UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

[2013 - 2015]

O movimento de translação de um artista em torno do próprio trabalho

Jimson Vilela

São Paulo

2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

[2013 - 2015]

O movimento de translação de um artista em torno do próprio trabalho

Jimson Vilela

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, sob a orientação do Prof. Dr. Mario Celso Ramiro de Andrade.

São Paulo

2015

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo (a) autor (a)

Vilela, Jimson

[2013 - 2015] O movimento de translação de um artista em torno do próprio trabalho / Jimson Vilela - - São Paulo: J. Vilela, 2015. 224 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Prof. Dr. Mario Celso Ramiro de Andrade

1. artes visuais 2. arte contemporânea brasileira 3. poéticas visuais 4. livro de artista 5. livro objeto 6. escultura 7. instalação 8. texto de artista 9. ensaio

I. Ramiro, Mario II. [2013 - 2015] O movimento de translação de um artista em torno do próprio trabalho

CDD 21. ed. - 700

[2013 - 2015]

O movimento de translação de um artista em torno do próprio trabalho

Jimson Vilela

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, sob a orientação do Prof. Dr. Mario Celso Ramiro de Andrade.

Comissão Examinadora

São Paulo, ____ de _____ de 2015.

Meus agradecimentos a:

Mario Ramiro pela generosidade, atenção e comprometimento.

Aginaldo Farias e José Spaniol pelas preciosas críticas e sugestões.

Professores, alunos e funcionários do Departamento de Artes Plásticas da ECA - USP, em especial ao Olavo José da Silva, ao Vanderlei Martins de Souza, ao Valdir Flores Teixeira, ao Antonio Henrique Sobrinho e ao Donizete Jonas.

Maria Cândida, Jimson Flávio e Marcos Vilela pelo apoio incondicional.

Paola Colacurcio, Valéria Dumaresq, Nuno Ribeiro e Izabel Pinheiro pela parceria.

Júlio Martins, Felipe Scovino, Ivair Reinaldim, Douglas de Freitas, Guilherme Bueno e Liliane Benetti pelas provocações.

Yukie Hori, Jaime Acioli, Filipe Barrocas, César Fujimoto, Floriano Romano, Flaminio Jallageas, Alessandro Costa, Alexandre Costa, Daniele Zaccarão, Marcos Keller, Jonas Esteves, Mauricio Bittencourt, Jaspe Mattos, Suzana Santana, Diego Alves, Julia Barbosa, Guilherme Dable, Laura Andreado, Raoni Moreno, Manoel Veiga, Aline Nakamura, Carolina Caliento, Erica Ferrari, Tais Avancini, Gabriela Gonzaga, João Magalhães, Fabio Moraes, Diego Castro, Leonor Valdívía, Nilton Campos, Laura Teixeira, Pedro Carneiro, Daniel Rubim e Chico Togni pela amizade.

Sidnei Perego pelas *perita manus*.

Liliane Benetti por tudo o que está ao redor.

Para minha família

“You know why I’m here”
Marshawn Lynch

Resumo

O objeto desta dissertação são os trabalhos de arte produzidos pelo autor entre 2013 e 2015. Partindo dos próprios trabalhos e dos espaços onde foram apresentados, este ensaio busca articular procedimentos e conceitos recorrentes na produção do artista por meio de imagens, descrições, desenhos, anotações, projetos e interpretações que interroguem a ideia de livro como suporte, matéria-prima e lugar.

Palavras-chave: artes visuais; arte contemporânea brasileira; poéticas visuais; livro de artista; livro objeto; escultura; instalação; texto de artista; ensaio

Abstract

The object of this Master's thesis is the author's works of art produced between 2013 and 2015. Departing from the works of art themselves and from the spaces where they were presented, this essay seeks to articulate recurring procedures and concepts in the artist's production through images, descriptions, drawings, notes, projects and interpretations that question the idea of the book as a support, raw material and place.

Keywords: visual arts; Brazilian contemporary art; visual poetics; Artist book; object book; sculpture; installation; artist writings; essay

Sumário

2013 - 2015	19
Equinócio	22
Solstício	23
Verbete	25
<i>Névoa</i>	29
<i>Grids</i>	36
<i>Falsa Aparência</i>	39
<i>Vínculo</i>	50
Galeria Progetti	63
<i>Introspecção</i>	67
Desturvar	80
<i>Título Oculto (Homenagem à Lygia Clark)</i>	83
Leitura	90
Casa Modernista	94
Um corpo sobre outro corpo	99
<i>Um corpo sobre outro corpo</i>	101
Leitor	104
<i>Sintomas e Efeitos Secundários da Sintonia</i>	105

Gêmeas	110
<i>Aula de Arquitetura nº1 - maquete adaptável ao espaço que as palavras ocupam</i>	116
Sala 13 de maio	121
<i>Ouro Preto</i>	125
Francis Ponge	141
Mesa	150
<i>Infiltração I</i>	154
<i>Dos títulos dos trabalhos em relação à criação do espaço de cada uma das peças</i>	164
<i>Infiltração II</i>	169
Mario Ramiro	176
<i>Infiltração III</i>	178
Reflexo de longo alcance	184
Considerações	188
Projeto <i>Infiltração</i>	196
Projeto <i>Sem Título (Conjuntura)</i>	206
Projeto <i>Adaptável ao espaço que as palavras ocupam</i>	210
Bibliografia	220
Anexos	222
A cegueira e a névoa - Felipe Scovino	223
Lê-se nas paredes o peso dos corpos - Liliane Benetti	226

Anotações

bolso

[2013 - 2015]

O movimento de translação de um artista em torno do próprio trabalho

[Equinócio]

O que apresento nas páginas a seguir é um ensaio – uma reflexão sobre minha produção artística entre os anos de 2013 e 2015, período correspondente ao mestrado. O texto é construído em função dos trabalhos e dos espaços onde os apresentei. Eles elencam, sugerem e respondem questões formais e conceituais. São usadas imagens, descrições, desenhos, anotações, intencionalidades e interpretações para mostrar um conjunto de peças e projetos que, em alguma instância, utiliza o livro como suporte ou matéria-prima. No decorrer do ensaio, identifico procedimentos e conceitos recorrentes em diferentes trabalhos e estabeleço, pelo design gráfico, associações com referências que dialogam com minha poética. Apresento, assim, o meu processo criativo e seus desdobramentos.

Como artista, o que almejo é criar uma estrutura que organize e transponha minhas inquietações – do atelier e do pensamento – para a exposição e escrita. Tal empreitada se fez necessária tendo em vista o amadurecimento dos trabalhos desenvolvidos. Antes de mais nada, este ensaio é um “acerto de contas” com eles. Os trabalhos não aprenderam a falar agora, sou eu que começo a escutá-los.

[Solstício]

O subtítulo deste ensaio reflete em si a metodologia de investigação aplicada na criação deste volume. O trabalho de arte é o centro do que é discutido nas páginas subsequentes e eu, enquanto artista, apenas traço orbitas em torno. O processo criativo apresenta, descreve e aprofunda os trabalhos aqui discutidos. Por vezes, citações e leituras de obras de outros artistas, escritores ou pensadores serão realizadas, pois – como cometas que se convertem em meteoros – essas referências estão dissolvidas em minha poética e deixaram seus devidos rastros.

Propositalmente, o subtítulo é o gatilho para uma avalanche de metáforas: do circundar os trabalhos – vê-los por vários ângulos, em diferentes tempos e distâncias – até a relação deste ensaio com a tarefa árdua da criação de um mestrado em poéticas visuais. Trata-se de um jogo de espelhos em que alguns reflexos são opacos e outros translúcidos.

Palavra

Coisa orgânica, de ocorrência natural (necessidade do outro) e composição sonora definida pela combinação casual das letras.

Possui propriedades gráfico-linguísticas específicas.

Sua exploração ou estudo pode ser feito a céu-aberto ou em completo silêncio. Qualquer palavra é um agregado de letras. Palavras geram frases. A frase é uma estrutura etérea e heterogênea com ordem interna (ir)regular limitada por linhas retas ou bocejos.

Como identificar palavras

Hábito

É a forma ou aparência externa geral de uma palavra. Geralmente reflete em sua estrutura o modo com que o enunciador a pronuncia.

Densidade

É o desejo expresso na razão entre o peso da palavra e o peso de um mesmo volume de saliva do enunciador.

Clivagem

É a propriedade que muitas palavras apresentam quando se partem com maior facilidade segundo determinados planos relacionados com a estrutura da frase. A clivagem pode ser obtida por pressão ou por choque entre os corpos (enunciador e ouvinte).

Brilho

É o reflexo da luz natural na superfície dos olhos do ouvinte em relação à palavra emitida.

Transparência

As palavras por sua própria natureza são transparentes: não absorvem ou absorvem pouco a luz. Possuem o corpo opaco apenas no instante em que estão misturadas à saliva do emissor ou ouvinte.

Dureza

É a resistência relativa de uma palavra à abrasão dos lábios. É a resistência que uma palavra oferece ao ser pronunciada.

Cor

Palavras escritas são idiocromáticas, possuem a mesma cor. Palavras faladas são alocromáticas, variam num comum e não enunciado acordo entre emissor e ouvinte.

Odor e sabor

Tudo o que se sabe é relativo. Cada experimento realizado contribuiu e confundiu ainda mais esse campo de estudo. Sabe-se apenas que essas propriedades atuam mediante o silêncio entre enunciador e ouvinte.

"[...] é a criação poética, ou o que chamamos de criação, que é uma mistura de esquecimento e recordações das coisas que lemos". (BORGES, 2011, p. 19)

"Se lemos um livro antigo é como se lêssemos todo o tempo transcorrido entre o dia em que ele foi escrito e nós". (BORGES, 2011, p. 21)

"O corpo não é uma simples entidade física; ele se enriquece tanto pela memória como pelo sonho, tanto pelo passado como pelo futuro. Edward S. Casey inclusive mostra que nossa capacidade de memória não seria a mesma sem uma memória corporal. O mundo se reflete no corpo e o corpo se projeta no mundo. Lembramos através de nossos corpos tanto como através de nosso sistema nervoso e cérebro" (PALLASMAA, 2006, p.46-47, tradução nossa).

court

parte de
 primeiro
 segundo
 trabalho,
 fozem,
 um das
 e colina
 quatro
 de 1910
 a via
 Quilom
 e de
 nos cor
 a parte
 a parte
 a parte
 a parte

4445

Oct 17
1897
on the
page
1897

62

245.

1. 10. 100

0221

2 2

948

200

64 103

1988
2000

2004年12月

Form

1994

born
comp

di. no
Danh

quid
T

10
CJA-10
10

240-68

(2.)

● 1997年

4112

quadr.

60

quæ

2021

25 18 41

100

1871

1872

1873

1874

1875

1876

1877

1878

1879

1880

1881

1882

1883

1884

1885

1886

1887

1888

1889

1890

1891

1892

1893

1894

1895

1896

1897

1898

1899

1900

1901

1902

1903

1904

1905

1906

1907

1908

1909

1910

1911

1912

1913

1914

1915

1916

1917

1918

1919

1920

1921

1922

1923

1924

1925

1926

1927

1928

1929

1930

1931

1932

1933

1934

1935

1936

1937

1938

1939

1940

1941

1942

1943

1944

1945

1946

1947

1948

1949

1950

1951

1952

1953

1954

1955

1956

1957

1958

1959

1960

1961

1962

1963

1964

1965

1966

1967

1968

1969

1970

1971

1972

1973

1974

1975

1976

1977

1978

1979

1980

1981

1982

1983

1984

1985

1986

1987

1988

1989

1990

1991

1992

1993

1994

1995

1996

1997

1998

1999

2000

2001

2002

2003

2004

2005

2006

2007

2008

2009

2010

2011

2012

2013

2014

2015

2016

2017

2018

2019

2020

2021

2022

2023

2024

2025

2026

2027

2028

2029

2030

2031

2032

2033

2034

2035

2036

2037

2038

2039

2040

2041

2042

2043

2044

2045

2046

2047

2048

2049

2050

2051

2052

2053

2054

2055

2056

2057

2058

2059

2060

2061

2062

2063

2064

2065

2066

2067

2068

2069

2070

2071

2072

2073

2074

2075

2076

2077

2078

2079

2080

2081

2082

2083

2084

2085

2086

2087

2088

2089

2090

2091

2092

2093

2094

2095

2096

2097

2098

2099

2100

2101

2102

2103

2104

2105

2106

2107

2108

2109

2110

2111

2112

2113

2114

2115

2116

2117

2118

2119

2120

2121

2122

2123

2124

2125

2126

2127

2128

2129

2130

2131

2132

2133

2134

2135

2136

2137

2138

2139

2140

2141

2142

2143

2144

2145

2146

2147

2148

2149

2150

2151

2152

2153

2154

2155

2156

2157

2158

2159

2160

2161

2162

2163

2164

2165

2166

2167

2168

2169

2170

2171

2172

2173

2174

2175

2176

2177

2178

2179

2180

2181

2182

2183

2184

2185

2186

2187

2188

2189

2190

Névoa

Páginas de dicionário apagadas e montadas em módulos de foam board e madeira

372 x 800 x 480 cm

2013

Névoa é uma instalação projetada especificamente para o primeiro pavimento da galeria Progetti. A peça constituída por trinta e seis módulos de madeira – cada módulo agrupa quarenta páginas apagadas de um único dicionário da língua portuguesa, totalizando mil quatrocentas e quarenta páginas – distribuídos ao longo de duas paredes paralelas.

Situo *Névoa* entre meus dois interesses enquanto artista: o aspecto material da palavra e o espaço físico do livro. Nota-se isso em minha escolha de um dicionário específico para a confecção da peça. O *Dicionário Brasileiro Contemporâneo* foi concebido por Francisco Fernandes e F. Marques Guimarães, em 1953, sendo uma das primeiras publicações que abarcou o português falado corriqueiramente no Brasil. Na época, a edição ajudou a legitimar o “português brasileiro” e, apesar de parecer extremamente defasada, a publicação traz expressões regionais utilizadas até os dias de hoje. Curiosamente, parece que o tempo também legitimou o volume da publicação, uma vez que nos dicionários ainda restantes a coloração amarelada dada pela oxidação das páginas instaura um ar de importância documental ao seu conteúdo. Haveria uma diferença se o dicionário utilizado fosse uma publicação sem essa visualidade corroborada pelo tempo. Nesse caso, seriam apagados apenas os significados das palavras. Mas ao borrar os verbetes de *Névoa*, o que objetivava era apagar a linguagem.

Sendo assim, dividi o número total de páginas em três partes e apaguei-as à mão e de três modos: com auxílio de solvente para pintura, borracha e fita crepe. Cada um desses procedimentos gerou uma visualidade distinta, o solvente, por ser líquido, dissolvia a tinta impressa na página, gerando uma mancha escura; a borracha retirava uma fina camada de papel onde o texto estava impresso, não afetando a coloração da página; e a fita crepe, que era aplicada sobre todo o papel retirava uma camada mais grossa da fibra da folha, o que gerava leve aspereza. A exceção única ao procedimento de apagamento foi o verbebo referente à palavra *névoa*.

Apagadas, todas as páginas do dicionário foram reorganizadas conforme já enunciei. A madeira das bordas dos módulos foi escolhida de modo que a cor da mesma possuísse uma tonalidade similar à cor do papel. Essa opção reforçou o desenho de grade dado pela diferença de tonalidade entre as margens das folhas e seu interior¹.

A diferença de técnicas de apagamento e a estrutura de grade resultante do amarelecer

1. A grade, forma recorrente no minimalismo norte-americano, aparece em *Névoa*. Noto que em certos trabalhos de artistas como Frank Stella e Agnes Martin, por exemplo, a grade surge do gesto repetitivo que, simultaneamente, constrói uma estrutura regular e revela a imprecisão da “mão”. Já em *Névoa*, a grade é construída pelo amarelecer das páginas e pelo gesto que apaga. Em um caso, a repetição resulta em acréscimo ou depósito de matéria, no outro, em subtração.

névoa s. f. Lat. *nebulum*. Vapor aquoso, denso e frio que obstruece a atmosfera. Obscuridade. Falta de clareza. Aquilo que embaraça a vista. Substância que se condensa na urina e a torda. RAIZ: *neb*, var. de *neb*, e esta de *nub*.

