Universidade de São Paulo
Escola de Comunicação e Artes

Lúcia Coelho Pereira Prancha

Prática artística e contexto

São Paulo
2012

Lúcia Coelho Pereira Prancha

Prática artística e contexto

Tese apresentada ao Programa de Pós-
-Graduação em Artes Visuais da Universidade
de São Paulo, como exigência parcial para a
obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Poéticas Visuais.

Orientador: Prof. Dr.º Donato Ferrari.

São Paulo

2012

Lúcia Coelho Pereira Prancha

Prática artística e contexto

Presidente da Banca:

Prof. Dr.º Donato Ferrari

. . . . . Instituição: USP

Banca Examinadora:

Prof(a) Dr(a) . . . . . .

Assinatura . . . . . Instituição: . . . . . .

Prof(a) Dr(a) . . . . . .

Assinatura . . . . . Instituição: . . . . . .

São Paulo, ... 2012.

Agora vou ser completamente radical. Se desaparecesse livros, quadros se só se conservasse o cinema português, o cinema português daria um retrato fiel, do que foi Portugal neste século, (séc. XX), ou seja, do que foi a nossa vida política, a nossa vida social, a nossa vida cultural. Nas grandezas, como nas baixezas, mas digamos que este aspecto claustrofóbico, deste país sem saída, num país onde não há hipóteses, onde não há... Como se diz no Belarmino, se ele tivesse nascido noutro país teria sido um grande campeão, […], ou a tentativa de sair de Portugal e não conseguir. Ou depois de Abril, a idéia de Lisboa como um mundo cercado, eu acho que isso tudo reflete bastante bem a vida portuguesa, e todos os seus vários aspectos e as suas contradições. Há de fato no cinema português é um magnífico espelho do mundo português. Ou pelo menos daquilo que eu conheci dos últimos 50 anos do cinema português[1].

[1] Depoimento de João Bénard da Costa sobre a claustrofobia como tema na generalidade dos filmes do novo cinema português. Excerto retirado do documentário "100 Anos de Cinema Português: Diálogos com João Bénard da Costa", de Manuel Mozos, produção Rosa Filmes, 1996. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=zFgSOLUTju8&NR=1&feature=endscreen>. Todos os *links* foram consultados a 03.08.2012.

Agradeço aos amigos e aos professores.

Resumo

O objeto desta tese enfatiza a minha prática artística desenvolvida durante 2010 e 2012, período que freqüentei o mestrado de Poéticas Visuais da Universidade de São Paulo.

A produção escrita aqui apresentada acompanhada de imagens, permite uma descrição crítica e contextualizada dos trabalhos em questão. A narração da sua linha de construção e a concepção justificada através de associações.

O evento como objeto de trabalho, e ponto de partida. A vivência de algumas situações como prática, para a representação de objetos, criando intersecções de acontecimentos, períodos históricos, ou mesmo ficções (A), através de um processo de tradução em esculturas (B). Este processo de transferência de A para B contém uma série de conexões invisíveis: como réplicas de objetos, articulações de sentidos, associações, para a construção de escultura, ou de imagem.

Estas peças surgiram da possibilidade de tornar material uma relação. A relação que tenho estabelecido entre dois lugares: Portugal e Brasil, os dois países onde tenho vivido nos últimos quatro anos.

Palavras-chave: arte contemporânea; prática artística; contexto; evento;

Abstract

The object of this thesis emphasizes my artistic practice developed during 2010 and 2012, a period that I attended the Master of Visual Poetics, University of Sao Paulo.

The written production accompanied by images presented here, allows a contextualized and critical description of the work in question. The narration of its time line of construction and design justified through associations.

The event as an object of work and starting point. Direct experience as a practice for the representation of objects, for the intersection of events,
historical periods or even fictions (A), translated into sculptures (B). This transference process from A to B holds some invisible connections, such as replicas, different meanings in articulation and associations for the construction of a sculpture or image.

These pieces came from the possibility of making material a relation. The relation I have established between these two places: Portugal and Brazil, the two countries I've been living in for the past four years.

Key-words: contemporary art, artistic practice; context; event;

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO p.9
INTRODUÇÃO p.11
CAPÍTULOS:
1. Propostas para eventos . . . . . p. 14
1.1. A aventura do real, da realidade e do realismo, a partir da cidade de São Paulo . . . . . p. 14
2. Grupo de Choro da ECA e Human Trash ensaiam em conjunto na praça do Patriarca. . . . . p. 31
2.1. A Verdade do Filme . . . . . p. 34
2.2. Os filmes de Pedro Costa . . . . . p. 38
3. Uma viagem de bicicleta, no Minhocão, às 6h20 da manhã (minutos antes da passagem a espaço funcional só para carros) . . . . . p. 43
3.1. A partir de algumas referências de Rafael França . . . . . p. 46
4. Réplica de cavalete desenhado por Lina Bo Bardi . . . . . p. 53
4.1. Acerca de algumas reflexões de Mieke Bal. . . . . p. 56
5. O sol que emite uma luz negra p.60
5.1. Sol Negro p.69
5.2. Formas desenhadas a partir das sombras de alguns objetos encontrados na Casa de Vidro, da arquiteta Lina Bo Bardi, durante a visita guiada, ao Instituto Bo Bardi, em Janeiro de 2011 . . . . . p. 73
5.3 A Fabulosa História de Peter Schlemihl . . . . . p. 81
5.4. Sentados no Brasil: Réplicas de cadeiras desenhadas por Lina Bo Bardi. . . . p. 86
5.5. Idéias entre pensamentos paralelos. . . . . p. 90
CONCLUSÃO p.92
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS. p.93
ANEXO: Entrevista a Pedro Costa por Lúcia Prancha. . . . . p. 97

APRESENTAÇÃO

O mestrado em Poéticas Visuais apresenta-se como uma forma de entendimento e pesquisa sobre as práticas artísticas e, neste caso, coloca o artista num espaço auto reflexivo e consciente de um entorno, portanto na relação do mesmo com as suas percepções, neste caso transposto ao nível acadêmico.

A pesquisa apresentada desaba e reencontra problemáticas que tenho explorado no meu processo de trabalho, como artista e pesquisadora, nos últimos três anos, portanto esclarece o fato de recorrer à 1ª pessoa do singular, sendo ainda conexo a outros pesquisadores no Departamento de Artes Visuais da ECA-USP. A pesquisa e a prática artística são apresentadas logo na introdução através da contextualização do meu percurso acadêmico até ao momento e, o seu diálogo com a produção expositiva, tanto pessoais como de outros, como exemplo o período de Residência Artística FAAP (2010), em São Paulo, como a passagem pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, entre 2010 e 2011, quando, ao ser selecionada para o estágio do programa português Inov-Art, Direcção Geral das Artes, Ministério da Cultura de Portugal, desenvolvi pesquisa como assistente curatorial, para o projeto Octógono, entre vários projetos foco aqui o trabalho de Rafael França (1957-1991).

As perspectivas apresentadas na tese desenham um movimento diligente recorrendo a analepses que cruza presente. O trabalho não detém toda a produção artística, as escolhas apresentadas sublinham antes as peças charneira, as mais importantes e, as que fazem a ponte entre o as idéias e a materialização das mesmas, durante o meu percurso. Para além de uma visão arqueológica e reflexiva, o trabalho como artista aparece através de uma dialética complexa entre reflexão, experimentação, materialização e pensamento. A tese de mestrado aborda conceitos como arte contemporânea (pois é nesse espaço-tempo que me encontro), a prática artística (como problemática sobre transferências, entre o mundo das idéias e o mundo físico), contexto (para construo cartografias que permitem entender o lugar onde caminho) e o evento (como zona de múltiplas formas de fruição estética, que molda a maneira de como se dá a experiência em arte.)

Através do entendimento da minha prática artística, e na conseqüente materialização da mesma, escolhi um grupo de obras que comunicam a dinâmica entre as peças e o encadeamento em que foram concebidas. A veemência em articular este grupo de obras surge

do anseio do entendimento de um percurso, que se faz de um passado, presente e, aponta para uma nova fase. Cada capítulo, exceto o último, analisa um trabalho. O último capítulo aborda a exposição individual, *O sol que emite uma luz negra* (2012), no espaço de residências, Red Bull House of Art em Lisboa. A exposição foi composta por um grupo de esculturas e uma programação de eventos. Conseqüentemente, todas as obras surgem da prática artística, não ocorrem para ilustrar a pesquisa teórica.

Afora as peças apresentadas e a sua articulação crítica na relação com meio, há também em anexo. Uma entrevista feita por mim, ao diretor de filme português, Pedro Costa, em que o analiso a sua experiência na 29ª Bienal de São Paulo (2009) e, os filmes dirigidos no Bairro das Fontainhas – entre 1999 e 2006 – na periferia de Lisboa.

INTRODUÇÃO

A tese de mestrado em questão configurou-se a partir do cruzamento de várias disciplinas que cursei durante o ano de 2010 na Universidade de São Paulo. Deste modo explica e contextualiza a minha formação anterior, entre Lisboa, Londres e São Paulo. Entre 2003 e 2009 freqüentei a Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), neste período completei a licenciatura em Pintura. Uma formação acadêmica que é interceptada por dois intercâmbios com outras escolas. A primeira a partir do Programa Erasmus, entre 2006 e 2007, cursei a Faculty of Art & Design, University of Hertfordshire. Nesta escola a carga horária de atelier era superior às aulas teóricas, em oposição ao que se passava na Faculdade de Belas Artes de Lisboa. É portanto aqui, que início uma prática de atelier, usufruindo das ferramentas técnicas e teóricas que já tinha adquirido e as que me ofereciam no momento.

Para além da oferta cultural que a cidade de Londres me oferecia, relacionava-me aqui num atmosfera mais cosmopolita que Lisboa, e isso, torna-se fundamental na maneira como vejo, percepciono e trabalho em arte. Portanto uma relação dinâmica entre o espaço e tempo.

Em 2008 seria o último ano do meu curso em Pintura, pela FBAUL, mas concorro a outro intercâmbio, neste caso só abrangia o Brasil. Um programa de estudos numa universidade brasileira, patrocinado pelo Programa Santader Totta Universidades. Em 2009 curso o primeiro semestre no Departamento de Artes Visuais da Universidade de São Paulo. Este período permite-me compreender que tinha adquirido uma formação muito consistente até ao momento, e as demandas oferecidas neste espaço eram repetidas. Assim trabalhei no sentido de compreender melhor o meio artístico local, estabelecendo contato com artistas, curadores, galerias. Em Julho de 2009 organizo o lançamento da publicação de investigação teórica - Marte Nº3, revista da FBAUL, já apresentado em Lisboa. Com o tema Performance, a publicação foi então no festival Verbo, em 2009, na Galeria Vermelho em São Paulo.

A partir desta experiência de seis meses em São Paulo, compreendo que deveria voltar e ingresso no Mestrado de Poéticas Visuais. Acho pertinente explicar este movimento recorrente entre 2009 e 2012, entre o Brasil e a Europa, no meu percurso acadêmico, profissional e pessoal, para enquadrar a minha prática artística e a sua reflexão.

Quando início o Mestrado em Poéticas Visuais em Março de 2010 escolho um grupo de disciplinas relacionadas com antropologia, arquitetura e cinema. Portanto, nenhuma do departamento de Artes Visuais. Através deste posicionamento, compreendo que o leque de

disciplinas oferecidas pelas Artes Visuais, não partilhavam dos mesmo interesses, pois reiteravam a formação que me precedia. Estas escolhas confirmam a experiência que tive anteriormente em 2009 no CAP, e na cidade de São Paulo, refiro-me aqui à diversidade que a urbe transfere para o estrangeiro. A escolha das disciplinas seguem a vontade de articular e cruzar disciplinas, tal como a experiência e entendimento da cidade sobre mim.

Nesta decorrência segue-se a incorporação dessas disciplinas, não de uma forma ilustrativa, mas com um caráter dinâmico, na prática artística aqui apresentada, como na sua cogitação crítica.

O primeiro capítulo distingue-se por contextualizar o local, a cidade de São Paulo, e a inserção da idéia de evento recorrente em várias obras. A perspectiva de simulacro, e de evento em potência, aproximando-se da *performatividade das idéias*. Apresento alguns exemplos de trabalhos de outros artistas, como forma articulada, à compreensão do desenho da minha prática artística.

O segundo, terceiro e quarto capítulo abordam obras realizadas em colaboração com a artista portuguesa, Sara Nunes Fernandes. O segundo capítulo, dedica-se à peça *Grupo de Choro da ECA e Human Trash ensaiam em conjunto na praça do Patriarca* (2010), uma instalação de vídeo, que surge de uma performance realizada no dia 11 de Agosto de 2010, pelas artistas, posteriormente apresentada numa galeria comercial em Lisboa. Portanto esta peça caracteriza-se por ser hibrida na sua percepção e concepção.

Um evento organizado como obra, a documentação pelas artistas com duas câmeras e, a edição de uma peça que tenta negociar a verdade da própria situação e do filme. Nesta capítulo é discutido a idéia de filme na perspectiva do cinema e da etnografia. Através da anunciação de exemplos de filmes, que trabalham esta dialética entre o documentário e a ficção. O trabalho do diretor português Pedro Costa é sublinhado pela maneira, como o autor pensa e resolve imagem nos seus filmes. Através do estudo da sua cinematografia de Costa acabo por dês codificar alguns pontos contextuais, que se refletem na sua obra, fazendo um paralelismo com a construção da peça *Grupo de Choro da ECA e Human Trash ensaiam em conjunto na praça do Patriarca* (2010).

Em articulação a este capítulo existe a entrevista a Pedro Costa realizada por mim, que poderá ser lida no anexo, desta tese de mestrado. A entrevista foi realizada no âmbito da publicação do Grupo Máquina de Responder, um projeto de workshops organizado pela

residência artística CAPACETE – Entretenimentos, em parceria com a 29ª Bienal de São Paulo.

O terceiro capítulo intitula-se *Uma viagem de bicicleta, no Minhocão, às 6h20 da manhã (minutos antes da passagem a espaço funcional só para carros)* (2010), também uma vídeo instalação que documenta um evento realizado em São Paulo e, a partir dessa documentação surge uma instalação que *conversa* com elementos translúcidos que se vão sobrepor sobre um objeto. Os elementos são o espaço-tempo, ficção-realidade introduzidos pela imagem vídeo, e a sua articulação com o som. Neste capítulo há o cruzamento com o trabalho do artista Rafael França, na perspectiva, mais uma vez, de um paralelismo à sua pratica artística relacionada com o seu tempo, o seu contexto. Logo há mais uma vez um interesse em entender como é que a experiência do lugar, a envolvente se transfere para a maneira como se experiência e comete arte.

A quarta parte da tese faz referência à escultura *Réplica de cavalete desenhado por Lina Bo Bardi* (2010), a documentação de uma performance que se transfere, neste caso, para uma escultura. É na reflexão sobre esta transferência e, acerca dos movimentos de passagem, que se foca este capítulo. Há conseqüentemente a inserção de pensamentos da teórica Mieke Bal, surgem através da leitura do seu livro *Travelling Concepts* (2002), onde Bal explora conceitos sobre o movimento migratório e considerações que atravessam diversos campos culturais e humanos.

O último capítulo apresenta e analisa a minha primeira exposição individual. *O sol que emite uma luz negra* (2012), coliga uma série de esculturas. Em dois meses de residência na Red Bull House of Art materializei dois anos de trabalho. As idéias que tinha e as que, entretanto, sugiram manifestaram-se nas obras que realizei propositadamente para essa exposição. São obras que se relacionam com os dois lugares onde tenho vivido, nos últimos anos: Portugal e Brasil.

O trabalho considerado nesta tese tem como tônica, o exercício da minha prática artística, desenvolvida durante o período da mesma. Como um processo de tomada de consciência, por conseguinte, da atitude de pensar visualmente. Como uma forma continuada de labor.

Propostas para eventos

> Situações não são nada mais, em seu ser, do que puras multiplicidades indiferentes [...] A estrutura de situações não é, por si só, fornecer todas as verdades. [...] A verdade é apenas constituída pela ruptura com a ordem que o suporta, nunca como um efeito de ordem. Mencionei este tipo de ruptura que abre verdades 'do evento'. A filosofia autêntica não começa nos fatos estruturais (culturais, lingüísticos, constitucionais, etc.), mas unicamente no que acontece e no que permanece na forma de uma emergência estritamente incalculável[2].

Durante Março a Maio de 2010 morei no Edifício Lutetia, na Praça do Patriarca, portanto o centro de São Paulo, neste período realizei a Residência Artística FAAP.

Neste espaço de tempo encontrei-me com vários arquitetos e urbanistas, que me fizeram olhar o espaço urbano da cidade através de uma sucessão de acontecimentos históricos, problemáticas sociais e políticas, questões culturais que se transferem para a paisagem urbana, para a forma como o indivíduo habita a cidade, e a maneira como percepcionamos e entendemos o espaço.

A aventura do real, da realidade e do realismo, a partir da cidade de São Paulo[3]

São Paulo é até ao final do século XIX considerada uma das cidades mais pobres do Brasil. Toda a colonização foi feita fundamentalmente a partir das cidades à beira mar como Salvador, Recife, Rio de Janeiro. São Paulo é das poucas capitais de estado cuja a cidade não se encontra à beira do mar, enquadrando-se geograficamente num planalto.

Enquanto a Bahia estabelece uma relação bastante próxima com a tradição portuguesa, como também, com a predomínio da cultura afro-brasileira, já o Rio de Janeiro tem uma transformação espantosa com a vinda da corte portuguesa, onde de fato o Brasil

---

[2] No original: *Situations are nothing more, in their being, than pure indifferent multiplicities […]The structure of situations does not, in itself, deliver any truths. […] A truth is solely constituted by rupturing with the order which supports it, never as an effect of that order. I have named this type of rupture which opens up truths 'the event'. Authentic philosophy begins not in structural facts (cultural, linguistic, constitutional, etc.), but uniquely in what takes place and what remains in the form of a strictly incalculable emergence.* BADIOU, Alain. *Being and Event.* London, Continuum, 2005.

[3] Algumas adaptações do texto realizado para o trabalho *A aventura do real, da realidade e do realismo - a partir da cidade de São Paulo*, da disciplina de Paisagens Vivenciadas – Da Contra-Cultura à Contemporaneidade, 2010.

começa a transformar-se, não mais para explorá-lo[4], mas para pensar modos de usar o espaço de habitar. Enquanto Minas Gerais emerge com a descoberta do ouro e, sobressai com a construção barroca, que apresenta uma construção da paisagem extraordinária, é portanto o momento de entrada de riqueza muito forte no país. São Paulo não passou por nenhum destes ciclos, pois é uma cidade muito recente e não teve um ciclo colonial muito significativo. Começa a constituir-se cidade depois da chegada da industrialização e modernização, no final do século XIX. E entre as grandes capitais faz-se sem nenhuma referência de pré-existência, ou histórica, mesmo que seja de poucos séculos. São Paulo ergue-se para atender ás procuras da produção, que eram cada vez mais crescentes. Toda a transformação do sítio onde São Paulo está é feita a partir da transformação técnica que garantisse o suporte á produção. São Paulo resulta daí uma cidade muito interessante, mas não muito harmoniosa, a construção do espaço público e da paisagem, ainda existe dentro da própria cultura da população. A cidade vai se fazer a partir de sucessivas transformações decorrentes de instalação de sistemas técnicos muito violentos, desmedidos, mas significativos. Em oposição do que se passa no Rio de Janeiro, onde as intervenções são muito mais delicadas em alguns aspectos. Uma das principais transformações, por exemplo, é a reversão do fluxo do rio Pinheiros para criar grandes reservatórios, para *jogar* a água na Serra do Mara Macho, projetos que têm desenhos na escala de 190 km, projetos de fato, de dimensão territorial para abastecer a cidade de energia, água.

Uma das especificidades de São Paulo corresponde ao fato de se localizar muito perto do mar. Todas as águas do Rio Tietê deságuam no Paraná e Paraguai, portanto não deságuam no território brasileiro. Tanto os portugueses quanto os jesuítas sabiam que esse era um ponto estratégico do território e logo reconheceram a vastíssima trama de caminhos indígenas. A trilha principal que se chamava Peabiru, e vinha para o que se chamava na época mesopotâmia paraguaia. Os portugueses jesuítas descobriram que seria mais fácil vir pelo rio abaixo, catequizar, escravizar os índios do que vir por mar, do que disputar com os espanhóis, que decidiram descer pelo Pacífico e encontrar a barreira da cordilheira. Não é a partir do nordeste mas a partir de São Paulo que os portugueses resolvem enfrentar a Interlândia. E por

---

[4] *A lei, que lhes hão de dar, é defender-lhes comer carne humana e guerrear sem licença do Governador; fazer-lhes ter uma só mulher, vestirem-se pois têm muito algodão, ao menos depois de cristãos, tirar-lhes os feiticeiros, mantê-los em justiça entre si e para com os cristãos; fazê-los viver quietos sem se mudarem para outra parte, se não for para entre cristãos, tendo terras repartidas que lhes bastem, e com estes Padres da Companhia para os doutrinarem*; NÓBREGA S. J., Pe.Manuel da. "Cartas da Baía, 8/5/1558" in LEITE S.J., Serafim (Org.)- *Cartas dos Primeiros Jesuítas do Brasil*. São Paulo, Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954, 3 v., v. II, p. 450. Citado HANSEN, J. A. . A Servidão Natural do Selvagem e a Guerra Justa contra o Bárbaro. In: Novaes, Adauto. (Org.). A Descoberta do Homem e do Mundo. 1 ed. São Paulo: MINC-FUNARTE/Companhia das Letras, 1998, v. , p. 347-373.

Esquerda: Richard Long, *a line made by walking*, Inglaterra, 1967. Este trabalho enquadra-se na categoria de escultura.
Direita: Rio Pinheiros em 1929, São Paulo. Imagem do Rio Pinheiros que foi tirada pela companhia de inglesa *Light*, responsável pela canalização do rio e criação de energia. Hoje em dia é possível perceber uma transformação da paisagem bastante violenta.

aí não encontraram resistência, e chegaram até à cordilheira, pois os espanhóis não conseguiam vir de lá. E a transgressão de Tordesilhas se dá de São Paulo, de um lugar que é ponta de lança, e que é porto interior. Do ponto de vista de São Paulo, mesmo com os índios, primeiro que os portugueses encontrassem terras virgens, mas eles se apropriaram de uma base técnica muito consistente desses indígenas. São Paulo já tinha uma condição metropolitana, pois já se relacionava com uma parcela do território muito maior do que a bacia onde São Paulo está.

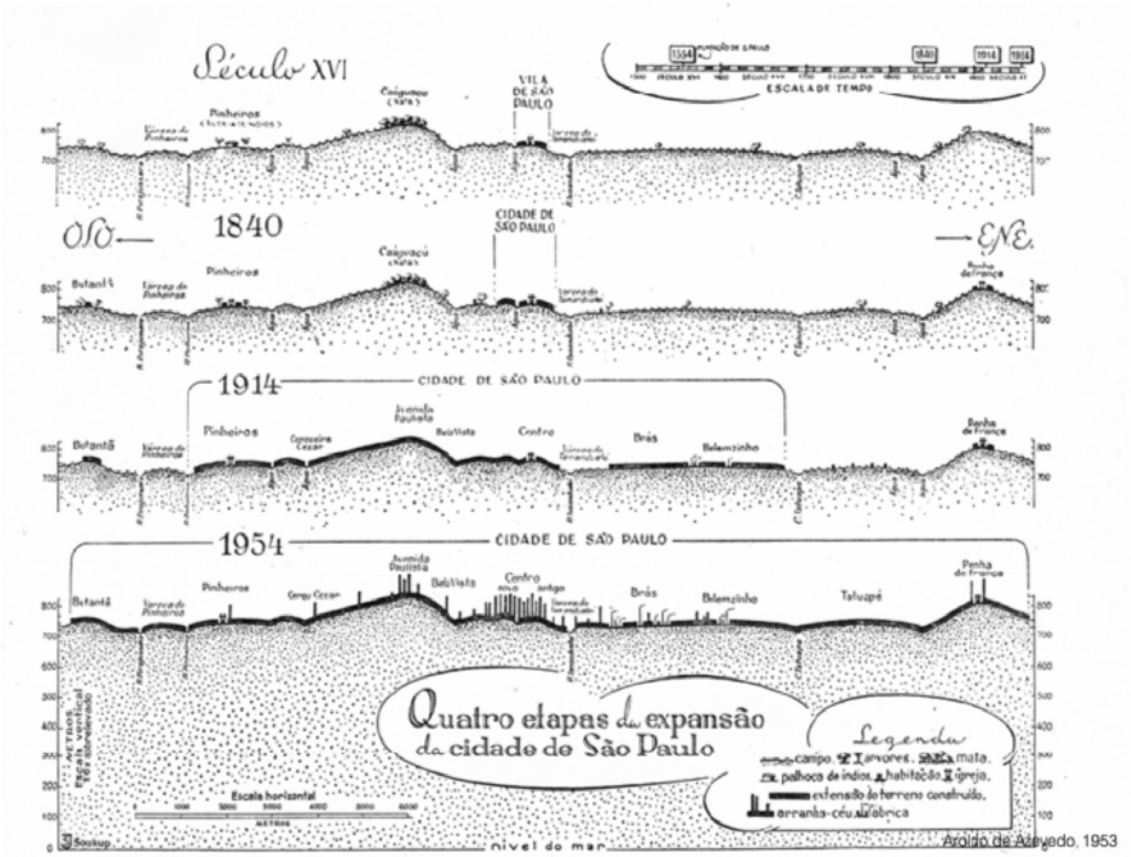
No século XVI São Paulo é uma vila. Em 1840 a cidade cresce vertiginosamente, portanto um fenômeno de 150 anos. Em contraste com Filadélfia ou Nova Iorque na mesma época, que já apresentava uma malha urbana pensada para viver, para morar. São Paulo fortificava-se contra os indígenas. São Paulo penalizava ainda na construção de canalização e infra-estrutura. Um mapa da época mostra a linha ferroviária, a fábrica, como elogio à produção. De alguma forma curioso, pois a paisagem foi transformada para fazer de São Paulo esta grande cidade moderna.

São Paulo é feita em cima dessas redes de estrutura. A rede ferroviária que invariavelmente segue a linha das várzeas. As indústrias seguem isso, os bairros operários vêem-se a ser manipulados pela estação.

E a cidade vai crescendo em torno da infra-estrutura que está sendo criada. O rio, a fábrica, os bairros operários, a estação são pontos de construção da cidade.

Um sistema hidrelétrico, de uma transformação radical, de grandes projetos pensados de uma companhia canadense, em que a idéia era juntar os rios, reverter a água do Tietê no Pinheiros e eventualmente enviar estas águas nas represas, que lançaria este

fluxo de água no mar. Com esta diferença de altura, pois estamos a aproximadamente 700 metros de altitude, é que geraria um potencial enorme de eletricidade. Mas até hoje funciona e se desejaria um projeto incrível. São projetos de 190 km. São projetos radicais de transformação da paisagem do território. E enquanto se estudava isto a cidade estava a crescer numa velocidade muito grande[5].



