

Joana Dominguez Gonzalez Bouères Beleza

A vida material do livro: um estudo sobre
materialidade, experiência e o não-
automatismo das *coisas*

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Doutor pelo Programa de
Pós-Graduação em Comunicação Social do
Departamento de Comunicação da PUC-Rio.

Orientadora: Prof.^a Cláudia da Silva Pereira

Rio de Janeiro
Novembro de 2019

Joana Dominguez Gonzalez Bouères Beleza

A vida material do livro: um estudo sobre
materialidade, experiência e o não-
automatismo das *coisas*

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para a
obtenção do grau de Doutor pelo Programa de
Pós-Graduação em Comunicação Social do
Departamento de Comunicação Social do Centro
de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela
Comissão Examinadora abaixo.

Prof.^a Claudia da Silva Pereira

Orientadora

Departamento de Comunicação – PUC-Rio

Prof. Jose Carlos Souza Rodrigues

Departamento de Comunicação – PUC-Rio

Prof.^a Ana Carolina Barreto Balthazar

Departamento de Comunicação – PUC-Rio

Prof. Guilherme Nery Atem

Departamento de Comunicação – UFF

Prof.^a Tatiana Oliveira Siciliano

Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 01 de novembro de 2019

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e da orientadora.

Joana Dominguez Gonzalez Bouères Beleza

Pesquisadora. Mestre em Comunicação pela PUC-Rio, bacharelada e Licenciada em Letras (PUC-Rio). Trabalha com a perspectiva da Antropologia do Consumo e, mais recentemente, com os Estudos de Cultura Material. Junto com Cláudia Pereira, é organizadora (e uma das autoras) do livro *A cultura material nas (sub)culturas juvenis*. Assina também capítulo em *O consumo vai ao cinema*, livro organizado por Everardo Rocha e Lígia Lana. Participa de eventos nacionais, e internacionais, abordando temas do consumo e da cultura material. Pesquisadora do JuX – *Juventudes cariocas, suas culturas e representações midiáticas* (PUC-Rio) – e membro integrante do REC, grupo de pesquisa de *Retóricas do Consumo* (UFF). Idealizadora e artista do *Livro-Coisa* (2019), obra-livro instalada no bosque da PUC-Rio, em agosto de 2019, para testar o argumento da tese.

Ficha Catalográfica

Beleza, Joana Dominguez Gonzalez Bouères

A vida material do livro : um estudo sobre materialidade, experiência e o não-automatismo das coisas / Joana Dominguez Gonzalez Bouères Beleza ; orientadora: Cláudia da Silva Pereira. – 2019.

235 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2019.

Inclui bibliografia

1. Comunicação Social – Teses. 2. Estudos de cultura material. 3. Fabricação e consumo. 4. Livro-coisa. 5. Arte contemporânea. 6. Comunicação. I. Pereira, Cláudia. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD: 302.23

Para Hugo e Manuela,
Com amor, da mamãe.

Agradecimentos

Aos meus pimpolhos, Manuela e Hugo, que, entre amores e sabores, acertos e tropeços, fizeram de mim mãe, dona de mim e também deles, enchendo-me de avessos, criatividade, carinho, energia, alegria e coragem. Amo vocês até a lua, o infinito e todas essas coisas, ao todo e ao comprido. Meus pequenos criativos - mimos! -, parceiros e artistas do livro-coisa!

Ao Bruno, meu marido, que, outra vez, com ternura, encantou-se com a loucura. Amo você, todos os dias!

A minha família, por tudo. A vocês e por vocês – pai, mãe, irmãos, avós, marido e filhos -, todo meu amor. Vocês são inspiradores!

A Tim Ingold, pelo retorno da poesia e pelo encanto de suas discussões!

A Solange Jouvin, psicanalista criativa, intelectual e afetiva, por devolver-me a vontade e a coragem! Trouxe-me de volta! Obrigada! Levo você sempre comigo.

Aos amigos de toda a vida e aos novos que chegaram, pelo envolvimento curioso e pelos encontros prazerosos que experimentamos no caminho.

A Jutta Gruetzmacher, pelo carinho, e belíssimo trabalho de tradução.

A Chris Vital, por sua fala-anjo num momento apreensivo.

A Cláudia Pereira, pelos belos projetos que trilhamos e aos muitos que ainda buscamos.

A Marcos Duarte, professor e artista, pelo rumo fértil dado à tese e também à vida. Também aos parceiros da oficina, pela escuta generosa e leveza das trocas.

Ao público da instalação, que nela pousou especiais emoção, comoção e sensibilidade, fazendo-a viva a partir de suas entregas individuais.

Aos membros da Comissão Examinadora, pelos potenciais intelectual e afetivo com os quais, especialmente, construíram suas trajetórias.

Aos grupos de pesquisa dos quais, muito feliz, faço parte - o JuX (PUC-Rio), liderado pela prof^a Cláudia Pereira, e o REC (UFF), pelo professor Guilherme Nery -, pela amizades construídas, pelos encontros, e discussões produtivas.

Ao prof. José Carlos Rodrigues – o Zé – por transmitir tanta informação e conhecimento, inspirando-nos sempre com a sabedoria e a delicadeza de suas colocações.

Ao GT de *Consumo, literatura e estéticas midiáticas*, ventilado pelo frescor de João Carrascoza, no Comunicon, com suas trocas afetuosas, e sempre inspiradoras.

A Ana Carolina Balthazar, e a Fernanda Martinelli, que teceram comentários importantes para o desenvolvimento da pesquisa, no momento da qualificação.

A Lorena Mochel, que carinhosamente me “apresentou” ao Ingold, compartilhando também seus textos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio, e ao Departamento de Comunicação, que, na figura de seus professores, alunos e funcionários, muito contribuíram para a construção da tese.

Agradecimento, sempre, às queridas Cláudia Pereira, Sandra Korman e Tatiana Siciliano, por conduzirem com afeto e competência suas trajetórias e disciplinas. Também à professora Eneida Cunha, do Departamento de Letras, pela apresentação de um novo repertório teórico. Ao professor Everardo Rocha, por fomentar as discussões.

A Marise, Débora, Andréa e Valéria, sempre. E a todos os funcionários técnicos do Campus da PUC-Rio, por acolherem vivamente as muitas demandas que pedem uma instalação artística.

Ao Reitor e ao Vice-Reitor da PUC-Rio, que, por intermédio da CACC, gentilmente autorizaram a montagem da instalação no Campus da universidade.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Ao universo, por existir de forma tão generosa e bonita!

Resumo

Beleza, Joana Dominguez Gonzalez Bouères; Pereira, Claudia da Silva. **A vida material do livro: um estudo sobre materialidade, experiência e o não-automatismo das coisas**. Rio de Janeiro, 2019. 235p. Tese de Doutorado - Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A presente pesquisa objetiva iluminar a participação do livro dentro de um recorte específico da arte contemporânea, na expectativa de talvez ali encontrá-lo como organismo vivo, inacabado, não restrito às habituais representações – neste campo que busca não raro desconstruir o lugar das representações e provocá-las com impermanências. Observamos o livro sob a proposição de apresentar-se ali como *coisa*, elemento material descansado do signo social e literário, produzindo obstáculos conceituais. Partindo da distinção *objeto* e *coisa*, a tese sugere haver ainda na contemporaneidade uma relação possível entre materiais, experiência e não-automatismo, ainda que estejamos constantemente envolvidos por um universo bastante amplo e onipresente dos signos. Investe, por isso, em atuações não naturalizadas do livro, nas quais os significados se apresentam transitórios e flutuantes - nunca permanentes, nunca *antes* -, estando em movimento constante a cada interação -, uma relação singular e *dialética* entre pessoas e coisas, que, segundo autores aqui trabalhados, construiria simultaneamente a ambos. Buscando experimentar as “estranhezas” no contato com objetos que não se deixam definir - diante da perspectiva de *coisa* -, a pesquisa reúne proposições de artistas que fizeram uso do livro como material e instrumento da arte. Movimentos artísticos, buscando a libertação dos padrões clássicos funcionam de base para a construção da categoria “Livro-Coisa”, quando se sugere experimentar o livro *antes* das palavras e das representações. A categoria torna-se depois materializada em uma instalação artística. A tese encontra fundamentação teórica nos estudos da Cultura Material, a partir de expoentes como Daniel Miller e Tim Ingold, em diálogo com os pressupostos de Heidegger, Didi-Huberman, e outros autores, para, a partir desse todo teórico, refletir acerca da relação contemporânea entre pessoas e coisas, e abordar o objeto com alguma novidade.

Palavras-chave

Estudos de Cultura Material; fabricação e consumo; “Livro-Coisa”; arte contemporânea; comunicação.

Abstract

Beleza, Joana Dominguez Gonzalez Bouères; Pereira, Claudia da Silva. (Advisor) **The book's material life: a study on materiality, experience and non-automatism of things.** Rio de Janeiro, 2019. 235p Tese de Doutorado - Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This research focuses on the position occupied by the book in a specific segment of contemporary art, with the expectation of perhaps encountering it as a living, unfinished organism, not restricted to its usual representations — in a field that often seeks to deconstruct social representations by challenging them with impermanence. In our proposition, we see the book presenting itself as a thing, a material element resting somewhere beyond social and literary signs, building conceptual barriers. Starting from the distinction between *object* and *thing*, this dissertation suggests that even in contemporaneity there is a possible relationship among materials, experience and non-automatism, despite the fact that we are permanently surrounded by a very broad, omnipresent universe of signs. Therefore, this dissertation focuses on non-naturalized performances of the book, where meanings are transient and fluctuating — never permanent, never before — being in constant motion at every interaction — a singular, dialectic relationship between people and things, which, according to the authors analyzed, would construct both simultaneously. Seeking to experience the "strangeness" of the contact with objects that do not accept definitions — from the perspective of things —, this dissertation brings together propositions of artists who made use of the book as a material and instrument of art. Art movements seeking liberation from classical patterns serve as the basis for the construction of the "Book-Thing" category, when it is suggested that the book be experienced before words and representations. This category then becomes materialized in an artistic installation. The theoretical foundation of the dissertation lies in Material Culture Studies, based on exponents such as Daniel Miller and Tim Ingold dialoguing with the assumptions of Heidegger, Didi-Huberman and other authors; starting from this theoretical framework, it seeks to reflect on the contemporary relationship between people and things, in an innovative approach to the object.

Keywords

Material Culture Studies; production and consumption; "Book-Thing"; contemporary art; communication.

Sumário

1. Introdução	17
2. Das coisas nascem coisas: pensando as relações contemporâneas entre sujeito e objeto.	30
2.1. As contribuições dos estudos de Cultura Material.....	34
2.1.1. “Objetificação” e “agência”	36
2.1.2. A definição de “coisa” e o conceito de “malha”	51
2.2. As contribuições de Didi-Huberman e Ricardo Basbaum: a experiência artística e o objeto contemporâneo	67
3. As coisas que não existem são mais bonitas	77
3.1. Arte contemporânea e o “apagamento” das representações	81
3.2. “Livro-Coisa”: construindo a categoria conceitual.....	112
4. Experiência e sensibilidade no encontro com a obra-livro	150
4.1. Experiência entre pessoas e coisas: o artista e o material.....	158
4.2. Experiência entre pessoas e coisas: o material e o espectador	174
4.3. Experiência material, não-automatismo e comunicação: algumas notas	185
5. Considerações finais	189
6. Referências bibliográficas	200
7. Anexos	207

Lista de figuras

Figura 1 – “Isso não é um livro”.....	26
Figura 2 – “Ineditismos” do objeto, pós-século XX. Na sequência das imagens: A Gorda, de Joseph Beuys.	58
Figura 3 – Typewriter Eraser, 1998. Artista: Claes Oldenburg.	60
Figura 4 – Da representação ao ineditismo do material. Na sequência das imagens: Jovem mulher lendo (1868), de Gustave Coubert; e Vôo noturno (1967), de Waltércio Caldas.	66
Figura 5 – Da Antropologia do Consumo aos estudos de Cultura Material: Do livro-objeto ao livro-coisa.....	66
Figura 6 – Imagens da exposição Archipel Secret no Palais de Tokyo....	70
Figura 7 – Obras de Ricardo Basbaum – foco na materialidade. Nas imagens de cima, dois momentos da obra Ei, Psiu, Olá, Tchou (BASBAUM, 2013); embaixo, da esquerda para a direita: Objeto NBP; e Passagens (BASBAUM, 2001).	73
Figura 8 – Sugestões de não-automatismos do livro na arte.	79
Figura 9 – Obras Cubistas. Em sentido horário: L’Estaque (1908), de Georges Braque; Homem com violão (1911), de Georges Braque; Natureza-morta sobre uma mesa (1914), de Georges Braque; e, por último, Retrato de Ambroise Vollard (1909/1910), de Pablo Picasso.	83
Figura 10 – Obras Futuristas. Em sentido horário: Nu descendo a escada (1912), de Marcel Duchamp; Hieróglifo dinâmico do Bal Tabarin (1912), de Gino Savarini; Cão na correia (1912), de Giacomo Balla; e Dinamismo de um ciclista (s/d), de Umberto Boccioni.	86
Figura 11 - Movimentos Russos I. Quadrado preto sobre fundo branco (1913), de Kazimir Malévitch.	87
Figura 12 – Movimentos Russos II. Branco sobre branco (1918), de Malévitch.	88
Figura 13 – Neoplasticismo (Mondrian). Em sentido horário: Composição 1 com vermelho preto, azul e amarelo (1921), de Piet Mondrian; Victory Boogie-Woogie (1943/4), de Piet Mondrian; Composição (1924), de Fried Vordemberge-Gildewart.	90

- Figura 14 – Bauhaus. Na sequência das imagens: Escultura construtiva (1919/20), de Oskar Schlemmer; e Cadeira de tubo de aço niquelado (1925), de Marcel Breuer.92
- Figura 15 – Arte Concreta. Na sequência das imagens: Unidade Tripartida (1948/9), de Max Bill; Forma volante (1931), de Josef Albers; e Movimento (1951), de Waldemar Cordeiro...93
- Figura 16 – Movimento Neoconcreto. Bichos (1959), de Lygia Clark.....95
- Figura 17 - A proposta do livro na arte neoconcreta. Na sequência das imagens: Lembra (1959), de Ferreira Gullar96
- Figura 18 – Dadaísmo (Marcel Duchamp). Na sequência das imagens, Roda de bicicleta (1913), produzida a partir de roda de bicicleta fixada sobre um banco; Pá de neve (1915), feita de pá de neve, madeira e ferro galvanizado; e, por último, a Fonte (1917), um urinol de porcelana de 60 cm.98
- Figura 19 – A Pop Art – (Andy Warhol e Claes Oldenburg). Na sequência das imagens: Vinte Marilyns (1962), de Andy Warhol, (serigrafia – 1,97x1,16m); Hambúrguer gigante (1962), de Claes Oldenburg, (tinta acrílica sobre tela de borracha e caixas de papelão); e Lata de sopa Campbell (1964), de Andy Warhol, (serigrafia sobre tela – 91x61cm)..... 100
- Figura 20 - Minimalismo (Donald Judd, Tony Smith, Robert Morris e outros). Na sequência das imagens: Die (1962), de Tony Smith, (aço, acabamento em óleo); Sem título (Pilha) (1965), de Donald Judd, (laca sobre ferro galvanizado); por último, Diagonal de 25 de maio de 1963, de Dan Flavin, (tubo amarelo fluorescente, medindo 2,44m)..... 101
- Figura 21 - Arte Conceitual e livros. Em sentido horário: Filosofia e prática, de John Latham; A Lesson in Sculpture, também do mesmo artista; Na linha (1976); Trajetória I (1976); e Ponto a Ponto (1976), ambas de Ana Maria Maiolino (linha e papel recortado)..... 106
- Figura 22 – Cildo Meireles em sua fase conceitual. Na sequência das imagens: Inserção em Circuitos Ideológicos – 3. Projeto Cédula (1970); e Inserção em Circuitos Ideológicos – 1. Projeto Coca-Cola (1970) 107

Figura 23 - Arte Conceitual. Na sequência das imagens: Sem título (Uma seção de truísmos, ensaios inflamatórios, a série viva, a série da sobrevivência, sob uma pedra, lamentos e um texto infantil) (1989), de Jenny Holzer - (Vários materiais – FARTHING, 2011); e Uma e três cadeiras (1965), de Joseph Kosut, (madeira e fotografia em prata coloidal; cadeira; e painel com texto).	108
Figura 24 – Pessoas e coisas na exposição do CCBB: pessoas ou coisas?	110
Figura 25 – As coisas que não existem são mais bonitas (2011), de Lucimar Bello.....	111
Figura 26 - Lembra (1959), de Ferreira Gullar (Acrílica sobre madeira e vinil)	114
Figura 27 – Livro da Criação (1969-60), de Lygia Pape.....	116
Figura 28 - Vôo noturno (1967), de Waltercio Caldas	119
Figura 29 - Série Livros objetos (1976), Ana Maria Maiolino Ponto a ponto; Na linha; Trajetória I. (Materiais: linha e papel recortado)	120
Figura 30 - Matisse/Talco (1978), de Waltercio Caldas (Talco e livro sobre Henri Matisse) (BRETT, 2012) (Livros realizados em 1978, 3 exemplares datados e assinados – CALDAS, 1999).....	122
Figura 31 - O livro Velázquez (1996), de Waltercio Caldas (“Livro editado em 1996” – 1500 exemplares assinados pelo artista).....	123
Figura 32 - Livro de carne (1978/1979), de Arthur Barrio (Impressão digital sobre papel – grifo meu)	124
Figura 33 – Opacidade versus transparência nas obras de Arthur Barrio e Antonio Dias. Na sequência das imagens, Livro de Carne, de Arthur Barrio; e uma das “páginas” de Sala de carne com anima, de Antonio Dias.....	125
Figura 34 - Manual da ciência popular (1981), de Waltercio Caldas (“Livro editado em 1981” - tiragem de 2000 exemplares)....	126
Figura 35 - Aparelhos (1979), de Waltercio Caldas.....	127
Figura 36 - Livro Carbono (1981), de Waltercio Caldas	128
Figura 37 - É=(o espelho) um véu? (1996), de Waltercio Caldas.....	130

Figura 38 – Obra Ovo (1967), de Lygia Pape.....	132
Figura 39 – Para ser curvada com os olhos (1970/1975), de Cildo Meireles.....	135
Figura 40 – Desgarramentos estruturais nas obras-livro de Waltercio Caldas	138
Figura 41 – Livros e outras obras da arte contemporânea	141
Figura 42 – Evidência de materiais nas obras de arte desestruturando o pensamento. Da esquerda para a direita: Sem título (2015), de Laura Lima, MAM-SP/abril 2019, (Corda, madeira, objeto e tecido); e Troféu (1984), de Tunga, MAM-SP/abril 2019, (Cobre e latão).	153
Figura 43 – Obras-livro, avessas à experiência e manuseio I. Proteção em vidro. Objetos (protótipo)_1968 (Espanha, 1938), de Julio Plaza, (serigrafia, recorte, colagem e grafite sobre papel). MAM-SP/abril 2019.....	153
Figura 44 – Obras-livro, avessas à experiência e manuseio II. Proteção em vidro. Em sentido horário: Ponto a Ponto, de Ana Maria Maiolino (impressão em papel); Série Cadernos, de Inês de Araújo (encadernação com desenhos a giz de cera e grafite); Grapefruits: a book of instructions and drawings, de Yoko Ono (impressão em papel); e, por último, Sub Conscio (1971), de Mirella Bentivoglio (livro de artista). Museu de Arte do Rio, maio de 2019.	154
Figura 45 – Obras-livro, avessas à experiência e manuseio III. Proteção em vidro. Da esquerda para a direita: Tendências da Escultura Moderna, 2010 (1980), de Lucas Simões, (livro recortado); e Sem título, 2007 (1969), de Nino Cais, (impressão em cores sobre papel). MAC-SP/abril 2019.....	154
Figura 46 – Nos museus, receio no manuseio das obras. Da série: Repressão outra vez, eis o saldo, 1968, de Antonio Manuel, (tecido, corda e serigrafia sobre madeira). MAM-SP/abril 2019.	155
Figura 47 – Experiência com materiais.	161
Figura 48 – Protótipo I do “Livro-Coisa”	163
Figura 49 – Textos que acompanham a experiência. (Corte retangular, 10x15cm).....	167

Eu tenho de encontrar a beleza. O pôr do Sol para a palavra. Dentro da palavra, tenho de encontrar a imagem que vai comentar a palavra. Há uma forma de olhar o objeto/Uma forma de olhar e conceituar/E nunca me desligo da possibilidade de atingir o que eu não sei o que é.

Walter Carvalho (In: Ofício em Cena)

*Cada pena é uma escrita. Cada flor é borboleta.
Cada traço é uma ternura, que escrevo com
caneta. [...] Nasceu assim, tal qual um trabalho de
agulha: faço um pouco hoje, termino amanhã,
gosto, desgosto, desfaço, refaço. Trabalho de
agulha é para se olhar, apreciar a renda, se deixar
enfeitiçar pelo volteio do fio, ou deixar de lado.
Não cabe à rendeira julgar. A rendeira tece,
espera... e muitas vezes desfaz. Tal qual Penélope.
[...] Me navega nesta renda, mulher-poesia-do-fio.*

Sylvia Orthof (2004)

1. Introdução

Livros não são coisas absolutamente mortas; contêm uma espécie de vida em potência tão prolífica quanto a da alma que os engendrou. [...]. Estou convencido de que eles são tão vivos e tão vigorosamente fecundos quanto aqueles dentes de dragão da fábula. E que, uma vez semeados aqui e ali, podem dar nascimento a homens armados. (John Milton).

O livro, como sugere a epígrafe, é objeto fascinante. Digno de estudos tão variados, porém, não se deixa consumir, limitar ou esgotar-se por completo. Não o bastante, envolve-se em processos de transformações materiais, sociais e simbólicas, se deslocado de seus contextos e usos convencionais. O estudo aqui proposto busca, por consequência dessa energia infinita do livro, complementar-se à pesquisa anterior (BELEZA, 2013) numa tentativa de aprimorar e aprofundar caminhos apenas ali insinuados, para, em seguida, buscar preciosidades não sempre reveladas desse objeto que se quer e se faz tão múltiplo.

O trecho que inspira a introdução sugere observar o livro como organismo vivo, *potência*, e justamente por este caminho – “semeados aqui e ali” – pretende-se concentrar-lhe o olhar, considerando que, além de comunicar valores culturais, funcionar como “marcador social”¹ e servir de suporte de leitura – funções outrora identificadas (BELEZA, 2013) -, ao livro também caberia a tarefa de construir-se a si e ao sujeito num processo complexo. Isto não será aqui observado como reflexo do poder transformador da narrativa ficcional – essa não é a proposta -, mas, sobretudo, a partir da materialidade do livro – e sua *performance* -, no campo da arte contemporânea, onde constantemente vem “sofrendo” *intervenções* para que então caiba nos espaços e proposições desse universo e, por consequência, reivindique a si a função de impactar, interpelar, provocar, refletir e questionar (-se a si como sujeito, aos outros, aos bens, e às representações que lhe são atribuídas e culturalmente incorporadas). Ali, naquele espaço, embebidos das propostas artísticas, pessoas e coisas experimentam-se de formas inusitadas - novas formas. Embora, fora dali, o livro mostre-se objeto inteiramente envolvido e atravessado por representações e estruturas sociais – e talvez seja isto o que o capture a estar na arte – ali, porém, reflete e participa de impermanências, é *quase* objeto novo participando de práticas novas: “a artifcação é um processo dinâmico de mudança social, por meio do qual, surgem novos objetos e novas práticas e por meio da

¹ Sobre bens assumindo a função de marcador social, consultar Douglas & Isherwood (2003).

qual relações e instituições são transformadas” (SHAPIRO & HEINICH, 2012, p.2). A arte, pois, via intervenções materiais, é também comunicação, um chamado político; é vista sem ponto, liberdade de vistas, muitas vezes “destituídas” de atravessamentos sociais; um modo de desconstruir ou exacerbar o sistema de representações, sempre íntimo da linguagem, até estranhá-lo, torná-lo, então, não familiar, para questioná-lo. E assim a arte subverte o “natural” das relações, realça características outras, novos enfoques, provoca novos olhares, e novas interações dali surgem.

Tim Ingold (2012), expoente importante dos estudos de “materiais”, sublinha a distinção *objeto* e *coisa*, marcando *objeto* os elementos necessariamente carregados de significação social, e a *coisa*, por sua vez mais livre, nunca restrita às suas convenções e significações dadas *a priori*². A *vida social do livro*, dissertação defendida em 2013 (BELEZA, 2013), concentrou-se, em poucas palavras, em observar e classificar as atuações sociais do livro à luz da perspectiva antropológica do consumo – e, portanto, em sua condição de *objeto* -, partindo do pressuposto de estar-se a observar um símbolo ativo de significações sociais, elemento de um sistema simbólico de significação e classificação - de comunicação e expressão – que também rege a sociedade. Observando o deslocamento social do livro a relações independentes de seu conteúdo – ao que chamamos de *vida social* –, foram identificadas recorrências de valores, significados e expectativas culturais que estariam abarcando o artefato nos mais variados discursos e ambiências sociais contemporâneos, ressaltando as relações, em perspectiva macro, entre livros, sujeitos e a *cultura*, necessariamente. No entanto, desconstruindo a premissa inicial de que o livro, transformado em produto de massa, estaria enfim dessacralizado e apto a frequentar e participar livremente de espaços, lugares e relações outras - para além das literárias -, as observações de campo revelaram que, embo-

² A distinção entre *objeto* e *coisa* será melhor desenvolvida no próximo capítulo.

ra as atuações de fato parecessem mais livres e plurais³, de todo modo ainda se revelariam essencialmente impulsionadas pelo universo simbólico socialmente valorizado da literatura, impedindo, no âmbito específico da pesquisa, o encontro do livro como “elemento neutro” – um achado curioso, uma vez que a Antropologia do Consumo pressupõe a neutralidade dos bens antes de qualquer interação social: um pressuposto teórico, portanto, em relação ao livro, não alcançado no contexto analisado. A arte contemporânea, contudo, despontava ali já como campo reservado de discussão do objeto, inspirando a argumentação de que, naquele espaço deslocado, os livros estariam, pela primeira vez, no universo pesquisado, destituídos talvez de seus tão imbricados valores culturais⁴.

A força da materialidade e a complexidade da simbologia do livro, ressaltadas ainda por estas últimas observações, despertaram o interesse não somente de avançar na pesquisa, mas, sobretudo, de investigar o livro a partir de uma outra dimensão e perspectiva, buscando aprofundar algumas reflexões ali apresentadas ainda de modo insuficientemente denso. A tese traz como principal proposta observar o livro – este elemento que se apresentou então constantemente carregado de valores culturais e sociais atrelados, constituindo-se assim símbolo de muitas ordens – deslocado agora a este espaço e a este discurso específico da arte contemporânea. Um contexto no mínimo inusitado que se propõe a pensar e a experimentar objetos, estruturas e relações *livres* de convenções - a princípio e no mais das vezes -, subvertendo, repensando e desafiando valores e propostas hegemônicas tomadas quase sempre como “naturais” - em virtude dos discursos culturais e sociais vigentes, e sua constância, fora e até mesmo dentro desses mesmos espaços.

³ Durante a pesquisa, foram reunidas atuações muito variadas do livro – o objeto participa de construções de identidades sociais (naturais ou forjadas), funciona como marcador de conceitos tais como modernidade, tradição, memória, intelectualidade, culturalidade, luxo, requinte, via valor simbólico e sua estética, atuando ainda, repetidas vezes, especialmente no campo da decoração, como prateleira suspensa, mesa de centro, esculturas de chão, apoiador de pequenos objetos – em espaços tão variados quanto - *spas*, jardins, lavabos, vitrines de loja, bares – universos que se mostram em uma primeira leitura muitas vezes distantes do convencional e literário, mas, no entanto, sustentam relações com o livro que, de algum modo, mostram-se ali, direta ou indiretamente, inspiradas e impulsionadas por este mesmo todo simbólico.

⁴ Esta reflexão surge a partir da proposta do artista plástico Alejandro Somaschini, que trabalhou em cima da materialidade do livro apenas, fazendo-lhe recortes e outras intervenções físicas, desconstruindo seu valor de suporte cultural e literário.

Dando, assim, continuidade à pesquisa mencionada, quando esta relação timidamente aparece na proposta do artista plástico Alejandro Somaschini, parte-se agora da premissa de que ali, revestido da arte contemporânea, e de uma espécie de “artificação” (SHAPIRO & HEINICH, 2012), o livro tenderia em algum momento a transitar desinvestido desses valores sociais atrelados – conhecimento, saber, intelectualidade, sofisticação e modernidade⁵ -, uma vez que essa associação, embora imposta por convenções das quais todos nós nos alimentamos e somos parte, não lhe seria todavia intrínseca.