1916-17, 1917-18, 1918-19, 1919-20, 1920-21, 1921-22, 1922-23, 1923-24, 1924-25, 1925-26, 1926-27, 1927-28, 1928-29, 1929-30, 1930-31, 1931-32, 1932-33, 1933-34, 1934-35, 1935-36, 1936-37, 1937-38, 1938-39, 1939-40, 1940-41, 1941-42, 1942-43, 1943-44, 1944-45, 1945-46, 1946-47, 1947-48, 1948-49, 1949-50, 1950-51, 1951-52, 1952-53, 1953-54, 1954-55, 1955-56, 1956-57, 1957-58, 1958-59, 1959-60, 1960-61, 1961-62, 1962-63, 1963-64, 1964-65, 1965-66, 1966-67, 1967-68, 1968-69, 1969-70, 1970-71, 1971-72, 1972-73, 1973-74, 1974-75, 1975-76, 1976-77, 1977-78, 1978-79, 1979-80, 1980-81, 1981-82, 1982-83, 1983-84, 1984-85, 1985-86, 1986-87, 1987-88, 1988-89, 1989-90, 1990-91, 1991-92, 1992-93, 1993-94, 1994-95, 1995-96, 1996-97, 1997-98, 1998-99, 1999-00, 2000-01, 2001-02, 2002-03, 2003-04, 2004-05, 2005-06, 2006-07, 2007-08, 2008-09, 2009-10, 2010-11, 2011-12, 2012-13, 2013-14, 2014-15, 2015-16, 2016-17, 2017-18, 2018-19, 2019-20, 2020-21, 2021-22, 2022-23, 2023-24, 2024-25, 2025-26, 2026-27, 2027-28, 2028-29, 2029-30, 2030-31, 2031-32, 2032-33, 2033-34, 2034-35, 2035-36, 2036-37, 2037-38, 2038-39, 2039-40, 2040-41, 2041-42, 2042-43, 2043-44, 2044-45, 2045-46, 2046-47, 2047-48, 2048-49, 2049-50, 2050-51, 2051-52, 2052-53, 2053-54, 2054-55, 2055-56, 2056-57, 2057-58, 2058-59, 2059-60, 2060-61, 2061-62, 2062-63, 2063-64, 2064-65, 2065-66, 2066-67, 2067-68, 2068-69, 2069-70, 2070-71, 2071-72, 2072-73, 2073-74, 2074-75, 2075-76, 2076-77, 2077-78, 2078-79, 2079-80, 2080-81, 2081-82, 2082-83, 2083-84, 2084-85, 2085-86, 2086-87, 2087-88, 2088-89, 2089-90, 2090-91, 2091-92, 2092-93, 2093-94, 2094-95, 2095-96, 2096-97, 2097-98, 2098-99, 2099-00, 2100-01, 2101-02, 2102-03, 2103-04, 2104-05, 2105-06, 2106-07, 2107-08, 2108-09, 2109-10, 2110-11, 2111-12, 2112-13, 2113-14, 2114-15, 2115-16, 2116-17, 2117-18, 2118-19, 2119-20, 2120-21, 2121-22, 2122-23, 2123-24, 2124-25, 2125-26, 2126-27, 2127-28, 2128-29, 2129-30, 2130-31, 2131-32, 2132-33, 2133-34, 2134-35, 2135-36, 2136-37, 2137-38, 2138-39, 2139-40, 2140-41, 2141-42, 2142-43, 2143-44, 2144-45, 2145-46, 2146-47, 2147-48, 2148-49, 2149-50, 2150-51, 2151-52, 2152-53, 2153-54, 2154-55, 2155-56, 2156-57, 2157-58, 2158-59, 2159-60, 2160-61, 2161-62, 2162-63, 2163-64, 2164-65, 2165-66, 2166-67, 2167-68, 2168-69, 2169-70, 2170-71, 2171-72, 2172-73, 2173-74, 2174-75, 2175-76, 2176-77, 2177-78, 2178-79, 2179-80, 2180-81, 2181-82, 2182-83, 2183-84, 2184-85, 2185-86, 2186-87, 2187-88, 2188-89, 2189-90, 2190-91, 2191-92, 2192-93, 2193-94, 2194-95, 2195-96, 2196-97, 2197-98, 2198-99, 2199-00, 2200-01, 2201-02, 2202-03, 2203-04, 2204-05, 2205-06, 2206-07, 2207-08, 2208-09, 2209-10, 2210-11, 2211-12, 2212-13, 2213-14, 2214-15, 2215-16, 2216-17, 2217-18, 2218-19, 2219-20, 2220-21, 2221-22, 2222-23, 2223-24, 2224-25, 2225-26, 2226-27, 2227-28, 2228-29, 2229-30, 2230-31, 2231-32, 2232-33, 2233-34, 2234-35, 2235-36, 2236-37, 2237-38, 2238-39, 2239-40, 2240-41, 2241-42, 2242-43, 2243-44, 2244-45, 2245-46, 2246-47, 2247-48, 2248-49, 2249-50, 2250-51, 2251-52, 2252-53, 2253-54, 2254-55, 2255-56, 2256-57, 2257-58, 2258-59, 2259-60, 2260-61, 2261-62, 2262-63, 2263-64, 2264-65, 2265-66, 2266-67, 2267-68, 2268-69, 2269-70, 2270-71, 2271-72, 2272-73, 2273-74, 2274-75, 2275-76, 2276-77, 2277-78, 2278-79, 2279-80, 2280-81, 2281-82, 2282-83, 2283-84, 2284-85, 2285-86, 2286-87, 2287-88, 2288-89, 2289-90, 2290-91, 2291-92, 2292-93, 2293-94, 2294-95, 2295-96, 2296-97, 2297-98, 2298-99, 2299-00, 2300-01, 2301-02, 2302-03, 2303-04, 2304-05, 2305-06, 2306-07, 2307-08, 2308-09, 2309-10, 2310-11, 2311-12, 2312-13, 2313-14, 2314-15, 2315-16, 2316-17, 2317-18, 2318-19, 2319-20, 2320-21, 2321-22, 2322-23, 2323-24, 2324-25, 2325-26, 2326-27, 2327-28, 2328-29, 2329-30, 2330-31, 2331-32, 2332-33, 2333-34, 2334-35, 2335-36, 2336-37, 2337-38, 2338-39, 2339-40, 2340-41, 2341-42, 2342-43, 2343-44, 2344-45, 2345-46, 2346-47, 2347-48, 2348-49, 2349-50, 2350-51, 2351-52, 2352-53, 2353-54, 2354-55, 2355-56, 2356-57, 2357-58, 2358-59, 2359-60, 2360-61, 2361-62, 2362-63, 2363-64, 2364-65, 2365-66, 2366-67, 2367-68, 2368-69, 2369-70, 2370-71,

das páginas – e sua disposição dentro dos módulos – conferiu uma pulsação ótica na superfície da obra, tal como um jogo de planos que avançam e retrocedem conforme o olho foca em determinada parte do trabalho. A vibração sobre a superfície confere um movimento à instalação, que comporta-se, assim, como um nevoeiro avançando e retrocedendo.

Visualmente há um embaçar, como se a palavra névoa atuasse sobre todas as demais palavras do dicionário, colocando o observador no meio de um nevoeiro semântico. Outro dado relativo à espacialização da peça é a tênue mudança cromática do ambiente. Ao ser iluminada pela luz branca da sala, a superfície amarelecida de *Névoa* reflete e impregna sutilmente o espaço.

Palavras quando morrem, não
podem ser substituídas.

Você lê *Grids* de Rosalind Krauss, na verdade você relê e se pergunta sobre as anotações que fez no próprio texto anos atrás. Elas lhe parecem óbvias agora e o que não foi grifado lhe parece extremamente importante. Você grifa em outra cor, esquematiza novamente o texto e procura na Internet imagens confiáveis daquilo que o processo de fotocópia tornou preto e branco. Você percebe que nunca havia se dado conta do tom amarelecido de papel velho que as pinturas de Caspar David Friedrich têm. Da grade você migra para a cor, do amarelecido esfumado de *Névoa* para o cemitério em neblina de Friedrich. Ignora o azul celeste e prolonga as linhas do pórtico, funde-as com as linhas dos caules do bosque ao fundo. Imagina por dois segundos que essas linhas são uma cerca que mantém a neblina pairando sobre as sepulturas na pintura. Os mesmos cinzas que enuviam o dicionário. Você coloca as reproduções das obras lado a lado. Pensa sobre o que os nevoeiros encobrem. Cemitério da linguagem você pensa, mas não conclui. As palavras turvam.

Caspar David Friedrich. *Der Friedhof* (A Entrada do Cemitério), 1825. Óleo sobre tela. 143 x 110 cm. Gemäldegalerie, Dresden.

1. pasta posterior ou costa
2. corte da cabeça
3. seixa
4. corte da frente
5. pasta anterior ou frente
6. corte do pé
7. canaleta anterior ou encaixe
8. pé do livro
9. lombada da capa
10. cabeça do livro
11. bolsa ou fole

Figura 1. Livro em pé, parcialmente aberto; lombada voltada para o leitor.

Falsa Aparência

Impressão jato de tinta sobre papel algodão montada em moldura caixa com paspatur

24 x 32 x 3,5 cm

2013

Edição de 5 + P.A.

Falsa Aparência foi minha primeira experiência artística no campo da fotografia. Normalmente, utilizo a fotografia como registro de montagem e de alguns procedimentos ou etapas de construção de um trabalho. *Falsa Aparência* tem como referente o segundo caso, já que é uma fotografia que apresenta um procedimento comum a uma série de objetos anteriores fabricados por mim. Em *Falsa Aparência* o procedimento registrado foi uma série de incisões, cortes retangulares num mesmo local do volume de um livro, o que resultou num buraco retangular de 3,75 cm² de área e alguns milímetros de profundidade. O objeto resultante do procedimento registrado chamou-se *O Circunavegador*, trabalho de 2012 que não será comentado aqui.

Durante a captura da imagem, estava interessado em guardar esse instante por conta de sua qualidade estética, pois ao realizar os cortes sobre a área do livro que continha a numeração das páginas, imaginava encontrar apenas espaços sem qualquer tipo de impressão, salvo a numeração da página. Entretanto, pela sequência de cortes uma pequena paisagem foi revelada, uma espécie de prospecção, como se uma parede dada pela página do livro tivesse sido escavada. Era essa experiência que desejava reter com a fotografia: a descoberta de um horizonte infinito dentro do volume do livro. Cabe salientar que se tratava de uma paisagem genérica, com colinas, vegetação e céu.

Foi apenas num segundo momento que atentei para as relações plásticas e semânticas presentes na fotografia, entre a ilustração, os fragmentos de texto e o próprio meio fotográfico. Percebi que estava diante de uma situação onde a questão da representação se colocava: uma paisagem representada pela ilustração, o texto mencionando um território (pois aparece ali o termo “Estado”) e a fotografia como suporte/registro do “acontecimento” – tratava-se de uma experiência sobre o espaço do livro e seu poder de representação. Não à toa, optei pela impressão da fotografia em escala 1:1, escolha que reforça uma aproximação com o objeto fotografado, friccionando as diversas representações presentes na imagem. Emoldurei a imagem com paspartur largo, colocando em destaque o canto superior da margem do livro, centralizando a “janela” que exhibe a ilustração.

O texto da imagem faz alusão às ideias de território e governo. Juntos, texto e ilustração, geram uma ficção sobre um lugar. Tais informações, porém, não evidenciam o exato conteúdo semântico da imagem já que o texto está incompleto e a ilustração é genérica, sendo impossível precisar o referente de tais índices.

se desenvolverem nestes
-is elementos. Deve mesmo,
de algumas organizações
todo o Estado. É por-
arredores sejam desapro-

Ao ler o texto, intui-se as palavras, de modo que “desapro-” é lido como “desapropriação”. Esse fragmento específico dispara uma série de ligações formais e conceituais no trabalho pois sugere a sentença “arredores sejam desapropriados”. Tal frase atua sobre o *paspatur*, apropriando-se da área ao redor da foto e reiterando formalmente a ideia de “janela”, como uma “narrativa em abismo” (*mise en abyme*). O resultado desse procedimento é o ganho de qualidades objetais para a imagem. A operação é reafirmada pelo material da moldura em relação ao “fundo” da imagem; a textura de madeira em ambos faz com que a representação se confunda com o real, por alguns instantes o olho é enganado e o observador é levado a crer que há um espaço para trás ou para dentro da superfície da imagem. Essa sensação é amplificada pela diagonal formada pelo volume de páginas do livro e pela sombra da “janela” sobre a ilustração de paisagem. Não existindo distorção no texto, pois a imagem foi tomada em um ângulo reto, a imagem e seu aspecto objetual aproximam ainda mais o trabalho do referente, visto que as superfícies da representação e do referente possuem as mesmas dimensões. Corrobora-se assim o argumento de que o trabalho é uma alegoria para abordar o espaço da página e, sucessivamente, do livro.

Vínculo

Recortes de páginas de livros sobre papel

20 x 30 cm

2012 - 2013

Vínculo é uma série de colagens feitas com recortes de páginas de livros de origens distintas, e delicadamente justapostos, deixando visíveis algumas palavras ou letras – misturando amareleceres e tipografias de diversos livros. O trabalho de colagem resulta numa superfície gráfica em forma de laço, referência tomada dos manuais para a realização de nós – livros que ensinam desde o nó do cadarço do sapato até o mais complexo nó de marinheiro. Nesse sentido, as colagens da série *Vínculo* parecem possuir um caráter instrutivo da mesma ordem desses manuais que consultei, nos quais o nó finalizado é precedido pela representação dos procedimentos para a sua feitura – o caminho que um fio deve fazer passando pela frente, cruzando, subindo, enviesando, descendo, dobrando, alinhavando, e, por fim, passando por trás de outro fio para atar um nó que não escape.

Em *Vínculo* as colagens não representam cordas ou fios como nos manuais citados; o que se está prestes a atar, visualmente, são pedaços de texto: palavras, sílabas e letras. Há algo de “cinemático” no comportamento dos pequenos e delicados recortes em formato de fios, como se o nó se concretizasse apenas num instante seguinte, quando o olho perdesse de vista sua superfície sinuosa e tipografada.

Comecei a trabalhar na série *Vínculo* em meados de 2012, no momento em que pesquisava as possibilidades plásticas e semânticas de livros apropriados. Produzia essencialmente objetos combinando procedimentos de corte e apagamento, de modo a criar um texto com partes de frases de diversas páginas. Durante o desenvolvimento desses trabalhos, atentei para duas imprecisões presentes no processo de feitura. Primeiramente, a do objeto utilizado: os livros apropriados, em sua grande maioria, possuíam pouca precisão no registro de impressão, ou seja, a mancha de texto das publicações deslocava-se página a página. Além disso, mesmo realizando os cortes no livro com o auxílio de uma régua, uma imprecisão era dada pelo material das páginas que, por vezes, esfarelava.

As duas imprecisões chamaram atenção para a possibilidade de cortes que, em vez de selecionarem um fragmento de texto específico, construíssem uma forma na qual sílabas e letras fossem incorporadas em função do recorte realizado. Interessava-me não a aleatoriedade dos caracteres do recorte, mas como unir novamente sílabas e letras sem que estas se submetessem ao formato de diagramação convencional.

Tratando os recortes na qualidade de materiais impregnados de conteúdo semântico, pareceu-me adequada a forma de fios que se entrelaçam como uma metáfora para a junção dos pedaços de palavras. O atar das partículas textuais – a ideia do nó – ao passo que solucionou formalmente o trabalho, criou uma metáfora visual para o momento de formulação ou dissolução de uma palavra, pois se os fios não estiverem bem amarrados o texto poderá se esvair. Tomando a imagem da “ação de falar”, o balbúcio dado pelos fragmentos textuais de *Vínculo* se converte em palavra. As cordas vocalizam ao unirem sílabas e letras de modo a fazer sentido. Nessa analogia, as colagens transpõem uma situação sonora – vocalização da palavra – para uma situação visual, como se *Vínculo* fosse um manual instrumental de ordenação de letras e sílabas para a verbalização de uma palavra. Ao observar os trabalhos da série imagino que, em algum momento, o nó terá como resultante uma palavra desconhecida, nova em significado e significados.

lar nancadas em: "R
trenizar a 2.ª conj. portug
da 2.
co d
bat
que
ro
(
le)
ie)
u,
e br
pas
quer
elum
o
pr
ite no
ue se lava a
spt. e de g
ega
t
f.
(v.
pra
nel
rat
ont
ta.

visam a ganhar tempo, abs
ondolain avoadianta de
a or
lific
em
som
o e

...os invadiu, bateu conch...
marcar pelo som (as horas): "E...
rio bateu 11 ho...
do dia.

comunicação — que até pode

enç...
julg...

ons...
são
§ 2
d. c
itu
E
bst
Cive
oriz

Galeria Progetti

Galeria Progetti

A galeria Progetti foi o espaço onde apresentei o conjunto de trabalhos da exposição individual **Falsa Aparência**². Localizada no Arco do Telles, centro histórico da cidade do Rio de Janeiro, a galeria ocupava um antigo sobrado de três andares erguido em 1889, com pé-direito duplo, reformado para funcionar como uma galeria comercial de arte contemporânea. Como pode ser comprovado pela observação das plantas e imagens da galeria, tratava-se de um espaço *sui generis* devido às características arquitetônicas, entre elas: um vão de 15 metros de altura que se estende do primeiro piso até o terceiro andar (escritório e acervo da galeria) e que, por conta do sucessivo avanço do primeiro e segundo pavimento, estreita-se no topo culminando em uma claraboia; a presença de janelas e portas originais da edificação, no espaço expositivo, que somadas à claraboia permitiam a entrada de luz natural; e a continuidade visual dada pelas portas de vidro entre a rua e o piso térreo da galeria.

