

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Mobiliário Melancólico: Inflexões poéticas sobre objetos incômodos

LUCIANO ZANETTE

Porto Alegre, maio de 2007

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Mobiliário Melancólico: Inflexões poéticas sobre objetos incômodos

Luciano Zanette

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Poéticas Visuais

Orientadora
Dra. Elida Tessler

Banca
Dr. Agnaldo Farias
Professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP)

Dr. Edson Sousa
Professor do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Dr. Hélio Ferverza
Professor do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

2007

Agradecimentos

A Elida Tessler pela escuta atenta, entusiasmo e confiança;

Aos membros da banca de defesa Agnaldo Farias, Edson Luiz André de Sousa e Hélio Ferverza;

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais;

Aos funcionários do Instituto de Artes;

A CAPES, pelo aporte financeiro que viabilizou a realização desta pesquisa;

Aos colegas e amigos do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais que dividiram os seus conhecimentos dentro e fora das salas de aula, em especial: Marlen de Martino, Juliana Angeli, Fábio Noronha, Fernanda Albertoni, Mário Azevedo, André Severo, Rommulo Conceição, Marina Camargo e Romy Pocztaruk;

Aos colegas do grupo de orientação da Profa. Dra. Elida Tessler;

Aos amigos Carlos Krauz, Marcelo Gobatto, Claudia Paim, Gilmar Carneiro, Jerri Rossato Lima, Daniel Acosta, José Rufino, Gustavo Wanderley e Osvaldo Carvalho que prontamente me auxiliaram com leituras críticas, disponibilizaram seus livros e catálogos e gentilmente ofereceram palavras de incentivo;

A minha família:

Francisco Paulo Zanette, Rosa Ivone Zanette e Luciana Zanette.

Ernani Picoli e Solaine Picoli.

Arthur Schwarzbach, *in memoriam*.

Para Gabriela

Sumário

Lista de Imagens	6
Resumo	9
Abstract	10
Introdução	11
1. Mobiliário Melancólico	18
1.2. <i>Leitor</i> : objeto 1	26
1.3. Desenho 1	40
1.4. Desenho 2	44
1.5. Desenho 3	46
1.6. <i>Sublimador</i> : objeto 2	51
1.7. Desenhos 4 e 5	60
1.8. Fotografia	65
1.9. Desenho 6	70
1.10. <i>Condensador</i> : objeto 3	75
1.11. Desenho 7	79
1.12. <i>Hábitos Insuficientes</i> : objeto 4	81
1.13. <i>Vale ter ser tesa</i> : objeto 5	87
1.14. Desenho 8	96
1.15. Desenho 9	99
1.16. Desenho 10	102
1.17. <i>Hipóteses da Vida Comum</i> : objeto 6	104
1.18. <i>Vetor</i> : objeto 7	109
2. Luto pelas certezas desaparecidas	114
2.1. Incômodos	119
2.2. Melancolia	123
2.3. Desenho	137
2.4. Construção dos objetos	143
2.5. Silentes	148
Considerações finais	162
Bibliografia	166

Lista de Imagens

Disposição dos trabalhos na exposição <i>Mobiliário Melancólico</i>	22
1 Planta-baixa da Galeria Sotero Cosme	22
Vistas dos trabalhos instalados no espaço expositivo	23
2 Vista da entrada do espaço expositivo, ala principal da galeria Sotero Cosme	23
3 Vista do fundo da ala principal da galeria em direção à entrada	23
4 Vista do fundo da ala principal da galeria em direção à ala direita	24
5 Vista do fundo da ala direita em direção da sala à esquerda da ala principal	24
6 Leitor	25
7 <i>Leitor</i> , 2006, objeto de madeira e laca nitrocelulose, 80x40x180 cm	26
8 <i>Leitor</i> , vista frontal de baixo	27
9 Courtney Smith, <i>Psichê Complexo</i> , 2004, 5 móveis de madeira e dobradiças de metal. Uma das configurações do trabalho	30
10 Courtney Smith, vista das 12 modificações realizadas pela artista durante a exibição de <i>Psichê Complexo</i>	31
11 <i>Leitor</i> , imagem recortada da silhueta do trabalho, vista em escorço	34
12 Desenho 1, sem título	39
13 Desenho 1, sem título, sem data, caneta hidrográfica e lápis sobre papel, 29,7 x 42 cm	40
14 Robert Gober, sem título, 1987, tinta esmalte sobre madeira	42
15 Desenho 2, sem título	43
16 Desenho 2, sem título, 2006, caneta hidrográfica e nanquim sobre papel, 29,7x21 cm	44
17 Desenho 3, sem título	45
18 Desenho 3, sem título, sem data, aquarela sobre papel, 42 x 29,7 cm	46
19 Carlo Bugatti, 1905, bancada	47
20 Gio Ponti, 1930, bancada	47
21 Edgard de Souza, sem título, 1998, madeira, 80x70x40 cm, edição de três	47
22 Sublimador	50
23 <i>Sublimador</i> , 2006, objeto de madeira revestido com laca nitrocelulose, 80x50x65 cm	51
24 <i>Sublimador</i> , vista de cima	51
25 Desenho 4, sem título	58
26 Desenho 5, sem título	59
27 Desenho 4, sem título, 2002, nanquim sobre papel, 21 x 29,7 cm	60
28 Desenho 5, sem título, 2002, nanquim sobre papel, 21 x 29,7 cm	60
29 Nuno Ramos, <i>Choro Negro</i> , 2004, mármore, breu, resistência elétrica, 110x130x246 cm	61
30 Desenho 5, detalhe da imagem	63

31	Fotografia	64
32	Fotografia, sem título, 2005/6, 44x59x7 cm	65
33	Desenho 6, sem título	69
34	Desenho 6, sem título, 2002, nanquim sobre papel, 21x29,7 cm	70
35	Annette Limieux, <i>Father Knows Best</i> , 1986, genuflexório com almofada	70
36	Elias Muradi, <i>Genuflexório</i> , 1998, litografia e metal cromado 192x72x90	71
37	Richard Artschwager, <i>Book III (Laocoon)</i> , 198i, objeto de madeira revestido com fórmica, metal cromado e tecido sintético	72
38	Condensador	74
39	<i>Condensador</i> , 2006, objeto de madeira e laca nitrocelulose, 80x50x50 cm	75
40	Richard Artschwager, <i>Boek 11 (Nike)</i> , 1981, fórmica sobre madeira	76
41	Carlos Capelán, detalhe de <i>Autorretrato</i>	77
42	Carlos Capelán, 2003, <i>Autorretrato</i> , tinta sobre parede e chão e esculturas de bronze	77
43	Desenho 7, sem título	78
44	Desenho 7, sem título, 2005, lápis aquarelável e aquarela, 21x29,7 cm	79
45	Hábitos Insuficientes	80
46	<i>Hábitos Insuficientes</i> , 2006, objeto de madeira revestido com laca nitrocelulose, 75x100x220 cm	81
47	<i>Hábitos Insuficientes</i> , vista frontal em relação à entrada da galeria	81
48	<i>Hábitos Insuficientes</i> , vista lateral	82
49	Ai Weiwei, <i>Table with Two Legs on the Wall</i> , 1997, mesa da dinastia Quing, 90,5x118x122 cm	83
50	Ai Weiwei, <i>Table with Three Legs</i> , 1998, mesa da dinastia Quing, 102,5x172x91 cm	83
51	Vale ter ser tesa	86
52	<i>Vale ter ser tesa</i> , 2006, objeto de madeira revestido com laca nitrocelulose, 80x100x210 cm	87
53	João Loureiro, sem título, 2000, madeira, 162x75x27 cm	88
54	Robert Gober, <i>Pitched Crib</i> , 1987, tinta esmalte e madeira, 97x195x132 cm	89
55	Regina Silveira, <i>Projectivo I</i> , 1984, projeto para instalação, medidas variáveis	90
56	Regina Silveira, <i>Dobra 3</i> , 1991, técnica mista sobre papel, 45,5 x 65,5 cm	91
57	Regina Silveira, <i>Dobra 3</i> , 2000, madeira e dobradiças, 93x215x215 cm	91
58	Joseph Beuys, 1963, <i>Cadeira com Gordura</i> , madeira, cera e metal, 100x47x42 cm	90
59	Albrecht Dürer, <i>São Jerônimo em seu Estúdio</i> , 1514, gravura em metal	90
60	Ai Weiwei, <i>Slanted Table</i> , 1997, mesa da dinastia Quing (1644-1911), 135x135x86 cm	93
61	Desenho 8, sem título	95
62	Desenho 8, sem título, 2003, decalque sobre papel, 29,7 x 42 cm	96

63	Desenho 8, detalhe	96
64	Desenho 9, sem título	98
65	Desenho 9, sem título, sem/data, grafite, lápis aquarelável e guache sobre papel, 29,7 x 42 cm	97
66	Desenho 10	101
67	Desenho 10, sem título, 2004, grafite sobre papel, 29,7 x 42 cm	102
68	Hipóteses da Vida Comum	103
69	<i>Hipóteses da Vida Comum</i> , vista da entrada da sala esquerda	104
70	<i>Hipóteses da Vida Comum</i> , 2006, objeto de madeira revestido com laca nitrocelulose, 110x100x250 cm	104
71	<i>Hipóteses da Vida Comum</i> , detalhe do ponto de apoio do pé de uma cama sobre a lateral da outra	105
72	Jean Marc Bustamante, sem título, 1987, madeira	105
73	Hedrick Van Keppel e Taylor Green, c. 1960, mesas, madeira	106
74	Nico y katiushka, <i>Kama Sutra - praying project</i> , 2005, performance	106
75	Cildo Meireles, <i>Estajo de Geometria (Neutralização por oposição e/ou adição)</i> , 1977-1979, caixa de madeira, dois cutelos, dois pregos, 400 lâminas de barbear, 5x50x30 cm	107
76	Vetor	108
77	<i>Vetor</i> , vista da entrada da sala	109
78	Vista de trás de <i>Hipóteses da Vida Comum</i> tendo <i>Vetor</i> ao fundo	109
79	<i>Vetor</i> , 2006, objeto de madeira revestido com laca nitrocelulose, 84x40x50cm	110
80	Valeska Soares, <i>Sinners</i> , 1995, instalação	111
81	Johann Heinrich Füssli, <i>Silêncio</i> (1799-1801), 63,5 x 51,5 cm	113
82	Romeyn de Hooghe, <i>Hieroglyphica</i> 1744, gravura em metal (detalhe)	113
83	<i>Vetor</i> , 2006	113
84	João Loureiro, sem título, 1995, madeira, 80x268 cm	115
85	Albrecht Dürer, <i>Melancolia I</i> , 1514, gravura em metal, 24 x 18,8 cm	127
86	<i>Vale ter se tesa</i> , 2006	151
87	<i>Vetor</i> , 2006	152
88	<i>Hipóteses da Vida Comum</i> , 2006	154
89	Robert Gober, <i>Inverted Sink</i> , 1985, objeto, 168x 259x 61 cm	154
90	<i>Vetor</i> , 2006	155
91	Jeppe Hein, <i>Social Bench #9</i> , 2005, metal pintado, 75x165x45 cm	156
92	<i>Sublimador</i> , 2006	157
93	<i>Condensador</i> , 2006	157
94	Philippe Ramette, <i>Espace à culpabilité</i> , 1990, madeira, 270x70x70 cm	157
95	<i>Espace à culpabilité</i> , vista frontal	157
96	<i>Vale ter ser tesa</i> , 2006	165

Resumo

Mobiliário Melancólico: Inflexões poéticas sobre objetos incômodos é o título da dissertação decorrente de minha pesquisa em poéticas visuais realizada entre 2005 e 2007. O objetivo da pesquisa foi a produção da série de proposições denominada *Mobiliário Melancólico* e a reflexão sobre estes trabalhos. A série *Mobiliário Melancólico* é constituída por desenhos, objetos e fotografia. A dissertação foi dividida em dois capítulos, sendo que o primeiro é composto pela seleção das proposições, fundamentada pela situação específica de exposição em uma galeria pública. A exposição foi um instrumento metodológico importante, usado para propiciar a determinação de um recorte em uma produção maior, que não caberia no corpo da presente pesquisa. Já o segundo capítulo adensa implicações poéticas e conceituais observadas nas proposições em relação a certas noções próprias à melancolia: incerteza, incômodo e silêncio.

Abstract

Melancholic Furniture: Poetic inflections on uncomfortable objects is the title of my research dissertation about visual poetics, occurred between 2005 and 2007. The objective of the research was to produce the series of proposals called *Melancholic Furniture*, adding to the reflection brought up by this subject. The series *Melancholic Furniture* consists of drawings, objects and photography. The dissertation was divided in two chapters. The first chapter is composed by the selection of the propositions, sustained by the specific situation of exhibition in a public gallery. The exposure was an important methodological tool, used to make room for the determination of a cut in a bigger realm, which would not be appropriate in the current research. The second chapter condenses poetic and conceptual implications, observed in the propositions related to some notions inherent to melancholy: uncertainty, uncomfortable and silence.

Introdução

Óbvios na sua configuração clara, lógica, quase arquitetônica, enigmáticos nas possibilidades da sua utilização (...).¹

A linha deste texto seguirá no sentido da análise de uma série de trabalhos denominada *Mobiliário Melancólico*. Em função da característica de concisão pretendida nesta pesquisa, de âmbito acadêmico, não será contemplada toda a série, mas especificamente um estrato mais recente oriundo dessa produção. Constituído por dez desenhos, sete objetos e uma fotografia, os quais deram corpo a uma exposição com o mesmo nome da série.²

Inicialmente, a seleção dos trabalhos a serem considerados nessa dissertação era bem maior, mas o exame de qualificação do projeto de pesquisa auxiliou na diminuição do número de propostas a serem analisadas. Passou-se do recorte inicial, um período de produção entre 1999 a 2006, que compreendia em torno de trinta trabalhos, para o material exibido na exposição *Mobiliário Melancólico*, agora composto por dezoito trabalhos. A diminuição do número de proposições possibilitou a concentração sobre um momento mais recente, que ainda não foi sedimentado pelo tempo e encontra-se em processo de construção. Também possibilitou uma análise mais particular de cada trabalho.

De minha parte, havia uma dificuldade muito grande em determinar qual seria o recorte apropriado e quais trabalhos seriam discutidos em detrimento de outros, porque eles foram desenvolvidos um após o outro, no qual um servia de aporte para o trabalho seguinte. A opção pela exposição como ferramenta desse recorte me pareceu o procedimento mais sensato, pois com esse evento pontual eu lidaria com espaço e tempo específicos, levando em consideração a

¹ HEGYI, Lóránd. Pedro Cabrita Reis: Cidades cegas – Experiências da periferia no labirinto dos espaços abandonados in Reis et al. (1999) p. 21.

² Esta mostra foi realizada na cidade de Porto Alegre entre os dias 07 de novembro e 03 de dezembro de 2006, na Galeria Sotero Cosme da Casa de Cultura Mario Quintana.

limitação espacial e as características arquitetônicas da Galeria Sotero Cosme, o que viria a tornar o momento da mostra uma ferramenta metodológica de seleção.

O espaço da exposição não serviu apenas de moldura a delimitar a série de trabalhos, mas antes se constituiu como laboratório, lugar de experimentação. De posse desse lugar³, tive a oportunidade de propor novos trabalhos (que antes estavam na condição de projetos – desenhos ou maquetes), também de colocar esses trabalhos em um mesmo espaço físico, de maneira a observar como eles interferiam uns nos outros, no espaço expositivo, e perceber como o público reagia ao conjunto das proposições.

Meu local de observação é bastante próximo dos trabalhos, tanto temporalmente quanto conceitualmente, e a medida de distância será dada por esse texto. Nesse sentido, mantereí o espírito e o método de uma dissertação acadêmica, na qual essa pesquisa se constitui como um exercício de distanciamento.

Tomar a distância necessária não é tarefa simples, pois se damos as costas ao objeto de estudo, acabamos por perder o foco. E se de outro modo, nós seguirmos com olhos fixos no objeto, mas no sentido oposto desse, nossa visão periférica não nos permite ver os obstáculos que estão no caminho de nossos futuros passos cegos. Tropeços e desequilíbrios, assim como as quedas, são por vezes inevitáveis, o que também nos desviará de nosso foco inicial. Porém, as quedas e o perigo de perder-se são os riscos assumidos na tarefa da pesquisa.

A diligência da escrita propõe um estudo de minha produção artística no campo das artes visuais, concentrado em uma seleção dos trabalhos, entre desenhos, objetos e fotografia produzidos e apresentados publicamente

³ Em 2003 fui selecionado para a realização de uma exposição individual por edital público do Estado. Por uma série de questões políticas e administrativas a exposição estava sendo adiada desde 2004. Mas devido ao fato de não possuir atelier e com o ingresso no Mestrado, realizei a exposição com recursos próprios e utilizei a oportunidade como espaço de experimentação. Além de minha experiência foi um momento importante, pois pude compartilhá-la com a minha orientadora, com os colegas do curso e com os membros do exame de qualificação. A exposição também oportunizou a realização de orientação da pesquisa no local, ao invés de apenas utilizar-se de reproduções de trabalhos ou maquetes.

durante a realização do mestrado em artes visuais. A partir desse recorte em minha produção, tentarei apontar as relações que acredito existirem entre o tipo de trabalho que faço e certas noções de melancolia que penso estarem vinculadas à criação artística e, em especial, a essas proposições.

Os trabalhos que serão analisados nesse texto são derivações da ordem dos objetos do mobiliário, porque partem formalmente e estruturalmente destes utensílios. Porém, devido às alterações projetadas por mim, perdem o valor de funcionalidade objetiva e são perpassados por uma instância melancólica.

Dentre os diversos aspectos atribuídos à melancolia no decorrer dos séculos e em distintas disciplinas do conhecimento (de Aristóteles à indústria farmacêutica atual, da antiga medicina de Hipócrates à clínica psicanalítica, a partir de Freud) os termos de relação que proponho e que estão ligados ao meu trabalho são basicamente quatro. Quais sejam:

- 1º **Elaboração mental** relativa ao **desenho** (desígnio/desejo) projetivo (esperança projetada no ainda-não-sendo);
- 2º **Silêncio** (presente) como atributo dos **objetos** construídos;
- 3º O aspecto peculiar dos móveis resultante de reverberações de **hábitos** relativos à melancolia: leitura (encontro com as **descertezas**), **espera** (esperança e des-espera), **descanso**, **elevação** (idealismo);
- 4º **Incômodos** anatômicos em objetos declinados da funcionalidade.

A melancolia entendida dentro do campo da psicanálise, no século XX, tendo o texto de Freud *Luto e Melancolia* (1917) como referência, atribui à perda um ponto crucial. Nas proposições de *Mobiliário Melancólico*, há também uma perda e talvez uma falta vital para suas atribuições; a suspensão do uso físico e a interdição do conforto, resultando em objetos incômodos.

Sendo o objeto do mobiliário projetado para ter como finalidade a comodidade, a funcionalidade, a eficiência; o que lhe resta se não for detentor

dessas capacidades úteis, desses atributos de valor? Essa é uma das vias de acesso que proponho investigar entre os móveis e a melancolia. A outra reside no tipo específico de móvel, um móvel (a cadeira, a mesa, o genuflexório ou o leito) para receber um corpo⁴ que lhe aplicará uma rotina.

O leito, em sua definição por extensão de sentido, pode ser pensado como: qualquer espaço sobre o qual se possa descansar deitado. Etimologicamente, a palavra cama provém do latim tardio *cama,ae* que *significa* leito baixo e estreito. Cama também designa um lugar escavado, adaptado à forma do objeto que nele se assenta⁵. A cama além de um lugar de dormir, de descanso, de encontro sexual, é lugar de leitura. Tanto no hábito da leitura feita antes de dormir para fins de acúmulo de conhecimento, quanto da leitura descompromissada para chamar o sono. Leito também é o leito de morte, leito de rio, e na mitologia grega, o leito de Procusto⁶. Uma cama de ajuste cruel, um instrumento de tortura e imposição da ‘medida’ do dominador como padrão. No entanto, é necessário resistir à padronização imposta:

Resistir com quem resiste não é uma questão de imaginação, mas de um saber formado pela existência do real, pelo conhecimento da vida. Para isso, é preciso viver, simplesmente viver – ter vivido unicamente para estar pronto para ser – enfim ou no fim de contas, mas *prestes* a.⁷

Escrevo essa dissertação na qualidade de artista. Não meramente como exercício de estilo, mas como indicação de minha condição, de minhas delimitações e limitações ao tratar de conteúdos conceituais de outras áreas do conhecimento, que serão abordadas no presente texto. Áreas tais como da filosofia, literatura, psicanálise, sociologia e história. Quero deixar essa ressalva, pois apesar de transitar por essas outras áreas científicas que auxiliam na instrumentalização para pensar acerca de *Mobiliário Melancólico*, o

⁴ O artista mexicano Gabriel Orozco (Jalapa, 1962) diz a este respeito: “Sou, em primeiro lugar um ‘receptor’ e depois um produtor. **A escultura é isso: um receptáculo**”. Riemschneider (1999) P. 366

⁵ E neste sentido não podemos deixar de pensar nos trabalhos da artista Ana Mendieta, onde ela molda com seu corpo em leitos na terra, ou a partir de outros elementos da natureza como galhos, folhas e mesmo fogo.

⁶ Leito em que o bandido Procusto torturava suas vítimas, fazendo com que se adaptassem ao tamanho do móvel, cortando os pés dos indivíduos grandes e estirando os pequenos pelos extremos.

⁷ ZACHAROPOULOS, Denys. Habitar poeticamente o mundo in Reis et al. (1999) p. 65-67

ponto de partida e de pouso é o campo das artes visuais, mais especificamente o da produção visual. Mas levemos em conta que é improvável pensarmos e discutirmos a arte contemporânea sem a contribuição de outras áreas do saber, que estão imbricadas na própria constituição de muitos dos trabalhos artísticos propostos na pós-modernidade.

Desse campo de produção, trago os instrumentos de estudo que são principalmente as incertezas relativas ao conhecimento aproximado e a descerteza, uma noção que dilui certezas difundidas como deveres sociais e culturais. Acredito que essas ferramentas conceituais sejam próprias ao processo de criação artística, no qual a incerteza se traduz por um não saber que envolve tentativa e erros, e a descerteza é a recusa de certos pressupostos sociais ou filosóficos instituídos.

Incertezas, conhecimentos aproximados e descertezas são o substrato comum utilizado na construção de minhas proposições. Sendo essas, fundadas por instantes vividos e rupturas resultantes de novas descobertas que anulam pretensas certezas anteriores. Nos trabalhos, não há qualquer intencionalidade de apontar para uma ou mais verdades, ou para uma idéia racional prévia, assim como não há conteúdos a comunicar, lições a serem passadas, não há a imposição de um dever de leitura do sujeito que se defronta com o trabalho. Não há qualquer aspiração didática, instrutiva. Há um pressuposto, e esse é uma das formulações que absorvi de Marcel Duchamp: tirar as certezas, mas sem colocar outras no lugar das que desapareceram.

Cecília Almeida Salles nos diz que *a materialização de uma obra de arte é um percurso sensível* (Salles, 2006, p. 131). O percurso da obra ao espectador também é um percurso sensível. Na continuidade de sua pesquisa, a autora se refere às *dúvidas criadoras* em relação à produção do artista afirmando que: *A dúvida gera possibilidades de respostas e, em outros casos, a pergunta desestabiliza campos até ali em segurança, posicionamentos tomados como certos* (Salles, 2006, p. 131). Acredito que essa afirmação também se estenda ao público. Da mesma maneira que o artista faz um esforço mental e material no sentido de formular sua obra, ao público não basta um olhar desatento para se aproximar da obra, ou como diz o trabalho de

Antoni Muntadas (Barcelona, 1942), instalado na Galeria Chaves no centro de Porto Alegre, - *Atenção: percepção requer envolvimento*.

O declínio das certezas implica em um desconforto, em um mal-estar. Mas um mal-estar necessário, por colocar o intelecto em movimento e também o sujeito.

No campo das artes visuais, há trabalhos de artistas que são consonantes com as propostas de *Mobiliário Melancólico*. Mesmo que o artista não dedique sua produção exclusivamente para as questões relativas à melancolia, ao menos alguns trabalhos específicos denotam traços melancólicos que serão apontados no texto. Entre os diversos nomes possíveis relacionados à melancolia, na história da arte, a seleção abaixo indica os artistas que possuem uma relação formal mais próxima com minhas questões.

Entre os artistas brasileiros: Cildo Meireles (Rio de Janeiro, 1948), Daniel Acosta⁸ (Rio Grande, 1965), Edgard de Souza (São Paulo, 1962), Elaine Tedesco (Porto Alegre, 1963), Elias Muradi (Mojí-Mirim, 1963), João Loureiro (São Paulo, 1972), José Rufino (João Pessoa, 1965), Nuno Ramos (São Paulo, 1960), Sandra Cinto (Santo André, 1968), Regina Silveira (Porto Alegre, 1939) e Valeska Soares (Belo Horizonte, 1957).

Entre os estrangeiros: Ai Weiwei (Beijin, 1957), Carlos Capelán (Montevideu, 1948), Courtney Smith (Paris, 1966), Christian Boltanski (Paris, 1944), Doris Salcedo (Bogotá, 1958), Jean-Marc Bustamante (Toulouse, 1952), Pedro Cabrita Reis (Lisboa, 1956), Miroslaw Balka (Varsóvia, 1958), Mona Hatoum (Beirute, 1952), Rachel Whiteread (Londres, 1963), Robert Gober (Wallingford, 1954), Joseph Beuys (Krefeld, 1921-1986), Marcel Duchamp (Blainville, 1887-1968) René Magritte (Lessines, 1898-1967) e Richard Artschwager (Washington, 1923).

⁸ O contato com esse artista foi fundamental para o direcionamento de minha produção em artes visuais. Sua exposição no Instituto de Artes em 1999, assim como o curso de extensão *Formas de Pensar a Escultura: Cama, Mesa e Banho* (10 de setembro a 09 de outubro de 1999), ministrado por ele na mesma ocasião foram paradigmáticos. Tanto que no ano seguinte participei de seu curso: *Estratégias de Produção da Arte: Percursos de Especulação* (10 a 21 de julho de 2000), no XIV Festival de Arte Cidade de Porto Alegre. E mais recentemente, durante o segundo semestre de 2005, retomei o contato com Daniel Acosta e realizamos algumas conversas e trocas de referências imagéticas e bibliográficas.

Alguns desses artistas receberão um destaque maior no texto da dissertação, por apresentarem trabalhos ou questões pontuais relativos às proposições de *Mobiliário Melancólico*. Mas todos foram importantes para a constituição dessa série, ou por terem aberto caminhos anteriores, ou por terem uma produção atual com questões que correm em paralelo às questões presentes em minha pesquisa.

1. *Mobiliário Melancólico*

Não sentar, não deitar, não subir, não elevar; olhar, esperar, circular, pensar, confrontar, seguir em movimento. Os trabalhos de *Mobiliário Melancólico* são objetos tangíveis, quase funcionais. Seus usos ordinários são passíveis de reconhecimento, como fantasmas da eficiência que insistem em habitar um lugar que não mais lhe pertencem. Não são móveis antigos, nem objetos encontrados (*objet trouvé*). Não há, portanto, um passado ou memórias a serem descobertas. Mas quem sabe, um plano ou projeto que lhe deu corpo, um desígnio inicial que não apenas aponte para as interdições imediatas, mas para outras possibilidades inusitadas de uso. Nesse sentido, fica a questão: Para que foi projetado e construído um objeto de mobiliário que não se destina ao uso de um corpo humano? O que nos leva a inferir que os objetos de *Mobiliário Melancólico* não têm lugar no mundo dos móveis habituais.

De fato eles não são móveis no sentido convencional, assim como não são *readymades*, mas ainda assim, são proposições artísticas que remetem à configuração formal de objetos do mobiliário. Enfim, são mobilidades. Objetos que possibilitam o movimento, que têm a potência de colocar o observador em movimentação⁹. E que mobilidade é esta? É a mobilidade física do corpo do observador, que tendo o ato de uso interdito pela dúvida (para que serve isto?) põem-se a andar em torno do objeto em busca de uma entrada para o olhar, de uma brecha para o seu corpo encaixar, de um lugar cômodo para o entendimento.

Uma cadeira serve para sentar, para descansar, para receber um corpo que ali irá depositar seu peso. Então há uma possibilidade de dupla mobilidade, de dupla mudança: primeiro a do corpo, depois a mudança de sentido com a questão: Para que serve isso?

⁹ Essa questão foi colocada pelo professor Hélio Fervenza a partir do texto apresentado no exame de qualificação, no qual eu observava que havia uma estagnação, uma interdição de uso do objeto. Hélio observou que aquela interdição presente no objeto causava no observador um deslocamento ao redor do trabalho e também “certo desconforto”. A partir deste momento, comecei a descortinar a possibilidade do objeto interdito (ao uso, ou ao sentido) como um dispositivo indutor de mobilidade. Idéia que avançou com as contribuições de minha orientadora Elida Tessler.

O uso dos móveis-objetos da exposição *Mobiliário Melancólico* está relacionado a um uso mental da parte do público, a referências de memórias de atos corporais deste público. Mental ao menos no seguinte sentido: tomemos a expressão popular - *não tem como não pensar nisso* – ou seja, ao olhar para um objeto da exposição *Mobiliário Melancólico*, *não tem como não pensar* em móveis, e por sua vez, *não tem como não pensar* em sentar, deitar, parar, descansar; o que causa um problema para o sujeito que quer fazer o uso direto dos objetos, ou seja: sentar, deitar, etc. Dessa impossibilidade resulta um mal-estar, pois se *a nomeação das coisas é que dá existência às coisas*¹⁰, como nomear esses objetos?

A *suspensão momentânea do sentido* resultando na *angústia*¹¹ é vista nos trabalhos como uma situação que desestabiliza certezas de uso prático, de atribuições ordinárias. Com isso, acredito que se possa fundar um lugar de dúvida, um lugar de questionamento, e esse é o lugar da arte. É isso que difere as proposições de *Mobiliário Melancólico*, essas mobilidades, de objetos de design industrial.

A instauração desse lugar de questionamento coloca o observador em movimento físico e mental, assim como colocaram o propositor. Esse movimento está nos momentos de elaboração do trabalho, nos quais estão presentes a incerteza e a oscilação entre as possibilidades.

A mobilidade entre extremos é um dos elementos da melancolia: entre a convicção de ter um trabalho pronto e a incerteza da eficácia, entre a motivação inicial e o resultado alcançado. Esse processo se desencadeia em meio aos lugares da arte, marcado por convenções também em estado de mobilidade, onde as regras do jogo se fazem à medida que corre a partida. Ao passo que os dados são lançados, regras se desfazem, novas tendências são colocadas à vista e tudo pode acontecer. Vida e arte estão de fato intimamente interligadas, pois estão sob o signo da incerteza. Como afirma Piet Mondrian: *A arte é um jogo, e todo jogo tem suas regras* (Tessler, 1997, p. 19).

¹⁰ Afirmação de Edson Sousa durante aula do PPGAV no seminário Princípio Esperança, em 17/11/2005.

¹¹ Idem.

Neste capítulo, serão descritos e analisados os dez desenhos, sete objetos e a fotografia que constituem a exposição *Mobiliário Melancólico*. Nos quais as questões acima referidas serão desenvolvidas e contextualizadas a partir de cada um dos trabalhos. Por razões metodológicas e constituindo uma espécie de roteiro para a aproximação com os trabalhos, adotei os títulos dos mesmos para intitular os sub-capítulos, quais sejam: *Leitor*: objeto 1, Desenho 1, Desenho 2, Desenho 3; *Sublimador*: objeto 2, Desenhos 4 e 5; Fotografia, Desenho 6; *Condensador*: objeto 3, Desenho 7; *Hábitos Insuficientes*: objeto 4; *Vale ter ser tesa*: objeto 5, Desenho 8, Desenho 9, Desenho 10; *Hipóteses da Vida Comum*: objeto 6; *Vetor*: objeto 7.

Os desenhos não são titulados, e devido a isso, eles foram numerados para facilitar sua identificação, a ordem atribuída segue o percurso de visita da galeria, onde o primeiro desenho recebe o número 'um' e assim seguem os demais desenhos e objetos.

O fato dos desenhos não terem título diz respeito à condição do desenho em meu processo, no qual eles aparecem em uma etapa inicial de muita imprecisão, de tatear no escuro das possibilidades. Não se trata de o desenho ser uma modalidade artística menor em relação às demais, mas em função de muitas vezes assumir um caráter experimental ou preparatório. O que acontece é que produzo um número grande de esboços, estes se multiplicam na proporção em que as imagens mentais vão se desdobrando. Desenho o mais rápido possível e vou passando de uma folha de papel para outra. O desenho que julgo não ter ficado bem, não apago e nem faço correções, simplesmente coloco-o de lado e refaço a mesma imagem em outra folha já com as alterações que achar necessárias.

Por estarem em uma etapa inicial de produção, as idéias não estão claras, estão bastante abertas e não procuro vincular as imagens com palavras ou textos. Deixo que as imagens fluam de uma à outra nos desenhos. Para que não se solidifiquem no meio do processo, não as nomeio. Assim, não assumem antecipadamente o estatuto de *coisas*, de objetos e permanecem com a sua

potência máxima de sugestão, conservando o estado fértil de *um ainda não sei*.¹²

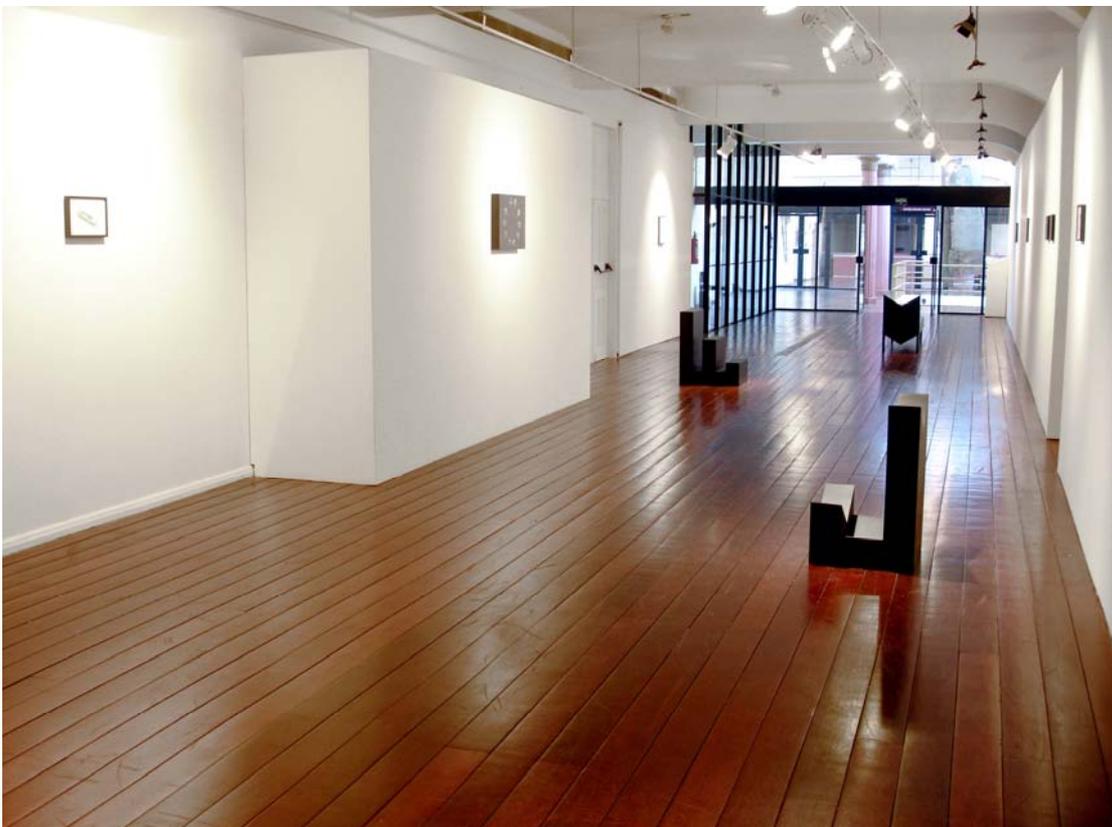
Depois que o processo com o desenho parece estagnado, devido ao esgotamento por repetição automática de uma forma, ou um maneirismo gráfico, descarto esses últimos e observo as variações produzidas anteriormente. De posse desse material imagético, escolho alguns desenhos e produzo maquetes ou diretamente os objetos na escala definitiva, e somente então trato dos títulos. Essas etapas não se configuram como uma linha de produção regrada, mas é o que acontece na maioria dos trabalhos. Essas questões relativas ao desenho serão complementadas oportunamente no seguimento do texto.

¹² Expressão usada por Edson Sousa no texto *Experimentum-Mundi: Expressionismo e utopia*. Sousa (2006).

Vistas dos trabalhos instalados no espaço expositivo



2 Vista da entrada do espaço expositivo, ala principal da galeria Sotero Cosme



3 Vista do fundo da ala principal da galeria em direção à entrada



4 Vista do fundo da ala principal da galeria em direção à ala direita



5 Vista do fundo da ala direita em direção da sala à esquerda da ala principal

Leitor



6 *Leitor*, 2006, objeto de madeira revestido com laca nitrocelulose, 80x40x180 cm

1.2. *Leitor*: objeto 1

Leitor é o primeiro objeto que se avista de fora da galeria, na exposição *Mobiliário Melancólico*. A exposição é composta por dez desenhos, sete objetos e uma fotografia. Esse primeiro objeto é preto, fosco, e possui uma estrutura semelhante a um leito para uma única



7 *Leitor*, 2006, objeto de madeira revestido com laca nitrocelulose, 80x40x180 cm

peessoa. No entanto, ele é mais estreito que as camas convencionais, possui quatro pés, uma cabeceira e um lastro¹³ inteiriço. Porém, no lugar de um lastro plano e paralelo ao chão, existem dois planos inclinados, ao modo de uma calha.

