

Urbanismo geral



Débora de Lima Bolzoni

urbanismo geral

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, área de Concentração: Poéticas Visuais, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Marco Francesco Buti.

São Paulo

2013



---

Prof. Dr. Marco Francesco Buti

---

Prof. Dr. Luiz Claudio Mubarac

---

Prof. Dr. Cauê Alves

São Paulo, de de 2014.



Ao Ramiro - artista professor e professor artista:  
pelo privilégio de compartilhar a vida comum.  
Ao João, sempre presente. Ao meu pai, que tinha  
prazer em solidarizar-se.  
Ao meu filho, Antero - o futuro desconhecido.

resumo

Este texto se situa entre uma biografia e um conjunto de breves ensaios sobre assuntos com os quais me ocupo como artista.

abstract

This text lies between a biography and a collection of brief essays on subjects with which mind as an artist.

## Índice

O legível se transforma em memorável	17
A ordem local - ambiente e atitude crítica	43
Ed. Cimenticola - peças para reposição	59
Ambiente ou nova dose de biografia	65
A "Margem" do absurdo e outras precipitações	73
Fluxos, desvios e <i>urbanismo geral</i>	95
Anexo Sinédoques do Tindiba (desenhos e anotações)	101
Referências bibliográficas	179

## Agradeço

À inestimável ajuda dos amigos da Rua da Quiari, a confiança constante do meu orientador Marco Buti, ao acompanhamento integral-loucal e mão na massa de Felipe Tonelli, à revisão fina e amizade delicada de Marcela Vieira, à doce presteza de Ruth Klotzel, ao apoio financeiro concedido pelo CNPQ e ao suporte dos funcionários do Serviço de Pós-Graduação da ECA, em especial a Bruno Ribeiro que me resgatou no início de um afundamento burocrático.

Às professoras Ana Maria Tavares e Neide Jallageas por seus comentários valiosos na banca de qualificação.

E finalmente ao meu amor e marido que, além de tudo, teve que me "dar uns toques" sobre in-design.

"Os mestres pregavam que o fascínio poético vem das raízes da fala. Sócrates falava que as expressões mais eróticas são donzelas. E que a Beleza se explica melhor por não haver razão nenhuma nela."

Manoel de Barros



Apresentação



O artista está o tempo todo pensando seu trabalho, refletindo sobre as redes que o envolvem social, conceitual e intimamente. Porém, o mestrado leva-o a compartilhar esse processo considerando as trocas peculiares que ocorrem no interior de uma instituição de ensino.

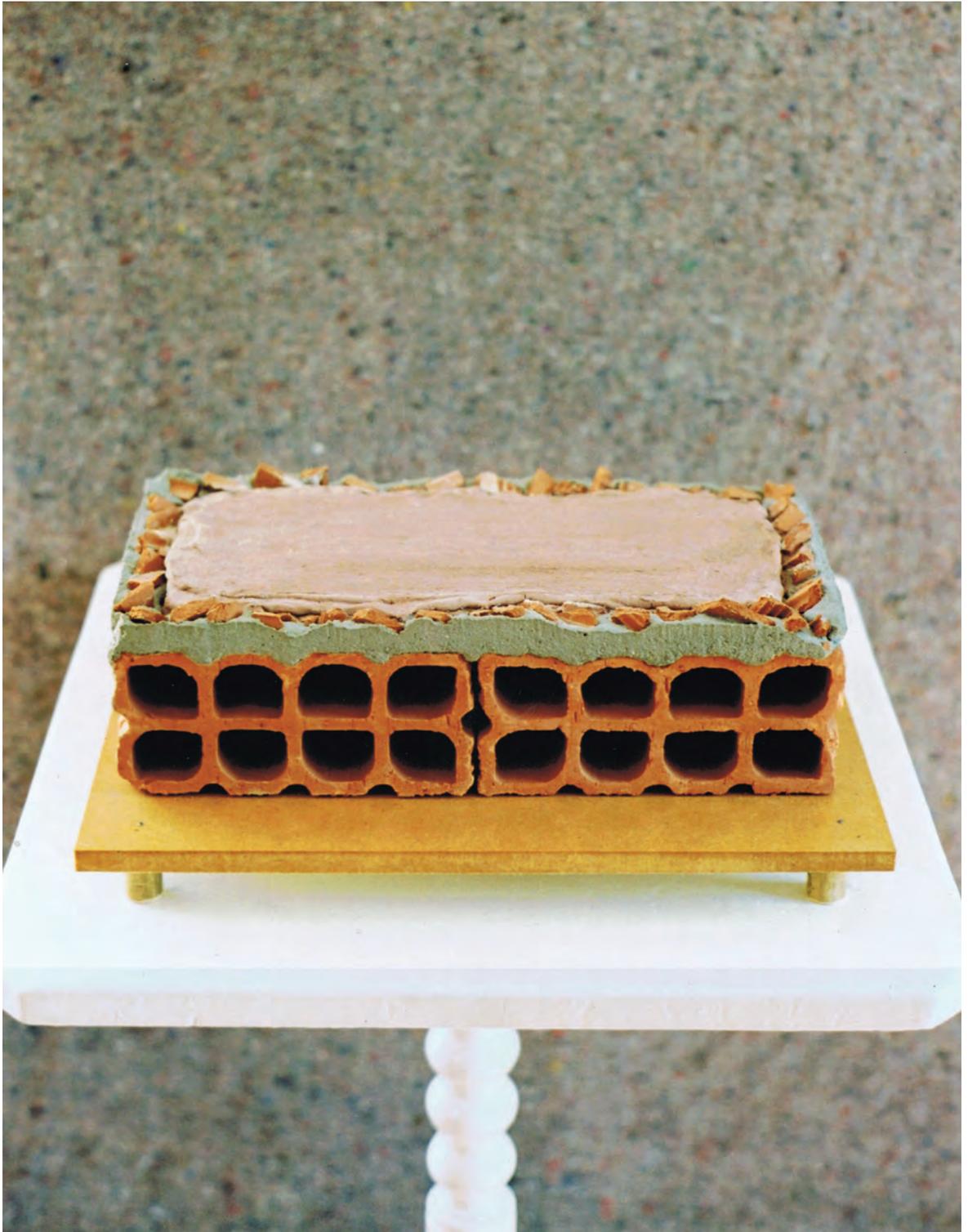
A universidade pode ser o lugar onde o artista deposita não só suas reflexões visuais, mas também um testemunho textual sobre elas. No texto podem aparecer coisas tão reveladoras quanto no próprio fazer artístico. E, foi apostando nisto que procurei ser, na escrita, o mais fiel possível à minha forma de pensar como artista. Assim, o texto tem um forte acento de relato e boa dose de biografia, o que espero não tenha desviado o foco da pesquisa que sempre foi a análise do trabalho.

Um dos exercício dessa dissertação é dar nome aos personagens e fatos que fazem parte de um filtro particular construído em diálogo com inúmeras coisas, mas muito intensamente com as transformações urbanas presenciadas na infância e a formação universitária em artes. Para tanto traço o perfil do bairro em que cresci na cidade do Rio de Janeiro e faço breves considerações sobre a influência de dois professores específicos no processo de reconhecimento daquilo que viria a ser o meu próprio trabalho: Ana Maria Tavares e Marco Buti. Além de revisitar minha formação acadêmica através das aulas destes dois artistas, fiz um exercício de aproximação com outros dois artistas cujo contato se deu a partir, primeiramente, de suas obras. São eles Cildo Meireles e Hélio Oiticica. Este exercício foi uma oportunidade para abordar questões caras ao meu trabalho como um todo, e que tive dificuldade em desenvolver a partir de uma só obra, ou mesmo de algumas.

No capítulo "A Margem e outras precipitações" agrupo algumas instalações que explicitam um contato problemático com o público. Entre a entrega irrestrita e a necessidade de um contato cuidadoso, todas, de um modo ou de outro, deixaram de existir mais cedo e de forma mais violenta do que a "prevista". E para este fato não há uma conclusão ainda.

Quanto à escolha dos trabalhos que reproduzi aqui, não houve a pretensão de esboçar um conjunto coeso e nem uma predeterminação em abordar possíveis obras "mais" importantes. Deixei que elas se definissem conforme as questões se anunciavam e também a partir das ressonâncias produzidas de um trabalho para outro.

O capítulo final trata mais de justificar a ausência de recorte específico para abordar esta produção, do que propriamente de concluir um conceito que englobe todo ele. Embora seu conjunto possa ser definido como uma pesquisa em torno de práticas urbanas, a imagem da cidade foi, na prática, evocada como metáfora para o que seria uma totalidade. E com isso servir de parâmetro na abordagem do conjunto da obra e a relação com as suas partes.



*"O legível se transforma em memorável."*<sup>1</sup>

Bolo (da série "Baldios"), 1999  
Tijolo, argamassa, fragmentos  
de tijolo  
e suporte de madeira.  
17 x 45 x 30 cm

---

<sup>1</sup> Título a partir de Roland Barthes.

Em 1999, quando apareceu pela primeira vez um corpo de trabalhos em que pude reconhecer um repertório próprio, uma das questões que me movia era pensar a portabilidade da arquitetura. A arquitetura, basicamente a doméstica, me interessava por ser um lugar privilegiado de iniciação a uma linguagem plástica e propiciar um contato cotidiano com vários procedimentos construtivos aliados a um repertório material de fácil acesso e manejo. A experiência de viver em uma casa em construção, que foi a minha até a adolescência, sempre me pareceu carregada de conotações sociais, já que reconhecia nessa condição particular algo um tanto exemplar do contexto sociocultural em que vivia.

O desejo de recuperar aquele repertório inicial surge de forma bem clara num dos primeiros objetos da série "Baldios" (1999). Nesta peça, dois tijolos baianos são colocados sobre um suporte de bolo, "confeitados" com cimento tingido com pó xadrez e "salpicados" com granito britado. Com a realização desta peça experimentei um grau de identificação com o objeto até então inédita para mim. Iniciava-se ali um percurso de pesquisa (em artes visuais) que procura reconhecer em suas memórias afetivas algo de uma experiência comum.

O bairro em que cresci, Jacarepaguá (situado na zona oeste da cidade do Rio de Janeiro), experimentou um processo violento de urbanização à fórceps, alavancado pela transformação igualmente violenta do bairro vizinho, a Barra da Tijuca. Oito anos após a inauguração de Brasília, em 1969, iniciou-se a execução do Plano Piloto da Barra da Tijuca, também concebido por Lúcio Costa. Como no plano da recém-inaugurada capital federal, o plano da Barra teve inspiração no urbanismo racionalista, com grandes avenidas e grandes espaços abertos. A imensa restinga de 165 km<sup>2</sup>, assim como os bairros do entorno, foram rebaixados à condição de um nada, onde se assentaria o novo perfil da cidade.<sup>2</sup>

Fora dos limites do Plano Piloto, a ocupação do território foi marcada pela arquitetura familiar, com seu ecletismo todo próprio, e igualmente alimentada pela indústria de construção civil, também em franco movimento de expansão. Essa região tem sido objeto de estudo de arquitetos e urbanistas que usam o termo "arquitetura kitsch"<sup>3</sup> para abordar a miscelânea de referências estilísticas presentes na produção arquitetônica de lugares cuja passagem da vida rural à urbana se deu às margens de um planejamento governamental.

Foi desse cenário de transformação urbana que vieram meus primeiros referenciais de espaço. Os montes de areia, brita, milheiros de tijolos empilhados e sacos de cimento demarcavam áreas de futuras residências num universo de loteamentos a perder de vista. Dentro das

---

2 Fontes: Secretaria Municipal de Planejamento e Coordenação Geral, 1980 e PUB-Rio, 1977

3 DINAH, Guimaraens e Lauro Cavalcanti. *Arquitetura Kitsch, suburbana e rural*. Funarte. Rio de Janeiro, 1989

casas, os materiais básicos de estrutura e acabamento formavam uma espécie de mobiliário bruto que dividia espaço com os demais objetos do dia-a-dia. Seus volumes só cediam lugar a um ambiente de fluxo mais contínuo quando finalmente eram aplicados à sua função de origem – o que podia levar anos. Essa condição de intimidade e os graus de identificação com materiais aparentemente tão desprovidos de subjetividade, produzidos em larga escala e sem maiores refinamentos de gosto, foi mais tarde ressignificada durante a minha formação numa escola de artes.



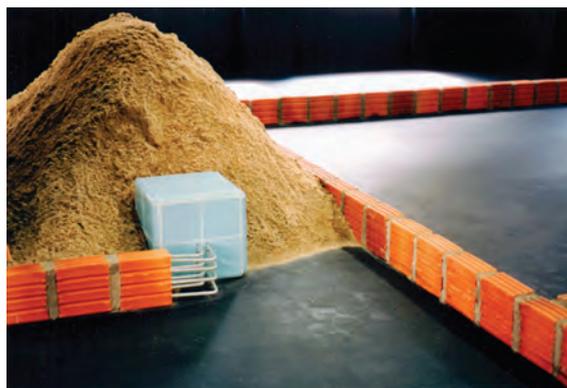
Paisagem, 2002  
areia de construção, madeira,  
azulejo e tinta sobre parede  
50 x 220 x 33 cm  
(montagem de ateliê)

É importante ressaltar que o bairro a que me refiro passava por uma transformação do rural ao urbano (ou sub-urbano). Isso porque o último surto demográfico daquela área da cidade havia ocorrido com a chegada da família real portuguesa ao Rio de Janeiro. Em 1808, com a transferência da capital do império Luso de Lisboa para o Rio, aquela área foi destinada à produção de cana, instalando-se ali a principal usina canavieira de uma região que abrangia quase a totalidade do que hoje é o estado do Rio de Janeiro. Passados quase 200 anos, uma nova mudança da capital, agora uma República, promove um novo impulso à região. No Plano Piloto de 1964, <sup>4</sup> Lúcio Costa afirma que o intervalo de 200 anos de abandono vividos por aquela região acarretou numa providencial preservação. Aquele imenso território considerado por ele como "desbravado" estava então à disposição no novo estado da Guanabara, cuja capital não mais era o Distrito Federal mas uma cidade igualmente "moderna".



<sup>4</sup> Lúcio Costa, - "Verifica-se assim que essa planície central, providencialmente preservada, além de possibilitar novamente a união das metades norte e sul da cidade, separadas quando a unidade urbana original se rompeu, está igualmente em posição de articular-se, por esses dois eixos paralelos, àquela área destinada à indústria pesada, no extremo oeste do Estado, com foco natural em Santa Cruz, o que lhe confere então condições para ser já não apenas o futuro Centro Metropolitano norte-sul, assinalado anteriormente, mas também leste-oeste, ou seja, com o correr do tempo, o verdadeiro coração da Guanabara."

Esqueceu-se de considerar que aquele lugar providencialmente preservado não era apenas uma bioesfera riquíssima, mas o reduto de uma sociedade que guardava traços de uma vida rural e com bens culturais bastante peculiares, como pode-se imaginar acerca de um lugar cujos edifícios de referência eram os mesmos desde os tempos coloniais: A igreja (Nossa Senhora do Loreto e da Penna), o coreto (das vilas Valqueire e da Freguesia), os solares (sedes de fazenda, granjas e vendas).



Duas possibilidades fechadas e uma entrada impossível, 2000  
(da série "Baldios")  
instalação  
amarração de tijolos baianos, areia, alumínio e azulejo  
1,50 x 5,00 x 8,00 m

## Série Baldios, 1999\_2013

Baldio: Palavra que indica algo inativo.

Um terreno baldio tende a ser tomado pela paisagem.

Esta série atravessa várias fases da minha produção.

Sua principal característica é a referência ao universo da arquitetura vernacular (seus materiais e modos de fazer).



