequenos dentes, recheados com poliéster, costurados na parte interna. Sua aparência final é dada pela suspensão. Estruturas em arame de cobre formam semi-círculos articulados que, costurados nos pés e topo da peça, possibilitam uma abertura frontal para que um corpo ereto penetre em seu interior. As dimensões desse trabalho são maiores que o tamanho do corpo. O tecido fino e delicado da meia constrói uma delimitação entre interior e exterior. A peça torna-se uma segunda pele para o corpo, aumenta seus limites físicos.

Os trabalhos descritos neste capítulo se expandem gradativamente no espaço. As peças penduradas na parede são como relevos; para apreendê-las não é preciso que o corpo se movimente muito; seus limites são visíveis quando nos colocamos de frente para o trabalho. As peças suspensas por fios de arame são maiores que os relevos; para apreendê-las o corpo deve andar em torno delas; as peças deste grupo que vão do teto ao chão fazem com que não só o corpo se movimente ao seu redor, mas também a cabeça, para cima e para baixo, para poder ver seus limites. A última obra descrita neste capítulo é maior que o próprio corpo; para apreendê-la em sua totalidade o corpo tem de se movimentar; sua forma possibilita caminhar ao redor, olhar para cima e para baixo, e até mesmo penetrar na obra.

Uma característica que pode ser observada nas obras referidas acima é a relação com a suspensão; é como se esta evidenciasse a forma das peças moles. Todas elas precisam ser penduradas nas paredes ou presas no teto; encontram apoio nos planos de um ambiente fechado. Algumas parecem elementos da edificação: ***Serial bunch***²⁰

19. Sobre os elementos construtivos de *Éden*, Celso Favaretto escreve que são "receptáculos abertos às vivências, à produção de novos significados, são lugares que multiplicam comportamentos, à imagem da reprodução celular". Oiticica fala deles efetivamente em termos de "estruturas germinativas", de "células comportamento" ou ainda de "comunidade germinativa". (FAVARETTO, C. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992. p.189).

20. Essa obra não foi descrita neste capítulo pois os materiais empregados são os mesmos que usei nos trabalhos ***Respiro*** e ***Duas partes de um mesmo assunto***. Faço aqui referência a esta obra pois sua forma é semelhante a uma coluna que, como as colunas de feltro da obra ***Um pouco para cá, um pouco para lá***, não sustenta nada; a obra inverte a função do pilar de sustentação ao ser pendurada por um arame preso ao teto.

(ver página 58) é semelhante a uma coluna e ***Casa dentada*** se aproxima de um pequeno abrigo.

O caminho para a independência da obra em relação aos planos da construção ambiental passa pelo trabalho ***Oito cones***²¹ (ver página 59). Aqui, um tecido delicado, de trama bem aberta, costurado manualmente, apóia-se sobre uma peça de metal estreita e comprida (1,40 x 6,50 x 0,50m), e revela uma série de cones invertidos e abertos na base. Esse trabalho contém em si um elemento portante para sustentar a parte mole; suas características físicas o aproximam dos objetos construídos para acolher e dar suporte ao corpo.

Oito cones me fez entender que certas coisas, presentes nas construções que nos abrigam, estão em consonância com o corpo, seus atos, sensações e desejos. As roupas, camas, mesas, assentos, são como nossas extensões íntimas que se reúnem às moradias, parques, ruas, quarteirões²². Neles o corpo está constantemente sendo lembrado²³.

Essa experiência mostrou novas maneiras de abordar o corpo; passei a me interessar pelos rastros deixados pelo corpo nos objetos que o cercam. A instalação ***Fosso***²⁴ (ver página 60) foi feita dentro de buracos, que no passado serviam para troca de óleo em uma antiga garagem de ônibus. Neles foram colocados, lado a lado, fios sintéticos que simulam mechas de cabelo de aproximadamente 1,30m de comprimento. Essa mechas foram distribuídas no perímetro do buraco, no mesmo nível do piso. Dentro dos buracos, as mechas foram amarradas na base, formando cones. Sobre cada cone foi colocado um vidro (bastante grosso, sobre o qual era possível caminhar) e sob este foi aplicada uma camada de vaselina, em forma de círculo. Os fios, vistos de cima, sob o nível do piso, parecem linhas de um desenho, delineando cones em perspectiva.

21. Confeccionada especialmente para exposição "Diálogos" na Galeria SESC Paulista, SP em 1998.

22. BACHELARD, G. *A poética do espaço*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 207: "Parece então que é por sua 'imensidão' que os dois espaços — o espaço da intimidade e o espaço do mundo — tornam-se consoantes."

23. CLARK, L.; OITICICA, H. *Cartas 1964-74*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. p. 223: "É a fantasmática do corpo, aliás, que me interessa, e não o corpo em si".

24. Feita especialmente para o evento "1.999 Reticências", no SESC Santo Amaro, SP em 1999.

Fosso proporciona uma relação íntima entre o cabelo e o sub-solo da sala, como um ralo que acumula os pêlos depois do banho. Sua força está na sutileza, e na forma indireta de falar do corpo. O tamanho da obra reforça esta experiência; ao caminhar sobre os buracos percebo a mim mesmo nos cabelos sob o solo e nos movimentos que faço para vê-los.