A pesquisa segue, portanto, investigando o livro, desta vez na condição de *coisa*⁶, variação de perspectiva no observar do objeto que também envolve necessariamente a relação com o material e o humano. De todo modo, não mais compreende observar a participação do objeto livro na performance social do sujeito – fundamento da pesquisa anterior – mas, agora, envolve ainda observar, entre discussões sobre materialidades, relações dialéticas entre pessoas e coisas, e construções de si, também a participação do espectador na performance do livro “coisa”, invertendo, pois, a proposição, e partindo, então, da premissa de que, ali, “há uma comunicação, de que toda comunicação é um encontro e de que todo encontro abre suturas e cria um novo”⁷. Neste caminho, a pesquisa abrange menos as visualizações e exposições de objetos, meramente, mas interações, atuações mútuas entre pessoas e coisas, gerando significações, desta vez não convencionais, sociais e coletivas, mas *únicas*, de cada encontro em particular. O binômio *sujeito-objeto*, a saber, será substituído aos poucos na proposta da tese pelo binômio *pessoa-coisa*, uma vez estarmos considerando que a dicotomia *primeira* nos chega de antemão envolvida de símbolos e regimentos culturais, ao passo que *pessoa e coisa* insinua-se mais livre das representações. O mesmo ocorrerá com os termos *materialidade e materiais*.

⁵ A pesquisa *A vida social do livro* (BELEZA, 2013), a partir das ambiências e situações analisadas, revelou a curiosa articulação entre livros e o conceito de modernidade, ressaltada nas relações estéticas provenientes do campo da decoração, especialmente no Rio de Janeiro, local de maior intensidade de investigação, por questões práticas.

⁶ Ref. Ingold (2012).

⁷ O trecho entre aspas refere-se à reflexão da professora Ana Enne, em troca com o Grupo de Pesquisa JuX – Juventudes cariocas, suas culturas e representações midiáticas – em novembro de 2017, por Skype, ao discorrer sobre processos de significação e comunicação.

Neste contexto, objetiva-se, portanto, observar o livro não mais como símbolo⁸, atuando coletiva e culturalmente sobre os sujeitos, mas, sobretudo, como elemento que constrói, nestas interações únicas e particulares, comunicações, atuações e relações talvez também únicas e particulares, entre ambos, pessoas e coisas, interpelando o espectador ao tempo e ao passo em que se faz por ele também interpelado (DIDI-HUBERMAN, 1998). Importante apontar ainda que os estudos da cultura material enfatizam a relação *dialética* entre pessoas e coisas, partindo da premissa de que *fazemos* as coisas ao passo em que também por elas somos *feitos*. Neste sentido, consideramos nesta proposta que pessoas e coisas incidem umas sobre as outras, havendo, portanto, uma conexão entre elas - argumento sustentado a partir também de um campo prático - o da arte -, que necessita desses dois elementos, juntos, interagindo, para funcionar em seu propósito. Essa interação - sublinha-se - não se pretende necessariamente social, mas talvez restrita e esgotada *nesta* mesma relação, que se faz ali única, aurática, construtiva de ambos - pessoas e coisas -, embora reconheça-se que o reflexo destas experiências posteriormente poderá ser devolvido ao social e coletivo, uma vez que a arte possui forte apelo cultural e se pretende sobretudo transformadora da ordem.

Estamos, pois, propondo o campo da arte, nesta análise, como espaço livre de significação - para o livro -, embora saibamos o quanto de espanto cabe nesta afirmação. Supõe-se aqui tratar-se de um espaço livre da significação *dada a priori*, e que aí, neste lugar, estariam talvez ocorrendo, em paralelo às inevitáveis situações sociais e valores culturais, tentativas sensíveis, porém, de desconstruí-la e provocá-la. A tese, importante reforçar, propõe observar o livro como *coisa* (INGOLD, 2012), objeto não acabado, e não restrito em significações, um fato então não consumado, renunciando de observá-lo exclusivamente como *objeto* (símbolo). O livro está sendo entendido, portanto, como um elemento que se dá a olhar e a experimentar não pelo conteúdo nem tampouco pela simbologia - ou não neces-

⁸ Entende-se “símbolo”, neste momento, como aquilo que se faz socialmente convencionado e transmitido; e que existe primeiro no grupo para depois existir no indivíduo; podendo, sobretudo, ser transformado ou substituído em conformidade com a cultura na qual se insere. Deslocado ao objeto de estudo, tem-se, por ilustração, que os livros participam de convenções sociais na nossa cultura, mas, de todo modo, poderiam ver-se substituídos por outros elementos ou atuar dentro de outras convenções em conformidade com outras normas culturais ou culturas inteiras. Esta colocação faz-se inspirada nas aulas do professor José Carlos Rodrigues, ministradas no primeiro semestre do ano de 2017, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio, quando discorria acerca das questões envolvendo a significação, e de onde se retira, portanto, a conceituação acima de símbolo.

sariamente por elas – mas por sua forma e performance neste espaço singular de uma arte centrada especificamente em um material tridimensional produtor de “não-automatismos” - termo utilizado pelo artista plástico Ricardo Basbaum ao comentar suas instalações. Observar-se-á, por isso, menos o consumo de bens⁹ propriamente - do livro -, mas, sobretudo, o consumo de *experiências*, com o livro, em espaços provocados para que elas tomem forma e importância (PEREIRA *et al*, 2015); e ainda as construções complexas entre pessoas e coisas que daí despontam.

A arte contemporânea, importa sublinhar, fundamenta-se muitas vezes a partir de *instalações* e *performances*. Tende a não supor ou estabelecer distâncias nem tampouco isolamento espacial e tátil entre pessoas e obras de arte, dispensando, deste modo, as tradicionais molduras, vitrines, placas explicativas e cordões protetores, elementos que, juntos, não raro, recordariam aos visitantes da inconveniência do toque e da necessidade de cautela e limite na imersão¹⁰, comumente encontrados, no entanto, nos espaços convencionais dos museus, frequentemente calcados no conceito de exposição, quando somente o olhar é permitido. Não raro estes “obstáculos” do sentir e do experimentar editam as experiências, quando, sem eles, os visitantes se permitiriam talvez transbordarem-se de memórias, emoções, momentos e contatos outros que estão também ali a se sugerir. A arte contemporânea faz-se aqui campo relevante justamente por constantemente romper com esta rigidez da tradição. O discurso formal e as placas explicativas, frequentes nos museus convencionais, são muitas vezes substituídos por áudios e títulos (apenas títulos) – quando muito – sugerindo infinitas possibilidades individuais. A linguagem verbal, sustentada e mediada por símbolos, não parece representar o pilar desta comunicação, que se faz ali sugerida especialmente por intervenções no material tridimensional, constituindo-se, assim, uma linguagem sobremaneira estética, sensorial, que alcança o espectador e sobretudo o impacta.

⁹ A experimentação, o toque, a sensação, a construção e o não-automatismo constituem, pois, o único todo que se leva desse espaço, uma vez que o “material”, o físico, a coisa/objeto em si faz-se apropriado apenas momentaneamente, e restrito àquela experiência, ocasião e lugar.

¹⁰ A presença de suportes de vidro protegendo objetos nos aposentos de Getúlio Vargas, no Museu da República, por exemplo, provocam quebras constantes na imersão desta experiência, ainda que ela seja em si dotada de tanta realidade – a cultura material, ademais, contribui intensamente para sustentá-la.

Deste modo, o que se pretende na tese, basicamente, é deslizar o foco das relações sociais das quais participam o livro para então observar as interações singulares - “inéditas” - entre as pessoas e as coisas, neste espaço “deslocado”, da arte, numa tentativa de, sobretudo, “isolar” o livro, em parte e na medida do possível, das convenções dos ambientes clássicos e tradicionais, aproveitando-se do universo da arte, especificamente, campo que busca constantemente desconstruir o lugar das representações¹¹, provocá-las com impermanências, no lugar de conferir-lhes, atribuir-lhes ou construir-lhes sentidos e significados engessados. A intenção do estudo está em retirar minimamente o objeto de pesquisa da dimensão do coletivo, quando o valor cultural pesa e inspira interações, para trazê-lo especialmente para a dimensão do particular. Propomos, por isso, observar menos o valor cultural e coletivo atribuído ao livro, mas o modo pelo qual somos particularmente construídos, individualmente, a partir de uma interação singular em muitos sentidos: singular, por tratar-se de um objeto temporariamente retirado do mundo do ritual, das situações sociais de troca e consumo; e singular, por tratar-se de uma relação particularizada e única entre os elementos ali conectados. Observar, depois, de que forma essa interação impacta o espectador e reflete novamente no material, mapeando as ações, as relações, e as intervenções que ocorrem, na prática daquele espaço, entre pessoas e coisas. Interessa-nos, por isso, não a pintura clássica ou outras manifestações artísticas convencionais, mas objetos nas ausências de suas “molduras”: o que chamamos aqui de *coisas*. Sublinhamos que, embora os objetos carreguem palavras e valores – uma vez que circulam socialmente, acumulando significações -, não se encontram sempre restritas a essa premissa, única e necessariamente¹². A proposta, em linhas gerais, abrange pensar como se pode subverter a significação do livro, objeto de significados bem marcados, considerando o caráter contestatório da arte como a arena mais propícia a construir essa reflexão.

¹¹ Embora, de todo modo, também constitua e faça parte delas.

¹² Reflexão inspirada no discurso proferido pelo professor e pesquisador Edmundo Pereira, em palestra por ele ministrada no Simpósio *Materialidades, Objetos e Coisas*, ocorrida em agosto de 2017, no PPGAS do Museu Nacional, sob o título “Materialidades, objetos e coisas em trajetórias de pesquisa”.

Nesta proposta, torna-se então oportuno e necessário descansar momentaneamente a perspectiva da Antropologia do Consumo¹³, no sentido de abrir espaço, nesta segunda fase da pesquisa, a outros campos do conhecimento e, em especial, aos *estudos de cultura material*, representados, sobretudo, e entre outros, nas figuras de Daniel Miller e Tim Ingold, autores que participam de discussões bastante provocadoras, aqui deslocadas ao estudo do livro nesse recorte específico da arte. Estudos da cultura material, importa acentuar, é um termo utilizado especificamente por Daniel Miller para delimitar a vertente dos estudos de consumo que se quer especialmente voltada à materialidade dos bens. Faz-se aqui adotado, no entanto, apenas para marcar que nos interessa agora, sobretudo, o abordar das coisas “não dadas”, mais do que os símbolos. Neste sentido, a adoção do termo funciona apenas para sublinhar a diferença de perspectiva, agora voltada especificamente para a materialidade. Tim Ingold, inclusive, expoente importante aqui, recria o termo, afirmando que “[...] o próprio conceito de cultura material é uma expressão contemporânea do hilemorfismo matéria-forma” (INGOLD, 2012, p. 34), argumentando que a adoção desta expressão, em particular, reforça a soberania e agência do sujeito sobre o objeto, quando a intenção desta vertente, de modo mais amplo, estaria justamente em posicionar o mundo material como não passivo e não subserviente aos caprichos e vontades humanas (INGOLD, 2012). Estariam, pois, neste sentido, segundo Ingold, ainda abordando somente as formas atribuídas, pelo sujeito, ao objeto. O autor defende que tanto pessoas quanto coisas são *processos*, matérias em fluxo, materiais a serem seguidos, nunca capturados ou contidos. Opta, então, pela expressão “fios ou fluxos materiais” para designar as coisas “abertas” de seus conteúdos. Daí sairá, depois, a distinção *objeto* e *coisa*, que no próximo capítulo virá melhor explorada. De todo modo, optamos por manter a expressão sugerida por Miller, para marcar a distinção, embora o desenvolvimento das reflexões recaiam mesmo sobre as propostas de Ingold.

¹³ Entende-se aqui por Antropologia do Consumo a proposta teórica que une pela primeira vez a cultura a este fenômeno, abrangendo, desta maneira, aspectos simbólicos e sociais dos bens para entender a especificidade do consumo para além das questões utilitárias de compra e venda. Constituíram fundamentação teórica da dissertação de mestrado nomes como Mary Douglas (2004); Marshal Sahlins (2003); Grant McCracken (2003); Arjun Appadurai (2008); Igor Kopytoff (2008); Colin Campbell (2006); Everardo Rocha (1984; 1995; 2004; 2006), Lívia Barbosa (2006), Laura Graziela Gomes (2006), entre outros teóricos. Abrangendo escopo mais amplo, traz também nomes como Pierre Bourdieu (2011), Georg Simmel (2009), Jean Baudrillard (1973;1995), e outros cientistas sociais, que, embora tenham recheado de interesse a temática da pesquisa anterior, não serão agora contemplados, em virtude da mudança de perspectiva.

A Antropologia do Consumo – importa reforçar - fez-se bastante importante e precisa, quando buscou-se antes observar o sentido e o significado das coisas – o sentido e o significado do livro. No entanto, propõe-se agora observar também os sujeitos *sentindo* os livros materialmente e construindo-se a partir deste encontro e experiência artística, acreditando que, ali, ambos elementos – *pessoas e coisas*¹⁴ –, a partir deste contato necessariamente, modificam-se e constroem-se mutuamente. Deste modo, estamos considerando que a perspectiva antropológica do consumo fez-se fundamental até aqui, ao debruçar-se sobre o sistema de comunicação, informação e significação construído e sustentado pelos bens em sua relação com o consumo, ou nas funções dos bens entendidas pelo coletivo, mas os estudos de Cultura Material e as teorias da Arte Contemporânea, juntos, fazem-se aqui agora importantes e necessários por dedicarem-se, particularmente, à relação pessoa e coisa, ressaltando a materialidade e a singularidade desta interação.

‘A arte não reproduz o visível; ela torna visível’ (Klee, 1961, p. 76). Em outras palavras, ela não busca replicar formas acabadas e já estabelecidas, seja enquanto imagens na mente ou objetos no mundo. Ela busca se unir às forças que trazem à tona a forma. Assim, como a planta cresce a partir de sua semente, a linha cresce a partir de um ponto que foi posto em movimento. (INGOLD, 2012, p. 26)

A arte contemporânea, como se observa, propõe olhares atentos e interessados aos elementos materiais - o que, em parte, a aproxima dos pressupostos centrais da Antropologia do Consumo e dos estudos de Cultura Material, mas, no lugar de relatar ou classificar social e culturalmente aquilo que é “olhado”, busca, principalmente, provocar rupturas, desestruturar símbolos, propor novos diálogos, subverter a ordem, armando-se, para isso, das desconstruções físicas e conceituais da cultura material circulante. Ali, de algum modo, lidamos também com *não-objetos*¹⁵, um *não livro*. A partir da especificidade do olhar trazido pela abordagem dos estudos de Cultura Material, constrói-se a ideia de que um mesmo livro possui tantas histórias únicas quantas fossem suas relações, criando entre pessoas e coisas uma ligação absolutamente singular.

¹⁴ Opta-se aqui pelo binômio *pessoa-coisa* – em detrimento do binômio *sujeito-objeto* – por acreditar tratar-se de um espaço e relação destituída intencionalmente do caráter social, ao menos não parece ser o social aquilo que motiva e sustenta a relação em particular, no momento em que ambos os elementos estão frente a frente, interpelando um ao outro. Embora reconheçamos que o universo da arte – assim como o da literatura – carrega um sentido social e cultural de grande peso e importância.

¹⁵ Em referência à teoria do não-objeto de Gullar (1998), que virá mencionada no capítulo 3.

Esta colocação – importante sublinhar - não recusa o encontro com perspectivas outras nem tampouco pretende negar o livro enquanto símbolo. Argumenta-se que, por vezes, sua primeira “leitura” neste espaço seja justamente atravessada por estas mesmas representações sociais e coletivas, via constatação “isso é um livro”, sendo somente a partir de uma segunda leitura, talvez, que de fato se alcance o não-automatismo: “...isso *não* é um livro”, “isso o que é?” (Figura 1). Considera-se, a princípio, que o universo artístico contemporâneo busca *provocar* por meio dessas intervenções, no símbolo e na materialidade de bens *dados a priori*, deslocando-os de seus significados convencionais. Nesse sentido, subverte-se o livro; e transforma-se a materialidade – dele e de tantos outros objetos – em arte. Trata-se, pois, - e isso é apenas uma suposição, por enquanto - de uma performance e relação que não se quer nem (se) pretende convenção.



Figura 1 – “Isso não é um livro”.
Fonte: (MUNARI, 1998)¹⁶

Buscamos, com isso, observar e pensar, neste novo espaço sugerido para discutir e refletir o livro, outras interações, de igual força e importância, para além daquelas promovidas pelo símbolo, fazendo-se também desafio da pesquisa investigar de que modo a comunicação e a significação estão ou são construídas nessa singular interação pessoa-coisa proposta pela arte contemporânea – em especial, aquela cuja ênfase está no elemento material em si. Trata-se de um espaço facilitador da comunicação de contato, enfatizando interações muitas vezes material-

¹⁶ Na sequência das imagens: “Um livro que dá muito o que pensar é esse do cartão com um grosso fio de lã vermelha atravessando as páginas. O que será?” (MUNARI, 1998, p.232); “Um tufo macio de pelúcia branca para tocar e soprar” (MUNARI, 1998, p.222); e “Um livro macio e quente, rosa-fúcsia: de vez em quando aparece no meio das páginas um pequeno corte. Na página central, um belo botão branco. Talvez possa abotoar? Vamos ver” (MUNARI, 1998, 229).

zadas, possibilitando ao visitante uma experiência ampla, para além daquela proporcionada pela visualização somente.

Expostos os principais argumentos da pesquisa, faz-se aqui necessário relatar cuidadosamente seu percurso de sustentação. Como aporte teórico, conforme revelado, seguimos a linha dos estudos de Cultura Material, em diálogo constante com teorias e perspectivas advindas do universo da arte contemporânea, reunindo, assim, duas importantes e distintas abordagens do objeto para a estruturação teórica da tese e a construção de uma visão particular da relação entre pessoas e coisas, como um todo, e, em especial, com o livro – agora deslocado do circuito social de troca – “artificado”.

As teorias referentes aos estudos de Cultura Material, por isso, constituem a principal base teórica do capítulo 2, visando a pensar as relações contemporâneas entre pessoas e coisas, reunindo nomes fundamentais desta abordagem, em especial Daniel Miller (1987, 2002, 2013) e Tim Ingold (2011, 2012, 2013), expoentes importantes que dialogam com o objeto de pesquisa ao iluminarem conceitos e termos como “objetificação”, “agência”, “malha” e “coisa”, reunindo propostas nem sempre convergentes. Em virtude das muitas vertentes englobadas nessa perspectiva teórica, a discussão parte também do livro *The Object Reader* (CANDLIN e GUINS, 2009), que, com suas segmentações temáticas, servem-nos de norte no alcance de outros nomes¹⁷. A literatura de Manoel de Barros (2003) inicia a discussão do capítulo, acentuando temas como materialidade e subjetividade, inspirando, por analogia, a importância do universo artístico para o processo de “desnaturalização” do livro, aqui proposto. Dentre o leque de propostas defendidas e desenvolvidas pelos estudos de Cultura Material, optamos, neste caminho em especial, em concentrar a reflexão, depois de explanados alguns termos, na distinção entre *objeto* e *coisa* – ponto fundamental de sustentação da tese -, explorada em diferentes graus por autores como Martin Heidegger (1977), Tim Ingold (2012), Bruno Latour (2009) e Bill Brown (2005). Na construção desse diálogo, encontram-se ainda nomes como Alfred Gell (2009), Neil Walsh & Hazel Tucker (2009), Tim Dant (2005), Christopher Tilley (2006), Friedrich Hegel - por influência de Daniel Miller -, e Gilles Deleuze e Félix Guattari - trazidos por Tim

¹⁷ O livro traz nomes como Martin Heidegger, Bill Brown, Michael Fried, Bruno Latour e outros, contribuindo para o recorte tanto dos autores como das discussões.

Ingold. Em seguida, os pressupostos de Georges Didi-Huberman (2010) oferecem contribuições para o pensar da relação sujeito e objeto contemporâneo e, sobretudo, para destacar a noção de *experiência*, na arte, iluminando o conceito de “reauratização”. A discussão, ao final, é ilustrada pelas obras de Ricardo Basbaum, artista plástico brasileiro cujo trabalho especialmente inspirou a construção e idealização da abordagem do livro como *coisa*, ao trabalhar conceitos como “obstáculo” e “não-automatismo” na prática de sua arte. Este contexto funciona também como recorte neste amplo espaço de possibilidades que é o universo artístico.

O capítulo 3 oferece uma revisão de literatura agora das teorias da arte contemporânea, a partir do cubismo, via acervos e publicações impressas. Reúne também participações do livro neste universo, partindo ainda das proposições de alguns artistas plásticos. Na primeira seção, trazemos então os principais movimentos estéticos da Arte Contemporânea, baseando-nos inicialmente nas obras e pensamentos de Ferreira Gullar (2007, 2014 [1998]), poeta, artista plástico, crítico de arte, e principal proponente da arte neoconcreta, que já havia recheado de interesse as páginas da dissertação com a teoria contundente do “não-objeto”¹⁸. Aqui, porém, Gullar servirá de base, sobretudo, para revelar as propostas centrais e os principais movimentos da arte contemporânea, junto a Michael Archer e à perspectiva crítica de Michael Fried (2009 [1986]), autor dos estudos de Cultura Material que tece críticas bastante duras ao movimento minimalista. A partir dessa explanação teórica, propomos, em seguida, a construção *conceitual* da categoria analítica “Livro-Coisa” – fundamento central da tese. A obra *Aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira*¹⁹, catálogo da exposição do curador britânico Guy Brett, funciona como base de sua discussão e construção, assim como também a obra intitulada *Livros*, de Waltercio Caldas, artista brasileiro que vem fazendo uso deste elemento como instrumento, suporte e material desde 1960, em diferentes proposições. Alguns outros nomes aparecem aqui livremente, resultado de passeios por livrarias, sebos e bibliotecas, sempre em busca de novas considerações.

¹⁸ Para Gullar (2007), o “não-objeto” – elemento sem nome e função *a priori* -, encontra-se restrito à apresentação de si mesmo, sem nada representar, avançando então de uma significação inexistente para uma primeira significação: “funda em si mesmo sua significação” (GULLAR, 2007, p.95), a partir de cada contato, em particular, com o sujeito.

¹⁹ Trata-se de uma obra rara, agora parte do acervo pessoal da autora.

O capítulo 4 é dedicado ao trabalho de campo e à aplicação do conceito, quando propomos observar, de perto e na prática, experiências de não-automatismo com as coisas: a interação entre o artista e a obra, e, entre a obra e o espectador, iluminando os procedimentos de descoberta no contato com materiais, propriamente, no lugar dos símbolos. Além das visitas a museus, galerias e outros espaços de arte, possibilitando-nos participar da ambiência, das relações e da troca intersubjetiva que alcança ali pessoas e coisas, experimentamos também construir, em termos *materiais* e práticos, a categoria conceitual do “Livro-Coisa”, caminho que atravessou inesperadamente o cronograma da pesquisa. O estudo contempla, portanto, em seu trajeto, dados práticos relevantes para sua discussão. Da pesquisa de campo outra vez se extrai a importância da *experiência* no processo, apoiando-se agora em definições artísticas para o termo, a partir de nomes como Christophe Bident (2012), Ricardo Basbaum (2012), Tania Rivera (2012), Laura Lima (2012), entre outros, propondo interlocução constante com as propostas dos capítulos teóricos. Ao final, sugerimos breves notas abrangendo a possível relação entre *materiais*, *não-automatismo* e *comunicação*.

Por último, nas considerações finais, reunimos os pontos fundamentais que sustentaram a proposta, trazendo outras analogias para alimentar e consolidar a discussão. Outros campos virão posteriormente ainda compor suas análises, confirmando ou provocando suas linhas teóricas de base. Por ora, apenas reforçamos que experimentar coisas não prontas produzem eventuais “desacertos”, mas também um tanto de liberdade. Sublinhamos, por isso, que os padrões rígidos não foram os condutores da metodologia da pesquisa, que aqui ocorreu “em fluxo”, obedecendo ao próprio ritmo das descobertas. As ideias de um capítulo, assim, aparecem por vezes contraditas em outro. Explicamos, mas não borramos, considerando também a pesquisa como *organismo vivo*, sempre transitório e em constante construção, tal qual seu objeto. Boa leitura!

2. *Das coisas nascem coisas*²⁰: pensando as relações contemporâneas entre sujeito e objeto.

Estas latas têm que perder, por primeiro, todos os ranços (e artifícios) da indústria que as produziu. Segundamente, elas têm que adoecer na terra. Adoecer de ferrugem e casca. Finalmente, só depois de trinta e quatro anos elas merecerão de ser chão. Esse desmanche em natureza é doloroso e necessário se elas quiserem fazer parte da sociedade dos vermes. Depois desse desmanche em natureza, as latas podem até namorar borboletas. (Manoel de Barros, 2003).

A prosa sensível de Manoel de Barros inspira-nos a observar, por analogia, os ranços e artifícios arraigados à figura estética e material do livro, impedindo-o, sobremaneira, da liberdade de “namorar borboletas”. Embora o livro tenha se transformado em produto cultural de massa – objeto, por princípio, dessacralizado – carrega em si uma espécie de “alma” complexa, que, não raro, o aporta à *não* neutralidade (BELEZA, 2013), enfrentando, pois, alguma dificuldade em ver-se desnaturalizado das tantas camadas de significação, categorias e representações culturais. Faz-se interessante reforçar o fato de ser no espaço da arte, justamente, que se observa o livro, enfim, desprovido de todo – ou quase todo - valor social, cultural e literário (BELEZA, 2013). Faz-se especialmente curioso, uma vez que parece ser ali, protegido pelas estruturas *morais* dos museus - espaço da máxima cultura, do patrimônio, da memória e do saber histórico -, ocupando posição nobre no sistema de classificação social das coisas, que o livro, sempre tão próximo de todos esses valores intrínsecos também aos museus, pôde, enfim, descansar de suas “cascas”, dessacralizar-se, portanto, ou ressacralizar-se, para assumir-se outro (s).

[...] as “ações reais sobre o suporte material” (GULLAR, 2007), afastam os usos originais dos elementos – ler, escrever, pintar - para produzir arte e [um novo] sentido (BELEZA, 2013).

Interessa então discutir e pensar o livro – objeto/coisa – à luz deste campo, que na tese se faz fundamental como argumento, e que, tal qual outras correntes outrora mencionadas, também recai e incide sobre a cultura material: a *arte con-*

²⁰ Título inspirado na obra de Bruno Munari - *Das coisas nascem coisas* - publicada em 1998 e utilizada para ilustrar, na introdução, o argumento central da tese.

*temporânea*²¹, em especial movimentos e tendências estéticas atuais que propõem libertar o objeto das significações convencionais – “desmanchando-o em natureza”, portanto, e com algum sacrifício material -, propondo novas formas de se relacionar *com* e sentir as “coisas” do mundo, sobrelevando a força e importância da *materialidade*, de um lado; o valor da *experiência*, de outro; junto a toda *subjetividade* que lhes é inerente. A arte contemporânea desponta, de tal modo, como campo fértil neste (novo) encontro do livro como *coisa*, ao provocar, por meio da ação, da subversão e da intervenção *no* material²², e ênfase na *experiência* - sobretudo a individual -, relações que, de todo modo, extrapolam a esfera do social, neste espaço, intervalo e contexto específicos, e neutralizam – este seria o argumento - a arraigada casca histórica e cultural do livro, tão marcada em outras esferas sociais. Se o mundo apresenta-se ao sujeito sempre como imagem, repertórios e saberes compartilhados, à arte contemporânea caberia, pois, dentre outras missões, a tarefa de desarmá-lo, desconstruí-lo e desmontá-lo.

De modo a alimentar substancialmente a reflexão acerca destas novas relações, propõe-se aqui como principal fundamentação teórica do capítulo os assim chamados estudos de Cultura Material, vertente recente, porém de bastante expressão e possibilidade, que ilumina (também) os estudos do consumo com percursos singulares, projetando visões próprias acerca da multiplicidade dos bens, dos materiais e seus efeitos na sociedade contemporânea, sublinhando, ao contrário de outras correntes, o lado positivo da eclosão material e do consumo (MILLER, 2013). Estamos considerando, portanto, como estudos de Cultura Material, na tese, tomando de empréstimo o termo utilizado por Miller, os pressupostos e as teorias que se dedicam a estudar especificamente os *materiais*. Diante dessa perspectiva, os sujeitos não apenas relacionam-se com os bens, comunicam-se *com* eles, e *por meio* deles – mas há, porém, e principalmente, a partir da ênfase na materialidade e na experiência, uma troca latente entre pessoas e coisas, especialmente importante para ambos. Os estudos de Cultura Material, linha teórica

²¹ Utiliza-se o universo da arte por considerá-lo dotado do potencial necessário para possibilitar uma espécie de abertura em relação à perspectiva cultural e social do livro, ainda que por alguns instantes apenas e, por vezes, permanecendo restrito àquele espaço. Considerando que “Arte Contemporânea” é um conceito amplo e flutuante, o próximo capítulo trará contribuições importantes no sentido de esclarecer e delimitar o campo pesquisado.