Escadinha, 2000  
vidro  
0,60 x 0,50 x 0,60 m  
(trabalho feito para a varanda  
da Casa das Rosas/SP)

Caixa Klenir, 2000  
Revestimento cerâmico, madeira e alumínio  
0,70 x 1,50 x 0,90 m  
(montagem na exposição "Baldios")







Duas ladeiras, 2000  
Brita, gesso e massa corrida  
90 x 150 x 130 cm  
(vista da exposição "Dublê")

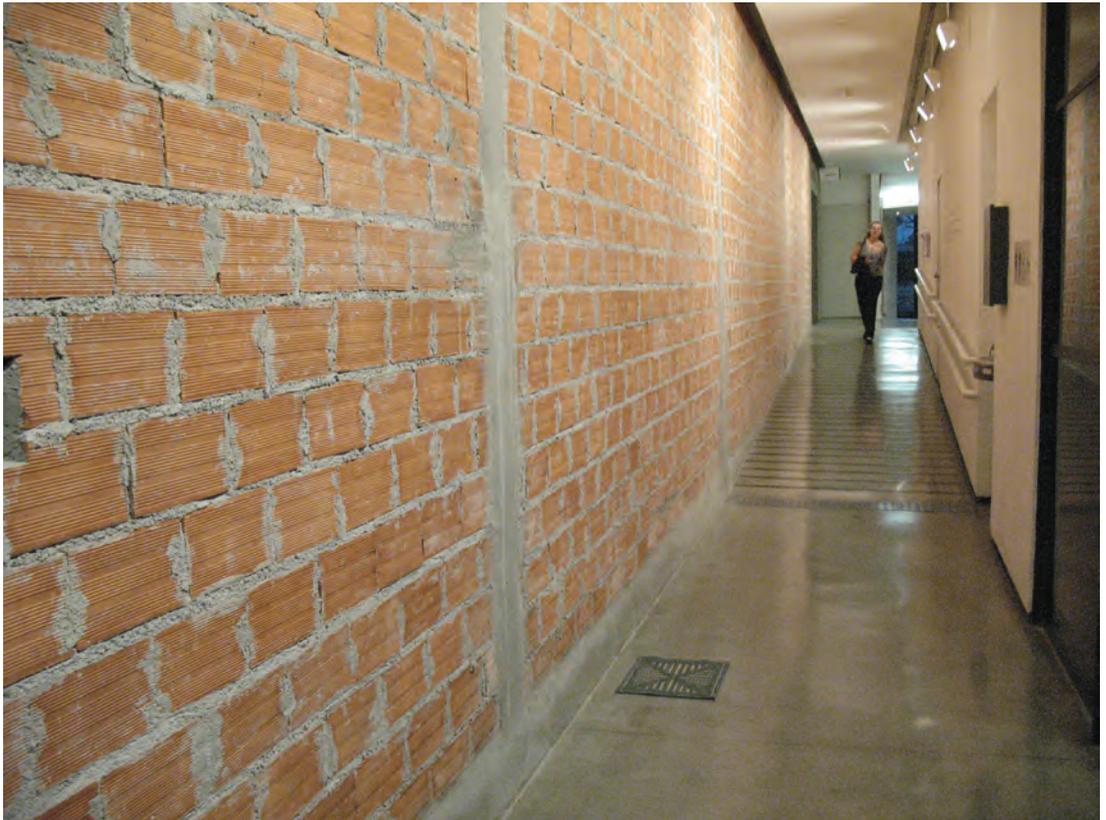
Sextavado, 2013  
ferro, tela de galinheiro e pastilha cerâmica  
130 x 45 x 35 cm  
(montagem de ateliê)





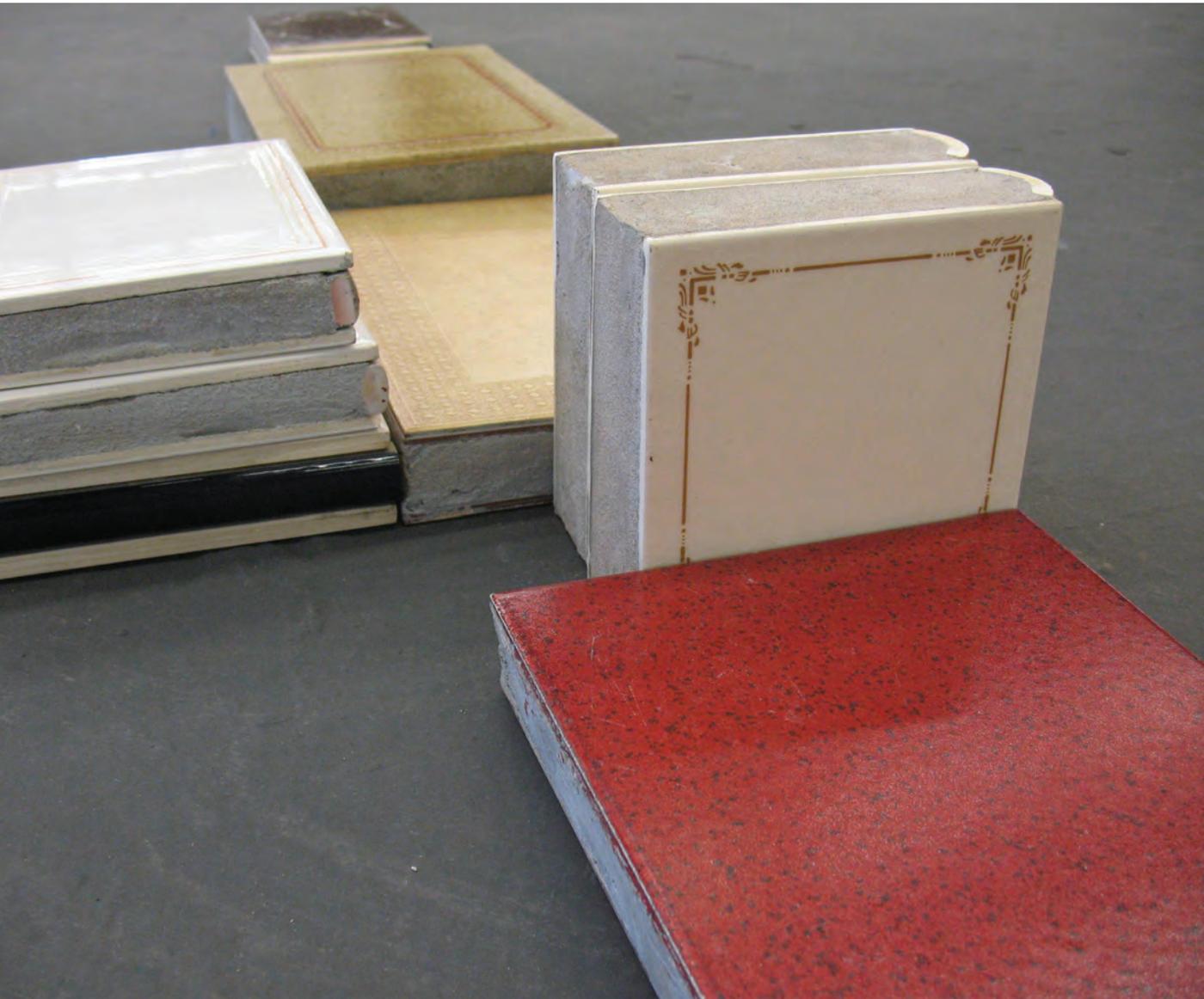


Sextavado, 2013  
(detalhe)



Ralo, 2007  
Tapete em arraiolo  
35 x 35 cm  
(vista junto ao projeto parede  
realizado  
por Marepe no Museu de Arte  
Moderna/SP)







Ed. Cimenticola\_ versão feira de rua, 2011  
Argamassa, revestimento cerâmico e cadeira de ferro infantil  
medidas variadas  
(vista da exposição "Dublê")

Vaso, 2010  
Parafina e suporte de ferro  
50 x 30 x 30 cm  
(vista da exposição "Leitura de praia")



Tábua, 2009  
tábua de passar e azulejo  
160 x 40 x 8 cm  
(vista da exposição "Dublê")







Betão à vista, 2013  
Isopor e argamassa  
140 x 800 x 30 cm  
(trabalho feito para o Mube/SP.  
Vista da exposição "Betão à vista")



Cildo Meireles  
Espaços virtuais: Cantos,  
1967-68  
Madeira, tela, tinta, piso de  
taco de madeira  
305 x 100 x 100 cm

A ordem local <sup>5</sup>  
ambiente e atitude crítica

---

5 "A ordem universal frequentemente apresentada como irresistível é, todavia, defrontada e afrontada, na prática, por um ordem local, que é sede de um sentido e aponta um destino." A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção. Milton Santos – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

Em um momento da pesquisa para esta dissertação, fiz o exercício de buscar algumas ressonâncias artísticas que teriam me auxiliado na formalização daquelas experiências de infância em discurso plástico. São inúmeras, claro. Mas em um certo dia, ao me refazer tal pergunta por nomes, o primeiro a surgir foi o do artista Cildo Meireles (Rio de Janeiro, 1948).

Em 1969, sob o título "Ambientes", o crítico de arte Frederico Moraes apresentava à cena carioca o artista goiano Cildo Meireles<sup>6</sup> que se mudara recentemente de Brasília para o Rio de Janeiro. Neste artigo, publicado em sua coluna no Diário de Notícias, Moraes ressaltava o fato dos ambientes de Cildo não serem penetráveis. No contexto da época este fato era indicativo, dentre outras coisas, de um lugar que o crítico anteviu para o artista em relação à arte brasileira. Com a atuação de Meireles, as obras dos artistas neoconcretos e especialmente as de Hélio Oiticica que introduziu o termo "arte ambiental" na cena artística brasileira, seriam desdobradas dentro de um novo contexto local a partir de influências do conceitualismo internacional. Para o crítico, Cildo Meireles representaria a inflexão necessária às experimentações sensoriais que, já naquela altura, haviam dominado a cena carioca e esvaziado boa parte do caráter político da proposta de arte ambiental defendida por Hélio Oiticica.

Mas para além do lugar que Frederico Moraes anteviu para Meireles na historiografia da arte brasileira, o fato é que os ambientes projetados por Cildo em seus desenhos não eram câmaras de experimentações sensoriais mas espaços totalmente construídos, sempre com alguma impossibilidade construtiva implicada. Um sólido ou uma linha reta em posições incongruentes com o espaço.

Em um depoimento dado ao artista Antônio Manuel, referindo-se aos desenhos e objetos da série "Cantos: espaços virtuais" (1967-1968), Meireles declarou que "seriam uma análise do fenômeno da virtualidade".<sup>7</sup> Virtualidade, na época, talvez passasse por uma linguagem específica das artes visuais e, por isso, menos carregada de conteúdo político. Mas se

6 Moraes, Frederico. "Ambientes". Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 01 de maio de 1969.

7 Extraído do depoimento de Cildo Meireles a Antônio Manuel na pesquisa "Ondas do corpo" editada pela FUNARTE na década de 80.



Cildo Meireles  
Da série "Arte física"  
Condensados 2, - Mutações geográficas: fronteira  
Rio/São Paulo, 1970  
Terra, prata, ônix, ametista e safira  
(dentro do anel há uma amostra de terra e  
um diagrama relativo ao processo de  
construção da obra)

notarmos que essa virtualidade acontecia no canto de uma casa comum, pode-se pensar que Cildo Meireles queria tratar do real. Cildo estava lembrando que a virtualidade é a própria existência diária, cotidiana. Naquela época, tal lembrança ficava carregada de conotações políticas considerando o grau de manipulação de informação da sociedade de então.

Continuando o depoimento, Cildo Meireles ainda acrescenta sobre os "Espaços Virtuais: Cantos" dizendo que "eles foram concebidos como teoremas. São uma demonstração, não só especificamente ao nível do olho mas ao nível da posição dele – observador – em relação ao trabalho; o que, em última análise, é uma coisa ligada ao olho. Mas pressupõe este deslocamento, o encontro dessa posição".<sup>8</sup>

Em diversos textos sobre Cildo Meireles e em vários depoimentos dados pelo próprio artista, sua vivência no planalto central (Brasília e Goiás) é destacada como experiência fundante na construção de sua linguagem artística. Embora nascido no Rio de Janeiro, cidade para a qual retorna já adulto, a paisagem física e sociocultural do planalto central brasileiro teria, segundo a hipótese de

<sup>8</sup> Extraído do depoimento de Cildo Meireles a Antônio Manuel na pesquisa "Ondas do corpo" editada pela FUNARTE na década de 80.

Marco Antônio Pasqualini de Andrade,<sup>9</sup> orientado sua experimentação artística para questões que aliaram o conceitualismo internacional a uma preocupação sobre pontos de vistas específicos. Para o autor, estes pontos de vistas específicos "tentam reconstruir a noção de centro-periferia a partir de uma visão de ambiente privilegiada e virgem, correspondente ao vazio territorial, todavia pleno de significados, do planalto central brasileiro.

O encontro com os "Espaços Virtuais" de Cildo certamente me forneceu repertório artístico, mas, também, e para além disso, os depoimentos do artista acerca dessa e de outras obras me abriu para um processo de reconhecimento que situa naquela mesma condição inicial de aprendizagem espacial, seu ponto de partida. Em seus depoimentos, cada obra é atravessada por histórias e reflexões a partir da experiência pessoal do artista – indivíduo único mas também um ser social atento e vulnerável às forças que operam no seu ambiente, podendo tornar-se, assim, um espelho de algo que extrapola sua individualidade.

As discussões sobre "ambiente" estavam ainda em pauta durante a minha formação universitária (1995-2000). Parecia haver um fio elástico entre as aulas de gravura e a de escultura. Ambas conduzidas por ex-alunos de Evandro Carlos Jardim e Regina Silveira artistas atuantes desde a década de 60. As aulas de gravura em metal do artista Marco Buti eram exercícios de aproximação a imagens e técnicas que, além de pouco conhecidas, eram estigmatizadas como algo de um passado alheio ao nosso, ou seja, no caso, jovens artistas brasileiros. Oferecendo um repertório com as quais aparentemente teríamos pouco com o que nos reconhecer, as aulas do Buti eram extremamente mobilizadoras de vontade criativa. Em tom provocativo, comparava a problemática da hierarquia entre os gêneros e as técnicas que balizavam a produção de arte na Academia<sup>10</sup> aos processos de legitimação da produção contemporânea. Ao abordar, por exemplo, a hierarquização dos gêneros de pintura na historiografia da arte ocidental, ele recontextualizava a questão política que desde sempre envolveu o olhar para a paisagem. Observar o entorno e comentá-lo são gestos que passam necessariamente por uma postura crítica. Os artistas são os críticos do ambiente em que atuam.

A atitude crítica como motor do fazer artístico também era um fio condutor das aulas da artista Ana Tavares – outra professora fundamental nesse período universitário. Em suas aulas, a paisagem, mais comumente chamada de lugar ou *site*, era uma plataforma de atuação política para a escultura em sua investida de uma atuação mais pública a partir da década de 60 do século XX. O

---

9 Andrade, Marco Antônio Pasqualini de. Uma poética ambiental – Cildo Meireles (1963-1970). Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sob orientação da Profa. Dra. Annateresa Fabris. São Paulo, 2007.

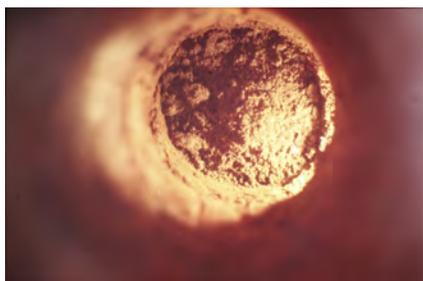
10 A estrutura da Academia de Belas Artes da França era o paradigma mais presente para se discutir o perigo de assumir para a produção em arte, dogmas institucionais em nome de uma legitimação mais garantida no circuito de arte.



posicionamento crítico do artista em relação ao seu meio estaria diretamente relacionado à forma como o ambiente se traduzia em obra, ou, o modo como o artista responde a esse ambiente: o espelhamento crítico que lhe dedica.

Quando realizei pela primeira vez trabalho o "Buraco n1", em 1998, ainda era aluna do curso de graduação em artes visuais da Escola de Comunicações e Artes da USP. Na verdade a obra surgiu como resposta a um exercício proposto por Ana Tavares em sua aula de Escultura. Curiosamente, naquela ocasião estava considerando a mesma "natureza" de espaço a que Frederico de Moraes se referia ao comentar os "Ambientes" de Cildo

Buraco n1, 1999  
instalação  
furo no chão iluminado internamente e tampado por lente biconvexa – trabalho para calçadas de grande circulação  
15 x 15 x 40 cm  
(vista da instalação em Ribeirão Preto)



Buraco n1, 1998-99  
Vista da primeira versão  
do trabalho, realizado  
na Cidade Universitária  
da USP.

(vista interna, sem lente)



Meireles. "Buraco n1" iniciou-se como uma recusa em fazer da escultura um volume no espaço. Ele não era penetrável e tão pouco "rodeável." Deparar-se com ele requeria uma mudança de ponto de vista.

Na época em que concebi esta obra, um fator que me interessava especialmente era realizar um trabalho num espaço de grande circulação (mais público do que outros?), porém "embutido" na paisagem (parcialmente aparente). Algo que me parecia um índice de valor da obra é que ela exigia uma visão particular, dependeria sempre da tomada de um determinado ponto de vista individual e único. Para olhar a obra Buraco n1 era preciso agachar-se e praticamente deitar-se no chão da calçada. O trabalho não admitia que mais de uma pessoa pudesse observá-lo ao mesmo tempo.

Buraco n1, 1999.  
(vista da exposição "Deslocamentos – Rumos Visuais do Itaú Cultural")

Mais tarde, em 2008, a tomada do espaço público por algo que comumente delimita espaços privados foi o ponto de partida para outro trabalho. Desta vez, instalei, na fachada e na lateral do edifício do Itaú Cultural, dois gradis de segurança. As grades eram bem diferentes entre si mas ambas se apresentavam como prosaicas grades residenciais. A de ferro, era pintada de branco o que emprestava um ar adocicado à peça. Seu padrão decorativo foi construído em círculos sobrepostos formando flores estilizadas de quatro pontas. Já a grade instalada na fachada é um conjunto de barras paralelas com pontas de lança nas extremidades.

O contexto destes trabalhos foi o convite para criar um site specific para a exposição "Quase líquido". Este convite partiu de Cauê Alves, curador da mostra, que estava interessado em realizar uma seleção de trabalhos que pudesse tensionar alguns conceitos abordados pelo filósofo Sigmund Baumann.

Naquela ocasião, um tema que se debatia em São Paulo era o processo de gentrificação pelo qual a área em torno da estação da Luz vinha sofrendo. Além da demolição de vários quarteirões com edifícios que serviam de



Sem título (grade 1), 2008  
site specific para o  
edifício sede do Itaú Cultural  
em São Paulo  
(exposição "Quase líquido")

Montagem da obra.