A incorporação de uma estrutura ao trabalho e o aumento da escala possibilitou novas experimentações. A obra ***Um pouco para cá, um pouco para lá*** realiza uma transição entre o tamanho da moradia e do corpo. Ela aproxima os limites da construção para perto da pele. No entanto, é grande o suficiente para que mais de uma pessoa realize os percursos sugeridos, ao mesmo tempo. Essa característica de apreensão coletiva e a independência em relação à sala (ou qualquer outro ambiente fechado) me fizeram pensar na colocação de trabalhos em áreas públicas²⁵.

25. O termo "áreas públicas" é bastante abrangente; Giulio Carlo Argan, no livro *História da Arte como História da Cidade* (4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 43) faz a seguinte definição: "Por cidade não se deve entender apenas um traçado regular dentro de um espaço, uma distribuição ordenada de funções públicas e privadas, um conjunto de edifícios representativos e utilitários. Tanto quanto espaço arquitetônico, com o qual de resto se identifica, o espaço urbano tem os seus interiores. São espaço urbano o pórtico da basílica, o pátio e as galerias do palácio público, o interior da igreja. Também são espaço urbano e não menos visual por serem mnemônico-imaginárias, as extensões da influência da cidade além dos seus limites: a zona rural, de onde chegam os mantimentos para o mercado da praça, e onde o cidadão tem suas casas e suas propriedades, os bosques onde ele vai caçar, o lago ou os rios onde vai pescar; e onde os religiosos têm seus mosteiros, e os militares suas guarnições. O espaço figurativo, como demonstrou muito bem Francastel, não é feito apenas daquilo que se vê, mas de infinitas coisas que se sabem e se lembram, de notícias. Até mesmo quando pinta uma paisagem natural, um pintor está pintando, na realidade, um espaço complementar do próprio espaço urbano".

acima: Sem título, 1996

abaixo: Estudo para *Pulmões*, 1996

Pulmões, 1996

acima: Sem título (estudo para *Circular Bunch*), 1996

abaixo: Sem título, 1996

Circular Bunch, 1996

acima: *Respiro nº 1*, 1996

abaixo: *Respiro nº 3*, 1996

acima: *Parejas I*, 1997

abaixo: *Parejas II*, 1997

Duas partes de um mesmo assunto, 1997

Gêmeos, 1997

Sete vidas em uma só, 1998

Bunch II, 1996

acima: *Cumpleaños IX*, 1998

abaixo: *Cumpleaños XI*, 1998

Tu llenas todo, 1998

Casa dentada, 2000

Serial Bunch, 1996

EXPERIÊNCIAS EM ÁREAS PÚBLICAS

Duas obras me instigaram pensar na interferência em espaços urbanos: ***Enquanto durmo***²⁶ (ver páginas 79, 80 e 81) e ***Cilindro quadrado***²⁷ (ver páginas 82, 83 e 84). Ambas foram construídas com ripas de madeira conformando cubos vazados que recebem uma cobertura de malha cilíndrica em alguns de seus módulos. A primeira foi feita para o interior de um galpão industrial com pé-direito bastante alto; a segunda foi colocada ao ar livre, em uma ampla área verde. A aparência, flexibilidade e efemeridade dessas construções mostra o intercâmbio que existe entre as soluções construtivas que encontramos no interior das casas e aquelas que vemos nas ruas de São Paulo.

Os objetos que cercam e dão apoio ao corpo no ambiente doméstico são confeccionados de maneira semelhante a algumas construções improvisadas nas ruas; os recursos usados no interior das casas para estruturar as roupas, lençóis e panos são os mesmos que seguram as telas de nylon, os plásticos e lonas nas vias públicas.

26. Feito para exposição "Galpão 15", São Paulo, em 2002.

27. Feito durante o evento "Faxinal das Artes", residência para artistas visuais promovido pelo Governo do Estado do Paraná.

As grades que isolam as obras de rua, as barracas e mesas dos camelôs, as telas que cobrem os prédios em construção me despertam o interesse. Suas amarrações, encaixes e sobreposições precárias criam uma desordem na cidade que acho bastante atraente²⁸.

Essas situações não têm durabilidade e podem mudar de lugar sempre que for preciso. Nas obras de rua, por exemplo, as grades de isolamento vão se deslocando no decorrer do processo; cada etapa da obra cria novas relações e disposições das estruturas que seguram as telas moles de plástico. As barracas de camelôs aparecem e desaparecem no decorrer do dia, por força das intempéries ou das fiscalizações. Os panos de nylon que cobrem os edifícios em construção criam paredes moles e translúcidas que se movem com o vento. Essas grades, barracas e panos transformam a cidade em labirintos; sua presença nos faz perder a noção dos limites e da escala precisa; a paisagem da cidade torna-se mutante.

Essas observações me sugeriram construir trabalhos com materiais do interior doméstico, como por exemplo o tecido para lençol ou a malha de algodão, incorporando-os à estruturas de madeira ou ferro, para serem colocados em área públicas. Por meio de operações manuais simples como costuras, nós, emendas, pregos, parafusos, apoios e encaixes, desejo experimentar as possibilidades de colocar obras fora dos lugares habituais de exposição.

