UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

**Programa de Pós-Graduação Interunidades em
Estética e História da Arte**

Andrea Matos da Fonseca

**Corporeidade na arte atual brasileira:
sensibilidades desveladas**

**São Paulo
2012**

Andrea Matos da Fonseca

Corporeidade na arte atual brasileira: sensibilidades desveladas

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e
História da Arte da Universidade
de São Paulo para obtenção do
título de Mestre.

Linha de Pesquisa: Metodologia e Epistemologia da Arte

Orientadora: Profa. Dra. Carmen Sylvia Guimarães Aranha

**São Paulo
2012**

Fonseca, Andrea Matos da.

Corporeidade na arte atual brasileira: sensibilidades desveladas. São Paulo (SP), 2012.

153f. : il.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo)

Orientadora: Profa. Dra. Carmen Sylvia Guimarães Aranha

1. Corpo. 2. Corporeidade. 3. Arte Contemporânea brasileira. 4. Fenomenologia. 5. Maurice Merleau-Ponty

FONSECA, Andrea Matos da. **Corporeidade na arte atual brasileira:** sensibilidades desveladas. 2012. 153f. Dissertação (Mestrado) – Programa Interunidades de Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

BANCA EXAMINADORA

Dedico este trabalho aos meus pais, Aurea e João.

AGRADECIMENTOS

À profa. Carmen Aranha, pela orientação e admirável disposição de ensinar.

Aos professores que fizeram parte da banca para o exame de qualificação, Kátia Canton e João Augusto Frayze-Pereira, pelas profícuas contribuições.

Aos artistas que inspiraram este trabalho Amélia Toledo, Carmela Gross e Ernesto Neto.

Aos artistas Júlio Meiron, Amanda Mei, Lia Chaia e Vitor Mizael, pela participação nesta pesquisa.

Aos meus pais, Aurea e João, pelo amor e por todo o apoio.

Ao Alexandre, pela compreensão e doação de sua paz em meus momentos difíceis.

À Denise Peixoto, pela sua incansável generosidade de compartilhar ideias.

À Elizabeth Brait Alvim, por recuperar a beleza e a poesia nos meus dias difíceis.

À Leticia Leonardi e Andréia Ferreira Reis, pela solidariedade acadêmica ao dividir comigo suas dúvidas e compartilhar suas respostas.

Aos amigos e às amigas, pelo incentivo e diálogo ao longo destes anos.

Blanco

Me vejo no que vejo
como entrar por meus olhos
em um olho mais límpido
me olha o que eu olho
é minha criação isto que vejo
perceber é conceber
águas de pensamentos
sou a criatura do que vejo

(Poema: Octávio Paz/Versão: Haroldo de Campos)

RESUMO

FONSECA, Andrea Matos da. **Corporeidade na arte atual brasileira: sensibilidades desveladas**. 2012. 153f. Dissertação (Mestrado) – Programa Interunidades de Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Este trabalho é um estudo sobre a produção de alguns artistas brasileiros procurando situar o fenômeno *corporeidade* percebido em algumas obras. Aspectos da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty servirão de base para as análises que serão feitas. Não tratamos de definir um conceito final sobre o assunto, mas propomos a articulação de aspectos estudados na arte atual com temáticas da filosofia pontiana que nos aproximam da compreensão de um entrelaçamento entre o artista e o mundo, com o qual buscaremos desvelar possíveis características da sensibilidade atual. Neste sentido, nos aproximamos da produção de três artistas brasileiros de gerações diferentes: Amélia Toledo, Carmela Gross e Ernesto Neto. E, depois, procuramos observar como algumas questões ainda permanecem operantes nas produções e experiências de criação de jovens artistas, nascidos por volta dos anos de 1980: Júlio Meiron, Amanda Mei, Lia Chaia e Vitor Mizael. Esse tratamento permite um olhar para arte do qual emerge uma nova ideia de corpo não só como presença e fisicalidade, mas como ausência e extensão, senciante-sensível manancial fecundo para a expressão artística.

Palavras-chave: Corpo, corporeidade, arte contemporânea brasileira, fenomenologia, Maurice Merleau-Ponty.

ABSTRACT

FONSECA. Andrea Matos da. **Corporality in Brazilian contemporary art: the sensitivities unveiled.** 2012. 153 f. Dissertação (Mestrado) – Programa Interunidades de Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

This research is a study on the production of some Brazilian artists and it seeks to locate the phenomenon corporality. Aspects of the phenomenology of Maurice Merleau-Ponty will be the basis for analysis that will be made. We don't try to set a final concept on the subject, but we propose the articulation of aspects studied in the current art and themes of the Merleau-Ponty's philosophy. So, we approach the production of three Brazilian artists of different generations: Amelia Toledo, Carmela Gross and Ernesto Neto. And then we observed how some issues continue still in production and operating in the experience of creating young artists: Julio Meiron, Amanda Mei, Lia Chaia and Victor Mizael. This treatment allows one to look at art from which emerges a new idea of the body not only as a presence and physicality, but as an absence and extension fruitful source for artistic expression.

Keywords: body, corporality, Brazilian contemporary art, phenomenology, Maurice Merleau-Ponty.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Amélia Toledo, Plano Volume, 1959

Figura 2: Amélia Toledo, Caminhos do Oco (processo), 1982

Figura 3: Amélia Toledo, Labirinto de Azul, 1993

Figura 4: Amélia Toledo, Poço, 1967-1969

Figura 5: Amélia Toledo, Caderno de Terra, 1999

Figura 6: Carmela Gross, Feche a Porta, 1997

Figura 7: Carmela Gross, Comedor de Luz, 1999

Figura 8: Carmela Gross, Em Vão, 1999

Figura 9: Carmela Gross, Aurora, 2003

Figura 10: Ernesto Neto, Ora Bolas... Alguma coisa acontece no mergulho do corpo, no horizonte, na gravidade, 2005

Figura 11: Ernesto Neto, We stopped just here at the time, 2002

Figura 12: Ernesto Neto, Navedenga, 1998

Figura 13: Ernesto Neto, Humanóides, 2001

Figura 14: Júlio Meiron, s/ título, Série Retificação, 2006

Figura 15: Júlio Meiron, s/ título, Série Retificação, 2005-2009

Figura 16: Amanda Mei, Memorabilia, vista exterior da sala, 2009

Figura 17: Amanda Mei, Memorabilia, detalhe interior da instalação, 2009

Figura 18: Amanda Mei, Reflexo de uma intimidade, 2009

Figura 19: Lia Chaia, Desenho-corpo, 2001 (vídeo, 51')

Figura 20: Vitor Mizael, s/ título, Série Autorretrato, 2006-2007

SUMÁRIO

Introdução.

O enigma da comunhão com as coisas	12
------------------------------------	----

Capítulo 1.

Aparências e sentidos da noção de <i>corporeidade</i>: as trajetórias de Amélia Toledo, Carmela Gross e Ernesto Neto	18
---	----

1.1. As trajetórias de Amélia Toledo, Carmela Gross e Ernesto Neto	19
1.1.1. Amélia Toledo e o desvelar de um aspecto místico do envolvimento corporal no trabalho artístico	21
1.1.2. Carmela Gross e o deflagrar de um corpo atravessado pelo mundo percebido	28
1.1.3. Ernesto Neto e o corpo como guardião da poética do onírico	33

Capítulo 2.

Situando o fenômeno da <i>corporeidade</i>: leitura de produções artísticas atuais	42
---	----

2.1. Júlio Meiron: A obra de arte como plataforma para o mundo	45
2.1.1. Descrição de trabalhos de Júlio Meiron a partir das unidades de significado	49
2.2. Amanda Mei: construir e reconstruir com os restos do mundo	51
2.2.1. Descrição de trabalhos de Amanda Mei a partir das unidades de significado	54
2.3. Lia Chaia: A plasticidade do corpo na apreensão do mundo	57
2.3.1. Descrição de trabalhos de Lia Chaia a partir das unidades de significado	60
2.4. Vitor Mizael: a codificação do vivido como elemento da linguagem plástica	62
2.4.1. Descrição de trabalhos de Vitor Mizael a partir das unidades de significado	66
2.5. Alguns indícios para a leitura de produções artísticas atuais	68

Capítulo 3.

A Fenomenologia de Merleau-Ponty como matriz de fundamentos para a compreensão do fenômeno <i>corporeidade</i> nas artes visuais	73
---	----

3.1. A filosofia do olhar e o corpo fenomenológico	74
3.2. Matriz de fundamentos: a noção de <i>corporeidade</i>	77
3.2.1. O encontro com o corpo próprio	77
3.2.2. O situar de um campo de presença	80
3.2.3. A aproximação de um cogito tácito	83
3.2.4. O entrelaçamento entre a carne e o sensível	85

Considerações Finais.

Alguns aspectos da sensibilidade atual desvelados pela arte	90
---	----

Referências

Bibliografia consultada	98
Filmografia	104
Websites	104

Anexo 1:

Entrevistas	106
1. Entrevista com Júlio Meiron	107
2. Entrevista com Amanda Mei	117
3. Entrevista com Lia Chaia	127
4. Entrevista com Vitor Mizael	142

INTRODUÇÃO.

O ENIGMA DA COMUNHÃO COM AS COISAS

(...) Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação.
Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão:
de um orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro
e sua árvore. Então, eu trago das minhas raízes crianceiras a visão
comungante e oblíqua das coisas. (...)

Manoel de Barros¹

Certa vez, durante a mediação de uma visita em um museu para um grupo de jovens e adultos, paramos em frente a uma obra e perguntei o que viam. Instalou-se um silêncio, rompido, após alguns minutos, pela fala e pelos gestos de uma participante. Ela dizia “saber” do que tratava a obra e “mostrava”, nas cicatrizes do seu próprio corpo, aparentemente, “marcas” de uma compreensão da linguagem depositada pelo artista no trabalho. Havia vários elementos presentes na obra, mas essa visitante destacou apenas um deles, ao qual relacionou a sua própria vivência corporal.

Estas situações me fizeram perguntar sobre as escolhas do artista e o emprego de suas próprias experiências ao criar a obra. Como educadora em exposições construí observações e interrogações a respeito da relação do visitante com os objetos ali presentes, fossem eles artísticos ou históricos. Para mim, é intrigante pensar sobre o olhar, já que ao olhar o todo o visitante focava-se e escolhia alguns ou, até mesmo, um objeto ou trabalho artístico para comentar ou perguntar, mesmo que este, a princípio, não fizesse parte da visita. Essa afinidade do visitante com uma ou outra peça, muitas vezes, fundava-se em um encontro, talvez, de uma memória, de uma experiência, ou, talvez, de sentidos do objeto artístico ou histórico com os do próprio indivíduo que o experienciava. Entretanto, esse encontro não se encerrava um no outro, ou seja, havia algo entre o visitante e a obra, incidências para as quais eu não poderia nomear naquele momento.

Era certo, para mim, que o artista em suas produções emprega algo de si que também diz respeito ao visitante. Sua experiência parece emergir como “ancoradouro” para dar visualidade ao “encontro” do visitante com a obra de arte. Para além de um “saber intelectual” sobre a obra, esse visitante parecia oferecer as memórias de significações vividas ou de uma compreensão da obra por meio de gestos, expressões, palavras, entre outros indícios que, no entrecruzamento com o trabalho do artista, construía novos elos de comunicação e

¹ BARROS, Manoel. **Memórias inventadas**: a infância. São Paulo : Planeta, 2009.

compreensão com a obra.

Em minhas diferentes experiências com atividades educativas que envolviam as linguagens das artes visuais, o “corpo” era convocado como dimensão que sincronizava a experiência individual, o conhecimento socialmente construído e o mundo percebido, quer dizer, o corpo abarcava o que aquele indivíduo era no seu ser-estar no mundo, o que já tinha apreendido, formalmente ou não, e o que ele percebia naquele momento. Neste sentido, fui me aproximando dessa motivação, não como conceito ou tema do processo criativo, mas como uma matéria artística que entremeia a criação. Do corpo que, para além de sangue, músculos e ossos, constitui-se, também, por um parentesco com o mundo sensível e que nele encontra extensões.

Essas intuições e pensamentos iniciais sobre essa ideia encontraram na obra filosófica de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) um acolhimento, especialmente, na proposição da unidade do corpo como matriz da reflexão e do fenômeno expressivo, no sentido de uma reciprocidade entre esse corpo e o mundo, o senciente-sensível do qual nos fala o filósofo². E, por outro lado, a própria filosofia pontiana, também, trouxe outros questionamentos em relação a essa troca, por exemplo, podemos no processo de criação artística situar essa possibilidade de troca entre o corpo do artista e o corpo do observador da obra? E mais, presentemente, como a arte contemporânea revela esse fenômeno?

Assim, este trabalho começa a se constituir no bojo da minha convivência com produções artísticas atuais e do meu encontro com as interrogações que a obra de Merleau-Ponty me traz, enquanto exerço minha própria prática que articula educação e linguagens artísticas, buscando a natureza das afinidades que se tecem entre o ser e os fenômenos estético-visuais que se dão no encontro com a obra de arte, ou seja, um fenômeno do conhecimento, inscrito em um sistema aberto de correlações que envolve corpo e mundo³.

A minha pergunta, assim, caminhou para o enigma da comunhão do corpo com as coisas no processo de criação artística e se sintetiza, agora: quais relações são possíveis entre o corpo e o processo de criação?

Essa pergunta deu origem a minha procura pela compreensão do “encontro com o

² MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: _____. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 17-18.

³ “(...) O corpo nos une diretamente às coisas por sua própria ontogênese, (...) massa sensível que ele é e a massa do sensível de onde nasce por segregação, e à qual, como vidente, permanece aberto. (...)”. MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo : Perspectiva, 2005, p. 132.

corpo próprio”⁴ no que diz respeito a obra de arte. O trabalho artístico podia ser entendido como um processo no qual estão envolvidos operações de reversibilidade, ambivalência e reciprocidade entre o corpo do artista, o objeto artístico e o observador. Porém estas noções parecem inscrever a produção artística em uma relação de inacabamento, uma articulação espaço-tempo, uma experiência entre sujeito e objeto que se dá no emaranhado do mistério indicado por Merleau-Ponty entre o vidente que percebe que é visível e sensível para si mesmo⁵.

Esse mistério situa-se, também, como uma ausência que, ao mesmo tempo, parece desvelar vestígios de presença do próprio corpo do artista no seu fazer-pensar, no caráter primordial da experiência vivida. Isto quer dizer que há um substrato de ausência do corpo no fazer artístico articulado na obra que se institui, para além da sua representação enquanto fisicalidade da obra, como visualidade e se constitui na simultaneidade entre os outros entes e as coisas do mundo.

E esta perspectiva relacionava-se ao meu trabalho com a educação e as linguagens das artes visuais, pois este não se configurava como uma transmissão-assimilação de conhecimentos relacionados a determinadas obras de arte. Esta ação educativa se caracterizava pela compreensão de movimentações do olhar e do corpo do observador que poderiam ser apreendidas como dimensão de um conhecimento presente no ser que lhe permite decifrar-se na sua percepção estética e na sua própria experiência, construindo e atribuindo significados ao mundo.

Entre todas as noções que me interessaram nos trabalhos do filósofo, encontrei nas suas reflexões sobre o corpo um encaminhamento para as minhas próprias questões. Essa decodificação do visível realizada no corpo caracteriza uma “compreensão visual do mundo e sua decorrente interpretação plástica como ordenamento de um processo de conhecimento”⁶.

⁴ Merleau-Ponty desenvolve no seu livro *Fenomenologia da Percepção* (1999) um capítulo com o título de “A síntese do corpo próprio” (p. 205-212). Neste capítulo o filósofo apresenta o corpo enquanto noção primordial de nossa existência, na qual o espaço esta enraizado na existência (p. 205), ou seja, não temos um corpo como pensamento ou ideia, somos nosso corpo. Para Merleau-Ponty nosso corpo é comparável à obra de arte, pois seja uma pintura, uma poesia ou uma música, as sensações que essas obras nos propiciam vêm de um todo no qual não é possível separar partes; um conjunto, uma totalidade, que ele entenderá como um “nó de significações vivas” (p. 210), logo esse corpo que percebe e tem suas experiências no mundo é indicado por ele como “corpo próprio”. Ele é nosso recorte do mundo e com o qual o vivenciamos, pois, podemos, ao mesmo tempo, ver e ser vistos, senti-lo e, simultaneamente, também experimentá-lo. Outros aspectos do “corpo próprio” serão desenvolvidos no decorrer deste trabalho, especialmente no “Capítulo 3: A Fenomenologia de Merleau-Ponty como matriz de fundamentos para a compreensão do fenômeno *corporeidade* nas artes visuais”.

⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: _____. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 17.

⁶ ARANHA, Carmen Sylvia. G. **Exercícios do olhar**: conhecimento e visualidade. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008, p. 12.

O presente estudo destaca, então, questões plástico-visuais que visam fomentar a discussão sobre a interação entre a produção artística e o conhecimento da obra filosófica de Merleau-Ponty⁷. E o objeto de estudo deste trabalho, então, é composto pela ideia que há um “enigma da comunhão com as coisas”, um encontro com a plasticidade do mundo-vida como indício para situar as potencialidades do encontro com o corpo próprio como uma experiência que exige a criação, que indicaremos como sinalizador de uma *corporeidade*⁸ que pretendemos situar e compreender com este estudo.

A partir da pesquisa visual de artistas contemporâneos e das leituras dos escritos de Merleau-Ponty, este projeto articula aspectos filosóficos presentes na obra pontiana para se aproximar do fenômeno identificado como *corporeidade* na arte. Esta aproximação não trata da definição de um “conceito”, mas de uma conjunção de aspectos a partir dos escritos fenomenológicos pontianos que se entrelaçam na sua constituição.

O objetivo deste escrito, então, não é estudar a representação do corpo traduzido em critérios plásticos, mas compreender e articular um entendimento do corpo na sua extensão com o mundo por meio de visualidades das obras de arte contemporâneas, o que também ilumina e revela possíveis aspectos de uma sensibilidade atual, a partir da concepção do fenômeno *corporeidade*.

Ou seja, pode-se dizer que partimos de um “corpo como presença real” - tanto nas visitas, como nas obras - para alcançar um “corpo como fenômeno”. Assim, é importante ressaltar que durante as leituras que tratavam de ações do corpo na arte contemporânea, como o happening, a performance, a body art, a body modification, entre outros, percebemos que a motivação deste trabalho não se refere tão somente a uma presença física do corpo no trabalho artístico, mas, principalmente, dos processos do corpo como participante do trabalho, em um

⁷ Reconhecemos que Maurice Merleau-Ponty – especialmente, em suas três principais obras: “A estrutura do comportamento”, “A Fenomenologia da Percepção” e “O Visível e o Invisível” – constrói seu pensamento no diálogo crítico com outros pensadores e quadros teóricos da filosofia. Outro aspecto importante, é que sua produção traz em seu bojo uma filosofia como interrogação constante, um pensar sempre em movimento distante da construção de sistemas fechados de pensamento. Também, podemos dizer que seus escritos encontram na obra de arte uma abertura para o que a ciência e a filosofia deixaram de interrogar.

Logo, dado o âmbito deste estudo, realizado no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, abordaremos as diferentes contribuições de seus escritos sem realizar uma periodização ou um entrecruzamento de sua obra com outras correntes do pensamento do século XX. Adotaremos aspectos dos trabalhos pontianos em suas convergências e diversas possibilidades de articulação.

Ao identificar as dimensões filosóficas na arte atual não vamos ilustrar sua filosofia, mas, sim, refletir sobre a atualidade de seu pensamento e proposições para a compreensão da produção artística atual e, por outro lado, pensar como a arte atual pode clarear alguns pontos dessa filosofia fenomenológica.

⁸ O vocábulo corporeidade aparece em dicionários de filosofia e estudos acadêmicos. Porém, não apresentaremos uma definição a priori deste termo, pois não é o intento deste estudo realizar uma revisão crítica da literatura científica que aborda essa noção. Nosso objetivo é construir uma noção de corporeidade situada como fenômeno interrogado na arte atual brasileira. Assim, no decorrer deste trabalho a palavra corporeidade será indicada sempre em itálico, já que se trata de uma noção a ser desenvolvida ao longo deste estudo.

caráter que se assume como extensão do mundo ao ver-se entre as coisas e, principalmente, no seu entrelaçamento solidário com os outros entes, as coisas e o mundo.

(...) Há uma experiência da coisa visível como preexistindo à minha visão, mas não é fusão, coincidência: já que meus olhos que veem e tocam o visível, o tangível, pelo interior, já que nossa carne atapeta e até mesmo envolve todas as coisas visíveis e tangíveis por que este envolvida, o mundo e eu somos um no outro, e do *percipere ao percipi* não há anterioridade, mas simultaneidade ou mesmo atraso. (...) ⁹

Para a construção deste estudo realizamos um levantamento bibliográfico de caráter exaustivo do tema, verificando a existência ou não de correspondências com outros estudos já realizados e recolhendo possíveis contribuições advindas desses trabalhos. A análise bibliográfica, o aprofundamento da leitura das obras de Merleau-Ponty e a investigação sobre elementos plásticos-visuais de produções artísticas contemporâneas são auxiliares para a composição de entrevistas que fazem parte da pesquisa no sentido de aproximar-se da experiência vivida de jovens artistas em seu processo de criação e oferecer, por meio da escrita, operações e visualidades dessa *corporeidade* em obras escolhidas de artistas estudados.

As entrevistas também subsidiam reflexões a respeito de aspectos da sensibilidade contemporânea que podem ser desvelados por meio da arte, pois parecem revelar fenômenos relativos à construção do conhecimento humano que estamos interrogando. Assim, questionamentos individuais dos artistas se entrelaçam ao tecido cultural da humanidade e a história da arte deixa, desse modo, de ser compreendida como processo linear para tornar-se o campo no qual é possível perceber e destacar um emaranhado composto entre corpo e mundo no processo de criação artística.

O primeiro capítulo, “Aparências e sentidos da noção de *corporeidade*: as trajetórias de Amélia Toledo, Carmela Gross e Ernesto Neto”, apresenta uma aproximação inicial do fenômeno que queremos identificar como *corporeidade*, busca-se uma análise realizada a partir de exercícios do olhar, por meio de investigações visuais que situam a minha própria experiência como fruidora e do que alcanço enxergar nesses trabalhos artísticos e, também, a partir de leituras bibliográficas. Por isso, selecionamos esses artistas, Amélia Toledo, Carmela Gross e Ernesto Neto que situam algumas noções de *corporeidade* percebidas em um caráter pré-reflexivo e de visualidades da arte contemporânea brasileira.

A realização de entrevistas foi um recurso para averiguar e situar algumas questões

⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo : Perspectiva, 2005, p. 121.

que percebemos como operações da *corporeidade* que permanecem ou não operantes em jovens artistas brasileiros. A entrevista se configura como uma possibilidade de construção de narrativas a partir de dados da experiência vivida com a qual nos aproximaremos do fenômeno pesquisado. O contato com os artistas buscou uma aproximação dos seus processos de criação e possibilidades de leitura de suas produções com o substrato da *corporeidade* que buscamos investigar, estes conteúdos subsidiaram a escrita do segundo capítulo “Situando o fenômeno *corporeidade*: leitura de produções artísticas atuais”.

A pesquisa apresenta um caráter mais reflexivo no terceiro capítulo “A Fenomenologia de Merleau-Ponty como matriz de fundamentos para a compreensão do fenômeno *corporeidade* nas artes visuais”. Este se constrói a partir da apresentação de quatro aspectos motivadores selecionados na obra de Merleau-Ponty que visam à compreensão da representação do corpo no caminho para uma noção de *corporeidade*, no encontro com o corpo próprio na criação artística. Isto também sinaliza uma ampliação no campo da expressão artística durante o século XX e permite refletir sobre as passagens de um corpo que sairá da condição de objeto de representação mimética para estender-se à condição de existência da produção artística.

A partir deste percurso, espera-se trazer algumas considerações que serão realizadas ao final deste trabalho, ou seja, espera-se poder indicar alguns aspectos constituintes de uma sensibilidade contemporânea desvelada, aqui, por meio da linguagem das artes visuais e trazer algumas contribuições para a reflexão sobre como a arte se apresenta como fundamento para recuperar aspectos estéticos da sociedade e também relativos à própria condição humana.

CAPÍTULO 1.

APARÊNCIAS E SENTIDOS DA NOÇÃO DE *CORPOREIDADE*:

AS TRAJETÓRIAS DE AMÉLIA TOLEDO, CARMELA GROSS E ERNESTO NETO

O principal objetivo deste capítulo é buscar compreender, por meio de uma trajetória de pesquisa, o vivido, transcendendo o dado empírico no sentido de cercar o tema investigado que se dá no encontro entre o pesquisador e o fenômeno a ser pesquisado¹⁰. Ou seja, o objeto deste trabalho não é trazer uma definição ou construir um conceito a partir de um corpo que manipula o mundo e renuncia a habitá-lo afastando-se para vê-lo de longe, antes o desafio deste trabalho é olhar a *corporeidade* das coisas; abertura ao mundo, implicação como ser em entrelaçamento solidário com os outros e com os objetos¹¹. Neste sentido, não se pretende apresentar um inventário de artistas contemporâneos nos quais seria possível perceber o fenômeno *corporeidade*. Realizamos, outrossim, uma construção provisória do fenômeno interrogado, a partir de descrições e indicações de algumas aparências e sentidos, situando-o no itinerário de criação de três artistas brasileiros de diferentes gerações.

Ao olhar a produção destes artistas, desejamos perceber indícios do fenômeno interrogado *corporeidade* como uma origem da criação artística, já que este nos aponta para uma experiência vivida recoberta da sensibilidade que atravessa o artista e o permite encontrar em seu corpo não só a potência do gesto criador, mas, também, a gênese de sentidos culturais constituintes de sua vivência na sociedade contemporânea.

Assim, a pesquisa sobre os artistas brasileiros procurou compreender a *epokhé*¹², conceito grego revivido por Husserl, com a qual se buscou aproximações do fenômeno interrogado como *corporeidade* na arte contemporânea, tendo em vista uma abertura para a multiplicidade de aparências que o mesmo poderia assumir e sua redução à forma essencial do

¹⁰ Cf. MACHADO, Ozeneide V. de Mello. Pesquisa Qualitativa: Modalidade fenômeno situado. In: BICUDO, Maria Aparecida Viggiani; ESPOSITO, Vitória Helena Cunha (orgs.). **A pesquisa qualitativa em educação: um enfoque fenomenológico**. Piracicaba : Editora Unimep, 1994, cap. 3, p. 35-46.

¹¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: _____. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 13.

¹² “1. Suspensão do juízo, não aceitar nem refutar, não afirmar nem negar. 2. Em Husserl contemplação desinteressada; atitude desvinculada de qualquer interesse natural ou psicológico na existência das coisas do mundo ou do próprio mundo na sua totalidade.” ABBAGNANO, Nicola (Ed.). **Dicionário de Filosofia**. 5ª Edição (revista e ampliada). São Paulo : Martins Fontes, 2007, p. 395-396.

fenômeno¹³. Logo, os artistas selecionados como núcleo desse estudo, Amélia Toledo, Carmela Gross e Ernesto Neto, possibilitam discutir e apontar movimentações que nos aproximam das formas essenciais e estruturas do fenômeno que interrogamos.

Assumimos um horizonte conceitual ligado à fenomenologia de Merleau-Ponty, no sentido de compreender a noção de não separação do corpo como experiência e do pensamento como um saber com base no vivido. Merleau-Ponty aponta para o entendimento de um corpo que é habitado por uma consciência que tem vida em si por meio de uma maneira ativa de ser, um ser conhecedor que se volta para o mundo-vida no seu agir-agindo, pensar-pensando, sentir-sentindo, uma entrada no mundo que, misteriosamente, nos volta a nós mesmos¹⁴. Inicialmente, tomaremos como base a *epokhé* e a redução fenomenológica para descrever e compreender as aparências e sentidos do fenômeno que queremos situar, partindo de aspectos que nos ofereçam uma aproximação gradual do fenômeno interrogado enquanto *corporeidade* na arte atual¹⁵.

A noção de *corporeidade* apresentada neste capítulo tratará a multiplicidade de aparências e sentidos que surgem da decisão de “ir a coisa mesma” e da tentativa de torná-la visível como fenômeno que se constitui e se ilumina pelo mundo-vida. O capítulo pretende assumir caminhos abertos e fluídos pela própria característica da formação da percepção. Não se deseja, a priori, explicar, mas apontar e compreender a sua existência fenomenológica.

1.1. AS TRAJETÓRIAS DE AMÉLIA TOLEDO, CARMELA GROSS E ERNESTO NETO

Segundo Merleau-Ponty¹⁶: “O Ser é o que exige de nós criação para que Dele tenhamos experiência”. Assim, falar de trajetórias em um trabalho que procura investigar o fenômeno *corporeidade* na arte atual é, em essência, enunciar alguns lugares e experiências que se perguntam sobre “o que é isto a criação artística atual”?

¹³ O estudo da essência como evidência na redução fenomenológica foi introduzida na filosofia contemporânea por Edmund Husserl (1859-1938). O termo “eidético”, originado de *eidos*, é utilizado “(...) para indicar tudo o que se refere às essências que são objeto da investigação fenomenológica”. Cf. ABBAGNANO, Nicola (Ed.). **Dicionário de Filosofia**. 5ª Edição (revista e ampliada). São Paulo, Martins Fontes, 2007, p. 360.

¹⁴ CHAUÍ, Marilena. **Experiência do pensamento**: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo : Martins Fontes, 2002. (Coleção Tópicos), p. 166-167.

¹⁵ Cf. MACHADO, Ozeneide V. de Mello. Pesquisa Qualitativa: Modalidade fenômeno situado. In: BICUDO, Maria Aparecida Viggiani; ESPOSITO, Vitória Helena Cunha (orgs.). **A pesquisa qualitativa em educação: um enfoque fenomenológico**. Piracicaba : Editora Unimep, 1994, cap. 3, p. 35-46.

¹⁶ CHAUÍ, op. cit., p. 151.

Por que criação? Porque entre a realidade dada como um fato, instituída, e a essência secreta que a sustenta por dentro há o momento instituinte no qual o Ser vem a ser: para que o Ser do visível venha à visibilidade, solicita o trabalho do pintor; para que o Ser da linguagem venha à expressão, pede o trabalho do escritor; para que o Ser do pensamento venha à inteligibilidade, exige o trabalho do filósofo. Se esses trabalhos são criadores é justamente porque tateiam ao redor de uma intenção de exprimir alguma coisa para a qual não possuem modelo que lhes garanta o acesso ao Ser, pois é sua ação que abre a via de acesso para o contato pelo qual pode haver experiência do Ser. (...) ¹⁷

Neste sentido, é discutir e compreender melhor este lugar da criação como um “sítio do instituinte” no qual a ação do artista se articula ao perceber algo ainda a exprimir, que ainda não foi expresso. Merleau-Ponty¹⁸ ao estudar a produção artística de Cézanne esclarece-nos que um recurso bastante utilizado na história da arte é a compreensão da obra de um artista por meio de sua biografia, o que, muitas vezes, leva a uma “psicologização” da obra, tratada a partir de análises que privilegiam o estudo da subjetividade do artista. O autor nos adverte que essa perspectiva pode limitar e obscurecer a leitura das obras de arte por não considerar elementos do discurso plástico adotados pelo artista, além de dar margem a proposições equivocadas que vão dar a obra artística apenas um caráter sintomático. Pois, “(...) é certo que a vida não explica a obra, mas é certo também que elas se comunicam. A verdade é que essa obra por fazer exigia essa vida. (...)”¹⁹. Merleau-Ponty quer nos aproximar da obra de arte possibilitando-nos descrever seus elementos e perceber a produção artística como uma vivência significativa do mundo, uma “(...) manifestação codificada da própria vivência do artista. A obra pode nos oferecer o acesso à expressão de aspectos da experiência alojada no ser artista (...)”²⁰.

Nessa tentativa de compreender vida e obra como uma “única aventura” como nos indica Merleau-Ponty²¹, Frayze-Pereira²² considera que um exercício de leitura de obra precisa considerar a “concretude sensível do que é criado, a historicidade dos meios e o seu contexto de realização”, pois, muitas vezes, a crítica de arte se concentra em uma leitura psicológica e em um “discurso clínico”. Segundo o autor, a escrita sobre um artista necessita ter como fio condutor a “dinâmica interna” da sua obra – temas, materiais, técnicas, tendências estilísticas, compromissos críticos e estéticos – já que a obra deve ser o princípio fundamental para se

¹⁷ CHAUI, Marilena. **Experiência do pensamento**: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo : Martins Fontes, 2002. (Coleção Tópicos), p. 151-152

¹⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: _____. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 125.

¹⁹ Ibid., p. 136.

²⁰ ARANHA, CARMEN S. G.; BRITO, AMAURY C.; ROSATO, Alex. Cultura de visualidades: aproximações da linguagem artístico-visual. In: ARANHA, Carmen S. G.; CANTON, Katia (coords.). **Espaços de mediação**. São Paulo : PGEHA / Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2011, p. 38.

²¹ MERLEAU-PONTY. A dúvida de Cézanne, op. cit., p. 136.

²² FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. **Arte, Dor**: inquietudes entre estética e psicanálise. 2º. Ed. revista e ampliada, Cotia, São Paulo : Ateliê Editorial, 2010, p. 243-244 e p. 267-268.

pensar a expressão artística que se articulada simultaneamente à vida.

O fenômeno *corporeidade*, do qual queremos nos aproximar, instaura esse “sítio do instituinte” como um dos possíveis lugares da criação. Porém é importante salientar que a dimensão da *corporeidade*, apontada em cada artista, não é excludente das outras faces da criação, ao invés se comunicam, tem pontos em comum e estão entrelaçadas. Além disso, nosso objetivo nesse trabalho, não é esgotar todas as possibilidades de análise das obras dos artistas ou mesmo fazer afirmações definitivas sobre a trajetória dos artistas e fases de suas obras. O escopo desse estudo trata da seleção de algumas obras que nos desvelam movimentos da criação em visualidades, experiência primordial do mistério do mundo continuamente renovada.

Assim, selecionamos três artistas de diferentes gerações da arte brasileira para nos orientar em nossa pesquisa, em um primeiro momento: Amélia Toledo (1926), Carmela Gross (1946) e Ernesto Neto (1964). Ao realizarmos um estudo mais atento de momentos de sua produção, vislumbramos possibilidades do lugar e das movimentações do fenômeno que identificamos como *corporeidade* na criação artística atual.

1.1.1. Amélia Toledo e o desvelar de um aspecto místico do envolvimento corporal no trabalho artístico

Podemos iniciar nossa fala sobre a poética de Amélia Toledo nos apropriando de alguns versos de Carlos Drummond de Andrade.

Tenho apenas duas mãos
e o sentimento do mundo,
mas estou cheio de escravos,
minhas lembranças escorrem
e o corpo transige
na confluência do amor.²³

Estas mãos se unem aos olhos curiosos e a um pensamento solidário às coisas como em um entrelaçamento entre o mundo e a corpo constituídos da mesma carne, do mesmo tecido²⁴, espessura constituinte entre o vidente e o visível que permite a ambos se

²³ ANDRADE, Carlos Drummond de. **Sentimento do mundo**. 1º. Edição – Rio de Janeiro : MEDIAfashion, 2008. (Coleção Folha Grandes Escritores Brasileiros; v. 4), p. 9

²⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: _____. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 17.

comunicarem²⁵. As experiências de Amélia Toledo caracterizam-se como um contato com a experiência mais plena e ampla da criação, segundo nos aponta Frayze-Pereira²⁶.

Nascida em São Paulo no ano de 1926, não é possível ligar Amélia Toledo e seus trabalhos a uma vertente artística específica devido a sua intensa experimentação de técnicas, materiais e suportes e aos processos diversificados de produção artesanal, industrial e coletivos presentes em sua obra, como uma contínua contribuição para renovar a “experiência do mundo”²⁷. Pode-se dizer, então, que Amélia realiza um inventário do mundo que emerge na sua poética em espaços-tempos, matérias e luzes, cifras que passam pelo corpo e se transformam em extensões da cultura do próprio artista.

A acumulação de objetos, tais como pedras, conchas, caramujos, ostras, desvela escolhas e invenções de nexos que organizam os fragmentos da própria existência da artista. Não é um colecionismo, mas um tratamento do objeto total como uma "descoberta" que complementa o corpo pelo invólucro exterior. Esses "recortes do mundo" apontam para uma totalidade, cúmplice do seu olhar e das coisas em um circuito de “vertigens” de novos sentidos.

Amélia Toledo parece desvendar a matéria enquanto um enraizamento de uma experiência do mundo continuamente renovada. A artista não só utiliza um repertório de materiais existentes nas artes visuais, mas descobre condições de linguagem em materiais não usualmente adotados em trabalhos artísticos: plásticos, chapas de ferro, materiais orgânicos e minerais são selecionados tendo em vista alcançar o que é almejado pela artista na sua produção.

(...) As sensações, as ‘qualidades sensíveis’, estão longe de se reduzir à experiência de um certo estado ou de um certo *quale* indizíveis, elas se oferecem com uma fisionomia motora, estão envolvidas por uma significação vital. Sabe-se há muito tempo que existe um ‘acompanhamento motor’ das sensações, que os estímulos desencadeiam ‘movimentos nascentes’ que se associam à sensação ou à qualidade e foram um halo em torno dela, que o ‘lado perceptivo’ e o ‘lado motor’ do comportamento se comunicam. (...) ²⁸

Esse caráter instaurador nas produções de Amélia Toledo se inscreve na problematização de questões visuais que são marcadas pela ação do corpo, como pode ser percebido na obra “Plano Volume” (1959): marca a conversão do plano em volume, que

²⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice.. **O visível e o invisível**. São Paulo : Perspectiva, 2005, p. 132.

²⁶ FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. **Arte, Dor**: inquietudes entre estética e psicanálise. 2º. Ed. revista e ampliada, Cotia, São Paulo : Ateliê Editorial, 2010, p. 409.

²⁷ FARIAS, AGNALDO. **Amélia Toledo**. As naturezas do artifício. São Paulo: W11, 2004, p. 24

²⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 2º Ed. - São Paulo : Martins Fontes, 1999, (Tópicos), p. 282.

ocupa o espaço e expressa por meio de seus cortes, curvas e dobras a exigência da atuação do corpo em uma apreensão na qual a obra emerge enquanto correlações entre o corpo e o espaço vivido.

Figura 1: Amélia Toledo, Plano Volume, 1959

Em “Plano Volume” (1959), figura 1, a lâmina de cobre, recortada e desdobrada, se espacializa como complementaridade entre dentro e fora, a ambivalência entre o cheio e o vazio, a tensão entre o espaço sólido e o virtual. As formas adotadas pela artista também marcam uma ambiguidade que a obra assume no espaço devido as diferentes possibilidades que apresenta para sua contemplação. Estes são recursos para uma obra aberta que articula a ideia de um volume único articulado a suas partes. O trabalho da artista quer situar “um estudo sistemático do espaço escultórico moderno de raiz abstrato-geométrica, isto é construtiva”²⁹, que se apropria do corpo como espaço de movimentações que atualiza a historicidade dos movimentos e estilos artísticos modernos.

Diversos trabalhos de Amélia Toledo apresentam um tempo-existência que se configura em diferentes operações que assumem as escolhas da artista: os materiais selecionados apresentam um estado de decomposição mais lento, como as pedras; a decisão

²⁹ FARIAS, AGNALDO. **Amélia Toledo**. As naturezas do artifício. São Paulo: W11, 2004, p. 81.

de ver o caráter fluído do tempo natural encarnado na deterioração de objetos naturais, como nas conchas; na organização dos materiais, um trabalho científico de classificação, ordenação e observação de seu comportamento; no diálogo com a história manifesta em alguns trabalhos dos anos de 1960-1970; na possibilidade de perceber os vários gestos da artista nas camadas e sobreposições da cor em suas pinturas monocromáticas; ou ainda, na coleção de materiais, resíduos de suas experiências significativas.

Figura 2: Amélia Toledo, Caminhos do Oco (processo), 1982

Na figura 2, o processo de trabalho “Caminhos do Oco”, 1982, parece revelar a experiência do tempo como duração e fluidez: perfila os objetos naturais encontrados, as conchas, retiradas de seu espaço natural e depositadas sobre a matéria, no caso areia, desenhada pela artista como indícios de sua passagem pelo mundo, nos remetendo, assim, a um tempo, pela ação de recolher e dar organicidade às conchas, de formatos e tamanhos variados. As linhas marcadas na areia, material utilizado para medir o tempo deste a Antiguidade por meio de ampulhetas, parecem indicar um caminho percorrido e o reconhecimento da transitoriedade da vida.

A artista viaja pelo tempo. Segue por ele como que o desfibrando, experimentando suas versões, sopesando-o e articulando alguns dos infinitos modos por que ele se faz sentir. As obras produzidas a partir desse exame lento e percuciente tanto isolam aspectos particulares dessa dimensão cujo enigma se mantém incólume ao longo das eras como os trazem combinados uns aos outros. Ora a artista cuida simplesmente em apresentar o tempo tal como ele manifesta nas coisas, no serrilhado cortante das bordas das conchas, num seixo alisado pelo polimento macio da água corrente, ora ela se coloca como parceira, sublinha-o como aliado poderoso na realização de seus trabalhos.³⁰

Além disso, os trabalhos de Amélia Toledo também apresentam uma especulação

³⁰ FARIAS, AGNALDO. **Amélia Toledo**. As naturezas do artifício. São Paulo: W11, 2004, p. 143.

sobre o espaço enquanto relação e mobilidade. O espaço criado pela artista é “expansível e retrátil”³¹, um convite ao encontro, uma dimensão construída na relação simultânea entre as coisas e as pessoas. Em algumas de suas obras, o observador é convidado a rever sua própria experiência, ao fazer e refazer uma experiência proposta pela artista. Tal como na obra “Labirinto de Azul” (1993), figura 3, por exemplo, o observador é convidado a entrar e circular entre as formas curvilíneas das chapas de aço. O vazio entre as chapas são o espaço do encontro da proposta da artista com seu fruidor, em um jogo de cores, luzes e sombras.

(...) Nessa série de obras de Amélia Toledo, a fratura da polaridade clássica entre sujeito e objeto apresenta soluções singulares sob a forma da investigação das relações entre o dentro e o fora e, além disso, é obtida pela presença do espectador, que se funde à obra pela via de sua imagem refletida e deformada, de acordo com seu movimento.³²

Figura 3: Amélia Toledo, Labirinto de Azul, 1993

Em Amélia Toledo, o recurso da participação do observador como rompimento da polaridade sujeito-objeto é explorado de diferentes formas: no adentrar o interior da obra, na manipulação de peças, no caráter lúdico de muitas produções ou, ainda, no próprio reflexo do corpo do espectador incorporado como parte da obra. Em “O Poço” (1967-1969), figura 4, as linhas saem de um ponto localizado no centro da obra. Ao concentrar-se no centro da peça, os

³¹ FARIAS, AGNALDO. **Amélia Toledo**. As naturezas do artifício. São Paulo: W11, 2004, p. 50.

³² Ibid., p. 74.

olhos mergulham na profundidade sugerida pela altura. Como as chapas de aço inox são espelhadas é possível perceber os próprios reflexos do corpo do observador na peça como parte da obra.

Figura 4: Amélia Toledo, Poço, 1967-1969

Segundo Frayze-Pereira³³, Amélia Toledo alia-se a tendência fenomenológica no “estímulo ao engajamento do outro, na proposição lúdico-sensorial como via cognitiva, na livre apropriação do natural e do industrializado”. As proposições plásticas da artista provocam o espectador para uma experiência que envolve seus sentidos. A vivência do ato estético é proposta como experiência da unidade e da multiplicidade do sensível³⁴.

“Caderno de Terra” (1999), Figura 5, é um exemplo de instalação penetrável e maleável na qual o visitante é envolvido pela obra e se mistura ao jogo de luz e planos variáveis de tecidos pendurados: diálogo entre estrutura e forma apresentado de maneira não definitiva, mas como fluído de “passagens”.

³³ FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. **Arte, Dor**: inquietudes entre estética e psicanálise. 2º. Ed. revista e ampliada, Cotia, São Paulo : Ateliê Editorial, 2010, p. 374.

³⁴ Ibid., p. 412.

Figura 5: Amélia Toledo, Caderno de Terra, 1999

(...) Ora, a concepção da obra de arte total ou plurissensorial não é uma abstração teórica. Como sabemos, ela teve lugar em vários momentos da história das artes e o problema que continua a nos propor é o de que entre corpo e mundo, entre meus atos perceptivos e as configurações das coisas há comunicação e reciprocidade. Quer dizer, se cada sentido se abre para um mundo absolutamente incomunicável para os outros sentidos, ao mesmo tempo está ligado a algo do próprio mundo que, por sua estrutura, abre-se para os outros sentidos constituindo com eles um único Ser. E isto porque corpo e mundo são tecidos de uma mesma trama: a trama expressiva do Sensível.³⁵

Não pretendemos aqui empreender a tarefa de esgotar as análises da obra de Amélia Toledo ou, ainda, enquadrar trabalhos da artista em algum tipo de cronologia ou linha de desenvolvimento. O objetivo é tratar de uma obra que se ampara em uma experiência que envolve de maneira cíclica o corpo, os sentidos e a reflexão em um contínuo refazer-se no próprio ser. Essa poética em Amélia Toledo nos aproxima de alguns indícios do fenômeno *corporeidade* que pretendemos apontar nos próximos capítulos tendo em vista, também, melhorar a compreensão da arte contemporânea.

³⁵ FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. **Arte, Dor**: inquietudes entre estética e psicanálise. 2°. Ed. revista e ampliada, Cotia, São Paulo : Ateliê Editorial, 2010, p. 412.