A exposição reuniu as obras *Título Oculto* (*Homenagem à Lygia Clark*), *Vínculo* (5 peças da série), *Falsa Aparência*, *Introspecção* e *Névoa*; produzidas entre o segundo semestre de 2012 e o primeiro semestre de 2013. Os trabalhos foram instalados no térreo, no primeiro pavimento e no vão da galeria. Não havia sinalização das obras através de fichas técnicas, todas as informações sobre os trabalhos, assim como um texto crítico de Felipe Scovino³, estavam disponíveis em um folheto.

2. A exposição ocorreu entre os dias 9 de março a 27 de abril de 2013.

3. Ver anexo 1.

Falsa Aparência foi um desafio em termos espaciais, pois, como já enunciei, a Progetti possui dimensões generosas que convidam à produção de peças de grande escala. *Introspecção* e *Névoa* foram a resposta ao espaço. *Introspecção* foi instalada no vão e estabeleceu uma relação direta com a verticalidade do edifício – o trabalho teve seu início no térreo e estendeu-se até o escritório da galeria –, enquanto *Névoa* foi concebida para o primeiro pavimento, recobrimdo as paredes do espaço e valendo-se da montagem rarefeita no térreo – onde os demais trabalhos foram montados – como elemento surpresa para toda a ocupação das paredes do andar. O conjunto de trabalhos apresentou-se enquanto uma investigação sobre as propriedades formais e semânticas do livro – da letra impressa sobre a página até o volume físico do objeto.

Introspecção

Papel, tecido e madeira

Dimensões variáveis

2013

Edição de 3 + P.A.

No momento de elaboração de *Introspecção*⁴, buscava solucionar espacialmente como uma narrativa pode citar ou fazer parte de outra narrativa. Recordo-me, na ocasião, de estar interessado na estrutura do romance *Finnegans Wake*, de James Joyce, e em como o autor articulava no texto uma série de espaços que eram criados pelo sonho do protagonista: uma narrativa dentro da narrativa *ad infinitum*. Pensei a estrutura do livro como ponto de partida, entendendo que a forma narrativa é inerente à forma do objeto – apesar da ausência de texto, o livro possui tal característica dada pelo sequenciamento de planos de suas páginas. Deste modo, empreguei páginas em branco enquanto uma metáfora para a ideia de narrativa, zerando o conteúdo literário e trazendo a pesquisa para o campo plástico, tendo em vista que meus interesses eram espaciais e não literários. Meus esforços, então, direcionaram-se ao embate com a forma livro e à subversão de suas lógicas e regras – era preciso investir contra o corpo físico do livro: a capa, o volume e a página.

Projetei *Introspecção* como quatro estruturas similares: um livro sobre uma mesa, a página escapa do livro para o espaço até encontrar outro volume de papel pertencente a outra estrutura similar. Entretanto, a página não foi para o espaço de qualquer modo; a capa do livro recebeu um corte na lombada por onde a página sairia e, por conseguinte, teria sua área redimensionada em escala, do centímetro ao metro⁵. Isso aconteceu apenas com quatro páginas, ou duas folhas.

No decorrer da operação, o espaço interno do livro converteu-se em volume externo, estabelecendo algumas dualidades: ordenado/desordenado, contido/expandido, sequenciado/entrelaçado, formal/informal, etc. A capa do livro atuou como membrana, pois a capa além de reter e separar os estados opostos, também os comunicava através da fenda em sua lombada. Assim como a membrana, a capa foi o lugar onde houve a troca entre o interno e o externo – ações opostas, de entrada e saída, ocorrendo em simultâneo.

Entretanto, não se deve perder de vista que a operação repete-se concomitantemente nos quatro módulos da instalação. E, como se percebe pela montagem do trabalho, as folhas que tomam o espaço não geram pontas soltas, ou seja, estão unidas, de modo que os livros visualmente e conceitualmente estão compartilhando seus conteúdos e narrativas.

Tais qualidades me levaram, em 2013, à escolha de *Introspecção* como um dos trabalhos da mostra **Sintomas e Efeitos Secundários da Sintonia**, na Casa Modernista⁶. A instalação foi montada ocupando um espaço referente a quatro cômodos do segundo piso da casa dos Warchavchik: o hall, o quarto da matriarca, o quarto da filha do casal e o closet. Solicitei a retirada das paredes falsas que preenchiam o espaço dos antigos armários, o que converteu os três últimos cômodos citados em uma grande sala para o trabalho.

4. *Introspecção* é uma instalação que foi projetada em 2011 e exibida apenas em 2013 em duas montagens diferentes.

5. A extensão linear das páginas é de 400 m.

6. Ver Casa Modernista página 94.

Uma vez montada, *Introspecção*, além de suas características formais e conceituais próprias, adquiriu propriedades em diálogo com o espaço. A primeira delas foi a relação formal estabelecida entre os quatro módulos da peça e os quatro cômodos, originalmente destinados às mulheres da família Warchavchik. Ali, *Introspecção* impregnou-se das possibilidades narrativas em torno das relações entre mãe e filha.

A possível ficção enunciada enriqueceu-se com outra propriedade específica do espaço, as cores das paredes⁷. A ampla arquitetura da casa quando banhada pela luz do dia fez com que as cores vibrantes da casa se projetassem sobre o papel branco, conferindo uma nova potência ao trabalho. Os livros passaram a reter uma impressão luminosa dos quartos – algo que não aconteceria em um espaço expositivo neutro que refletiria apenas o branco sobre branco.

O espelhamento cromático da arquitetura forjou outra abordagem de *Introspecção*⁸ ao inscrever luminosamente a casa no branco dos livros. Poeticamente é impressa sobre os livros a história de seus antigos habitantes, posto que as paredes exibem o passado da edificação através das janelas de prospecção. Sendo assim, o trabalho não apenas evoca ficções sobre os Warchavchik ao fazer uso do formato narrativo, mas também se permite impregnar pela memória da casa.

7. Paredes pintadas nas cores amarelo e azul, além de possuírem diversas prospecções.

8. O mesmo aconteceu com *Sintomas e Efeitos Secundários da Sintonia* e *Título Oculto* (Homenagem à Lygia Clark), trabalhos que comentarei a seguir.

Devo ressaltar que a montagem na Casa Modernista foi a segunda apresentação de *Introspecção*⁹. Embora guarde muitas semelhanças com o projeto original no que diz respeito aos livros de páginas expandidas, a primeira montagem teve que adequar-se à situação espacial proposta em **Falsa Aparência**, na galeria Progetti, que já mencionei. *Introspecção* previa o uso de mesas iguais mas, em vez disso, a primeira exibição da instalação contou com uma mesa e três prateleiras.

A mudança considerou as especificidades da galeria, sobretudo o vão com pé-direito de quinze metros. Foi uma oportunidade única de instalar os livros em diferentes alturas e observar as páginas estenderem-se no decorrer do vão, demarcando com clareza a suas mudanças de escala, e de manter o encontro dos volumes de papel evidenciado. A instalação possuía três momentos: o livro, a página redimensionada e o volume interno convertido em volume externo.

9. Optei por apresentar ao leitor em primeiro lugar a segunda montagem de *Introspecção* pois ela é a versão fiel do projeto original.

Especificamente na primeira montagem, a página apresentou-se de três formas a partir de sua configuração física: a. volume interno do livro; b. coluna, elemento arquitetônico; e c. massa disforme sobre o piso da galeria. Os três estados descritos são o resultado de três operações que atuaram sobre a página modificando as relações entre o visitante e o trabalho. De a. a b. há uma operação de mudança de escalada: do objeto portátil ao elemento arquitetônico que rivaliza com o espaço físico da galeria; de b. a c., a “rigidez” do elemento arquitetônico é convertida por dobras, enlaces, torções e acumulação em um corpo disforme; e de c. a a. o volume disforme retorna ao ordenamento narrativo do livro – cabe lembrar que as operações elencadas aconteceram em simultâneo no espaço e em ambos os sentidos.

Essa montagem na Progetti somou ao trabalho um dado inexistente ao projeto, o elemento arquitetônico da coluna, algo que não existiria sem o uso das prateleiras. A verticalidade de *Introspecção* estabeleceu um sentido paralelo ao trajeto do visitante na exposição – ela acompanhou a subida (ou descida) do mesmo por todo o edifício. As três colunas inserem a escala arquitetônica dentro do livro – o que me mostrou a possibilidade de pensar no livro como uma arquitetura portátil¹⁰. Enquanto três livros desdobravam suas páginas em colunas de sete, dez e treze metros, o quarto livro que compõe o trabalho permaneceu ao alcance das mãos, repousado sobre a mesa do primeiro piso.

10. Atualmente desdobre a ideia de arquitetura portátil através de trabalhos que usam do conceito de maquete, como ocorre em *Aula de arquitetura nº 1 – maquete adaptável ao espaço que as palavras ocupam* e *Ouro Preto*, trabalhos comentados na sequência.

Após folhear um livro ainda em branco, seguindo o sentido da leitura me deparo com o outro lado. Durante um período de tempo, mensurado apenas pela contagem do número de páginas, atravessei uma série de espaços turvos. Refiro-me a espaços, pois me acostumei a imaginar que um livro de páginas em branco nada mais é do que um acúmulo de paredes brancas, dispostas lado a lado quando o livro encontra-se em repouso, na estante de uma papelaria. Cada lombada detém um conjunto de paredes, possíveis cômodos a serem ocupados e transpostos pela escrita.

Entretanto, antes que isso aconteça, a tranquilidade desse formato é posta em crise quando o livro em branco é colocado sobre uma mesa ou encontra-se no colo de um possível escritor. Essa nova disposição tomba suavemente as paredes já enunciadas. Alguns especialistas afirmam que é através desse movimento que surge o espaço da nota de rodapé: da imagem fortuita de páginas enquanto paredes derrubadas. Não é à toa que a arquitetura também possui um elemento de mesmo nome.

O movimento de passagem das páginas de um livro neste caso seria algo próximo ao ato de caminhar por um espaço interno. Interior, pois o primeiro verbo em relação a um livro é abrir. A abertura de cada página ao ar e o suor da ponta dos dedos deflagra o lento processo do amarelar. É nesse lugar que se começa a escrever, a partir do simples fato de estar. A superfície do livro recebe aquilo que a superfície da pele dá. A retirada dos móveis próximos às paredes revela as marcas das experiências vividas ali depositadas. Algo que só é percebido quando mudamos de casa.

Situações vividas entre paredes tendem a permanecer entre elas, até que a gravidade as puxe para a margem. Até o rodapé onde se misturam com a poeira e se vão.

No livro, cada coisa escrita ou desenhada sobre uma página reconfigura o espaço, podendo fazer com que os olhos do leitor escorreguem para além da margem, ou jogando-o ao encontro de outra página. As paredes do livro, depois de organizadas ou desorganizadas pelo escritor, têm como função abrigar o leitor em sua jornada para chegar ao outro lado.

Por conta disso, fechar não é o último verbo de um livro, assim como não é de uma casa. Recordar, contar e, por conseguinte, compartilhar são ações constantes de alguém que se muda ou que termina de ler um livro. Isso mantém a porta aberta por um tempo, o mesmo tempo em que se permanece entre duas páginas. O leitor objetiva o outro lado, porém sabe que o levará consigo depois de tal empreitada é o meio do caminho. O escritor, por sua vez, faz de cada livro uma ponte na qual vislumbra todos os lados. O lado da partida e o lado da chegada, sem contar com a imagem do céu sobre sua cabeça e a imagem de suspensão sob seus pés.

Curiosamente, o livro é o único objeto no qual me recordo ser possível fazer com que duas margens se toquem; tal fenômeno é interrompido pelo próximo leitor.

Pensar não apenas nas manchas, nas marcas ou na cor. Recordar dos cheiros e da espessura que este confere ao texto.

Título Oculto (Homenagem a Lygia Clark)

Papel, tecido e madeira

77 x 45 x 45 cm

2013

Edição de 5 + P.A.

1. seixa
2. cabeceado
3. corte da cabeça e cabeça
4. seixa
5. corte da frente e frente
6. corte do pé e pé
7. guarda volante
8. contraguarda ou espelho da guarda
9. guardas
10. canaleta interior ou encaixe

Figura 2. Livro em pé, capas abertas: corte da frente voltado para o leitor.

Percebe-se que o objeto é um livro por conta da sua abertura; o modo como o volume de papel em branco, material que compõe a peça, está disposto é idêntico ao de um livro comum aberto – o miolo. A seixa preta e a costura da lombada são outros índices da forma livro, ao menos na parte superior. Na parte inferior, a torção do volume de papel agrega uma nova forma à peça: uma fita de Möbius dada pela continuidade do branco.

Comecei a trabalhar na ideia de *Título Oculto (Homenagem à Lygia Clark)* no decorrer de 2012, durante o período de manufatura de *Introspecção*. O objetivo me parecia claro: solucionar as questões espaciais levantadas por *Introspecção*, principalmente no que diz respeito ao espaço interno do livro. Em *Introspecção*, a capa associada à ideia de membrana apesar de converter interno em externo, e vice-versa, separava dentro e fora. Tendo *Introspecção* como paradigma, busquei para o novo trabalho a continuidade das páginas sem interferir na capa – e portanto na lombada –, o que me levou ao outro lado do miolo, o corte de frente.

A continuidade espacial da página nesse caso não seria interrompida pela capa, as páginas avançariam rumo ao espaço. Contudo, o que almejava não era o exterior, mas o interior do objeto. O problema se colocava do seguinte modo: solucionada a questão da dualidade, como fazer com que o livro opere para dentro, ao invés de expandir-se? A solução foi investir numa forma geométrica que pudesse dar conta das extremidades do livro, trazendo-as novamente ao espaço interno. O primeiro formato pensado foi o formato circular, as páginas saíam do livro e retornariam ao mesmo. No entanto, isso me pareceu demasiado simplório porque não problematizava efetivamente o espaço interno do livro, uma vez que as páginas se estendendo além da lombada e retornando ao volume indicam apenas uma insuficiência do espaço interno “físico” do livro, sem considerar o espaço interno “narrativo” – e a ideia de narrativa, conforme mencionei, é também de meu interesse. Surgiu então a ideia da fita de Möbius¹¹.

A forma narrativa com início-meio-fim proposta pelo livro contrapõe-se à forma contínua de Möbius. Em *Título Oculto (Homenagem à Lygia Clark)* não é permitido o manuseio convencional das páginas do livro, pois ele está fixo e aberto. Essa situação converte em infinito o que seria apenas uma passagem narrativa. Já na fita de Möbius de *Título Oculto (Homenagem à Lygia Clark)* identifica-se um começo dado pela lombada do livro, o que pressupõe um momento de diferenciação dentro do tempo-espaço infinito do Möbius.

A figura de Möbius possui uma genealogia na história da arte brasileira. Ao mencionar Lygia Clark (1920-1988) reconheço essa genealogia e seleciono a artista cujo trabalho mais se aproxima das ideias que me interessam nessa peça. Primeiramente, com relação ao material e à forma, Clark utiliza em *Caminhando* (1964) o papel como suporte para a ação performática de construção e corte da fita de Möbius. Em segundo lugar, interesse-me pela metáfora, pois

11. Möbius é um espaço topológico obtido pela colagem das duas extremidades de uma fita, após efetuar meia volta numa delas.

se em *Caminhando* o cortar simboliza a caminhada pela superfície contínua do Möbius, em *Titulo Oculto (Homenagem à Lygia Clark)* a ação de ler, sugerida pelo fato de o objeto também ser um livro, simboliza uma caminhada pelo espaço interno do livro. Möbius não é somente a forma do miolo, é também o conteúdo conceitual, formal e semântico do livro. Outro dado é a semelhança entre a “dobra” da lombada do livro e a dobra para o começo do corte em *Caminhando*. No entanto, a “dobra” em *Titulo Oculto (Homenagem à Lygia Clark)* é seguida por uma operação de armazenamento. A forma é guarnecida pela capa e expande-se internamente dentro da ficção criada pelo trabalho.