Até aqui, já apareceram quatro palavras referentes ao líquido, à água, em particular: lastro, cabeceira, leito e calha. Fisicamente, não há fluído nos objetos, tudo é sólido e seco naquele espaço. Com tudo, poeticamente, no primeiro objeto há uma ligação invisível com o conceito de melancolia atribuída aos móveis: *Mobiliário Melancólico*.

A melancolia em seus estudos primordiais, no século V, formulados por Hipócrates (460 a.c. – 370 a.c.) nos seus escritos *Sobre a natureza do Homem*, desconsiderava as atribuições divinas e a superstição como causas do males físicos e mentais, em prol de causas puramente materiais através da observação clínica e biológica. Apesar desse olhar para o futuro, sua teoria estava baseada em considerações filosóficas precedentes, a teoria hipocrática dos humores estava fundamentada no conceito dos quatro fluídos corporais essenciais dos filósofos pré-socráticos (Alcmenon de Crotona, Empédocles,

¹³ Coloquialmente, no interior do Rio Grande do Sul, o termo lastro também é usado para nomear o estrado da cama.

Tales, Anaximandro, Anaxímenes e Heráclito): *bile, fleuma, sangue e a bile negra que em proporções corretas, ditariam a saúde humana, enquanto na doença ocorreria um desequilíbrio entre elas* (Cordas, 2002, p. 20).

A eleição desses quatro fluídos corporais possui estreita correlação com os filósofos pré-socráticos que procuravam entender a origem do universo – cosmologia - através da combinação dos quatro elementos: terra, ar, água e fogo. Dessa forma, tudo parecia logicamente relacionado: quatro estações do ano, quatro sentidos (já que na época eram considerados quatro) e os quatro principais órgãos eram o baço, fígado, cérebro e coração. Mas voltemos para outras quatro palavras fluídas: lastro, cabeceira, leito e calha.

O termo *lastro* tanto designa o suporte que sustenta o corpo deitado em uma cama, como significa, conforme a derivação etimológica francesa: *pesos que se põem em um navio para rebaixar o centro de gravidade e assegurar, assim, sua estabilidade*, ou seja, lastro também é sinônimo de peso, de carga. Um peso-carga que equilibra. E realmente naquele lastro de cama, a linha que divide o centro de gravidade está de fato mais baixa.

Outra referência à água é a palavra *cabeceira*, que também possui algumas significações interessantes para esse estudo. Cabeceira pode ser *parte ou extremidade de algo que corresponde à cabeça* e isso pode corresponder tanto ao retângulo de madeira fixado perpendicularmente ao lastro de um leito; quanto à *parte do local da sepultura que corresponde ao lado para o qual está voltada a cabeça do morto*, que também pode ser entendida como a lápide colocada na posição vertical.

Mas havia a questão da água, que está no lado oposto do significado da palavra cabeceira como lugar de extenuação, pois esta também indica a nascente de um rio, o aparecimento do rio. Então, há a referência à morte em um extremo e ao nascimento em outro.



8 Leitor, vista frontal de baixo

O rio corre sua água através de seu leito, dando-lhe forma. Não só a água das nascentes alimenta o rio, a chuva que cai também. A mesma chuva que, sujeita à gravidade, escorre e toma a forma momentânea das canaletas dos telhados das casas. Mas emergindo do mais profundo e turvo que é o leito de um rio e dos devaneios de origem das palavras que compõem um leito, regressemos então à superfície.

A pintura preta e sem brilho da superfície do objeto não permite que se saiba de imediato, ou ao menos a uma distância maior, o que ela reveste. De que é feito aquele leito? Que substância o compõem? Metal? Resina? Madeira? Uma batida de leve no objeto delata seu feitio: madeira, e esse contato também permite saber que se trata de um objeto oco. Ao analisarmos o objeto de baixo, percebemos que ele não é fechado como um ataúde, mas aberto como o interior de um pequeno esquife tombado. Ao observarmos esse detalhe, já saímos da superfície e estamos dentro novamente. A coisa oca remete a sujeito oco, a *Os Homens Ocos*¹⁴ do poema homônimo de T.S. Eliot (1888-1965). Abaixo estão quatro estrofes de um total de cinco do poema, estratos que denotam uma surpreendente familiaridade com a melancolia e uma sintonia com alguns atributos de *Leitor*, a horizontalidade, sono/morte/sonho, forma/fôrma, tomba/tumba, vale desvalido/valor de uso, o leito/rio:

I

Nós somos os homens ocos
Os homens empalhados
Uns nos outros amparados
O elmo cheio de nada. Ai de nós!
Nossas vozes dessecadas,
Quando juntos sussurramos,
São quietas e inexpressas
Como o vento na relva seca
Ou pés de ratos sobre cacos
Em nossa adega evaporada

Fôrma sem forma, sombra sem cor
Força paralisada, gesto sem vigor;

Aqueles que atravessaram
De olhos retos, para o outro reino da morte
Nos recordam - se o fazem - não como violentas
Almas danadas, mas apenas
Como os homens ocos
Os homens empalhados.

II

Os olhos que temo encontrar em sonhos
No reino de sonho da morte
Estes não aparecem:
Lá, os olhos são como a lâmina
Do sol nos ossos de uma coluna
Lá, uma árvore brande os ramos
E as vozes estão no frêmito
Do vento que está cantando
Mais distantes e solenes
Que uma estrela agonizante.

Que eu demais não me aproxime
Do reino de sonho da morte
Que eu possa trajar ainda
Esses tácitos disfarces
Pele de rato, plumas de corvo, estacas cruzadas
E comportar-me num campo
Como o vento se comporta
Nem mais um passo

¹⁴ (<http://www.culturapara.art.br/opoema/tseliot/tseliot.htm>). Acessado em 08 de fevereiro de 2006.

IV

Os olhos não estão aqui
 Aqui os olhos não brilham
 Neste vale de estrelas túbias
 Neste vale desvalido
 Esta mandíbula em ruínas de nossos reinos
 perdidos

Neste último sítio de encontros
 Juntos tateamos
 Todos à fala esquivos
 Reunidos na praia do túrgido rio

Sem nada ver, a não ser
 Que os olhos reapareçam
 Como a estrela perpétua
 Rosa multifoliada
 Do reino em sombras da morte
 A única esperança
 De homens vazios.

V

(...)

Entre a idéia
 E a realidade
 Entre o movimento
 E a ação
 Tomba a Sombra
Porque Teu é o Reino

Entre a concepção
 E a criação
 Entre a emoção
 E a reação
 Tomba a Sombra
A vida é muito longa

Entre o desejo
 E o espasmo
 Entre a potência
 E a existência
 Entre a essência
 E a descendência
 Tomba a Sombra (...)

Eliot propõe imagens de cavidades, assim como Fernando Pessoa ao indicar o lugar do seu pensamento e a natureza líquida desse, no seguinte trecho de seu poema: *Meu pensamento é um rio subterrâneo. Para que terras vai e donde vem? Não sei... Na noite em que o meu ser o tem; Emerge dele um ruído subitâneo* (Lourenço, 1999, p. 66). Eduardo Lourenço afirma que *desde muito novo que Pessoa compreendeu que o tempo é intrinsecamente oco* (...).¹⁵

Retomando a questão física de *Leitor* e passando da métrica à metragem, as medidas do objeto são as seguintes: 80 cm de altura, contando o topo da cabeceira, 40 cm de largura, e 1,80 cm de comprimento. Essas medidas indicam que se trata de uma cama bastante pequena para um adulto¹⁶, mas ao mesmo tempo, não chega a ser a dimensão de uma cama

¹⁵ Eduardo Lourenço analisa este poema no capítulo *Tempo e melancolia em Fernando Pessoa*, em seu livro *Mitologia da Saudade*. Lourenço (1999) p 67.

¹⁶ O tamanho médio de uma cama de solteiro, adulto, produzida industrialmente no Brasil é em torno de 1m de largura, 90 cm de altura e 2 m de comprimento.

para crianças¹⁷. Essa é uma medida incomum, fora dos padrões da indústria moveleira, assim como é incomum o seu lastro que não é vazado como de um estrado convencional. A cama não possui estrado, não possui um colchão, só os planos de madeira, que não bastando serem de natureza rígida, apresentam-se como uma dobra. Situação desconfortável só de olhar, só de se imaginar deitado naquele leito estreito, escuro, austero e incômodo. Que cama é essa?

No mercado de móveis há as famigeradas camas dobráveis que geralmente são de metal e que também são desconfortáveis, com seus colchonetes finos e lastros metálicos estridentes. Elas possuem um mecanismo que permite que sejam dobradas no comprimento em uma ou duas vezes, diminuindo seu tamanho ao meio ou em um terço quando dobrada. Mas *Leitor* não pertence a esse gênero de móveis geralmente destinados aos hóspedes. Apesar de estar na exposição à disposição dos visitantes, *Leitor* não é uma cama dobrável, nem desdobrável, é um leito que possui um sulco em sua extensão, é uma cama vincada e quase fincada no chão.

Por que não é dobra? E o que é dobra então? Há um trabalho exemplar da artista Courtney Smith (Paris,

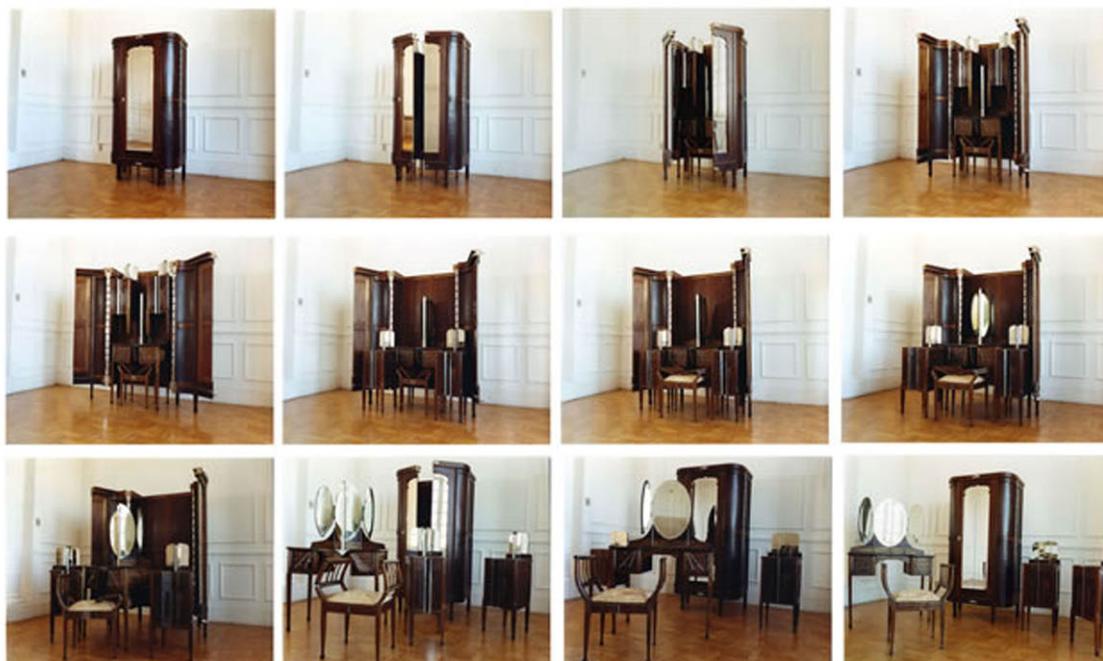


9 Courtney Smith, *Psichê Complexo*, 2004, 5 móveis de madeira e dobradiças de metal. Vista de uma das configurações do trabalho.

¹⁷ Há um tamanho de cama intermediário entre o berço e a cama de solteiro adulto, chamada mini-cama, a qual corresponderia a cama infantil. Esta possui em média 68 cm de altura, 90 cm de largura e 155 cm de comprimento.

1966) onde a dobra é a tônica da proposição. A artista viveu vários anos no Brasil e produziu um trabalho que consistia na desconstrução e posterior reconstrução de móveis, realizando montagens. O trabalho *Psichê Complexo* foi feito a partir de cinco móveis (uma banqueta, um penteadeira, dois criados mudos - mesas de cabeceira - e um roupeiro), com um design brasileiro característico do início de século 20 que mistura *art deco* com *art nouveau* e não possui autoria.

A artista realizou cortes nos móveis, depois instalou dobradiças ao longo dos cortes restituindo a unidade dos objetos, mas deixando-os literalmente dobráveis. Durante o período da exibição do trabalho, Courtney foi alterando a disposição e configuração dos móveis, como mostram os registros abaixo.



10 Vista das 12 modificações realizadas pela artista durante a exibição de *Psichê Complexo*

Esse trabalho de Courtney Smith foi apresentado em uma exposição individual¹⁸ da artista chamada *Tongue and Groove: Movable Sculpture*.

É interessante ver o paralelo entre o subtítulo da exposição de Courtney, *Movable Sculpture* e *Mobiliário Melancólico*. Courtney chama seus trabalhos de esculturas móveis (adjetivos - móveis, móbeis). Só percebi meu trabalho como

¹⁸ Courtney Smith. *Tongue and Groove: Movable Sculpture*. Curadoria Manon Slome. Nova York. Chelsea Art Museum. 8 de março a 15 de abril de 2006.

escultura, de fato, no momento da montagem da exposição *Mobiliário Melancólico*. A exposição não figurou apenas como o momento final de exibição de um processo pré-determinado, mas como uma espécie de atelier de montagem. Somente com os trabalhos no espaço é que comecei a organizar os seus lugares em relação a arquitetura. Foi no momento da montagem que decidi que deveriam ser incluídos os desenhos, que a princípio não participariam da exposição. Pois os desenhos desempenhavam uma função importante de interligação entre os objetos e ao mesmo tempo de indicação do processo de construção desses objetos.

Ao dispor os objetos no espaço, ao achar o lugar de cada um na galeria, e ao mesmo tempo de encontrar as relações de aproximação e distanciamento entre cada um deles, observei que havia algum tipo de campo magn(imag)ético, um campo de forças contrárias entre as paredes e as peças. Nunca tinha experimentado uma sensação tão forte de independência e até de repúdio da parede. Isso é significativo para mim, pois até então tinha sempre a sensação de ter que abrigar as peças próximas das paredes (e a única exceção é o trabalho *Vetor* que fica posicionado no canto da sala).

E qual é o problema disso? É que tenho uma prática de desenho e uma breve incursão pela pintura os quais me condicionaram a solucionar problemas que envolviam figura e fundo. Quando passei a realizar objetos, a parede fazia o papel do fundo, criando uma dependência de um plano próximo (se não colado aos objetos) para os objetos ficarem estabilizados, para não estarem soltos no espaço. Era assim que sentia os trabalhos anteriores à exposição *Mobiliário Melancólico*, e o momento que me proporcionou esta percepção foi justamente na montagem da mostra.

A vinculação de uma figura sobre um fundo imediato, me condicionava a idéia de ainda estar desenhando ou pintando – mesmo fazendo peças em três dimensões. Meu embate nunca foi com o pedestal, mas com a parede. E aí o problema se afigurava da mesma forma, pois havia a necessidade de um suporte, que em vez da base era a parede.

Essa dependência me mantinha afastado conceitualmente e conscientemente da palavra escultura, e me aproximava de um conceito que eu indesejara, o *tableaux*, ou seja, a pintura com três dimensões. E por que isso era indesejável? Porque na maioria dos casos apenas a vista a frontal do trabalho é privilegiada.

Acredito que a transposição dos desenhos para as maquetes e dessas para os objetos foi o fato que me ajudou a superar esse entrave. Anteriormente, os projetos consistiam de desenhos que eram passados diretamente para o implemento dos objetos em três dimensões. Talvez daí resida a relação tão forte entre a folha de papel e a parede. E o inverso passou também a acontecer, onde o desenho é composto de uma mancha controlada, ou de linhas idem, sobre um fundo neutro, no sistema de figura/fundo.

Portanto, até a montagem da exposição eu nunca poderia ter colocado a palavra escultura como descrição dos trabalhos em três dimensões. Aliás, ainda considero os trabalhos tridimensionais de *Mobiliário Melancólico* como objetos devido à concepção anterior à mostra, presente nos projetos de *Mobiliário Melancólico*. Mas com a exposição abriu-se a possibilidade para pensar futuros trabalhos não apenas como objetos, mas como esculturas.

Retomando a questão do subtítulo da exposição de Courtney - *Movable Sculpture* - a palavra *móvel* me aproxima e afasta, ao mesmo tempo, da concepção da artista. Trabalhar com, ou a partir de objetos do mobiliário é o fator que aproxima. Mas com a ressalva da artista transformar móveis antigos e eu de desenhar e construir móveis-objetos feitos a partir de materiais industriais novos. O que nos distancia é a maneira de pensar a palavra 'mobilidade'. O sentido de mobilidade em Smith está relacionado às dobradiças que permitem que os objetos funcionem como sanfonas, hora abrindo e alargando-se, hora dobrando e retraindo-se. A presença das dobradiças, as quais permitem que as peças sejam alteradas, seus ângulos modificados, que sejam "abertas" ou "fechadas" é que lhe confere a mobilidade, o movimento na forma do móvel; e também as movimentações-modificações que a artista realiza durante a exibição do trabalho, alterando a disposição das peças no espaço, onde o trabalho começa como um único objeto fechado – o roupeiro –

e de dentro vão saindo os demais objetos até configurarem uma instalação como uma espécie de quarto móvel.

Em *Mobiliário Melancólico* não há possibilidade de alteração da estrutura dos objetos, assim como não há a idéia de reconstruir um ambiente inteiro (um quarto no caso de Courtney). Meus objetos são monoblocos, não possuem juntas móveis. A única movimentação que ocorre é o deslocamento das pessoas em torno deles, pois elas são impossibilitadas de usá-los.

Além da movimentação dos corpos em torno das peças de *Mobiliário Melancólico*, há também a movimentação de componentes invisíveis nos visitantes, que são suas memórias corporais, suas dúvidas e imaginação.

Voltando especificamente para *Leitor*, ao observá-lo em escorço, frontalmente e de baixo, temos a forma de uma seta negra, algo de ordem gráfica a apontar para o chão. Kandinsky afirma que *não é sem razão que o branco é o adereço da alegria e da pureza sem mácula, o preto, o do luto, da aflição profunda, o símbolo da morte* (Kandinsky, 1996, P. 96).



11 *Leitor*, imagem recortada da silhueta do trabalho, vista em escorço

Sua cabeceira possui duas pontas, resultantes da subtração da figura de um triângulo sobre o lado superior mais estreito de um retângulo. Há uma seta no espaço negativo de sua cabeceira. Um vetor que aponta para baixo, indicando, se não nosso destino futuro, a presente e permanente sujeição à gravidade, à queda. Essa implicação física é justamente o oposto do ideal religioso e mesmo filosófico – se tomarmos Platão e seu mundo das idéias – de elevação e transcendência, podemos inferir que há uma referência aos avisos da impermanência presentes em um *vanitas*¹⁹, um *memmento mori*²⁰, em uma

¹⁹ “Vaidade das vaidades, diz o pregador; vaidade das vaidades, tudo é vaidade. Que proveito tem o homem, de todo o seu trabalho, com que se afadiga debaixo do sol? Uma geração vai-se, e outra geração vem, mas a terra permanece para sempre.” Eclesiastes, 1:2-4, in Gallagher (2004). P. 81. A mesma citação está presente na página 12 do catálogo da exposição *Vanitas: Meditations in Life and Death in*

natureza-morta.²¹ Essas questões ainda estão presentes na arte produzida atualmente:

*Em 1993, Rachel Whiteread erigia num espaço público uma espetacular escultura 'House', um molde em betão de um imóvel pequeno-burguês em Londres, num local deserto, transformou esse local em um memento mori. (...) este monumento efêmero (...) é um simulacro, que representava a importância de um objeto cotidiano, que faz ressaltar o que o 'original' familiar não permite que se veja: sentimentos, recordações, associações pessoais e ligações arquetípicas entre vida e morte.*²²

A seguir, tangenciaremos para um outro ponto. Um outro contato importante que não é mais com a fluidez das palavras, mas com um dos lugares que as contém e que as permitem fluírem: os livros. Para fazer esse desvio acrescentaremos ar ao leito. Como? Através do acréscimo da consoante r, décima oitava letra do alfabeto, que em inglês é pronunciada “ar”, e teremos assim, não mais um leito, mas um leitor. O lastro de *Leitor* tem a forma de um livro aberto, de uma espera para um livro. E ainda aí estaremos margeando o rio, pois, *espera* também é o lugar conhecido como *o remanso em rio ou baía onde ficam os barcos à espera de vento para continuar a viagem* (Houaiss, 2007).

Contemporary Art, com curadoria de John B. Ravenal, realizada no período de 04 de abril a 28 de junho de 2000 no Virginia Museum of Fine Art, no Estado Unidos.

²⁰ No final da Idade Média com o temor da peste negra “A morte era constantemente evocada por numerosas ordens religiosas, como a dos Mendicantes e a dos Trapistas, que usavam as palavras *Memmento mori* [Lembra-te de que vais morrer] como saudação habitual.” Scliar (2003) P. 35.

²¹ No catálogo da exposição *Still Life Natureza-Morta*, o curador escreveu sobre a origem do tema na arte: “A palavra holandesa *stillevan*, que dá origem ao termo inglês *still life*, apareceu pela primeira vez em registros do século 17 para designar um tipo de pintura que representava objetos inanimados do cotidiano. Em seguida, veio a expressão francesa *nature morte*, para igualmente definir uma categoria pictórica que tem por tema objetos prosaicos, ao invés de elementos incidentais. À medida que esse gênero de pintura evoluiu, o repertório representado passou por mudanças. Na época áurea da pintura flamenga e espanhola do século 17, os temas incluíram flores, frutas e outros alimentos, animais vivos e mortos, vasos e recipientes, tecidos drapeados, instrumentos musicais, livros, armas, coleção de história natural e gabinetes de curiosidades. Obras alegóricas incluíam objetos representativos dos cinco sentidos humanos além de outros elementos, associados com temas do gênero pictórico *vanitas*, tais como a caveira e a ampulheta – símbolos da transitoriedade da vida e dos bens materiais. Muito mais tarde, as naturezas-mortas cubistas representaram e até mesmo incorporaram objetos do chamado ‘café society’ urbano, tais como jornais e partituras musicais. O advento subsequente do Surrealismo e o aparecimento do *readymade* serviram para expandir ainda mais este universo.” Gallager (2004). P.5.

²² Rachel Whiteread in *A Arte na Viragem do Milênio*. Texto de Susanne Titz. Köl: Benedikt Taschen Verlag GMBH, 1999. P. 534

Segundo o artista argentino Juan Carlos Romero²³, *livros são coisas pessoais, íntimas*²⁴ e onde há uma exposição de livros há silêncio, pois as pessoas entram dentro dos livros. Existe o sujeito que entra nos livros, que é o leitor, como nos diz Romero, mas também há os que vão mais além, há as *pessoas-livro*²⁵. Aqui é o livro que está dentro do sujeito e não apenas os exercícios de caligrafia sobre o seu corpo, como visto na película *O livro de Cabeceira* do diretor inglês Peter Greenaway. Nesse sentido, a filósofa Marcia Tiburi é enfática ao afirmar: *Para o melancólico o corpo é um livro* (Tiburi, 2004, p. 43). Para fechar e ao mesmo tempo conectar o livro com a cama, temos duas passagens do escritor Paul Auster que dão testemunho dessa contigüidade: *Dormir, então, como afastamento decisivo do mundo. Dormir como imagem da solidão* (Auster, 1982, p.128). *Todo livro é uma imagem da solidão* (Auster, 1982, p.140).

A cama então é este lugar da intimidade, do descanso do mundo, do sono e dos sonhos, mas também é o lugar da solidão da leitura. Em *Leitor*, naquela fôrma em “v”, podemos imaginar o recorte de um canto de arquitetura, uma secção de espaço tombada no chão, onde, levados pelo devaneio, podemos até vislumbrar um corpo jazido para dentro dele. Gaston Bachelard escreveu sobre os cantos:

Para os grandes sonhadores de cantos, de ângulos, de buracos, nada é vazio, a dialética do cheio e do vazio corresponde apenas a duas realidades geométricas. A função de habitar faz a ligação entre o cheio e o vazio. Um ser vivo preenche um refúgio vazio. E as imagens habitam. Todos os cantos são freqüentados, se não habitados (Bachelard, 1996, p. 149).

Habitados por um corpo caído para dentro de um livro, mas não de um livro-caixa, mas de um livro-cama, de um livro-canto. Sim, a leitura absorve o

²³ Juan Carlos Romero, artista e colecionador de livros de artistas, em palestra na Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS, por ocasião da abertura da exposição Livros de Artista, em Porto Alegre, em 13 de novembro de 2006.

²⁴ Impossível não pensarmos no filme de Peter Greenaway (Newport, 1942): *O livro de Cabeceira - The Pillow Book* (1996). Baseado livremente no livro homônimo de Sei Shonagon, dama de companhia da imperatriz Sadako. *Makura no soshi* (título em japonês do livro) é considerado uma das mais importantes obras da história da literatura japonesa. Para maiores detalhes conferir o artigo do professor titular da UFSC Rafael Raffaelli que traduziu os textos apresentados no filme de Greenaway. RAFFAELLI (1995).

²⁵ Referência ao livro *Fahrenheit 451* (1953) escrito por Ray Bradbury e adaptado para o cinema por François Truffaut em 1966.

leitor. O sujeito que lê na cama, próximo à hora de dormir, constrói a frágil ponte sobre o *Lete* – o mitológico rio do esquecimento – e faz a ligação do mundo desperto com os sonhos, para no dia seguinte, ao imergir do leito noturno, não saber se as imagens, se os experimentos mentais que fluem por seu pensamento recém acordado são resíduos de memórias vividas, lidas ou sonhadas. E não há nada de anormal em cair no esquecimento, pois afinal: *O homem está naturalmente sujeito à lei do esquecimento, ele é fundamentalmente um animal obliscens* (Weinrich, 2001, p.10). Isso ocorre, de certa forma, durante o sono, quando nos deitamos no leito do *Lete*, isso ocorre, ou corre em alta noite.

Então esse lastro de cama-canto-livro, com sua largura diminuta, sua forma em “V” ao comprido, pode conduzir um corpo pela noite. Esse mesmo lastro que está meio dobrado como se fosse um canto, ou a forma negativa simplificada e invertida de um telhado de duas águas de uma casa.

Mas o que importa é conseguir retornar à superfície do dia, à claridade e às ações diurnas e encontrar-se (acordar-se) no lastro da diminuta embarcação que o conduziu durante a obscura jornada através da madrugada, e daí, seguir.

Mas se o condutor dos sonhos não quiser acordar? E se ele passar incólume pelo *Lete*? Vamos evocar Proust, que fez da memória um ponto/porto de partida para sua obra: *não há memória sem melancolia, não há melancolia sem memória*. Situação recorrente para o personagem de Borges: *Funes, o memorioso, que afetado por uma espécie de amnésia ao contrário, uma hipermnésia, sofre por não poder esquecer* (Scliar, 2003, p. 83).

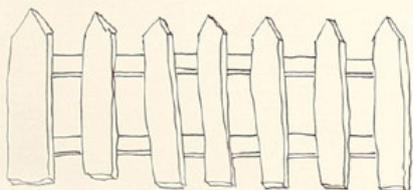
Moacir Scliar, ao analisar o pormenor de um cão dormindo na gravura *Melancolia I* (1514) de Albrecht Dürer, irá cruzar os termos: sono como uma forma de desligamento do tempo e a bile negra relacionada à capacidade de lembrança:

De acordo com a teoria dos humores, a bile negra, seca e fria, estria associada à capacidade de lembrar, ainda que lembrar ruminando tristes pensamentos. Na gravura de Dürer, contudo, temos uma memória – representada pelo cão – adormecida, desativada; o passado foi esquecido, é inútil. O futuro também não conta porque o

sono, irmão da morte e conhecido componente da acédia, da melancolia, da depressão, nega o por vir. O melancólico lembra, mas o que lembra é triste: ele se desliga do tempo – dormindo (Scliar, 2003, p. 83).

Leitor pode ser com sua forma de canto o lugar para um repouso incômodo, ou mesmo para o não repouso, e assim lugar da insônia e das memórias melancólicas.

Desenho 1



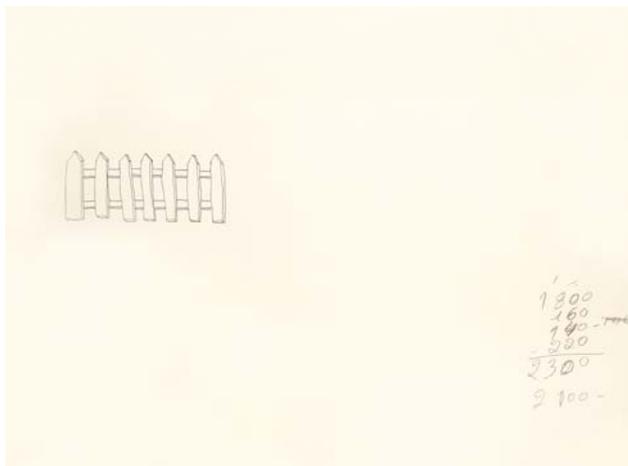
1 -
1800
160
~~140~~ - 140
- 220

2300
2100 -

12 Desenho 1, sem título, sem data, caneta hidrográfica e lápis sobre papel, 29,7 x 42 cm

1.3. Desenho 1

Tomando certa distância de *Leitor*, ao recuar alguns passos, amplia-se o campo de visão e podem-se ver dois desenhos na parede, no lado esquerdo de *Leitor*. No sentido de quem entra na galeria, um desenho está antes e o segundo está um pouco depois do objeto, este está visualmente entre o dois desenhos.



13 Desenho 1, sem título, sem data, caneta hidrográfica e lápis sobre papel, 29,7 x 42 cm

O primeiro desenho possui um suporte maior, do tipo A3 (29,7 x 42 cm). O papel é de cor creme, com 180 g/m² e há uma moldura preta, apresentando uma borda frontal aparente de 2 cm, por 3 cm de profundidade. Essas são as características adotadas em todos os dez desenhos presentes na exposição, mudando apenas as larguras e alturas, conforme cada desenho. E a propósito desse aspecto, o material das molduras, ou seja, a madeira e a pintura são os mesmos dos demais móveis presentes na mostra.

A escolha da moldura preta ocorreu em função dos objetos pretos presentes em maior quantidade na exposição. No final da galeria, existem três objetos brancos, mas além dos pretos estarem em maior número, o que definiu foi a questão dos desenhos estarem nas paredes próximos aos objetos pretos que estão no chão. As molduras funcionavam como pequenas pontuações entre os objetos maiores dentro do percurso visual da galeria, como pequenos contrapesos que equilibravam o posicionamento dos objetos.

Na montagem da exposição, primeiramente foram dispostos no espaço os objetos de maior peso visual. Mas devido às características arquitetônicas da galeria, estreita e comprida, não havia a possibilidade de colocar mais

objetos, além dos sete. Mas ao mesmo tempo, restava um vazio muito grande nas paredes abandonadas e o olhar se voltava muito para o chão. Anteriormente à montagem, não estava prevista a exposição dos desenhos, somente depois eles foram incluídos e, por fim, a fotografia.

No primeiro desenho, que não possui título, há a representação de um segmento de cerca, o que não deixa de ser também um segmento de reta. Parece aludir a uma pequena cerca de madeira, diminuta como a cama que está logo a sua frente. A linha do desenho é delgada e preta, feita a primeira vista de maneira firme e permanente com caneta hidrográfica de ponta de feltro, apesar de firme, a linha é irregular. Não se trata de um desenho técnico, ainda que lembre um projeto para um cercado.

Essa figura fica acima, à esquerda do espaço total do papel. No desenho, há sete estacas na vertical e nas costas dessas há duas ripas horizontais, o que lhe assegura a trama estrutural, caso fosse um objeto real, mas é apenas uma representação. Dividindo o mesmo suporte, à direita em baixo, quase na borda, há uma operação matemática. Uma pequena anotação no canto da folha, como para dar conta de uma limitação mental de realizar um cálculo com vários elementos – apesar de não serem tantos assim.

Elaborado com grafite de lápis 6B, percebemos pelo tom escuro da linha que o lápis deveria estar bem apontado; o que também sugere que ele possa ter sido feito com uma lapiseira com minas do tipo 0,7 mm e grafite 2B²⁶. A conta começa com uma adição $1800+160+140+200=2320$ e depois há a proposição de uma subtração que não é realizada no papel, $2320-2100$, pois o resultado não foi escrito. Será esta conta relativa ao desenho da cerca inscrito acima à esquerda? E que cerca é aquela? O que ela delimita ou delimitará? Será que ela protegerá a casa representada no desenho 2? As estacas são pontiagudas, assim como o topo do desenho da casa preta.

²⁶ O suporte do desenho, neste caso em especial, fora usado por outra pessoa antes de mim, a qual fez a anotação no canto do papel. Quando desenhei a cerca, aquela conta matemática já estava no papel e eu a mantive ali como elemento constituinte do desenho. Por isso a minha inferência, e não certeza, sobre o tipo de instrumento usado para fazer aquela intervenção.

O fato é que a cerca divide um espaço, separa ambientes, geralmente aparta o que está dentro do que está fora, o público do privado. Mas como se trata de apenas um segmento de cerca, ele acaba não dividindo nada, assim como no cercado de Robert Gober que não separa. Essa espécie de cercado-jaula não retém a criança presa dentro dele, pois um dos lados das grades está faltando.



14 Robert Gober, sem título, 1987, tinta esmalte sobre madeira

Segundo Raimar Stange:

No processo da sua percepção, os objetos da casa tornam-se assim paráfrases estranhas do corpo humano e do seu papel no processo de civilização. Cenas nostálgicas e quase surreais, as instalações de Gober apresentam a casa familiar e o seu sufocante sistema de regras (Riemschneider, 1999, p. 178).

A imagem da cerca fornece uma espécie de garantia de proteção, mas também de limite, de segregação, de controle, sendo um elemento delimitador, assim como o traço e a moldura escura do desenho demarca o espaço de representação.

Desenho 2



15 Desenho 2, sem título, 2006, caneta hidrográfica e nanquim sobre papel, 29,7 x 21 cm

1.4. Desenho 2

O suporte desse segundo desenho é menor que o anterior. Trata-se de uma folha branca no tamanho A4 (29,7 x 21 cm). A moldura acompanha as dimensões da folha, não há *passepout*, como não há em nenhum dos demais desenhos. A folha está junto ao vidro. O desenho está orientado na vertical, tanto a mancha (parte da superfície ocupada pela grafia) como o suporte (o papel). A representação denota a forma simplificada de uma casa, mas não há propriamente a escala dessa casa. Poderia se tratar de uma casinha para algum tipo de animal, mas também poderia ser o protótipo de uma palafita, pois temos uma imagem de habitação colocada sobre quatro estacas. Ou seria uma casa colocada sobre uma mesa?



16 Desenho 2, sem título, 2006, caneta hidrográfica e nanquim sobre papel, 29,7 x 21 cm

Existe um velamento das proporções que dá margem a interpretações. Mas de fato, o que há, é uma imagem construída em nanquim onde uma mancha está disposta no centro da folha de papel, e esta mancha possui o contorno de uma casa com um telhado de duas águas. Sob esta imagem, como se a estivesse sustentando no vazio, existem quatro pernas. Quatro estacas desenhadas não com planos de cor, mas com linhas. Uma delas apresenta apenas o contorno da forma, e as demais pernas estão preenchidas com traços longitudinais que acompanham a verticalidade de suas demarcações.

Ao aproximar-se mais do desenho, que a princípio parece se mostrar todo mesmo à distância, percebe-se que há uma linha bem fina feita com caneta preta, a qual estrutura a figura da casa, o que denota a necessidade de um movimento de aproximação e afastamento do desenho para que ele seja percebido em suas particularidades.

Desenho 3



17 Desenho 3, sem título, sem data, aquarela sobre papel, 42 x 29,7 cm

1.5. Desenho 3

Na parede oposta na linha da cabeceira de *Leitor* e, portanto, entre os dois desenhos descritos anteriormente, está o terceiro desenho. Esse não é preto e não apresenta linhas estruturais. Está disposto na vertical e possui o papel alvo assim como o desenho anterior, mas não é pequeno como aquele, tem tamanho A3 e as cores predominantes são o azul claro e o cinza. O objeto representado no desenho está disposto próximo ao centro do papel, mas levemente abaixo, mais próximo da lateral direita da moldura, como se estivesse assentado ali naquele ponto.



18 Desenho 3, sem título, sem data, aquarela sobre papel, 42 x 29,7 cm

A forma não é prontamente reconhecida, talvez em parte, pela ausência das linhas delineadoras presentes nos desenhos anteriores. Sua imagem foi construída com pinceladas de aquarela bastante aguada, em um tom monocromático. Nas poucas zonas de maior concentração de tinta, percebe-se o azul mais carregado, mas nas demais áreas, as quais receberam mais água, o azul está bastante diluído, puxando para um cinza claro e cerúleo. A cor de céu acinzentado assim como a forma irregular dificulta a definição da imagem. O filósofo alemão Ernest Bloch (1885-1977), no primeiro volume de seu livro, *Princípio Esperança* tece as seguintes considerações sobre o azul como uma cor projetiva:

(...) azul, como a cor do que está distante, designa de modo igualmente ilustrativo e simbólico o teor futuro, o ainda-não-sendo na realidade, ao qual se referem, em última instância, os enunciados significativos e antecipadores (Bloch, 2005, p. 127).