1.1.2. Carmela Gross e o deflagrar de um corpo atravessado pelo mundo percebido

Também iniciaremos essa escrita oferecendo ao trabalho artístico de Carmela Gross alguns versos de Carlos Drummond de Andrade:

Não serei o poeta de um mundo caduco.
Também não cantarei o mundo futuro.
Estou preso à vida e olho meus companheiros.
Estão taciturnos, mas nutrem grandes esperanças.
Entre eles, considero a enorme realidade.
O presente é tão grande, não nos afastemos.
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.³⁶

As produções de Carmela Gross (São Paulo, 1946) assumem uma fluência de sentidos que busca as visibilidades em um campo aberto. O gesto da artista se apropria, por meio do desenho, muitas vezes, como suporte da forma expressiva. O trabalho de Carmela Gross não é um duplo de sua vivência enquanto representação, mas concentra os sentidos atravessados pela relação com o mundo, que incorporam uma poética do “fluxo da vida urbana”.

Os trabalhos de Carmela Gross situam o tempo como deslocamento, movimento realizado na experiência comum, cotidiana e involuntária da cidade. Parecem materializar aspectos da própria existência. Uma vivência atravessada pelo universo caótico de linhas, cores e artificialidades da paisagem da cidade. Uma ação de operações simbólicas, procedimentos heterogêneos e apropriação de materiais da realidade vivida.

Acredito que a visualidade tenha fundamento, de modo geral, na experiência vivida. É próprio do olhar: movimentar-se no campo visual, atravessar dimensões, sem se deter em limites da matéria. O deslocamento do olhar curioso parece atender uma vocação paisagística, enquanto a construção visual resultante, derivando de um acordo entre o que o artista deseja ver e os meios de que dispõe, consegue guardar certos percursos do olhar.³⁷

Segundo Carmela Gross, no documentário “Investigações: o trabalho do artista”³⁸, a cidade tem pontos fixos e, ao mesmo tempo, é composta por elementos fluidos. A percepção da cidade pela artista se encarna em materialidades e procedimentos artísticos que lhe permite dar fluência a sua experiência sensível como condição de linguagem e, assim, oferecer novas

³⁶ ANDRADE, Carlos Drummond de. **Sentimento do mundo**. 1ª. Edição – Rio de Janeiro : MEDIAfashion, 2008. (Coleção Folha Grandes Escritores Brasileiros; v. 4), p. 53

³⁷ Carmela Gross Apud BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **Carmela Gross**. São Paulo : Cosac & Naify Edições, 2000, p. 13

³⁸ Investigações: o trabalho do artista. São Paulo : Itaú Cultural, 2000.

significações ao mundo.

Seu trabalho “Feche a porta” (1997), figura 6, se configura como linhas esboçadas no papel e materializadas no espaço oferecendo a ideia de um conjunto de cadeiras perfiladas e fixadas na parede, lado a lado em uma sala, o espaço fica aberto para especulação e mobilidade do pensamento e do corpo do observador. As linhas, barras de metal projetadas no espaço, oferecem ao fruidor a experiência modular de planos e profundidades, próprios da conquista da realidade pelo desenho e pela pintura. As linhas emolduram e expõem o vazio da sala, situando um olhar-pensar que preenche o espaço com partes intercambiáveis (artista-obra-observador, exterior-interior, espaço definido-espaço aberto). O encontro com uma matéria se oferece como complementariedade entre espaço-lugar e espaço-corpo da artista, estendendo um elemento visual (linha) a uma experiência corporal.

Figura 6: Carmela Gross, Feche a Porta, 1997

O caráter construtivo das produções de Carmela Gross comporta inquietações sobre esse “lugar de entremeio” entre o olhar e a obra, essas operações de reversibilidade entre o ver e o que é visto próprios do mundo-vida que a artista pretende tratar em seus trabalhos.

Outra dimensão das produções de Carmela Gross é um experimentar da

transitividade³⁹, a unidade-totalidade, o uno e o múltiplo. O seu trabalho move-se entre sensibilidade e racionalidade, ou seja, o caráter construtivo de sua produção encontra uma razão sensível que percebe em aspectos formais e conceituais próprios do objeto condições de linguagem artística. Assim, seus trabalhos instauram uma poética que parece explorar o limiar entre as sensações advindas da intensa experimentação matériaca e a procura por procedimentos significativos que se refletem na liberdade artística ao tornar tênues as fronteiras entre pintura, instalação e objeto⁴⁰. A experiência comum retirada da leitura cotidiana do mundo apresenta a figura da artista como presença sensível e ausência ativa na criação de novas sínteses visuais sempre provisórias para o mundo.

Carmela apresenta trabalhos com materiais quase desconhecidos e informes que também assumem certo inquirir sobre os elementos da linguagem plástica, como linhas, cores, massas e volumes. Em relação à cor, por exemplo, ela articula, em algumas de suas produções, a possibilidade de uma luminosidade que interfere ou preenche o espaço ou a paisagem como experiência a ser vivida. Neste sentido, a cor assume uma densidade física que pode criar novos espaços, como no trabalho “Comedor de Luz” (1999), ferro articulados a lâmpadas fluorescentes, figura 7. Este guarda na função do material (apagar ou ascender) a ideia de claro-escuro, o que parece trazer para o espaço da existência da artista uma técnica bastante tratada e utilizada na história da pintura. Carmela vai definir o espaço da obra pelo contraste entre luzes e sombras que ela própria projeta. O material também revela a relação de continuidade e passagem do tempo (noite/dia), além de ressaltar a vivência da artista na cidade e seu olhar para a iluminação artificial urbana.

³⁹ BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **Carmela Gross**. São Paulo : Cosac & Naify Edições, 2000, p. 40.

⁴⁰ Ibid., passim.

Figura 7: Carmela Gross, Comedor de Luz, 1999

Carmela atua frequentemente na fronteira entre o corpo projetado e o corpo tensionado, descobrindo sempre novas funções tensionantes para articular novos trabalhos. Por um lado convida o sujeito a se introduzir, cada vez mais, nos interstícios da matéria (que aqui poderia ser entendida como energia). Por outro lado, prende seu olhar na superfície aparente da obra, impedindo-o de penetrá-la. Ela não ignora que cada material possui leis próprias e tem sua vocação formal, apenas despreza o saber técnico e normativo que fixa regras de percepção e consolida domínios estéticos. Prefere preservar sua relação lúdica com os materiais e reinventar procedimentos. (...) ⁴¹

Outro recurso utilizado por Carmela Gross para alcançar essa projeção do corpo do artista no espaço é o desenho. Em muitos de seus trabalhos, o desenho se configura como marcas desse pensamento e do processo impresso na obra. Caracteriza-se como um processo de criação que encontra no desenho a linguagem que ocupa o espaço e se torna volume, superfície, textura, cor, luz, etc.

“Em Vão” (1999), figura 8, se configura em fios elásticos esticados e dispostos no espaço: ganham ritmo e seu movimento faz com que linhas componham desenhos de formas geométricas que ocupam o espaço. O desenho torna-se um procedimento de construção, uma marca do gesto da artista no espaço.

⁴¹ BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **Carmela Gross**. São Paulo : Cosac & Naify Edições, 2000, p. 91.

Figura 8: Carmela Gross, Em Vão, 1999

A produção de Carmela Gross também faz uma apropriação da palavra, enquanto uma linguagem fundada nas significações vividas pelo corpo que ganha uma direção de fisicalidade no sentido de oferecer existência à ideia como expressão artística. A palavra é potência que pode dar presença ao pensamento da artista. Como nos permite afirmar o trabalho “Aurora”, figura 9, que revela o uso da palavra em seu caráter instituinte, enraizada em uma dimensão existencial, espacial e material situada pela experiência vivida pela artista na cidade. A escrita de luz apresentada por Carmela Gross possibilita que a palavra encarne a fisicalidade frágil das lâmpadas tubulares tão comuns aos centros urbanos, “(...) uma dimensão experimentada pelo artista na contingência do ato de criar”⁴². Uma “linguagem falante” que pode criar significações e sentidos novos⁴³.

⁴² CÂMARA, José Bettencourt da. **Expressão e Contemporaneidade**: a arte moderna segundo Merleau-Ponty. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, p. 129.

⁴³ MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: _____. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac & Naify. 2004, p. 109.

Figura 9: Carmela Gross, Aurora, 2003

A partir das propostas artísticas de Carmela Gross encontramos outras aparências e sentidos que colaboram para elaborar a noção de *corporeidade* da qual queremos nos aproximar como fenômeno na arte atual e continuaremos a desenvolver no estudo da produção artística de Ernesto Neto.

1.1.3. Ernesto Neto e o corpo como guardião da poética do onírico

Por muito tempo achei que a ausência é falta.
 E lastimava, ignorante, a falta.
 Hoje não a lastimo.
 Não há falta na ausência.
 A ausência é um estar em mim.
 E sinto-a, branca, tão pegada, aconchegada nos meus braços,
 que rio e danço e invento exclamações alegres,
 porque a ausência, essa ausência assimilada,
 Ninguém a rouba mais de mim.⁴⁴

Um poema de Carlos Drummond de Andrade também inspira o início dessa parte do capítulo sobre a análise dos trabalhos de Ernesto Neto, artista carioca nascido em 1964. Seus trabalhos, ao mesmo tempo, preenchem o espaço, e guardam vazios, espaços a serem, muitas vezes, habitados. Essa ausência, por outro lado, não é somente um vazio, mas também

⁴⁴ ANDRADE, Carlos Drummond de. **Corpo**. 19ª. Edição – Rio de Janeiro : Record, 2007, p. 31.

um movimento de ludicidade. Desde as suas esculturas do final dos anos de 1980, Ernesto Neto revela seu interesse pela transformação e interação entre diferentes tipos de matérias que se instalam no espaço, pela dualidade e reciprocidade na convivência entre diferentes tipos de materiais e suas características (orgânico/inorgânico, rígido/macio, leve/pesado, frágil/forte, masculino/feminino, junção/separação, equilíbrio/queda, entre outras). Pode-se dizer que há uma abertura sensorial que envolve o corpo no espaço e permite uma série de variações em sua obra.

As produções de Ernesto Neto, desde os títulos revelam uma proximidade da experiência corporal, suas formas orgânicas e de grandes dimensões correspondem a uma criação que se interroga pela via do corpo. Essa poética restaura uma vontade de continuidade entre corpo e ambiente, “(...) diferente de um sentido cubista de figura e fundo, pois o corpo não é modelo de representação, mas lugar de experiência-vivência, gerando esta interação entre ser e ambiente.”⁴⁵.

Sua exploração do espaço, cada vez mais a partir dos anos de 1990, passa a abrigar o corpo em esculturas que implicam o entrar e o sair, a penetração, a navegação. Além do caráter interativo, suas produções ganham cada vez mais as possibilidades do toque e do aconchego, como espaço de intercâmbio e reconhecimento⁴⁶.

A escultura “Ora Bolas... Alguma coisa acontece no mergulho do corpo, no horizonte, na gravidade” (2005), figura 10, mostra que a trama de linhas usada pelo artista acolhe o corpo do observador: uma experiência sensorial, mas também sensível, pois envolve intimidade e acolhimento no espaço da obra. As cores rosa e azul, a forma e os materiais (bolas de plástico, bolas de borracha, rede de algodão, espuma, entre outros) oferecem um caráter lúdico à obra já que se relacionam a brinquedos da infância. A plataforma na entrada convida o observador a mergulhar na obra e a emergir de dentro dela.

A transubstanciação da experiência corporal configura este elemento carnal, encontrado nas obras de Ernesto Neto como expressões deste corpo que acolhe o mundo e é por ele acolhido. Pois, segundo o próprio artista, suas obras também manifestam uma preocupação em “(...) entender o ser como lugar onde corpo e paisagem se fundem, permitindo a transição entre escultura e ambiente. Desejo criar este espaço de lugar-corpo, como espaço contemplativo-interativo, como metáfora do conhecimento do nosso próprio

⁴⁵ Ernesto Neto Apud PEREIRA, Cecilia. A fragilidade do mundo. In: CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÂNEA. **Ernesto Neto**: o corpo, nu tempo. Santiago de Compostela : Xunta de Galicia, 2001, p. 289.

⁴⁶ Cf. CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÂNEA. **Ernesto Neto**: o corpo, nu tempo. Santiago de Compostela : Xunta de Galicia, 2001

corpo orgânico a nível de superfície e de profundidade.”⁴⁷.

Figura 10: Ernesto Neto, Ora Bolas...
Alguma coisa acontece no mergulho do corpo, no horizonte, na gravidade, 2005

O corpo, então, é convocado como "topos" do tempo, no qual a transitoriedade é convertida em um raciocínio sensível experimentado na fruição de um outro tempo-espço oferecido pela obra, há fluidez entre o ser presente, o devir e o porvir, enquanto simultaneidade dos “tempos” proposto pela situação provocada pelo ser-estar na obra. O próprio tecer em sua obra também denota um questionamento do tempo. O entrelaçamento entre linha, agulha e tecido é a própria metáfora de um tempo fluído: o ponto da costura do qual a linha agora sai do tecido, presentifica todos os anteriores em seu movimento que também anuncia o porvir de um novo ponto.

Em “We stopped just here at the time” (2002), figura 11, a instalação de Ernesto Neto opera quase uma suspensão dos elementos no ar (o artista costuma rechear suas esculturas com bolinhas de chumbo, especiarias, miçangas, espuma, etc.), na qual a ideia de tempo aparece como duração na interrupção do movimento de queda dos pesos de chumbo presos à leveza do tecido transparente (voil). Esse tempo suspenso se opera na negatividade e na positividade, pois fala de uma presença da não queda diante da sua própria eminência. Mas também nos oferece uma contemplação de uma fluidez temporal na qual a visualidade da obra associa-se ao movimento de escorrer.

⁴⁷ Ernesto Neto Apud PEREIRA, Cecilia. A fragilidade do mundo. In: CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÂNEA. **Ernesto Neto**: o corpo, nu tempo. Santiago de Compostela : Xunta de Galicia, 2001, p. 291.

Figura 11: Ernesto Neto, Just Here at the time, 2002

Ernesto Neto também apresenta uma especulação sobre a plasticidade dos materiais, o contraste entre o flexível e a rigidez, entre o móvel e o fixo, entre o estável e o precário, entre o simples e o complexo. Suas produções armazenam uma potência de provocar experiências nas quais não é possível separar sujeito-e-objeto, já que suas grandiosas formas orgânicas convidam seu observador a fruir de uma experiência intercorporal de intimidade entre artista, obra e observador.

As membranas criadas pelos tecidos transparentes usados por Neto também se configuram como uma pele, uma epiderme⁴⁸ que oferece essa possibilidade de uma membrana que, ao mesmo tempo, que nos individualiza também nos une ao outro, marca uma identidade e permite esse contato, pois perpassa diferentes elementos, espaços e pessoas. Os materiais revelam assim uma articulação entre escolhas formais e simbólicas que também ressaltam uma não separação para o artista entre racionalidade e subjetividade, um olhar para dentro de si que encontra uma complementariedade no mundo e no outro. O artista e o observador tomam lugar central na obra e as próprias esculturas procuram colocar em evidência essa relação entre interior-exterior, essa paisagem interna e externa por relações de

⁴⁸ JIMÉNEZ, José. O cosmos na pele. In: CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÂNEA. **Ernesto Neto: o corpo, nu tempo**. Santiago de Compostela : Xunta de Galicia, 2001, p. 207.

complementariedade.

(...) A pele é o lugar do 'entre', pois o fato é que ela, ainda que fronteira, é parte do corpo. O 'entre' estaria de forma invisível entre a pele e o ambiente; talvez a pele seja o eu quase-não.⁴⁹

No caso de “Navedenga” (1998), figura 12, o tecido translúcido possibilita a experimentação do tato e da visão e um outro olhar para o mundo de dentro da obra. Além disso, o tecido também permite ao observador participar de jogos de luz e sombra. A obra transpõe para o espaço da experiência do visitante as noções presentes na composição pictórica, tais como luzes, equilíbrios, ilusão de profundidade.

(...) Ernesto Neto modifica o visível tingindo a luz, mas as suas intervenções tem uma decisiva força sensual, dominada por uma linguagem corporal (...). Não é em vão que o corpo aparece como eixo de sua proposta, e a ele constantemente alude: a imagem da pele ou o interior do corpo tratado como paisagem. (...).⁵⁰

Figura 12: Ernesto Neto, Navedenga, 1998

Os ambientes criados por Neto tem um caráter coletivo, de encontro, de interação

⁴⁹ Ernesto Neto Apud PEREIRA, Cecilia. A fragilidade do mundo. In: CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÂNEA. **Ernesto Neto**: o corpo, nu tempo. Santiago de Compostela : Xunta de Galicia, 2001, p. 289.

⁵⁰ FERNÁNDEZ-CID, Miguel. Esculturas delgadas. In: CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÂNEA, op. cit., p. 28

entre as pessoas⁵¹. Por outro lado, a arquitetura criada pelo artista dentro de outra arquitetura convida também, ao penetrarmos neste âmbito, a uma intimidade com a própria obra⁵². O próprio artista comenta que um de seus objetivos é que as pessoas se sintam bem⁵³ e acrescenta: “(...) tirar do caos a poesia. Não sei. Basicamente, existe uma vontade de criar um espaço de conforto e proteção que permite alcançar um estado de silêncio reflexivo para entrar em contato com o nosso próprio corpo. Chegar a um ponto de desbloqueio social gerado pela surpresa desta experiência e provocar o intercâmbio lúdico com pessoas desconhecidas.”⁵⁴.

(...) É essa operação pela qual um certo arranjo dos sinais e das significações já disponíveis logra alterar, e depois transfigurar, cada um deles e finalmente segregar uma significação nova.⁵⁵

Além do silêncio, da ausência e do tempo como elementos incorpóreos, as esculturas de Ernesto Neto também trabalham com o ar, o odor e a transparência, a luz em suas relações com o espaço. Essa nova arquitetura dentro da pré-existente, é mais intimista, composto por materiais flexíveis e cotidianos que possibilitam ao espectador explorar e perceber o mundo na sua pluralidade de sentidos, já que muitas esculturas permitem, além do caráter contemplativo do olhar, envolvido pela estrutura, o toque e o odor.

(...) Quem pinta, pinta sobre algo. Você não pinta no ar. A escultura não. A escultura você faz no ar. Ela tem uma relação de materialidade, de estruturalidade que a pintura não tem. Usualmente, a relação com a pintura é distanciada. Ela é mediada pelo pincel. Você pode tocar a pintura, há artistas que pintam com as mãos, mas na pintura existe um mediador entre você e o objeto, enquanto que na escultura não há. Por mais que você vá quebrar a escultura, há um momento em que você vai passar a mão, seja para limpar ou para verificar se há alguma rebarba.⁵⁶

Ernesto Neto não é um escultor comum. Sua escultura, muitas vezes, se dá a partir de um acréscimo de matéria, por exemplo, na confecção de estruturas de tecido o uso de bolinhas de chumbo, especiarias ou miçangas para o preenchimento de armações que ficam suspensas, entre outros materiais que se somam para a realização da obra. Além disso, o seu tecer, que se

⁵¹ CHAIMOVICH, Felipe. Vida Mole. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Ernesto Neto: Dengo**. Museu de Arte Moderna de São Paulo : São Paulo, 2010, v. 2, p. 65.

⁵² PEDROSA, Adriano. Esculturas íntimas. In: CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÂNEA. **Ernesto Neto: o corpo, nu tempo**. Santiago de Compostela : Xunta de Galicia, 2001, p. 76.

⁵³ Ernesto Neto Apud PEREIRA, Cecília. A fragilidade do mundo. In: CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÂNEA, op. cit., p. 292

⁵⁴ Ibid., p. 292.

⁵⁵ CÂMARA, José Bettencourt da. **Expressão e Contemporaneidade: a arte moderna segundo Merleau-Ponty**. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, p. 185.

⁵⁶ Entrevista com Ernesto Neto. In: SCOVINO, Felipe (org.). **Arquivo Contemporâneo**. Rio de Janeiro : 7 Letras, 2009, p. 161.

configura, como um esculpir reflete sobre a capacidade das mãos em estabelecer uma conexão entre o olhar e o desejo construtivo do corpo expressos, por exemplo, na composição de suas naves (figura 12).

Os trabalhos “Humanóides”, figura 13, são esculturas que o espectador pode vestir e acomodar seu corpo. Revelam a influência de Hélio Oiticica e tentam captar a unicidade de cada instante, do viver este instante, discutindo com sua plástica, assim, a transitoriedade e a permanência do próprio humano. Adentrar a sua obra torna-se, então, um exercício de transcendência da própria realidade direta das coisas, da objetivação do mundo; uma nova ordem oferecida enquanto *corporeidade* no processo de trabalho do artista que nos permite, nesta suspensão do tempo, percebermos que somos habitados pelo outro e que este outro também nos habita.

Figura 13: Ernesto Neto, Humanóides, 2001

Essa percepção da unidade das coisas aparece nas palavras de Ernesto Neto em um depoimento em vídeo para o Inhotim - Instituto de Arte Contemporânea e Jardim Botânico⁵⁷, referente a montagem de seus trabalhos nesta instituição no ano de 2010:

Esta estrutura, ela é toda sólida, mas quando a gente vai construir ela, que eu chamo de um processo de arrebatção, porque ela tem uma boca e a gente pega uma jarra cheia dessas bolinhas de chumbo e enche essa boca. E essas partículas sólidas, aparentemente, elas se tornam líquidas, eu acho isso muito interessante. Tem esta relação entre o frágil e o forte, o duro e o mole, o líquido e o sólido, as coisas são muito paradoxais, o que é masculino, o que é feminino? Na hora que uma coisa termina começa a outra. Eu acho muito interessante este momento. (...) Então, tinha essa coisa de uma coisa super masculina que é o chumbo para caça e uma coisa que é super feminina que é a meia-calça. Que tem essa interação tão... Parecem que nasceram um para o outro nas minhas esculturas.

⁵⁷ Disponível em: www.inhotim.org.br. Acesso em: 13 de Setembro de 2011.

Ainda sobre este aspecto das produções de Ernesto Neto podemos dizer que, de certa maneira, o artista habita a paisagem por meio de sua produção, pois assume um olhar que pretende se aproximar do entorno em uma tentativa de entendê-lo enquanto meio físico-material que dialoga com a constituição das pessoas. Ernesto Neto, podemos dizer também, apresenta uma não conformação ao estabelecido e uma curiosidade pelo lugar onde as coisas e as pessoas estão, procurando fortalecer a experiência comunicativa e poética deste encontro. Nesta perspectiva, para Ernesto Neto: “(...) fazer arte é ter fé, não em Deus, mas na vida, no cotidiano. (...)”⁵⁸. O artista também declara que: “Existe uma espécie de verdade intuitiva, que transcende a linguagem. Interessa-me o encontro dessa verdade com um corpo sensual numa equação matemática para conseguir uma língua universal.”⁵⁹.

Podemos falar, ainda, de uma dimensão existencial presente nas obras de Ernesto Neto na relação da pessoalidade do artista com os outros e com o mundo, já que o artista sempre ressalta a correlação plástica e sensível entre a sua produção e o seu “habitat”, a cidade do Rio de Janeiro. Sua produção, em muitos momentos, se relaciona conceitualmente e plasticamente com objetos e situações que ele encontra em seu próprio cotidiano, entendidos pelo artista como “inventos para a vida, para viver”⁶⁰. Com Ernesto Neto, percebemos, então, que os mistérios da existência e do mundo vivido estão mesclados nas experiências mais comuns, confundidos com a percepção do mundo. Conforme ele mesmo nos revela,

Qual é o fundamento da obra. Qual é a sua intenção. A importância de uma obra naquele lugar e naquele momento concreto. A fragilidade do mundo. A fragilidade da própria obra, que às vezes o poder da obra reside na sua própria fragilidade. A arte vive num estado de fragilidade, talvez não haja nada a compreender. (...) Assim é a nossa vida. (...) A vida é delicada. Embora fortes, somos ao mesmo tempo muito delicados. A vida pode fugir muito rapidamente. (...) É importante viver mais intensamente, de forma menos despreocupada, questionar mais as verdades do bom senso. Interessa-me muito pensar a vida. Considero-a muito importante, muito mais importante do que a sociedade. Como diz Nietzsche: ‘é preciso ter o caos dentro de nós para dar a luz a uma estrela dançante’.⁶¹

⁵⁸ Ernesto Neto Apud PEREIRA, Cecilia. “A fragilidade do mundo” In: CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÂNEA. **Ernesto Neto**: o corpo, nu tempo. Santiago de Compostela : Xunta de Galicia, 2001, p. 294.

⁵⁹ Ibid., p. 297.

⁶⁰ Ernesto Neto. Objetelementos. In: In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Ernesto Neto**: Dengo. Museu de Arte Moderna de São Paulo : São Paulo, 2010, v. 2, p. 21.

⁶¹ Ernesto Neto Apud PEREIRA, Cecilia. A fragilidade do mundo. In: CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÂNEA, op. cit., p. 300.

A experiência sensível, advinda da convivência com trabalhos destes três artistas em exposições e museus, indica alguns sentidos e aparências que reconhecemos como indícios da presença do fenômeno interrogado como *corporeidade*. A reflexão sobre estas produções nos aproxima da diversidade de dimensões que este pode assumir na produção artística brasileira atual. Assim, reiteramos que nossa intenção não é oferecer uma classificação ou hierarquia do tema abordado, mas oferecer alguns subsídios também fundamentados na experiência pré-reflexiva para a compreensão e aproximação do fenômeno que identificamos como *corporeidade*. Assim, no capítulo seguinte daremos mais um passo no sentido de situar algumas reverberações deste fenômeno no discurso e no pensamento de jovens artistas.

CAPÍTULO 2.

SITUANDO O FENÔMENO DA *CORPOREIDADE*: LEITURA DE PRODUÇÕES ARTÍSTICAS ATUAIS

Este capítulo pretende apresentar quatro jovens artistas - Júlio Meiron, Amanda Mei, Lia Chaia e Vitor Mizael – aproximando-se do fenômeno *corporeidade* que pretendemos situar em seus trabalhos artísticos. O modo de aproximação escolhido foi por meio de entrevistas como alternativa para o próprio entrevistado construir uma narrativa a partir de dados da sua experiência criadora, entendida como aglutinadora de possibilidades de reflexão sobre sua produção plástica. Temos em vista alcançar indícios para se reconhecer possíveis reverberações e operações do fenômeno *corporeidade* nesse recorte da produção atual da arte brasileira.

A seleção destes quatro artistas foi realizada com o intuito de perceber como alguns questionamentos se configuram em uma geração. Para efetivar essa escolha procuramos programas que incentivam a produção e exposição de trabalhos de jovens artistas. Além de visitas a estas exposições, foram realizadas leituras e pesquisas de catálogos, principalmente, vinculados ao Programa Rumos Itaú Cultural⁶² e ao Projeto Tripé do SESC São Paulo⁶³, nos quais esses quatro artistas já expuseram seus trabalhos.

A escolha de entrevistas reflete um percurso dialógico proposto nas conversas que abriu caminhos para uma escuta sensível da fala e dos silêncios dos artistas. Acreditamos que esta pode ser uma maneira de nos aproximar do fenômeno que interrogamos, o qual pode se deflagrar na descrição verbal de suas experiências na criação artística.

A fenomenologia, como já colocado, permite o estudo e a descrição do sentido da experiência vivida ali situada com vistas a buscar sua estrutura essencial, ou seja, os elementos invariantes e os significados centrais dessas experiências individuais, como forma de alcançar um sentido mais amplo e fundamental do conhecimento⁶⁴. Esse retorno às “coisas mesmas” coloca o próprio pesquisador como indivíduo que interroga o mundo e procura sua compreensão a partir também do seu mundo-vida. Ao buscar desvendar um fenômeno para

⁶² Rumos Itaú Cultural é um programa de apoio e fomento à produção artística e intelectual das mais variadas expressões e regiões do país em atividade desde 1997.

⁶³ Realizado no SESC Pompéia desde o ano de 2004, o projeto Tripé é formado por mostras periódicas de jovens artistas que buscam espaço para mostrar seus trabalhos.

⁶⁴ HOLANDA, Adriano. Questões sobre pesquisa qualitativa e pesquisa fenomenológica. *Análise Psicológica*, Lisboa, v. 24, n. 3, p. 363-372, 2006.

além de sua aparência, o pesquisador também se deflagra nas palavras e nas experiências de seus pesquisados. Não há hipóteses a serem comprovadas, conceitos previamente definidos ou definições a priori a serem verificadas, mas as dúvidas e as suposições a serem respondidas se constituem por intermédio das produções plásticas e dos relatos dos próprios sujeitos da pesquisa.

O roteiro de entrevistas se configurou como uma situação geradora de narrativas, no qual se propôs aos participantes comentar temáticas comuns relativas aos significados de suas experiências como artistas e que explorassem o fenômeno interrogado neste trabalho. Assim, o roteiro foi construído a partir das seguintes proposições:

1. Quais aspectos o artista considera importantes para o processo de criação?
2. Existem articulações/relações entre os elementos plástico/visuais de sua produção artística e o processo de suas experiências corporais? Quais?
3. Você vê alguma(s) ideia(s)/sentido(s) de corpo/*corporeidade* nos seus trabalhos?
- 3.1. Você percebe algum diálogo, fluência de sentidos ou encontro entre as suas produções e um corpo "vidente-visível" (que se vê entre as coisas do mundo)?
4. Outras considerações.

Estas proposições também se apresentaram como possibilidade para situar alguns aspectos já estudados da fenomenologia de Merleau-Ponty para o artista, quando se apresentaram pertinentes. Assim, sempre que possível, durante as conversas os artistas foram motivados a oferecer alguma compreensão sobre o terreno no qual a pesquisadora buscava se situar e no qual encontrava seus fundamentos.

Não tendo em vista alcançar uma neutralidade ou uma objetividade total, apresentamos nosso horizonte de estudos em palavras e expressões recorrentes aos estudos fenomenológicos como forma de iniciar uma aproximação reflexiva do fenômeno estudado (o corpo próprio e um entrelaçamento com o mundo, o cogito tácito e as experiências vividas, a carne do sensível e uma possível extensão eu-mundo, o campo de presença, fé perceptiva, entre outras); esta proposição permitiu que as perguntas fossem formuladas como campos de reflexão abertos às diferentes compreensões e interpretações dos artistas. Também foi possível nos aproximar do quanto esses aspectos do pensamento pontiano fazem sentido para os entrevistados ou, ainda, possibilitam a pesquisadora a escuta de alguns de seus silêncios.

É esse silêncio o do corpo no trabalho de parto da expressão primordial.
(...) É este silêncio que se qualifica de 'primordial': o da experiência não dita ainda, seja pela palavra, seja já no silêncio do gesto propriamente dito.⁶⁵

Para situar as formas essenciais do fenômeno *corporeidade* interrogado no presente estudo, realizamos a transcrição dessas entrevistas⁶⁶. Nas suas diversas leituras, desvelamos significados na própria fala dos artistas e os dados obtidos serão apresentados para cada artista, por meio de aspectos que procuram situar as diversas aparências que chamam a atenção da pesquisadora. Estas se configuram como sínteses que serão apresentadas em “unidades de significado”⁶⁷. Estas são afirmativas curtas que enunciam possíveis articulações de sentidos e ideias percebidos no discurso do sujeito. Também se caracterizam como reduções às essências, as sínteses das proposições mais consistentes reveladas na fala dos artistas. Estes agrupamentos são entendidos como categorias abertas com os quais perceberemos a essência ou a estrutura do fenômeno *corporeidade* na arte atual⁶⁸.

Apresentaremos, ainda, outro tipo de análise, mais geral, que articulará as relações das estruturas percebidas entre si. Convergências e correspondências serão indicadas como nossa interpretação da estrutura geral do fenômeno, o que nos possibilitará iluminá-lo e refletir sobre ele⁶⁹.

Também foi consultado materiais impressos e digitais sobre os artistas, tendo em vista preparar fichas com anotações que pudessem apoiar o diálogo com os participantes da pesquisa.

A partir deste percurso, espera-se trazer algumas considerações que serão parte de uma reflexão inerente à própria pesquisa fenomenológica, tendo em vista algumas aproximações de formas essenciais do fenômeno *corporeidade* no processo de criação na arte atual, para, a seguir, discutir caminhos para a leitura da produção artística contemporânea. Esses pensamentos, também, darão encaminhamentos reflexivos a alguns aspectos que vão compor nossa matriz de fundamentos na última parte da pesquisa.

⁶⁵ CÂMARA, José Bettencourt da. **Expressão e Contemporaneidade**: a arte moderna segundo Merleau-Ponty. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, p. 129.

⁶⁶ Para ler as entrevistas na íntegra ver Anexo 1.

⁶⁷ Cf. MACHADO, Ozeneide Venâncio de Mello. Pesquisa Qualitativa: Modalidade fenômeno situado. In: BICUDO, Maria Aparecida Viggiani; ESPOSITO, Vitória Helena Cunha (orgs.). **A pesquisa qualitativa em educação**: um enfoque fenomenológico. Piracicaba : Editora Unimep, 1994, p. 41.

⁶⁸ Ibid., p. 41.

⁶⁹ Ibid., p. 42.

2.1. JÚLIO MEIRON: A OBRA DE ARTE COMO PLATAFORMA PARA O MUNDO

A transcrição e leitura da entrevista realizada com Júlio Meiron permitiu encontrar alguns elementos estruturais de seu discurso que foram sintetizadas em “unidades de significado” que apresentamos com algumas de suas frases como indícios do fenômeno *corporeidade* que queremos situar. Além disso, realizaremos a partir dessas indicações a leitura de uma de suas obras.

(1) Presença múltipla dos processos do corpo no trabalho artístico

(...) Produzir uma obra de arte, de certa forma, é externalizar o corpo, não simplesmente representando-o, mas mostrando múltiplos processos do corpo.

(...) É a partir da pegada do corpo dele que ele percebe como a pegada humana influencia, marca e tece territórios no mundo.

(2) Experiência individual de descoberta do mundo e que busca alcançar um corpo universal

(...) A gente vê tudo a partir de uma perspectiva, que é uma perspectiva pessoal. (...) É que a partir dessa perspectiva pessoal você pode refletir sobre uma perspectiva dos outros. Porque a obra não é simplesmente um exercício autobiográfico, ela pode partir dessa experiência pessoal. (...) E só é possível partir desse seu ponto de estar no mundo. Mas, o que mais interessa, é uma entrega que, por mais que parte de você, reflita sobre um todo, ou seja, mostra a sua origem no jogo.

É a partir de uma experiência pessoal, de uma vista pessoal que eu posso me instalar no mundo e emitir significados para o mundo. Mas existiria um giro imprescindível em que quando eu mostro a minha posição no mundo, é que eu posso marcar esse ponto de minha posição no mundo como referência para descobrir o próprio mundo. (...) O pessoal é origem a partir do qual se pode descobrir o todo.

(3) Demarcação de um território enquanto campo significativo e espaço habitado como potência

(...) Acredito que a obra de arte é uma demarcação de um território que se torna importante. (...) A potencialização desse espaço é justamente porque a gente vai habitar esse espaço. Então, a obra se torna um campo. Um campo significativo em que o corpo habita ou que o corpo pode habitar ou que o corpo habitou, deixou rastros. É sempre um espaço de potência.

(...) Essa concepção da obra como um espaço potente, um espaço potência, que lembra que ele já foi habitado e que lembra que ele ainda pode ser habitado e que convida para habitá-lo.

(...) Neste espaço significativo. Em um espaço que a gente deixa estes rastros. Isso acho que pode acontecer na produção tridimensional, mas também na produção bidimensional, que também é um espaço habitado. O artista habitou aquele desenho em algum instante e ali deixou alguma marca, algum rastro, alguma pegada, a partir do seu próprio corpo.

(...) Ele instaurou, ele incitou, ele, de certa forma, inaugurou um espaço e um tempo que continuam sem o artista. E convidam o outro, o espectador que deixa de ser simplesmente um espectador e se integra no próprio tempo dele, no próprio espaço dele.

(4) Concepção artística está intrinsecamente relacionada com o encontro do artista com o mundo

(...) Jogo neste sentido de troca. (...) Experiência de viver em expansão pelo mundo e, ao mesmo tempo, em deformação pelo mundo. Porque a gente tenta se expandir e o mundo espremer. (...) A partir dela, as obras de arte podem vir ao mundo.

(...) Uma relação de humildade em relação ao mundo. (...) Ser entrelaçado com o mundo a ponto de pertencer ao mundo. (...) Desse entrelaçamento com o mundo é que o mundo pode passar por ele, e se o mundo pode passar por ele, ele pode ter sido um aglutinador de obras de artes. Alguém em quem uma obra pode se aglutinar.

Esse campo de obra, que é um espaço e tempo vivenciado... Esse campo de obra não é isolado em relação ao mundo. Ele é um terreno do mundo que pode virar uma obra de arte. (...) A obra de arte é um pedaço do mundo, é um recorte do mundo, é um lugar que eu marco no mundo. Ela só pode existir por estar no mundo.

(5) Caráter pré-reflexivo dessa experiência

(...) Então, uma imagem anterior a experiência, um preconceber antes da experiência seria algo a ser evitado, já que o encontro real é onde a experiência de fato se dará mais do que em uma máquina mental que imagine que é capaz de abarcar o mundo. Ela não vai ser capaz de abarcar o mundo, a experiência vai modificar o mundo e o mundo será... Serão vários mundos para cada um.

(...) A visão lógica que não se encontra, que é apenas o maniqueísmo mental que não encontra a realidade tortuosa das coisas. (...) Nosso maniqueísmo mental, ele que é anterior a experiência real do mundo, a máquina mental anterior a experiência do mundo ela pode ser muito bruta.

(6) Experiência da visão que envolve o corpo como um todo

Ver é algo muito múltiplo.

E ver não é simplesmente através dos olhos, mas a gente vê através do corpo. O corpo que busca se encontrar no mundo, se encaixar no mundo. (...) É um corpo que vê este mundo. Então, essa experiência de ver com o corpo inteiro, ela marca, com certeza, a minha produção (...).

A arte como esse campo de relações... (...) Aquelas que dão a sensação de pertencer a um lugar, poder transcorrer os olhos por um lugar e se sentir como parte. O corpo passeia. O olho passeia. O olho é o que talvez mais faça o corpo passear. E esses passeios pelo mundo, a partir do olhar, é aí que muitas das relações propostas pela arte acontecem. Claro que quando o olho passeia, ele passeia com o corpo inteiro.

(7) Materiais tornam-se uma metáfora do corpo do artista que desvelam outras formas de sua presença

(...) A arte é um marcar no mundo. De fato nosso corpo marca o material, que vai marcar o mundo, como num jogo de positivo/negativo, cheio/vazio. Eu busco materiais que possam refletir sobre isso.

(...) Os materiais para o artista plástico são o cerne. (...) Eles, de certa forma, são uma metáfora do corpo do artista. Nosso corpo material, a partir do qual vemos, ele se reflete no material plasticamente usado pelo artista. (...) Ele se impregna, ele cria negativos do corpo do artista, quando você deixa sua marca de múltiplas formas.

(...) A presença do material e a falta do material me interessam na construção de uma obra de arte. A escolha do espaço vazio, já que esse espaço vazio vai ser um espaço de potência de ocupação. Essa potência de ocupação pode ser, simplesmente, uma ocupação do olhar, mas também pode ser uma ocupação do corpo do outro. Se eu deixo marcas, eu também deixo vazios para serem marcados. Pode ser marcado pelo olhar, pode ser marcado pela presença física. Eu acho que esse jogo, então, de cheios/vazios, positivos e negativos, em um espaço marcado com matéria e não matéria é que pode criar uma obra de arte.

(8) A coleta e a acumulação de objetos e matérias como reflexos do tempo vivido e do tempo de viver

A coleta fala de um tempo vivido. Se a gente diz de um espaço vivido, que o artista torna significativo... (...) Se a gente, então, fala de um espaço significativo. A gente pode falar também, e devemos falar, de um tempo significativo. Um tempo vivido pelo artista, esse tempo potencializado assim porque foi um tempo de vida, esse tempo se agrega com o espaço na produção de uma obra de arte e o tempo de coletar é o tempo de viver. A coleta, a busca pelo material, a coleta pelo material, a coleção do material, é uma coleção que reflete sobre o tempo vivido pelo artista para que se dê aquela coleta, aquele acúmulo material.

(...) Ela reflete sobre um tempo vivido que vai se espacializar, tempo-espaço são extremamente relacionados, são dimensões de algo em comum, que se juntam para criar algo em comum que pode ser uma obra de arte. Então, é por isso que eu digo que o tempo é uma das dimensões da obra de arte, além da altura, largura e profundidade.

(9) A obra de arte como plataforma para o mundo e um parque do encontro

Assim, se cria uma plataforma. A obra de arte se comporta como uma plataforma, em que algo aconteceu, acontece e poderá acontecer. Ela se torna essa plataforma, não só para o corpo do artista, para a presença do artista, mas para a presença do outro. É quase um convite, a obra de arte se torna um espaço que convida para a convivência... Que convida para o encontro. A obra de arte pode ser esse parque do encontro entre as pessoas, entre as experiências, entre as memórias... E a passagem do artista por ali - que passou em um tempo, que passou em um espaço -, ela foi na verdade um incitador, ela incitou...

(...) Esse espaço de múltiplas experiências e de encontro que pode ser uma obra de arte cria para cultura um campo de múltiplos significados que não só se materializam fisicamente, mas em todos os aspectos não materiais da cultura. Ela cria uma experiência em comum para um grupo de indivíduos, que assim passam a pertencer a uma experiência em comum (...).

(...) É uma plataforma que lançou aquelas pessoas para pertencerem a um universo cultural em comum.

(...) Mostrar essa ideia da obra como uma plataforma para o mundo e de experiências para o mundo, e de experiências e de espaço que por mais que pareça composto de ausências, espaços que convidam ou que lembram presenças que ali estiveram e que ali estarão.

(10) Restituição ao mundo

Se a obra parte do mundo, se ela parte de um tempo e espaço potencialmente vividos, se ela parte, então, desse princípio... (...) Se, de certa forma, ela arranca esse tempo-espaço do mundo, ela tem que arrancar para devolver. Ela torna esse tempo-espaço ressignificados, ela ressignifica esse tempo-espaço, ela agrega novas experiências há esse tempo-espaço, ela o marca para sempre. Mas a obra de arte só se completa quando esse tempo-espaço é devolvido ao mundo. E essa devolução é quando a obra não isolada, porque se tornou uma obra, mas, ainda, pertencente ao contexto é quando ela se insere e pode causar transformações. É quando de fato, ela pode encontrar a sua plena potência, ela pode realizar essa potência quando ela é devolvida ao mundo.

(...) nessa operação de entrega do artista, ele, de certa forma, perde o controle, mas é, justamente nesta perda de controle, que a obra se abre para o mundo e se amplia.

(11) Linguagem como código aberto

O falar é, ao mesmo tempo, uma forma de penetrar e aprofundar... O falado é o vivido, o tempo de falar é o tempo de viver. E é, justamente, neste tempo de estar vivendo a fala é que se descobre novas camadas. Justamente porque se vive o tempo falado. O tempo falado é uma experiência de tempo vivido.

(...) O universo das palavras, esse universo que de certa forma é um universo aberto. Já que o significado sempre, na verdade, é um incitador de novos significados, essa

relação com a palavra eu acho que é presente na forma de dar uma sintaxe a visualidade. (...) não é uma sintaxe que se fecha, mas muito mais um código aberto. (...) reuniões de significado que possam dizer algo para você, mais do que para o artista.

2.1.1. Descrição de trabalhos de Júlio Meiron a partir das unidades de significado

Nos dois trabalhos da Série “Retificação”, apresentados nas figuras 14 e 15, Júlio Meiron recolhe livros de registro, livros de notas, de contabilidade, de presença, de chamada e os apresenta organizados em linha reta, o que a princípio sugere uma sequência, uma lógica. Na imagem da figura 14 ele apresenta essas cadernetas de crédito cerradas, o que nos coloca em contato com a própria estrutura do material. O papel dessas cadernetas também mostra sinais de envelhecimento devido ao processo de oxidação. O mesmo pode-se dizer dos livros utilizados na obra mostrada na figura 15, estes livros substituem um dos pés da mesa e auxiliam no seu amparo. As escolhas do artista demonstram preocupação com o peso, a coloração e os significados dos materiais. Pois, segundo ele:

(...) É a visão lógica que não se encontra, que é apenas o maniqueísmo mental que não encontra a realidade tortuosa das coisas. (...) Ou seja, nosso maniqueísmo mental, ele que é anterior à experiência real do mundo, a máquina mental anterior a experiência do mundo ela pode ser muito bruta.

Figura 14: Júlio Meiron, s/ título, série Retificação, 2006

Figura 15: Júlio Meiron, s/ título, série Retificação, 2005-2009

Neste sentido, é possível perceber este campo significativo, do qual nos fala Júlio, a partir de uma passagem pelos processos do corpo do artista e seu olhar que revela um caráter pregnante do mundo em uma matéria que, a princípio, nos parecia sem utilidade. Com as novas e diversas formas de crédito disponíveis no sistema ou as diferentes formas de registro em programas de computador, ele potencializa a proposição de outros significados para este material que poderíamos considerar ultrapassado diante das tecnologias atuais e, neste sentido, nos aponta para uma impessoalidade destes sistemas.

Podemos afirmar que não há uma presença física do artista no trabalho, mas existem indícios de sua presença nas suas escolhas (tipologia de materiais), nos processos de trabalho, nas formas de apresentação (organização, disposição) e nas possíveis operações de coleta desses materiais. Além disso, o corpo do artista está em interface e troca com as experiências vividas no mundo e a composição da obra se dá pelo acúmulo de elementos recolhidos como indício do tempo de viver apontado pelo artista.

Estes dois trabalhos de Júlio também oferecem uma restituição ao mundo de algo que foi recolhido dele, mas com novos significados, ou ainda, a própria ressignificação do já existente. O próprio título da série dos trabalhos apresentados tem uma relação aberta entre a linguagem visual e a palavra, ele discute o significado oferecido pela palavra e os novos sentidos que o olhar para a obra pode oferecer, pois retificação pode significar alinhar, tornar exato, fazer uma correção, porém este pode não ser o sentido oferecido pelos materiais e conteúdos apresentados na obra.