Mapa da evolução de São Paulo. Imagem de Aroldo de Azevedo, 1953. Retirado do pdf da palestra *Urban Age South América Conference*, December 2008. Water Voids Project in São Paulo. Por Fernando de Mello Franco, atelier MMBB arquitetos.

A partir desta breve contextualização, da edificação orgânica de São Paulo, sigo com a vivência da região do centro da cidade, Praça do Patriarca, que permitiu-me compreender a problemática daquele espaço de forma bastante clara e real. Uma tomada de consciência, por exemplo, do *valor performático* que por exemplo a Praça do Patriarca e a Praça da Sé recebem diariamente, com manifestações de várias ordens. Políticas, sociais, de gênero, religiosas, culturais e outras que nem sei como classificar. Há portanto, uma *paisagem humana* reveladora da cidade e, dos seus diversos contextos.

[5] A partir da conversa com Fernando de Mello Franco, no atelier de arquitetura MMBB, em Abril de 2010.

Logo, o quotidiano cria as necessidades e as procuras das suas recuperações, as experiências partilhadas como relação que se partilha com a paisagem e com o *outro*[6]. Como a produção da história, produção social ou do processo social como produção de espaço intelectual. Sendo aqui o processo, também história, e a partir desse entendimento experimental, que se poderá criar um produto ou projeto em diversos campos. E, como é que este tipo de ruptura ou posicionamento radical pode gerar conhecimento? Julgo que este tipo de momentos geram novas formas de saber plantadas num tipo de prática, que por si só já evoca uma pertinência inerente as si[7].

Como exemplo, os situacionistas, que permitiram a criação de um pensamento estético que se funda na subjugação da arte através de várias propostas para a fruição do real. A passagem de uma estética da benevolência do objeto para a criação de uma plataforma de novas formas situadas no campo do social.

Como defende Jacques Rancière a *partilha do sensível,* assente na convivência e no entendimento. E a partir desta ruptura de pensamento estético situacionista surgem novos arquétipos de práticas artísticas como o trabalho da psico-geografia humana e urbanística, a pintura industrializada, a concepção de situações, um novo pensamento da narrativa no cinema, e do próprio cinema em si, através da questão do desvio.

Giogio Agamben questiona-se porque é que Guy Debord escolhe o cinema como meio, e não a pintura como Asger Jorn[8]. A filmografia de Debord situa-se num radicalismo que é base e entusiasmo para o cinema da *Novelle Vague.* E aquilo que Godard vem a trabalhar nos anos seguintes. Criticando a sociedade moderna e sistema global, o capitalismo através da dês construção da narrativa, de monólogos existencialistas. A utilização de princípios culturais já presentes para novos intentos, para intentos subversivos.

A partir da leitura de Agamben é possível perceber que Debord lança várias questões,

---

[6] A possibilidade de diversas representações do mundo e a multiplicidade cultural dos sujeitos que nele vivem têm vindo a indroduzir uma série de imagens, que são o reflexo de um percurso dos agentes culturais que pensam a cultura, e os diferentes modos de viver, não só o comportamento do homem mas a maneira como ele pensa.

[7] Do original: *Artists don´t solve problems, they invent new ones.* Tradução*: Os artistas não resolvem problemas, eles inventam novos.* Bruce Nauman

[8] Asger Jorn foi um pintor dinamarquês, escultor, ceramista, um dos membros fundador da Internacional Situacionista e do grupo COBRA (movimento de vanguarda). A sua pintura que se enquadra num grupo de trabalhos que caraterizavam uma prática de pintar sobre pinturas de autores anónimos. A ideia da morte da pintura foi uma grande influência na obra de Jorn.

não para se fecharem em si, mas para criarem múltiplos desdobramentos sobre o paradoxo do real e do permissível, como a diferença e a repetição[9].

Com a repetição de um acontecimento ou situação, estaríamos a criar ou a edificar um novo trajeto da imagem e do conhecimento a partir dessa realização. Como a acentuação da memória do mesmo, da sua capacidade de existir de novo, mas agora com um novo apreender.

Agamben ainda apresenta algumas notas sobre a questão das repetições e das suspensões que dariam a possibilidade de trabalhar a imagem em si. Uma dedução do poder narrativo para apresentá-la como imagem. O simulacro entendido aqui no sentido proposto por Gilles Deleuze. Ou seja, os simulacros não são simples imitações, como a cópia da cópia, mas uma potência positiva. O simulacro, para Deleuze, é a imagem sem semelhança, ou que coloca a semelhança no exterior. O simulacro é a diferença, que nega a cópia e o modelo.

Deleuze pensa a diferença nela mesma, e não uma diferença já mediada pela representação, ou seja, submetida à identidade, à oposição, à analogia, à semelhança.

Vários artistas têm vindo a desenvolver as suas práticas artísticas em campos mais alargados e com preocupações sobre questões, onde o trabalho dialoga ainda com a ativação das suas peças pelo público, re-encenações de acontecimentos, conversas e, encontros como performances, trabalhos que geram novas formas de relação com os objetos e novas possibilidades de experiência estética[10].

---

[9] AGAMBEN, Giorgio; *"Lê cinéma de Guy Debord"*, em Image et mémoire, collection Arts & Esthétique. Genève, Éditions Hoëbeke,1998, p. 65 à 76. Disponível em: <http://pagespersoorange.fr/espace.freud/topos/psycha/psysem/cinedebo.htm>.

[10] Ao longo das últimas quatro décadas, a diversificação das práticas artísticas propôs uma nova abordagem para a actividade da curadoria. O conceito tradicional de organização de uma exposição, deu lugar a um florescimento de "eventos", palestras, performances, filmes ... Um número crescente de curadores, que vão desde a Catherine David Okwui Enwezor, de Hans Ulrich Obrist a Ute Meta Bauer, de Matthew Higgs, introduziram modelos alternativos, visando o debate e o diálogo com outros campos do conhecimento e na participação política e estratégias de exposição radical.
Jens Hoffmann apresenta uma visão geral desta mutação atravês de um artigo na publicação italiana Mousse: *"This diversification has allowed the field to move beyond traditional ideas of exhibition making. But new tendencies in curating have been less about what novel models of exhibition making could be, and more about how to overcome the idea of exhibition making itself. In some cases the "death of the exhibition" has already been proclaimed! Of particular focus has been the expansion of related programming such as educational events, artistic and curatorial residencies, publications, talks, films, and performances, and how to eventually make all of these activities the core of curatorial undertakings. These trends are the results of a number of developments, among them the expansion and diversification of artistic practices over the last four decades. They are also motivated by a desire on the part of curators, infused with political consciousness and intellectual curiosity, to connect with the broader social and political issues of our times, which inform, and perhaps surpass in importance, artistic practices."* HOFFMANN, Jens. *A Plea for Exhibitions*. MOUSSE Magazine - Issue #24, June, 2010. Disponível em: <http://www.moussemagazine.it/articolo.mm?id=569#photoGallery>.

As últimas propostas de Joseph Beuys, um diálogo *inter* grupal e, interdisciplinar, como a criação de universidade onde concebe uma plataforma de *Escultura Social*, ou a criação do partido político *O Movimento Verde*, cooperativas, entidades ou movimentos desenvolvendo a conversa partilhada e questionada. O que abrange a oralidade e a discussão. Beuys refere que não se pensa com profundidade pelo silêncio, mas sim pelo debate.

Outro exemplo é a da polêmica artista cubana Tânia Bruguera, com uso da performance como médium, sempre com um caráter político assertivo. Principalmente nos seus últimos trabalhos, apresentados na Bienal de Havana, com o construção de uma plataforma para o discurso, aberto ao público. E a polêmica performance realizada em Bogotá na Colômbia, em 2009. A artista cria situações e eventos onde o público é provocado, na participação no próprio acontecimento, de forma politizada e inesperada. Numa breve explicação da performance em Bogotá, Bruguera reúne numa mesa redonda um líder dos deslocados, a irmã de uma pessoa raptada, um membro ex-guerrilheiro e, todos discutem em torno da figura do *herói*. E um paramilitar que não chega. Entretanto na platéia em redor distribuía-se cocaína em bandejas. O público começa a comentar o que estava a acontecer. O próprio curador do evento acaba por se dissociar do evento, que estava a acontecer. Haviam alguns colombianos envergonhados com o evento. Os estudantes defendiam a guerrilha. Críticos de arte colombianos, politicamente corretos começam a atacar Tânia e, chamam-na de *deusa em queda*, *gringa* e *exiladas cubana de Miami*. Portanto sentem-se ofendidos por ela ter usado *clichês* colombianos[11]. Mas talvez o trabalho de Bruguera seja mesmo esse, de provocação, onde a reflexão sobre o presente e, da circunstância como transmutação e da realidade como extraordinário.

O trabalho do artista inglês Jeremy Deller, que tem desenvolvido uma dialética com o real e com o conceito de cultura bastante refrescante em termos de discurso artístico. Como a re-encenação de acontecimentos históricos como a batalha de Orgreave em 1984 entre os mineiros de a polícia local, num documentário realizado no mesmo lugar[12].

Em 2009, Jeremy Deller apresentou um projeto que se articulou em dois momentos: *It Is What It Is: Conversations About Iraq*, EUA. O primeiro através de uma série

---

[11] A performance está disponível neste link do YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=xQ1JYzFG150&feature=PlayList&p=A0BEA6163A20D5CD&playnext=1&playnext_from= PL&index=89>.

[12] É possível ter acesso a partes do trabalho *Batle of Orgreave*, 17 de Junho de 2001, Jeremy Deller. A equipe organizou uma série de incidentes muito convincentes durante a reconstituição. Disponível aqui: <http://www.historicalfilmservices.com/orgreave%20article2.htm>. <http://www.historicalfilmservices.com/hfs%20gallery%202.htm>.

de conversas, que decorreu no período de seis semanas no espaço do museu New Museum em Nova Iorque. Deller convidou jornalistas, refugiados iraquianos, soldados e estudantes para partilhar as suas memórias da última década, dentro e fora do Iraque. O segundo momento apresenta-se em forma de viagem de costa a costa (Atlântico, Nova Iorque – Pacífico, Califórnia). Deller viaja numa caravana e, faz-se acompanhar por um ex-funcionário americano que serviu na guerra do Iraque, um tradutor para o conselheiro chefe da embaixada britânica em Bagdad, nas forças norte-americanas no Iraque. Com um carro trazido de uma zona de atentado à bomba atrelado à caravana, registrando conversas e reações das pessoas encontradas durante a viagem e, exibindo os destroços do carro como uma escultura no espaço público.[13] O projeto não tem como objetivo resolver os problemas entre o Iraque e os Estados Unidos, mas a pertinência deste trabalho está na aproximação da arte através da convivência humana e do câmbio intelectual na esfera do acontecimento.

No Brasil ocorreram algumas situações de intervenção local criadas por Flávio de Carvalho, como resposta ao contexto. Refiro-me *A verdade andava nua* (1949), o protesto de um grupo de jovens burgueses do Rio de Janeiro, na década de quarenta. O grupo entrou na praia de Copacabana em modo de reclamação usando roupas de luxo, como casacos de pele e biquínis, isto devido a uma lei, que penalizava o uso de fato de banho nas áreas fora da orla. Em 1956, Flávio de Carvalho apresenta a Experiência n.º 3, *Traje de Verão, Traje Tropical*, um vestido que Flávio concebeu e usou durante a passeata realizada publicamente nas ruas de São Paulo.

Já em São Paulo nos anos 80, o grupo 3NOS3, constituído pelos artistas Hudinilson Jr., Mário Ramiro e Rafael França, que dedica-se a intervenções urbanas, como o *Ensacamento*, realizado durante a madrugada de 27 de Abril de 1979, nas estátuas do Teatro Municipal em São Paulo. As ações só eram começadas com a aparecimento da imprensa, num exercício que envolvia concepções como a manipulação, a visibilidade e a comunicação entre massas e intervenção através dos mídia e cidade.

Com o processo de investigação artística ou trabalho de campo, a partir da compreensão do contexto, do lugar, acompanhada de uma atitude antropológica[14], que se

[13] Projeto documentado neste site: <http://www.conversationsaboutiraq.org/index.php>.

[14] Este tipo de prática de pesquisa ou prática artística aqui utilizada, como a de um antropólogo para a criação de etnografia ou arqueologia, tem me direcionado de forma cada vez mais instigante a desenvolver trabalho. Tornando-se bastante revelador os caminhos de como chego a diferentes conclusões ou a novas questões.

apóia em deambulações pelo espaço urbano, em conversas com arquitetos e urbanistas, e na observação atenta da cidade. Assim *à posteriori*, permiti-me ao exercício do desenho de situações em potência. Para que a reunião cultural pudesse exercer um grupo de extrapolações ainda maior, no que diz respeito à fruição do acontecimento cultural[15].

Neste período desenvolvi uma série de desenhos, que distinguiam-se por evocar acontecimentos em potência. O próprio formato de desenho remetia para o formato de cartaz, que de alguma forma apresenta ou descreve um evento.

A palavra adquiria um caráter de imagem e a imagem acaba por se articular com o texto, remetendo-a para outro campo de significações. Eram propostas para o observador, sobre a utilização do espaço urbano na cidade de São Paulo, e as suas possíveis re-significações do espaço**.**

Como exemplo, a artista Janice Kerbel desenhou em 2007, uma série de pôsters introduzem um mundo de figuras imaginárias. Os cartazes de grande formato foram criados digitalmente usando caracteres tipográficos inspirados na tipografia do século XIX. Janice Kerbel trabalha com uma gama de materiais, incluindo desenho, texto, áudio e materiais impressos, para explorar o espaço indefinido entre a realidade e a ficção ou entre abstração e representação. O seu trabalho envolve freqüentemente uma extensa pesquisa, e toma a forma de planos, propostas, programas ou anúncios para cenários imaginários que podem ou não acontecer. Para transmitir estes eventos imaginados, Kerbel desenha a potencialidade da linguagem e do texto.

A problemática suscitada na série de desenhos *Propostas para eventos* (2010) interroga de que forma é que a arte contemporânea hoje em dia se pode relacionar com o real.

Os desenhos apresentam as sete propostas para a vivência no espaço urbano de São Paulo, a partir da construção de experiências, que se transcrevem em pôster. Uma dessas propostas, aqui apresentada em pôster na imagem que se segue, foi posteriormente documentada a partir de filme[16]. Como proposta de simulacro da construção do conceito de um novo real.

---

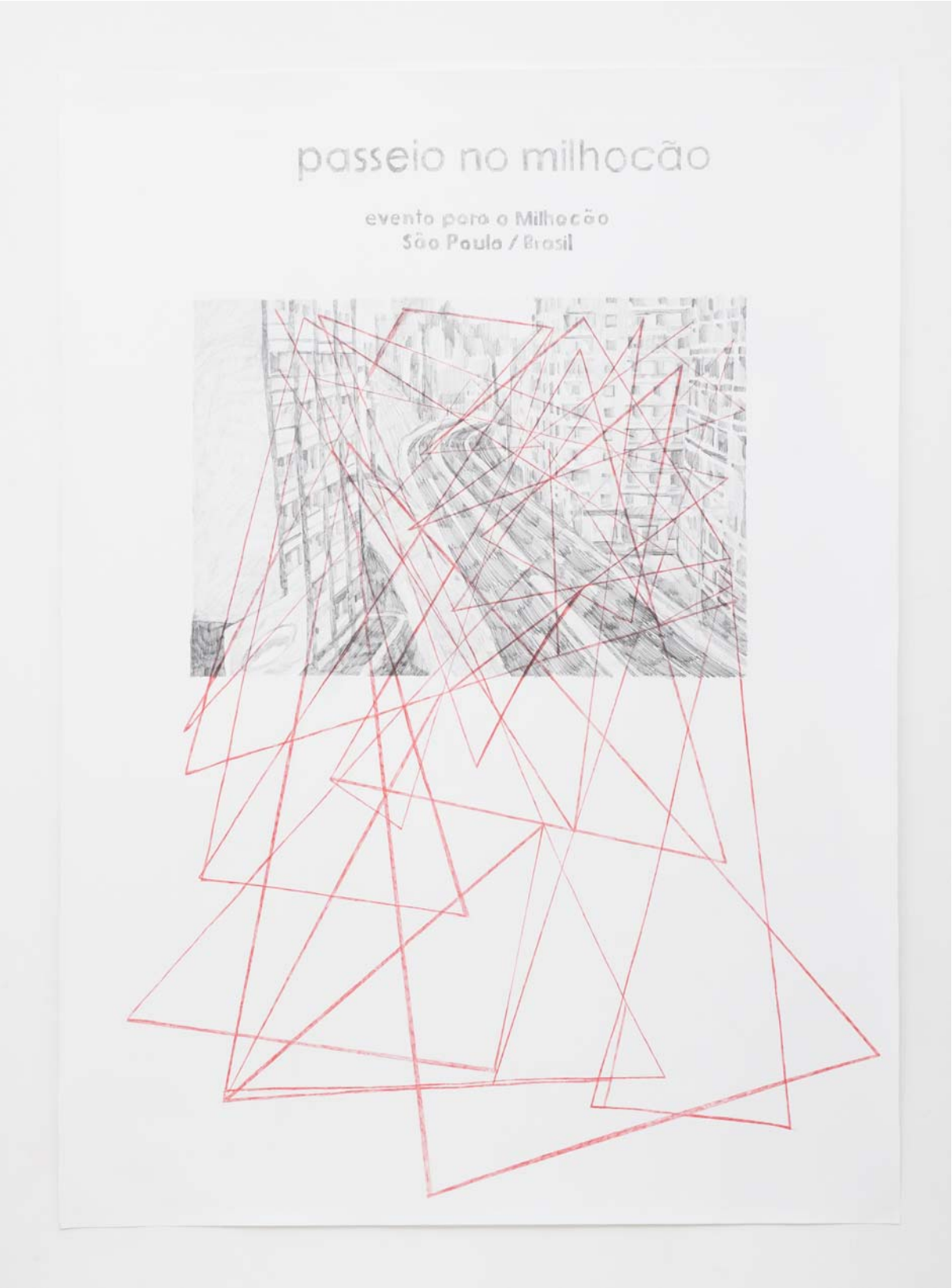
[15] O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre as pessoas, midiatizado por imagens. DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espectáculo*. eBooksBrasil.com, 2003, p. 14.

[16] Peça com o título *Grupo de Choro da ECA e Human Trash ensaiam em conjunto na praça do Patriarca*, que será apresentada no próximo capítulo desta tese.

Janice Kerbel. *Remarkable: Human Firefly*, 2007, serigrafia sobre papel, 165.5 × 114.5 cm.

Propostas para eventos, 2012, série de 7 desenhos, grafite sobre papel, 150 x 110 cm.
Grupo de pôsteres, propostas para eventos na cidade de São Paulo e realizados durante a Residência Artística FAAP, São Paulo, Brasil.

Propostas para eventos, 2012, série de 7 desenhos, grafite sobre papel, 150 x 110 cm.
Grupo de pôsteres, propostas para eventos na cidade de São Paulo e realizados durante a Residência Artística FAAP, São Paulo, Brasil.



Propostas para eventos, 2012, série de 7 desenhos, grafite sobre papel, 150 x 110 cm.
Grupo de pôsteres, propostas para eventos na cidade de São Paulo e realizados durante a Residência Artística FAAP, São Paulo, Brasil.

parque monceau - paris (1787) /
parque iberapuera - são paulo (2010)

evento para o Parque iberapuera
São Paulo / Brasil

Partindo do espaço de actuação que é o Parque Iberapuera, surge a ideia da recriação de um evento na medida em que estabelece uma ligação com a primeira queda de um para-quedista pratagonizado por André-Jacques Garnerin que em 22 de Outubro de 1797, também num parque mas em Paris. Embora no Jardim Monceau, houvesse uma audiência especifica para esta aterragem, seria pertinente trabalhar com uma audiência que não teria conhecimento total sobre o que se irá passar.
Uma hora antes da queda no jardim, 30 actores olham para o céu estimulando a espectativa de um possível acontecimento. À hora marcada da performance são distribuídos postais na zona da queda do paraquedista, com uma imagem do Parque Monceau actualmtente e textos que explicam como dobrar paraquedas.

A queda seria feita a partir de um balão de ar quente como foi feito na primeira vez. O balão iria sobrevoar a área da Praça da Paz (uma zona que se caracteriza por ter uma área de clareira, propícia a um evento com estas caracteristicas).
O grupo de performers iriam concentrar-se num só grupo, evidenciando a questão da expectativa em reacção á situação, pois o público não terá conhecimento total sobre a performance.

Seria portanto a reencenação de um acontecimento histórico que como referem os depoimentos da época, caracteriza-se por uma massa que esperava o acontecimento. Sendo que essa massa ou grupo será o objecto do próprio trabalho. Tendo em conta a sua performatividade no espaço e também como a recepção da obra.

Propostas para eventos, 2012, série de 7 desenhos, grafite sobre papel, 150 x 110 cm.
Grupo de pôsteres, propostas para eventos na cidade de São Paulo e realizados durante a Residência Artística FAAP, São Paulo, Brasil.

Propostas para eventos, 2012, série de 7 desenhos, grafite sobre papel, 150 x 110 cm.
Grupo de pôsteres, propostas para eventos na cidade de São Paulo e realizados durante a Residência Artística FAAP, São Paulo, Brasil.

Propostas para eventos, 2012, série de 7 desenhos, grafite sobre papel, 150 x 110 cm.
Grupo de pôsteres, propostas para eventos na cidade de São Paulo e realizados durante a Residência Artística FAAP, São Paulo, Brasil.

Propostas para eventos, 2012, série de 7 desenhos, grafite sobre papel, 150 x 110 cm.
Grupo de pôsteres, propostas para eventos na cidade de São Paulo e realizados durante a Residência Artística FAAP, São Paulo, Brasil.

Grupo de Choro da ECA e Human Trash ensaiam em conjunto na praça do Patriarca

> Você não pode ter essa fusão. Então eu acho que é melhor pensar que há um espaço, que há uma diferença, uma distância entre dois seres humanos. E isso é bom. Isto é o que cria possibilidades. É possível para nós viver juntos, porque há um espaço aqui. E este espaço pensa e trabalha. É o espaço que te faz pensar, que faz você trabalhar [17].

Vista da instalação "Grupo de Choro da ECA e Human Trash ensaiam em conjunto na praça do Patriarca", 2010
Uma exposição de Lúcia Prancha e Sara Nunes Fernandes , Sopro–Projecto de Arte Contemporânea, Lisboa, PT, 2010

Grupo de Choro da ECA e Human Trash ensaiam em conjunto na praça do Patriarca, é uma das instalações produzidas em colaboração com Sara Nunes Fernandes, durante o período que freqüentei o mestrado. A peça é caracterizada por criar uma situação no centro da cidade de São Paulo, documentada em vídeo e posteriormente apresentada numa galeria em Lisboa.

A escolha da estrutura (projeção em écran suspenso e colunas de som) foi feita para traduzir, para um espaço expositivo, as circunstâncias contextuais do evento original. Esta

[17] Do original: *You cannot have this fusion. So I think it's better to think that there is a space, that there is a difference, a distance between two human beings. And this is good. This is what creates possibilities. It's possible for us to live together because there is a space here. And this space thinks and works. It's the space that makes you think, that makes you work.* Entrevista a Pedro Costa por Kenichi Eguchi, *The Trembling Moment*, 2 de Abril de 2008, Shibuya Image Forum. Disponível em: <http://www.outsideintokyo.jp/e/interview/pedrocosta/index.html>.

estrutura permitia que os visitantes pudessem circular em torno da peça e ocupar os vários espaços da sala de exposição, assistindo à peça de vários pontos de vista.

O evento original foi um ensaio público entre duas bandas de São Paulo (BR): o Grupo de choro da ECA[18] (Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo) e Human Trash[19], uma banda de punk D.I.Y.

O primeiro contacto entre as bandas ocorreu no momento do evento, enquanto tentavam tocar, em conjunto, faixas pertencentes a cada um dos grupos.

Cada uma das bandas experimentou formações musicais diferentes: a banda de choro estudou música na academia, sem nunca ter gerado novos conteúdos (além da interpretação não-original de peças compostas por outros); a banda punk, autodidata, tocou com duas guitarras e fez uso de um *bidon* de plástico para uma bateria improvisada.

A configuração do evento colocou em negociação não só a aparência contrastante (visual e sonora) entre as bandas, mas também o desempenho individual de cada um dos membros, a presença do público que passava, e outros eventos que iam acontecendo na praça, ao mesmo tempo (como a manifestação frente à Prefeitura de São Paulo, do outro lado da praça, em que os lixeiros se manifestavam contra a dilapidação crescente das suas condições de trabalho)[20]. Como refere Jan Verwoert:

> Executando o local seria, então, uma atuação conjunta em que os anfitriões e os convidados improvisam intuitivamente para fazer o seu sentido de humor badalar, encontrando maneiras de provocar e tendo prazer um do outro. (...) O internacional e o local aproximam-se uns dos outros, precisamente no momento em que eles percebem mutuamente a sua respectiva marginalidade. E as margens podem tocar-se, se sobrepõem, esfregando-se uns contra os outros, mas devido às diferentes formas de seus limites, eles são obrigados a não caber no outro completamente[21].

---

[18] *Achei o convite inusitado. A princípio não consegui imaginar de que forma iria decorrer o encontro. Durante a performance estava pensando naquela possibilidade nova, que nunca me tinha passado pela cabeça. Em relação ao resultado, eu acho que um grupo de choro não combina com uma banda de punk.* Depoimento de Cibele Palopoli, membro do Grupo de Choro da ECA; 2010.

[19] *Achei o convite empolgante. Durante a apresentação me senti como um fruto podre contaminando os outros frutos bons, como se compartilhasse com os frutos podres que perambulam pela cidade, os mesmos sentimentos de inumanidade presentes em São Paulo.* Depoimento de Marianne Crestani, membro de Human Trash; 2010.

[20] Uma situação do panorama sócio político actual em articulação a uma situação do privado, ou trazida para a construção de um discurso, para uma prática artística.
(…) to form images was to take the thoughts and feelings through wich the causual connection was displayed to their highest expression. (…) The power of the correct sentence-image is therefore that of a paratactic syntax. Expanding the notion beyond its narrow cinematic meaning, such syntax might also be called montage. The nineteenth-century writers who discovered behind stories the naked power of swirling dust, oppressive mugginess, streams of commodities, or forms of intensity in madness also invented montage as a measure of that which is measureless or as the disciplining of chaos. RANCIÉRE, Jacques. *The future of the image.* Trand. por Gregory Elliot. London, New York, Verso, 2009, p. 39-48.