19 Carlo Bugatti, 1905, bancada



20 Gio Ponti, 1930, bancada

Passando da cor para a imagem do desenho 3 percebe-se a referência a um móvel. Pode estar ali a idéia da cama dobrável em dois pontos, mas também pode referir a um móvel que se parece com uma cadeira com dois encostos, denomina bancada. O desenho fica mais próximo dos encostos duplos e das pernas mais curtas das bancadas.

Nas ilustrações 19, 20 e 21 respectivamente vêem-se duas bancadas e um terceiro móvel, esse terceiro objeto é uma escultura do artista brasileiro Edgard de Souza. As duas bancadas foram projetadas respectivamente por Carlo Bugatti (1856-1940) em 1905 e Gio Ponti (1891-1979) em 1930; dois importantes arquitetos e designers milaneses, e foram projetadas para serem usadas de fato.

A terceira imagem é referente à escultura de Edgard de Souza (São Paulo, 1962). Esse objeto de Edgard já não se configura como uma bancada simplesmente. Está mais próxima da imagem de duas cadeiras fundidas em uma única peça, onde o assento foi elevado em relação ao chão e encurtado no comprimento. As pernas são grandes como de uma cadeira e não curtas como as de uma bancada. A idéia de espelhamento e fusão é recorrente na poética do artista.



21 Edgard de Souza, sem título, 1998, madeira, 80x70x40 cm

O curador e crítico de arte argentino, Carlos Basualdo, fala de dois atributos com relação aos trabalhos de Edgard: divisibilidade e atração. A

divisibilidade corresponde à possibilidade do uno dissociar-se de si mesmo e expandir-se; a atração é a propriedade do múltiplo de convergir em si mesmo.²⁷

Ainda relacionado à imagem do espelhamento, Eduardo Lourenço escreve que *na melancolia moderna o eu é simultaneamente autônomo e múltiplo, e no fundo, toda melancolia já é espelho, lugar em que se quebram as núpcias reais entre o eu e a vida* (Lourenço, 1999, p. 16). Na mitologia grega, havia a ligação do fenômeno do reflexo à potência de morte (Lambotte, 2000, p. 134) onde o duplo confirma o laço de parentesco que ele mantém com a questão da ironia do projeto humano, isto é: a impossibilidade, para o sujeito, de se situar num mundo cuja finalidade ele não conhece (Lambotte, 2000, p. 137). Talvez seja oportuno evocar o notório poema “Tabacaria” de Fernando Pessoa:

Sempre uma coisa defronte para a outra,
Sempre uma coisa tão inútil como a outra,
Sempre o impossível tão estúpido como o real,
Sempre o mistério do fundo tão certo como o sono do mistério da superfície,
Sempre isto ou sempre outra coisa ou nem uma coisa nem outra.

O que nos faz pensar na imagem do trabalho de Edgar e no desenho 3, uma coisa defronte para a outra, uma tão inútil como a outra, pois não é nem uma cadeira, nem duas, e com isto prefiro pensar que é sempre outra coisa, como na alegoria.

Desde Goethe e do romantismo alemão, o símbolo é sinônimo de totalidade, de clareza e de harmonia, enquanto a alegoria é recusada por sua obscuridade, seu peso e sua ineficiência. Na relação simbólica, o elo entre a imagem e sua significação (por exemplo, entre a imagem de uma cruz e a significação da morte de Cristo no símbolo da cruz) é natural, transparente e imediato (...). Ao contrário, na relação alegórica (por exemplo, uma mulher com os olhos vendados e segurando uma balança, como representação da justiça), o elo é arbitrário, fruto de uma laboriosa construção intelectual (Gagnebin, 1982, p. 47).

²⁷ Do texto *Os Atributos do Impermanente*, no livro *Edgard de Souza*. Texto Carlos Basualdo. São Paulo: Cosac& Naify, 2000. P. 12.

Retomando a imagem do desenho 3, na extremidade esquerda o que seria o espaldar da cadeira, parece estar se quebrando. Há ali algo de movimento, provavelmente denotado pela pincelada rápida que o constituiu. Se nos desenhos anteriores havia algo referente a um projeto, a um desenho técnico e passível de edificação posterior; nesse caso, há apenas uma noção, um esboço. A tinta não é o nanquim e não há linhas de grafite ou contas de matemática. É uma imagem que dialoga com a idéia de uma simetria desmantelada, uma desarmonia que a distingue da escultura de Edgard de Souza. Mas ambos sugerem *a marca da melancolia* representada pela *duplicidade, polaridade e oposição* (Tiburi, 2004, p. 64).

Sublimador



22 *Sublimador*, 2006, objeto de madeira revestido com laca nitrocelulose, 80x50x65 cm

1.6. *Sublimador*: objeto 2

Seguindo adiante pela galeria, que se apresenta como um corredor, há o segundo objeto. Está disposto de lado em relação à entrada da sala, evidenciando seus três patamares. O primeiro, o mais próximo do solo, se eleva até a altura do meio da canela do visitante; o segundo vai até a altura do joelho e o terceiro fica um pouco abaixo da linha da cintura. São três paralelepípedos de madeira unidos por uma base comum. Todos possuem a mesma espessura e largura.



23 *Sublimador*, 2006, objeto de madeira revestido com laca nitrocelulose, 80x50x65 cm

Visto de perfil, com seus três patamares, ele pode nos remeter a várias imagens, entre elas: a letra “E” deitada, ou um gráfico tridimensional. Visto frontalmente, de cima (imagem ao lado), pode dar a impressão de se tratar de uma pequena escada com três degraus, passível de ser galgada. A peça tem oitenta centímetros de altura e cinquenta de largura. Os intervalos entre os patamares são incomuns em uma escada convencional. A escada é um equipamento que permite a elevação do corpo, sem a qual não seria possível o alcance de alturas que excedam as limitações do corpo humano.



24 *Sublimador*, vista de cima

Nesse objeto de elevação e descida há um outro móvel imbricado sob a forma dos degraus, o genuflexório. Pode-se dizer que ele é o

substrato da escada e que assim como ela, mas não na forma física e imediata (corporal), e sim na forma simbólica (espiritual), permite a elevação, a ascensão.

O título de *Sublimador* foi tomado no sentido de sugerir a idéia de um equipamento técnico com eficiência científica para possibilitar a sublimação, ou seja, a passagem do estado sólido para o gasoso. Sendo o estado gasoso menos denso que o sólido estaria ele menos sujeito à gravidade e, portanto, mais propenso à elevação, na verdade, uma imagem metafórica da passagem do estado corpóreo para o espiritual. O termo sublimador é um adjetivo e substantivo masculino que etimologicamente provêm do latim *sublimátor, óris*, aquele que eleva.

Na química a sublimação é usada como método de purificação:

A sublimação pode ser usada para purificar sólidos. O sólido é aquecido até que sua pressão de vapor se torne grande o suficiente para ele vaporizar e condensar como sólido numa superfície fria colocada logo acima. O sólido é então contido na superfície fria, enquanto as impurezas permanecem no recipiente original.²⁸

O genuflexório é um móvel religioso que entra no processo simbólico de purificação do espírito. Seu uso implica o ato de ajoelhar-se no estrado inferior, com o intuito de se conseguir o perdão divino, através do intermediário terreno que é o padre. Nesse ato de sujeição física, de penitência, o corpo do crente fica em posição de reverência, de joelhos em presença simbólica do divino e na presença física do intermediário desse divino na terra. Onde o cristão expõe seu pesar e pratica sua contrição, conferindo poder à instituição religiosa. O genuflexório é um símbolo do domínio da Igreja sobre o corpo e a mente do crédulo.

(...) o idealismo e a religião sempre são teoria do dever e prática da submissão: se o ideal existe, tenho de me submeter a ele. O primeiro dever é crer que ele existe... Submissão: pôr-se sob, se rebaixar, descer... (Sponville, 1997, p. 79).

²⁸ (<http://pt.wikipedia.org/?title=Sublima%C3%A7%C3%A3o>). Acesso em 08 de fevereiro de 2007.

Desmembrando-se a palavra e modificando-a, podemos pensar que se trata de uma sublime dor, mas seria ela a *Dor Elegante*, composta por Paulo Leminski e Itamar Assumpção, e cantada por Assumpção:

Um homem com uma dor
É muito mais elegante
Caminha assim de lado
Com se chegando atrasado
Chegasse mais adiante

Carrega o peso da dor
Como se portasse medalhas
Uma coroa, um milhão de dólares
Ou coisa que os valha

Ópios, edens, analgésicos
Não me toquem nessa dor
Ela é tudo o que me sobra
Sofrer vai ser a minha última obra

A posição da genuflexão é deveras incômoda e nada elegante. O peso do corpo (que *Carrega o peso da dor*) concentra-se todo nos joelhos sobre a superfície rígida do degrau inferior do móvel. *É justo, pois, odiar-se e mortificar-se: a religião é vivida de joelhos. Isso começa bem antes do cristianismo, e continuará depois dele* (Sponville, 1997, p. 80).

É claro que nesta prática religiosa está implícita a questão do flagelo do corpo físico em favor de uma elevação espiritual posterior. É uma relação econômica, uma troca simbólica, a grosso modo, podemos dizer que o crente deposita sua fé periodicamente em prol de um lugar no céu depois de sua morte. Mas quem recebe adiantado através de dízimos e poder é a Igreja, representante comercial celeste na Terra. Zigmunt Bauman, sociólogo que nasceu na terra do papa Wojtyła²⁹, escreve sobre este poder:

É lógico que só uma vez que tal mortificação tenha sido implantada como o dever do indivíduo, uma vez que a 'morte cotidiana' venha a ser aceita como o preço do bom

²⁹ Bauman é polonês assim como o papa João Paulo II.

'negócio' da prometida 'vida num outro mundo', o papel do pastor, de 'garantir a salvação do seu rebanho', pode ser reconhecido, respeitado e dotado da capacidade de gerar poder.³⁰

O uso do genuflexório é uma das maneiras de controle simbólico da Igreja sobre seus fiéis, os quais estão sempre em débito para com a filial divina na terra. É também onde a remissão dos pecados será recompensada pela idéia de troca do sofrimento, da dor física em favor de um lugar seguro e agradável na eternidade, esta é a idéia de elevação, de transcendência, da passagem do estado sólido (corporal) para o gasoso (espiritual).

Sublimação também é um termo empregado em psicanálise, mas segundo Teresa Pinheiro não é um conceito, mas uma noção, *por não encontrarmos uma definição metapsicológica precisa do termo na obra freudiana:*

A definição de sublimação dada por Freud em 1914 é a seguinte: "A sublimação é um processo que concerne a libido de objeto e consiste no fato de que a pulsão se dirige para um outro objetivo, distante da satisfação sexual; o que é acentuado aqui é o desvio que distancia do sexual" (Pinheiro, 2007).

A sublimação implica no apontamento de um ideal, em uma passagem, Freud dirá no *Mal Estar na Civilização* (1930) que:

A sublimação das pulsões constitui um dos traços que mais sobressaem do desenvolvimento cultural; é ela que permite as atividades psíquicas elevadas, científicas, artísticas ou ideológicas, desempenhando um papel bastante importante na vida dos seres civilizados (Pinheiro, 2007).

³⁰ Bauman emprega os termos 'mortificação' e 'morte cotidiana', os quais são referências a Michel Foucault, que diz que: "A mortificação, evidentemente não é a morte, mas uma renúncia deste mundo e de si mesmo: uma espécie de morte cotidiana". Bauman (1998). P. 210

Maria do Rosário Stotz, em sua tese de doutorado, irá propor a articulação entre o trabalho e a sublimação, como uma possibilidade de satisfação pulsional:

A sublimação, segundo a psicanálise, é uma das vicissitudes pulsionais em que ocorre uma mudança na finalidade pulsional, às custas da substituição do objeto inicialmente sexual por outro que tem como característica a valorização do coletivo. Embora exista a substituição, o objeto, agora 'dessexualizado', mantém estreita relação com o objeto inicial. Assim, a partir da sublimação o sujeito com suas características particulares e seus modos de satisfação peculiares, ultrapassa a barreira do individual para o social. O sujeito pode criar o novo porque existe algo que é da ordem do real, e é neste espaço vazio que é tecido uma rede de significantes que resultam em uma obra, uma criação cultural. Podem ser exemplos de sublimação: a arte, a religião, a ciência e o trabalho (Stotz, 2003, p.7).

Ainda segundo Stotz, *o processo de sublimação pode ser ilustrado pela interpretação hermenêutica do mito de Prometeu:*

Prometeu é o titã que rouba de Zeus a centelha divina (inteligência astuciosa), para dar aos homens. Zeus irado castiga Prometeu e aos homens. Ambos pagam pela transgressão de Prometeu e, assim libertam-se da ira de Zeus e permanecem possuidores do fogo, que lhes traz capacidade de criar. Ao homem, Zeus envia Pandora que traz consigo as desgraças e a sexualidade, mas também a fecundidade, a capacidade de gerar filhos e de produzir o novo. O homem perde o paraíso e terá que trabalhar para seu sustento, o que pode aparentemente revelar-se como um castigo, mas surge também como uma possibilidade de satisfação, de se tornar imortal, como os deuses, pois através do trabalho o homem é capaz de se imortalizar deixando sua obra para a civilização. Assim, o mito prometeico, interpretado hermeneuticamente revela ao mesmo tempo as mazelas humanas decorrentes da separação entre o divino e o humano, mas presentifica a imortalidade de ambos, em formas diversas (Stotz, 2003, p.7).

Uma parcela da humanidade quer estabelecer a re-ligação (religião) com o divino e seguem os pressupostos dos agentes do sagrado na Terra para garantirem a sua ida ao céu. Para isso, além de fazerem uso do genuflexório e da ação de ajoelhar-se uma só vez, existem os crentes que pagam promessas, ou seja, saldaram suas dívidas espirituais com castigos físicos subindo escadarias inteiras de joelhos, onde de fato o corpo do penitente se eleva à medida que vai galgando os degraus da escadaria com seus joelhos. Há, é claro, uma correlação simbólica direta para o crente, de causa e efeito, à

medida que sobe e sofre, acaba por ficar, a cada degrau, mais próximo de seu objetivo: *as alturas*. A escada e o genuflexório são tidos como ‘equipamentos’ para a ascensão, para a transcendência.

Seriam equipamentos *contra-depressores*, já que permitem a elevação, a saída do mais baixo, do *vale das sombras*. A palavra equipamento foi colocada propositalmente como um chiste, apontando para o idealismo de funcionamento eficaz de um sistema simbólico de ascensão e de purificação programados.

Se admitirmos, segundo a expressão de Platão, “que há algo de justo em si.. e também de belo e bom”, nosso *dever* é dobrar-nos a esse algo. Somos escravos dos deuses: nosso dever é lhes obedecer. O bem não é para ser *feito*, mas para ser seguido. E toda virtude tem seu modelo no céu, que a inteligência pode conhecer, isto é (reminiscência), *re-conhecer*. A virtude não precisa ser inventada, mas redescoberta. A santidade é uma anamnese. Cumpre, pois, desviar-se do corpo e do mundo, desembaraçar-se da “loucura do corpo” e reproduzir em sua vida, o melhor que se puder, esse valor que vem de cima (do mundo inteligível) e cujos raios, como os do sol, *descem*. Porque a virtude não pode, então, ser mais um “favor divino”, uma graça, e os indivíduos virtuosos são homens “divinos e inspirados” que agem tão-só “graças ao sopro do deus que os possui”. Compreende-se que o corpo seja um obstáculo a tanto: é preciso superá-lo. O dever é renunciar ao desejo (ascetismo) e libertar-se dele (santidade) (Sponville, 1997, p. 80-81).

A relação com a melancolia está relacionada a duas questões relativas ao *Sublimador*. A primeira diz respeito aos atributos simbólicos de ascensão do genuflexório e atributos físicos da escada. Pois a melancolia implica o exagero do ideal (de ascensão) e há sempre o momento de queda, de descida que se opõem a este ideal. A outra questão diz respeito em especial ao genuflexório como lugar de redimir culpas, de aliviar pecados, de desculpar-se por não se ter sido perfeito. Na Idade Média, a igreja considerava a melancolia como um dos sete pecados capitais, chamado na época de acídia:

A partir do século IV, a igreja passa a usar o termo acídia, que durante toda a Idade Média, foi abundantemente utilizado de maneiras diversas, ora no sentido moral, ora no sentido médico.

Acídia, termo em última análise derivado do grego ‘falta de cuidado’, foi introduzido pelo monge loannes Cassianus, que estudou com São Jerônimo (...). Alguns medievalistas entendem, porém, acídia mais como um termo medieval para a melancolia (...). São Gregório, o Grande (c. 540-640), incluiu a acídia entre os sete

pecados capitais junto com o orgulho ou soberba, a ira, a inveja, a gula, a luxúria e a avareza (Cordas, 2002, p. 33).

A forma de penitência para o pecado da acídia era a confissão. Atualmente, a acídia deixou de ser um dos sete pecados capitais, mas ainda figura como um *pecado contra a caridade* segundo a Igreja Católica.

Podemos traçar o seguinte correlato, se há a *morte cotidiana*, também deve haver o luto para esta morte. Julia Kristeva, ao discutir o texto de Freud *Luto e Melancolia*, escreve o seguinte sobre a sublimação:

A dinâmica da sublimação, mobilizando os processos primários e a idealização, tece em torno do vazio depressivo e com ele um *hipersigno*. É a *alegoria* como magnificência do que não existe mais, mas que, para mim, re-toma uma significação superior porque estou apto a refazer o nada, sempre de forma melhor e numa harmonia inalterável (...) Somente a sublimação resiste à morte (Kristeva, 1989, p. 97).

A escada/genuflexório, presente em *Sublimador*, é o equipamento alegórico que denota através da crença na sublimação a *necessidade bem prática de sobreviver*³¹ à morte. Todavia, *a melancolia é da ordem do inescapável* (Tiburi, 2004, p. 101) e *Sublimador*, como um dos objetos da série *Mobiliário Melancólico*, não oferece as saídas míticas da escada ou do genuflexório, mas ele pode fazer pensar, e *pensar é a ação por excelência* (Tiburi, 2004, p. 98) do estado melancólico. Minha hipótese é de que *Sublimador* pode colocar em crise as certezas relativas à ascensão.

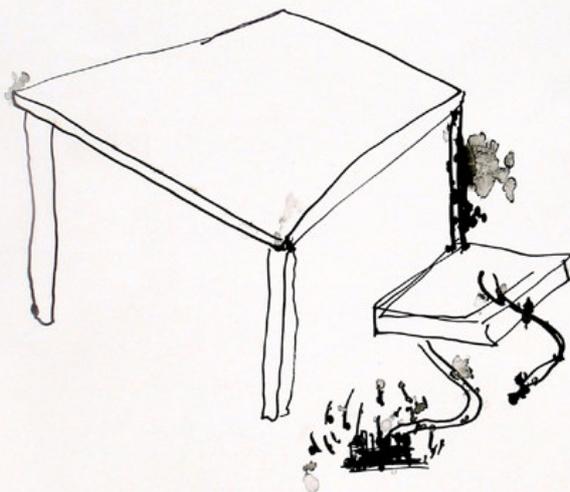
³¹ Regis Debray, *Vida e Morte da Imagem* in Tiburi (2004) p. 147.

Desenho 4



25 Desenho 4, sem título, 2002, nanquim sobre papel, 21 x 29,7 cm

Desenho 5



26 Desenho 5, sem título, 2002, nanquim sobre papel, 21 x 29,7 cm

1.7. Desenhos 4 e 5

À frente de *Sublimador* estão outros dois desenhos, eles estão fisicamente próximos um do outro, como um par. Os dois representam um mesmo objeto, a mesa, mas com configurações e situações distintas. Estão dispostos na horizontal, possuem os tamanhos A4 (29,7 x 21 cm), papel branco e são compostos por linhas e manchas.

No desenho da esquerda, as linhas finas feitas com nanquim sépia configuram a mesa e um patamar elevado sobre ela. Das bordas da mesa, parecem exalar vapores representados por pequenas manchas translúcidas de nanquim sépia, como se a mesa estivesse sublimando sua matéria a partir dos seus limites.



27 Desenho 4, sem título, 2002, nanquim sobre papel, 21 x 29,7 cm



28 Desenho 5, sem título, 2002, nanquim sobre papel, 21 x 29,7 cm

O patamar elevado à direita do tampo da mesa sustenta um fluído, que por sua cor densa e possivelmente espessa, tende a escorrer e a se liquefazer. A forma rígida da mesa perde sua função de sustentar algo sobre ela. O fluído escorre e evapora como um corpo que perde seus líquidos escuros, talvez sua bile negra. Essa forma, ou melhor, coisa informe, representa três estados diferentes da matéria: o sólido, o gasoso e o líquido. O que está sobre a mesa, assim como suas bordas, parece estar evaporando, ao passo que as partes da mancha que estão vazando sobre os pés da mesa parecem estar se

liquefazendo. Um trabalho só realizável como desenho, como plano? Talvez, pois ainda não encontrei uma forma física de materializá-lo.

No entanto, o artista brasileiro Nuno Ramos materializou vazamentos em *Choro Negro*³² onde, de uma vala, de uma dobra, desce a matéria do choro, o breu. Em *Quase Sólidos*, texto de Paulo Venâncio Filho, presente no catálogo da exposição *Morte da Casas*, há a referência às possibilidades da matéria e da forma:

A forma não sendo mais um ideal, nem algo a ser negado, mas mobilidade plástica elevada a sua potência máxima; torna-se evento transitório entre outros, distinto ao exercer sua absoluta presença; prova de que o impraticável é realizável e que pode atingir o transtorno, o incômodo, o estorvo, como aqui (Venâncio Filho, 2004, p. 103).



29 Nuno Ramos, *Choro Negro*, 2004, mármore, breu, resistência elétrica, 110 x 130 x 246 cm

Nuno materializa a imagem poética e triste do choro negro, não através da literalidade de lágrimas cristalinas, mas de uma matéria que estaria mais próxima talvez do chorume³³, do breu, resina escura e vítrea oriunda de secreções resinosas de várias plantas, e que apesar de não ser negro é usado poeticamente como sinônimo de escuridão. *O breu escorrendo sobre o mármore é tal um crepúsculo, alvorada ao contrário, lento anoitecer que vai engolindo, pouco a pouco, a alvura do mármore* (Venâncio Filho, 2004, p. 105).

Se tomarmos o trabalho realizado por Nuno como parâmetro de uma realização a princípio impraticável, teremos os desenhos de *Mobiliário Melancólico* como projetos ainda não realizados, mas em potência,

³² Na imagem acima está representada uma das três peças que compõem o trabalho *Choro Negro*, apresentadas na mostra individual de Nuno Ramos, *Morte da Casas*, montado no Centro Cultura Banco do Brasil, São Paulo, de 21/04 a 20/06/2004.

³³ Chorume, *resíduo líquido formado a partir da decomposição de matéria orgânica*. Houaiss (2007)

adormecidos à espera de sua construção. Mas se por outro lado, eles são considerados em sua especificidade de traços e manchas sobre uma superfície de papel, nada além do que já apresentam deve ser esperado deles.

Os desenhos estão em sua máxima intensidade, como construções gráficas portadoras de uma forte sugestão imagética e não necessariamente projetiva. Eles já se constituem como realização e não como planos futuros.

Fernando Pessoa não está falando em desenho no trecho abaixo, está tratando das coisas sonhadas. Porém, há algo que me parece pertinente ao pensarmos o desenho desvinculado do mundo das coisas construídas, das *coisas da vida*, como chama o poeta. Em um exercício de livre comparação vamos pensar o vocábulo 'desenhados' no lugar de 'sonhados' e 'desenho' ao invés de 'sonho'.

As coisas sonhadas só têm o lado de cá... Não se lhes pode ver o outro lado... Não se pode andar à roda delas... O mal das coisas da vida é que podemos ir olhando por todos os lados... As coisas de sonho só têm o lado que vemos... (Pessoa, 1999, p.319).

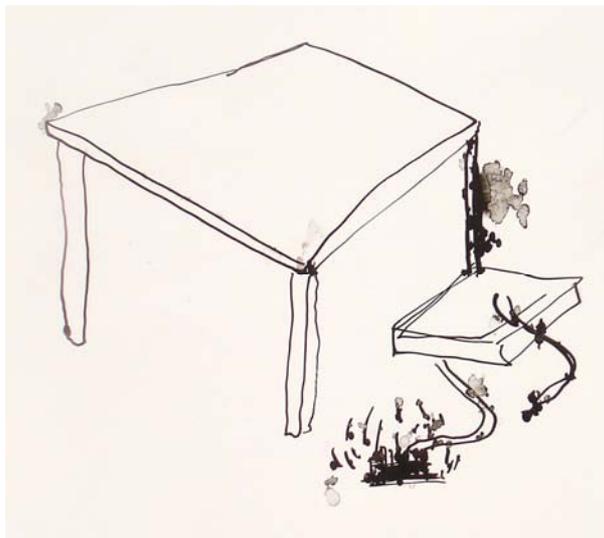
Vamos fazer esta troca momentânea e ver o que podemos perceber com esse devaneio no sentido de pensar as especificidades do desenho. E em seguida, vamos evocar um sujeito que está escrevendo sobre o desenho, Waltercio Caldas.

Fernando Pessoa, modificado, se estivesse falando sobre desenho, diria: - As coisas desenhadas só têm o lado de cá, não se lhes pode ver o outro lado, não se pode andar a roda delas, o mal das coisas da vida é que podemos ir olhando por todos os lados, as coisas do desenho só têm o lado que vemos. Ao que Waltercio completa, sem nenhum sujeito inconveniente a parafraseá-lo:

Só as coisas reais têm outros lados, e o lado visível de um desenho é o papel, superfície profunda que parece estar ausente e presente ao mesmo tempo. Quem desenha sabe o que esperar do traço: que cumpra o seu papel e se desempenhe no ritmo da imagem. Por mais que configure, o desenho retorna sempre ao seu estado inicial, isto é, ao traço. As linhas deveriam tocar o papel sem perturbar o seu silêncio

branco e permanecer o tempo suficiente para marcar o gesto que torna possível a imagem.³⁴

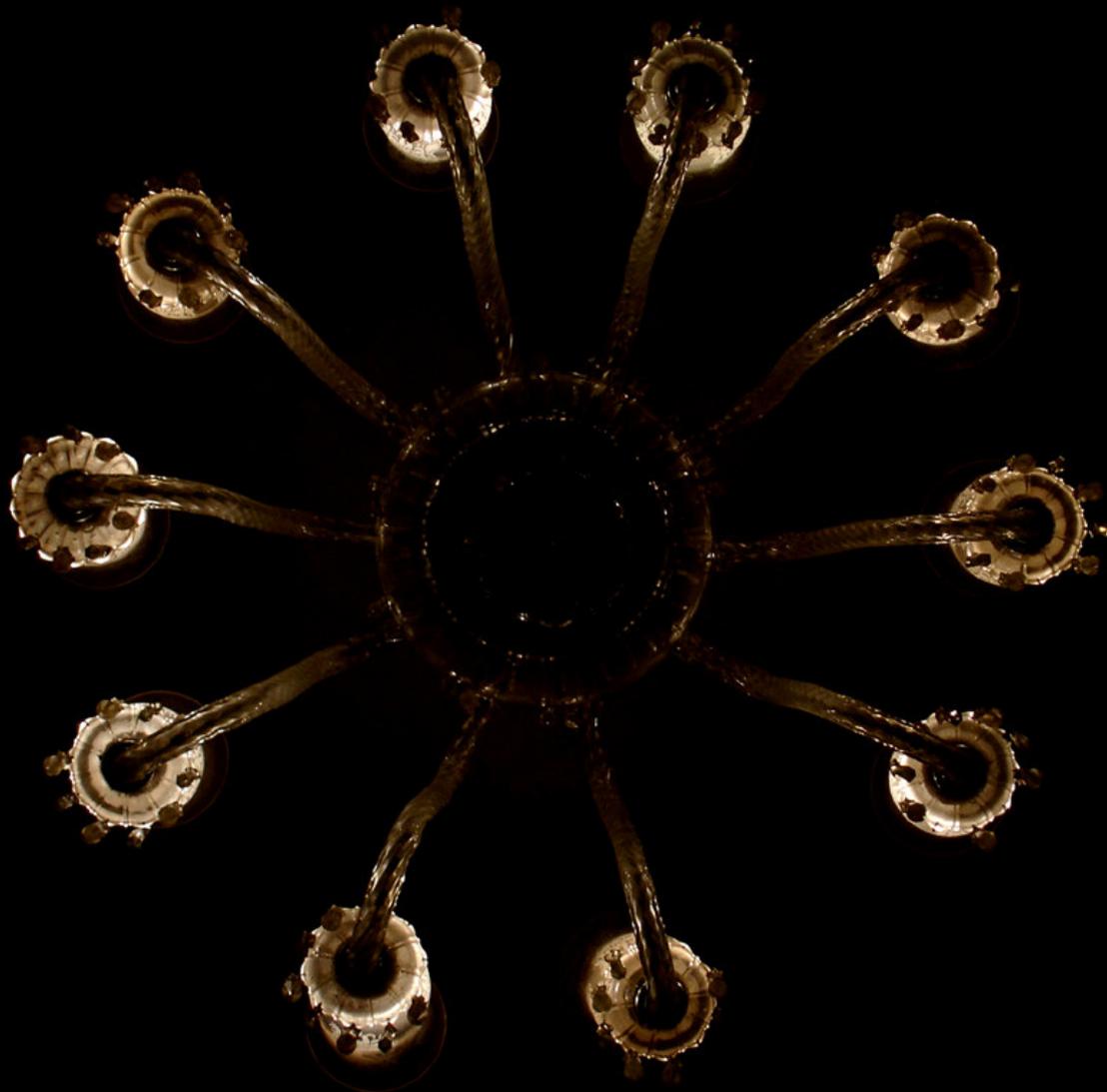
No desenho da direita, o desenho cinco, há uma outra mesa, onde um volume, que poderia ser um livro, mas que não está explicitado, está sob um dos pés dessa, ao modo de um calço. Na representação, só aparecem três pés e um deles ou é menor que os demais e está apoiado sobre o volume, ou é de tamanho compatível com os demais e está encaixado naquele. Desse contato parece resultar a imagem de uma reação, de uma evaporação. No centro abaixo há um tipo de indicação de uma possível combustão, como se dali irradiasse uma fonte de calor que é transmitida para o volume através de um condutor, este, por sua vez, o repassa para a mesa, resultando da fumaça que se desprende daquele ponto. Mas dois outros pontos da mesa também liberam vapores, mas em menor escala, a quina de baixo e a da esquerda. O desenho parece representar uma espécie de sistema que envolve combustão, transporte de energia na forma de vapores e a dissipação desses no ambiente.



30 Desenho 5, detalhe da imagem

³⁴ Texto *Desenhar* de Waltercio Caldas, publicado originalmente em um álbum de gravuras do artista, impressas por Reila Gracie, Rio de Janeiro, 1997. Publicado novamente no catálogo: *Waltercio Caldas - 1985 2000* / curadoria Ligia Canongia. Rio de Janeiro: CCBB, 2000, p. 126.

Fotografia



31 Fotografia, sem título, 2005/6, 44 x 59 x 7 cm

1.8. Fotografia

Propomos agora, sair provisoriamente do espaço da representação do desenho e voltar ao espaço real da galeria. Passamos para o painel que fica em frente aos desenhos descritos anteriormente. No centro do painel, está colocada a única fotografia da exposição *Mobiliário Melancólico*.



32 Fotografia, sem título, 2005/6, 44 x 59 x 7 cm

A fotografia é um pouco maior que os desenhos, mede 44 x 59 x 7 cm e, por ser predominantemente escura, ela quase se funde com as laterais da caixa onde está fixada. Parece se tratar de uma fotografia em preto e branco, mas de perto é evidente a presença não do branco, mas de uma cor próxima ao sépia. Na imagem estão presentes dez elementos redondos com uma luminosidade mais intensa que o restante dela. Esses pontos de luz estão ligados a um centro e estão dispostos na forma de um anel, de maneira relativamente simétrica ao centro.

Durante a inauguração da exposição, um fato curioso ocorreu entre o contato com o público e a fotografia, várias pessoas estavam incertas quanto à técnica utilizada para a constituição daquela imagem. Alguns inferiram que se tratava de um tipo de papel que havia sido queimado, resultando naquela imagem. Outros arriscavam que se tratava de uma aquarela, ou até mesmo de uma pintura a óleo. Então, de uma forma não premeditada, era quase como se não houvesse de fato uma fotografia intrusa no meio dos desenhos e dos objetos. Mas para os visitantes mais próximos do meio das artes visuais a técnica fotográfica não era problema, pois fora facilmente identificada. Mas a

imagem em si é que propunha interpretações, indagações: Mas afinal o que é aquela imagem fotográfica?

Acredito que cabe aqui uma breve descrição da captura dessa imagem. O que foi registrado na fotografia não passa da imagem de um lustre com dez braços e dez lumes. Um utensílio de iluminação que estava devidamente fixado no teto de um museu de Curitiba e que foi fotografado da seguinte forma: deitei-me no chão, com a cabeça exatamente sob o centro do lustre, o qual iluminava todo o recinto. De posse da máquina fotográfica digital, ajustei o disparo para uma captação extremamente breve, fiz algumas tentativas, para posteriormente escolher a que melhor me conviesse. Foi justamente o resultado mais escuro que mais me agradou, pois se tratava da imagem de um objeto irradiador de luminosidade, que fora fotografado em pleno funcionamento, mas devido aos ajustes de captação da imagem, resultou em um fundo extremamente escuro, praticamente negro e uma figura parcialmente reconhecível, quase um negativo daquele espaço.

Poeticamente me interessava este pequeno paradoxo do iluminador que não ilumina, mas não apenas no sentido do sistema elétrico que provê de claridade um recinto, mas sim conforme a dinâmica do trabalho *Sublimador*, daquilo que não sublima. Uma outra referência era a expressão “sol negro”, que além de ser o nome do livro de Julia Kristeva - *Sol Negro: Depressão e Melancolia* é a imagem da claridade e obscuridade. *Uma época de “sol negro”, na expressão poética e paradoxal usada por Gerard de Nerval em El desdichado (e que depois teria uma contrapartida no Leite Negro, da Paul Celan, falando do nazismo). Sol negro: brilho e escuridão* (Scliar, 2003, p. 23).

O título *El Desdichado* logo assinala a estranheza do texto que se segue, mas sua sonoridade espanhola, aguda e estridente, para além do sentido pesaroso da palavra³⁵, sobressai com o vocalismo sombreado e discreto da língua francesa e parece anunciar algum triunfo no próprio centro das trevas (Kristeva, 1989, p. 135).

³⁵ Se for verdade que para numerosos leitores franceses o espanhol *el esdichado* é traduzido por “deserdado”, a lexicografia estrita manterá a afirmação de que o termo significa mais precisamente “desafortunado”, “infeliz”, “miserável”. Kristeva, 1989, p. 136.

Pensava, claro, na idéia de iluminação em duas vias: a do Iluminismo³⁶, corrente de pressupostos racionalistas, e de outro lado, a idéia de iluminação como transcendência espiritual. Duas formas filosóficas que pretendem um esclarecimento e uma elevação (intelectual de um lado e espiritual de outro), mas que não necessariamente viabilizam seus intentos³⁷. E por que disso? Quem sabe por quê...

Quando nada resta de um encontro, quanto tudo encontra sua lógica e sua posição dentro de algum sistema não há enigma, não há sombra que nos provoque um pensamento. Como nos fenômenos da física, a reação anula a ação e a tendência ao movimento é em direção ao repouso. Esse repouso pensado aqui como uma das figuras da morte, do silêncio, da invisibilidade: imagens possíveis do que estou nomeando como monocromos psíquicos.

Na proposição acima, de Edson Sousa, publicada no livro *Sobre Arte e Psicanálise* (Rivera e Safatle, 2006, p. 54), me parece estar manifesta a questão de que quando tudo está dado e, aparentemente claro, não sobra espaço para a dúvida, para o questionamento, para os enigmas desafiadores. Estamos assim, fadados a aceitar os dogmas impostos como verdades redentoras, absolutas, como caminhos predeterminados que temos o dever de escolher e seguir, sejam eles científicos ou religiosos. Mas seguindo o pensamento de Edson, poderemos observar que há sim outras possibilidades abertas, em especial a via artística:

Diante de uma tendência à monocromia que o funcionamento social e psíquico instituem, a arte vem perturbar estas lógicas onde nada resta. Institui, portanto, outros espaços de visibilidade, sensação e pensamento. A arte busca deixar um resto como enigma, resto que não sabemos onde colocar, que nos desacomoda, que nos inquieta (Rivera e Safatle, 2006, p. 54-55).

³⁶ Movimento intelectual do século XVIII, caracterizado pela centralidade da ciência e da racionalidade crítica no questionamento filosófico, o que implica recusa a todas as formas de dogmatismo, especialmente o das doutrinas políticas e religiosas tradicionais.

³⁷ É evidente que essas questões relativas ao processo de elaboração do trabalho não transparecem no trabalho, mas é uma elaboração mental que foi fundamental para que aquela imagem fosse incorporada como trabalho. E se estes devaneios não têm lugar na obra propriamente, aqui na escrita é lugar de lhes trazer à luz.

Mas aqui cabe um pequeno ajuste semântico. Para Edson, a palavra é desacomodar, para Fernando Pessoa poderia ser desassossegar, mas em meus trabalhos tenho sido levado a pensá-los como potenciais provocadores de incômodos e, portanto, para o meu caso, a palavra seria incômodo. A diferença é tênue, mas acredito que seja relevante a minha escolha por incômodo, na medida em que desacomodar (Houaiss, 2007), verbo transitivo direto significa literalmente uma *mudança de lugar, a perda de um cômodo, desalojar alguém de seu aposento*; e por extensão de sentido: *mudar de lugar (objetos); remover, afastar. Exemplo: desacomodar livros, desacomodar cadeiras*. E ainda por derivação diz respeito a tirar da ordem preestabelecida; desorganizar, desordenar. Enfim, a ênfase está em mudanças relativas ao lugar, uma realocação de objetos ou pessoas.