2.2. AMANDA MEI: CONSTRUIR E RECONSTRUIR COM OS RESTOS DO MUNDO

Assim como a entrevista anterior, realizamos a transcrição e leitura da conversa com Amanda Mei, esta também foi sintetizadas em “unidades de significado” que apresentamos abaixo com algumas falas da artista que revelam indícios similares às falas dos artistas entrevistados e outros vestígios do fenômeno *corporeidade* que queremos situar. Essas indicações também servirão de base para a leitura de duas instalações realizadas pela artista.

(1) O processo de criação na sua relação com o mundo: encontro e deslocamento

(...) Meu processo de criação vem muito do meu andar na cidade, de como eu me desloco e como eu enxergo e entendo essa cidade que a gente vive. É através das coisas que me chamam a “atenção”, as coisas que me seduzem na cidade (...).

(...) O corpo fica marcado das experiências que a gente vive.

(...) Essas sobras, esses vestígios, esses fragmentos são restos que foram usados. (...) São restos da nossa passagem por estes lugares.

(...) Tem essa ideia de errância, de você sair caminhando e trazer as coisas.

(...) Deslocamento pela cidade, junto com isso, tem muito os meus cadernos de anotação, onde tem vários projetos que eu desenvolvo. E aí quando eu tenho uma oportunidade, o material e quando as coisas se casam, aí esse projeto se transforma “fisicamente” no trabalho.

(2) O Corpo como presença-ausência ativa

(...) Eu acho que o corpo ele se faz presente através de indícios dessa presença. (...) O corpo não precisa estar lá.

(...) Eu enxergo três estágios do corpo no meu processo.

Um... Quando você vai para a cidade, esse campo de pesquisa, (...) você vai buscar a matéria física, mas indícios de que isso se transforme em outra coisa que seja um registro, ou mesmo ações. Você vê o corpo de um jeito. O seu corpo se coloca de uma maneira diferente (...). E também tem o lance do corpo nestes vestígios. O que sobrou do corpo ali? Claro, que invisivelmente, mas o que está intrínseco nestes restos.

Depois tem o meu corpo a hora que eu volto para o ateliê e vou pensar no trabalho. Aqui o meu corpo é como se eu estivesse dentro... (...) Porque eu posso ficar montando e desmontando e tentando construir essa outra, sei lá...(…) Então, o meu corpo com o trabalho, mas aqui dentro desse espaço.

E, depois, tem a ideia do corpo espectador, o meu corpo que já está fora. Que quando o trabalho está pronto. Como o espectador vai lidar com isso? E como o meu corpo lida com isso?

Eu acho que tem três momentos bem distintos de como o corpo se comporta durante o processo.

(3) A presença do artista na escolha dos materiais e o caráter construtivo de seu trabalho

(...) Então, o processo seria a união do conceito, do material, da linguagem e da forma. Isso tudo não tem uma etapa que vai isso primeiro, isso depois... Pode ser tudo junto, pode ser uma coisa separada, não tem muito um rigor para isso acontecer.

Eu sou daquelas artistas que põem a mão na massa. Eu faço tudo. (...) Porque eu acho que a pintura da parede, para mim é tão importante quanto o móvel que está lá dentro. Não tem hierarquia, entendeu. É tudo uma coisa.

E tem uma coisa muito forte de construir (...), essa coisa da construção. (...) Então, essa vontade, essa inquietação com o que me é dado e essa vontade de construir outra coisa.

Tem uma escolha racional, claro. Tem uma escolha afetiva, afetiva no sentido de que aquilo me chama a atenção. (...) E tem uma hora, às vezes, tem alguns trabalhos eu vejo o que está na minha mão aqui e vou montando, entendeu. (...) Essa escolha do material é legal, porque é uma questão bem parte do processo. É que não dá para separar do processo e não dá para eu falar: “Eu só uso material da rua ou eu só uso material assim...”. Tem uma mistura, você está olhando aqui em volta, tem tudo (...)...

(4) A experiência de recolher e coletar os restos do mundo

(...) A partir desse andar na cidade, eu vou recolhendo várias coisas, não só matérias, mas também através de fotos, ou escrevo no caderninho rapidinho alguma coisa que me vem a cabeça. Porque eu acredito muito que a cidade que a gente vive ela é o reflexo desse mundo que a gente vive.

(...) Forte na minha pesquisa que é a questão da arqueologia, de alguma maneira tentar fazer uma arqueologia a partir do que sobra na cidade. Estes restos arqueológicos que denunciavam este sistema que a gente vive hoje em dia, que talvez no futuro isso possa ser uma base de estudo para uma coisa maior, para entender a gente.

(...) As enciclopédias de decoração antiga. (...) Esses lugares que guardam esses vestígios, essas feiras de antiguidade (...). Isso é uma referência muito forte para mim. Eu acho que a maior referência é a cidade, não tem como. Você anda pela cidade você vê, você enxerga várias coisas.

É, eu tenho uma coisa com madeira. E madeira era árvore antes. Então, tem já um passado que era árvore, para transformar em móvel. Esse móvel que foi usado por alguém e que foi descartado.

(...) Eu sinto que, às vezes, que parece que eu estou resgatando as coisas que talvez fossem embora.

(5) A Criação de espaços: novos olhares para o mundo, intimidade e memória

(...) Acho que cada um vai ter uma visão totalmente diferente nesse espaço. Você pode até entrar com duas pessoas, mas você vai sentir de um jeito e a outra pessoa vai sentir do outro.

(...) No caso do “Memorabilia” sim, total. “Memorabilia” é transformar em um espaço de intimidade, (...) que você possa entrar nele e ter essa outra percepção que a gente estava falando antes, ir para este outro tempo, enxergar as coisas de outro jeito. Talvez, sim, eu acho que eu falo um pouco da questão da instalação... A vontade de tentar construir uma coisa que não existe. (...). A instalação também ela tem essa vontade de criar essa coisa que não existe. E, intrinsecamente, elas são inspiradas nesse sintoma dessa desconstrução no ambiente urbano, também tem muito isso. (...) Talvez, mais onírica; talvez, mais do sonho. Mas ela está inspirada nestes sintomas, nestes indícios que eu enxergo na cidade.

(...) Sempre tem essa luz mais intimista, essa luz mais escura, para sentir esse lugar de um outro jeito. (...)

(...) Restos que já foram usados por alguém, a questão de memória está intrínseca ali.

(6) A Obra de arte e a proposição de novas formas de olhar e ver o mundo

(...) Acredito que o artista te aponta para novos caminhos, para outros jeitos de enxergar o mundo. (...) Tem essa preocupação de tentar, pode ser te tirar do olhar viciado. Mas talvez fazer você olhar de um outro jeito para fora. (...) Fazer as pessoas olharem para a rua de outra maneira (...)

(...) Um pedacinho do trabalho puxe alguma memória sua. E aí a partir disso, você vai resignificando a paisagem.

(...) Eu acho que todo o artista tem um sonho, que enxerga o mundo de uma outra maneira, talvez eu tente no meu trabalho trazer estes restos do que sobrou do sonho na minha cabeça, de tentar realizar eles, de tornar real. Mas tem uma distância muito grande entre o sonho e o tornar real.

(7) Articulação de significados na restituição ao mundo

Não tem como não resignificar. Eu acho que a partir do momento que você tirou o negócio de onde ele estava e colocou ele em outro lugar – ainda mais quando você põe ele dentro de um espaço de arte – aí aquilo já perdeu, não tem como não, tá sendo resignificado. Mas eu acho que talvez a combinação de todos estes fragmentos se transforme em uma coisa maior, que tem toda aquela memória, aquele significado anterior, essa articulação se transforma numa outra coisa.

Eu acho que talvez que a palavra certa não seja resignificação, mas articulação. Porque quando você fala em resignificação você tá “matando” o significado anterior e tá criando um outro significado. E quando você fala de articulação, você está articulando esses significados e criando outra coisa, mas não anulando estes significados anteriores.

(8) O tempo como dimensão da obra

(...) A gente tem o tempo do relógio, mas a gente tem um tempo de cada um. Cada um tem o seu tempo.

(...) Na “Memorabilia”, quando você cria esse ambiente, você entra dentro dele, aquele tempo já não é... Não sei nem se eu posso chamar isso de tempo. A palavra tempo já é uma coisa muito impalpável, parece. A gente não consegue ter uma noção clara (...).

(...) Tem um pouco esta ideia de criar outro tempo. E, agora, com estas instalações tem essa ideia de criar este outro móvel “meio Frankstein” que seja um monte de colagens de peças de memória que cria esta outra memória, que cria este outro tempo.

(...) Questão da memória, mas talvez não seja esta memória como tempo ou espaço que a gente estava falando. Essa noção que a gente tem, não sei que nome dar para isso, mas talvez uma outra memória.

(...) Se você for pensar, o que há de vir, quando veio já não é mais o “que há de vir”, já é o presente. E, se você for pensar um pouquinho mais, já é o passado. Então, que tempo é esse? (...)

(...) Está já de uma outra maneira. Aquilo ali está lá já. Eu não preciso mais tentar enxergar qual é este tempo, como eu queria tentar categorizar ele antes. Agora eu estou procurando na cidade para trazer isso e isso vai estar lá, intrínseco ao trabalho.

2.2.1. Descrição de trabalhos de Amanda Mei a partir das unidades de significado

Selecionamos duas instalações realizadas por Amanda Mei para compor nossas aproximações do fenômeno *corporeidade*, são elas: “Memorabilia” e “Reflexo de uma intimidade” ambas do ano de 2009. As duas instalações são compostas a partir de restos de mobiliários, no caso de “Memorabilia”, Figura 16 e 17, adentramos a partir de portas de madeira um espaço com um banco suspenso forrado com veludo vermelho sobre uma tapeçaria, na sua frente encontramos uma parede forrada com papel na qual encontramos duas fotografias em preto-e-branco com moldura penduradas sobre um gabinete que exhibe televisores com imagens de três objetos diferentes.

Já a instalação “Reflexo de uma intimidade”, Figura 18, é construída a partir de restos de portas de madeira nas quais são mantidas suas fechaduras e dobradiças, estas são dispostas em um formato quadrangular. A iluminação nos dois ambientes é realizada na parte superior, no caso de “Memorabilia” uma luminária foi presa à parede e em “Reflexo de uma intimidade” a luz é suspensa entre as portas.

Figura 16: Amanda Mei, Memorabilia, Vista exterior da sala, 2009

Figura 17: Amanda Mei, Memorabilia, Detalhe interior da instalação, 2009

Figura 18: Amanda Mei, Reflexo de uma intimidade, 2009

Com materiais retirados do cotidiano Amanda Mei, propicia ao seu espectador a saída da experiência banal ao criar espaços que recolhem elementos da paisagem comum a todos e que são reinseridos no mundo de outra maneira. Essas instalações demonstram operações de retirada e, ao mesmo tempo, restituição ao mundo com novos significados, provocando o espectador para a percepção de um outro espaço no qual se configura uma temporalidade própria.

A experiência de deslocamento da artista incorpora-se a obra, não como experiência física, mas no sentido de uma passagem pelo mundo que coleta indícios de sua existência no espaço-tempo. O material também é indício desse tempo como passagem, já que a madeira foi substituída por outros materiais ao longo dos anos.

A artista procura articular sentidos e significados pelo uso do mobiliário também em seu caráter simbólico. O móvel tão presente no nosso cotidiano, é parte dessa memória construída socialmente e da nossa intimidade doméstica, as quais ela usa em uma nova articulação de significados, enquanto algo inscrito no nosso presente, também pertencente ao passado e, quiçá, pelo seu uso e durabilidade, pode apontar para um porvir. O tempo passa a ser uma dimensão da obra.

O móvel também é um vestígio da passagem do corpo no mundo, uma extensão da construção humana relativa ao aspecto das necessidades de moradia, por exemplo, quanto da perícia técnica no trabalho. Assim, o corpo é convocado como uma ambivalente possibilidade de ausência e presença.

Ambos recebem uma luz baixa de forma a criar uma ambientação característica de espaços íntimos, uma iluminação mais escura. Os objetos que compõem o ambiente fazem uma referência à memória e essa capacidade que estes têm de se tornarem extensões dos afetos e sentimentos humanos.

2.3. LIA CHAIA: A PLASTICIDADE DO CORPO NA APREENSÃO DO MUNDO

Organizamos também alguns trechos da entrevista de Lia Chaia em “unidades de significado” que serão apresentadas a seguir. Estas colaboram para perceber similaridades e outros pontos de vista a respeito do fenômeno *corporeidade* que queremos situar. Após esta análise realizaremos uma leitura de um trabalho da artista.

(1) O Corpo enquanto ausência-presença: caráter estrutural e ritualístico

(...) Este assunto do corpo me interessa. (...) É um assunto que eu já venho tratando faz tempo. E porque, também, eu estudo dança, é outra relação com o movimento. (...) E me fez pensar o corpo junto com artes plásticas.

Mas também pensando esta arquitetura de corpo. (...) A coluna é recorrente no meu trabalho. (...). Que é essa estrutura que deixa a gente ereto, claro, a musculatura, tudo, o osso, mas a coluna tá ligando tudo, tudo passa por aqui.

(...) Eu mostrei um monte de trabalho e tem alguns que nem está o corpo. Não precisa estar (...).

(...) O corpo agigantado ou o mundo pequeno. Isso também me interessa bastante, mudar a escala e você vê aquilo, dá um desequilíbrio no corpo mesmo, um mundo pequeno, uma pessoa gigante. (...)

(...) É bem experimentação. Tem umas coisas que não cai, não dá certo. Esse daqui que é o desenho sobre voil, é bem grande tá vendo. Fico pensando neste corpo, escápula, eu fico pensando nela como um lugar de proteção, esse corpo-arquitetura também. E são várias, é uma sobreposição também. Então, isso foi bem experimentar (...).

E quando eu penso em instalação (...). Pensar o corpo do artista, porque a instalação também é isso, ela tem que abranger o corpo, senão ela é uma projeção grande na parede. (...)

(...) Quando você faz grandes coisas, você está com seu corpo ali também, você olha,

vê de longe, você entra, você pensa. Uma experiência que eu tive, as pessoas, as vezes, acham que quando fala de corpo, tá falando desse corpo de revista. (...) Tem gente que acha que falar corpo, acha que é aquele corpo que já foi falado nos anos 80... Na época da AIDS, teve um pouco disso... (...)

(...) Fala do corpo, mas aí é mais como eu lido com ele no dia-a-dia no trabalho e, não necessariamente, que ele esteja, coincidentemente ele está muito, está bastante.

(...) Não é o meu autorretrato, não estou falando de mim, mas estou usando o corpo do artista.

(2) Envolvimento do corpo no processo de criação e na experimentação de materiais e suportes

(...) Porque tem a questão da performance também. Os meus trabalhos, alguns eu mando executar, mas muitos eu gosto de fazer também, eu gosto de por a mão na massa, ir lá mexer com um desenho enorme, o que eu acho muito corporal isso. Você tem uma tela gigante, você vai sobe escada, você desce, abaixa, desenha, pinta, você tá mexendo com o corpo, você está neste movimento. (...) Eu gosto disso, fazer, de por a mão na massa, sentir a matéria.

Eu desenho. (...) Hoje em dia, eu vejo que tem um voil tão grande que dá para fazer uma serigrafia (...). Mas é bem experimental... Mas é legal, porque eu desenhei, então, mas primeiro eu desenhei grande em um papel Kraft e eu projeto. (...) O que para mim é muito legal poder fazer, um negócio grande, amplo...

(...) Eu gosto de todos esses suportes e das possibilidades que os suportes oferecem. Eu acho que caminha um pouco junto também. Às vezes, eu tenho uma ideia e vou atrás de suporte que cabe melhor. Às vezes, eu vejo algum material que interessa e isso me dá uma ideia. (...). Então, aí esse uso das materiais, eu me interesso também em misturar elas, que nem o “Desenho-corpo” é performance, é vídeo e é desenho... Quebrar esses limites, essas bordas, poder misturar instalação com desenho, com o corpo...

(...) Isso também de quem está lá ver uma coisa gigante, um corpo enorme. E eu achava bonito quando tinha um outro corpo, uma outra coluna aqui, sendo comparada. (...)

(3) A apreensão do mundo na experiência vivida como criação artística

(...) Porque também me interessa trabalhar com o corpo e fazer estas aulas que eu faço, porque eu aprendo fazendo estas aulas tudo que o corpo recebe. Não é só o olhar. Quando a gente come, quando a gente lê, mas o corpo ele está percebendo o mundo ao redor e a gente também está com o nosso corpo interagindo nele.

(...) O corpo que percebe o mundo, que interage sobre ele... Assim que eu vejo o corpo. Na verdade é isso, é mão dupla na verdade, não é que o corpo que percebe, interage, mas ao mesmo tempo o mundo também tá interagindo e a gente também está.

É a relação do corpo com o objeto. (...) Era primeiro a paisagem local que era o que eu via todo dia... Todo dia, eu estava na frente de um estacionamento, essa era a vista da minha janela, esse dia-a-dia, esta vista que você vai vendo, vai vendo e você começa a criar intimidade(...).

(4) Os sentidos e a experiência de ver com o corpo inteiro

(...) Hoje em dia a gente é muito ligado ao olhar, é o que mais desenvolveu. (...) Fala como o cheiro é importante, todos os sentidos, como paladar é importante, a audição, o tato é importante.

Então, perceber que o corpo inteiro está ligado, tá reagindo ao mundo, tá recebendo este estímulo é que eu acho que a gente fica muito mortificado, assim, muito enrijecido no olhar e na frente do corpo. (...) Então, isso, quando eu uso o corpo e penso nele é porque eu acho que o corpo aprende com o mundo. O corpo aprende, ele percebe. E talvez não seja lá essa percepção toda racional que a gente tem. (...) A gente está recebendo toda hora, quando a gente anda na rua e vê e está lá no meio de um monte de prédio. Naquela verticalidade, a gente se sente menor. Ou quando a gente está na praia, relaxa, amplia. Aí tudo isso é o corpo. (...) Então, por isso que eu gosto de eu participar também. Quando eu faço a ação... (...) Porque eu acho que eu estou aprendendo quando eu faço uma performance, quando é meu corpo que está ali executando.

(...) Mas tem a coisa do tocar mesmo. Mas é um tato, as vezes, que não é nem tanto de mexer... A pessoa vai lá e mexe, manipula, mas você percebe o tato pelo trabalho. (...).

(...) Eu peguei estes desenhos de anatomia tradicionais e fiz com pena, fiz esse homem, esse músculo. E é super tátil na verdade, mas não necessariamente quem vê vai tocar.

(...) A minha ideia é que a pessoa tenha um impacto corporal também. Porque é isso, eu acho que a gente que trabalha com essa matéria, com a arte que você não tá lendo, não tá falando, não tá escrita. É isso, é a poesia, é o corpo, eu acho que tem isso mesmo (...).

(...) E hoje a pessoa fala dessa ideia do corpo e acha que é vaidade, o corpo vaidoso e não é. Outros dias eu estava no ateliê e uma mulher foi ver o trabalho do meu amigo. E ela se surpreendeu quando ela viu ao vivo, quando ela viu com o corpo. Porque ela falou: “Olha só, eu vi na foto e achava que era diferente. E eu estou vendo aqui e é maior.” E ela se deu conta que era uma relação corporal ali, até para isso...

E eu fiz esse corpo que olha, que como eu te falei um pouco, todo ele está percebendo (...). O corpo que é visto, que olha e é olhado.

(5) A questão do tempo como desaceleração e passagem

(...) É tudo com o tempo, não é imediato. Nada é imediato.

(...) Eu acho que é importante sim o tempo. Então, é esse tempo lento mesmo, é um

tempo desacelerado, que não é esse tempo urbano que você tem que fazer, tem que consumir, tem que acabar...

Então, me interessa esse tempo mais lento. (...) É essa passagem de tempo também...

Então, é esse tempo também que é o tempo da natureza, que eu digo que é o tempo lento. A gente também poder fazer o nosso próprio tempo. (...) A gente tem nosso ritmo interno. A dança também ajudou muito a perceber isso. (...)

(6) Criação de espaços e ressignificação de paisagem

(...) “Coluna”, que é uma foto que foi pensando neste corpo mesmo enrijecido. Esse corpo nosso duro. (...) A paisagem do entorno como ela influencia. Essa aqui era a vista do meu antigo ateliê; (...) A convivência com esta paisagem no dia-a-dia, estou trabalhando, paro, olho, olho, olho... (...)

(...) Usar a arquitetura do lugar (...). E aí eu fotografei os prédios que tem ao redor (...). Eu criei essas gotas gigantes que eu chamei “Toró” de concreto. Aí já tem uma inversão de escala, porque não tem uma gota desse tamanho. E aí as gotas quando elas caem no chão, elas se desfaziam nessas possas e as possas eram feitas da arquitetura, do que se via também. (...) Eu acho que tem esse diálogo com o espaço. Então, o que estava lá fora que eram os edifícios, eu coloquei dentro se desfazendo nas gotas.

(7) Linguagem aberta: aglutinar sentidos e formação de novas palavras

Eu gosto sempre de por título, para mim é difícil deixar sem título. Não tem nada sem título. Eu acho legal, eu gosto de por título e, muitas vezes, tem uns títulos que são mais explicativos tipo “Músculo-pena” ou “Desenho-corpo”; mais aí tem esses títulos tipo “Folíngua”, que eu junto, folha com língua, eu acabo criando uma.

(...) A gente tá falando do título, que eu devia ter colocado “Máquina TEPMOAH”, na verdade, que é máquina “tempo espacial parada em movimento orgânico artificial humana”. Eu juntei tudo que eu achava que tinha no meu trabalho que é o tempo, espaço, parado, em movimento orgânico artificial humano...

2.3.1. Descrição de trabalhos de Lia Chaia a partir das unidades de significado

O trabalho de Lia Chaia que selecionamos para a leitura é um vídeo com cerca de 50 minutos que tem o título de “Desenho-corpo”, figura 19, e foi realizado em 2001. No vídeo a câmara acompanha o movimento da mão da artista que se apropria de seu corpo como superfície para marcá-lo. Usando uma caneta com tinta vermelha a artista desenha uma linha contínua. Conforme ela mesma descreve:

(...) Esse vídeo “Desenho-corpo” que você já viu, eu estava pensando ali, além de

outras, questões, uma delas era essa superfície do corpo, a pele. Porque a pele é o que marca o dentro e o fora. A pele é esse limite, essa superfície e pensei nela também como uma superfície de desenho, de pintura. Assim, como a tela, como a parede, o nosso corpo para o desenho. Então, porque eu percebi desenhando que tem lugares mais oleosos, lugares que a caneta pega melhor, desliza mais, o corpo arredondado também. Então, foi, quando eu comecei a desenhando eu queria perceber esse limite mesmo do nosso corpo com que tem fora, assim, o que é dentro, o que é fora. (...) No final, a ideia era preencher todo o corpo, só que a caneta acabou, depois de 60 minutos, que foi a grande surpresa para mim. Eu achei legal que o tempo se deu pela caneta. E ao mesmo tempo essa linha vermelha que lembra o músculo, as veias, que lembra o sangue.

A figura 19 mostra alguns quadros deste trabalho que a artista inicia pela região do ventre e que, aos poucos, toma todo o seu corpo. O foco da câmara se aproxima de algumas partes do corpo, o que, em alguns momentos, torna o corpo abstrato como estrutura do trabalho. Este corpo preserva um caráter ritualístico, pois em outros momentos, temos dificuldade de identificar de qual parte se trata.

Figura 19: Lia Chaia, Desenho-corpo, 2001 (vídeo 51')

Com esta ação Lia ressalta um corpo como experiência que guarda as memórias do vivido. Ela nos mostra um corpo que experimenta e descobre as coisas, entre elas o próprio material artístico torna-se uma descoberta do corpo. O olhar que acompanha o vídeo é um olhar que também é estimulado como tato, no sentido de sentir a caneta que desliza pelo corpo.

O próprio corpo passa a ser ressignificado no processo artístico porque enquanto sensiente-sensível se percebe na situação artística. O corpo se estabelece como ponto de partida que se olha olhando, se toca tocando durante a produção do trabalho artístico e torna-se parte da experimentação matérica no trabalho, pois nas palavras de Lia a própria contemplação da obra de arte é uma relação corporal.

O título da obra aglutina a palavra corpo e desenho, tornando-a uma única expressão que sintetiza o trabalho, mas mantém sua abertura para novos sentidos que o corpo pode assumir no decorrer da ação.

A temporalidade, assim, também torna-se uma dimensão do seu trabalho, neste caso o tempo de duração foi marcado pela tinta da caneta. Ou seja, um tempo mais lento que se dá como passagem pela experiência vivida pela artista durante a realização da ação.

Os trabalhos de Lia Chaia não tem um caráter autobiográfico ou de autorretrato, o corpo é um participante do trabalho, aparece como uma extensão e uma transcendência da fisicalidade pura.

2.4. VITOR MIZAE: A CODIFICAÇÃO DO VIVIDO NOS ELEMENTO DA LINGUAGEM PLÁSTICA

A entrevista de Vitor Mizael será apresentada em tópicos que se configuram como as “unidades de significado” encontradas na sua fala do artista. Após esta apresentação do pensamento do artista, também realizaremos a leitura de uma de suas produções artísticas.

(1) O processo de criação e sua relação intrínseca com o mundo-vida

(...) Para o meu processo de criação é muito importante mesmo essa questão de me perceber no mundo e perceber o mundo a minha volta... E é perceber, às vezes, não é entender racionalmente. (...)

(...) O título autorretrato, ele existe por isso, não pela autoimagem. Mas pela experiência de mim mesmo e o compartilhamento desta experiência. Que eu acho que na verdade, é revelar a mim mesmo e compartilhar isso, mas também apontando uma homogeneidade de nós, enquanto seres humanos. É me situar enquanto indivíduo, mas também me situar enquanto ser humano.

Para mim, esta questão da corporeidade está vinculada a questão do ser humano, de perceber o ser humano. E onde está o ser humano? Está no processo, está no pensamento e está na leitura do trabalho.

(...) Então, eu precisei experimentar antes, passa por mim, passa pelo meu corpo. (...)

(...) Quando a gente percebe que faz parte das experiências do artista, faz parte de um envolvimento corpóreo do artista e aí devolve como um resultado que tem uma energia, uma vivacidade, uma visceralidade que é presente. (...) Percebe que existe ali uma visceralidade, que pode ser entendida como corporeidade que situa o resultado como algo que não é ilustrativo. Existe diferença.

Acho que meu processo de criação, assim, bem pontual: me perceber no mundo e devolver... Usar meu trabalho como modo de pensar esse mundo e devolver um outro resultado, devolver um outro produto.

(...) Então é uma pesquisa. E é o corpo também que faz esta pesquisa, é o acúmulo das experiências. (...)

(2) A codificação do vivido nos elementos da linguagem plástica

O meu processo de trabalho é um processo de me entender e entender o mundo, não vem o entendimento pronto. (...). Eu admito, esse modo de me posicionar no mundo, reverbera no meu trabalho, tá ali. Mas meu trabalho também, ele existe como parte do processo, não é resultado do meu processo. (...) Ele faz parte do processo, (...), dessa questão da sensibilidade operante, sem uma necessidade da racionalidade. Ele também é parte do processo.

E tem uma coisa também do processo de pintura, de desenho... Porque o processo manual, o processo de elaboração do trabalho, de dotar o pensamento de fisicalidade, (...) ele é um processo também de entrega muito grande. (...) É por isso que eu falo que o trabalho também é um processo de repensar as minhas atitudes e o próprio conteúdo do trabalho. (...)

Eu acho também que essas “relações entre os elementos plásticos-visuais” tem a ver com a imagem que é trabalhada. No meu caso é bem consciente, a imagem que eu vou trabalhar como uma metáfora do ser humano, metáfora da vida humana. (...) Eu escolho porque eu sinto ali uma metáfora direta, mas tem toda a questão subjetiva também envolvida, na pincelada que eu dou em volta, nas cores ou na não cor que eu vou escolher, no traço que é colocado ali (...). Eu experimento, mas é tão automático, experiência da vida.

(...) O trabalho ele existe como codificação das minhas experiências, isso para mim é fato dado. Lógico, o corpo está presente, a experiência está presente (...).

(...) Eu fugi completamente da questão do corpo humano. (...) Mas o que me interessa aqui não é nem a questão do corpo animal, mas de como este animal, essa imagem do animal doméstico, ela é uma projeção da nossa humanidade.

Sujar a mão de tinta ou pegar o lápis para traçar o desenho... O contato físico do meu corpo com a matéria também faz parte desse resultado. Eu acho que a gente pode entender a questão da corporeidade pela imagem, pelo conteúdo do trabalho, mas o processo de realização ou de materialização do pensamento também traz esse envolvimento do corpo. (...)

(3) Corpo: a referência ao ser humano e a dimensão da ausência-presença

(...) É uma ausência do corpo humano, mas é uma presença do ser humano. É porque o corpo, ele não está explícito, apesar que eu posso até trabalhar uma imagem dos órgãos ou de um raio X, veja é sempre uma imagem impessoal, ela é coletiva, não tem indícios do indivíduo. (...) Mas é uma ausência da figura do corpo, ou pelo menos da parte externa, mas é uma presença do ser humano.

(...) Eu estou me apoiando em um outro corpo, mas para indicar a humanidade de todos nós. (...) O que me interessa é trabalhar isso: essa imagem desse corpo como depositário do ser humano. Então, você não precisa ter o corpo em si, ele pode estar ausente que não tem problema nenhum.

(...) A questão do gesto, por exemplo, um desenho pequeno em uma folha A4 é um gesto contido, é um gesto mais próximo. E tem um dia que você quer pintar uma tela de três metros. O próprio resultado final, ele imprime uma relação com a história física, mas alguma coisa te guia também a procurar essa relação. (...)

(...) Eu acho que tanto em um processo mais racional, quanto em um processo mais de escolha intuitiva do meio, a dimensão e o envolvimento do meu corpo é muito importante, do meu corpo ou do corpo humano. Seja no desenho, onde eu tenho meu corpo muito próximo do fazer, mas em alguma medida, as dimensões do trabalho são importantes (...). Então, o corpo é sempre referência. Ou em um processo de elaboração de uma pintura, por exemplo... Quando eu estico uma lona na parede e vou pintar... (...) É um envolvimento corpóreo, é físico ou o emocional se reflete no físico, não sei... (...) Então, há esse reflexo no corpo, na percepção do próprio corpo.

(...) Para ser um produto do mundo das artes tem que ser mais, não é só documental, tem que ser visceral, tem que ser múltiplo, tem que ser polissêmico, tem que ter corpo, tem que ser humano.

(4) A linguagem artística e a busca de uma racionalidade sensível

É engraçado, porque não passa pela questão racional. Ela pode até ser consciente, mas ela é muito mais sensível. Até quando é na escolha de um meio mais racional, ainda assim é sensível...

(...) Meus trabalhos mais recentes eles tem abusado um pouco mais da questão da racionalidade, acho que até um tempo atrás era muito emotivo e tomado pela sensibilidade pura. (...) Eu estou trabalhando bem uma percepção pontual, racionalizada (...).

(...) Grande parte é intuitivo, é intuitivo e não é. Porque eu acho que é assim, pode até ser intuitivo, mas nasce pela intuição, mas com um repertório que eu já carrego. (...) De modo que eu acho que esse repertório mais técnico ele foi muito importante hoje, porque ele dá suporte ao meu processo criativo. Então, de repente, eu vou fazer um desenho e aí eu lanço mão do nanquim ou do lápis, eu posso até dizer que essa escolha vem de modo intuitivo, mas é um intuitivo subordinado a um repertório que eu carrego (...).

(...) Então, veja, eu acho que lidar com a escolha dos meios, em alguns casos, passa pelo intuitivo já que faz parte do meu repertório, de uma formação que eu carrego;

mas em alguns projetos vai fazer parte de uma escolha bem pontual, racional e querendo ser acertada. Eu acredito que para alguns tipos de trabalho, como desenho, pintura, que exigem esta questão da etapa manual, a escolha ela é muito impulsionada pela intuição e sensibilidade mesmo. O contato é mais próximo do seu corpo, então... Mas outros trabalhos como projetos de instalação, onde eu vou trabalhar com empilhamento de carros, por exemplo, o processo ele passa por uma racionalidade e são só momentos diferentes, um não é melhor, nem pior que o outro.

(5) A palavra como revelação da intimidade do artista

(...) Meus pensamentos, as frases, em algum sentido, principalmente, a palavra no meu trabalho revela o íntimo.

(...)A escrita é quase uma escrita automática, ela nasce rapidamente. Eu procuro não filtrar tanto, diferente da elaboração da imagem do trabalho. E é impossível neste processo não revelar o seu íntimo, seus desejos, suas angústias, tudo...

Parece que eu sinto na carne mesmo. Parece que quando no Raio X eu coloco a própria palavra, antes de colocar a palavra na imagem, é como se eu sentisse ela aqui, me corroendo. (...)

(...) Eu ando experimentando, mais recentemente no meu trabalho, um enxugamento da palavra. Por uma questão de pesquisa mesmo, eu acho que eu ando procurando mais a potência da imagem e de como a imagem por si mesma pode trazer todas essas relações (...).

(6) A temporalidade como maturação e pesquisa na depuração das ideias

(...) Então, esse processo de depuração entre o encanto com a matéria e com a imagem e devolver isso como um resultado plástico, poético... Foi longo, mas foi necessário. (...) Como eu entendo que o tempo é necessário para questões lá de trás, (...) hoje elas passaram por uma certa maturação e estão ganhando meu trabalho plástico. Mas eu acho que o tempo, neste sentido, é o tempo da maturidade do ser humano e de maturação das ideias.

(...) Eu vejo que algumas questões lá de trás, hoje elas acontecem mais rápido, mas é pelo curso meu de vida, é a maturidade.

(...) É essa questão do tempo de maturação das ideias, mas existem coisas que se perdem nesse caminho, algumas ideias que... Alguns questionamentos que te ocorrem em algum momento, lá atrás que você acaba não retomando.

(...) O tempo, ele é o tempo da pesquisa também, é o tempo de maturação das ideias. (...) Porque fazer arte também é pesquisar, então, a partir de um certo momento se não há pesquisa é uma série de maneirismos e repetições automáticas, isso me incomoda.

Eu acho que é justamente este momento de transição onde você assume uma pesquisa, o trabalho ele é mais frágil, mas isso vai dar o caráter múltiplo e que é necessário para um artista, eu acho que para todo mundo. Você pesquisar, você acrescentar

significações não só para o seu trabalho, mas para o mundo da arte como um todo.

(...) A vida fora exige da gente, a produção, a inserção no mercado, essas coisas e é uma exigência que nem sempre condiz e é um tempo que não condiz com o tempo da criação ou da produção. (...) Foi isso, entender o nosso tempo, entender as angústias, as necessidades de mudança.

E eu acho que é necessário a questão do arquivo, seu arquivo pessoal. Para mim é muito importante os meus arquivos; e quando eu falo arquivo, eu falo os nossos caderninhos, os diários de artista, como isso é importante. (...) Eu acho que o arquivo é importante, o registro... É importante para o museu, é importante para a história, mas é importante o arquivo pessoal para o artista.

(7) A resignificação de objetos e a atribuição de novos sentidos

E eu ando trabalhando muito com isso, com descontextualizar os objetos. No caso do Raio X é isso: eu tirei da área médica e levei para a área da arte e resignifiquei o objeto. Mas eu ando fazendo isso com quase tudo ultimamente. Em um trabalho recente, eu tirei uma técnica própria de um museu de ciências naturais, que é a técnica de embalsar animais e levei para uma exposição, então, eu embalsei um cachorro vira-lata (...), mas descontextualizei, (...), então, eu resignifiquei um processo próprio de um museu de ciência naturais para um objeto de contemplação dentro de um museu de arte ou de um espaço da arte. Então, esse deslocamento anda sendo interessante para mim (...). E essa questão de resignificar os corpos nos diferentes espaços para mim anda muito na ordem do dia, junto a uma questão do arquivo. (...)

2.4.1. Descrição de trabalhos de Vitor Mizael a partir das unidades de significado

Tendo em vista traçar alguns paralelos entre seu pensamento e sua produção artística selecionamos para leitura um trabalho da série “Autorretrato” de Vitor Mizael, figura 20, realizado entre os anos de 2006-2007. O trabalho é realizado a partir da coleta de radiografias, utilizadas para diagnósticos médicos, e na sua reinserção na esfera artística. O trabalho apresenta indícios de uma manipulação digital por que a estrutura óssea humana aparece em um movimento espiralado, mas que preserva sua similaridade com outros exames de raio-X da região do tórax. A palavra angústia aparece incrustada entre os ossos e se repete três vezes.

Figura 20: Vitor Mizael, série Autorretrato, s/título, 2006-2007

O trabalho de Vitor Mizael revela uma presença do humano a partir do corpo que é atravessado pela luz dos raios-X. O corpo apresenta-se assim, como a própria matéria de trabalho do artista no qual ele articula suas experiências vividas a sua produção.

A dimensão da intimidade é indicada não só pelo conteúdo do trabalho, que pode ser percebido como uma fotografia da parte interna do corpo, mas também na própria palavra impressa na obra como reveladora de um sentimento do ser humano. Neste viés, os sentidos encontrados na experiência vivida no mundo são codificados em palavras que atravessam o corpo e se entranham na própria carne.

O corpo do artista também revela sua passagem pelo mundo por meio do recolhimento do material e ao escolher coletar algo de um determinado contexto, retirá-lo e colocá-lo em outro, oferecendo-lhe novas possibilidades de significação.

O tempo também aparece como experiência vivida no qual o próprio uso da tecnologia dá o tom da temporalidade na produção. O artista, neste sentido, se aproxima do corpo não ligado a uma representação, mas como uma extensão de uma fisicalidade também definida pelo sensível.

2.5. ALGUNS INDÍCIOS PARA A LEITURA DE PRODUÇÕES ARTÍSTICAS ATUAIS

Partindo das nossas reflexões e análises das unidades de significado advindas das entrevistas com os artistas, oferecemos, de uma maneira mais ampla, alguns indícios para a leitura das produções artísticas atuais.

A princípio, a partir das entrevistas realizadas, percebemos que o desenho, ao contrário do que poderíamos pensar, ainda ocupa um lugar privilegiado na produção artística atual. Ele aparece pelo menos de duas formas: como “organizador” do pensamento do artista e parte do processo de trabalho artístico; aparece, também, incorporado aos diferentes suportes, não somente o papel, mas junto a outras técnicas (impressão em diversos suportes, manipulação digital, entre outras).

Os artistas destacaram que não há separação entre o suporte, o material, a técnica e o tema do trabalho: não são coisas separadas e acontecem de forma simultânea na criação do trabalho artístico, porém para uma finalidade de estudo e necessidade de análise de questões próprias da produção plástica, além de ponderar sobre como aparecem hoje, vamos analisar em parágrafos específicos a cada.

Os artistas destacam a escolha racional dos materiais que são compreendidos quase que como uma extensão do corpo ou, em alguns momentos, como uma metáfora do próprio corpo. Júlio, por exemplo, nos fala de um material que se forma e se deforma na mão do artista como uma metáfora do viver em expansão e deformação pelo mundo; Amanda apresenta-nos materiais advindos de uma errância pela cidade e faz uso deles quase que como restos de nossa passagem pelo mundo; Lia apresenta uma experimentação matéria própria do trabalho artístico atual resultante de um olhar que vê o mundo por meio do corpo inteiro; e, finalmente, Vitor demonstra escolhas plásticas codificadas pelo vivido, que mescla tanto um caráter intuitivo quanto um repertório prévio já conhecido.

Em relação às técnicas utilizadas também percebemos um interesse dos artistas por uma mescla, uma mistura dos artifícios explorados. Não é possível afirmar que os artistas entrevistados trabalham em uma ou outra técnica específica, mas apresentam interesses pelas diversas linguagens, ou seja, pela pintura, escultura, fotografia, vídeo, instalação, por exemplo. Esta heterogeneidade de experiências nas manifestações da arte produz intensa pesquisa que permeia o trabalho dos quatro artistas. As fronteiras entre as linguagens tornam-se tênues e as experiências cada vez mais híbridas, o que permite afirmar o mesmo em relação

aos suportes presentes nas iniciativas artísticas atuais, pois se apresentam em sua diversidade de possibilidades, entrelaçado uns aos outros.

A seleção de materiais e técnicas também se assinala como uma forma de escolha que marca ou situa o lugar do artista e sua passagem pelo mundo. É possível apreender este desejo na fala dos artistas, o que também reafirma o envolvimento de uma perspectiva pessoal na produção das obras, sem que esta necessariamente torne os trabalhos exercícios autobiográficos. Já que mesmo nos trabalhos mais pessoais há uma intencionalidade que pretende alcançar um caráter mais universal do ser humano, em sentido geral.

Apesar de nossa mostra ter sido escolhida entre jovens artistas que, a princípio, apresentavam uma relação com os sentidos e aparências da *corporeidade* interrogada neste trabalho, é possível dizer que a presença ou a ausência do corpo nos seus trabalhos não foi um critério para a participação na pesquisa. Procuramos vestígios do encontro do artista com o corpo próprio ao oferecer novas sínteses em um fazer-pensar que se caracterizava como instituinte. Apenas em Vitor Mizael destacam-se pontos mais autobiográficos, mas, ainda assim, é possível pensar que a obra de arte contemporânea não trata somente de questões biográficas ou da perspectiva do artista, mas pretende alcançar o próprio ser humano como tema mais generalizado. Essa percepção pode se fazer a partir tanto da obra de Vitor Mizael que ao situar-se como indivíduo no mundo almeja uma projeção da humanidade em seu próprio trabalho; quanto na arqueologia urbana realizada por Amanda Mei que recupera as experiências humanas incorporadas aos objetos; quanto na ideia da obra como parque de encontro de experiências e memórias de Júlio Meiron; ou, ainda, nos interesses pelo assunto do corpo em Lia Chaia, já que este se apresenta sempre como algo a conhecer e explorar.

É importante salientar o prazer ressaltado, em todas as entrevistas, pelo “fazer”, pelo “por a mão na massa” e pelas experiências advindas dessa ação. O que também se configura como os processos do corpo são registrados nas produções artísticas. Neste sentido, também assinalamos o cultivo do caderno de notas entre os artistas, não só como registros de ideias por fazer, mas, também, como apontamentos dialógicos do artista com as fases de seu processo de criação.

É neste corpo em intensa troca com o mundo que a experiência do ver também alarga as questões de espaço e temporalidade. Em relação ao espaço é possível perceber que aparece uma preocupação de intervir no espaço ou, mesmo, da criação de espaços. Isto se dá de diferentes formas, Lia Chaia, por exemplo, nos mostra um diálogo com o espaço advindo da própria convivência com a paisagem; Júlio Meiron conta-nos sobre um espaço de potência

que a obra de arte cria, um campo significativo no qual o corpo habita, habitou ou habitará; Amanda Mei nos fala da possibilidade de entrar em um espaço e enxergar o mundo de forma diferente, perceber algo que não se via antes; já em Vitor Mizael é possível perceber a questão do espaço como lugar da própria experiência e da possibilidade de sua ressignificação.

A questão da temporalidade nos artistas estudados aparece como um tempo-existência, um tempo como tempo de viver, um tempo do amadurecimento, um tempo como passagem, um tempo no qual se encontra e se potencializa os “achados” do mundo-vida. E no qual, também, se deixam e se perdem um tanto de outras coisas, o que também foi explicitado por eles, especialmente, quando mostram seus registros nos cadernos de artista. A produção artística de nossos entrevistados também permite àqueles que vão usufruí-la a criação de um tempo que é próprio de cada um, não há imposições, há o reconhecimento de um tempo significativo e potencializado pela obra de arte que não busca oferecer uma experiência única, mas almeja a dimensão que condiz a própria temporalidade da vida.

O corpo passa a ser entendido, então, como meio de nomear a plasticidade encontrada nos códigos do próprio vivido, o que possibilita diferentes especulações sobre o tempo e o espaço enquanto potencialidades de encontro com esses possíveis sentidos e sintaxes do mundo. E isso é possível de ser percebido em diferentes trabalhos dos artistas entrevistados: a série fotográfica de Júlio Meiron realizada no Rio São Francisco; o vídeo “Cidade Pictórica” de Lia Chaia; a ressignificação da paisagem nos objetos recolhidos por Amanda Mei; ou, ainda, nos desenhos mais recentes de Vitor Mizael com os animais domésticos.

A “carne” também aparece como incrustada por sentidos do mundo traduzidos em palavras, porém essa linguagem é entendida como um código aberto, uma grafia que entrelaça o corpo do artista ao outro e ao mundo em um diálogo “silencioso” entre estruturas do Ser. Essa linguagem como código aberto aparece tanto nos títulos das obras, quanto em alguns trabalhos que se apropriam de palavras. As palavras também marcam essa relação de duplos entre ausência e presença, porque se configuram como o já vivido, o já experimentado pelo corpo do artista que pode ser compartilhado com o observador, projetam uma história a partir do interior da obra que encontram ou não sua continuidade na atribuição de significados oferecido pelo próprio observador.

Entre os artistas entrevistados também percebemos na produção de seus trabalhos o envolvimento de mais de um sentido. Há uma busca por oferecer uma experiência que não abarque somente o olhar, mas alcance a um ou mais sentidos o que se relaciona a própria natureza do que eles experimentaram no “fazer” artístico. Eles ressaltaram uma experiência

do ver que envolve o corpo como um todo. Uma visão que pensa, tateia, sente odores e se emprega no mundo pela sua unidade com o corpo.