Lygia Clark. *Caminhando*, 1964. Performance.

Tendo em vista o processo criativo firmado na junção da forma livro com a forma Möbius, julguei necessário elaborar dois modos de apresentação para *Titulo Oculto (Homenagem à Lygia Clark)*, sendo que cada um desses modos salientaria um aspecto distinto do trabalho.

Como já disse anteriormente, meu interesse no trabalho era investigar o espaço interno do livro, e, por essa linha de raciocínio cheguei até a montagem sobre a prateleira fixada na parede. Nesse primeiro modo de exibição o aspecto bidimensional é evidenciado pela topografia de livro aberto, enquanto a Möbius tem sua tridimensionalidade atenuada devido à proximidade da forma com a parede, o que impede o observador de contornar o trabalho. Fiz uso da prateleira em **Falsa Aparência**¹² na qual por questões de montagem e conceitos do conjunto da exposição me pareceu adequado focar tal aspecto.

12. Ver as observações precedentes sobre a mostra **Falsa Aparência**, página 63.

A segunda opção de montagem de *Título Oculto (Homenagem à Lygia Clark)* foi sobre uma mesa. A fita de Möbius manteve-se na parte inferior, entre as pernas da mesa. A escolha da mesa reforçou visualmente a referência à obra de Lygia Clark, principalmente no que diz respeito aos *Trepantes* (1964-5) – montados sobre troncos de madeira ou módulos expositivos soltos no espaço. Nos *Trepantes* é possível perceber uma relação parasitária entre o objeto e o suporte, ou seja, o objeto depende do tronco ou do módulo para estruturar-se. Nessa outra possibilidade de montagem de *Título Oculto (Homenagem à Lygia Clark)*, a presença da Möbius entre as pernas da mesa tornou visualmente “orgânica” a ligação entre o trabalho e o display, fazendo com que eles se comportassem como um único objeto. Assim, diferentemente da prateleira, a mesa reiterou as características tridimensionais da obra.

Utilizei a mesa na mostra **Sintomas e Efeitos Secundários da Sintonia** na Casa Modernista¹³. Nessa exposição todos os trabalhos foram afetados pela presença de janelas que permitiam a entrada constante de luz natural, o que rebatia a coloração das paredes do espaço para as peças. *Título Oculto (Homenagem à Lygia Clark)* foi disposto no centro de um quarto que pertenceu ao primogênito da família Warchavchik – ambiente cuja metade das paredes exibia uma grande prospecção em andamento, revelando desenhos decorativos, além das cores originais do lugar.

De todo o espaço expositivo, esse cômodo era o lugar onde ficava patente o passado da edificação. Por conta disso, pareceu-me propício instalar *Título Oculto (Homenagem à Lygia Clark)* ali. Pretendia, com essa escolha, pôr em coexistência a memória latente de lastro que o quarto possuía – das marcas de uso da primeira construção moderna no país até o espaço destinado ao primogênito da família –, com o espaço narrativo infinito do trabalho, reconhecendo nele a ideia de lastro na menção à Lygia Clark.

13. Ver os comentários anteriores e posteriores sobre a exposição.

Lygia Clark. *Trepantes*, 1964-5. Metal e madeira. Dimensões variáveis.

Se *Vínculo* são colagens que representam torções e enlaces, *Titulo Oculto* (Homenagem à *Lygia Clark*) e *Introspecção* operam, fisicamente, torções e enlaces. Nos três trabalhos, as superfícies mantêm uma relação indiciária com a página de livro – superfície textual –, porém os textos são ilegíveis ou inexistentes, de modo que as superfícies estão cifradas não pelo semântico, mas pela plasticidade. Aqui os trabalhos apontam para uma espacialização da ação da leitura.

"A linha consta de um número infinito de pontos; o plano, de um número infinito de linhas; o volume, de um número infinito de planos; o hipervolume, de um número infinito de volumes..." (BORGES, 2009, p. 100)

“Logicamente, é graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas; e quando a casa se complica um pouco, quando tem um porão e um sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados. A eles regressamos durante toda a vida, em nossos devaneios” (BACHELARD, 2008, p. 27).

“Temos uma capacidade inata para recordar e imaginar lugares. A percepção, a memória e a imaginação estão em constante interação; o domínio da presença se junta a imagens de memória e fantasia. Seguimos construindo uma imensa cidade de evocações e lembranças e, todas as cidades que visitamos são partes desta metrópole da mente” (PALLASMAA, 2006, p.68, tradução nossa).

“Dos diversos instrumentos do homem, o mais assombroso, sem dúvida, é o livro. Os demais são extensões de seu corpo. O microscópio, o telescópio, são extensões de sua vista; o telefone é extensão da voz; depois temos o arado e a espada, extensões de seu braço. Mas o livro é outra coisa: o livro é uma extensão da memória e da imaginação.

Em *César e Cleópatra*, de Shaw, quando se fala da biblioteca de Alexandria diz-se que ela é a memória da humanidade. O livro é isso, e é também outra coisa: a imaginação. Pois o que é nosso passado senão uma série de sonhos? Que diferença pode haver entre recordar sonhos e recordar o passado? Essa é a função realizada pelo livro” (BORGES, 2011, p. 11).

Casa Modernista

A Casa Modernista foi o local onde apresentei o conjunto de trabalhos da exposição **Sintomas e Efeitos Secundários da Sintonia**. A mostra fez parte do Programa de Exposições 2013 do Centro Cultural São Paulo e fez uso da Casa Modernista como espaço para individuais simultâneas¹⁴. A Casa Modernista foi projetada pelo arquiteto Gregori Warchavchik (1896-1972), sendo uma das primeiras edificações modernas no país. A construção, na época, tinha como finalidade a moradia, sendo a residência dos Warchavchik até meados dos anos 1970. No espaço ainda é possível perceber características domésticas através de elementos do projeto como o mobiliário sanitário, espelhos, vitrais e as janelas amplas – que banham o interior da construção com luz natural. A única modificação que ocorreu no espaço foi a substituição dos armários embutidos por paredes falsas. As paredes originais, por sua vez, possuem diversas prospecções que trazem à tona as diversas pinturas anteriores do ambiente. A Casa Modernista funciona usualmente como um museu sobre a casa e a família Warchavchik, das quais o único documento físico é a própria construção. É pela oralidade – pela fala dos monitores em visitas guiadas – que a imagem dos Warchavchik adquire corpo entre as paredes da casa.

Os trabalhos *Sintomas e Efeitos Secundários da Sintonia*, *Um corpo sobre outro corpo*, *Título Oculto (Homenagem à Lygia Clark)* e *Introspecção* foram montados no segundo piso da edificação, a área íntima da residência, destinada aos dormitórios da família e da governanta¹⁵. Tendo em vista o uso dos cômodos do segundo piso, busquei que os trabalhos apresentados de alguma maneira fizessem ecoar a memória dos antigos moradores da residência. Deste modo, legendas e informações da exposição foram supridas num folheto distribuído no piso térreo, e posteriormente um texto crítico de Liliane Benetti¹⁶ foi lançado junto ao catálogo da exposição.

Como chave de interpretação, plotei a seguinte parte do texto que escrevi para a mostra em uma das paredes falsas, na altura do rodapé, na sala onde estava exposta *Sintomas e Efeitos Secundários da Sintonia*:

“Páginas em branco. O peso é a tendência natural dos corpos ao chão. Um corpo sobre outro corpo até o corte.”

14. A exposição ocorreu entre os dias 14 de setembro a 17 de novembro de 2013.

15. Conforme fui informado na visita guiada oferecida pelos monitores da Casa Modernista.

16. Ver anexo 2.

Meu objetivo com essa atitude foi reiterar a unidade do grupo de trabalhos através de suas articulações formais e conceituais. **Sintomas e Efeitos Secundários da Sintonia** foi uma exposição cujos acontecimentos se deram rentes ao chão. Todas as peças da mostra possuíam mesas da mesma altura – do tampo ao solo –, desse modo, o espaço, além de dividir-se em cômodos, foi seccionado por uma figura euclidiana, criada pelos tampos das mesas, o que delimitou uma área para cima e outra para baixo. As páginas dos livros repousados sobre as mesas avançavam para a parte inferior, realizando ali procedimentos de junção, torção, enlace e acúmulo, conforme o projetado para cada trabalho.

O outro texto incorporado à exposição foi a fala dos monitores da Casa Modernista durante as visitas guiadas orientadas por eles. Os monitores não tinham qualquer vínculo com os trabalhos já que seu objetivo era apresentar a edificação aos visitantes. Contudo, suas falas sobre a casa e seus antigos habitantes pareciam projetar sobre as páginas dos livros uma ficção acerca da relação entre os trabalhos e o passado da casa.

“Uma obra de arte funciona como outra pessoa com quem se conversa inconscientemente. Ao nos depararmos com uma obra de arte projetamos nossas emoções e sensações sobre a obra. Há uma troca curiosa: emprestamos nossas emoções a obra, enquanto que ela nos empresta sua autoridade e aura. Assim, encontramos nós mesmos na obra. A ideia de ‘identificação projetiva’ de Melanie Klein propõe que, realizada, toda a interação humana implica a projeção de fragmentos do eu sobre o outro” (PALLASMAA, 2006, p.66-67, tradução nossa).

O que pode dizer um corpo sobre outro corpo aparentemente gozando da mesma temperatura, densidade e fluidez que não seja aproximado do murmúrio? *Sobre* nesta situação ganha como sinônimo a palavra *entre*. Um lugar de contato presente na tênue resistência, quase nula, entre dois corpos. Ou *entre* poderia subverter/desvendar uma outra lógica e convidar o outro corpo a fazer parte do primeiro? Enlaces, reflexos, torções. Um princípio de movimento, entenda aqui esforço, de ir até o outro e retornar com sua temperatura, densidade e fluidez. Completando a narrativa: o calor perdido em tal atividade deixa sobre aquele outro corpo o odor do primeiro. Os corpos, apesar de visualmente manterem sua superfície, têm agora entre os poros um conjunto de poeira umidificada que se esgueira pelas frestas possíveis até o espaço interno: infiltrações. Como aquelas que estouram paredes, de dentro para fora.

Páginas em branco. O peso é a tendência natural dos corpos ao chão. Um corpo sobre outro corpo até o corte.

Um corpo sobre outro Corpo

Plotter, espelho e madeira

74 x 150 x 60 cm

2013

Edição de 3 + P.A.

Um corpo sobre outro corpo é uma peça composta por uma mesa sobre a qual não há objeto algum; abaixo da mesa, entre as suas pernas, um espelho em ângulo de 45° com o solo. Sobre a superfície do espelho está plotado o texto “outro corpo” e, refletido no espelho, outro texto, “um corpo sobre”, – plotado invertido abaixo do tampo da mesa, para que haja a leitura através da reflexão do espelho. Por esse dispositivo ótico simples é formada a sentença-título do trabalho *Um corpo sobre outro corpo*.

É no procedimento de reflexão e leitura que começa o jogo espacial e conceitual criado pelo trabalho. de modo claro e direto, trata-se de uma referência ao lugar ocupado pelos corpos: o primeiro corpo que deveria estar sobre (por cima) do outro corpo está virtualmente abaixo. Não se deve confundir aqui o texto legível que está “no virtual” com o *plotter* fixado abaixo da mesa que, apesar de ser o referente do reflexo, está invertido, isto é, codificado para que seja legível enquanto reflexo. Sem a mediação do espelho, portanto, ele não comunica semanticamente.

A leitura da sentença, tal qual enunciada, é dada em função da altura do observador e de seu posicionamento no espaço. O trabalho exige do observador um distanciamento, no lugar de uma aproximação, atuando inversamente à convenção da aproximação como metodologia da descoberta. Em *Um corpo sobre outro corpo*, o observador é mantido à distância; existe algo de voyeurismo nessa situação física em que o ato de aproximar-se dissipa a situação semântica criada pelo reflexo do espelho. Trata-se de um espelho que não serve para incorporar o observador, mas para estabelecer uma situação imagética.

Um corpo sobre outro corpo foi idealizado para a mostra **Sintomas e Efeitos Secundários da Sintonia**, apresentada na Casa Modernista – antiga residência da família Warchavchik. O espaço ocupado pelo trabalho foi o quarto da governanta da família, sobre a qual não há qualquer tipo de registros ou informações, apenas especulações sobre suas ações e relações com os membros da família. A partir dessa informação, escolhi a peça.

Para construí-la, elaborei primeiramente a sentença-título para então projetar o trabalho como um todo. Cheguei à tal frase por síntese e generalização da seguinte ideia: o que uma pessoa pode dizer a respeito de outra, tendo em vista que a história da governanta partia do pressuposto da história dos Warchavchik. Minha única prerrogativa foi a manutenção da mesa como estrutura/suporte, pois esse elemento repetia-se nas outras peças apresentadas, unificando visualmente e conceitualmente todos os trabalhos da exposição. O que seria suprido em relação aos demais trabalhos era a presença do livro, tendo em vista que esse simbolizava, no contexto da mostra, a história dos Warchavchik.

Se sobre a mesa não haveria livros, coube então explorar a plasticidade abaixo da linha do tampo. Surgiu, desse modo, a ideia do dispositivo ótico que torna visível uma parte não visível do objeto. Somei, então, ao dispositivo a sentença-título partida, tal qual aparece no trabalho finalizado.

Ao abrir um livro em frente à realidade, os olhos por uma questão de focagem ou voracidade por uma linha reta (entenda aqui um paralelo como a linha de fuga que só um horizonte pode oferecer), pousam sobre a borda.

O tempo decorrido entre o pouso e a fixação é ínfimo, pois ao passo que põem o pé neste lugar artificial escorrem ao fluxo daquilo que se lê.

Do topo até a outra borda onde é arremessado pelas últimas palavras ao outro topo.

Entretanto, entre quedas e arremessos é de comum acordo que textos escritos no ocidente são uma sequência de palavras que culmina inevitavelmente no corpo do leitor.

The image shows an art installation titled 'Sintomas e Efeitos Secundários da Sintonia' by P.A. The artwork is viewed through a narrow vertical opening between two walls. On the left, a wall is painted a pale yellow. On the right, a wall is painted a muted green. In the background, a light-colored wooden table with four legs stands on a dark wooden floor. A long, continuous strip of white fabric is draped over the table, creating a series of loops and folds that catch the light. The lighting is soft and even, highlighting the textures of the fabric and wood.

Sintomas e Efeitos Secundários da Sintonia

Papel, tecido e madeira

94 x 270 x 60 cm

2013

Edição de 3 + P.A.

Dois livros postados em diferentes mesas têm todo o volume de seus miolos estendidos para além das capas; mais precisamente, o miolo de cada um dos livros opera como um anel que prende, fixa e, enlaça o miolo do outro livro. As páginas, totalmente em branco, saem do limite padrão do objeto livro e prolongam-se sobre as mesas e, em função do próprio peso, pendem em direção ao outro livro. No espaço entre uma mesa e outra há o enlace. Tomando-o como centro, há um espelhamento sugerido pela repetição dos objetos em cada um dos lados, porém o modo como os objetos se portam em função do próprio peso os particulariza e os diferencia. Eis *Sintomas e Efeitos Secundários da Sintonia*, trabalho projetado e produzido em 2013.

Notadamente, *Sintomas e Efeitos Secundários da Sintonia* é um desdobramento de *Introspecção* e *Título Oculto (Homenagem à Lygia Clark)*, sendo o resultado da soma de características presentes nesses trabalhos. Tomei emprestado de *Introspecção* a ideia de módulos que se repetem e de *Título Oculto (Homenagem à Lygia Clark)*, as páginas que se estendem além da capa. O interesse era investigar, mais uma vez, a forma livro – sua espacialidade e propriedades narrativas. Se nas peças anteriores o foco era o espaço ampliado em função da narrativa, em *Sintomas e Efeitos Secundários da Sintonia* a questão principal do trabalho deslizou em direção à relação física entre narrativas.

Conforme já enunciei, os livros foram montados sobre duas mesas deixando a junção entre eles abaixo da linha do tampo. Enquanto posicionava os livros ficou evidente que ao manusear um deles o outro também se moveria. Foram necessárias, portanto, duas pessoas para instalar o trabalho. No decorrer do tempo, o papel reagiu às mudanças de temperatura e umidade, e modificou ambos os volumes até se estabilizarem – as curvas e torções de um livro eram uma resposta ao arranjo espacial do outro.