²² Ao estilo de Lygia Clark – que interfere na materialidade da tela no lugar de pintá-la – o artista plástico Alejandro Somaschini intervém materialmente no livro, via cordas, cortes e tarjas, para incorporá-lo a sua arte, transformando-o, ali, em verdadeiras esculturas (BELEZA, 2013).

base do projeto, e perspectiva fundamental do capítulo, trazem como motor os *artefatos*, evidenciando sobretudo os aspectos materiais “dos sistemas socioculturais”, e abrangendo, assim, também o contemporâneo - um caminho inicialmente aberto pelo pós-estruturalismo (LIMA, 2011). Importa observar, em poucas palavras, que o estruturalismo²³, partindo da premissa de que *tudo é signo* e de que as entidades não devem ser observadas em *si mesmas* mas em suas relações, uma vez suas definições se darem necessariamente pela oposição com aquilo que *não são*, questiona a base desses estudos mais recentes, e, entre outros pontos, desconsideram o uso do termo “cultura material”. Entendem que, em sendo a materialidade o *significante*, seria ela mesma ainda parte do signo e da significação, não havendo, pois, sentido algum em reforçar a distinção entre *cultura* e *cultura material*. Consideram ainda que os elementos *apenas* apareceriam desprovidos de qualquer simbologia coletiva em períodos longínquos como a pré-história, posto que as sociedades modernas tendem a tudo categorizar na esfera do cultural.

Categorizamos e naturalizamos, pois, o livro como signo do conhecimento, do saber e da tradição. O livro é um signo, portanto, que, como todos os outros, carrega um significante e um significado. A proposta da tese consiste justamente na tentativa de desnaturalizá-lo, partindo de uma experiência contemporânea que envolva as pessoas e as coisas para além do social e das relações estabelecidas. Opta-se, assim, pela arte, esse campo que se sustenta especialmente em não-automatismos, muitas vezes, conforme observado, no lugar de reproduzir o real e suas representações rotineiras. Isso não significa, contudo, negar o livro como ele mesmo na arte – a pá e o urinol de Marcel Duchamps ainda são “pá” e “urinol” -, mas, sofrendo intervenções materiais em sua estrutura física, e investido de novas abordagens, carregará talvez outras proposições, impactando-nos agora pela experiência e pela (nova) materialidade, especificamente – em si ou no confronto com nossos corpos. O desafio está em alcançar momentos de não significação *a priori* para o livro, num espaço em que ocorra então a suspensão ainda que momentânea das “teorias” culturais sobre o objeto²⁴, construindo conhecimento necessariamente

²³ A referência ao estruturalismo deve-se à discussão promovida na disciplina *Teorias das Coisas*, oferecida pelo Departamento de Comunicação da PUC-Rio, em 2018.1, ministrada pela prof. Cláudia Pereira, orientadora da tese. A discussão foi referenciada no texto de Espindola (2014).

²⁴ E o mais interessante deste trajeto talvez esteja justamente no fato de poder encontrá-lo desta forma apenas no espaço de maior valor cultural de uma sociedade, como tende a ser os espaços e as ambiências dos museus.

te pela experiência *com o material*, e não especificamente via linguagem, palavras, métodos científicos, textos e teorias fechadas, seguindo, assim, o conselho precioso de Heidegger (2009): *não racionalize, use*. Ou melhor adequando-se à pesquisa, “*não racionalize, experimente*”,

Somos, porém, a todo momento atravessados pela representação e pela linguagem, embaçando nossa visão sobre as coisas. Heidegger (2009) considera que somente o “homem do campo” ainda seria capaz de construir conhecimento a partir dos bens, pois, tendo de produzi-los materialmente, ainda os encontraria desprovidos de ideias e de investimentos de símbolos e rituais, aprendendo, pois, com a própria experiência travada com a materialidade da coisa, naquele momento específico de produção mútua. De todo modo, partimos aqui da premissa de que existem, ainda hoje, repertórios individuais a serem reforçados e são esses repertórios que buscamos reunir, concentrando a análise *no livro* e neste campo específico de contemplação do objeto, na tentativa de se observar estes caminhos livres de determinações *a priori*, embora nem sempre menos complexos.

O capítulo versará então acerca das premissas dos estudos de Cultura Material, partindo especialmente de nomes como Daniel Miller e Tim Ingold, e de autores e teorias trazidas pela obra *The Object Reader* (CANDLIN e GUINS, 2009), estabelecendo ambos esse recorte, em diálogo constante com o universo artístico, e outros campos do conhecimento – de forma breve –, de modo a reunir e incitar reflexões acerca das *relações contemporâneas entre pessoas e coisas*, tomando a arte em particular. No intuito de costurar as diferentes proposições, serão pontuadas e discutidas aqui, em um primeiro momento, as teorias dos estudos de Cultura Material, destacando especialmente os autores e as propostas que melhor dialogam com este caminho do livro pela arte. Em seguida, apresentar-se-á, por complementariedade, a abordagem Didi-Hubermaniana da relação sujeito e objeto, dialogando especialmente com as teorias acima, uma vez que a proposta do autor reúne *materialidade e experiência*, na contemporaneidade. Esta perspectiva virá ilustrada por expressões artísticas contemporâneas, a fim de favorecer, com exemplos práticos, o entendimento de tais proposições e, em paralelo, apresentar o artista plástico brasileiro e também a exposição da França, que, em momentos

distintos, inspiraram o estudo do livro neste “novo” campo de contemplação do objeto.

Deste modo, o capítulo oferecerá, nestas linhas, a base teórica que sustentará a tese, reforçando, outra vez, que a leitura semiótica das “coisas” faz-se bastante importante e relevante, mas configura, como observado, apenas uma das partes do processo. Também faz-se aqui pertinente apontar que, diferente da perspectiva histórico-cultural, por exemplo, o objeto, neste caminho específico da pesquisa, não será contemplado como algo inerte e passivo frente à cultura nem tampouco como pista e rastro da história, dos povos e tradições, caminho que marcou sobretudo a Arqueologia como disciplina: “Inertes, os artefatos portariam significados que lhes seriam inerentes, cabendo ao investigador tão somente a tarefa de retirar deles a poeira do tempo para que esses significados aparecessem e o passado pudesse ser ‘reconstruído’” (LIMA, 2011, p. 13). Nesta tese, o livro não será poeira do tempo. Supõe-se, ao contrário, neste caminho, que não carrega pistas arraigadas, encontrando-se, pois, num “contínuo acontecer”, renovando-se e atualizando-se a todo momento. A discussão sugestiona ainda que, embora o consumo dependa necessariamente de objetos, a recíproca nem sempre parecerá verdadeira. Neste projeto, importa especialmente observar que “das coisas, [também] nascem coisas” (MUNARI, 1998).

2.1. As contribuições dos estudos de Cultura Material

Esta seção reunirá então as premissas dos estudos de Cultura Material que melhor aporte trazem ao objeto aqui proposto, teorias que, sobretudo, contemplam discussões que servirão de base e inspiração para o desenrolar das premissas. Cabe antes, porém, esclarecer que, por opção de pesquisa, limitar-se-á o estudo a reunir, nas próximas linhas, apenas as discussões do campo que acercam-se da questão da “materialidade”²⁵ e da experiência, propriamente, evitando, pois, contemplar eventuais simbolismos que também acercam nossas relações com as coisas. Miller (1987; 2002; 2013), conforme observado, enfatiza seu interesse em

²⁵ O termo *materialidade* aparece aqui com as ressalvas das aspas, porque autores como Tim Ingold, por exemplo, propõem substituir o termo por *material* – ou fluxo de materiais – destacando o processo de construção das coisas e não a imposição de formas (no sentido aristotélico).

observar não o que as pessoas *fazem* das coisas – e, com isso, reduzir as coisas às pessoas –, mas, sobretudo, observar como as coisas *fazem* as pessoas, propondo uma teoria das coisas, em si mesma, que não se reduza às relações simbólicas (MILLER, 2013), contrapondo-se, em parte, à teoria semiótica, ao estruturalismo, e à antropologia do consumo, incluindo Mary Douglas e outros pares. Neste sentido, os estudos de Cultura Material estariam contemplados em um estudo mais amplo do consumo, mas o campo dos estudos do consumo não estariam pretendidos, a princípio, nos estudos de Cultura Material.

Deve-se pontuar, por consequência do que agora foi exposto que os estudos de Cultura Material, porém, mostram-se por vezes desconectados à proposta central de sua abordagem específica via *materialidade* do objeto, uma vez que, propondo isso, não raro descarrilham-se ao observar de questões ainda inteiramente sociais e simbólicas – fato que, sobretudo, involuntariamente, acaba por devolver o objeto à posição passiva e objetual, restringindo-o, segundo o próprio Miller contrapõe, a mero servo do sujeito, um elemento morto. Neste sentido, torna-se complexa aqui a tentativa de se delimitar fronteiras entre as premissas da antropologia do consumo e as dos estudos de Cultura Material – se elas existem –, uma vez que ambas, não raro, ocupam-se das mesmas representações simbólicas, voltando-se ambas particularmente à esfera do social, e, por vezes, a ela restringindo-se.

Tratando-se, pois, de premissas talvez desprovidas de um mesmo ponto comum ou unidade²⁶ – apenas o registro de uma impressão –, propõe-se, de modo a buscar um eixo para a pesquisa, reunir, nas linhas abaixo, apenas aqueles conceitos e contribuições do campo que efetivamente sirvam ao abordar *material* do livro na arte contemporânea. Importa acentuar que a base para a discussão partirá, fundamentalmente, dos pressupostos de Tim Ingold (2011; 2012; 2013; 2015), autor provocativo que passeia especialmente pelos âmbitos da filosofia e da sociologia. Partirá ainda de algumas das contribuições de Daniel Miller (1987; 2002 [1998]; 2013 [2010]), expoente que, embora apresente alguma incoerência metodológica no todo de sua obra – voltando-se às implicações sociais e simbólicas do mundo dos bens quando promete justamente observá-lo para além da representação e do símbolo –, apresenta novidades, movimenta a discussão e o campo do

²⁶ Tilley (2006) defende que os estudos de cultura material esforçam-se, sobretudo, em superar o dualismo entre sujeito e objeto. Esta, para o autor, seria a preocupação central desta abordagem.

consumo, e, de todo modo, acumula muita expressão e credibilidade. Nomes como Bruno Latour (1992; 2005), Tim Dant (2005), Bill Brown (2009 [2001]), Alfred Gell (2009 [1992]), Neil Walsh e Hazel Tucker (2009), e outros, também serão trazidos ao diálogo, no intuito de propor aqui um estudo sincrônico das coisas, desprovido, portanto, da rigidez e do tradicionalismo histórico. Propõe-se abaixo, por isso, um esforço no sentido de movimentar estas teorias, alimentar e instigar algumas querelas do campo, para, em seguida, conduzir o tema do livro, buscando aplicá-las ou tão somente relativizá-las. A seção, pois, inicia-se com a exposição de alguns conceitos caros ao campo – especialmente os conceitos de *objetificação* e *agência* -, propondo algumas discussões, e, em seguida, traz a explanação da distinção entre *objeto* e *coisa*, sustentada inicialmente por Martin Heidegger, mas posteriormente também desenvolvida, por influência do filósofo alemão, por Bill Brown (2009 [2001]) e Tim Ingold (2012) - que também trará a noção de *malha* em suas proposições.

2.1.1. “Objetificação” e “agência”

O objetivo desta seção é identificar, e reunir, neste espaço, algumas premissas dos estudos de Cultura Material que se mostram relevantes e interessantes para o abordar do livro diante da perspectiva sugerida, ou ao menos para pensá-lo diferentemente. Considera-se útil, portanto, abeirar-se aqui dos conceitos de “objetificação” e “agência”, nesta ordem, uma vez que, embora esses termos culminem na radicalidade de eliminar-se a distinção entre sujeito e objeto, de todo modo oferecem também subsídios para que pensemos, agora sim, a especificidade da interação particular com a materialidade das coisas, enriquecendo e sustentando a compreensão do argumento. A ênfase da reflexão, descartadas as proposições que acam-se dessa indistinção, recairá portanto em cima de reflexões que se valem da interação *pessoa* e *coisa* para além da cultura e sociedade, para além da construção e permanência da sociabilidade, embora também perpassem necessariamente por estas questões. Far-se-á, pois, produtivo e adequado discuti-las ainda neste espaço.

Daniel Miller (1987), um dos mais importantes e expressivos proponentes dos estudos de Cultura Material, propõe uma abordagem da sociedade moderna centrada no objeto material, segundo expõe em sua teoria, a partir de uma visão agora não fetichista e não reducionista dos bens e da cultura, buscando fortalecer um “modelo não dualista entre pessoas e coisas”, entre desenvolvimento humano e forma externa. Miller (1987) concentra sua proposta especialmente em demonstrar como os bens *constroem* as pessoas – invertendo, pois, a proposição usual –, sublinhando a qualidade particular dos objetos em conduzir-nos por transformações, relações, normas e padrões sem que efetivamente percebamos²⁷ – ao que se refere como “humildade das coisas” –, sugerindo que, quanto mais os objetos existem quantitativamente menos tomamos consciência deles; e quanto mais familiarizados estamos, mais efetivamente influenciados somos. Para Miller (2013, [2010], p.79), isso “[...] implica que grande parte do que somos, existe não por meio da nossa consciência ou do nosso corpo, mas como um ambiente exterior que nos habitua e incita” – influência da teoria hegeliana. O autor, então, atribuirá aos bens grande importância, afirmando, deste modo, que “acima de tudo, *a cultura vem dos trechos*” (MILLER, 2013, p. 83), daí seu interesse em desenvolver, especificamente, uma *teoria da cultura material*. Livia Barbosa, sobre essas teorias de Miller, ressalta que “a autenticidade dos artefatos enquanto cultura deriva da ativa participação dos mesmos em um processo social de auto-criação em que eles são parte constitutiva da compreensão de nós mesmos e dos outros” (BARBOSA, 2002 [1998], p. 12 e 13).

Deste modo, Miller (1987) não apenas legitima o consumo, como vai de encontro às teorias que percebem a modernidade e a indústria cultural como causas de fragmentação e alienação do sujeito. O autor, ao contrário, percebe a relação com os bens e o consumo sendo parte fundamental para o desenvolvimento e o progresso do indivíduo, da cultura e da sociedade²⁸. Deste modo, os estudos de Cultura Material – na figura de Miller, especialmente – defendem que objetos, na verdade, *participam ativamente da construção* da condição de *ser* do humano.

²⁷ Miller, citando Gombrich, observa que é a “transparência” da moldura – quando adequada – que oferece ao objeto seu valor especial de arte e, por consequência, um olhar diferenciado do sujeito. É sua humildade e importância, portanto, que constitui a arte como arte. Por analogia, Miller observa, o objeto age de forma semelhante frente ao sujeito (MILLER, 2013).

²⁸ Por influência de Simmel, que, ao analisar o impacto social do dinheiro na sociedade moderna, revela uma série de transformações e progressos.

Neste sentido, os bens não estariam restritos a funcionar como meios de expressão cultural, destinados a *marcar* relações, como propõe a semiótica, nem tampouco a restringir e alienar o sujeito, mas estariam também engendrados, particularmente, na função de constituir, construir e desenvolver-nos. Uma mãe não estaria, pois, sendo apenas *marcada* como mãe diante de um processo de consumo em supermercados, por exemplo, mas também, e principalmente, *tornada* mãe neste mesmo processo: reconhecendo-se e construindo-se como tal a partir da compra realizada para o filho, que também construir-se-ia como filho a partir deste mesmo curso, segundo defende Miller (2002 [1998])²⁹. Nesta perspectiva, não haveria *um sujeito* e *um objeto*, mas uma trajetória mutuamente constitutiva. Sujeito e objeto percebidos, então, ambos como “produtos de um mesmo processo” (MILLER, 1987).

Miller (1987) propõe observar essa atuação dos bens na *constituição* do ser especialmente quando desenvolve o conceito de *objetificação*, buscando sobretudo avançar o argumento de que, se o sujeito constrói o objeto e o objeto constrói o sujeito, não haveria coerência em manter-se ainda qualquer distinção entre eles, uma vez que ambos seriam mutuamente constitutivos nesta troca³⁰. O autor retoma a obra de Friedrich Hegel para desenvolver sua premissa, atualizando-a a seus propósitos, porém, a partir de diálogos, nem sempre convergentes, com as teorias de Karl Marx, Georg Simmel e Nancy Munn³¹. Miller (1987) considera que o processo de objetificação torna-se possível especialmente a partir da “abstração” que se constrói com as coisas a partir do advento do dinheiro – quando referencia Simmel – posto que as propriedades singulares dos bens tornam-se daí sobrepujadas pelas valorações e subjetividades advindas das relações com as pessoas e seus desejos.

Hegel sugere, segundo Miller (1987; 2013), que, no esforço de conscientizarmo-nos da existência de um mundo exterior, conscientizamo-nos, em contrapartida, de nossa própria existência interior, e que, este processo de reconheci-

²⁹ Reflexão sublinhada por Ana Carolina Balthazar - orientada por Miller em seu processo de doutoramento -, em discussão ocorrida na disciplina *Teorias das Coisas*, ministrada por Cláudia Pereira, em 2018.1, no Departamento de Comunicação da PUC-Rio.

³⁰ Ver Miller, 1987; 2002; 2013.

³¹ Os trabalhos de Karl Marx, Georg Simmel e Nancy Munn, referenciados por Miller, podem ser consultados na bibliografia da obra *Material Culture and Mass Consumption* (MILLER, 1987).

mento do eu como algo singular – um não outro -, produz um desequilíbrio que apenas é revertido quando - e se – nos damos conta de que esta estranha externalidade é, na verdade, fruto da nossa própria consciência – fruto do próprio sujeito, portanto, que, a partir daquilo que *constrói* e *cria* (religião, direito, filosofia³², objetos de Hegel), também transforma a si, às suas ações, movimentos e comportamentos, avançando a cada estágio (MILLER, 1987). A invenção do livro, ilustra-se aqui, promoveu transformações expressivas em níveis de humanidade e consciência, ampliando-nos como sujeitos do saber, do conhecimento, da memória e da tradição, elevando nosso nível de sofisticação em relação ao mundo e a nós mesmos. Tem-se, a partir desta perspectiva, que, consciente desta troca, agimos no intuito de reincorporar e reabsorver o mundo exterior, construído via nossos próprios anseios, fruto, portanto, de nossos próprios desejos, mas agora tão estranhamente “outro” (PEREIRA e BELEZA, 2018). Ao criarmos algo, externalizamos, junto, parte de nós.

Helfer (2008), comentando Hegel, observa que “criar coisas é, portanto, uma fabricação do eu social”. Segundo Miller (1987), Hegel observa que a consciência do eu é predita na consciência do outro, sendo este processo de criação e reconhecimento do “não eu” então a própria chave para a realização da autoconsciência. É, pois, ao reconhecer a existência de algo que não está nele mesmo - ou de reconhecer-se como “não outro” -, que o sujeito adquire a autoconsciência, e avança níveis de conhecimento de si, especialmente na relação com uma forma (ou um desejo) que era interna, mas que se transforma em algo inteiramente exterior, que precisa ser então reabsorvido para sanar o desequilíbrio provocado. Para Hegel (MILLER, 1987), esta ação de externalização é sempre constitutiva do sujeito. Nos termos de Miller:

O sujeito, assim, reconhece-se como não outro, e, portanto, adquire autoconsciência. É fundamental observar que, desde o início, o desenvolvimento se baseia na diferenciação, uma vez que a humanidade originalmente abstrata e generalizada torna-se cada vez mais concretizada em um ser particular. Esta sequência é repetida em vários níveis. Em cada etapa, o sujeito cada vez mais complexo e particular, tornando-se consciente desse outro como uma distância de si mesmo. Em seguida, percebe que este outro *alien* é um produto de si mesmo, criado como um espelho pelo qual pode promover sua autoconsciência. (MILLER, 1987, p. 22).

³² E aqui Miller (1987) acrescenta depois os objetos materiais – o consumo como processo.

Vale ressaltar que Hegel, ao oposto de Kant, não percebe o ser como entidade de fixa e absoluta, mas sobretudo uma entidade “em formação”, construindo-se a partir de processos dinâmicos e dialéticos com o “outro”, elemento então de fundamental importância, portanto, para a formação da consciência e, por consequência, para a constituição de si (HELPER, 2008).

Miller (1987) então retoma a teoria de Hegel enxertada de novas considerações para discorrer acerca do processo de socialização pelo qual grupos humanos constroem-se a si mesmos – agora via produção, circulação e consumo de *objetos materiais*, acrescenta Miller -, identificando aí um duplo processo tangeando a complexa relação entre sujeitos e objetos, partes então percebidas dentro de um processo mutuamente constitutivo³³ – e gerador de cultura³⁴ (MILLER, 1987). Influenciado por Hegel, e no diálogo com Simmel, Munn e Marx, Miller sugere que o sujeito encontra no objeto um instrumento de externalização, e, nesse processo constitutivo de um e outro, constroem-se mutuamente, modificam-se, havendo então uma troca latente entre pessoas e coisas, especialmente importante para ambos³⁵, que Miller (2013), baseado inicialmente nas propostas de Hegel, atribui o nome de *objetificação* – agora uma série de processos que cercam também relações sociais reais e contemporâneas³⁶, envolvendo a externalização do sujeito pela produção e criação de bens, seguida então da “reabsorção” ou da “sublimação” pelo *consumo* deste objeto - o suposto “outro” -, resultando, pois, no desenvolvimento simultâneo de ambos, via sucessão de estágios (MILLER, 1987).

Porém, assim como Hegel, cada estágio cria uma coisa nova fora de nós mesmos, e progredimos à medida que somos capazes de nos ver nessa extensão de nós mesmos, que é, afinal, nosso próprio produto. Fazemos coisas, porque elas nos ampliam potencialmente como pessoas. Mas não postulamos que sejam externas[...] Ao nos vermos nesse mundo que criamos, ganhamos em complexidade, sofisticação e conhecimento (MILLER, 2013, p.90).

Miller inclui neste processo de avanços de consciência e construção do ser não só os elementos abstratos de Hegel - a filosofia e as instituições sociais -, mas

³³ Este processo, a partir da influência de Munn, amplia-se da ordem do indivíduo para também a ordem do coletivo (da cultura), passando a ser compreendido por Miller (1987; 2013[2010]) como um processo agora constitutivo de ambos.

³⁴ Miller (1987), influenciado pelos estudos de Nancy Munn, acrescenta, à construção do sujeito, também a construção da cultura neste processo.

³⁵ Uma vez que, diante desta perspectiva específica, sujeito e forma não existem antes deste processo acontecer (MILLER, 1987).

³⁶ Movimento influenciado pelos estudos de Nancy Munn (MILLER, 1987).

também o “produto final” do trabalho humano. Propõe que a experiência de produzir materialmente o objeto é parte fundamental da constituição do próprio sujeito, uma vez que, conscientizando-se do processo de produção, conscientiza-se daquilo que o objeto verdadeiramente é, “aumentando a consciência de quem e do que somos” a partir da cultura material que produzimos e reabsorvemos (MILLER, 2013) - aquilo que me constitui e aquilo que não me constitui como sujeito. Miller expande então a observação para o processo do consumo, parte do circuito muitas vezes ignorado. Enquanto Hegel, em seu tempo, parte da ordem da metafísica e de um processo centrado especificamente na dimensão espiritual e intelectual do sujeito, considerando a filosofia o estágio mais avançado de objetificação, Miller (1987), em seu tempo, investe em elementos mais mundanos, como este na forma de objetos, por exemplo. Ao contrário das vertentes que percebem o consumo de bens como algo superficial, condenatório e alienante do ser humano, Miller (2013) atribui relevância ao objeto e ao consumo em nossa própria constituição, e na construção, legitimação e circulação da cultura e das sociedades, ressaltando, por exemplo, que o dom – aquilo que um sujeito oferece nos rituais de troca –, também objetifica o sujeito como membro de um clã específico ou de um grupo social em particular.

A teoria da objetificação de Miller (1987), baseada na obra hegeliana, pressupõe, portanto, que o sujeito (o não-outro) modifica-se a partir deste “outro”, que é seu próprio desejo materializado. O autor, ao referir-se ao esforço da ameba em reconhecer-se separada do mundo exterior, aponta que, “quanto mais consciência ela tem de que há um outro fora dela, mais torna-se consciente de que existe dentro de si”, revelando o outro, portanto, como um produto de sua própria consciência (MILLER, 2013, p.85). Daí sugere que quanto mais observamos o objeto e lidamos com ele, mais profundamente nos conhecemos e compreendemos quem somos. Assim, se o sujeito constrói o objeto ao tempo e ao passo que o objeto também constrói o sujeito, em um processo inteiramente dialético (MILLER, 1987), Miller e outros autores vão propor, por isso, sua indistinção.

Esse processo, segundo o autor, amplia nossa capacidade de percebermos nos como sujeitos, conforme observado. Os bens que criamos tornam-se então parte daquilo que somos – nos comunicam e nos revelam a nós mesmos e ao

mundo exterior. Neste sentido, portanto, e a partir desta abordagem específica, nossas vestes e demais objetos a nós disponíveis e acessíveis, não seriam apenas elementos meramente superficiais, mas, particularmente, aquilo que “faz de nós o que pensamos ser” (MILLER, 2013, p.22-23). Miller observa especialmente a relação das indianas com seus sáris e o quanto a materialidade e a experiência diária com estas vestes frequentemente determinam movimentos, constituem ações, envolvem sentimentos, emoções, marcam rituais de passagem, atuam como instrumento de insegurança, poder, expressão e intimidade, e fazem da mulher indiana exatamente o que ela é, tanto individual quanto socialmente, funcionando como parte mesmo de seus corpos e também como parte fora deles, mediando então a relação entre o mundo interior e exterior, que é percebido sobretudo a partir dessa experiência com o objeto material. O sári, observa Miller (2013), objetiva o amor e o afeto entre casais, entre mães e filhos, que não poderiam ser expressos publicamente de outra maneira; auxiliam, portanto, também na construção desses sujeitos e dessas relações.

A partir das considerações de Brian Mcveigh (s/d), também observamos a boneca *Hello Kitty*, em sua figura doce e desprovida de expressão – a boneca não possui boca, podendo captar assim qualquer sentimento – objetificando o japonês - uma cultura gentil e controlada -, lembrando a estes sujeitos, de todo modo, como devem agir, ser e se comportar. Miller (1987), inspirado nas teorias de Nancy Munn, observa o consumo como processo construtivo; e a materialidade como cultura, criatividade, e forma de criação coletiva. Alia então *materialidade* e *significação*, dois aspectos que acredita essenciais na construção do sujeito. O autor então avança da ordem individual de Hegel ao coletivo e cultural de Munn.

Os pressupostos acima sugerem não uma abordagem de objetos como *representação*, necessariamente, mas, especialmente, e sobretudo, como *processo de objetificação*, quando somos “externalizados como cultura”, objetificados nos objetos, reconhecendo-nos, pois, em nossas próprias criações, e evoluindo, constituindo-nos, ou transformando-nos a partir delas (MILLER, 2013). A objetificação seria, a partir dos pressupostos defendidos por Miller, uma dupla criação: de um sujeito (cultural), por um lado; e de uma forma específica, de outro, a partir de um ato de externalização interno ou externo: um sonho, um pensamento, um objeto,

uma ação. Miller (2013, p.92) observa: “Trata-se da teoria que dará forma à ideia de que os objetos nos fazem como parte do processo pelo qual o fazemos. Da teoria de que, em última análise, não há separação entre sujeitos e objetos” – base da *Teoria da Cultura Material* defendida por Miller (1987). O dualismo entre eles mostrar-se-ia superado, uma vez figurarem agora não entidades opostas, mas constitutivas uma da outra – ambos percebidos como humanos e não humanos, ativos e não-ativos, passivos e não-passivos: “[...] subimos até um ponto em que a distinção sujeito e objeto desapareceu” (MILLER, 2013, p.104). Pessoas e coisas seriam para Miller (1987; 2013) frutos então de um mesmo sistema. Para Helfer (2008):

O objeto em Hegel, em última análise, só existe na mediação sujeito-objeto, descrita também na relação objeto-sujeito; o objeto tem, assim, sua determinação em formação, ele não é uma mera realidade à parte do sujeito. (HELPER, 2008, p.69)

Consideramos, pois, a partir do que foi exposto, que Miller, porém, ainda descreve um circuito absolutamente *social*, ao observar o sujeito investindo “desejos” no objeto, e este devolvendo-lhe o investimento de forma materializada, mirando especialmente as relações entre *sujeitos*, e não necessariamente uma relação particular entre pessoas e coisas. A ideia de que fatores externos atuam no reconhecimento de si e do outro, por exemplo, figura um aspecto desta teoria que recai menos na materialidade do que na culturalidade das coisas. O que leva-se aqui da teoria da objetificação de Miller ao contexto específico da pesquisa, portanto, não é a centralidade no elemento material dos bens, propriamente, uma vez que esta proposta ali esconde-se atrás de outras premissas inteiramente sociais – e ainda culturais, em alguns momentos -, mas o fato de Miller sublinhar a relevância do objeto, da experiência, da subjetividade e da constituição de si diante do consumo como *processo*. Vale ressaltar, antes de seguir, portanto, que o conceito de objetificação será aplicado com ressalvas à especificidade do estudo, que, no contexto específico de uma arte em particular, propõe perceber os bens não como elementos de sociabilidade, resvalando na esfera do social, mas, sobretudo, como elemento provocador e constitutivo *do* ser, partindo de uma relação intersubjetiva em âmbito então particular, não restringindo a discussão ao processo social e cultural que envolve pessoas e coisas. Para tanto, a proposta de Didi-Huberman (1998) constituir-se-á aqui como importante complemento (ver seção 2.2).