Os sentidos do corpo e do fenômeno *corporeidade* apresentados pelos artistas também fomentam e trazem contribuições para o encontro com uma fundamentação reflexiva a ser apresentadas por este trabalho. Como não buscamos construir um conceito fechado ou uma definição precisa, é possível verificar na fala dos artistas indícios do fenômeno *corporeidade* que queremos tratar: Amanda Mei nos aponta três momentos do corpo em seu trabalho – o primeiro diz respeito ao seu deslocamento pela cidade e a buscas de vestígios, o segundo o emprego do corpo no próprio trabalho e, o terceiro, o corpo como espectador que olha o próprio trabalho; Lia Chaia nos mostra em suas produções um corpo que é participante da obra, não somente um suporte, a obra ora também pode ser compreendida como uma extensão do corpo que percebe o mundo e interage com ele. Vitor Mizael nos explicita que a *corporeidade* para ele não está somente na imagem como tema do trabalho, mas no processo de realização ou de materialização do pensamento, no qual a entrega e o contato com o corpo do artista, com a matéria, dotará o que antes era um pensamento de certas fisicalidades. Júlio Meiron nos fala de uma presença dos processos do corpo na arte que se configuram como as marcas, as pegadas do artista no mundo.

Neste sentido, é possível afirmar que o fenômeno *corporeidade* do qual falamos é uma presença do corpo que também pode se constituir como uma ausência deste corpo, enquanto ausência operante, ou seja, ativa por estar lá presente em seu fazer e nas suas escolhas; e significativa como possibilidade de ofertar sentidos múltiplos a experiência do outro. A leitura e o estudo dos quatro artistas participantes dessa pesquisa em suas diferenças e similaridades apontam para quatro palavras-chave - que denotam operações da arte atual e colaboram para compreender o fenômeno estudado nas produções artísticas contemporâneas - a saber:

Acolher...

Materializar...

Pregnar...

Restituir...

Acolher diz respeito ao receber alguma solicitação e oferecer respostas com o próprio corpo a questões atuais da condição humana, traduzidas em critérios plásticos-visuais; relaciona-se, também, a uma síntese sempre provisória e transitória que perpassa o trabalho de

arte como uma resposta não-definitiva ao ser-estar no mundo.

Materializar abrange as diferentes maneiras de entender as experiências da existência como um ensaio para a própria criação artística e de dotar essa criação de fisicalidade ou de materialidade, nas suas diversas possibilidades técnicas, ainda que efêmera, este é o sinal. A baliza que marca a passagem do artista pelo mundo.

Pregnar diz respeito a compreensão da reversibilidade e da flexibilidade do mundo e das coisas, é oferecer o instituinte a partir do já instituído, é fecundar de novos sentidos o que aparentemente já vem como definido. É encontrar o caráter pregnante do mundo no sentido de uma poiésis, ou seja, de algo por criar. É perceber que toda a composição artística se apropria de um visível que nasce em um forro de invisibilidade presente na própria experiência sensível do mundo.

Restituir abrange a transformação, seja da matéria ou do pensamento, para outras estéticas e a sua entrega para o mundo enquanto produção artística, “guardiã” do convite de uma obra sempre aberta posto que agora está no mundo, mensageira da obra inacabada já que se instala também entre as coisas instituídas que conservam a potência do instituir. Essa característica não diz respeito somente a uma mera interatividade com o observador, mas uma possibilidade de oferecer uma experiência que o artista encontrou em seu processo de criação que pode se estender ao fruidor e que se relaciona ao próprio encontro com o inacabamento do ser.

Estas reflexões não tem a intenção de esgotar as análises das entrevistas realizadas, mas de possibilitar alguns caminhos iniciais para a leitura de obras de arte atual, ainda em um caráter descritivo. A realização de entrevistas foi um recurso para averiguar e situar algumas questões que percebemos como aspectos do fenômeno interrogado como *corporeidade* permanecem ou não operantes em jovens artistas brasileiros. Pretendemos, no próximo capítulo, oferecer uma matriz de fundamentos que colabore para iluminar o fenômeno estudado de maneira reflexiva, construída a partir da apresentação de temáticas selecionadas na obra de Merleau-Ponty que visam à compreensão de uma noção de *corporeidade*, no encontro com o corpo próprio na criação artística.

CAPÍTULO 3.

A FENOMENOLOGIA DE MERLEAU-PONTY COMO MATRIZ DE FUNDAMENTOS PARA A COMPREENSÃO DO FENÔMENO *CORPOREIDADE* NAS ARTES VISUAIS

Uso as palavras para compor meus silêncios.

Manoel de Barros⁷⁰

Desde a antiguidade artística clássica até os dias atuais o corpo permanece como tema recorrente na arte; para além dos estudos dos cânones propostos pelas teorias das proporções, existem aspectos filosóficos e poéticos quando pensamos em processos que envolvem a criação artística que desvelam concepções sobre o humano codificadas em elementos formais próprios da linguagem artística e visual como, por exemplo, as linhas, formas, luzes, massas e materialidades.

(...) O corpo tem sido um dos mais recorrentes temas da arte de todos os tempos e culturas. Deste as mãos impressas nas paredes das cavernas da pré-história às pinturas egípcias; da Grécia ao Renascimento e deste ao modernismo; até a arte contemporânea, diretamente ou sugerido por meio de alguns traços e indícios, o corpo foi representado de diversas maneiras e com tantas finalidades que pode revelar as licenças, interdições e tabus que as sociedades impuseram aos corpos de seus integrantes.⁷¹

Assim, ao nos dirigirmos às obras de arte produzidas ao longo da história, encontraremos, desde a idealização até a exatidão, formas humanas desenhadas ou pintadas a partir de estudos de anatomia. Porém, este mesmo olhar que passeia pela história da arte formula a interrogação: a representação do corpo permanece a mesma? A resposta até pode parecer óbvia, mas se entendermos que as representações do corpo passam por transformações, assim como as transformações históricas, será possível apontar outros indícios nessa representação que situem, ao longo do tempo, intercruzamentos de visão, natureza física/orgânica e as tessituras da cultura. Entretanto, como descrevê-la e quais passagens ou os indícios dessas mudanças podemos demonstrar? Enfim, como nos aproximar de aspectos dessa representação do corpo que permanecem presentes na arte atual?

Seja como imagem representada na produção artística ou como processo de expressão do trabalho do artista conduzimo-nos com a percepção de que, a partir da arte moderna e,

⁷⁰ BARROS, Manoel. **Memórias inventadas**: a infância. São Paulo : Planeta, 2009.

⁷¹ COCCHIARALE, Fernando; MATESCO, Viviane. “Sobre o corpo na arte contemporânea” In: ITAÚ CULTURAL. **Corpo**. São Paulo : Itaú Cultural, 2005, p. 10.

especialmente, na arte contemporânea, o corpo está cada vez mais convocado a se tornar presente como uma intrincada junção de processos, experiências e possibilidades, com a qual deixará de ser entendido como um receptáculo passivo de representação orgânica do mundo para passar a ser compreendido como instância de mediação da arte em nosso contato com o mundo.

A emergência de uma nova ideia de corpo e sua amplitude provoca uma inevitável reflexão sobre a expressão corporal não somente como fisicalidade, mas, também, como nova singularidade, ou seja, como manancial fecundo para a expressão artística em uma relação de entrelaçamento solidário e simultâneo com o mundo.

Ora, existe algum fundamento que possa dar respaldo a essas reflexões?

3.1. A FILOSOFIA DO OLHAR E O CORPO FENOMENOLÓGICO

O pensador Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) recupera, com sua filosofia, a ideia de “uma experiência originária de conhecimento” com o reconhecimento da primazia da percepção como forma primeira de um saber a respeito do mundo, um ser-estar com as coisas que não são necessariamente parte da vontade do ser, mas para as quais somos sensíveis. As reflexões do filósofo incluem o corpo como condição de nossa existência no mundo e, no que condiz a modernidade artística, o reconhece como matriz da produção artística⁷².

Merleau-Ponty coloca em pauta uma trama de caráter constituinte que se sustenta na noção de corpo enquanto mediador de recortes da cultura do artista ao se apropriar do instituído para instalar o “instituinte”. O corpo se entrelaça nessa movimentação interdependente e entrecruzada e, no espaço dessa experiência criadora, se constitui e se constrói como conhecimento de mundo. As reflexões presentes nas obras do filósofo revelam um pensamento fundado na experiência perceptiva: recuperam a visão, como uma emanção própria do ser sensível, e o gesto, como uma restituição de indícios da movimentação da consciência no corpo, em seu ser-estar no mundo. O corpo marca nossa presença no mundo: é o “topos”, o lugar no qual a visão e o gesto ampliam nosso horizonte de contato com o sensível. Visão e corpo estão juntos nessa filosofia, se amparam e se fazem do meio do

⁷² Cf. CÂMARA, José Bettencourt da. **Expressão e Contemporaneidade**: a arte moderna segundo Merleau-Ponty. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, p. 109. Ver também: CARMO, Paulo Sérgio do. **Merleau-Ponty**: uma introdução. São Paulo : EDUC, 2007., p. 35.

mundo por ele vivido⁷³.

(...) O mundo não está mais fundado sobre o 'eu penso', como que está ligado sobre o que ligar: o que 'sou', sou-o apenas à distância, ali, nesse corpo, nesse personagem, nesses pensamentos que empurro diante de mim e que são apenas os meus longes menos afastados; e, inversamente, este mundo que não sou eu, e ao qual me apego tão intensamente como a mim mesmo, não passa, em certo sentido, do prolongamento de meu corpo; tenho razões para dizer que eu sou o mundo.⁷⁴

Oferecendo, ainda, ao corpo uma possível reversibilidade entre o ver e o visto, Merleau-Ponty⁷⁵ reconhece nossa aderência ao mundo, “uma presença ao mundo sem distância”. O ver é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para si. Para o filósofo não há uma distância entre aquele que vê e o que é visto, pois ele ressalta que a visão - “encontro por encruzilhada de todos os aspectos do ser”⁷⁶, ensina ao corpo que é próprio do visível ter um forro de invisibilidade que pode se tornar visível com a experiência artística.

O que é a experiência da visão? É o ato de ver, advento simultâneo do vidente e do visível como reversíveis e entrecruzados, graças ao invisível que misteriosamente os sustenta. (...) A experiência é o que *em nós* se vê quando vemos, o que *em nós* se fala quando falamos, o que *em nós* se pensa quando pensamos. Nenhum dos termos é origem: visível, dizível e pensável não existem em si como coisas ou ideias; vidente, falante e pensante não são operações de um sujeito como pura consciência desencarnada; visível, dizível e pensável não são causas da visão, da linguagem e do pensamento, assim como o vidente, o falante e o pensante não são causadores intelectuais do ver, falar e pensar. São simultâneos e diferentes, são reversíveis e entrecruzados, existem juntos ou coexistem sustentados pelo fundo não visível, não proferido e não pensando. São o originário porque a origem é, aqui e agora, a junção de um dentro e um fora, de um passado e de um porvir, de um antes e um depois, proliferação e irradiação de um fundo imemorial que só existe proliferando-se e irradiando-se.⁷⁷

A visão, para Merleau-Ponty, não é uma operação somente do pensamento enquanto representação de mundo. Ao invés, é parte do ser que, ao se emaranhar nas movimentações do corpo próprio, no mundo e nos atos mentais, evidencia seu enigma como vidente e visível. Logo, o pensar fenomenológico se organiza no corpo, com a percepção, ou seja, com o ato que não o separa da visão e do mundo, enquanto movimentação contínua do nosso estar aqui.

(...) Um romance, um poema, um quadro, uma peça musical são indivíduos, quer dizer, seres em que não se pode distinguir a expressão do expresso, cujo sentido só é acessível por um contato direto, e que irradiam sua significação sem abandonar seu lugar temporal e espacial. É nesse sentido que nosso corpo é comparável à obra de arte. Ele é um nó de significações vivas e não a lei de um certo número de

⁷³ MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: _____. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 17-18.

⁷⁴ Id. **O visível e o invisível**. São Paulo : Perspectiva, 2005, p. 63.

⁷⁵ Id. O olho e o espírito. In: _____. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 17.

⁷⁶ Ibid., p. 43-44.

⁷⁷ CHAUI, Marilena. **Experiência do pensamento**: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo : Martins Fontes, 2002. (Coleção Tópicos), p. 164.

termos co-variantes.⁷⁸

Merleau-Ponty irá privilegiar o estudo da pintura, que para ele ilustra o enigma do próprio corpo, pois vejo por ela ou com ela mais do que vejo, por um acolhimento ou pelo despertar de um eco que se dão no próprio corpo e são codificados/decodificados em linhas, luzes, massas, volumes, espacialidades, profundidades⁷⁹.

A pintura torna-se-á um entrelaçado que se tece a partir do olhar o mundo, do traço das mãos que a produziram e da intencionalidade e sentidos encontrados pelo corpo próprio nas coisas⁸⁰. Ainda, segundo Merleau-Ponty⁸¹, a pintura interroga o mundo e a gênese das coisas em nosso corpo. Buscar a matéria ou o suporte, traçar a linha, encontrar a cor ou oferecer uma textura, são algumas das operações de expressão e significação que constituem essa interrogação que tem no corpo o lugar de apropriação da função primordial do “fazer existir”⁸². E essas “cifras do visível”, gravadas no ser, permitem ao autor reafirmar a imbricação entre a visão, o pensamento e o corpo.

A pintura é transubstanciação entre o corpo do pintor e o corpo das coisas. Como é isso possível? É que a visão e o movimento são inseparáveis, embora diferentes: ver não é apropriar-se do mundo em imagens, mas aproximar-se das coisas, tê-las, mas à distância; mover-se não é realizar comandos que a alma envia ao corpo, mas o resultado imanente do amadurecimento de uma visão. Nosso corpo é uma potência vidente e motriz que vê porque se move e se move porque vê. (...) ⁸³

O artista, tratado na obra pontiana principalmente pela figura do pintor, utiliza o corpo enquanto organismo com razão, visão e movimento para “processar” sua experiência do mundo sensível e expressar esse mundo vivido por meio da linguagem pictórica. Merleau-Ponty, então, nos permite aproximações da arte atual com a possibilidade de afirmar que a produção artística do século XX, não só relacionada à pintura moderna, promoveu uma ampliação de uma “estética da representação” fundada na “mimeses”, mas também recuperou uma “estética da expressão” que tem como base o reencontro de uma camada originária de nosso contato com o mundo, por meio do nosso corpo.

⁷⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 2º Edição - São Paulo : Martins Fontes, 1999. (Tópicos), p. 209-210.

⁷⁹ Id. O olho e o espírito. In: _____. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 18-19.

⁸⁰ COELHO JÚNIOR, Nélson & CARMO, Paulo Sérgio do. **Merleau-Ponty**: filosofia como corpo e existência. São Paulo : Escuta, 1991, p. 40.

⁸¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: MERLEAU-PONTY, op. cit., p. 21.

⁸² Id., **Fenomenologia da Percepção**, op. cit., p. 213.

⁸³ CHAUI, Marilena. **Experiência do pensamento**: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo : Martins Fontes, 2002. (Coleção Tópicos), p. 177.

Contra as clássicas *estéticas da representação* – assim as podemos, de facto, designar – procura Merleau-Ponty, ao longo dos escritos da década de 50, em vista à elaboração da sua teoria da expressão, fundar o que poderíamos igualmente chamar, por oposição à designação anterior, uma *estética da expressão*. Esta faria jus, verdadeiramente, à natureza da arte, na sua capacidade criadora, na diferença que ela introduz no seio do mundo.⁸⁴

Nesse sentido, Merleau-Ponty nos permite tratar da relação que se tece entre o ser e os fenômenos estético-visuais, sublinhando a concepção da arte como experiência do corpo próprio⁸⁵ na qual o ver se transforma em conhecimento visual.

O encontro com a obra de arte é inscrito em um sistema de simultaneidades do corpo próprio com o objeto artístico ou, ainda, esse encontro é uma experiência que só pode se realizar no ser.

3.2. MATRIZ DE FUNDAMENTOS: A NOÇÃO DE *CORPOREIDADE*

Neste sentido, a pertinência das ponderações de Merleau-Ponty sobre a experiência do ver e suas provocações a partir da reflexão sobre o corpo próprio/operante tornam emergentes a recuperação do horizonte de pressupostos fundados na sua filosofia para a melhor compreensão do que queremos entender como o fenômeno *corporeidade* na arte atual. Assim, apresentaremos quatro motivos-temas da obra pontiana que amparam e fundamentam nossa reflexão sobre o que já foi apresentado até aqui.

3.2.1. O ENCONTRO COM O CORPO PRÓPRIO

Na experiência da visão e na filosofia do olhar que se constituem a partir da leitura de Merleau-Ponty existem referências constantes e diretas ao corpo. Mas de qual corpo nos fala o filósofo?

⁸⁴ CÂMARA, José Bettencourt da. **Expressão e Contemporaneidade**: a arte moderna segundo Merleau-Ponty. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, p. 43-44.

⁸⁵ Merleau-Ponty trata do corpo na primeira parte de sua obra “Fenomenologia da Percepção” e dedica um capítulo ao corpo próprio, além de referir-se a ele em diferentes trechos do livro. Em seu texto “O olho e o espírito” aparece a designação corpo operante e atual. Já em seu livro “O Visível e o Invisível”, publicado postumamente, aparecem referências ao corpo fenomenal.

O corpo próprio está no mundo assim como o coração no organismo; ele mantém o espetáculo visível continuamente em vida, anima-o e alimenta-o interiormente, forma com ele um sistema.⁸⁶

O corpo próprio ou corpo operante⁸⁷ distingue-se de todos pela sua singularidade, já que é o único que não é apenas um corpo, mas é o meu próprio, aquele do qual disponho de forma imediata, do interior do qual coordeno as experiências diversas de meus processos e campos de sensação. Para o filósofo, o corpo concentra a complexidade do existir humano no qual se misturam natureza e cultura, com um entendimento de que este é um sistema, uma totalidade. Merleau-Ponty afasta-se, assim, de dualismos e mecanicismos, tais como as separações entre corpo e espírito, sujeito e objeto, homem e mundo. Merleau-Ponty supera essas separações ao compreender o ser em situação de existência, como um feixe de processos, ou seja, como visão, mobilidade, linguagem, sexualidade que se fundem e se confundem entre si, com os quais só lidamos pela própria vivência. O corpo guarda, então, essa ambiguidade, pois suas funções estão ligadas entre si, como também com o mundo externo: logo, não temos um corpo como pensamento ou ideia, mas somos o nosso corpo.

(...) Merleau-Ponty trouxe à tona, com toda a clareza, as teses implícitas nesse ponto de vista. O corpo não é um objeto, uma coisa. ‘Quer se trate do corpo alheio, quer se trate do meu, não tenho outro modo de conhecer o corpo humano a não ser vivenciando-o, ou seja, assumindo por conta própria o drama que me invade e confundindo-me com ele. (...)’⁸⁸

O corpo é a expressão de nossa existência, assim, podemos dizer que a operação expressiva, neste sentido, torna-se uma dimensão do corpo próprio⁸⁹ ao oferecer sentidos e significações para o vivido, transformando a experiência em linguagem artística. Essa proposição fundamenta um alargamento do campo da expressão artística durante o século XX. O corpo operante, tratado por Merleau-Ponty, torna possível falar de um rompimento com uma visão absoluta na representação mimética do corpo para um corpo que se emprega, cada vez mais, como condição de existência incorporado à arte atual ao demonstrar que aí está também a experiência da criação. Com os escritos pontianos, é possível dizer que, a partir da modernidade, o corpo é convidado a participar da arte com seu potencial questionador e interpretativo, convocado como “corpus”, parte da obra, “espírito selvagem” que se inscreve

⁸⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 2ª Edição - São Paulo : Martins Fontes, 1999. (Tópicos), p. 273.

⁸⁷ Ibid., p. 205-212

⁸⁸ ABBAGNANO, Nicola (Ed.). **Dicionário de Filosofia**. 5ª Edição (revista e ampliada). São Paulo, Martins Fontes, 2007, p. 249.

⁸⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*, op. cit., p. 229 e p. 249.

no campo do “eu quero” e “eu posso”⁹⁰. O corpo, assim, é deslocado da categoria imagética e reintroduzido como experiência do mundo vivido, como visão e movimento⁹¹.

Segundo Merleau-Ponty⁹², “(...) a experiência do corpo próprio nos ensina a enraizar o espaço na existência”. Assim, o corpo não simplesmente ocupa o mundo, mas ele é no espaço onde se realiza como corpo⁹³. Lugar de conjunção das significações vividas, o corpo próprio é onde o movimento da expressão se entrelaça a visão e ao pensamento, dando existência as coisas e permitindo-lhes existir como tal⁹⁴.

A produção filosófica de Maurice Merleau-Ponty oferece oportunidades para discutir as potencialidades do encontro com o corpo próprio como uma experiência que nos exige a criação. O encontro com esse caráter pregnante do corpo próprio alimenta as linguagens artísticas em um banquete no qual o “sentido bruto” da experiência perceptiva colhe do mundo marcas⁹⁵, ao mesmo tempo, recolhidas para fazer parte do ser. Essa relação orgânica entre sujeito e mundo constituinte é também instituinte de uma visibilidade que se constrói a partir de uma “ruminação do mundo” que toma como empréstimo o próprio corpo do artista⁹⁶.

Numa floresta, senti, várias vezes, que não era eu quem olhava a floresta. Senti, certos dias, que eram as árvores que me olhavam, me falavam... Eu, eu ficava ali, escutando... Creio que o pintor deve ser trespassado pelo universo e não querer trespassá-lo. Espero estar inteiramente submerso, enterrado. Pinto para surgir.⁹⁷

Assim, os escritos de Merleau-Ponty apontam não somente um corpo como realidade orgânica ou fisiológica, mas trazem uma ampliação da ideia de corpo enquanto fisicalidade, objeto natural ou fisiológico em geral, revendo sua consideração como utensílio, instrumento ou meio que o ser humano utiliza no mundo para uma noção de *corporeidade*, ou seja, um desempenho que este corpo tem em nossas experiências, com os objetos e com os outros sujeitos, como potencialidade para construção de linguagem. Um habitar a si mesmo e ao mundo que pode ser traduzido em tessituras matéricas e plásticas, indícios de uma subjetividade enraizada e entrelaçada solidariamente com o mundo.

⁹⁰ CHAUI, Marilena. **Experiência do pensamento**: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo : Martins Fontes, 2002. (Coleção Tópicos), p. 152.

⁹¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: _____. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 16.

⁹² Id., **Fenomenologia da Percepção**. 2ª Edição - São Paulo : Martins Fontes, 1999. (Tópicos), p. 205.

⁹³ Ibid., p. 205-206.

⁹⁴ Ibid., p. 203.

⁹⁵ Id. O olho e o espírito. In: MERLEAU-PONTY, op. cit., p. 34-40.

⁹⁶ Ibid., p. 14-16.

⁹⁷ Paul Klee Apud CHAUI, Marilena. **Experiência do pensamento**: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo : Martins Fontes, 2002. (Coleção Tópicos), p. 182.

A figuração, assim, pode dissolver-se em um vigor pregnante do gesto artístico como expressão da potência do corpo na criação. O corpo, cada vez mais, é convidado a participar da obra, como "espírito selvagem", na qual gesto e intenção são inseparáveis na realização de uma experiência que se faz nela própria⁹⁸. O corpo se reintroduz na obra, na qual visão e movimento estão imbricados em uma produção plástica que ao refletir sobre os elementos que compõem a linguagem da arte (linhas, massas, formas, cores, equilíbrio), junta-se à obra como ação, pensamento e visão.

Basta que eu veja alguma coisa para saber juntar-me a ela e atingi-la, mesmo se não sei como isso se produz na máquina nervosa. Meu corpo móvel conta com o mundo visível, faz parte dele, e por isso posso dirigi-lo no visível. Por outro lado, também é verdade que a visão depende do movimento. Só se vê o que se olha. (...) Todos os meus deslocamentos por princípio figuram num canto de minha paisagem, estão reportados ao mapa do visível. Tudo o que vejo por princípio está ao meu alcance, pelo menos ao alcance de meu olhar, assinalado no mapa do 'eu posso'. Cada um dos dois mapas é completo. O mundo visível e de meus projetos motores são partes totais do mesmo Ser.⁹⁹

Assim, essas tensões entre figuração-abstração, motivo/tema-evocação, técnicas-objeto, materiais-linguagens existentes na arte a partir de meados do século XX afirmam a existência de uma passagem pelo espaço da experiência do artista que não se trata de uma interiorização do mundo ou representação dos seus aspectos visuais. Esta passagem implica em perspectivá-lo no ato do fazer criador, dimensão que pode dar visualidade por meio do emaranhado de elementos plásticos, enfim, dimensão da própria movimentação do ser artista durante o ato do fazer.

(...) A arte é um encontro contínuo e reflexivo com o mundo em que a obra de arte, longe de ser o ponto final desse processo, age como iniciador e ponto central da subsequente investigação do significado.¹⁰⁰

3.2.2. O SITUAR DE UM CAMPO DE PRESENÇA

De representação, o corpo na arte torna-se expressão de um conjunto de significações vividas, na qual, muitas vezes, o corpo do artista estende-se em um campo de

⁹⁸ CHAUI, Marilena. Merleau-Ponty: a obra fecunda – A filosofia como interrogação interminável. In: Revista Cult, São Paulo: Editora Bregantini, n. 123, ano 11, 2008, p. 46.

⁹⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: _____. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 16.

¹⁰⁰ ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**: uma história concisa. Tradução: Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 236.

presença que desvela sua apreensão do mundo e convida o observador a compartilhar essa experiência como um sistema de possibilidades, uma síntese em transição reflexo de um ser inacabado.

A produção artística, então, não só institui-se como técnica, mas também como um sistema de correspondências que constroem uma linguagem, pois se aproxima da experiência deflagrada na vida e nas situações que a englobam e atravessam-na para constituir seus códigos. Ou seja, diferencia-se de uma posse intelectual de um conceito, do falar sobre, para se transubstanciar em um falar com, “uma maneira ativa de ser”¹⁰¹.

O campo de presença indicado em diferentes passagens da obra de Merleau-Ponty¹⁰², neste sentido, é um entendimento amplo do presente atual enquanto um presente efetivo, o qual também envolve um passado imediato e um futuro próximo. Uma temporalidade percebida como fluxo, na qual o ser vislumbra seu estar no mundo como presença inalienável a si mesmo, aos outros e às coisas ao seu redor¹⁰³.

(...) Não precisamos perguntar-nos por que o sujeito pensante ou a consciência se apercebe como homem ou como sujeito encarnado ou como sujeito histórico, e não devemos tratar esta apercepção como uma operação segunda que ele efetuará a partir de sua existência absoluta: o fluxo absoluto se perfila sob seu próprio olhar como 'uma consciência' ou como homem ou como sujeito encarnado porque ele é um campo de presença - presença a si, presença a outrem e ao mundo - e porque esta presença o lança no mundo natural e cultural a partir do qual ele se compreende. Não devemos representá-lo como contato absoluto consigo, como uma densidade absoluta sem nenhuma fenda interna, mas ao contrário como um ser que se prossegue no exterior.¹⁰⁴

Segundo Merleau-Ponty¹⁰⁵, o tempo não é um objeto do nosso saber, mas uma dimensão do ser, presença originária que se percebe ao habitar o mundo em seus diferentes momentos. Algumas produções artísticas atuais nos permitem abordar a aproximação desse campo de presença que lança o artista em uma fronteira entre a natureza e a cultura, ou seja, em uma construção de linguagem, na qual o cogito fenomenológico oferece a experiência do sensível no mundo, ou seja, uma compreensão singular do passado, do presente e do futuro como simultaneidade e sucessão.

(...) É em meu ‘campo de presença’ no sentido amplo – neste momento em que passo a trabalhar tendo, atrás dele, o horizonte da jornada transcorrida e, diante dele, o horizonte da tarde e da noite – que tomo

¹⁰¹ CHAUÍ, Marilena. **Experiência do pensamento**: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo : Martins Fontes, 2002. (Coleção Tópicos), p. 102.

¹⁰² MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 2ª Edição - São Paulo : Martins Fontes, 1999. (Tópicos), p. 408, 557, 564, 566 e p. 605.

¹⁰³ Ibid., p. 407-408.

¹⁰⁴ Ibid., p. 605.

¹⁰⁵ Ibid., p. 557.

contato com o tempo, que aprendo a conhecer o curso do tempo. (...) Quando evoco um passado distante, eu reabro o tempo, me recoloco em um momento em que ele ainda comportava um horizonte de porvir hoje fechado, um horizonte de passado próximo hoje distante. Portanto, tudo me reenvia ao campo de presença como à experiência originária em que o tempo e suas dimensões aparecem *em pessoa*, sem distância interposta e em uma evidência última. É ali que vemos um porvir deslizar no presente e no passado. (...) ¹⁰⁶

As produções artísticas atuais desvelam o campo de presença como indícios do fenômeno, no caso, a *corporeidade*, que encontra na matéria, nos meios e nos suportes os vestígios de tensões da transitoriedade da própria vida. Uma presença do corpo, como experiência originária do mundo vivido pela passagem do tempo, que não se restringe ao diálogo entre a produção artística e o momento histórico: é indicada em sinais que percorrem o corpo próprio do artista e denotados em algumas de suas escolhas, por exemplo, no recolhimento de materiais ou objetos, no acúmulo de coisas em coleções, no desvio de objetos de sua circulação habitual, na observação das marcas da temporalidade ou da passagem do tempo em diferentes tipos de materiais, no registro nos cadernos ou diários de notas.

Sendo assim, a convocação do corpo, matriz fecunda no processo de criação, envolve uma fluidez espaço-temporal que incide no fenômeno *corporeidade*, do qual queremos nos aproximar: uma historicidade primordial que é qualificada como noção de um tempo enquanto fluxo contínuo, transformando o tempo em momentos de significação que são transportados para objetos artísticos. Esta dimensão do fenômeno *corporeidade* desvela também ambivalências presentes nas obras atuais que rompem com a visão objetivista, ao perceber a possível reversibilidade entre as situações de sujeito-objeto e entre o corpo vivido como ausência-presença, ou seja, uma fluência, de sentidos e significações, encontrada em simultaneidades e compatibilidades de situações que, a princípio, seriam diferentes ou não poderiam ser vivenciadas juntas. O corpo, assim, encontra outras possibilidades de relação entre o ser, os outros e o mundo, uma relação ambivalente de incompletude e unidade ¹⁰⁷.

A observação da natureza é parte da vida de um artista, ela aprofunda seu conhecimento da forma, mantém seu frescor evitando que trabalhe apenas a partir de fórmulas e alimenta a inspiração. A figura humana é o que me interessa mais profundamente, mas já descobri princípios de forma e ritmo a partir do estudo de objetos naturais como seixos, pedras, ossos, árvores, plantas etc. ¹⁰⁸

A experiência do corpo atravessado pela temporalidade passa a ser entendida na

¹⁰⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 2ª Edição - São Paulo : Martins Fontes, 1999. (Tópicos), p. 557.

¹⁰⁷ Ibid., p. 140.

¹⁰⁸ Henry Moore. In: PINACOTECA DO ESTADO. Exposição Henry Moore: Uma retrospectiva – Brasil 2005. Material para professores. São Paulo: 2005.

produção artística, a partir do estudo do campo de presença indicado na obra de Merleau-Ponty, como um sistema de possibilidades. O corpo próprio do artista não mais está preso à “presentismos” ou “agoras”, mas oferece respostas estético-visuais a um presente que também se remete a um passado e a um porvir. O trabalho artístico configura-se, assim, sempre como uma síntese em transição, ou seja, “(...) não tenho uma visão perspectiva, depois uma outra, e entre elas uma ligação de entendimento, mas cada perspectiva passa na outra e, se ainda se pode falar em síntese, trata-se de uma 'síntese de transição’”¹⁰⁹. Assim, cada experiência particular implica uma copresença ou coexistência que atualiza, sempre parcialmente, o repertório de atitudes perceptivo-motoras, pelas quais o corpo se dirige ao mundo e se projeta em novas situações, um todo que é sempre provisoriamente constituído, desvelando, assim, o contínuo inacabamento do ser.

A propagação da reflexão corporal nas coisas descobre a interioridade ou o sentido presente nelas como nele. Quando o pintor diz que é visto pelas coisas em vez de serem elas vistas por ele, põe a visão no próprio mundo – há uma visibilidade secreta nas coisas, que se transforma em visibilidade manifesta por meio do nosso corpo. (...). A estrutura simbólica, estrutura da percepção, descobre a reversibilidade do sujeito e do mundo como uma relação expressiva.¹¹⁰

3.2.3. A APROXIMAÇÃO DE UM COGITO TÁCITO

Um sentido de mundo pode ser expresso pelo artista em formas, volumes, matérias, texturas, luzes, conceitos e ideias - um conhecimento adquirido ao longo das experiências da própria vida e que se revela como construção de linguagem a partir de sentidos vividos no mundo. Neste sentido, podemos abordar as experiências híbridas e combinadas da arte atual enquanto uma multiplicidade e variedade de inclusões que revelam uma intencionalidade do artista ao situar-se em uma lacuna percebida entre a arte e a vida. Esta evidência do contemporâneo nos permite falar, a partir da leitura dos escritos pontianos, de uma experiência criadora atual que pressupõe um cogito tácito. Os tênues contornos do fenômeno *corporeidade*, então, se compõem também por uma experiência sensível e bruta das coisas inserida no âmbito da própria vida.

¹⁰⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 2ª Edição - São Paulo : Martins Fontes, 1999. (Tópicos), p. 442.

¹¹⁰ CHAUÍ, Marilena. **Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty**. São Paulo : Martins Fontes, 2002. (Coleção Tópicos), p. 242.

(...) Para além do *cogito* falado, aquele que está convertido em enunciado e em verdade de essência, existe um *cogito* tácito, uma experiência de mim por mim. Mas essa subjetividade indeclinável só tem sobre si mesma e sobre o mundo um poder escorregadio. Ela não constitui o mundo, adivinha-o em torno de si como um campo que ela não se deu; ela não constitui a palavra, ela fala assim como se canta porque se está feliz; ela não constitui o sentido da palavra, este brota para ela em seu comércio com o mundo e com os outros homens que o habitam, ele se encontra na intersecção de vários comportamentos, ele é, mesmo uma vez 'adquirido', tão preciso e tão pouco definível quanto o sentido de um gesto. O Cogito tácito, a presença de si a si, sendo a própria existência, é anterior a toda filosofia (...).¹¹¹

O cogito tácito está no corpo próprio. Sua experiência está enraizada no mundo e a sua reflexão articula-se em descrições dessa experiência vivida¹¹². Configura-se como um pensamento que sai de si e entra no mundo para encontrar a circularidade entre o corpo próprio do artista e o mundo primordial do sensível. O cogito tácito, então, desvela a implicação do corpo próprio em sua relação com as coisas. Em essência, pode ser entendido como um experimentar de si mesmo que também convida o outro a empregar-se neste processo: a constituição de uma individualidade do artista em uma relação de alteridade com o mundo e com os outros, similar a como se constrói o pensamento nos próprios escritos pontianos¹¹³. Essa identidade de limiar revela que ao ser colocada diante da “incerteza do mundo”, não encontra nos códigos disponíveis cifras para decifrar, interpretar ou explicar suas sensações e, por isso, é impulsionada a criação. O mundo se apresentará liberto de formas já constituídas e representadas. Oferece-se como matéria a ser trabalhada enquanto potência para o instituinte, por meio de novos arranjos.

(...) Existe certeza absoluta do mundo em geral, mas não de alguma coisa em particular. A consciência está distanciada do ser e do seu ser próprio e ao mesmo tempo unida a eles pela espessura do mundo. O verdadeiro *cogito* não é o face a face do pensamento com o pensamento deste pensamento: eles só se encontram através do mundo. A consciência do mundo não está fundada na consciência de si, mas elas são rigorosamente contemporâneas: para mim existe um mundo porque eu não me ignoro; sou não dissimulado a mim mesmo porque tenho um mundo. Restará analisar essa posse pré-consciente do mundo no *cogito* pré-reflexivo.¹¹⁴

As produções plásticas reencontram, neste sentido, por meio de materiais e técnicas, o caráter pregnante do mundo. Os códigos utilizados na linguagem artística configuram-se como pistas de um todo refletidos no trabalho como fragmentos selecionados de uma

¹¹¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 2º Edição - São Paulo : Martins Fontes, 1999. (Tópicos), p. 541.

¹¹² Id., O olho e o espírito. In: _____. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac & Naify. 2004, p. 30-33.

¹¹³ CHAUÍ, Marilena. **Experiência do pensamento**: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo : Martins Fontes, 2002. (Coleção Tópicos), p. 46.

¹¹⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 2º Edição - São Paulo : Martins Fontes, 1999. (Tópicos), p. 399-400.

existência no mundo. Vão se constituir, também, pelos silêncios, desvios, recuos e ausências, suas referências no mundo, como uma "empresa de reconquistar explicitamente tudo que somos primeiramente como naturantes de modo ativo, que o mundo só é nosso lugar natal porque somos, de início, como espíritos, o berço do mundo (...)"¹¹⁵.

A imagem é sempre uma forma estruturada. Nela se condensa toda uma gama de pensamentos, emoções e valores. Entretanto, por parte do artista que os formula, esses valores e pensamentos raramente ocorrem balizados. (...) Ele pensa diretamente nos termos de sua linguagem visual, ou seja, ele pensa em cores, linhas, ritmos, proporções.¹¹⁶

Os escritos pontianos colaboram na compreensão da ideia que a concepção artística, na arte atual, pode revelar um cogito no qual é inextrincável o envolvimento do homem com o mundo e a sua similaridade de condição em relação ao outro, o que torna recorrente o uso de metáforas corporais a serem decifradas na experiência da “comunicação intercorporal”. Ou seja, os códigos já instituídos e os novos significados a serem atribuídos tomam o corpo como passagem, - de mediação entre o eu-outro/outro-eu. É este entrelaçamento no corpo que o torna um “circuito reflexionante”, abre a possibilidade de uma “intercorporeidade”¹¹⁷, uma “experiência da intercorporeidade como existência do eu no outro”¹¹⁸.

(...) 'Um filme significa como acima vimos uma coisa significar: não falam, um e outra, a um entendimento separado, mas dirigem-se ao nosso poder de decifrar tacitamente o mundo ou os homens e de com eles coabitar.' Essa capacidade de decifração obtemo-la, como diremos, por nossa existência indivisa, presente pelo corpo que somos. Acedemos à experiência artística por via do corpo, mercê da nossa condição de seres encarnados numa existência. 'Compreender' a obra artística é abrir-lhe o nosso próprio corpo, reconhecendo-lhe a autoria em um outro corpo.¹¹⁹

3.2.4. O ENTRELAÇAMENTO ENTRE A CARNE E O SENSÍVEL

Essas novas relações que o corpo assume com as linguagens das artes visuais, ao longo do século XX, desvelam um encontro com o corpo próprio como potencialidade no processo criador. O processo criativo na arte contemporânea, então, passa a envolver, cada

¹¹⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo : Perspectiva, 2005, p. 42.

¹¹⁶ OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. Rio de Janeiro: Campus, 1983, p. 59.

¹¹⁷ FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. **A tentação do ambíguo**: Sobre a Coisa Sensível e o Objetivismo Científico: Estudo e Crítica. São Paulo: Ática, 1984. (Ensaio; 104), p. 140.

¹¹⁸ CHAUI, Marilena. **Experiência do pensamento**: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo : Martins Fontes, 2002. (Coleção Tópicos), p. 147.

¹¹⁹ CÂMARA, José Bettencourt da. **Expressão e Contemporaneidade**: a arte moderna segundo Merleau-Ponty. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, p. 110.

vez mais, a presença da noção de corpo enquanto expressão de uma *corporeidade* que se implica como ser entrelaçado solidariamente com o mundo. O corpo mostra-se, assim, constituído por uma “carne do sensível”, uma dimensão do conhecimento como um panorama fornecido pelo mundo com suas marcas no ser.

(...) A carne não é matéria, não é espírito, não é substância. Seria preciso para designá-la, o velho termo ‘elemento’, no sentido em que era empregado para falar-se da água, do ar, da terra e do fogo, isto é, no sentido de uma coisa geral, meio caminho entre o indivíduo espaço-temporal e a idéia, espécie de princípio encarnado que importa um estilo de ser em todos os lugares onde se encontra uma parcela sua. Neste sentido, a carne é um ‘elemento’ do Ser. (...).¹²⁰

Este elemento, identificado na obra de Merleau-Ponty como carne, pode ser compreendido como uma camada geral do sensível alojada na nossa consciência, da qual participam, também o corpo, os sentidos e as coisas do mundo, ou seja, uma certa uniformidade carnal e sensível que compõe o corpo e que vai se transpor para o objeto artístico. É, então, este “elemento carne” que constitui a obra e, entrelaça no corpo reflexivo, o preenchimento do olhar do observador a partir das proposições do artista. O “equivalente interno do mundo no corpo”¹²¹ é a origem da obra artística, lugar no qual Merleau-Ponty vai situar a pintura moderna. No entanto, essa filosofia, em nosso entendimento, pode estender-se, como está sendo em nosso estudo, à compreensão e interpretação das manifestações artísticas contemporâneas permitindo, assim, indicar aqui o fenômeno *corporeidade*.

Feitos, o mundo e o meu corpo, da mesma ganga, pode dizer-se que a forma visível das coisas ‘reproduz’ no corpo uma forma secreta, interior, das mesmas, como crê o filósofo haver aprendido com Cézanne. Estando dentro do mundo, no meio das coisas, pelo corpo que é, o pintor conhece-o, tem como ele familiaridade. Não é uma natureza exterior ao homem, ao artista, que o interpela, outrossim um mundo que ele vê por dentro, dizendo-se aqui interioridade um duplo ponto de vista: relativamente ao corpo do pintor e relativamente ao próprio mundo, isto é, vemos a partir de um corpo, que está dentro do mundo. Assim, para além da visibilidade manifesta das coisas, há uma visibilidade íntima que, suscitada no corpo, repercute aquela – no que encontra o filósofo o sentido da afirmação de Cézanne de que ‘a natureza está no interior’, não fora de nós mesmos.¹²²

O corpo se configura como esse “nó de significações vividas” conjugadas às possibilidades do visível na arte¹²³. O corpo será o lugar de apropriação e de um “fazer existir” que se anuncia em “(...) nossa experiência por uma certa falta, e cujo advento reorganiza

¹²⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo : Perspectiva, 2005, p. 136.

¹²¹ CÂMARA, José Bettencourt da. **Expressão e Contemporaneidade**: a arte moderna segundo Merleau-Ponty. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, p. 149.

¹²² Ibid., p. 149.

¹²³ Pinturas, esculturas, instalações, desenhos, objetos, múltiplos, cartazes, manifestos, entre outras.

subitamente nosso equilíbrio e preenche nossa experiência cega".¹²⁴ Conforme nos aponta Merleau-Ponty¹²⁵, é um olhar a partir de um lugar ocupado no mundo.

(...) O perspectivismo e inacabamento da percepção dão-se em virtude de ser próprio dos visíveis serem superfícies de uma profundidade inesgotável – profundidade está que existe, pois há sempre um ponto donde eu vejo e eu mesmo também possuo minha profundidade: o visível que vejo se fecha atrás de mim. É através da profundidade, enquanto dimensão de co-presença, que as coisas permanecem coisas. É através dela que as coisas podem se imbricar umas nas outras e se ordenar num campo perceptivo. É essa dimensão que reúne na simultaneidade perspectivas impossíveis, articulando o visível sobre uma espessura de invisível. É ela, portanto, quem faz com que as coisas possuam carne (...). É essa carne comum à coisa e ao vidente que constitui a visibilidade da primeira, como a corporeidade do segundo. É a 'espessura da carne' entre eles que faz com que o vidente esteja no âmago do visível sem, no entanto, se confundir com ele.¹²⁶

Para a compreensão das produções artísticas não basta olhar, tocar, "passear" por uma obra: é necessário perceber a existência de um entremundo no qual o sujeito e objeto participam, ou seja, uma "carne" como "elemento" de ausência e presença que vai constituindo a noção de *corporeidade* como encontro, entrecruzamento, quiasma, enfim, linguagem tácita percebida pela sensibilidade do artista.

(...) Um pleno poroso, habitado por um oco pelo qual um positivo contém nele mesmo o negativo que aspira por ser, uma falta no próprio Ser, fissura que se preenche ao cavar-se e que se cava ao preencher-se. Não é, pois, uma presença plena, mas presença habitada por uma ausência que não cessa de aspirar pelo preenchimento e que, a cada plenitude remete a um vazio sem o qual não poderia vir a ser. A Carne do Mundo é o quiasma ou o entrecruzamento do visível e do invisível, do dizível e do indizível, do pensável e do impensável, cuja diferenciação, comunicação e reversibilidade se fazem por si mesmas como estofamento do mundo.¹²⁷

A experiência perceptiva no corpo próprio, neste sentido, articula uma comunhão com o mundo¹²⁸ que, neste caso, permite ao artista renovar suas experiências com o mundo e criar novas condições de linguagem. A arte atual, assim, afirma seu pluralismo a partir da imbricação entre a questão do corpo e sua relação com o mundo. Isto não pertence a um período preciso da história da arte, mas se atualiza em qualquer período pela inerência entre a percepção e o mundo, o que se configura como um indício do fenômeno *corporeidade*.

¹²⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 2ª Edição - São Paulo : Martins Fontes, 1999. (Tópicos), p. 212

¹²⁵ Ibid., p.212

¹²⁶ FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. **A tentação do ambíguo**: Sobre a Coisa Sensível e o Objetivismo Científico: Estudo e Crítica. São Paulo: Ática, 1984. (Ensaio; 104), p. 133.

¹²⁷ CHAUÍ, Marilena. **Experiência do pensamento**: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo : Martins Fontes, 2002. (Coleção Tópicos), p. 156.

¹²⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da Percepção, op. cit., p. 429.