Itaú  
cultural

Quase  
líquido

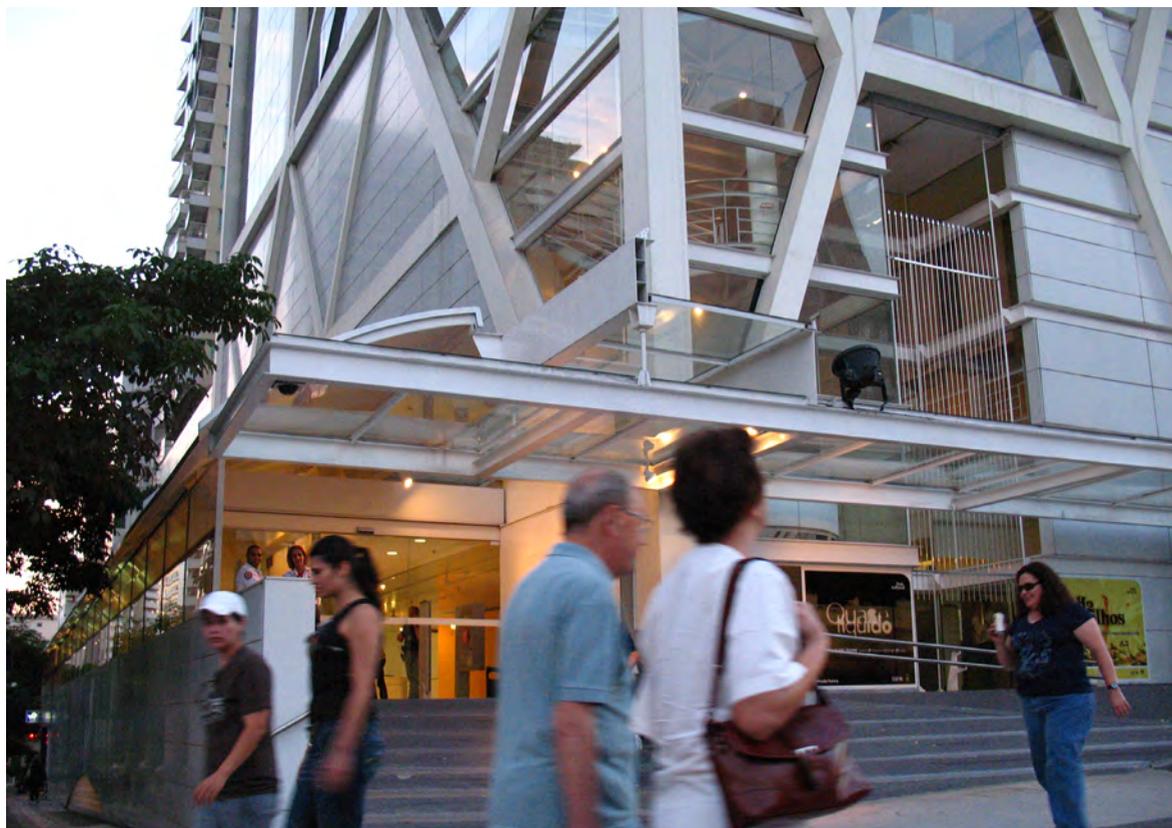
EXPOSIÇÃO QUASE LÍQUIDO

EXPOSIÇÃO

moradia a uma população marginalizada, o poder público dava prosseguimento a instalação de novos complexos culturais naquela região, não como forma de promover o acesso a cultura - o que era patente diante do pouco ou nenhum diálogo com as lideranças locais - mas como gatilho para atrair investimentos imobiliários para a região (causando uma rápida valorização imobiliária). Tal debate em torno da Gentrificação da Luz, somado às ideias defendidas por Baumann em seu livro "Modernidade Líquida" fizeram com que eu voltasse me olhar para o valor simbólico do edifício do Instituto Cultural Itaú. O processo pelo qual a área da Luz estava atravessando trazia à tona a velha questão da cidade como um espaço de representação.<sup>11</sup> Dentro deste espaço de representação o Itaú Cultural tornou-se uma peça chave nos discursos de legiti-

---

11 "As representações são signos de um objeto - cidade - e representam algo para alguém denominado seu interpretante. Afirmar que a cidade é um espaço de representação supõe estudar o modo como se manifesta e o que passa a significar para seus habitantes." Lucrécia D'Alessio Ferrara. O olhar periférico: informação, linguagem, percepção ambiental - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.





Montagem da obra.

mação cultural da cidade. Índice deste fato é a transformação sofrida por seu prédio em 2002. De "museu laboratório" <sup>12</sup>, topologia que melhor se aplica às características do projeto original de 1989 assinado pelo engenheiro Ernest Lange, o Itaú Cultural transformou-se em "museu ícone" <sup>13</sup>. A profunda reforma levada a cabo pelo arquiteto Roberto Loeb em 2002 teve como tarefa solucionar a adequação dos espaços - originalmente pensados para mostrar arte eletrônica - e integrar o edifício à rua facilitando o acesso público.

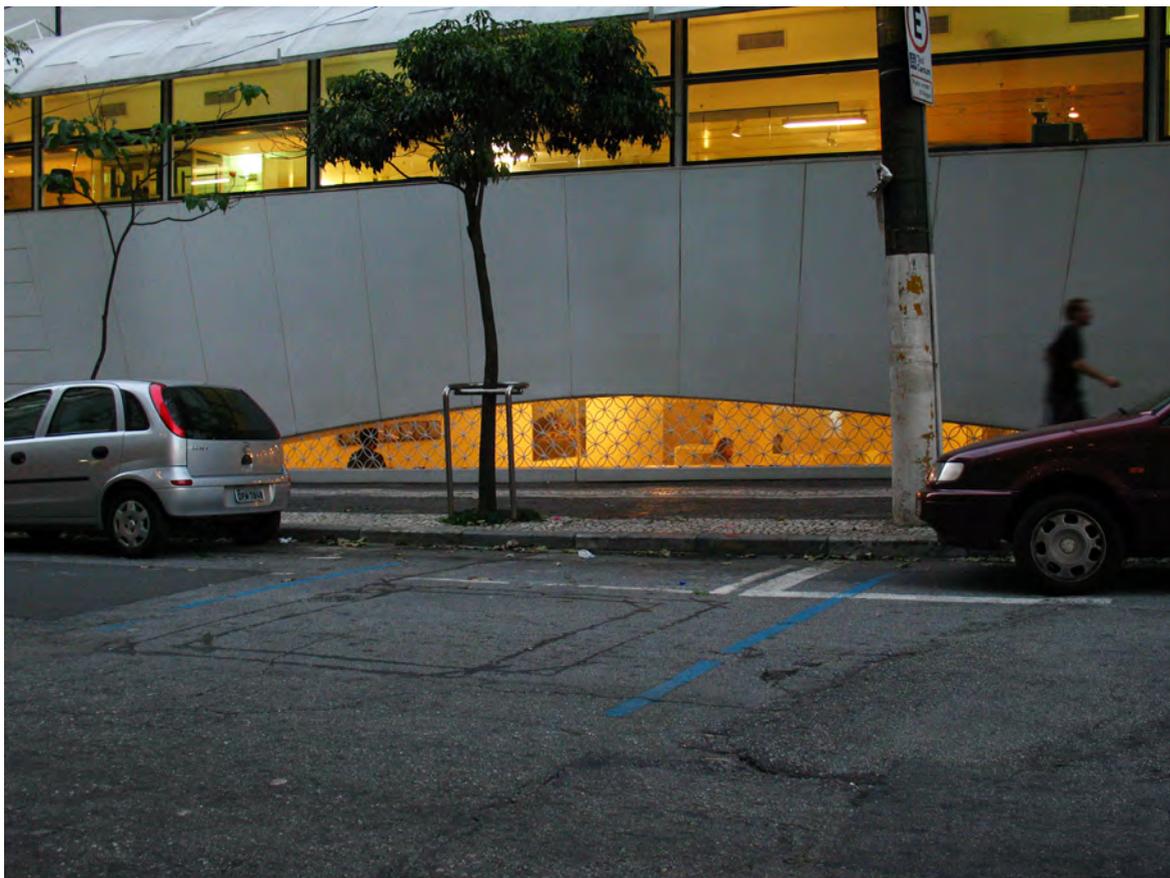
Enquanto fazia uma espécie de escuta do lugar para me aproximar daquilo que viria a executar como site specific, me surpreendi com um significativa área vazia que, embora interna, parecia excluída do edifício. Na verdade seria possível construir um pequeno prédio de três andares

12 "Museus laboratórios" tem como premissa romper com a hegemonia do cubo branco investindo em uma espacialidade que privilegia a experiência tecnológica.

13 Os "Museus ícones" são monumentos "turistificadores" das cidades globalizadas. No Brasil, um exemplo é o Museu de Arte de São Paulo (Masp), de 1968. No edifício localizado na Avenida Paulista, a arquiteta Lina Bo Bardi cria uma caixa suspensa onde o museu se ergue sobre o solo, criando uma grande praça de convívio público, uma arena para os como novos tempos de espetacularização da cultura.

Sem título (grade 1), 2008  
site specific para o  
edifício sede do Itaú Cultural  
em São Paulo  
(exposição "Quase líquido")





Sem título (grade 2), 2008  
site specific para o  
edifício sede do Itaú Cultural em São Paulo  
(exposição "Quase líquido")

dentro daquele espaço envidraçado e vazio, entre o hall de elevadores e a fachada. O que também me surpreendeu foi nunca ter vivenciado aquele espaço vazio mesmo tendo visitado tantas vezes o edifício. Ele não chegava a ser um átrio porque não era possível entrar nele. Por outro lado, também não era o suficientemente amplo para oferecer um descanso para vista. Deparar-se com aquele vazio me fez procurar alguma coisa que pudesse estar esquecida ali.

Numa conversa informal com Loeb, arquiteto responsável pela reforma de 2002, soube que aquele recuo foi previsto como um nicho de acomodação para a escultura previamente existente no local. A obra era uma peça da "Série Veneza" (1997), de Waltércio Caldas. Tal obra nunca mais retornou àquele local.

A opção por realizar duas grades diferentes foi baseada numa vontade de parafrasear a sobreposição de tempos e estilos que caracterizam uma cidade eclética, e em constante transformação, como é o caso de São Paulo. Com isso exercitar um deslocamento de gostos e capturar o edifício, ainda que temporariamente, em outras malhas da cidade. Eu esperava com isso trazer à tona os juízos de valor que definem os gostos que prevalecem, não na grande malha urbana, mas nos seus volumes de referência. Procurei criar obras que fomentassem uma reflexão sobre as ingerências do poder econômico na legitimação dos bens culturais e sua permanência na paisagem. O contraste entre aqueles modelos de arquitetura deveriam sugerir outros contrastes e desencontros com uma realidade mais abrangente da cidade, desta vez em níveis mais simbólicos.

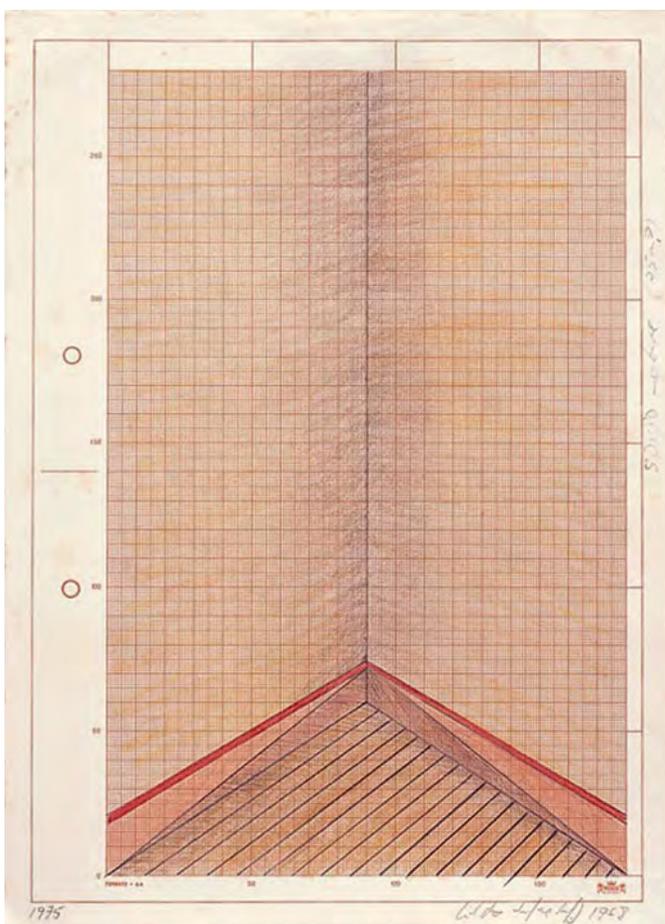
O que isso tem a ver com Meireles, seus Ambientes e Espaços Virtuais?

A verve alegórica da obra de Cildo Meireles, que concebe cada uma delas como fragmentos de um todo muito maior, foi também o tom do trabalho para a exposição "Quase Líquido".

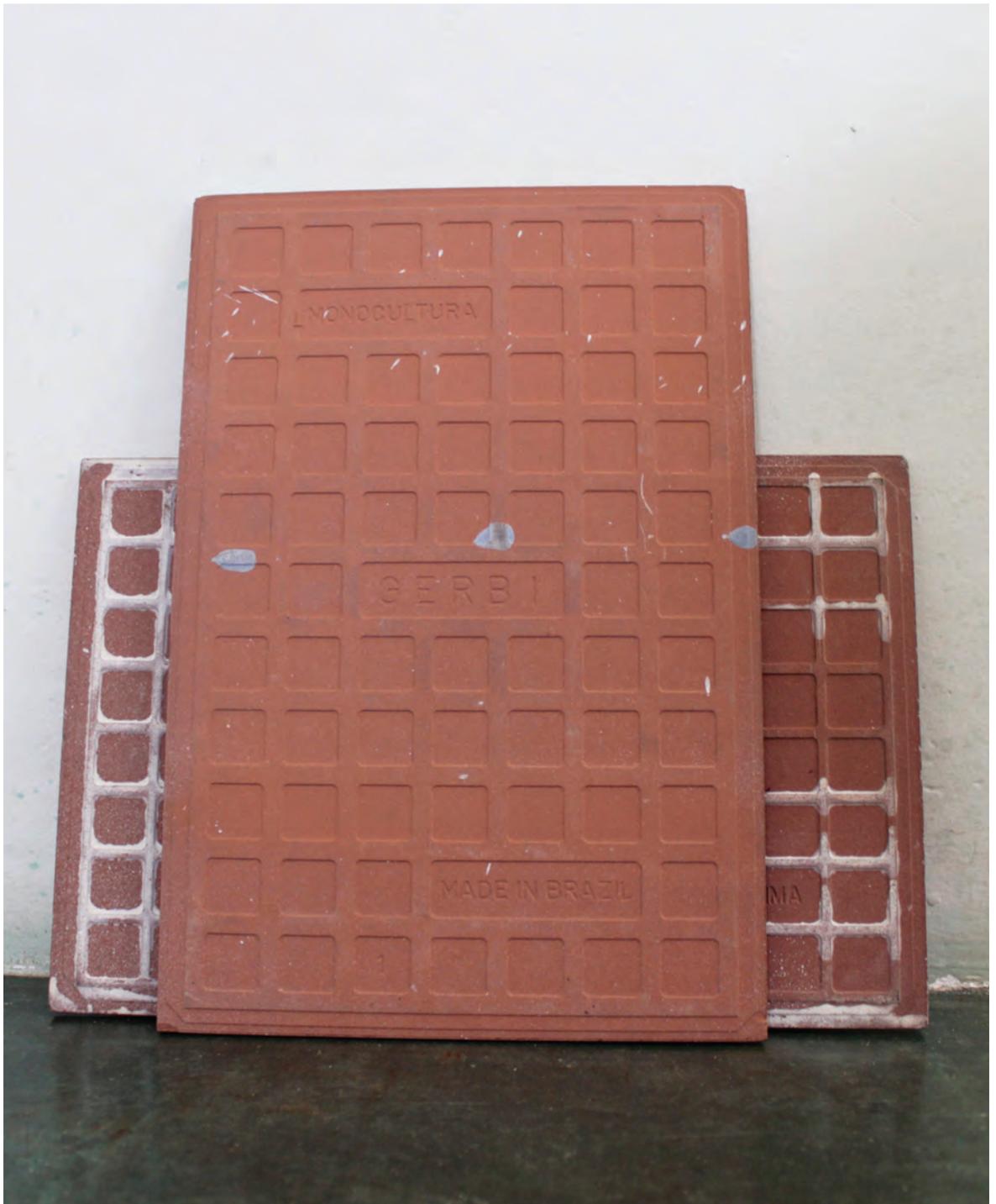
Ao tratar da noção de totalidade, Milton Santos ressalta que sua

análise só é possível a partir da sua cisão <sup>14</sup>. O gesto de retirar de um contexto, copiar, e colar em outro, sinalizando o estranhamento da sobreposição dos ambientes foi o modo como intervi no prédio para amplificar algo que ocorre na cidade de forma "naturalizada" – a sobreposição de suas tramas. Construção sobre construção sobre construção.

Cildo Meireles  
Espaços virtuais: Cantos, 1968  
Tinta, grafite sobre papel  
milimetrado  
70 x 50 cm



14 Santos, Milton. A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.



Ed. Cimenticola  
peças para reposição

Peças de reposição, 2013  
cartaz offset  
84 x 110 cm



pesquisa de material  
em loja de pisos a azulejos usados

Para o ramo da indústria de revestimentos cerâmicos, a década de 80 foi um período de constantes lançamentos de novos formatos e tecnologias baseadas em monoqueima – técnica que acelerou a produção ao realizar numa única queima os processos de biscuitamento e esmaltação. Esta inovação aliou-se ao uso da serigrafia cerâmica, introduzida na indústria de revestimentos em 1973 quando as imagens impressas puderam enfim se vulgarizar. A inserção de imagens na superfície dos azulejos criou a necessidade de aumentar a área útil das peças e a partir de então iniciou-se a produção do formato 20 x 15 cm. Com mais recursos técnicos e área de impressão, novos conceitos puderam se disseminar e é deste momento que surgem os padrões e imagens destinadas aos vários ambientes da casa (banheiro, cozinha, área externa, piscinas e lavanderia). É preciso lembrar que, por vinte anos, portanto desde 1953, prevaleceram os azulejos 15 x 15 cm de cores únicas e que eram aplicados indistintamente nos diversos ambientes.

Os objetos-livro Ed. Cimenticola são produzidos com pisos e azulejos comprados nas lojas conhecidas como "museus" ou "cemitérios de azulejo", especializadas em peças fora de linha. Nesse trabalho utilizo peças em sua maioria da década de 70 e 80, retiradas de imóveis demolidos ou reformados, mas também daquelas que permaneceram sem uso, enca-



Ed. Cimenticola (peças avulsas), 2011  
revestimento cerâmico  
e argamassa  
medidas variadas

lhadas nos estoques de material de construção. O estado de preservação das peças empresta qualidades ao trabalho e me auxilia na criação dos conjuntos, as chamadas "Bibliotecas".