Por analogia às propostas acima, propõe-se antes que, a partir da relação que estabelece com o sujeito, via rituais tradicionais, o livro objetifica certa preocupação humana, ocidental, com o saber e o conhecimento (BELEZA, 2013), compondo, junto a ele, uma estrutura social e cultural que modifica a ambos – sujeito e objeto –, e impacta parte da humanidade como um todo, transformando ações, comportamentos e ideais. No entanto, a arte contemporânea, na figura de instituição social mais livre – menos convencional – possibilitaria talvez uma eventual “desobjetificação” do livro, tal qual o conhecemos, para objetificá-lo de forma também mais livre e transgressora, oferecendo-lhe uma proposta nova que não pretenda integrar processos de socialização ou categorização – do presente nem da tradição – para promover conhecimento de si e da cultura, mas, sobretudo, para provocar obstáculos do pensar a partir de “desequilíbrios” que tendem a nos conduzir a construções fenomenológicas importantes. Na arte, o livro talvez objetifique, agora sim, o desejo do artista em transgredir e experimentar novos elementos e proposições e também a ânsia do espectador em construir-se pela experiência, pelo contato com o novo, pela forma desinvestida de teorias e palavras *a priori*, encontrando um novo nível de evolução e crescimento neste estágio. É a partir de objetos de arte e do conceito de propriedade, inclusive, que Hegel aborda a externalidade das formas materiais. Embora priorize a atividade social pública neste processo, Hegel observa que é a “busca intersubjetiva com a filosofia”, por exemplo, que propicia os avanços de conhecimento necessários ao processo de objetificação (MILLER, 2013). Propõe-se então aqui talvez este mesmo lugar para a arte.

Inspiradas nas proposições de Miller, sugerimos que o livro na arte traduz a liberdade do artista em objetificar suas ideias em um novo objeto – “no qual ele reconhece novamente a si mesmo” e, ao externalizar algo de si, para si e para o outro, de forma agora concreta, também oferece ao espectador a possibilidade de também conectar-se a si (MILLER, 1987, p.29). A proposta da objetificação, observa-se, baseia-se sobretudo em uma relação dialética entre sujeito e objeto, considerando *um* parte do *outro*, que desembocará no conceito de *agência*, agora exposto, que, de todo modo, para alguns, também busca superar a oposição entre o humano e o não humano, ativo e passivo (MILLER, 2013). Assim sendo, para além de promover cultura, concretizar formas de identidade e sociabilidades, seríamos objetificados nas coisas, que então voltar-se-iam a nós, devolvendo nossas

ações sobre elas. Haveria entre nós – sujeitos e objetos - um relacionamento recíproco: “objeto e sujeito são indelévelmente unidos em um relacionamento dialético”³⁷ (TILLEY, 2006, p.61). Esta proposição abarca a compreensão de que os objetos, por reação à ação humana, de diversas formas também agem sobre nós, que então sofremos os efeitos de suas qualidades físicas e simbólicas, atribuindo, portanto, certa autonomia e particular capacidade aos objetos materiais.

Tim Dant (2005) apresenta um estudo interessante sobre o plástico, sugerindo-lhe construções sociais negativas tanto na esfera física quanto na dimensão simbólica³⁸. Porém, de todos os aspectos levantados, o mais relevante no estudo de Dant (2005) parece ser aquilo que o autor chama de poder de “atração” do plástico: a estranha sensação de, ao encostá-lo, sermos tocados de volta³⁹, configurando então um exemplo do conceito de *agência* partindo da materialidade propriamente. O estudo de Neil Walsh e Hazel Tucker (2009) acerca do impacto da mochila na vida dos mochileiros também constitui caso semelhante de *agência* “material”⁴⁰, uma vez que os autores observam a materialidade da mochila, sobretudo, determinando ações do mochileiro, tais como parar, desviar e descansar. Além dos aspectos físicos da mochila funcionarem como facilitadores da comunicação⁴¹ – marca, estilo, tamanho e quantidade de emblemas caracterizam a identidade e a legitimidade tanto de um quanto de outro, sujeito e objeto – também suportam um volume e um peso concretos – para além do abstrato e simbólico – que interferem na viagem e no humor do viajante, construindo ali uma experiência sensório-motora que interfere em ambos os “corpos”. Embora a mochila ofereça certa independência ao sujeito, de outro lado também causa-lhe danos físicos e emocio-

³⁷ Do original: *Object and subject are indelibly conjoined in a dialectical relationship.* (TILLEY, 2006, p.61).

³⁸ Tim Dant (2005) observa que, além de substituir materiais nobres e naturais (flores; prata e aço – na figura de talheres, copos, pratos), e, por isso, associar-se frequentemente ao mau gosto e a distinções sociais, rompendo códigos estéticos importantes, em termos de material, traídos, pois, por sua resistência, exibem-se, com certa frequência, manchados, empoeirados e mau cheirosos – padrões não raro associados à falta de higiene e saúde, “contaminando” alimentos mais por essência do que pela substância.

³⁹ Basta encostar uma sacola plástica próximo aos pêlos dos braços, por exemplo, para experimentar a sensação descrita por Tim Dant, em *“Materiality and Civilization: Things and Society”* (2005).

⁴⁰ O autor aponta haver uma coexistência material e simbólica entre mochila e mochileiro, uma vez que a categoria de mochileiro existe apenas por causa da mochila e vice-versa.

⁴¹ Os mochileiros são frequentemente “lidos” socialmente como independentes, corajosos, jovens, e cheios de vitalidade, e, ao mesmo tempo, vulneráveis, sozinhos, limitados e desprovidos de muitos recursos financeiros (WALSH & TUCKER, 2009).

nais, cerceia-lhe a liberdade de percorrer longas distâncias, e estimula ainda abordagens públicas específicas, envolvendo relações, bens e serviços. Um dos autores mencionados, para fins da pesquisa, experimentou ser mochileiro e pondera que, em virtude da relação física com a mochila, que, volumosa e pesada, lhe cortava os ombros, tornou-se, durante o processo, “uma pessoa extremamente impaciente”. A *materialidade* da mochila, junto à sua simbologia e representação cultural, oferecia informações sobre a identidade e perfil do viajante, mas, sobretudo, impactava diretamente a experiência da viagem, provocando situações e sensações distintas. Os bens, portanto, – a mochila, no caso – estariam exercendo uma espécie de *agência* simbólica e também material sobre o sujeito, agindo então nem sempre da forma por ele esperada ou desejada, como se assim possuísse uma força que lhe é própria.

Miller (2013) ilustra o segundo passo da teoria dialética – a *agência* dos objetos – ao observar, dentre outros exemplos, que a casa onde reside, em virtude de suas características materiais – sendo tão original e particular -, e da longevidade frente a ele, sujeito, de certa forma lhe impunha modos específicos de decorá-la ou ocupá-la, exercendo *agência* considerável sobre ele. Observa processo semelhante ocorrendo com relíquias e antiguidades. Avalia, portanto, que as relações travadas com o objeto, neste caso, não estariam construindo ou desenvolvendo o sujeito, mas, sobretudo, estariam-no oprimindo e “humilhando”.

[...] Nós pensamos que nós, sujeitos humanos, somos agentes livres que podemos fazer isto ou aquilo com a cultura material que possuímos. Mas não podemos. Objetos podem ser pequenas bestas obstinadas que caem do console da lareira e quebram, que se recusam a crescer nos trechos sombreados do jardim [...] Em resumo, uma maneira de pensar sobre essas teorias da dialética, ou constituição mútua, é imaginar a cultura material como possuidora de *agência* inteiramente própria. Fazem coisas conosco, e não apenas coisas que gostaríamos que fizessem. (MILLER, 2013, p.141).

Miller (2013), no entanto, apesar de seus esforços em seguir por esta perspectiva, ainda sustenta seus pressupostos a partir de um tipo de *agência* que salta particularmente da esfera do social e das camadas de significação atribuídas pelo *próprio sujeito* aos objetos, - permanecendo, portanto, na ordem do (acordo) coletivo, estando, pois, o sujeito na condição de agente primordial - uma vez que ideias de *beleza* ou *imponência*, por exemplo, tendem a ser construídas socialmente, via rituais que objetificam estes conceitos em objetos aleatórios, fazendo-os circu-

lar, já legitimados, por instituições sociais específicas. Miller não alcança a *materialidade* em si, como pretende, uma vez que, não raro, resvala, antes, em sua significação e simbolismo, o que justamente aqui nos parece atribuir-lhe, de fato, a referida *agência*. Alfred Gell (2009 [1992]), ao mencionar as canoas do Kula, na construção de suas considerações sobre o conceito aqui exposto, também parece transitar entre técnica e eficácia simbólica – ou “magia”, como prefere se referir. O autor considera que objetos de arte exercem fascinação sobre o sujeito muito mais pelos processos técnicos, que produzem então uma espécie de esfera mágica e simbólica, e menos pelo fato de se apresentarem deslocados ali da condição de uso, posse, compra ou troca (GELL, 2009). O valor de mercado atribuído, observa Gell (2009), torna-se muitas vezes também responsável por uma certa sensação de “resistência” do objeto frente ao sujeito e, de outro lado, por uma reação diferenciada por parte do mesmo, que, consciente da impossibilidade de obtê-lo para si, transforma o desejo de possuí-lo materialmente em desejo de possuí-lo mentalmente.

A resistência que elas oferecem – e que cria e sustenta esse desejo, é a de serem possuídas num sentido antes intelectual que material: a dificuldade que tenho em abarcar mentalmente seu vir-a-ser como ente, em um mundo acessível a mim, por meio de um processo técnico que, uma vez que transcende meu entendimento, sou forçado a explicar como sendo mágico [...] o desejo de possuí-las em um certo sentido, mas não necessariamente ter posse material sobre elas. (GELL, 2009, p.214).

O impacto e o encanto da obra de arte, para Gell (2009), originam-se não do objeto em si, mas de seu processo de formação e elaboração, por parte do artista, e de sua vocação muitas vezes considerada mágica ou encantada pelo sujeito comum, que, ao passo que não domina e não compreende a técnica, transforma o produto final em algo ainda mais nobre e elevado. O encanto pela obra de arte, observa o autor, não está diretamente associado à sua estética, necessariamente, mas, sobretudo, também ao poder de transformação de materiais simples e familiares em substâncias agora distintas que, aplicadas em uma superfície, constroem algo inteiramente novo. Logo, o encanto do espectador viria, possivelmente, deste “milagre técnico”, observa. Segundo Gell (2009), estes objetos fascinam e impactam por constituírem-se em “representações exatas ou preferivelmente transsubstantiações ocultas de materiais dos artistas em outras coisas”. Gell (2009), inclusive, observa que, na arte, frequentemente ocorre a transformação de materiais, independentemente do movimento artístico relacionado, e do modo pelo qual é

concebido. O autor reforça a “alquimia essencial da arte, [...] de fazer o que não existe do que existe, e fazer o que existe do que não existe” (GELL, 2009, p. 220). Por influência do documentário *Lixo Extraordinário*⁴², trazemos aqui o exemplo do artista plástico Vik Muniz transformando “material em ideia”; lixo em arte, movimento e imagem. Pode-se também considerar, por analogia, que movimentos artísticos contemporâneos vêm trabalhando o livro como algo que, a partir de intervenções humanas criativas, transforma-se, possivelmente, em outro “algo”, de modo a acompanhar suas demandas: de longe, veríamos o livro; de perto, apenas *material*⁴³, *ideia*, “*menção*” ou *obstáculo*. A arte transforma o livro, assim, em “material” do artista e, por consequência, em algo inteiramente novo.

De todo modo, em casos como a casa de Miller ou as canoas em Gell, tem-se que a *agência* está, em verdade, na ordem das ideias, na crença *humana* de que algo possui certa força ou eficácia simbólica, atribuídas por ele mesmo sujeito – fato que se reforça diante da consideração de Gell (2009) de que as ações e intencionalidades humanas raramente são de âmbito estritamente individual - comprometendo, nos parece, a teoria de ambos os autores. Gell (2009) considera que a significação moral da obra provém do desequilíbrio de *agência* entre o sujeito comum e o sujeito-artista, este então dotado de “poder” especial que o primeiro não alcança. Deste modo, compreende-se haver, a partir de suas colocações, o realizar de uma intervenção necessariamente humana – a do artista ou do dono da obra de arte - atribuindo magia especial ao objeto. O autor, vale notar, observa a arte como meio de controle, uma vez que impacta o espectador, enredando-o em “reações involuntárias”, desdobradas pelo tal “poder mágico” que assim “emanaria” símbolos, representações e, de todo modo, também personificaria elementos materiais: “uma tábua de proa é um símbolo físico de destreza mágica da parte do dono da proa...” (GELL, 2009, p.213)⁴⁴.

Bruno Latour (2009 [1992]), proponente mais radical, debruçando-se sobre a ciência e objetos tecnológicos, propõe observar humanos e não humanos ambos

⁴² Ref. Documentário *Lixo Extraordinário* (Lucy Walker, Brasil, 2010).

⁴³ Reflexão sugerida a partir do documentário *Lixo Extraordinário*, quando Vik Muniz se refere aos trabalhos realizados a partir de materiais descartados (lixo).

⁴⁴ Tradução livre do original: [...] *It is the fact that an impressive canoe-board is a physical token of magical prowess on the part of the owner of the canoe [...]*. (GELL, 2009, p.213)

indistintamente como *actantes*, considerando os objetos⁴⁵ dotados então quase que de *agência* própria, regidos por um sistema lógico, e não tanto social, uma vez que - provoca o autor - exclui o próprio sujeito das tomadas de decisão. Isto posto, propõe que o objeto, mais do que refletir o social, “transcreve e desloca os interesses contraditórios das pessoas e das coisas” (LATOUR, 2009, p.230)⁴⁶. Em *Where Are the Missing Masses? The Sociology of a Few Mundane Artifacts*, Latour (2009) observa a materialidade dos objetos agindo sobre seres humanos, impedindo-nos sobretudo da liberdade de transgredir, uma vez que dispositivos tecnológicos estariam coibindo o sujeito, por exemplo, de conduzir um veículo sem estar devidamente preso ao seu cinto de segurança – via insistentes sinais sonoros e sinalizações luminosas. Outro caso de *agência* de objetos sobre seres humanos, por sua visão e perspectiva, é ilustrada pelas portas automáticas, que, não raro, voltam ao sujeito toda a força que nela depositam. Provoca Latour (2009) que essas portas ainda discriminam crianças e idosos - pessoas pouco afeitas a esse tipo especial de interação. Deste modo, Latour (2009) parece aproximar-se, mais do que outros autores, de uma *agência* centrada na materialidade mesma das coisas, que, uma vez inventadas por humanos para suprir seus próprios *déficits*, acabaria, no entanto, por exercer vigorosa e involuntária força sobre eles.

Eles [os engenheiros] agora inventaram um cinto de segurança que educadamente abre caminho para mim quando eu abro a porta e depois me prende educadamente, mas com muita força quando eu fecho a porta. Agora não há escapatória. A única maneira de não usar o cinto de segurança é andar de porta bem aberta, o que é bastante perigoso em alta velocidade. [...]. Onde está a moralidade? Em mim, um motorista humano, dominado pelo poder irracional de um artefato? Ou no artefato me forçando, um humano insensato, a obedecer à lei que eu aceitei livremente quando obtive minha carteira de motorista? [...] Nas correntes elétricas que fluem na máquina entre o interruptor e o sensor? Ou nas correntes elétricas fluindo pela espinha no automatismo do meu comportamento rotineiro? (LATOUR, 2009, p.230)⁴⁷.

⁴⁵ Latour (2009), em determinado momento do texto, faz referência a um inusitado aviso na porta de um museu: “o mordomo (o sistema) está de férias. Pelo amor de Deus, mantenha a porta fechada”. Do original: [...] *The Groom Is On Strike, For God's Sake, Keep The Door Closed*. (LATOUR, 2009, p.231).

⁴⁶ Tradução livre do original: [...] *It transcribes and displaces the contradictory interests of people and things*. (LATOUR, 2009, p.230).

⁴⁷ Tradução livre do original: [...] *This was without counting on the cleverness of engineers. They now invent a seat belt that politely makes way for me when I open the door and then straps me as politely but very tightly when I close the door. Now there is no escape. The only way not to have the seat belt on is to leave the door wide open, which is rather dangerous at high speed*. (LATOUR, 2009, p.230).

As proposições de Latour (2009), assim, acentuam outra vez a discussão central destas teorias: sujeito ou objeto, quem assume a direção? O autor, por ilustração, observa porta e dobradiça, especialmente, como “milagres da tecnologia”, pois, uma vez inventadas, permitiriam acesso e saída, sem esforço, a uns; ao passo que também impediriam o livre fluxo de outros, sem que fosse necessário, para humanos, assumir a função eficazmente exercida por estes “personagens”. O autor também ilustra o “poder” do objeto frente ao sujeito, a partir da invenção de um novo sistema berlinense de trava-portas incluído na própria chave, e desenvolvido por ferreiros, exigindo de usuários tempo, técnica e o fechamento obrigatório da porta, de modo correto, driblando, portanto, a indisciplina. Ressalta Latour (2009) que estes novos sistemas exigem, inevitavelmente, a relação sujeito-objeto para alcançar o êxito, atribuindo força e importância a ambos os elementos. Voltando ao termo proposto pelo autor, sujeito e objeto seriam, os dois, igualmente *actantes*.

A chave em si não é suficiente para cumprir o programa de ação. Seus efeitos são muito severamente circunscritos, porque é somente quando você tem um berlinense dotado com a dupla competência de ser um inquilino e saber como usar a chave [...]. Estudantes de tecnologia nunca se deparam com pessoas de um lado e coisas de outro, eles se deparam com programas de ação, seções das quais são dotadas de partes de humanos, enquanto outras seções são confiadas a partes de não humanos. [...] O que aparece no lugar dos dois fantasmas - sociedade e tecnologia - não é simplesmente um objeto híbrido, um pouco de eficiência e um pouco de sociologização, mas um objeto *sui generis*: a coisa coletiva, a trajetória da linha de frente entre programas e antiprogramas⁴⁸ (LATOUR, 2009, p.250).

Importa ressaltar que é justamente nesta interação entre humanos e não humanos – entre cientistas, engenheiros e objetos técnicos – que recai a “teoria ator-rede”, de Bruno Latour, tratando igualmente ambos como agentes relevantes dentro de uma mesma cadeia/rede, na qual estariam sempre interligados. Latour (2009) propõe, com a teoria, um re-equilíbrio de forças entre os dois elementos, retirando-nos da posição de agentes únicos, uma vez que, na perspectiva defendida, os objetos também determinariam nossas ações. De todo modo, embora tam-

⁴⁸ Tradução livre do original: [...] *The key in itself is not enough to fulfill the program of action. Its effects are very severely circumscribed, because it is only when you have a Berliner endowed with the double competence of being a tenant and knowing how to use the surrealist key that the relocking of the door may be enforced. [...] Students of technology are never faced with people on the one hand and things on the other, they are faced with programs of action, sections of which are entrusted to parts of humans, while other sections are entrusted to parts of nonhumans. [...] What appears in the place of the two ghosts—society and technology—is not simply a hybrid object, a little bit of efficiency and a little bit of sociologizing, but a sui generis object: the collective thing, the trajectory of the front line between programs and antiprograms.* (LATOUR, 2009, p.250).

bém evidencie-se aí uma espécie de “agência” material não premeditada, do não humano sobre o humano, os elementos materiais em Latour, em certo sentido, ainda parecem estar aquém nessa relação, uma vez que são pelos humanos previamente programados para os servir, exercendo neles, somente às vezes por esta razão, alguma *agência*.

Tim Ingold (2012) – expoente importante na tese - afastando-se dos pressupostos anteriores, observa que a maioria dos autores dos estudos de Cultura Material ocupa-se do conceito de *agência* equivocadamente ao considerar o *objeto* provido de um “animador interno” que agiria à revelia do sujeito. Para o autor, as coisas possuem vida, não *agência*. Ingold (2012) considera que a própria necessidade de se falar em *agência* provém da redução da *coisa* a *objeto* e, por isso, propõe observar as coisas *em formação* e não os objetos “trancados em suas formas finais” (INGOLD, 2012, p.13). A próxima seção, por isso, abordará a proposta defendida pelo autor, sobressaindo os conceitos de *coisa* e *malha* – uma perspectiva que guiará, de forma especial, a condução das próximas discussões, tornando-se, por isso, central para o argumento da tese.

2.1.2. A definição de “coisa” e o conceito de “malha”

Uma pedra que rola, diz o provérbio, não junta musgo. Mas no próprio processo de juntar musgo, a pedra em repouso torna-se uma coisa; por outro lado, a pedra que rola – como um seixo na correnteza de um rio – torna-se uma coisa no ato mesmo de rolar. (INGOLD, 2012, p. 29-30).

Inicia-se a seção, não por acaso, com este trecho de Tim Ingold (2012), importante proponente dos estudos de “materiais”, que, inspirado em Heidegger e Deleuze, propõe uma crítica contundente sobretudo à noção de *objeto*. Antes de explanar, contudo, a definição sugerida pelo autor, e a proposta de sua substituição pelo conceito de *coisa*, faz-se talvez interessante, antes, por inspiração e analogia, pensar o objeto/coisa de estudo desta tese a partir deste fragmento. Pensemos, pois, o livro, inicialmente, como esse objeto de musgos colecionados, reunidos e arraigados – envolvido de signos, códigos e símbolos – preso, portanto, às amarras da cultura e às suas significações, quando o *circular* socialmente – o ir para depois voltar – sobrepõe verdadeiramente a noção vital do *rolar* proposta por

Ingold (2012), reduzindo, neste âmbito, o livro a objeto. O livro-objeto estaria então marcado por sua *affordance*⁴⁹, orientando-se necessariamente pelo convite e permissão – a ele intrínsecos – ao ato da leitura. De modo complementar, acrescentamos ainda as marcações para além do literário: o convite e a permissão para as leituras sociais, proporcionadas, entre outros fatores, pela relação estética – presença e materialidade do livro – travada com sujeitos, ambiências e esferas sociais (BELEZA, 2013).

Ingold (2012) argumentará que o pensamento ocidental, seguindo o “padrão hilemórfico de Aristóteles”, acostumou-se a associar *matéria* e *forma*, reduzindo a forma a uma matéria passiva e inerte – “imposta por um agente com um determinado fim ou objetivo em mente” (INGOLD, 2012, p. 26) –, condicionando assim o objeto à total passividade frente ao sujeito. Miller (2013), expoente também expressivo, compartilha semelhante posição ao questionar a condição do objeto, à luz da semiótica e da antropologia do consumo, como “mero servo” do sujeito, restrito, pois, a lhe atribuir (ou “marcar”) significados, símbolos e representações. No entanto, ainda que Miller proponha a não redução dos bens a símbolos e signos que nos representem, para percebê-los todavia como aquilo que nos constrói como sujeitos e faz de nós aquilo que somos, Ingold (2012) observa que, assim como o fazem outros porta-vozes dos estudos da cultura material, também Miller concentra sua proposta justamente na direção que pretende superar: o olhar para o objeto a partir daquilo que os sujeitos *fazem* dele, socialmente, contrariando, pois, o argumento inicial, que seria, segundo Ingold, o de compreender, via materialidade, ou fluxos materiais, os fios vitais que corroboram para a construção constante da *coisa* – este contínuo acontecer. Ingold (2012), influenciado pelos pensamentos de Deleuze e Guattari, propõe então substituir a composição *forma* e *matéria* – herança aristotélica – pelo conjunto, mais vital, de *materiais* e *forças*, de modo a superar o dilema, elevar a força dos materiais e do cosmos, em um processo contínuo de construção e crescimento.

Partindo de Klee, os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (2004, p. 377) argumentam que, em um mundo onde há vida, a relação essencial se dá não entre matéria e forma, substância e atributos, mas entre *materiais* e *forças*. Trata-se do modo como materiais de todos os tipos, com propriedades variadas e variáveis, são avi-

⁴⁹ Conceito de Gibson combatido por Ingold (2012).

vados pelas forças do cosmo, misturadas e fundidas umas às outras na geração de coisas. (INGOLD, 2012, p.26) – grifos do autor.

Ingold (2012), recorrendo à proposta de Paul Klee⁵⁰, pintor neoconcreto de visível expressão, busca ainda demonstrar que os processos que costumam produzir as formas, acabam, pois, por levá-las ao próprio esgotamento, cabendo então à arte, dentre outros propósitos, oferecer-lhes novamente a vida, uma vez que propõe não o “replicar [de] formas acabadas e já estabelecidas, seja enquanto imagens na mente ou objetos no mundo” (INGOLD, 2012, p.26) – mas devolver-lhe o *movimento*. Ingold (2012) observa como *coisa*, por exemplo, o trabalho final do artista, por envolver justamente criatividade e improvisação – um olhar então “para a frente”, defende o autor, que, em contraponto, marca a relação “para trás” que Gell⁵¹, por outro lado, estaria travando com a obra de arte, alcançando não o objeto em si, mas o *sujeito* e as representações (as “formas acabadas” dos símbolos).

Observando a redução da *coisa* a *objeto*, o autor propõe uma nova configuração. Constituir-se-ia *coisa*, em toda sua completude e efervescência, portanto, algo que se encontra vivo, “em formação”, que “vaza”, que se dá pelo processo, diante de fluxos vitais e dinâmicas da vida; algo que está sempre “em construção”; inacabado; numa intensa e permanente troca, independentemente de se tratar de uma estrutura natural ou artificial. A *coisa* seria então da ordem do “verbal” – dado seu constante movimento –, enquanto o *objeto* estaria na ordem do “nominal”, envolvido, não raro, por palavras, enunciados, definições e linguagem.

Essas considerações me levaram a concluir que a árvore não é um objeto, mas um certo agregado de fios vitais. É isso que entendo por coisa. [...] Em seu célebre ensaio sobre *A Coisa*, Heidegger (1971) buscou delinear justamente o que diferiria coisa de um objeto. O objeto coloca-se diante de nós como um fato consumado, oferecendo para nossa inspeção suas superfícies externas e congeladas. [...] . A coisa, por sua vez, é um acontecer, ou melhor, um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam. Observar uma coisa não é ser trancado do lado de fora, mas ser convidado para a reunião. Nós participamos, colocou Heidegger enigmaticamente, na coisificação da coisa em um mundo que mundifica. (INGOLD, 2012, p.29).

Bruno Latour (2009 [2005]), voltando-se à ciência e à tecnologia, propriamente, acaba por também abranger a discussão *objeto* e *coisa*, partindo de ideias

⁵⁰ Voltar à citação da introdução: “A arte não reproduz o visível; ela torna visível” (Klee, 1961, p. 76). Logo, ela “não busca replicar formas acabadas e já estabelecidas[...]. Ela busca se unir às forças que trazem à tona a forma. Assim, como a planta cresce a partir de sua semente, a linha cresce a partir de um ponto que foi posto em movimento”. (INGOLD, 2012, p. 26).