(...) Minha experiência desemboca nas coisas e se transcende nelas, porque ela sempre se efetua no quadro de uma certa montagem em relação ao mundo, que é a definição de meu corpo. (...) Portanto, é verdade que toda percepção de coisa, de uma forma ou de uma grandeza como reais, toda constância perceptiva reenvia à posição de um mundo e de um sistema de experiência em que meu corpo e os fenômenos estejam rigorosamente ligados. Mas o sistema da experiência não está desdobrado diante de mim como se eu fosse Deus, ele é vivido por mim de um certo ponto de vista, não sou seu espectador, sou parte dele, e é minha inerência a um ponto de vista que torna possível ao mesmo tempo a finitude de minha percepção e sua abertura ao mundo total enquanto horizonte de toda percepção.¹²⁹

Estas reflexões permitem perceber que o corpo está inscrito em uma complexidade de circuitos, característicos do contexto do final de século XX, que envolve a cultura, a comunicação, o mercado¹³⁰. Para além de demandar uma nova fisicalidade, permite-nos apontar afinidades e influências vivenciadas pelo artista em uma organicidade ou um "tipo de comunidade" que torna possível pensar no campo artístico como "matriz de ideias", conforme propõe Merleau-Ponty.

O que não é substituível na obra de arte, o que a torna muito mais do que um meio de prazer: um órgão do espírito, cujo análogo se encontra em todo pensamento filosófico ou político quando positivo, é ela conter, mais do que ideias, *matrizes de ideias*, é nos fornecer emblemas cujo sentido nunca terminamos de desenvolver, é, justamente porque se instala e nos instala num mundo cuja chave não temos, ensinar-nos a ver e finalmente fazer-nos pensar como nenhuma obra analítica consegue fazê-lo, porque a análise encontra no objeto apenas o que nele pusemos. (...) Transporta-nos de um mundo já dito para outra coisa. E assim como nosso corpo não nos guia entre as coisas a não ser que paremos de analisá-lo para utilizá-lo.¹³¹

Após estas reflexões, é possível a construção de um olhar que estabelece entre o ser e o mundo mútuas conexões e trocas, que os permite compartilhar do mesmo escopo, do mesmo solo de interrogações que apenas são retomados na expressão artística. Neste sentido, não podemos pensar em uma natureza humana acabada e definitiva, mas, com Merleau-Ponty¹³², que o ser se constitui no processo de suas experiências e de suas relações, entendendo de maneira tácita a transitoriedade do mundo que o lança a novas vivências e situações.

¹²⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 2ª Edição - São Paulo : Martins Fontes, 1999. (Tópicos), p. 407-408.

¹³⁰ Cf. CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção Todas as Artes)

¹³¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: _____. **O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne**. São Paulo: Cosac & Naify. 2004, p. 111-112.

¹³² Id., **Fenomenologia da Percepção**, op. cit., p. 610-612.

Os fundamentos apontados neste capítulo visam à ampliação da temática do estudo do corpo na arte contemporânea; e, também, uma compreensão de um corpo sensível e suas correlações com o mundo como inferência de dimensões do fenômeno *corporeidade* na expressão artística, baseada nos pressupostos fenomenológicos de Maurice Merleau-Ponty. Neste sentido, a título de considerações finais, apresentaremos alguns aspectos da sensibilidade atual que podem ser desvelados pelo estudo da arte atual e das leituras pontianas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

ALGUNS ASPECTOS DA SENSIBILIDADE ATUAL DESVELADOS PELA ARTE

(...) Cada qual vê o que quer, pode ou consegue enxergar.
Porque eu sou do tamanho do que vejo e não do tamanho da minha altura.
Fernando Pessoa

O caminho sinalizado na trajetória desta pesquisa foi o de nos aproximar de algumas aparências e sentidos que percebemos na questão do entrelaçamento do corpo nas linguagens artísticas por meio do que chamamos de *corporeidade*. A seguir, situamos como este fenômeno se mostra na arte atual a partir da análise do discurso e da produção de jovens artistas. Finalmente, apresentamos uma matriz de fundamentos baseada em aspectos na fenomenologia pontiana que objetivou colaborar na compreensão do fenômeno interrogado em relação à arte atual. A princípio, podemos dizer que a pergunta inicial que norteava a presente pesquisa dizia respeito ao reconhecimento das contribuições da filosofia pontiana para uma melhor compreensão da relação entre o corpo e a produção artística atual. A partir das análises de produções artísticas apresentadas ao longo deste trabalho e das proposições levantadas nas obras de Merleau-Ponty, afirmamos que sim, há muitas contribuições de Merleau-Ponty que colaboram para uma aproximação entre o pensamento do filósofo e a arte contemporânea.

A perenidade da interrogação da filosofia do olhar de Merleau-Ponty permitiu a esta pesquisadora não uma procura de ilustrá-la, mas sim uma reflexão sobre seu pensar a arte atual e, por outro lado, como a arte atual pode clarear alguns pontos dessa filosofia fenomenológica. O caráter perene dos escritos filosóficos pontianos também nos distanciam de um final ou de considerações finais que podem ser definitivas sobre o assunto. Ao invés, permitem-nos perceber como este trabalho, em sua abordagem inicial, não se esgota e mesmo, em seus diferentes questionamentos, apenas apontam alguns caminhos na sua compreensão.

Perguntávamos, a priori, sobre quais configurações assume o corpo no processo de criação artística atual? Foi, então, que, cada vez mais nos distanciamos da fisicalidade do corpo para alcançar a *corporeidade* do sensível, a sua carne enquanto indício da expressão artística, vestígios de um entrelaçamento solidário com o mundo; sinais discretos de uma quase insondável simultaneidade e coesão entre o corpo e o mundo.

(...) É que a espessura da carne entre o vidente e o a coisa é constitutiva de sua visibilidade para ela, como de sua corporeidade para ele; não é um obstáculo entre ambos, mas o meio de se comunicarem. Pelo mesmo motivo, estou no âmago do visível e dele me afasto: é que ele é espesso, e, por isso, naturalmente, destinado a ser visto por um corpo. (...) Eu, que vejo, também possuo minha profundidade, apoiado neste mesmo visível que vejo e, bem o sei, se fecha atrás de mim. Em vez de rivalizar com a espessura do mundo, a de meu corpo é, ao contrário, o único meio que possuo para chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-as carne.¹³³

É evidente que a expressão artística contemporânea, em sua diversidade de ações, tem no corpo uma presença forte e marcante, mas é com Merleau-Ponty que encontramos o fundo do qual este corpo se desprende para tornar-se praticamente incorpóreo, impalpável, elo invisível que se refaz na materialidade do trabalho artístico enquanto um visível, um “marcar” no mundo que está além do próprio corpo e se faz a partir dele, forro de invisibilidade presente na própria experiência sensível do mundo. Canton¹³⁴ em seus estudos sobre a produção artística atual, destaca a emergência de um corpo pós-moderno que não mais representa, mas aquele que rege jogos multifacetados de conteúdos, ao manipular materialidades e emoções, assumindo, assim, contornos etéreos, artificiais e irônicos.

De fato, o corpo da arte contemporânea desmaterializa o lugar de fisicalidade e intimidade do corpo físico e orgânico, para transformá-lo em um corpo de simulacros. Nele, questões como identidade e sexualidade se expandem. Saem do âmbito individual para abarcar uma universalidade virtual, globalizada, tingida por matizes de um mundo cibernético.¹³⁵

Neste sentido, a partir da ênfase no fenômeno que identificamos, interrogamos e aqui chamamos de *corporeidade* na arte atual, coube-nos perguntar, “o que a arte contemporânea, articulada aos escritos pontianos, pode revelar sobre ‘o que é isto *corporeidade*’”?

Percebemos que ao longo deste percurso que os escritos pontianos permitem-nos entender dimensões filosóficas na arte atual. Merleau-Ponty¹³⁶ nos aponta para uma participação do sensível no mundo das ideias e com o filósofo vemos certa reflexividade da própria condição humana expressa na experiência artística, na qual há uma junção constitutiva

¹³³ MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo : Perspectiva, 2005, p. 132.

¹³⁴ CANTON, Katia. **Novíssima Arte Brasileira: Um Guia de Tendências**. Iluminuras: FAPESP, São Paulo: 2000, p. 52.

¹³⁵ Ibid., p. 52

¹³⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: _____. **O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne**. São Paulo: Cosac & Naify. 2004, p. 107-109.

entre o individual e o universal que se recriam mutuamente e perpetuamente, porque para Merleau-Ponty no momento da expressão estamos “ligados sem concessão”¹³⁷.

(...) A história verdadeira vive integralmente em nós. É em nosso presente que ela adquire a força de trazer para o presente todo o resto. O outro que respeito vive de mim como eu dele. Uma filosofia da história não suprime nenhum dos meus direitos, nenhuma das minhas iniciativas. É verdade, porém, que acrescenta às minhas obrigações de solitário aquela de compreender situações diferentes da minha, de criar um caminho entre minha vida e a dos outros, isto é, de exprimir-me. Pela ação da cultura, instalo-me em vidas que não são a minha, confronto-as, revelo uma para a outra, torno-as co-possíveis numa ordem de verdade, torno-me responsável por todas, suscito uma vida universal, assim como me instalo de uma só vez no espaço pela presença viva e espessa do meu corpo.¹³⁸

Merleau-Ponty nos oferece uma compreensão do processo e das operações da produção artística atual no seu caráter fundante e instituinte no mundo, a partir do que já está instalado; possibilita, ainda, uma “especulação” sobre a sensibilidade atual e o desvelar de alguns de seus aspectos.

Inicialmente, é possível afirmar que, no senso comum, sensibilidade ou o sensível é a qualidade de receber impressões externas; é a receptividade às impressões sensoriais; ou, ainda, é uma disposição especial de receber informações do meio; essa qualidade do sentir também se vincula a ideia de emocional e/ou sentimental. Assim, podemos dizer que o sentido comum nos aponta para aspectos de caráter mais receptivo e, logo, mais passivo da sensibilidade.

Merleau-Ponty levanta em sua filosofia um aspecto do sensível ligado à percepção, que se inscreve na obra de arte como uma forma do artista habitar, tratar, interpretar o mundo traduzindo-o em escolhas visuais, reiterando o caráter ativo da sensibilidade não somente como resposta, mas como resultado de uma afinidade, de uma interação¹³⁹. Com isso, afirma-se a convergência entre a arte atual e o pensamento pontiano no qual o sensível se mobiliza pela ampliação do olhar e o ver se torna uma posse do corpo como um todo, de um corpo que vê por inteiro, que sente, que aspira e respira um sensível, que diz respeito a um estar no mundo.

As linguagens da arte, então, assentam-se sobre a possibilidade de constituir uma “racionalidade alargada” como forma de compreensão do que “em nós e nos outros precede e

¹³⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: _____. **O olho e o espírito:** seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac & Naify. 2004, p. 107.

¹³⁸ Ibid., p. 108-109.

¹³⁹ Ibid., p. 84.

excede a razão”, conforme afirma Chauí¹⁴⁰, em seus estudos sobre as obras de Merleau-Ponty. As artes visuais propõem a este ser móvel que se retire da posição de um observador absoluto, para nascer e renascer nas coisas sem pertencer ou estar nelas¹⁴¹.

(...) É sintomático, aliás, o modo como Merleau-Ponty se refere ao corpo. Chama-o sentinela silenciosa, guardião do passado indestrutível, recinto, residência, potência exploratória, sensibilidade errante e concentrada. A leitura de *Le visible et l'invisible* nos leva a ousar a expressão: persona narcísica um anônimo que é para si, sob a forma do transitivismo e do fantasma, experiência da experiência. Essa caracterização do corpo, ao mesmo tempo como ninguém e Narciso, é, certamente, a forma final da desconstrução do sujeito na filosofia, sem nenhum equivalente nas filosofias universitárias que se intitulam herdeiras de Nietzsche, nem nas psicologias e terapias da ‘expressão corporal’, centradas no sujeito como ego. A descoberta merleau-pontiana do corpo com o anonimato narcísico e reflexão inacabada é, se se quiser, a descoberta de uma ‘subjetividade’ inédita, simultânea à descoberta da experiência como enlace, cruzamento, abertura sem começo e sem fim. E porque experiência e corpo não são comportamentos, não há por que falar em ‘máquina desejante’.¹⁴²

É, também, no caminho de uma “racionalidade alargada” que se justifica a abordagem desta temática no campo artístico como um aspecto da formação do sujeito na contemporaneidade. Já que, para, além de combinar informações, construir conceitos ou formular conteúdos, a “racionalidade alargada” é entendida como uma experiência, que, em sua essência permite ao ser não só oferecer interpretações, mas questionar-se sobre o sentido do objeto artístico, explorando suas representações ao percebê-lo e realizar operações de descentralização-centralização, distanciamento-aproximação, noções estas que constroem uma dialética entre o ser o mundo.

A seleção dos artistas, no presente estudo, nos permitiu aproximações dessa “racionalidade alargada”¹⁴³ que ilumina a compreensão do pré-científico que precede e excede a razão em nós e nos outros. Essa compreensão comporta, simultaneamente, dimensões diferenciadas e individuais, entrelaçadas de “todos os aspectos do Ser”¹⁴⁴. Logo, também, se percebe, nesta “racionalidade alargada”, não um caráter de razão absoluta, mas de uma razão ampliada que se faz com as coisas e restitui ao mundo, em linguagem plástica, os indícios de um corpo que habita e é habitado pelas coisas. Essa razão ampliada de que fala Merleau-Ponty também revigora no humano sua incompletude sempre como síntese transitória e provisória do ser-estar-no-mundo.

¹⁴⁰ CHAUI, Marilena. **Experiência do pensamento**: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo : Martins Fontes, 2002. (Coleção Tópicos), p. 7 e p. 197.

¹⁴¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: _____. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac & Naify. 2004, p. 21.

¹⁴² CHAUI, op. cit., p. 147.

¹⁴³ CHAUI, op. cit., p. 7 e p. 197.

¹⁴⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: MERLEAU-PONTY, op. cit., p. 44.

(...) Será o mais alto ponto da razão constatar que o chão desliza sob nossos passos, chamar pomposamente de interrogação um estado de estupor continuado, de pesquisa um caminho em círculo, de Ser o que nunca é inteiramente?

Mas essa decepção é a do falso imaginário, que reclama uma positividade que preencha exatamente seu vazio. É o lamento de não ser tudo. Lamento que nem sequer é inteiramente fundado. Pois, se nem em pintura nem alhures podemos estabelecer uma hierarquia das civilizações ou falar de progresso, não é que algum destino nos retenha atrás, é antes que, em certo sentido, a primeira das pinturas ia até o fundo do futuro. Se nenhuma pintura, se mesmo nenhuma obra de completa absolutamente, cada criação modifica, altera, esclarece, aprofunda, confirma, exalta, recria ou cria antecipadamente todas as outras. Se as criações não são uma aquisição, não é apenas que, como todas as coisas, elas passam, é também que elas têm diante de si quase toda a sua vida.¹⁴⁵

É com Merleau-Ponty que compreendemos que a arte atual recupera um “olhar” para as coisas aparentemente sem importância e as reinsere em outra maneira de lidar com o cotidiano, com a banalidade da vida. Assim, é com Merleau-Ponty que olhamos a arte atual e percebemos a incorporação do comum, do banal na ritualização da própria vida enquanto experiência de criação. Assim, o pensador¹⁴⁶ nos fala sobre a inexistência de super-homens e que os mistérios da existência não estão em “algum além da vida empírica”, mas sim mesclados em medíocres experiências, confundidos com a percepção do mundo. E que o artista “é um homem que trabalha e reencontra todas as manhãs a mesma interrogação na figura das coisas, o mesmo apelo ao qual nunca terminou de responder (...)”¹⁴⁷.

(...) Só admiramos devidamente depois de compreender que não há super-homens, algum homem que não tenha de viver uma vida de homem, e que o segredo da mulher amada, do escritor e do pintor não se encontra em algum além de sua vida empírica, e sim tão mesclado em suas medíocres experiências, tão pudicamente confundido com a sua percepção do mundo, que seria impossível encontrá-lo à parte, frente a frente. (...) ¹⁴⁸

É com este viver como experiência de criação que se ritualiza o cotidiano como elemento fecundo para o processo de criação que, também afirmarmos com Merleau-Ponty, que a arte traz para a contemporaneidade uma inerente potência de transcendência do ser-estar mais direto no mundo para desarticular a realidade, “desinventar” o objeto e desestruturar a linguagem. É com este olhar como “delírio”, do qual nos fala Merleau-Ponty¹⁴⁹, que também recuperamos para a arte atual a possibilidade de uma experiência primordial a qual pode instituir em si um caráter originário que se faz em um ser-estar com as coisas e nas coisas. Assim, o que poderia parecer, a princípio, até um desatino no uso de objetos, da linguagem,

¹⁴⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: _____. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac & Naify. 2004, p. 46.

¹⁴⁶ Id., A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: MERLEAU-PONTY, op. cit., p. 89.

¹⁴⁷ Ibid., p. 89.

¹⁴⁸ Ibid., p. 89.

¹⁴⁹ Id., O olho e o espírito. In: MERLEAU-PONTY, op. cit., p. 20.

etc., são permissões de um encontro com momentos de significação no mundo, transpostos para objetos artísticos.

Por meio do estudo da filosofia pontiana e dos percursos artísticos apresentados nesta pesquisa percebemos, na experiência da criação artística, um caráter fundante ou instituinte, no sentido de ver no que já está dado, no que já está posto outras possibilidades de se relacionar, de perceber, de se estar no mundo.

Assim, Merleau-Ponty nos indica a existência de “ramos do ser”¹⁵⁰, no qual os elementos da linguagem das artes visuais não se esgotam, mas se recriam pelo caráter fundante da experiência de criação. Para o artista sempre existirá algo por fazer, o que se relaciona a um habitar mundo e não a um conhecimento já determinado e absoluto sobre ele¹⁵¹. O corpo não vivência somente o momento presente, mas também o seu passado, acomodando, de diferentes maneiras, seus conhecimentos no espaço no qual se insere, projetando-se para o futuro. “Nas obras contemporâneas, em suas sensibilidades diversas, o corpo assume os papéis concomitantes de sujeito e objeto, que aparecem mesclados de forma a simbolizar a carne e a crítica, misturadas.”¹⁵², ou seja, cada experiência particular atualiza sempre parcialmente o repertório artístico, pois também é uma maneira pela qual o corpo se dirige ao mundo.

Já que profundidade, cor, forma, linha, movimento, contorno, fisionomia, são ramos do Ser, e cada um deles pode trazer consigo toda a ramagem, não há em pintura 'problemas' separados, nem caminhos verdadeiramente opostos, nem 'soluções' parciais, nem progressos por acumulação, nem opções sem retorno. (...) Jamais se está ao abrigo desses retornos. (...) O verdadeiro pintor subverte sem o saber os dados de todos os outros. Mesmo quando parece ser parcial, sua investigação é sempre total. No momento em que acaba de adquirir uma certa habilidade, ele percebe que abriu um outro campo em que tudo o que pôde exprimir antes precisa ser dito de outro modo. E assim, o que descobriu, ele ainda não o tem, deve ainda ser buscado, a descoberta é o que chama outras pesquisas. A idéia de uma pintura universal, de uma totalização da pintura, de uma pintura inteiramente realizada, é desprovida de sentido. Mesmo daqui a milhões de anos, o mundo, para os pintores, se os houver, ainda estará por pintar, ele findará sem ter sido acabado.¹⁵³

Inicialmente, perguntávamo-nos a respeito de quais relações são possíveis entre o corpo e o processo de criação? A partir dos artistas estudados, e com Merleau-Ponty, não temos uma resposta definitiva a esta questão. Podemos explorar, a priori, a criação como o lugar de uma ausência. Podemos falar que o que é visto, dito ou realizado também guarda em si o que ainda é não-visto, não-dito e não-realizável, um inédito que se desloca em si de um

¹⁵⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: _____. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac & Naify. 2004, p. 45.

¹⁵¹ Ibid., p. 13.

¹⁵² CANTON, Katia. Corpo, identidade e erotismo. São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2009, p. 24.

¹⁵³ MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: MERLEAU-PONTY, op. cit., p. 45.

fundo como algo com condição de linguagem possível, viável. A ausência, neste sentido, não é o vazio ou o nada, mas guarda a potência do que ainda não é, mas pode ser.

(...) Considerando que é próprio do artista pôr no mundo um ser que jamais foi visto, nunca foi ouvido ou tocado antes dessa instauração, pensar esteticamente supõe fazer contato com esse campo de passagem entre o não-ser artístico e a forma perceptível, assim como pensar psicanaliticamente implica transitar entre o não-dito e o dizível. A Estética pode, assim, ser entendida como o trabalho de dar a compreender a experiência estética cujo campo privilegiado (isto é, não exclusivo) é formado pelas artes. Fundamental, desde a dinâmica da presença e da ausência do sensível, a experiência estética é vizinha da experiência psicanalítica: *uma silenciosa abertura ao que não é nós e que em nós se faz dizer*.¹⁵⁴

É, assim, em um encontro do corpo próprio com o mundo que o artista se depara com uma ausência que ecoa como algo sempre por fazer, uma ausência habitada por uma presença que impulsiona o trabalho como linguagem. Uma ausência sempre como espaço de potencialidade, a busca por uma presença possível como ausência ativa, que intenciona, em um recorte, alcançar a cultura particular do seu espectador.

Com efeito, o olhar não se reduz à condição de simples registro passivo. Realmente presentifica a obra ‘na plenitude de sua realidade sensível e espiritual’ através da multiplicação das perspectivas e da escolha dos pontos de vista, ‘dando maior relevo a certas linhas do que a outras, notando os tons e as relações, e os contrastes, e os relevos, e as sombras, e as luzes, em suma, dirigindo, regulando, operando a ‘visão’” (p. 158). Como objeto sensível, a obra possui infinitos perfis, cada um dos quais ao ser colhido por um ponto de vista remete o espectador à totalidade, sem com isso esgotarem-se as possibilidades. Visível-invisível, a obra será sempre uma transcendência em relação ao conhecimento que dela se pode vir a ter (Merleau-Ponty, 1942, p. 202). (...) ¹⁵⁵

É possível, ainda, especular que o olhar é uma ambivalência, o que é visto esta no olhar e o olhar guarda o que é visto, neste sentido o mundo deixa de ser representação e se afirma como linguagem e presença, como é possível perceber com os versos do poema de Otávio Paz,

Me vejo no que vejo
como entrar por meus olhos
em um olho mais límpido
me olha o que eu olho
é minha criação isto que vejo
perceber é conceber
águas de pensamentos

¹⁵⁴ FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. **Arte, Dor:** inquietudes entre estética e psicanálise. 2º. Ed. rev. e ampl., Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010, p. 38.

¹⁵⁵ Id., **A tentação do ambíguo:** Sobre a Coisa Sensível e o Objetivismo Científico: Estudo e Crítica. São Paulo: Ática, 1984. (Ensaio; 104), p. 101.

sou a criatura do que vejo¹⁵⁶

Podemos considerar a obra de arte atual como uma revelação da experiência do ser que se dá enquanto inacabamento, abertura para o mundo. Ao perceber a própria finitude e a finitude do mundo a sensibilidade atual se constitui como síntese sempre provisória e em transição, o que revela:

(...) um novo tipo de ser, um ser de porosidade, de pregnância ou de generalidade, e aquele, diante do qual o horizonte se abre, aí é preso e englobado. Seu corpo e suas distâncias participam da mesma corporeidade ou visibilidade em geral que reina entre eles e ele, e mesmo além do horizonte, alguém de sua pele, até o fundo do ser.¹⁵⁷

Porém de todas as contribuições discutidas ao longo deste trabalho e de algumas mais incisivamente apontadas neste capítulo, reiteramos que é com Merleau-Ponty que compreendemos o corpo em sua extensão com o mundo, que nos aproximamos do corpo em seu entrelaçamento solidário com o mundo, com as coisas e com os outros entes. É nessa reciprocidade, nessa reversibilidade da posse sensível do mundo que se dá na simultaneidade do vidente-visível, senciente-sensível que Merleau-Ponty nos oferece sua maior contribuição para compreender a reflexividade do ser no mundo como inerente à condição humana atual. E, assim, como começamos, vamos nos manter na perenidade do pensamento filosófico de Merleau-Ponty que não nos permite uma consideração final, mas explanações que marquem nossa abertura para o mundo como interrogação e como um ser que se constitui por sua inerência entre as coisas.

Aqui pensamos, olhamos, discutimos, encontramos alguns caminhos possíveis para nossos questionamentos e a arte atual, mas o enigma pontiano ainda permanece aberto a todos que desejam empreender esta aventura,

O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o 'outro lado' do seu poder vidente. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo. É um si, não por transparência, como o pensamento, que só pensa o que quer que seja assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento – mas um si por confusão, por narcisismo, inerência daquele que vê ao que ele vê, daquele que toca ao que ele toca, do senciente no sentido – um si que é tomado entre coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro...¹⁵⁸

¹⁵⁶ Cf. PAZ, Octávio; CAMPOS, Haroldo de. **Transblanco**: em torno a Blanco de Octávio Paz. 2 ed., São Paulo : Siciliano, 1994.

¹⁵⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo : Perspectiva, 2005, p. 144.

¹⁵⁸ Id., O olho e o espírito. In: _____. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac & Naify. 2004, p. 17

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ABBAGNANO, Nicola (Ed.). **Dicionário de Filosofia**. 5ª Edição (revista e ampliada). São Paulo, Martins Fontes, 2007.

ALVES, Cauê. **O pensamento em processo da obra de Helio Oiticica**. 2004. 70p.. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

_____. **A dimensão filosófica do trabalho de Mira Schendel**. 2010. 170p.. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Sentimento do mundo**. 1. Edição – Rio de Janeiro : MEDIAfashion, 2008. (Coleção Folha Grandes Escritores Brasileiros; v. 4)

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Corpo**. 19. Ed. – Rio de Janeiro : Record, 2007.

ARANHA, Carmen Sylvia. G. (coord.). **Percursos Visuais no Acervo MAC-USP**. São Paulo: MAC-USP, 1999. (Projetos) Disponível em: <<http://www.macvirtual.usp.br>>.

_____. **Exercícios do olhar: uma fenomenologia do conhecimento visual**. 2000. 99 p.. Tese (Livre Docência) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

_____. **Exercícios do olhar: conhecimento e visualidade**. Assistentes de pesquisa Amauri C. Brito, Alex Rosato, Evandro C. Nicolau. – São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008.

_____. ; CANTON, Katia. **Espaços de mediação**. São Paulo : PGEHA / Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2011.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. Tradução: Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARTE E ARTISTAS PLÁSTICOS NO BRASIL 2000. Posfácio por Luiz Armando Bagolin. São Paulo : Metalivros, 2000.

AUDI, Robert (Ed.). **Dicionário de Filosofia de Cambridge**. São Paulo, Paulus, 2006.

AZAMBUJA, Deodato Curvo de. O lugar do inconsciente ou sobre o inconsciente como lugar. In FRAYZE-PEREIRA, João Augusto (org.). **Inconsciente**. Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1999, Volume 10, n. 1, p. 11-24.

BARROS, Manoel. **Memórias inventadas: a infância**. São Paulo : Planeta, 2009.

BASBAUM, Ricardo (Org.). **Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro : Contra Capa : Rios Ambiciosos, 2001.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. O claro e o escuro. In: **Amélia Toledo**. Entre, a obra esta aberta. São Paulo: Galeria Sesi, 1999. Catálogo de exposição artística Amélia Toledo.

_____. **Carmela Gross**. São Paulo : Cosac & Naify Edições, 2000.

BICUDO, Maria Aparecida Viggiani & ESPOSITO, Vitória Helena Cunha (org.). **A pesquisa qualitativa em educação: um enfoque fenomenológico**. Piracicaba : Editora Unimep, 1994.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a Arte**. São Paulo: Ática, 1985.

PAZ, Octávio; CAMPOS, Haroldo de. **Transblanco: em torno a Blanco de Octávio Paz**. 2 ed., São Paulo : Siciliano, 1994.

CANTON, Katia. **Novíssima Arte Brasileira: Um Guia de Tendências**. Iluminuras: FAPESP, São Paulo: 2000.

_____. In: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. **Pele, alma**. São Paulo : Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

_____. **Corpo, identidade e erotismo**. São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2009. (Coleção temas da arte contemporânea)

_____. **Tempo e memória**. São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2009. (Coleção temas da arte contemporânea)

_____. **Narrativas Enviesadas**. São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2009. (Coleção temas da arte contemporânea)

_____. **Espaço e lugar**. São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2009. (Coleção temas da arte contemporânea)

CELANT, Germano. “Vik Muniz. Ernesto Neto” In: CATÁLOGO MOSTRA NACIONAL DO BRASIL NA 49. BIENAL DE VENEZA. Veneza : Brasil Connects/Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção Todas as Artes).

_____. **Frequentar os incorporais: contribuições a uma teoria da arte contemporânea**. Tradução Marcos Marcionilo – São Paulo : Martins, 2008. (Coleção Todas as Artes)

CÂMARA, José Bettencourt da. **Expressão e Contemporaneidade: a arte moderna segundo Merleau-Ponty**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

CARMO, Paulo Sérgio do. **Merleau-Ponty: uma introdução**. São Paulo : EDUC, 2007.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. **Rebecca Horn: A rebelião em silêncio**. Rio de Janeiro : Centro Cultural Banco do Brasil, 2010.

CHAUÍ, Marilena. **Experiência do pensamento**: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo : Martins Fontes, 2002. (Coleção Tópicos).

_____. Merleau-Ponty: a obra fecunda – A filosofia como interrogação interminável. **Revista Cult**, São Paulo: Editora Bregantini, n. 123, ano 11, 2008.

COCCHIARALE, Fernando; MATESCO, Viviane. “Sobre o corpo na arte contemporânea” In: ITAÚ CULTURAL. **Corpo**. São Paulo : Itaú Cultural, 2005.

COELHO JÚNIOR, Néelson & CARMO, Paulo Sérgio do. **Merleau-Ponty**: filosofia como corpo e existência. São Paulo : Escuta, 1991.

_____. Merleau-Ponty e o primado da Percepção: Diálogos com a Psicanálise. **Revista de Psicologia**. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, Jan/Dez 1997/1998, Volume 15-16, p.11-25.

COLEÇÃO MAC. **Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo**; [curadores Martin Grossmann, Teixeira Coelho] – São Paulo : Comuniqué, 2003.

COLEÇÃO SESC DE ARTE BRASILEIRA. **Obras Selecionadas**. Serviço Social do Comércio de São Paulo. [curadoria João J. Spinelli] – São Paulo : Edições SESC, 2006.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Arte no Brasil, 1950-2000**: movimentos e meios. São Paulo : Alameda, 2004

DANTO, Arthur. **Após o fim da Arte**: A Arte Contemporânea e os Limites da História. Tradução: Saulo Krieger. São Paulo : Odysseus Editora, 2006.

DIAS, Vitor Mizael Rubinatti. **Ser**: Arte atual e manifestações do humano. 2007. 310p.. Dissertação (Mestrado em Artes), Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. Tradução Sandra Castella Branco. Revisão técnica Cezar Mortari. São Paulo : Editora UNESP; 2005.

ECO, Humberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

FARIAS, AGNALDO. **Arte brasileira hoje**. São Paulo : Publifolha, 2002 – (Folha explica).

_____. **Amélia Toledo**. As naturezas do artifício. São Paulo: W11, 2004.

FERREIRA GULLAR. **Manifesto neoconcreto**. Publicado em 1959 no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, serve como abertura da 1ª Exposição de Arte Neoconcreta, no MAM/RJ. Disponível em: http://literal.terra.com.br/ferreira_gullar. Acesso em: 20 Janeiro 2011.

FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. **A tentação do ambíguo**: Sobre a Coisa Sensível e o Objetivismo Científico: Estudo e Crítica. São Paulo: Ática, 1984. (Ensaio; 104).

_____. **Olho d'água**: arte e loucura em exposição. São Paulo: Editora Escuta, 1995.

FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. Entre os sonhos e a interpretação: Aparelho psíquico/aparelho simbólico. In _____. (org.) **Inconsciente**. Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo. São Paulo 1999, Vol. 10, n. 1, p. 199-223.

_____. **Corpos Estranhos**: material de exposição. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2009. Material impresso do Projeto “Ciclo de Exposições Mulheres Artistas e a Contemporaneidade”.

_____. Freud e a arte. **Revista Cult**, São Paulo: Editora Bregantini, n. 101, ano 9, 2010. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br>. Acesso em: 28 janeiro de 2011.

_____. **Arte, Dor**: inquietudes entre estética e psicanálise. 2ª. Ed. rev. e ampl., Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

FREUD, Sigmund. **O ego e o id**. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. **O todo na parte**. Amélia Toledo. Pintura, Escultura, Instalação. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fevereiro/Março 1991.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução: Renato Cohen. São Paulo : Editora Perspectiva, 1987.

GOMBRICH, Ernest. H. **The history of Art**. 16ª Edição. New York: Phaidon, 2006.

HOLANDA, Adriano. Questões sobre pesquisa qualitativa e pesquisa fenomenológica. **Análise Psicológica**, Lisboa, v. 24, n. 3, p. 363-372, 2006.

ITAÚ CULTURAL. **Por que Duchamp?** Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros. São Paulo : Itaú Cultural : Paço das Artes, 1999. 192p.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto da arte**. Tradução Tereza Lourenço – São Paulo : Estação Liberdade, 2002.

JIMÉNEZ, José. “O cosmos na pele” In: CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÂNEA. **Ernesto Neto**: o corpo, nu tempo. Santiago de Compostela : Xunta de Galicia, 2001, p. 203-11

KLINTOWITZ, Jacob. **Brasil, a arte de hoje** : Brazil, the art of today. São Paulo : Galeria São Paulo, 1983.

LALANDE, André. **Vocabulário técnico e crítico da Filosofia**. 3ª Edição. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

LEVI-STRAUSS, Claude. A crise moderna da antropologia. **Revista de Antropologia**, Universidade de São Paulo, vol. 10 (1 e 2), São Paulo, 1962, p. 19-26.

LIPOVETSKY, Gilles. **A Era do Vazio**. Tradução Miguel serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Editora Gallimard, 1983 (Antropos).

LIPOVETSKY, Gilles. **A Era do Vazio**: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. Tradução Terezinha Monteiro Deutsch. Barueri, São Paulo: Manole. 2005

MACHADO, Ozeneide Venâncio de Mello. Pesquisa Qualitativa: Modalidade fenômeno situado. In: BICUDO, Maria Aparecida Viggiani; ESPOSITO, Vitória Helena Cunha (orgs.). **A pesquisa qualitativa em educação**: um enfoque fenomenológico. Piracicaba : Editora Unimep, 1994.

MAPA DO AGORA : arte brasileira recente na coleção João Sattamini do Museu de Arte Contemporânea de Niterói : textos 50 anos de arte brasileira / curadoria de Guilherme Bueno. São Paulo : Instituto Tomie Ohtake, 2002. (Série A recente trajetória da arte brasileira ; 1)

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Ernesto Neto**: Dengo. v. 2. São Paulo : Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 2009.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom & HOLANDA, Fabíola. **História oral**: como fazer, como pensar. São Paulo: Contexto, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A estrutura do comportamento. Tradução: José de Anchieta Corrêa. Belo Horizonte : Interlivros, 1975.

_____. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura - 2º Edição - São Paulo : Martins Fontes, 1999. (Tópicos).

_____. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac & Naify. 2004.

_____. **O visível e o invisível**. Tradução José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira - São Paulo : Perspectiva, 2005. (Debates ; 40 / dirigida por J. Guinsburg).

MOREIRA, Wagner Wey.; SIMÕES, Regina.; PORTO, Eline. Análise de conteúdo: técnica de elaboração e análise de unidades de significado. **Revista Brasileira de Ciência e Movimento**. 2005; 13(4): p. 107-114.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Panorama de arte brasileira 1999**. Curador chefe Tadeu Chiarelli. São Paulo : MASP, 1999.

_____. **Panorama de arte brasileira 1999**. Curador chefe Tadeu Chiarelli. São Paulo : MAM, 1997.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **2080**. Coordenação Margarida Sant'Anna, Rejane Cintrão; textos Aracy A. Amaral ... [et al.]. São Paulo : MAM-SP, 2003.

OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. Rio de Janeiro: Campus, 1983.

NOVAES, Adauto (et al.). **O olhar**. São Paulo : Companhia das Letras, 1988.

PAZ, Octávio; CAMPOS, Haroldo de. **Transblanco**: em torno a Blanco de Octávio Paz. 2 ed., São Paulo : Siciliano, 1994.

_____. **Marcel Duchamp**, ou, O castelo da Pureza. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo : Perspectiva, 2004.

PEDROSA, Adriano. “Esculturas íntimas” In: CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÂNEA. **Ernesto Neto**: o corpo, nu tempo. Santiago de Compostela : Xunta de Galicia, 2001, p. 63-86.

PEREIRA, Cecília. “A fragilidade do mundo” In: CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÂNEA. **Ernesto Neto**: o corpo, nu tempo. Santiago de Compostela : Xunta de Galicia, 2001, p. 277-312.

PINACOTECA DO ESTADO. Exposição Henry Moore: Uma retrospectiva – Brasil 2005. Material para professores. São Paulo: 2005.

PIRES, Beatriz Ferreira. **O corpo como suporte da arte**: piercing, implante, escarificação, tatuagem. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

RICOEUR, Paul. **Interpretação e ideologias**. Organização, tradução e apresentação de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983.

ROLNIK, Suely. “Subjetividade em obra. Lygia Clark, artista contemporânea (2002)”. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suelyrolnik.htm>. Acesso em: 24/09/2011.

SARZI-RIBEIRO, R. A. **A Figura Humana Fragmentada na Pintura**: Tiradentes esquartejado em Pedro Américo e Adriana Varejão. 2007. 138p. Dissertação (Mestrado) – UNESP – Instituto de Artes, São Paulo, SP.

SCOVINO, Felipe (org.). Arquivo Contemporâneo. Rio de Janeiro : 7 Letras, 2009.

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO DE SÃO PAULO – SESC/SP. **Joseph Beuys**: A revolução somos nós. São Paulo : Edições SESC SP, 2010.

SEVERINO, Antonio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Cortez, 2007.

SILVA, Franklin Leopoldo. **Descartes**: a metafísica da modernidade. São Paulo : Moderna, 1993 (Coleção Logos).

STRICKLAND, Carol & BOSWELL, John. **Arte Comentada** – da pré-história ao pós-moderno. Tradução: Ângela Lobo Andrade. Rio de Janeiro : Ediouro, 2004.

TIBONI, Marcela Rebelo. **Experiências da Arte no corpo de artista**. 2009. 87 p.. Dissertação (Mestrado em Artes), Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em Arte**. Campinas, Editora Autores Associados, 1998.

ZUBEN, Newton Aquiles von. “Fenomenologia e Existência: Uma leitura de Merleau-Ponty”. In: MARTINS, Joel. DICHTCHEKENIAN, Maria Fernanda S.F. Beirão (orgs.). **Temas fundamentais de Fenomenologia**. São Paulo : Editora Moraes, 1984.

FILMOGRAFIA

Investigações: o trabalho do artista. São Paulo : Itaú Cultural, 2000.

Itaú Cultural (São Paulo). Coleção Itaú Moderno: arte no Brasil 1911-1980 / Texto e organização Teixeira Coelho. São Paulo : Itaú Cultural, 2007.

Pollock / Direção de Ed Harris. Estados Unidos : Brant-Allen : Fred Berner Film [produção] : Pollock Films : Zeke Productions, 2000, Manaus : Videolar.

Hermann Nitsch: das Orgien Mysterien Theater: die Aktionen (1962-2003). Alemanha, c2006, Kröthenhayn.

Camille Claudel. Direção: Bruno Nuytten. França : 1988

Itaú Contemporâneo: Arte no Brasil 1981-2006. São Paulo : Itaú Cultural.

FARIAS, Agnaldo. As artes do século XX : Globalização e Conflitos : Tendências da Arte Contemporânea. São Paulo : Cultura Marcas : Espaço Cultural CPFL, 2005. (Balanço do Século XX - Paradigmas do Século XXI.)

Janela da Alma / Direção e roteiro: João Jardim, Barueri, São Paulo : Europa, 2003.

WEBSITES

AMANDA MEI. Apresenta portfólio da artista. Disponível em: <http://issuu.com/amandamei>. Acesso em: 20 setembro 2011.

AMÉLIA TOLEDO. Apresenta reproduções virtuais de obras da artista. Disponível em: ameliatoledo.com. Acesso em: 20 janeiro 2011.

AMÉLIA TOLEDO. Apresenta comentários e reproduções virtuais de obras da artista. Disponível em: www2.uol.com.br/ameliatoledo. Acesso em: 20 janeiro 2011.

ARTCYCLOPEDIA. Apresenta reproduções virtuais de obras da artista. Disponível em: www.artcyclopedia.com. Acesso em: 20 janeiro 2011.

CARMELA GROSS. Apresenta textos críticos e reproduções virtuais de obras da artista. Disponível em: www.carmelagross.com.br. Acesso em: 20 janeiro 2011.

CIUDAD DE LA PINTURA. Apresenta reproduções virtuais de obras. Disponível em: <http://pintura.aut.org>. Acesso em: 20 janeiro 2011.

FERREIRA GULLAR. Apresenta a produção de Ferreira Gullar. Disponível em: http://literal.terra.com.br/ferreira_gullar. Acesso em: 20 janeiro 2011.

FERREIRA SANTOS, Marcos. Apresenta textos e informações de caráter acadêmico. Disponível em: www.marculus.net. Acesso em: 20 setembro 2011

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Apresenta reproduções virtuais de obras e textos críticos. Disponível em: <http://www.bienal.org.br>. Acesso em: 20 setembro 2011.

INHOTIM – INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA E JARDIM BOTÂNICO. Apresenta textos, informações, imagens e vídeos de artistas do seu acervo. Disponível em: <http://www.inhotim.org.br>. Acesso em: 20 setembro 2011.

ITAÚ CULTURAL. Apresenta textos críticos e reproduções virtuais de obras. Disponível em: www.itaucultural.org.br. Acesso em: 20 janeiro 2011.

JÚLIO MEIRON. Apresenta textos e reproduções virtuais de obras do artista. Disponível em: <http://juliomeiron.com>. Acesso em: 20 setembro 2011

LEONILSON. Apresenta textos críticos e reproduções virtuais de obras do artista. Disponível em: <http://www.projetoleonilson.com.br>. Acesso em: 20 setembro 2011

LIA CHAIA. Apresenta textos críticos e reproduções virtuais de obras da artista. Disponível em: www.liachaia.com. Acesso em: 20 setembro 2011.

LIGYA PAPE. Apresenta textos críticos e reproduções virtuais de obras da artista. Disponível em: www.lygiapape.org.br. Acesso em: 20 setembro 2011.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Disponível em: <http://www.mac.usp.br>. Acesso em: 20 janeiro 2011.

STANFORD ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY. Apresenta texto e bibliografia sobre Maurice Merleau-Ponty. Disponível em: <http://plato.stanford.edu>. Acesso em: 10 Agosto 2009.

VITOR MIZAEI. Apresenta textos e contato do artista. Disponível em: www.vitormizael.com. Acesso em: 20 setembro 2011.

WALTERCIO CALDAS. Apresenta textos críticos e reproduções virtuais de obras do artista. Disponível em: <http://www.walterciocaldas.com.br>. Acesso em: 20 setembro 2011.

WEB GALLERY OF ART. Apresenta reproduções virtuais de obras. Disponível em: www.wga.hu. Acesso em: 20 janeiro 2011.

ANEXO 1:

ENTREVISTAS

1. ENTREVISTA COM JÚLIO MEIRON

SÃO PAULO, 19 DE JULHO DE 2011.

Uma casa simpática, partes de trabalhos no hall de entrada, um quintal amplo e agradável, uma tenda na qual descansa em sua estrutura superior uma jiboia, esse é o local e a situação que encontro Júlio Meiron (Minas Gerais, 1982) que vive e trabalha em São Paulo, formado em artes plásticas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

Enquanto me preocupo com a jiboia e tenho o sentimento de estar sob a sua espreita, de me sentir olhada (ainda que de longe) por uma cobra. Júlio me tranquiliza e serve um leite gelado, antes de iniciarmos nossa conversa. Pelo receio, prefiro sentar-me de frente para ela, a jiboia. Falo da minha pesquisa, apresento minha proposta de entrevista. Ele me permite e me pede para incitá-lo quando necessário, então, começa me falando de um corpo como presença:

Júlio Meiron (J.M.): “Você diz que pensa essa relação de corporeidade não simplesmente com a ideia de representação do corpo na arte, mas de uma certa presença dos processos do corpo no trabalho de arte. Eu acredito muito nisso. O corpo ele pode aparecer na arte, na verdade eu acho que ele sempre aparece na arte de múltiplas formas. Produzir uma obra de arte, de certa forma, é externalizar o corpo, não simplesmente representando-o, mas mostrando múltiplos processos do corpo. O corpo se processa de múltiplas formas. Eu imagino que a obra de arte nesse sentido, ela tem uma certa relação com as pegadas do artista. E ele reflete que estas pegadas, do próprio corpo do artista, tenham uma relação com as pegadas do corpo no sentido mais amplo de todas as pessoas. É a partir da pegada do corpo dele que ele percebe como a pegada humana influencia, marca e tece territórios no mundo. É a partir de um corpo individual que ele percebe um corpo universal. A pegada é essa ideia de marco mesmo, de caminho, de proporção. A proporção do nosso corpo está todo naquela pegada, seria outro corpo ou seria outra proporção se não fosse o nosso próprio caminho. Além disso, acredito que a obra de arte é uma demarcação de um território que se torna importante. A obra de arte faz com que o espaço no sentido vago, se torne algo extremamente potencializado. A potencialização desse espaço é justamente porque a gente vai habitar esse espaço. Então, a obra se torna um campo. Um campo significativo em que o corpo habita ou que o corpo pode habitar ou que o corpo habitou, deixou rastros. É sempre um espaço de potência. Aí eu penso, então, nessa ideia de um campo de obra... A obra que gera um campo significativo, a partir dela, e esse campo é um campo em que a presença do corpo esteve, estará ou está. Neste sentido que a partir da nossa relação com o mundo que a obra se dá. Em que se pode pensar neste espaço significativo. Em um espaço que a gente deixa estes rastros. Isso acho que pode acontecer na produção tridimensional, mas também na produção bidimensional, que também é um espaço habitado. O artista habitou aquele desenho em algum instante e ali deixou alguma marca, algum rastro, alguma pegada, a partir do seu próprio corpo. E esse espaço deixou de ser, simplesmente, um espaço qualquer

e se tornou um campo significativo em que a presença se marcou por ali em algum momento.