[21] Do original: *Performing the local would then be a joint performance in which hosts and guests improvise intuitively to make their sense of humour chime and find ways of provoking and taking pleasure in each other.*

O vídeo foi editado a partir de uma combinação alternada (ou negociação) entre as duas câmeras que filmaram o evento, aquelas utilizadas por Lúcia Prancha e Sara Nunes Fernandes para documentar aquela situação[22].

O evento teve lugar na praça do Patriarca, no centro da cidade de São Paulo, reconhecido como local para eventos musicais auto-organizados.

Grupo de Choro da ECA e Human Trash ensaiam em conjunto na praça do Patriarca, 2010, Stills de vídeo.

A praça e pórtico foram projetados pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha, que, quando entrevistado por Fernando Oliva referiu que "a porta de uma cidade medieval, a cobertura, que tem 9 metros de altura e vence 40 metros de vão, simboliza um rito de passagem, na ligação do centro velho com o novo, e a possibilidade de reinvenção de toda uma metrópole"[23].

Um evento organizado, a documentação do mesmo e a edição de uma peça que tenta negociar a verdade da própria situação e do filme.

(…) The international and local approximate each other precisely in the moment when they mutually realize their respective marginality. And margins can touch, overlap, rub up against each other, but due to the different shapes of their limits they are bound to never fit into each other completely. VERWOERT, Jan. *Forget the National: Perform the International in the Key of the Local (and vice-versa)! On the Experience of International Art Shows*. 2007. Disponível em: <http://www.a-n.co.uk/publications/shortcut/article/390982>.

[22] O vídeo pode ser visto na íntegra neste link: <http://vimeo.com/negociatas/patriarca>.

[23] Entrevista completa em *The two of us girls disappeared all of a sudden together* (2010), uma publicação editada por Lúcia Prancha e Sara Nunes Fernandes.

Vista da performance na Praça do Patriarca, São Paulo, 11 de Agosto de 2010.

A Verdade do Filme

A possibilidade de diversas representações do mundo e a multiplicidade cultural dos sujeitos que nele vivem têm vindo a traduzir uma série de imagens, que são o reflexo de um percurso dos agentes culturais que pensam cultura, e os diferentes modos de viver, não só o comportamento do homem mas a maneira como ele pensa.

O filme tem vindo a trabalhar com o conceito de verdade de várias formas ao longo da sua existência. Verdade pode ser considerada a conformidade entre o pensamento ou a sua expressão e o objeto de pensamento, representação fiel.

A partir da leitura de *Antropologia e Cinema*[24] de Marc Piault é possível perceber esse mapeamento e a reflexão sobre a produção da antropologia fílmica e o cruzamento entre antropólogos e cineastas e a vontade de desenvolver trabalho na construção da imagem sobre/com/para/do *outro.* A evolução da idéia dessas imagens surgem através de um contexto histórico que provocou uma produção de concepções e ações que deram lugar a conhecimento a partir e com essa criação. É feito também um questionamento sobre este entendimento do filme, no que diz respeito ao saber adquirido na própria produção do mesmo

[24] PIAULT, Marc Henri. Anthropologie et cinéma. Paris: Editions Nathan/HER, 2000. p. 285.

como no próprio processo de o fazer, tendo em conta a visão e o propósito do pesquisador, artista ou cineasta.

Outro dos pontos abordados por Piault é a vontade de tornar o material fílmico em material antropológico, apresentando alguns critérios tendo em conta pontos referentes à criação dessas imagens, e à leitura e recepção das mesmas, que remete para a problemática da articulação entre os tempos no que diz respeito a questões técnicas e às áreas de poder em confrontação com a construção de imagens.

Segundo Piault a vida é uma estruturação social e o filme antropológico uma reflexão sobre a imagem, mas também um exercício provocado pelas estruturas abstratas e genéricas advindas da dinâmica da imagem, caracterizada pela observação humana. Diz respeito a muitos aspectos da atividade do ser humano no espaço. Portanto existe uma articulação entre as narrativas sobre o próprio sujeito e as narrativas do filme, questionando o real, devido ás problemáticas apresentadas a partir do ficcionado, da representação, da performatividade e da própria interatividade no filme.

O antropólogo desenvolve um trabalho de pesquisa sobre o olhar com o *outro*, que se caracteriza pelos constantes recuos e aproximações, permitindo-o desenvolver um modo de conhecimento e de reconhecimento entre pessoas, meios e zonas culturais. A documentação desta pesquisa evoca os interesses do pesquisador através da maneira como é mostrada ao público devido ao processo de edição, à maneira como as imagens foram pensadas e a sua articulação entre elas, criando a própria narrativa e a autonomia do filme[25].

Em *Antropologia e Cinema*, Piault faz referência a vários cineastas e antropólogos utilizando vários exemplos de forma cronológica sobre a produção fílmica e a sua contribuição para o desenvolvimento de conhecimento e registro das épocas e das culturas, como a obra de Dziga Vertov através de filmes como *Man With A Movie Camera* (1929). Sendo filme um marco pela variedade de técnicas cinematográficas introduzidas por Vertov, tais como dupla exposição, o movimento rápido, câmara lenta, congelamento dos frames, cortes abruptos, planos divididos no mesmo plano, uso do ângulo holandês, *close-ups* extremos, filmagem vista de trás para a frente, animações, e um estilo auto-reflexivo. Mas também ter em conta a pertinente apresentação do contexto da época numa Rússia de ambiente revolucionário.

Com a apresentação do filme *Nanook of the North* (1922) de Robert Flaherty é possível compreender o quotidiano de um esquimó e a introdução de um cinema participativo

[25] A invenção da montagem está relacionada com os movimentos de libertação da câmera e a ruptura da temporalidade próprias às narrativas literárias e teatrais. Ibid. p. 32.

através do ficcional coletivo. Outro dos autores referenciados por Piaut é o francês Jean Rouge que e o seu tributo da construção do real e as diversas estratégias utilizadas na produção do filme através da convivência com sujeitos, como *Moi a noir* (1958), que tem como ponto de partida uma investigação sobre as migrações sazonais do Niger para o Gana e Costa do Marfim consequentes da assolação sociocultural provocada pela colonização e pelo antinómico processo de descolonização. É colocado em destaque o quotidiano de três jovens que vivem em Treichville, um bairro da periferia da cidade de Abidjan.

Rouch rompe com a formato tradicional de criar documentário, ao fazer um filme sem atores verdadeiros, em situações reais, interpretando papeis pensados por eles mesmos (inspirados em ícones da época, da cultura européia e dos Estados Unidos). Em conseqüência desta experimentação surge uma narrativa livre, trabalho de ficção com traços documentais – uma vez que os personagens não são atores, mas sim objeto de estudo de Rouch, do qual tiveram total liberdade de criação – neste caso antropológica.

Piault refere ainda alguns filmes, não antropológicos, como exemplos de discussão sobre os métodos para registrar a realidade social[26], como *Shadows* (1959) – é um filme de improvisação sobre as relações inter-raciais durante a Geração *Beat* em Nova Iorque, sendo escrito e dirigido por John Cassavetes. O filme foi rodado com uma câmera de mão 16mm nas ruas de Nova Iorque. Muitos dos diálogos eram improvisados, e a equipe era composta por colegas ou voluntários. Cassavetes conhecido por criar um estilo próprio e quase artesanal de trabalho, o qual incluía orçamento reduzido, produção independente e a mesma equipe de técnicos e atores - geralmente amigos do cineasta.

Vários são os filmes que pertencem á história do cinema que abordam a problemática da captação da imagem do *outro*, como o trabalho desenvolvido pelo neo-realismo italiano no contexto do pós guerra como *Ladri di Biciclette* (1948) – Vittorio De Sica, não referido por Piault. O filme apresenta a situação de muitos italianos que, depois da guerra, estavam desempregados. Antonio Ricci (Lamberto Maggiorani) é um deles, até o dia em que consegue um emprego como colocador de cartazes. Entretanto, para conseguir o trabalho, precisava de uma bicicleta, o que o fez penhorar objetos de casa para conseguir adquirir uma. A trama desenrola-se a partir do dia em que é sua bicicleta é roubada e, junto com seu filho Bruno (Enzo Staiola), ele a procura por toda Roma. O drama é capaz de transportar o espectador para a situação vivida por Ricci de maneira tão forte que os sofrimentos são refletidos em quem assiste. Um dos filmes mais premiados até então, com seu elenco formado atores não

[26] Ibid. p.159.

profissionais.

O cinema neo-realista italiano caracterizou-se pelo uso de elementos da realidade numa peça de ficção, aproximando-se até certo ponto, em algumas cenas, das características do filme documentário. Ao contrário do cinema tradicional de ficção, o neo-realismo buscou representar a realidade social e econômica de uma época. *Workers Leaving the Factory* (1995), do realizador alemão Harun Farocki. É um filme de montagem de cenas de cem anos da história do cinema, que incluem variações do tema de um dos primeiros filmes dos irmãos Lumière ("A Saída dos Operários da Fábrica", 1895), "copiados" ou "re filmados" em diversas partes do mundo.

Mas de sublinhar, o trabalho do realizador português Pedro Costa, que tem abordado questões da história pós colonial portuguesa, no encontro com o *outro* na periferia de Lisboa, onde os complexos de habitação social guardam pessoas vindas das ex-colónias portuguesas em busca de um modo de vida melhor. E o que encontramos será a desilusão com a tomada de consciência para onde a vida os levou. Após *Ossos* (1997) e *No Quarto da Vanda* (2000), o realizador Pedro Costa regressa ao bairro das Fontainhas para filmar *Juventude em Marcha* (2006), os seus moradores, agora em modo de mudança para um novo bairro. Filmado como uma ficção mas anunciando um documentário, é portanto, uma das mais pertinentes produções de cinema português, na contemporaneidade.

Piault faz um mapeamento cronológico sobre uma série peças do cinema e do documentário onde são apresentadas de diversas formas de ver e criar a imagem do *outro*. A uso do cinema participativo ou compartilhado como proposição para reencontro inter-cultural pensado na problemática tempo espaço e sobre o entendimento da diversidade dos grupos humanos[27].

Sendo que na óptica do conhecimento, interação no descobrir o *outro*, é colocado em causa o âmbito de onde o pesquisador interage com conjunto humano que é filmado, como por exemplo o lugar ligação entre a câmara e o *outro* e o pesquisador, o propósito das montagens. Os significados são analisados já no primeiro ponto, mas faz tudo parte de uma edição, outras questões mais formais que se pode colocar, como são os planos de corte? Estes indicam muito sobre a inter-relação de conteúdos manipulada pelo realizador.

[27] Idem.

Os filmes de Pedro Costa

Com a trilogia das Fontainhas, Pedro Costa filma um bairro da periferia de Lisboa (Portugal)[28], com atores não profissionais, num trabalho da construção imagem em movimento, a partir do diálogo com o seu tempo, em articulação com materiais que são compostos por especificidades do passado, da atualidade, mas com uma enunciação do futuro[29]. Assim permite-me, o entendimento de questões como memória e história de uma forma perspicaz, trazendo um discurso que denota uma negociação pertinente entre o real e a ficção. Como refere Ranciére sobre a construção de um mundo e sobre a construção de história:

> […] a única coisa interessante, de fato, não é que o diretor alemão em 1945 deverá destacar as analogias entre o roteiro que lhe foi confiado e da realidade contemporânea da guerra e extermínio, mas o poder da frase-imagem como tal - a capacidade de cada plano *escala* para entrar diretamente em contato com a fotografia do gueto e as palavras do professor. O poder de contato, não de tradução ou explicação; a capacidade de exibir uma comunidade construída pela "fraternidade de metáforas". Não é uma questão de mostrar que o cinema fala de seu tempo, mas de estabelecer que o cinema faz um mundo, que deveria ter feito um mundo. A história do cinema é a história de um poder de fazer história[30].

---

[28] Sinopses dos filmes: Ossos (1997), Estrela de África, um bairro crioulo dos arredores de Lisboa. Um bebê de poucos dias irá sobreviver a várias mortes. Tina, a sua jovem mãe, pega-lhe ao colo e abre o gás. Resgatado pelo pai, ele dormirá nas ruas da cidade alimentado pelo leite da caridade alheia. Por duas vezes, quase será vendido, por desespero, por amor, por quase nada. Mas Tina não se esquece. Com a ajuda das suas vizinhas do bairro a vingança aproxima-se.
Quarto de Vanda (2000). Vanda Duarte é uma jovem toxico-dependente que vive num bairro de lata, ao norte da cidade de Lisboa. É uma pessoa simples e sensível que não consegue superar o problema da droga. Isolada do mundo exterior, fechada no seu quarto pobre, vive com mágoa o seu desconforto e o seu desencanto, que partilha com alguns familiares e amigos. O bairro das Fontaínhas, onde ela vive, começa gradualmente a ser destruído pelos buldozeres da Câmara de Lisboa e ela inquieta-se em relação ao seu futuro;
Juventude em Marcha (2006), Ventura, um operário cabo-verdiano que mora no subúrbio de Lisboa, é subitamente abandonado pela sua esposa Clotilde. Ele sente-se perdido entre o velho quarteirão no qual passou seus últimos 34 anos e seu novo endereço num prédio de baixo custo, recentemente construído num conjunto habitacional. Todas as pobres almas que ele ali encontra parecem se tornar seus próprios filhos. Os cenários são as ruínas do bairro cabo-verdiano de Fontainhas, no noroeste de Lisboa, e o novo bairro Casal da Boba, construído pelo governo nos terrenos da maior lixeira do país. O elenco é formado por actores não-profissionais, que desempenham os seus próprios papéis.
Tarrafal (2007), em 1936, Portugal criou uma colônia penal para presos políticos na Ilha de Santiago no Cabo Verde. Essa colônia ficou conhecida como "Campo da Morte Lenta".

[29] [...] “ gostava de tentar no mesmo tempo do filme, [...] queria colocar todos os tempos das personagens. [...] Se chegou nos 70's, agora, ontem, como se cruzam com os tempos das outras pessoas como a Vanda. Como se pode cruzar isso. [...]. Depoimento de Pedro Costa, retirado do YouTube.

[30] Do original: […] *the interesting thing, in fact, is not that german director in 1945 should stress the analogies between the screenplay entrusted to him and the contemporary reality of war and exterminationm but the power of the sentence-image as such - the ability of the staircase shot to come directly into contact with photograph of the ghetto and the words of the professor. The power of contact, not of translation or explanation; an ability to exhibit a community constructed by the 'fraternity of metaphors'. It is not a question of showing that cinema speaks of its time, but of establishing that cinema makes a world, that it should have made a world. the history*

Pedro Costa e Vanda Duarte durante as filmagens de *Quarto de Vanda* (2000).

Como pesquisadora em arte e artista, é estimulante compreender como é que este diretor de cinema se deixa influir por outras redes, e perceber como é que ele constrói a sua própria prática como artista. No caso de Costa, é de notar o recurso ao cinema de Chaplin, Ford, Buñuel, Straub, Renoir, Mizoguchi, Ozu, a anunciação à *Dutch Golden Age painting*, a fotografia de Breton, mas tudo isto ainda atravessado pela música punk!

Costa é influênciado pela ideia de justiça, que surge nos filmes de John Ford *(The Sun Shines Bright*, 1953) e Jean Renoir (*La Bête Humaine*, 1938). Na construção natural da paisagem e da luz, sem o uso de feitos de luz e de sombra, como nos filmes de Kenji Mizoguchi, e Ozu, Mas também no trabalho de "filmar portas", como os dois realizadores japoneses, por exemplo em Akasen chitai (*Street of Shame*, 1956), de Kenji Mizoguchi. Através do cruzamento com a Dutch Golden Age painting e a pintura da Flandres, recorrendo por exemplo às cenas de interiores de *No quarto de Vanda*, (2000) ou ainda, a cena em que o Ventura, em *Juventude em Marcha*, (2006) se encontra no Museu da Fundação Gulbenkian, em Lisboa, ao lado da pintura *Fuga para o Egipto* (1613- 1614) de Peter Paul Rubens. A pintura é também uma porta para a própria personagem[31].

O filme de Jacques Tourneur, *I walk with the zombie* (1943), pela ideia de homem zombie, pois a personagens de Costa estão constantemente separadas do próprio corpo. Também a menção a Robert Bresson, no filme *L'argent* (1983) em relação a *Ossos* (1997),

---

of cinema is the history of a power of making history. RANCIÉRE, Jacques. *The future of the image*. transl. by Gregory Elliot. London; New York; Verso, 2009, p. 55.

[31] Ranciére desenvolve, na sua obra *The future of the image*, a ideia da relação da obra de arte trabalho com o seu tempo, como refere nesta passagem, quando fala dos futuristas: *(…) to illustrate the second form, we might think of the works and programmes of the simultaneist, Futurist and Constructivist age: painting as conceived by Boccioni, Balla or Delaunay, whose plastic dynamism ambraces the accelerated rhythms and metamorphoses of modern life (…) Naked image, ostensive image, metaphorical image: three forms of 'imageness', three ways of coupling or uncoupling the power of signifying, the attestion of presence and the testimony of history; three ways, too, of seating or refusing the relationship between art and image*.
Ibid. p. 20.

onde criou, já não tanto pessoas vivas mas sim abstracções, ou tipos, concretizados e imaginados com muita intensidade.

O pós-punk nos filmes de Costa. O aparecimento imprevisto e agressivo em *Ossos* (1997), de "Lowdown" dos Wire, banda pós-punk, é ao mesmo tempo brilhante e resumidamente, ilustrativo porque a sua utilização faz parte da estratégia de contraste espacial. O som é usado para tornar pessoas e objectos equivalentes em termos de significado.

Costa apresenta assim imagens e uma política de narrativa despojadas. Uma construção de narrativa e imagem que se configuram em estreita relação com o seu próprio conteúdo e contexto. Como refere Walter Benjamin, 'metade da arte de contar histórias é manter a história a partir da explicação como se alguém a reproduzisse'[32].

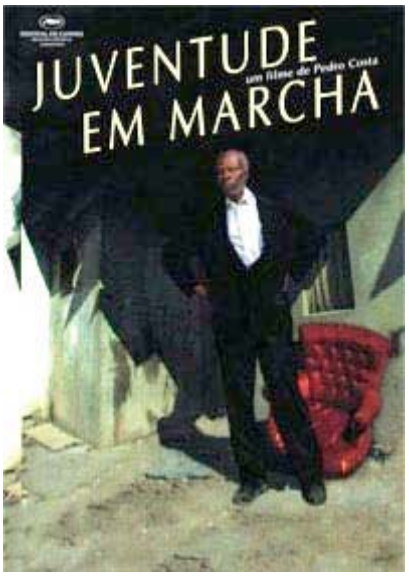
Não só a maneira despojada como se decidem posições de câmara mas também formas de lidar com a realidade, como das escolhas de memória de uma realidade que marcam negociações e políticas entre culturas é permitido aceder vendo os filmes que mostram injustiça trazendo justiça. São filmes que mostram Portugal na sua real cultura. A partir destes filmes para além de ser possível entender a situação do momento contemporâneo em termos sócio econômicos, políticos é possível compreender como o autor conseguiu fazer a extrapolação disso para um médium, o filme.

I walk with the zombie de Jacques Tourneur. Filme que influenciou Pedro Costa para a narrativa para o filme *Casa de Lava* (1994)
É curioso ver também o recurso do filme a crenças e mitos, cultura dos povos colonizados e adaptados pelo colonizador, como hibridação cultural.

[32] Do orginal: […] *half the art of storytelling is to keep a story from explanation as one reproduces it.* BENJAMIN, Walter; ARENDT, Hannah. *Illuminations: Essays and Reflections*. SCHOCKEN BOOKS, New York, Jan 13, 1969.

O projeto *Grupo de Choro da ECA e Human Trash ensaiam em conjunto na praça do Patriarca* (2010), observa e registra uma cultura e possíveis formas de criar cultura a partir do vídeo. Através da percepção do meio, e de um universo de articulações de formas de pensar uma cultura de mistura, ou pelo contrário, que não se permite a tal[33].

É portanto possível perceber o contexto onde se criaram estas cenas? Será ainda possível perceber através da linguagem escolhida por Costa, a dimensão desta cultura registrada? E daquilo que um país produz a um individuo vindo de outro país? Que procura territórios e formas de aproximação a ele[34].



Cartaz do filme *Juventude em Marcha* (2006)

[33] Segundo a conceito de Hau'ofa de *cultura translocal* defende que os indivíduos que migram de suas povoações para centros urbanos, ficam aglutinadas à sua proveniência e mantêm um sentimento de pertencimento à terra de origem, enquanto tentam negociar o autenticação de sua cultura, em contraposição da diluição da mesma, e a problemática de serem consumidos pela cultura capitalista do qual iniciam uma interação. SAHLINS**,** Marshall**;** *O pessimismo sentimental e a experiência etnográfica: porque a cultura não é um objeto em vias de extinção. Parte I e II.* Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/mana/v3n1/2455.pdf>.

[34] Entrevista por Lúcia Prancha a Pedro Costa, em anexo nesta tese. Esta entrevista foi realizada em Lisboa, a 13 de Fevereiro de 2012, como proposta individual de Lúcia Prancha, elemento integrante do grupo de discussão e crítica "Máquina de Responder", grupo que foi criado pelo CAPACETE Entretenimentos e a 29ª Bienal de São Paulo, como projeto paralelo à mesma.

Grupo de Choro da ECA e Human Trash ensaiam em conjunto na praça do Patriarca . Vídeo PAL, 59'11". 11 de Agosto de 2010. Ensaio público entre duas bandas locais: grupo de choro da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (Cibele Palopoli, Giovanni Matarazzo, Alvaro Couto); e a banda punk D.I.Y., Human Trash (Marianne Crestani, Mayra Vescovi, Luis Tissot).

Uma viagem de bicicleta, no Minhocão, às 6h20 da manhã (minutos antes da passagem a espaço funcional só para carros)

Como a poesia vem a mim

Ela vem tropeçando sobre os
Pedregulhos à noite, ela permanece
Assustada fora do
Intervalo da minha fogueira
Eu vou encontrá-la na
Extremidade da luz [35]

Uma viagem de bicicleta, no Minhocão, às 6h20 da manhã (minutos antes da passagem a espaço funcional só para carros), 2010.
Projeção Vídeo PAL, (17'51''), Estrutura de duas paredes falsas paralelas. Dimensões variáveis.
Vista da exposição Uma exposição de Lúcia Prancha e Sara Nunes Fernandes , Sopro – projecto de Arte Contemporânea, 2010

O vídeo foi projetado sobre uma estrutura de paredes paralelas. O visitante da exposição entra na peça por detrás –pelo espaço criado pela distância entre as paredes – enfrentando, ao entrar, a luz projetada pelo projetor de vídeo. A imagem desta página mostra

[35] Do original: *How Poetry Comes to Me/ It comes blundering over the/ Boulders at night, it stays/ Frightened outside the/ Range of my campfire/ I go to meet it at the/ Edge of the light.* SNYDER, Gary. *No Nature: New and Selected Poems*. Pantheon Books, 2002, p. 361.

uma perspectiva do visitante já dentro do espaço da peça, de frente para a projeção de vídeo[36].

Uma viagem de bicicleta, no Minhocão, às 6h20 da manhã (minutos antes da passagem a espaço funcional só para carros) (2010) foi editado através da articulação de vídeo captado durante uma performance, um relato ficcionado e uma sonoridade imaginada. A performance consistiu num passeio de bicicleta pelo Minhocão[37], (viaduto no centro da cidade de São Paulo, que encerra ao trânsito diariamente entre as 21h30 e as 6h30) momentos antes da sua abertura aos carros. Durante a noite e início do dia, o Minhocão é utilizado como albergue por sem-abrigo e tóxico dependentes locais; que todas as manhãs, por volta das 6h30 se confrontam com os primeiros carros ansiosos por passar as cancelas.

O jovem artista paulista Rafael RG, foi gravado a narrar um episódio insólito: um dia, a caminho do trabalho, teria sido sugado através de um portal espácio temporal indescritível, de modo estranhamente abrupto. À maneira de Edgar Allan Poe em *A Descent into the Maelström*[38], Rafael relata, na primeira pessoa, o lugar e formas estranhas que o rodeiam, num espaço cujos limites ele se esforça por definir.

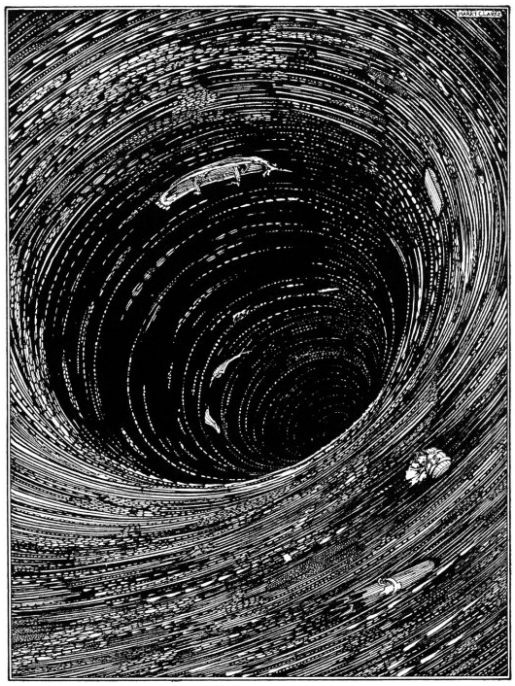
O músico Assaf Gidron produziu a paisagem sonora para o vídeo. Articulou os sons captados pelas câmeras utilizadas na bicicleta durante a performance, com o relato de Rafael, momentos de silêncio, e outros sons imaginados.

---

[36] O vídeo pode ser visto na íntegra neste link: <http://vimeo.com/negociatas/minhocao>.

[37] O Minhocão foi construído no final da década de 70 enquanto solução para o fluxo crescente nas entradas para a cidade de carros provindos da periferia. O viaduto tem a altura equivalente ao primeiro andar de uma casa, e foi construído tão próximo de prédios residenciais.

[38] *How often we made the circuit of the belt it is impossible to say. We careered round and round for perhaps an hour, flying rather than floating, getting gradually more and more into the middle of the surge, and then nearer and nearer to its horrible inner edge. All this time I had never let go of the ring-bolt. My brother was at the stern, holding on to a large empty water-cask which had been securely lashed under the coop of the counter, and was the only thing on deck that had not been swept overboard when the gale first took us. As we approached the brink of the pit he let go his hold upon this, and made for the ring, from which, in the agony of his terror, he endeavored to force my hands, as it was not large enough to afford us both a secure grasp. I never felt deeper grief than when I saw him attempt this act –although I knew he was a madman when he did it –a raving maniac through sheer fright. I did not care, however, to contest the point with him. I thought it could make no difference whether either of us held on at all; so I let him have the bolt, and went astern to the cask. This there was no great difficulty in doing; for the smack flew round steadily enough, and upon an even keel – only swaying to and fro, with the immense sweeps and swelters of the whirl. Scarcely had I secured myself in my new position, when we gave a wild lurch to starboard, and rushed headlong into the abyss. I muttered a hurried prayer to God, and thought all was over.* POE, Edgar Allan. *Descent into the Maelstrom*. 1841. Disponível em: <http://books.eserver.org/fiction/poe/descent.html>.