⁵¹ Proposta contemplada na seção anterior.

heideggerianas⁵². No texto *From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public*, mirando as diferentes invenções tecnológicas – inéditas, de todo modo, para muitos de nós, e que ainda não se apresentam inteiramente absorvidas pelas esferas públicas, políticas e sociais –, aponta para o fato de que, se há um movimento de retorno às coisas, elas agora não carregariam, de antemão, “[...] a clareza, transparência, obviedade dos fatos; eles não são feitos de objetos discretos, claramente delineados, que seriam banhados em algum espaço translúcido, como os belos desenhos anatômicos de Leonardo [...]”⁵³ (LATOURE, 2009, p.160). Pelo contrário, essas coisas dependeriam, diante dessa perspectiva, ainda de fatores como “iluminação, contemplação, reunião”, dissipando, em certa medida, a distinção entre humanos e não-humanos. Latour (2009) também se refere especificamente à distinção *objeto* e *coisa*, quando, de uma explosão em 2003, o ônibus espacial *Columbia* transforma-se em milhares de pedaços sem significado – uma *Ding*, em referência direta a “coisa” de Heidegger.

Heidegger (1977) propõe, repetidamente, refletir acerca da *coisidade da coisa* afastando-a do par-conceitual *matéria e forma*, uma vez que a forma, de antemão, ele observa, ordena o contorno, a qualidade e o uso mesmo da matéria – no sentido aristotélico. O autor então enfatiza que debruçar-se sobre estes conceitos redutores - forma e matéria - fatalmente equivale a pensar o *ente* apenas como produto de uma fabricação, ou algo “fabricado como um apetrecho para algo”; algo então para ser “usado” – cabendo esta proposição, inclusive, a elementos que não percebemos necessariamente como ordenados. Mesmo na presença de um bloco de granito – Heidegger observa - não estaríamos diante de um campo livre ou frente a uma coisa pura em si - uma “coisa e nada mais” – como poder-se-ia pensar, mas sobretudo diante de algo já previamente ordenado e repartido a partir de um contorno específico - o bloco -, que lhe é atribuído justamente pela relação causal e habitual do par-conceitual matéria e forma.

⁵² Bruno Latour utiliza-se de pressupostos heideggerianos para investigar, porém, campos e esferas sociais preteridas pelo filósofo, segundo ele próprio, Latour – como ciência, tecnologia e empreendimentos comerciais –, por considerar fundamental e necessário voltar os “olhos para as coisas” (LATOURE, 2009 [2005]).

⁵³ Tradução livre do original: [...] the clarity, transparency, obviousness of matters- of- fact; they are not made of clearly delineated, discrete objects that would be bathing in some translucent space like the beautiful anatomical drawings of Leonardo [...]. (LATOURE, 2009, p. 160).

A forma determina, pelo contrário, a ordenação da matéria. E não só, ela prescreve inclusivamente de cada vez a qualidade e a escolha da matéria: impermeabilidade para o cântaro, dureza suficiente para o machado, solidez para os sapatos. Esta imbricação entre forma e matéria regula-se de antemão por aquilo para que servem precisamente o cântaro, o machado, os sapatos. (HEIDEGGER, 1977, p.20-21).

Heidegger (1977) considera que para alcançar a *coisa* em si faz-se necessário, antes, e de todo modo, não o afastamento da razão e do pensamento, propriamente, mas, sobretudo, o apropriar-se de um “pensamento mais pensante” e, especialmente, o buscar não escorregar por tendências de perceber a *coisa* somente como o somatório de suas características e propriedades – duro, pesado, áspero – nem tampouco de enfatizar por demasiado nossa sensação e sensibilidade perante o que nos é apresentado, uma vez que nossas sensações mostram-se sobremaneira permeadas por práticas sociais e culturais, impedindo-nos de escutar, por exemplo, um motor de um carro sem automaticamente associá-lo a um modelo específico. A materialidade mostra-se a nós, assim, inteiramente revestida por símbolos. Heidegger então sugere que, “para ouvir um mero ruído, temos de deixar as coisas, afastar o ouvido de as ouvir, isto é, ouvir abstractamente” (HEIDEGGER, 1977, p.19). Para tanto, pondera Heidegger, faz-se necessário antes encontrar um espaço para a *coisa* manifestar-se como ela é. Aponta a arte como este campo livre para o observar “o que nelas [as coisas] há de espontâneo, [aquilo] que repousa em si” (HEIDEGGER, 1977, p.17).

Só o conseguiremos se deixarmos à coisa como que um campo livre, a fim de que possa manifestar diretamente o seu caráter coisal. *Tudo o que se queira entropor entre nós e a coisa como concepção e enunciado sobre a coisa deve ser afastado.* Só então poderemos abandonar-nos à presença não mascarada da coisa. (HEIDEGGER, 1977, p. 18) – (grifos meus).

Heidegger (1977) observa também que a teoria tradicional da arte, sustentada ainda no par conceitual matéria e forma – na matéria “enformada” – e a pintura clássica, oferecendo sobretudo a *representação* do mundo, alcançariam, na melhor das hipóteses, tão somente o “ser-apetrecho” – aquele já revestido de sua interpretação - não a *coisa* propriamente, aquilo que foge aos conceitos habituais e ao “óbvio dos enunciados entre sujeito e objeto” (HEIDEGGER, 1977). Observa, por outro lado, que a busca da abertura do *ente* na arte, de um *acontecer* de sua verdade, supera a soberania do Belo, ao passo que a imitação do real dá lugar então à *desocultação* da coisa - este próprio “pôr-se-em-obra-da-verdade do ente”.

Para se encontrar a verdade na obra é necessário, pois, encontrar primeiro seu suporte coisal (não a essência do apetrecho, como indicaria a definição tradicional de coisa) mas na essência da coisa. O ser-apetrecho impõe uma singular prevalência na interpretação do ente. [...] Na obra, acontece esta abertura, a saber, o desocultar, ou seja, a verdade do ente. Na obra de arte, a verdade do ente pôs-se em obra na obra. A arte é o pôr-se-em-obra da verdade. [...] Mas a obra é alguma vez acessível em si? Para tal se conseguir, seria preciso *retirar a obra de todas as relações com aquilo que é outro que não ela*, a fim de a deixar repousar por si própria em si mesma. Mas é isso que visa já o mais autêntico intento do artista. (que se anula na criação). (HEIDEGGER, 1977, p.30-31) – grifos meus.

É justamente este movimento que pretendemos alcançar neste caminho sugerido de pesquisa - retirar o livro de todas as relações com aquilo que é outro que não ele mesmo, para alcançar a *coisidade* da coisa, a materialidade do livro em si – e, especialmente, experimentar, na arte, vivência “semelhante” ao do homem do campo frente ao objeto. Neste sentido, a opção pela arte contemporânea⁵⁴, observadas agora as considerações de Heidegger - e de outros autores do capítulo – confirma-se como caminho plausível. A discussão *objeto* e *coisa* vem então unir-se em absoluto à proposta sugerida.

Bill Brown (2009 [2001]), autor dos estudos de Cultura Material, embora não referencie Heidegger diretamente, parece também basear-se em suas teorias na definição de *objeto* e *coisa* - muito embora escorregue algumas vezes pela perspectiva antropológica do símbolo. Considera, sobretudo, que as coisas devam “repousar”, descansar de teorias, racionalizações e narrativas fechadas dos signos. Sugere que renunciemos à teoria para apreciarmos o mundo na prática. Observa, a partir de uma metáfora muito interessante, e uma analogia com a arte, que os objetos estariam cansados de significar, mostrando-se, pois, fartos do sujeito. Propõe, então, à semelhança de Heidegger e Ingold, que, enquanto os *objetos* são regidos por certa redutibilidade semântica, por ideias projetadas, agindo, pois, conforme o esperado (e projetado) pelo sujeito, as *coisas*, ao contrário, extrapolariam o pensamento doutrinado: “[...] embora o objeto haja como lhe foi solicitado para se juntar à dança na filosofia, coisas ainda podem se esconder nas sombras do salão e continuar lá a espreitar, depois que sujeito e objeto tenham feito suas coisas, mui-

⁵⁴ Importante acentuar que, antes de desenvolver a proposta da tese, pouco conhecíamos sobre a relação particular entre arte e estudos de Cultura Material – nem tampouco sequer conhecíamos a perspectiva específica de “coisa”. Além de ter sido uma grata surpresa, também funcionou para legitimar este “novo” caminho como possível e adequado.

to tempo depois do fim da festa”⁵⁵ (BROWN, 2009, p.140). Brown observa que nos acostumamos a classificar e interpretar os objetos como código, linguagem e instrumento de revelação social – elementos inanimados que então nos “contam” algo sobre a história, a cultura, e o sujeito -, evidenciando a “coisidade” da coisa apenas quando, por motivo qualquer, ela deixa momentaneamente de nos servir – quando cortamos o dedo numa página de papel, por exemplo (Brown, 2009).

Brown (2009) legitima o estudo dos objetos⁵⁶ como tema atual e contemporâneo, argumentando que, embora os bens tenham sido historicamente desprezados, ignorados e subestimados frente à soberania do sujeito de Descartes – deslocados então à total passividade e alienação -, alguns movimentos artísticos contemporâneos, sublinhando a cultura do objeto, permitiram-lhes alcançar algum ineditismo. Baudrillard, que havia já observado a soberania do sujeito na modernidade, observa, na pós-modernidade, segundo Brown (2009), a preponderância agora do objeto – a partir das suas superdimensionadas camadas de significação ou a partir de outras, inéditas, sugeridas por tendências artísticas como o surrealismo e o *readymade* de Duchamps (exemplos do autor foram reproduzidos nas imagens da Figura 2): “[...] frente à potência que se atribuiu ao sujeito, [...] o objeto foi sendo subestimado, foi perdendo força, passivo, correspondendo a uma alienação do sujeito. O sujeito cartesiano de Descartes nos impediu de valorar a potência e a materialidade do objeto” (BROWN, 2009, p.142)⁵⁷.

⁵⁵ Tradução livre do original: [...] *and although the object was what was asked to join the dance in philosophy, things may still lurk in the shadows of the ballroom and continue to lurk there after the subject and object have done their thing, long after the party is over [...]*. (BROWN, 2009, p. 140).

⁵⁶ Aqui, e em outras recorrências dessa discussão, o termo “objeto” vem sendo usado de forma livre, referenciando um modo abrangente de tratar os bens.

⁵⁷ Reunião de ideias – não literais – do texto original de Brown (2009).



Figura 2 – “Ineditismos” do objeto, pós-século XX. Na sequência das imagens: A Fonte, de Marcel Duchamps; Objeto a ser destruído, de Man Ray; e Cadeira Gorda, de Joseph Beuys⁵⁸.

Brown (2009) refere-se, no texto, a outras três importantes ocasiões artísticas – bastante significativas para o contexto da pesquisa –, que serão aqui apropriadas no intuito de defender e também esclarecer, via própria arte, a posição que se tomará daqui em diante. A propósito, Brown (2009) aponta a filosofia e o universo artístico como campos que ainda se permitem observar e trabalhar as novas relações com os “bens”. O autor destaca o surrealismo, à princípio, como o movimento artístico que mais aproximou do pensamento o objeto, oferecendo-lhe determinações diferentes, e identifica seus artistas como aqueles que “[...] registraram sua recusa em ocupar o mundo como era antes.” (BROWN, 2009, p.144)⁵⁹, colocando, pois, novos objetos em circulação. O autor cita, como exemplo, o artista plástico André Breton, que, por inspiração de um sonho, concebe um livro revestido de lã preta, com uma escultura de gnomo em madeira.

A primeira “imagem” trazida pois por Brown (2009) é fruto da imaginação de Salvador Dalí, artista surrealista, que idealiza um *Rolls Royce* novo em folha coberto por um manuscrito em tinta branca, devaneio que Brown observa desafiar a rivalidade entre palavra e imagem, sugerindo que, juntas, “seriam capazes de ler as coisas”; resgatando, pois, o pressuposto de que objetos funcionam como linguagem, ao passo que podem ser lidos socialmente, oferecendo dados e informações sociais – uma perspectiva do objeto, acrescentaríamos, bastante próxima dos

⁵⁸ A proposta do *readymade* consiste em transformar objetos cotidianos comuns em obra de arte, sem nada ou pouco alterá-los. Referências disponíveis em: <https://historia-arte.com/obras/>. Acessado em: abril de 2017. A proposta surrealista, por sua vez, volta-se contra a tradição, propondo uma arte que explora o inconsciente, o sonho, a alucinação, a loucura. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo1/expressionismo/surrealismo/index.html>. Acessado em: abril de 2017.

⁵⁹ Do original: “[...] the surrealists registered their refusal to occupy the world as it was”. (BROWN, 2009, p. 144).

pressupostos da antropologia do consumo, e, portanto, da abordagem estruturalista e semiótica. Em seguida, referencia a obra do artista e escultor norte-americano Claes Oldenburg, expoente da *pop art*, que oferece imagens agigantadas de alguns ícones americanos, às quais Brown sublinha “murchas” - sem força e sem vitalidade -, sugerindo, então, o enorme cansaço dos objetos frente às significações constantemente atribuídas pelos sujeitos. O autor reforça, deste modo, a ideia de arte não como projeção de nossas representações e imagens de mundo, e mera exposição de objetos de nosso desejo e afeto, mas, sobretudo, a exposição de “quão fadigado esse mundo se tornou de todas as nossas projeções” (BROWN, 2009, p.146)⁶⁰, cansados da forma.

[...] o caráter grosseiramente mimético da obra [os objetos icônicos de Oldenburg] chamam a atenção para a discrepância entre objetividade e materialidade, percepção e sensação, presença objetiva (um ventilador, um *Fudgsicle*, uma pia) e presença material (a tela, o gesso de Paris, o vinil), como para dramatizar o ponto de que todos os objetos (não as coisas) são, em primeiro lugar, signos icônicos. (Uma pia parece uma pia.). [...] Apesar de grande, a cultura objetiva no mundo de Claes perde a potência (BROWN, 2009, p.146)⁶¹.

A terceira e última imagem, e talvez a mais expressiva para o contorno da pesquisa, refere-se à enorme escultura de uma borracha de máquina de escrever, ao ar livre, também de Claes Oldenburg, objeto que, conceitualmente obsoleto e afastado do convívio e do uso social, poderia talvez enfim ver-se livre e aberto a novas significações, menos engessadas, mais neutras e restritas ao momento único de cada interação (Figura 3). O artista utiliza-se de um objeto *obsoleto*⁶² - e por isso pouco inteligível para a maioria do público – para apresentá-lo – proposta de Brown (2009) - *antes* das palavras e dos símbolos incorporados, mostrando-se, justamente por esta razão, extremamente ali “atrevida, rígida e cheia de vida” (BROWN, 2009).

⁶⁰ Do original: “[...] *this is art that instead shows how weary that world has become of all our projections*”. (BROWN, 2009, p. 146).

⁶¹ Tradução livre do original: “[...] *In the same way, the grossly mimetic character of the work draws attention to the discrepancy between objectivity and materiality, perception and sensation, objective presence (a fan, a Fudgsicle, a sink) and material presence (the canvas, the plaster of paris, the vinyl), as though to theatricalize the point that all objects (not things) are, first off, iconic signs. (A sink looks like a sink.). [...] Despite the enormousness and enormity of objective culture in Oldenburg’s world, it has somehow lost its potency.*” (BROWN, 2009, p.146).

⁶² Somente deste modo, observa Brown (2009, p.145), evidencia-se a “lacuna entre a função dos objetos e os desejos congelados”. Do original: *Benjamin recognized that the gap between the function of objects and the desires congealed there became clear only when those objects became outmoded.*

Você poderia dizer que Oldenburg (habilmente) recriou o objeto tarde demais para que ele fosse, em geral, entendido. É um objeto que ajuda a dramatizar uma disjunção básica, uma condição humana na qual as coisas inevitavelmente parecem tarde demais - porque queremos que as coisas cheguem *antes* das ideias, antes da teoria, antes da palavra, enquanto elas parecem persistir em vir depois: como a alternativa para ideias, o limite para a teoria, vítimas da palavra. Se pensar a coisa, para emprestar a frase de Heidegger, parece um exercício de atraso, o sentimento é provocado pela nossa própria capacidade de imaginar que o pensamento e a coisa são distintos (BROWN, 2009, p.147)⁶³.



Figura 3 – *Typewriter Eraser*, 1998. Artista: Claes Oldenburg.
Fonte: Site da National Gallery of Art (2018).

Esta última imagem representa, por analogia, a proposta de buscar este espaço sem significação *a priori* para o livro, à semelhança da experimentação que Oldenburg encontrou para a borracha da máquina de escrever. Encontrar o livro especificamente como *coisa*, aparecendo, pois, *antes* da palavra que o defina; como alternativa para as ideias. Brown (2009) considera que *coisas* estão “além do grau de inteligibilidade” e da ordem à qual *objetos* são necessariamente submetidos. A *coisa* seria, diante dessa perspectiva – e alinhada ainda às teorias de Heidegger e Ingold – algo que não se mostra instantaneamente transparente; um objeto agora descansado das significações sociais; percebido em sua opacidade; em repouso. Brown (2009) propõe, assim, o rompimento de certos fetichismos – do

⁶³ Tradução livre do original: [...] *You could say that today's children were born too late to understand this memorial to another mode of writing, or you could say that Oldenburg (cleverly) re-created the object too late for it to be generally understood. It is an object that helps to dramatize a basic disjunction, a human condition in which things inevitably seem too late—belated, in fact, because we want things to come before ideas, before theory, before the word, whereas they seem to persist in coming after: as the alternative to ideas, the limit to theory, victims of the word. If thinking the thing, to borrow Heidegger's phrase, feels like an exercise in belatedness, the feeling is provoked by our very capacity to imagine that thinking and thingness are distinct.* (BROWN, 2009, p.147).

sujeito, da imagem, da palavra – que, metodologicamente, “como uma condição para pensamento”, acabaram por prejudicar o observar das coisas como elas são, em si mesmas, reservando espaço apenas para observá-las em suas relações de serventia com o sujeito – como funcionam e performam - ao que chamou de “efeitos ideológicos e ideacionais do mundo material”. Brown (2009) aqui parece problematizar a relação hierárquica entre sujeito e objeto, buscando demonstrar que o segundo também impacta o primeiro – observação que muito se aproxima das discussões levantadas ao longo do capítulo e que, ao final, estarão presentes ainda na perspectiva de Didi-Huberman (1998).

A história de objetos afirmando-se como coisas, então, é a história de uma relação alterada com o sujeito humano e, portanto, a história de como a coisa realmente nomeia menos um objeto do que uma relação sujeito-objeto particular (BROWN, 2009, p.140)⁶⁴

O fetichismo metodológico, portanto, não é tanto um erro quanto uma condição para pensamento, novos pensamentos sobre como objetos inanimados constituem sujeitos humanos, como os movimentam, como os ameaçam, como facilitam ou ameaçam sua relação com outros sujeitos (BROWN, 2009, p.142)⁶⁵

Deste modo, no lugar de observar a *coisa* dentro da dimensão do social, das imagens estabelecidas e estabilizadas como realidade e verdade, e da necessária relação com o sujeito em si, Brown propõe, antes, compreender a materialidade como *efeito da materialidade*, independentemente da relação com o indivíduo propriamente – a *coisidade da coisa*, segundo Heidegger (1977). Não o observar da materialidade como política, voltada à dimensão do social - por onde também necessariamente transita e por onde se mostram mais ou menos habitadas -, mas, sobretudo, como algo além das habituais relações entre sujeito e objeto que, sobremaneira, acabam por domesticar matéria e forma e significação.

‘O que isso supõe ser?’ O que é esse disco com um pincel saindo dele? O que foi uma máquina de escrever? Como essa forma funcionou? [...] Enquanto os objetos “atemporais” de Oldenburg (ventiladores e pias) ficaram frouxos, esse objeto abandonado atinge uma nova estatura precisamente porque não tem vida fora dos limites da arte - nenhuma vida, isto é, dentro de nossas vidas cotidianas. Libertado da obrigação de ser *apetrecho*, sustentado fora da irreversibilidade da história tecnológica, o objeto se torna algo mais [outra coisa]. [...] isso simplesmente trans-

⁶⁴ Tradução livre do original: *The story of objects asserting themselves as things, then, is the story of a changed relation to the human subject and thus the story of how the thing really names less an object than a particular subject- object relation.* (BROWN, 2009, p. 140).

⁶⁵ Tradução livre do original: *Methodological fetishism, then, is not an error so much as it is a condition for thought, new thoughts about how inanimate objects constitute human subjects, how they move them, how they threaten them, how they facilitate or threaten their relation to other subjects.* (BROWN, 2009, p.142).

forma uma mercadoria morta em um trabalho vivo e, assim, mostra como os objetos inanimados organizam a temporalidade do mundo animado (BROWN, 2009, p.146-147)⁶⁶. – Grifos meus - o termo “apetrecho” foi traduzido aqui propositadamente, referenciando os pensamentos de Heidegger.

Tendo, pois, os autores acima como referência, propõe-se encontrar na arte – assim como também propõe Heidegger (1977) - o campo livre para observar o “Livro-Coisa”, uma vez que estaria ali afastado enfim do circuito usual de consumo, de produção, de troca e de uso; sem vida “fora dos limites da arte”; e onde sua *coisidade* pudesse talvez desabrochar, uma vez que, parafraseando Brown (2009), também estaria ali deixando de necessariamente nos servir, de “trabalhar para o sujeito”. Por analogia a Heidegger (1977), poder-se-ia também conceber aqui a arte como universo disponível a “ouvi-lo abstractamente” e sobretudo para percebê-lo enfim como *coisa* - e não necessariamente como *objeto*, “trancado em suas formas finais”, e em ideias pré-concebidas (INGOLD, 2012). Tomaremos o livro como *coisa*, e os museus não como espaço de reconstrução de significados históricos, mas como espaços ideais e adequados para afastar “os ouvidos de ouvir” (HEIDEGGER, 1977). A partir da citação de Leo Stein (BROWN, 2009, p.140) afirmando que as “coisas são o que encontramos, ideias são o que projetamos”⁶⁷, consideramos a princípio que a experiência do livro na arte seria resultado primeiro de uma projeção de ideias - do artista, em especial –, pensadas para funcionar dentro desse ambiente específico, que é também metáfora da cultura. Esses aspectos sem dúvida correspondem a muitos símbolos, valores e representações, no entanto, revestido de uma “nova” materialidade, neste “novo” espaço de contemplação, o livro talvez possa ver-se livre de suas tantas camadas de significação, sendo apenas aquilo que ali *encontramos*, permitindo-nos retornar à sua fisicalidade e à *opacidade* da coisa⁶⁸, para algo modificar-se também em nós. O livro na arte seria talvez esse algo sem especificação, desligado de palavras e significa-

⁶⁶ Tradução livre do original: ‘What is that thing supposed to be?’ What is this disk with the brush sticking out of it? What was a typewriter? How did that form ever function? The plea expresses the power of this particular work to dramatize a generational divide and to stage (to melodramatize, even) the question of obsolescence. While the “timeless” objects in the Oldenburg canon (fans and sinks) have gone limp, this abandoned object attains a new stature precisely because it has no life outside the boundary of art—no life, that is, within our everyday lives. Released from the bond of being equipment, sustained outside the irreversibility of technological history, the object becomes something else. [...] it more simply transforms a dead commodity into a living work and thus shows how inanimate objects organize the temporality of the animate world. (BROWN, 2009, 146-147).

⁶⁷ Do original: “Things are what we encounter, ideas are what we project”. (BROWN, 2009, p. 140).

⁶⁸ Opacidade das coisas *versus* transparência do objeto.

ções que o definam *a priori*; algo especialmente em construção a cada interação. O que interessa portanto a esse estudo não são as “superfícies externas e congeladas” do livro como *objeto* – embora seja igualmente interessante observá-las – mas, sobretudo, o permanente “acontecer” do livro como *coisa*, momento então em que somos todos – *pessoas* e *coisas* – chamados juntos à reunião, quando enfim “as coisas parecem afirmar sua presença e poder” (INGOLD, 2012, p.29). Voltando a Ingold (2012), buscamos aqui os elementos que justamente nos tocam não por *agência*, mas por liberdade material. Reforçamos que o autor restringe o conceito de *agência* a *objetos*, necessariamente, considerando que, no mundo ASO, por ele proposto – um mundo sem objetos – “as coisas se movem e crescem porque elas estão vivas, não porque têm *agência*” (INGOLD, 2012, p.34).

Com efeito, tomar a vida de coisas pela agência de objetos é realizar uma dupla redução: de coisas a objetos, e de vida a agência. A fonte dessa lógica redutivista é, acredito, o modelo hilemórfico. (INGOLD, 2012, p.34).

Ingold (2012) observa, por exemplo, que a “pipa” – *objeto* produzido materialmente pelo sujeito –, ao lançar-se ao céu e ao ar, lança-se sobretudo à “vida”, experimenta-se *coisa*, movimentando-se não devido à ação do sujeito ou a um eventual animador interno da matéria, mas especialmente por estar interagindo com o vento, e outros elementos formativos importantes. Trazer uma coisa à vida – propõe o autor – significa percebê-la em contínuo crescimento e movimento, “vazando” por circulações materiais que “continuamente dão origem às formas das coisas ainda que elas anunciem sua dissolução” (INGOLD, 2012, p.32). Devemos, diante dessa teoria, relacionar-nos com as coisas não em sua forma consagrada, orientada pelo modelo hilemórfico de aristóteles de formas fechadas, mas a partir de interações livres e criativas que nos alcançam intersubjetivamente. Observar não a *agência dos objetos*, em si, mas os *processos formativos das coisas* – agora mais complexos e variáveis –, e os fluxos vitais envolvidos.

O último conceito a ser agora então trabalhado é o conceito de *malha*, resposta de Ingold à ideia de *conexão* e *rede*, que estariam, em sua perspectiva, restritas a percorrer “pontos já percorridos”, limitando-se ao *objeto*, nunca alcançando a *coisa*. O autor tece assim crítica direta à “teoria ator-rede”, representada, entre outros autores, por Bruno Latour. Para Ingold (2012), o termo francês *acteur réseau* aproxima-se mais do sentido de “tecer uma malha” do que o sentido confe-

rido por Latour de “construir redes de conexão ou de comunicação”. Por influência da teoria do “devir”, de Deleuze e Guattari, Ingold (2012) propõe então observar não as *conexões* que conduzem os elementos ao mesmo ponto e combinação, perseguindo um “fim” objetivamente, mas, sobretudo, as *improvisações* – as trilhas e trajetórias abundantes e profusas: “É nesses fluxos e contrafluxos, serpenteando através ou entre, sem começo nem fim – e não enquanto entidades conectadas com limites interiores ou exteriores – que as coisas são evidenciadas no mundo do ASO” (INGOLD, 2012, p.40). O autor observa que artistas costumam alcançar esse objetivo, posto que seguem especialmente os fluxos dos materiais em vez de “reproduzirem ideias pré-concebidas” (INGOLD, 2012). O termo *malha* – buscado nas teorias de Lefebvre – opondo-se, pois, ao conceito de *rede*, anteriormente proposto por Latour, mas recentemente por ele também atualizado, seria, portanto, um emaranhado infinito de linhas pelas quais os elementos se movimentam continuamente, sem restrições de extensão e possibilidade – “um campo não de pontos interconectados, mas de linhas entrelaçadas” (INGOLD, 2012, p.39); uma textura – uma tecitura de “devires” – e não um texto. O autor propõe, por isso, o “vazar” das coisas, “apesar de sua aparente permanência e solidez” (INGOLD, 2012, p.40). Concorde com a imagem agora atualizada por Bruno Latour de uma estrela, “com um centro cercado de muitas linhas que irradiam, com uma multiplicidade de condutores transmitindo de um lado para o outro” (INGOLD, 2012, p.41).

Aplicado ao ambiente da arte, imaginamos aqui um emaranhado de linhas de “devires”⁶⁹ da relação não *entre* sujeitos e objetos – ou sujeitos e livros – mas, conforme propõe Ingold (2012), *ao longo de pessoas e coisas*, quando os caminhos ali trilhados individualmente não conduzem necessariamente a conexões e a uma comunicação específica compartilhada neste espaço, mas a fios vitais diversos, outros ritmos. A ideia é justamente encontrar esse movimento: “[...] as vidas das coisas geralmente se estendem ao longo não de uma, mas de múltiplas linhas,

⁶⁹ Linhas-fio que não conectam. Ingold (2012) traz esta ideia por influência de Deleuze e Guattari, que aparece neste trecho: “A vida, para Deleuze e Guattari (2004, p.344), se desenrola ao longo dessas linhas-fios; eles a chamam de ‘linha de fuga’, e por vezes, de ‘linhas de devir’. O mais importante, contudo, é que essas linhas não conectam. ‘Uma linha de devir’, escrevem eles, ‘não é definida pelos pontos que ela conecta, nem pelos pontos que a compõem. Pelo contrário, ela passa entre pontos, insurge no meio deles [...] Um devir não é nem um nem dois, nem a relação entre os dois; é o entre, a [...] linha de fuga [...] que corre perpendicular a ambos’”. (INGOLD, 2012, p. 38).

enredadas no centro, mas deixando para inúmeras ‘pontas soltas’ nas periferias (INGOLD, 2012, p.41).