28. JACQUES, P. B. *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001. p. 43: "A desordem aparente pode ser resultado de uma ordem que muda rápido demais, e o desequilíbrio, o de um equilíbrio dinâmico. A desordem se resume numa ordem temporal que parece complexa, mas cuja complexidade – bem como a descontinuidade, uma continuidade com intervalos – pode ser observada nas mudanças contínuas. O movimento constante faz o fim parecer indeterminado. O inacabado se impõe, a ordem é incompleta e mutável. É o movimento em potencial em direção à completude ou algo como a incerteza de futuro e a sugestão de inúmeras possibilidades de prolongamento. O inacabado incita à exploração, à descoberta". As experiências pessoais da autora com as favelas do Rio de Janeiro e a obra de Hélio Oiticica detonaram o pensamento desenvolvido neste livro; as considerações que ela faz sobre a cidade têm relação com a condição das metrópoles brasileiras, por isso o meu interesse por suas reflexões.

A intenção é de disponibilizar a obra para o público sem as restrições que existem nos museus, galerias ou centros culturais; os parques, praças e ruas oferecem outra maneira de pensar a construção, montagem e fruição da obra²⁹.

Como conciliar esses materiais, que são próprios do corpo, com as dimensões da cidade? Como expandir o uso individual para uma apreensão coletiva? Para criar uma relação adequada entre os recursos e os sistemas construtivos escolhidos, e a escala do trabalho, uso a repetição de elementos iguais; como as barracas de camelô que aparecem lado a lado nas calçadas ou as grades de isolamento de obras ao longo das ruas, distribuo elementos portantes que servem de apoio para os tecidos. É por meio de adições que o trabalho cresce até atingir uma dimensão que estabelece relações espaciais próprias com lugar onde será colocado³⁰.

29. Alguns artistas compartilham o desejo de romper com os limites inerentes aos museus e galerias e colocar suas obras em espaços não destinados à exposição. Hélio Oiticica mostra claramente esta intenção em seus escritos: "Museu é o mundo; é a experiência cotidiana: os grandes pavilhões para mostras industriais são os que ainda servem para tais manifestações; para obras que necessitam de abrigo, porque as que disso não necessitarem devem mesmo ficar nos parques, terrenos baldios da cidade" (OITICICA, H. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986. p. 79). Daniel Buren cita, em diversos textos, os aspectos negativos da "reclusão intramuros" da obra: "O lugar onde determinada obra é exposta impregna e marca esta mesma obra, direta ou indiretamente, seja ela feita consciente ou inconscientemente para o Museu. O resultado é que toda obra apresentada neste quadro age na ilusão de um 'em si' ou de um idealismo e que protege totalmente de qualquer possibilidade de ruptura... De fato cada obra de arte possui inelutavelmente um ou vários enquadramentos muito precisos; ela está sempre limitada, seja no tempo ou no espaço. É o esquecimento (voluntário) destas noções essenciais que pode lançar a crença numa arte imortal, numa obra eterna... E compreendemos porque estes conceitos e mecanismos, que nos permitem crer – entre outras coisas na função do Museu tal como acabamos de rapidamente abordar – posicionam a obra de uma vez por todas acima das classes e ideologias, nos reportando a um 'Homem' eterno e apolítico que não passa exatamente daquele que definiu e quis manter a ideologia burguesa."; e ainda "Quanto ao banimento da palavra 'encomenda' na linguagem comum, no que se refere às exposições no espaço museológico, ele significa sobretudo o desejo de esconder as obrigações ideológicas e mercantis 'criadas' pelo museu, esse mesmo museu que induz obras totalmente 'encomendadas', com muito mais frequência do que permite a manifestação de obras não planejadas." (BUREN, D. *Textos e entrevistas escolhidos: 1967-2000*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001. p. 61 e 162).

30. A repetição de elementos iguais poderia ser relacionada ao minimalismo; os artistas que me interessam desse momento são aqueles que usam a repetição sem enfocar a racionalidade tecnológica. Como diz Rosalind Krauss a respeito da obra de Richard Serra: "O suficiente é dizer que Serra tirou essas convenções da lógica construtiva da obra, quando esta lógica é entendida como uma maneira de seriação, não no sentido da fabricação de formas idênticas como numa produção industrial, mas no sentido da condição diferencial do fluxo periódico ou ondulatório no qual arranjos de repetição serial convergem em um momento específico" (KRAUSS, R. *A voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition*. Nova Iorque: Thames & Hudson, 2000. p. 26) Original inglês. E Eva Hesse comenta sobre sua obra "Addendum": "De longe a peça mais importante deste ano, mostrada em novembro de 1967, na exposição 'Serial Art', na Finch College. Uma mistura do tão falado arranjo 'lógico' e de resultados randômicos, com um toque sensual dado pelas abóbodas, a textura, e as cordas elegantemente penduradas, foi direto ao ponto do que significa 'serial art' – adição, ou adição até o ponto do absurdo" (LIPPARD, L. *Eva Hesse*. Nova Iorque: Da Capo Press, 1992. p. 96). Original inglês.

Descriverei a seguir algumas obras e projetos pensados para ocupar áreas públicas na cidade. Sem me preocupar com a durabilidade, esses trabalhos são instalados e deixados no local até desaparecerem ou serem destruídos pela chuva, pelo sol ou pelo vento³¹.