Tendo o miolo estendido do livro – volume de papel em branco – como metáfora para a narrativa, os livros de *Sintomas e Efeitos Secundários da Sintonia* além de se comportarem como uma representação de encontro ou cruzamento – duas histórias que se entrelaçam –, revelam a inevitável interferência que uma história pode inferir sobre outra ao modificar sua forma.

Quando exibi *Sintomas e Efeitos Secundários da Sintonia* na Casa Modernista, escolhi o quarto de Gregori Warchavchik porque há uma dualidade na edificação que é catalisada pela figura do patriarca e arquiteto. Se por um lado a construção é um marco na arquitetura moderna brasileira, a casa é também o lar da família Warchavchik, uma dupla ocorrência que se percebe nas modificações do projeto original da casa que, depois de erguida, precisou ser readaptada para abrigar as necessidades dos filhos do arquiteto.

“Na última coluna e já fora dos livros de artista, vemos o Antilivro, como uma categoria onde a ideia do livro se esvai e extrapola para outra linguagem. O Antilivro não é considerado, portanto, como livro de artista, embora seja, isto sim, obra de arte.” (PLAZA, 1982).

“Sei que esses livros não foram escritos para ser entendidos, mas para ser interpretados, são estímulos para que o leitor acompanhe o pensamento”.
(BORGES, 2011, p.14)

Em *Xifópagas Capilares* de Tunga e *Sintomas e Efeitos Secundários da Sintonia* deduz-se uma aproximação inevitável para quem aprende arte a partir da arte brasileira. Parece-me tão direta a relação entre os dois trabalhos que não comentarei o que os associa, mas aquilo que os distancia: o modo de junção. Em *Xifópagas Capilares*, a continuidade, de um lado a outro da simetria marcada pelos corpos das duas *performers*, é dada pelo desenho criado por fios de cabelo que supostamente vão de uma cabeça à outra. Ou seja, um feixe de linhas que liga dois pontos e, hipoteticamente, estabelece uma relação de interdependência visceral aos corpos. Como se o corte desses fios pudesse gerar o falecimento simultâneo daquelas estranhas gêmeas.

Já em *Sintomas e Efeitos Secundários da Sintonia* as páginas partem do mesmo livro ao qual retornam. Elas curvam e voltam. Cada um dos livros é um elo. Cortar um elo não necessariamente implica na destruição do outro elo, basta pensar na imagem de uma corrente. O que está em questão no trabalho não é a interdependência das partes, mas a reciprocidade entre elas. Como o movimento dado pelo papel em distensão de um dos livros afeta a forma do outro, e vice-versa. A todo momento os volumes se estabilizam e desestabilizam em função desse enlace que ocorre fora do campo de visibilidade colocado pela superfície do tampo da mesa.

Por conta disso, embora exista uma condição de espelhamento tanto em *Xifópagas Capilares* quanto em *Sintomas e Efeitos Secundários da Sintonia*, há uma diferença em como esses espelhos refletem. Em *Sintomas e Efeitos Secundários da Sintonia*, os volumes estão frente a frente, porém a equiparação do movimento de uma das partes não tem como resultado um reflexo congruente. Enquanto em *Xifópagas Capilares* as *performers* olham e caminham na mesma direção e sentido, quando não estão frente a frente realizando ações similares. Ou seja, a ação é sincronizada – apesar de, vez ou outra, os corpos estarem ruidosamente dessincronizados na realização performática¹⁷.

17. Essa análise de *Xifópagas Capilares* parte exclusivamente das imagens fotográficas eleitas por Tunga para apresentarem o trabalho. Uma curiosidade é que nas imagens realizadas em 1984 as xifópagas interagem sem se importar, olhar ou manusear o feixe capilar que as liga. Entretanto, em apenas uma das imagens da performance realizada em 2012, durante a inauguração do pavilhão de Tunga em Inhotim, as *performers* aparecem pela primeira vez manipulando o volume capilar que as une. Talvez um desvio do roteiro elaborado pelo artista.

Tunga. *Xifópagas Capilares*, 1984. Performance com duas meninas

“Obras decorrentes de histórias ou histórias decorrentes de obras. As narrativas são uma forma de desenho que usa como suporte o tempo imaginado e apresenta no tempo vivido um testemunho ou uma cena que comprova aquela história”. (TUNGA, s.d., *Xifópagas Capilares*)

Na escolha pelo livro para representar a estrutura arquitetônica há uma relação entre o objeto estudado (edificação arquitetônica) e o objeto em que se estuda (livro).

Aula de arquitetura nº1 – maquete adaptável ao espaço que as palavras ocupam

Papel e tecido

20 x 60 x 60 cm

2014

Edição de 10 + 2 P.A.

Em *Aula de arquitetura nº1 – maquete adaptável ao espaço que as palavras ocupam* comecei a desenvolver a ideia do livro como arquitetura portátil por meio de aproximações com formas e procedimentos da arquitetura. No entanto, mantive as páginas em branco enquanto metáfora para uma narrativa.

O trabalho foi elaborado a partir de um procedimento corriqueiro de atelier: colocar um livro parado em pé (procedimento usado na construção de trabalhos anteriores que aqui não serão comentados). No decorrer do tempo, durante a execução dessa prática, atentei para a estrutura dos livros, de que jeito livros mais ou menos volumosos ficavam de pé. Livros menos volumosos precisam ser abertos para que fiquem de pé, como um canto de parede. Nessa analogia formal, tem-se a imagem da sala fechada – quatro livros abertos, quatro cantos. E, de um livro a outro, metade de um miolo de páginas em branco. Optei pela base em forma de quadrado para igualar os valores de importância dos livros, ou seja, qualquer um dos livros (arestas) recebe o mesmo volume de páginas.

Outro aspecto abordado pelo trabalho diz respeito à escala do espaço criada pelos livros dispostos como quadrado. Empreguei a ideia de maquete através do título da peça para formalizar um espaço tendo em vista a metáfora narrativa das páginas em branco. *"Maquete adaptável ao espaço que as palavras ocupam"* redimensiona a escala dos livros – expandindo e retraindo – em função da projeção do observador sobre essa narrativa.

AULA DE ARQUITETURA

1

MAQUETE ADAPTÁVEL AO
AMBIENTE QUE OCUPA

Em contrapartida, *Aula de arquitetura nº1 – maquete adaptável ao espaço que as palavras ocupam* revelou sua potencialidade espacial quando exposta numa mostra coletiva¹⁸. O trabalho foi posicionado sobre um pedestal branco no centro de uma sala onde haviam outras obras instaladas nas paredes. Estabeleceu-se então uma relação entre o interior branco da maquete-narrativa e as paredes brancas do espaço neutro expositivo. Por condensação, *Aula de arquitetura nº1 – maquete adaptável ao espaço que as palavras ocupam* pareceu capturar o branco perdido na ocupação dos demais trabalhos para seu espaço interno, devolvendo para o espaço, através dos outros trabalhos, uma narrativa sobre propriedades da arquitetura¹⁹. Em outras palavras, a peça portou-se como um espelho absorvendo o branco do espaço e devolvendo a ele uma narrativa.

18. A mostra **estudos, esboços e ensaios poéticos sobre arquitetura e territórios afins**, com curadoria de Agnaldo Farias, ocorreu entre os dias 5 de fevereiro e 15 de março de 2014, na Galeria Carbono, em São Paulo.

19. Ruy Ohtake, Rosângela Dorazio e José Rufino apresentavam, respectivamente, peças que lidavam, entre outras coisas, com a ideia de projeto-maquete; o branco como forma; e o espaço interno enquanto labirinto.

Sala 13 de maio

A Sala 13 de maio é o lugar onde a Regente Princesa Isabel, no dia 13 de maio de 1888, sancionou a Lei Áurea, que aboliu oficialmente o trabalho escravo em todo o território brasileiro. Atualmente, a sala, localizada no segundo andar, funciona como um dos espaços expositivos do Centro Cultural Paço Imperial. Apesar das adaptações estruturais do prédio para a recepção de exposições, a janela onde a Princesa Isabel comunicou a população sobre a nova lei continua aberta e se tornou um ponto de visitação turística do Paço Imperial.

Na Sala 13 de maio, apresentei a instalação *Ouro Preto*, uma referência direta à cidade de Ouro Preto, MG. O trabalho ocupou exclusivamente todo o espaço, sem fazer qualquer tipo de modificação direta no lugar, salvo pela verticalidade da peça que articulava espaços visíveis e não visíveis aos visitantes²⁰. Busquei com a escolha desse espaço para a apresentação do trabalho homenagear Antônio Francisco Lisboa²¹, o mais proeminente dos mestres do barroco no Brasil.

20. Conforme acontece em algumas construções religiosas, onde parte do altar não é visível aos fiéis.

21. Antônio Francisco Lisboa, conhecido como Aleijadinho, nasceu escravo e filho natural do arquiteto e mestre-de-obras português Manuel Francisco Lisboa com a escrava Isabel [Cf. Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais, atualizada em 20/09/2013].

Ouro Preto
Papel, tecido e madeira
Dimensões variáveis
2014

Ouro Preto é uma instalação cujo referente é o conjunto arquitetônico de treze igrejas presentes na cidade e distritos de Ouro Preto. O trabalho é formado por treze módulos compostos por quatro livros cada um²². Esses módulos aludem às igrejas obedecendo uma proporção de escala. Sendo assim, igrejas maiores contam com módulos grandes; igrejas menores, pequenos.

Os quatro livros do módulo são interligados por suas páginas, formando um quadrilátero em sua base – as páginas comportam-se como lados e os livros, como arestas. Cada módulo repousa sobre duas mesas, dois livros por mesa, de modo que parte das páginas que constituem o módulo penda no espaço, gerando curvas e torções singulares. Cada um desses conjuntos de duas mesas que acompanham um módulo possui uma altura específica, relacionada à topografia da cidade e à localização da igreja referente – conjuntos de mesas mais altas atravessam os livros repousados sobre mesas mais baixas. Utilizei, mais uma vez, páginas em branco, porém as capas dos livros também são brancas, uma alusão direta à fachada das igrejas. Tendo em vista a estrutura do trabalho, *Ouro Preto* comporta-se como um “mapa tridimensional” da cidade de Ouro Preto – uma maquete gigante.

A escolha pelo livro para representar a estrutura arquitetônica em *Ouro Preto* se relaciona com a disposição das páginas dos livros e a forma barroca. Com o passar dos dias, as páginas que pendiam no espaço entre uma mesa e outra criaram curvas e torções em função do próprio peso, citando assim aspectos formais dos adornos e pilares que compõem a visualidade de uma igreja barroca.

A verticalidade de *Ouro Preto* constrói espaços visíveis e não visíveis, assim como ocorreu na primeira montagem de *Introspecção*²³. Em *Ouro Preto*, porém, a verticalidade é uma característica inerente ao trabalho, não se modifica pela montagem, mas reconfigura-se de acordo com articulações de escala do trabalho. As mesas, que têm alturas entre setenta centímetros e um metro e noventa centímetros, guardam relações, no plano representativo, com a topografia de Ouro Preto. Já no plano da experiência física com a peça, as mesas adquirem aspectos de escoras devido a suas dimensões e materialidade. Essa leitura aproxima o trabalho de uma ideia de construção em andamento: os livros com torções e curvas – alegoria do barroco – são sustentados pela estrutura provisória de madeira das escoras.

Entretanto, a matéria da mesa e do livro são iguais – a fibra de celulose que compõe a madeira é a mesma que compõe o papel. A matéria é idêntica, mas a forma é distinta. Apresenta-se, então, uma analogia entre matéria-prima e matéria formalizada, uma vez que no barroco mineiro a madeira é a matéria-prima para o entalhe.

22. *Ouro Preto* é um desdobramento de *Aula de arquitetura nº1 – maquete adaptável ao espaço que as palavras ocupam*, ver página 116.

23. Entretanto, em *Introspecção* o não visível dado pela verticalidade torna-se visível à medida que o visitante ascende pelos andares da galeria. Ver página 76.

“É isto um bosque? Certamente, não. Estas são as árvores que vejo do bosque. O bosque verdadeiro se compõe das árvores que não vejo. O bosque é uma natureza invisível – por isso em todos os idiomas conserva em seu nome um halo de mistério.” (ORTEGA Y GASSET, 1967, p. 67)

"O bosque está sempre um pouco mais além de onde nós estamos. De onde chegamos acaba de sair, restando somente suas pegadas ainda frescas. Os antigos, que projetavam em formas corpóreas e vivas as silhuetas de suas emoções, povoaram as selvas de ninfas fugitivas. Nada mais exato e expressivo. Conforme caminhaus, volvei rapidamente o olhar para uma clareira na espessura e vereis um tremor no ar, como para preencher o oco que deixou, ao fugir, um ligeiro corpo nu." (ORTEGA Y GASSET, 1967, p.68)

Guignard, Alberto da Veiga. *Paisagem imaginária*, 1950. Óleo sobre madeira (110 cm x 180 cm). Col. Angela Gutierrez.

Retornando à questão da verticalidade, há uma qualidade reflexiva presente nas partes do trabalho que estão acima da linha dos olhos. Apesar de o observador compreender toda a estrutura da instalação, perde-se boa parte do comportamento sinuoso das páginas devido ao espelhamento da luz no branco do papel, que ilumina as zonas de sombra e assim homogeneiza visualmente a superfície. É preciso deslocar-se por entre os espaços da instalação para perceber que os corpos brancos formados pelos livros serpenteiam, volteiam e ondulam sobre as mesas e entre as mesas. Tal característica do trabalho não foi pensada em sua elaboração, ela simplesmente passou a existir em razão das propriedades físicas e materiais da própria peça.

Essa característica do trabalho me fez revisitar a referência artística que possuo das igrejas pelas pinturas de Alberto da Veiga Guignard e perceber nessas obras de que maneira funciona a qualidade que mais me atrai nelas. Refiro-me ao duplo aspecto de topografia/neblina que confere à paisagem pintada uma visão panorâmica com sutis jogos de planos e profundidade e, em simultâneo, encerra a cena em aparições fantasmagóricas das igrejas na paisagem. Um efeito visual que é próximo da visualidade de *Névoa*. Aliás, mantendo a ideia de verticalidade como um filtro, há uma aproximação que deve ser feita entre *Névoa* e *Ouro Preto* e diz respeito ao caráter presencial mas não visível dos trabalhos.

Tanto em *Névoa* como em *Ouro Preto*, o observador é confrontado com a escala dos trabalhos: horizontal e vertical. Os vetores

horizontais das peças, profundidade e comprimento, são mensurados e apreendidos pelo corpo que se desloca ao redor de e/ou por entre os trabalhos. Entretanto, o vetor vertical, a altura, apesar de mensurada pelo corpo em relação ao espaço, tem sua apreensão intimamente atrelada ao olhar. Não apenas ao olhar que vê parte do trabalho, mas ao olhar que supõe partes do trabalho a partir de outras.

Em ambos os trabalhos, a operação é similar. Em uma altura aprazível ao observador é apreendido um módulo que repetirá um procedimento por todo o restante da peça. Em *Névoa*, esse módulo mantém a escala e se distribui no espaço, a diferença entre módulos é dada pela visualidade e pela ideia intrínseca de sequencialidade das páginas do dicionário. Enquanto que, em *Ouro Preto*, o módulo se repete alterando gradualmente sua escala seguindo progressões que, no caso, não são aritméticas ou geométricas, mas permutáveis em função de uma escala com referência na localização e tamanho das igrejas barrocas da cidade de Ouro Preto.

Apesar da similaridade de procedimentos, *Névoa* e *Ouro Preto* articulam processos díspares de instabilidade do espaço. Em *Névoa*, a pulsação da superfície tende, ao enuviar, a dissolver as paredes, de modo que o efeito se detenha principalmente na retina. Já em *Ouro Preto*, as páginas do livro como matéria em tensão e queda oferecem um aspecto visual tátil de peso e gravidade ao trabalho. O papel e a madeira lidam com seu próprio peso e volatilidade: distendem, estabilizam, retesam, desestabilizam. Nesse ciclo, quase imperceptível aos olhos, o trabalho se movimenta numa constante tensão de queda, o que confere gravidade e peso a todo o espaço.

“A imagem da queda ronda a cena, algo está sempre próximo de desabar, se não forem os objetos talvez o próprio espaço. As peças nos obrigam a olhar para cima, criam um eixo vertical e nos impõe um distanciamento. Quando olhamos para baixo, o objeto está sempre perto, quase volta para o mundo trivial e familiar”. (SPANIOL, 2009, p. 52)

Mas des Vergers
Noite de 9 para 10 de agosto de 1968.