O adjetivo incômodo, por sua vez, diz respeito ao que incomoda. Implica que não haja *comodidade, aconchego*, ao que *não é cômodo nem confortável*; aliás, ao *desconfortável*. Esses adjetivos estão diretamente ligados às formas dos móveis que proponho. Na seguinte definição do Houaiss também encontramos uma aproximação com a melancolia, pois incômodo é o *que provoca indisposição, alteração de saúde, mal-estar*, o que perturba, desgosta, aborrece e enfada. E se pensarmos no caso da configuração imprópria para o uso presente nos móveis da exposição *Mobiliário Melancólico*, ainda teremos as seguintes definições do dicionário: *fora de propósito; importuno, impróprio, descabido*. E por fim, o vocábulo incômodo que etimologicamente provém do *latim incommòdus: que está em mau estado, desvantajoso, contrário, adverso, impróprio, desagradável, molesto, importuno*. Já substantivado em *latim incommòdum: mau estado, desvantagem, prejuízo, desgraça, desventura* (Houaiss, 2007).

Com a sugestão de desventura, dos não *bem aventurados*, dos infortunados, passo para os dois próximos trabalhos, um desenho e um objeto referente à prática dos beatos, dos bem-aventurados, dos devotos.

Desenho 6



33 Desenho 6, sem título, 2002, nanquim sobre papel, 21x 29,7 cm

1.9. Desenho 6

O desenho 6 e o objeto 3, apesar de apresentarem configurações distintas, partem de um mesmo objeto matriz, o genuflexório. Sendo que no desenho não há a mesma simetria presente no objeto construído, assim como não há a angulação tão pronunciada presente nos patamares do objeto.



34 Desenho 6, sem título, 2002, nanquim sobre papel, 21x 29,7 cm

O suporte do desenho tem 21x 29,7 cm, o papel é branco e a imagem foi construída com aquarela nas cores cinza e sépia. Visto de longe parece ser composto apenas por planos de tinta aguada, mais diluída no centro da figura. Ao se observar de mais perto, pode-se ver que linhas bem finas conduziram à construção de sua estrutura.



35 Annette Limieux, *Father Knows Best*, 1986, genuflexório com almofada

Esse desenho foi uma das primeiras representações assimétricas do genuflexório e também uma das primeiras tentativas de desenhá-lo como um objeto fechado, constituído de planos fechados.

O genuflexório é normalmente uma estrutura aberta, vazada. Temos a possibilidade de observar a figura padrão de um genuflexório no trabalho *Father Knows Best* da artista norte-americana Annette Limieux. Podemos dizer que a artista fez um readymade retificado, onde a



36 Elias Muradi, *Genuflexório*, 1998, litografia e metal cromado 192 x 72 x 90 cm

retificação reside no acréscimo da almofada *petit poá*, o que dá um caráter jocoso do trabalho. Esse foi um dos primeiros trabalhos onde vi o uso desse móvel religioso em um contexto artístico e, dessa maneira, se tornou uma obra de referência para mim.

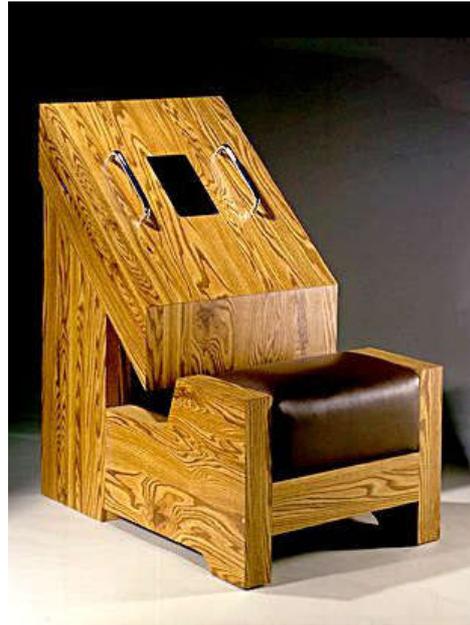
Uma outra obra que apresenta o genuflexório com sua estrutura aberta e, aliás, a reduz bastante, é o trabalho do artista brasileiro Elias Muradi (Mojí – Mirim, 1963). No *Genuflexório* de Muradi há uma assepsia presente tanto na escolha do material (que remete a um equipamento hospitalar) quanto na construção da imagem da gravura. Essa limpeza torna invisível o genuflexório do título do trabalho, e o objeto metálico e a imagem não estão ali substituindo o móvel religioso, mas antes, estão indicando uma postura física, uma medida.

Em contraponto ao trabalho delgado de Muradi, há a imagem da escultura *Book III (Laocoon)* de Richard Artschwager, a qual me levou a pensar em dar mais volume aos objetos que eu projetava anteriormente, os quais eram próximos formalmente de *Father Knows Best* de Annette Limieux, onde a estrutura estava aparente e os objetos eram vazados.

Nos trabalhos de Limieux e de Artschwager, há um diálogo com a arte Pop a qual tomam emprestado o senso de humor assim como o sentido de familiaridade com os objetos, o que não está presente em Muradi. O humor está denotado na estampa colorida do trabalho de Limieux, e no de Artschwager é o revestimento de fórmica imitando madeira. Desses três artistas acredito que Artschwager é o que está mais próximo das soluções formais que empreguei em *Mobiliário Melancólico*, quando decidi fechar os objetos e construí-los com planos chapados de cor.

Richard Artschwager em sua obra dos anos 60 fez ponte entre o Pop e o Minimalismo, deste, adotou o refinamento da forma, das proporções e dos detalhes de acabamento. Nos anos 70, casou o modernismo com o pop para criar esculturas semelhantes a móveis (Archer, 2001, p. 182). O artista fazia isso ao delinear:

(...) peças familiares do mobiliário doméstico sobre (...) formas minimalistas, usando fórmica imitando madeira como revestimento. Na terminologia do final dos anos 80, os móveis simulados de Artschwager eram criados a partir de material simulado. Depois ele minou o status especial da arte salientando que a fórmica é um material muito encontrado em banheiros e cozinhas do subúrbio (Heartney, 2002, p. 46-47).



37 Richard Artschwager, *Book III (Laocoon)*, 1981, objeto de madeira revestido com fórmica, metal cromado e tecido sintético

No trabalho de Artschwager, o que me interessou não foi o caráter pop presente no exagero dos padrões de madeira, ou nas formas infladas e nas dimensões extrapoladas próximas de Claes Oldenburg, mas principalmente a fusão de referências distintas, a simplificação das formas e a espessura que o artista emprega nos objetos do cotidiano e nos móveis em particular. Segundo Martin Gayford, Artschwager vai mais além de Oldenburg...

E redesenha tudo. *Book III (Laocoon)* de 1981 é mais um trabalho de madeira e fórmica, dessa vez com um assento maleável e duas alças cromadas. Parecendo um cruzamento entre um apoio para livro³⁸, um genuflexório e algo de um equipamento de ginástica. Mas verdadeiramente isso não é nada. Posto que isso pareça ser funcional, mas é impossível de ser usado, tão perfeitamente imprestável. Então isso é um trabalho de arte? Presumivelmente (Gayford, 2001).³⁹

³⁸ A palavra usada em inglês *lectern*, no texto original designa um apoio para livro, especialmente para Bíblia, em igrejas.

³⁹ Minha tradução para o ensaio *It makes you think*. (http://www.findarticles.com/p/articles/mi_qa3724/is_200112/ai_n9013022).

Tanto a espessura incomum, como o revestimento e a fusão de várias referências propõem a questão – Isso é um trabalho de arte? Essa questão está sempre em deslocamento e mesmo que para alguns especialistas possa parecer ultrapassada, ainda se apresenta como uma dificuldade para a grande maioria dos espectadores menos iniciados nos códigos da arte.

Condensador



38 *Condensador*, 2006, objeto de madeira revestido com laca nitrocelulose, 80x50x50cm

1.10. *Condensador*: objeto 3

O objeto que está no chão à frente e à direita do desenho acima é titulado como *Condensador*. Além do desenho à sua direita, *Condensador* remete tanto ao objeto número dois – *Sublimador* – pela origem comum no genuflexório, como à *Leitor*, pela particularidade de suas formas vincadas. *Condensador* tem oitenta centímetros de altura, cinquenta de largura e cinquenta de profundidade. É



pintado de preto, assim como os ³⁹ *Condensador*, 2006, objeto de madeira revestido com laca nitrocelulose, 80 x 50 x 50cm objetos anteriores.

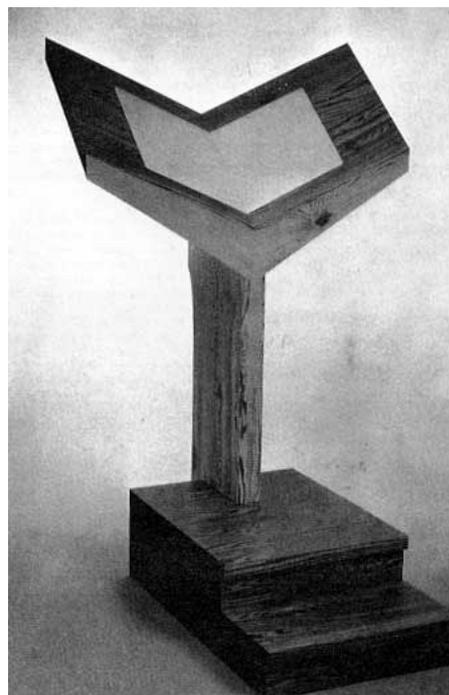
Visto de lado ele apresenta a mesma estrutura de um genuflexório convencional, ou seja, duas elevações e uma base que as une. Mas visto frontalmente se evidencia a diferença, que reside no caimento para o centro dos dois patamares do objeto, o superior e o inferior. A partir do patamar inferior surgiu a idéia do título: *Condensador*. Pois é ali, originalmente, onde se depositam os joelhos do sujeito que irá fazer uso do genuflexório. No caso de *Condensador*, há o ângulo que impede os joelhos de permanecerem eqüidistantes e estabilizando o restante do corpo, pois os caimentos do estrado inferior farão com que os joelhos escorreguem para o centro e para baixo e sejam comprimidos, um contra o outro, aumentando o nível de desconforto habitual do ato da genuflexão.

Aqui não há apenas a sugestão gráfica da seta, do vetor a indicar para baixo, caso venha a ser usado, o objeto irremediavelmente pressionará o sujeito para baixo, pela concentração de peso e compactação de seus joelhos, aumentando sua sensação física de densidade.

Um condensador é um sistema de convergência e, em química, é o dispositivo em que se realiza a condensação de um vapor, ou seja, a passagem do estado gasoso para o líquido. E condensar é tornar denso, ou mais denso, juntar, reunir.

A proposição desse objeto não implica na ação física do corpo do observador, no sentido de ter de usar o objeto, mas no fato de se confrontar visualmente com tal móvel, o que pode trazer à tona um incômodo corporal. Sendo esse desconforto, referente a lembranças de utilização do genuflexório em ocasiões precedentes, ou na perspectiva de uso que pode despertar no observador que nunca antes utilizou tal objeto.

Passando para o topo do *Condensador*, na parte superior do objeto, há uma forma que remete ao *lectern*, ou seja, o apoio para livro, especialmente para bíblia, ou livros de oração. O genuflexório, algumas vezes, é chamado erroneamente de oratório. Oratório é o compartimento de uma casa consagrado à oração, uma capela doméstica destinada a um número limitado de fiéis, a uma instituição, comunidade ou família. No sentido de mobiliário, é um armário, nicho ou pequeno altar onde são dispostas, para veneração, imagens de santos, também chamado de adoratório. Oratório ainda é relativo ou próprio da oratória, da eloquência, da arte de bem falar, ou de orador. Um trabalho de Richard Artschwager que possui o apoio para livro em destaque, na parte superior da escultura e, ao mesmo tempo, é um púlpito para um orador é *Boek 11 (Nike)*. A palavra púlpito por metonímia designa a própria pregação religiosa.



40 Richard Artschwager, *Boek 11 (Nike)*, 1981, fórmica sobre madeira

A forma e a imagem do livro aberto, ou do apoio para livro, são de certa forma uma referência para formas em 'V', presentes nos trabalhos de *Mobiliário Melancólico*. Há uma outra imagem que têm relação com esta forma que não é

de Artschwager. Nesse caso, não se trata do lugar para apoiar o livro, mas o próprio livro, na verdade, uma representação do objeto livro que está presente em um detalhe de uma instalação do artista uruguaio Carlos Capelán (Montevideu, 1948). A instalação é denominada *Autorretrato* (2003) e foi montada na 4ª Bienal do Mercosul em Porto Alegre.



41 Carlos Capelán,
Autorretrato, detalhe

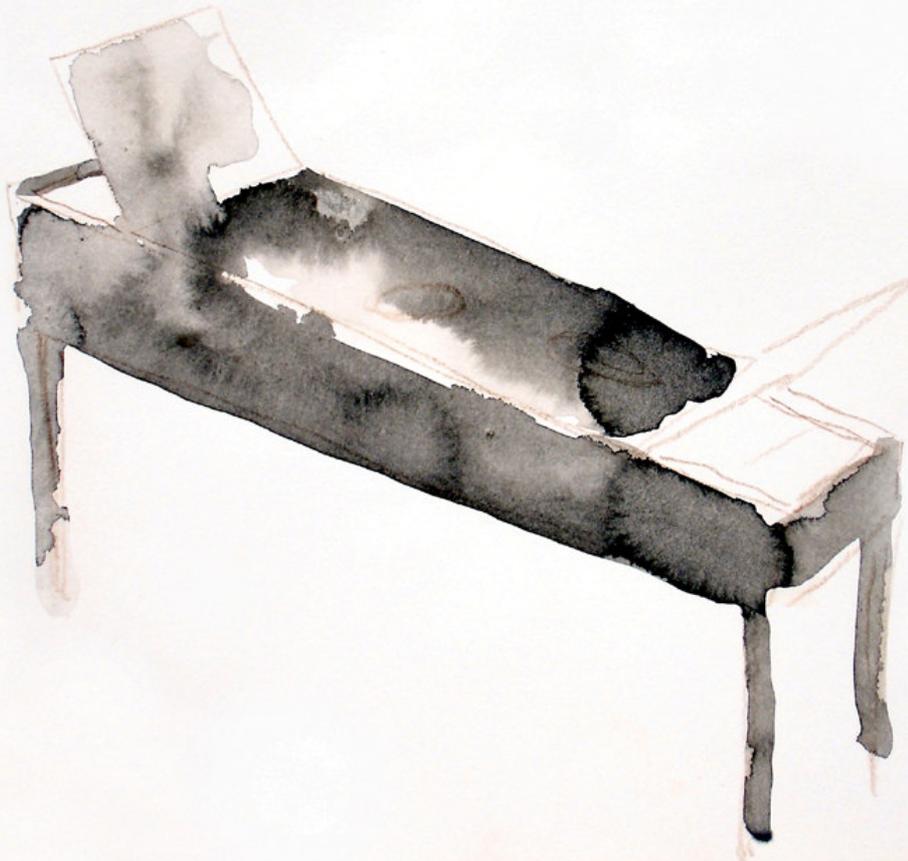
A instalação consistia de uma pintura cinza feita com traços diretamente sobre duas paredes e o chão, em um canto, com uma disposição ao modo de uma anamorfose, onde o observador deveria achar o ponto exato para que a imagem não ficasse distorcida.



42 Carlos Capelán, *Autorretrato*, 2003, tinta sobre parede e chão e esculturas de bronze

No meio das figuras compostas por cinco representações de um mesmo rosto, o auto-retrato do artista, havia duas esculturas, uma em cada parede. As esculturas eram negras, cada uma composta por duas mãos segurando um livro, como na figura ao lado. As esculturas eram pequenas em relação ao espaço ocupado pelos desenhos, mas para mim eram as imagens mais fortes do trabalho.

Desenho 7



43 Desenho 7, sem título, 2005, lápis aquarelável e aquarela, 21 x 29,7 cm

1.11. Desenho 7

O sétimo desenho da exposição foi feito com lápis aquarelável marrom claro, as linhas estão tênues e a forma geral da figura representada é constituída por essas linhas. A estrutura delineada está parcialmente coberta por manchas escuras de aquarela, entre o preto e o cinza chumbo, mas as manchas assim como as linhas apresentam uma leveza, que se traduz em uma transparência que permite ver as linhas recobertas pela aguada e o próprio suporte. Os traços desenhados de maneira suave ainda assim constroem uma estrutura rígida, mas as manchas de aspecto mais orgânico quebram um pouco desse rigor.



44 Desenho 7, sem título, 2005, lápis aquarelável e aquarela, 21x 29,7 cm

Na figura, não fica evidente a escala do objeto, considerando os demais desenhos e objetos, pode-se inferir que se trata de um móvel. Mas que móvel seria? Um aparador? Uma mesa estreita? Ou um móvel com alguma função não definida?

O que parece haver ali é uma simetria da ordem de um móvel-estéreo, o que talvez nos leve a pensar em uma vitrola, um móvel arcaico considerando a tecnologia atual. A simetria é evidenciada, ainda mais pelos dois planos (ou seriam tampos de alto-falantes?) inclinados que se elevam nas extremidades superiores da figura. Mas essa regularidade não é completa, pois se observarmos bem na parte inferior da figura está representado apenas três pernas e não quatro. Assim como a idéia de perspectiva do paralelepípedo horizontal que se confunde com uma possível inclinação que o objeto venha a ter.

Se nesse caso paira a dúvida devido à abertura de atribuições que um desenho não detalhado permite, no desenho de número 9 a inclinação estará lá, assim como a simetria está presente no objeto a seguir.

Hábitos Insuficientes



45 *Hábitos Insuficientes*, 2006, objeto de madeira revestido com laca nitrocelulose, 75 x 100 x 220 cm

1.12. *Hábitos Insuficientes*: objeto 4

Depois do desenho anterior, abre-se uma outra área no espaço expositivo, perpendicular à ala inicial da galeria, constituído por duas áreas, uma à direita e outra à esquerda. O espaço à esquerda é mais resguardado,



configurando-se como **46** *Hábitos Insuficientes*, 2006, objeto de madeira revestido com laca nitrocelulose, 75 x 100 x 220 cm
uma sala retangular.

Ainda no sentido do corredor principal há um último objeto em seu final, é a proposição denominada *Hábitos Insuficientes*. Considerando sua dimensão e escala, podemos dizer que é uma mesa separada ao meio onde cada um dos tampos apresenta-se dobrado também ao meio e caído sobre o chão, como se estivessem acabado de se desconjuntar. Isso se tomarmos como parâmetro uma mesa convencional, uma mesa de jantar, por exemplo, daquele modelo que possibilita a extensão do seu comprimento. Onde um sistema de corrediças e dobradiças admite que o tampo seja dividido e que neste intervalo seja anexado um segmento extra, que geralmente fica oculto embaixo do próprio tampo.



47 *Hábitos Insuficientes*, vista frontal em relação à entrada da galeria

Mas se por outro lado partirmos do que está ali na sala de exposição e não de uma sala de jantar imaginária, teremos dois objetos,

um defronte ao outro, quase se tocando. Se observarmos perpendicularmente ao comprimento de *Hábitos Insuficientes*, teremos uma idéia de simetria bastante evidente. A disposição favorece a que se constate esta espécie de espelhamento, de duplo, de rebatimento entre as duas peças. Mas a simetria também está presente em cada uma delas, portanto uma dupla simetria. Se pensarmos como uma escultura, há ali duas peças idênticas, colocadas frente a frente, ou lado a lado, em rebatimento.

Ao observarmos a proposição, pela sua largura além de lembrar a imagem de *Leitor* visto frontalmente, obteremos uma forma quase gráfica devido à monocromia e uniformidade da pintura do objeto. Então, além de objeto relacional (a mesa transformada), ela também remete à imagem de uma letra, o 'M' maiúsculo, décima segunda letra e nona consoante do alfabeto. Como são duas peças, portanto, dois emes. Por coincidência, talvez seja melhor dizer, conivência, a exposição a qual congrega essa 48 *Hábitos Insuficientes*, vista lateral peça e o presente estudo sobre a mesma possuem dois emes maiúsculos como iniciais: *Mobiliário Melancólico*.



48 *Hábitos Insuficientes*, vista lateral

No prefácio escrito por Augusto de Campos, ao livro de John Cage – *De Segunda A Um Ano* – Campos fala de outro livro de Cage, de 1973, chamado *M*. O livro reúne escritos de 1967 a 1972 e sobre o título Campos explica:

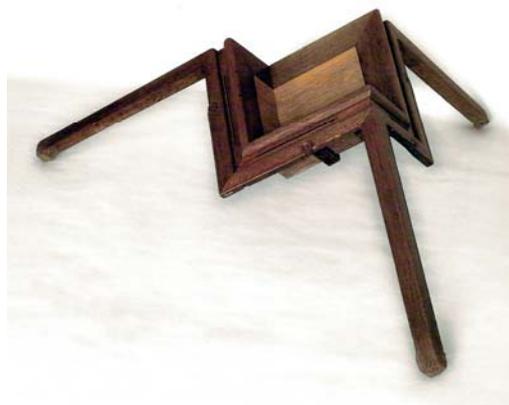
O título M foi escolhido sujeitando as 26 letras do alfabeto a operações de acaso baseadas no *i ching* segundo Cage qualquer outra letra serviria embora M seja a 1ª letra de muitas palavras e nomes de seu interesse: de *Mushrooms* a *Music* de Marcel Duchamp a Merce Cunningham... (Cage, 1985, p. XVIII).

Nesse sentido, alguns “M” além de *Mobiliário Melancólico* que me interessam são os seguintes: Madeira, Miroslaw Balka, Memento Mori, Michel Foucault, René Magritte, Moacyr Scliar, Manoel de Barros, Mona Hatoum, Cildo Meireles, Mesa, Elias Muradi, Monocromático, Morte das Casas (Nuno Ramos), Jeanne Marie Gagnebin (de *História e Narração em Walter Bejnamin*) e Ana Maria Tavares.

Porém, ao tomar especificamente o trabalho *Hábitos Insuficientes*, e virando sua imagem de cabeça para baixo, como se ele estivesse sido transportado para a China, para o outro lado do mundo, em vez do “M” teremos o “W”, e aí a primeira referência é o artista chinês Ai Weiwei, que por acaso possui dois W em seu sobrenome. Mas por que esse artista? Devido a dois trabalhos em especial de sua *Série de Móveis* (1997-2000). São eles: *Mesa com dois pés na parede* (1997) e *Mesa com três pés* (1998).



49 Ai Weiwei, *Table with Two Legs on the Wall*, 1997, mesa da dinastia Qing, 90,5x118x122 cm



50 Ai Weiwei, *Table with Three Legs*, 1998, mesa da dinastia Qing, 102,5x172x91 cm

Esses dois trabalhos possuem um estreito diálogo com *Hábitos Insuficientes*, não pela via das questões culturais implicadas por suas procedências originais, mas pela questão conceitual que remete a hábitos precários. Ou seja, hábitos que não dão conta. Práticas que não mais se sustentam e denotam uma *insuficiência da ação* (Tiburi, 2004, p. 115) repetida e orientada apenas por uma tradição baseada na hierarquia.

A transgressão do trabalho de Ai Weiwei está na transformação de mesas originais da dinastia Qing (1644-1911) em provocações artísticas para a cultura chinesa contemporânea. O que fazer com as tradições? Com mesas ritualísticas e ornamentais de um período marcado pela tirania?

Sobre a questão formal é interessante observar a presença implícita da letra M ou W, dependendo em que parte do mundo se está e qual é o ponto de referência ao observar os trabalhos. As letras estão circunscritas nas duas laterais de *Mesa com dois pés na parede* e nas três laterais de *Mesa com três pés*.

A mesa de *Hábitos Insuficientes* não é um objeto em si carregado de uma história específica, mas ainda sim pode remeter à mesa de centro da sala de jantar do núcleo familiar desmantelado, a mesa dos lugares marcados, da hierarquia, do poder de quem senta na cabeceira. Hoje, ainda é possível que a mesa seja esse lugar de encontro da família?

Tomemos o título do trabalho: *Hábitos Insuficientes*. O hábito é algo que se repete, a mesa é um lugar propício para repetições. Podemos pensar em refeições e também em repartições (públicas ou privadas), mas sendo essas repartições símbolos de locais de divisão de serviços e realização de tarefas de mesas de trabalho; assim como as mesas nas quais ocorrem encontros e confrontos, nas mesas de jantar, nas mesas de jogos, nas mesas de bar. Há ainda as mesas técnicas: mesas de som, mesa de corte (ou mesa cortada?), mesa de edição, mesa de luz, mesa de controle e não distante dessa, mas não com fins técnicos; mas sim com fins ideológicos, a mesa da comunhão, composta por uma *balaustrada guarnecida com toalha diante da qual se ajoelham os fiéis para receber a comunhão* (Houaiss, 2007).

Hábitos Insuficientes talvez seja uma alegoria, onde os hábitos cegos e repetitivos não são suficientes para evitar uma quebra, uma dobra e para sugerir não apenas uma mesa virada, partida, mas uma virada de mesa, referente a estruturas rígidas, às dinâmicas de poder simbolizado por determinados elementos do mobiliário. O genuflexório, o mais evidente deles,

por exemplo, é relativo às questões de poder, de hierarquia, de emoções, de obsessões e alienação. A mesa de trabalho e a mesa familiar, que são lugares de ocorrência para as relações sociais e familiares, tocam em questões relativas à vulnerabilidade, ao encontro, ao confronto, a conflitos, à rigidez dos contatos.

De fato não há um conteúdo programático evidente nesse sentido, identificável explicitamente no trabalho. Não há frases afirmativas com palavras que possam efetivamente mudar as regras em favor de um maior esclarecimento sobre essas questões. Mas há espaço para se levantar dúvidas sobre determinados hábitos, aos quais estão implicados esses objetos. Ao se perguntar para que serve aquele objeto parecido com um genuflexório e levando em consideração essa outra configuração, quem sabe se o móvel matriz não será também questionado. Para que serve um genuflexório? E por sua vez, o que implica o seu uso?

Com essas questões em cascata, o trabalho estará próximo de um dos papéis fundamentais da arte, propor questões, levar as pessoas a se desamarrar de suas certezas imobilizantes. Essa é uma consideração do autor que pode estar além da forma final do trabalho, mas de fato está no cerne de sua motivação para a criação. Mas saindo do campo das palavras e da intencionalidade, voltemos aos objetos dessa pesquisa.

Vale ter ser tesa



51 *Vale ter ser tesa*, 2006, objeto de madeira revestido com laca nitrocelulose, 80 x 100 x 210 cm

1.13. *Vale ter ser tesa*: objeto 5

No centro da ala, à direita de *Hábitos Insuficientes*, há uma outra mesa, esta sim, mais próxima de uma mesa e reconhecível como tal. Possui um tampo plano, sem dobras sem quebras e quatro pés, todos com o mesmo comprimento. Essa mesa é



branca, diferente de todos os objetos vistos até agora. No

52 *Vale ter ser tesa*, 2006, objeto de madeira revestido com laca nitrocelulose, 80 x 100 x 210 cm

entanto, há um outro aspecto que a particulariza, é a presença de um par de pés que não está perpendicularmente fixado em relação ao tampo, está paralelo a ele. Com isso, tampo e pés paralelos formam uma grande diagonal ao piso, uma barra diagonal dividindo aquele espaço. Assim, a mesa possui duas das quatro pernas fixas perpendicularmente ao tampo, como numa mesa convencional, e as outras duas pernas estão paralelas ao tampo, como se tratasse de uma etapa da montagem de uma mesa dobrável.

Podemos inferir que *Vale ter ser tesa* trata-se de uma proposição que não apenas coloca a mesa em declive, mas a declina, fazendo assim uma mesa declinada e, portanto, mesa afastada, desviada (*com a idéia de queda*)⁴⁰ de suas funções. Ou ao menos, afasta-a das funções das demais mesas. E pode assim instaurar a dúvida: Para que serve um móvel deste tipo? Seria para quedas?

⁴⁰ Etimologia da palavra declinar, lat. *declino, as, ávi, átum, áre* 'desviar' 'afastar, (com a idéia de queda), donde declinar, derivar, flexionar, conjugar, depois esp. declinar', der. de *de-* + *clináre* 'inclinare, fazer pender, fazer cair'. Houaiss (2007).



53 João Loureiro, sem título, 2000, madeira, 162 x 75 x 27 cm

A declinação também pode ser observada no trabalho sem título de João Loureiro (São Paulo, 1972). Loureiro propõe um enigma que parece inquirir não sobre a serventia do objeto, mas para que o que lhe falta.

Na escultura de Loureiro, há referência da estrutura de uma cama, mas lhe falta a peça correspondente à cabeceira da mesma. Um leito sem cabeceira, um leito seco.

Mas não vamos apenas tombar para especulações de ordem negativa, que apenas anulariam *Vale ter ser tesa*, pois a partir da incongruência com os fins consagrados de uma mesa, abrem-se outras possibilidades de uso. Usos poéticos, mesa para sujeitos gauches, indivíduos que a etimologia da palavra *gauche* diz que são malfeitores, de través, desajeitados, desastrados, inábeis.

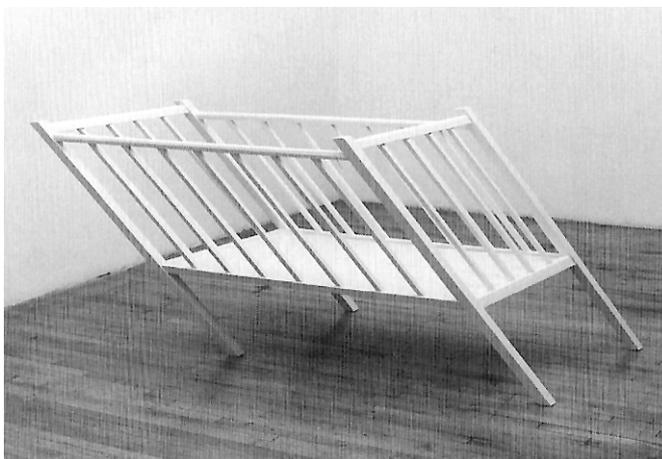
Então temos uma mesa-través, orientada na direção oblíqua. Estabelece uma linha diagonal no espaço, atravessando o espaço da sala, uma linha que descaminha a linha de horizonte do observador, inclinando o olhar, desvairando os eixos verticais e horizontais.

O artista norte-americano Robert Gober (Wallingford, 1954) é um adepto de desvarios dos eixos, de distorções, inclinações e subversões. Temos isso em *Pitched Crib*, onde o título é literal: berço inclinado, assim como o trabalho pode parecer, mas há mais que simplesmente um objeto inclinado, John B. Ravenal escreve sobre este aspecto:

O trabalho de Robert Gober frequentemente mina objetos utilitários comuns com vestígios de histórias emocionais e físicas. (...) Em suas séries de móveis de creches

deformados, distorções evocam noções extremas de aprisionamento, humilhação, tortura e negligência (...).⁴¹

Os títulos dos trabalhos geralmente são grifados em itálico, e esse objeto parece ter sofrido o mesmo tipo de ação gráfica, um objeto em itálico. O berço também indica, ou pode levar a pensar, que uma ação física foi aplicada na grade da direita, como se em uso, uma criança tivesse se jogado



54 Robert Gober, *Pitched Crib*, 1987, tinta esmalte sobre madeira, 97 x 195 x 132 cm

contra aquele lado e provocado tal desequilíbrio. Também se pode pensar em algum sujeito que estivesse fora do gradeado e se lançasse sobre ele com seu corpo, o que parece ser a conjectura mais plausível, considerando que um adulto possui mais força e peso que uma criança. Mas não estamos aqui procurando narrativas de eventos específicos, nem tentando desvendar o agente que aplicou uma tensão sobre o berço, pois, de antemão, já sabemos quem foi o sujeito que tencionou o objeto: o artista.

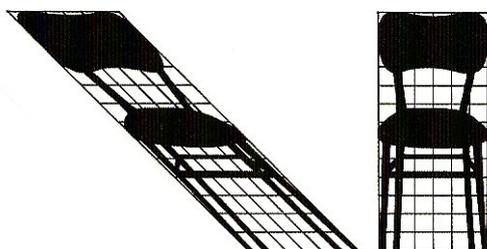
Sobre *Vale ter ser tesa* não há nada que a identifique como mesa de trabalho, de jantar, de rituais. Não há elementos que a inscreva em um determinado ambiente ou situação social específica. O que há, é sua própria materialidade: a madeira e o tipo de pintura que a cobre; assim como há um tipo de arquitetura que a resguarda, a arquitetura interna. Se há algo a ser afirmado é isto, é um objeto para ambiente interno. Como propositor, penso poeticamente que ela provém mesmo de um ambiente interno, que é a mente, as idéias, as sensações e as lembranças vagas de diversas experiências sensíveis e intelectuais (leituras ou imagens), onde objetos semelhantes foram experimentados.

⁴¹ Minha tradução a partir do ensaio de John B. Ravenal, curador da exposição *Vanitas: Meditations on Life and Death in Contemporary Art*, da qual Gober fez parte, p. 25.

E se nos propusermos a sentar nessa mesa, o que resultaria dessa experiência? Quem sabe não poderíamos compartilhar do ponto de vista de Moscarda (personagem do livro *Um, nenhum, cem mil* de Luigi Pirandello) e Ulrich (personagem principal do livro de Robert Musil *O Homem Sem Qualidades*), os quais *vêm o mundo de um ângulo oblíquo, ferem a superfície contínua do funcionamento da vida com suas diagonais em forma de dúvida, de hesitação, de medo e por sorte, de desejo* (Sousa, 2005).

Mesa designa objeto de apoio, mas se ela está em princípio de queda, nós que nos amparamos sobre ela, também estamos. Declínio dos hábitos. Vale ter certeza? Vale ser tesa (inflexível)? Vale sermos líquidos? ⁴²

Há algumas imagens que me fazem pensar sobre os eixos que estão em relação com *Vale ter ser tesa*. As imagens são as seguintes: *Slanted Table* do artista chinês Ai Weiwei, uma gravura de Albrecht Dürer, a conhecida escultura de Joseph Beuys e uma série de trabalhos de Regina Silveira.

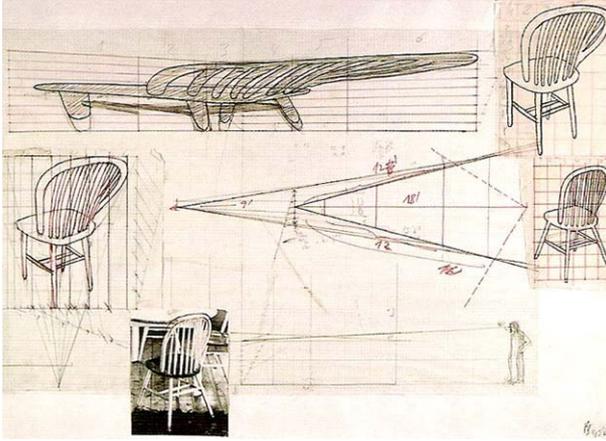


55 Regina Silveira, *Projectivo I*, 1984, projeto para instalação, medidas variáveis

A artista brasileira Regina Silveira trabalha a partir de projetos para realizar seus trabalhos com anamorfoses e outras distorções. No entanto, há uma diferença crucial entre nossos desenhos projetivos, Regina

trabalha com papel quadriculado, recurso que, aliás, está evidente no *Projectivo I*. Meus desenhos são feitos à mão livre, *a la prima*, como se diz tradicionalmente, sem a preocupação com uma escala precisa, ou proporções definidas já no desenho, como é o caso de Regina. Um outro exemplo de seu método de trabalho é o projeto para *Dobra 3*.

⁴² *Homem líquido para tomar emprestado a expressão que Zygmunt Bauman vem utilizando em suas reflexões sobre a modernidade, sobretudo nos livros "Modernidade Líquida" e mais recentemente "Amor Líquido" (...) Líquido portanto que tem esta propriedade da fluidez, esta condição Zelig de mimesis, enfim é o homem da adaptação total. Homem da flexibilização, do espírito liberal, da racionalidade instrumental na formulação de Max Weber. Os líquidos têm, portanto, essa condição de facilmente se conformarem as formas que lhe são propostas.* (Sousa, 2005)



56 Regina Silveira, *Dobra 3*, 1991, técnica mista sobre papel, 45,5 x 65,5 cm



57 Regina Silveira, *Dobra 3*, 2000, recorte de madeira com dobradiças, 93 x 215 x 215 cm

Sobre a cadeira como elemento de trabalho de Regina, Martin Grossmann diz se tratar de um ideograma recorrente na trajetória da artista:

A representação gráfica da cadeira, agora como *ready-made*, tomará tanto a forma de conjunto como na série de auditórios que Regina realizou em diferentes ocasiões, ou mesmo como ícone, individualmente... na série *Dobras* de 2001.⁴³

O trabalho construído nove anos depois de projetado ainda guarda a relação com o bidimensional, com os trabalhos em vinil da artista, podemos dizer que se trata mais de um plano do que de uma cadeira dobrada. Não é a dobra em si a ser vista, mas achar o lugar no espaço próximo ao trabalho para reconstruir óticamente a silhueta da cadeira e, aqui, novamente a questão predominante da perspectiva, mais propriamente, da anamorfose⁴⁴, do *formado de novo*.