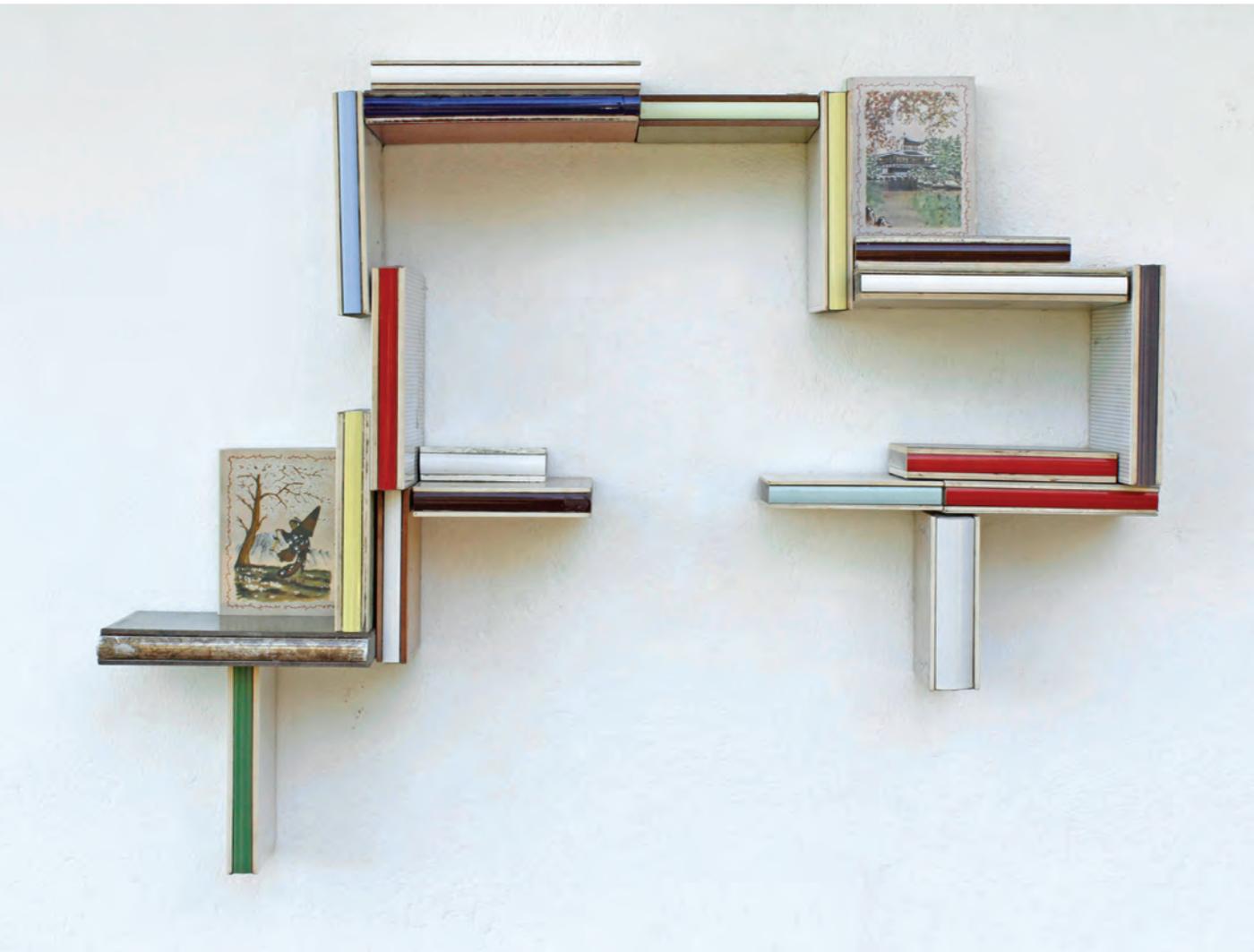
Ao visitar com frequência as lojas, e adentar nos seus estoques, percebe-se que algumas épocas tiveram produção mais volumosa e também mais coesa. A introdução do formato 20 x 15 cm foi um momento de explosão de produção impressionante que se faz notar em qualquer loja que se visite. A ideia de adequação das imagens aos ambientes onde se instalariam (flores para os banheiros, paisagens, frutos e pássaros para cozinha, etc), sugere uma lógica editorial que, aliada ao labirinto de estantes característico dos ambientes destas lojas, me remeteram ao trabalho Ed. Cimenticola.

O que me interessa neste trabalho é revolver o conteúdo de imagens que circularam em materiais de revestimento cerâmico da década de 70 para cá e, ao destacá-las da seriação em que normalmente são vistas, facilitar a identificação de possíveis padrões estéticos oriundos de uma tradição mais ampla do que a da cerâmica propriamente dita. Assim, é possível olhar para aquele repertório de imagens produzidas em série e reconhecer outros destinos para os gêneros da pintura de mente significativa a partir da década de 80. Um dado que ajuda a dar uma dimensão do fôlego alcançado pela indústria daquele período é o índice de concentração urbana, até então, inédita no Brasil. Até a década de 80, desde o período colonial, a sociedade brasileira era majoritariamente rural. Entre 1940 e 1980 deu-se uma inversão quanto ao lugar de residência da população e a maioria das capitais dos Estados passaram também a acolher a maioria de seus habitantes. Em 1940 a taxa de urbanização era de 26,35%. Em quarenta anos, no Censo realizado pelo IBGE em 1988, esta taxa atingia os 68,86% da população. Ou seja, apenas na década de 80 a sociedade brasileira deixou de ser majoritariamente rural. Forrar as paredes e o chão das residências com um material industrializado era uma chancela deste processo.

A introdução do azulejo no Brasil pelos portugueses no Sec. XVII já surgiu com esta conotação de ícone de urbanidade. No Brasil colônia, o uso do azulejo era uma demonstração da superioridade tecnológica das construções conduzidas pela metrópole portuguesa. Sua difusão pelo todo território nacional foi instrumento de fundamental importância na aculturação dos gentios e na conformação da história e cultura do país. Curiosamente, indicando a espécie de "modernidade às avessas" de que falava Antônio Cândido, o azulejo seria um dos principais elementos de garantia de brasilidade e especificidade da arquitetura moderna feita no Brasil.

Mas nesta fase de urbanização mais recente, alavancada por uma indústria nacional, a produção e o consumo de revestimento cerâmico recebem um novo caráter. Sua democratização, aliada ao impulso da arquitetura doméstica, criou um repertório material que revela muito sobre uma fase de transformações socioculturais intensas. Todo este material encontra-se hoje nas lojas de pisos e azulejos usados. Diante da verticalização dos bairros experimentada nas grandes cidades brasileiras nas últimas duas décadas, o azulejo e o piso cerâmico passaram a ser comercializados como peças avulsas para reposição nos poucos imóveis que serão conservados.

Estes objetos são representativos do valor que atribuímos à paisagem que construímos, e que muito rapidamente se transforma em peças para reposição.



Biblioteca nipônica, 2013  
revestimento cerâmico,  
ferro e argamassa  
140 x 160 x 32 cm



Ambiente  
ou nova dose de biografia

Sem título (ambiente), 2012  
Ready-mades modificados  
130 x 56 x 68 cm

No Brasil, a inserção do termo ambiente no vocabulário das artes visuais, deve-se pioneiramente ao artista Hélio Oiticica que estabeleceu em 1964 um vínculo entre suas proposições de Parangolé e o entorno que abrangeria para o artista muito mais do que uma imersão física no espaço. O entorno abarcaria um sentido de totalidade onde outros sentidos além do visual e outras dimensões além da estética informariam o trabalho". Arte ambiental seria uma experiência total. A totalidade é "o conjunto de todas as coisas e de todos os homens, em sua realidade, isto é, em suas relações, e em seus movimentos."<sup>15</sup> Mas tratar dela só é possível a partir de sua cisão. A totalidade suporta esses rompimentos e só pode ser analisada a partir de seus fragmentos.

Beatriz Sarlo, ao tratar da fluidez do tempo atual, diz que a "aceleração que afeta a duração das imagens e das coisas também afeta a memória e a lembrança. Nunca como hoje a memória foi um tema tão espetacularmente social. E não se trata apenas da memória dos crimes cometidos pela ditadura, situação na qual a lembrança social preserva o desejo de justiça. Trata-se, também, da recuperação das memórias culturais, da construção de identidades perdidas ou imaginadas, da narração das versões e leituras do passado. O presente, ameaçado pelo desgaste da aceleração, converte-se, enquanto transcorre, em matéria de memória".<sup>16</sup>

A década de 1990 foi para mim um período de assunção de identidade marcada pelo trânsito entre lugares. A princípio pelos bairros da própria cidade, de Jacarepaguá ao centro. E depois também o deslocamento entre duas outras distâncias bem distintas, Rio de Janeiro e São Paulo. Nesse caminho, quase como via de acesso de retorno ao "Brasil", vivi quatro meses em Londres. Estava descrente de uma formação universitária em artes e sedenta por ter mais acesso às instituições culturais.

Em Londres me deparei com a condição de imigrante, que embora com um passaporte europeu, realiza subempregos para financiar seus estudos. A experiência londrina me lançou de forma inesperada e extremamente forte para a realidade brasileira. A dificuldade com a língua, a solidão característica do além mar, o frio, a falta de dinheiro, acenderam qualidades que eu não valorizava anteriormente no Brasil. E no auge dos meus 17 anos resolvi voltar e prestar o vestibular como quase todo jovem de classe média. De todo modo eu tive, no tempo que fiquei na cidade,

---

<sup>15</sup> Santos, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção* – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004

<sup>16</sup> Beatriz Sarlo. *Tempo presente: notas sobre a mudança de uma cultura* – Rio de Janeiro: José Olímpio, 2005



Hélio Oiticica  
Tropicália, 1968

o tal acesso às instituições culturais que tanto desejava. Cobri todas as mostras anunciadas na imprensa, visitando inclusive as mostras de conclusão de cursos das escolas de arte (o que foi bastante produtivo para a desconstrução de um mito sobre formação em arte contemporânea já que nessas mostras se vê trabalhos de níveis bastante variados).

Em 1995, ingressei na USP e a dinâmica de deslocamento entre cidades se inverteu. Passei a morar em São Paulo e voltava para o Rio aos finais de semana. Foi em um desses retornos à cidade que visitei a exposição retrospectiva da obra de Hélio Oiticica. Nesse exercício biográfico, é importante considerar o impacto dessa visita sobre uma artista jovem em formação, vivendo fora de sua cidade de origem, e que tinha na música popular brasileira<sup>17</sup> seu canal mais positivo com o sentido de brasilidade.

---

<sup>17</sup> Não deixa de ser sintomático que meus anos de formação (basicamente a década de 90) coincida com o período que, segundo o antropólogo Christopher Dunn, foi crucial para uma reavaliação do movimento tropicalista. Em seu livro "Brutalidade jardim – a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira", o autor analisa a filiação do ideário tropicalista ao do movimento antropofágico moderno e a instauração de uma identidade cultural brasileira a partir da massificação de seus conceitos através da música. O autor enumera uma série de marcos de legitimação internacional da carreira dos artistas envolvidos no movimento Tropicalista que teriam facilitado a sua disseminação de forma mais plena em território nacional.



Hélio Oiticica  
B11 Box bólido 09, 1964

A visita à exposição proporcionou uma rara oportunidade de acessar de forma plena a produção de um artista brasileiro. Como artista em formação, estava ciente das discussões em torno de um possível cerceamento que a legitimação internacional da obra de Oiticica poderia representar no sentido de estabelecer um modelo de identidade para a arte feita no país, mas era evidente a grandeza daquela obra a um só tempo sólida e experimental, consolidada e fresca. Fazendo um retrospecto da forma como experimentei a exposição, posso dizer que o uso dos materiais na criação de ambientes e a oferta de acolhimento naqueles interiores híbridos de arquitetura e natureza ecoou em mim com uma familiaridade ambivalente. Seus ambientes me pareceram tão realistas que engoliam todo o entorno, atualizando-o de tal forma que a própria realidade tornava-se anacrônica. Naquele momento, vivenciar o anacronismo do tempo presente me pareceu um contrassenso que destoava da celebração geral a respeito da exposição. Passado o tempo, tornei-me capaz de reconhecer que tal anacronismo e seu desconforto parecem acompanhar especialmente tudo que nos é contemporâneo, como bem nos lembra Agamben.<sup>18</sup>

No texto "Conceitualismo e vivência",<sup>19</sup> Paula Braga aborda a valorização dos sentidos na obra de Oiticica como um convite à transformação que o artista faz para seu público. Segundo Paula, para Oiticica não bastava apenas que o artista caminhasse em direção a uma nova experiência com a

<sup>18</sup> Giorgio Agamben. *O que é o contemporâneo?* In: *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

<sup>19</sup> Paula Braga, "Conceitualismo e Vivência," in *Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica* (org.)



Jd. Brutalidade\_estante, 2013  
madeira, feltro e areia  
90 x 60 x 12 cm

arte, era preciso também convidar o visitante a "revestir o ninho e fazer uma coberta para si com qualquer material, levando em conta não sua função original, mas apenas o fato de que, para ele, esse material disponha de uma secreta adequação com o ato de morar".<sup>20</sup>

A autora reforça ainda a preocupação de Oiticica em não fornecer modelos. A "secreta adequação com o ato de morar" deveria resguardar o modo único de recepção da obra. Esse modo único só poderia ser construído se o visitante percebesse que seu entorno é carregado de significados que são processados com o corpo todo.

No texto de Oiticica, o artista esclarece que sua proposta de elaboração de obras que diminuíssem a ênfase na visão era muito mais do que uma simples crítica ao esteticismo. Para ele, era a proposta de abrir a possibilidade da arte, para então influir no comportamento dos indivíduos. Para transformar comportamento, não seria suficiente apelar apenas para a visão. Comportamento e pensamento caminham juntos e o pensamento se faz com o corpo todo, não apenas com os olhos.

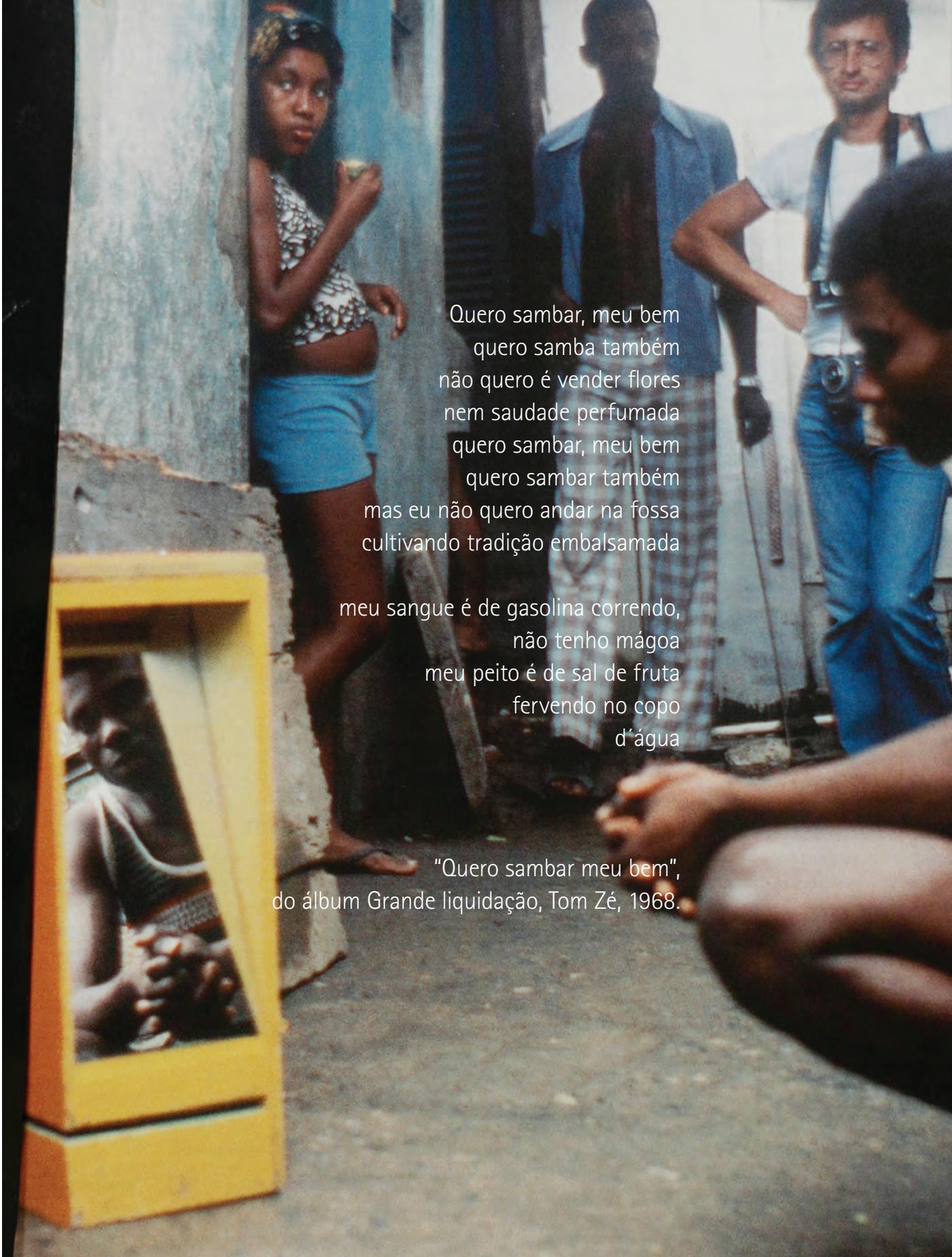
Como observa Paula Braga, "o processo de deslocar o principal foco estético para longe das chamadas artes 'visuais' e a introdução, então, dos outros sentidos, não deve ser considerado ou olhado de um ponto de vista puramente estético; é muito mais profundo; é um processo que, em seu sentido mais extremo, se relaciona e propõe uma possibilidade de novo comportamento descondicionado: a consciência do comportamento como chave fundamental para a evolução dos chamados processos da arte, a consciência de uma totalidade, da relação indivíduo mundo como uma ação inteira, onde a idéia de valor não está relacionada a um 'foco' específico: o evento esteticista anteriormente tomado como o 'objetivo focal' (...) olfato-visão-paladar-audição e tato misturam-se e são o que Merleau-Ponty chamou de 'simbólica do corpo', onde todas as relações de sentido são estabelecidas em um contexto humano, como um 'corpo' de significações e não a soma de significações apreendidas por canais específicos".<sup>21</sup>

Lendo os escritos de Oiticica comentados por Braga, noto que o artista tomou precauções importantes e que inquietam a maioria dos artistas que se ocupam da crítica e "leitura" verbal de suas obras. Como na situação atual desta dissertação, é preciso cuidar para não fornecer um compêndio de regras da sensibilidade sob o risco de reduzir as obras (minhas e de outros) a modelos decodificados.