A Mesa

A mesa serve de apoio ao corpo do escritor
vezes para não me abater
faço
que me quero às
. (que neste momento sou) (não por jogo)
(nem por prazer) (mas para me consolar) (para não me abater)

(ele vai a ela) (sua)
Vou a ela como a minha consoladora.

<p>muuito Ela é geralmente de madeira, mais raramente de pedra.</p>	<p>algumas vezes</p>
---	----------------------

10 de agosto, 7 horas da manhã.

ou antes, que não anda
A mesa, que anda com quatro patas
é bom que ela seja do feminino, pois tem algo da mãe que porta (com
quatro patas) o corpo do escritor (o alto ou o baixo do corpo)

Palavra feminina que porta sobre quatro patas....

Mãe de madeira que porta com quatro patas o corpo
jogador
deste escrevedor
que me faço às vezes para não me abater.
quero
o alto do corpo

Mãe imóvel

Plataforma de apoio

com quatro patas
A mesa suporta o alto do corpo
deste escrevedor
deste ator
deste (jogador)
às vezes que me quero para não me abater
que dança com a ponta dos dedos
que segura com a ponta dos dedos
seu pequeno bastão

mais comum das deitada
 estabelecida horizontal(mente)
A menor tábua(s) estendida
 sobre dois cavaletes, desde que possamos pôr nela os cotovelos ou
 colocar (apoiar) jarretes
 deitando-nos na cadeira, pôr nela os pés sem que
 ela dobre, basta para minha idéia de mesa

da qual que ela
E deve ficar bem claro (que a idéia de (da) mesa) está
imperiosamente
ligada à de escritura (, absolutamente não à de dis-
curso oral (apesar da mesa do conferencista), nem à de leitura

143

uma nota hoje para a Mesa.

A mesa está firmemente o a
 sob meu cotovelo esquerdo e minha coxa
 do daquele que escreve isso em uma
 esquerda, não diante de meu ventre,
 folha fixada em uma escrivaninha oblíqua espessa
 uma plataforma de
 firmemente^a
 madeira horizontal levantada sobre quatro pés de altura
 igual, e de madeira igualmente,

^a. qualquer que seja
 a 75 centímetros aproximadamente de um chão, este também, tão horizontal
 quanto possível.

(Notas para a Mesa)

De um trabalho sobre a mesa

serve de apoio ao corpo deste escrevedor

A mesa suporta o alto do corpo deste escrevedor [(ator, jogador), que dança com a ponta dos dedos, que segura com a ponta dos dedos seu pequeno bastão;] que me quero às vezes para não me abater.

Escrevo geralmente para minha consolação

(Vou a minha mesa), vou a ela como a minha mãe, a minha consoladora

(ou a tábua)

A mesa na qual (no solo da qual, me apoiei para escrever tudo o que escrevi sem que a questão fosse ela, que finalmente a questão seja ela hoje.

A mesa é uma consoladora fiel mas deve-se ir a ela: ela não se desloca sozinha

(PONGE, 2002, p. 197, 201, 239 e 287)

Nas páginas anteriores apresentei e abordei aspectos formais e conceituais de trabalhos que lidam com questões relacionadas à narrativa e ao espaço. Em meu texto apresentei a você, leitor, alguns trabalhos que extrapolam os limites formais do livro enquanto objeto. Entretanto, pouco falei ou problematizei o lugar onde estão esses objetos – e que também são parte constituinte dos trabalhos. Sim, estou falando das mesas presentes em *Introspecção, Título Oculto* (Homenagem à Lygia Clark) e *Sintomas e Efeitos Secundários da Sintonia*²⁴.

A mesa é um móvel curioso que, independente de sua forma e materialidade, preserva geralmente a medida de 75 cm como padrão de altura. Esses 75 cm correspondem à distância aproximada entre o chão e o quadril de um homem adulto de estatura mediana em pé. A medida

24. Ver páginas 67, 83 e 105, respectivamente.

ideal para quem está de pé recolher ou depositar algo sobre o tampo sem maiores esforços, pois, em geral, a altura da mesa equivale à metade da distância entre o chão e nossos ombros. Ou seja, o tampo da mesa delimita parte do raio de ação de nossas mãos quando estamos em pé.

A mesa, como exprime o escritor Francis Ponge, é o lugar onde nos alimentamos – da comida à leitura – e produzimos – da mesa do marceneiro (que faz outras mesas) à mesa do escritor que escreve sobre ela (inclusive). Aos trabalhos elencados interessam os aspectos intelectuais relacionados à mesa, uma vez que o outro componente das peças, o livro, reforça ideias de leitura e escrita. Entretanto, o plano de visibilidade que está acima do tampo é apenas um dos lugares criados pelos trabalhos. Se a superfície da mesa apresenta-se como um espaço destinado à atividade intelectual, o que pode ser dito da parte inferior da mesa?

Ponge, como bom interlocutor, esticaria os pés sobre um caixote que estaria embaixo de sua mesa e, após escorregar vagarosamente pela cadeira, fixaria o cotovelo esquerdo sobre o tampo e olharia em direção ao horizonte criado pela extremidade oposta da mesa. Ora, se na parte superior nos mantemos focados em criar e aprender, talvez seja justo dizer que a outra parte pertence ao corpo que se acomoda e relaxa no decorrer desses empreendimentos. Chegaríamos ao consenso de que a mesa atua enquanto uma fronteira entre o intelectual e o corpóreo.

Em relação aos trabalhos, o ordenamento e a ideia de narrativa oferecidos pelo livro reforçam, nas peças, o entendimento de que o que está sobre a mesa é compreensível e inteligível. Em oposição, os volumes de papel que escapam para a parte inferior conferem um outro tipo de fisicalidade à página. Curvas, torções e enlases, formas anômalas ao livro e, portanto, indecifráveis à leitura e à escrita, produzem no objeto um novo modo apreensão: o formal. Nele, o que é cognoscível é a configuração que o corpo de páginas adquire. O “texto” presente nesses trabalhos não está mais impresso sobre a superfície, ele é o objeto em si²⁵. Dispor tais elementos dos trabalhos abaixo da linha do tampo da mesa acentua a especificidade dessa percepção.

Não posso deixar de mencionar *Um corpo sobre outro corpo*²⁶ enquanto um trabalho que lida diretamente com os conceitos apresentados. Nessa peça, através do texto, podemos entender a mesa na qualidade de “um corpo” e o espelho como um “outro corpo”. Aqui, o problema espacial criado pela sentença refletida e completada no virtual do espelho equivale ao procedimento de enlace que ocorre nas páginas do livro. Obviamente, a leitura do texto no espelho só é possível por conta do procedimento de torção, também aplicado às páginas, resultante da translação do espelho que gira em 180° graus a imagem da sentença que está plotada abaixo do tampo.

25. Por isso, mantenho em branco as páginas desses e de outros trabalhos.

26. Ver página 101.

A close-up photograph of a light-colored wooden chair back. The chair features a horizontal slat and a vertical support post. In the background, a metal screen with a grid of circular perforations is visible, set against a dark wooden frame. The lighting is bright, creating a high-contrast scene.

um corpo sobre

A photograph of a light-colored wooden table with a rectangular top and four legs. The front-left leg is partially cut out by a triangular-shaped cutout in the table's base. The cutout is a right-angled triangle, with its hypotenuse facing the viewer. The text "outro corpo" is printed in black on the left vertical edge of the cutout. The table is set against a plain, light-colored wall and sits on a dark, textured carpet.

outro corpo

Infiltração I

Papel e tecido

31 x 120 x 46 cm

2014

Edição de 3 + P.A.

Infiltração I é uma escultura composta por dois livros que compartilham um mesmo miolo que, por sua vez, atravessa todo o volume de um outro livro através de uma incisão vertical paralela à lombada desse terceiro livro. Os livros são encapados com cores diferentes, preto para os dois primeiros e branco para o que é atravessado. A escolha de cores tem como objetivo aproximar e distanciar cromaticamente os elementos do trabalho. Os livros encapados em preto destacam-se enquanto receptáculos do volume de papel que transpõe o terceiro livro, encapado em branco, que, visualmente, confunde-se com o volume de papel que o corta.

O objetivo desse trabalho, que posteriormente se desdobrou em uma série, era dar continuidade ao desenvolvimento da questão que originou *Introspecção*²⁷, e, conseqüentemente, outros trabalhos. Mais uma vez me debrucei sobre a pergunta: como, plasticamente, uma narrativa pode citar ou fazer parte de outra narrativa?

Mantendo o processo de trabalho inalterado, no que diz respeito à ideia de subversão da forma livro, inseri um novo elemento ao repertório: a possibilidade de diferenciação dos livros por meio do uso de cores distintas nas capas. Em *Infiltração I*, como já foi dito, dois livros de capa preta compartilham o mesmo miolo que, por sua vez, atravessa um livro de capa branca. Como

27. Ver página 67.

imagem poética, uma narrativa indo de um lado ao outro citando palavras de uma outra, a qual perpassa.

Entretanto, após materializar o trabalho, essa imagem se desfez. Olhava para o objeto e não conseguia supor que as páginas que serpenteavam e cruzavam o livro branco levavam consigo algo que não o próprio branco. O branco que cerca o negro da tinta da palavra impressa. Então, a imagem do livro como rio em branco cortando um outro livro se deteve na retina e no devaneio. Uma sensação similar à experiência estética que tive na elaboração de *Falsa Aparência*²⁸. Em ambas as peças, corte e atravessamento são procedimentos fundamentais para o trabalho. Em *Falsa Aparência*, o procedimento de corte constrói a fenda que serve de caminho para o olhar enxergar a paisagem representada no livro. Já em *Infiltração I* o corte é o lugar de travessia do miolo através de um outro volume de páginas. Por aproximação, é justo dizer que, assim como em *Falsa Aparência*, o livro branco assume a imagem de um conjunto de paredes²⁹.

Se as ações realizadas para a construção dos trabalhos são similares e também é comum a ideia da página como parede, cabe mencionar outro trabalho que claramente sugere esse conceito: *Aula de arquitetura nº1 – maquete adaptável ao espaço que as palavras ocupam*.

O que aproxima *Infiltração I* de *Aula de arquitetura nº1 – maquete adaptável ao espaço que as palavras ocupam* é, além do que foi enunciado, a noção de escalas que as peças podem produzir: de suas dimensões naturais à escala arquitetônica. No entanto, há uma diferença crucial entre os trabalhos dada pelos títulos das peças. Enquanto *Aula de arquitetura nº1 – maquete adaptável ao espaço que as palavras ocupam* sugere a construção do espaço por meio de relações projetivas e acumulativas, *Infiltração I* sugere uma ação de desgaste e porosidade

28. Ver página 39.

29. Ver página 80.

entre as partes do trabalho. Assim, apesar de haver uma similaridade de materiais e conceitos em ambas as peças, os títulos inferem distintos modos de criação do espaço.

Dos títulos dos trabalhos em relação à criação do espaço de cada uma das peças:

Névoa descreve o que o trabalho espera ser.

Falsa Aparência é uma imagem objetal.

Introspecção e Sintomas e Efeitos Secundários da Sintonia almejam o espaço interno do livro pela via de uma autoanálise do próprio objeto.

Título Oculto (Homenagem à Lygia Clark) faz referência à obra de outro artista.

Vínculo é sinônimo, mais afetivo penso, para a palavra laço.

Aula de arquitetura nº1 – maquete adaptável ao espaço que as palavras ocupam e *Ouro Preto* têm como referentes os espaços arquitetônicos e urbanísticos, projetáveis ou reais.

Infiltração referente à ação realizada para a construção do trabalho.

Um corpo sobre outro corpo é uma tentativa de dizer algo a respeito de uma coisa a partir de outra.

Sem Título (Conjuntura) é um espelho dentro de um amplificador.

Adaptável ao espaço que as palavras ocupam é uma estrutura sensível ao desejo de expressão.

2020 թվականի հունիսի 1-ին ընդունված ԴՀԿ Կարգադրության 10-րդ հոդվածի 1-ին կետի համաձայն՝

Wévon describe o tripaalho espéria ser.

Forza d'attrazione è un campo vettoriale.

sləq orvil ob oṁoṁoni oṁsqzə o mājəmle ḥinotniṽ ḥb zoṛḥḥnucəṽ zotəṽṽ ə ḥmotonṽ ə oṁṁəqəzotni
 .otəjdo oinqòrə ob əzilḥmotonə ḥmu əḥ siv

It is important to note that the above information is for informational purposes only and should not be used for any other purpose.

Vìnicul este ominoz, zism ovitete, ozog, s ruz s ruz s ruz.

[illegible]

.ordlndroir ob ođũurũrũoũ s rorq bbrsilroa ođũs á qũrqrũrũ ođũurũrũrũ

Umlauts and other special characters are not supported in the URL.

2em Titlu (Contract) è un esemplare originale di un documento.

.oḡzəqɣə əb oɟəzəb o6 ləvɪnɔz sɪmɪtʊzə sɪm ɛ mɒqɪk zɔvɒlɒq zɐ sɪp ɔzɒqzə o6 ləvɪtqɒbA

Infiltração II

Papel e tecido

25 x 80 x 50 cm

2015

Edição de 3 + P.A.

Infiltração II é um trabalho em que objetivei sintetizar procedimentos e escolhas formais de *Infiltração I*. Na primeira fase de elaboração do trabalho subtraí um dos livros mantendo os procedimentos de corte e atravessamento, e a diferenciação cromática. A essa altura, o que tinha em mãos era um livro branco em formato paisagem ligado pelo miolo a um livro negro em formato retrato.

Elegi o formato paisagem para o livro branco pois entendi que o livro a ser transposto aludiria a um espaço e, classicamente, o modelo adequado para representar um espaço é o formato paisagem. Em contrapartida, compreendi que o livro negro era o agente da ação sugerida pelo trabalho, portanto, usando da mesma lógica, conferi-lhe o formato retrato, já que este é o modelo clássico destinado à representação com foco no sujeito.

Entretanto, devo mencionar que essa escolha estava atrelada a uma restrição técnica: a altura da página se mantém igual em toda a peça. Por conta disso, a realização de uma incisão vertical para o atravessamento das páginas, em paralelo à lombada do livro, é impossível, pois corta a exata medida da página. Optei então por realizar uma incisão horizontal perpendicular à lombada. Esse caminho, no entanto, trouxe outras operações para o trabalho: a adoção dos formatos paisagem e retrato, como já mencionei, e a necessidade de torção do miolo.

Desse modo, foi construída *Infiltração II*: dois livros, um encapado em preto e o outro em branco, que compartilham o mesmo miolo, que por sua vez, atravessa o livro branco através de um corte horizontal perpendicular à lombada deste livro antes de ser retido pelo livro negro. Tendo em vista que a peça é um desdobramento de *Infiltração I*, é pertinente analisar para onde migraram os conceitos e imagens do trabalho precedente.

Em *Infiltração II*, a imagem de rio se esvai para dar lugar a uma imagem circular³⁰ que aparentemente tem seu início no livro branco. Na peça, a ideia do livro como conjunto de paredes e a transposição do miolo através do livro branco conferem uma narrativa ao branco: da parede à página, que por sua vez parece apontar um caminho a ser desdobrado. A página que rompe a parede, o livro versus a arquitetura.

Entretanto, não se deve perder de vista que a combinação de procedimentos e escolhas aqui descritas gerou a necessidade da torção do miolo do livro, o que conferiu ao trabalho uma aparência circular. No começo de minha convivência com *Infiltração II*, associei esse formato circular ao símbolo do uróboro, no entanto, com o passar do tempo, essa relação se desfez, uma vez que o uróboro refere-se àquilo que é linear e contínuo, e o *Infiltração II* parecia articular uma aproximação de extremos e não uma ideia de ciclo.

O conteúdo do trabalho é o atravessamento dos formatos escolhidos: o retrato na

30. Não se trata da figura de um círculo, haja vista que o círculo não demarca início, meio ou fim.

paisagem, isto é, a figura no fundo. Dessa análise extrai-se uma subversão na representação dos conceitos figura e fundo, tradicionalmente descritos pelo motivo cruciforme, onde o eixo vertical é a figura e o eixo horizontal a paisagem. Em *Infiltração II*, a representação axiomática desses conceitos é invertida, a paisagem está na vertical e a figura na horizontal. O ponto de interseção aqui é o miolo do livro que opera uma mudança dos eixos.

Altura, largura e profundidade já estão descritos pelo volume material do trabalho em si, contudo, a torção ao apresentar como resultado uma diagonal, insere na peça um quarto eixo em diagonal³¹. Seria essa uma representação da dimensão temporal ou de uma outra dimensão espacial? Independentemente da resposta, o trabalho reafirma seu interesse espacial a partir do textual.