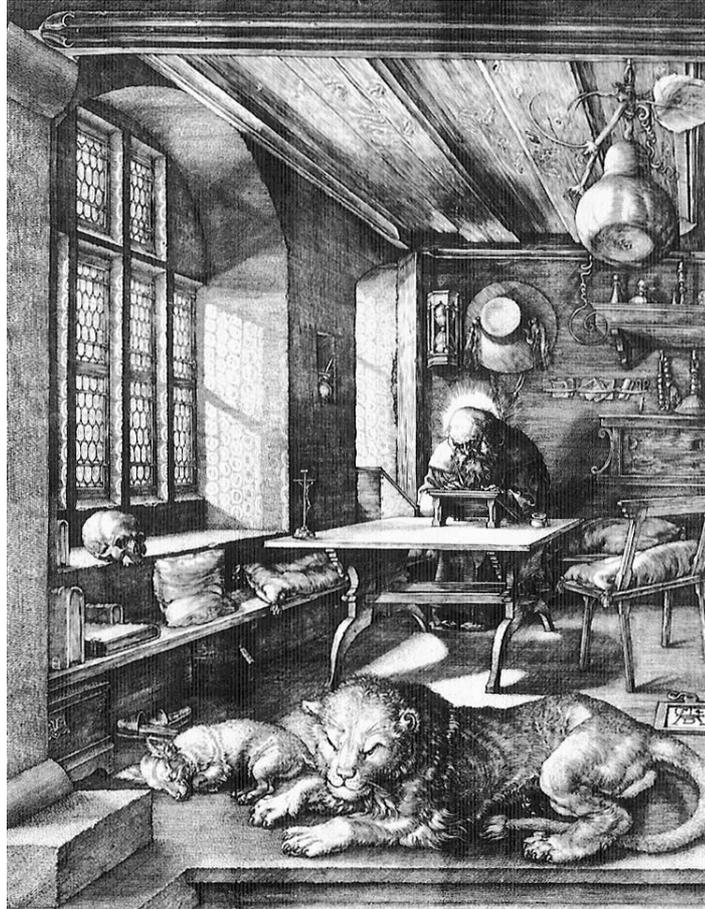
Em *Vale ter ser tesa* não há qualquer cuidado no sentido de um *formar de novo*, não há um único ponto ideal a buscar que possibilite à reestruturação

⁴³ GROSSMANN, Martin. O Iluminismo Tropical de Regina Silveira. In: *Regina Silveira Clara Luz*. Curadoria Martin Grossmann, textos Martin Grossmann e Adolfo Montejo Navas. São Paulo: CCBB, 28 de março a 18 de maio de 2003. p. 39.

⁴⁴ Anamorfose, representação de figura (objeto, cena etc.) de maneira que, quando observada frontalmente, parece distorcida ou mesmo irreconhecível, tornando-se legível quando vista de um determinado ângulo, a certa distância, ou ainda com o uso de lentes especiais ou de um espelho curvo. Etimologia: anamorf(o)- + -ose; cp. gr. *anamórphosis* 'formado de novo'. Houaiss, 2007.



58 Joseph Beuys, 1963, *Cadeira com Gordura*, madeira, cera e metal, 100 x 47 x 42 cm



59 Albrecht Dürer, *São Jerônimo em seu Estúdio*, 1514, gravura em metal

da mesa, ela é inclinada e não sofrerá distorções óticas que a restituam em uma forma convencional.

Por isso, *Vale ter ser tesa* está mais próxima das seguintes proposições: *São Jerônimo em seu Estúdio* e *Cadeira com Gordura* de Beuys. Para além do contexto específico de cada obra, o que me parece relacionado a *Vale ter ser tesa* é a inclinação para frente tanto da figura de Dürer, que se lança literalmente sobre seus estudos, como a rampa de gordura moldada por Beuys, sobre o assento da cadeira. Penso na imagem hipotética do santo da gravura sentado sobre a cadeira do seu compatriota (sentado sobre a cunha de gordura que projeta o sujeito para frente) e curvado sobre *Vale ter ser tesa*.

O curador da mostra *Natureza-Morta*, Ann Gallagher escreve que a gravura *São Jerônimo em seu Estúdio* é uma predecessora dos *vanitas*, do que está em princípio de queda, referente à finitude humana:

Os temas específicos que viriam a caracterizar a natureza-morta *vanitas* surgiram na arte renascentista norte-européia, mais reconhecidamente na série de gravuras em cobre que Albrecht Dürer executou em 1514 (Gallagher, 2004, p.22).

Na obra de Dürer, pode-se supor que o santo asceta e estudioso está concentrado em leitura religiosa, mas com o tempo a função alegórica dos livros seria transformada de expressão codificada de revelações divinas em símbolo de vaidade e de atividade perigosamente herege (Gallagher, 2004, p.24).

Na gravura, São Jerônimo está absorto, debruçado sobre seus estudos, cercado por objetos. *A abundância de objetos na obra de Dürer é significativa, pois a transação entre o melancólico (o asceta da época) e o mundo, diz Walter Benjamin, faz-se através das coisas, não das pessoas* (Scliar, 2003, p. 85).

Vale ter ser tesa, nesse sentido, *não é uma metáfora do corpo* (Tedesco, 2002, p. 105), mas uma evocação de práticas do corpo sobre um substrato físico (o móvel), e como esse substrato se deforma sob determinados atos humanos. Em *Vale ter ser tesa*, particularmente, há a relação da mesa como lugar de estudo, leitura e trabalho. Segundo Elaine Tedesco, *a evocação é um estado psicofísico, onde se traz a lembrança, a imaginação, algo que não está de fato diante de nós* (Tedesco, 2002, p. 18).

O que está diante de nós é uma mesa inclinada. Mas não há ninguém ali, nem nada, além de sua inclinação? Em *Slanted Table* (mesa inclinada) de Ai Weiwei há duplamente essa situação, tanto no objeto em si como no título. Mas há uma diferença importante entre *Vale ter ser tesa* e *Slanted Table*, esta última



60 Ai Weiwei, *Slanted Table*, 1997, mesa da dinastia Qing (1644-1911), 135x135x86 cm
não foi feita com um material atual e há muita história relacionada a essa mesa.

Slanted Table pertence à série denominada *Furniture series* que compreende o período de 1997 a 2000. As peças de *Furniture series* são *readymades*, onde Ai Weiwei altera móveis autênticos da dinastia Qing (1644-1911), esses móveis eram originalmente usados como objetos ritualísticos e ornamentais. Então na mesa inclinada de Ai Weiwei há algo *que não está de fato diante de nós*, que corresponde ao contexto histórico do artefato original que o artista subverte com sua retificação iconoclasta. Não se trata exclusivamente de um re-arranjo formal, pois esses objetos pertencentes a uma cultura particular, a chinesa, são representantes de um inquestionável status social e de uma estrutura de poder e dominação bastante delineada. No entanto, o artista não pretende com isso estabelecer uma linha de sentido unilateral. Sobre esta questão ele afirma:

No que concerne a uma obra de arte, eu penso que o observador tem poder e bom senso para julgar. Ele pode pensar que um trabalho é muito significativo ou que não tem significado algum. Esse é meu principal interesse em arte, por que isso aumenta as possibilidades, é um meio, e não um fim.⁴⁵

Aumento de possibilidades de entendimento, que está presente nos três últimos desenhos da exposição *Mobiliário Melancólico*, que serão analisados a seguir.

⁴⁵ Ai Weiwei em entrevista conduzida por Chin-Chin Yap. *Ai Weiwei. Works: Beijing 1993-2003*. Beijing: Timezone 8, 2003. P. 54.

Desenho 8



61 Desenho 8, sem título, 2003, decalque sobre papel, 29,7 x 42 cm

1.14. Desenho 8

Os três últimos desenhos da exposição *Mobiliário Melancólico* estão fixados na parede logo atrás de *Vale ter ser tesa*. Têm em comum o suporte A3 (42 x 29,7 cm), o tamanho da moldura ajustada à folha de papel, a predominância da cor cinza nas imagens e a representação de um único objeto no centro da cada folha de papel.



62 Desenho 8, sem título, 2003, decalque sobre papel, 29,7 x 42 cm

Fazendo a leitura, da direita para a esquerda, temos em primeiro lugar o desenho 8. Nele, há a representação de uma mesa, feita com linhas de grafite cinza. O tampo é quadrado e existem quatro pernas. Nas duas pernas que estão em diagonal partindo do tampo, há um pequeno holofote com uma lâmpada direcionada para o respectivo pé da mesa.



63 Desenho 8, detalhe

Os dois iluminadores estão no meio das pernas da mesa. Não há cabos de força desenhados, mas as lâmpadas parecem estar emitindo luz, isso porque existem duas linhas retas pequenas, elas estão dispostas de forma a indicar um cone luz que tem o vértice nas lâmpadas.

A figura da mesa está disposta no centro geométrico do suporte, mas visualmente ela parece estar levemente acima do centro. Leve também é o traçado. Na verdade, trata-se de um decalque de outro desenho feito com grafite. A figura central é bem pequena em relação ao suporte e também em relação à escala dos demais desenhos da exposição.

Desenho 9



64 Desenho 9, sem título, sem data, grafite, lápis aquarelável e guache sobre papel, 29,7 x 42 cm

1.15. Desenho 9

O desenho 9 está entre o desenho 8 e o 10. Ele é feito de linhas de grafite, de lápis aquarelável cinza e esses traços estão parcialmente encobertos por pinceladas quase secas de guache cinza claro.



As pinceladas que preenchem o interior da figura não seguem rigorosamente as linhas iniciais traçadas com

65 Desenho 9, sem título, sem data, grafite, lápis aquarelável e guache sobre papel, 29,7 x 42 cm

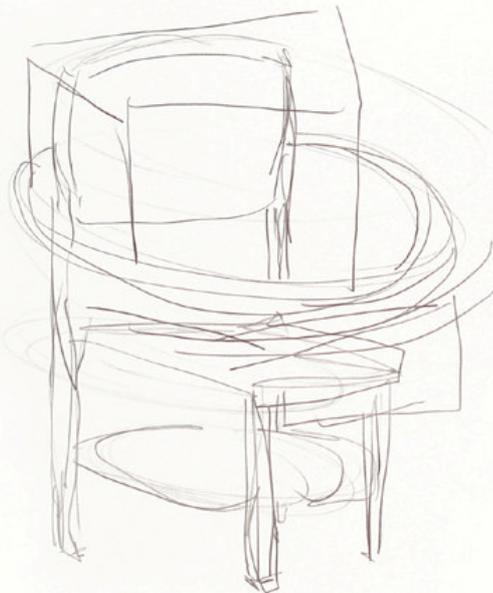
grafite que demarcaram o contorno da figura. A tinta não se mantém nos limites da figura, resultando que a mancha cinza extrapola a estrutura construída pelos traços iniciais.

É um desenho monocromático, variando apenas a intensidade da pressão exercida sobre o pincel. As pinceladas não são uniformes, hora correm na vertical, hora na horizontal, mas principalmente, na diagonal. O tratamento dispensado na pintura dá uma dinâmica à figura, ou ao menos uma idéia, sendo isso decorrente do tipo de pincelada forte, seca e rápida, sem retoques, sem preocupações com delimitações do desenho prévio. Mas que figura é essa? Uma mesa? Uma estante com espelho?

A imagem é uma livre e simplificada representação de uma máquina de jogo eletrônico, muito popular nos anos oitenta, um fliperama. Esse jogo consiste em fazer pontos cada vez que uma pequena bola de aço *aciona mecanismos elétricos no interior de uma prancha inclinada*. Fliperama é um aportuguesamento do inglês *flipper*, *o que se move com movimentos curtos e rápidos* (Houaiss, 2007) e assim foram os movimentos do pincel no momento de constituir a figura.

A lógica deste jogo é manter a esfera de aço o maior tempo possível se movimentando sobre o plano inclinado e marcando pontos. Ou seja, o desafio é manter um objeto – a esfera – em movimento dentro do campo de jogo, e impedir que a gravidade faça com que a esfera seja engolida pela máquina de fliperama.

Desenho 10



66 Desenho 10, sem título, 2004, grafite sobre papel, 29,7 x 42 cm

1.16. Desenho 10

O décimo e último desenho da exposição está disposto na horizontal e possui as mesmas dimensões dos desenhos 8 e 9. Nele há uma imagem central, levemente posicionada mais à esquerda. A representação parece indicar que



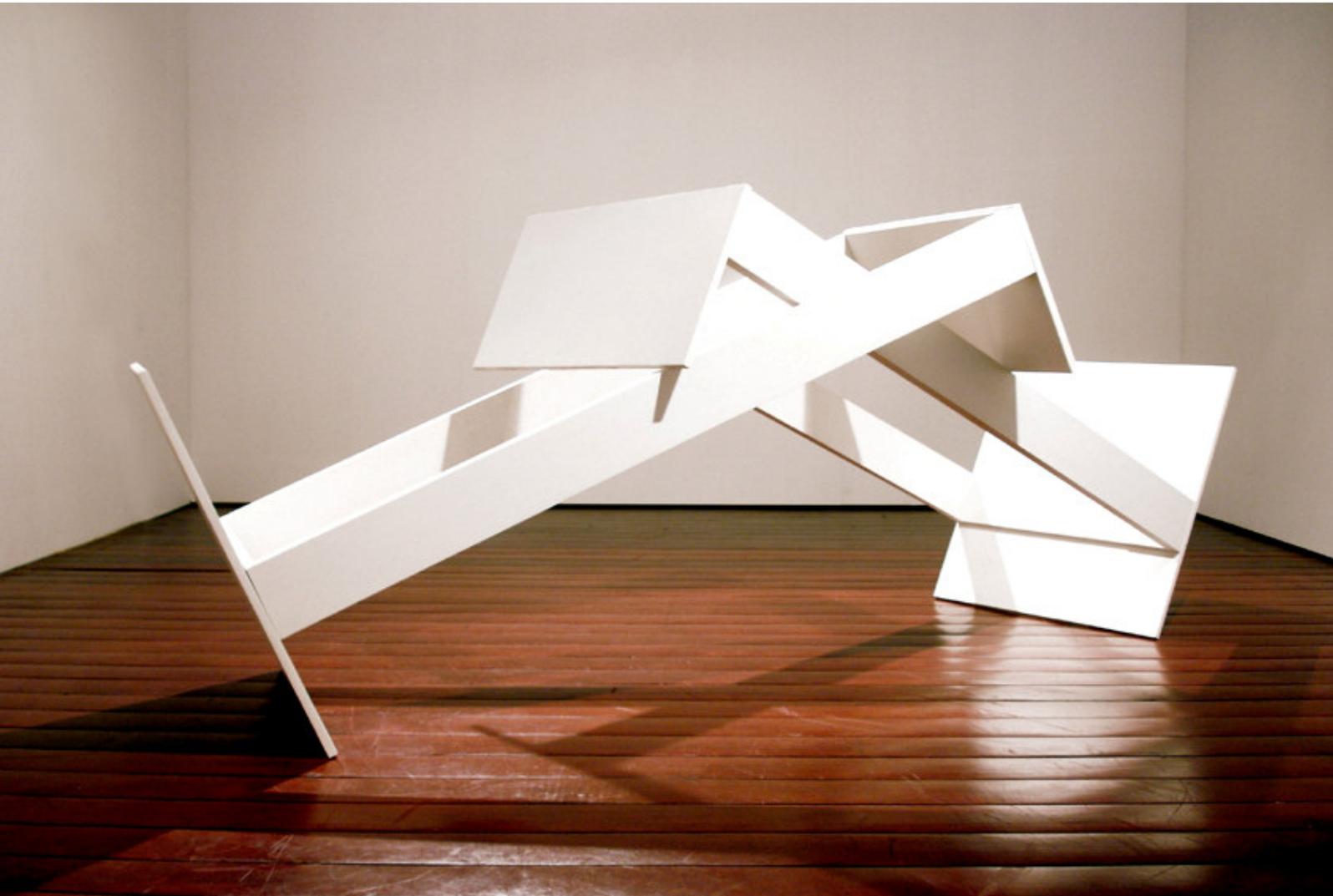
67 Desenho 10, sem título, 2004, grafite sobre papel, 29,7 x 42 cm

seja uma cadeira, pois há elementos de uma cadeira. A cadeira não está perfeitamente

desenhada, há uma sugestão de movimento dela sobre seu próprio eixo vertical. Mas há mais ali, pois as pernas, o assento e o encosto da cadeira estão parados, isto é, reforçado por um traçado mais firme de grafite. O que parece girar e lembrar órbitas planetárias estão entre o chão e o assento; e, principalmente, sobre este.

Todo o desenho é constituído por linhas retas e circulares. As linhas retas demarcam o contorno do objeto representado, mas não são linhas de um desenho técnico, são traços de um esboço. Parecem indicar um projeto, uma idéia em movimento, uma proposição ainda não definida que gira em torno de um móvel. Com isso, se encerram os trabalhos que estão instalados no fundo da galeria no lado direito e passamos a seguir para a ala esquerda onde estão os dois últimos objetos da exposição.

Hipóteses da Vida Comum



68 *Hipóteses da Vida Comum*, vista da entrada da sala esquerda

1.17. *Hipóteses da Vida Comum*: objeto 6

Na sala à esquerda, a primeira coisa que se vê enquadrado pela entrada da sala é uma estrutura branca. A estrutura é formada por duas peças, elas estão vinculadas por um encaixe, como em dois elos de uma corrente. No entanto, a forma das peças não lembra em nada as argolas de uma corrente. Contudo, a maneira como as peças estão ligadas remete a uma relação existente entre aquelas duas coisas, que são duas estruturas de camas.



69 *Hipóteses da Vida Comum*, vista da entrada da sala esquerda

De certa distância, as camas parecem estarem completas, mas quando se chega um pouco mais perto fica evidente que não são camas completas, lhes faltam os lastros, assim como os suportes para sustentá-los. Trata-se de uma redução dos elementos de um leito. E nesse caso, não há esperas para a colocação de um estrado posteriormente. São camas que não permitem que se



70 *Hipóteses da Vida Comum*, 2006, objeto de madeira revestido com laca nitrocelulose, 110 x 100 x 250 cm

deite sobre elas. *Camas de não dormir.*⁴⁶ A impossibilidade de repouso também está presente na tensão que mantém as duas camas com o que seriam seus pés suspensos. Os pés das camas estão cada um sobre a lateral da outra cama.

⁴⁶ O cantor e compositor gaúcho Vitor Ramil no seu disco *Tambong*, inicia a música *Espaço*: Quarto de dormir; Sala de não estar; Porta de não abrir; Pátio de sufocar (...).



71 *Hipóteses da Vida Comum*, detalhe do ponto de apoio do pé de uma cama sobre a lateral da outra

A situação de junção das duas cria essa tensão, onde a estrutura de uma está apoiada sobre a da outra sem encaixes ocultos, resultando na configuração que mantém as duas peças na diagonal. Novamente a presença das diagonais e a condição de neutralização do uso convencional.

O termo curto-circuito é empregado na linguagem corrente, mas é um termo técnico, relativo à eletricidade. A situação de curto-circuito consiste em colocar dois pólos opostos de energia em contato direto, sem a intermediação de uma carga, de uma resistência, o que resulta geralmente em uma explosão. O Houaiss nos diz exatamente que se trata de uma *conexão de baixa resistência entre os pólos de um dispositivo elétrico ou eletrônico, geralmente acidental e capaz de causar a passagem de um excesso de corrente, que pode provocar problemas* (Houaiss, 2007). Tão interessante quanto o sentido literal é o figurado que diz que curto-circuito é um *colapso imprevisto no funcionamento de algo, do qual resulta uma situação de desorientação, dificuldade; desmoronamento* (Houaiss, 2007). Em *Hipóteses da Vida Comum* há de fato uma conexão onde pólos (pontos extremos de um objeto) estão interligados, assim como há um imprevisto no funcionamento das camas. Como não há sistemas de fixação entre os objetos existe a possibilidade de um colapso imprevisto resultando em um desmoronamento. O artista francês Jean Marc Bustamante, fotógrafo e escultor, possui um trabalho não titulado, feito em



72 Jean Marc Bustamante, sem título, 1987, madeira



73 Hedrick Van Keppel e Taylor Green, c. 1960, mesas, madeira

1987, composto por dois beliches que também estão conectados pelas extremidades e formando uma única estrutura. Porém, nesse trabalho, além dos vários pés das camas há o canto da sala a estabilizar a estrutura. De qualquer forma, o equilíbrio, a estabilidade não parece ser o ponto central desse trabalho, mas a idéia de entrelaçamento. Ali, estão fortemente presentes as linhas verticais (sarrafos) e as horizontais (estrados e laterais de proteção). Cada estrado encontra-se em um nível diferente, dado que acentua a sensação de estabilização. A idéia de um cruzamento por sobreposição já está presente em uma peça de design criada nos anos de 1960 pela dupla de californianos Hedrick Van Keppel e Taylor Green. A imagem dessas mesas está próxima da configuração de Bustamante.

Mas é um trabalho de performance da dupla de artistas chilenos Nico y katiushka (residentes em Nova York) que parece apontar para outro aspecto de *Hipóteses da Vida Comum*, as camas relacionadas não ao descanso solitário, mas como lugar de encontro, de proximidades, de contatos íntimos à curta-distância, a laços sociais. *Hipóteses da Vida Comum* pode conter esse aspecto afetivo de um encontro, mas também pode apontar para outras questões, como o embate, a anulação de forças por oposição.



74 Nico y katiushka, *Kama Sutra - praying project*, 2005, registro de performance

As imagens no espelho, inversões idênticas de um mesmo objeto, parecem habitar com frequência o universo do artista. O espelho mesmo só aparece uma vez, paradoxalmente cego (*Espelho Cego*, 1970) para ser visto com as mãos. Mas o raciocínio especular, a idéia de duplicação às avessas, está presente em diversos

trabalhos. (...) Repetição e aglutinação de objetos contradizem, em muitas ocasiões, sua própria natureza.⁴⁷



75 Cildo Meireles, *Estojo de Geometria (Neutralização por oposição e/ou adição)*, 1977-1979, caixa de madeira, dois cutelos, dois pregos, 400 lâminas de barbear, 5x50x30 cm

Cildo Meireles (Rio de Janeiro, 1948), em seu *Estojo de Geometria (Neutralização por oposição e/ou adição)*, coloca esta questão de maneira mais evidente ao juntar as pontas de pregos, ao dar um 'nó' nos fios de dois cutelos, ao parafusar 400 lâminas de aço. Instrumentos afiados e pontiagudos são anulados por um confronto, por um contato e são os mesmos objetos que se anulam, as lâminas com as lâminas, a faca com a faca e o prego com o prego, assim como a cama com a cama.

⁴⁷ Ileana Pradilla Ceron. P 74. Catálogo da exposição de Cildo Meireles, Geografia do Brasil, apresentada no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, em Recife, de 14 de dezembro de 2001 a 17 de fevereiro de 2002; no Museu da Arte Moderna da Bahia, em Salvador de 1º de março a 7 de abril de 2002 e no Espaço Cultural Contemporâneo Venâncio – ECCO, em Brasília, entre 7 de maio a 16 de junho de 2002. Rio de Janeiro: Artiva Produção Cultural, 2001.

Vetor



76 *Vetor*, 2006, objeto de madeira revestido com laca nitrocelulose, 84 x 40 x 50 cm

1.18 *Vetor*: objeto 7

Por fim, a pequena cadeira que fica à direita da entrada da sala onde está *Hipóteses da Vida Comum*. O título desse trabalho é *Vetor*. É uma cadeira branca, com encosto e assento com a forma da letra 'V'. A configuração parece indicar que encosto e assento foram empurrados para trás e para baixo, respectivamente, por alguma força que os deixou com um ângulo de 90°. O ângulo reto do encosto está paralelo ao canto da sala. Então, em vez de uma força



77 *Vetor*, vista da entrada da sala

que empurrou o encosto para trás, poderíamos pensar que o próprio mimetizou o espaço próximo, o canto atrás dele, como se a cadeira estivesse se ajustando àquele ambiente, habitando aquele lugar. Bachelard pode dizer melhor sobre a vida no canto:



78 Vista de trás de *Hipóteses da Vida Comum* tendo *Vetor* ao fundo

Então, do fundo de seu canto, o sonhador recorda todos os objetos de solidão, os objetos que são lembranças de solidão e que são traídos unicamente pelo esquecimento, abandonados num canto. (...) As coisas imóveis e mudas jamais esquecem: melancólicas e desprezadas, elas recebem a confiança daquilo que trazemos de mais humilde, de mais ignorado no fundo de nós mesmos (Bachelard, 1993, p. 151).

O que de certa forma torna *Vetor* quase invisível e justamente por isso lhe empresta uma condição de quase fantasma, de objeto oculto, que do nada

aparece e aparece sobre o ombro do observador que, até então, havia entrado na sala para ver e conjecturar sobre a natureza das duas camas abraçadas de *Hipóteses da Vida Comum*. O visitante convicto da significação de um ato sexual, de repente é pego vendo isso, um objeto de vigília, ou de vigia no canto da sala.

Vetor é um dos menores trabalhos tridimensionais, mas foi considerado por alguns visitantes como o ponto central da exposição. Será por que ele fica escondido, ou resguardado em um canto pouco visível? Ou será por que se é surpreendido por ele depois de se acreditar cúmplice de um ato erótico em *Hipóteses da Vida Comum*? O visitante é visto vendo, na verdade, imaginando, pois na não há nada ali além de duas estruturas de camas interligadas, embaraçadas, assim como alguns espectadores.

Segundo depoimento de pessoas que estiveram na exposição, é nessa peça que se encontra, com mais evidência, o teor melancólico proposto no título da mostra. A cadeira solitária no canto de uma sala, no fundo da galeria. Cadeira como lugar de espera.

Uma cadeira também pode ser lugar de trabalho, podendo ter relação com um trabalhador do museu, da galeria – o vigia. Então esse objeto poderia estar no lugar da cadeira de quem espreita, do sentinela da exposição, do sujeito que observa a



79 *Vetor*, 2006, objeto de madeira revestido com laca nitrocelulose, 84 x 40 x 50 cm

movimentação das pessoas, que vela as camas. A referência é ao guarda que também possui sua cadeira em um canto no lado de fora da galeria em questão, ou seja, a Galeria Sotero Cosme da Casa de Cultura Mario Quintana.

A despeito das especulações e comentários referidos acima, *Vetor* é uma condensação exemplar do procedimento aplicado nos demais móveis-objetos da exposição *Mobiliário Melancólico*. Onde, com seu encosto ele se

integra ao espaço do canto e traz à tona a expressão prosaica “ficar de canto”, ficar apartado, quieto, sozinho. “Ficar de canto” é uma escolha de quem fica nessa situação, mas há também a expressão informal “ficar no canto” que remete ao sujeito que é preterido, relegado. Esse é um dos pontos.

Outro ponto é o assento de *Vetor* que surgiu da imagem do ato da leitura, vamos imaginar a situação: um sujeito qualquer que se acomoda em uma cadeira muitas e muitas vezes durante a vida para se envolver com a leitura, uma leitura secular, portanto não na tela do computador, mas com o livro na mão, sobre o colo.

Um objeto-lugar habitado, cadeira-canto, cadeira-hábito onde um ato repetido inúmeras vezes vai moldando uma situação. Seria um corpo sobre um móvel que lhe modifica sutilmente a forma? Não. Um objeto (livro) pesando sobre um corpo que por sua vez distribui o peso sobre um objeto (cadeira).



80 Valeska Soares, *Sinners*, 1995, 7 bancos (cera de abelha, cabelo, metal), sistema de som, tecidos sobre autofalantes

Para exemplificar a segunda opção do corpo que deixa uma marca anatômica (e que não é o caso de *Vetor*), tomemos a obra *Sinners* (1995) da artista brasileira Valeska Soares. Nesse trabalho, ocorre uma impressão literal, direta do corpo do sujeito sobre o objeto, mesmo que simulada há a impressão dos joelhos e os pêlos do corpo deixados na cera, como provas de um único encontro.

Em *Vetor*, a forma do assento é reverberação de um ato repetido inúmeras vezes, do fantasma do livro entreaberto. Fantasma, pois nem a ação e nem o livro estão mais presentes. Reverberação no sentido físico de persistência de uma imagem em um lugar determinado, mesmo depois do sujeito haver cessado sua ação sobre o objeto. De certa forma, ousaria inferir que esta situação, retornar a um lugar para ler, também faz referência à prática

da presente pesquisa acadêmica. Inferência que margeia a afirmação de Gabriel Orozco que afirma que a escultura é um receptáculo. Lembremos que um receptáculo é o lugar para onde correm as águas vindas de vários pontos, é o abrigo, o refúgio, o esconderijo.

Há outras referências formais e conceituais da história da arte que acredito dizerem respeito à *Vetor*, esse objeto incrustado no fundo de um lugar. As duas referências possuem em comum a menção ao silêncio, a solidão, ao recolhimento e o peso, ou seja, a relação estreita com a melancolia.

O termo melancolia vem do grego melankholia. É formado pela associação das palavras kholê [bílis] e mêlas [escuro]. Melancolia significa literalmente a bÍlis negra, uma das muitas substâncias constituintes do corpo humano segundo a medicina antiga, mas que em excesso provocaria uma desordem cujo principal sintoma seria o afundamento nos próprios pensamentos e a perda de interesse pelo mundo exterior. Supõe-se que a existência da bÍlis negra tenha sido deduzida da observação de vômitos de cor escura, mas os textos antigos não dão indícios de uma observação empírica. A bÍlis escura parece ter um caráter imaterial e uma grande força simbólica. Ainda segundo Aristóteles, uma das principais características dos melancólicos seria a propensão a se deixar levar pela imaginação. A melancolia teria, portanto, um caráter ambíguo na cultura grega: era tanto uma doença perigosa, que podia levar ao suicídio, quanto um estado de fermentação da alma, um instante de calma antes da explosão de novas idéias e formas (Feitosa, 2005).

A primeira imagem é a pintura *Silêncio*⁴⁸, do suíço Johann Heinrich Füssli (Zurique, 1741 - Putny Hill, 1825), a segunda é um detalhe de uma das gravuras presente no livro *Hieroglyphica*, ilustrado pelo gravador holandês barroco Romeyn de Hooghe (Amsterdam, 1645, – Haarlem, 1708), onde está representado Cronos-Saturno.

Com o passar do tempo, melancolia passou a designar muito mais os sintomas da crise e não suas causas fisiológicas, mas desde Aristóteles até Walter Benjamin (1892-1940) continua sendo o estado afetivo mais freqüentemente associado a escritores, pintores, filósofos e intelectuais. Foi interessante notar, na exposição em Berlim, como a posição corporal que expressa a melancolia parece não ter se modificado durante mais de dois mil anos de história ocidental. Da antiguidade ao século 21, vê-se repetidamente a cabeça pendendo sobre a mão, o olhar perdido, o corpo curvado sob o peso da existência (Feitosa, 2005).

⁴⁸ Obra presente na exposição *Mélancolie Génie et folie en Occident* com 284 obras sob a curadoria de Jean Clair. Grand Palais. Paris, 13 outubro 2005 a 16 janeiro de 2006.



81 Johann Heinrich Füssli, *Silêncio* (1799-1801), 63,5 x 51,5 cm



82 Romeyn de Hooghe, *Hieroglyphica* 1744, gravura em metal, detalhe



83 *Vetor*

É oportuno observar que as duas figuras, além da tradicional cabeça pendente, possuem as pernas cruzadas, assim como estão cruzados os braços da figura de Füssli e as mãos cruzadas da representação de Cronos-Saturno, o *Kronos*. O *Saturno romano* (Lambotte, 200, 87) habita as profundezas da terra *cercado pela serpente da eternidade, Ouro-boros* (Roob, 2006, p. 170).

Mas a questão aqui não é a relação com o patrono da alquimia, mas propriamente a forma como Cronos-Saturno foi representado, a posição das pernas em “V”, assim como a figura da pintura *Silêncio*, e em Cronos, há ainda a posição dos braços segurando o queixo, que forma um sinal circunflexo “^”, muito próximo visualmente da vista frontal de *Vetor*.

2. Luto pelas certezas desaparecidas

No primeiro capítulo, concentrei a atenção na análise de minha produção em poéticas visuais e, nesse segundo capítulo, atentarei mais intensamente para as demandas de fundo conceitual que me acompanharam durante os processos desenvolvidos na trajetória da presente pesquisa, presentes nos momentos de: projeto de seleção e construção dos trabalhos, na situação de exposição e de aferição dos referenciais bibliográficos implicados na elaboração do corpo desse texto.

Os trabalhos da série *Mobiliário Melancólico* são resultantes da formalização de pensamentos calcados na incerteza, no não saber, no desconhecer, em esquecimentos. Não há um ponto a recriar, não há uma sensação ou momento específico há retornar. Não se trata em absoluto de um trabalho de rememoração ou de saudades. Talvez, por isso, sua aparência seja a mais neutra (apesar de isso ser uma impossibilidade e um paradoxo) no sentido da cor e da textura da superfície. É claro que há escolhas implicadas. A pintura uniforme em preto sem brilho, por exemplo, remete ao desenho que a gerou, feito em nanquim ou guache igualmente fosco.

Os trabalhos em três dimensões da série *Mobiliário Melancólico* não são arranjados sobre bases, não há a intenção de apresentá-los como esculturas, são de fato objetos dispostos em um ambiente, objetos entre objetos. Uma cadeira convencional fica com os quatro pés no chão, assim como as mesas e as camas. O que difere os meus objetos dos objetos ordinários não é sua disposição no espaço, e sim sua configuração formal.

Os objetos do mobiliário, mesas, cadeiras, camas e genuflexórios foram eleitos como matrizes para produzir os objetos e desenhos de *Mobiliário Melancólico*. Esses móveis já possuem, antes de qualquer intervenção de minha parte, a menção a certos gestos e usos do corpo aplicados sobre eles. Gestos que aludem a certas funções culturais e sociais – sentar, deitar, descansar, trabalhar, encontrar, penitenciar. Ao mesmo tempo em que os

objetos podem ser vistos como belos ou atrativos, eles mantêm um teor de desconforto para o corpo que se imagina a usá-los efetivamente.

Pode-se inferir, inicialmente, que as proposições de *Mobiliário Melancólico* oferecem indicações óbvias de seus parentescos com objetos cotidianos. Mas o que parece ser óbvio para certos indivíduos, inseridos em um determinado círculo social, não o é para outros. Os genuflexórios são exemplos dessa especificidade cultural. Mesmo eu tendo sido criado em um contexto católico, não os conhecia, pois não cheguei a usá-los. Não que eles não existissem nos ambientes sacros que freqüentava na infância, mas acredito não ter prestado atenção suficiente nesse móvel religioso próprio da Igreja Católica.

A primeira vez que usei a forma do genuflexório em um de meus trabalhos foi fazendo referência ao banco da igreja, que é um grande genuflexório coletivo. O uso dessa peça implicava a sujeição física, através dos movimentos de levantar e em seguida se ajoelhar no estrado fixado na parte inferior do banco da frente. Então, o primeiro genuflexório que construí em 1999 se tratava na verdade, segundo meu engano ou esquecimento voluntário dos tempos em que era condicionado a freqüentar as missas, de um banco de igreja sem assento e encurtado para a largura de uma pessoa.

Já o artista brasileiro João Loureiro (São Paulo, 1972) teceu outra inferência formal sobre o banco da igreja ao juntar suas duas extremidades e transpor um banco reto para uma forma circular. Um trabalho que aponta para as questões de auto-referência da religião, que coloca os crentes de maneira metafórica de costas para o mundo e encerrados em um circuito fechado. Segundo Sergio Romagnolo:



84 João Loureiro, sem título, 1995, madeira, 80x268 cm

Um banco de igreja formando um círculo, com o genuflexório para fora e o assento para dentro, é um dos trabalhos de João Loureiro que mais sintetiza a sua linguagem e seu discurso (Romagnolo, 2000, p.2).

Em *Mobiliário Melancólico* não faço uso de móveis prontos. Desenho, projeto e construo novos objetos assim como Loureiro. Para o desenho parto da imagem do móvel convencional, a qual altero retirando, acrescentando, juntando, inclinando, dobrando, estendendo, cruzando, interditando e sobrepondo formas. O resultado é um objeto que propõem pausas na certeza objetiva de sua funcionalidade. Prática que ativa a dúvida no observador, ou pelo menos um lapso, um momento de instabilidade, de incerteza, onde um momento poético e até mesmo crítico pode ter lugar.

Que momento de incerteza é esse? É a situação onde o observador poderá se descondicionar de respostas prontas e se deixar levar pela imaginação criadora; onde poderá (e coloco a condição de hipótese, pois não tenho a pretensão de afirmar estas situações) colocar sua imaginação em movimento, e quem sabe mudar algumas imagens pré-estabelecidas tidas como certas. Um exemplo menos poético e mais crítico são as proposições que possuem o genuflexório como matriz. O genuflexório é um aparelho de suplício⁴⁹ regulado pela Igreja Católica. No Brasil, regionalmente, a palavra *aparelho* também é usada para designar o telefone. Mas essa imagem ingênua de ligação com o divino, na verdade esconde um aparelho de poder da igreja sobre o crente, onde a instituição religiosa toma conhecimento dos atos dos devotos em troca de suplício e penitência, assegurando um lugar ao céu, espaço simbólico controlado pela instituição religiosa.

Em termos mais amplos, o condicionamento habitual nos impele para um fluxo ininterrupto de busca de estabilidade e certezas que justifiquem a nossa presença no mundo. A cama, a mesa, a cadeira, o genuflexório, são de certa forma signos dos ciclos habituais que estão vinculados a práticas de manutenção da vida; comer, dormir, descansar. Por um lado e por outro, a

⁴⁹ Etimologicamente o vocábulo suplício provém do latim *supplicium*, 'ato de dobrar os joelhos; preces públicas; oferendas (aos deuses); brinde, mimo, presente; ramo levado pelos suplicantes; suplício, pena, castigo', do lat. *supplex, icis* 'súplice'. Houaiss, 2007.

ordem social de caráter moralizante - o genuflexório como referência ao controle religioso impingido aos crentes, através do auto flagelo e da auto vigia.