---

20 Helio Oiticica, "The senses pointing towards a new transformation", texto escrito para ser apresentado em um seminário sobre arte táctil na Califórnia e mais tarde enviado para a revista *Studio International*. Versão de 22/12/1969 (tradução de Paula Braga).

21 Paula Braga, "Conceitualismo e Vivência," in *Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica* (org.)



Quero sambar, meu bem  
quero samba também  
não quero é vender flores  
nem saudade perfumada  
quero sambar, meu bem  
quero samba também  
mas eu não quero andar na fossa  
cultivando tradição embalsamada

meu sangue é de gasolina correndo,  
não tenho mágoa  
meu peito é de sal de fruta  
fervendo no copo  
d'água

"Quero sambar meu bem",  
do álbum Grande liquidação, Tom Zé, 1968.



## A "Margem" do absurdo e outras precipitações

Margem, 2009  
Instalação com baldes de areia e grafite  
Aproximadamente 2000m<sup>2</sup>  
(vistas da mostra "Absurdo// 7a Bienal do Mercosul" – Porto Alegre)



Andrei Tarkovsky  
cena de "Stalker", 1979.

A obra "Margem" foi concebida para a mostra "Absurdo".<sup>22</sup> A proposta desta mostra era conduzir o público em meio a uma sensação de desconforto e desestabilidade. Desde o início, a presença massiva de uma matéria seria o ingrediente principal da sensação de instabilidade vivida pelo público. Os visitantes seriam imersos em alguma matéria densa, que precisaria ser atravessada durante todo o percurso da exposição.

Inicialmente a água foi o material com o qual a curadoria propôs o primeiro embate. Pensando na humidade inevitável de um lugar fechado e inundado de água - como aconteceria com um dos galpões do antigo Cais do Porto de Porto Alegre, comecei a pesquisar situações "absurdas", de desestabilização dos sujeitos, criadas por outros artistas. Foi assim que passei alguns meses convivendo com o filme "Stalker" de Andrei Tarkovsky. Sem qualquer verba para a produção da obra, nem mesmo um pró-labore pelo convite, o filme foi a principal fonte de aproximação ao trabalho que eu faria. Em "Stalker", a presença da água é uma constante, até o desfecho, com as cenas em que o espaço é desertificado e preenchido de areia (curiosamente estava no filme também o desfecho ainda insuspeito da exposição).

Há dois meses da abertura, a princípio por questões de ordem financeira, a água perdeu seu domínio. Para a curadoria esta mudança foi processada também conceitualmente e seu conjunto ganhou outros sentidos. Mas o impacto da mudança para os artistas foi minimizado com a alegação de que não éramos "obrigados" a pensar um novo trabalho a partir de outro material. Mas eu continei levando à risca o convite inicial de pensar a minha participação na mostra a partir do material que tomaria o espaço.

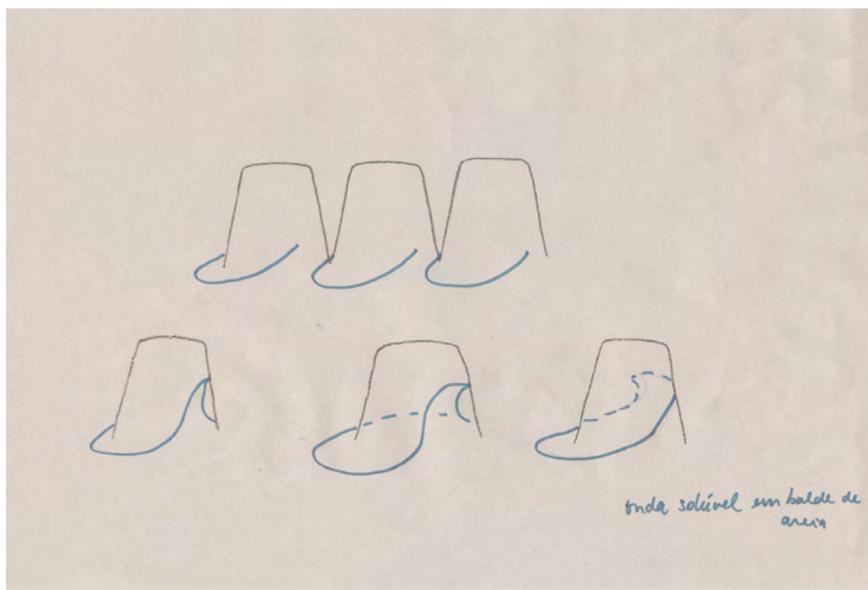
Teríamos a partir de então um galpão cheio de areia, toneladas, dunas que avançariam inclusive no lado externo do armazém. Sem a matéria líquida, impôs-se para mim a realização de um sólido. Mas qual?

Me ative à sensação de que algo havia se precipitado naquela transformação tão drástica, da água para a areia. Achei que o fio condutor

---

22 "Absurdo" curadoria de Laura Lima para a 7ª Bienal do Mercosul. Porto Alegre, 2009.

Margem (estudo), 2009  
desenho  
40 x 65 cm



para o desenvolvimento de um novo projeto para o "Absurdo" seria a vontade de fazer algo que se precipitasse no espaço. Como a água era a grande massa que ocupava o meu imaginário para aquele lugar, foi natural plasmar aquela revolta em forma de grandes ondas. As ondas de areia foram uma síntese que conjugava as duas matérias que me acompanharam nos dois momentos daquela investida no "Absurdo". Sem a matéria líquida, impôs-se para mim a realização de um sólido. Eu continuava estava levando à risca o convite da curadoria, continuava pensando a minha participação na mostra a partir do material que tomaria o espaço.

Em química diz-se que a criação de um sólido pode acontecer a partir de uma "precipitação". A precipitação é o fenômeno gerador de um elemento insolúvel.

O insolúvel, também chamado de precipitado, geralmente torna-se mais pesado do que sua solução de origem e deposita-se no seu fundo. Mas acontece também dele flutuar e ficar na superfície da sua solução de origem. Quando isso ocorre, considera-se que houve uma suspensão após a precipitação. Era essa suspensão que eu pretendia alcançar. Hoje percebo que esta suspensão dizia respeito ao projeto "Divisor de águas" (título da



Projeto para "Grande onda"  
estudo em maquete

Margem, 2009  
(vista da área interna do  
galpão com projeção do vídeo  
"1716" de Marcellvs ao fundo)





Margem, 2009  
(área interna e  
externa do  
galpão)





obra pensada para o galpão inundado). Acredito que estava tentando manter algo da qualidade líquida da linha divisória que criaria com aquele trabalho.

Obviamente, tentar alcançar aquela suspensão a partir da reconstituição das precipitações das ondas, gerou uma ansiedade sem tamanho. Parte das soluções formais, especialmente a altura da obra tem a ver com uma necessidade de contenção que ora se apresentava como uma dificuldade pessoal de lidar com a experiência, ora como uma recusa do trabalho em oferecer-se como espetáculo ou evento midiático.

De toda forma, na abertura da mostra "Absurdo", as precipitações foram a própria obra acontecendo. Agora não mais fruto de reações químicas, mas do contato direto com o público. As ondas/baldes/areia foram quase que inteiramente pisoteadas tão logo a mostra abriu. No final da noite, o circuito de baldes com ondas ainda se fazia ver, mas pelo rastro da sua destruição.

Margem, 2009  
(montagem)



Buffet de ficção, 2002  
Coquetel-obra  
(realizado na abertura da  
exposição documental "Plano  
Copan" - ação artística do  
Projeto Olho SP com Ana Luiza  
Dias Batista, Eurico Lopes e  
Rodrigo Matheus. Edifício  
Copan, São Paulo/ SP)



### As outras precipitações

Semelhante experiência ocorreu em outras aberturas em que o consumo ou destruição material eram dados constitutivos das obras. Em todos os casos, o consumo ou destruição deixava rastros que foram pensados como parte do trabalho em medidas variadas. Algumas destas obras são "Buffet de ficção" (2002); "Quebra-mola de paçoca" (2007) e "Pipocas" (2008).

"Buffet de ficção" foi oferecido como coquetel de abertura em uma mostra de falsos objetos documentais. Os objetos e falsos documentos da mostra Plano Copan, procuravam reconstituir o contexto de época da cidade de São Paulo no período de construção do edifício Copan (1951-1966). Além da exposição propriamente dita, o Plano Copan<sup>23</sup> previa também o funcionamento de uma loja no térreo do edifício. Esta loja, aberta ao público em horário comercial, funcionaria segundo regras próprias comercializando ao mesmo tempo formulários de papelaria, kits de farmácia, artigos para jogos de azar e indicações imobiliárias da região central - um dos atributos da loja era reunir os catálogos de imóveis de todas as imobiliárias do centro.

Durante o coquetel-obra "Buffet de ficção", o público recebia um cardápio que apresentava os ingredientes da obra, um texto crítico e um poema do anti-psicanalista Ronald Laing que tratava do real como um jogo de espelhamentos e acordos tácitos para manter o jogo em cena: "Eles estão jogando o jogo deles. Eles estão jogando de não jogar um jogo."(...)

Os ingredientes da obra eram pão integral em forma de tijolo bahiano, elemento vazado feito de pão de beterraba, colher de pedreiro com massa de beringela, caixa d'água com batida de tamarindo, mural com placas de geléia de mocotó, caixas de papelão com placas de 20 x 10 cm de pé-de-moleque, caixa de papelão com mini-chicletes coloridos e um monte de farelo de

<sup>23</sup> "Plano Copan" - ação artística do Projeto Olho SP (com Ana Luiza Dias Batista, Eurico Lopes e Rodrigo Matheus). Edifício Copan, São Paulo/ SP. 2002

trigo integral. Tudo isso estava disposto em uma área da exposição "documental" do Plano Copan, remontando a situação de um canteiro de obras. As pessoas se serviam em uma bancada de marceneiro, os pães-tijolos estavam empilhados sobre uma plataforma de madeira com rodízios e o monte de farelo de trigo encostado em uma parede com alguns pães-tijolos lhes servindo de anteparo.

O trabalho "Buffet de ficção" foi uma estratégia de incluir como exemplo da ficcionalização do real a construção de linguagem a que se dedica o artista. Se é verdade que o poeta é um fingidor que chega a "fingir que é dor/ a dor que deveras sente/"<sup>24</sup>, nada mais justo do que fazer uma paródia comestível do meu próprio trabalho e colocar em cheque sua veracidade enquanto objeto. Oferecê-lo como alimento tinha uma conotação um tanto perversa para comigo mesma que acabara de me descobrir na série dos "Baldios". Eu estava ciente disso na época e sentia a obra como um desafio – achava que deveria me refazer a partir dela.

No decorrer da mostra, os resquícios do coquetel permaneceram no local e o público era informado por uma legenda na parede (próxima ao monte de farelo de trigo), que aquilo era o "resíduo da instalação Buffet de ficção".

"Quebra-mola de paçoca" é outra obra cujo contato com público afetava seu aspecto. Usando como material a receita do doce popular que mistura farinha de amendoim com farinha mandioca e açúcar, fiz o corpo da obra. A fôrma, feita em funilaria de chapa de ferro galvanizado, era um módulo da peça em formato de meia-lua. O trabalho foi criado a partir de um convite para uma exposição cujo título era "Contraditório".<sup>25</sup>

Sabendo que a exposição aconteceria no Museu de Arte Moderna de São Paulo, e que a exposografia iria se empenhar em deixar o espaço livre de paredes, eu disse ao curador que estava interessada em criar uma ou mais obras que definissem um percurso. Pensava em fazer algo diretamente no chão, pontuando alguns trechos do caminho percorrido pelos visitantes. Esta minha vontade inicial, o argumento da exposição e o tipo de urbanização da cidade em que eu vivia na época (Saquarema/RJ) me remeteram a imagem do quebra-mola.

Este instrumento de redução da velocidade no trânsito nem sempre é feito pelo poder público. Não é raro que moradores se reúnam para construí-lo por conta própria, assim como também não é raro que um indivíduo decida e faça um, ou vários deles, por conta própria. Só por isso o quebra-mola já me parecia um objeto problemático dentro da exposição.

O texto de Moacir dos Anjos, apresentado como argumento da mostra, falava de um "sotaque

---

24 Poesias. Fernando Pessoa. Lisboa: Ática, 1942 . - 235.

25 "Contraditório"- 30ª Panorama da Arte Brasileira. Curadoria de Moacir dos Anjos. Museu de Arte Moderna de São Paulo/SP. 2007.

forte" da arte brasileira que se dava pela "aproximação e o contágio – a partir de enunciados artísticos fundados, de modo consciente ou não, nas especificidades históricas do país – entre elementos que, em outros contextos, se antagonizam e se repelem, tais como o vernacular e o erudito ou o inacabado e o pronto." <sup>26</sup> Algo que conferiria à produção contemporânea brasileira,

"um caráter híbrido e flexível, exprimindo uma capacidade de adaptação do país a uma condição complexa e por vezes adversa do mundo, tão bem encapsulada no termo gambiarra. Tal sotaque (...) também atesta, no campo do simbólico e do sensível, a incapacidade do Brasil em universalizar direitos básicos (segurança, educação, saúde) ao mesmo tempo em que tem que se lançar a fundamentais questões emergentes (gerir relações internacionais complexas, gerar alta tecnologia). Essa afirmação identitária – expressa, por vezes inadvertidamente, na formalização do trabalho de tantos artistas brasileiros – possui, portanto, um caráter contraditório, o qual condensa e expõe as ambigüidades que perpassam a história recente do país. Caráter que não é metáfora de um estado provisório de coisas, mas locução simbólica integral à condição de vida no Brasil contemporâneo, sobre a qual não se vislumbra mudança em pouco tempo. Não se trata, pois, de atraso a ser superado em momento certo, mas da convivência indeterminada entre tempos sociais distintos. Essa condição inconclusa da produção visual recente do país – fruto de uma aproximação com o outro que não se completa nunca e que é feita a partir de uma perspectiva histórica e política única – não somente permite distingui-la, então, frente à produção de outras partes, onde outros sotaques são mais fortemente "ouvidos". Ela também esclarece, por meio irredutível a quaisquer outras maneiras de comunicar, formas de sociabilidade vigentes no Brasil." <sup>27</sup>

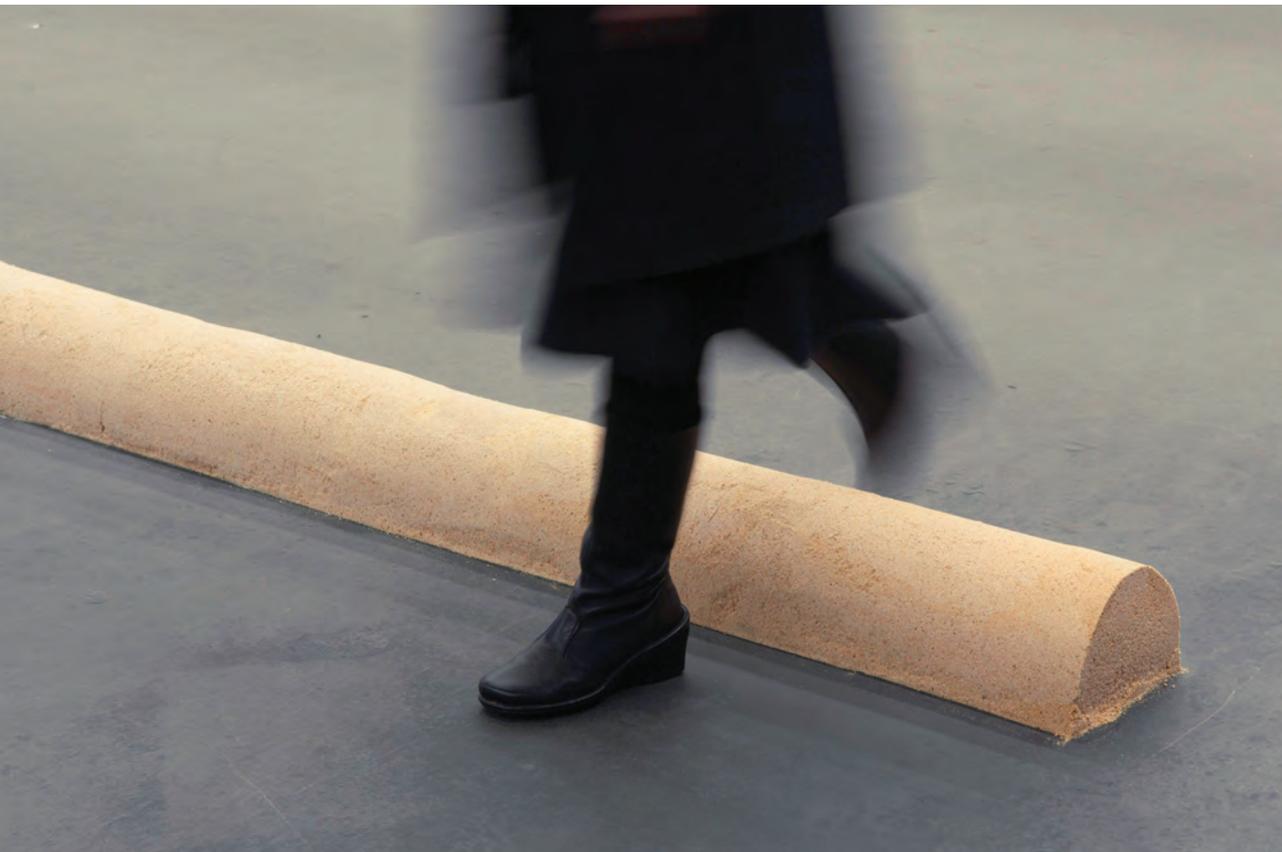
Enquanto processava o convite de Dos Anjos, vivia numa rua sem calçamento, sem água encanada e numa cidade que abriu a faixa de areia que separava a água do mar à da lagoa como forma de despoluir a mesma. Ao mesmo tempo que assistia o seu meio-ambiente ser agredido duplamente, a população local preservava um hábito antigo que marca o período das festas juninas. Nesta época do ano as pessoas costumam fazer paçocas caseiras e dar aos seus conhecidos. No tempo que vivi na cidade, presenciei esta prática que mais parecia o "troca troca" das paçocas. A cada semana ela chegava como presente vindo de alguma outra casa.