31. Conforme se sabe, desde pelo menos a Teoria da Relatividade de Albert Einstein, o espaço como conhecemos no planeta terra é tetradimensional, possui três dimensões espaciais (altura, largura e profundidade) e uma dimensão temporal (tempo). Portanto, trata-se de um espaço-tempo.

O que faz escolher bem as palavras para se dizer algo? As palavras que se aproximam vêm por vários caminhos. Convergem em um ponto e irradiam por outros caminhos. (sim, pois o mesmo caminho de volta não é igual ao caminho de ida). Uma lembrança dos caminhos originais e um reflexo dos próximos caminhos permanecem no ponto de encontro das palavras. A construção desses encontros pode também absorver palavras. Reflexo e absorção já foram percebidos. Podemos seguir agora para a laminação e decantação. (TUNGA, s.d., Família Nº 318)

"Nossas leitoras que nos perdoem esta pequena pausa, a fim de buscar qual poderia ser o pensamento que se ocultava sob estas palavras enigmáticas [...]: 'Isto matará aquilo. O livro matará o prédio.'" (HUGO, 2013, p. 298)

Ontem, após uma outra longa conversa com seu orientador, ele lhe disse: “Agora você tem um tempo para escrever até o próximo encontro. Sugiro que pense a respeito da materialidade da mesa e do papel. E aquele texto sobre o livro e a arquitetura?”. Você percebe que esses pontos são fios soltos que você amarra apenas quando conversa com ele. Chegou a ler sobre eles, escreveu dois ou três parágrafos, mas nunca achou-os bons o suficiente para mostrá-los, apenas apontou (e apontará) o interesse pelos assuntos algumas vezes no decorrer deste ensaio (você leitor não me deixa[rá] mentir). Pois é, realmente parece que falta algo. Talvez o mais natural seria transcrever essas conversas, mas você sempre esquece de gravá-las. Quando o assunto começa a terminar você lembra: “eu deveria ter gravado isto com o celular que está no meu bolso esquerdo”. Tudo bem, continuando. Voltando ao ponto que deu início a este parágrafo, você respondeu: “Sim, conforme o texto que você me passou, Vilém Flusser discorre sobre o conceito de imaterial partindo de um jogo semântico presente na língua espanhola entre as palavras *materia* e *madera*. Esse jogo é resultado de uma tentativa romana de tradução da palavra *hylé* que em grego significa madeira, no caso a madeira estocada nas oficinas de carpintaria. *Hylé* era a palavra usada como antônimo da palavra *morphé* (forma em grego). Nesse sentido, *hylé* significa algo amorfo. Nos trabalhos, livro e mesa são formas que possuem uma mesma origem material: o *Pinus*, uma espécie de pinheiro que é usado tanto na indústria de celulose como na indústria moveleira. Portanto, a matéria do trabalho é uma só, o que reforça a ainda mais a ideia de que as mesas (ou prateleiras) que utilizo não são apenas bases, mas parte do trabalho. Essa afirmativa encontra ecos no texto ‘Isto matará aquilo’ de Victor Hugo – um entre-capítulos do romance *O Corcunda de Notre Dame* –, onde o autor analisa o surgimento da imprensa em detrimento da arquitetura, em especial as igrejas românicas e góticas. Para Hugo, o livro impresso, em sua potência de mobilidade e multiplicidade, destruirá a hegemonia do livro de pedra, as igrejas e catedrais – o edifício religioso ornado por pinturas e esculturas que trazem consigo a narrativa bíblica. É importante observar que o texto está fundido à arquitetura: pela estatuária (esculpida na pedra que é parte da parede), pela pintura em afresco (pigmento na argamassa) ou pelos vitrais e entalhes (janelas e portas). A arquitetura é o texto em si. Diferentemente do livro impresso, onde o texto está depositado sobre a página.”

Você respira. Pensa no que acabou de dizer e segue: “O que me interessa nesse emaranhado de ideias é a possibilidade de transposição do caráter instalativo do texto para as materialidades presentes no livro convencional e em todo o mobiliário que cerca o ato da leitura/escrita. Do branco, papel, página, miolo, branco, capa, livro, espaço, mesa, madeira, espaço, chão, espaço, parede, volume, branco. É com esse material que crio relações espaciais e semânticas entre o trabalho e o espaço expositivo. A página enquanto unidade é algo frágil, mas enquanto miolo possui um outro valor de resistência, igual ou maior do que uma parede. Aliás, uma marreta pode derrubar uma parede de qualquer material, mas a mesma marreta frente ao miolo de um livro conseguiria no máximo deformar o volume de páginas. É nesse jogo de relações e materiais que estou interessado.”

A PÁGINA
VAI P/O MUNDO

LIVRO
P/ PLANO
TEÓRICO

GUARDA O
CONHECIMENTO

VOLTA COMO
OBJETO

GANHA UMA EXPERIÊNCIA
CORPÓREA

Infiltração III

Papel e tecido

25 x 87 x 67 cm

2015

Edição de 3 + P.A.

Simultaneamente aos primeiros esboços de instalações pensadas a partir de *Infiltração I* e *II*³², percebi que havia mais um passo a ser dado em relação à permutação dos elementos formais: era necessário abrir o livro. Após alguns estudos, decidi que o livro a ser aberto deveria ser o livro que seria atravessado, no caso o livro em formato paisagem. Sendo assim, dividi igualmente o número de páginas – abri o livro no meio – e realizei o corte paralelo às margens, superior e inferior. Ao abrir e cortar o livro, notei a possibilidade de duas maneiras diferentes de transpassá-lo: da capa para dentro ou do miolo para fora.

Optei por fazer as páginas saírem do livro, darem a volta por traz da capa e atravessá-lo, e logo após serem capturadas por um livro em formato retrato. Considerei que esse percurso mantinha a ideia de infiltração presente nos trabalhos anteriores, cuja entrada e passagem do volume de páginas se dava, em primeiro lugar, pela capa. A outra possibilidade estaria mais próxima da poética de *Introspecção*, onde a página, ao buscar o horizonte formado pela margem interna, escapa pela lombada³³.

Na realização desse procedimento, por uma questão técnica, tive de torcer os dois volumes de páginas. Executei tal operação de modo que o trabalho adquirisse uma forma simétrica no eixo vertical, ou seja, na peça não é possível distinguir qual é a parte de cima e qual é a de baixo³⁴.

Resolvido o problema de sentido do volume de páginas e tendo em vista essa nova característica do trabalho, optei por encapar os livros apenas com a cor branca, no intuito de, por meio da ênfase dada ao branco do papel, fazer com que o objeto fosse apreendido primeiramente como forma e depois pela referência ao livro.

A soma dessas operações tornou mais complexa as relações que envolviam os conceitos de figura e fundo descritas em *Infiltração II*. Pois em *Infiltração III*, a ausência de distinções entre a parte superior e inferior, o branco como única cor para miolo e capa e as duas torções sugerem que o trabalho é a cristalização do momento onde há a continuidade de um livro ao outro. Como se o texto pudesse ocupar dois lugares ao mesmo tempo, uma metáfora visual para a ideia de citação.

32. Ver páginas 154 e 169.

33. Há aqui uma aparente contradição entre o que foi dito na página 79 sobre o caráter duplo de entrada e saída das páginas de *Introspecção*. Entretanto, a imagem que estou descrevendo é apenas uma das imagens geradas pelo trabalho.

34. Ver página 184.

Alguns trabalhos durante sua feitura apresentam problemas e respostas. No decorrer de meu processo de trabalho me mantenho atento a essas questões e soluções, pois em muitos casos elas me levam a uma reflexão e desdobramento de peças anteriores. Um exemplo disso é o processo de construção de *Infiltração III*³⁵. Nesse trabalho, por uma questão técnica, tive de realizar torções em dois volumes de páginas, o que gerou uma simetria na peça que abolia distinções entre parte superior e parte inferior. A partir dessa resposta imediata do trabalho à minha escolha formal, comecei a analisar a questão do posicionamento espacial de outros trabalhos.

O que motivou uma reflexão, nesse caso, foi a possibilidade da operação descrita modificar a relação do observador com o trabalho pois, em princípio, o caráter sequencial do livro implica em uma orientação “correta” para o objeto. Por fim identifiquei em *Aula de arquitetura nº 1 - maquete adaptável ao espaço que as palavras ocupam* essa mesma característica formal.

Essa propriedade formal refina o entendimento da noção de texto presente nos trabalhos apresentados aqui. O texto é o objeto em si, portanto sua leitura requer um tipo de especificidade diferente da leitura de um texto usual – tipografado e impresso sobre uma superfície. A leitura nos meus trabalhos se dá através da leitura do espaço.

35. Ver páginas 178.

“O poema inquieta
o papel e a sala.”
(MELO NETO, 2010, p. 15)

“Sim, posso aceitar isso. Acho que você tem a necessidade de seguir um instinto em relação à feitura das formas, e em geral uma forma leva à outra. Você tem que seguir sua curiosidade sobre o que não sabe. Acho que você começa a fuçar áreas que desconhece e se vê querendo fazer coisas que ainda não viu. Não haveria muito propósito em fazer algo que você já conhece.” (SERRA, 2014a, p. 204)

Você tem razão: o que trouxe o trabalho até aqui foi a curiosidade. Alimentada pouco a pouco por cada peça que tomava forma e ocupava o espaço. Pela experiência de percorrer, parar e olhar cada lugar que os trabalhos ocupariam. E depois quando percorreu, parou e olhou assim que eles estavam lá. É a curiosidade que lhe faz perguntar sobre as imagens dos trabalhos que você mantém penduradas no atelier, aliás foi ela que lhe fez colocar essas imagens na parede. Isso tornou a tarefa de recordar (leia-se recortar) mais fácil, assim você passou a ter referências quando o desenho da próxima ideia lhe pareceu algo inevitável. Ela move você a ler o dicionário em busca da palavra adequada para um título, ou realiza na Internet uma primeira busca de um conceito. Ela trabalha em cada linha que você elabora para este texto.

Leitor, estas próximas páginas serão as últimas, não perca seu tempo indo até o final se o que você está procurando é uma conclusão, pois não haverá uma para este ensaio. O próximo e último movimento do texto será analisar projetos que serão apresentados após a entrega deste volume para a defesa do mestrado. A escolha de inserir os projetos futuros tem como objetivo apontar caminhos que se desdobraram no decorrer do período do mestrado. Evidentemente, escrever sobre algo que não existe e, portanto, não foi experimentado é uma contradição primária de toda a metodologia empregada e defendida na escrita até aqui. Então, escreverei apenas sobre o que experimento durante a elaboração de um projeto: os desenhos preparatórios, as maquetes, as escolhas e os testes de material.

Não tomarei esses objetos enquanto trabalhos de arte pois eles estão ligados ao desenvolvimento de um pensamento. Sendo assim, tratarei esse material como ideias sobre as quais tenho certezas, expectativas e dúvidas. Se afirmei anteriormente que os trabalhos são o texto em si, ou seja, eles são uma linguagem com seus códigos específicos de leitura, o que apresentarei nas próximas seções será uma ruminação, algo sobre o momento que antecede os trabalhos.

Projeto *Infiltração*, 2014 – 2015.

A elaboração da ideia do projeto *Infiltração* é simultânea à criação dos trabalhos *Infiltração I, II e III*, quando eu começava a imaginar os livros brancos, que eram atravessados pelos volumes dos miolos de outros livros, enquanto paredes. A ideia do trabalho foi amadurecendo à medida que eu realizava pequenas maquetes. O intuito era pensar como seria transpor uma condição objetual para uma situação arquitetônica. Tendo o livro como paradigma, a primeira questão do projeto foi um problema de escalas.

Para resolvê-la, recorri a minha experiência anterior resultante das duas diferentes montagens da instalação *Introspecção*. A partir dessas, de antemão, pude supor certos comportamentos do material como a distensão do papel em função da umidade e potenciais rebatimentos cromáticos. Além disso, retornar a *Introspecção*, me trouxe um novo entendimento das dimensões que um trabalho poderia articular, pois nessa instalação a medida linear total das páginas que tomavam o espaço era de 400 metros, uma escala entre o arquitetônico e o urbanístico.

Sendo assim, a segunda decisão formal no projeto *Infiltração* foi a escolha da medida do miolo que atravessaria a parede: 20 centímetros de altura por 100 metros de comprimento cada página. Fixado o formato da página, calculei para a lombada do livro uma medida entre 1,5 e 2 centímetros de largura, um tamanho padrão de publicação no Brasil, o que conferiu ao miolo um volume total de 160 páginas.

Pensar em *Introspecção* juntamente com os trabalhos *Infiltração I, II e III* também alertou para outra questão, dessa vez a respeito do tipo de atravessamento que eu poderia eleger para o projeto *Infiltração*. Essa passagem seria feita através de um único buraco na parede ou de vários? O trabalho passaria pela parede como um feixe único ou em pequenos volumes? Página por página?

Optei por aquilo que me pareceu mais radical: atravessar a parede página por página. Construí uma maquete para tentar visualizar todas as operações que apresentei a você leitor. O primeiro protótipo é genérico e representa uma sala onde as páginas do livro que recém atravessaram a parede se encontram no espaço e, assim, o livro estaria em um outro ambiente.

Infiltração será apresentada no Paço das Artes, em São Paulo, dentro da Temporada de Projetos 2015.

“Uma das coisas mais complicadas a respeito da escultura é que o experimento se dá em uma escala muito reduzida, geralmente de 2,5 cm a 30,5cm e depois é traduzido em uma escala maior. Então, se eu estou fazendo modelos de chumbo na escala de 2,5cm a 30,5cm, eles podem ter 1m de altura, o que quer dizer que terão 12m de comprimento. É uma ideia muito diferente da experimentação contínua daquela do desenho, em que você recebe uma resposta imediata e não há intervalo entre a finalização do trabalho e a sua investigação com ele. É um processo contínuo. Em escultura o processo é sempre moroso, porque vai do modelo para o computador, para o fabricante, de volta para o computador, de volta para o fabricante. O fabricante faz um modelo e o envia para mim, o ajustamos, volta para o fabricante... Com escultura, pode-se levar três anos em um projeto, ou até mais. Em escultura é preciso ter muitas panelas no fogo, porque nunca se sabe qual poderá ser viabilizada.” (SERRA, 2014b, entrevista em vídeo)

O principal problema de um projeto de grandes dimensões que será construído com papel é a visualização do comportamento do material na maquete. No modelo reduzido o material atua de modo quase oposto ao trabalho finalizado. Aprendi isso em minha primeira maquete. Pouco importa a exatidão da escala, o papel irá se comportar de outra maneira. Sendo assim, posso dizer que nas maquetes não comprovo o comportamento futuro de um trabalho, nelas apenas ilustro traços axiomáticos de uma ideia. Entre essa ideia e o trabalho executado há uma grande diferença dada pelo próprio material. Entendo o ato de projetar como uma pré-materialização da ideia que está sujeita a ser totalmente distinta da materialização do trabalho. Ideia, projeto e trabalho são instâncias fundamentais para meu processo, afinal é uma ideia projetada e executada que te dá confiança para continuar. É no hiato entre ideia, maquete e trabalho que surgem as próximas ideias e, conseqüentemente, os próximos trabalhos. As peças anteriores são o lastro que serve como terraplanagem para a próxima e as maquetes são um repertório de ideias que ficam ali, à espera de uma situação onde possam passar para um outro nível.

Projeto *Sem Título (Conjuntura)*, 2015.

Projetar implica em escolher um caminho e abandonar outros para materializar um trabalho, porém há projetos que formalizam-se através do caminho não seguido de outros. Esse é o caso do projeto *Sem Título (Conjuntura)* que parte das possibilidades abandonadas durante a elaboração do projeto *Infiltração*.

O projeto *Sem Título (Conjuntura)* articula procedimentos e conceitos similares aos de *Infiltração*, tendo como base a mesma ideia estrutural: um livro de páginas extensas atravessa uma parede de um ambiente ao outro. No entanto, em *Sem Título (Conjuntura)* optei por um único feixe de páginas passando por apenas uma fenda na parede. Com essa escolha, almejava retornar a imagem do miolo do livro enquanto rio³⁶, mas não era somente essa a ideia que seria desenvolvida dentro do projeto.

Meu outro interesse era fazer com que a página se tornasse parede, tal como insinuado pelos trabalhos *Infiltração I e II*. Assim, depois de atravessar a parede, cada uma das páginas do livro se fundiria às paredes do espaço. Para realizar essa fusão, utilizarei de gesso e tinta branca para fixar as extremidades das páginas em determinadas partes das paredes do espaço onde o trabalho será apresentado.