Penso nas coisas que ele tem me falado, em suas palavras – marcas, territórios, campo significativo, habitação, espaço, rastro, pegadas... Elas me revelam essa morada do corpo no mundo, então, pergunto sobre essa relação entre a experiência do artista e o mundo, como ele percebe essa interface. Como ele processa isso no tornar visível, como é essa experiência que ficou forte para você que você torna visível. Será que é isso que ele gostaria: possibilitar a alguém uma experiência que foi vivida por ele como artista? Não me acho clara, tento me explicar. Não resisto, falo de Merleau-Ponty e de um olhar do artista que revela um caráter pregnante do mundo, algo que vai nascer, algo que posso dar outros significados, ou como ele disse criar um campo significativo. Peço para que ele fale dessa experiência do ver e da vivência corporal. Ele me diz:

J.M.: “Ver é algo muito múltiplo. E é o que nos torna, extremamente, humanos. E ver não é simplesmente através dos olhos, mas a gente vê através do corpo. O corpo que busca se encontrar no mundo, se encaixar no mundo. é um corpo que vê este mundo. Então, essa experiência de ver com o corpo inteiro, ela marca, com certeza, a minha produção e, com certeza, a produção de vários, senão de todos os artistas.

E, é claro, que a gente vê todo a partir de uma perspectiva, que é uma perspectiva pessoal. É só quando a gente entrega, mostra essa perspectiva pessoal, quando a gente mostra essas cartas, vamos dizer assim... É que a partir dessa perspectiva pessoal você pode refletir sobre uma perspectiva dos outros. Porque a obra não é simplesmente um exercício autobiográfico, ela pode partir dessa experiência pessoal. Ela sempre partirá. Ela tem que partir de algo. E só é possível partir desse seu ponto de estar no mundo. Mas, o que mais interessa, é uma entrega que, por mais que parte de você, reflita sobre um todo, ou seja, mostra a sua origem no jogo. Você pode perceber o jogo como um todo, ou pelo menos é uma peça para perceber o mundo como um todo. Jogo neste sentido de troca. Então, claro, parte da experiência pessoal, pela experiência de viver em expansão pelo mundo e, ao mesmo tempo, em deformação pelo mundo. Porque a gente tenta se expandir e o mundo espremer. Tenta deformar de alguma forma, a gente se depara o tempo inteiro com os limites, os limites para a nossa própria expansão. Se é uma experiência de cidade, é uma experiência de sociedade e, a partir dela, o nosso corpo vendo o mundo... A partir dela, as obras de arte podem vir ao mundo.

Encanta-me pensar nessa visão com o corpo inteiro, o corpo todo; nessa entrega, nessa troca... Penso neste viver em expansão e deformação. Interrompo, quero saber mais, associo essa fala a possibilidade de experimentação matérica presente nos trabalhos que vi no site pessoal do artista¹⁵⁹ e, também, por outro lado uma preocupação com a cor, espaço e forma. Peço para ele falar mais disso, de suas escolhas, não falo de critérios, mas quero me aproximar desse encontro entre a sensibilidade do artista e os materiais.

¹⁵⁹ Disponível em: <http://juliomeiron.com>. Acesso em: 13 de Setembro de 2011.

J.M.: É os materiais para o artista plástico são o cerne, importantíssimo da obra. Os materiais, eles, de certa forma, são uma metáfora do corpo do artista. Nosso corpo material, a partir do qual vemos, ele se reflete no material plasticamente usado pelo artista, ele se deforma a partir do corpo do artista. O material se deforma e se forma a partir do corpo do artista, ele se impregna, ele cria negativos do corpo do artista, quando você deixa sua marca de múltiplas formas. Então, a escolha dos materiais, acredito que tem que ser algo extremamente consciente e eu busco que seja. A arte contemporânea, ela permite uma amplitude muito grande de escolhas de materiais, você pode usar qualquer material para fazer uma obra de arte e essa amplitude permitiu confirmar que a arte é um marcar no mundo. De fato nosso corpo marca o material, que vai marcar o mundo, como num jogo de positivo/negativo, cheio/vazio. Eu busco materiais que possam refletir sobre isso. E, ao mesmo tempo, como eu havia dito, a falta de material também. A presença do material e a falta do material me interessam na construção de uma obra de arte. A escolha do espaço vazio, já que esse espaço vazio vai ser um espaço de potência de ocupação. Essa potência de ocupação pode ser, simplesmente, uma ocupação do olhar, mas também pode ser uma ocupação do corpo do outro. Se eu deixo marcas, eu também deixo vazios para serem marcados. Pode ser marcado pelo olhar, pode ser marcado pela presença física. Eu acho que esse jogo, então, de cheios/vazios, positivos e negativos, em um espaço marcado com matéria e não-matéria é que pode criar uma obra de arte.

Faço minhas leituras, me implico para procurar entender e me aproximar melhor. Falo de possíveis operações de acumulação e coleta como uma presença do tempo. Peço a ele que fale sobre essa operação de coleta no trabalho dele, na série “Retificação”, por exemplo, para a qual são usados livros, cadernetas. No “texto aglutinador” consultado no site, ele também fala do “tempo enquanto contexto, como mais uma dimensão da arte”. Peço a ele para falar mais sobre essas questões.

J.M.: Acho que tem uma relação, inclusive com a coleta. A coleta fala de um tempo vivido. Se a gente diz de um espaço vivido, que o artista torna significativo e esse espaço a partir de agora se torna uma obra de arte, pode ser uma folha de papel, pode ser uma sala na Bienal... Se a gente, então, fala de um espaço significativo. A gente pode falar também e devemos falar de um tempo significativo. Um tempo vivido pelo artista, esse tempo potencializado assim porque foi um tempo de vida, esse tempo se agrega com o espaço na produção de uma obra de arte e o tempo de coletar é o tempo de viver. A coleta, a busca pelo material, a coleta pelo material, a coleção do material, é uma coleção que reflete sobre o tempo vivido pelo artista para que se dê aquela coleta, aquele acúmulo material. E essa coleta se revela coerente ou contraditória, mas ela reflete sobre um tempo vivido que vai se espacializar, tempo-espaço são extremamente relacionados, são dimensões de algo em comum, que se juntam para criar algo em comum que pode ser uma obra de arte. Então, é por isso que eu digo que o tempo é uma das dimensões da obra de arte, além da altura, largura e profundidade. Porque a obra além de marcar um espaço vivido e, por causa disso significativo; ela marca também um tempo vivido, por causa disso significativo. Assim, se cria uma plataforma. A obra de arte se comporta como uma plataforma, em que algo aconteceu, acontece e poderá acontecer. Ela se torna essa plataforma, não só para o corpo do artista, para a presença do artista, mas para a

presença do outro. É quase um convite, o obra de arte se torna um espaço que convida para a convivência... Que convida para o encontro. A obra de arte pode ser esse parque do encontro entre as pessoas, entre as experiências, entre as memórias... E a passagem do artista por ali - que passou em um tempo, que passou em um espaço -, ela foi na verdade um incitador, ela incitou... Ele instaurou, ele incitou, ele, de certa forma, inaugurou um espaço e um tempo que continuam sem o artista. E convidam o outro, o espectador que deixa de ser simplesmente um espectador e se integra no próprio tempo dele, no próprio espaço dele. Ele pode se integrar neste espaço-tempo potencializado pela obra de arte. E aí são camadas de significado que vão se sedimentando, não só fisicamente, mas pelas experiências. Esse espaço de múltiplas experiências e de encontro que pode ser uma obra de arte cria para cultura um campo de múltiplos significados que não só se materializam fisicamente, mas em todos os aspectos não materiais da cultura. Ela cria uma experiência em comum para um grupo de indivíduos, que assim passam a pertencer a uma experiência em comum, que por mais que múltipla, vivida de múltiplas formas, por múltiplas pessoas... Por mais que múltipla tem uma origem, uma origem que, inclusive, pode ser contestada, mas é uma plataforma que lançou aquelas pessoas para pertencerem a um universo cultural em comum.

Pairam sobre minha cabeça várias palavras... Tempo, coleta, convivência, encontro, significado, camadas múltiplas, experiências, origem. Recupero o “texto aglutinador”, ele fala da experiência do encontro, a arte como relação... Penso neste sentido... Pergunto: a relação para ele não é só de fisicalidade?

J.M.: A arte como esse campo de relações... Não simplesmente, mas todas as relações que podem tecer a cultura. Não apenas físicas, muitas vezes, inclusive, essas relações não são físicas. Mas são aquelas que dão a sensação de pertencer a um lugar, poder transcorrer os olhos por um lugar e se sentir como parte. O corpo passeia. O olho passeia. O olho é o que talvez mais faça o corpo passear. E esses passeios pelo mundo, a partir do olhar, é aí que muitas das relações propostas pela arte acontecem. Claro que quando o olho passeia, ele passeia com o corpo inteiro. Mas muitas vezes é a partir do olhar...

Peço ao Júlio que fale mais dessa imagem anterior a experiência que ele escreve no seu “texto aglutinador”, pois me pareceu uma imagem anterior a consciência, uma pré-consciência... Investigo com meus pressupostos pontianos, o filósofo é o parceiro de meus pensamentos. Suas citações quase saem, quero falar da “fé perceptiva”. Sinto que me aproximo dessa noção. Guardo minhas palavras, quero ouvir a intuição do artista...

J.M.: Quando eu falo em uma imagem anterior a experiência, neste “texto aglutinador”, especificamente, na verdade eu falo como algo a não ser o que incita, ou pelo menos, o que idealmente não deveria incitar a minha produção. A imagem anterior a experiência seria um anti-exemplo. Eu falo que a obra de arte, ela se dá a partir do momento em que nos relacionamos com ela. E tudo que pré-concebemos antes disso, está condenado a falência. Porque o encontro real num tempo e num espaço com a obra de arte pode modificar totalmente a experiência com essa obra de arte. Eu cito um trabalho do Robert Morris neste

texto. Todo mundo sabe a forma de uma letra “L”. E ele faz três “L” tridimensionais e coloca cada uma dessas esculturas minimalistas em uma posição. A gente até pode saber o que é um “L” e, neste sentido, a gente não precisa ir até a obra de arte. Mas cada uma das posições daquele “L”, em que ele os coloca, faça com que a experiência de “L” seja tão diversa que tudo o que sabíamos antes sobre o que é um “L” entre em falência. E aquilo tudo se torna uma experiência nova, como se víssemos esse “L” tridimensional pela primeira vez. Então, uma imagem anterior a experiência, um preconceber antes da experiência seria algo a ser evitado, já que o encontro real é onde a experiência de fato se dará mais do que em uma máquina mental que imagine que é capaz de abarcar o mundo. Ela não vai ser capaz de abarcar o mundo, a experiência vai modificar o mundo e o mundo será... Serão vários mundos para cada um.

Recupero a lembrança do “artista viajante” e me parece que aí também reside um encontro com o mundo. Peço para ele fale de suas experiências de viagem.

J.M.: Eu julgo bem importante a experiência de deslocamento para minha produção artística. Eu fiz algumas viagens que me marcaram profundamente. E foram a partir delas que muitas obras surgiram. A viagem pelo rio São Francisco, com certeza, foi uma das mais importantes. A sensação de se deslocar em barco, convivendo com outros artistas pelo rio São Francisco e, a partir dali, buscando produzir obras individuais e em comum, foi justamente um marco que falava dessa plataforma que a obra de arte pode ser. Um tempo e um espaço em comum que se desloca. Nesse sentido, a experiência de viagem acaba sendo uma metáfora da própria obra, além de ser a incitadora da própria obra. A viagem é o encontro inesperado com o mundo. Aquele mundo pré-concebido já não existe mais, nós já nos dispusemos a sairmos do nosso ponto único. E, em deslocamento, esse nosso ponto de vista ele pode se tornar múltiplo. Se a partir do nosso ponto de vista que jogamos as cartas da arte, esse ponto de vista em deslocamento se torna múltiplo e o jogo da arte muito mais complexo. O encontro com o outro muito mais complexo. Encontrar o outro, se dispor a encontrar os outros amplia qualquer experiência que pode se tornar uma obra de arte.

Meu olhar para as obras percebe que seus trabalhos incitam questões relativas a obra pública, a presença de uma obra que também tem os próprios elementos da paisagem, tanto na série “Retificação”, além da série “Acolchoando, absorção do São Francisco” que se instala na paisagem e me pareceu se comunicar com esse lugar, essa paisagem, obras instaladas em Paranapiacaba que me parecem se preocupar em refletir a paisagem... Viro as páginas, tento formular melhor meu pensamento. Solicito que ele comente sobre esses elementos da paisagem (ou do próprio mundo) que se refletem na obra ou como é que se dá essa interface.

J.M.: Esse campo de obra, que é um espaço e tempo vivenciado... Esse campo de obra não é isolado em relação ao mundo. Ele é um terreno do mundo que pode virar uma obra de arte. E esse terreno, na verdade, ele é um recorte do mundo. É onde eu marco o sinal, mas, justamente, para recortar ele tem que pertencer a uma amplitude, que é o mundo. Então, a obra de arte é um pedaço do mundo, é um recorte do mundo, é um lugar que eu marco no

mundo. Ela só pode existir por estar no mundo. Então, o contexto do recorte é imprescindível. O contexto em que uma obra de arte está é uma questão muito importante para a produção de arte que eu desenvolvo. Até que ponto uma obra é não-paisagem, é não-arquitetura, mas é uma outra coisa que se afirma? Para ela se afirmar ela parte dessas negações. E, a partir dessas negações, ela só se afirma então, por causa dessas outras afirmações, que é o contexto. Então, o contexto arquitetônico, o contexto da paisagem, o contexto do mundo humano e não-humano é o caminho a partir do qual uma obra pode se encontrar. Por isso, os lugares se tornam tão importantes e o contexto se torna tão importante. Na minha produção, o contexto em que a obra está é imprescindível para que ela se afirme como alguma coisa, que não é aquela em que ela está, mas a partir daquela ela se afirme.

Me desculpo, sei que são muitas coisas... Encontro na obra dele operações de restituição ao mundo com novos significados, ou de ressignificação do já existente. Quero saber o que ele acha desse meu “achado”.

J.M.: Se a obra parte do mundo, se ela parte de um tempo e espaço potencialmente vividos, se ela parte, então, desse princípio... Se, de certa forma, ela ao potencializar determinado tempo, determinado espaço... Se, de certa forma, ela arranca esse tempo-espaço do mundo, ela tem que arrancar para devolver. Ela torna esse tempo-espaço ressignificados, ela ressignifica esse tempo-espaço, ela agrega novas experiências a esse tempo-espaço, ela o marca para sempre. Mas a obra de arte só se completa quando esse tempo-espaço é devolvido ao mundo. E essa devolução é quando a obra não isolada, porque se tornou uma obra, mas, ainda, pertencente ao contexto é quando ela se insere e pode causar transformações. É quando de fato, ela pode encontrar a sua plena potência, ela pode realizar essa potência quando ela é devolvida ao mundo. Não mais a mesma coisa, mas ressignificada e devolvida ao mundo para que ali ela continue operando ainda mais plena. A obra tem que ser entregue, nessa operação de entrega do artista, ele, de certa forma, perde o controle, mas é, justamente nesta perda de controle, que a obra se abre para o mundo e se amplia.

Potência para o mundo, ampliação, abertura... Retorno ao começo, quando ele fala que a obra de arte não é um exercício autobiográfico, então pergunto mais a ele sobre essa questão, já que ele me fala muito de tempo vivido, experiência vivida e como isto pode estar presente na arte sem ser autobiografia.

J.M.: Tem que ser a partir de um ponto e esse ponto é pessoal, sempre será pessoal para a obra surgir. É a partir de uma experiência pessoal, de uma vista pessoal que eu posso me instalar no mundo e emitir significados para o mundo. Mas existiria um giro imprescindível em que quando eu mostro a minha posição no mundo, é que eu posso marcar esse ponto de minha posição no mundo como referência para descobrir o próprio mundo. E aí, de certa forma, eu saio do umbigo. Porque o absoluto é o nada também. Quando esse absoluto se torna a partir de um ponto é que eu posso criar relações com o todo e descobrir o todo. O pessoal é origem a partir do qual se pode descobrir o todo.

Despedimo-nos de Vera que trabalhava no quintal quando cheguei, com a presença desta outra pessoa, aproveito para perguntar para ele quem são os outros que, de certa maneira, habitam seu trabalho, suas referências...

J.M.: Sim, claro. E vários artistas foram importantes para me mostrar essa ideia da obra como uma plataforma para o mundo e de experiências para o mundo, e de experiências e de espaço que por mais que pareça composto de ausências, espaços que convidam ou que lembram presenças que ali estiveram e que ali estarão.

A própria Ana Maria Tavares, ela foi a minha orientadora no trabalho de conclusão de curso na ECA em artes plásticas. E a busca dela como orientadora foi justamente por essa relação que ela me mostrava na obra dela para com o mundo, essa concepção da obra como um espaço potente, um espaço potência, que lembra que ele já foi habitado e que lembra que ele ainda pode ser habitado e que convida para habitá-lo. Convida para uma certa experiência. A presença de mobiliários urbanos, mobiliários de deslocamento, a presença de elementos arquitetônicos, de passagem na obra da Ana Maria Tavares, ela despertava tudo isso em mim. Uma concepção de obra de arte que nos convida para determinadas experiências. E essa experiência pode falar de múltiplas questões. Ela pode falar, por exemplo, da solidão, do deslocamento, do não ir para lugar nenhum, mas ao mesmo tempo do constante deslocamento proposto pelos espaços da contemporaneidade. Mas, justamente, falar disso ou estar incitado a participar ou perceber essas relações propostas pela contemporaneidade, descobrir, de certa forma, até a perversidade dessas relações, o tomar consciência da perversidade dessas relações propostas por esses espaços. A obra dela estaria muito mais no tomar consciência em relação a esses espaços e a perversidade propostas por estes espaços. Então, a experiência que a obra de arte convida, não é simplesmente a experiência da felicidade e da plenitude. Ela convida para a experiência da dor e para a consciência da dor. Eu achava corajoso isso na obra dela.

O trabalho do Hélio Oiticica também sempre foi uma referência, já que ele teve um percurso que partia da pintura e da superfície da pintura até que a pintura chegasse ao monocromatismo, onde de fato a pele da pintura está evidente e a partir dessa pele da pintura o pulo para o espaço... “Os penetráveis” e em múltiplas outras obras, essa experiência da pele da arte para o interior da arte, ou melhor, para o exterior da arte na obra do Hélio Oiticica, ela foi uma experiência marcante, já que aí nós estávamos convidados a habitar a obra como ninho, como quem habita um ninho. E a partir desse espaço instaurado criarmos um espaço de reflexão que se dá a partir da experiência vivida.

Finalizo. Ele me falou durante muito tempo. Ele vai buscar fotografias de alguns de seus trabalhos... Miro novamente a jiboia, que por instantes tinha esquecido. Mas ela permanece lá, com uma mudança bem sutil em sua posição inicial... Falamos sobre a possibilidade de refletir sobre a obra partir da fala e Júlio me diz...

J.M.: O falar é, ao mesmo tempo, uma forma de penetrar e aprofundar... O falado é o vivido, o tempo de falar é o tempo de viver. E é, justamente, neste tempo de estar vivendo a fala é que se descobre novas camadas. Justamente porque se vive o tempo falado. O tempo falado é uma experiência de tempo vivido.

Antes de ir, a jiboia me incita... Relembro o ser olhado e olhar, o enigma do vidente visível, peço que Júlio comente Paul Klee. Essa frase faz algum sentido para ele?

J.M.: É bonito isso, de certa forma, é uma relação de humildade em relação ao mundo. É bonito quando o artista atinge essa humildade, aí sim ele, talvez, tenha se desvencilhado do ego e ele pode ter, de fato, se entrelaçado com o mundo a ponto de pertencer ao mundo. E, a partir desse entrelaçamento – que de certa, pressupõe um certo desmanche do ego... Desse entrelaçamento com o mundo é que o mundo pode passar por ele, e se o mundo pode passar por ele, ele pode ter sido um aglutinador de obras de artes. Alguém em quem uma obra pode se aglutinar.

Começamos a ver juntos imagens dos trabalhos de Júlio. Admiro os trabalhos, depois de algum tempo olhando... Peço a ele que fale mais sobre a linguagem, qual a relação que ele percebe entre suas obras e a linguagem, se há relação entre as palavras e a visualidade nos seus trabalhos.

J.M.: Sim, o universo das palavras, esse universo que de certa forma é um universo aberto. Já que o significado sempre, na verdade, é um incitador de novos significados, essa relação com a palavra eu acho que é presente na forma de dar uma sintaxe a visualidade. Já que são elementos que buscam uma ampla sintaxe, significados. O próprio título é um elemento importante da busca dessa abertura do jogo da sintaxe, não é uma sintaxe que se fecha, mas muito mais um código aberto. O próprio título ao causar confusão, curiosidade, ele é alguma coisa que abre o código do significado. Primeiro para te desconsertar e, depois, para que neste desconserto você busque novas reuniões de significado que possam dizer algo para você, mais do que para o artista.

Já é quase noite, mas Júlio me mostra imagens e ainda me fala pacientemente sobre suas produções artísticas. Admiro, elogio, ele me fala da construção de seu pensamento na visualidade de seus trabalhos. Fico entre registrar ou não, acabo gravando alguns trechos. Ele comenta sobre obras da série “Retificação”.

J.M.: São livros de registro, livros de nota, contabilidade, presença e chamada, são livros de burocracia que criam um dos pés do peso, uma metáfora e, ao mesmo tempo, em que tudo se retroalimenta materialmente madeira-papel, madeira-papel, a toda uma retroalimentação do peso.

Aqui são estas cadernetas que se usava como crédito, em que se anotava – não sei se você chegou a ver – mas se anotavam na venda tudo que se vendia e se pagava no final do mês quando se tinha o salário. Um arquivo cerrado disso, de certa forma, mostra a estrutura disso, de relações de crédito que estão na base de um sistema comercial, de certa forma, vigente ainda hoje. E, ao mesmo tempo, esse sistema que se esfria cada vez mais de um sistema de confiança para um sistema de desconfiança. É como se tentasse buscar e analisar essa perda dessas relações comunitárias de confiança para essa impessoalidade hoje do

crédito. (...)

É um canto em que papéis novos se relacionam com papéis velhos, o amarelado é, de certa forma, o processo da oxidação do papel como o fogo é, o papel pegando fogo é o papel oxidando-se. E aqui essa potência, esse pavio do novo e do tempo. (...)

Aqui é uma escultura que força a perspectiva até o espelho e que assim cria uma certa escultura de vazios, ela tem dois metros, um tanto acima da medida humana, da escala humana. E essa escala real, dois metros, um tanto acima da escala humana onde qualquer um entraria e a “forssação” dessa escala real para uma escala ilusória que a perspectiva ajudou a construir, a construção da ilusão e da realidade. O espelho é uma metáfora da construção da ilusão e da realidade. (...)

Essas são desenhos para serem vistos de frente e verso, frente e verso, frente e verso... Já que são a abertura de um caderno de desenho, na verdade, foi retirado a parte central, os grampos de um caderno de desenhos e essas folhas duplas foram instaladas nesse perpendicular, em relação a parede, para que não interessasse apenas a frente, mas para que frente e verso tão fossem importantes, que o percurso fosse importante. Então, as pessoas se instalavam de uma nova forma para verem um trabalho, inicialmente, bidimensional e na transformação disso em um percurso. (...)

Faço comentários durante as falas de Júlio, mas ele me fala de suas obras com muita concentração, meus pensamentos, em voz alta, interferem muito pouco no fluir da fala dele. Confirmo com ele, depois de tudo, se ele é nascido em 1982; pois lhe explico que pretendo entrevistar artistas de uma geração próxima a ele, Lia Chaia, Amanda Mei e Vitor Mizael.

J.M.: É bacana isso, buscar as relações entre uma geração...

Aqui é aquela que força a escala real, uma escala perspectivada e, ao mesmo tempo, ela desaparece. A obra desaparece ao mesmo tempo. Aqui é um ângulo do lado fosco da ilusão, é o espelho e o preto atrás do espelho. (...)

Eu acho importante a visão do artista para a obra, a fotografia refletindo o olhar, o artista fazendo a foto, claro, não é a única, mas o artista podendo fazer a foto revela alguns aspectos...

Me admira muito as obras nas fotos e comento com ele sobre isso, já havia perguntado se era ele quem fazia as fotos, então, perguntei diretamente se ele achava que era um pouco o olhar para si mesmo, um olhar que já é externo, porque quando ele está no processo ainda é um olhar bastante interno, talvez?

J.M.: Interno e a foto... Você fotografar a própria obra é quando você já tá com aquilo já externalizado e gira, o quarto de giro se modifica. Sim.

Essa é uma versão instalada na arquitetura no cimento, aqui deslocada para a madeira. Porque a madeira e o papel tem a mesma essência, uma relação material e, estaria aí, a importância da escolha dos materiais. E essa escolha tem a ver com densidade, peso, coloração e significados.

Essa faria parte da série “retificação”.

Pergunto a Júlio se ele faz desenhos, esboços anteriores ao projeto.

J.M.: Sim. Eu faço alguns... Esse próprio aqui, esse caderno que eu abri é um caderno que estava exposto perpendicular, ele era um caderno de anotações de projetos que acabaram se transformando em desenhos autônomos, mas inicialmente anotações, desenhos de obras. A palavra retificação... Eu fui despertado para essa palavra pelo processo de retificação do Rio Pinheiros, um rio tortuoso que pelos interesses da especulação imobiliária foi retificado e, então, o que parecia muito lógico, geometricamente perfeito, a retificação do rio e o aproveitamento econômico se mostrou inviável e absurdo, muito mais do que a lógica da linha reta. E aí esse confronto entre natureza e racionalidade é presente em vários trabalhos, inclusive aquele da cobra. Aqui, às vezes, eles se refletem aqui é uma outra versão de “Homenagem ao Zanini” debaixo de um chuveiro d’água que fica pingando e lavando.

Percebo uma recorrência da água nos trabalhos de Júlio, pois ele falou do rio Pinheiros, a obra do São Francisco, aqui nesta obra. Ele comenta:

J.M.: A água é fluxo, ela é a maior metáfora do fluxo, é o maior símbolo da ideia de fluxo, do movimento vital. Esse também é simples, é uma caixa de primeiros-socorros com essa dissecação da flor, [Comento que me parece um oratório], é se torna esse espaço mais sacralizado mesmo.

Me espanto, é a cobra que me observa que está presente em uma exposição dentro de um tubo.

J.M.: É ela, justamente nesta ideia de retificação, a linha geométrica como perfeita, mas ao mesmo tempo, mas forma mais imperfeita para ela, geometricamente perfeito é a forma de um cilindro o corpo dela, mas a lógica que diz isso é a mais brutal de todas e essa lógica que diria isso, e que também disse isso para o rio, foi a lógica que não deu certo. Enfim, é a visão lógica que não se encontra, que é apenas o maniqueísmo mental que não encontra a realidade tortuosa das coisas. Acho que muitas obras falam disso, a ideia da jiboia no tubo era uma metáfora disso, a forma perfeita, o cilindro, para ela era a forma mais brutal possível. Ou seja, nosso maniqueísmo mental, ele que é anterior a experiência real do mundo, a máquina mental anterior a experiência do mundo ela pode ser muito bruta. Essas anotações em relação a um projeto que se torna as anotações em si obra, há uma certa abstração, mais do que um projeto perfeito, exato e milimétrico.

Conversarmos muito ainda sobre outras imagens, editais, exposições, mercado da arte, acervo de museus, entre outros assuntos. Júlio me ofereceu muitos elementos, saiu de sua casa com muitas ideias, me sentindo feliz e com vontade de escrever. A caminho de casa, ainda olho umas vitrines e toda a agitação do comércio em Pinheiros, penso como fez sentido para mim falar com ele, saiu impregnada por novas leituras do mundo...

2. ENTREVISTA COM AMANDA MEI

SÃO PAULO, 02 DE AGOSTO DE 2011.

Recuperei a lembrança de Amanda Mei em minhas notas, quando vi alguns trabalhos dela em um projeto para apresentação de jovens artistas do SESC Pompéia¹⁶⁰. Amanda (São Paulo, 1980) é formada em artes plásticas pela Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), vive e trabalha em São Paulo. Divide um casa-ateliê com outros artistas na região da Pompéia.

Localizo-a e trocamos alguns e-mails, marcamos o dia de nossa conversa. Me perco nas ruas, a princípio muito parecidas. Logo me localizo. Toco a campainha. Amanda me recebe, subimos as escadas e já identifico fragmentos de suas instalações. Ela me oferece água, refrigerante, uma bebida... Está muito calor.

Amanda me mostra as outras salas, me fala dos outros artistas com os quais divide o ateliê, saímos no quintal, venta muito. Vamos para suas salas de trabalho, a primeira com muitas coisas, partes de obras, material coletado, projetos para trabalhos futuros. Na outra sala, pequenos objetos, miniaturas, paredes cheias, um mundo... Ela me fala de um gabinete de curiosidades, meu olhar passeia, mas parece não conseguir abarcar tudo. Venta muito, as portas batem. Começamos a falar da minha pesquisa e, então, ofereço a ela esse espaço da palavra. Ela inicia seu pensamento e sua fala a partir de duas instalações que me chamaram a atenção: “Memorabilia” e “Reflexo de uma intimidade”.

Amanda Mei (A.M.): Então, acredito que meu processo de criação vem muito do meu andar na cidade, de como eu me desloco e como eu enxergo e entendo essa cidade que a gente vive. É através das coisas que me chamam a “atenção”, as coisas que me seduzem na cidade, pode ser até falando esteticamente isso vai para o meu trabalho de outra maneira. Essa questão do corpo que você coloca, eu acho que o corpo ele se faz presente através de indícios dessa presença. Vamos pensar uma coisa bem óbvia: você tem uma cadeira, essa cadeira já te traz a presença de um corpo. O corpo não precisa estar lá.

Então, voltando um pouco no processo... O meu trabalho vem um pouco desse deslocamento pela cidade, junto com isso, tem muito os meus cadernos de anotação, onde tem vários projetos que eu desenvolvo. E aí quando eu tenho uma oportunidade, o material e quando as coisas se casam, aí esse projeto se transforma “fisicamente” no trabalho. Então, o processo seria a união do conceito, do material, da linguagem e da forma. Isso tudo não tem uma etapa que vai isso primeiro, isso depois... Pode ser tudo junto, pode ser uma coisa separada, não tem muito um rigor para isso acontecer.

¹⁶⁰ Projeto TRIPÉ-pintura. SESC Pompéia, São Paulo, 2005.

A partir desse andar na cidade, eu vou recolhendo várias coisas, não só matérias, mas também através de fotos, ou escrevo no caderninho rapidinho alguma coisa que me vem a cabeça. Porque eu acredito muito que a cidade que a gente vive ela é o reflexo desse mundo que a gente vive. Então, eu fico procurando esses sintomas, desse sistema de produção que talvez não esteja mais funcionando. Então, eu fico procurando esses indícios desse sintoma para tentar transformar isso em um trabalho depois.

No caso mais específico dessas instalações, elas foram um projeto que eu mandei para o Rumos¹⁶¹. Eu nunca tinha realizado elas, então eu mandei esse projeto com um croqui, um esboço do que eu queria fazer e, a partir do momento que eles me deram o “OK, você foi aceita”, aí eu fui buscar dentro do meu ateliê e nas ruas os materiais para poder construir essa instalação. Eu não tinha muito a certeza ou a imagem final do que ia acontecer, isso foi se dando ao longo do processo e isso foi tomando um corpo. E aí saiu o que está lá.

Eu acho que é legal falar dessa cenografia, entre aspas, que tem nestas duas instalações. São coisas que eu me preocupo, a questão da luz, a cor das paredes, criar esta ambientação para comportar esses objetos...

Não resisto e pergunto, quero ouvi-la falar dessa criação de espaços... Falamos já um pouco sobre isso, a possibilidade da arte retirar a pessoa de sua experiência cotidiana (e, com o trabalho de Amanda, penso com os próprios objetos do cotidiano). Pergunto se tem um pouco desse sentido a criação desses espaços nos seus trabalhos?

A.M.: Sim, como eu te falei. Eu acredito que o artista te aponta para novos caminhos, para outros jeitos de enxergar o mundo. Então, às vezes, uma coisa que estaria na rua e você passaria batido, talvez se ela tiver dentro de um espaço expositivo (entre parêntesis), talvez ela tenha uma outra conotação. Ou, talvez, um trabalho na rua, sei lá, depois que você viu isso em uma galeria ou em uma exposição, talvez você passe a olhar para a rua de outra maneira. Então, eu acho que tem essa preocupação de tentar, pode ser te tirar do olhar viciado. Mas talvez fazer você olhar de um outro jeito para fora. Porque eu me preocupo, claro... Existe galeria, existe espaço expositivo, mas, às vezes, a minha vontade daqui para frente, eu não sei o que vai acontecer, mas talvez fazer instalações na rua. Fazer as pessoas olharem para a rua de outra maneira, Porque tem aura de que esta dentro da galeria, está dentro do espaço expositivo é arte. E por que o que está na rua não é arte? Então, essa é uma questão que eu venho pensando bastante ultimamente.

Retomo, ainda que mentalmente, meu olhar para os trabalhos de Amanda e pergunto, sobre as operações de coleta que percebo em sua produção. Pergunto sobre esses elementos da paisagem que compõem seu trabalho, se ela quer reinseri-los no mundo de outra maneira...

A.M.: Tem, mas eu acho legal que quando você vê um trabalho, que aquilo, talvez não o trabalho inteiro, mas talvez um pedacinho do trabalho puxe alguma memória sua. E aí a partir disso, você vai ressignificando a paisagem.

¹⁶¹ Rumos Artes Visuais: Trilhas do desejo. Instituto Itaú cultural, São Paulo. Exposição itinerante: São Paulo - Instituto Itaú Cultural, Eco em Brasília e Paço das Artes no Rio de Janeiro, 2009.

Murmuro algumas palavras, insisto que vejo essa ressignificação com ela, a retirada e ao mesmo tempo a restituição ao mundo com um novo significado, um novo espaço, um novo tempo. Me explico, me implico. Falo de uma ideia de suspensão do tempo, um outro fluxo, uma outra temporalidade...

A.M.: Eu acho que é uma outra forma. Porque a gente tem o tempo do relógio, mas a gente tem um tempo de cada um. Cada um tem o seu tempo. É meio pensar nisso. Quando você se coloca, por exemplo, na “Memorabilia”, quando você cria esse ambiente, você entra dentro dele, aquele tempo já não é... Não sei nem se eu posso chamar isso de tempo. A palavra tempo já é uma coisa muito impalpável, parece. A gente não consegue ter uma noção clara, Então, é meio isso. Você entrou naquilo e como você disse, você suspendeu. Mas eu acho que cada um vai ter uma visão totalmente diferente nesse espaço. Você pode até entrar com duas pessoas, mas você vai sentir de um jeito e a outra pessoa vai sentir do outro.

Então, questiono Amanda se ela acha que a própria experiência dela como pessoa, como artista, de alguma maneira, está incorporada ao trabalho.

A.M.: Claro, não tem como não estar. Com certeza, sei lá... Você está andando na rua, não sei se isso acontece com todo mundo, mas, às vezes você vê uma coisa que vai mudar teu dia. Outro dia, eu estava no carro e eu olhei para o céu. Tinha um passarinho, uma pomba voando. Foi muito forte aquela cena, era uma pomba voando com um saco de supermercado preso na patinha dela. Então, ela voava com o saquinho preso, nossa aquilo mudou meu dia. Eu até escrevi na hora, talvez traduzir isso em algum trabalho, eu não sei de que forma. Mas sabe quando tem alguma coisa que muda totalmente o teu olhar. Você passa e parece que você virou outra pessoa depois de ter essa experiência e eu acho que a cidade é muito rica nisso. Às vezes, eu olho para a cidade e, talvez, eu vejo mais arte na cidade do que dentro de uma galeria hoje em dia. Então, eu acho que todas as experiências que eu vivo na cidade (de alguma maneira, é claro), é o meu corpo na cidade, eu tento traduzir de alguma maneira. Talvez, às vezes, até inconscientemente. É claro, que tem algumas vezes que são mais diretas, mas às vezes inconsciente. O corpo fica marcado das experiências que a gente vive. E a cidade está cada vez mais expulsando o corpo. É difícil a gente achar um lugar para a gente na cidade, os espaços públicos, ou mesmo você olha todo mundo pensa para um espaço para o carro, mas ninguém pensa na calçada. A calçada cada vez está menor e a rua cada vez maior. Então, tem essa preocupação.

Amanda retoma o roteiro e fala se percebe alguma ideia, algum sentido do corpo ou de uma corporeidade em seu trabalho. Lê em voz alta minhas notas sobre a “carne do sensível”, a extensão do eu-coisa-mundo, pensa, aguarda e sente as reverberações. Merleau-Ponty não pode faltar em nossa conversa. Então, ela comenta.

A.M.: Eu acho que é bem isso, é aquilo que estávamos conversando antes. É mais uma

representação, alguma coisa que faça você lembrar como você está no mundo do que o corpo óbvio ali. Porque eu acredito que estes pedaços da cidade, estes restos, estas sobras, elas carregam um tempo. E, é claro, se eu tirar ele daquele lugar... Eu posso colocar ele aqui, dentro da minha sala, ele já virou outra coisa. Não tem como falar que é aquilo que estava lá. Eu acho que tem uma coisa muito forte na minha pesquisa que é a questão da arqueologia, de alguma maneira tentar fazer uma arqueologia a partir do que sobra na cidade. Estes restos arqueológicos que denunciam este sistema que a gente vive hoje em dia, que talvez no futuro isso possa ser uma base de estudo para uma coisa maior, para entender a gente. Eu não sei, eu não sei o que vai acontecer com a gente depois, para frente.

Amanda fala de memória, lembro-me do museus históricos e de suas coleções de mobiliário, mobiliários artificiais também da memória em museus, me lembro da sala do Museu Paulista¹⁶². Interfiro, pergunto se o trabalho dela tem essa interface com as questões da memória.

A.M.: Então, como eu te disse... Quando eu pego estes restos que já foram usados por alguém, a questão de memória está intrínseca ali. Não tem como eu falar não, tá ali. Claro, eu estou tentando construir talvez... Eu não sei se você já viu meus trabalhos do começo que são fotografias. Eu tirava uma foto de uma “coisa”, aquela foto não dava conta do que eu queria, então, eu tirava várias fotos da mesma coisa. E, depois, eu remontava e criava outra foto. Então, tem um pouco esta ideia de criar outro tempo. E, agora, com estas instalações tem essa ideia de criar este outro móvel “meio Frankstein” que seja um monte de colagens de peças de memória que cria esta outra memória, que cria este outro tempo se a gente entrar naquela questão que conversarmos antes. Então, eu acho que tem um coisa, tem uma questão da memória, mas talvez não seja esta memória como tempo ou espaço que a gente estava falando. Essa noção que a gente tem, não sei que nome dar para isso, mas talvez uma outra memória.

A fala de Amanda é interrompida pelo vento. Venta, venta muito forte. Algo cai do armário, me preocupo com as pequenas peças que podem voar. Ela sai para fechar algumas portas e janelas. Fala ao longe: “Voou tudo...”. Recomeçamos, peço para ela falar da palavra, da linguagem em seus trabalhos. Pois, percebi que suas produções tem títulos mais extensos e um jogo, uma combinação de palavras.

A.M.: Não é uma fórmula. No SESC¹⁶³ as pinturas tem uns títulos super poéticos porque eu estava lendo Bachelard na época. Eu me encantei pela “Poética do espaço”¹⁶⁴ de Bachelard. Então, vinha aqueles títulos super carregados. Aí, depois, as com as instalações, às vezes, tem essa coisa, às vezes, do sensível, do emocional. Mas eu acho que agora, com essa pesquisa depois que eu voltei da residência¹⁶⁵, as coisas estão mais racionais. É difícil falar,

¹⁶² “O móvel como artefato”, Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

¹⁶³ Projeto TRIPÉ-pintura. SESC Pompéia, São Paulo, 2005.

¹⁶⁴ BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. 2º. Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

¹⁶⁵ Residência Artística: agosto2010/janeiro2011-Cité Internationale des Arts, Paris.

porque eu não consigo enquadrar em alguma coisa. Às vezes, as pessoas perguntam: “Você é artista? O que que você faz: pinta, fotografa...?” Como eu vou responder esta pergunta, eu faço um pouco de tudo, não dá para... Porque a gente tende a querer categorizar as coisas em caixinhas e tem coisas que a gente não consegue. Sei lá, se você me fizer esta pergunta daqui a dois, três meses, talvez eu te responda uma outra coisa.

Explico e faço minhas relações para ela, digo que pergunto a ela sobre as palavras, porque me parece que tem uma relação com o caráter simbólico da palavra. Isso me ocorreu também pelo uso do mobiliário, porque para mim o mobiliário também é simbólico. O móvel como presente no nosso cotidiano e faz parte dessa memória construída também socialmente. Me parece que há uma preocupação de uma construção que se apropria de símbolos...

A.M.: É engraçado, porque, às vezes, tem trabalho que tem um título que eu olho e falo: “Nossa, casou, perfeito!”. Tem trabalhos que eu tenho vontade de mudar o título hoje em dia se eu parar para pensar direito. Mas já foi, já fiz. Mas, sim. Quando você pega, por exemplo, no SESC tem as gavetas que guardam o passado. É meio isso. “O Reflexo de uma intimidade” com os restos das portas de armário.

Consulto meu caderno, são anotações que fiz ao olhar as obras ou instalações. Peço a ela que fale sobre a “luz” em seus trabalhos.

A.M.: Eu sou daquelas artistas que põem a mão na massa. Eu faço tudo. No Itaú¹⁶⁶, eu que coloquei o papel de parede na parede, eu que pinte as paredes. Eles me falaram: “Você quer alguém?”. E eu falei: “Não, não.”. Porque eu acho que a pintura da parede, para mim é tão importante quanto o móvel que está lá dentro. Não tem hierarquia, entendeu. É tudo uma coisa. É claro, que o móvel eu fiz antes no ateliê e chegou lá eu tive que instalar, mas a parede fiz lá, no lugar. Até teve uma discussão quando eu fiz esse trabalho no Itaú, porque eu preciso saber qual espaço eu vou ter para depois pensar o que eu vou fazer. Eu funciono, muito assim, eu preciso ter um pouco essa noção espacial. E não só do cara falar: “Olha, você tem uma sala de 6x6.”. Não. Eu queria ver o espaço, sentir o espaço, ver o pé direito, sentir o que este espaço me trás, para depois montar os trabalhos lá dentro. Que tem essa discussão muito forte hoje em dia.. O lance do cubo branco. Se você tem um trabalho bidimensional você pode instalar ele, de repente, em qualquer parede, mas quando você trabalha com uma questão um pouco mais do espacial, já não é tão simples assim. Então, tem esse pensamento com o espaço e de como eu vou ambientar esse espaço para o que eu vou trazer depois, a luz, a parede... Sempre tem essa luz mais intimista, essa luz mais escura, para sentir esse lugar de um outro jeito. Porque, geralmente, os espaços de arte tem essa luz super shopping center. Você olha e o negócio te ofusca.

Incito... É criar espaço íntimo mesmo?

¹⁶⁶ *Rumos Artes Visuais: Trilhas do desejo*. Instituto Itaú cultural, São Paulo. Exposição itinerante: São Paulo - Instituto Itaú Cultural, Eco em Brasília e Paço das Artes no Rio de Janeiro, 2009.

A.M.: Não sei se eu posso te falar isso. No caso do “Memorabilia” sim, total. “Memorabilia” é transformar em um espaço de intimidade, que você se sinta, não acolhido, mas que você possa entrar nele e ter essa outra percepção que a gente estava falando antes, ir para este outro tempo, enxergar as coisas de outro jeito. Talvez, sim, eu acho que eu falo um pouco da questão da instalação... A vontade de tentar construir uma coisa que não existe. Sabe, às vezes, eu falo: “As pinturas são estudos para essa criação de espaços que já visitei uma vez ou que eu tenho vontade de criar, e que talvez eles não sejam possíveis”. A instalação também ela tem essa vontade de criar essa coisa que não existe. E, intrinsecamente, elas são inspiradas nesse sintoma dessa desconstrução no ambiente urbano, também tem muito isso. É claro que ali, você tem uma coisa, talvez, mais onírica; talvez, mais do sonho. Mas ela está inspirada nestes sintomas, nestes indícios que eu enxergo na cidade.

Divago, falo do que sinto sobre a possibilidade de ter algo no presente que contém algo “a devir”, algo que pode ser...

A.M.: Mas esta coisa do tempo é muito louco. Porque aí se você for pensar o que há de vir, quando veio já não é mais o “que há de vir”, já é o presente. E, se você for pensar um pouquinho mais, já é o passado. Então, que tempo é esse? A minha tese de bacharelado falava muito sobre esta questão do tempo. Eu acho que de alguma maneira eu tentava definir isso, mas eu vejo que agora a minha questão já não é mais tentar definir isso. Isso já está ali...

Pergunto, se o seu trabalho ainda tem essa questão.

A.M.: Sim, mas ela está já de uma outra maneira. Aquilo ali, está lá já. Eu não preciso mais tentar enxergar qual é este tempo, como eu queria tentar categorizar ele antes. Agora eu estou procurando na cidade para trazer isso e isso vai estar lá intrínseco ao trabalho.

Quero falar do que tenho percebido. Dialogamos. O vento volta. Amanda sai para conferir a ordem das coisas e tenho a impressão de que vamos voar. Um barulho, uma porta caiu. Ela retorna e solicito a ela falar mais sobre essa relação do corpo com o que ela chama de indícios, vestígios do mundo. São passagens, são extensões do corpo? O que é isso para ela?