Andando de bicicleta, numa das voltas do supermercado para a casa, pelas ruas de terra, a paçoca se fez ouvir no som do atrito do pneu com solo. Aquele som me pareceu ser o mesmo

---

<sup>26</sup> Trecho da carta-convite de Moacir dos Anjos para participar do 30o Panorama da Arte Brasileira, 2007.

<sup>27</sup> Idem.



que eu ouvia ao comer o doce. Era um som se interioriza, tende a ser ouvido como uma produção interna do corpo.

O "Quebra-mola de paçocas" surgiu assim. Fiz uma maquete com o material de trabalho que estava na geladeira e solicitei à produção da exposição os ingredientes da paçoca. Depois esqueci do trabalho e, só dois dias antes da abertura da mostra, me perguntei seriamente se uma lombada de 8 m de comprimento poderia ser feita do mesmo jeito daquela de 30 cm feita para a maquete...A construção até que foi simples, mas eu não havia previsto uma outra coisa: sua manutenção. Ou melhor, não havia previsto que a obra seria tão rápida e completamente destruída. Já nos primeiros 10 minutos de abertura, uma pessoa com a sala praticamente vazia, pisou em cheio o trabalho. A pessoa declarou ao segurança que pensara que o material era duro. Eu vi a cena, e a pessoa não estava apenas certa disso, mas também estava certa de que poderia pisar no objeto apesar de se



Quebra-mola de paçoca, 2007 - 2011  
Paçoca de amendoim  
30 x 800 x 25 cm  
(vista da exposição "Dublê")



tratar de uma obra de arte. Ela não demonstrou qualquer dúvida ou constrangimento antes de pisar em cheio no trabalho. Depois deste caso seguiram-se inúmeros outros e com os mais variados matizes, mas o motivo mais comum para que as pessoas chutassem ou pisassem a obra era o fato de não perceberem que havia algo no chão. Parecia haver espaço suficiente de respiro entre as obras para que aquele objeto de 0,30 x 0,30 x 8 m pudesse ser percebido, mas ainda assim, em uma semana restava apenas uma linha disforme de paçoca atravessando o salão do Museu. Eu tomava a re-feitura do trabalho como uma forma de melhor compreendê-lo, e o refiz pelo menos 4 vezes durante o período da mostra.



Quebra-mola de paçoca, 2007 - 2011  
Feitura da obra  
(montagem do "30º Panorama da Arte Brasileira")



Coluna Votiva, 2007.  
Parafina  
55 x 55 x 370 cm

Em Saquarema reencontrei, além dos quebra-molas nas ruas de terra, um outro elemento da paisagem que há tempos eu não encontrava no meu percurso diário pelas ruas de São Paulo: os despachos religiosos nas esquinas. Numa aproximação propositadamente superficial, me deixei levar por um entrecruzamento possível entre um trabalho *site specific* e os também chamados "trabalhos" que as pessoas realizam por fins religiosos. Divaguei um tanto sobre o esforço de significação que ambos exigem daqueles que procuram estabelecer algum diálogo com seus universos de origem. E achei graça do circuito artístico e sua, quase sempre pretensa, erudição. Além do "Quebra-mola de paçoca", uma outra obra foi pensada para o contexto da mostra "Contraditório". Este outro foi pensado para a Sala Paulo Figueredo. Após uma visita ao museu para olhar a sala vazia para criar o trabalho, lembrei das divagações sobre o meu "trabalho" *site specific* e os "trabalhos" de umbanda. Pensei então que um canto num edifício talvez equivalesse a uma esquina e que, como tal, passaria um tanto despercebido. Achei que eu devia instalar uma peça grande neste lugar de invisibilidade. Como as colunas do Niemeyer ocultadas em nome das paredes para um museu. Então,

como a especificidade do trabalho era aquele lugar, e como estava com aquele uso da esquina para fins religiosos, realizei a "Coluna Votiva". Tratava-se de uma peça de parafina rosa que reproduzia o diâmetro das colunas da marquise do Niemeyer e se posicionava ao lado de uma – apenas uma parede de *dry-wall* separava a coluna de concreto daquela de parafina. Uma outra distinção era que a "Coluna votiva" não alcançava o teto, distava dele 30 cm. Enquanto montava este trabalho, visualizei um pote de pipocas na sua base. Achei que fazer isto sem maiores mediações poderia encerrar demais o trabalho, e mantive a coluna somente.

Mas as pipocas reapareceram mais tarde. Foi realizada na edição de 2008 da mostra Paralela.<sup>28</sup> As mostras Paralelas foram exposições bienais promovidas pelas galerias de arte da cidade de São Paulo que aconteceram de 2004 a 2010. O principal objetivo destas mostras era promover os artistas das galerias junto ao público internacional já que esta mostra acontecia no período da Bienal Internacional de Arte de São Paulo. As galerias reunidas, convidavam um curador de renome internacional, para que esta selecionasse em seus times um número pre-determinado de artistas que não estivessem participando da Bienal propriamente dita. Novamente procurei uma forma de instalar o trabalho de forma ambivalente,

pertencendo e não pertencendo àquele lugar e contexto. A instalação foi então um conjunto de 6000 pequenas esculturas de porcelana em forma de pipoca, espalhadas aleatoriamente no chão do espaço expositivo.

Numa mostra de grande público, como foi o caso da "Paralela //08", era de se esperar que as pessoas pisassem naquilo que se misturava aos resíduos deixados pela sua própria circulação. A relação desta mostra com uma feira de arte me levou a considerar que a obra, instalada daquela forma, talvez abordasse a questão do consumo e o alheamento àquilo que se consome. O gesto de produção da obra foi imenso e minucioso. Seis mil peças únicas, modeladas manualmente. Depois foi feito o biscoitamento das peças em levas de quinhentas unidades. Em seguida, nova fase de trabalho "uma a uma" – a esmaltação (feita com pincel já que tinha sobreposição de esmaltes em algumas partes da peça). Para finalizar, novamente o trabalho do um a um, cada peça precisava ser encaixada num pino específico para que não grudassem umas às outras ou nas prateleiras do forno durante a queima do esmalte.

Diante deste relato, talvez dê pra imaginar o choque de ver, não as pessoas pisando (o que até me dava prazer) mas elas catando as peças do chão e carregando-as para a casa como uma coisa qualquer que seria facilmente repostas. Seriam aqueles que se identificaram com a obra? Na abertura, estes pareciam ser a maioria.

28 4ª Mostra Paralela 08 // de perto e de longe. Curadoria de Rodrigo Moura. Liceu de Artes e Ofícios, São Paulo/SP. 2008.



Pipocas, 2008  
Instalação com 6000 peças  
de porcelana esmaltada em  
formato de pipocas de milho  
Medidas variadas  
(vistas da mostra "Paralela//  
tão longe tão perto")



De todo modo, para concluir estas considerações em torno destas precipitações temporárias, um dado a ser levado em conta é que a identificação dos seus elementos (o balde de areia, do doce de paçoca, a pipoca e a casa comestível de "Buffet de ficção") com o universo infantil talvez leve o público a uma entrega sem maiores questionamentos sobre o grau de ludicidade envolvida. Muito rapidamente as pessoas são capturadas por este registro e relacionam-se com o trabalho apenas pelo seu aspecto "lúdico".

*(...) Assim, o pensamento da arte tornava-se o lugar onde se prolongava, após a proclamação do fim das utopias políticas, uma dramaturgia do abismo originário do pensamento e do desastre de seu não-reconhecimento." (...)*<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Jacques Rancière ao comentar os textos de Jean-François Lyotard que, para o autor, são os que melhor assinalam a forma como a "estética pôde se tornar, nos últimos vinte anos, o lugar privilegiado em que a tradição do pensamento crítico se metamorfoseou em pensamento de luto". In A partilha do sensível : estética e política – São Paulo, EXO experimental Org.; Editora 34, 2009.



Fluxos, desvios e *urbanismo geral*

Tabuletas, 2005  
Instalação (detalhe)  
madeira, tinta e giz  
9m2

*"Hoje, é componente do espaço urbanístico qualquer coisa que, na contínua mutação da realidade ambiental, retém por um instante nossa atenção, obriga-nos a reconhecer-nos (ainda que para tomar consciência de nossa nulidade) em um objeto ou em algo que, não sendo objeto no sentido tradicional do termo, ainda é algo que não conhecemos e cuja chave, cujo código de interpretação devemos encontrar. Todas as pesquisas visuais deveriam ser organizadas como pesquisa urbanística. [...] Mas é este o fim a que deveria visar uma arte que fosse consciente de ser e deve ser, como sempre foi, um fato de cultura urbana, e cuja teoria, mais ainda do que uma estética, seria um urbanismo geral."*

Giulio Carlo Argan

A palavra "ambiente" em língua portuguesa aproxima-se da palavra âmbito (local, espaço). É oriunda do Latim ambire que significa andar ao redor, cercar, rodear. Segundo o Dicionário Houaiss<sup>30</sup>, diz respeito a um "conjunto de condições materiais, culturais, psicológicas e morais que envolve uma ou mais pessoas". Em outras línguas, de modo geral, o termo "ambiente" está relacionado à ideia de um elemento imerso em um meio: no Alemão, Umwelt (dentro do mundo); em Inglês, environment (rodeado, revirado); em francês, environnement, ambient ou ambiance (circundante).

Dessas definições podemos inferir que ambiente pressupõe fluxos. Basicamente quando penso um trabalho novo, procuro escultá-lo na tentativa de descobrir se ele será capaz de gerar movimento, e alimentar um fluxo de significados. Fluxos se alimentam de encontros mobilizadores de movimento. O trabalho nasce para criar estes encontros, ou sugerir a existência deles em algum ponto de convergência entre os materiais com o lugar, a forma, o objeto, seu uso ou função. Ou seja, trabalho procura atuar em uma rede de possíveis relações.

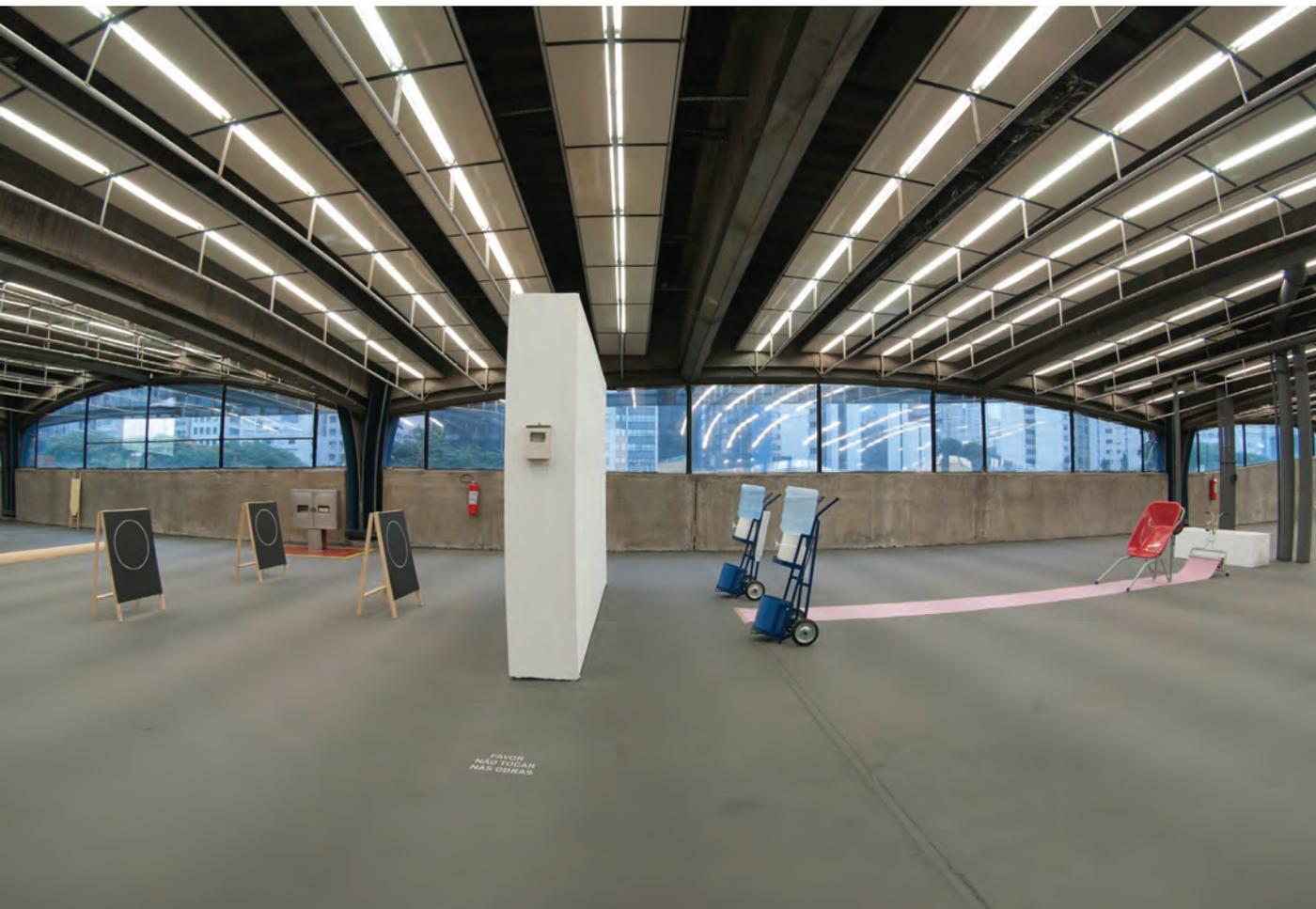
No seu livro *Dialética e Cultura*, L. Goldmann<sup>31</sup> nos diz que "a totalidade é o conjunto absoluto das partes em relação mútua." A realidade é a totalidade dos estados de coisas existentes, a totalidade das situações. A totalidade é o conjunto de todas as coisas e de todos os homens, em sua realidade, isto é, em suas relações, em seu movimento.

Com este apanhado de considerações sob o título *Urbanismo geral*, procurei evidenciar alguns fluxos latentes na minha produção em arte. É a realidade do seu todo que estamos tentando apreender, daí o caráter fragmentário da obra e do texto. O conhecimento da totalidade pressupõe sua divisão.

Para Michael de Certeau, "a primeira noção a se levar em conta em sobre qualquer processo de conhecimento é que tais processos pressupõem análise. A segunda noção essencial é a " de que a análise pressupõe a divisão. (...) "O conhecimento da totalidade pressupõe, assim, sua cisão.

30 Antônio Houaiss, *Novo Dicionário Houaiss da língua Portuguesa* – Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

31 Lucien Goldmann, *Dialética e cultura* – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.



Sala do Trono, 2005–2011  
Instalação (versão completa)  
Ready-made modificados

O real é o processo de cissiparidade, subdivisão, esfacelamento. Essa é a história do mundo, do país, de uma cidade... Pensar a totalidade sem pensar sua cisão é como se a esvaziássemos de movimento".<sup>32</sup>

A forma como meu trabalho se constrói por fragmentos e sua recusa em seguir um procedimento único ou aparência uniforme, é uma aposta de que fará parte de um fluxo, que encontrará seu lugar neste fluxo e que nele criará novos sentidos. A citação aos objetos utilitários e o uso de materiais de fácil acesso e manejo também dão esta dica: de que o trabalho quer se pôr em uso, atuante no fluxo, fazendo sentido.

Para ser posto em uso, ou num fluxo que lhe atribua sentido, o trabalho conta com aquilo que Michael de Certeau define como a natureza mesma do uso, ou seja: seu desvio. Como contra-posição a um modelo (certamente unilateral) através do qual os usuários seguiriam fielmente as instruções inscritas nos objetos, Certeau afirma o inverso: usar não é cumprir um mandato e sim subvertê-lo. Isso aproxima sua teoria do cotidiano àquilo que experimentamos em arte. Os sujeitos são muito mais insurrecionais do que repetitivos, mesmo considerando a existência deles em uma sociedade de produção em massa. Assim, à imagem do comportamento dos líquidos, o desvio seria uma estratégia para manter o fluxo diante do encontro com outros elementos.

Voltando à questão do ambiente, sem no entanto ter saído dela, preciso citar um outro autor extremamente presente nos primeiros anos de formação acadêmica: Giulio Carlo Argan. Ao me deparar novamente com seu texto "Urbanismo, espaço e ambiente" (1969), percebo que o título "História da arte como história da cidade" pode bem alicerçar o trajeto que tentei reconstruir ao trazer à luz o parte do meu percurso como artista. Para Argan, o ambiente não admite nenhuma definição racional ou geométrica, e concretiza-se em uma série de relações e interações entre realidade psicológica e realidade física. A antiga relação entre a cidade (a construção organizada e culta), o campo (o arcaico, o ritual) e a natureza (lugar do mito e do sagrado) desfaz-se na época contemporânea. A noção de espaço, que implicava numa diferenciação entre o "eu" (o ego) e a "natureza" (o sublime), perde significado no momento em que a cidade aumenta seu potencial mecânico e tecnológico. A realidade perde a escala humana, à medida que só pode ser dominada ou sofrida, e portanto alterna-se uma relação do infinitamente grande e o infinitamente pequeno no qual o indivíduo desaparece na massa e a natureza não tem mais razão de ser.<sup>33</sup> No trecho que conclui o texto citado anteriormente, Argan define algo que se aproxima muito das propostas de Oiticica para uma arte

32 Milton Santos, *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção* – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

33 Giulio Carlo Argan. *Urbanismo, espaço e ambiente*. In: *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.215-219.

ambiental. E, ao mesmo tempo, sua chamada à consciência a partir de uma experiência plena de urbanidade, o aproxima daquilo que mais tarde viria a ser chamado de estudos culturais. De toda forma, o que Argan explicita é o sentimento de se viver em diálogo com aquilo que é coletivo. Os fluxos e desvios do cotidiano a que ele chamou de *urbanismo geral*.