Sem Título (Conjuntura) será apresentado na Galeria Virgílio, em São Paulo.

36. Ver página 154.

"Penso que a escultura, se é que tem algum potencial, tem o potencial de criar seu próprio lugar e espaço, e de trabalhar em contradição com os lugares e espaços onde é criada. Estou interessado em trabalhos em que o artista é um criador de 'antiambientes' que tomam o seu próprio lugar ou produzem sua própria situação, dividem ou declaram sua própria área. Isso é impossível se a escultura é construída em estúdio, e depois tirada de lá e ajustada a um local. Cada local tem seus limites, e é em relação a esses limites que a escala entra em questão. Esculturas construídas em estúdio têm a escala do estúdio. Tirar a obra do estúdio e ajustá-la a um local é conceitualmente diferente de construí-la num local, onde as relações de escala são determinadas pela natureza e pela definição do contexto. Não dá para construir uma obra num contexto e indiscriminadamente colocá-la em outro e esperar que a relação de escalas permaneça. A escala é dependente do contexto." (SERRA, Richard. Livro de entrevistas pag 122)

Projeto *Adaptável ao espaço que as palavras ocupam*, 2013 – 2015.

Foi a partir de minha obsessão pela página e pela parede que comecei a elaborar o projeto *Adaptável ao espaço que as palavras ocupam*. Os primeiros rascunhos para esse projeto são de 2013 e correspondem à estimulante resposta que tive dos trabalhos *Névoa* e *Introspecção* em termos de escala e ocupação do espaço. Àquela altura, eu não possuía qualquer ideia do que fazer em seguida, apenas o desejo de continuar uma produção.

Em 2014, tive um novo estímulo dessa vez causado por uma visita ao Centro Cultural São Paulo durante o período de montagem do espaço expositivo. Nessa visita, me deparei com o espaço completamente aberto, sem paredes, e pensei nas potencialidades desse espaço livre das paredes expositivas que, por sua vez, são o elemento que configura o espaço enquanto lugar destinado à exposição.

Aproveitei para caminhar pelo espaço vazio até o momento em que percebi que o lugar onde estava era uma “passarela” sobre a biblioteca, sem qualquer tipo de obstrução apenas um peitoril de segurança. Desci até a biblioteca, onde confirmei minha impressão e logo comecei a imaginar os pavimentos do CCSP enquanto nichos de uma estante. Certamente, essa imagem foi deflagrada pelas estantes de livros da própria biblioteca do CCSP, porém vi ali uma metáfora para a relação página/parede. Pensei no espaço expositivo de modo que esse ampliasse a escala de uma das prateleiras da biblioteca. Em tese, por esse caminho, uma parede expositiva equivaleria a um livro sobre a estante. O projeto já possuía um lugar, faltava agora desenvolver como o futuro trabalho ocuparia o espaço, quais materiais e formas seriam empregados.

Retornei aos trabalhos anteriores e encontrei em *Aula de arquitetura nº 1 - maquete adaptável ao espaço que as palavras ocupam* uma dica do caminho que poderia ser tomado. Não se tratava de uma operação de ampliação, mas de transformação. De uma estante de livros em uma parede expositiva.

Mantendo os mesmos elementos, estantes de metal e livros, cheguei então a um desenho de como seria *Adaptável ao espaço que as palavras ocupam*. Grandes volumes de papel depositando-se sobre grandes estantes de metal, fechando o espaço entre as prateleiras, tornando-as formas sólidas.

Adaptável ao espaço que as palavras ocupam será apresentado no Centro Cultural São Paulo no segundo semestre de 2015.

Bibliografia

- BACHELARD, Gaston. (2008). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- BORGES, Jorge Luis. (2009). *O livro de areia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BORGES, Jorge Luis. (2011). *Borges oral e sete noites*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Enciclopédia Itaú Cultural. (s.d.). www.encyclopedia.itaucultural.org.br. Acesso em 20 de setembro de 2013.
- FLUSSER, Vilém. (2013). *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação: Vilém Flusser*; Org. Rafael Cardoso. São Paulo: Cosac Naify.
- HUGO, Victor. (2013). *O Corcunda de Notre Dame*. Rio de Janeiro: Zahar
- MELO NETO, João Cabral de. (2010). *Melhores poemas João Cabral de Melo Neto*; Org. Antônio Carlos Seccgin. São Paulo: Global.
- KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-Gard and Other Modernist Myths*. Massachusettes: The MIT Press.
- ORTEGA Y GASSETTE, José. (1967). *Meditações do Quixote*. São Paulo: Livro Ibero-Americano.
- PALLASMAA, Juhani. (2006). *Los ojos de la piel*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- PLAZA, Julio. (1982). *O livro como forma de arte I*, in: *Arte em São Paulo*, nº 6, abril, São Paulo.
- PONGE, Francis. (2002). *A Mesa*. São Paulo: Editora Iluminuras.
- SERRA, Richard. (2014a). *Richard Serra: escritos e entrevistas, 1967 – 2013*. São Paulo: IMS.
- SERRA, Richard. (2014b). *Os caminhos de Serra*. Entrevista em vídeo para o Instituto Moreira Salles.
- SPANIOL, José Paiani. *Verticalidade e espelhamento*. 2009. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-25102010-171740/pt-br.php>>. Acesso em 10 de julho de 2013.
- TUNGA. (s.d.). www.tungaoficial.com.br. Acesso em 30 de novembro de 2014.

Anexos

Anexo 1

A cegueira e a névoa

Felipe Scovino

Em um mundo regido pelo excesso, a obra de Jimson Vilela corre contra este fato. Mesmo quando ela investe em uma espécie de inchaço (como em *Névoa*, 2012-13), o artista recorre a um repertório que se caracteriza pela suavidade e delicadeza. Dois fios parecem tecer a exposição simultaneamente: um processo de desaparecimento ou invisibilidade da imagem e outro de uma cegueira que se anuncia lentamente. Voltarei a esses dois pontos mais a frente. Ademais, a exposição é dividida em duas partes que se completam integralmente. Se no andar superior, *Névoa* preenche todos os espaços da sala de uma forma arrebatadora fazendo com que o espectador se sinta imerso pela incompreensão, em um estado de deriva, no primeiro andar os intervalos entre as obras são mais generosos. Há uma suavidade pairando naquela atmosfera, enquanto *Névoa* redimensiona o espaço da galeria e sua potência vibrátil faz com que a sala ganhe forma, volume, dobras, ao mesmo tempo em que condiciona uma formação incessante de novas paisagens.

Título Oculto (Homenagem a Lygia Clark) (2012-13) é um livro sem palavras. Suas páginas em branco, sua forma e estrutura são convertidas na fita de Moebius, uma imagem muito singular para a arte brasileira na sua passagem do moderno ao contemporâneo. Essa história começa em Max Bill (*Unidade Tripartida* na I Bienal de São Paulo), segue como um norte para os concretistas e neoconcretistas e chega a uma espécie de maturidade fenomenológica (entendam essa expressão como uma licença poética) na obra de Oiticica (especialmente os *Parangolés*) mas fundamentalmente em Lygia Clark. A estrutura sem avesso, o dentro é o fora e uma forma contínua e flexível (no caso de Clark e dessa obra de Jimson) que a todo momento revela uma forma simultaneamente aberta e fechada. Sendo um livro, *Título Oculto* é uma ficção, porque sua vitalidade está no acontecimento, na criação de fábulas, no perpétuo desejo de descobrir ou revelar o inesperado ou como o artista aqui intitula: o oculto. A falta da palavra (mais um exemplo ou elemento desse estado alegórico da cegueira que Jimson opera e que é tão caro a Lygia Clark se pensarmos em obras como *Máscara Abismo*, *Máscaras Sensoriais*, *Canibalismo* ou *O Eu e o Tu: série roupa-corpo-roupa* nas quais a visão é impedida por uma faixa de tecido ou um capacete) não impede a fabricação da ficção. Situação similar ocorre em *Introspecção* (2012-13). Uma obra que figura entre a falência (sugerida no acúmulo de restos e vazios, um depositário de supostos “nadas”) e a travessura ou um certo dado jocoso, acentuado pelas distintas alturas em que os livros estão dispostos. O que está ausente nessas duas obras está presente em *Vínculo*

(2012-13). Nele, as palavras não explicam nem constroem um sentido literal. Enquanto forma, são fitas que criam estruturas livres e abertas, remetem a um entrelaçamento como se vários rios estivessem se encontrando. A referência a Guimarães Rosa se revela como uma celebração ao mesmo tempo em que Jimson exibe um estado latente da “função” da arte: a sua condição como enigma. Não apenas as distintas condições de leitura da “verdade” que aquela obra (supostamente) possui mas também uma impossibilidade de seguir adiante e de compreender o que está diante de nós. Aqui está o ponto nodal. A arte coloca-se como um meio de se lidar com as diferenças e substancialmente conviver e compreender o outro em um mundo repleto de erros, desacertos e incongruências. Essa imagem simbólica se faz presente nessas obras. É o que se coloca também em *Falsa aparência* (2012-13). A foto de parte de uma página de um livro sobre a história de Goiânia nos revela esse desvio ou incongruência. O corte abrupto sobre papel torna aparente o desenho de montanhas. Em uma cidade árida, seca e planejada surge a natureza, quase como um oásis ou a revelação de um elemento arqueológico.

O mencionado dado vibrátil de *Névoa* está diretamente ligado a sua estrutura (*grid*) e como o artista dialoga com referências tão distintas que variam da escrita ao minimalismo. O *grid* cubista no início do século XX, seguida pelas vanguardas construtivas permitiu uma relação espacial inteiramente nova na pintura com a conquista da planaridade. “A convicção de que as pessoas podem expandir os espaços infinitamente – através de um traçado em grade – é o primeiro passo, geograficamente, de neutralizar o valor de qualquer espaço específico.”¹ Por outro lado, *Névoa* a uma certa distância, quando já não conseguimos mais identificar as palavras contidas na obra, revela outras condições: sua estrutura que opera entre cheios e vazios, preenchimentos e desaparecimentos (mais um estado para a aparição da ideia de cegueira), marcas do tempo e territórios. O *grid* também se anuncia como fronteira: a borda amarronzada, resultante da passagem do tempo, cria uma espécie de moldura natural para aquela pintura/livro. Através de gestos mínimos e de uma economia precisa, Jimson possibilita que o tempo ganhe forma e se estabeleça como visibilidade e território. Aqui se anuncia outro dado constante na obra de Jimson: como o espectador se transforma em leitor e vice-versa, e portanto como esses dois estados são inseparáveis. Se a suavidade foi um tema bastante caro no térreo, aqui ela se coloca no modo como o artista organizou a disposição dos módulos. As páginas foram alocadas em grupos de acordo com a sua tonalidade ou aparição desse elemento simbolizado como névoa. Nesta situação de um denso nevoeiro surge um embate entre a verdade disposta no significado da palavra, que por sua vez passa a lidar com a imagem do apagamento, versus a sua própria permanência (esse pensamento pode ser deslocado para a própria função ou continuidade do livro enquanto suporte de papel na contemporaneidade visto as novas tecnologias que cada vez mais se direcionam para a expansão do livro virtual). Para além do lugar de dúvida que essa obra se coloca (seria um livro, pintura ou instalação?), *Névoa* também revela o gesto ou a “mão” do autor. Ainda estabelecendo pontos de contato com o minimalismo, se nas obras de Sol LeWitt

1. SENNET, Richard. *The Conscience of the Eye*. Londres: Faber and Faber, 1990.

e Agnes Martin uma investigação mais atenta revela as linhas tortas daqueles *grids*, em Jimson as linhas sequenciais formadas pelas páginas do dicionário mostram-se irregulares e repletas de subjetividade e poesia.

Anexo 2

Lê-se nas paredes o peso dos corpos

Liliane Benetti

Torções, enlases, rebatimentos e acúmulos tomam o espaço do segundo andar da Casa Modernista da rua Santa Cruz, antiga residência e exemplar primeiro da racionalidade construtiva de excessos aparados militada por seu arquiteto, Gregori Warchavchik. As operações profusas abarcadas pela geometria límpida e funcional são forjadas extraindo-se muito do pouco: Jimson Vilela elege duas formas prosaicas, livros e mesas (papel e madeira, portanto), e propõe relações tópicas entre as superfícies e a arquitetura. Sem dele se alhear ou por ele ser subsumido, os trabalhos de Vilela estabelecem pontos de tensão expressiva com o espaço circundante. A começar pela altura idêntica das oito mesas de tamanhos variados dispostas nos cômodos, padrão que termina por ordenar os acontecimentos em duas áreas, acima e abaixo dos tampos; toda ênfase dirigida ao plano inferior, como se um lastro afundasse o olhar até pousá-lo no solo. O corte do espaço ajusta-se não ao centro geométrico mas ao corpo do observador. Note-se: observador e não leitor. Ali, a “forma-livro” tem muitas particularidades. As páginas, deixadas brancas, não podem ser compulsadas. Exibem-se, porém, extrovertidas no espaço: todos os sete livros desdobram-se além de suas capas, projetando seus conteúdos como externalidade pura. Neles, nenhum texto. Numa das paredes, ao rés dos pés, lê-se algo. Nas páginas, nada. Junte-se essa ausência à perda da escala mais íntima proporcionada pelo manuseio das folhas, perdendo-se, assim também, a expectativa do transcurso linear do tempo evocada no sequenciamento das páginas – um falso conjuro se considerarmos que os livros, ao menos na literatura, desenredaram-se de início-meio-fim ao buscar narrativas estruturadas por circularidade, repetição, concomitância. Intransitivos e reiteradamente atualizados na própria fisicalidade, à progressão ou teleologia, os livros de Vilela devolvem duração e contiguidade. No espaço, convidam o olhar a investir-se de um aspecto tátil, tantas são suas dobras e volteios.

Introspecção, o trabalho mais extenso, resulta de ações similares disparadas em quatro pontos distintos, e prolonga-se por cômodos subjacentes. Em cada lugar, demarcado por uma mesa, um livro aberto ao meio deixa vazar duas de suas páginas por incisões discretas na lombada e na superfície de apoio. Metros e metros de papel que parecem atravessar o espaço em aceleração, encontrando-se ao centro, um volume emaranhado no chão do dormitório

principal, amplo e avarandado, de paredes azuis rematadas pelo amarelo predominante na casa. Pelos janelões envidraçados as oscilações da luminosidade refletem essas cores no branco das folhas, convertidas em “superfícies de fotometria”, lentamente desgastadas pelo sol. Insinua-se ali, portanto, uma espécie de precipitação do espaço “para dentro” do trabalho.

Já em *Título Oculto (Homenagem a Lygia Clark)* as afinidades com o entorno são mais metafóricas. Não à toa, imagina-se, a obra que faz alusão a uma das protagonistas da história da arte brasileira está situada no quarto de paredes descamadas, sujeitas ao andamento de uma minuciosa prospecção, uma atividade que investiga a passagem do tempo por meio do desbaste de vestígios sobrepostos. Contrapondo-se à ideia de tempo linear, as páginas do livro saem da lombada, pendem para baixo da mesa, torcem-se e, reviradas, voltam à lombada. Não fosse pela restituição ao ponto de partida, o miolo encenaria uma fita de moebius estrita, um espaço em continuidade infinita, imanente. De todo modo, um livro que não pode ser fechado já sugere a impossibilidade de desfecho, um tempo espiralado em vez de progressivo, em retorno incessante.

Na extremidade oposta, está o trabalho que empresta o título à exposição, *Sintomas e Efeitos Secundários da Sintonia*. Frente a frente, dois livros iguais são acomodados sobre mesas distanciadas por um vão. O interior de cada um deles desenrola-se para além da capa, e, pendente, enlaça seu consorte. Pesam juntos entre as mesas, zerando a gravidade pela compensação de forças contrárias. Um rebatimento de volumes espelhados que formaliza a inteligência escultórica presumida em todos os trabalhos da mostra. Massa, peso, gravidade e volume são propriedades que importam a todos os livros apresentados.

O único trabalho que prescinde de livros é justamente o que restitui aos olhos a leitura. Trata-se de uma mesa que opera um dispositivo ótico simples: entre suas pernas, um espelho toca o solo em ângulo de 45°. Embaixo do tampo, esconde-se o fragmento “*Um corpo sobre*”, invertido para ser legível somente no reflexo. Completando a frase-título, “*outro corpo*” foi plotado diretamente no espelho. O enunciado só pode ser lido a partir da altura e distância adequadas. Uma superfície que abre no real uma virtualidade, expande-se por dentro dela, sem todavia acolher o reflexo de quem a vê: na película espelhada, os olhos leem apenas sobre os corpos aos quais não podem pertencer.