Illustração do conto de Edgar Allan Poe's, "Descent into the Maelstrom" por Harry Clarke (1889-1931), publicado em 1919.

O trabalho foi desenhado a partir da experiência do lugar, numa fuga pelo imaginário, não a partir de uma tradução, ou do olhar de um estrangeiro sobre um novo território[39]. A liberdade, que permite no entanto, que o estrangeiro experimente através de uma visão panorâmica é mais livre na prática do que na teoria, pois ele examina as condições com menos preconceitos, o seu critério é mais geral, pois ele não está amarrado em sua ação pelo hábito ou por um precedente[40].

Numa perspectiva sobre o espaço em que vivemos, que nos leva para fora de nós mesmos, na a erosão das nossas vidas. O nosso tempo e a nossa história ocorre, o espaço com garras atormenta-nos, também é, em si, um espaço heterogêneo. Em outras palavras, não vivemos em uma espécie de vazio, dentro do qual pudéssemos colocar indivíduos e coisas. Nós não vivemos dentro de um vazio que pode ser colorida com tons de luz diferentes,

---

[39] […] *As aventuras são histórias, e não se vive uma história. Um diz-lhe mais tarde, só se pode vê-lo de fora. O significado de uma aventura vem da conclusão; paixões futuras dão cor aos eventos. Mas quando se está dentro de um evento, não está pensando nisso. Pode-se viver ou dizer; nunca ambos ao mesmo tempo. Quando se vive, nada acontece. Não existem começos reais. O futuro não é já ali.* […]. Do original: […] *Adventures are stories, and one does not live a story. One tells it later, one can only see it from the outside. The meaning of an adventure comes from it conclusion; future passions give colour to the events. But when one is inside an event, one is not thinking of it. One can live or tell; not both at once. When one is living, nothing happens. There are no real beginnings. The future is not already there.* […]. MURDOCH, Iris. *Sartre: Romantic Rationalist*. Bowes & Bowes, Cambridge, 1953.

[40] SIMMEL, Georg. *The Sociology of Georg Simmel*. Trad. de Kurt Wolff , New York: Free Press, 1950, p. 402-408.

vivemos sim dentro de um conjunto de relações que delineia locais que são irredutíveis entre si e absolutamente não sobrepostos a um outro[41]. Como refere Foucaut no seu texto sobre outros lugares:

> Bordéis e as colônias são dois tipos extremos de heterotopia, e se pensarmos, afinal, que o barco é um pedaço flutuante de espaço, um lugar sem lugar, que existe por si mesmo, que está fechado em si mesmo e ao mesmo tempo é entregue ao infinito do mar e que, de porto em porto, de rumo para rumo, de bordel a bordel, ele vai tão longe quanto as colônias em busca dos tesouros mais preciosos que escondem em seus jardins, você vai entender porque o barco não foi apenas para a nossa civilização, desde o século XVI até o presente, o grande instrumento de desenvolvimento econômico (eu não tenho falado de disso hoje), mas tem sido, simultaneamente, a maior reserva da imaginação. O navio é a heterotopia por excelência. Nas civilizações sem barcos, os sonhos secam, a espionagem toma o lugar de aventura, ea polícia tomar o lugar de piratas[42].

Através deste conjunto de relações, como a negociação do estrangeiro numa nova realidade, novas formas de percepção do espaço, e maneiras de lidar com o contexto. O trabalho caracteriza-se por articular um espaço real e um ambiente ficcional, numa sobreposição codificada, onde os códigos são gerados no cerne das percepções sobre a cidade.

No seguimento do exercício de decodificação do trabalho decidi fazer um estudo de caso, a partir do trabalho de Rafael França, a partir de um documento que encontrei no MAC USP, no acervo documental da obra de França. Eram apontamentos sobre algumas referências, a pontos de viragem, na história, apresentando obras e artistas que o instigavam. Essas instigações espelham-se na sua pratica artística e na sua obra.

A partir de algumas referências de Rafael França

Rafael França foi um artista brasileiro, que nasceu em Porto Alegre, em 1957, e

---

[41] Este texto, intitulado "Des Espace Autres ", foi publicado pela revista francesa Architecture /Mouvement/ Continuité em outubro de 1984, foi a base de uma palestra proferida por Michel Foucault em março de 1967. Embora não revisado para publicação pelo autor e, portanto, não fazem parte do corpus oficial de seu trabalho, o manuscrito foi liberado para o domínio público para uma exposição em Berlim, pouco antes da morte de Michel Foucault. Traduzido do francês por Jay Miskowiec. FOUCAULT, Michel. *Of Other Spaces* (1967), *Heterotopias.* Disponível em: <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>.

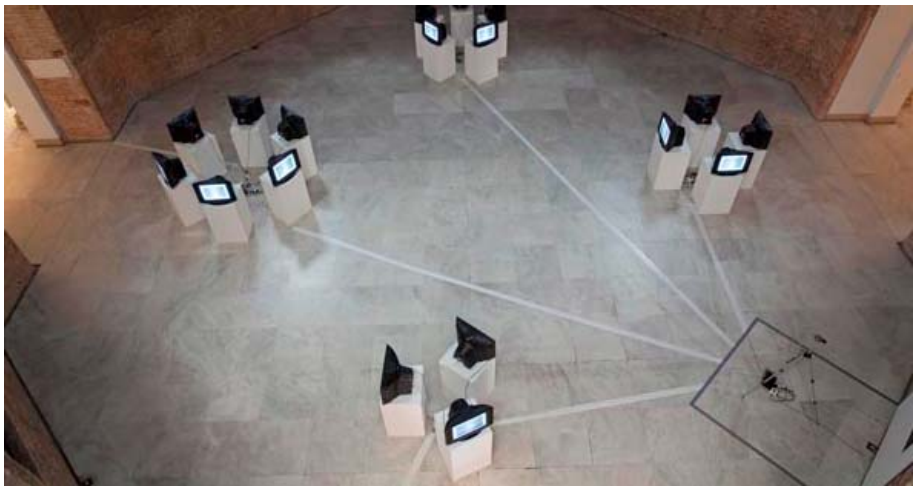
[42] Do original: *Brothels and colonies are two extreme types of heterotopia, and if we think, after all, that the boat is a floating piece of space, a place without a place, that exists by itself, that is closed in on itself and at the same time is given over to the infinity of the sea and that, from port to port, from tack to tack, from brothel to brothel, it goes as far as the colonies in search of the most precious treasures they conceal in their gardens, you will understand why the boat has not only been for our civilization, from the sixteenth century until the present, the great instrument of economic development (I have not been speaking of that today), but has been simultaneously the greatest reserve of the imagination. The ship is the heterotopia par excellence. In civilizations without boats, dreams dry up, espionage takes the place of adventure, and the police take the place of pirates.* Idem.

morreu a 1991 em Chicago. Com formação em artes plásticas pela ECA/USP entre 1978 e 1982, em 1985 tornou-se mestre em artes pela The School of the Art Institute de Chicago. No final dos anos 70 Rafael França, Hudinilson Jr. e Mário Ramiro constituíam o grupo de intervenção urbana 3Nós3.

Durante o período acadêmico desenvolveu uma ampla pesquisa e fez várias experiências no campo dos meios de reprodução gráficos, chegando até as novas mídias, como a vídeo-instalação. Algumas das características mais pertinentes na obra de Rafael França é precisamente a demonstração de novas possibilidades experimentação da ficção no vídeo. A narrativa é colocada sobre novas perspectivas, tendo em conta que França explora formas inovadoras de receber o vídeo como a utilização da dês construção da narrativa a partir de cenas elípticas, tirando partido do embate enérgico entre cortes bastante acelerados e bastante lentos, a recorrência a seqüências fragmentadas, imagens dês focadas, a diacronia entre imagem e som, e o uso de texturas de cores e ou o preto e branco. Este caráter formal das suas curtas metragens articulava-se com assuntos da ordem do homo erotismo, do psico-drama, da morte atravessados com paisagens urbanas. Questões que advêm da sua condição pessoal e contextual, como o surgimento da AIDS nos anos 80, do qual foi vítima.

Além de inúmeras exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior, participou da 16ª Bienal Internacional de São Paulo (1981), e da mostra de vídeo-arte da 19ª Bienal (1987), com o vídeo *Sem medo da vertigem. Missões- 300 anos, a visão do artista*, no MASP, São Paulo, (1988). *Speaking out: film and video about Aids*, com o vídeo *Prelúdio* o vídeo *Prelúdio de uma morte anunciada*, Museum of Modern Art, Nova Iorque, (1992). *Precursor* e *Pioneiros Contemporâneos*, no Paço das Artes, São Paulo, (1997); em 2011 a Pinacoteca do Estado de São Paulo re-apresenta a instalação *Polígonos Regulares* (1981), no espaço Octógono, peça apresentada anteriormente em 1981 na Pinacoteca[43].

[43] Texto de apresentação retirado do folder da exposição Rafael França, do projecto Octogono, da Pinacoteca do Estado de São Paulo, escrito por Lúcia Prancha, assistente de pesquisa do projeto.



Polígonos Regulares (1981), vista do projeto Octógono, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011

Durante o meu estágio na Pinacoteca do Estado de São Paulo, como pesquisadora do Núcleo de Pesquisa e Curadoria, onde desenvolvi um estudo sobre a obra de Rafael França, para o projeto de instalação *Polígonos Regulares* (1981), apresentado no espaço Octógono em 2011. No curso da pesquisa fui dês codificando as origens da obras de Rafael França, através de documentos deixados por Rafael antes da sua morte já adivinhada. Assim foi possível entender como o próprio contexto, tempo e espaço, acaba por se refletir na prática artística de França.

Enquanto desenvolvia a pesquisa sobre a obra de Rafael França deparei-me com um dos seus apontamentos, no arquivo do MAC USP, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, onde eram referidos alguns artistas e itens importantes no desenvolvimento da sua prática artística e exercício de pesquisa, também como professor.

Transversalmente início uma reflexão entre esse material em cruzamento com a obra. A prática artística de Rafael França sublinha-se por um percurso que se apresenta em três grandes fases: a experimentação através da gravura, a vídeo instalação, com um foco escultórico muito presente e o cinema experimental com o trabalho iniciado em Chicago em *video art*, em extrema relação com a sua obra e vida.

Durante os anos 70, França desenvolve no âmbito da Universidade de São Paulo, na Escola de Comunicação e Artes, que o levou a aproximar-se da artista brasileira e docente da instituição Regina Silveira. Desenvolveu vários exercícios em gravura e Xerox Arte. Onde a enunciação ao écran surge pela primeira vez aqui. Através do quadrado preto e das próprias experimentações em monotipias, serigrafia e a própria foto copiadora.

Rafael França, Hudinilson Jr. e Mário Ramiro constituíram o coletivo de intervenção urbana 3nos3. Os projetos de intervenção na cidade de São Paulo, através da especulação dos

meios de comunicação social e imprensa, foram abordados pelo grupo.

O trabalho de vídeo instalação explorado por Rafael França permite ao artista explorar várias questões como o valor escultórico do objeto TV, e do exercício da articulação do vídeo, e da escultura, através do uso de câmeras de filmar. O tempo e a imagem tornam-se objeto desta exploração. Peças como vídeo instalação *Polígonos Regulares* (1981), *e Televisions Sets*, são o reflexo dessas experimentações. Posteriormente Rafael desenvolve também experimentações com *video walls* que foram apresentados nas bienais de São Paulo em 81 e 87. No documento encontrado fazia referencia a alguns artistas que trabalharam no mesmo campo experimental que França, entre tecnologia e arte, onde o corpo se tornava também objeto do trabalho. Artistas como: Nam June Paik (1932-2006), que foi um artista Sul Coreano que explorou a articulação de imagens, música e performance, criando por exemplo o "TV Cello" (1971) – composto um violoncelo de grande formato composto por televisões - a performance de Paik consistia na presença de uma violoncelista tocando o instrumento e, em simultâneo o "Tv Cello" reproduzia imagens da própria violoncelista e de outros tocando a obra. O artista alemão Wolf Vostel (1932-1998), pertencente ao Grupo Fluxus pioneiro do *happening*, vídeo arte e instalação. Vostel participou da 17ª Bienal de São Paulo, organizada pelo curador brasileiro Walter Zanini. Wolf Vostell foi o primeiro artista da história da arte a integrar um aparelho de televisão numa obra de arte, refiro-me à instalação criada em 1958, com o título "Cycle Black Room". Outros dos nomes da lista é o compositor de música eletrônica, o alemão Karlheinz Stockhausen (1928-2007). A das suas peças mais grandiosa corresponde a "Helikopter-Streichquartett" (1995), que é tocado por um quarteto de cordas e quatro helicópteros! Os Talking Heads refrenciados por Rafael França, uma banda de rock americana formada em 1974 em Nova Iorque, sendo ativa até 1991. O estilo musical *New Wave* dos Talking Heads com elementos combinados de punk rock, avant-garde, pop, funk, world music, etc. Em "Talking Heads: 77" já apresentavam rock e punk misturados com sons experimentais, por influência de grupos como Velvet Underground.

No trabalho de vídeo de França, refiro-me aos vídeos experimentais que realizou até ao final de vida entre 8 e 91, Rafael explorou coisas como: desconstrução da narrativa a partir de cenas elípticas; embate enérgico entre cortes bastante acelerados e bastante lentos; seqüências fragmentadas; imagens desfocadas; a diacronia entre imagem e som e o uso de texturas de cores e ou o preto e branco, que revela portanto a experimentação entre vários meios que se sentia na época. Mas é com artistas como Peter Campus, com a peça "Optical Sockets" 1973, Bruce Nauman com "Live-Taped Video Corridor" (1970), Dan Graham com "Opposing

Mirrors and Video Monitors on Time Delay" (1974) a vídeo instalação que usa câmeras filmando em tempo real,mas passando a imagem em televisores, do próprio expectador com um pequeno atraso.

Peter Campus, *Optical Sockets*, 1973

Rafael França explora a vídeo instalação nos anos oitenta, a partir de idéias para ambientes, semelhantes a estas referências, onde o corpo do espectador ativa o espaço dando-lhe outra dimensão. Qual o impacto da vídeo arte neste momento? O que era este tipo de linguagem naquele tempo? Este tipo de procedimentos criavam discussão nos próprios meios da arte, utilizando meios e abordagens *avant gard* que problematizaram e criaram novas formas de fazer, ver e entender arte. O vídeo surgiu como um meio processual, aglutinando uma atividade experimental entre arte e tecnologia, e a relação entre o artista e o espaço mediado pela tecnologia.

A instalação *Uma viagem de bicicleta, no Minhocão, às 6h20 da manhã (minutos antes da passagem a espaço funcional só para carros)* 2010, é um trabalho em colaboração com Sara Nunes Fernandes, jovem artista portuguesa sediada em Londres, que entre Julho a Agosto de 2010, desenvolveu um projeto de residência artística comigo em São Paulo. A peça em questão cria um ambiente de passagem, do mundo real para o mundo das idéias. Como um portal que divide dois espaços e tempos. Para além do espaço físico, dividido por duas paredes, o trabalho revela uma dialética entre o espaço mental e o espaço físico, mediado pela tecnologia, onde a imaginação é a realidade da instalação.

Louise Brooks em *Die Büchse der Pandora* (Caixa de Pandora, 1929). Do diretor alemão G.W. Pabst.

O antropólogo Arjun Appadurai focou-se nas implicações culturais do transnacional, propondo um conjunto útil de termos para um mundo que tem sofrido o que ele chama, depois de, Deleuze e Guattari *desterritorialização*. No diagrama de Appadurai existe uma variedade de "-paisagens" – paisagens etnográficas, mídia paisagens e *tecno* paisagens, para referênciar algumas - que estão constantemente em jogo. Mais crucial e humana entre essas paisagens pós-territoriais são as paisagens etnográficas, que compõem o mundo em que vivemos, neste caso em trânsito: turistas, imigrantes, refugiados, exilados, e outros grupos e pessoas, que constituem um elemento de características essenciais, que se relaciona e interfere com a política de entre as nações[44].

Onde é que prática cultural toma conta dos interstícios dessa cultura transnacional? Na produção da imaginação, um termo usado Appadurai não em num sentido individual, mas sim, em termos de "uma prática social". Novas formas refinadas pelos mídia, produzindo produtos ideológicos, o que podemos imaginar em e entre as fronteiras culturais e geográficas.

[44] APPADURAI, Arjun. *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Public Worlds Volume 1. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

A partir de algumas considerações sobre mídia paisagens, Appadurai remonta a Guy Debord, teórico do espetáculo, que examinou um processo tecnologicamente acelerado, pelo qual, um novo modo de produção espetacular transforma as relações sociais num novo quadro: "O espetáculo não é uma coleção de imagens; ao contrário, é uma relação social entre pessoas, mediada por imagens... O espetáculo é o capital acumulado no ponto onde se torna imagem.", explica Debord.

Estendendo este quadro, segue-se uma lógica espetacular noutra perspectiva, como a visualidade da sociedade transnacional do espetáculo encontra meios de comunicação suplantando a imaginação em criar autômatos do nosso tempo. Portanto, percepção do espetacular não pode ser separada da tecnologia, que transforma o corpo humano no local de experimentação e produção em massa. Logo, espetáculo dissolve agência humana, ele encontra o corpo humano através de um lugar fértil para a produção.

Réplica de cavalete desenhado por Lina Bo Bardi

> Há imbecis que chamam meu trabalho abstrato; o que eles chamam abstrato é a mais realista, porque o que é real não é a forma exterior, mas a idéia, a essência das coisas [45].

Réplica de cavalete desenhado por Lina Bo Bardi, 2010. Vidro e cimento. A200cm x L90cm x P40cm
Vista da exposição: *Uma exposição de Lúcia Prancha e Sara Nunes Fernandes*, Sopro–Projecto de Arte Contemporânea, Lisboa, 2010

Este objeto é uma re-significação da performance *Produção de um filme no Museu Brasileiro da Escultura (MuBE)* 2010[46], para o contexto de uma galeria comercial em Lisboa.

[45] Do original: *There are imbeciles who call my work abstract; that which they call abstract is the most realistic, because what is real is not the exterior form but the idea, the essence of things.* Comentário de Constantin Brancusi. BACH, Friedrich Teja Bach, BOUVIER, Raphaël, entre outros. *Constantin Brancusi and Richard Serra*, A Handbook of Possibilities. Catálogo editado por Fondation Beyeler, Hatje Cantz, Basel, 2011.

[46] Amigos e visitantes contam, sucintamente, a história das duas origens, desde o mais antigo ao mais recente. Para cada relato, é feito um plano de busto, câmera fixa; e gravada voz. Enquanto isto, a situação é documentada fotográficamente.

Por outras palavras, é a tradução de uma situação que aconteceu no exterior do Museu Brasileiro da Escultura[47], em São Paulo (BR), para um espaço de exibição em Lisboa (PT).

Para aquela performance, amigos e visitantes do museu tinham sido convidados a relatar a história das suas origens, a partir do mais antigo ao mais recente. Cada pessoa foi filmada através de um plano de retrato estático, enquanto cada declaração de voz foi gravada em separado. Simultaneamente, a situação foi documentada fotograficamente. Vídeo e som capturados durante a performance não foram utilizados no processo da sua re-significação.

Durante a performance: *Produção de um filme no Museu Brasileiro da Escultura (MuBE)*, 2010; Performance, São Paulo (BR)

Em vez disso, foi construída uma réplica do expositor projetado pela arquiteta modernista italiana Lina Bo Bardi[48] no final dos anos 50. Como um *objeto fenômeno*[49].

[47] MUBE foi projetado por Paulo Mendes da Rocha, o mesmo arquiteto responsável pela concepção da praça do Patriarca.

[48] Lina Bo Bardi, (Roma, 1914 — São Paulo, 1992) foi uma arquiteta modernista ítalo-brasileira. Chegou ao Brasil em 1946 e naturalizou-se Brasileira em 1951.

O *objeto fenômeno* não se forma a partir de uma ilustração ou pela pesquisa de um tópico. O *objeto fenômeno* aparece de uma forma inesperada, através de operações se que geram a partir de uma rede de idéias não ortogonais. A problemática passa por relacionar, como é que o pensamento pode ocorrer através da matéria e, como é que os sentidos se invertem pela experiência. Uma descrição da imaginação, como um motor para *objetos fenômenos*, composta por Hannah Arendt:

> A imaginação, portanto, que transforma um objeto visível em uma imagem invisível, apta a ser armazenada na mente, é a condição *sine qua non* para proporcionar à mente apropriados pensamentos-objetos; mas estes pensamentos-objetos passam a existir somente quando a mente ativa se lembra deliberadamente, se recorda e seleciona a partir do armazém da memória, o que desperta o seu interesse o suficiente para induzir a concentração; nestas operações a mente aprende a lidar com as coisas que estão ausentes e prepara-se para "ir mais longe", para a compreensão das coisas que estão sempre ausentes que não podem ser lembradas porque nunca estiveram presentes para a experiência sensorial[50].

Estes expositores, aqui replicados nesta peça, terão sido originalmente projetados pela arquiteta enquanto única forma de suporte expositivo para pinturas e desenhos – e outras peças bidimensionais – nos espaços abertos, de vão livre, do MASP (Museu de Arte de São Paulo). Hoje em dia, contudo, estas estruturas foram redimidas do seu papel inicial e ocupam funções de divisão de espaço mais básicas, dentro do museu – enquanto painéis de informação para funcionários ou arrumação de filas na cantina, por exemplo. Por outro lado, o museu deixou de ter uma estrutura de plano aberto, para passar a ser organizado numa estrutura de corredores e paredes falsas.

A proposta inicial de Lina Bo Bardi pretendia uma interação com a estrutura faturada da própria coleção do MASP: uma coleção sem uma linha condutora que guiasse relação entre as obras. Esta réplica foi construída de memória, durante a instalação da exposição em Lisboa (a uma distância razoável das versões originais existentes em São Paulo).

---

[49] A idéia de *objeto fenômeno* será referenciada no capítulo *O sol que emite uma luz negra*, onde aparece conectado a uma série de peças aí abordadas.

[50] Do original: *Imagination, therefore, which transforms a visible object into an invisible image, fit to be stored in the mind, is the condition sine qua non for providing the mind with suitable thought-objects; but these thought-objects come into being only when the mind actively and deliberately remembers, recollects and selects from the storehouse of memory whatever arouses its interest sufficiently to induce concentration; in these operations the mind learns how to deal with things that are absent and prepares itself to 'go further,' toward the understanding of things that are always absent, that cannot be remembered because they were never present to sense experience.* ARENDT, Hannah. *The Life of the Mind*. A Harvest Book, Harcout, Inc.; San Diego, New York, London; 1978.

Haverá sempre uma tradução patente em qualquer peça, e transportá-la além-mar, é, de novo, enfrentar outra etapa nesse processo[51].

Acerca de algumas reflexões de Mieke Bal

Mieke Bal propõe no seu livro *Travelling Concepts* (2002), uma exploração reflexiva sobre o movimento migratório de conceitos que cruzam várias áreas culturais e humanas. Através do autor que se envolve com as teorias contemporâneas, obras de arte, idéias, escritores, artistas e filósofos, entre outros, Bal questiona - Como é que um conceito em trânsito, como um híbrido, se move das ciências para a análise critica[52]?

Pelo uso da sua profunda reflexão crítica que se faz valer da articulação entre a sua experiência pessoal, memórias e história, que nos permite um entendimento direto dos objetos e textos analisados por ela, Bal cria então encontros entre obras de arte e imagem, a partir das suas teorias, que se fundam na sua recíproca interpretação, de transformação: a teoria, explica, "não é um instrumento de análise, a ser 'aplicado' no objeto de arte". Pelo contrário, "é um discurso que pode ser exercido sobre o objeto, ao mesmo tempo que o objeto pode ser exercido sobre ele"[53].

Através da arte da conversação, caracterizados pelos escritos de Bal, que enquanto ela se envolve, intervém, interroga, e confronta as práticas de reflexão crítica e visuais da história – referentes ao passado e ao presente – Bal compromete o envolvimento visual e textual detalhado com objetos que não são de forma alguma testemunhas silenciosas, mas agentes ativos em conversas intelectualizadas e de caráter estético, sendo que os participantes na produção de significado e interpretação constituem a análise cultural. Com base na sua tese, no sentido que *a arte pensa*, Bal tem defendido o conceito de *pensamento visual*[54]. Esta capacitação do artefato de imagem, ou material visual, recorrendo a distinções acadêmicas

---

[51] Até há poucos anos, na maioria dos cursos de arte, aqui no Brasil, o ensino acontecia a partir de livros foto copiados de originais provenientes da Europa. A internet é também muito recente. Isto significa que, na sua maioria, os estudantes de arte terminavam os estudos com versões desbotadas, e a preto-e-branco, das peças de Magritte, Van Gogh, Picasso, ou Dali, como referência. Era isso que usavam como filtro enquanto aprendiam a desenvolver as suas práticas de trabalho individuais.

[52] BAL, Mieke. *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto, 2002.

[53] Ibid. p. 61.

[54] _____. *Quoting Caravaggio, Contemporary Art, Preposterous History*. University of Chicago Press, 1999, p. 117.

entre o sujeito e o objeto, Bal reconhece uma inter-subjetividade entre público e intérprete, entre intérprete e interpretado, em que o sujeito tem uma participação na análise[55].

Quando penso na *Réplica de cavalete desenhado por Lina Bo Bardi* (2010), dentro deste enquadramento, coloco o próprio processo de trabalho em chave. A peça surge a partir da relação de dois pontos. O primeiro, acontece numa performance onde o público é convidado a criar discurso e, o segundo pela da relação com um objeto – totem desenhado por Lina Bo Bardi para o MASP – que existe num determinado contexto, e que *à priori* é possível conectá-lo a um conjunto de códigos, que identifica aquele objeto no espaço-tempo.

Quando relaciono esses dois pontos, não os somo nem os multiplico. O número também não surge aleatoriamente. A matéria surge da relação entre estas idéias e pensamentos que correm lado a lado, como uma pista olímpica de corrida.

Para Bal a interpretação nunca é imparcial, distanciada, ou objetiva, mas empenhada e situada, num reconhecimento que também forma os seus interesses sustentados na teoria de Emile Benveniste, onde o intercâmbio entre o eu e o tu, ao invés de se constituir uma divisão sobre sujeito/objeto, constitui-se a base da linguagem. A sua inclusão de cumplicidade tem sido acompanhado de um pensamento profundo sobre o tempo, numa ruptura com as convenções sobre um movimento unidirecional e cronológico, que moldaram tanto o esforço da história da arte, em explorar as urgências do aqui e agora, como o de informar o projeto de análise acadêmica.