Inspiradas por essas teorias, estamos concebendo o universo da arte contemporânea, aplicado ao caso do livro, como esse ambiente aberto e sem objetos de Ingold; um ambiente que busca a “permeabilidade”, a livre “conectividade”, e processos criativos de formação e de troca entre todos os elementos envolvidos, transitáveis, portanto, por fluxos maiores e mais soltos, constituindo um livre construir; um ambiente onde as coisas estariam em contínuo movimento e formação, como na corrente de um rio: “a vida está sempre em aberto: seu impulso não é alcançar um fim, mas continuar seguindo em frente”, arriscando uma improvisação⁷⁰.

Pretendemos aqui justamente encontrar esse movimento na arte: o livro “re-elaborado” materialmente, encontrando novas formas e interações agora mais improvisadas e mais livres. Encontrar seu “repouso” equivaleria a encontrar também seu “frescor” e liberdade, devolvendo-lhe a “vida”. A arte funcionaria, assim, como asas e nadadeiras, libertando o livro das relações que o aprisionam. O *objeto* seria *coisa*; e o elemento morto alcançaria vida. Por analogia ao trecho inicial de Ingold (2012), o livro – esse *objeto* em permanente processo de juntar musgo -, ao “repousar” nesses espaços e proposições da arte contemporânea, encontrar-se-ia talvez *coisa*. As relações “únicas” travadas com espectadores – representando o “ato mesmo de rolar” de Ingold (2012) -, dele faria *coisa* outra vez, “pedra que rola”, em *processo* constante de construção-esvaziamento-e reconstrução a cada encontro e a cada troca. Em termos de arte e, em termos de livro *na arte*, propõe-se então o deslocar da representação clássica do objeto a uma participação mais livre e contemporânea (Figura 4), na qual símbolos e reproduções cedem espaço ao ineditismo de relações com o material e a subjetividade sobretudo por meio de uma experiência. Pretende-se, assim, transitar do livro-objeto (livro-símbolo) ao livro-coisa (Figura 5); da perspectiva da antropologia do consumo às teorias dos estudos de Cultura Material, especialmente na figura de Ingold e suas colocações. A contemporaneidade da arte – focada no presente - oferece rompimentos e uma nova proposta de *agência* aos objetos – ou uma nova vida às coisas -, não por seus

⁷⁰ Ingold citando Deleuze e Guatarri (INGOLD, 2012).

carregamentos sociais e culturais, mas pelas discontinuidades, propondo então uma *agência* distinta, que considera que as coisas impactam as pessoas, e as constituem – uma abordagem mais plural. A arte contemporânea, diferente de outras expressões, não parece constituir-se em *objetificação* ou *manifestação material* das estruturas ordenadoras do mundo – revestindo-se em um processo de socialização, categorização e conhecimento de si e da cultura, necessariamente -, mas talvez a objetificação agora de novas propostas a partir da desobjetificação de conceitos pré-existentes.



Figura 4 – Da representação ao ineditismo do material. Na sequência das imagens: *Jovem mulher lendo* (1868), de Gustave Coubert⁷¹; e *Vôo noturno* (1967), de Wáltercio Caldas⁷².

ANTROPOLOGIA DO CONSUMO

ESTUDOS DE CULTURA MATERIAL



Objeto

Símbolo, signo, representação
Significados colecionados



Coisa

Materialidade, experiência e não-automatismo
Descansado das representações sociais
Contínuo acontecer

Figura 5 – Da Antropologia do Consumo aos estudos de Cultura Material: Do livro-objeto ao livro-coisa

⁷¹ Outras pinturas que abrangem o “livro-símbolo” das representações clássicas: *A Jovem Leitora*, de Pierre-Auguste Renoir; *A Leitora*, de Gustave Coubert; e *Uma Mulher Lendo*, de Claude Monet.

⁷² Outras ocorrências do “Livro-Coisa” poderão ser encontradas como composição do capítulo 3.

2.2. As contribuições de Didi-Huberman e Ricardo Basbaum: a experiência artística e o objeto contemporâneo

Didi-Huberman 1998 [1992] propõe, sob uma perspectiva contemporânea e não condenatória da noção de “experiência”, uma espécie de retomada do conceito da “aura” benjaminiana⁷³, buscando, no entanto, repensar a relação tradicional entre sujeito e obra de arte defendida por Benjamin. Sua proposta envolve um movimento de resgate da aura não na forma anterior de epifania⁷⁴, mas sobretudo na forma de sintoma, entendida como efetividade, sensorialidade e materialidade – proposta então que muito dialoga com o objeto de pesquisa e sua atual fundamentação teórica. Didi-Huberman (1998) propõe voltar-se especialmente à forma (*aparência*) e não àquilo que ela representa. Diferente de Benjamin, debruça-se sobre o *objeto contemporâneo* – aquele em si desprovido de aura, desaturizado, dessacralizado -, para ver-se então reauratizado por outras vias e ocasiões. (DIDI-HUBERMAN, 1998).

Pensem nesta palavra, empregada com frequência, raramente explicitada, cujo espinhoso e polimorfo valor de uso, Walter Benjamin nos legou: a aura. “Uma trama singular de espaço e de tempo” [...] um espaçamento tramado – e mesmo trabalhado [traço do trabalho humano esquecido na obra] - [...] como um sutil tecido ou então como acontecimento único, estranho (*sonderbar*), que nos cercaria, nos pegaria, nos prenderia em sua rede. E acabaria por dar origem, nessa “coisa trabalhada” ou nesse ataque de visibilidade, a algo como uma metamorfose visual específica que emerge desse tecido mesmo, desse casulo [...] de espaço e tempo. A aura seria, portanto, um espaço tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado. Um paradigma que Benjamin apresentava antes de tudo como um poder da distância: “única aparição de uma coisa longínqua, por mais próxima que possa estar” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 147).

A partir desse fragmento, Didi-Huberman oferece definições benjaminianas importantes para o tratamento da aura, mas, de todo modo, sublinha, em continuidade, a revelação daquilo que sugere estar subentendido, embora pouco notado, na proposta original de Benjamin e que, de todo modo, funcionaria à contemplação do objeto de arte contemporâneo - um objeto, por sua essência e construção, desaturizado -, no sentido de lhe apresentar uma nova possibilidade de reauratização. A partir da observação de que o “movimento experimentado único” – a aura benjaminiana em si - apresenta-se carregado na visibilidade do objeto, marcando

⁷³ Didi-Huberman (2013) considera uma radicalidade a proposição benjaminiana de “ausência de experiência” na modernidade.

⁷⁴ Subentende-se epifania como um fechamento necessário na revelação de algo; o que se diz de algo. Em outras palavras, o que representa e não o que necessariamente é.

ali uma ausência que é presença e uma presença que é ausente, Didi-Huberman salienta então o que viria a ser o “segundo aspecto da aura”: a ideia de que o olhar (o objeto da arte) também olha e interpela o olhante (o espectador), deslocando, portanto, nessa mudança de perspectiva, a hierarquia formal entre sujeito e objeto⁷⁵, rompendo a compreensão restrita deste último apenas como algo passivo, objetual, e, de todo modo, inteiramente transparente.

A obra de Didi-Huberman se faz então provocação à medida que nos propõe repensar a relação contemporânea com a imagem – e com o objeto tridimensional –, acentuando sua necessária abertura às redes polissêmicas, de modo a permitir experimentar-se sua *opacidade*. Propõe, então, observá-la não por meio daquilo que ela *representa*, mas, especialmente, por meio daquilo que ela *é e apresenta*: forma e materialidade.

Enquanto Benjamin, inscrito em seu tempo, pensa o objeto de arte como tradição, Didi-Huberman o observa como possibilidade, como obra aberta que se constitui dentro e fora do sujeito⁷⁶. Toda a reflexão do autor, então, se dá em torno da inquietação provocada por esse objeto desaturado e percebido na opacidade. Segundo a proposta do autor, tendemos a buscar associações espontâneas entre o objeto visível e suas respectivas imagens e memórias correspondentes⁷⁷. No entanto, observa que, quando os signos associados, por um motivo qualquer, não estão ou não são imediatamente identificados, encontrar-nos-íamos então automaticamente perturbados pela sensação real de estranhamento – ou do “não automatismo” e do “não-saber”, nos termos de Basbaum. A aparição única e singular impediria, por consequência, a classificação e o ato de catalogar, e, é, precisamente nesse momento que o autor pondera que a obra interpela o espectador e a hierarquia se desloca⁷⁸. Estaríamos diante de algo, portanto, que não se dá a ver, e, nesse contexto, ambos – pessoas e coisas – fazem-se simultaneamente olhantes e olhados. Didi-Huberman defende que a aura seja então (re)construída justamente

⁷⁵ Nos termos de Didi-Huberman, estamos falando de “o poder do olhar atribuído ao próprio olhando pelo olhante: isto me olha”.

⁷⁶ Segundo Didi-Huberman, a obra de arte estaria inteiramente fora de nós, e dentro de nós, porque é no sujeito que ela se constitui, existindo aí uma ambivalência entre algo que é próximo e é distante.

⁷⁷ Nesse ponto, Didi-Huberman e Walter Benjamin parecem estar em concordância.

⁷⁸ Nos termos de Didi-Huberman, estamos falando de “o poder do olhar atribuído ao próprio olhando pelo olhante: isto me olha”.

neste momento e ocasião. Neste movimento sugerido, o objeto contemporâneo estaria sendo empoderado, retirado dessa coisa objetual de transparência e passividade, estando ali, pois, reauratizado.

O autor aponta para a necessidade e importância de se experimentar o mundo “não codificado”. Neste sentido, a arte contemporânea apresenta-se como campo bastante interessante, uma vez que experimenta e oferece sensação semelhante ao priorizar o objeto em sua opacidade – a *coisa* (INGOLD, 2012) –, despidido ali da aura – muitas vezes –, e, portanto, dessacralizado (por mais desconexo que possa parecer, sendo a arte este espaço de tamanho apelo cultural). Debruça-se sobre o material não revelado, sobre elementos que não carregam em si a transparência, que não são ou não estão fartos de imagens *a priori*. Traz em si a proposta do obstáculo, da interrupção do automatismo. Nessa experiência estética em particular, experimenta-se a força das coisas materiais, da imagem que, não transparente, não reconhecida e catalogada, força-nos a parar diante dela (BROWN, 2009) e a experimentar ser também olhado e por ela interpelado⁷⁹. Neste sentido, tem-se a imagem não como objeto possuído, carregadora de símbolos e representações. O olhar singularizado de cada experiência - promovido pela visibilidade do material - em diálogo com a experiência individual do espectador, é o que permite a ele, objeto da arte, segundo Didi-Huberman, “aparecer como um acontecimento visual único”. Daí nasce, portanto, a proposta da “reauratização”.

Aurático, em consequência, seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas imagens, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, abrir tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 149).

A exposição *Archipel Secret*, abrigada no *Palais de Tokyo*, no ano de 2015, em Paris, oferecia aos espectadores semelhante experiência inquietante descrita por Didi-Huberman (Figura 6). Defrontados com um conjunto de imagens e objetos que, juntos, construíam significações pouco ou nada transparentes, a obra, percebida em sua totalidade, paralisava, travava o “olhante”, que, desprendendo, então, do dobro de cuidado e atenção, buscava apressadamente encontrar referências

⁷⁹ Para Benjamin, “sentir a aura de uma coisa é conferir-lhe o poder de levantar os olhos”. A aura, portanto, seria envolvida pela capacidade de devolver o olhar para aquele que “me” olha.

e associações a partir da forma, da materialidade, e da construção estética ofertada. A obra, portanto, se oferecia como uma espécie de *obstáculo*. Mostrava-se *coisa* (INGOLD, 2012). Interpelava o espectador ao tempo que também era por ele interpelada, numa construção dialógica interessante, uma relação ativa e agoniante entre pessoas e coisas, na qual, ao final, de nada se tem certeza.



Figura 6 – Imagens da exposição *Archipel Secret* no *Palais de Tokyo*.

Fonte: Acervo pessoal.

Aby Warburg (MICHAUD, 2013) também concebe a obra de arte de modo singular. Mergulhando no universo amplo e “des-hierarquizado” do arquivo, toma o objeto como algo complexo, abraçando a pluralidade de vozes tão frequentemente deslocada da História tradicional da Arte. Persegue especulações mais livres, e menos cronológicas, lineares e determinadas; procura, sobretudo, deslocar-se do racional. Souza (2014), também por este caminho, considera que a significação do arquivo não está no papel em si, mas na figura própria do arconte⁸⁰, havendo ali um mar de significações disparadas aos contatos particulares travados entre eles. Nessa acepção, fala-se sobre traços e impressões que somente fazem sentido naquele momento singular, esvaindo-se a significação sempre junto ao olhar de quem olha. Sob esse ângulo, o objeto estaria desprovido de uma verdade única, de significações dadas. A proposta desses autores e artistas trazidos aqui em diálogo está, em certa medida, em reverter a linearidade do discurso artístico. A intenção, a partir desta perspectiva, é observar não o que ela *representa*, mas, sobretudo, o que ela *apresenta*.

Stuart Hall (2016) aponta a importância da arte africana e sua perspectiva plástica para o rompimento da perspectiva pictórica europeia ocidental que, diante de sua frontalidade, tendia a ser excessivamente narrativa, impondo um olhar úni-

⁸⁰ Quem cuida do arquivo.

co, um único ponto de visão, estabelecendo cerceamentos e uma espécie de cumplicidade entre artista e espectador, limitando, pois, sua capacidade interpretativa. A perspectiva plástica, ao contrário, - a da arte africana - volumétrica, admitiria ser observada por todos os ângulos, possibilitando muitos pontos de vista e visão. Algo que proporciona à obra de arte uma materialidade palpável, fazendo com que o impacto estivesse não em sua *significação*, mas sobretudo em sua *forma*, que, provida agora de autonomia, passaria a interpelar e questionar o observador. Diante da perspectiva plástica, a obra de arte não é o símbolo de alguma coisa, ela *é* a coisa. Pode-se sugerir que a significação construída nessa interação particular espectador-objeto de arte, neste caminho, são tão múltiplas quantos forem seus integrantes, não passando necessariamente pela ordem do social, uma vez que cada vivência ali é única e restrita ao observador e ao intervalo em que ocorre este encontro. Diante de um universo não inteligível automaticamente, faz-se necessário parar, desacelerar e refletir. “O que é isto neste espaço da arte”?

É justamente esta reação de não-automatismos que, na perspectiva de Didi-Huberman, contribuirá para (re)pensar a aura e a subalternidade do objeto no contemporâneo. Na arte - este campo que se alimenta, não raro, da “aparição única”, da impossibilidade do catalogar, forçando o espectador a parar por alguns instantes diante da obra de arte (da imagem) para mirá-la efetivamente -, esse movimento parece funcionar. Tem-se, neste universo, emprestados os termos e teorias de Didi-Huberman (1998), uma espécie de “declínio do cultural” da obra de arte - do ritual, da sacralização, da dimensão da tradição -, para despontar ali um olhar direcionado à própria materialidade em si. A arte contemporânea desponta aqui como uma das raras possibilidades de ainda se experimentar contemporaneamente o mundo “não” codificado - a *coisa* sugerida por Ingold (2012), repleta de vida, movimento e possibilidade.

Na proposta defendida por Didi-Huberman, é justamente ao despir-se da aura e das imagens dadas *a priori* que o objeto contemporâneo perde sua “transparência” - uma condicionante importante que, por consequência, produz no observador sensação de inquietude: fruto, em realidade, de um olhar que, excepcionalmente, não mais alcança as certezas da classificação (“O que é isso, então?”). Se, na arte contemporânea, a força dos bens nasce de seu caráter “não dado”, de uma

imagem não catalogada, e de uma experiência dialógica com o espectador, partindo de uma relação imprevisível, abre então caminho para a abordagem pelos estudos de Cultura Material, teorias nas quais os materiais fazem-se intérpretes de práticas sociais e corroboram para sua implicação, mas também favorecem a construção do ser e da subjetividade a partir da alteridade do artefato. Seria plausível, pois, considerar que certas experiências modernas (individuais ou coletivas)⁸¹ estariam produzindo narrativas singulares, de alcance ainda profundo no interior do “sujeito” contemporâneo?

De modo a complementar a discussão do capítulo, torna-se interessante finalizá-lo com as obras de Ricardo Basbaum⁸², nome que especialmente também inspirou o estudo do livro por esta nova perspectiva. A produção artística de Basbaum reforça o caráter construtivo da arte, à medida que, por influência de artistas da segunda fase do movimento neoconcreto, como Lygia Clark, Marcel Duchamps e Hélio Oiticica, requer a *experimentação* e a *ação* do espectador para de fato acontecer e revelar-se (Figura 7). Em propostas artísticas de tal modo configuradas, espera-se, sobretudo, que a participação do espectador na obra – sendo, pois, indispensável para a continuação da experiência - intervenha diretamente em sua significação, uma vez que o elemento material aparece ali em sua *opacidade* (coisa) – não em sua *transparência* (objeto) -, provocando (inter)subjetividade e construção de novas possibilidades. Basbaum procura o envolvimento do espectador na arte, propõe choques de materialidade e situações rítmicas via inserções de *mini barreiras* e *obstáculos*. Descontrói, assim, a experimentação automática com as coisas, caminho que, especialmente, servirá de base à construção conceitual e prática da tese. A exposição *Psiu, ei, oi, olá, não!* (2004) - proposta de interação entre pessoas, materiais, sons e palavras, objetivando a reinvenção do ser e da materialidade – provoca reações, experiências e movimentos livres de automatismos e pré-expectativas em relação aos corpos em movimento. Brinca com a mate-

⁸¹ A modernidade, para Walter Benjamin, estaria perdendo a experiência.

⁸² Basbaum – artista plástico - foi um dos conferencistas convidados para expor sua perspectiva, trazendo, sobretudo, exemplos de obras de sua autoria que buscam aproximar o espectador através da ação - indispensável para a continuação da experiência - no curso *Ciclos do Modernismo*, oferecido juntamente pelos Programas de Pós-Graduação dos Departamentos de Letras e de Comunicação da PUC-Rio, ministrado pela professora Eneida Cunha e pelo saudoso professor Renato Cordeiro Gomes, no ano de 2012. Toda reflexão referente à obra do artista neste capítulo deve-se, portanto, a esta exposição.

rialidade do pensamento e a imaterialidade do corpo⁸³. O *Projeto Novas Bases para a Personalidade* apoia-se na criação de um objeto novo - o “NBP” (Figura 7) – sem nome e função social definidos, apresentando-se objeto imprevisível que requer o espectador para ativar-lhe o sentido, atribuir-lhe usos e expectativas, causando, pois, segundo o próprio artista reconhece, o estranhamento e o desconforto de um “objeto vazio”⁸⁴, “restrito à apresentação de si mesmo” (BELEZA, 2013), impactando e transformando o espectador profundamente. Basbaum, com este trabalho, também busca provocar o consumo não de um objeto mas da experiência.

A ideia é injetar na memória do espectador para que ele consuma o trabalho, não comprando exatamente, mas olhando e se relacionando com o objeto. Aí ele sai da galeria carregando o trabalho na mente. [...] Como se um chip de arte fosse injetado na memória do espectador”, afirma Basbaum (*A Gazeta*, Janeiro de 1993).



Figura 7 – Obras de Ricardo Basbaum – foco na materialidade. Nas imagens de cima, dois momentos da obra *Ei, Psiu, Olá, Tchou* (BASBAUM, 2013); embaixo, da esquerda para a direita: *Objeto NBP*; e *Passagens* (BASBAUM, 2001).

Fontes: Site do Projeto NBP (1994) / Site da Bienal de São Paulo (2012).

⁸³ Fonte: Site da Bienal de São Paulo (2012).

⁸⁴ O objeto “NBP” foi utilizado, na dissertação de mestrado, como ilustração da proposição da Antropologia do Consumo que aponta todos os elementos como “neutros” antes de qualquer interação social – um caminho não alcançado pelo livro no universo pesquisado, uma vez mostrar-se sempre carregado, direta ou indiretamente, de suas significações cristalizadas, mesmo em ambientes distantes do universo literário.

O próximo capítulo, portanto, concentrar-se-á nas atuações do livro na arte contemporânea brasileira, trazendo algumas proposições significativas para o desenvolver da pesquisa. Se, em outro momento, fora observado como *objeto*, suscitando dados e informações sociais curiosas (BELEZA, 2013), agora funcionará como elemento em parte e a princípio repousado do sentido cultural *a priori* (BROWN, 2009) em um contexto específico de contemplação e análise, considerando este novo espaço também como comunicação, subversão, troca e constituição intersubjetiva do ser humano. Sugere-se aqui, portanto, que o livro – e outros tantos bens, imagens, suportes e esculturas – regido pelo caráter não-automático dessa arte de que aqui se trata em especial, provoca, nestes espaços, sobretudo, verdadeiros obstáculos do pensar. Este mesmo objeto, que sobremaneira é produzido pelo sujeito – industrialmente, no mais das vezes –, para produzir (e reproduzir) pensamento, comunicação e conhecimento pelo conteúdo, de certo modo também estaria construindo agora novos “entrelaçamentos” a partir de rupturas materiais e representacionais. É neste sentido, precisamente, que Didi-Huberman lhe atribuiria a retomada da aura, porque, justamente aí, neste momento, este elemento voltaria a (ser ou) estar investido ou revestido do “acontecimento único”. O livro, no universo artístico, antes de ser *norma* e representação cultural de signos, é vivo e é *material*. Sua aparição e atuação no campo da arte não parece visar a comunicação do naturalizado, fechado, codificado; ali é obra aberta⁸⁵, de narrativas múltiplas e experiências individuais. Neste lugar, o livro não é consumo, não funciona como marcador social nem tampouco como comunicador ativo de signos culturais diversos; é signo, mas é signo da desconstrução, da criação. Ali, suas mensagens não são facilmente codificadas. Consume-se arte e não objetos. Consume-se conhecimento, cultura, proposições várias, mas não necessariamente *status*, posição social, identidade. Permitem-se ali novamente leituras individuais, livres de muitas das categorias culturais cristalizadas. A funcionalidade do livro na arte não parece estar relacionada a seu valor de signo, porta-voz da cultura, institucionalizado. Não atua como mídia de mensagens simbólicas ou mediador das relações sociais, embora seja talvez seu valor de signo que, num primeiro

⁸⁵ “Obra aberta” no sentido de priorizar a troca, a abertura entre pessoas e coisas. Não se trata da “obra aberta” de Eco, que, grosso modo, prioriza o sujeito investindo significações no objeto. O “Livro-Coisa” também não é conceituado aqui como “folha em branco”, mas como elemento em fluxo que participa de uma relação mais des-hierarquizada entre pessoas e coisas, desvencilhada da soberania do sujeito sobre o objeto, das investidas de significação do primeiro sobre o segundo.

momento, talvez nos ofereça o estranhamento e o impacto da “desobjetificação”. A materialidade do livro, no contexto específico da arte, não parece antes reivindicar saber, conhecimento nem tampouco sofisticação ou culturalidade.

A arte talvez intencione oferecer justamente este movimento necessário ao livro, a partir da fruição do material, que, de todo modo, se mostra sempre – ou quase sempre – transgressor em sua “função”. Ali, em vez de morrer, a forma renasce, com o benefício de se tornar outro, outra, muitos, a cada interação particular. Além de produzir questionamentos, a arte oferece a reflexão de como “[...] superar a persistente influência de um modo de pensar as coisas e como elas são feitas e usadas que tem prevalecido no mundo ocidental durante os últimos dois milênios ou mais, ao menos desde Aristóteles” (INGOLD, 2012, p.26).

Sem dúvida, muitas manifestações artísticas também concebem o livro como objeto autêntico do saber, ora para questionar o lugar da cultura ora para questionar a censura, dentre outras inúmeras participações, porém, nos interessa apenas as ocorrências nas quais o livro vem sendo utilizado sobretudo para questionar a significação do objeto, via forma e sobressalência de experiências individuais, travadas com sua estética e materialidade naquele espaço da arte, um espaço completamente absorto pela carga cultural absoluta, no sentido social e coletivo, mas com o intuito, nestes casos, de transgredir e comunicar a partir de uma nova significação, um novo valor, um desvio ou obstáculo para o automatismo conceitual e experimental. Nestas experiências que busca tratar a tese, o livro *para* o sujeito. É preciso voltar-se ao objeto, questioná-lo, voltar-se com um olhar ainda muito mais atento, um olhar, portanto, “para frente”, por onde sobressai o improvisto, não a representação (INGOLD, 2012): “o que faz ele ali”; “que objeto é esse”?

Arte, por sorte, sabem outros, não é selo de distinção, é experiência pessoal e coletiva capaz de criticar e debochar da “distinção” a que tantos reduzem a arte. Por isso é que não importa selar a arte contemporânea com o selo de arte, mas antes experimentá-la em sua estranheza como objeto que não se deixa definir. [...]. Arte é também libertar-se do pensamento pronto e ousar pensar, e fazê-lo de um jeito diferente. A verdade da obra está nesse lugar onde ela jamais está pronta. Nós, podemos ser artistas quando não estamos mais preocupados com nossos processos do que com definições e classificações (TIBURI, 2012)⁸⁶.

⁸⁶ Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/arte-contemporanea-sobre-nossa-dificuldade-de-pensar-e-fazer/>.

Na arte contemporânea, o objeto de arte, frente a leigos ou distraídos, nem sempre manifesta em si - e não apresenta - significação e contextualização *a priori* – ao menos não explicitamente⁸⁷. Não que os signos e as significações ali não estejam presentes ou que tampouco sejam reconhecidas pelo observador – que, aliás, muitas vezes reconhece seus signos, conhece sua aplicação e existência para além daquele espaço, mas não reconhece, no conjunto da obra, a significação e a narrativa que as sustentam naquele contexto particular, pois, ao não se apresentarem fechadas em si mesmas, narrativa e significação não se encontram ao alcance de todos. Se o artista – esse sim – possui compromissos semânticos, ideológicos, contextuais com a obra, com a arte e com a sociedade - ao questionar padrões, estéticas, movimentos artísticos anteriores e a própria ordem social – esta construção está alocada na arte, mas não nela intrínseca, visível, facilmente legível, não está, sobretudo, tão explícita ao observador, que, diante daquela obra que ali se apresenta, vê-se tão somente inter(rompido) por ela. Toda sua concepção de estrutura e significação está sendo desconstruída ali, rompida, esvaziada, a partir não do *consumo do material*, mas da *experiência com o material*. Retomando Ingold (2012), O livro apresenta-se ali em processo contínuo de construção, em constante “formação” (INGOLD, 2012). Sendo fluxo material e não matéria, segue construindo-se a cada interação, desconstruindo-se a cada intervalo, e re(construindo)-se por diferentes olhares e perspectivas. A significação e as construções semânticas disparadas são próprias de cada interação em particular; não se repetem. O que volta ao social não seria, portanto, a relação *com o objeto*, mas esta experiência da desconstrução e da reconstrução *a partir da coisa* -, se – e apenas quando – o espectador pretender compartilhar com os demais sua experiência.

⁸⁷ Esta afirmação quer dizer apenas que a obra tal qual é ali apresentada – em uma sala inteiramente branca, com poucos objetos dispostos e quase nenhum texto, palavra, explicação acerca do objeto exposto -, implica sugerir que, se o observador não se empenhar a buscar, por si mesmo, informações adicionais sobre a obra e o artista (para além daquele espaço do museu ou galeria de arte, não importa), pouco ou nada saberá daquela obra, a não ser por suas próprias impressões. Não havendo, pois, palavras para controlar os múltiplos significados desta nova imagem do livro, o objeto vira *coisa* e *vaza*. Para Eco & Carrière (2010), a imagem, mais que a escrita ou a fala, constitui uma falsificação sutil, difícil de discernir e passível de diferentes interpretações.

3. As coisas que não existem são mais bonitas

O que nos parece habitual é unicamente o habitual do há muito adquirido, que fez esquecer o inabitual donde provém. Este inabitual, todavia, surpreendeu um dia o homem como algo de estranho, e levou o pensamento ao espanto. (HEIDEGGER, 1977, p.17).