É evidente que para o praticante religioso a genuflexão se trata de um ato conciliatório, onde se dá a demonstração de sua devoção à divindade. Mas também a sua sujeição ao domínio ideológico da Igreja. E sobre isto Michel Foucault escreveu:

(...) todas essas técnicas cristãs de inquisição, orientação da confissão, obediência, têm um fim: levar os indivíduos trabalhar sua própria 'mortificação' neste mundo. A mortificação, evidentemente não é a morte, mas sua renúncia deste mundo e de si mesmo: uma espécie de morte cotidiana. Uma morte que se supõe proporcionar a vida num outro mundo (Bauman, 1998, p. 210).

A referência a essa religião em detrimento de outras, diz respeito a minha experiência nesse contexto. Então escolhi o genuflexório como objeto simbólico dessa opressão imposta, tanto pela instituição religiosa quanto pela sociedade que acolhe esses preceitos.

As proposições de *Mobiliário Melancólico* estão carregadas de referências visuais e corporais relativas à funcionalidade, mas quando é identificada a inadequação dos usos, memórias de vivências são evocadas pelo sujeito que se defronta com estas situações. Essas proposições possuem a condição de dispositivos deflagradores de memórias corporais vinculadas a certas situações sociais (o ritual religioso, o encontro em família, o confronto com o outro, ou consigo mesmo), a certos lugares e circunstâncias específicas (o local de trabalho, de crença, de descanso).

Temos como exemplo o leito, que pode dizer respeito ao sono. Mas dependendo de experiências específicas e distintivas de cada pessoa com esse objeto, diferentes narrativas poderão ser atribuídas ao leito: o leito como lugar do encontro amoroso, dormir como situação de solidão ou dormir como pequena morte de cada dia. A cama como imagem da impossibilidade de se dormir, da insônia.

O sociólogo e filósofo polonês Zygmunt Bauman (Pozna, 1925) no seu livro *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*, propõe a seguinte questão com relação ao conceito de experiência:

Por 'experiência' não queremos dizer apenas os acontecimentos que se deram durante a vida das pessoas em questão – mas também (ou, antes, primeiramente) como essas pessoas viveram durante estes acontecimentos, como enfrentaram o desafio, que tipo de meios escolheram para lidar com eles. E isso incluiu os recursos de que dispunham ou tinham conhecimento na época, e de que naturalmente tendiam a lançar mão, para pegar pelos chifres o seu touro particular. Para exprimir resumidamente, mesmo as mais universais das noções nascem e adquirem forma na experiência particular das pessoas vinculadas a lugar e tempo específico (Bauman, 1998, p. 160-161).

Desse conceito me valho para pensar nas estratégias de como poderão ocorrer as aproximações do público com as proposições de *Mobiliário Melancólico*. As proposições estão alicerçadas em minhas experiências particulares, mas não há narrativas particularizadas evidenciadas nas peças, sua configuração sem adornos e referências está calcada nas alterações de alguns aspectos da forma geral dos objetos. Essas alterações são as seguintes: dobras, subtrações, conexões, cortes, declinações e simplificações, resultando que o móvel referente é passível de ser reconhecido, mas com a ressalva de algum aspecto estranho ao móvel referente. Como resultado dessa equação, sobra o incômodo.

2.1. Incômodos

A exposição *Mobiliário Melancólico* foi uma etapa de uma pesquisa mais ampla desenvolvida durante o mestrado. Teve o papel de recorte, de amostragem de uma produção maior, que por questões metodológicas foi restringida por esse local de observação privilegiado, que foi a situação de exposição. Digo situação de exposição, pois estive atento ao período anterior: durante o projeto, a preparação, a construção dos trabalhos ao momento da montagem, da exposição em si e o momento posterior à mostra que contempla a trama desse texto.

Depois da exposição *Mobiliário Melancólico* estar montada na galeria, comecei a ouvir os comentários dos visitantes. No que se refere aos objetos onde há a presença ou referência de móveis, o termo “incômodo” se torna recorrente. De fato esse vocábulo não aparecia no campo de minha percepção dos trabalhos. Sempre pensei mais em termos de interdição, de não uso, de distância do objeto em relação a um sujeito, devido ao fato da impossibilidade de utilização convencional, incerteza quanto à finalidade daquele objeto.

Seguia pensando nessa linha de raciocínio, nos desdobramentos de imagens de inutilidades, nas estratégias de anulação dos usos e funções práticas em utensílios conhecidos. Conceitualmente, cogitava sobre a relação de não função dos objetos que eu propunha com a noção do senso comum de que um trabalho de arte, uma obra de arte, não possui uma função prática imediata.

A arte é o lugar onde eu materializo as minhas incertezas e descertezas. Penso esses dois termos da seguinte forma: incertezas dizem respeito ao que eu não sei e descertezas correspondem ao que eu penso que sei e, portanto, me contraponho a elas. A arte é lugar onde tenho certa autonomia para experimentar essas incertezas e descertezas.

No campo artístico, eu coloco em questão, ou ao menos tento colocar, algumas das convenções do campo social, relativas a hábitos e crenças

arraigadas, isso diz respeito a minhas descertezas, conteúdos sociais que não são provenientes exclusivamente de leituras, de materiais da mídia ou estudos teóricos, mas principalmente motivados por experiências sensíveis, de eventos presenciados por mim. As minhas proposições têm um envolvimento pessoal de um lado, mas também conservam as suas características e dados relativos à coletividade. Eu não conto narrativas pessoais nos trabalhos, mas é inevitável que isto não seja de certa forma o deflagrador de muitas proposições.

Uma estratégia para evitar as narrativas pessoais é a simplificação das formas, onde todo ornamento ou detalhe é evitado em favor de uma referência mais abrangente. Com a intenção de tornar o objeto não difusor de narrativas, mas um possível deflagrador de lembranças no observador. Os trabalhos não têm a pretensão de se configurar como experiências sensíveis inéditas e auto-referentes. Justamente ao contrário, proporcionam à evocação de certas memórias corporais relativas há hábitos corriqueiros, mas não se mantêm apenas em questões de percepção caras à fenomenologia, e sim apresentam conteúdos de ordem poética em alguns trabalhos e crítica em outros.

Quando os trabalhos foram projetados, não havia intencionalmente a presença da palavra “incômodo”, mas parece que esse incômodo está lá. No tempo que estive dentro do espaço expositivo com os trabalhos, ou seja, nessa exposição-atelier, as conversas dos visitantes, quando existiram, eram em voz baixa. As crianças não entraram gritando, mas muitas vezes indagaram: - *O que é isto?* Ao que os pais ou adultos responsáveis respondiam com silêncio, e depois de uma pausa, onde eles se davam conta de estarem em uma galeria de arte, diziam: - *Esculturas*.

Isso não diz respeito apenas a uma observação dos visitantes durante a mostra, mas aponta para atributos das proposições. O fato de não haver etiquetas com dados sobre cada uma das peças, contribuía para esse silêncio. Se a informação não está disponível, tem que se buscá-la visualmente nos trabalhos. Um olhar mais atento acaba por concentrar a atenção na experiência sensível com o objeto proposto. O visitante, não sempre, mas muitas vezes, passa mais tempo lendo as etiquetas de identificação do que as próprias obras.

Não colocar as etiquetas foi menos uma maneira de criar qualquer mistério, ou negar informações, do que estabelecer uma estratégia para concentrar a atenção do visitante no trabalho, ou seja, privilegiar o momento de experiência com a proposta artística.

Esse silêncio em resposta à pergunta que as crianças tiveram o despudor de colocar aos adultos é sintomático de uma experiência de confronto com o desconhecido. Um confronto com o estranho.

O crítico russo Victor Schlovsky discutiu o processo de 'desfamiliarização', de tornar o familiar não familiar; Bertold Brecht desenvolveu o conceito de *Verfremdungseffekt* ou 'estranhamento'. Para ambos, o valor da poesia, do drama, da literatura e da arte começava e terminava com sua habilidade para quebrar os hábitos do pensamento, afrouxar as correntes da convenção que amarram nossos sentidos ao familiar e ao funcional. Este é um dos desafios que o mundo moderno lança à imaginação (Bachelard, 2003, p. 60).

Então um simples - *O que é isto?* - pode levar o sujeito não mais a uma genuflexão, mas quem sabe à reflexão e, por conseqüência, a uma espécie de estado de incerteza. Esse estado de incerteza gerado pelo desafio de pensar: *O que é isto?* E a dúvida quanto às respostas pode levar o sujeito a uma situação melancólica momentânea. Pois *pensar é a ação por excelência do melancólico* (Tiburi, 2004, 98). De forma poética, podemos inferir que o objeto melancólico contamina o sujeito que se deixa levar pela experiência do encontro com o estranho e se lança no abismo do pensamento e do devaneio.

Aristóteles questionava *por que razão todos aqueles que se destacam na filosofia, na política, na poesia ou nas artes são melancólicos?* Nessa questão ele contempla os produtores diretos, digamos assim, filósofos, políticos, poetas e artistas.

Ainda segundo Aristóteles, uma das principais características dos melancólicos seria a propensão a se deixar levar pela imaginação. A melancolia teria, portanto, um caráter ambíguo na cultura grega: era tanto uma doença perigosa, que podia levar ao suicídio, quanto um estado de fermentação da alma, um instante de calma antes da explosão de novas idéias e formas (Feitosa, 2005).

Mas depois de Duchamp e sua célebre proposição, que nos diz que *são os olhadores que fazem a obra*, essa nódoa melancólica se estende também ao observador. Pois a imaginação e a memória do observador são convocadas quando ele se permite ao confronto com um trabalho de arte.

Quando uma situação escorrega da familiaridade, instala-se o mal-estar do não saber, da insegurança. Esses sintomas não afloram pela opressão, mas pela liberdade de interpretação, pelo deixar-se levar pela dúvida. O parentesco do objeto proposto como obra é cognoscível, mas há algo em sua forma que gera um estranhamento. Vamos tomar o exemplo de Vetor: Por que aquele acento e o encosto são desta forma? Se não se pode sentar confortavelmente para descansar, para que serve esta cadeira? Que cadeira é esta afinal?

(...) o que vemos à nossa frente não é necessariamente o que está à nossa frente. O que vemos é o resultado de uma série de "filtros" constituídos por idéias, informações, desinformações, fantasias de realização de desejo. Daí o porque de nossas erros de avaliação da realidade. (...) Na linguagem lacaniana, o real é inacessível, e a realidade é o produto resultante da rede simbólica e imaginária jogada sobre o real (Telles, 2000).

Com isso, não pretendo apostar em um único caminho de revelação, de adivinhação ou de transcendência, mas simplesmente estabelecer um sistema que possa colocar em jogo o não saber do sujeito como mola propulsora para deflagrações de pensamentos livres de uma lógica de funcionalidade.

2.2. Melancolia

O excessivo uso da razão engendra a melancolia.⁵⁰

O foco principal desse texto, voltemos a lembrar, está voltado para a análise dos trabalhos da série *Mobiliário Melancólico*, a qual tem a melancolia como referência dessa produção em artes visuais. A melancolia no contexto das artes visuais apresenta uma contradição: como é possível existir um corpo de trabalhos, um dado positivo em meio a todas as características negativas que historicamente a noção de melancolia apresenta? Tais como a tristeza, o isolamento, o mutismo, o excesso de ideal, a depressão, a saudade. Quais são as possibilidades de produção de uma série de proposições artísticas que têm a melancolia como referência?

A melancolia, conceito empírico por excelência, acabou, pois, de imediato, definida no cruzamento de várias disciplinas de estudo e de atividade. Doença do pensamento em excesso, é também a doença que mais leva a pensar, em outras palavras, que alimenta tanto a reflexão filosófica quanto a verve poética (Lambotte, 2000, p. 10).

O elo entre a melancolia e o pensamento já foi indicado por Aristóteles (384-322 a.C.) no seu escrito *O Problema XXX, I*. Nesse texto, atribuído ao filósofo grego, ele irá tratar da proposição: *Por que todo ser de exceção (perittos) é melancólico?* Para Aristóteles *a bile negra é um resíduo, um sedimento daquilo que não é cozido, pois é com o cozimento que se encara a digestão (...)* A doutrina dos resíduos é Aristotélica (Pigeaud, 1998, p. 19) e estará presente nas práticas alquímicas na Idade Média. *O adjetivo perritos designa aquilo que é em excesso, supérfluo, mas ele significa também excepcional, em um sentido metafórico* (Pigeaud, 1998, p. 20). Segundo esse contexto aristotélico, a melancolia quando associada à criação não é uma

⁵⁰ Albrecht Dürer apud BERNARDES, Maria Helena. "Melancolia". As Partes - Revista do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre. Julho 2006, ano I, nº 1. Porto Alegre. p. 19.

patologia, mas um estado propício à imaginação criadora, onde o sujeito *excepcional (perritos) é o homem do resíduo (perissoma) por excelência* (Pigeaud, 1998, p. 20).

Os aspectos da melancolia que transparecem em *Mobiliário Melancólico* são relativos à espacialização do tempo (experiências sensíveis instauradas como objetos), ao mutismo (as proposições não emitem ruídos - nem sonoros nem visuais), ao isolamento (os lugares de solidão: a cama, a cadeira, a mesa de trabalho), ao idealismo (o desejo de ascensão depositado nos genuflexórios), à finitude (o leito como alegoria da pequena morte de cada noite).

A noção de melancolia carrega uma multiplicidade de entendimentos que foram sendo alterados em distintas épocas e ajustados aos universos de diferentes disciplinas, entre elas: medicina (Hipocrática⁵¹ e Galênica⁵²), a filosofia, a psicanálise, a literatura e as artes visuais. O que a difere destas outras palavras que usamos corriqueiramente é que ela parece não ter se adensado para formar um corpo sólido e direto de sentido, um corpo claro e objetivo. O que isso quer dizer?

A palavra melancolia apesar de remeter imediatamente a imagem da tristeza, assim como acontece com seu verbete no dicionário, é uma palavra constelar, ela tem se movimentado através dos séculos e das culturas como os gases e detritos ao redor de uma grande massa gravitacional, como na imagem dos anéis do planeta Saturno.

Melancolia é uma palavra líquida, mas pesada e de difícil solidificação, como o mercúrio. Muito provavelmente por sua herança mítica e etimológica

⁵¹ Hipócrates de Cós (460-377 a.C.), considerado o Pai da Medicina, nasceu na ilha de Cós. *Hipócrates e seus seguidores explicavam os distúrbios mentais como resultado de um desequilíbrio entre os quatro humores básicos do corpo: o sangue, a linfa, a bile amarela e a bile negra a que correspondem os quatro temperamentos (Krasés, em grego; em medicina, fala-se ainda na 'crase' para designar a composição de líquidos orgânicos) sangüíneo, fleumático, colérico, e melancólico. A bile negra acumular-se-ia de preferência no baço, cujo nome em inglês, spleen, ainda hoje representa uma alusão ao estado melancólico.* SCLiar, Moacyr. *Saturno nos Trópicos: a melancolia chega ao Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003. P. 69-70.

⁵² O mais célebre médico da Antiguidade, Galeno de Pérgamo (c.129-c.200), acreditava que o cérebro regulava as faculdades racionais, tais como o julgamento, a imaginação, a memória, mas que as emoções seriam controladas pelo coração e pelo fígado. Scliar (2003) p. 71.

relacionada ao fluído corporal da bile negra. Essa herança mítica de fato é que está mais presente em meu imaginário poético por trás da produção de *Mobiliário Melancólico*. O paralelo desse líquido negro, que hora percorria o corpo hipocrático em meu trabalho, pode ser pensado como a tinta nanquim que percorreu a superfície do papel e também reveste as faces dos objetos, mas que não flui mais, pois já secou nos leitos, nas cabeceiras, nos espaldares, nos assentos dos móveis-objetos e na tinta desse texto.

Nuno Ramos no seu texto *Um Comunicado sobre Palavras*, trata dos vocábulos corriqueiros, categoria à qual o termo *melancolia* não se fixa e escorrega devido ao seu peso líquido. Nuno que trabalha com materiais e estruturas instáveis diz:

Palavras são feitas de matéria escura, quase sólida. Secam rapidamente, depois de pensadas ou ditas. Mas seca, também antes que saiam da boca, quando deixamos de usá-las de maneira apropriada (Ramos, 2001, p. 15).

Qual seria a maneira apropriada de usar a palavra melancolia? Ou ela é sempre imprópria, inconveniente e incômoda? Se a palavra é inoportuna, vamos passar ao seu temperamento, à sua compleição, ao modo mítico de ser da melancolia ao qual estão associados os seguintes pontos: fluído corporal - a bÍlis negra; planeta - Saturno; metal - chumbo e elemento - Terra.

Os autores árabes do século IX estabeleceram (...) a correlação astrológica entre humores e planetas. O humor sangüíneo correspondia a Júpiter, o colérico a Marte, deus da guerra, o fleumático a Vênus ou a Lua. A melancolia estaria sob o signo de Saturno, planeta distante, de lenta revolução. Como também tinha correspondência no chumbo, aqueles que nasciam sob seu signo eram lentos, pesados. Ou seja: um astro pouco auspicioso. No corpo humano Saturno governa o baço, sede da bile negra. A associação entre Saturno e melancolia era inevitável. Até hoje o qualificativo 'soturno', corruptela de Saturno, é sinônimo de melancólico (Scliar, 2003, p. 73-74).

Em tempos, Cronos-Saturno foi o arrogante soberano da "Idade de Ouro" da juventude, mas desde que seu filho Júpiter o venceu e, segundo a *Ilíada*, foi "posto debaixo da terra", a sua condição tornou-se lamentável: como Pai da Morte, com a foice na mão, passou a encarnar o aspecto destruidor do tempo (...) A ele é atribuído o nível mais ínfimo e grosseiro, o sedimento da construção do mundo: pedras, terra e chumbo (...) Para os Neoplatônicos, porém ele converteu-se "na figura mais sublime de um panteão interpretado em termos filosóficos" (...) Agrippa von Nettesheim (1486-1535) refere-se-lhe como um "deus imponente, sábio e compreensivo, o pai da contemplação

silenciosa” e um “guardião e descobridor de mistérios”. Foi assim que ele se converteu no patrono dos alquimistas, o seu modelo identificador (Roob 2006 p. 171).

O adjetivo *saturnino* é empregado para designar não apenas o sujeito de compleição sombria e triste, mas também a pessoa intoxicada agudamente ou cronicamente pelo contato com o chumbo ou por algum de seus derivados. O saturnismo, ou o plumbismo, como também é conhecido, é uma doença muito comum entre pintores que manipulavam as tintas que continham chumbo. Etimologicamente, o termo saturnino provém do latim *Saturnismus*, de *saturnus,i*, nome que os alquimistas davam ao chumbo - *plumbum,i* (Houaiss, 2007).

Contudo, retomando a influência do planeta Saturno, Marie-Claude Lambotte⁵³ ao analisar a alegoria da melancolia representada por Albrecht Dürer (Nürnberg, 1471-1528) em sua célebre gravura *Melancolia I* (1514), afirma:

Nascido sob o signo de Saturno, deus da idade velha, dos desgostos e da morte, e provido de talentos intelectuais notáveis, o melancólico perde-se em projetos irrealizáveis, chocando-se contra o umbral que não pôde ultrapassar entre o imaginário e a realidade, entre a lógica irrepreensível de um sistema e os comprometimentos de uma aplicação forçosamente insatisfatória (Lambotte, 2000, p. 48).

No Renascimento, a melancolia aparece como personagem alegórico significando o excesso de pensamento na gravura de Albrecht Dürer. A melancolia referida nos escritos populares medievais apontava para dois traços: o ar sombrio e a sonolência. Neste momento histórico o melancólico não está paralisado pelo sono, mas pelo excesso de pensamento. Esse excesso não corresponde necessariamente a uma inteligência superior e afirmativa, à idealização do gênio, antes pode significar um acúmulo indesejável de resíduos a atravancar a mente, no qual *essa hiperatividade do psiquismo que, em razão da falha de uma energia somática própria para “fixar”*

⁵³ Psicanalista e professora universitária francesa, autora do livro *Estética da Melancolia e O Discurso Melancólico: da fenomenologia à metapsicologia*.

as idéias, se esgota numa ronda de pensamentos condenados a girar no vazio (Lambotte, 2000, p. 45).

Erwin Panofsky ao aplicar sua análise iconológica à gravura *Melancolia I* de Dürer infere:

Com efeito, ele trata a Melancolia como uma figura do pensamento: 'sua energia é paralisada não pelo sono, mas pelo pensamento (thought)'. É por excesso de pensamento que o melancólico se desgarrá, é por excesso de imaginação que ele não é mais senão ruína interior. Estaria aí essa genialidade que o faz se colocar acima dos humanos, a cabeça cingida, entretanto, com a coroa de aipo (Eppich) com a qual os antigos gregos já trançavam coros fúnebres? (Lambotte, 2000, p.47-48).



85 Albrecht Dürer, *Melancolia I*, 1514, gravura em metal, 24 x 18,8 cm

A melancolia anda nesta corda bamba, designando um mal terrível em um extremo e o estado próprio à criação intelectual em outro. Essas definições mudam conforme o momento histórico e segundo os distintos críticos. Ainda sobre a gravura de Dürer, o filósofo brasileiro Ernildo Stein, em sua análise, vislumbra o aspecto relativo à potencialidade afirmativa e criadora da melancolia:

A alegoria de *Melancolia I* de Dürer pode ser interpretada como ilustração da dimensão criadora e da força positiva da melancolia, atmosfera em que se realiza a experiência da finitude, a melancolia, como primeira força criadora do espírito, alimenta-se do peso, da resistência. Presa, tolhida em seu movimento, Melancolia vem munida de asas. Elas contrastam com a inércia da figura. Dão-lhe, ao mesmo tempo, leveza. São símbolos de libertação, do poder de transcendência (Stein, 1976, p. 15).

Nesse contexto, a teoria e a prática, a idéia e o ato, se configuram como uma conjunção de difícil equacionamento, resultando em uma polarização onde a dinâmica melancólica afasta estes dois pólos, o pensamento e a ação:

A maturidade e o conhecimento adquiridos pela Melancolia caracterizam uma intuição bem intelectual que pode ser fonte de pensamento, mas não de ação; e inversamente, nota E. Panofsky, opondo-se à melancolia possuidora dos segredos da Ciência, o pequeno putto (figura junto ao ombro direito da Melancolia), em plena atividade, dá a impressão de um olhar cego, sem reflexão alguma; ele representaria, comparativamente à melancolia, o senso prático que pode agir, mas não pode pensar. 'A teoria e a prática não funcionam bem juntas, na composição de Dürer, elas estão radicalmente separadas; e o resultado disso é a incapacidade de agir e o humor sombrio' (Lambotte, 2000, p.49).

Em meu processo de trabalho, acredito que essa questão, essa dicotomia entre pensamento e ato se apresenta na passagem de uma idéia, de uma imagem mental para um desenho, e depois, novamente, na transposição desse desenho para um objeto. Quando menciono o termo pensamento, ou imagem mental, não me refiro a uma elaboração clara, ou a um método para resolver um problema; mas a uma massa informe de conteúdos, dentre eles, memórias corporais, memórias visuais, uma palavra que não sei o significado, mas que fica se repetindo na minha mente, então lhe atribuo uma imagem, um desenho. Quando digo que penso, não é no sentido de resolver um problema, buscando como resultado uma resposta clara, mas antes transformar esses dados mentais em imagens físicas no papel, e depois, em objetos em três dimensões. Nesse processo, acredito que espacializo e condenso, transfiro o peso de uma dimensão mental abstrata para um objeto tangível.

O estado melancólico estabelece uma relação estreita com as coisas, na medida em que espacializa a experiência temporal. Penso a construção de um objeto de arte como essa transformação de uma experiência vivida no tempo em um artefato. Jeanne Marie Gagnebin diz que: *História e temporalidade não são (...) negadas, mas se encontram, por assim dizer, concentradas no objeto: relação intensiva do objeto com o tempo, do tempo no objeto* (Gagnebin, 2004, p. 11). Podemos pensar no objeto artístico como a condensação física e visível de uma experiência temporal anterior a sua construção.

Pensemos o seguinte: uma experiência sensível gera uma idéia, e esta é plasmada em um desenho, que, por sua vez, propicia a construção de um objeto. Esse objeto material, que antes foi uma sensação, é colocado no mundo e assim pode ser deflagrador de novas experiências, de novas idéias, a partir das experiências sensíveis de outras pessoas com esse objeto.

Sobre essa produção e confronto com os objetos *inertes* Susan Sontag⁵⁴ diz da tênue linha que separa a melancolia como uma situação paralisante e como um estado propício à criação, tomando a relação de Walter Benjamin com as coisas e sua propensão à espacialização das experiências:

Poderíamos pensar que o que Benjamin descreve não passa de simples patologia: a tendência do temperamento melancólico a projetar para fora o torpor interior, sob a forma de imutabilidade da desdita, experimentada de forma 'maciça, quase concreta'. Mas seu argumento é mais ousado: ele percebe que as profundas transações entre o melancólico e o mundo sempre se dão com coisas (e não com pessoas); e que se trata de transações autênticas, reveladoras de um significado. Exatamente porque o caráter melancólico é perseguido pela morte, são os melancólicos que melhor sabem decifrar o mundo. Ou, melhor, é o mundo que se rende à minuciosa investigação do melancólico, como não se rende a ninguém mais. Quanto mais inertes as coisas, mais poderosa e criativa pode ser a mente que as contempla (Sontag, 1986, p. 93).

A partir dessas colocações podemos pensar na questão específica das artes visuais, no valor atribuído à espacialização em prejuízo da temporalização do meio (é claro que aqui desconsideramos as práticas artísticas que envolvem diretamente o tempo como o vídeo, cinema, performance e a arte cinética, por exemplo). Tomemos o campo da escultura e do objeto, onde estão implicados: o peso, a gravidade e a resistência como as variantes em relação entre o corpo humano e a sua presença física perante o objeto artístico. Nessa relação, o pensamento pode desempenhar uma função libertadora perante estas condicionantes – *se peso é porque sei ou quero saber seu valor, se peso é porque entendo que há algo que importa em sua física* (Tiburi, 2004, p. 114).

No caso das artes visuais, esse pensamento se condensa e possibilita à construção de um dado físico (o trabalho de arte – a coisa). Pois como visto

⁵⁴ Susan Sontag (Nova Iorque, 1933-2004) escritora, crítica e ativista.

acima, o pensamento acumula peso pelo adensamento de imagens que não são exteriorizadas, ou seja, quando esses pensamentos não são colocados no horizonte da linguagem. Etimologicamente, os termos *pesar* e *pensar* compartilham da mesma raiz latina *penso*, *pensas*, *pensávi*, *pensátum*, *pensáre*. *Pesar* remete a imaginar, refletir, examinar, ponderar, considerar; mas também a expiar, a um sentimento de arrependimento ou de compaixão; e a um sentimento de tristeza, de mal-estar, de incômodo, de desassossego.

Por isso, a melancolia também pode ser percebida como uma situação de espaço de passagem e não apenas como um estado mental, Sontag fala dessa condição quando trata dos escritos filosóficos de Walter Benjamin.⁵⁵

Os temas recorrentes de Benjamin são, tipicamente, meios de espacialização do mundo: por exemplo, as idéias e as experiências vistas como ruínas. Compreender alguma coisa é compreender sua topografia, saber como mapeá-la. E saber como se perder. Para o indivíduo nascido sob o sino de Saturno, o tempo é o meio da repressão, da inadequação, da repetição, mero cumprimento. No tempo, somos apenas o que somos: o que sempre fomos. No espaço, podemos ser outra pessoa. (...) O tempo não nos concede muitas oportunidades: ele nos impele para trás, empurrando-nos pela estreita passagem do presente que desemboca no futuro. O espaço, ao contrário, é amplo, fértil de possibilidades, posições, interseções, passagens, desvios, conversões, becos sem saída, ruas de mão única. Na realidade, demasiadas possibilidades. Como o temperamento saturnino é vagaroso, propenso à indecisão, às vezes precisamos abrir caminho de faca na mão. Às vezes, acabamos virando a faca contra nós mesmos. (...)

A característica do temperamento saturnino é a relação consciente e implacável com o eu, que nunca pode ser dada como certa. O eu é um texto – precisa ser decifrado. (Logo, é um temperamento adequado ao intelectual). O eu é um projeto, algo a ser construído. (Logo, é um temperamento adequado aos artistas e aos mártires, àqueles que cortejam ‘a pureza e a beleza de um fracasso’, como Benjamin diz a propósito de Kafka). E o processo de construção do eu e de suas obras é sempre demasiado lento. Estamos sempre em atraso em relação a nós mesmos (Sontag, 1986, p. 91).

Em meu trabalho, a idéia de *algo a ser construído* está muito próxima do desenho, que me parece guardar a potência do projeto. Bachelard, em seu livro *A Terra e os Devaneios do Repouso* (1948), apresenta sua fenomenologia do imaginário e fala de uma *imaginação ativista*, possuidora de *uma vontade que sonha e que, ao sonhar, dá um futuro a sua ação* (Bachelard, 2003, p. 1), algo que pertence à lógica dos desenhos da série *Mobiliário Melancólico*:

⁵⁵ A ensaísta norte-americana dá o nome de um ensaio sobre Benjamin ao seu livro, *Sob o Signo de Saturno* (1972).

As imagens não são conceitos. Não se isolam em sua significação. Tendem precisamente a ultrapassar sua significação. (...) Todas as grandes forças humanas, mesmo quando se manifestam exteriormente, são imaginadas em sua intimidade. (...) Se nos objetassem que a introversão e a extroversão devem ser designadas a partir do sujeito, responderíamos que a imaginação nada mais é senão o sujeito transportado às coisas. As imagens trazem a marca do sujeito. E essa marca é tão clara que, afinal, é pelas imagens que se pode obter o diagnóstico mais seguro dos temperamentos (Bachelard, 2003, p. 2).

Quando o artista francês Christian Boltanski diz: *Eu sou sempre um iniciante, e a coisa mais importante é sempre a próxima peça*⁵⁶; ele entra em um processo de criação no qual irá se defrontar com o desconhecido, apostando em algo que não existe. E se instaura uma *dúvida absoluta ao que vamos fazer*⁵⁷. Sentir-se um iniciante pode nos levar de início a uma imagem de desamparo, mas assim que esta sensação passa é vislumbrada a possibilidade aberta pelo não saber, e aí, tudo é possível. Nesse aspecto, se descortina um outro grande problema: devem-se fazer escolhas para a ação. E com o impasse da escolha não feita, vem o mal-estar. A esse respeito Lambotte lança a pergunta:

O que, no momento de agir, quando todos os elementos de decisão foram minuciosamente considerados pela reflexão e os instrumentos reunidos demonstram a justeza do pensamento, segura o braço estendido da Melancolia para fazê-lo recair sobre uma pesada inércia? (Lambotte, 2000, p. 49).

Para responder à questão da inércia a autora recorre a Erwin Panofsky, o qual afirma o seguinte: *é a inércia de um ser que renuncia ao que podia atingir porque não pôde atingir o que esperava* (Lambotte, 2000, p. 50). Aqui entra a questão do ideal que age como um empecilho. O ideal que impede o ato. Para François Soulages, *a melancolia é a oposição ao desejo, é uma arte sem desejo*. Penso que sua afirmação se refere aos casos de melancolia como patologia, mas para o contexto da arte, a melancolia é um estado potencial à

⁵⁶ Tradução do autor para o depoimento de Christian Boltanski em (<http://www.tate.org.uk/magazine/issue2/boltanski.htm>)

⁵⁷ Conferência *Estética e Melancolia*, proferida pelo professor francês François Soulages (Titular da Universidade Paris VIII), no Instituto de Artes da UFRGS, em 07 de abril de 2006.

criação, no qual o desejo está em potência nos momentos de pensamento e recolhimento, onde pode não aparecer a ação, mas na verdade, a ação está acontecendo internamente, como matéria de pensamento, que depois virá à tona como desenhos (desígnios, desejos).

Lambotte formula o seguinte julgamento a respeito da inatividade (aparente) do sujeito acometido pela melancolia:

Parece que o excesso de investigação intelectual anula o desejo de agir, como se o interesse bruscamente não se fizesse mais sentir, como se uma última reflexão tivesse intervindo para derrubar o edifício pacientemente elaborado (Lambotte, 2000, p. 49).

Então o desenho é a linha de fuga desse estado de concentração de pensamentos, é a efetiva possibilidade de realização de algo: a tensão expressa, o desígnio enfim que toma corpo nos traços do projeto e na matéria dos objetos.

Ao desenhar, tenho a impressão de estar traçando novamente uma mesma imagem repetida, que já havia tentado captar, mas que ainda não havia conseguido. O desenho envolve um processo que não se resolve de imediato. Pois esta demanda está fixada no horizonte das possibilidades, no horizonte dos desejos, na linha que aponta para o afastamento do dado físico, o desenho que aqui se realiza e do que está por ser feito, o objeto. Uma linha que nunca chega, pois o traço do desenho ainda é insuficiente para substituir o que se tem em mente. No ponto de construir o trabalho, há o embate com o ideal, a idéia impalpável e os recursos físicos disponíveis para implementar essa idéia que parece funcionar tão bem na esfera dos pensamentos.

Mas nem por isso a deixamos de buscar. Sobre a questão do ciclo de produção de um trabalho o escritor e fotógrafo Jerri Rossato Lima diz:

Em meio à alternância entre ansiedade e satisfação é que na maioria das vezes a obra se constrói.

O prazer, a satisfação, se encontra na busca. O resultado se torna apenas um passo, indispensável para se seguir adiante, mas - principalmente - uma etapa que fica para trás.

Concluir alguma coisa é encarar o vazio da vida.

É ter vontade de morte.

É o ponto crítico.

Um trabalho pronto instala a sensação de domínio da situação, a impressão de vitória sobre a adversidade. E antes do que se possa supor essa paz interior se transforma num aperto no peito, na dificuldade em respirar, no descontrole das atitudes, na convulsão dos pensamentos. No centro dessa oscilação, no âmago da insegurança, está a passagem para a restauração paulatina da autoconfiança, que é a base para o passo seguinte, a evolução da paralisia para o movimento, um vislumbre de vida em meio ao vazio.⁵⁸

O desenho em meu processo de construção é sempre um começo, e ao mesmo tempo a busca, o desenho aponta a direção a seguir; ele designa, mesmo que esta direção se apresente de maneira imprecisa, que aponte para um lugar desconhecido. A artista Raquel Stolf complementa sobre começos e possibilidades: *Pois, como se pode começar algo de inúmeras maneiras, de múltiplas formas e conteúdos, a todo e a qualquer momento, o excesso vertiginoso de possibilidades remete invariavelmente a uma perda* (Stolf, 2002, p.7). E que perda é essa? Como estamos tratando de melancolia, podemos pensá-la no sentido do luto?

Segundo Freud *o luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, a perda da alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante* (Freud, 1996, p. 275). Para Freud, o luto não é considerado como um estado patológico, ao passo que a melancolia é. Segundo o professor e psicanalista Edson Sousa, *quem está em luto aceita a perda, e o melancólico não* (Freud, 1996, p. 276). Para Sigmund Freud, em seu escrito *Luto e melancolia*, o quadro clínico da melancolia se caracteriza da seguinte forma:

Os traços mentais distintivos da melancolia são um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de auto-

⁵⁸ Texto do catálogo da exposição individual *Descertezas* de Luciano Zanette na Galeria Augusto Meyer, Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre, RS, 2001.

estima a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação e auto-envilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição.⁵⁹

Atualmente, a melancolia está ligada não apenas à patologia, à depressão. Está presente no momento contemporâneo como o desafio de lidar com um suposto “tudo saber”, possibilitado pelos meios de comunicação de massa e, ao mesmo tempo, um “nada poder fazer efetivo” com relação a esta quantidade enorme de eventos que passam pelos olhos e ouvidos e se instalam no pensamento do sujeito contemporâneo.

O sociólogo polonês Zigmunt Bauman fala dessa situação como o *Mal-Estar Pós-Moderno*, e o professor Ivan Izquierdo⁶⁰ chama de ruído a essa quantidade desmedida de informações que somos expostos atualmente.

Então, mais que um fenômeno restrito ao campo artístico, ou a esfera da clínica, o estado de melancolia pode ser pensado como um fato de abrangência social, e como tal, é denotado como um fato importante, pois impede os fluxos regulares de produtividade. Ou como disse Edson Sousa, *a melancolia já foi uma virtude, mas, como pensar a melancolia hoje? Na conjuntura de uma sociedade mecanicista, burocrática e medicicista?*⁶¹

Pensada no contexto da criação artística, uma outra lógica se instala que não a da produção serial e uniforme. E a pergunta que sobra dessa equação: Por que não *ser feliz na incerteza?* Não é esse o *Retrato do Brasil*⁶², onde o brasileiro se apresenta como uma resposta a isso nos *Tristes Trópicos*⁶³? Hélio Oiticica já nos disse em sua célebre proposição: *Da adversidade vivemos.*⁶⁴

⁵⁹ FREUD, Sigmund. Luto e melancolia (1917[1915]). In *Obras Psicológicas Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Vol. XIV. P. 276

⁶⁰ Ivan Izquierdo (Buenos Aires) Doutor em medicina, é professor titular de Bioquímica na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

⁶¹ Questão colocada por Edson Sousa professor do PPGAV na conferência *Estética e Melancolia*, proferida pelo professor francês François Soulages (Titular da Universidade Paris VIII), no Instituto de Artes da UFRGS, em 07 de abril de 2006.