Bal afastou-se da análise detalhada dos arquivos, documentos, locais, um impulso para re-posicionar a obra de arte em seus contextos históricos, na verdade ela alertou várias vezes para os problemas sobre o *contexto*, favorecendo o conceito de *enquadramento*, como um conceito auto-reflexivo estabelecido pelo intérprete.

Este ponto de largada sobre o contexto histórico, a fundação de arquivo, que se tornaram grandes abordagens recentes na reescrita de histórias da arte, certamente provocou a dissidência[56]. Bal tem interpretações avançadas da imagem viva e do seu potencial semântico, em aberto, mas não de profusão ilimitada de significado. Ao invés de voltar ao passado, para Bal o passado é entendido como parte do presente, embutido nele através da memória e do desejo. Numa visão de Walter Benjamin – "cada imagem do passado

---

[55] _____. *Looking In. The Art of Viewing*. London, New York: Routledge, 2001.

[56] Ver Deborah Cherry, ed., About Stephen Bann, Oxford, 2006, e Art: History: Visual: Culture, Oxford, 2005.

que não é reconhecida pelo presente, como uma das suas próprias preocupações, o mesmo, ameaça a desaparecer irremediavelmente”[57]. Bal estabeleceu que o passado só aparece através do próprio discurso contemporâneo.

Um ponto de partida que geralmente é fornecido por Bal – a interpretação começa com uma pergunta ou um problema, ou uma curiosidade teórica – uma das suas principais intervenções nas áreas de estudos da história da arte e visual tem sido sua análise da mediação da visão, como as diversas maneiras em que o espectador chega a uma visão, entra em visão, ou sobre a mediação da visão, suas considerações meticulosas e precisas das diversas maneiras em que o espectador chega a visão, entra em visão, seja em a sua atenção para os centros do olhar, para as estruturas que Bal identificou como *focalização*, ou para as muitas formas de olhar, a partir da concentração de “olhar sobre” ou para uma observação mais distante[58].

Ao artista também se coloca este exercício. Não só uma observação mais distante, mas um olhar em perspectiva de fora para dentro e vice-versa.

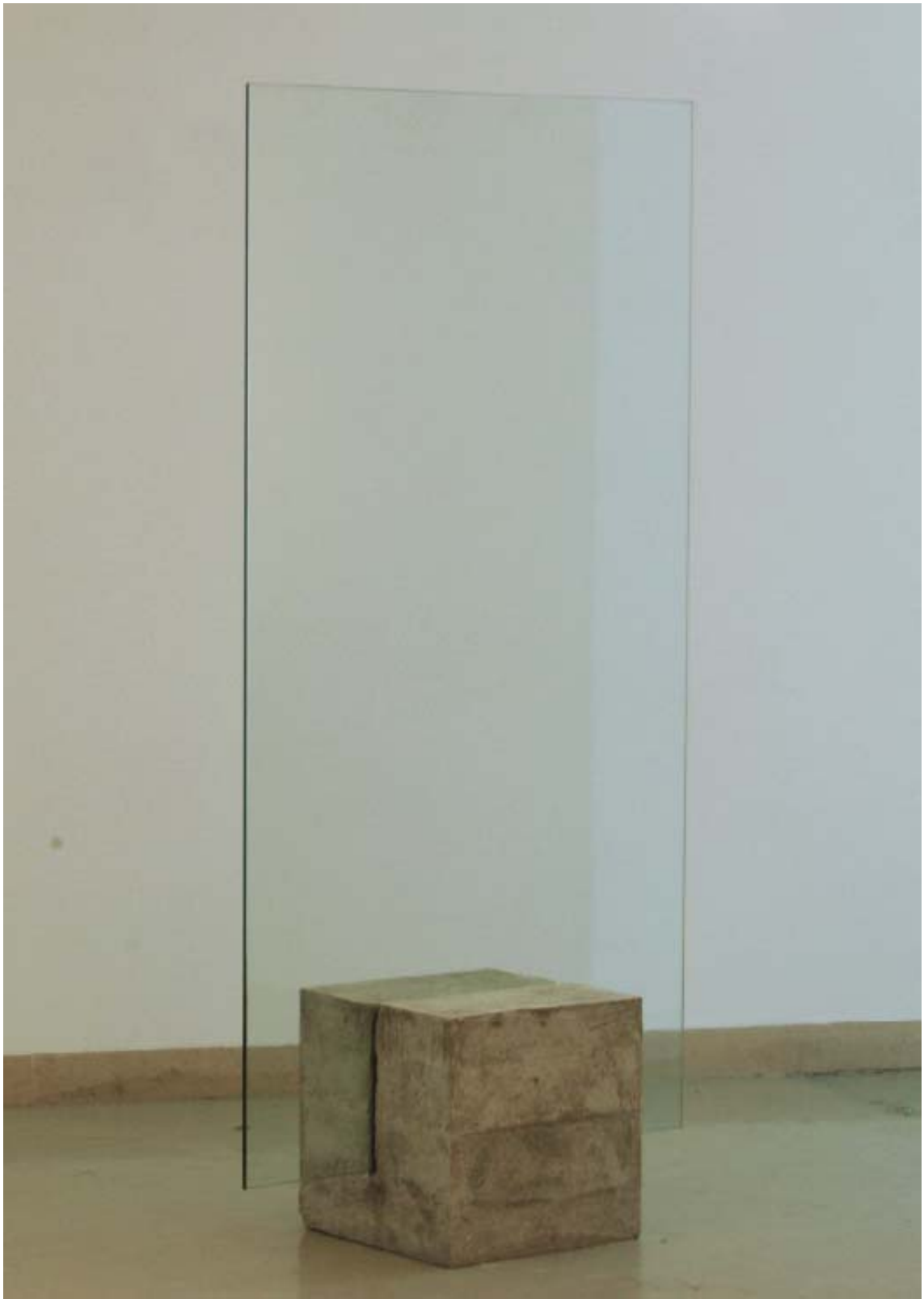
No que diz respeito à *Réplica de cavalete desenhado por Lina Bo Bardi* (2010), é na individualidade do objeto que tanto lhe dá sentido, mas ao mesmo tempo, leva a que o significado se afaste dela. A primeira abordagem se quiser descrever a escultura, é portanto necessário olhar onde, como, as relações e conexões que nelas foram produzidas. A segunda abordagem argumenta o índice de não produzir significado, mas o significado é produzido ontologicamente.

As imagens e objetos perdem nitidez e matéria expressando assim uma condição de desmaterialização, aproximando-se do conceptual, mas acima de tudo, o trabalho consiste em tornar material essas formas de percepção da contemporaneidade, remetidas aqui ao objeto escultura. Essas formas não são mais sobre o real ou original. Em vez disso, relacionam-se com as suas próprias condições reais de existência, através da sua circulação em bloco, fruto do nosso tempo, na dispersão digital e as suas temporalidades fragmentadas, flexíveis e caracterizadas pela simultaneidade. Como o *browser* ou navegador de internet, por meio dele abrimos várias janelas no mesmo plano, refiro-me à tela do computador, colocando em relação várias matérias. Trata-se portanto, do desafio da assimilação dos nossos dias, em suma trata-se da realidade.

---

[57] BENJAMIN, Walter; ARENDT, Hannah; *Illuminations: Essays and Reflections*; SCHOCKEN BOOKS, New York, 1969.

[58] BAL, Mieke. *Reading Rembrandt: Beyond the Word–Image Opposition*. New York and Cambridge, 1991.



Réplica de cavalete desenhado por Lina Bo Bardi, 2010. Vidro e cimento; A200cm x L90cm x P40cm

O sol que emite uma luz negra

> Eu sou o escuro, - o viúvo, - o inconsolável,
> O Príncipe da Aquitânia até a torre abolida
> Minha única estrela está morta - e meu alaúde constelado
> Carrega o sol negro da Melancolia[59].

Entre o início de 2011 a meados de 2012 desenhei uma série de objetos, que se relacionam com os dois lugares onde tenho vivido, nos últimos 4 anos: Portugal e Brasil. O projeto de exposição e residência Red Bull House of Art baseou-se numa reflexão abstrata sobre estes dois lugares, tornando material a minha relação com essas idéias. O otimismo econômico que se vive no momento no Brasil e, uma Europa eclipsada pela desilusão socialista[60].

---

[59] Do original: *Je suis le ténébreux, - le veuf, - l'inconsolé,/ Le prince d'Aquitaine à la tour abolie/ Ma seule étoile est morte, - et mon luth constellé/ Porte le soleil noir de la Mélancolie.* NERVAL, Gérard. *Les Chimères*. Menard Press, 1999.

[60] Algumas notas sobre o contexto a que remetem estas idéias.
[...] *A geração deste arquitecto cresceu com o pânico dos 80 por cento de inflação ao mês. "Qualquer dinheiro que você deixasse parado desvalorizava." FHC resolveu isso. Que fez Lula depois? "Continuou a política macro económica e expandiu programas assistencialistas [como o Bolsa Família], que possibilitaram a emergência da classe média." Num clima que Mello Franco compara a Getúlio Vargas, no Brasil, e Perón, na Argentina. "Lula é essa figura populista, com grande capacidade de comunicação, que se porta como o pai de todos nós e vende a imagem de Dilma como a mãe. E isso é muito perigoso. Não estão a trabalhar na construção de uma consciência de esquerda. O populista não é o pai que quer ver os filhos crescerem."* [...] *Historicamente, "o momento é incrível", diz este arquiteto. "Se a gente vai saber aproveitar ou não, não sei, mas estamos definitivamente num momento de mudança. E aí, porque definitivamente não sou neoliberal, acredito que o Estado tem um papel fundamental quanto aos recursos hídricos, à mobilidade, à poluição."* [...] Entrevista ao arquiteto/urbanista brasileiro, Fernando de Mello Franco: "Estamos vivendo a segunda promessa de felicidade do Brasil" Por Alexandra Lucas Coelho, São Paulo, 1/10/10. Jornal o Público, Portugal. Disponível em: <http://www.publico.pt/Mundo/estamos-vivendo-a-segunda-promessa-de-felicidade-do-brasil_1458931>.
[...] *O comissário europeu dos assuntos sociais, Laszlo Andor, mostrou-se hoje muito preocupado com a emigração de jovens europeus para outras paragens, nomeando "Brasil, Angola e Moçambique", numa mensagem que parece desenhada para chocar com o apelo à emigração feito pelo primeiro-ministro português, Passos Coelho. Andor não apenas critica a perda de uma "geração inteira" como também recorda o "custo financeiro" que isso acarreta.* [...] Artigo: “Bruxelas contraria Passos no apelo à emigração”, por Luís Rego, Bruxelas, 20/12/11. Disponível em: <http://economico.sapo.pt/noticias/bruxelas-contraria-passos-no-apelo-a-emigracao_134170.html>.
[...] *As diferentes proposições artísticas da exposição articulam, cada uma a seu modo, aspectos variados dessas questões. No conjunto, delineiam um quadro complexo, no qual são figurados e analisados procedimentos de retificação simbólica e valorativa, formulação de projetos, construção de identidade, especulação econômica e conceitual, apropriação e rearticulação formal, entre outros. Além disso, sem perder de vista o contexto vivenciado pelo Brasil na atualidade — dado, por exemplo, por sua inserção e crescimento no cenário político-econômico global, a descoberta e exploração do Pré-Sal e a escolha para sediar os Jogos Olímpicos (2016) e a Copa do Mundo (2014) —, a exposição conta com a presença de documentos diversos, oferencendo ao público um lastro mais inteligível quanto ao conteúdo crítico, por vezes somente tácito, dos trabalhos. Revistas, pôsteres, jornais e obras estabelecem, deste modo, um constante diálogo entre si, delineando uma visão poética e crítica do atual panorama histórico-político-social.* [...] Referência ainda à

A Europa atravessa um momento escuro, com uma crise estranha, e ao mesmo tempo, percebo que em Portugal acabamos por nos fechar a este tipo de situações. Há portanto, na exposição uma série de elementos que remetem para a sombra, para a obscuridade, e para uma certa melancolia. A partir do poema do Gérard de Nerval (1808- 1855) que aborda a dicotomia de um sol, "sol negro da melancolia", e daqui surge o título da exposição: *O sol que emite uma luz negra*. A projeto de exposição articula uma série de esculturas que explora a idéia de sombra de um evento[61].

A mostra é composta por uma série de esculturas apresentadas nos vários espaços da Red Bull House of Art. A idéia de evento surge como objeto de trabalho, ponto de partida e, vivência de algumas situações, como prática na representação desses objetos, cruzando acontecimentos, períodos históricos, ou mesmo ficções, até à sua tradução em esculturas. Este processo de passagem contém uma série de conexões invisíveis, através de réplicas de objetos, articulações de sentidos, associações, para o diálogo com objetos.

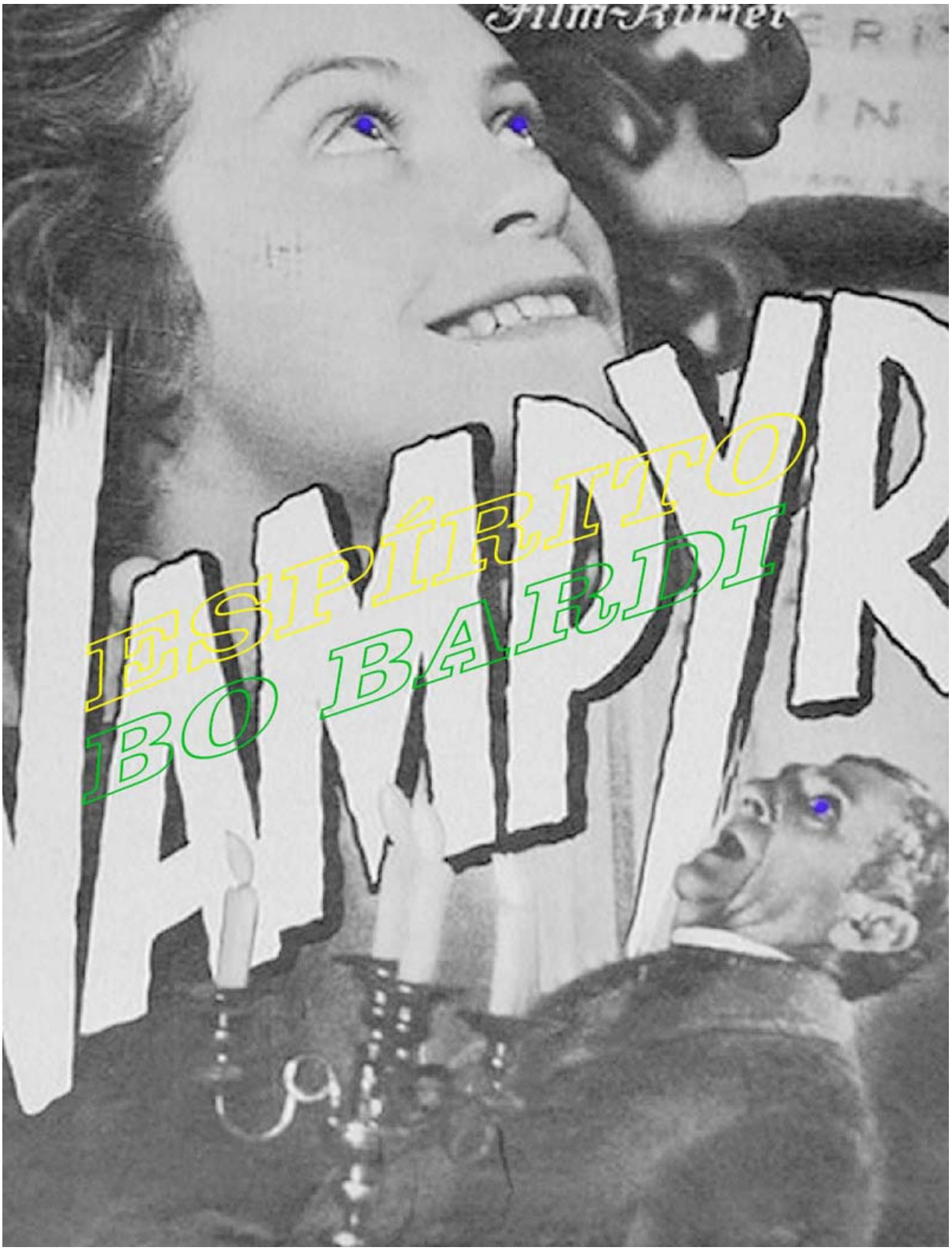
Durante o período de residência foram ainda criados três momentos, onde o atelier foi aberto ao público. Nesses três dias, com um intervalo de uma semana cada, foram programadas duas conversas e uma sessão de cinema ao ar livre. Estes três eventos surgem em articulação ao projeto de exposição, como uma forma de criar relações entre o público e os materiais abordados na exposição[62].

---

exposição "À Sombra do Futuro", organizada por Luiza Proença e Roberto Winter, no Instituto Cervantes, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://asombradofuturo.org/Refer%C3%AAncias>.

[61] Nos próximos sub-capítulos serão abordadas algumas das peças apresentadas na exposição.

[62] 15 de Junho de 2012, 19H00. Conversa informal com a dupla brasileira Luiza Proença e Roberto Winter, co-comissários da exposição "À Sombra do Futuro", produzida em São Paulo em 2010. Os oradores convidados apresentaram o conceito de "À Sombra do Futuro", cujo pano de fundo era a inserção do Brasil na economia global como potência emergente. Nas suas palavras, a exposição "delineava um quadro de sobreposições temporais – passado, presente e futuro – no qual se figuravam procedimentos de reificação simbólica, construção de identidade e especulação económica."
22 de Junho de 2012, 19H00. Palestra de João Adolfo, crítico literário brasileiro, falou sobre literatura e ficção, em cruzamento com o passado e o presente.
29 de Junho de 2012, 22h00. *Vampyr*, de Carl T. Dreyer (1932), foi projetado ao ar livre no terraço da Red Bull House of Art. Neste clássico da cinematografia ocidental, a mestria de Dreyer aplica-se ao género do terror. O argumento de *Vampyr* inspira-se na série de contos *In a Glass Darkly*, de Joseph Sheridan Le Fanu (1872), especialmente *Carmilla*, no qual uma das principais personagens é uma mulher-vampiro. Dreyer utiliza múltiplos efeitos visuais para criar uma imagética de matriz gótica ao estilo do expressionismo alemão. O filme destaca-se pelo tratamento de temas psicológicos que o inscreve na tradição romântica, enunciando uma visão do mundo marcada pela subjetividade, na qual reinam as emoções e os sentimentos.



Pôster de divulgação da sessão de filme ao ar livre, por Ana Baliza. Filme *Vampyr* de Carl T. Dreyer (1932), projetado na Red Bull House of Art, no dia 29 de Julho de 2012, em Lisboa.

Vistas da exposição, *O sol que emite uma luz negra*, 2012; Red Bull House of Art, Lisboa.

Vista da exposição, “O sol que emite uma luz negra”, 2012; Red Bull House of Art, Lisboa.

As duas peças na exposição: *O sol que emite uma luz negra: Atlântico Norte* e *O sol que emite uma luz negra: Atlântico Sul*, ambas de 2012, exploram a associação entre ideias e materiais da minha prática. O vidro acrílico, por exemplo, é uma superfície reflectora que traduz a ligação entre o universo do indivíduo, da realidade, e própria da vida social. Já o sal remete para a terra, as coisas essenciais, quase primitivas, enquanto o sol sugere razão ou clarividência.

A utilização do reflexo como modo de revelar e, por definição, de ocultar personagens ou temas constitui um dos artifícios mais comuns da tradição pictórica ocidental. Nestas obras, a artista socorre-se desta estratégia para convocar a relação entre Norte e Sul, Portugal e Brasil e colonizador e colonizado, cada um destes termos operando como espelho do outro. Através deste jogo de duplos, tento refletir acerca da geografia como ciência fazedora de política, na medida em que ela disciplina o território.

Como refere Didi-Huberman acerca das especificidades dos materiais utilizados na escultura:

> A questão da interioridade terá sido portanto deslocada. Quer isto dizer que ela se encontra aí, mas aí, mas aí como o carrinho de linhas ou como a coisa insignificante que se pode lançar e reter alternadamente. A interioridade está efetivamente aí, mas fragilizada, Está aí, depois afastada, depois novamente aí, na dobra de uma constante dialética visual, na síncope de um ritmo. Portanto ela só pode ser compreendida na dinâmica de um lugar constantemente inquieto, operador de uma constante inquietude visual: um lugar feito para pôr o olhar numa dupla distância nunca apaziguada. Assim, o trabalho da interioridade *aberta* e das superfícies claramente impecáveis das esculturas minimalistas faz sistema com o trabalho dialético, observável noutros planos, de um jogo sobre os limites do objeto: muitos paralelepípedo dos minimalistas - os de Judd, de Morris e de Larry Bell, em particular - inquietam as suas próprias e tão bem definidas arestas por uma escolha dos materiais (o espelho, o acrílico ou o esmalte), que tendem a produzir visualmente o efeito de uma ilimitação do objeto, quando este capta e recolhe nele as imagens dos espaços, e até corpos espectadores, que se encontram em redor dele[63].

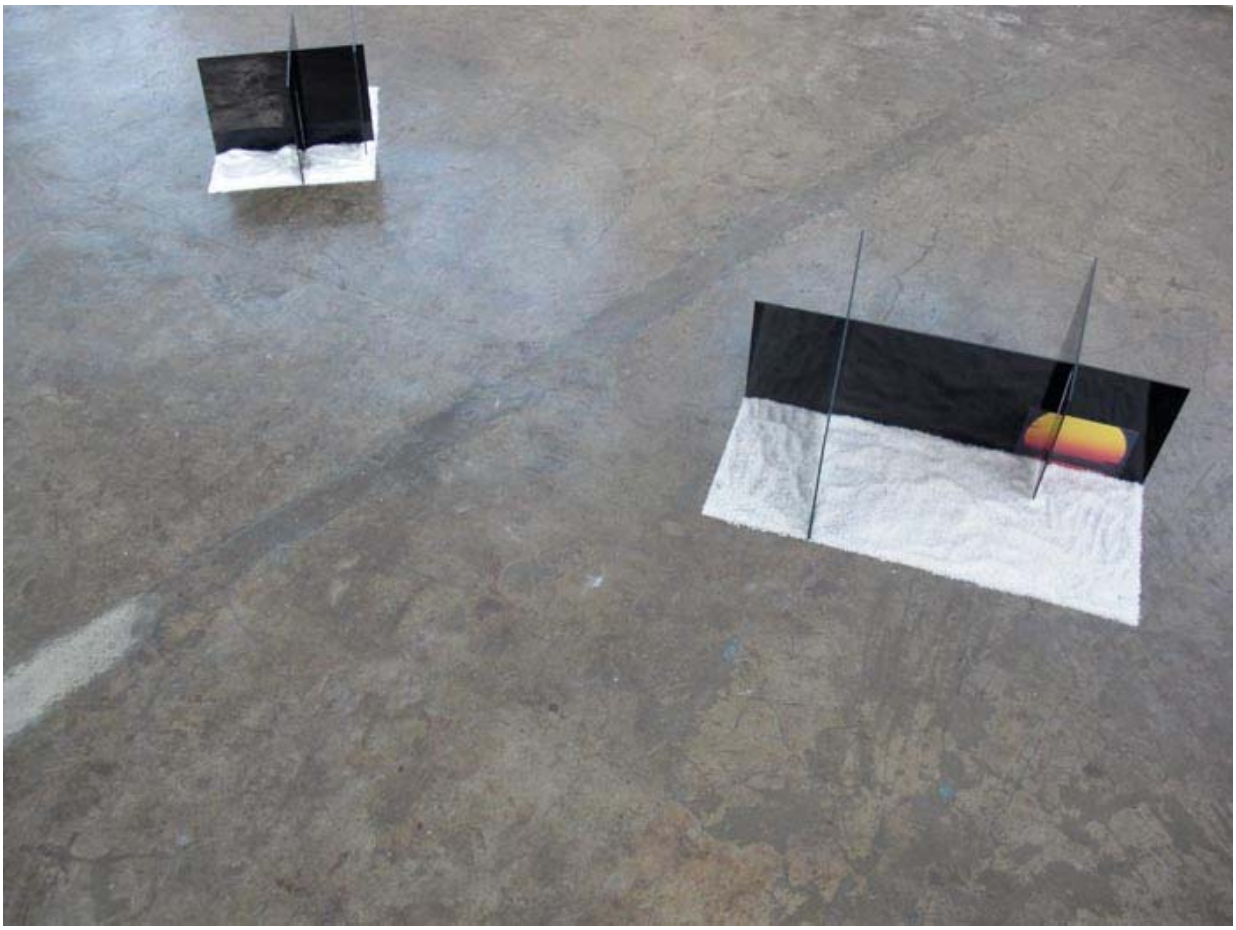
Larry Bell, *Two Glass Walls — Diagonal Top*, 1973.

Há portanto nestes trabalhos uma dualidade, através da dupla visão, através da adição e do anular. Com uma estrutura *minimal,* que retém em simultâneo, um conteúdo em potência, que concorre para um campo complexo e de articulação de outros códigos. Com outras temporalidades para além do objeto. O tempo estende-se ao pensamento, que cria mais associações e novos objetos no espaço mental.