A.M.: Eu acho que são. Essas sobras, esses vestígios, esses fragmentos são restos de uma coisa que foram usados. Falando mais, especificamente, do espaço urbano, da cidade são restos da nossa passagem por estes lugares. E eu acho que, talvez, carregue um pouco essa ideia de progresso. O quanto essa noção de progresso que a gente tem, na minha visão, talvez esteja ultrapassada. Porque o progresso é sempre tudo lindo, maravilhoso, de metal, de vidro. E aí, trazendo estes restos você pensa também um pouco no lance do progresso e das transformações.

Penso no material que ela usa. E falo madeira...

A.M.: É, eu tenho uma coisa com madeira. E madeira era árvore antes. Então, tem já um passado que era árvore, para transformar em móvel. Esse móvel que foi usado por alguém e que foi descartado. E que, se bobear, vai para aqueles negócios que moem a madeira e transforma em MDF. Então, eu sinto que, às vezes, que parece que eu estou resgatando as coisas que talvez fossem embora. Aí, entra um pouco naquele lance da arqueologia que eu estava te falando antes, de tentar fazer uma arqueologia urbana.

Criação de tempo e espaço, caráter onírico reverberam em mim... Digo a ela sobre algo que li, não me lembro precisamente sobre um de seus trabalhos, algo como “construir sonhos”...

A.M.: “Tem um trabalho que chama a “Construção do caminho para os sonhos”. Então, pensando no SESC Pompéia tinha uma relação muito do sonho ali presente. Eu acho que eu fui me distanciando um pouco disso para tentar trazer essa ideia de sonho de outra maneira. Pensando agora, talvez, essa ideia de sonho seja... Eu não sei, quando a gente sonha, a gente não consegue dimensionar o que a gente vai sonhar. É uma coisa totalmente inconsciente. Então, acho... É uma pergunta difícil, sabe quando você tenta procurar palavras para explicar, mas...

Eu acho que todo o artista tem um sonho, que enxerga o mundo de uma outra maneira, talvez eu tente no meu trabalho trazer estes restos do que sobrou do sonho na minha cabeça, de tentar realizar eles, de tornar real. Mas tem uma distância muito grande entre o sonho e o tornar real.

Falo novamente de ressignificar os objetos...

A.M.: Não tem como não ressignificar. Eu acho que a partir do momento que você tirou o negócio de onde ele estava e colocou ele em outro lugar – ainda mais quando você põe ele dentro de um espaço de arte – aí aquilo já perdeu, não tem como não, tá sendo ressignificado. Mas eu acho que talvez a combinação de todos estes fragmentos se transforme em uma coisa maior, que tem toda aquela memória, aquele significado anterior, essa articulação se transforma numa outra coisa.

Eu acho que talvez que a palavra certa não seja ressignificação, mas articulação. Porque quando você fala em ressignificação você tá matando o significado anterior e tá criando um outro significado. E quando você fala de articulação, você está articulando esses significados e criando outra coisa, mas não anulando estes significados anteriores.

E tem uma coisa muito forte de construir também no meu trabalho, não só a pintura, a fotografia, mesmo a instalação, essa coisa da construção. Tanto que quando eu te falo do tijolinho¹⁶⁷, que fica muito claro, eu estou dando o início de uma construção para alguém levar. Então, essa vontade, essa inquietação com o que me é dado e essa vontade de construir outra coisa.

¹⁶⁷ Exposição Individual: “As Sobras e Desconstruções” na Galeria Neuter Michelin, Caixa Cultural, Edifício Sé, São Paulo, 2006.

Amanda fica pensativa, tento formular minha outra questão enquanto isso. Ela me pede para depois mandar a entrevista para ela, então me diz que estou colocando questões de vida para ela. Rimos. Então, pergunto sobre o que a inspira, quem são suas referências...

A.M.: Nossa tem um monte. Eu estava pensando nisso noutro dia: “Quais são as minhas referências?”. Então, é engraçado pensar referência, porque você pode falar eu adoro o trabalho da Louise Bourgeois e do Farnese de Andrade. E, assim, esteticamente eu acho que tem, claro, uma relação com o meu trabalho. O Farnese tem também muito, eu andei muito lendo uns textos dele, que ele andava pela praia e ficava recolhendo os restos para fazer o trabalho dele. E eu acho que tem bastante a ver comigo, claro, ele estava na praia e eu na cidade, mas, enfim tem essa ideia de errância, de você sair caminhando e trazer as coisas. Mas já a Louise Bourgeois é outro processo, então, talvez, a Louise seja uma referência para mim mais esteticamente e visualmente, do que teoricamente.

Tem muitos artistas que eu gosto, aqueles artista que eu olho e falo assim: “Eu queria ter feito esse trabalho, sabe”. Matta Clark, eu acho que o Robert Smithson quando ele sai nessas errâncias que ele vai andar lá no deserto para pensar os trabalhos. Eu enxergo um pouco esse processo, mas de uma outra maneira em mim...

Tem uns artistas novos, que eu conheci, que eu tive contato depois dessa viagem, que é o Thorsten Brinkmam. É incrível, ele pega uns restos, transforma. Ele faz uns retratos dele com restos do mundo. Mas ele usa mais plástico, mas tem bastante essa coisa, essa questão das sobras. Daí eu posso colocar outras referências David Lynch, Tarkovski; tem dois caras que fazem umas animações que eu adoro que se chamam Brothers Quay. As enciclopédias de decoração antiga. Esses lugares que lá na França eles chamam de “Mercado das Pulgas”. Aqui a gente tem a Benedito Calixto¹⁶⁸ que nem é mais um “mercado de pulgas”, eu prefiro o Bexiga¹⁶⁹. Mas esses lugares que guardam esses vestígios, essas feiras de antiguidade, mas não essas feiras de antiguidade tipo a do MASP, uma coisa mais desorganizada, menos oficial, essas feirinhas não oficiais. Isso é uma referência muito forte para mim. Eu acho que a maior referência é a cidade, não tem como. Você anda pela cidade você vê, você enxerga várias coisas.

Os “restos do mundo”... Esta expressão reverbera em mim. Viro as folhas do meu caderno, quero que ela fale mais sobre uma possibilidade de entrelaçamento do seu corpo com o mundo, não resisto falo do “vidente-visível” Merleau-Ponty, não consigo formular uma pergunta e cito a fala de Paul Klee. Peço a ela que faça um comentário sobre esse exemplo.

A.M.: Eu enxergo três estágios do corpo no meu processo.

Um... Quando você vai para a cidade, esse campo de pesquisa, vamos dizer assim, que você vai buscar a matéria física, mas indícios de que isso se transforme em outra coisa que seja um registro, ou mesmo ações. Você vê o corpo de um jeito. O seu corpo se coloca de uma maneira diferente, talvez essa ideia que você trouxe do Klee na floresta, talvez eu me sinta

¹⁶⁸ A Feira da Praça Benedito Calixto, localizada no bairro de Pinheiros em São Paulo, existe desde 1987 e é hoje um ponto de referência para a compra de artesanato variado, obras de arte e antiguidades.

¹⁶⁹ A Feira de Artes e Antiguidades do Bixiga acontece na Praça Dom Orione, no bairro da Bela Vista em São Paulo, desde 1982. Onde é possível encontrar móveis de época, discos de vinil, roupas, revistas antigas, brinquedos, pratarias, etc.

assim na cidade. E também tem o lance do corpo nestes vestígios. O que sobrou do corpo ali? Claro, que invisivelmente, mas o que está intrínseco nestes restos.

Depois tem o meu corpo a hora que eu volto para o ateliê e vou pensar no trabalho. Aqui o meu corpo é como se eu estivesse dentro... Eu falo: “Eu acho que o meu ateliê é meu espaço sagrado, sabe. É um lugar que eu me sinto a vontade”. Porque eu posso ficar montando e desmontando e tentando construir essa outra, sei lá... Essa ideia que eu tenho. Então, o meu corpo com o trabalho, mas aqui dentro desse espaço.

E, depois, tem a ideia do corpo espectador, o meu corpo que já está fora. Que quando o trabalho está pronto. Como o espectador vai lidar com isso? E como o meu corpo lida com isso?

Eu acho que tem três momentos bem distintos de como o corpo se comporta durante o processo.

Buzinas na rua... A cidade invade o ateliê com seus sons. Acho que Amanda está cansada, pergunto se quer parar. Ela me diz que está adorando. Rimos e ela reitera que gostaria de ouvir a gravação. Falo que gostaria de pensar em leituras dos trabalhos dela a partir do que ela me fala também...

A.M.: Engraçado, depois que você faz o trabalho... Tem muita gente que fala: “É um filho que você pariu”. E aí seu filho pariu, acabou, vai para o mundo. Você já não tem mais tanto controle. É claro, a sua ideia inicial está ali. Eu acho que se o trabalho for bom aquilo vai estar ali de qualquer jeito.

Aí, a leitura é de cada um, como eu te falei, as crianças ficaram com medo de entrar na instalação do Itaú, achando que ia ter um bicho ou uma bruxa lá dentro. O pessoal mais velho se identificou e falou: “Nossa, eu me sinto totalmente acolhida neste ambiente”. Então, ali eu já não tenho mais controle do que virou o trabalho. Aí cada um vai sentir uma coisa e mesmo tem gente que pode ter achado uma porcaria e eu nunca vou saber; e pode ter gente que achou maravilhoso e eu nunca vou saber. Tem essa coisa, por isso que eu te falei até “Aí vontade de trabalhar um pouco no Educativo”. Porque a arte tem um pouco disso, a gente se empenha naquilo e, depois aquilo vai e você não tem mais notícia. Então, você fica meio órfão, sabe.

Comentamos que muitas vezes as impressões ficam com os educadores que trabalham na exposição, da dificuldade do artista conseguir um retorno sobre o trabalho.

A.M.: Se o trabalho estiver em outra parte do Brasil que você não vai nem lá ver. Então, é... Que bom que hoje com Internet, se você pesquisar você ainda consegue saber alguma coisa, mas é muito difícil.

O livro que eu deixei na instalação da Caixa¹⁷⁰, que chamava “Livro das sobras”, foi muito legal. Porque eu deixei esse livro lá durante os dois meses da exposição. Quando eu peguei ele de volta, nossa!

Escreveram tudo: ‘Isso daqui parece um negócio do Demônio’. ‘Eu odiei essa instalação’.

¹⁷⁰ Exposição Individual: “As Sobras e Desconstruções” na Galeria Neuter Michelin, Caixa Cultural, Edifício Sé, São Paulo, 2006.

‘Para que fazer isso?’. E aí teve outras pessoas que falaram: ‘Nossa, muito obrigada por essa experiência’.

E daí você fica, pelo menos, com esse feedback do que sobrou, do que mexeu nas pessoas.

Não dou paz a ela, peço desculpas, solicito que fale mais dos materiais, um pouco sobre suas escolhas...

A.M.: Tem uma escolha racional, claro. Tem uma escolha afetiva, afetiva no sentido de que aquilo me chama a atenção. Sei lá, parece que me puxa, sabe. Quando você vai escolher o tomate na feira e tem um que você fala: “Esse aqui”, meio assim, tem uma coisa assim. E tem uma hora, às vezes, tem alguns trabalhos eu vejo o que está na minha mão aqui e vou montando, entendeu. Então, tem uma seleção prévia, mas, às vezes... Por exemplo, o trabalho da Caixa dos tijolos. Eu comprei aqueles tijolos, comprei o tijolinho baiano para fazer novinho. Não foi um tijolo que eu achei na rua. Mas o outro “A cidade está tranquila” foram tijolos que eu achei na rua.

Então, assim, depende muito do trabalho, do que está no meu caderninho de anotação, da ideia que eu vou tomar conta para fazer. Mas a maioria dos trabalhos são trabalhos que foram usados. As caixas de papelão para as pinturas de papelão foram usadas essas caixas. As madeiras, os móveis foram usados. Então, tem essa coisa do que foi usado muito forte. É muito difícil eu comprar alguma nova para fazer um trabalho a não ser que ele seja um trabalho mais ligado a arquitetura, no caso da instalação com os tijolinhos.

Essa escolha do material é legal, porque é uma questão bem parte do processo. É que não dá para separar do processo e não dá para eu falar: “Eu só uso material da rua ou eu só uso material assim...”. Tem uma mistura, você está olhando aqui em volta, tem tudo assim, não dá para eu...

Concordo com ela, pois é muito legal olhar em volta. Ela recupera a ideia de gabinete e me sugere fotografar outros espaços de trabalho dos artistas, porque para ela esses locais oferecem a possibilidade de pensar o trabalho no ateliê e o trabalho pronto, além de perceber a organização do próprio artista. Acho muito legal a ideia. E ela me diz, ainda:

A.M.: Porque sei lá, talvez você tenha entendido mais o meu trabalho depois que você veio aqui. O jeito que eu organizo as coisas. Talvez, você vai olhar o meu trabalho de outra forma.

Nos despedimos. Falo para ela que gostaria de fazer um diálogo com outros artistas. Gostei muito de conhecer Amanda, seu ateliê, sua organização... De ver suas anotações, portfólios e pesquisas. Desço as escadas e estou na rua. Estou na cidade e, de alguma maneira, também vou me encontrando com o que sobrou em mim de tudo que ela me falou, com palavras, em obras, em sonhos...

3. ENTREVISTA COM LIA CHAIA

SÃO PAULO, 05 DE AGOSTO DE 2011.

Troquei alguns e-mails com Lia Chaia (São Paulo, 1978), formada em artes plásticas pela Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). Chego um pouco antes em sua casa, onde marcamos nossa conversa, conheço Mira, filha de Lia. Ela me olha séria, sem sorrir, me inquiri com seus olhinhos sobre quem sou eu? O que faço lá? Já na sala reconheço alguns trabalhos. Lia chega, Mira continua a me olhar de longe. Mira me pergunta com seu olhar, que de certa maneira, se aproxima das questões que também me levam ali...

Converso com Lia e me apresento melhor, conto sobre minha pesquisa, porque a escolhi, ela me serve um café e bolachas. Quando entrego o roteiro, Lia me pede para fazer perguntas, para fazermos daquele momento um diálogo e não um monólogo. Ela pensa e digo que ela pode ficar a vontade para organizar seu pensamento, se quiser pode falar a partir de algumas obras ou como ela achar melhor. Ela, então, inicia.

Lia Chaia (L.C.): Uma coisa que eu acho que pode ser importante de falar é que, realmente, este assunto do corpo me interessa. Não é que está aí e eu vou falar. É um assunto que eu já venho tratando faz tempo. E porque, também, eu estudo dança, é outra relação com o movimento. Eu gosto de pensar...

Lia diz um “Oi!”, entra Cauê a quem me apresenta como seu marido e de quem tenho lido alguns trabalhos acadêmicos, fico surpresa pela coincidência. Essa presença me lembra minhas leituras... Conto brevemente da minha pesquisa, minha orientadora. Ele me diz para enviar a pesquisa para ele ler. E ele também me conta que foi aluno de Carmen Aranha, se serve do café, das bolachinhas e sai. Continuamos, enquanto como uma bolachinha, Lia e eu falamos sobre o Anhangabaú, o metro e o trânsito.

L.C.: Então, essa coisa da dança, eu comecei a estudar faz tempo já. E me fez pensar o corpo junto com artes plásticas. Eu comecei a fazer ‘comunicação e artes do corpo’ na PUC¹⁷¹, um ano e, depois, eu tranquei. Porque eu estava fazendo muitas coisas junto. Porque tem a questão da performance também. Os meus trabalhos, alguns eu mando executar, mas muitos eu gosto de fazer também, eu gosto de por a mão na massa, ir lá mexer com um desenho enorme, o que eu acho muito corporal isso. Você tem uma tela gigante, você vai sobe escada, você desce, abaixa, desenha, pinta, você tá mexendo com o corpo, você está neste movimento.

¹⁷¹ Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

Isso também eu gosto muito. Por isso que eu tenho ateliê, porque hoje em dia tem artista que nem precisa, que leva o seu computador e resolve ali, mas para mim... Eu gosto disso, fazer, de por a mão na massa, sentir a matéria.

Então, enquanto eu fazia estas pinturas enormes na arquitetura, ocupando o espaço, eu comecei a fazer ‘comunicação e artes do corpo’ e pensar mais no corpo ainda e na superfície. Então, eu comecei a pensar na superfície da parede, na superfície da tela. E esse vídeo “Desenho-corpo” que você já viu, eu estava pensando ali, além de outras, questões, uma delas era essa superfície do corpo, a pele. Porque a pele é o que marca o dentro e o fora. A pele é esse limite, essa superfície e pensei nela também como uma superfície de desenho, de pintura. Assim, como a tela, como a parede, o nosso corpo para o desenho. Então, porque eu percebi desenhando que tem lugares mais oleosos, lugares que a caneta pega melhor, desliza mais, o corpo arredondado também. Então, foi, quando eu comecei a desenhar eu queria perceber esse limite mesmo do nosso corpo com que tem fora, assim, o que é dentro, o que é fora. Tem o vídeo aqui, dá para ver e, no final, a ideia era preencher todo o corpo, só que a caneta acabou, depois de 60 minutos, que foi a grande surpresa para mim. Eu achei legal que o tempo se deu pela caneta. E ao mesmo tempo essa linha vermelha que lembra o músculo, as veias, que lembra o sangue. E o desenho também, eu quis fazer essa garatuja, que é o desenho de criança, que foi um pouco a ideia da descoberta também. Porque eles estão descobrindo, eles descobrem essa superfície. Então, eu quis fazer este desenho também, não foi... Não tem um desenho, aí já está mais arredondado, eu começo do ventre também, eu vou subindo até o coração e daí eu vou passando pelo corpo inteiro.

E é importante aí também ter sido um vídeo. Me perguntam: “Porque você não fez uma performance disso?”. O vídeo é legal porque eu pedi para a câmara acompanhar a caneta, se eu tivesse feito uma performance tudo ao meu redor...

Porque, às vezes, vira um corpo abstrato, você não sabe que parte que é, ele se aproxima, você não sabe se é o braço, se é a perna, que parte que é.

Então, aqui, por exemplo, esta questão da escala. O corpo agigantado ou o mundo pequeno. Isso também me interessa bastante, mudar a escala e você vê aquilo, dá um desequilíbrio no corpo mesmo, um mundo pequeno, uma pessoa gigante, que nem o “O Minhocão” que eu estou tirando os edifícios, para mim me lembra até umas figuras mitológicas. Mesmo como “Folíngua” que tem os mitos indígenas da mulher que come a lua, tem uns mitos assim que eu acho que é um corpo meio mitológico.

Lia na sua fala se aproxima de minhas anotações sem saber. Porque ao estudar seus trabalhos, encontrei um caráter ritualístico. Ela comenta...

L.C.: Então, uma dança que eu faço a muito tempo é a dança do ventre e ela é super de rituais. Ela vêm, ela é milenar, ela é super antiga e ela vinha desse ritual da fecundidade, da fertilização. Aqui, este vídeo é a dança do ventre, o “Umbigo”. Eu estou com o globo terrestre, a câmara está parada, não está em movimento. E eu danço 60 minutos, eu quis dançar até o limite do corpo, até onde o corpo aguentar. Aí eu estou fazendo dança do ventre com o globo. E a dança do ventre tem essa coisa circular, oito infinito...

Eu vejo alguns vídeos da Marina Abramovic, eu fico feliz assim porque ela tem uns vídeos com umas mulheres também na chuva, na terra... Porque ela levanta, ela pesquisa assim um ritual de fertilização que eles fazem. Aí eu falo, aí que bom.

Aproveito a citação e pergunto a Lia se Abramovic é uma referência para seu trabalho.

L.C.: É uma referência. Tem uma artista, não sei se você conhece, cubana, ela chama Ana Mendieta. Quando eu a vi, eu já tinha alguns trabalhos que me lembram ela. Olha que legal! E, depois, claro, eu comecei a estudar mais.

Então, aqui tem essa inversão da escala, ideia de desequilibrar de quem está mandando, é o mundo ou sou eu, o que um pouco daquilo que você falou, de interagir, de estar trabalhando junto. Porque também me interessa trabalhar com o corpo e fazer estas aulas que eu faço, porque eu aprendo fazendo estas aulas tudo que o corpo recebe. Não é só o olhar. Quando a gente come, quando a gente lê, mas o corpo ele está percebendo o mundo ao redor e a gente também está com o nosso corpo interagindo nele.

Recentemente, eu fiz uma aula com uma performer, muito legal, que chama Rose Acra (?). E ela estuda uma técnica propriocepção. É super legal e a gente fez muitas coisas de olhos vendados. E ela fala que hoje em dia a gente é muito ligado ao olhar, é o que mais desenvolveu. E fala desde o começo do desenvolvimento da criança, quando ela começa a levantar a coluna, começa a mexer a cabeça, a ter força para engatinhar tudo. Fala como o cheiro é importante, todos os sentidos, como paladar é importante, a audição, o tato é importante. A gente fez até um exercício que me lembrou a Lygia Clark no primeiro dia, que a gente ficou de olhos vendados e a pessoa ia passando alguns objetos no nosso corpo. A gente estava sem blusa, com a perna de fora, na pele e ia passando e a gente tinha que só perceber, não ficar tentando descobrir, racionalizar o que é isso. Mas de perceber pela pele e, a partir daí, fazer um movimento, tudo de olhos vendados. Então, acho que isso.

Aí no final, a gente fez com som também um dia, que a pessoa ficava com um som e a gente ia seguindo andando na sala de olhos vendados, só ouvindo... E vários sons na sala que eram duplas. Só que você tinha que seguir aquele som, então a pessoa vinha, ela subia, a pessoa descia, a gente tinha que ir; vinha atrás.

Então, perceber que o corpo inteiro está ligado, tá reagindo ao mundo, tá recebendo este estímulo é que eu acho que a gente fica muito mortificado, assim, muito enrijecido no olhar e na frente do corpo. A gente tem lado, a gente tem costas. A Mira agora descobriu as costas, as minhas na verdade. Ela fica aqui em mim. Eu olho para trás e ela ri, porque ela vê que eu tenho as costas. Senão, a gente fica assim na frente.

Então, isso, quando eu uso o corpo e penso nele é porque eu acho que o corpo aprende com o mundo. O corpo aprende, ele percebe. E talvez não seja lá essa percepção toda racional que a gente tem. Apesar que tudo está ligado a cabeça, claro. Essa propriocepção tem a ver com o sistema nervoso, é super forte. Mas a gente não precisa do olhar, a gente pode perceber tudo que tem. A gente está recebendo toda hora, quando a gente anda na rua e vê e está lá no meio de um monte de prédios. Naquela verticalidade, a gente se sente menor. Ou quando a gente está na praia, relaxa, amplia. Aí tudo isso é o corpo. É que, às vezes, a gente não sente mais isso. Então, por isso que eu gosto de eu participar também. Quando eu faço a ação... Eu já contratei gente para fazer, convidei. Mas também eu gosto de fazer, porque eu acho que eu estou aprendendo quando eu faço uma performance, quando é meu corpo que está ali executando.

“O corpo aprende com o mundo”. Essa frase repercute em mim e comento com ela sobre essa memória do corpo, o que o corpo guarda como experiência, uma experiência vivida. Lia se lembra de terapias que usam princípios parecidos e que ela acha interessante, tais como o Reich. Então, pergunto se as obras envolvem as experiências vividas pelo corpo na vida de maneira geral, da cidade, além dessas memórias de ações artísticas anteriores.

L.C.: Sim, com certeza. É isso mesmo de quando, essa experiência... Você está andando na cidade, na Paulista ou no Centro, você olha para cima e vê um monte de arranha-céus. E você se sentir pequeno. Por exemplo, no “Minhocão”¹⁷² de tanto andar no “Minhocão” e tal... E perceber que quando eu andava em São Paulo, o que eu ficava olhando? Eram as fachadas dos prédios. Não dá para olhar um horizonte, uma montanha. Eu fiquei vendo as fachadas e comecei a ver as fachadas dos edifícios do “Minhocão”. Então, a gente foi dois dias lá fotografar. Caminhar pelo “Minhocão”, ter essa... Primeiro de carro, a velocidade que a gente tem no carro quando a gente nem vê direito. O dia-a-dia na cidade, eu só pude fazer este trabalho porque eu moro aqui. Porque eu uso direto esse viaduto. Então, gerou fazer isso... Daí fui no “Minhocão”, fotografei as fachadas, enfim... Aí coloquei este áudio que é meio de construção, São Paulo parece que eternamente é esta barulheira. Então, eu acho que é uma experiência super urbana. A gente pode ver outro que lembra um pouco o “Minhocão”, que dialoga bastante que é o “Coluna”, que é uma foto que foi pensando neste corpo mesmo enrijecido. Esse corpo nosso duro. Nem usei computador aqui, eu fotografei. Isso também a paisagem do entorno como ela influência. Essa aqui era a vista do meu antigo ateliê; Então, aqui era janela e eu fui fotografando. Então, a convivência com esta paisagem no dia-a-dia, estou trabalhando, paro, olho, olho, olho... Eu comecei a fotografar, me interessar.

Falo com ela sobre essa preocupação com a presença de mais de um sentido nas obras, o tato, o som, a visão. Então, falo a ela sobre uma possível plurisensorialidade das obras.

L.C.: É eu tenho vontade sim de chegar aí. Esse vídeo aqui que foi mais recente, mas ele tem essa coisa... Porque ele é um véu, que eu coloquei na frente, e eu estou dançando, mas, às vezes, eu encosto nele... É voil, mas depois eu fiz um trabalho também te mostro, porque são partes do esqueleto ampliado. Mas tem a coisa do tocar mesmo. Mas é um tato, às vezes, que não é nem tanto de mexer... A pessoa vai lá e mexe, manipula, mas você percebe o tato pelo trabalho. Eu falei que eu gosto de mexer, quer ver, para explicar, eu fico atrás desse aqui...

Pergunto, se ela está grávida neste vídeo?

L.C.: Tem dois grávidas, que também foi super forte a experiência corporal de estar grávida. Esse que é o “Músculo-pena”, eu peguei estes desenhos de anatomia tradicionais e fiz com pena, fiz esse homem, esse músculo. E é super tátil na verdade, mas não necessariamente quem vê vai tocar.

Meu olhar me lembra de Merleau-Ponty, que vai oferecer palavras para o que vejo, entendendo com ele e com Lia o que é um olhar que apalpa... Lia me diz que é bonito. Apalpar com os olhos ao ver o volume, estimula também o tato, a vontade de tocar.

L.C.: É e a pena é bonita. E é pena, mexe é macia. Mas é isso mesmo. E mudar também, o que era músculo, virou pena, então esta leveza de algo que é tão pesado. E, agora, eu estou

¹⁷² Como é conhecido o Elevado Presidente Costa e Silva, via expressa que liga a região central da cidade a região da Barra Funda em São Paulo.

fazendo, deixa eu te mostrar em primeira mão, o esqueleto que é muito leve, que também é de pena.

Elogio o trabalho, recupero a palavra etéreo para nomear o que ela me mostra.

L.C.: É uma morte que também não é tão pesada. O esqueleto não fica tão... Mas, muitas vezes que eu mexo com o esqueleto, não tanto pensando na relação da morte, mas é mais na relação da estrutura do corpo humano, dessa base, desse movimento. Você vai em aulas de dança sempre tem um esqueleto. A professora fala: “Quando você mexe a escápula...”. Na aula, eles falam: “Pensa muito na coluna, essa coluna de 360 Graus.?” E é muito legal, porque aí você começa a pensar mesmo na coluna, no corpo...

Esse workshop que eu fiz, o último dia do exercício, foram quatro dias. A gente vendou os olhos, ela foi mexer com o labirinto, que é o órgão do equilíbrio, que é uma das coisas relacionadas a propriocepção. São seis sentidos eles falam: tato, olfato, paladar, audição, visão (que é o dominante), o equilíbrio e a propriocepção (que é a comunicação motor com o cérebro, é um pequeno músculo que leva a informação para o cérebro, controla o tônus). Mas aí neste último exercício do equilíbrio, a gente fechou os olhos, só para sentir o peso da cabeça que é a parte mais pesada do corpo. Aí, de olho fechado e em dupla, uma pegava a cabeça e fazia leves movimentos. E a gente tinha que deixar bem pesada a cabeça, deitada. Bem leve, a pessoa fazia assim... E a gente não fazia força nenhuma, balançando um líquido (tem um líquido aqui dentro e tal), que tem uns cristais e aí mexe... E aí a gente começa a fazer um movimento primeiro no chão para sentir o peso do corpo e, depois, sentir o peso da cabeça. E no movimento que tinha que fazer a gente não usava o peso da cabeça, a pessoa que tinha que segurar nossa cabeça. Então, a sensação era incrível, porque você se movimentava... E onde está minha mão [Lia me mostra], era a pessoa colocava a mão. A gente não sentia o peso. Aí uma hora a pessoa tirou, avisou... E todo movimento que a gente fazia partia da cabeça. Nossa deu uma loucura, deu um barato. Tudo de olho fechado.

Falo com ela sobre a possibilidade da experiência com o corpo oferecer outras formas de ver o mundo...

L.C.: Você pode usar outros sentidos, que nem esse do cheiro... A gente ficou com os olhos fechados e ela veio com o cheiro, a gente provava. Tinha coisas que eu adorava, que eu achei que era ruim. Nossa fui ver... É que a gente fica muito pela visão.

E, depois, se movimentar a partir desse cheiro. Tinha uma que eu vi, que depois que fizeram em mim, a gente fazia no outro e via a movimentação. Teve uma dançarina... No chão, tinha um lugar que estavam todas as comidinhas’, teve uma dançarina que foi de olhos vendados que foi direto. Só pelo cheiro, sem olhar, foi indo e chegou lá. A gente deixa de usar só por causa do olhar. O olhar é aqui [me mostra o corpo], na verdade.

Concordo com Lia sobre o domínio da visão em detrimento de outros sentidos, cada vez mais deixamos de usar os outros sentidos pela preponderância da audição e da visão. Digo a ela que percebo que os trabalhos dela tem uma relação ampla com os sentidos e sua exploração. Pergunto a ela se o trabalho dela tem algum sentido de corporeidade, qual a ideia

de corpo em seu trabalho. Lia pensa e diz:

L.C.: Se eu respondesse como o corpo que percebe o mundo, que interage sobre ele... Assim que eu vejo o corpo. Na verdade é isso, é mão dupla na verdade, não é que o corpo que percebe, interage, mas ao mesmo tempo o mundo também tá interagindo e a gente também está.

Novamente, me aproprio do exemplo de Paul Klee. Ele me ampara e oferece as palavras que não tenho para perguntar para Lia sobre suas produções artísticas. Lia diz que esse exemplo faz sentido para ela e procura respostas com suas obras. Ofereço a Lia minhas palavras e ela, por outro lado, me responde com a visualidade dos seus trabalhos.

L.C.: A gente pode ir passando por algumas talvez, na ordem cronológica, assim, contrária... Até me perguntaram desse trabalho¹⁷³, eu fiz uma residência na China e lá a arquitetura... Tudo era muito amplo, então, eu fiquei pensando qual o corpo que poderia habitar este lugar, então, eu pensei em um corpo também agigantado. E pensando um pouco essa estrutura do corpo como uma... O corpo casa.

Lembramos os trabalhos de Lygia Clark.

L.C.: Mas também pensando esta arquitetura de corpo. E a relação mesmo... A coluna é recorrente no meu trabalho. Você viu aquela foto, aqui, tem uma outra coluna que eu fiz... Que é essa estrutura que deixa a gente ereto, claro, a musculatura, tudo, o osso, mas a coluna tá ligando tudo, tudo passa por aqui. Aí quando eu fiz esta fachada, primeiro que eu usei esse voil que é como de construção em São Paulo, esses tecidos... E fiz essas três colunas.

Falo do efeito do voil, pois ele não tampa totalmente a arquitetura, é possível ver através dele.

L.C.: É essa transparência, eu estou gostando de trabalhar com isso. É aquele voil de construção, ele é meio grosso. Isso também de quem está lá ver uma coisa gigante, um corpo enorme. E eu achava bonito quando tinha um outro corpo, uma outra coluna aqui, sendo comparada.

Aqui é o pena que você já viu. Esse daqui talvez tem a ver com a ideia do Paul Klee, que chama “Esqueleto Vegetal” que são todos os ossos do corpo humano, só que montados como um quebra-cabeças... Você reconhece um pouco que é um corpo humano, mas você também tá... Foi um antropólogo lá no dia e achei legal que ele fez uma relação do instrumento do homem, dos primeiros instrumentos dele, de bater, de cortar, eu achei legal...

E é como se você encontrasse também uma arqueologia, ou esse corpo que já se fundiu a

¹⁷³ Residência Artística: Currents – Art & Music – Beijing – China, 2009.

natureza. Eu acho que tem a ver com o que você falou do Klee.

Comento com Lia que o corpo nos trabalhos dela me parece atravessado por essa paisagem, que pode ser urbana ou a própria natureza.

L.C.: É que são dois elementos que sempre aparecem. Tem esse vídeo “Glam”, que eu estou grávida, que é corpo pesado, que eu nunca levanto, sempre fico nesta vontade de levantar. Esse aqui foi uma intervenção que a gente fez no Itaú Cultural na “Rhodislandia” do Hélio Oiticica¹⁷⁴, que chamaram alguns artistas para fazer uma intervenção nesse penetrável dele que chamava “Rhodislândia”. Aí eu coloquei os esqueletos aqui, já tinha os voils aqui. Chamei um músico, tem que ser alegre, tem que ser legal. E peguei uns outros voils coloridos que a gente usa na dança do ventre, que é o véu. Eu ficando pensando: “O Helio Oiticica usava samba. Qual o elemento que eu uso? É a dança do ventre”. E teve muito a ver, ele tem os parangolés... Eu escolhi umas cores que tem a ver com o trabalho dele, então, a gente usava dois ou três véus, trocava. Aí depois, num segundo dia o público interagiu, foi muito legal, andou, dançou junto. A gente girava bastante e, às vezes, ficava atrás. E aí tinham duas meninas a mais fazendo.

Comentamos sobre essa exposição e ela continua a mostrar seus trabalhos.

L.C.: É uma fachada, aqui são bambolês... Esse daqui que tem a ver com o que eu falei que chama “Que os meus olhos te protejam”, aí eu não fiz, foi legal também a experiência de outra pessoa fazer, outros corpos e eu usei essa “que meus olhos te protejam”, que na cultura árabe eles usam, às vezes, para quando a pessoa vai sair ao invés de “fica com deus”, “que meus olhos te protejam”, que é esse olhar que a pessoa leva o olhar do outro que fica observando o que...

E eu fiz esse corpo que olha, que como eu te falei um pouco, todo ele está percebendo...

Comento que olha e é olhado ao mesmo tempo.

L.C.: Exatamente. Eu escrevi isso em um texto que fala isso, o corpo que é visto, que olha e é olhado. O que eu que deveria ter feito e que eu vou repensar, talvez, as meninas estarem de olhos fechados. Algumas coisas eu mudaria aí...

Comento também que isso tem relação com os estudos e pesquisas que Lia tem feito, inclusive, sobre o assunto da propriocepção que ela mesma falou.

L.C.: Exatamente e tudo com o tempo, não é imediato. Nada é imediato.

Peço a ela que fale mais sobre essa experimentação matérica no trabalho, já que ela

¹⁷⁴ Hélio Oiticica – Museu é o Mundo – Itaú Cultural – São Paulo – Brasil, 2010.

mesma já contou que gosta de trabalhar com os materiais.

L.C.: É legal, porque é bem experimentação. Tem umas coisas que não cai, não dá certo. Esse daqui que é o desenho sobre voil, é bem grande tá vendo. Fico pensando neste corpo, escápula, eu fico pensando nela como um lugar de proteção, esse corpo-arquitetura também. E são várias, é uma sobreposição também. Então, isso foi bem experimentar, porque primeiro é... Isso que eu acho legal do trabalho de instalação de arte brasileira, eu estava conversando com uma artista também, a Sandra Cinto, que a gente viaja com uma malinha e vai fazer uma instalação, chega em um lugar abre... Amplia, isso é voil você dobra, você abre e já ocupa.

Pergunto se o voil ela desenha ou se ela manda para algum tipo de impressão. Mira retorna de seu passeio.

L.C.: Eu desenho. Poderia... Hoje em dia, eu vejo que tem um voil tão grande que dá para fazer uma serigrafia, que eu acho que até ficaria... Mas é bem experimental... Mas é legal, porque eu desenhei, então, mas primeiro eu desenhei grande em um papel Kraft e eu projeto, não é que também é de cara assim, eu não consigo. O que para mim é muito legal poder fazer, um negócio grande, amplo... Isso do limite, eu cheguei a pesquisar isso bem mais no começo...

Interrompo para perguntar se ela faz algum tipo de croqui...

L.C.: Eu tenho caderno que eu faço anotações, eu faço bastante teste antes. Eu te mostrei o “Desenho-corpo” que tem esse limite da superfície da pele. Na mesma época, eu estava fazendo o “Verdejar” que era bem isso também, era o limite da tela. Aqui eu coloco... O processo: eu ponho umas telas e ao mesmo tempo a arquitetura também. Eu coloco as telas no espaço e começo a desenhar essa natureza que vai invadindo e ocupando a arquitetura. E aí eu tiro as telas e passo para os outros lados. E é impressionante como o ambiente se expande. E mesmo para pensar a instalação hoje em dia, eu acho... Aqui também é quando estava a tela, eu não apresento assim, aqui é o processo, depois eu tiro, depois de acabada a pintura e não necessariamente na mesma ordem e posição.

Lia me oferece mais água, na verdade, ainda tenho sede por perguntar mais. Então, a questiono se ela percebe alguma relação entre o seu trabalho e o temporalidade.

L.C.: Vejo, eu acho que é importante sim o tempo. Hoje em dia, também, por exemplo, “Castelo de areia” são 104 fotos, eu acho que tem essa coisa do tempo mesmo de fazer, colocar... Eu quis fotografar, cada quadro, ir colocando, construindo e, depois, eu vou lá e destruo. Aí eu vou a outro lugar e começo a construir de novo. Então, é esse tempo lento mesmo, é um tempo desacelerado, que não é esse tempo urbano que você tem que fazer, tem que consumir, tem que acabar. Então, me interessa esse tempo mais lento. Quer ver aqui também, “Trepadeira”, são fotos que eu fiz em uma residência de 2003. Eu fiquei seis meses morando fora e lá tinha outono,

então eu comecei a fotografar esse “murão” até o inverno chegar. Começou outono, outono e, então, foram esses seis meses. Mas eu demorei para concluir o que eu ia fazer com o trabalho, eu fiz 2003 e acabei em 2006.

Então, é essa passagem de tempo também...

Enquanto estão caindo as folhas, eu vim com uma ponta seca de gravura e comecei a desenhar o sentido contrário dela, então na foto ela está crescendo, tá caindo aqui, mas o desenho indica que está nascendo de novo. Aqui é o detalhe. E aí ela fica mais preenchida. E é bem tátil também, é que não dá para ver, mas dá uma vontade de passar a mão... Eu tiro e fica um pouco a marca, dá para ver?

Admiro, acho o trabalho muito bonito... Ao longe Mira com suas quase palavras também marca nossa conversa, comento que ela quase fala, Lia me diz que ela conversa e continua a me mostrar.

L.C.: Aqui também no “Cidade Pictórica” que não tem o corpo, mas eu filmei de dentro do carro que é onde a gente passa a maior parte do tempo, a grande maioria e é uma chuva caindo sobre a cidade. Então, tem esse tempo da chuva caindo sobre a cidade. Eu escolhi umas paisagens que são bem paulistas, urbanas. A chuva caindo... Tem 34 minutos de vídeo, cada imagem tem mais ou menos um minuto e o corte é o para-brisa, daí vai para outra imagem. Então, até essa imagem se desfazendo que daí fica um pouco impressionista. Eu chamei de “Cidade Pictórica”, por isso também porque lembra muito uma pintura, as gotas...

Então, é esse tempo também que é o tempo da natureza, que eu digo que é o tempo lento. A gente também poder fazer o nosso próprio tempo. A gente pode, né? Mas a gente não faz porque não dá tempo, mas a gente tem nosso ritmo interno. A dança também ajudou muito a perceber isso. Às vezes, a gente põe música e tá todo mundo lá, fazendo mil coisas. E aí para a música e algumas pessoas não sabem o que fazer, outras continuam e ela fala: “Não, não segue o seu ritmo interno. Você não precisa desse ritmo de fora”. Aí tem esse ritmo da natureza mesmo.

Pergunto a Lia como se operam essas escolhas, porque percebo que existe no seu trabalho uma experimentação não só de materiais, mas de suportes também pintura, performance, vídeo, fotografia...

L.C.: Então, eu gosto de todos esses suportes e das possibilidades que os suportes oferecem. Eu acho que caminha um pouco junto também. Às vezes, eu tenho uma ideia e vou atrás de suporte que cabe melhor. Às vezes, eu vejo algum material que interessa e isso me dá uma ideia. É muito junto, mas...Então, aí esse uso dos materiais, eu me interesso também em misturar elas, que nem o “Desenho-corpo” é performance, é vídeo e é desenho... Quebrar esses limites, essas bordas, poder misturar instalação com desenho, com o corpo...

E quando eu penso em instalação - eu estou dando aula também de instalação, no segundo semestre eu dou aula no curso de graduação da PUC¹⁷⁵ que é de “Estéticas tecnológicas”... Nesse curso de instalação, eu gosto muito em um momento de dar aula sobre corpo. Pensar o

¹⁷⁵ Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

corpo do artista, porque a instalação também é isso, ela tem que abranger o corpo, senão ela é uma projeção grande na parede. Então, eu acho importante. Aqui quer ver “Toró”...

Pergunto a ela se o trabalho dela também tem um pouco de relação com a recriação ou criação de espaço, quando ela interfere... Ou ressignificar aquele espaço por meio de intervenções na arquitetura, cito como exemplos o trabalho que ela mostrou na residência que fez na China e também o trabalho que vi no SESC Pinheiros¹⁷⁶.

L.C.: Esse aqui o “Toró” que eu fiz no Centro Cultural São Paulo, primeiro que eles sempre usavam aquelas paredes falsas para colocar, então, eu falei não esse espaço eu quero usar a arquitetura do lugar, que é linda. E aí eu fotografei os prédios que tem ao redor, esses edifícios que tem ao redor. Eu fotografei... Aí eu criei essas gotas gigantes que eu chamei “Toró” de concreto. Aí já tem uma inversão de escala, porque não tem uma gota desse tamanho. E aí as gotas quando elas caem no chão, elas se desfaziam nessas possas e as possas eram feitas da arquitetura, do que se via também. Eu coloquei fotografias... Eu acho que tem esse diálogo com o espaço. Então, o que estava lá fora que eram os edifícios, eu coloquei dentro se desfazendo nas gotas. Então, um pedaço dele já estava aqui dentro e teve gente que falou que era uma arquitetura chorando. E ressalto essa parede de cimento do lugar. Eu quis usar esse canto. Acho que tem a ver com isso que você acabou de falar. Eu adorei fazer esse trabalho. E as gotas, cada uma era uma, que eu quis fazer cada uma “uma”, porque eu acho que tem diferença. Quando é igual é industrial. Quando todas são iguais é outra energia.

Não aguento, interrompo Lia e quero compartilhar minhas percepções com ela, no que diz respeito as gotas não serem iguais, dessa arquitetura que se desmancha nas gotas, na materialidade das gotas de concreto, não encontro palavras, digo diferente, outra sensação, outra vivência do que já é conhecido.

L.C.: E é feito de um material que é super urbano, todos esses prédios foram feitos de concreto. Então, ela tinha espessura variada, cada uma era uma, como uma gota... Daí eu remontei isso, fico mais vertiginoso, bem alto. E aqui também eu fiz uma instalação nas colunas em Roma¹⁷⁷ e aí a coluna de novo. Aí não tinha foto, tinha esse desenho. Eu acho que tem até um texto aqui, depois se você quiser sobre esse “Toró”.

Os títulos das obras de Lia aglutinam palavras, tornando-as uma nova palavra, na pesquisa em seu site, por exemplo, não encontrei nenhuma obra sem título. Penso, mas pergunto a Lia se ela pode me falar um pouco mais sobre a relação entre os trabalhos dela e a linguagem.

¹⁷⁶ Mão Dupla – movimento/identidade – Sesc Pinheiros – São Paulo – Brasil, 2008.

¹⁷⁷ Entre Vias - Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università di Roma – Roma – Itália, 2006.

L.C.: Eu gosto sempre de por título, para mim é difícil deixar sem título. Não tem nada sem título. Eu acho legal, eu gosto de por título e, muitas vezes, tem uns títulos que são mais explicativos tipo “Músculo-pena” ou “Desenho-corpo”; mais aí tem esses títulos tipo “Folíngua”, que eu junto, folha com língua, eu acabo criando uma...

O “TEPMOAH”, que foi uma máquina que eu fiz, foi uma máquina... Para uma exposição que chamava “Futuro do presente”, eu fiquei pensando o que era o futuro, o presente e daí eu pensei em fazer essa grande máquina, vou construir uma máquina meio do tempo. Aí eu fiz assim, juntei com nanquim, com desenho, juntei pedaços de várias máquinas que fui encontrando e juntei esses pedaços e criei essas ligações entre elas, que ao mesmo tempo são os desenhos, não deixa de ser os desenhos. E tinha uns áudios, eram três áudios, mas bem simples. Um era o vinil quando ele acaba que fica: tuc, tuc... Um que era uma máquina de lavar e um outro áudio era um mixer que eu fiz com um amigo meu, um áudio era uma câmara pifando com ele andando, assim toc, toc... Era bem sutil. Tinha um momento que abre... E aí a gente tinha um áudio e isso foi a máquina que eu fiz para o futuro do presente, o que eu achei mais legal essa montagem com o fio que tem esse desenho. E aí eu dei o nome de “TEPMOAH”, que a gente tá falando do título, que eu devia ter colocado “Máquina TEPMOAH”, na verdade, que é máquina “tempo espacial parada em movimento orgânico artificial humana”. Eu juntei tudo que eu achava que tinha no meu trabalho que é o tempo, espaço, parado, em movimento orgânico artificial humano...