⁶² PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: Duprat- Mayença, 1929.

⁶³ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*, Lisboa/São Paulo: Ed. 70/Martins Fontes, 1981.

⁶⁴ Citação de Hélio Oiticica no texto *Esquema Geral da Nova Objetividade*, publicado no catálogo da mostra *Nova Objetividade Brasileira*, Rio de Janeiro, 1967.

Para isso, deixa-se a busca do ideal de lado e trabalha-se com o que se tem em mente e em mãos. Julia Kristeva faz referência à idéia de tradução do que seria um objeto imaginário ou uma coisa:

A obsessão do objeto originário, do objeto a ser traduzido, supõe que uma certa adequação (certamente imperfeita) é considerada possível entre o signo e não o referente, mas assim a experiência não-verbal do referente na interação com o outro (Kristeva, 1989, p.66).

Entendo o objeto originário a ser traduzido, como esse dado do imaginário, que será transladado do espaço mental para o plano em duas dimensões do desenho e, posteriormente, traduzido em objeto físico visível e com três dimensões, sujeito às leis da gravidade e da ótica, as mesmas leis a que estamos sujeitos.

Composto com matéria, volume, peso, cor, cheiro; como presença efetiva no mundo, esse objeto artístico será compartilhado. E como se dá esta tradução? Bachelard aponta para uma possibilidade: *o que a educação não sabe fazer, a imaginação realiza seja como for* (Bachelard, 2003, p. 8). E complementa dizendo que *a imaginação é então uma louca esperança de ver sem limite* (Bachelard, 2003, p. 16). O filósofo alemão Ernest Bloch⁶⁵ diz em seu livro *O Princípio Esperança*:

No mundo muita coisa está inconclusa. Todavia, nada circularia interiormente se o exterior fosse totalmente estanque. Do lado de fora, porém, a vida é tão inconclusa como no eu que opera nesse lado de fora. Nenhum objeto poderia ser reelaborado conforme o desejo se o mundo estivesse encerrado, repleto de fatos fixos ou até consumados. No lugar deles, há apenas processos, ou seja, relações dinâmicas, nas quais o existente dado ainda não é completamente vitorioso. O real é processo e processo é a mediação vastamente ramificada entre o presente, o passado pendente e sobretudo o futuro possível (Bloch, 2005, p. 194).

No processo de elaboração da série *Mobiliário Melancólico*, a noção de um *futuro possível* está fortemente vinculada ao desenho, sendo este o meio

⁶⁵ Ernest Bloch (1887-1977), filósofo da linha Marxista, que teve esse livro publicado em 1959 na Alemanha e só agora traduzido e publicado no Brasil, irá tratar sobre assuntos como Utopia, esperança, imaginação e criação.

de fixar e, portanto, apontar e viabilizar as escolhas para a construção do futuro possível que os objetos materializam. Esses objetos de *Mobiliário Melancólico* inscrevem-se na camada das relações dinâmicas, pois provocam a movimentação em quem se aproxima deles, devido à interdição do uso e da mobilidade de sentidos que circundam sua forma incomum.

2.3. Desenho

Em nenhum lugar encontro paz
Estou sempre em conflito comigo
Sento-me
Deito-me
Tudo está em meus pensamentos. ⁶⁶

Idéias acerca de hábitos e relações sociais são inicialmente plasmadas em desenhos que representam móveis onde esses hábitos se dão. Eis um ponto importante de meu processo de trabalho: os desenhos têm a característica de estarem em potência de se tornarem objetos. Os desenhos cumprem esse devir, e não dever, próprio do desenho: estar em relação a algo anterior (representação de uma imagem ou idéia, ou seja, o desenho como fantasma), ou preparar o que virá (projeto) a partir dele, ou seja, o objeto construído - ajustado para as três dimensões do espaço visível.

Aqui não digo de qualquer desenho, ou do desenho como técnica artística, mas desses desenhos presentes em *Mobiliário Melancólico*, que é claro, estão circunscritos na categoria maior do desenho artístico. Partindo de idéias e imagens mentais, migro para o ato de plasmar este “material” em um suporte físico. Desenho de linhas e manchas sobre papel, geralmente em pequenos formatos, o suporte medindo entre 20 x 30 cm e 30 x 40 cm. O procedimento do desenho começa com uma grande quantidade de papel na cor branca ou creme, com gramatura entre 75 e 150 g/m². O material para fixar as imagens é geralmente o seguinte: lápis 6B; lapiseira com grafite 2B, 0,5mm e 0,7mm; pincéis redondos e chatos do número 0 ao 20; canetas técnicas para nanquim n° 0,4, 0,7 e 1,2; nanquim preto, sépia e branco, aquarela, guache e lápis aquareláveis.

Os momentos seguintes são: o tratamento formal das imagens (instauração destas imagens como desenhos), a maturação desses desenhos, a escolha de alguns entre os produzidos, o encaminhamento das imagens

⁶⁶ Andréas Tscherning. *A Melancolia fala em Pessoa* in Benjamin, 1984, p. 161.

selecionadas e a construção de maquetes ou a montagem direta de objetos em três dimensões. Depois do objeto construído, penso na maneira de dispô-lo no espaço. Esse espaço, não sendo um qualquer, é codificado pelo sistema da arte. Então, consciente do meio em que esses objetos serão inseridos, a lógica de trabalho passa a ser filtrada pelos códigos da história da arte, ou seja: quando instalo um objeto autônomo em um determinado espaço, estou expondo um elemento que vai estar em relação com o público, mais especificamente com o corpo do observador.

O desenho possui uma característica dual: guarda uma imagem, mas também pode ter a potência de um objeto por vir. Com isso, na condição de preparação, de esboço, o desenho não é menor que a pintura ou a escultura, pelo contrário, ele concentra uma força em potência imensa. É justamente na condição de desenho que emana, penso, uma força através da imaginação de cada sujeito que com ele se depara e constrói em sua mente o que parece estar já dado no desenho, ou seja, todos os detalhes que não estão de fato presentes na imagem. A imagem representada em muitos desenhos oferece poucas informações, é concisão, mas o observador acaba, acredito, conscientemente ou inconscientemente preenchendo esses vazios com os atributos que ele trás consigo.

Não há a preocupação de estabelecer com o desenho uma lógica do ideal a ser buscado ou representado, mas de um lugar do exercício poético e também do lugar do projeto, do desenho como lugar de memória. E apesar do desenho ser um signo do possível, *nem tudo é possível e executável a qualquer hora: condições ausentes não só atrapalham como também chegam a impedir* (Bloch, 2005, p. 203). A representação gráfica situa-se não no campo do virtual, mas no campo do *sendo-em-possibilidade*, termo utilizado por Aristóteles ao se referir às possibilidades da matéria, a qual ele define como o *útero da fertilidade (...) do qual descendem de modo inexaurível todas as formas do mundo* (Bloch, 2005, p. 205).

Ainda segundo Aristóteles, o *mecanismo da visão é concebido como uma paixão que a cor imprime no ar e que do ar é transmitida ao olho, em cujo elemento aquoso se reflete como em um espelho.*⁶⁷

O desenho pode ser entendido como sendo essa paixão, essa inclinação plasmada no papel e assim instaurando *um espaço de desejo, isto é, de sentido para o sujeito* (Kristeva, 1989, 59). O conjunto de atos que precedem o desenho pode ser observado na teoria Aristotélica do fantasma (*De Anima 428a*): *O movimento ou paixão produzida pela sensação é transmitido depois à fantasia, que pode produzir o fantasma mesmo na ausência da coisa percebida* (Agamben, 2001, p. 136). E Agamben completa afirmando que *não se pode ter memória sem fantasma. A função do fantasma no processo cognitivo é tão fundamental que se pode até dizer que é, em certo sentido, a condição necessária da inteligência (...).*

O desenho possui uma longa tradição na história da arte relacionada à racionalidade, à objetividade em oposição à cor. Essa querela remonta ao século XVII, onde se afirmava que o desenho caracterizava o artista como intelectual ao invés de um artesão. A cor emociona, satisfaz os sentidos, mas o desenho transmite a idéia, fala ao espírito. Essas idéias defendidas pelo pintor Charles Le Brun e pelo academicismo francês são ecos de proposições anteriores, que ligam o desenho a idéia de criação superior:

(...) o vocábulo *disegno* (...) na pura tradição da literatura latina da Idade Média: *di-segn-o*. A primeira e a última sílaba formam a palavra: *Dio = Deus*. *D-I-O*, segundo velha tradição, significa: *D: Dom, Espírito Santo; I: Imagem (Filho de Deus); O: Onipotência*. As letras centrais: *segn* significariam: *segnò di Dio in noi* (o sinal, a manifestação, de Deus em nós). Por outro lado, o vocábulo *disegno* é composto de sete letras e sete é o número da perfeição, símbolo de Deus (Hocke, 1974, p. 83).

⁶⁷ Agamben (2001) P. 136. A paixão no sentido corriqueiro que remete a qualquer perturbação, entusiasmo, amor ardente, ato de padecer tormentos, penas, morte e outras coisas sensíveis; a excessiva inclinação por uma pessoa ou coisa. Conforme o Dicionário da Real Academia Espanhola, o termo *paixão* em filosofia designa a recepção da forma na matéria.

Mas meu desenho não é pautado nem pela racionalidade de Le Brum, nem pela santidade obstinada na Idade Média. Qual é então a natureza desse desenho?

É um desenho movido por um pensamento gerador de imagens. No pensamento, o que me diz respeito são as imagens mentais, substrato de minha produção. O pensamento é objeto da filosofia, assim como o é para a arte, mas *se a filosofia alcançasse a imagem bastaria ler, mas a filosofia é discurso da imagem* (Tiburi, 2004, p. 191). A filosofia não pode desvendar as imagens, mas pode nos aproximar delas e inclusive gerar outras tantas. Para os filósofos Max Horkheimer (Stuttgart, 1895-1973), *o pensamento em si já é um signo de resistência*, para Ernest Bloch (Ludwigshafen, 1885-1977) *pensar é transpor*, para Maurice Merleau-Ponty, *pensar é experimentar, operar, transformar*, e para o psicanalista e professor João A. Frayze-Pereira pensar é *problematizar*.

Estas quatro proposições são fundamentais: resistir, experimentar, transpor e problematizar, mas a quarta proposição parece ter sido elaborada na medida de meus processos criativos: problematizar. *O pensar (...) desaloja os homens dos lugares costumeiros, desafia a “fé perceptiva”, (...) desequilibra o corpo enrijecido, resgata a vida como experiência dolorosa* (Frayze-Pereira, 2005). Um exemplo dessa potencia do pensamento está presente no trabalho do pintor belga René Magritte, e ele afirma: *eu faço uso da pintura para tornar os pensamentos visíveis*.

Tendo Magritte como referência, podemos vislumbrar um pensamento tomando corpo na condição de nuvem antes da tempestade, figura corriqueira. Mas com o prosaico muito pode ser feito, com o *mero*, com o *apenas*, com o *é só isto*. O poeta brasileiro Manoel de Barros (1916) em seu *Poema*⁶⁸ nos diz sobre a relevância do trivial:

A poesia está guardada nas palavras – é tudo que sei.
Meu fado é o de não saber quase tudo.
Sobre o nada eu tenho profundidades.

⁶⁸ BARROS, Manoel. *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo*. Rio de Janeiro: Record, 2001. P. 19.

Não tenho conexões com a realidade.
Poderoso para mim não é aquele que descobre ouro.
Para mim poderoso é aquele que descobre as insignificâncias (do mundo e as nossas).
Por essa pequena sentença me elogiam de imbecil.
Fiquei emocionado e chorei.
Sou fraco para elogios.

Nesse *Poema* de Manoel de Barros, além de seu olhar cuidadoso com as coisas ínfimas, há palavras que o colocam próximo de um estado melancólico, *meu fado* (destino, devir), *é o de não saber quase tudo*, saber muito, ou saber nada. Saber quase tudo e não poder fazer nada, ou não saber nada e querer fazer tudo, paradoxo melancólico. *Sobre o nada, tenho profundidades*, é como estar no fundo de um poço, ou é saber muito sobre o nada, sobre o vazio, ou como o próprio autor diz em outro livro seu: *Tem mais presença em mim o que me falta* (Barros, 2001, p. 67). E aí retorna a questão do desenho como desejo, como projeto para construir o que falta.

Compulsão, anseio, reação, incerteza, questionamento, impaciência, ansiedade, perda – estes são alguns dos termos que me vêm à mente.⁶⁹

A rapidez de se elaborar um desenho está de acordo com a rapidez dos pensamentos. Como nas palavras de Robert Morris sobre desenhos que são incessantes e contínuos como os pensamentos. O desenho é a maneira de retenção da avalanche de idéias e imagens mentais que vão se sobrepondo durante o estado melancólico, o qual é marcado pela proliferação da atividade mental. Por que a necessidade de retenção das imagens?

⁶⁹ Robert Morris ao se referir ao desenho também salienta que *desenhar é imediato, requer a participação de pouca tecnologia. Apenas fazer uma marca*. E também ao se referir ao desenho como atividade preliminar a realizações posteriores: *Qualquer grande projeto começa com desenhos. Desenhos e notas* (...). Robert Morris possui uma série de desenhos chamada *Blind Time V: Melancholia*, que conforme o relato de Morris consistem na seguinte definição: *Eu tentei lembrar algumas de minhas piores ou mais chocantes lembranças pessoais, (...) ver meu pai morrer, etc. (...) e trabalhando com uma venda nos olhos experimentei transmutar estas imagens em desenhos. (...) Para descrever o mecanismo deste processo: primeiro um desenho de linha com tinta de três sólidos geométricos da Melancholia de Dürer (roda, esfera, pedra pentagonal) foi colocado na página com os olhos abertos. Então, em seguida, os desenhos com os olhos vendados*. Minha tradução para Robert Morris *From Mnemosyne to Clio: The Mirror to the Labyrinth (1998-1999-2000)*. Lyon: Musée d'Art contemporain, 2000. (Un livre une oeuvre) P. 202-203.

Porque assim como essas imagens surgem com uma rapidez assombrosa, elas também se sobrepõem e desaparecem umas sob as outras. Constituindo ruínas de pensamentos, antes mesmo de serem 'edificados', já são escombros. Se as imagens não são capturadas, elas podem voltar em ciclos repetitivos intermináveis e cumulativos. Com o auxílio do desenho, imagens mentais e impressões sensíveis são plasmadas em um meio gráfico.

Dessa forma, pode-se amadurecer uma idéia, pode-se ir trabalhando conscientemente sobre uma imagem, para que ela seja elaborada e reelaborada e saia do estado de uma sensação gasosa e fugaz, um fantasma que volta de tempos em tempos e se transforma em um trabalho de arte que pode fundar uma passagem. Uma passagem que se configura como um acesso de comunicação de uma imagem mental do artista para o público. Pois se não ocorre esta saída, a idéia ou imagem se torna um entrave para novas idéias, para novas experiências.

Quando uma questão não é trabalhada com o desenho, a maquete, ou com o objeto enfim, essa se torna um entrave permanente a obstruir a fluidez de novos horizontes de possibilidades artísticas. Nesse caso, a palavra a ser empregada para resolver a questão seria *insistência*.⁷⁰ Insistência em seguir os percursos de um desenho e ser conduzido por esse para outros desenhos ou trabalhos tridimensionais. Ato intelectual que torna real o que antes estava condicionado ao espaço estupendamente grande do possível. E em vista do imenso possível propõem-se o ínfimo real do trabalho produzido.

⁷⁰ *Freud assume a posição da insistência, um dos nomes com os quais acredito que se possa traduzir o que Lacan denominou de desejo do psicanalista. O desejo do psicanalista pode ser definido com uma certa simplicidade como sendo o desejo de que haja análise e Freud só consegue sustentar esse desejo e insistir na experiência a partir do momento em que ele próprio percebe a eficácia de seu procedimento, isto é, a partir do momento em que vence sua própria resistência.* Em Luto e culpa na análise e na vida. Marco Antonio Coutinho Jorge. <http://www.corpofreudiano.com.br/txt7.htm>

2.4. Construção dos objetos

*Do que se constrói
Só regressa a solidão.*⁷¹

Nos trabalhos tridimensionais, há uma lógica de ordenação espacial provinda do desenho. O desenho, o desígnio, o desejo está antes do objeto tridimensional. O desenho que é uma vontade do amanhã, um amanhã que chega através da construção dos objetos, concretização de hipóteses. Mas há sempre um futuro desconhecido a ser desenhado e construído.

Comecei minhas atividades artísticas com base no desenho, ao entrar na graduação em 1995. Durante o curso, realizei minha formação passando por todas as disciplinas relativas ao desenho, depois à pintura (a qual me dediquei por um breve período de tempo) e pela escultura, ênfase na qual concluí o bacharelado. Apesar da titulação acadêmica, não me considero um escultor. Questão que não me incomoda em função da atual situação do artista, que não mais necessita de uma especialização técnica ou formal para exercer suas atividades. Como diz Nicolas Bourriaud:

O artista contemporâneo habita todas as formas de arte (...) a arte tornou-se hoje um tipo de abrigo geral para todos os projetos que não se ajustam a uma lógica de produtividade ou de eficácia imediata para a indústria e para a sociedade de consumo (Bourriaud, 2003, p. 77).

Mesmo ciente desta liberdade, acredito que meu pensamento está fortemente vinculado ao desenho, no qual desenvolvo idéias e imagens para a posterior construção de objetos. Penso que o objeto oferece uma outra ordem de experiência para o sujeito, uma experiência de natureza sensorial, pois envolve o confronto do corpo do sujeito com um objeto e o espaço. Não é o

⁷¹ Noturno n°3, in *A Definição da Noite* de Ana Maria Gastão, 2003, p.91.

espaço do cotidiano (rua, casa, trabalho), é o espaço museológico. Mas os objetos colocados nesse espaço (cadeiras, camas, mesas, genuflexórios) remetem ao espaço vivido cotidianamente.

O espaço cotidiano é o lugar onde os trabalhos são desenvolvidos. Atualmente, não possuo atelier, e com isso os desenhos e projetos são feitos em minha casa. Sendo que os objetos são produzidos em uma pequena marcenaria em Esteio, minha cidade natal. Para a mostra *Mobiliário Melancólico*, os objetos foram trasladados diretamente da marcenaria para o espaço expositivo, este considerado atelier enquanto espaço de experimentação.

Os objetos foram construídos por um marceneiro profissional⁷², segundo desenhos e maquetes feitos por mim. Os desenhos de projeto não diferem muito dos desenhos apresentados na exposição. Os projetos são feitos sem régua ou papel milimetrado e a escala é aproximada, geralmente são feitos em folha A4. As peças menores e detalhes estruturais relativos a encaixes são acertados pessoalmente em uma conversa com o marceneiro. Os encaixes são feitos em função da facilitação do transporte, montagem e desmontagem.

Na maneira de proceder à construção dos objetos há uma atitude de ordem mais formal do que visceral, mais intelectual que emotiva, mesmo que a motivação inicial possa ter um teor sensível mais acentuado no desenho de projeto. Os objetos são feitos de madeira, mas não a partir de troncos brutos, mas de derivados de madeira industrializados.

A madeira é a matéria prima presente em todos os trabalhos. Não são madeiras nobres, por vezes, não é nem mesmo a madeira propriamente dita, mas seus produtos resultantes do beneficiamento desta, tais como: compensados laminados, compensados sarrafiados (denominado por alguns marceneiros como compensados moveleiros) e o MDF⁷³. As madeiras maciças

⁷² O estado do Rio Grande do Sul é um dos pólos da indústria moveleira nacional, no entanto não há indicações de um regionalismo identificável nos objetos que tem o mobiliário como matriz.

⁷³ MDF é uma sigla em inglês que significa *Medium Density Fiberboard* que pode ser traduzindo por chapa de fibra de madeira de média densidade.

usadas (tábuas, ripas e sarrafos) são de caxeta.⁷⁴ Nos desenhos e na fotografia, a madeira está também presente de certa forma no papel (polpa de celulose) e na moldura.

Os objetos foram construídos com ferramentas tais como serras, lixadeiras, furadeiras industriais e pistolas de pintura, resultando em um acabamento que remete a móveis produzidos em escala industrial. Mas os objetos não são produzidos em série, apenas uma peça é manufaturada a partir de um desenho. Ao pensarmos esse procedimento em termos de design industrial, podemos inferir que os objetos são da ordem dos protótipos. Ao seguirmos o raciocínio por essa via, os trabalhos de *Mobiliário Melancólico* são como objetos de design que não foram colocados na linha de produção em série, pois não tem uma função objetiva, não tem relevância comercial para serem produzidos e disponibilizados à sociedade de consumo.

Mobiliário Melancólico dificulta o uso, instaura um desassossego. Ao passo que o design industrial deve proporcionar bem estar, conforto e a máxima eficiência. Os objetos de *Mobiliário Melancólico* se diferem diametralmente dos móveis comerciais. São incômodos, inapropriados. Alegorias de um mal-estar que é sentido pela sociedade pós-moderna.

É claro que atribuir um adjetivo humano para um objeto não parece ser uma atitude racional, mas de fato aí está o desvio das normalidades objetivas, pois se trata de um atributo subjetivo e poético. Assim como Vasco Popa⁷⁵ se refere à mobília enlutada:

Sonho amarelo da ausência
Do alto das telhas ingênuas
Aguarda

Aguarda para descer
Sobre as pálpebras fechadas da terra
Sobre as faces apagadas das casas
Sobre as mãos apaziguadas das árvores

⁷⁴ *Tabebuia cassinoides* também conhecida com “caixeta”, Madeira muito mole, textura média, levíssima, de cor puxando para o amarelo claro, fácil de ser trabalhada. Madeira relativamente barata e fácil de ser encontrada em todas as regiões do Brasil. Para maiores esclarecimentos sobre tipos de madeiras brasileiras cf. o site do Instituto de Pesquisas e Estudos Florestais: <http://www.ipef.br> e Ambiental Brasil: <http://www.ambientebrasil.com.br>

⁷⁵ Poeta sérvio desaparecido em 1991.

Aguarda imperceptível
Para a mobília enviuvada

Abaixo no quarto
Reviver cuidadoso
De uma capa amarela⁷⁶

Os trabalhos da série *Mobiliário Melancólico* partem de um ponto de vista extremamente particular, de experiências físicas e mentais vividas por mim, mas não deixam de fazer referências a questões ligadas a uma escala social mais ampla, tal como:

- O controle religioso através da culpa e da confissão, assim como o condicionamento a um idealismo mítico de ascensão e transcendência oferecido em troca da obediência cega aos preceitos da igreja;
- Hábitos sociais: o encontro, a conversa, o confronto;
- Os deveres sociais balizados pela economia de mercado: eficiência e funcionalidade;
- Assim como questões de caráter filosófico como a angústia da ciência da finitude do sujeito que vive o mal estar da pós-modernidade.

Provocar tensão entre o condicionamento habitual, o reflexo físico, a memória corporal rotineira e o estranhamento visual, que irá requerer um demanda mental, talvez não para resolver um enigma, achar uma resposta, mas antes para acionar a dúvida, o questionamento – o que é isto? Para que serve? Como se usa? Como funciona? E assim desdobrar possibilidades inventivas, possibilidades imaginadas. Que possam não estar intencionalmente indicadas no trabalho, mas que podem ser geradas a partir deste encontro do sujeito com o objeto, do observador com a arte, levando essa experiência para o mundo, de volta ao cotidiano.

⁷⁶ JOVANIVIC, Aleksander (org), *À Sombra do Quarto Crescente*. São Paulo, Ed. Hucitec, 1995.

A falta de ornamentos e acessórios é proposital, a fim de sugerir lacunas de sentido, onde justamente o observador poderá ‘preencher’ com suas imagens, com suas experiências pessoais, com seu olhar subjetivo.

Não pretendo que o trabalho re-conte uma história vivida por mim, mas que possa evocar as experiências e imagens mentais dos observadores. Os trabalhos de *Mobiliário Melancólico* têm um caráter aberto tanto formalmente, quanto conceitualmente de ampliar as possibilidades de leitura.

Em diversas ocasiões, o público que esteve na exposição *Mobiliário Melancólico* se manifestou em relação ao trabalho, explicitando que havia um silêncio ali. Não penso que este silêncio se trate de uma omissão, de um calar. Mas acredito em um silêncio como pausa para escuta, para a intervenção do observador, uma situação onde o trabalho propõe um intervalo para ‘ouvir’ o observador. Ou ao menos disponibiliza um espaço de silêncio a ser atravessado pelo observador.

2.5. Silentes

O silêncio está na cor das coisas...⁷⁷

Vivemos em um mundo repleto de objetos, não é possível imaginar as práticas cotidianas atuais sem eles, principalmente às relativas à manutenção da vida. Cada vez mais são projetados e produzidos objetos para atividades mais específicas. Com a finalidade de propiciarem altíssima rapidez e eficiência em uma sociedade ávida pelo consumo. Objetos e sistemas que são apêndices de nossas capacidades, eles as maximizam estupidamente. Todo esse mar de objetos “úteis” produz um ruído visual enorme. *Os físicos chamam de ruído o conjunto de todas as informações, entre as quais é difícil distinguir as que realmente nos interessam...* (Izquierdo, 2003, p. 11).

No entanto, certos objetos se encaixam na ordem dos objetos atávicos, tais como: cama, símbolo tanto do descanso, do encontro sexual ou mesmo da convalescença; a mesa para as refeições, para as reuniões (de trabalho ou de família) e no interior do Brasil, ou em épocas passadas, também usadas para velar os entes desaparecidos; a cadeira para o descanso como para o trabalho.

Camas, mesas, cadeiras, objetos estáticos, monobloco; sem articulações, objetos de apoio, eficientes por sua simplicidade, feitos para receber o corpo humano permitem que o corpo se posicione em diferentes posturas para distintas funções, de ordem privada ou coletiva e aberta.

Os trabalhos de *Mobiliário Melancólico* partem inicialmente de uma representação, de uma situação de perda da utilidade. Quando toda expectativa de utilidade é removida de algo que usamos diariamente, isso solicita um outro entendimento, no qual devemos reconsiderar nossa compreensão desse objeto como uma outra coisa no mundo. E essa outra

⁷⁷ Tiburi, 2004, p. 91.

coisa a que serve? Que atos serão ali praticados, ou foram? Por que o objeto não presta mais?

Durante o processo de elaboração dos trabalhos de *Mobiliário Melancólico*, procurei identificar os aspectos gerais de cada móvel e a partir disso eleger algum ponto de torção, de tensão onde os aspectos de sua funcionalidade serão acentuados ou atenuados, até que por fim, o objeto seja desligado do uso habitual e paradoxalmente mantenha o fantasma deste uso corriqueiro. Usos caídos, declinados. Usos subtraídos para que na vaga de sentido, nesse não utilitário automático, possa ser acionada a intuição do público, a imaginação criadora do observador. A vaga é deixada propositalmente e oferecida como intervalo, onde a experiência do observador poderá tentar se ajustar. Uma vaga que pode acionar a experiência sensível do observador, *o silêncio necessário dos intervalos*:

Há um silêncio do qual não nos apercebemos, mas é necessário para dar descanso a nossos ouvidos e nossa mente e impedir que sejam atropelados pela continuidade dos estímulos sonoros e visuais. Trata-se do silêncio, geralmente breve, que corresponde às pausas que dividem a música ou a fala em segmentos mais facilmente digeríveis (Izquierdo, 2003, p. 73).

Um silêncio que permite e convoca a fala do outro. Um silêncio que escuta que está presente em qualquer diálogo. O silêncio também é uma das características identificadas na melancolia, onde: *Falar dela é vivê-la e enfrentar-se com seu silêncio, sua sombra e com a estranha condição de uma mudez gritada* (Tiburi, 2004, p. 42). E mesmo para quem não está afligido pela melancolia, o silêncio pode se manifestar quando nos depararmos com os acontecimentos mundiais:

sou um otimista
essa é a minha *raison d'être*
mas as notícias diárias
de certo modo me deixam mudo (Gage, 1985, p. XVIII).

Há silêncio nos trabalhos da exposição *Mobiliário Melancólico*. Silêncio escuro da madrugada e depois silêncio claro da alvorada. Nos primeiros objetos, vistos desde a entrada do espaço expositivo, têm-se escuros trabalhos de madrugada: *Leitor*, *Sublimador*, *Condensador*; na fotografia sem título e no trabalho partido, que é a partida dos objetos negros, *Hábitos Insuficientes*. Alvor nos trabalhos tridimensionais restantes: *Vale ter ser tesa*, *Hipóteses da Vida Comum e Vetor*.

Primeiramente, o silêncio físico dado pela ausência de dispositivos sonoros ligados, a seguir, o silêncio cromático da pintura que recobre os objetos uniformemente, preto ou branco fosco, tinta usada para revestir móveis e automóveis, laca nitrocelulose, um verniz sintético. Conforme diz o senso-comum, preto e branco não são cores gritantes, e sim cores que apresentam baixa vibração, cores austeras. Por uma lógica de oposição, em relação às cores gritantes, podemos pensar poeticamente como cores silenciosas, ou ao menos, não gritantes. Mas por que essa atribuição sonora e ambiental às cores? Kandinsky foi a fundo nesta questão.

Wassily Kandinsky confere ao preto uma propriedade concêntrica e ao branco excêntrica. No preto, há *ausência total de resistência e nenhuma possibilidade* (Kandinsky, 1996, p. 90), ou seja, a morte. O branco possui movimento de resistência, segundo Kandinsky: *Resistência eterna e apesar disso possibilidade (nascimento)*. Para esse artista, o preto corresponde ao *silêncio sem esperança*. O branco, em contrapartida, é o *silêncio que se situa antes de qualquer nascimento. É prenhe de promessas e de esperança* (Kandinsky, 1996, p. 139). Assim como o branco do papel antes de ser atacado pelas grafites e pintas.

Para o artista, além de aspectos formais, estava implicada uma questão de transcendência, de elevação espiritual possibilitada pela arte e da forma artística como expressão exterior de um conteúdo interior. Há uma afirmação de Kandinsky que é pertinente para minha produção: *A necessidade cria a forma*, onde ele se refere a uma *necessidade interior*. Penso que em meu trabalho são as práticas habituais que geram a forma, ou melhor, deformam.

Os hábitos que levo em conta são relativos às necessidades vitais do cotidiano: comer, descansar, relacionar-se, etc.

Para a análise dos trabalhos de *Mobiliário Melancólico* tomarei as duas cores – preta e branca - como pólos opostos, evidenciando, com isso a polarização no campo (na galeria) onde as duas cores estão dispostas. Vou me valer das atribuições de Kandinsky para fazer o correlato com o estado melancólico, que não é apenas a presença do pólo negativo, da tristeza, da morte, do fim; mas justamente da oscilação, da movimentação entre dois pólos extremos: branco e negro; euforia e tristeza; eros e tânatos.

Sobre o branco ele diz:

(...) o branco (...) é como o símbolo de um mundo onde todas as cores, enquanto propriedades de substâncias materiais, se dissiparam. Esse mundo paira tão acima de nós que nenhum som nos chega dele. Dele cai um silêncio que se alastra para o infinito como uma fria muralha, intransponível, inabalável. O branco age em nossa alma como o silêncio absoluto. Ressoa interiormente como uma ausência de som, cujo equivalente pode ser, na música, a pausa, esse silêncio que apenas interrompe o desenvolvimento de uma frase, sem lhe assinalar o acabamento definitivo. Esse silêncio não é morto, ele transborda de possibilidades vivas. (...) Talvez assim tenha ressoado a terra, branca e fria, nos dias da época glacial (Kandinsky, 1996, p. 90).

A pintura branca que cobre os trabalhos não age como muralha de gelo intransponível muito menos inabalável, mas são sim silêncios caídos, ou em processo de queda. Vide a mesa na diagonal - *Vale ter ser tesa*, onde a forma



está tombada, declinada por este branco em **86** *Vale ter ser tesa*, 2006 queda. Se Kandinsky diz de um branco gelado, o branco de *Vale ter ser tesa* corresponderia a um descongelamento, a um escoamento. Podemos evocar aqui a tradicional relação ocidental que considera o branco como símbolo de pureza e limpeza. Nesse caso, não quero afirmar que elas não estejam presentes em sua simbologia, mas estão em declive, em declínio com *Vale ter ser tesa*.

A idéia de pausa é pertinente à cadeira chamada *Vetor*, não apenas pela cor, mas pelo sentido originário da cadeira como lugar para sentar, fazer uma pausa, descansar e esperar. A idéia de espera tem uma conotação simbólica distintiva para Ernest Bloch, filósofo que viveu no período moderno. Segundo Bloch, *O que importa é aprender a esperar. O ato de esperar não resigna: ele é apaixonado pelo êxito em lugar do fracasso* (Bloch, 2005, p. 13). Mas para o filósofo francês André Comte-Sponville, esperar não é uma boa idéia, talvez sua resolução se deva a outra experiência temporal, a pós-modernidade, ou simplesmente a outra corrente de pensamento, mas para ele é preciso desesperar (des – esperar):

É preciso começar pelo mais escuro, buscar o “vazio, e o negro, e o nu”, e chegar progressivamente à luz. Porque a noite é primária. Se não fosse, não precisaríamos pensar. É preciso começar pelo desespero. Essa “noite escura” do pensamento é o silêncio. É necessário muito tempo para chegar a ele, e muita coragem (Sponville, 1997, p. 13).

Sponville afirma que não há futuro que não seja esperança, acredito que essa idéia de esperança como futuro está próxima do desenho. Do desenho como projeto, do *desenho como desígnio, isso é, como capacidade de dar corpo a uma idéia, projetá-la* (Farias 2005, p. 119-120). O desenho guarda a potência de ser o que ainda não é, possui um teor de futuro que o caracteriza como o *ainda-não-sendo* de que nos fala Bloch.



87 *Vetor*, 2006

A idéia de des-esperar está em relação aos objetos, pois *o desespero é o próprio presente* (Sponville, 1997, p. 15). Os objetos de *Mobiliário Melancólico* já são o que são, *nada a esperar de nada* (Sponville, 1997, p. 16). No objeto *Vetor*, por exemplo, observamos que ele não serve mais como objeto de espera, o assento e o encosto dificultam uma espera, são incômodos para se apoiar sobre eles, portanto, ele veta a espera.

Não há espera, mas há pausa. A ênfase da forma em ângulo reto no assento e no encosto estabelece um espaço de dupla pausa: primeiramente pela função da cadeira, e posteriormente pela pausa de sentido que o assento e o encosto em forma de canto propõem. Pausa também no local da arquitetura onde o trabalho foi instalado. Pausa não constatada por um vagar de tempo, mas determinada pelo intervalo entre o canto da sala e as costas da cadeira, onde o ângulo reto da edificação está paralelo ao encosto também com ângulo de 90º de *Vetor*. Especificamente sobre cantos Bachelard escreveu:

Os documentos que podemos reunir pela leitura são pouco numerosos porque este retraimento inteiramente físico em nós mesmos já traz a marca de um negativismo. Sob muitos aspectos, o canto 'vivido' rejeita a vida, restringe a vida, oculta a vida. O canto é assim uma negação do Universo. No canto não falamos a nós mesmos. Se nos lembramos das horas do canto, lembramo-nos de um silêncio, de um silêncio dos pensamentos (Bachelard, 1996, p. 145-146).

Podemos evocar a imagem literal do objeto assento, como superfície ou *coisa horizontal sobre a qual se senta; lugar que oferece segurança e/ou estabilidade a alguma coisa lá posta*. Com uma pronúncia idêntica, mas uma grafia diferente, resultará no sinal gráfico: acento, o qual designa um *destaque, relevo, realce que uma sílaba ou uma palavra têm em comparação com outras na mesma cadeia falada, seja pela maior intensidade com que é pronunciada (acento de intensidade), seja pela maior altura (acento tonal), ou seja, pela maior duração (acento de quantidade)* (Houaiss, 2007).

O acento tônico ou circunflexo é representado por um sinal gráfico “^” que, *na ortografia portuguesa, serve para indicar a sílaba tônica associada ao timbre fechado das vogais “ê” e “ô”*. Assim como é um *sinal diacrítico*⁷⁸ “^” que

⁷⁸ Diacrítico - adjetivo e substantivo masculino. 1- diz-se de ou sinal gráfico complementar que modifica o valor de algum símbolo; 2- Rubrica: fonética, ortografia. Diz-se de ou sinal gráfico que se acrescenta a uma letra para conferir-lhe novo valor fonético e/ou fonológico. Na ortografia do português, são diacríticos os acentos gráficos, a cedilha, o trema e o til.

Etimologia - grego *diakritikós, ê, ón* 'capaz de distinguir, de separar' do verbo grego *diakrínó* 'separar um do outro', formado do elemento grego *diá* 'através de, por meio de,' e verbo grego *krínó* 'separar, decidir, distinguir, discernir' (Houaiss, 2007).

simboliza o acento de altura caracterizado por uma inflexão mais elevada da voz, seguida de outra de abaixamento.

No trabalho chamado *Hipóteses da Vida Comum*, pode-se conjecturar que a configuração em ponte formada pelas duas camas



88 *Hipóteses da Vida Comum*, 2006

tramadas remeta à representação planificada de um acento tônico: a configuração arqueada dos dois leitos entrelaçados tomados a partir do ponto de vista de quem entra na sala, onde está instalado o trabalho *Hipóteses da Vida Comum*. Esse conjunto circunflexo de objetos guarda a imagem gráfica do acento constituído de dois traços formando ângulo “^”.