Portanto uma forma será acima de tudo experimentada pela sua materialidade e particularidades, em relação a uma constelação que cria forma organicamente. Através de um processo de trabalho de figurações dinâmicas. Com isto quero dar a entender que o trabalho é fruto de um entendimento entre um processo mental, um extrapolação para o espaço, a relação dessa forma no espaço físico e no espaço mental. E segue nesta dinâmica entre o

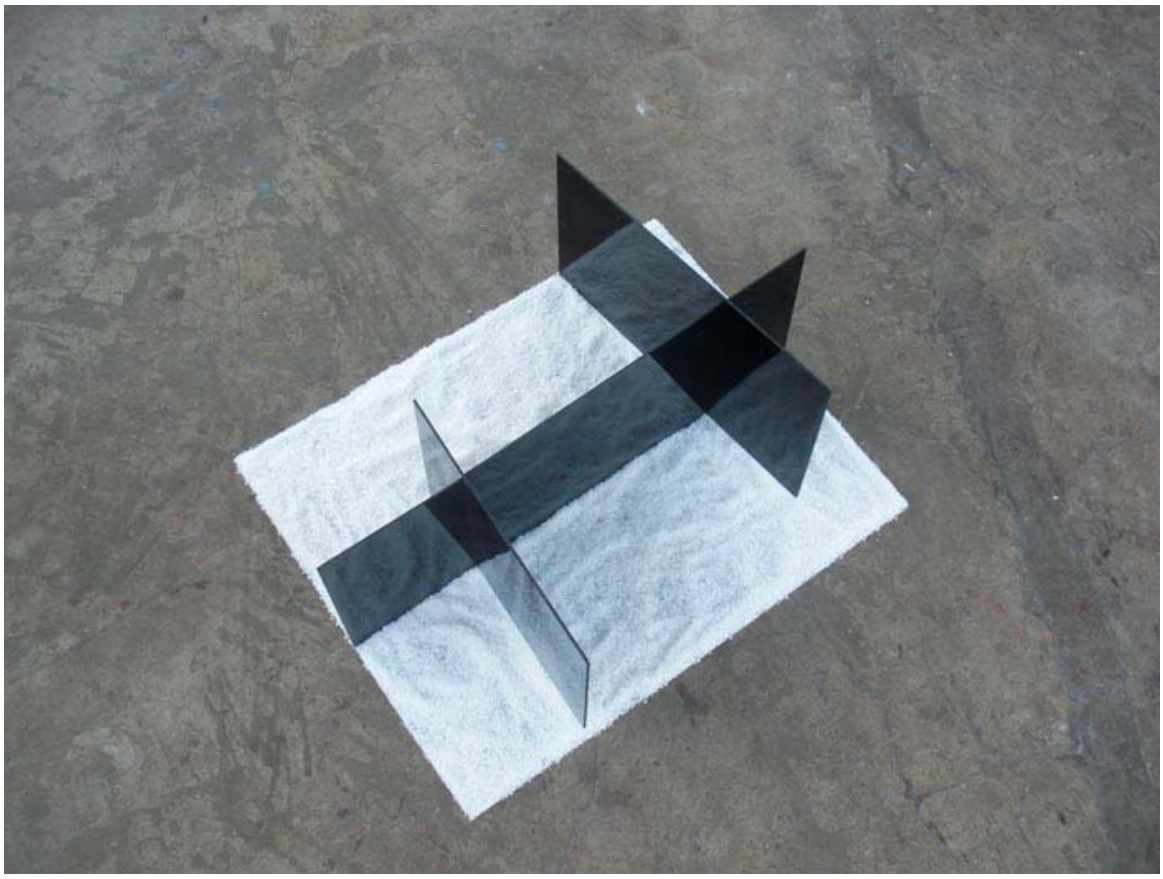
[63] DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que nós vemos, o que nos olha*. Imago, Porto: Dafne, 2011, p. 113-114.

mundo das idéias e o muito real. Nesta dialética, há uma constante dialética entre conflitos e aproximações, que se organizam, por exemplo, em cidades, malhas urbanas, que normalmente não são ortogonais. As ligações entre ruas e avenidas, por vezes fazem-se por vias e canais não diretos, através da correlação e de integração. A forma deve ser sentida de forma dinâmica.[64]



O sol que emite uma luz negra: Atlântico Sul, 2012. Vidro acrílico, prova cromogénea e sal brasileiro, 24 x 34 x 30 cm. E a peça *O sol que emite uma luz negra: Atlântico Norte*, 2012. Vidro acrílico, prova cromogénea e sal português. 23 x 60 x 47 cm. Vista da exposição, "O sol que emite uma luz negra", 2012; Red Bull House of Art, Lisboa.

[64] Ibid. p.123-129.



O sol que emite uma luz negra: Atlântico Norte, 2012. Vidro acrílico, prova cromogénea e sal português, 23 x 60 x 47 cm.

O sol que emite uma luz negra: Atlântico Sul, 2012. Vidro acrílico, prova cromogénea e sal brasileiro, 24 x 34 x 30 cm.

Sol Negro

João Adolfo Hansen (1942-) é professor jubilado da Universidade de São Paulo, especialista em estudos de literaturas de língua portuguesa, sobretudo do período colonial brasileiro. Hansen destaca-se pela análise da construção da alegoria e a respectiva função na interpretação de textos e imagens produzidos no campo cultural. A 9 de Novembro de 2011, Hansen e Adrián Fanjul deram uma aula pública na Universidade de São Paulo após a violenta tomada de posse do prédio da respectiva reitoria pela polícia, fato que culminou um período de contestação estudantil iniciado em 2009[65].

Nesta sessão, Hansen leu um artigo de opinião publicado na Folha de São Paulo, chamando a atenção para o papel desempenhado pelos meios de comunicação de massas na criação do imaginário coletivo. Durante o seu discurso, Hansen utilizou várias expressões para descrever os fatos, alertando para a deturpação da informação protagonizada pelo colunista do jornal. Umas dessas expressões foi "o sol que emite uma luz negra", que me aproprio para intitular a exposição e, que serviu de ponto de partida para a construção do que chamo "fenómenos objetuais"[66], objetos que traduzem um evento não ilustrando-o mas convocando a sua experiência vivida.

Imagem da página no YouTube , do vídeo que documenta a aula pública dada por Hansen.

---

[65] Aula Pública - Prof. Dr. Adrian Fanjul e Prof. Dr. João Adolfo Hansen - 09/11/11 - USP - Parte 6/7. Disponível no YouTube: http://www.youtube.com/watch?v=V80xjkUucqg

[66] Referência ao termo "fenómenos objetuais" no capítulo *Réplica de cavalete desenhado por Lina Bo Bardi.*

O recorte de jornal utilizado por Hansen naquele dia, foi emoldurado numa moldura com um vidro fosco, obscurecendo-o no sentido de impedir a sua leitura. Com esta operação, impeço o espectador de testemunhar aquele acontecimento, mediando a minha percepção do mesmo por via não de um artefato, mas de uma evocação. Este modo de traduzir a realidade através de uma abstração manifesta-se no segundo elemento desta obra, uma bola preta que fica em frente à moldura. Esta esfera materializa as metáforas empregues por Hansen na sua aula pública, evidenciando enquanto forma o conteúdo de um momento do quotidiano investido de um sentido que extravasa a sua particularidade para se tornar sintoma da realidade.

Sol Negro, 2011-12. Detalhe. Espuma e tinta em spray, Ø 40 cm.

Sol Negro, 2011-12. Espuma e tinta em spray, Ø 40 cm. Recorte de imprensa lido por João Adolfo Hansen, moldura em metal e vidro fosco 42 x 29,5 cm

Sol Negro, 2011-12. Detalhe. Recorte de imprensa lido por João Adolfo Hansen, moldura em metal e vidro fosco (A3).

Formas desenhadas a partir das sombras de objectos de arte popular encontrados na Casa de Vidro da arquitecta Lina Bo Bardi durante a visita guiada ao Instituto Lina Bo e P. M. Bardi em Janeiro de 2011

Durante os anos 50 no Brasil, com o desenvolvimento industrial que se apresentava, a arquiteta Lina Bo Bardi percebe o percurso que iria confrontar no país. Uma proposição dupla, uma situação em que Lina se viu obrigada a escolher entre duas alternativas que se excluem mutuamente, de origem moral e estética, abduzindo Lina a um círculo experimental singular. A esperança de que a extraordinário demanda da industrialização em São Paulo pudesse ser encaminhado para a estabelecimento de uma cultura moderna, estava sendo anulada pela abandono de algum tipo de planificação real, sobre a apressada urbanização daquele período. Um meio arquitetônico moderno paulista, no seu grosso, entusiasmado pelas possibilidades criadas urbanização e pelo prestígio de um extenso mercado imobiliário, sendo este o meio que admitiu desprezar os diagrama igualitário. Escassos eram os que interrogavam a probabilidade de a industrialização precipitada do Brasil, provocar aqui uma variante tropical do *American Way of Life*. Bo Bardi aproxima-se de um desses críticos, Vilanova Artigas. Com ele dá aulas na Universidade de São Paulo, na Faculdade de Urbanismo e Arquitetura, publica e protege a sua ação na revista *Habitat*, mas não consegue introduzir-se inteiramente na *cacimba* da escola local[67].

A sua dúvida naquela altura era simples: sendo impraticável aumentar um design e pertencer à indústria - igualmente na construção como nos objetos utilitários - e porque não enveredar num projeto político e social da indústria existente no Brasil?! Na procura por uma possível inclusão no processo de desenvolvimento industrial, procurada em seus primeiros anos no Brasil por meio do MASP, do IAC e da revista *Habitat*, Lina Bo elege por um outro palco de atuação. A Bahia funda a ocasião excelente para o experimento da constituição de vicissitudes de alargamento industrial e cultural.

Entre 1958 e 1964 Lina Bo Bardi vive em Salvador, onde pode dedicar-se com maior proeminência do que em São Paulo à instalação de um projeto de modernização cultural que objetivava ser alguma coisa mais que a atualização da nata cultural. Engaja-se assim na construção de um projeto de emancipação cultural popular. O grupo político claramente

[67] Um livreto, com fotos de Nelson Kon e textos dos curadores italianos Luciano Semerani, Antonella Gallo e Giovanni Marras e do arquiteto brasileiro Renato Anelli, exibe a exposição Lina Bo Bardi Arquiteto, idealizada para a Bienal de Arquitetura de Veneza de 2004 e remontada no Museu de Arte de São Paulo em 2006, recebendo mais de 83 mil visitantes. Uma análise de seu trabalho e de seu percurso na Itália e Brasil. SEMERANI, Luciano; GALLO, Antonella; MARRAS, Giovanni e ANELLI, Renato. *Lina Bo Arquiteto*, Instituto Lina Bo Bardi, São Paulo, 2006, p. 42.

sugeria essa probabilidade. A idéia da Sudene - Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste, em 1959, parecia marcar para a sua viabilidade.

Convidada para desenhar o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM BA), Lina reproduz aí os pontos de vista, de um museu pulverizador da produção cultural moderna local, praticada com sucesso em São Paulo.

Cidade: SÃO PAULO
Coluna: SP VARIEDADES
Marca: MASP
Pag.: C-08
13

Mostra de Lina Bo Bardi desafia o design

Viagem antropológica da arquiteta italiana pelas formas, cores e materiais típicos do Brasil rendeu uma instigante coleção, agora reunida em "O Design no impasse", exposição que se abre hoje na Pinacoteca

Ela veio de fora, mas soube, como poucos, olhar para dentro do Brasil à procura das raízes de uma cultura em formação. Os achados da arquiteta italiana Lina Bo Bardi em suas andanças pelo País, em particular pelo Nordeste, onde viveu entre 1958 e 1964, compõem a mostra *O Design no Impasse*, que será inaugurada hoje, às 11 h, na Pinacoteca do Estado. São quase 300 peças de uma coleção peculiar, onde a diversidade é ponto primordial.

"Não é uma seleção típica de colecionador, mas um apanhado. Os objetos são resultado de uma viagem antropológica, é quase uma provocação ao desenvolvimento da indústria do design", diz Marcelo Carvalho Ferraz, diretor-executivo do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, ao qual pertencem as peças.

A mostra é, na verdade, parte da exposição *O Design no Impasse*, montada em 97 com as obras de arte popular descobertas por Lina, mais a coleção de brinquedos do Sesc e peças do acervo de Renato Magalhães Gouveia. A mostra foi levada ao México, depois para Milão, para Roma e chegou a ocupar até o cassino do Principado de Mônaco, mas nunca foi mostrada no Brasil. Agora, a convite de Emanuel Araújo, diretor da Pinacoteca, o público de São Paulo pode conferir pelo menos os quadros, tapeçarias, cerâmicas, fotos e cartazes recolhidos por Lina Bo Bardi ao longo dos anos. "A princípio achamos que unir só as obras da coleção da Lina fosse pouco, mas na hora em que tudo se junta começa a funcionar, a fazer sentido", conta Ferraz.

Lina Bo Bardi foi a primeira pessoa a fazer um apanhado de arte popular, num trabalho que pôde ser visto por ocasião da inauguração do conjunto arquitetônico do Solar do Unhão, na Bahia, quando a arquiteta organizou a exposição *Civilização do Nordeste*, em 1962. De volta a São Paulo, Lina mostrou aquele mundo do Recôncavo para os intelectuais daqui, e as pessoas não acreditavam na riqueza criativa daqueles trabalhos. Em 69, ela promoveu, no Masp, a mostra *A Mão do Povo Brasileiro*, que segundo Ferraz "ficou na memória de quem viu".

Em 1980, Lina começou a preparar o livro *Tempos de Grossura: O Design no Impasse*, no qual pretendia reunir toda sua pesquisa sobre a arte do povo nordestino. Ela defendia fervorosamente a idéia de que as peças do que chamava "pré-artesanato" deveriam dar origem a um desenho industrial nacional. Por achar que o País tinha mudado demais desde que iniciou suas andanças, a arquiteta abandonou o projeto, que foi retomado pela direção do Instituto Lina Bo Bardi após sua morte. Em 1995, o livro foi lançado e a publicação também estará à venda na lojinha da Pinacoteca por R$ 35.

"Tudo o que o brasileiro consome é desenhado fora. Apesar de estar fazendo arquitetura de ponta, utilizando materiais modernos, Lina sempre esteve atenta à questão do fazer manual, mas gostava de frisar que isso não é bibelô para ficar em casa de madame. O pré-artesanato era uma tentativa de compreensão da civilização do Nordeste", confirma Ferraz. Há, na exposição, alguns exemplos desse design original, como uma caneca com ponta comprida feita para tirar água da cacimba.

Em volta dela há uma colheira, que espeta a boca, indicando que aquela não é caneca para ser usada para beber. "É desenho pensado para ter função e quando ele cumpre função também acaba sendo belo", diz Ferraz.

A distribuição das peças não segue ordem cronológica ou geográfica. Há separação por alguns temas, como os objetos que se apropriam do sagrado, que vão de votos até peças de candomblé. Há brinquedos de barro, telas e painéis de tapeçaria com animais, uma parte de cerâmica e assim por diante. O ponto fundamental é buscar os objetos com função estética importante.

A mostra também traz uma série de fotos, algumas feitas por Pierre Verger, outras por Mario Cravo Neto, que foram ampliadas por ocasião da exposição na Europa. As imagens servem como complemento na forma de mostrar os objetos, uma vez que transportam o visitante para a origem daquelas peças.

Deborah Bresser

"O Design no Impasse". Abertura hoje, às 11h, na Pinacoteca (Pça. da Luz, 2; tel.: 229-9844). Ingressos: R$ 5 (inteira) e R$ 2 (meia). Menores de 7 anos e maiores de 65 não pagam. De terça a domingo, das 10 h às 18 h. Até dia 22 de abril

Reprodução

Peças ilustram a eficiência do design popular

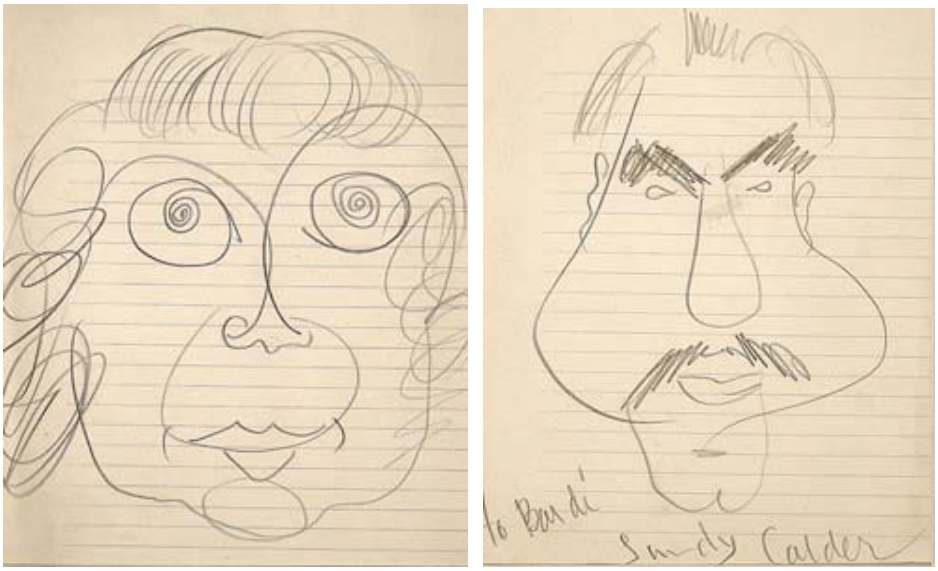
Segundo Marcelo Ferraz, curador da mostra, peças de Lina Bo Bardi mostram diversidade e são "quase uma provocação ao desenvolvimento da indústria do design"

A italiana Lina foi em busca das raízes brasileiras

Recorte de jornal encontrado na biblioteca do MASP - Museu de arte de São Paulo. (Edificio desenhado por Lina Bo Bardi).

Sem o entendimento do percurso de Lina, não teria incorporado a imanência do seu trabalho no meu trabalho. Na compreensão de como o seu papel como agente cultural foi fundamental para o desenvolvimento cultural de um contexto, mas acima de tudo como é que isso se transportou para a sua obra. Os seus movimentos apresentam-se como linhas para o desenho da minha peça: *Formas desenhadas a partir das sombras de objectos de arte popular encontrados na Casa de Vidro da arquitecta Lina Bo Bardi durante a visita guiada ao Instituto Lina Bo e P. M. Bardi em Janeiro de 2011*, (2011-2012).

Lina Bo Bardi (1914-1992) foi uma arquiteta brasileira (nascida em Itália) cujo interesse pela cultura autóctone do Brasil a destacou no panorama arquitetônico modernista. Bo Bardi instalou-se em São Paulo com o seu marido, Pietro Maria Bardi (1900-1999), a seguir à II Guerra Mundial, um período de expansão econômica no Brasil e de depressão numa Europa em reconstrução. Em 1947, Pietro Maria Bardi fundou o Museu de Arte de São Paulo num edifício adaptado para o efeito por Bo Bardi. Em 1950, Bo Bardi projetou a Casa de Vidro como residência para a sua família. Este edifício alberga, hoje, o Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, que promove a arte brasileira através da história pessoal do casal.



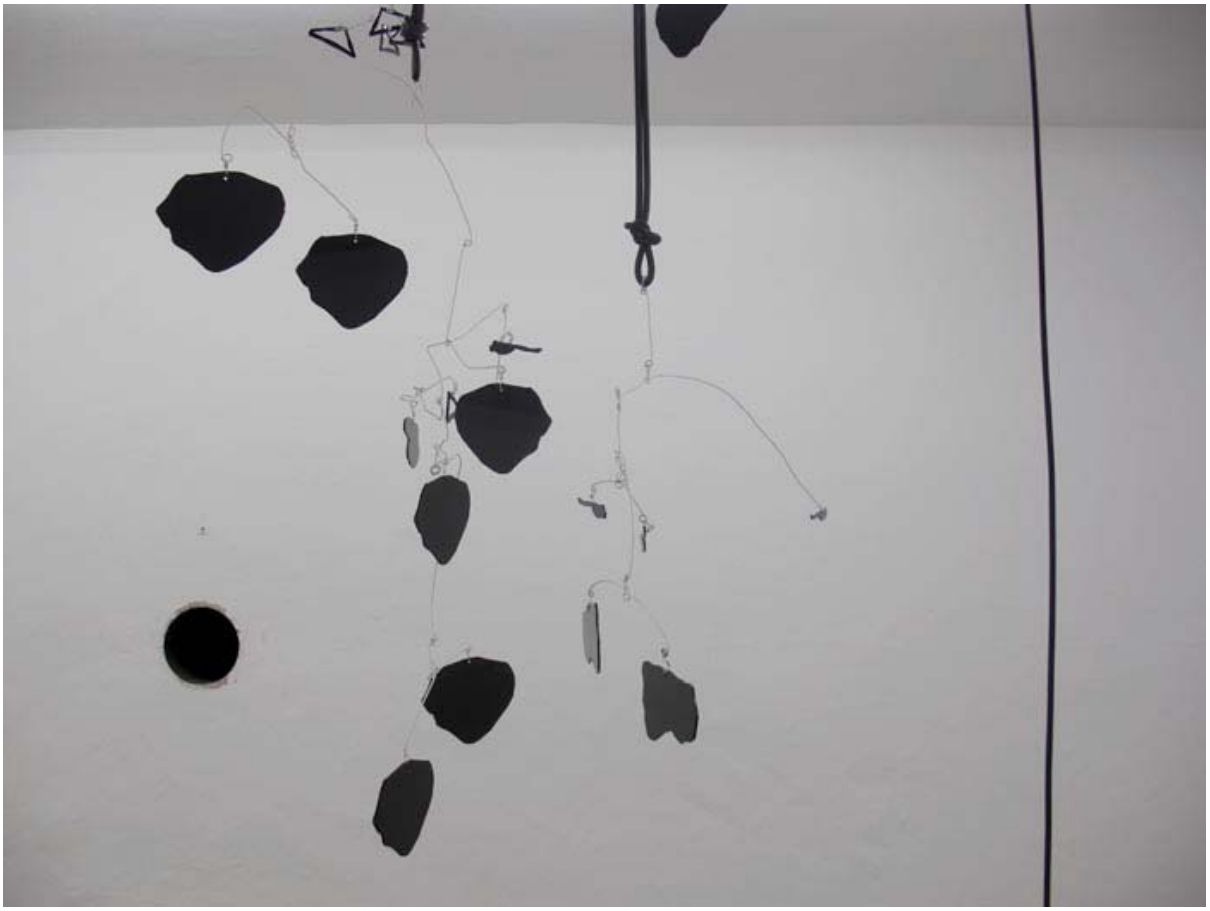
Caricatura de Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi, desenho de Alexander Calder, 1948 - data da visita de Calder ao Brasil. Lápis sobre papel, 26.5 x 20.4 cm (cada). Coleção MASP, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

Quando visitei a Casa de Vidro em Janeiro de 2011, interessei-me por vários objetos que povoam a habitação, entre as quais cadeiras desenhadas por Lina e outro mobiliário. Embora pertencentes à coleção de arte popular dos Bo Bardi, estes objetos possuem o mesmo estatuto que os restantes elementos decorativos da Casa de Vidro, transportando consigo a experiência vivida do casal. Com uma máquina fotográfica documentei estes objetos no local em que se encontravam e, como se desenhasse o seu “espaço negativo”, delineei as sombras que hipoteticamente projetam nessas fotografias.

Espaço negativo de alguns objetos. Intervenção sobre fotografias tiradas na Casa de Vidro, em janeiro de 2011.

Espaço negativo de alguns objetos. Intervenção sobre fotografias tiradas na Casa de Vidro, em janeiro de 2011.

A partir das formas resultantes daquele exercício, para elaborar as componentes de um móbil, um tipo de escultura quinética cunhada pelo artista norte-americano Alexander Calder (1899-1976) na década de 1930. Tal como no caso de Calder, a estrutura suspensa tentei basear-me na tensão entre equilíbrio e movimento para gerar uma sensação de encantamento junto do espectador. Porém, ao contrário de Calder, ancorei as formas que compõem a obra numa dada circunstância, substituindo a abstração enquanto essência de Calder pela contextualização abstrata de uma situação. As formas deste móbil instituem-se, assim, em tradução de um evento: a visita à Casa de Vidro desenhada a partir de uma dialética e, jogo de relações dinâmicas, entre a minha relação com vários materiais acerca de Lina, a Casa de Vidro, o contexto em que ela foi construída, o percurso de Lina e a maneira como Bo Bardi abordava os seus projetos.



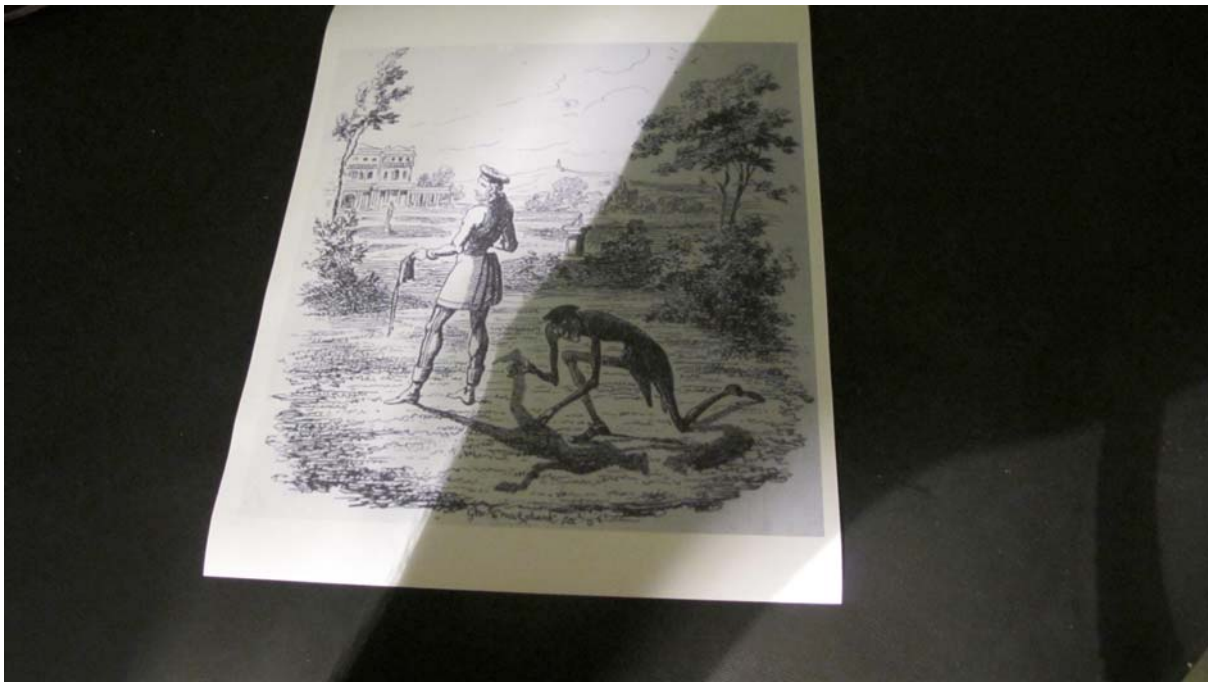
Formas desenhadas a partir das sombras de objectos de arte popular encontrados na Casa de Vidro da arquitecta Lina Bo Bardi durante a visita guiada ao Instituto Lina Bo e P. M. Bardi em Janeiro de 2011, detalhe. 2011-12. Vidro acrílico cortado a laser, arame, tinta em spray e borracha.

Formas desenhadas a partir das sombras de objectos de arte popular encontrados na Casa de Vidro da arquitecta Lina Bo Bardi durante a visita guiada ao Instituto Lina Bo e P. M. Bardi em Janeiro de 2011, 2011-12. Vidro acrílico cortado a laser, arame, tinta em spray e borracha.

Formas desenhadas a partir das sombras de objectos de arte popular encontrados na Casa de Vidro da arquitecta Lina Bo Bardi durante a visita guiada ao Instituto Lina Bo e P. M. Bardi em Janeiro de 2011, 2011-12. Detalhe. Vidro acrílico cortado a laser, arame, tinta em spray e borracha. Fotografia por Pauliana V. Pimentel, durante a inauguração de *O sol que emite uma luz negra*, na Red Bull House of Art, 2012.