Este *urbanismo geral* nada mais é do que a realidade como um todo. Esta coisa que comumente tomamos como pano de fundo é, na verdade, uma interação caleidoscópica entre sujeitos e objetos que invertem inadvertidamente seus papéis. Figura e fundo têm seus contornos atravessados, e constantemente borrados na conformação daquilo que se apresenta como o real para alguém. Sempre fruto de um momento específico, e determinada por agentes das mais variadas naturezas, a realidade é movediça. Se há algo que podemos falar sobre sua experiência diária é que ela é algo que se move no tempo. Temos portanto como material de estudo, o resíduo de sua passagem. Alguns fragmentos.



Anexo

## Sinédoques do Tindiba (desenhos e anotações)

"(...) a impossibilidade de se dizer enquanto sujeito, o obriga a se debruçar sobre o objeto, separando-se dele depois".

Algirdas Julien Greimas, Da imperfeição.

Diz a lenda que um nome próprio funda um lugar.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> No livro *A Invenção do Cotidiano*, Michel de Certeau nos lembra que não fosse o fato de possuir um nome próprio, nenhum ponto de nossos caminhos pela cidade poderia tornar-se um lugar, uma referência para o outro. E nosso andar, antes de constituir um percurso, seria uma sequência de experiências errantes.

Sinédoques do Tindiba<sup>2</sup>  
(desenhos e anotações, 2012-2013)

Esta série de desenhos e anotações foi realizada para esta dissertação de mestrado como uma tentativa de síntese narrativa do trabalho até a realização da peça "Balde\_topos/ brutalidade jardim" - última obra produzida em 2013.

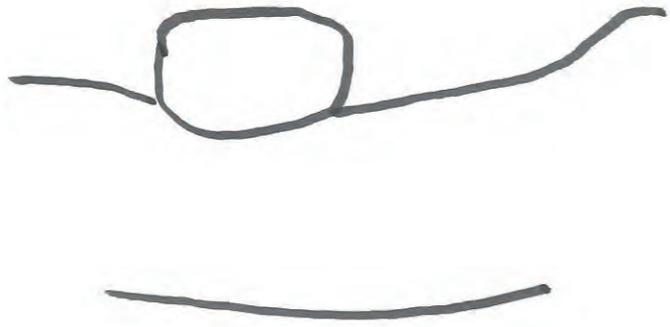
---

<sup>2</sup> Na Baixada de Jacarepaguá, na cidade do Rio de Janeiro, existe uma localidade conhecida como Tindiba. Ela nomeia a estrada que faz a ligação entre o Largo do Pechincha e o Largo do Tanque. Ambos marcos no caminho rumo ao norte da cidade.

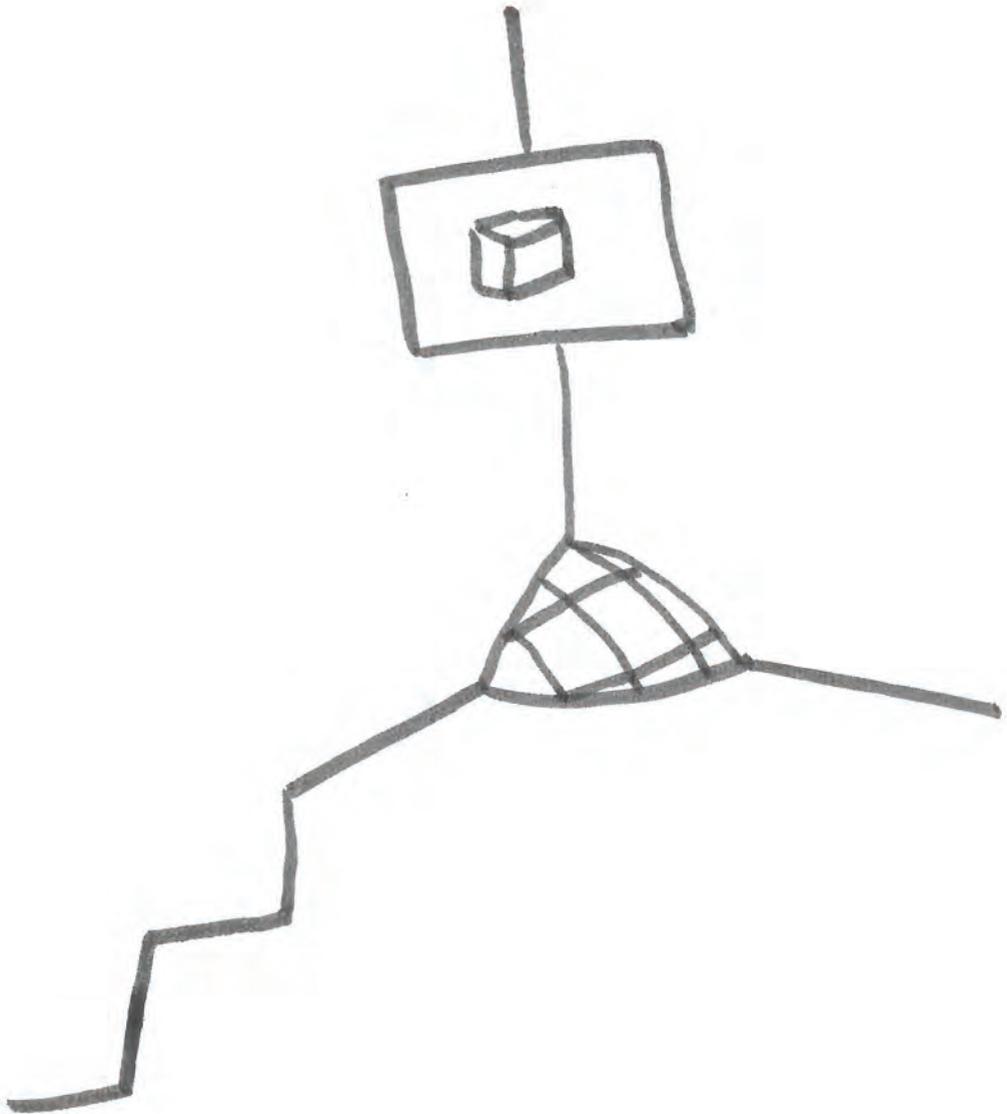




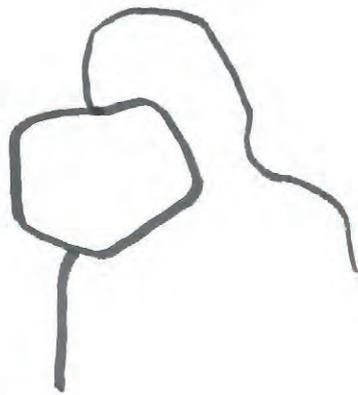








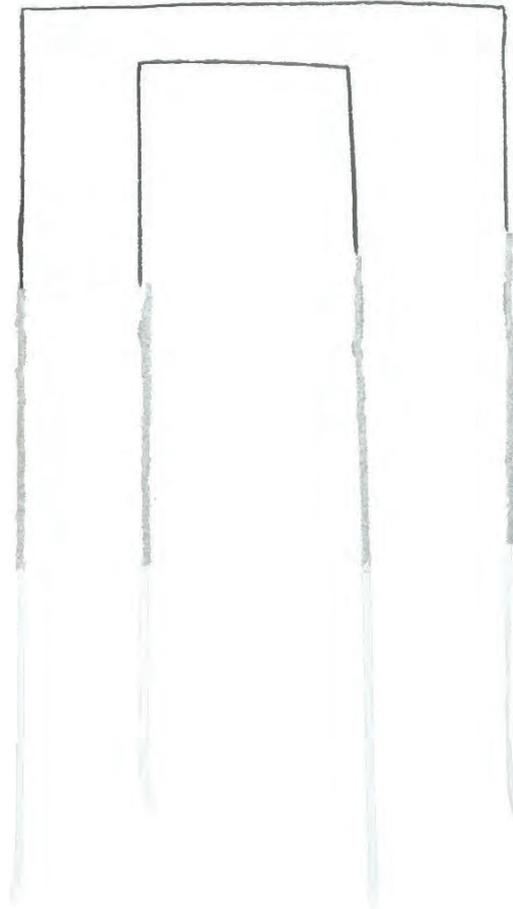










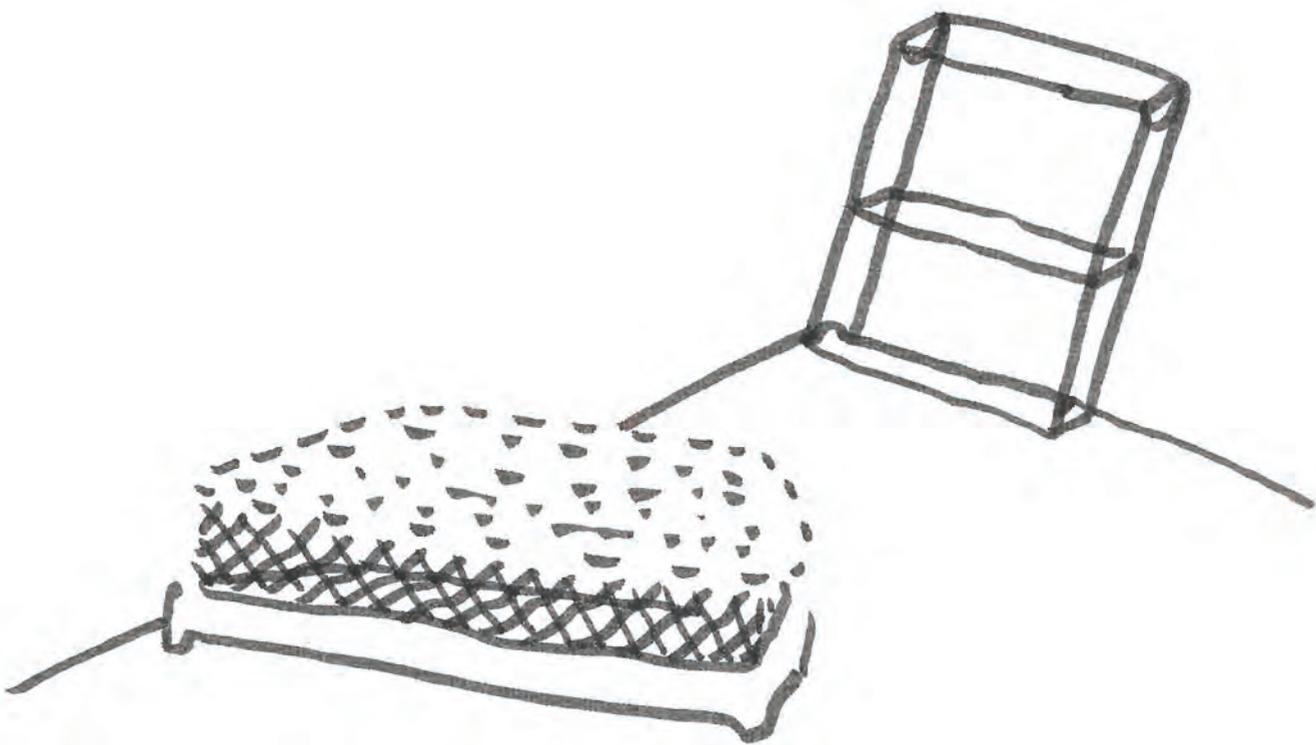


*expreso*

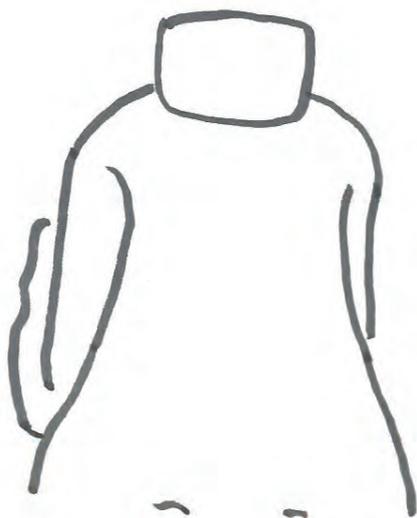
*manifesto*

*latente*

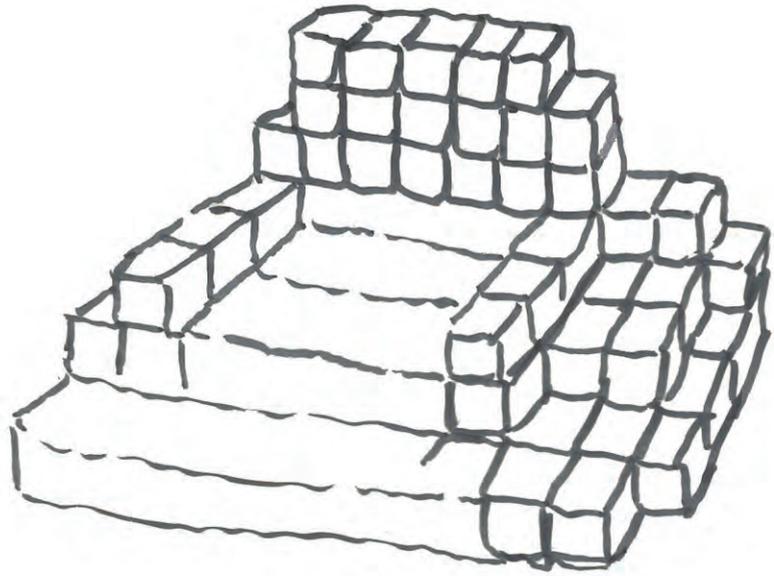




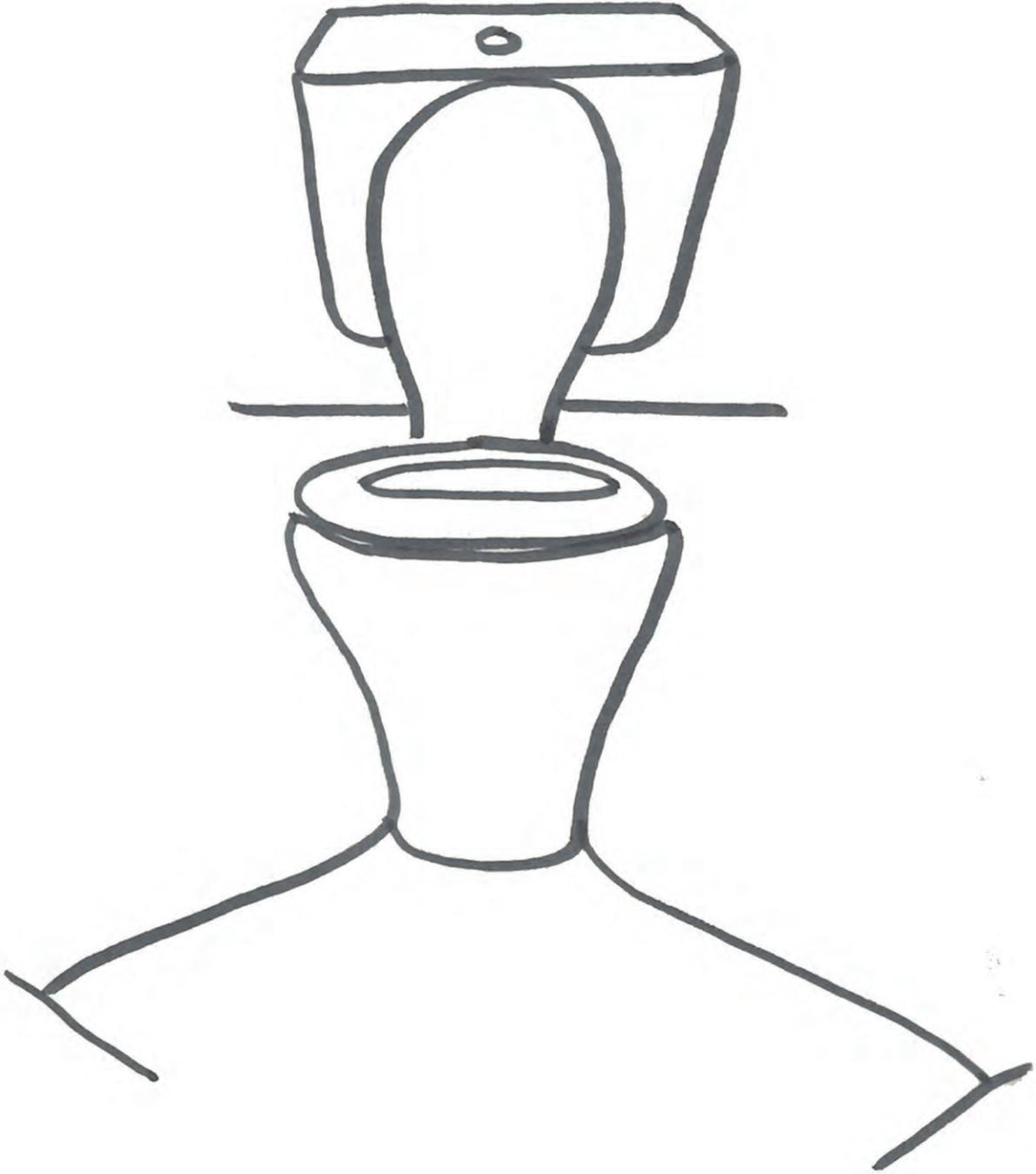














(...) Mas o essencial para ele é o engajamento do corpo. Ele gosta, e confessa, não do sol sobre a areia, mas do ar marinho que abre o apetite, o contato salgado da brisa do mar sobre a pele, a fadiga de manter cedo, antes

do café de manhã, as redes cavalgadas no estuário, o peixe fresco comprado dos pescadores na praia depois de apalpar sua consistência viscosa.

O apetite, o contato salgado da brisa do mar sobre a pele, a fadiga de manter cedo, antes do café de manhã, as redes cavalgadas no estuário, o peixe fresco comprado dos pescadores na praia depois de apalpar sua consistência viscosa. " Alain Corbin. O território do vazio - a praia e o imaginário ocidental.

do vazio - a praia e o imaginário ocidental.