A primeira experiência nesse sentido foi com a obra ***Maior do que um*** (ver páginas 89, 90, 91 e 92). Esta obra resulta de desenhos e fotografias que apuraram meu pensamento para elaboração de módulos, que deveriam ser colocados um após o outro, criando uma volumetria que respeita as especificidades do lugar onde é colocado: escala, topografia, clima, ambiente de trocas, usos... Os primeiros desenhos, a série ***Empé 1 a 3*** (ver página 85), sugerem planos verticais e horizontais, vigas e colunas de sustentação, sobrepostos desordenadamente na folha de papel, como se aguardassem para configurar alguma construção, ou como se fossem sobras de uma estrutura destruída. Mas que estruturas são essas? Tentei buscar a origem destas estruturas no interior da casa. Procurei lugares onde a madeira e o tecido estão juntos: sofá, mesa, cama, cortina, porta de armário. Fiz duas séries de desenhos, ***Entre um e outro 1 a 5*** (ver páginas 86, 87 e 88) e ***Entre um e outro I a V*** (ver páginas 86, 87 e 88). A primeira série, feita com caneta hidrográfica e carvão, deixa as escolhas mais explícitas; para a segunda série usei somente o bastão à óleo para simplificar as linhas criadas na primeira.

31. BUREN, D. *Textos e entrevistas escolhidos: 1967-2000*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001. p. 90: "O trabalho que leva em consideração o lugar no qual se mostra/expõe-se, não poderá ser transportado para outro lugar e deverá desaparecer após a exposição. Desaparecer via destruição abre uma brecha na ideologia artística dominante que preconiza ser a obra de arte imortal por definição e portanto indestrutível, ainda que sob a condição de estar abrigada em um Museu".

A partir dos desenhos resolvi buscar o tecido que fosse mais adequado a situações do cotidiano. Por meio de um registro fotográfico realizado no interior da casa e nas ruas de São Paulo, procurei situações que incorporam partes moles em uma estrutura rígida. A **Série Fotos 1.1 a 1.12**³² mostra materiais que tomam forma ao serem apoiados, amarrados, pregados em peças de madeira. Eles estão em pequenos detalhes como o pano de pia estendido sobre a prateleira de madeira, até nas telas de proteção penduradas nos edifícios em construção³³.

Com as fotografias percebi que, além do encontro do tecido com a madeira, tanto em termos materiais quanto estruturais, me interessa também a característica de inserção coletiva de algumas formas ali presentes. Os espaços público e privado parecem não ter limites, pois as soluções encontradas dentro de casa são muito semelhantes àquelas que estão nas ruas. O aspecto sólido e fixo que esperamos encontrar nas calçadas e vias públicas é substituído por construções instáveis e móveis. Como seres vivos, essas construções se movimentam e são efêmeras³⁴.

Depois de testar amarrações e sobreposições do tecido na madeira, construí uma trave invertida que sustenta um tecido branco usado para confecção de lençol. A trave foi feita com tábuas de madeira de 0,15m de largura e depois de pronta ficou com 1,00m de altura por 1,50m de comprimento. Um pedaço do tecido branco foi estirado e preso com corda de algodão cru nas extremidades superiores do suporte. Cada trave é um módulo.

32. A **Série Fotos 1.1 a 1.12** estão em preto e branco e intercaladas no texto deste capítulo.

33. Todos os trabalhos descritos neste parágrafo e no anterior foram desenvolvidos na disciplina “Desenho e Desenhos”, ministrada pela Prof^a. Dra. Carmela Gross. Nesse curso nos foi solicitado “desenhar” cada passo do caminho que vai da idéia à fatura da obra. As discussões em grupo em torno dos trabalhos apresentados em cada etapa tornou as idéias mais claras, no decorrer do processo.

34. JACQUES, P. B. *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001. p. 35: “São esses materiais das cortinas internas que vamos encontrar nos Parangolés. Como se Oiticica tivesse escolhido o mais íntimo dos materiais usados para representar com maior pertinência a idéia de abrigo. Ele retoma fragmentos de tecidos e de plásticos do interior dos barracos para fazer as capas. Oiticica conseguiu fundir o interior e o exterior – espaço privado/espaço público – dos abrigos, conservando a preocupação principal, qual seja, a idéia de abrigar. Todos os Parangolés encerram essa idéia, muito embora ela seja mais evidente nas tendas que nas capas, bandeiras e estandartes”.

Uma vez que um módulo sozinho não faz sentido, resolvi chamá-lo de ***Maior do que um*** que é uma referência ao aspecto múltiplo que o trabalho possui; em qualquer situação deve ser usado em número maior do que um, ou seja, mais de uma peça, mas sempre iguais, colocadas lado a lado.

Na primeira oportunidade que tive decidi projetar uma utilização para estes módulos³⁵. Na Praça Júlio Prestes, em São Paulo, existem duas áreas rebaixadas no piso, medindo 5,00 x 5,00m. Elaborei um projeto para colocar 48 módulos neste lugar. Os módulos, amarrados de três em três, foram distribuídos em quatro quadrados concêntricos, que ocuparam metade da área delimitada pelo desnível do piso, deixando um quadrado vazio de 2,5 x 2,5m no centro. O rigor da geometria foi suavizado pelas amarrações feitas com cordas de algodão cru que prenderam o tecido, dobrado ao meio, nas pontas da trave. Como um lençol pendurado no varal de casa, o tecido branco ficou livre para flutuar com o vento³⁶.