A história maravilhosa de Peter Schlemihl

A história maravilhosa de Peter Schlemihl é um conto publicado em 1814 por Adelbert von Chamisso (1781-1838), um poeta franco-alemão também conhecido por trabalhos na área da botânica. Peter Schlemihl – o protagonista desta "história maravilhosa", como o título do livro sugere – vende a sombra a um estranho, na verdade o Diabo; porém, a recompensa que recebe traz-lhe infortúnio em vez de felicidade, pois suscita a indiferença de todos. O Diabo alicia-o, então, com a devolução da sombra em troca da alma, mas Schlemihl rejeita tal proposta, iniciando uma viagem à volta do mundo em busca da paz de espírito perdida. Schlemihl institui-se em alter-ego de von Chamisso, já que as reminiscências faustianas da narrativa traduzem, por um lado, a sua vertente mística e, por outro, o seu destino errante enquanto homem apátrida.



Schlemihl a dar a sua sombra, 2012. C-Print. 21 x 29,7 cm. Edição ilimitada.
Imagem utilizada para a divulgação da exposição *O sol que emite uma luz negra*.

Interessou-me a dimensão alegórica deste livro na medida em que compõe um tratado anti-racionalista típico do romantismo. Efetivamente, a ênfase dada à emoção na narrativa posicionam-na no contexto deste movimento, que visava o regresso a uma ordem pré-moderna, na qual os sentimentos se sobrepusessem às idéias na vida social. Abordei esta problemática através da construção de uma estrutura sobre a qual pendura pedaços de borracha, referencia a capítulos do livro, que assim se poderia dividir em fragmentos.

Remetendo para objetos do quotidiano cuja estranha familiaridade perturba a sua inteligibilidade, a enuncia a possibilidade de transformar fragmentos da “história maravilhosa” protagonizada por Schlemihl.

Este grupo de trabalhos, apresentado na exposição relaciona-se com a minha relação com estas idéias ou elementos, um pouco soturnos: como as sombras, sol negro, formas do móbil alienadas no espaço como *zombies*, o vidro fosco, que perturba a leitura clara, ou ainda a imagética que as brumas podem remeter. As peças são isso, como uma espécie de tenis entre mim e estas idéias e pensamentos. De um lado estou eu e do outro lado da rede as idéias e, de uma forma dinâmica jogamos este jogo.

A estrutura de ferro com as borrachas - as sombras da personagem do livro - surgem no contexto da própria residência Red Bull House Of Art. É uma forma abstrata de relacionar-me com o convite, de um projeto bastante publicitário. O projeto da Red Bull ancorava um historial de vídeos promocionais, muito maus, que os artistas das edições anteriores fizeram. E a maneira como a organização da Red Bull House Of Art trata uma série de assuntos revelou-se claramente comercial e propagandístico. O que eles estavam ali a vender era a imagem de uma jovem artista *cool* e *hipster*[68]!

A primeira coisa que me ocorreu quando o curador Miguel Amado me convidou para o projeto de residência foi a sensação "de ter que me vender" (tal como a personagem principal do livro), a uma série de coisas que não achava interessantes. Isto para puder concretizar o meu trabalho. Depois pensei que as poderia fazer, isto..., mas de uma forma subtil ou subversiva, jogando com o próprio contexto. Por isso aceitei o convite e fiz esta peça.

---

[68] Hipster é um termo frequentemente usado para se referir a adolescentes, geralmente pertencentes a um contexto social subcultural da classe média urbana. A cultura hipster faz parte da variedade de subculturas que coexiste com a cultura *mainstream*. A cultura hipster é marcada pela música independente, uma variada sensibilidade para a tendência non-mainstream (não comum, não recorrente) e estilos de vida alternativos. Os interesses referentes à mídia por esse grupo incluem filmes independentes, revistas e *websites* notadamente relacionados à música alternativa. A cultura hipster tem sido descrita como um "mutante caldeirão transatlântico de estilos, gostos e comportamentos". Christian Lorentzen, do New York Times, argumenta que "O hipsterismo fetichiza a autenticidade", elementos de "movimentos marginais da era beat pós-guerra (beat generation), o hippie e até o grunge", inspira-se em "depósitos culturais de cada toda densidade étnica" e "regurgita tudo com uma peculiar e intrínseca inautenticidade." Outros, como Arsel e Thompson, referem-se aos hipsters como o termo significante para uma mitologia cultural, a cristalização de um estereótipo massificado e mediado para entender, categorizar e "marketizar" o consumidor da cultura indie, mais que efetivamente um grupo de pessoas. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Hipster

A história maravilhosa de Peter Schlemihl, 2012. Ferro e borracha. 85 x 315 x 58 cm
Segunda imagem fotografada por Pauliana V. Pimentel, durante a inauguração de *O sol que emite uma luz negra*.

A história maravilhosa de Peter Schlemihl, 2012. Detalhe. Ferro e borracha. 85 x 315 x 58 cm

Balde-pote. Borracha preta, recuperado de pneus de caminhão. Altura 80 cm. Proveniência Santa Cruz do Capibaribe, Pernambuco.
Foto Luiz Hossaka

Página anterior. Armário-caixote com utensílios domésticos diversos: tifós, lamparinas, cestas, baldes, recuperados de latas de mantimentos, óleo, querosene e lubrificantes. Grande peixe de chapa de flandres, insígnia de algum estabelecimento comercial. Exposição *Civilização do Nordeste*. Museu de Arte Popular do Unhão, 1963. Salvador, Bahia.
Foto Armin Guthmann

No processo da revolução brasileira, os problemas atuais encontram, na região Nordeste, a sua infra-estrutura mais complexa e mais representativa.

Com uma cultura enraizada em valores autenticamente nacionais, avêssa às alienações mais facilmente verificadas na região sul, pelo aspecto cosmopolita das metrópoles daquela região. O Nordeste é fechado.

Sendo o Brasil um país subdesenvolvido, é precisamente o Nordeste o seu retrato mais fiel. Tôda uma tradição de lutas pela emancipação nacional joga no quadro atual da política brasileira. O Nordeste e a sua força cultural, fincada nas três raças que formam a nacionalidade.

Com bases no sofrimento e nas reivindicações da grande massa popular e no ascenso do movimento popular: refletindo o elã das grandes lutas do passado, com a solidez de uma cultura que nunca renegou os costumes, o gôsto e, principalmente, o espírito nacional, o Nordeste é autêntico. A literatura e as artes do Nordeste são brasileiras, e graças à consciência do povo, à sua participação permanente, os valores democráticos de nosssas culturas são preservados da alienação e do cosmopolitismo.

Isso é o que expressa o Romance do Nordeste, o Teatro, as Artes Plásticas, a poesia e os ensaios. A superestrutura espelha o grande contingente cultural da nação brasileira.

É imprescindível romper com todas as discriminações que se fazem ao Nordeste para que o Brasil possa ouvir a voz dos seus filhos; autênticos filhos do Nordeste com seu povo e sua mensagem brasileira.

Abelardo da Hora, 1963

Imagem de balde de borracha. Retirado do livro *Tempos de Grossura: o design no impass*e, 1994. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.
A cultura popular brasileira revisitada por intelectuais que viveram e trabalharam no Nordeste entre o final dos anos 50 e o início dos anos 90. Textos de Lina Bo Bardi, Jorge Amado, Glauber Rocha entre outros.

Sentados no Brasil. Réplicas de cadeiras desenhadas por Lina Bo Bardi

Lina Bo Bardi (1914-1992) foi uma arquiteta brasileira (nascida em Itália) cujo interesse pela cultura autóctone do Brasil a destacou no panorama arquitectónico modernista. Bo Bardi instalou-se em São Paulo com o seu marido, Pietro Maria Bardi (1900-1999), a seguir à II Guerra Mundial, um período de expansão económica no Brasil e de depressão numa Europa em reconstrução. Em 1950, Bo Bardi projetou a Casa de Vidro como residência para a sua família. Este edifício alberga, hoje, o Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, que promove a arte brasileira através da história pessoal do casal, em geral, e da sua coleção de arte e artefatos, em particular.

Quando visitei a casa dos Bardi, no Morumbi, São Paulo e, interessei-me por vários objetos que a habitação acolhe, entre os quais cadeiras desenhadas por Bo Bardi inspiradas em formas populares. Estas cadeiras utilizam materiais oriundos dos meios rurais do Brasil, como o ferro e o couro, e inscrevem-se num programa de criação de um design brasileiro assente na revalorização dos costumes locais que Bo Bardi protagonizou. Atento à especificidade do país – do clima à postura natural dos indivíduos – e baseado num entendimento dos estilos de vida de inspiração etnográfica, este projeto conjugava eficazmente tradição e modernidade.

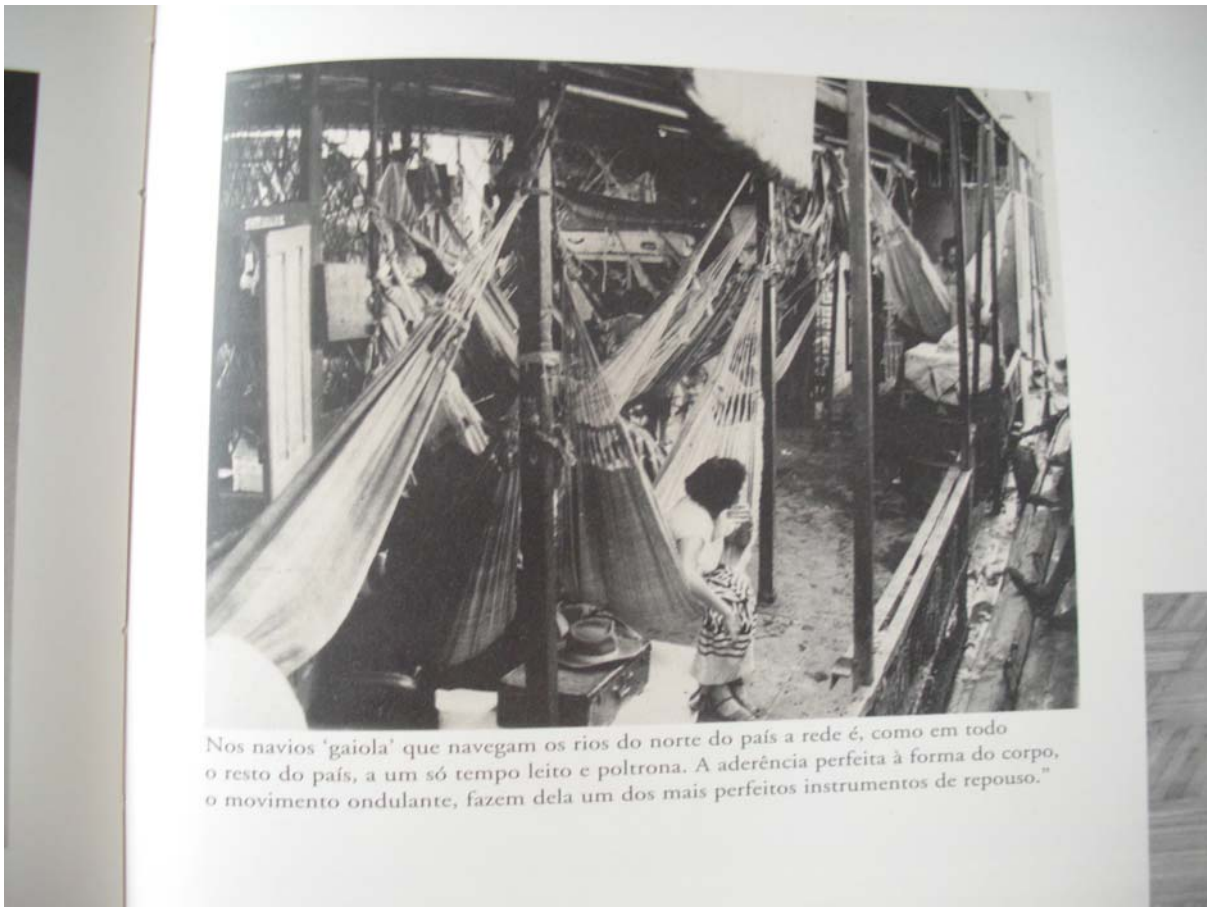


Imagem retirada do livro *Lina Bo Bardi*, 2008. Com a coordenação editorial e curadoria de Marcelo Ferraz. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi e Impressa Oficial do Estado de São Paulo. A vida e a obra de Lina Bo Bardi: um "collage" panorâmico e cronológico realizado por meio de desenhos, projetos e textos da autora. Livro/Catálogo que acompanhou a exposição Lina Bo Bardi pelo mundo.

Através da replicação recrio um conjunto de cadeiras de Lina Bo Bardi, obtemperando a sua forma e empregando os mesmos materiais, adquiridos no Brasil. Dadas as suas características, estas cadeiras articulam-se com o ser humano sem que a mente processe tal ato – é como se elas aderissem ao corpo.

Etimologicamente replicar é um verbo transitivo e significa responder com argumentos, refutar, contestar, retorquir; fazer uma réplica (cópia) de, ou mesmo reproduzir. Neste trabalho considero que haverá a aparição de um novo termo: replicar contestando com argumentos.

Estas obras estiveram expostas num terraço com vista para o rio Tejo, em Lisboa constituindo um ambiente descontraído, que suscita o convívio e outros modos de relaxamento. No contexto do projeto de residência e exposição na Red Bull House of Art organizei vários eventos – entre os quais a projecção ao ar livre de *Vampyr*, um clássico da cinematografia de terror de Carl T. Dreyer, e um concerto do grupo Tropa Macaca – em que os visitantes ocuparam este espaço-plateia sentando-se nas cadeiras-obras ou, como o título sugestivamente enuncia, sobre o Brasil.

Sentados no Brasil. Réplicas de cadeiras desenhadas por Lina Bo Bardi, 2012. Detalhe. Couro, lona e ferro. Dimensões variáveis.

Vista da instalação: *Sentados no Brasil. Réplicas de cadeiras desenhadas por Lina Bo Bardi*, 2012. Couro, lona e ferro. Dimensões variáveis.

Imagens da inauguração da exposição. Obra sendo utilizada pelo público. Red Bull House of Art, Lisboa, 12 de Julho de 2012. Fotografias por Pauliana V. Pimentel, durante a inauguração de *O sol que emite uma luz negra*.

Imagens da inauguração da exposição. Obra sendo utilizada pelo público. Red Bull House of Art, Lisboa, 12 de Julho de 2012. Fotografias por Pauliana V. Pimentel, durante a inauguração de *O sol que emite uma luz negra*.

Idéias entre pensamentos paralelos

Com a articulação de fatos, ficções, personagens e períodos históricos no meu trabalho, numa lógica de livre associação, na qual um tema sugere outro e assim sucessivamente, tento desenvolver um processo de transferência de sentidos. As imagens e objetos que crio constituem, assim, re-significações de experiências vividas, traduzindo um dado assunto numa forma, que o abstrai da realidade. Tal dinâmica plasma-se nesta obra, não só como o respectivo título sugere, mas também porque remete para a grelha, uma estrutura comum na arte ocidental do século XX que sustentou a autonomia da esfera artística, assim alheando-a do mundo.

Idéias entre pensamentos paralelos, 2012. Inox, tinta em spray e borracha. 163 x 125 x 5 cm

Como refere Pio Aguirre sobre o entendimento e a relação com a prática artística do artisa Liam Gillick:

> A dialética espaço-tempo é entendido como um pensamento de futuro historicizado que está constantemente sendo revisado. Fazendo perguntas a serem respondidas com novas perguntas, ativando assuntos não passivos em vez de proferir soluções como tranqüilizantes –este é um artista cuja a auto refletividade que revelam conexões desconhecidas entre idéias, meios artísticos e história social. E o que nós temos não é só um artista a pensar em voz alta e a fazer

> experimentos mentais, mas aquele que mostra uma ordem de operações mentais enquanto está pensando. Faça uma tentativa de uma dessas operações, enquanto ele está pensando. Faça uma tentativa de entrar numa dessas operações e você terá dado um passo gigantesco para a compreensão da prática artística de Gillick, como um todo[69].

Com esta estrutura de barras paralelas dou inicio a ouro grupo de trabalho que vem explorar as próprias problemáticas estruturais da minha pratica artística. Como uma cartografia de como as idéias se organizam no espaço mental. É possível abarcar essas relações através da dês codificação feita nesta tese – da série de trabalhos apresentados– como, em que ponto e quando, eles começam a criar relações entre pessoas, espaço, história.

Aqui o desenho dessas relações faz-se de formas não ortogonais. Se pudesse ver essas conexões invisíveis, ou se fosse possível revela-las, quiçá fossem como uma rede de pesca, feita por um pescador, que vivia num mundo onde os códigos eram diferentes, num mundo de uma nova língua, num mundo criado por ele.

It would have, without a doubt, given France a lasting advantage, 2012. Fio de rede para pesca, dimensões variáveis. Uma das últimas peças feitas durante a residência da Red Bull House of Art.

[69] Do original: *The time-space dialectic is understood as a thought of historicized future that is constantly being revised. Asking questions to be answered with new questions, activating nonpassive subjects instead of proffering solutions like tranquilizers-this is an artist whose self-reflexivity reveals the hidden connections between ideas, artistic forms and social history. And what we have is not Just an artist thinking aloud and making thought experiments, but onde who shows those mental operations while he is thinking. Make an effort to enter into one of these operations while he is thinking. Make an effort to enter into one of these operations and you will have taken a giant step towards understanding Gillick's artistic pratice as a whole.* AGUIRRE, Pio; SZEWCZYK, Monika. *Elosive Social Forms. Meaning Liam Gillick.* MIT Press, 2009, p. 26-27.

CONCLUSÃO

A conclusão caracteriza-se por encerrar um intervalo, neste caso de texto, referente à da tese de mestrado, abordando assim as questões mais pertinentes de cada capítulo.

Como artista, não posso dar por concluída a minha prática artística, mas posso tomar consciência de um percurso percorrido até ao momento, através da reflexão do presente, pensando o espaço-tempo, relacionando a experiência do presente, como uma memória do passado e, com uma expectativa do futuro. Portanto cerco-me de questões mais do que respostas. A rede ramificou-se ainda mais, mas agora com uma estrutura orgânica e sobreposta.

Pensar o tempo pareceu-me uma prática bastante difícil, me lembra aquilo Santo Agostinho diz: *quando eu penso nele, eu sei o que é, quando eu falo dele, eu não consigo definir*[70].

Qual o lugar da linguagem? Qual o lugar do sujeito, que cria imagens e objetos?

A linguagem não tem lugar. Qual o lugar da ficção? A ficção não é nem verdadeira nem falsa. A ficção não reproduz a realidade, a ficção não é cópia, o lugar da ficção é o possível. Aquilo que não é real, mas poderia ser. Assim começo a delinear a minha prática artística, que se faz de vários cruzamentos e conexões invisíveis, com a consciência do exercício de pensar o tempo. De pensar na construção orgânica de se funde numa relação com um contexto. Um contexto que se revela de uma variedade, numa simultaneidade de processos, que se vive hoje, que é impossível pensar uma totalização da idéia de representação.

Não é uma questão de ilustrar como o trabalho fala do seu tempo, mas como a prática artística estabelece uma relação com o mundo, fazendo outro mundo.

[70] Retirado da palestra proferida pelo crítico literário João Adolfo Hansen a 22 de Junho de 2012, na Red Bull House of Art, em Lisboa. Um evento que integrou o projeto de residência artística e exposição realizado por mim, a convite do curador Miguel Amado.

BIBLIOGRAFIA DE REFERÊNCIAS

Livros

AGAMBEN, Giorgio. *Lê cinéma de Guy Debord.* Em Image et mémoire, collection Arts & Esthétique. Genève, Éditions Hoëbeke,1998, p. 65-76. Disponível em: <http://pagespersoorange.fr/espace.freud/topos/psycha/psysem/cinedebo.htm>.

ANDERSEN, Thom; AZOURY, Philippe; BERINGER, Johannes; BRENEZ, Nicole; CHAFES, Rui; COSTA, João Bénard da; DUMAS, Richard; EISENSCHITZ, Bernard, FUJIWARA, Chris; GALLAGHER, Tag; GIANVITO, John; GORIN, Jean-Pierre; GUERREIRO, António; HUSUMI, Shiguéhiko; JORGE,João Miguel Fernandes; LAFOSSE, Philippe; LEMIÈRE, Jacques; MARCHAIS, Dominique, MARTIN, Adrian; NEVES, José; NISA, João; PERSON, Mark; QUANDT James; RANCIÈRE, Jacques; RECTOR, Andy; ROSENBAUM, Jonathan; SPAZIANI, Paolo; VIGO, Luce; WALL, Jeff; coordenação editorial de CABO, Ricardo Matos. *cem mil cigarros - Os Filmes de Pedro Costa.* Orfeu Negro, 2009, p. 334.

APPADURAI, Arjun. *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Public Worlds Volume 1. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

ASHER, Michael. *Writings1973-1983 On Works 1969-1979 1973-1983. / Michael Asher*. Escrito em colaboração com Benjamin H.D. Buchloh ; editado por Benjamin H.D. Buchloh, Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design and the Museum of Contemporary Art Los Angeles, 1983, p. 229.

ARENDT, Hannah, *The Life of the Mind*; A Harvest Book, Harcout, Inc.; San Diego, New York, London; 1978.

BADIOU, Alain. *Being and Event.* London: Continuum, 2005.

BAL, Mieke. *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto, 2002.

_____. *Quoting Caravaggio, Contemporary Art, Preposterous History.* University of Chicago Press, 1999, pp. 117.

_____. *Looking In. The Art of Viewing*. London, New York: Routledge, 2001.

_____. *Reading Rembrandt: Beyond the Word–Image Opposition*. New York and Cambridge, 1991.

BARDI, Lina Bo. *Lina Bo Bardi.* Coordenação editorial e curadoria de Marcelo Ferraz. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi e Impressa Oficial do Estado de São Paulo, São Paulo, 3ª edição. 2008, p. 336.

_____. *Tempos de Grossura: o design no impasse.* Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994, p. 80.

BENJAMIN, Walter; ARENDT, Hannah; *Illuminations: Essays and Reflections*; SCHOCKEN BOOKS, New York, Jan 13, 1969.

CHAMISSO, Adelbert Von. *História Maravilhosa de Peter Schlemihl.* Estação Liberdade. 2003.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espectáculo*. eBooksBrasil.com, 2003. p. 14.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*. Imago, Porto: Dafne, 2011, p. 256.

DOHERTY, Claire, Edited by. *Situation (Documents of Contemporary Art.* Whitechapel and The MIT Press; 2009.

FOUCAULT, Michel. *Of Other Spaces* (1967), *Heterotopias.* Disponível em: <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>.

HANSEN, J. A. . *A Servidão Natural do Selvagem e a Guerra Justa contra o Bárbaro*. In: Novaes, Adauto. (Org.). A Descoberta do Homem e do Mundo. 1 ed. São Paulo: MINC-FUNARTE/Companhia das Letras, 1998, v. , p. 347-373.

KWON, Miwon. *One place after another*. Cambridge: MIT Press, 2002.

MURDOCH, Iris. *Sartre: Romantic Rationalist*. Bowes & Bowes, Cambridge, 1953.

NERVAL, Gérard. *Les Chimères.* Menard Press, 1999.

OLIVEIRA, Olivia de. Romano Guerra Ed.. *Sutis Substâncias da Arquitetura de Lina Bo Bardi*. São Paulo, 2002, p. 400.

PIAULT, Marc Henri. *Anthropologie et cinéma*. Paris: Editions Nathan/HER, 2000, p. 285.

_____. *Uma antropologia-diálogo: a propósito do filme de Jean Rouch, Moi, un noir*. In Cadernos de Antropologia e Imagem. no. 4 Rio de Janeiro, UERJ, 1997, p. 185-192.

POE, Edgar Allan. *Descent into the Maelstrom*. 1841. Disponível em: <http://books.eserver.org/fiction/poe/descent.html>.

RANCIÉRE, Jacques. *The future of the image.* trand. by Gregory Elliot. London. New York, Verso, 2009, pp. 39 e 48.

SAHLINS**,** Marshall**.** *O pessimismo sentimental e a experiência etnográfica: porque a cultura não é um objeto em vias de extinção. Parte I e II.*
Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/mana/v3n1/2455.pdf>.

SIMMEL, Georg. *The Sociology of Georg Simmel*. Trad. de Kurt Wolff , New York: Free Press, 1950, p. 402-408.

SNYDER, Gary. *No Nature: New and Selected Poems.* Pantheon Books, 2002, p. 361.

SONTAG, Susan. *Theatre and Film. In Styles of Radical Will.* Modern Classics, NY, 2009, p. 99-123

SZEWCZYK, Monika. *Meaning Liam Gillick.* MIT Press, 2009, p. 250.

VERWOERT, Jan. *Forget the National: Perform the International in the Key of the Local (and vice-versa)! On the Experience of International Art Shows.* Research Paper: Biennials and City-Wide Events (eds. Steve Dutton and Jeanine Griffin), 2007. Disponível em: <http://www.a-n.co.uk/publications/shortcut/article/390982>.

ROUCH, Jean. *The camera and the man.* In Hockings, Paul. Principles of Visual Anthropology. Berlin/New York, 1995, p. 79-98.

Teses e dissertações

HONORATO, Cayo. *A formação do artista.* 2011. Tese de Doutorado em Educação, FE-USP, São Paulo, 2011.

LUCAS, Renata. *Visto de dentro, visto de fora*. 2008. Tese de Doutorado em Artes Plásticas/Poéticas Visuais. ECA-USP, São Paulo, 2008.

MENNA BARRETO, Jorge. *Exercícios de Leitoria.* 2012. Tese de Doutorado em Artes Plásticas/Poéticas Visuais. ECA-USP, São Paulo, 2012.

_____. *Lugares Moles.* 2007. Dissertação em Artes Plásticas/Poéticas Visuais. ECA-USP, São Paulo, 2007.

ZACCAGNINI, Carla. *A obra como lugar do texto, o texto como lugar da obra*. 2004. Dissertação em Artes Plásticas/Poéticas Visuais. ECA-USP, São Paulo, SP, 2004.

Catálogos de Exposições

BACH, Friedrich Teja Bach, BOUVIER, Raphaël, entre outros. *Constantin Brancusi and Richard Serra, A Handbook of Possibilities.* Catálogo editado por Fondation Beyeler, Hatje Cantz, Basel, 2011.

PRANCHA, Lúcia; NUNES FERNANDES, Sara. *The two of us girls disappeared all of a sudden together*. River People Publications, 2011.

SEMERANI, Luciano; GALLO, Antonella; MARRAS, Giovanni e ANELLI, Renato. *Lina Bo Arquiteto*, Instituto Lina Bo Bardi, São Paulo, 2006, p. 42.

Revistas

Outside in Tokyo. Entrevista a Pedro Costa por Kenichi Eguchi, *The Trembling Moment*, 2 de Abril de 2008, Shibuya Image Forum. Disponível em: <http://www.outsideintokyo.jp/e/interview/pedrocosta/index.html>.