89 Robert Gober, *Inverted Sink*, 1985, gesso, madeira, arame, aço e tinta, 168 x 259 x 61 cm

Na escultura *Inverted Sink* de Robert Gober, o acento tônico é a forma do trabalho visto de frente. Gober produziu trabalhos que tinham a pia como referência por quase dez anos. O termo inglês *sink*⁷⁹ designa o objeto pia, mas também uma série de outros termos, entre eles “declinar”. Então temos uma ênfase, um acento em um declínio. Esse declínio, esse *to sink down* - cair, muito provavelmente estava relacionado ao momento de crise da Aids nos

⁷⁹ *Sink*, 1 pia. 2 antro, lugar de vício ou de corrupção. 3 fossa, escoadouro. *vt+vi (ps sank, pp sunk, arch sunken)* 1 descer, baixar, cair, depositar, declinar. 2 fazer descer, fazer baixar. 3 afundar, ir a pique, submergir. 4 afundar, pôr a pique. 5 ficar mais baixo ou mais fraco. 6 escavar, aprofundar. 7 passar gradualmente, cair. 8 decair, deteriorar. 9 fazer desaparecer, perder de vista. 13 levar à ruína, destruir. *to sink beneath a burden fig* sucumbir debaixo de uma carga. *To sink down* cair, ficar prostrado. *To sink in value* desvalorizar-se. *To sink into oblivion* cair no esquecimento. *To sink to one's knees* cair de joelhos. (Michaelis, 2007)

anos oitenta. Podemos pensar que Gober estava dando ênfase e esta questão em especial.

Partindo desta lógica de passagem do objeto para o sinal gráfico, retomemos o trabalho *Vetor*. Pensemos seu assento como um acento circunflexo virado de cabeça para baixo. E se tomarmos uma lógica de inversão proporcional, então ao invés de destacar, realçar, esse acento invertido poderia reduzir a intensidade, abaixar o tom, diminuir a duração de permanência efetiva na cadeira, pois de fato ele é um assento deveras incômodo. Podemos inferir, poeticamente, que se trata de um acento de pausa e não um assento para pausa. Não no sentido da negação pura de uso prático do objeto, mas de uma pausa que não seja apenas para o sujeito, mas do objeto, de um silêncio do objeto para a 'escuta' do observador, do usuário (de cadeiras, como de exposições de arte), a deixa que permite a reverberação da palavra do olhador.

A pausa que gera um movimento, pois o assento, que era antes um lugar estável, de espera, de calma e descanso sofreu uma alteração que lhe ocasiona um acento, uma ênfase diferente do convencional. Acento que muda



o tom do objeto, que muda seu significado. O olhador passa a ser o perguntador incomodado. O sujeito que é impedido de esperar, se desespera, quando se defronta com algo que lhe parece familiar, mas ao mesmo tempo possuidor de uma irregularidade. Esse móvel-escultura coloca em movimento o corpo do sujeito, que é submetido à incerteza da finalidade daquele objeto, o qual o impede de ficar assentado em um suporte para o corpo, em um lugar seguro, estável e cômodo. Então a pausa do objeto induz ao movimento do observador.



91 Jeppe Hein, *Social Bench #9*, 2005, metal pintado, 75 x 165 x 45 cm

Há um trabalho incrivelmente próximo da proposição de *Vetor*, ele foi produzido pelo artista dinamarquês Jeppe Hein (Copenhague, 1974) e faz parte

de uma série de esculturas chamadas *Social Bench* (banco social). Mas as diferenças estão no material: metal; no tipo de banco e local a ser instalado: é um banco de jardim, portanto destinado a um local aberto, um passeio público; é um banco coletivo. *Vetor* é feito de madeira, destinado a ocupar um canto e por uma única pessoa por vez, caso alguém se proponha a usá-lo. Não proponho esse uso, mas eventualmente, alguns visitantes sentam no objeto como se fosse uma cadeira convencional. Mas pelo que pude observar, ninguém permanece sentado por muito tempo. *Vetor* não é apenas visual ou conceitualmente incômodo, mas fisicamente incômodo.

Conforme o dicionário Houaiss, *assento* também é *o espaço ao qual se pertence, o assentamento*; assim como denota a tranquilidade de espírito; o *repouso*; o *bom senso, juízo a prudência*. Do mesmo modo como *assento* também é o *conjunto de objetos (assentamento) que contêm o axé ('força sagrada') de determinado orixá e que fica guardado dentro ou fora da casa de candomblé - O assento de Exu é uma casinhola geralmente na entrada do terreiro. O assento eterno é o paraíso para a Igreja Cristã* (Houaiss, 2007).

Ao passo que, foneticamente, *acento* designa destaque e relevo, o acento que graficamente aponta seu vértice para baixo poderia designar depressão e mutismo. Mas seriam apenas coisas horríveis? Há aqui apenas uma estética negativa? De fato não acredito que exista apenas esse aspecto. Pois mesmo que essa impossibilidade de se sentar possa evidenciar um corpo instável – o do observador - também pode levar a pensar o sujeito com uma lógica que não seja calcada nas certezas, mas nas dúvidas criadoras.

Poderíamos pensar este acento como um cume virado para baixo, como um acento de desintensidade, o qual diminui a gradação do objeto e, por extensão, ativa a outra parte do enunciado que é o sujeito. Temos, portanto, um sistema inflectivo, circunflexo, onde o objeto diminui a intensidade de sua presença, baixa o tom, sussurra ou mesmo silencia para dar vez/voz ao sujeito. Essa é a inflexão melancólica do mobiliário, a dobra, a flexão do objeto, do seu sentido e da sua referência às ações praticadas sobre ele. Inflexão que muda a direção do sentido de utilidade e a atribuição normal de conforto do móvel. Mudar o assento muda o acento do móvel. Que passa simplesmente de móvel, para móvel-escultura, para um móvel-dobradura e, portanto, um móvel encurvado, vincado, inflectido.

Etimologicamente o vocábulo inflexão provém do lat. *inflexiō,ōnis* 'ação



92 *Sublimador*, 2006

de dobrar; sinuosidade, desvio, volta'. O elemento de composição *Flex* nos conduz para dois outros trabalhos que também insinuam certas dobras e incertas voltas de sentido: *Sublimador* e *Conversor*. Ambos são objetos negros. Sobre

o preto Kandinsky escreveu:



93 *Condensador*, 2006

Como um 'nada' sem possibilidades, como um 'nada' morto após a morte do sol, como um silêncio eterno, sem futuro, sem a esperança sequer de um futuro, ressoa interiormente o *preto*. O que na música a ele corresponde é uma pausa que marca um fim completo, que será seguida, talvez, de outra coisa – o nascimento de outro mundo. Pois tudo o que é suspenso por esse silêncio está acabado para sempre: o círculo está fechado. O preto é como uma fogueira extinta, consumida, que deixou de arder, imóvel e insensível como um cadáver sobre o qual tudo resvala e que mais nada afeta. É como o silêncio no qual o corpo entra após a morte, quando a vida consumiu-se até o fim (Kandinsky, 1996, p. 96).

Sublimador e *Conversor* são objetos oriundos da idéia de pausa, provinda do genuflexório, mas ao mesmo tempo os títulos remetem a nomes de máquinas, de equipamentos científicos. Mas também podemos pensar que

estão muito próximos foneticamente de outras palavras, que estas sim denotariam seus possíveis usos. Por exemplo: sublimador e sublevador, onde este também deixa margem para interpretações: sublevar no sentido de elevar, de mover de baixo para cima; erguer, elevar, sobrelevar. E assim entender o objeto como uma escada que serve perfeitamente para esta finalidade.

Porém há uma forma no substrato daquela escada que é o genuflexório. Móvel religioso para penitência empregado para que o corpo do fiel deposite seu peso sobre ele, onde os joelhos assentam-se sobre um estrado inferior e as mãos cruzadas sobre o patamar mais alto. O que temos a mais em *Sublimador* do que a forma original do genuflexório é um degrau intermediário. Percebe-se também, levando em conta o contexto religioso, a questão da busca pela elevação das almas, para o lenimento das faltas, para o alívio do peso das consciências culpadas.

Se falarmos em religião, no outro extremo há a rebelião. Pois sublevação é sinônimo de rebelião, de levante, revolta, de falta de sossego, de falta de aceitação de algo; inquietação. De fato, o título não é sublevador, mas *Sublimador*. Ainda assim mantemos o princípio de elevação, pois a palavra sublimador deriva do latim *sublimátor, óris* 'aquele que eleva'. Essa é a idéia depositada nesse equipamento de lenimento religioso, que possui um desempenho invisível, uma função ensinada e mantida pela instituição religiosa e ativada pela fé e culpa do crente. *Já em época de Plínio, há o sintagma genu flectère 'dobrar o joelho', tornado vocábulo no cristianismo, donde o português genufle(c)tir, genufle(c)tor, genuflexão, genuflexo, genuflexório.*⁸⁰

Um trabalho que se aproxima de questões relativas à remissão de culpas, mas ao castigo, principalmente, é *Espace à culpabilité* do artista contemporâneo francês Philippe Ramette (Auxerre, 1961). Não há referências

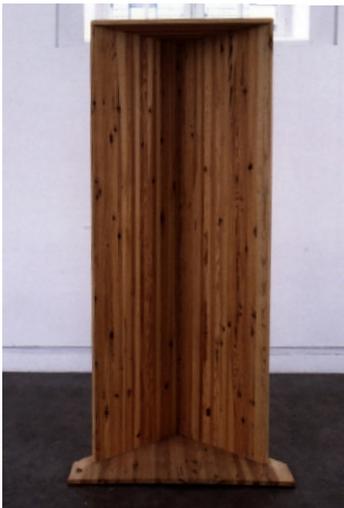
⁸⁰ O que nos traz de volta ao elemento de composição *Flex*: antepositivo, conexo com o vocábulo latino *flectó, is, flexi, flexum, flectère* 'curvar, dobrar, flexionar, fletir; fazer voltas, voltar; desviar, mudar', com cognatos como *flexus, us* 'inflexão, desvio', *flexuósus, a, um* 'sinuoso, fig. artimanhas, artifícios', *flexio, ónis* 'ação de curvar', *flexúra, ae* 'curva, curvatura, dobradura', o v. *flexo, as, ávi, átum, áre*, freqüentativo de *flecto, is*, 'curvar, dobrar, vergar', *flexilis, e* 'que verga, flexível', *flexibilis, e* 'flexível, dobradiço' e *inflexibilis, e*; verbos *adfecto* ou *afflecto, is, ère* 'curvar, torcer', *circumflecto, is* 'descrever em redor, pronunciar uma sílaba com acento circunflexo', *deflecto, is* 'abaixar dobrando', *infecto, is* 'curvar, encurvar; desviar, atrair para; dar inflexões à voz cantando', *reflecto, is* 'recurvar, encurvar; voltar os olhos ou o rosto para trás; retroceder; prestar atenção, refletir'. Houaiss (2007).

religiosas imediatas, mas ainda assim há a palavra culpa e uma relação com uma arquitetura disciplinar que o filósofo francês Michel Foucault descreve em seu livro *Vigiar e Punir*. Nesse livro, ele desenvolve um estudo sobre a “evolução” do sistema penal moderno, do controle e do suplício sobre o corpo de condenados. Foucault indica os exemplos de instituições abordadas no livro: instituições militares, médicas, escolares e industriais, assim como a escravidão e os *cuidados na primeira infância* (Foucault, 2000, p. 188).



94 Philippe Ramette, *Espace à culpabilité*, 1990, objeto de madeira, 270 x 70 x 70 cm. Bois, installation particulière, Villa Arson, Nice. Com o artista dentro

Espace à culpabilité é um trabalho que poderia ser pensado como um canto móvel, mais precisamente um extrato de um canto de um ambiente, o qual o artista utiliza-se do título para relacioná-lo a um espaço disciplinar. Poderíamos pensar em um tipo de castigo escolar, onde o aluno indisciplinado fica posicionado de frente para uma parede e essa ação funciona como uma penalidade para o ato indevido daquele sujeito. Segundo Foucault, o corpo só se torna útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo dócil. *A disciplina procede em primeiro lugar à distribuição dos indivíduos no espaço* (Foucault, 2000, p. 121).



95 *Espace à culpabilité*, vista frontal

Lugar para o castigo do culpado, lugar da experiência constrangedora, da exposição pública e da vigilância, Ramette transforma um espaço em um objeto (*Espace à culpabilité*), o qual reconstitui uma situação de punição física e moral. *A disciplina organiza um espaço analítico.*

E aí ela encontra um velho procedimento arquitetural e religioso: a cela dos conventos. Mesmo se os compartimentos que ele atribui se tornam puramente ideais, o espaço das disciplinas é sempre no fundo, celular. Solidão necessária do corpo e da alma, dizia um certo ascetismo: eles devem, ao menos por momentos, se defrontar a sós com a tentação e talvez com a severidade de Deus (Foucault, 2000, p. 122).

Assim fica mais estrita a relação de *Espace à culpabilité*, com os seguintes trabalhos, que embora não se tratem de cantos possuem a referência à culpa e à expiação da falta, são os trabalhos que tem como base o genuflexório: *Sublimador* e *Condensador*.

Com relação à questão do canto como lugar de apartamento, há um trabalho que pela sua forma e disposição no espaço expositivo pode lhe colocar próximo da imagem do castigo presente em *Espace à culpabilité*, se trata de *Vetor*. *Espace à culpabilité* replica um canto de um ambiente interno, mas seu foco parece ser na questão de um deslocamento de contexto. *Vetor* não é um canto, mas mantém uma relação espacial com o canto, pois se trata de uma cadeira que fica de costas para o ângulo da sala. Sendo que ele próprio possui um ângulo reto em seu encosto, que está em paralelo com o canto da sala.

Outro trabalho que mantém um diálogo com a proposição de Ramette, com relação a cantos que recebem corpos é *Leitor*. Neste, há a mesma possibilidade de receber, de conter um corpo ao comprido, só que não mais na vertical e sim na horizontal. Por analogia, podemos pensar em *Leitor* não apenas como objeto, ou móvel-escultura, mas como objeto-lugar ou arquitetura-móvel, cama-canto, leito-vértice ou quina-cama.

Ao aproximarmos a cama, lugar de aconchego, descanso e proteção do canto da arquitetura, não podemos deixar de mencionar do canto-refúgio do filósofo Gaston Bachelard:

Eis o ponto de partida de nossas reflexões: todo canto de uma casa, todo ângulo de um quarto, todo espaço reduzido onde gostamos de nos encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um quarto, o germe de uma casa (Bachelard, 1996, p. 145).

Etimologicamente, canto provém do grego *kanthós*, lugar do olho onde se formam as lágrimas, e assim voltamos à idéia inicial proposta pelos elementos de *Leitor*, a cabeceira do leito que também é o lugar de onde vertem as águas.

Considerações finais

As palavras – imagino isso freqüentemente – são casas com porão e sótão. O sentido comum reside no rés-do-chão, sempre pronto para o ‘comércio exterior’, no mesmo nível de outrem, desse transeunte que nunca é sonhador. Subir a escada na casa da palavra é, de degrau em degrau, abstrair. Descer ao porão é sonhar, é perder-se nos distantes corredores de uma etimologia incerta, é procurar nas palavras tesouros inencontráveis. Subir e descer nas próprias palavras é a vida do poeta. Subir muito alto, descer muito baixo é permitido ao poeta que une o terrestre ao aéreo. Só o filósofo será condenado por seus pares a viver sempre no rés-do-chão? (Bachelard, 1996, p. 151).

Ao retomar as questões abordadas nos capítulos precedentes sobre *Mobiliário Melancólico*, penso em minha condição de propositor, do sujeito que convida o público a experimentar no campo das artes visuais, a disfuncionalidade, a desobjetividade, as descertezas que não habitam apenas o circuito da arte, mas antes são sobras inconvenientes, no entanto, factuais do mundo pós-moderno. Se tomarmos o cotidiano como o *rés-do-chão* proclamado por Bachelard, podemos pensar em *Mobiliário Melancólico* como um desvio momentâneo da linearidade do sentido comum do dia-a-dia. Onde o público poderá *subir* e *descer* um pouco, acima e abaixo da linha do rés-do-chão, levado pelas inclinações e declinações dos planos presentes nos trabalhos da série *Mobiliário Melancólico*.

Ao longo da pesquisa e principalmente nos momentos de escrita desse texto, que é parte integrante da pesquisa *Mobiliário Melancólico: Inflexões poéticas sobre objetos incômodos*, também me deparei com situações de altos e baixos. Antes do Exame de Qualificação, por exemplo, o texto e a direção da pesquisa pareciam estar bem ao rés-do-chão, ou seja, bem claros para mim. Porém, a discussão estabelecida entre os professores integrantes da banca, naquele momento, produziu uma situação importante, que me tirou esse chão e me desequilibrou. Então, não só os trabalhos de *Mobiliário Melancólico* indicavam uma idéia de desconforto, mas a escrita e as escolhas conceituais se apresentavam como incertas e incômodas depois da qualificação. E foi nesse ambiente que o texto tomou corpo.

O que mudou na metodologia da pesquisa? Antes da qualificação eu havia colocado em primeiro plano a questão conceitual e histórica da melancolia, e os trabalhos acabaram ficando em segundo plano. Para reverter essa questão em favor de minha produção, selecionei alguns projetos e a partir deles construí os objetos, coloquei-os no espaço da galeria, depois incluí os desenhos e, por fim, a fotografia. Utilizei o período da exposição como local de observação e escrita, ou seja, parti da experiência sensível com os objetos no espaço de exibição. O presente texto foi então embasado em um corpo de trabalhos, e só depois as tramas teóricas foram tomando forma. Isso foi uma constatação: primeiro os trabalhos visuais, depois o texto. Para mim não foi possível construir os dois ao mesmo tempo, por mais tentativas que fizesse.

Essa situação foi o momento de comutação da crise para a criação e foi o grande ganho que observei nessa pesquisa. Partir de trabalhos recentes e escrever sobre eles mostrou ser uma metodologia empregada, uma metodologia empírica, que foi se moldando à medida que acertos e enganos foram se descortinando. Essa questão enfatiza minha situação de artista que vai tateando e configurando um percurso marcado por expectativas, tentativas e erros, ou seja, o método empregado na construção do texto está muito próximo do método de produção visual.

No decorrer da pesquisa, constatei que *Mobiliário Melancólico* se propõe como um ante-positivo de pequenas certezas, da funcionalidade, do sentido comum, da objetividade, do dever ser. Podemos pensar na melancolia e na disfunção mítica da bile negra, traçando um paralelo com a disfunção desses móveis, que não se prestam para um fim preciso, mas para fins imprecisos, ou mesmo nem fins, mas meios. Uma disfunção é uma patologia, um distúrbio da função de um órgão o qual se efetua de maneira anômala. O estado de melancolia corresponde ao momento onde o equilíbrio responsável pela saúde do indivíduo oscila de um extremo a outro. Como acreditavam os antigos, isso era provocado pela influência de Saturno que levava o baço a secretar mais bÍlis negra, alterando o humor do sujeito, escurecendo seu humor.

Ao propor a transgressão da tradicional categoria de utilidade dos objetos do cotidiano aos visitantes, também esse cotidiano é colocado em

cheque, mesmo, é claro, que seja de maneira indireta, pela arte. Com as formas reconhecíveis dos móveis vem a intenção de incitar dúvidas no observador, relativas a rotinas diárias repetidas por toda a vida. Os objetos são domesticados, mas também domesticam nossa vivência pela estreita relação que todos nós mantemos com eles.

Por isso, a necessidade de construção de objetos, já que o desenho, ou projeto não são o suficiente para estabelecer este paralelo onde as proposições em três dimensões com medidas próximas de móveis verdadeiros são confrontados com a escala do corpo humano, com as expectativas de funcionalidade do público. Para que desse confronto possam surgir as mais variadas leituras.

Com essa pesquisa, constatei que do confronto entre sujeito e objeto, ao menos duas vias de acesso se abriram: uma leitura poética e uma leitura crítica. Na aproximação poética estão envolvidos geralmente, e não necessariamente, conteúdos subjetivos, mnemônicos relativos a experiências pessoais do observador. O trabalho funciona, nesse caso, como um dispositivo acionador de imagens, de memórias realmente vividas, sonhadas ou imaginadas pelo espectador.

A leitura crítica, por sua vez, implica na observação das proposições de *Mobiliário Melancólico* como aparelhos incômodos que ativam uma percepção da realidade diária pelo viés do inconveniente, questionando hábitos enraizados culturalmente na imaginação e no corpo das pessoas, seja pela urgência de atos afirmativos solicitados no cotidiano (alimentação, trabalho, práticas comunitárias, descanso, entretenimento), seja pela automatização e cegueira provocada pela repetição incessante de atos impensados. E aqui decresce o viés poético e evidencia-se o lado crítico da questão das convenções sociais e dos deveres condicionados.

Mas o problema que se coloca neste ponto é o seguinte: Para o propositor isso está claro, e isso foi o ganho com esta pesquisa. Mas nem sempre para os diferentes receptores isso está evidente. Mas como comunicar essa intenção do autor para o receptor? Essa é uma questão importante, e que

ficará em aberto, dando continuidade a presente pesquisa em um momento posterior.



Vamos retomar *Vale ter ser tesa*, uma mesa inclinada, a princípio em uma situação negativa. Antes de

96 *Vale ter ser tesa*, 2006

apenas recusar qualquer finalidade, propõe uma negociação com a funcionalidade, aponta para outras tantas possibilidades de inserção a serem imaginadas pelos observadores (e essa foi outra percepção resultante da pesquisa). Que lugares aquele objeto pode habitar? Quem sabe uma mesa para uma rua inclinada? Que funções podem ser ali desempenhadas? Que gestos esta mesa desencadearia em um sujeito que se propusesse a usá-la?

A princípio, pelo estado de conservação da mesa, ela não apresenta sinais de uso, mais parece um móvel novo, um objeto projetando para um uso futuro, pois não se trata de um móvel usado; encontrado ou retificado, então não há a questão de evocar uma situação passada que o deformou. *Vale ter ser tesa* é um objeto projetado e construído com esta configuração inusual, como um elemento ativador da imaginação e não apenas como uma interdição autoritária pela não possibilidade aparente de uso.

O ponto que seria interessante chegar, é o de perceber que no trabalho reside um convite, uma provocação à imaginação criadora do observador (E a que usos poéticos ele se presta?), pois ainda há esta possibilidade.

A pesquisa *Mobiliário Melancólico: Inflexões poéticas sobre objetos incômodos*, me possibilitou observar que os trabalhos da série *Mobiliário Melancólico* não se colocavam apenas como negatividade pura, ou seja, apenas através de metáforas de inutilidades, mas ainda, como abertura para leituras individuais do público, assim como a melancolia não apenas aponta para a tristeza, mas também propicia a produção intelectual.

Ao vetar os usos convencionais dos objetos do cotidiano, usos inusitados podem ser inferidos através do filtro das memórias corporais dos observadores. Não há certo ou errado, não há segredo a ser decifrado. Há de fato, a tentativa de instalar a imprecisão de significação e a abertura para leituras livres do público em geral, mas também há uma série de indicações formais presentes nos trabalhos sugerindo algumas posições, direções e endereçamentos.

Enfim, penso que essa pesquisa se desenvolveu como laboratório de possibilidades de proposições poéticas e do livre exercício da escrita como lugar de reflexões e inflexões de certezas.

Bibliografia

Livros

- AGAMBEN, Giorgio. *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pré-Textos, 2001.
- ARISTÓTELES. *O Homem de Gênio e a Melancolia*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989.
- AUSTER, Paul. *O Inventor da Solidão*. São Paulo: Editora Best Seller, 1982.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*; tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo. Martins Fontes, 1993.
- _____. *A Terra e os Devaneios do Repouso: Ensaio sobre as imagens da intimidade*; tradução Paulo Neves. São Paulo. Martins Fontes, 2003.
- BARROS, Manoel. *Gramática Expositiva do Chão*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- _____. *Livro Sobre Nada*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- BAUDRILLARD, Jean. *O Sistema dos Objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BLOCK, Ernest. *O Princípio Esperança: volume I*. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2001.
- BLOEMINK, Barbara J. CUNNINGHAM, Joseph Davey. *Design Does Not Equal Art: Functional Objects from Donald Judd to Rachel Whiteread*. London: Merrel Holberton, 2004.
- BORER, Alan. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- CAGE, John. *De Segunda A Um Ano: Novas conferências e escritos de John Cage*. Tradução Rogério Duprat revista por Augusto de Campos. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.
- CANTON, Katia. *Novíssima Arte Brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras 2001.
- COLPITT, Frances. *Minimal Art: the critical perspective*. London: U-M-I Research Press, 1992.
- DASTUR, Françoise. *A Morte: Ensaio sobre a finitude*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- FARIAS, Agnaldo. *Arte Brasileira Hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis. Vozes, 1987.
- _____. *Isto não é um Cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- FREUD, Sigmund. Luto e melancolia (1917[1915]). In *Obras Psicológicas Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Vol. XIV. P. 275.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GARB, Tamar; KUPIST, Donald; SEMIN, Dider. *Christian Boltanski*. London: Phaidon, 1997.
- HAAR, Michel. *A Obra de Arte: Ensaio sobre a ontologia das obras*. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- HEARTNEY, Eleanor. *Pós-Modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. (Movimentos da Arte Moderna)
- HUBERMAN, Georges Didi-. *O que vemos, o que nos olha*; prefácio Stéfane Huchet; tradução Paulo Neves. São Paulo. Editora 34, 1998.
- IZQUIERDO, Ivan. *Silêncio, Por Favor*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002.
- JOVANIVIC, Aleksander (org), *À Sombra do Quarto Crescente*. São Paulo, Ed. Hucitec, 1995.
- KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte: E na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- KRISTEVA, Julia. *Sol Negro: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- LAMBOTTE, Marie-Claude. *Estética da Melancolia*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.
- LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da Saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- MINK, Janis. *Duchamp: A Arte como Contra-Arte*. Köln: Taschen, 1994.
- MOLES, Abraham A. *A Teoria dos Objetos*. Tradução Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1981.
- MORRIS, Robert. *Continuous Project Altered Daily: The writings of Robert Morris*. New York: The MIT Press, 1995.
- PAQUET, Marcel. *Magritte (1898-1967): O pensamento tornado visível*. . Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1992.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- RAMOS, Nuno. *O Pão do Corvo*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- RESTANY, Pierre. *Os Novos Realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- RIEMSCHNEIDER, Burkhard; GROSENICK, Uta (editores). *A Arte na Viragem do Milênio*. Köln: Benedikt Taschen, 1999.
- ROOB, Alexander. *O Museu Hermético: Alquimia & Misticismo*. Köln: Benedikt Taschen, 2006.
- SALLES, Cecília Almeida. *Redes de Criação: Construção da obra de arte*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.
- SCLIAR, Moacir. *Saturno nos Trópicos: A melancolia européia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SONTAG, Susan. *Sob o Signo de Saturno*: Porto Alegre, L&PM, 1986.
- SOUSA, Edson Luiz André de. Monocromos psíquicos: alguns teoremas. In: RIVERA, Tania; SAFATLE, Vladimir. *Sobre Arte e Psicanálise*. 1ª edição. São Paulo: Escuta, 2006.

- SPONVILLE, André Comte-. *Tratado do Desespero e da Beatitude*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- STEIN, Ermildo. *Melancolia: Ensaio sobre a finitude no pensamento ocidental*. Porto Alegre: Movimento, 1976.
- TIBURI, Marcia. *Filosofia Cinza: A melancolia e o corpo nas dobras da escrita*. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.
- VADEL, Bernard Lamarche-. *Joseph Beuys*. Madrid: Ediciones Siruela, 1984.
- WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Tradução Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

Catálogos Monográficos e de Exposições

- Ai Weiwei - Works: Beijing, 1993-2003. By Ai Weiwei, Charles Merewether (Editor). Timezone 8: China, 2003.
- Aparelhos: Waltercio Caldas Jr. / Textos de Ronaldo Brito. Rio de Janeiro: GBM Editora de Arte; Funarte, 1979.
- Daniel Albernaz Acosta / texto Tadeu Chiarelli. São Paulo: Edusp, 1997. (Artistas da Usp, 8)
- Daniel Acosta / texto Agnaldo Farias. Goiás: Museu de Arte Contemporânea de Goiás, 2004.
- Doris Salcedo / textos Nancy Princenthal, Carlos Basualdo, Andreas Huyssen, Emmanuel Levinas, Paul Celant. London: Phaidon Press Limited, 1997.
- Escultura Britânica Contemporânea: de Henry Moore aos anos 90. Santiago de Compostela: Auditório de Galicia; Porto: Fundação de Serralves, 1995.
- Espelho Cego: seleções de uma coleção / curadoria de Márcia Fortes a partir da coleção organizada por Marcantônio Vilaça. MAM SP, 2001.
- João Loureiro. Texto e curadoria Sergio Romagnolo. São Paulo, Adriana Penteado Arte Contemporânea, 2000.
- José Rufino: Laceratio / texto de José Rufino. Porto Alegre, II Bienal do Mercosul, 1999.
- José Rufino / texto de José Rufino. Recife, Galeria Vicente do Rego Monteiro, 1997.
- Joseph Beuys: Arena - were would I have got if I had been intelligent / curator: Lynne Cooke; texts: Lynne Cooke, Pamela Kort, Christopher Phillips. New York: Dia Center of Art, 1994.
- Juan Muñoz: monólogos y diálogos / texto de James Lingwood. Madrid: Palacio de Velázquez- Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1996.
- Louise Bourgeois. London: Tate Gallery Publishing, 2000.
- Metropolis: International Arte Exhibition Berlin 1991. New York: Rizzoli International Publications INC., 1991.
- Miroslaw Balka - Revisión 1986 - 1997 / curadoria Juan Vicente Aliaga. Valencia: IVAM Instituto Valenciano de Arte Moderna, 1997.
- Móbilis Moderna Brasileira: 1940-70/ curadoria Sandra Spritzer. Rio de Janeiro: BNDES, 2004.

- Morte das Casas - Nuno Ramos / textos Paulo Venâncio Filho e Vilma Arêas. São Paulo: CCBB, 2004.
- Natal Arte Contemporânea. Natal: Centro Cultural Casa da Ribeira, 2006. (Coleção Casa da Ribeira – Série Artes Visuais)
- Nelson Leirner e Iran do Espírito Santo: 48. Biennale di Venezia – Padiglione Brasile / curadoria Ivo Mesquita. Veneza, 1999.
- Os Múltiplos Beuys: Joseph Beuys na Coleção Paola Colacurcio / curadoria Paulo Reis e Paola Colacurcio, textos Paulo Reis e Marco Veloso. Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, 1999.
- Pedro Cabrita Reis - Contra a Claridade / textos de Alexandre Mello e José M. Miranda Justo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, C. Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1994.
- Pedro Cabrita Reis / textos Lóránd Hegyi, Bruno Corà, Alexandre Melo, Denys Zacharopoulos. Milano: Edizioni Charta; Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien; Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 1999.
- Pedro Cabrita Reis - Giving Heed to Silence / introdução Alessandra Pace - textos Doris von Drathen e Yehuda E. Safran. Torino: Hopefulmonster, 2001.
- Pedro Cabrita Reis / editor Michael Tarantino – textos Michael Tarantino, Adrian Searle, José Miranda Justo, João Fernandes. Germany: Hatje Cantz Publishers; Fundação Serralves, 2003.
- Rachel Whiteread / curadoria Paulo Venâncio Filho e Ann Gallagher. Rio de Janeiro: Artviva, 2003.
- Regina Silveira Clara Luz / curadoria Martin Grossmann, textos Martin Grossmann e Adolfo Montejo Navas. São Paulo: CCBB, 2003.
- Robert Morris From Mnemosyne to Clio: The Mirror to the Labyrinth (1998-1999-2000). Lyon: Musée d'Art contemporain, 2000. (Un livre une oeuvre)
- Roberto Bethônico. Belo Horizonte: AM Galeria de Arte; São Paulo: Casa Triângulo; Rio de Janeiro: Galeria Cohn Edelstein, 1997.
- Sexta Bienal de La Habana: José Rufino - Lacrymatio / texto de Katia Canton. Cuba, 1997.
- Still Life Natureza-Morta / curadoria e textos de Ann Gallagher. São Paulo: Galeria de Arte do Sesi, 2004.
- Taking Place - The works of Michael Elmgreen & Ingar Dragset - The Danish Representation, 25th Biennial de São Paulo 2002. Copenhagen: Kunsthalle Zürich, The Danish Contemporary Art Foundation, 2002.
- Transformações - Nova Escultura da Grã Bretanha: Tony Cragg, Richard Deacon, Antony Gormley, Anish Kapoor, Alison Wilding e Bill Woodrow. São Paulo: XVII Bienal de São Paulo, 1983; Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1984.
- Valeska Soares – Ponto de fuga/desaparecimento / textos Adriano Pedrosa. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1998.
- Vanitas: Meditations on Life and Death in Contemporary Art / Curator John B. Ravenal. Virginia Museum of Fine Arts. April 4 - June 18, 2000.

Waltercio Caldas - 1985 2000 / curadoria Ligia Canongia. Rio de Janeiro: CCBB, 2000.
Waltercio Caldas: Livros. Porto Alegre: São Paulo: MARGS/Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2000.
Waltercio Caldas / textos Ilse Kuijken, Paulo Venâncio Filho e Sonia Salzstein Goldberg. Kassel: Documenta 9, 1992.

Teses

Elaine Athayde Alves Tedesco. Passagens e desdobramentos entre o repouso e o isolamento na constituição de uma poética visual. Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2002.
Maria do Rosário Stotz. O Trabalho Como Possibilidade de Satisfação Pulsional: Sublimação. Tese de Doutorado, área de concentração Ergonomia, Programa de Pós-Graduação em Engenharia da Produção, Universidade Federal da Santa Catarina, 2003.
Maria Paula Recena. Espaço e Memória: geografias desfocadas. Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2005.
Maria Raquel da Silva Stolf. Espaços em Branco: entre vazios de sentido, sentidos de vazio e outros brancos. Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2002.

Periódicos e artigos

BOURRIAUD, Nicolas. O que é um artista (hoje)? *Arte & Ensaios*: Revista do PPGAV-EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, ano X , n. 10, p.77-78, 2003.
REVISTA DA ASSOCIAÇÃO PSICANALÍTICA DE PORTO ALEGRE n°20. "A clínica da melancolia e as depressões". Porto Alegre, Associação Psicanalítica de Porto Alegre, 2001.
REVISTA DA ASSOCIAÇÃO PSICANALÍTICA DE PORTO ALEGRE n°21. "Os Nomes da Tristeza". Porto Alegre, Associação Psicanalítica de Porto Alegre, 2001.
TESSLER, Elida. Obras e Sobras: Rupturas na arte contemporânea. *Educação, Subjetividade e Poder*, Porto Alegre, v. 4, n. 4, p.16-23, 1997. Jan-jun.

Textos on-line

Courtney Smith. *Tongue and Groove: Movable Sculpture*. Curadoria Manon Slome. Nova York. Chelsea Art Museum. 8 de março a 15 de abril de 2006.

(<http://chelseaartmuseum.org/projectroom/2006/courtneysmith/index.php>). Acesso em 04 de dezembro de 2006.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. Luto e culpa na análise e na vida: sobre as resistências do analista ou “vamos falar da morte?”. Corpo Freudiano do Rio de Janeiro Escola de Psicanálise. (<http://www.corpofreudiano.com.br/txt7.htm>). Acesso em 25 de fevereiro de 2006.

DIAS, Geraldo Souza. A obra de arte no espaço urbano.

(http://www.corpos.org/anpap/2004/textos/clv/geraldo_dias.pdf). Acesso em 19 de março de 2006.

Mélancolie: génie et folie en Occident. Commissaire Jean Clair. Exposition présentée aux Galeries nationales du Grand Palais, à Paris, du 13 octobre 2005 au 16 janvier 2006. 41 páginas (www.rmn.fr/melancolie). Acesso em 13 de outubro de 2005.

NORTHWOOD, Heidi. The Melancholic Mean: the Aristotelian Problema XXX.1. Nazareth College of Rochester. Boston University.

(<http://www.bu.edu/wcp/MainAnci.htm>). Acesso em 07 fevereiro 2006.

PINHEIRO, Tereza. Sublimação e idealização e a pós-modernidade.

(<http://www.estadosgerais.org/historia/76-sublimacao.shtml>). Acesso em 08 de fevereiro de 2007.

SOUSA, Edson Luiz André de. Experimentum-Mundi: Expressionismo e utopia. *Freud-*

lacan.com: Association Lacanienne Internationale, 28 mar. 2006. (http://www.freud-lacan.com/articles/article.php?url_article=edesousa280306). Acesso em 07 de fevereiro de 2007.

TELLES, Sérgio. *De Novo e Sempre, O Mal-Estar na Cultura*. Estados Gerais da Psicanálise: rede de estados gerais da psicanálise - Grupos Virtuais e Textos. Palestra conferida na inauguração da Sociedade de Psicoterapia Psicanalítica do Ceará - Fortaleza, junho de 2000. (http://www.estadosgerais.org/gruposvirtuais/telles_sergio-mal-estar_na_civilizacao.shtml) Acesso em 03 de abril de 2006.

GAYFORD, Martin. *It makes you think*.

(http://www.findarticles.com/p/articles/mi_qa3724/is_200112/ai_n9013022). Acesso em 30 de janeiro de 2007.

Studio Visiting: Christian Boltanski. Tate Magazine – Issue 2 – Features.

(<http://www.tate.org.uk/magazine/issue2/boltanski.htm>). Acesso em 26 de fevereiro de 2006.

VANITAS: Fourteen Contemporary Artists Explore Theme of Life and Death.
Virginia Museum of Fine Arts. (<http://www.vmfa.state.va.us/vanitas.html>). Acesso em 24 de junho de 2005.

Sites

<http://blog.sina.com.cn/aiweiwei>

<http://www.capelan.com>

<http://www.comum.com/elainetedesco>

<http://www.elidatessler.com.br>

<http://www.helioferenza.net>

<http://www.pedrocabritareis.com>

<http://www.zittel.org>