O segundo trabalho que projetei para ser instalado ao ar livre, mas que não tive a oportunidade de realizar, foi ***X vezes***. Com olhos nas barracas de camelô, desenhei um trabalho para ser construído com ripas de madeira, medindo 2' x 2', e tecido de algodão; cada módulo do trabalho materializa as arestas de uma barraca de rua; o tecido, na cor branca, cobre o teto e parte de duas faces do módulo vazado, deixando apenas os pés, em forma de "X" descobertos.

Minha proposta é de instalá-lo no Vale do Anhangabaú, em São Paulo, onde seriam colocados doze módulos iguais formando um quadrado. O trabalho não atrapalha o caminho dos pedestres, pois são deixados 4,00m livres de cada lado, espaço suficiente para o fluxo de pessoas e veículos.

35. Essa oportunidade foi dada pelo "10º Salão Paulista de Arte Contemporânea", 2002. Naquele momento, tive de elaborar um trabalho em uma escala que respeitasse as minhas limitações financeiras.

36. OITICICA, H. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986. p. 76: "Esta aí a chave do que será o que chamo de 'arte ambiental'; o eternamente móvel, transformável, que se estrutura pelo ato do espectador e o estático, que é também transformável a seu modo, dependendo do ambiente em que esteja participando como estrutura".

PROJETO PARA: "X VEZES", 2002
 RENATA PEDROSA
 ESCALA: 1:25

SITUAÇÃO DOS MÓDULOS
 NO VALE DO ANHANGABAU
 ESCALA: 1:100

Quando o Sul encontra o Norte (ver páginas 93, 94, 95 e 96) é outra experiência de colocar uma obra em área pública. Antes de começar esse projeto, visitei alguns lugares onde seria possível instalá-la. Andando pelo parque central da cidade de Brande, na Dinamarca, encontrei uma grande área livre e gramada onde tive vontade de instalar um trabalho que tivesse alguma relação com o vento. Pensei então em construir uma forma semelhante a uma biruta (aparelho que indica a direção dos ventos) que se repetisse ao longo de alguns metros. Para isso, confeccionei cinco estruturas de ferro, nas quais uma haste sustenta círculos de 1,10m de diâmetro. As hastes foram fixadas no solo, eqüidistantes, e uma malha cilíndrica de algodão crú foi passada por dentro dos círculos das estruturas. A malha foi costurada manualmente nas estruturas criando um movimento ondulatório de uma ponta à outra do trabalho.

A malha cilíndrica passa por dentro de muitas unidades circulares de ferro; um contraste inesperado acontece entre o verde da grama, das árvores, arbustos e a cor cru da malha de algodão. Entre uma estrutura e outra, o panejamento fica solto, move-se ao vento; o trabalho adquire um ritmo. A mesma forma ocupa 25,00m na horizontal, criando novas relações na área livre do parque; num movimento linear de desce e sobe, a obra procura estabelecer afinidades com as curvas da paisagem³⁷. A sua forma é fluida; o vento movimenta a malha na mesma cadência com que movimenta a vegetação que a cerca. Caminhar ao seu lado talvez possa trazer à consciência o tempo decorrido; ou talvez a impressão de uma *dimensão infinita*³⁸.

37. CLARK, L., OITICICA, H. *Cartas 1964-74*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. p. 213: "...você encontra novos relacionamentos entre os corpos através de novas percepções de espaços".

38. OITICICA, H. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986. p. 21: "A meu ver a quebra do retângulo do quadro ou de qualquer forma regular (triângulo, círculo etc.) é a vontade de dar uma dimensão ilimitada à obra, dimensão infinita. Essa quebra, longe de ser algo superficial, quebra da forma geométrica em si, é uma transformação estrutural; a obra passa a se fazer no espaço, mantendo a coerência interna de seus elementos, orgânicos em sua relação, sinais para si. O espaço já existe latente e a obra nasce temporalmente. A síntese é espaço-temporal. Essa dimensão infinita da obra é um elemento importante, talvez o de maior transcendência; os planos, apesar de definidos, já possuem essa independência 'além do limite', e pela maneira que se organizam, organicamente e em tensão constante, com uma sonoridade interna grave, revelam essa dimensão, que, como as dimensões de uma obra de arte, não é só dimensão física, mas uma dimensão que é completada na relação da obra com o espectador. A 'forma' não é, pois, o plano determinado, e sim a relação entre estrutura e cor nesse organismo espaço-temporal".

Realizei uma outra experiência em lugar público, na cidade de Blumenau (SC), intitulada **Roda de ribana** (ver páginas 97, 98, 99 e 100). Mais uma vez optei por instalar o trabalho em uma praça na região central que, como a obra realizada em São Paulo, fica em frente de um teatro³⁹.