E aí tinha o “Setamanco” que a gente passou. Eu gosto desses desenhos... E que também é uma coisa que fica sempre escondida no subsolo, tá fechada ali, a máquina nunca está... Que nem os tubos, a gente tá falando de material, também outro material que eu uso. Eu estou experimentando mesmo, às vezes, nem vende, é coisa que não dá nem para vender. Como eu trabalho com galeria para eles é... Não que eu pense nisso, mas para eles é um problema: “Mas como eu vou vender?”.

Eu fiz esse tubos, essas tubulações de arquitetura eu ampliei também, existe, eu peguei daquela régua, mas aí eu fui montando essas tubulações que é o corpo da arquitetura que a gente tem o lugar onde passam os nossos líquidos, onde fluem e o prédio também, aqui também tem líquidos fluindo. E é um grande desenho, isso é papel de seda sobre parede, que lembra um lambe-lambe e quando eu sobrepunha, primeiro ficava assim meio com a marca da parede, uma coisa enrugada, a sobreposição era super importante porque dava essa cor a mais, o limite... E é um grande desenho no espaço. Alguns eram abertos e saíam.

Comento que é meio orgânico, a linha não é tão reta, é uma circulação orgânica e Lia me diz que é “locona”, rimos...

L.C.: E eu gosto disso que também é... Quando você faz grandes coisas, você está com seu corpo ali também, você olha, vê de longe, você entra, você pensa. Uma experiência que eu tive, as pessoas, às vezes, acham que quando fala de corpo, tá falando desse corpo de revista. Então, fica meio hoje em dia... Então, eu acho legal você estar pesquisando isso... Tem gente que acha que falar corpo, acha que é aquele corpo que já foi falado nos anos 80, aquele corpo meio que... Na época da AIDS, teve um pouco disso... E aí ficou, ficou muito guardando...

Procurou participar da construção dos pensamentos de Lia e comento que o corpo ainda

guarda um ranço desse corpo muito físico, enquanto fisicalidade...

L.C.: Também. E hoje a pessoa fala dessa ideia do corpo e acha que é vaidade, o corpo vaidoso e não é. Outro dias eu estava no ateliê e uma mulher foi ver o trabalho do meu amigo. E ela se surpreendeu quando ela viu ao vivo, quando ela viu com o corpo. Porque ela falou: “Olha só, eu vi na foto e achava que era diferente. E eu estou vendo aqui e é maior.” E ela se deu conta que era uma relação corporal ali, até para isso...

Minha ansiedade me faz completar: “(...) até para isso para contemplar uma obra, para se aproximar de uma obra é uma relação corporal”.

L.C.: E daí, eu não comentei na hora, eu só percebi.

Pergunto, ainda, se nessa experiência da artista consigo mesma e com corpo existe também um convite para que outro tenha essas experiências também, ou o desejo de experimentar.

L.C.: Se a pessoa quiser fazer... Não. Eu acho que mais diretamente como “Setamanco”, você diz? Que a pessoa pode usar e caminhar?

Tento me explicar que a sua experiência possa levar a uma outra experiência do corpo, uma experiência que você tem do seu corpo e que leva um outro a transcender essa experiência tão direta que possa levar um outro a perceber o seu corpo de forma diferente...

L.C.: Ah! Eu quero, eu ia achar legal se acontecesse isso. Eu não sei. Eu gosto, eu acho legal que possa acontecer... A minha ideia é que a pessoa tenha um impacto corporal também. Porque é isso, eu acho que a gente que trabalha com essa matéria, com a arte que você não tá lendo, não tá falando, não tá escrita. É isso, é a poesia, é o corpo, eu acho que tem isso mesmo... Quando eu penso o trabalho, se pensa a escala dele, a pessoa pergunta: “Mas qual é o tamanho?” e isso já é com o corpo. Você faz uma árvore, amplia uma foto de uma árvore grande, isso eu acho que já deve ter...

Uma relação corporal, completo...

L.C.: É. Esse daqui que foi no Maria Antonia, você já chegou a ir lá? São duas colunas quadradas, uma eu enchi de bambolê do chão ao teto e a outra eu virei como um jogo de pino, como se fosse o pino de um jogo, mas um pino ativo também, às vezes, a pessoa tá jogando eu desvio. E muita gente veio falando: “Tem alguém lá dentro? Se tinha que estar lá dentro.” Aí veio um cara e queria abraçar essa coluna no dia da abertura. Eu acho que isso daí estava mexendo com o corpo do outro, mesmo esse negócio do corpo-objeto, do objeto.

Comento que o bambolê é um objeto muito lúdico, que me lembra da infância, que muitos de nós usávamos em nossas brincadeiras quando crianças...

L.C.: E da dança, do círculo... O círculo é um elemento super presente. Mas, sim, tem uma coisa lúdica no trabalho, tem um elemento lúdico. E, também, hoje em dia, se fala lúdico, acha que é meio brincadeira, que é brinquedo...

Não me contenho, novamente, e complemento sobre o cuidado de uma interação vazia, interação que não é interação, que é algo determinado e que alguém vai lá somente para apertar um botão.

L.C.: É. Chegaram a perguntar: “Porque você não deixou os bambolês espalhados pelo chão?”, mas eu achei que ia ser isso, uma interação vazia.

Folheio meu caderno, Lia me oferece mais um café e finalizo dizendo que fica muito forte para mim que a produção artística dela não está somente em uma relação do olhar, mas em uma relação que envolve o corpo inteiro.

L.C.: E, às vezes, nem... Eu mostrei um monte de trabalho e tem alguns que nem está o corpo. Não precisa estar, que é o que você falou também. Aquele que você viu da circular, da “Vitória-régia”¹⁷⁸. Esse aqui na verdade nem é parte do trabalho, era o slogan da exposição de design, eu só fiz isso [e me mostra]. Mas a ideia de estar em Brasília, de ir lá. Ele fez uma do projeto gráfico do Palácio de Versalhes com o do Lucio Costa em Brasília, tem uma relação... Daí eu fiquei pensando, Brasília é toda de concreto, onde não tem verde e criei esse piso que se desfaz. É o chão, é a nossa base, que suporta nosso peso ali e se desfazendo, se perdendo. Então, é uma coisa de corpo, de equilíbrio, enfim...

Quero compartilhar meus pensamentos e ideias com Lia, do que tento falar em meu trabalho que é uma ausência ativa do artista, que interfere na forma como o observador se relaciona com o trabalho, não tem um corpo presente, mas tem uma presença do artista.

L.C.: É verdade, a gente estava um dia regando a grama e quando regava as flores, eu falava: “Vai nascer um prédio aí...”. Mas o legal é que também ficou bem lúdico, porque as crianças ficavam pulando. Elas adoravam. Fala do corpo, mas aí é mais como eu lido com ele no dia-a-dia no trabalho e, não necessariamente, que ele esteja, coincidentemente ele está muito, está bastante.

Mas não necessariamente precisa estar, porque a gente percebe que... Lia me responde

¹⁷⁸ Jardim do Poder – CCBB - Centro Cultural Banco do Brasil – Brasília – Brasil, 2007.

com trabalhos...

L.C.: “Power of baguete”, eu fiz essa residência também... Estava em Paris me sentindo super triste, isolada. E um dia eu fui na padaria lá, comprei uma baguete, coloquei embaixo do braço e daí eu já falei: “Opa! Cheguei! O poder da baguete!”. Aí eu fiz esse vídeo meio que manipulando o objeto, também é a relação do objeto com a gente, eu manipulo de várias maneiras o objeto, fui criando outras... Como coluna, tal... É a relação do corpo com o objeto.

“Dissonâncias” também, a mesma coisa, que era primeiro a paisagem local que era o que eu via todo dia... Todo dia, eu estava na frente de um estacionamento, essa era a vista da minha janela, esse dia-a-dia, esta vista que você vai vendo, vai vendo e você começa a criar intimidade, meio que fica esta relação com a seta. De novo tem a ver com “Setamanco”, mas esse é de 2004-2005. É a mesma seta...

Enquanto reviro as minhas anotações, Lia fala mais um pouco...

L.C.: E, muitas vezes, neste “Artista-personagem”¹⁷⁹, ela que me mandou também, ela me fez umas perguntas na época. Em uma delas a gente conversou como isso é o autorretrato também, não é o meu sensível... Não é o meu autorretrato, não estou falando de mim, mas estou usando o corpo do artista.

Ressalto para Lia que eu não percebo em suas obras um caráter autobiográfico...

L.C.: É claro, que tem minha experiência vivida de olhar, de paisagem.

Volto a dizer, mas não tem um caráter biográfico ou de autorretrato, falo para ela que percebo o corpo dela mais como um participante do trabalho e não como suporte, que para mim não é uma relação de anulação do sujeito, mas também não é um domínio em relação ao mundo, comento a partir da fala dela dos objetos, não é uma relação de iguais, mas é como se fosse uma extensão. Tento formular melhor minha pergunta, dizendo que como se o objeto ou o espaço do mundo que é explorado pelo corpo se torna uma extensão do próprio corpo.

L.C.: Sim, eu acho que sim... Talvez, não sei se você acha que tem a ver, o “Dissonâncias”, que é isso, né, até literalmente aqui. Bonito isso que você falou. Como o “Setamanco”. É legal isso.

Finalizo, mas ainda falamos sobre os trabalhos durante algum tempo, Lia me mostra o seu caderno, comenta suas anotações e me conta alguns de seus projetos. Agradeço a ela e me

¹⁷⁹ LABRA, Daniela Hochmann. **O Artista-personagem**. Campinas. São Paulo, 2005. Orientador: Ernesto Giovani Boccara. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas.

despeço dela e também de Mira, elas aguardam durante a minha espera do elevador. Mira continua a me olhar, brinco com ela, mas ela séria continua a me encarar. Aquele olhar deposita em mim e reflete algumas questões que ainda vou levar.

4. ENTREVISTA COM VITOR MIZAEI

SÃO PAULO, 16 DE AGOSTO DE 2011.

N a Rua Augusta, em frente a um espaço de cinema, aguardo por Vitor Mizael, de quem já vi fotos. Sinto o cheiro da pipoca quentinha, olho os cartazes de filmes, vejo as pessoas chegando apressadas para a sessão... Tenho saudades de ir ao cinema. Vitor Mizael nasceu em São Paulo (1982) e cursou artes plásticas na Universidade Estadual Paulista (UNESP), atualmente vive e trabalha em São Paulo.

Reconheço Vitor e vou ao seu encontro. Escolhemos um café próximo para conversarmos, peço um suco de laranja e ele um café. Falamos da importância de Carmen Aranha nas nossas vidas. Ele olha atentamente meu projeto, me faz uma série de sugestões, pergunta sobre os outros artistas que vou entrevistar. Conversamos sobre a pesquisa, esclareço a ele sobre a presença dele nesse trabalho, entrego-lhe o roteiro, ele o lê, comenta sobre minhas notas de Merleau-Ponty presentes neste escrito e iniciamos...

Vitor Mizael (V.M.): Mas isso é bonito, esse termo “entrelaçamento solidário com o mundo”... Para o meu processo de criação é muito importante mesmo essa questão de me perceber no mundo e perceber o mundo a minha volta... E é perceber, às vezes, não é entender racionalmente. O que eu acho que você vai encontrar muito.

O meu processo de trabalho é um processo de me entender e entender o mundo, não vem o entendimento pronto. Acho que meu processo de criação parte muito das minhas experiências pessoais, na verdade, isso eu acredito que é com todo mundo, mas é alguns admitem isso e outros não, alguns artistas sim e outros não. Eu admito, esse modo de me posicionar no mundo, reverbera no meu trabalho, tá ali. Mas meu trabalho também, ele existe como parte do processo, não é resultado do meu processo. Eu acho que é muito diferente de falar: “O resultado do meu processo de criação é minha pintura, meu desenho.” Não, ele faz parte do processo, porque ali é o momento onde eu - a Fayga coloca - do acaso, dessa questão da sensibilidade operante, sem uma necessidade da racionalidade. Ele também é parte do processo.

Acho que meu processo de criação, assim, bem pontual: me perceber no mundo e devolver... Usar meu trabalho como modo de pensar esse mundo e devolver um outro resultado, devolver um outro produto.

Ultimamente, meus trabalhos mais recentes eles tem abusado um pouco mais da questão da racionalidade, acho que até um tempo atrás era muito emotivo e tomado pela sensibilidade pura. Hoje em dia, eu acho que meu trabalho está amparando uma questão desse “entrelaçar solidário com o mundo”, mas também de um “entrelaçar racional”. Eu estou trabalhando bem uma percepção pontual, racionalizada, enfim...

Eu acho que é todo um processo de amadurecimento acadêmico, a gente depois do mestrado e pensando em um doutorado, a gente acaba tentando mapear, enquadrar, entender,

racionalizar, mas eu acho que isso está sendo bom.

Com um fundo musical, comento com Vitor algumas impressões que tenho do seu trabalho, especialmente nos autorretratos, de uma experimentação do corpo como uma matéria, uma codificação do vivido na plasticidade do corpo, conforme minhas anotações. Então, peço a ele para comentar.

V.M.: Tem, mas tem... Realmente é isso, o trabalho ele existe como codificação das minhas experiências, isso para mim é fato dado. Lógico, o corpo está presente, a experiência está presente e, ultimamente, eu estou fugindo da figura do corpo humano, estou trabalhando outros tipos de corpo, mas ainda assim essa referência ao ser humano, na verdade, mais do que ao corpo, ao ser humano corporificado, se é que a gente pode falar assim. Quer ver? Eu até tenho aqui uma imagem de um trabalho mais atual. [Vitor me mostra alguns trabalhos que estão em produção.]

Nesses trabalhos, você vê, eu fugi completamente da questão do corpo humano. Eu peguei o corpo animal, mas veja no desenho a imagem, eu cortei as patinhas do cachorro, mas o que me interessa aqui não é nem a questão do corpo animal, mas de como este animal, essa imagem do animal doméstico, ela é uma projeção da nossa humanidade. Então, muitas vezes, se eu trabalhasse aqui no desenho uma figura de um homem sem os braços, ela não tocasse tanto a gente no íntimo, como toca a imagem de um animal doméstico.

Então, eu ando pensando nisso, como a gente trabalha essa questão de se perceber como ser humano, os nossos afetos, as nossas frustrações para além da figura humana, naquilo que a gente dota de humanidade; que a priori não tem, um animal ele não tem uma humanidade inerente, mas a gente dá ao animal isso, ao animal doméstico. Eu trabalhei esse desenho.

A Kátia¹⁸⁰ viu este desenho, no ano passado eu entrei em um Salão que ela foi júri e foram esses trabalhos, foi a primeira vez que eu mostrei essa nova série.

E tem uma coisa também do processo de pintura, de desenho... Porque o processo manual, o processo de elaboração do trabalho, de dotar o pensamento de fisicalidade, acho que é mais adequado chamar assim, ele é um processo também de entrega muito grande.

Sujar a mão de tinta ou pegar o lápis para traçar o desenho... O contato físico do meu corpo com a matéria também faz parte desse resultado. Eu acho que a gente pode entender a questão da corporeidade pela imagem, pelo conteúdo do trabalho, mas o processo de realização ou de materialização do pensamento também traz esse envolvimento do corpo. Eu acho que isso é muito importante.

É impossível, é por isso que eu falo que o trabalho também é um processo de repensar as minhas atitudes e o próprio conteúdo do trabalho. O processo de fazer o trabalho é um momento de repensar tudo isso, é um momento de entrega muito grande, de você estar com o pincel e a pincelada correr, não de modo aleatório, mas meio direcionado, mas existe o contato físico e a sensação gerada dali que é, a gente não pode negar, que também direciona o resultado final.

E aí eu abro até um parêntesis, é muito diferente, você pegar hoje na crítica de arte ou na teoria da arte aqueles teóricos que um dia experimentaram os processos artísticos e aqueles

¹⁸⁰ Kátia Canton, jornalista e crítica de arte, curadora e professora associada do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).

que só se dispuseram a estudar. Eu até cito nomes, você pegar um texto da Carmen¹⁸¹, que já desenhou, que já foi professora de desenho, que já sujou a mão ou, mesmo, da Kátia Canton que já dançou, que experimentou um processo de criação tem uma vivacidade ou uma forma de vida no texto, que é muito diferente de um texto da Cristina Freire¹⁸², que é psicóloga e que nunca experimentou um processo, ela se propôs a observar. Então, de um lado a gente tem uma frieza científica e do outro a gente tem um critério científico, mas com a vida. E que faz muita diferença no resultado final, faz muita diferença mesmo. É importante a gente perceber como esse processo é parte de um pensamento. É a sensibilidade, não tem como. Enfim, mas falando de quando eu estou desenhando, por exemplo, é um momento de entrega. Eu acho que a questão da arte-terapia deve trabalhar isso, não sei... Mas pintar, desenhar ou traçar um projeto, pegar um mouse e modificar uma imagem, é um processo de entrega e de aproximação com a história e é emocional.

Durante sua fala Vitor me mostra seus desenhos, admiro-os e também faço elogios, porque me encantam. Também aprecio várias de suas colocações sobre a presença do corpo no processo de trabalho. Ele lê o roteiro, no momento em que este propõe saber do artista sobre as articulações entre a experiência vivida e a sua produção. Ele já havia me falado bastante sobre isso e me diz que nem tinha lido e continua...

V.M.: Tem, não tem como a gente... A questão do gesto, por exemplo, um desenho pequeno em uma folha A4 é um gesto contido, é um gesto mais próximo. E tem um dia que você quer pintar uma tela de três metros. O próprio resultado final, ele imprime uma relação com a história física, mas alguma coisa te guia também a procurar essa relação. E isso não quer dizer que o trabalho de três metros de comprimento não é íntimo, é também. Eu acho também que essas “relações entre os elementos plásticos-visuais” tem a ver com a imagem que é trabalhada. No meu caso é bem consciente, a imagem que eu vou trabalhar como uma metáfora do ser humano, metáfora da vida humana. Eu acho que a imagem seja dos cachorros - mais atuais -, seja das roupas, ou dos órgãos, ela é bem escolhida assim neste sentido. Eu escolho porque eu sinto ali uma metáfora direta, mas tem toda a questão subjetiva também envolvida, na pincelada que eu dou em volta, nas cores ou na não cor que eu vou escolher, no traço que é colocado ali, você não controla: “Agora eu quero um traço mais gráfico”. Eu experimento, mas é tão automático, experiência da vida.

Peço para Vitor me falar sobre a dimensão da intimidade que me parece presente em seus trabalhos.

V.M.: Tem, acho que é justamente porque eu parto muito das minhas experiências pessoais, ou das minhas sensações, sentimentos, sei lá... Para desenvolver um pensamento. E aí é impossível não retratar a intimidade. Mas, de novo, acho que todo bom trabalho de arte, ele em algum sentido ele retrata a intimidade daquele que fez, hora escancarada como no

¹⁸¹ Carmen Aranha, professora associada do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).

¹⁸² Cristina Freire, professora associada do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).

Leonilson, ora mais velado.

Eu acho que, por exemplo, em toda a medida há uma relação de intimidade. Por exemplo, a gente tem o trabalho do Flemming, que eu estudei no mestrado¹⁸³, a gente percebe que aqueles corpos, aquelas figuras, a gente nem sempre entende em que relação aquilo é íntimo para o artista. Por isso, que eu acho que é importante o registro da entrevista, porque foi só conversando com o Flemming que eu descobri, por exemplo, que a relação com aqueles corpos do “Body Builders”, tem uma relação de intimidade com o desejo dele. Ou quando ele faz os aviões, o “Flying Carpets”, é porque o pai dele era aviador, então, a vida tá ali, é íntimo para ele. Só vai ficar claro isso para quem lê o trabalho.

Os meus, tá ali, meus pensamentos, as frases, em algum sentido, principalmente, a palavra no meu trabalho revela o íntimo.

Aproveito que Vitor falou sobre a palavra em seu trabalho e peço para ele explorar mais essa questão da linguagem em seu trabalho, pergunto se tem um caráter simbólico.

V.M.: A escrita, a escrita é quase uma escrita automática, ela nasce rapidamente. Eu procuro não filtrar tanto, diferente da elaboração da imagem do trabalho. E é impossível neste processo não revelar o seu íntimo, seus desejos, suas angústias, tudo...

Mas eu abro um à parte, eu ando experimentando, mais recentemente no meu trabalho, um enxugamento da palavra. Por uma questão de pesquisa mesmo, eu acho que eu ando procurando mais a potência da imagem e de como a imagem por si mesma pode trazer todas essas relações, tanto que nas últimas pinturas, que eu vou te mandar as fotos, a palavra foi enxugada, ela não existiu.

Pergunto a ele se ele percebe alguma questão da temporalidade nas suas produções, incito ele a falar a partir dessa questão da memória pessoal presente no trabalho e a partir de minha leitura de sua dissertação de mestrado na qual ele declara que, por exemplo, recolheu os Raios-X utilizados nos autorretratos. Indago-o se ele percebe que esses elementos denotam uma preocupação com o tempo. Ele me pede para explicar melhor de que tempo estou falando (tempo histórico, por exemplo). E tento me explicar, falo de um tempo como duração do processo, experiência vivida, não necessariamente como historicidade. Após, esse esclarecimento, ele me responde.

V.M.: Tem, eu acho que essa relação tá amarrada mesmo do tempo. Eu só pude trabalhar com o Raio-X, porque em algum momento da minha vida eu experimentei aquela matéria. Quando eu era pequeno, eu fiz vários Raio-X do meu pé que era tortinho, sabe... Então, esse processo de depuração entre o encanto com a matéria e com a imagem e devolver isso como um resultado plástico, poético... Foi longo, mas foi necessário.

Assim, como eu vejo que hoje, a Carmen me falou isso há uns dois anos atrás, que eu estava

¹⁸³ DIAS, Vitor Mizael Rubinatti. **Ser: Arte atual e manifestações do humano**. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. São Paulo, 2007, orientador: Victor Aquino.

meio ansioso, eu tinha defendido o mestrado, não sabia o que fazer, estava em crise com o meu trabalho... Ela falou: “Dá tempo para você”. E eu vejo que hoje, passado mais de dois anos dessa conversa que eu tive com ela, como eu entendo que o tempo é necessário para questões lá de trás, de 2005, quando eu estudei, eu fiz o “Estudos de museus de arte”, hoje ela passaram por uma certa maturação e estão ganhando meu trabalho plástico. Mas eu acho que o tempo, neste sentido, é o tempo da maturidade do ser humano e de maturação das ideias.

A priori, eu acho que o artista tem que ser uma pessoa antenada com tudo e entender como esse pensamento vai evoluindo e ele pode ganhar uma plasticidade, uma plasticidade crítica também que revisita todo um... Não se propõe só a expor um conceito, mas se propõe a repensar um repertório específico da história da arte, enfim... Mas eu acho que é o tempo da maturação, é o nosso tempo.

Eu vejo hoje, por exemplo, como...

Vitor me pergunta quantos anos eu tenho, para ajuda-lo a refletir sobre esta questão da maturidade...

V.M.: Eu vou fazer 30, eu vejo que algumas questões lá de trás, hoje elas acontecem mais rápido, mas é pelo curso meu de vida, é a maturidade.

Já que ele me chamou para reflexão, tento compartilhar de seu pensamento, dizendo que alguma questões que já estavam lá, ganham outra importância agora.

V.M.: Eu acho que esta questão do tempo, só aproveitando, também é essa questão do tempo de maturação das ideias, mas existem coisas que se perdem nesse caminho, algumas ideias que... Alguns questionamentos que te ocorrem em algum momento, lá atrás que você acaba não retomando. E eu acho que é necessário a questão do arquivo, seu arquivo pessoal. Para mim é muito importante os meus arquivos e quando eu falo arquivo, eu falo os nossos caderninhos, os diários de artista, como isso é importante. Às vezes, de vez em quando eu pego, quando eu vou arrumar o ateliê e aí eu olho lá, aí eu falo: “Nossa! Lembra dessa situação”. E aí na hora, se fala: “Poxa, mas isso tem tudo a ver com uma questão que eu estou pensando agora”. E é uma coisa de cinco anos atrás você retoma e casa com uma ideia atual. Eu acho que o arquivo é importante, o registro... É importante para o museu, é importante para a história, mas é importante o arquivo pessoal para o artista.

Eu estou falando isso, mas isso está muito na ordem do dia para mim, porque eu ando fazendo uma série de projetos que questionam e trabalham a questão do arquivo, depois eu te mostro um projeto que eu fiz que eu queria trabalhar com essa metáfora do arquivo museológico, enfim... Por isso que eu falo, algumas questões lá de trás, de 2005, quando eu fiz especialização em “Museus de Arte” estão voltando agora em forma de projeto.

Não resisto e falo dos meus pensamentos a partir das proposições pontianas, conto a ele sobre essa possibilidade da experiência de si apresentada pelo artista em seus trabalhos ser um convite para que o outro possa experimentar e conhecer a si mesmo também. Pergunto a Vitor se ele acredita que o trabalho dele apresenta algo neste sentido.

V.M.: Tem, tanto que é autorretrato. O título autorretrato, ele existe por isso, não pela autoimagem. Mas pela experiência de mim mesmo e o compartilhamento desta experiência. Que eu acho que na verdade, é revelar a mim mesmo e compartilhar isso, mas também apontando uma homogeneidade de nós, enquanto seres humanos. É me situar enquanto indivíduo, mas também me situar enquanto ser humano.

Falo de uma ausência que percebo como recorrente no trabalho dele e cito o exemplo na série de autorretratos das vestimentas, que tanto aparece como palavra escrita como a própria instalação na Casa das Rosas¹⁸⁴, falo para ele que diante de alguns de seus trabalhos senti a falta, a vontade do corpo sem ele estar lá.

V.M.: É... Ele é indicado, ele não é apresentado.

Então, pergunto diretamente a ele se o trabalho tem este sentido da ausência.

V.M.: Tem e ele é claro e consciente. Mas veja é uma ausência do corpo humano, mas é uma presença do ser humano. É porque o corpo, ele não está explícito, apesar que eu posso até trabalhar uma imagem dos órgãos ou de um raio X, veja é sempre uma imagem pessoal, ela é coletiva, não tem indícios do indivíduo. Um rim, é um rim, a gente nunca vai saber como é o meu, o seu, a não ser que a gente abra lá dentro, mas é uma ausência da figura do corpo, ou pelo menos da parte externa, mas é uma presença do ser humano. Mesmo quando eu trabalho com os desenhos dos cachorros é isso, eu estou me apoiando em um outro corpo, mas para indicar a humanidade de todos nós. O cachorro é o depositário de nossos afetos, dos nossos sentimentos. O que me interessa é trabalhar isso: essa imagem desse corpo como depositário do ser humano. Então, você não precisa ter o corpo em si, ele pode estar ausente que não tem problema nenhum.

Viro minhas páginas e pergunto se ele acha que existe uma ideia ou uma dimensão de corporeidade no trabalho dele, como ele entende essa corporeidade ou como ela poderia ser compreendida pelo trabalho dele.

V.M.: Eu acho que isso que a gente falou antes, pela imagem que eu trabalho que trabalha o ser humano. E onde a gente percebe o ser humano? No corpo, no corpo físico, a gente pode falar de sensações e sentimentos, mas todos estes aspectos eles refletem diretamente no corpo. Tem essa dimensão da imagem trabalhada, do envolvimento no processo de trabalho, seja o envolvimento de me repensar enquanto ser humano ou de pensar as minhas situações; seja meu envolvimento no ato de fazer, cortar o pincel, cortar um mouse para manipular uma imagem, manipular uma ideia e até na leitura. Para mim, esta questão da corporeidade está vinculada a questão do ser humano, de perceber o ser humano. E onde está o ser humano? Está no processo, está no pensamento e

¹⁸⁴ Casa das Rosas – Espaço Haroldo de Campos de Poesia e Literatura, localizado em São Paulo.

está na leitura do trabalho.

Silencio, procuro pensar sobre tudo que Vitor me fala. A música é agradável. Percebo que ele lê o roteiro. Recupero Paul Klee que esteve presente em todas as minhas entrevistas, peço a ele que comente essa percepção de Klee como alguém que é “olhado” em alguns momentos, as do que como alguém que olha. Complemento pedindo para ele falar mais desse envolvimento dos processos do corpo no trabalho. Ele comenta minhas palavras e tento me fazer entender, pedindo para ele falar mais sobre este contato físico com as obras, a escolha dos materiais, a busca pelo suporte.

V.M.: Eu acho que vem muito... Grande parte é intuitivo, é intuitivo e não é. Porque eu acho que é assim, pode até ser intuitivo, mas nasce pela intuição, mas com um repertório que eu já carrego. Porque que eu estou falando isso, eu venho de uma formação, eu fiz um colégio técnico, com 15 anos de idade eu entrei em um colégio técnico de “desenho de comunicação” na época. E aí, além dos conteúdos normais, eu tinha que fazer: pintura em tela, ilustração com tinta acrílica, desenho com nanquim, manipular no Photoshop... Então, eu tive um direcionamento técnico muito grande, neste sentido, e de fazer cursos de desenho, enfim, de aprender lidar com os materiais técnicos mesmos. De modo que eu acho que esse repertório mais técnico ele foi muito importante hoje, porque ele dá suporte ao meu processo criativo. Então, de repente, eu vou fazer um desenho e aí eu lanço mão do nanquim ou do lápis, eu posso até dizer que essa escolha vem de modo intuitivo, mas é um intuitivo subordinado a um repertório que eu carrego, que eu acho que seria muito diferente, por exemplo, hoje eu escolher um trabalho que lidasse, deixa eu pensar... Pegar um processo que é me é muito estranho, com um processo químico, sei lá, como o Eduardo Kac, que é um processo de modificação genética onde eu não domino o processo, entendeu?

Então, a escolha do meio ali, neste caso, se eu quisesse fazer um trabalho de modificação genética, passaria muito mais pelo racional do que pelo intuitivo, já que eu não domino o processo. Então, veja, eu acho que lidar com a escolha dos meios, em alguns casos, passa pelo intuitivo já que faz parte do meu repertório, de uma formação que eu carrego; mas em alguns projetos vai fazer parte de uma escolha bem pontual, racional e querendo ser acertada.

Eu acredito que para alguns tipos de trabalho, como desenho, pintura, que exigem esta questão da etapa manual, a escolha ela é muito impulsionada pela intuição e sensibilidade mesmo. O contato é mais próximo do seu corpo, então...

Mas outros trabalhos como projetos de instalação, onde eu vou trabalhar com empilhamento de carros, por exemplo, o processo ele passa por uma racionalidade e são só momentos diferentes, um não é melhor, nem pior que o outro.

Mas uma coisa que é legal de pontuar, já que a gente está falando de corpo, corporeidade. Eu acho que tanto em um processo mais racional, quanto em um processo mais de escolha intuitiva do meio, a dimensão e o envolvimento do meu corpo é muito importante, do meu corpo ou do corpo humano. Seja no desenho, onde eu tenho meu corpo muito próximo do fazer, mas em alguma medida, as dimensões do trabalho são importantes porque é um modo como a dimensão humana vai lidar com aquilo ou em um projeto de instalação, onde eu penso, por exemplo, a monumentalidade e como aquilo se impõe a dimensão do corpo humano. Então, o corpo é sempre referência.

Ou em um processo de elaboração de uma pintura, por exemplo... Quando eu estico uma lona

na parede e vou pintar... Cara, às vezes, é uma ansiedade tão louca que me dói o estômago para ver a coisa... É um envolvimento corpóreo, é físico ou o emocional se reflete no físico, não sei... Mas eu fico ansioso, o meu gesto... Eu fico em frenesi. E aí, às vezes, eu penso em um resultado de trabalho meu hoje... Eu imagino, por exemplo, uma pintura recente que eu fiz, que eu lembro da imagem dela, eu sinto um aperto aqui na boca do estômago. Na outra que eu pinto uma coisa do tipo um relaxamento. Então, há esse reflexo no corpo, na percepção do próprio corpo. Mas acho que esse espaço de entender esses reflexos é para um psicólogo estudar.

Rimos. Comento que ele já falou sobre aspectos que eu havia anotado sobre este caráter biográfico do trabalho, tendo em vista alcançar uma universalidade. Peço para ele falar um pouco de uma possível ressignificação que percebo na sua produção artística, no sentido de retirar algo de um determinado contexto e colocar em outro, como exemplo citei os trabalhos com Raios X.

V.M.: E eu ando trabalhando muito com isso, com descontextualizar os objetos. No caso do Raio X é isso: eu tirei da área médica e levei para a área da arte e ressignifiquei o objeto. Mas eu ando fazendo isso com quase tudo ultimamente. Em um trabalho recente, eu tirei uma técnica própria de um museu de ciências naturais, que é a técnica de embalsar animais e levei para uma exposição, então, eu embalsamei um cachorro vira-lata (eu não, né, contratei um cara para fazer isso), mas descontextualizei, então, o cara embalsamou e eu apresentei esse cachorro embalsamado em uma exposição, então, eu ressignifiquei um processo próprio de um museu de Ciência Naturais para um objeto de contemplação dentro de um museu de arte ou de um espaço da arte. Então, esse deslocamento anda sendo interessante para mim e, de novo, eu próprio que preparei o trabalho, eu pensei também na questão do deslocamento, mas é o corpo de um cachorro vira-lata que foi embalsamado e apresentado, então tem a questão da corporeidade de novo voltando ali como a projeção do próprio ser humano naquele corpo animal.

E essa questão de ressignificar os corpos nos diferentes espaços para mim anda muito na ordem do dia, junto a uma questão do arquivo. Eu tenho um outro projeto no qual eu quero deslocar todos os animais do porão do Museu de Zoologia¹⁸⁵, que estão lá estragados, quebrados, empoeirados...

Digo que eu já tive a oportunidade de ver o local do qual ele fala, quando realizei uma visita técnica naquele museu.

V.M.: Você já foi lá. Eu trabalhei lá. E eu queria levar isso, para um espaço expositivo de um museu de arte. Tem uma série de significações ali, deslocamento do arquivo, da inoperância dos arquivos museológicos e tal; mas tem a questão do corpo, o corpo ferido, de como perceber esses animais, que eram corpos vivos e que agora são objetos, e como há uma projeção da nossa humanidade ali, não só da nossa humanidade, a gente se vê como ser vivo frente a um ser morto, a gente vê então o corpo, a gente percebe aquele corpo como objeto e isso, inevitavelmente, causa um estranhamento e um incômodo.

¹⁸⁵ Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo.

Mas, de novo, eu só posso prestar atenção a essa questão do deslocamento do arquivo e de como funciona o sistema museológico, porque um dia eu experimentei isso em um curso que eu fiz de museologia. Então, eu precisei experimentar antes, passa por mim, passa pelo meu corpo. Eu acho, neste sentido, existe a dimensão da corporeidade, sei lá...

Vitor me pergunta se eu acho que isso? Respondo que sim, por conta desse experimentar por si e por essa passagem pelo corpo. Aproveito para voltar do que ele falou sobre o caráter intuitivo e o repertório do artista presentes no trabalho, para recuperar a noção de “fé perceptiva” em Merleau-Ponty, tento explicar para ele sobre os conhecimentos que ele opera e esse caráter de encontro entre saberes. Como algo que me surge na conversa, penso em explorar mais na escrita. Ele me fala mais...

V.M.: É engraçado, porque não passa pela questão racional. Ela pode até ser consciente, mas ela é muito mais sensível. Até quando é na escolha de um meio mais racional, ainda assim é sensível...

Admiro o que ele me fala, acho muito bonito e concordo no sentido de que tem a ver sim com tudo que você traz, com seu repertório, mas penso em outra relação com tudo isso.

V.M.: Eu acho que é, justamente, isso que dá vida ao trabalho. Eu explorei isso acho que muito superficialmente na minha dissertação e eu gostaria de ainda explorar mais. Mas a gente percebe claramente quando a gente vai a uma exposição, o artista escolheu uma temática, escolheu um ponto para trabalhar, mas aquilo não diz nada a ele. E, quando não, quando a gente percebe que faz parte das experiências do artista, faz parte de um envolvimento corpóreo do artista e aí devolve como um resultado que tem uma energia, uma vivacidade, uma visceralidade que é presente.

Eu acho que podia até para citar nomes, eu não sei se é anti-ético, mas, por exemplo, a gente pega a Virginia de Medeiros que estava na Bienal da Lisete¹⁸⁶ e fez um vídeo sobre os travestis, mas era um vídeo documental em que nada mostrava o envolvimento dela com aquilo. Ou mesmo Rosana Palazyan que faz uns bordadinhos e tal... Poxa para mim é tão ilustrativo de uma situação.

O Leonilson trabalha a questão da violência, a gente percebe que existe ali uma visceralidade, que pode ser entendida como corporeidade que situa o resultado como algo que não é ilustrativo. Existe diferença. A Rosana faz bordado, assim como o Leonilson, mas é inegável a diferença entre um e outro.

Um vídeo da Virginia de Medeiros falando das travestis ou relatando as travestis não choca, não tem uma visceralidade como os vídeos do Rafael França, por exemplo. Neste sentido, eu acho que eu posso situar, eu situaria mesmo que Rafael França e Leonilson são muito melhores do que estes outros.

Porque a gente percebe ali uma visceralidade, ou mesmo, uma corporeidade que não se percebe nos outros. Acho que é esse interstício que faz a diferença entre um bom e mau trabalho. Porque eu acho que recai na mesma situação, é esse espaço que faz a diferença

¹⁸⁶ 27º. Bienal Internacional de São Paulo, 2006.

entre um bom e um mau texto, entre uma boa e uma mau crítica, que é o espaço da experiência de vida, experiência do processo. Não sei, você concorda?

Vitor quer que eu me implique. Concordo com Vitor, pois afirmo que a experiência dá condição de criticar algo que por muitas vezes você não passou por... Como ele mesmo exemplificou, a preparação do material, a preparação da tinta assume um caráter fundamental. Se alguém não viveu, ou como é possível criticar um desenho se nunca tentou desenhar, então eu concordo que tem uma passagem muito forte pela experiência vivida. Vitor retoma alguns pontos.

V.M.: Eu acho que é a experiência poética, de criação poética. A Kátia Canton - até onde eu sei ela não desenhou - mas ela dançou, ela experimentou a criação. E faz tanta diferença, às vezes, a gente lê uns textos aí de críticos que são colocados como referencial. Eu falo: “Suja a mãozinha de tinta um dia, que você vai ver que não é nada disso que você falou”. Experimenta um processo de criação, se envolve, envolve seu corpo naquilo...

Peço a ele para falar um pouco mais dessa experiência de criação e que ela tem um caráter de transcendência nas suas palavras. Então, cito um dos momentos da obra de Merleau-Ponty que mais me toca no qual ele vai nos falar que “a experiência do Ser exige de nós criação”, explico a ele como acho bonita essas palavras e que estou tentando fazer relações com o que ele está me dizendo.

V.M.: É lindo isso, mas é mesmo... Mas tem tanta gente, algumas pessoas que aparece no momento atual, desses jovens artistas que o resultado do trabalho é tão formatado, cadê o ser humano por trás daquilo? Cadê o envolvimento corpóreo? Fica tão difuso, tão distante que, às vezes, não existe mesmo. É um ato de racionalidade por si mesmo, se é um ato de racionalidade faça uma pesquisa científica não se propõe a fazer arte. Faça um documentário e assumo como um documentário e não como um produto do mundo das artes, que para ser um produto do mundo das artes tem que ser mais, não é só documental, tem que ser visceral, tem que ser múltiplo, tem que ser polissêmico, tem que ter corpo, tem que ser humano.

Vitor me pergunta sobre os jovens artistas que vou entrevistar, digo os nomes: Amanda Mei, Julio Meiron, Lia Chaia, além dele mesmo que são artistas que tem um trabalho próximo do corpo, que o corpo não está ligado a uma representação, mas a uma extensão do próprio trabalho. Exemplifico que encontrei outros artistas da mesma geração, mas que o corpo é muito forte como uma fisicalidade, um suporte do trabalho como a Marcela Tiboni, mas que estes não seria o momento de entrevista-la.

V.M.: Mas a Marcela anda em um momento que eu acho que anda meio truncado, ela está sem pesquisa.

Também tem que perceber que a questão da maturidade, que a gente falou do tempo. O tempo, ele é o tempo da pesquisa também, é o tempo de maturação das ideias. Uma produção como a da Marcela que já beira quase dez anos - ou um pouco menos uns oito - há uma certa homogeneidade da produção que me incomoda. Porque fazer arte também é pesquisar, então, a partir de um certo momento se não há pesquisa é uma série de maneirismos e repetições automáticas, isso me incomoda.

Isso me incomodou no meu trabalho, tanto que eu percebo que nos últimos tempos teve uma ruptura muito grande em relação a imagem que eu apresento, mas ainda assim é a continuidade de uma pesquisa que eu vinha desenvolvendo, existe toda uma ligação, mas a pesquisa fica evidente.

O trabalho da Amanda também ele mostra isso quando ela sai da pintura e ganha o espaço [comento que percebo que o trabalho da Amanda é muito forte a pesquisa]. Da Lia é totalmente heterogêneo o trabalho, de repente ela se rabisca e no outro ela está comendo folhas, então é uma pesquisa. E é o corpo também que faz esta pesquisa, é o acúmulo das experiências.

Eu acho que o trabalho da Marcela caiu muito em um “ensimesmamento”, ele repete a mesma experiência a um certo tempo. Está sem pesquisa mesmo. E eu acho que isso está apontando uma fragilidade, que é muito perigosa.

Eu acho que é justamente este momento de transição onde você assume uma pesquisa, o trabalho ele é mais frágil, mas isso vai dar o caráter múltiplo e que é necessário para um artista, eu acho que para todo mundo. Você pesquisar, você acrescentar significações não só para o seu trabalho, mas para o mundo da arte como um todo.

Eu devo tanto a Carmen esse ponto de vista, porque ela com aquele jeito dela de “mãezona querida”, quando ela falou a um tempo atrás: “Vitor dá um tempo que você precisa, fica lendo ao invés de tentar produzir”. Foi isso, acho que mostrou: “Vitor pesquisa. Vitor não se cobra. Produza. Experimente e o trabalho de arte nasce como o resultado disso”.

Indico a ele procurar a Carmen, contar para ela dessa importância que ela teve na formação dele, que nas nossas conversas, quando citei inicialmente os artistas, ela me pareceu gostar dele e que seria bom para ela saber disso.

V.M.: Eu acho que na minha maturidade hoje como artista, ela é responsável. Quando ela falou: “Dá um tempo para você”, foi isso... Porque queira ou não, a vida fora exige da gente, a produção, a inserção no mercado, essas coisas e é uma exigência que nem sempre condiz e é um tempo que não condiz com o tempo da criação ou da produção.

E eu acho que, na verdade, é uma cobrança que não é saudável ao processo de criação, porque amarra ao invés de libertar. Eu lembro que há dois anos atrás a Carmen me deu o livro do Dostoiévski, “Crime e castigo”, que eu não consegui terminar de ler porque aquilo lá me atormentava, mas... Foi isso, entender o nosso tempo, entender as angústias, as necessidades de mudança.

Faço minhas anotações, tentando nomear lugares e dar sentido a minha pesquisa, em relação a Vitor escrevo: “os sentidos do mundo que atravessam a própria carne”. Noto que na fala de Vitor a experiência vivida e a passagem pelo corpo tem uma força muito grande, por

isso, fiz esta nota, comento com ele, mas não sei como perguntar.

V.M.: Parece que eu sinto na carne mesmo. Parece que quando no Raio X eu coloco a própria palavra, antes de colocar a palavra na imagem, é como se eu sentisse ela aqui, me corroendo. Parece até brega, mas é verdade isso.

Falo a Vitor que quando vi o trabalho dele pela primeira vez, no Projeto Tripé do SESC Pompéia¹⁸⁷, eu estava lendo alguns textos de Lacan sobre a angústia e que aquela visualidade me possibilitou pensar e localizar a angústia tão entranhada na carne, que eu achei muito bonito e que o trabalho me emocionou muito.

V.M.: É, parece que eu sinto mesmo, tem esse reflexo físico, sim... Engraçado que hoje, esse reflexo físico eu tenho sentido na imagem, como uma conexão com aquela imagem, essas imagens que eu venho trabalhando, é que tão abstrato falar sem mostrar o trabalho.

Vitor sugere que meu trabalho tenha muitas ilustrações. Conto a ele sobre as diferenças das entrevistas, sobre como é interessante perceber como a palavra entrelaça-se aos trabalhos, já que Amanda e Lia me falam a partir do olhar para seus trabalhos, Julio e Vitor falam de maneira mais geral sem olhar para um trabalho específico, por exemplo. O que eu achei bem interessante de observar como cada um falou dos seus trabalhos.

V.M.: Eu acho que é até pelo processo de mestrado e hoje estou pensando muito no doutorado, a gente pensa em um discurso geral. Ou em qual teor existe em toda a produção que caracteriza ela.

Repito “que a caracteriza”, já que falamos tanto de Carmen, me lembro de suas palavras também, sobre essa questão do olhar as partes e observar a partir dali o fenômeno que esta emerge a todas elas. Reitero com ele que não é o resultado final, mas partes do processo... Agradeço a Vitor, inclusive suas dicas, ideias e indicações que ele me deu durante nossa conversa, finalizamos e me lembro da Carmen de Bisset, de sua presença cigana tão forte. Gostaria de ouvir uma ópera ou, talvez, ir ao cinema, mas na escrita desse trabalho também entendi que as palavras também são “pássaros rebeldes”.

“L’amour, est un oiseau rebelle / Que nul ne peut apprivoiser,
Et c’est bien en vain qu’on l’appelle / S’il lui convient de refuser.”¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Projeto Tripé, Sesc Pompéia, São Paulo, SP, 2006.

¹⁸⁸ “O amor é um pássaro rebelde / que ninguém pode aprisionar / e que não adianta chamar / se a ele convém recusar”. (Trecho de “Carmen” de Bisset)