Buscando “levar o pensamento ao espanto”, este capítulo se concentra sobre a atuação do livro na arte contemporânea, baseando-se, especificamente, em proposições artísticas registradas em catálogos e obras selecionadas, pretendendo testar, teórica e formalmente, o argumento da tese. Tomado por este universo, experimentando novas possibilidades, faz-se importante acentuar que o livro segue elemento sereno ou subversivo, ou ambos simultaneamente, assumindo variadas funções nas mais distintas atuações na arte. Assim como em outros ambientes, também atua coberto dos mais diversos valores, funcionando com base em sua estética estrutural ou sustentado por sua trama literária. O livro passeia então por várias funções (CADOR, 2014). Como documentação e catálogo, reunindo em imagens e argumentos as obras de uma exposição, por exemplo, subverte a transitoriedade e o “acontecimento único” das performances e da própria obra de arte como um todo, uma vez que, acessível e transportável, dispensa ali a presença do artista e angaria o mundo. O livro também é assumido neste universo ele mesmo como “performance” e “local de acontecimento”, especialmente quando, em suas páginas, apresenta as instruções para que as proposições artísticas sejam experimentadas para além do espaço e do tempo formal das galerias e museus; ou ao assumir, em sua própria materialidade, a proposta artística em si, convidando o espectador ao contato. Caberia ainda ao livro, no campo da arte em particular, atuar como “espaço físico” das obras censuradas pelas hierarquias e moralidades dos museus, que encontram, neste suporte, liberdade de exposição e experiência. Há, por último, os livros das teorias da arte, reunindo conhecimento e exuberância estética desse universo.

Observa-se, deste modo, que a atuação do livro na arte não se encontra reduzida à proposta apresentada como argumento, mas, uma vez que a intenção está em encontrar esse espaço sem significação *a priori* para o livro, é nesta atuação em particular que se concentrará a discussão. Se tradicionalmente o livro funciona como selo do conhecimento e do saber, perpetuando formalismos e convencionalismos, em algumas das propostas artísticas encontradas transcende inteiramente

essa função. A arte contemporânea vem possibilitando ao livro comunicar também por intermédio *do* material, e da experiência, abrindo-se ao inusitado, reservando pouco espaço e importância, em grande parte das vezes, ao conteúdo e à significação da sua versão conhecidamente social e coletiva. Diante da especificidade do estudo proposto, interessa, pois, perseguir as atuações do livro enquanto *obstáculo do pensamento automático*, aproveitando-se da vocação da arte em revolver terrenos, estremecer academicismos e iluminar contrastes das mais diversas possibilidades.

Neste recorte, comunica-se talvez menos o conteúdo e os sistemas de classificação aos quais se apresenta frequentemente associado - e que o torna, para além deste espaço da arte, elemento distinto e distintivo, marcador estatutário, e construtor de personas sociais⁸⁸ - para então comunicar o que oferece de mais subjetivo, como na experiência literária, mas de uma subjetividade individual que se dará no coletivo, pela observação e experimentação da *coisa* em si, em sua forma, tamanho e estrutura. Trata-se então de uma subversão simbólica, sem dúvida, mas também, e principalmente, material. Por analogia aos pensamentos de Brown (2009), talvez estejamos, neste sentido, mais próximos de experiências nas quais percebemos o livro deixando de exclusivamente servir ao “sujeito”, sobressaindo-se em materialidade. É sob este novo olhar, justamente, que se pretende observar a atuação do livro neste contexto, não “reencenado” ou intacto, mas, excepcionalmente, “descansado” de seus referenciais simbólicos, históricos e culturais.

As obras *Livro de Carne* (1978/79), de Artur Barrio, *Livro Carbone* (1981) e *É = (o espelho) um véu?* (1996), de Waltercio Caldas, configuram, neste trabalho, exemplos sugeridos de não-automatismo do livro na arte contemporânea, partindo da ideia de que há certos paradigmas sendo rompidos diante destas experiências, e de que algo novo está ali a se dar a ver (Figura 8). À semelhança do que ocorre nos espaços da arte, os exemplos seguirão aqui ainda sem “placas explica-

⁸⁸ Ref. Beleza, 2013.

tivas” e sem contextualização direta, permitindo talvez, por alguns instantes, que o “observador-leitor” construa sua própria interação sem muitos atravessamentos⁸⁹.



Figura 8 – Sugestões de não-automatismos do livro na arte.

Fonte: Brett (2012); Caldas (1999); Brett (2012)

O espectador ver-se-ia - este seria o argumento - diante de algo muitas vezes ininteligível, estranho e não familiar⁹⁰ e de um mundo surpreendentemente não codificado e não catalogado, devolvendo-lhe ao espectador, à *coisa*, e ao objeto da arte a liberdade e o protagonismo há muito deslocados. O argumento consiste em identificar que, embora haja proposições formais revestindo as obras – os artistas buscam resolver de fato questões conceituais amplas a partir dessas exposições, performances e instalações –, o que impacta o espectador seria justamente essa *materialidade* - nova ou interferida - e a experiência inusitada com um objeto a princípio familiar, mas que neste espaço se encontra repousado das significações habituais que nos alcançam *antes* do primeiro contato, revelando talvez o “inabitual donde provém”, aquilo que estaria esquecido ou adormecido diante das tantas camadas carregadas social e coletivamente. Assim, a arte estaria promovendo a estranheza necessária para alcançar o pensamento livre, desprovido de orientações e amarras, e permitindo, sobretudo, que o elemento material nos alcance então *antes* das palavras, das teorizações e das significações socialmente atribuídas: “Arte é também libertar-se do *pensamento pronto e ousar pensar* [...]. A verdade da obra está nesse lugar onde ela jamais está pronta” (TIBURI, 2012).

Seguindo esta perspectiva de “libertação do pensamento” pronto para experimentar sobretudo “estranhezas” na percepção e contato com objetos que não

⁸⁹ Faz-se relevante acentuar que a experiência, ocorrendo no contexto e nos espaços reais da arte, vê-se ainda favorecida pela presença física simultânea de ambos os elementos – pessoas e coisas – provocando sensações, de todo modo, mais completas e totalizantes do que se experimentará aqui.

⁹⁰ Uma “coisa”, portanto, não mais um objeto necessariamente revestido das tantas camadas de significação.

se deixam definir - aqui trabalhados diante da perspectiva de “coisa” -, o capítulo reúne proposições de artistas que fizeram uso do livro como material e instrumento da arte, no contexto contemporâneo brasileiro, especialmente a partir do final da década de 1950, quando então irrompe o movimento neoconcreto com suas inovações criativas. Este movimento servirá de base inicial para a discussão e será fundamental, assim como outros que o sucedem, para a construção da categoria analítica aqui proposta - o “Livro-Coisa” -, uma vez que muitas das tendências atuais nos parecem, não raro, reflexos de suas ideias e proposições.

Outras orientações estéticas expressivas para este percurso serão ressaltadas ao longo das próximas linhas, quando alguns dos movimentos artísticos de maior expressão para a construção da lógica necessária ao argumento da tese serão também trazidos à consideração. Na próxima seção, apresentaremos, por isso, um breve recorte dos movimentos artísticos contemporâneos citados por Ferreira Gullar (1998, [1985]) e Michael Archer (2003), não no intuito de esgotá-los conceitualmente, mas, especialmente, no sentido de acentuar certos traços estruturantes que contribuem para alcançar uma arte de rompimento que, construtiva e revolucionária, se pretende desvinculada das representações clássicas, esmerando-se em alcançar certa transcendência da “forma”, dos tradicionalismos, e das relações semânticas com as simbologias do mundo, fato que se mostrará especialmente relevante ao contexto analisado. Este caminho será necessário, sobretudo, para construir a base teórica pela qual se deitará a proposta do “Livro-Coisa”, apresentada em seguida. Tratar-se-á, nestas linhas, portanto, das proposições artísticas e tendências estéticas que se voltam a observar “objetos”, com o cuidado e atenção necessários, tanto em sua presença, quanto em sua proposital ausência, promovendo algum desequilíbrio no seu observar, especialmente no sentido de que as referidas propostas se encontram pautadas, justamente, na desconstrução das representações *dadas a priori*: a arte contemporânea, observa Gullar, é uma “arte mais construída e menos sujeita à imitação servil do mundo exterior” (GULLAR, 2007, p.14), tendendo a “consumir os suportes e criar formas livres das antigas conotações que envolvem a obra de arte” (GULLAR, 2007, p.223), buscando aproximar, a propósito, no mesmo universo, arte, vida e público.

3.1. Arte contemporânea e o “apagamento” das *representações*⁹¹

Definir em poucas páginas o amplo campo da arte contemporânea torna-se uma tarefa complexa, uma vez que nem as muitas teorizações sobre o tema refletem uma única unidade conceitual ou um consenso acerca dos movimentos artísticos que o abrangem ou inauguram. Entende-se aqui então por *Arte Contemporânea*, no âmbito específico da pesquisa, e por influência das obras de Ferreira Gullar (1998) e Michael Archer (2013) – que, ademais, atribuem ao período movimentos estéticos distintos – as propostas artísticas de rompimento e de caráter contrutivista⁹² que, desde o Cubismo (1907-1914), concentraram esforços, não raro audaciosos, em direção à desconstrução de conceitos e proposições clássicas, perseguindo novas significações e expressões para a natureza da obra de arte, questionando as representações renascentistas e suas fiéis cópias do mundo – modelo predominante à época (GULLAR, 1998)⁹³.

De acordo com a revisão bibliográfica realizada, considera-se formalmente arte contemporânea, para além do cubismo, outros grupos ou tendências estéticas que a eles se sucederam, como o Futurismo, os Movimentos Russos, o Neoplasticismo, a Bauhaus, a Arte Concreta, a Arte Neoconcreta (GULLAR, 1998)⁹⁴; a Pop Art, o Minimalismo, a Arte Conceitual, e experiências como a Assemblage, a Performance, a Instalação e Video-Arte, a Live Arte, dentre tantas outras (ARCHER, 2013). O período contempla, nesta linha, movimentos estéticos significativos – paralelos ou sucessivos – que buscaram (ou ainda buscam) alcançar uma “nova dimensão expressiva”, uma nova gramaticalidade da comunicação visual, e o

⁹¹ Encontramos na arte, em termos formais, justamente esse esforço de se buscar a não representação do objeto. Pouco conhecíamos sobre Arte Contemporânea – e ainda agora -, resultando daí, portanto, uma surpresa interessante que logo somou-se à tese. As imagens trazidas para compor essa seção foram selecionadas das obras de GULLAR (1998), FARTHING (2011), e MOURE (2009).

⁹² Deste modo, movimentos como o Expressionismo e o Surrealismo não serão aqui contemplados, uma vez que, segundo a bibliografia utilizada (GULLAR, 1998), estes movimentos retornam à significação dos objetos, quando as demais tendências, à época, preocupavam-se justamente em percorrer o caminho oposto: o de transcender a condição de objeto, eliminando da obra qualquer referência à sua presença ou à sugestão de sua ausência. O mesmo não valerá, porém, ao Dadaísmo, movimento que virá destacado dentre aqueles de maior expressividade ao desenvolvimento da proposta da tese, conforme se observará ao longo destas linhas.

⁹³ Faz-se importante ressaltar que, com o advento da fotografia no início do século XX, os esforços pela representação fiel à realidade na pintura perdem expressão para muitos artistas, uma vez que a técnica mecânica havia atingido a perfeição.

⁹⁴ Na obra “Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta”, Ferreira Gullar (1998) restringe a discussão a estes sete movimentos apenas. Michael Archer (2003), por sua vez, complementa o período com movimentos mais recentes.

rompimento entre arte, vida e público – este antes restrito a participações totalmente passivas perante o campo e o objeto da arte.

Nesta breve apresentação dos movimentos artísticos que irrompem no século XX, serão apenas destacados aqueles que inicialmente mais subsídios oferecem para se pensar a proposta da tese, ressaltando aspectos referentes à participação ativa do espectador na obra, o valor da experiência, e, sobretudo, as tentativas de se eliminar a “representação” do mundo na arte - reflexões, de todo modo importantes para se investigar a trajetória do livro neste universo em particular. Sendo assim, alguns saltos se farão necessários nesta seção, que se pretende apenas elucidativa do caminho sugerido: delinear os esforços dos artistas contemporâneos em, especialmente, eliminar a representação simbólica do mundo em suas obras, na figura de objetos e figuras humanas, oferecendo observá-los e experimentá-los com alguma novidade, (des)domesticando o olhar e o pensamento. Alguns movimentos mostram-se, por isso, mais expressivos. São eles: o Cubismo – uma vez que, segundo Gullar (1998), inaugura a crise da arte figurativa, buscando desconstruir, ainda na pintura, objetos e figuras humanas tais quais os identificamos no mundo; o Neoconcretismo - por, além disso, inaugurar, a partir de novas propostas, a participação física do espectador na obra, agora também tridimensional, enaltecendo a experiência a partir de elementos materiais “não dados” *a priori*, em termos de significado; o Minimalismo, por destacar justamente a materialidade pura como base de suas criações; e a Arte Conceitual, por enfatizar ideias e conceitos no lugar de objetos e formalismos⁹⁵. Nas linhas abaixo, serão sublinhados então alguns pontos relevantes despertados por estes núcleos estéticos, no que se refere especificamente ao deslocamento da *representação* e dos *símbolos* nas produções artísticas contemporâneas – embora outras tendências estéticas façam-se aqui também presentes e necessárias, provocando outras questões ou ampliando as possibilidades de discussão e envolvimento do livro nesse universo complexo.

No Cubismo (1907-1914)⁹⁶, primeiro movimento artístico inovador e revolucionário do século XX, representado pelas produções plásticas de Braque e Pi-

⁹⁵ Segundo o documentário *O Mundo das Artes – Arte Conceitual*, os livros de artista surgem justamente neste momento, e a partir destas proposições.

⁹⁶ Período que, observa Gullar (1998) corresponde à fase áurea do Cubismo. O movimento se expande entre 1906 e 1917 (FARTHING, 2011).

casso, que especialmente inaugura, segundo Ferreira Gullar (1998), o período contemporâneo da arte, os objetos - por intermédio da imaginação plástica do pintor (GULLAR, 1998) - veem-se pela primeira vez representados esteticamente, nos quadros, por cubos e outras figuras geométricas expressivas (cilindros, cones, prismas), e, posteriormente, ainda decompostos em planos, tornando-se, de modo inédito na pintura e na arte, embaçados de seus “dramas” e respectivas identificações “reais” (Figura 9)⁹⁷.

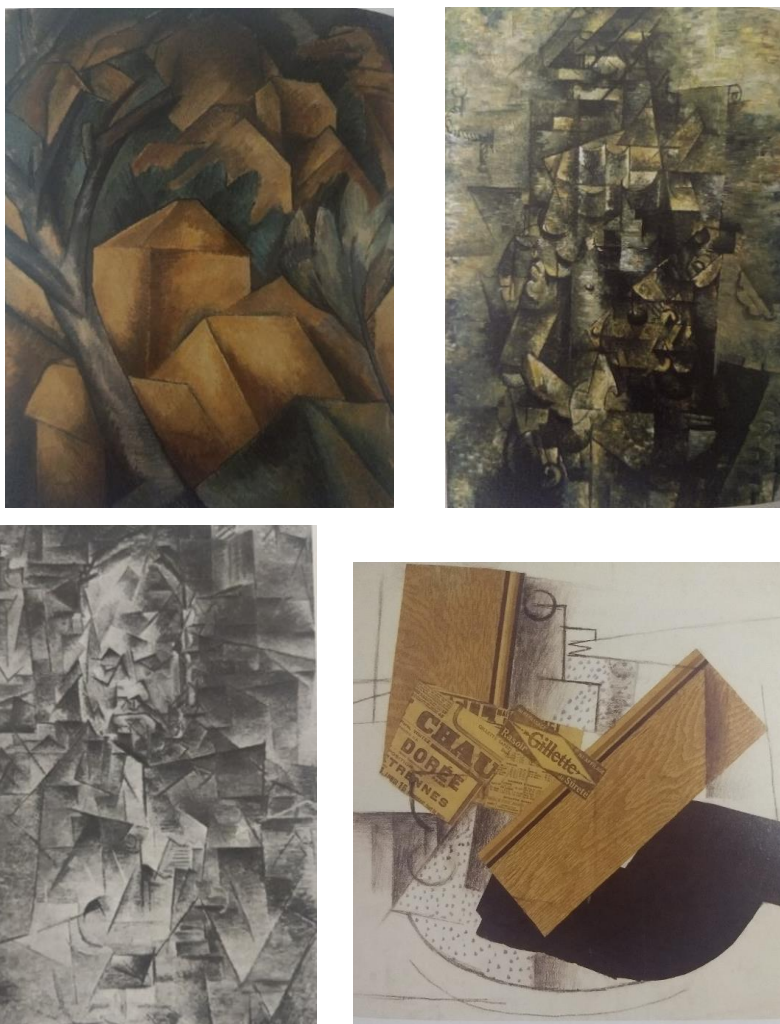


Figura 9 – Obras Cubistas. Em sentido horário: *L'Estaque* (1908), de Georges Braque; *Homem com violão* (1911), de Georges Braque; *Natureza-morta sobre uma mesa* (1914), de Georges Braque; e, por último, *Retrato de Ambroise Vollard* (1909/1910), de Pablo Picasso.

⁹⁷ As imagens desta seção virão destacadas também ao final do capítulo – juntas e em sequência - de modo a proporcionar melhor visualização dos esforços dos artistas por eliminar as representações externas em suas produções, e, no caso específico das obras-livro, proporcionando a análise do todo, permitindo, com isso, que os leitores produzam suas próprias conclusões, se assim também o desejarem.

O movimento buscava especialmente libertar os objetos, “esvaziá-los de sua condição natural” (GULLAR, 1998, p.82), perseguindo uma “realidade abstrata que se quer constituída de elementos inventados (GULLAR, 1998, p.50). Tomando-se de empréstimo as palavras de Ferreira Gullar, pretendia-se apresentar “um valor visual válido por si mesmo, independentemente de qualquer intuito representativo” (GULLAR, 1998, p.28). O cubismo, ao buscar reduzir o objeto a esquemas geométricos, propõe desintegrar a figura, e inicia, deste modo, um novo vocabulário plástico, que se pretendia “quase sem alusão ao mundo exterior” (objetos e figuras humanas) – ainda, porém, carente de sustentação (GULLAR, 1998, p.23). Em paralelo, este movimento, pioneiro, também questionava a unilateralidade do “espaço” e o ponto de observação único que dela se desprende, abrindo-se assim a possibilidades outras. Em busca de uma linguagem pura, não representativa, pintores como Braque e Picasso, em suas fases cubistas, inovaram outra vez curiosamente inserindo elementos “reais” do mundo externo - madeira, areia, prego, números -, recortados e colados em telas e outros suportes - pano de cozinha fez-se também expressão -, de modo a *desconstruir* a noção da pintura (e do próprio ato de pintar).

Letras pintadas na tela [...] não indicam que o pintor volta a copiar o real e sim que a pintura deixou de ser um meio de representação dos objetos para se tornar uma realidade gráfica, visual. É como se Braque dissesse: um quadro é uma realidade em si mesma, expressiva em si mesma, pelos valores formais que o constituem e se é assim, tanto faz que essa letra seja pintada por mim ou colada na tela. (GULLAR, 1998, p.28)

Pretendia-se com esta arte, observa Gullar (1998), questionar antigos padrões artísticos, há muito consolidados. Em busca desta linguagem mais pura, a que se propunha o movimento cubista, nada deveria remeter à pintura, ao quadro, aos objetos e suportes tais quais um dia foram. Gullar (1998) observa que a pintura, conforme aponta o trecho destacado acima, havia se tornado, a partir da discussão cubista especialmente, uma *realidade gráfica* mais do que um meio de representação do mundo exterior, redefinindo a obra de arte, portanto, para além da cópia ou reprodução.

Estamos no limite da pintura. Que arte é essa que nada representa? Era a pergunta de todo mundo diante dessas construções indecifráveis. [...]. O cubismo mostrara que o espaço renascentista estava morto e que a representação do mundo exterior se esgotara. Mostrara também que era possível criar uma linguagem pictórica expressiva, sem representar o real exterior (GULLAR, 1998, p.23).

O cubismo pretendia, assim, libertar a obra de toda e qualquer significação anterior, no intuito de romper com o convencionalismo cultural (GULLAR, 1998). Neste mesmo caminho, eliminou também as bases de suas esculturas. O protagonismo do belo e a ideologia predominante da “arte pela arte” e da arte essencialmente como drama e representação seriam, pois, sobrepujadas – essa é a proposta do movimento - pela arte como linguagem, reflexão, contestação e desconstrução. O Cubismo, observa Gullar (1998), reflete uma reação também à arte impressionista e seus preconceitos, cientificistas, que criaram barreiras entre a arte e o público. Embora o movimento tenha sido acusado, por alguns críticos, de “academicismo disfarçado”, e apresentado problemas internos de estrutura e consolidação - nem sempre alcançando integralmente a proposição pretendida -, sua importância, de todo modo, está na revolução de perspectiva trazida ao universo e ao fazer da arte: o de romper definitivamente com a aparência das coisas e a intenção imitativa. (GULLAR, 2007).

Além do Cubismo, outros movimentos estéticos importantes irromperam para, com proposições diversas, também (re)pensar a arte, deslocar os convencionalismos, e embaçar as fiéis referências do mundo. O Futurismo (1909-1916) na Itália, por exemplo, simultâneo ao movimento, e influenciado por ele, expressava-se contra o tradicionalismo dos museus e das bibliotecas, contra o culto ao passado, os valores e “cânones clássicos”, enaltecendo, por sua vez, a velocidade, o progresso, o dinamismo e a nova linguagem da modernidade (GULLAR, 1998) – (Figura 10).

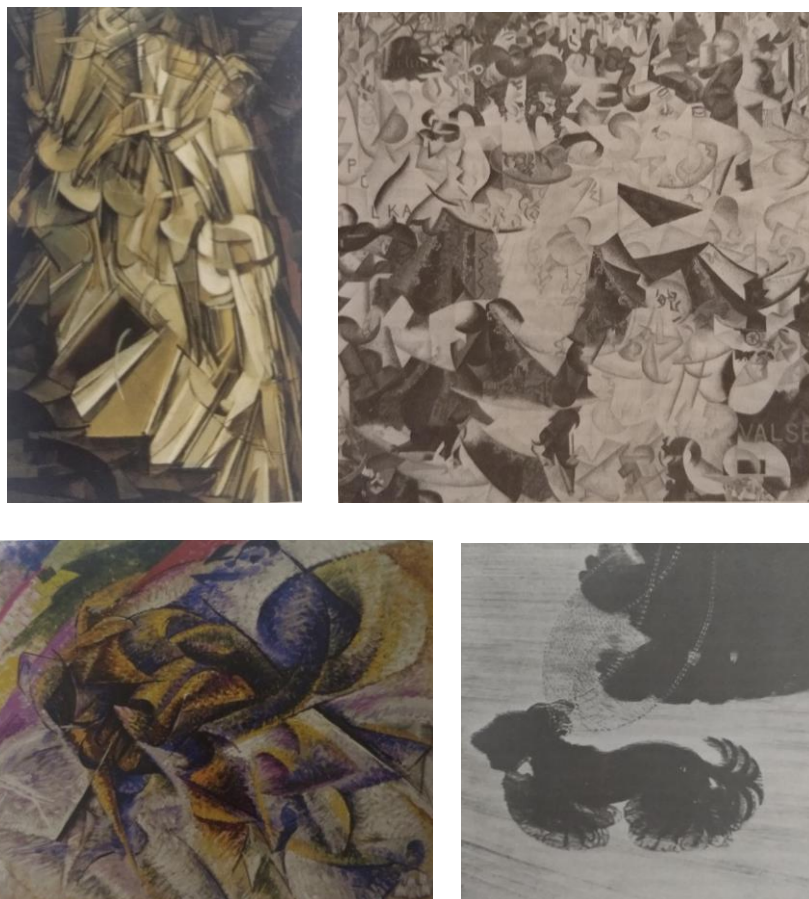


Figura 10 – Obras Futuristas. Em sentido horário: *Nu descendo a escada* (1912), de Marcel Duchamp; *Hieróglifo dinâmico do Bal Tabarin* (1912), de Gino Savarini; *Cão na correia* (1912), de Giacomo Balla; e *Dinamismo de um ciclista* (s/d), de Umberto Boccioni.

O movimento buscava expressar, pictoricamente, as sensações visuais despertadas pelos objetos do mundo, desconstruindo assim sua “substância”, uma vez que agora registrados em movimento tendiam a afastar-se de suas representações formais e de suas “feições habituais para se precipitarem uns contra os outros, como veículos feéricos da ação” (GULLAR, 1998, p.113). Pessoas, objetos e máquinas, registradas em movimento, observa Gullar (1998), misturam-se, tornando-se uma só coisa. Este movimento faz-se também importante por acentuar que a linguagem pictórica pode ser fonte de comunicação, ou não, e por sublinhar as experiências dinâmicas que despertam e estimulam a subjetividade do indivíduo - “que [agora] inventa novos signos para se exprimir” (GULLAR, 1998, p.125). Nas palavras de Gullar (1998):

[...] o futurismo [...] levou a um ponto extremo a rebeldia contra os cânones clássicos e com isso impôs a revisão total dos valores e critérios em que se assentava o pensamento artístico de sua época. (GULLAR, 1998, p.95).

O Cubismo e o Futurismo – observa Gullar (1998) – representam, assim, “a crise mortal da arte figurativa”, compreendendo não apenas um vocabulário abstrato, mas uma dinâmica interior do artista, do espectador e da forma, que abarca, de maneira especial, aquilo que é subjetivo, expressivo e individual.

Após o Cubismo e o Futurismo, continuaram-se os esforços artísticos no sentido de eliminar a representação do mundo exterior na tela e na arte em geral. Os Movimentos Russos (1913-1924)⁹⁸ – reunindo o Suprematismo, o Não-Objetivismo e o Construtivismo –, por exemplo, marcam uma independência da pintura em relação à realidade, posto que ali são as cores, as formas simples, a luz e a tonalidade os únicos substratos das significações e expressões propostas. Kazimir Malévitch, um dos principais nomes do Suprematismo, propõe eliminar a representação do objeto sugerindo um “vazio”, a ausência mesma do objeto, via contraste figura-fundo, usando cores e figuras geométricas simples, conforme apresenta a obra *Quadrado Preto sobre Fundo Branco* (Figura 11).

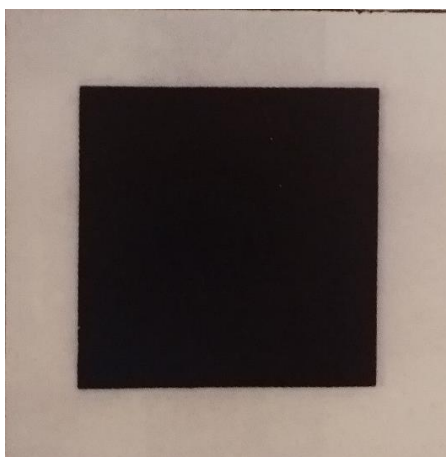


Figura 11 - Movimentos Russos I. *Quadrado preto sobre fundo branco* (1913), de Kazimir Malévitch.

Apoiado em seus pressupostos e crenças, Malévitch defendia, com isso, a experiência sensível, a sensibilidade pura, que considerava já há muito desaparecida “detrás do amontoado dos objetos” (GULLAR, 1998, p.134). Gullar aponta que a principal finalidade dos suprematistas era então justamente “captar a experiência da sensibilidade antes que ela ganh[asse] a forma convencional das representações objetivas” (GULLAR, 1998, p.136). Segundo a crítica, no entanto, ao

⁹⁸ Ref. (FARTHING, 2011).

oferecer o vazio - o “mundo sem objeto” – Malévitch acaba por sublinhar a ausência do mesmo, transformando-a, involuntariamente, em presença.

Perseguindo outra vez “formular o informulável” (GULLAR, 1998), Malévitch produz então uma segunda versão – o *Branco sobre Branco* (Figura 12) -, obra que, neste caminho, não resolve propriamente o impasse figura-fundo, mas, especialmente, acaba por aludir a um novo objeto: “a ausência do objeto da ausência”.

Essas figuras seriam como que os arquétipos do mundo natural, os elementos que restariam de uma redução radical de sua aparência. Não se trata, porém, das formas ideais platônicas, mas, antes, de signos intuitivos que, livres de qualquer alusão à natureza, tornam-se uma nova estrutura simbólica da realidade. Formas puras que se dão à percepção com um mínimo de conotações, estão mais próximas daquela experiência sensível sem imagens e sem noções”, coincidem com elas e são, ao mesmo tempo, a experiência e o veículo da experiência. [...] Para realizar o seu ideal na íntegra, Malévitch teria de chegar à ausência do objeto da ausência. O que não diminui seu esforço. [...]. O suprematismo, assim, pretende alcançar ‘a expressão pura, sem representação’. Noutras palavras, chega ao deserto. Mas esse deserto – que é o mundo sem objetos – não está vazio. Ele está, por assim dizer, cheio da ausência dos objetos. (GULLAR, 1998, p.135-136). [Malévitch] busca exprimir, com um quadrado preto, a ausência do objeto. Mas um quadrado preto sobre um fundo branco ainda é uma forma sobre um fundo branco – um objeto. Malévitch vai adiante: um quadrado branco sobre um fundo branco. Para a percepção, a diferença entre forma e fundo é agora menos óbvia, e como a verdade da arte é perceptiva, houve de fato aí uma aproximação maior para a “representação da ausência” (GULLAR, 1998, p.147).