Neste trecho o autor analisa o diário de um tipo social característico da Inglaterra do s. XVIII. Este tipo foi conhecido como "invalid". Os "invalids" realizaram viagens de curta duração em busca de climas mais saudáveis com a justificativa de se curar de uma espécie de fadiga social.

  
invalid

  
baldio

  
fadgio





invalid

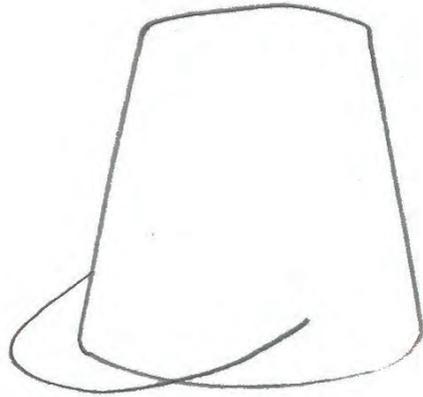




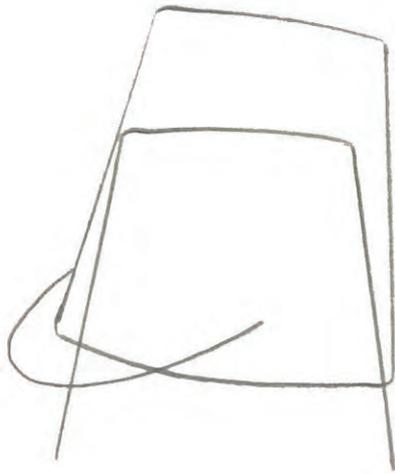




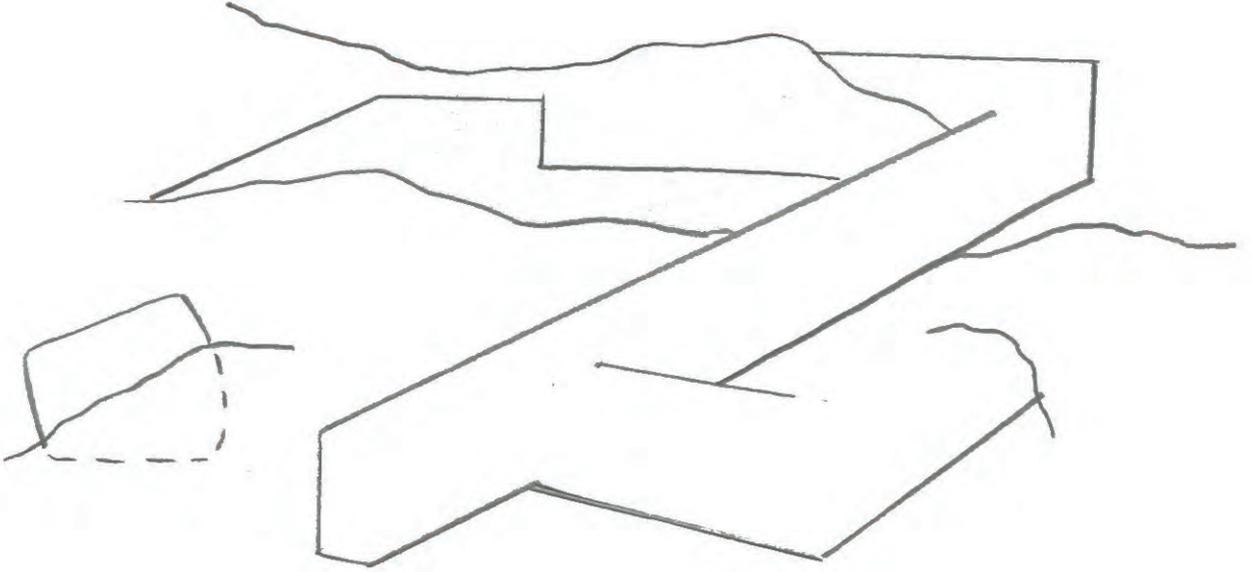














Isso quer dizer que nosso ansio  
por linguagem é muito maior do que um  
ansio por transmitir sentidos, <sup>mas</sup> um desejo  
de atualizar lembranças?

Quando me pergunto por que refazer os  
mesmos desenhos, o balde por exemplo, e  
nessa atualização de lembranças que me  
apoia. E também numa frase que diz

"Um objeto qualquer que o preencha"

e outra que diz

"toda vez que há uma descoberta houve antes  
uma ocultação!"

~~Uma vez que se desmolda~~

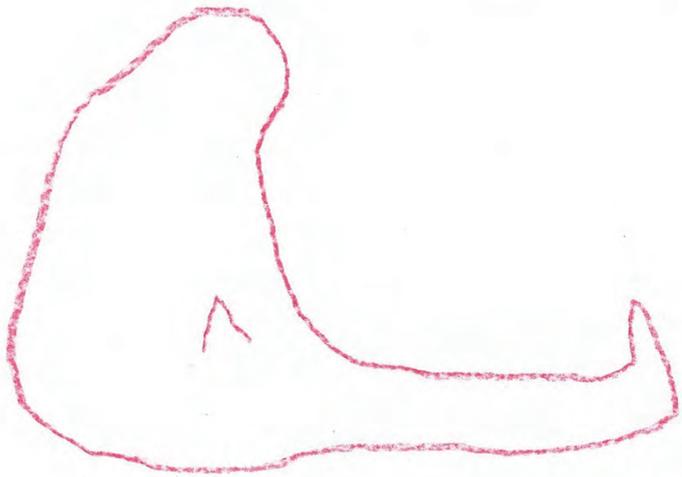
~~Uma vez que se desmolda~~ moldar e desmoldar o  
balde de areia.



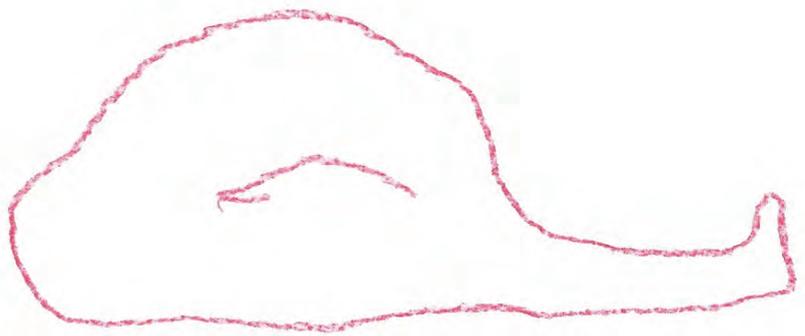
baldeiro são os inativos



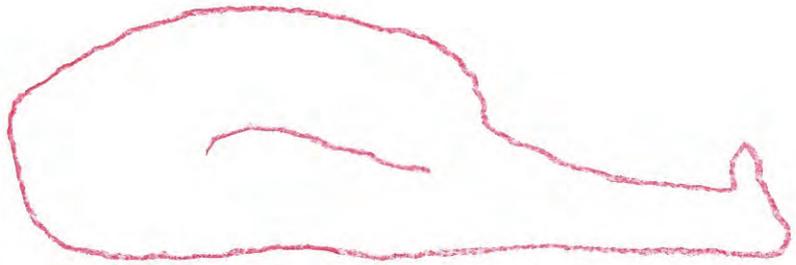




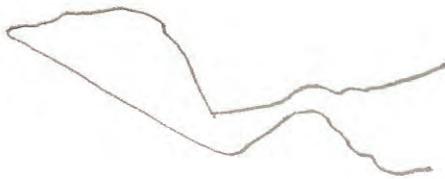




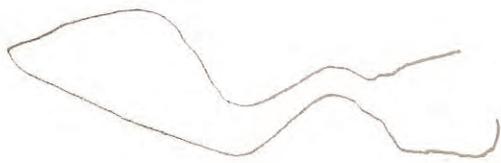




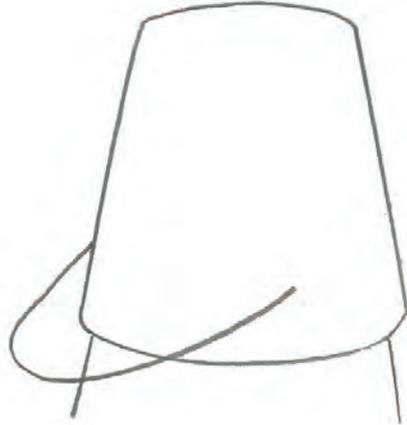




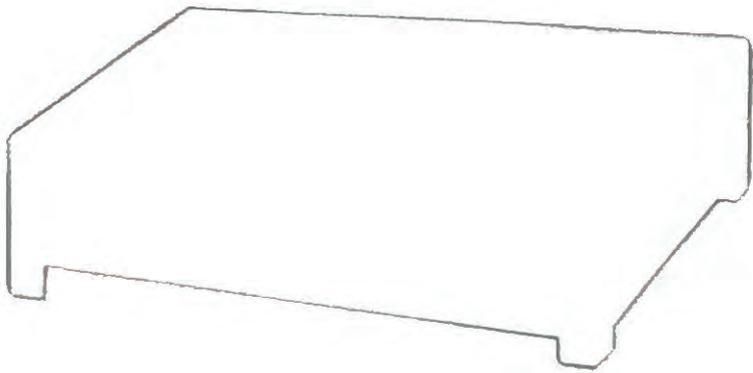






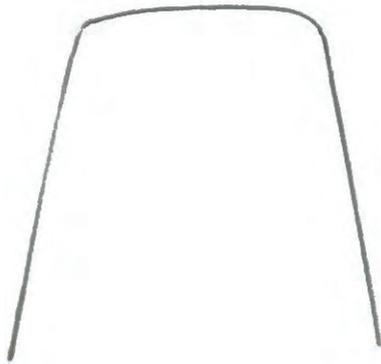






objeto





top



a uida é feita e posta em dúvida;  
facano.

Esse é um modo de ser dissonante.



sempre regular.

Regular.

palavra duvida:  
verbo e adjetivo

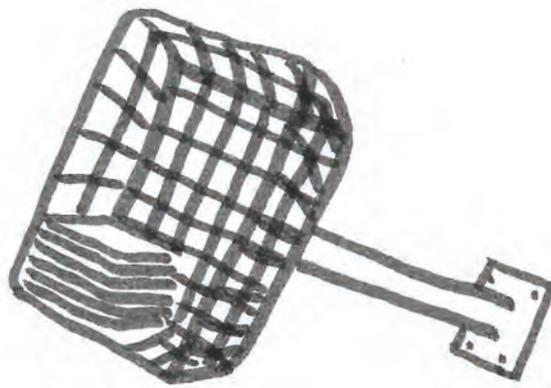
regular, ação de fazer valer as normas;

regular, Tipo de atuação [diz-se de alguém  
que não foi bom ou ruim; foi regular].



os baldes também  
denunciaram  
alguma coisa oculta.  
O Regular possui um  
lado oculto (o bom ou  
o ruim). O regular  
é uma zona alijentada.





invalid of apoio

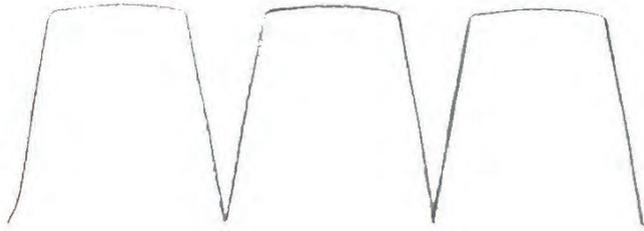




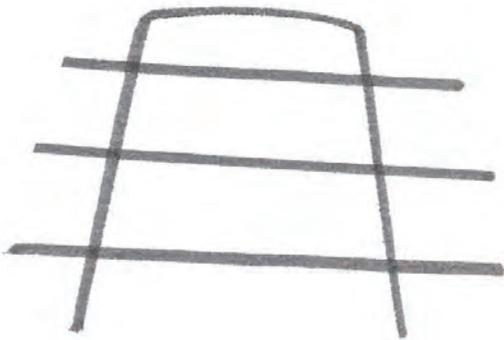




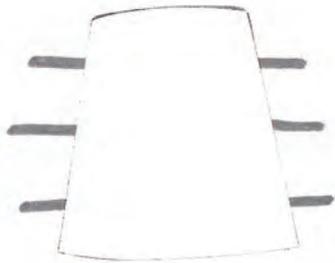






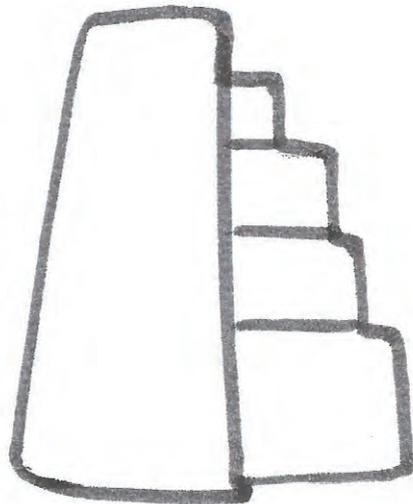
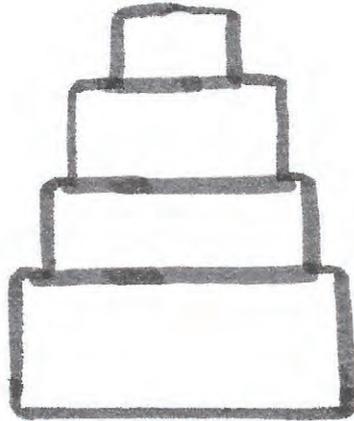




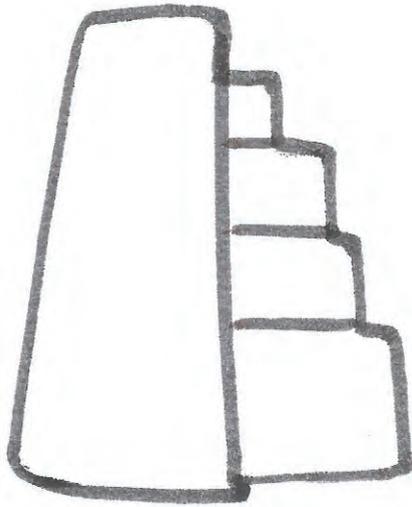




1/2











Balde\_topos (brutalidade Jardim), 2013  
Areia de moldagem e isopor  
180 x 130 x 150 cm



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- ANDRADE, Marco Antônio Pasqualini de. Uma poética ambiental – Cildo Meireles (1963-1970). Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2007.
- ARGAN, Giulio Carlo. História da arte como história da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- AUGE, Marc. Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.
- BACHELAR, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). Marxismo e filosofia da linguagem. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1981.
- BARTHES, Roland. A retórica da imagem. In: O óbvio e o obtuso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, pp 27 - 43.
- \_\_\_\_\_. Análise estrutural da narrativa. Petrópolis: Vozes, 1971.
- \_\_\_\_\_. O prazer do texto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- BECK, Ulrich, Anthony Giddens e Scott Lash. Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna. São Paulo: Unesp, 1997.
- BENNETT, Jane. Vibrant matter: a political ecology of things. Londres: Duke University Press, 2010.
- BENJAMIN, W. O narrador: In: Os pensadores, vol. XLVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1975, pp. 63-81.
- BIRMAN, Joel. Por uma estilística da existência: sobre a psicanálise, a modernidade e a arte. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- BUENO, André. Formas da crise: estudos de literatura, cultura e sociedade. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.
- BRAGA, Paula (org). Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- CAMERON, Dan e Paulo Herkenhoff. Cildo Meireles. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- CANTZ, Hatje. Seduções: Valeska Soares, Cildo Meireles, Ernesto Neto installations. Zurich: Daros, 2006.
- CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano – 1. as artes de fazer. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.
- CHKLOWSKI, Viktor. A arte como procedimento. In Teoria da Literatura, formalistas russos. Porto Alegre: Editora Globo, 1970.

DUNN, Christopher. Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

FABRIS, Annateresa. O Livro de Artista: da ilustração ao objeto. Seminário "Perspectivas do livro de artista". Escola de Belas Artes da UFMG.

FABRIS, Annateresa e Costa, Cacilda Teixeira. Tendências do livro de artista no Brasil. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

FLUSSER, Vilém. Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

\_\_\_\_\_. Língua e realidade. São Paulo: Annablume, 2004.

GINZBURG, Carlo. Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GREIMAS, Algirdas Julien. Da Imperfeição. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

GUIMARÃES, Dina & CAVALCANTI, Lauro. Arquitetura kitsch suburbana e rural. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

HARVEY, David. Condição Pós-moderna. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HABERMAS, Jürgen. Comentários à ética do discurso – Coleção Pensamento e filosofia. Lisboa: Editorial Minerva, 1991.

\_\_\_\_\_. Para a reconstrução do materialismo histórico. São Paulo: Brasiliense, 1990.

HEIDEGGER, Martin. Conferências e escritos filosóficos. São Paulo: Nova Cultural – Coleção Os Pensadores, 1989.

HIGHMORE, Ben. Everyday life and cultural theory – an introduction. Londres: Routledge, 2002.

MARTINS, Joel e DICHTCHEKENIAN, Maria Fernanda S.F. Beirão. (Orgs.) Temas Fundamentais de Fenomenologia. São Paulo, Editora Moares, 1984.

MORAIS, Frederico. Azulejaria contemporânea no Brasil. São Paulo: Editoração Publicações e Comunicações, 1988.

SANTOS, Milton. A natureza do espaço. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. (Coleção Milton Santos; 1)

SARLO, Beatriz. Tempo Passado. Cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

SILVEIRA, Marcele Cristiane da. O azulejo na modernidade arquitetônica 1930-1980. Dissertação de mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2008.

Folders:

AMARAL, Aracy (texto). desenhos de Cildo Meireles. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1978.

BRITO, Ronaldo e Eudoro Augusto Macieira de Sousa. Cildo Meireles. Arte Brasileira Contemporânea, Edição FUNARTE – Rio de Janeiro, 1981.

CHIARELLI, Tadeu (texto). Cildo Meireles – curadoria Dan cameron e Gerardo Mosquera. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2000.





Capa:  
Detalhe da obra "Coquetel-água", 2002  
Performance e resíduo de performance.  
encerramento do colóquio  
Situação#1 Copan  
EXO. org, São Paulo/SP.