Para esta ocasião, construí módulos delgados e leves que entrecruzavam ripas de madeira nas laterais. Os módulos prontos tinham 0,75m de altura por 1,10m de largura e foram usados aos pares, um em cima do outro; os módulos superiores ficaram dentro de uma malha de ribana⁴⁰ contínua, produzida na região. Para acompanhar o desenho de piso, distribuí oito pares de módulos no perímetro de uma circunferência de 9,00m de diâmetro; a malha percorreu todos os módulos superiores e foi unida nas extremidades. A disposição dos módulos acompanha o projeto da praça, onde círculos de diferentes tamanhos são interligados por passagens para os pedestres.

Finalmente quero descrever aqui o último trabalho que realizei, até o momento, para ser colocado em um lugar público. **No corredor** (ver páginas 101, 102, 103 e 104) foi montado na Av. Francisco Morato, em São Paulo. Utilizei como estrutura do trabalho a grade que separa o canteiro central do corredor de ônibus; esta grade, que sofreu uma colisão, estava parcialmente amassada e dobrada em direção ao piso. Estendi 45,00m de malha de algodão cru, presa com arame, em cada segmento da grade; na área que estava amassada, o tecido acompanhou as curvas e dobras da estrutura vazada de ferro.

Dos trabalhos realizados para áreas públicas, este é o que mais se incorpora ao entorno. A utilização de uma estrutura já existente na rua direciona a atenção para os elementos da cidade, e não exclusivamente para a própria obra; esta não concentra os olhares para si mas *sobre o que lhe permite estar aqui*⁴¹.

39. Teatro Carlos Gomes, no centro da cidade de Blumenau.

40. Malha utilizada na confecção de punhos e colarinhos.

41. BUREN, D. *Textos e entrevistas escolhidos*. 1967-2000. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001. p. 124: "Para reverter essa tendência, seria necessário que a obra de arte mudasse de status e para começar que parasse de ser este objeto manipulável para todos os fins úteis: decoração de nossos apartamentos, museus, exposições etc. E para escapar a este tipo de objeto de decoração absoluta, seria necessário arriscar-se num primeiro momento onde o instrumento visual é percebido como elemento decorativo menor, pois também ele não é mais a obra para se ver, para se olhar, mas o elemento que permite ver, permite olhar também outra coisa".

Enquanto durmo, 2002

Cilindro quadrado, 2002

acima: *Em pé 1*, 2001

abaixo: *Em pé 3*, 2001

acima: *Entre um e outro 2*, 2001

abaixo: *Entre um e outro II*, 2001

acima: *Entre um e outro 3*, 2001

abaixo: *Entre um e outro III*, 2001

acima: *Entre um e outro 4*, 2001

abaixo: *Entre um e outro IV*, 2001

Roda de ribana, 2003

AS ESCOLHAS DO PERCURSO

Usei como ponto de partida para este texto a obra ***Um pouco para cá, um pouco para lá***; foi a maneira que encontrei para estabelecer um fio condutor em minha produção artística. Não se trata do único recorte possível; muitas interpretações podem complementar e ampliar as considerações feitas neste texto.

Acho que a obra principal desta dissertação reúne aspectos dos trabalhos descritos nos dois capítulos anteriores. Nos primeiros trabalhos tridimensionais o tecido foi usado para materializar o invólucro dos órgãos e partes corporais; em ***Um pouco para cá, um pouco para lá*** ele faz referência aos panos que cercam o corpo no cotidiano doméstico; as estruturas de madeira e ferro que constróem e ditam os parâmetros de ocupação dos trabalhos feitos para áreas públicas recriam nesta obra pequenos cômodos, o abrigo do corpo.

Os primeiros trabalhos tridimensionais necessitam de um ambiente fechado para conformarem-se; existe uma dependência em relação às construções ambientais; a topografia interna do organismo encontra equivalência na casa que o abriga. Esse fato chamou minha atenção para os objetos que rodeiam e dão suporte ao corpo; as roupas e panos, empilhados ou esticados, deixam os rastros daqueles que por ali passaram; são uma forte referência ao corpo. Com a obra ***Um pouco para cá, um pouco para lá*** os panos que antes conformavam os limites dos órgãos, usando como suporte as paredes e teto, passam a ser usados em elementos portantes que rodeiam os corpos dos passantes.

As experiências em áreas públicas propõem novos desafios. Os panos que acompanham a estrutura expandem-se no espaço, conformam obras que conciliam a escala humana com a escala urbana. A efemeridade da obra atinge seu extremo com estes trabalhos: se as primeiras peças de veludo e tecido com aplicações de látex deterioram-se com o tempo, as obras feitas com materiais e sistemas construtivos domésticos, colocadas ao ar livre, são mais efêmeras ainda; lá a obra fica completamente disponível; as intempéries e os passantes decidem seu tempo de permanência e uso. Em lugares como São Paulo, as necessidades pessoais do público são confrontadas com a integridade da obra; ao ser desmantelada e apropriada por eles, é provável que retorne, aos pedaços, para o lugar da intimidade⁴².