Artigos

COMOLLI, Jean-Louis. *Frames and Bodies — Notes on Three Films by Pedro Costa: Ossos, No Quarto da Vanda, Juventude em Marcha*. Afterall magazine; Summer 2010, p.63-70.

HOFFMANN, Jens; *A Plea for Exhibitions*; na MOUSSE Magazine - Issue #24; June, 2010. Disponível em: <http://www.moussemagazine.it/articolo.mm?id=569#photoGallery>.

PANTENBURG, Volker. *Realism, not Reality Pedro Costa's Digital Testimonies*. Afterall magazine; Summer 2010; p. 55-62.

Sites

http://asombradofuturo.org
http://www.eai.org
http://en.wikipedia.org
www.e-flux.com
http://www.filmesdequintal.com.br
www.youtube.com
http://mubi.com
http://negociatas.vivyanefernando.info
http://www.publico.pt/
http://vimeo.com/negociatas
http://www.ubuweb.com

ANEXO

Entrevista a Pedro Costa por Lúcia Prancha

Esta entrevista foi realizada em Lisboa, a 13 de Fevereiro de 2012, como proposta individual de Lúcia Prancha, elemento integrante do grupo de discussão e crítica "**Máquina de Responder**", grupo que foi criado pelo CAPACETE Entretenimentos e a 29ª Bienal de São Paulo, como projeto paralelo à mesma.

Lúcia Prancha: Porque é que não recusou participar na 29ª Bienal de São Paulo?

Pedro Costa: A proposta consistia na produção de uma peça, que pudesse ser apresentada pela primeira vez, na Bienal de São Paulo. Perguntei se haveria financiamento para pôr em prática um pequeno trabalho de montagem, pois eu queria retomar o trabalho sobre um filme realizado há um ano atrás. Era uma oportunidade de fazer esse trabalho. Se me tivessem dito que queriam apresentar vídeos antigos é provável que tivesse recusado. Delicadamente.

Fiz um trabalho de montagem – de imagem e de som; existiam dois filmes curtos, independentes e, eu sempre pensei que eles se poderiam juntar e, que dos dois poderia aparecer um terceiro[1]. Só que precisava de dinheiro para montar, para fazer um novo *master*, uma nova cópia final. Não era muito dinheiro, mas não era dinheiro que eu pudesse disponibilizar para aquele trabalho.

LP: Quais foram as questões colocadas pelos curadores, quando o convidaram para a 29ª Bienal de São Paulo[2], tendo em conta que o Pedro Costa faz cinema?

PC: Digo sempre a mesma coisa aos curadores que me convidam para estas exposições: eu não sei pensar para um museu ou galeria, não o sei fazer. Digo aos curadores que não devem esperar nada de novo, nada de original. O que eu proponho é sempre muito decepcionante para os curadores e para mim também. Mas há muitas coisas que eu admiro muito que têm uma qualidade de decepção muito grande. E hoje não creio que possamos passar sem essa decepção…Pode chamar-lhe desgosto. Eu

---

[1] Pedro Costa (1959, Lisboa) apresentou uma instalação, com três projeções, na 29ª Bienal de São Paulo, em duas salas, uma delas constituída por duas projecções: *Minino macho, minino fêmea e O nosso homem*. *Minino macho, minino fêmea* (2006, 37') caracteriza-se por ser apresentado em duas projecções simultâneas, que apontam um espaço exterior e um interior, a partir do material das filmagens dos respectivos filmes de Costa: *No quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em Marcha* (2006). Eventualmente, os limites de interior e exterior são fadados a tornar-se num espaço sem fronteiras. O título deste trabalho está escrito em cabo-verdiano, língua mais falada no bairro das Fontainhas, na periferia de Lisboa, local onde foi filmado. O vídeo *O nosso homem* (2010, 23'), que se encontrava na sala ao lado, fazia uso de algumas partes da sua curta-metragem *Tarrafal* (2007).

[2] A 29ª Bienal de São Paulo ocorreu entre 25 Setembro e 12 Dezembro de 2010. Esta mostra focou-se na idéia de que é impossível separar a arte da política. Mais informações disponíveis no site da 29ª Bienal: <http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/29Bienal/29Bienal/Paginas/Curadoria.aspx>. Todos os *links* foram consultados a 22.06.2012.

acho que as pessoas quando vão a um museu, ou uma galeria pedem coisas que não são as do cinema, ou seja, as coisas da vida… Suponho que algumas pessoas pensam que os meus filmes são muito trabalhados e pensados esteticamente e, que ao mesmo tempo, há programa político que vai com essa estética. Algo que não corresponde ao que eu faço, e que é uma interpretação, e eu deixo este tipo de interpretações correr...

LP: Mas acha que não faz sentido mostrar cinema numa galeria?

PC: Não sei se faz sentido… Mas será que ainda faz sentido mostrar filmes nas salas de cinema? Aliás parte do público que visita a Bienal de São Paulo é o mesmo que vai ver os meus filmes às cinematecas brasileiras. Juro que me indiferente se estão sentados confortavelmente numa sala escura ou se estão em pé numa sala branca cheia de gritos de crianças. Claro que gostaria que tivessem alguma atenção e fossem sensíveis ao que se passa no écran ou no monitor. Eu não posso nunca deixar de pensar que faço os meus filmes depois de se terem passado muitas coisas… Depois de muitas mortes, fracassos, derrotas, desastres… E sei que o cinema foi qualquer coisa que a arte dos museus, especialmente a dos últimos 50 anos, nunca foi nem nunca tentou se. Claro que há sempre umas exceções. Mas poucas. Como vê, tendo a desvalorizar muito o que é valorizado pelos curadores, pelos críticos…

LP: Qual é a sua imagem do Brasil e de que forma ela coincide com a sua percepção atual?

PC: Eu tive três ou quatro experiências no Brasil e as foram muito superficiais. Eu sou "levado" em circunstâncias muito especiais. A primeira foi um festival de cinema. E todos os festivais do mundo são relativamente parecidos, a "fauna" é a mesma, sai-se pouco daquele círculo e quando se sai é em rebanho. A segunda foi igualzinha mas consegui fugir um bocadinho…A terceira foi brevíssima, três dias apenas para montar os vídeos para a 29ª Bienal e a última foi a mostra dos meus filmes em São Paulo – essa muito bem preparada pelos 'Filmes do Quintal'[3], e eu tive de trabalhar bastante

[3] De 1 a 12 de Setembro de 2010, o Centro Cultural Banco do Brasil – São Paulo apresentou "O Cinema de Pedro Costa", uma retrospectiva integral com os dez filmes do cineasta. Durante a mostra, o director esteve em São Paulo no dia 16 de Setembro de 2010 para participar num debate sobre a sua obra, na Cinemateca Brasileira. A mostra passou também no Rio de Janeiro (11 a 23 de Setembro de 2010) e em Brasília (14 a 26 de Setembro 2010). Mais informações disponíveis no *blog* criado pela organização da mostra: <http://ocinemadepedrocosta.blogspot.com.br/>.

(e com gosto!) – entrevistas, debates, encontros. Portanto, tudo muito de passagem…Não passei dos clichês do bilhete postal de dia e dos fantasmas bêbados à noite…

LP: Apesar de trabalhar a partir das histórias dos residentes das Fontainhas, o seu trabalho é feito sobre a articulação dessas histórias e a relação que o Pedro Costa e os habitantes estabelecem, num trabalho de construção da ficção a partir daquela realidade e da própria condição de ambos, exigindo que se encontrem num ponto de negociação. Poderia explicar-me melhor estas formas de negociação ou como acontecem?

PC: Negociação não é uma palavra de que eu goste...

O que eu tenho conseguido tem sido por vias muito tortuosas.

Trabalho com a memória de pessoas de quem gosto muito, de uma comunidade que admiro muito. Tudo começa, portanto, pelos afetos, pela sentimentalidade, se quiser. Eu acho que há uma grande parte de invenção nas histórias que me contam, nas vidas passadas que se relembram. Depois há a minha própria ficção que se lhes vem juntar. A fantasia chegamos, tento-a *baixar* até um nível aceitável de realismo, de reconhecimento. As pessoas que eu filmei são reais, estão ali, a mãe é a mãe, o avô é o avô. O que as personagens estão a dizer naquele momento têm de ter alguma verdade algum peso real, social.

Mas é inevitável que a certa altura deste trabalho – nunca podemos esquecer que se trata de um trabalho artístico, poético - nasça uma espécie de delírio, de ficção. Acabei agora um filme que é apenas mais uma etapa desta longa ficção que começa a ser a 'nossa história'… Alguém que me diz qualquer coisa que eu não percebo bem e que tento completar com os meus meios, a minha sensibilidade, o meu próprio passado. Para além dos meus meios materiais de cineasta. A outra pessoa não quer fechar absolutamente, quer sempre contar…Mas com lacunas…Com resistências que tendem para uma certa obscuridade, para um segredo. Eu não sou documentarista, não pretendo tentar apanhar a realidade, desvendar os mistérios. Nem mesmo quando passo anos fechado num quarto com a Vanda. Esse filme foi a história da nossa relação. Aliás, acho que o filme *No Quarto de Vanda* (2000) é mais sobre mim do que

sobre ela[4]. Tem que ver com tornar material qualquer coisa que é apenas sensorial. Tornar material uma relação. Uma relação pode ser entre duas pessoas, uma pessoa e uma parede, pessoas e um aglomerado de paredes, uma pessoa e a câmera que a filma, entre uma comunidade e o seu passado ou o seu destino…. Depois, tornada essa relação material através da luz, da montagem, do som, etc., espera-se que ela reviva…Mas nem sempre acontece…

LP: Quando filma pessoas que estão a morrer ou casas que vão desaparecer, está a construir memória. Poderia falar-me sobre esta prática da construção de memória, que o Pedro está a fazer a partir do filme?

PC: Tenho sempre medo que os meus filmes não existam. O filme que eu imagino com a Vanda ou com o Ventura talvez não exista. Acho que alguns filmes que fiz são quase a prova que *aquilo* tende para a não existência… Eu enquanto cineasta, eles enquanto pessoas *reais*, o filme enquanto matéria. É muito paradoxal, mas é isso que faz também a beleza de alguns projetos, não só destes meus pobres filmes. Eu estou sempre a referir o Andy Warhol que me parece um cineasta muito forte e grave… Aqui estamos todos juntos, tristes coitados, alguém puxa de uma câmera e quase não se dá por isso, nada tem importância e tudo é um jogo de vida ou morte. Sempre que os filmes do Warhol passam num cinema é engraçado ver as pessoas que ficam e as que saem. Eu nunca mais me esqueço de uma retrospectiva do Warhol na Cinemateca Portuguesa, em Lisboa, há muitos anos, à qual fui[5]. As salas estavam sempre esgotadas. E no fim estavam sempre quatro pessoas. Quase te posso dizer quem eram: eu, o João Pedro Rodrigues[6] e, mais três ou quatro rapazes e raparigas…
Os cineastas mais revolucionários são aqueles que estão mais dentro dos cânones. Não foi o cinema experimental que experimentou. O cinema experimental existe mas não foi esse que fez avança o cinema, não foi esse que provocou as emoções e os

---

[4] *No Quarto de Vanda* é a quarta longa-metragem de Pedro Costa, realizada em 2000, no bairro das Fontainhas, na periferia de Lisboa. Entrevista com o cineasta disponível em: <http://www.atalantafilmes.pt/2001/quartovanda/entrevista.htm>.

[5] A retrospectiva acontece em 1989, ano em que Pedro Costa realiza a sua primeira longa-metragem *O Sangue*.

[6] João Pedro Rodrigues (1966, Lisboa) é um realizador português que iniciou a sua atividade em 1997, realizando filmes como: *O Fantasma* (2000), *Odete* (2005) e *Morrer como um Homem* (2009).

entusiasmos. Que derrotou e lutou contra a indústria. Foram sempre os cineastas da indústria. Aqueles que trabalharam com espartilhos, com limites, com compromissos. A arte, o cinema não pede originalidade. O cinema, como a vida, como o mundo, têm limites. E o cinema tem que ter essa consciência. Eu ter-me-ia perdido, se pensasse que não teria limites para o que estava a fazer. O abominável dinheiro, por exemplo. São precisos pelo menos €500,00 para comprar uma pequena câmara digital usada... E o dinheiro que tens, que tens para gastar, para oferecer, para pagar, condiciona a tua relação com a outra pessoa. É assim que começa um filme…Nem tudo são sonhos lindos…Eu nunca tenho a certeza que consiga levar o filme avante porque cada vez mais tenho consciência dos meus limites sociais. No meu caso, há que conseguir um justo equilíbrio orçamental de maneira a acompanhar as histórias do bairro.

LP: Mas esses condicionamentos dão a forma. De alguma maneira apresentam-se como posições políticas.

PC: Sim. Ser político para mim é fazer um filme como o *No Quarto da Vanda* (2000). É um filme que pode ser vivido pelos outros, pelos públicos, exatamente da maneira como eu gosto que os filmes sejam vividos. Como eu vivia os filmes. Ninguém vê um filme e quer fazer a revolução…Talvez alguns idiotas… O que se quer é uma relação. Quando saía de um filme de que gostava, o que eu mais queria, imediatamente, era uma relação. Uma relação com a primeira pedra do passeio, com a árvore, com a chuva, com aquela rapariga, com alguém, com alguém imaginado…Ou reparar uma relação doente… Acho que é isso que os grandes filmes continuam a provocar, em geral. Acredito nesta arte como formadora de sensibilidades. E assim que conheci a Vanda, pensei que tinha conhecido uma formadora de sensibilidades, ou seja, uma cineasta. A Vanda é a professora de cinema ideal: "És um idiota, não sabes ver?".

LP: Os seus filmes são um espelho do mundo português[7]. Poderia explicar-me esta sua procura de territórios e formas de aproximação a eles?

[7] A expressão utilizada foi retirada do depoimento de João Bénard da Costa sobre a claustrofobia como tema de grande parte dos filmes do novo cinema português do qual se apresenta o seguinte excerto: " (…) se só se conservasse o cinema português, o cinema português daria um retrato fiel, do que foi Portugal neste século, (séc. XX), ou seja, do que foi a nossa vida política, a nossa vida social, a nossa vida cultural. Nas grandezas, como nas baixezas, mas digamos que este aspecto claustrofóbico, deste país sem saída, num país onde não há hipóteses, onde não há... como se diz no Belarmino, se ele tivesse nascido noutro país teria sido um grande campeão, (...), ou a tentativa de sair de Portugal e não conseguir. Ou depois em Abril, a idéia de Lisboa como um mundo cercado, eu acho que isso tudo reflete bastante bem a vida portuguesa, e todos os seus vários aspectos e as suas contradições. Há de

PC: Mas eu tenho feito poucos filmes fora daquele *ambiente das barracas*, como os meus queridos inimigos gostam de dizer…E os filmes que fiz fora, torno-os, por assim dizer, *abarracados*… Escolhi aquele sítio para estar, para trabalhar, para fazer amizades. É também um sítio muito protetor. E talvez que aquele lugar não me deixe fazer ou ver outras coisas, outras classes, outros mundos… Não sei se aquele território – o real e o imaginado - faz parte do meu país. Mas é o meu país. O meu país não é o deste presidente da Republica ou deste primeiro ministro ou deste escritor ou cineasta… Não sei se os meus filmes mostram Portugal, ou refletem uma parte do mundo português… *No Quarto da Vanda* (2000) foi um filme bastante visto… Eu recebia cartas de pessoas que deveriam estar no estado em que eu estava. Quem faz um filme daqueles, sobre a Vanda, só pode estar como ela está... fechado. E fechado para o mundo, quanto mais para Portugal. Só o cinema me interessava.

LP: Pagava à Vanda?

PC: Pagava muito mal… Aliás às vezes era a Vanda que me emprestava dinheiro para comprar cassetes, era a mãe da Vanda que me dava almoço e jantar durante os anos de rodagem… ou algum vizinho. Mas no filme seguinte já comecei a pagar melhor. *No Quarto da Vanda* (2000) não tinha mesmo dinheiro nenhum. Era um filme feito com dinheiro de bolso. E toda a gente acreditou que eu não tinha dinheiro porque eu tinha feito lá no bairro um filme *a sério*, o *Ossos* (1997), com camiões e catering e assistentes e etc., e agora aparecia *desarmado* e nu. Com uma mochila e poucas moedas no bolso. Foi nessa altura que eu abandonei o destino cinematográfico que tinham traçado para mim. *No Quarto da Vanda* (2000) e os filmes a seguir têm sido muito vistos, e fazem percursos internacionais. E eles ainda ficam de pé atrás…

LP: Eles quem? A Vanda e o Ventura?

PC: O bairro. Mas eu tento lutar contra esse clichê, digo-lhes que é um pouco ilusório. Eu tenho duas tarefas quase complementares: uma é fazer o filme e a outra é demonstrar que se pode fazer o filme ali, com eles, com pouco dinheiro. Ou seja que o

---

fato no cinema português um magnífico espelho do mundo português. Ou pelo menos daquilo que eu conheci dos últimos cinqüenta anos do cinema português."

"100 Anos de Cinema Português: Diálogos com João Bénard da Costa", (1996) Manuel Mozos, prod. Rosa Filmes. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=zFgSOLUTju8>.

cinema não é uma atividade exclusiva dos ociosos, dos ricos e belos deste mundo. Eu sempre acreditei que o cinema está do lado da verdadeira justiça. E trabalhando naquele lugar aprende-se depressa a não acreditar na democracia…

LP: Tendo em conta o seu percurso o que é que lhe interessa hoje em dia no cinema?

PC: O que é mais forte no cinema – muito mais do que em qualquer outra arte - é esse confronto com a realidade…Ou, pelo menos, com partes da realidade. E a tentativa de transformar esse confronto numa relação. Numa relação mágica, delirante e fantástica, que de repente recomponha essa realidade e a torne, de novo, reconhecível para todos. "Ah, mas então este é o nosso mundo?... Nunca o tinha visto assim…"

Eu acho que o cinema tem este poder. Quando é bem feito, o delírio e a imaginação só concorrem para reforçar o sentimento de realidade. A imaginação é a realidade no cinema. Se não houvessem câmaras de filmar não se teriam visto tantas coisas, não é? O Chaplin mostrou o que ninguém teria visto se não fosse ele a fazê-lo. Eu admiro muito as pessoas que decidem correr esse risco, as pessoas que fazem esse trabalho. E acho que cada vez é mais difícil. O Jean-Luc Godard diz que cada é preciso mais coragem, pois as pessoas vivem a sua vida mas não têm a coragem de contar a sua história. É preciso haver pessoas para contar a história, para fazer o filme.

LP: Qual a sua concepção de utilidade?

PC: Criar estas relações de que lhe falei; colocar as pessoas em relação com uma série de coisas, consigo próprias. Relembrar o Charlie Chaplin. Dizer-lhe que deve ver o *Film Socialisme* (2010) de Jean-Luc Godard[8]. Um filme feito por uma pessoa que nunca deixou de ser muito jovem, muito rápida. De tal modo rápida que até antecipou o próprio filme, até o barco se afundou. Este filme em Lisboa fez três sessões, não sei se atingiu os mil espectadores, talvez, ou oitocentos. Em todo o mundo, fará cinqüenta mil espectadores (isto será um exagero). O estádio do Maracanã creio que leva oitenta ou cem mil pessoas. Isto é uma relação. Eu gosto de

[8] *"Filme Socialismo é um ensaio em três movimentos. Um navio onde se entrelaçam histórias de viajantes de todas as partes do mundo. Um conflito familiar onde os progenitores são postos à prova. Um momento em que o realizador expõe as suas ideias sobre a Europa e o mundo contemporâneo. Última longa-metragem do iconoclasta Jean-Luc Godard, um dos criadores da Nouvelle Vague, Filme Socialismo é um filme-ensaio, colagem de imagens e sons, reflexão abstracta sobre a Europa e o Mundo."* Disponível em: <http://cinecartaz.publico.pt/Filme/273068_filme-socialismo>.

futebol e gosto de cinema. Outra relação. Mas há qualquer coisa aqui que não está bem…

LP: Poderia falar-me dos seus projetos atuais e futuros?

PC: Neste momento estou a terminar um filme com mais três realizadores. Eu estou a fazer um segmento de um filme que vai ser composto por quatro partes. Os meus companheiros são o Manoel de Oliveira, o Victor Erice e o Aki Kaurismaki. Chama-se *Sweet Exorcist* e é protagonizado pelo meu amigo Ventura.

LP: Como o projeto *O Estado do Mundo,* na Fundação Gulbenkian em Lisboa, em 2007?

PC: Sim, é o mesmo tipo de projecto colectivo. Nesse filme tive o prazer de estar associado a alguns amigos como a Chantal Akerman, o Apichatpong Weerasethakul[9], o Wang Bing… Mas *O Estado do Mundo*, como o próprio título - um pouco pretensioso - indica, foi um projeto imaginado culturalmente, institucionalmente, com contornos políticos. Ou seja uma salada russa…

LP: Mas este filme curto, que está a fazer agora, será mostrado numa galeria ou museu, numa sala de cinema? Com sessões?

---

[9] Cineastas que também participaram na 29ª Bienal de São Paulo. Chantal Akerman (1950, Bélgica) apresentou três salas com os desdobramentos do filme *D'Est*. Na primeira sala apresentou o filme *D'Est*, com a sua projeção na íntegra. Na segunda sala, vinte e quatro monitores em sincronia, exibiam diferentes momentos da jornada que o filme apresenta. Na terceira e última sala um vídeo com um texto judaico de referência sobre imagem e representação. *D'Est* foi filmado durante uma viajem pela Europa de Leste, desde a Rússia até à Alemanha, no começo da década de 90, quando ocorreram importantes transformações geopolíticas nesse território. A vídeo instalação é composta por *travellings* e planos fixos, apresentando de forma radical o uso do som na sua relação com a imagem, através de ambientes de passagem que mostram diferentes rostos e dialetos.
O cineasta tailandês Apichatpong Weerasethakul (1970, Tailândia) apresentou a curta *Phantoms of Nabua*, um filme que retrata uma comunicação de luzes. As luzes que emanam, por um lado, o conforto do lar e, por outro lado, a destruição, no nordeste da Tailândia. Com a duração de 10'56" é apresentado numa única projeção. Mais informações disponíveis em: <http://www.animateprojects.org/films/by_date/2009/phantoms>.

Todos estes filmes abordam territórios imagéticos particulares. Têm a possibilidade de revelar um novo território, oferecendo um mapeamento único da narrativa histórica. Esta não se aplica só a uma reprodução dos acontecimentos nela relatados, mas da instauração de um complexo de símbolos, que nos permite entender os signos que mantêm com o seu referente uma relação natural de similitude, portanto a forma e estrutura desses acontecimentos.

PC: Não sei. Não perguntei. De qualquer modo, vivemos num momento em que o suporte já é muito virtual… Eu sou obrigado a entregar ficheiros digitais, ou seja, há uma certa desmaterialização… Isto permite projetar o filme onde quer que seja. Não é como a película, que exigia coisas mais concretas e pesadas e físicas.

LP: Poderia falar-me um pouco mais sobre o filme?

PC: É um filme que já morreu mil vezes. Que já teve várias formas e várias durações. Que vem de muito longe… Mas quanto a saber se se vai conseguir fazer um filme dessa ambição e dessas mortes… É preciso alguma convicção. Que me falta. E não conheço ninguém que saiba exatamente o que quer fazer e como fazê-lo. Minto: conheço o Jean-Marie Straub. Como não tenho um roteiro escrito tenho que me agarrar ao que o Ventura me vai contando. E tenho que ir puxando por ele, e quando ele não me diz nada, imagino... O Ventura é uma espécie de oráculo. A Vanda também o era. Mas são oráculos muito diferentes: a Vanda falava demais, o Ventura fala de menos. A Vanda fala três horas, grita e acusa e designa...O Ventura diz três palavras e esconde e suspende...

LP: E costuma mostrar-lhes o filme antes de estrear?

PC: A Vanda é mais curiosa. O Ventura não. Mas não têm nenhum fascínio especial em relação ao cinema. Acontece apenas que isto se tornou um trabalho interessante para eles. O Ventura está reformado, está parado, está no bairro e joga às cartas. Quando nós trabalhamos num filme, ele volta ao mundo do trabalho, puro e duro, e sinto que ele gosta e precisa disso. E mesmo quando não filmamos, ocupamo-nos: vamos ao zôo. fazemos piqueniques… A nossa modesta economia ainda dá para estas fantasias. O que é espantoso é que o mundo do cinema *normal* não o permite! E depois isto serve o filme. Acontece sempre qualquer coisa. O Ventura lembra-se sempre de qualquer coisa…"isto faz-me lembrar aquilo"… E eu que organizo o filme, preciso que ele se recorde e que ele faça associações… O cinema é isso, são associações inesperadas… O Ventura diz algo, a luz está de uma certa maneira e as coisas organizam-se para provocar uma terceira coisa.

LP: Poderia comentar estas frases? "8 anos a roubar mas foda-se! Ir presa por caldos knorr?! Isto só em Lisboa... É triste...O nosso país é o mais pobre e o mais triste…"[10].

PC: Grandes verdades... (risos). Com a Vanda há sempre grandes momentos de verdade, de justiça, de comédia… São reflexões da Vanda acerca do estado do mundo português. Os caldos *knorr* podem parecer crípticos… São roubados nos supermercados pelos tóxico dependentes e depois vendidos, mais baratos, no bairro. Assim como leite, arroz, papas para bebe, *cerelac*… Há muitos bebes, há muitas famílias numerosas. Havia vários tóxico-dependentes que faziam a ronda do bairro todo o dia. Como a Vanda fazia as suas rondas com as couves: "Oh, Dona quer azeite, quer arroz, quer isto, quer aquilo".

É como um velho mundo, medieval, primitivo. Talvez tenha sido por isso que o No quarto da Vanda causou uma impressão tão forte na Ásia moderna, contemporânea…No Japão, um na Coréia, um pouco na China. Mas no Japão foi gigantesco. De maneira que eu tive que dizer à Vanda que era preciso que ela fosse pregar para o Japão…

LP: A Vanda foi ao Japão?

PC: Não, nunca quis. A resposta dela é sempre a mesma: "Para quê?".

No Quarto da Vanda (2000), é um filme especial. Há sempre muitas pessoas que têm qualquer coisa a dizer sobre o filme. E coisas pessoais, íntimas, sofridas… Eu tenho a sensação que há muita gente que quer dizer qualquer coisa sobre a Vanda, que se sentem como ela às vezes. Perguntam-me por ela, onde é que ela está, se já deixou as drogas… É um filme muito diferente de todos aqueles que eu fiz… É o mais existencialista...

[10] Excerto retirado do filme *No Quarto de Vanda* (2000), sendo estes comentários de Vanda, numa das cenas da película.