O encontro do tecido maleável com a estrutura firme está em todas as obras descritas neste texto. Procuro usar os materiais da maneira mais direta possível, sem esconder ou alterar suas propriedades físicas. O veludo, as malhas de nylon e algodão, o feltro, o pano branco são apenas cortados e costurados; a gaze que recebe uma camada fina de látex líquido deixa visível sua trama e as linhas da costura. As estruturas são aparentes; o arame é simplesmente cortado e dobrado; as madeiras são cerradas, lixadas e pregadas, não recebem outro acabamento, a não ser aqueles necessários para a construção; o ferro é soldado e deixado sem pintura, enferruja quando molhado; os nós das linhas e cordas de algodão são deixados à mostra.

As escolhas descritas neste texto remetem aos objetos e situações do cotidiano que observo atentamente e das quais retiro os elementos construtivos para elaboração dos trabalhos. As experiências que faço para lugares fechados ou abertos querem deixar evidente as vivências do corpo e sua interação com outros corpos e objetos ao seu redor; desejo entender as condições em que transita e atua o corpo contemporâneo.

42. BUREN, D. *Textos e entrevistas escolhidos: 1967-2000*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001. p. 159: "Não seria talvez pelo fato de que o objeto erigido na rua é freqüentado por todos os públicos e exibido aos olhos de todo o mundo, enquanto no museu – na maioria das vezes freqüentado por um público mais especializado ou mais sensível *a priori* à coisa pintada ou esculpida, ou seja, mais interessado na coisa visual – esse público, limitado, não mais teria, portanto, o direito de ser citado como público?"

O texto é resultado de uma intensa reflexão, em retrospectiva, sobre os trabalhos tridimensionais, os desenhos, as fotografias e algumas anotações pessoais. As notas de rodapé conectam minha obra à de outros artistas e a pensadores que ajudam a compreender o meu percurso.

Tentei mesclar a descrição das obras, com imagens e considerações que faço do meu entorno. Não sei dizer se é o que vejo que me faz produzir uma obra ou se é o fazer que aguça meu olhar sobre o que ocorre no entorno. Mas posso afirmar que os acontecimentos do mundo ao meu redor me provocam tão intensamente que fica impossível ignorá-los.

Bibliografia

Livros

- ARGAN, G. C. *História da arte como história da cidade*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes. 1998. 280p.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes. 1998. 207p.
- BELLUZZO, A. M. *Carmela Gross*. 1ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. 150p.
- BENJAMIN, W. *Arcades Project*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999. 1073p.
- BIRD, J. et al. *House: Rachel Whiteread*. 1ª ed. Londres: Phaidon. 1995. 144p.
- BUREN, D. *Textos e entrevistas escolhidos: 1967-2000*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica: 2001. 219p.
- CLARK, L.; OITICICA, H. *Cartas 1964-74*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. 260p.
- DELEUZE, G. *Lógica do Sentido*. 4ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000. 342p.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 1997. 279p.
- FAVARETTO, C. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992. 226p.
- GUATTARI, F. *Caosmose: um novo paradigma estético*. 2ªed. São Paulo: Editora 34, 1998. 208p.
- JACQUES, P. B. *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001. 158p.
- KOTHE, F. R. *Benjamin & Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978. 256p.
- KRAUSS, R. *Passages in Modern Sculpture*. 10ª ed. Cambridge: MIT Press, 1994. 308p.
- KRAUSS, R. A. *Voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition*. Nova Iorque: Thames & Hudson, 2000. 64p.
- LIPPARD, L. *Eva Hesse*. Nova Iorque: Da Capo Press, 1992. 249p.
- MILLIET, M. A. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992. 180p.
- MORRIS, R. *Continuous Project Altered Daily: the writings of Robert Morris*. Cambridge: MIT, 1995. 326p.
- OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. 134p.
- PERNIOLA, M. *Do sentir*. 1ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 1993. 138p.
- PERNIOLA, M. *Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo*. 1ªed. São Paulo: Studio Nobel, 2000. 263p.

SIMON, J. *Susan Rothenberg*. Nova Iorque: Harry N. Abrams, INC., 1991. 205p.
TOURNIER, M. *Sexta-Feira ou Os Limbos do Pacífico*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A., 1991. 249p.
VALÉRY, P. *Eupalinos ou o arquiteto*. São Paulo: Editora 34, 1996. 189p.
VIOLA, B. *Reasons for Knocking at an Empty House: writings 1973-1994*. Londres: Thames & Hudson, 2ª ed, 1998. 301p.
VIRILIO, P. *O Espaço Crítico*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. 128p.

Catálogos

CENTRO DE ARTE HÉLIO OITICICA. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 1996. 277p.
PHILADELPHIA MUSEUM OF ART/THE MUSEUM OF MODERN ART, NY. *Thinking is Form: The Drawing of Joseph Beuys*. 279p.
WEXNER CENTER FOR THE ARTS. *Ann Hamilton: the body and the object*. Columbus: The Ohio State University, 1996. 90p.
TATE GALLERY LIVERPOOL. *Rachel Whiteread: shedding life*. Nova Iorque: Thames and Hudson, 1997. 112p.

Periódicos

KRAUSS, R. *Sculpture in the expanded field*. In: October 8. Cambridge: MIT Press, 1979. p. 30-44.

Teses

GROSS, M. C. C. *Projeto para construção de um céu*. São Paulo, 1981. 19p. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
KYRIAKAKIS, G. E. A. *Buracos Planos, Duplos, Elevações*. São Paulo, 2001. 55p. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
ACOSTA, D. A. *Transfigurações: o mesmo como outro*. São Paulo, 1999. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Relação de obras

Compartimentos, 2001

Hidrográfica, grafite e pastel seco sobre papel
76 x 108 cm
pág. 24

Croquis para:

Um pouco para cá, um pouco para lá
pág. 25

Projeto para:

Um pouco para cá, um pouco para lá
pág. 26

Um pouco para cá, um pouco para lá, 2002

Madeira e feltro
150 x 370 x 320 cm
pág. 27

Estudo para Pulmões, 1996

Grafite, bastão oleoso, carvão e conté sobre papel
57 x 76 cm
pág. 44

Sem título, 1996

Grafite, bastão oleoso, carvão e conté sobre papel
76 x 57 cm
pág. 44

Pulmões, 1996

Veludo, linha de algodão e poliéster
165 x 86 x 18 cm
pág. 45

Sem título

(Estudo para *Circular Bunch*)

Grafite, pastel oleoso, carvão e conté sobre papel
76 x 57 cm
pág. 46

Sem título

Grafite, pastel oleoso, carvão e conté sobre papel
57 x 76 cm
pág. 46

Circular Bunch, 1996

Veludo, linha de algodão e poliéster
85 x 60 x 30 cm
pág. 47

Respiro nº 1, 1996

Grafite e cera sobre papel
121 x 158 cm
pág. 48

Respiro nº 3, 1996

Grafite e cera sobre papel
79 x 112 cm
pág. 48

Respiro, 1996

Tela de arame, tecido e látex
114 x 64 x 8 cm
pág. 49

Parejas I, 1997

Grafite e cera sobre papel
79 x 117 cm
pág. 50

Parejas II, 1997

Grafite e cera sobre papel
79 x 117 cm
pág. 50

Duas partes de um mesmo assunto, 1997

Tela de arame, tecido e látex
65 x 92 x 56 cm
pág. 51

Gêmeos, 1997

Veludo, algodão, arame e vaselina
90 x 40 x 10 cm
pág. 52

Sete vidas em uma só, 1998

Veludo, vaselina, poliéster e arame de cobre
72 x 155 x 13 cm
pág. 53

Bunch II, 1996

Veludo, linha de algodão, arame e poliéster
275 x 18 x 18 cm
pág. 54

Cumpleaños IX, 1998

Hidrográfica, carvão, betume e vaselina sobre papel
35 x 24 cm
pág. 55

<p><i>Cumpleaños IX</i>, 1998 Hidrográfica, carvão, betume e vaselina sobre papel 35 x 24 cm pág. 55</p>	<p><i>Entre um e outro 2</i>, 2001 Hidrográfica e carvão sobre papel 18 x 26 cm pág. 86</p>
<p><i>Tu llenas todo</i>, 1998 Malha de nylon, linha de algodão e arame de cobre 83 x 66 x 66 cm pág. 56</p>	<p><i>Entre um e outro II</i>, 2001 Bastão oleoso sobre papel 18 x 26 cm pág. 86</p>
<p><i>Casa dentada</i>, 2000 Malha de nylon, poliéster e arame de cobre 185 x 100 x 70 cm pág. 57</p>	<p><i>Entre um e outro 3</i>, 2001 Hidrográfica e carvão sobre papel 18 x 26 cm pág. 87</p>
<p><i>Serial bunch</i>, 1996 Tela de arame, tecido e látex 260 x 10 x 10 cm pág. 58</p>	<p><i>Entre um e outro III</i>, 2001 Bastão oleoso sobre papel 18 x 26 cm pág. 87</p>
<p><i>Oito cones</i>, 1998 Tecido sobre estrutura metálica 140 x 650 x 50 cm pág. 59</p>	<p><i>Entre um e outro 4</i>, 2001 Hidrográfica e carvão sobre papel 26 x 18 cm pág. 88</p>
<p><i>Fosso</i>, 1999 Cabelo artificial e vaselina 130 x 800 x 482 cm pág. 60</p>	<p><i>Entre um e outro IV</i>, 2001 Bastão oleoso sobre papel 26 x 18 cm pág. 88</p>
<p><i>Enquanto durmo</i>, 2002 Ripas de madeira e malha de algodão 550 x 440 x 110 cm pág. 79</p>	<p><i>Maior do que um</i>, 2002 Madeira, corda e tecido 150 x 450 x 450 cm pág. 89</p>
<p><i>Cilindro quadrado</i>, 2002 Ripas de madeira e malha de algodão 330 x 500 x 110 cm pág. 82</p>	<p><i>Quando o Sul encontra o Norte</i>, 2002 Malha de algodão e ferro 210 x 2500 x 110 cm pág. 93</p>
<p><i>Em pé 1</i>, 2001 Hidrográfica, grafite e pastel sobre papel 50 x 36 cm pág. 85</p>	<p><i>Roda de ribana</i>, 2003 Ripas de madeira e malha de algodão 150 x 900 x 900 cm pág. 97</p>
<p><i>Em pé 3</i>, 2001 Hidrográfica, grafite e pastel sobre papel 36 x 50 cm pág. 85</p>	<p><i>No corredor</i>, 2003 Malha de algodão 110 x 4500 cm pág. 101</p>