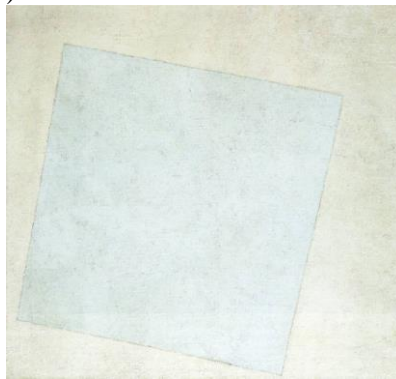


Figura 12 – Movimentos Russos II. *Branco sobre branco* (1918), de Malévitch.

Os Movimentos Russos, de todo modo, e apesar das críticas que reduziam suas produções muitas vezes a aspectos mecânicos ou decorativos (GULLAR, 1998), tiveram grande importância na defesa e consolidação de uma arte e uma estética *não figurativa e autônoma*, ao perseguirem tecnicamente o ideal da abstração, buscando eliminar, à sua maneira, as “sombras” dos elementos do mundo. Essa busca por banir a representação do objeto, observa Gullar (1998), vê-se radi-

calizada, mais tarde, pelas proposições artísticas de Piet Mondrian⁹⁹ - um dos principais nomes do Neoplasticismo¹⁰⁰ (1917-1932)¹⁰¹ -, que buscou eliminar qualquer vestígio do objeto representado propondo o apagamento do contraste figura-fundo, trabalhando a princípio em cima de “linhas e planos de cores puras” (GULLAR, 1998).

A redução dos elementos pictóricos e plásticos ao nível dos fatos perceptivos imediatos foi uma necessidade real no processo crítico da pintura moderna, e está ligado, como o problema da representação da natureza, à evolução dessa arte para uma *linguagem nova, independente, sem alusão à aparência do mundo*. Se com o impressionismo começa a demolição da linguagem tradicional que explode definitivamente no cubismo, é com Mondrian que o problema é posto em toda sua evidência: a representação do mundo é reduzida a linhas e planos de cores puras. São esses elementos que se fragmentarão mais tarde nas experiências bauhausianas e na pintura concreta. (GULLAR, 1998, p.240) – grifos meus.

Entre tentativas, desvios e acertos, porém, Mondrian, em busca dos “elementos irredutíveis”, das formas naturais simples, e universais, para compor suas expressões (Figura 13), acaba, ao final, por transformar em obra de arte o próprio quadro – o suporte mesmo da pintura –, revolucionando o universo artístico e suas expressões, que, a partir deste momento, começa a experimentar vivamente – especialmente a partir do neoconcretismo - a abertura dos limites da pintura, que passaria então a se realizar também no espaço, para além das telas. Observa Gullar que, com isso, Mondrian “anuncia uma arte futura da qual o problema da representação será, de fato, extirpado” (GULLAR, 1998, p.163).

⁹⁹ Mondrian, curiosamente, atribuía aos seus quadros títulos que aludiam aos “elementos plásticos puros” que usava para a sua realização, conforme exemplos aqui trazidos (GULLAR, 2007).

¹⁰⁰ Movimento holandês influenciado pelo Cubismo e suas variações (GULLAR, 1998).

¹⁰¹ Ref. (FARTHING, 2011).

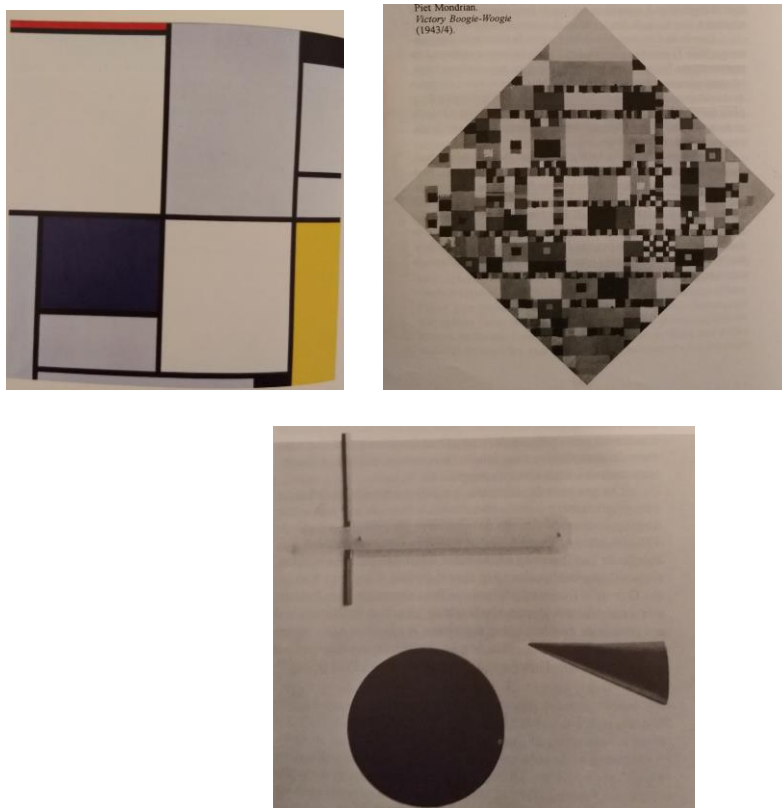


Figura 13 – Neoplasticismo (Mondrian). Em sentido horário: *Composição 1 com vermelho preto, azul e amarelo* (1921), de Piet Mondrian; *Victory Boogie Woogie* (1943/4), de Piet Mondrian; *Composição* (1924), de Fried Vordemberge-Gildewart.

Pode-se ainda acentuar em Mondrian - por influência dos caminhos da pesquisa – o início da concepção de obra de arte como *pensamento*, ou o *pensamento* para além da esfera do verbal: “Mondrian pensa pela forma e através dela – pensar não é apenas formulação verbal. Por ser pensamento, sua obra é essencialmente crítica” (GULLAR, 1998, p.162). Deste modo, temos que os esforços do artista, para além da questão da representação e da não alusão ao real, envolvem ainda o diálogo entusiasmado com o mundo, sobressaindo daí não o peso da *objetividade*, mas, pelo contrário, o da *experiência* e da *troca*, sublinhando o “pensamento plástico que indaga, responde, propõe, critica e caminha, palmo a palmo, para uma linguagem sintética e objetiva” (GULLAR, 1998, p.161). Dentre os pontos fortes do Neoplasticismo, destacam-se ainda a formulação de uma linguagem que se pretendia universal (sobretudo não individualista), a defesa da total integração entre arte e vida e um maior contato entre público e artista. Se a antiga concepção de vida inclinava-se aos livros, volumosos e duradouros - argumenta o movimento -, a mais recente concepção, por sua vez, tenderia à “intensidade” e à “profundi-

dade” da poesia, valorando a força da *expressão e significações novas*, também para as palavras (GULLAR, 1998, p.158).

Segundo observa Gullar (1998), ao redescobrirem a tela em branco, Malévitch e Mondrian, atribuindo à arte especialmente a função de “fundação de um mundo sem objetos”¹⁰², acabam por desestruturar as alusões ao real e por romper com a arte clássica – embora suas formas geométricas, segundo a crítica, ainda permanecessem símbolos, uma vez que os artistas não obtiveram sucesso na eliminação definitiva do contraste figura-fundo.

[...] Essas formas, em que pese ao seu caráter não-alusivo, estão sobre um fundo de representação – e, assim, continuam a desempenhar o papel de *figura*. Coloca-se, de maneira crua e imediata, o dilema figura-fundo. Mas, no nível da pura percepção esse problema é insolúvel, porque tudo o que se percebe está sobre um fundo: a contradição figura-fundo só é vencida quando não é colocada, quero dizer, quando o artista deixa de defrontar-se com fenômenos perceptivos imediatos para lidar com significações. A limitação da arte está em que, ao atingir esse ponto, ela se deteve, esquecendo-se da natureza crítica de sua problemática. O caminho a seguir era levar adiante a crítica da linguagem visual: resolver a contradição figura-fundo pela desintegração e eliminação da *figura*, da *forma-objeto*, e reencontrar, noutro plano, o vazio malevitchiano. Do vazio nasce a significação, ou não nasce nada. Mas o homem não suporta o vazio e, por isso, ao defrontar-se com ele, gera em si um mito novo¹⁰³ (GULLAR, 1998, p.240).

Os esforços em eliminar o objeto representado, são, portanto, a partir de Mondrian, acrescidos de preocupações outras, como as de transcender agora o objeto real – o quadro –, e a de perseguir a plástica pura, uma vez que a arte figurativa já havia, a esta época, perdido alguma força (GULLAR, 1998). Interessava, pois, neste momento, entre outros aspectos, o (des)encontro com os tais “fenômenos perceptivos imediatos” e o encontro, por outro lado, com o “vazio” – este vazio que sobretudo mostra-se profundamente inquietante e perturbador¹⁰⁴.

Depois dos Movimentos Russos, outras duas tendências estéticas tomaram a frente - a Bauhaus e depois a Arte Concreta – que serão aqui descritas concisamente de modo que alcancemos depois o movimento neoconcreto com suas novidades estruturais. Em linhas gerais, a Bauhaus (1919-1933) é um movimento estético alemão, representado por figuras como Walter Gropius, que propõe, por volta

¹⁰² Neste sentido, os pressupostos da arte contemporânea e as proposições de Ingold encontram-se, ainda que indiretamente, em surpreendente diálogo e comunhão.

¹⁰³ Voltaremos a este trecho mais a frente, e à questão fundamental deste vazio que “perturba”.

¹⁰⁴ (Idem).

de 1919, uma aproximação mais quente entre artista e sociedade, arte e vida, atribuindo à arte e ao artista grande importância social. Esse movimento condenou a arte como representação do real, e lançou-se especialmente ao campo sensorial, às noções de espaço, cor, luz e superfície, atribuindo maior ênfase e relevância à experiência estética, e ao fazer artístico, em si, do que propriamente à transmissão de uma “visão particular de mundo” (GULLAR, 2007). Voltando-se especialmente aos objetos industriais, o movimento inaugura novos designs para antigos objetos - veículos, trens e demais mobiliários da época - unindo sobretudo função e beleza, estética e utilidade (Figura 14).

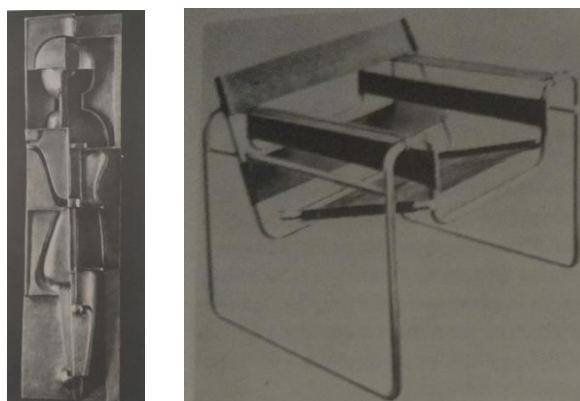


Figura 14 – Bauhaus. Na sequência das imagens: Escultura construtiva (1919/20), de Oskar Schlemmer; e Cadeira de tubo de aço niquelado (1925), de Marcel Breuer.

Fonte: (GULLAR, 1998).

A Arte Concreta (1936-1967), por sua vez, engendra arte não abstrata, não figurativa, anterior ao neoconcretismo, que busca a perfeição técnica da forma (*versus* conteúdo), distanciando-se, assim, da imitação do real e da presença de elementos da natureza (Figura 15). No Brasil, o movimento teve início em 1951, por oposição à linguagem figurativa da pintura moderna, representada à época por Cândido Portinari e outros. A importância da Arte Concreta está, aqui, sobretudo no destaque à materialidade – no estudo do material e da percepção deste material –, na participação do espectador como “experimentador” de formas que carregam agora mais espontaneidade, e na incorporação do tempo e do movimento nas expressões artísticas, questões também paralelas à proposta aqui defendida:

“[...] o estudo do material, na sua condição perceptiva pura, imediata é o primeiro passo para a invenção estética. As questões estéticas, formuladas, devem estar fora de cogitação, pois é pelo experimento sem compromisso que se vão abrindo as portas da expressão. Para além de toda e qualquer alusão figurativa ou simbólica, o experimentador entra em contato com as qualidades fundamentais da forma. Mas

não de uma forma abstrata, [...], e sim como forma que se manifesta no material experimentado” (GULLAR, 1998, p.227-228).

No mais, o movimento atribui à objetividade das formas – quadrados, linhas, cores – uma *energia* visual e uma qualidade *fenomenológica*, “de coisa viva”, que precisa ser antes percebida e experimentada. Importante ressaltar, por último, a função social do movimento, não elitista, que se preocupa em educar as pessoas a “exercer os sentidos com plenitude e a modelar as próprias emoções” (GULLAR, 1998, p.233). Também integra, assim como os outros movimentos aqui explanados, a tendência da arte contemporânea em fazer-se sem alusão à “aparência do mundo”. Uma arte que lida com elementos visuais como “fatos físicos”, sublinhando o valor da percepção e da visualidade neste processo, que, de todo modo, atribui, a estes mesmos elementos visuais, “significações [agora] perceptivas, materiais e sensuais”, especialmente (GULLAR, 1998, p. 228).

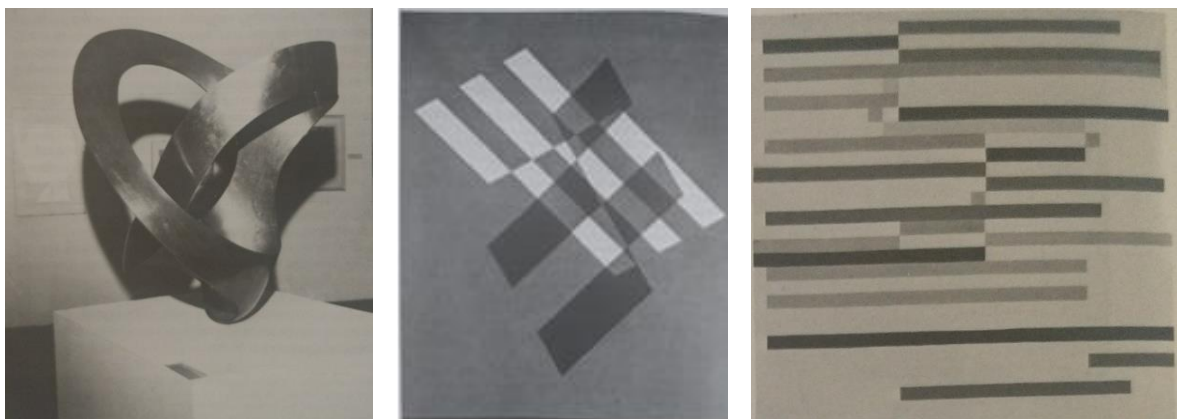


Figura 15 – Arte Concreta. Na sequência das imagens: *Unidade Tripartida* (1948/9), de Max Bill; *Forma volante* (1931), de Josef Albers; e *Movimento* (1951), de Waldemar Cordeiro.
Fonte: (GULLAR, 1998).

Aproximando-se dos pressupostos dos movimentos russos, no sentido de procurar também um novo objeto para a arte que não esteja definido *a priori*, está a proposta do Neoconcretismo (1959) - que nos concentraremos agora -, movimento estético nascido no Rio de Janeiro, por influência da fenomenologia de Merleau-Ponty, contrário aos pressupostos e ao excesso de racionalismo e objetividade que julgavam alimentar o movimento concreto paulista. Os artistas neoconcretos propõem a criação de uma arte verdadeiramente mais livre, na forma de elementos materiais *nunca* antes vistos ou experimentados, acentuando também o valor do conteúdo (*versus* forma), da experiência e da subjetividade neste universo.

Nos pintores neoconcretos – que já não lidam com o problema da representação, mas já com o de emprestar uma transcendência à tela mesma como objeto material – não se encontra mais a contradição figura-fundo (essa contradição se transfere da tela como área à tela como objeto: o fundo é o mundo). [...] É como se o espaço da tela não preexistisse à obra. Ele é diretamente arrancado de sua condição material, inumana, para o plano da expressão. Como potencialidades interiores, as formas cor se espacializam ali pela primeira e única vez. [...]. O trabalho cessa com sua aparição. [...]. São experiências elaboradas que se concretizam diretamente no espaço – e que transcendem a ele. São um *novo objeto* que se distingue dos objetos por se concluir em *puro aparecimento: o não-objeto*. (GULLAR, 1998, p. 148) – grifos meus.

Ferreira Gullar, um dos nomes mais expressivos do movimento Neoconcreto - junto a outros como Lygia Clark, Lygia Pape, Helio Oiticica e Cildo Meirelles - propõe, entre outras percepções e argumentos, a “Teoria do Não-Objeto”: a criação de materialidades visuais que nada *representam*, que “não se esgota[m] nas referências de uso e sentido porque não se insere[m] na condição do útil e da designação verbal” (GULLAR, 1998, p. 294). Os neoconcretistas buscam criar então elementos inéditos, destituídos de associações, conceitos, definições e classificações *a priori*, favorecendo, assim, o despertar da significação e o revelar da obra somente a partir de experimentações individuais únicas, esperando então a ação do espectador para, juntos, revelarem-se um ao outro. Deste modo, o não-objeto somente acumularia “conotações” – “musgos”, por analogia às propostas de Ingold (2012) - a partir de uma segunda contemplação, quando realizada, sobretudo e apenas, pelo mesmo observador, e restrito a ele. A obra-livro *Lembra*, de Ferreira Gullar, e *Bichos* (Figura 16), de Lygia Clark, exemplificam aqui a proposta. A artista, também buscando eliminar a representação do quadro e o contraste figura-fundo, trabalha o espaço e a materialidade da “pintura” para além do suporte, partindo destas placas de metal nas quais o observador imprime sua participação, modificando-a constantemente. A cada interação, um novo movimento, uma nova forma atribuída e um novo espaço criado para um “bicho” que nem mais bicho representa. (GULLAR, 1998).



Figura 16 – Movimento Neoconcreto. Bichos (1959), de Lygia Clark.

O neoconcretismo, assim, inaugura a participação do espectador como disparador da significação da obra, contribuindo para sua produção e a revelação de sua potencialidade, instituindo a importância da experiência entre pessoas e coisas. Pretendendo-se restrito à *apresentação* de si mesmo – e não à *representação* de algo exterior a sua materialidade - o não-objeto sairia então de uma significação inexistente (uma “pura aparência”) para uma primeira significação despertada e revelada apenas, e necessariamente, a partir de uma experiência singular com o espectador. Ferreira Gullar, fundador do movimento neoconcreto e da Teoria do não-objeto, argumenta então não se tratar o “não-objeto” de um “antiobjeto – [ou de uma não-arte], mas [de] um objeto especial no qual se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência” (GULLAR, 2007, p.90).

O “não-objeto”, um elemento sem nome e sem “um tanto de mundo” acumulado, seria então um material não conceituado e revelado *a priori*, alcançando-nos, por analogia às teorias de Brown (2009), *antes* da palavra. Nos termos de Milliet (GULLAR, 2007), na arte neoconcreta o suporte deixa de ser uma *alusão* para tornar-se *objeto de ação*. De todo modo, consideramos o movimento Neoconcreto um dos que maior contribuição refletirá no campo da arte aqui sugerida, uma vez que, tendo desenvolvido as proposições artísticas anteriores e descartado alguns desvios necessários, contribuiu para o repensar da arte, ao buscar desenvolver este elemento “quase” transparente ao conhecimento fenomenológico. Curiosamente, observa Gullar (2007), foi justamente o livro – por ser manuseável,

tridimensional e provocador inato de interação - o objeto que, no movimento neoconcreto, originou inicialmente a proposta de participação ativa do espectador na obra. O período contemplava espaços e tempos produzidos pelos planos, seja nas aberturas das telas de um quadro, nos mistérios de uma caixa, nas amplitudes de um ambiente ou nas páginas de um livro. Os suportes estavam sendo “rompidos”. “Lembra” (1959), de Ferreira Gullar; “Livro da Criação” (1959-60), de Lygia Pape¹⁰⁵; e “Livro do Tempo” (1961-63), da mesma artista, figuram algumas obras-livro do movimento (Figura 17). Voltaremos aos pormenores de alguns desses exemplos na seção que trará especificamente o livro dentro do universo artístico, contribuindo para a construção da categoria sugerida.



Figura 17 - A proposta do livro na arte neoconcreta. Na sequência das imagens: *Lembra* (1959), de Ferreira Gullar – (Fonte: BRETT, 2012) -; e o *Livro do Tempo* (1961-63), de Lygia Pape, sendo montado pela artista no Museu de Arte Contemporânea no Porto, em Portugal
Fonte: CANDELA, 2017.

O movimento neoconcreto pretendeu sobretudo superar a noção (convencional) de objetos de arte, apresentando elementos auto-significantes, inconclusos, sem nome, que, isolados e destituídos de interação, nada representariam *a priori* (GULLAR, 2007). O olhar habitual, suas simbologias, a função primordial e o uso convencional não seriam despertados pela obra, propriamente, posto que esses elementos inexisteriam para além daquele espaço e experiência. Diante dessa proposta, sugere-se, por analogia às teorias que sustentam a tese, que o espectador

¹⁰⁵ Além desses, são também de autoria de Pape as obras-livro: “Livro da Arquitetura”, 1959-60; “Livro noite e dia”, 1963-76; “Livro do Tempo (médio)”, 1965; “Livro dos Caminhos”, 1963-76; e os poemas-livro: “Poema-Luz”, 1956-57; “Rompe”, 1957; “Coleção espaço #5”, 1960; “Vazio”, 1957; “Em vão”, 1957; “Traço”, 1957; “Vem”, 1957; “Verde”, 1957; e mais: “Eco”; “Aranha”; “Lembrança”; “Simples” e “Balão”, todos de 1960; e “Livro das nuvens”, esse já em 1983. Ref.: Candela (2017) e Brett (2012).

estaria, pela primeira vez na arte, diante de um elemento que se *pretende* realmente desassociado dos “musgos acumulados” e das representações associadas, embora o movimento neoconcreto, como oposição à objetividade dos concretistas, ainda valorizasse a significação e o conteúdo, não sendo, ao contrário, mera exaltação de materialidade nova. Sublinha-se ainda que os neoconcretistas consolidam a arte não mais meramente contemplativa, mas agora “suprassensorial”, alcançando dimensões também políticas e sociais. Hélio Oiticica acentua que a marca do suprassensorialismo desperta no indivíduo, entre outros tantos pontos positivos, seu “centro criativo interior”, conduzindo-o para além das condicionantes automáticas do cotidiano, fato fundamental para pensar o livro nos termos da proposta apresentada.

Hélio Oiticica aspira à superação de uma arte conformista, elitista, condicionante, limitada ao processo de estímulo-reação, que se configura como instrumento de domínio intelectual e comportamental. Propõe, então, uma arte que busca uma abertura ao participante e do participante, através de experiências que promovam uma volta do sujeito a si mesmo, redescobrimo e libertando-se de seus condicionamentos éticos e estéticos, impelindo-o a um estado criativo em uma vivência suprassensível¹⁰⁶

Esse trecho, especialmente, sublinha a participação do espectador e o retorno do “sujeito a si mesmo” disparado na experiência de uma materialidade pouco ou nada definida. Somado aos pressupostos de Didi-Huberman, e a noção do objeto de arte como algo que interpela o observador, a partir de um “vazio” representativo que se coloca aos olhos, e perturba, estas considerações tornam-se fundamentais para, na próxima seção, pensarmos o livro como *coisa e obstáculo do pensamento automático*.

Na contramão dessa tendência artística mais abstrata, que se pretende não figurativa e essencialmente afastada dos códigos do mundo, desponta, porém, em paralelo, uma geração de artistas que, questionando o sistema de valores destes movimentos, retoma justamente o “mundo” para pautar suas proposições. Mantém o objeto real como estímulo e experiência artística, e, não o bastante, qualifica-o, ineditamente, como obra de arte, questionando ainda o sistema de valores materiais do mundo. Os movimentos mais expressivos que capturam o objeto na íntegra

¹⁰⁶ Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/1896>. Acessado em 21 de setembro de 2018.

são, entre outros, o Dadaísmo e a Pop Art¹⁰⁷. O movimento Dadaísta (1910-1920) é a tendência estética que, concomitante ao Cubismo, vai de encontro aos esforços artísticos da época, voltando-se aos objetos reais para questionar o sistema recentemente vigente, e, sobretudo, romper definitivamente com a pintura e a definição de arte (ARCHER, 2003). Em 1913, Marcel Duchamp, artista que representa também um marco na virada da arte contemporânea, inaugura seus *readymades* (Figura 18), obras produzidas pela justaposição de elementos prontos ou pré-concebidos do mundo. O artista propõe a atribuição do caráter de obra de arte a objetos “ordinários”, pouco ou nada interferidos pelo artista, que no entanto dependem de um cenário e um contexto específicos para definirem-se como tal, sugerindo, com isso, uma nova concepção de arte: também não mais representação do real, mas, sobretudo, sua própria realidade (ARCHER, 2003). A *Fonte* (1917), de Marcel Duchamp - um urinol comum apenas acrescentado da assinatura fictícia de um suposto artista outro (R. Mutt) – ou a *Roda de Bicicleta* (1913), por exemplo, passam então a possuir espaço e importância, em museus e galerias, assim como obras tradicionais, clássicas e convencionais.



Figura 18 – Dadaísmo (Marcel Duchamp). Na sequência das imagens, *Roda de bicicleta* (1913), produzida a partir de roda de bicicleta fixada sobre um banco; *Pá de neve* (1915), feita de pá de neve, madeira e ferro galvanizado; e, por último, a *Fonte* (1917), um urinol de porcelana de 60 cm. Fonte: (MOURE, 2009)

O elemento apropriado do mundo concreto perde não raro sua funcionalidade primária na arte, acumulando um novo valor e importância neste universo - fato sugerido muitas vezes pelo próprio título das obras, e “traído” por ele. Observa Stephen Farthing (2011) que “Duchamp sugeria aos espectadores que refletis-

¹⁰⁷ Somam-se a estes ainda, segundo Littig (2015), o Surrealismo e o Novo Realismo.

sem sobre suas ideias preconcebidas a respeito do que era arte e sobre como os museus atestavam a autenticidade das obras de arte” (FARTHING, 2011, p.500). Ricardo Basbaum – artista plástico que convida “corpos e coisas para modularem o excesso de ‘luz’ da atualidade” (BRETT, 2012) – sublinha a possibilidade múltipla de sentido dos objetos no campo artístico, em contraste com o pragmatismo de outros campos da vida em que somos constantemente pressionados a aceitar convenções e classificações avessas a indagações e incertezas.

[...] uma peça teatral qualquer, entra um objeto em cena, aquele objeto é outra coisa, mas, ainda assim, aquilo significa aquilo. Você compartilha e aceita aquelas convenções naquele momento; você sabe que aquilo é ainda aquilo, mas... Claro, essa pergunta me lembra o *readymade*. Mas claro, aquilo passou a ser uma outra coisa, mas ainda é aquilo. A pá de neve, do Duchamp, é uma obra de arte, mas também é uma pá. Aí, mantendo as duas coisas é que fica interessante. Porque pode deixar de ser uma obra a qualquer momento e virar só uma pá; pode deixar de ser pá e virar obra, mas sempre fica um grau de duplicidade, de ambiguidade, que, o campo das artes é um dos poucos espaços que consegue lidar com isso, administrar esses vários sentidos ao mesmo tempo. [...] outros campos da vida pragmática sofrem muitas pressões para que se defina ‘não, isso é só isso, se não a gente não consegue seguir em frente. (BASBAUM, 2012).

O segundo maior movimento artístico voltado à “apropriação” do mundo real, ocorrendo quase que de modo paralelo ao movimento neoconcreto, é a Pop Art (1956-1967)¹⁰⁸, representada por figuras como Andy Warhol e Claes Oldenburg¹⁰⁹ (Figura 19), que fizeram uso de objetos, imagens e personalidades da cultura de massa valendo-se de seus signos e representações – ora para ressaltar ora para refutar valores vigentes - no intuito de questionar o sistema de produção corrente, alavancar uma arte mais próxima da vida, desconstruir o valor da própria obra e o lugar do artista como único criador (ARCHER, 2003). Deste modo, para além do “produto do esforço criativo humano”, a arte passaria também a contemplar, a partir de tendências como o Dadaísmo, a Pop Art (e o Minimalismo, anos mais tarde), elementos materiais mundanos e industriais, impactando radicalmente o dupólio clássico da pintura e da escultura (ARCHER, 2003).

¹⁰⁸ Ref. (FARTHING, 2011).

¹⁰⁹ Claes Oldenburg foi citado em ilustrações do capítulo anterior.

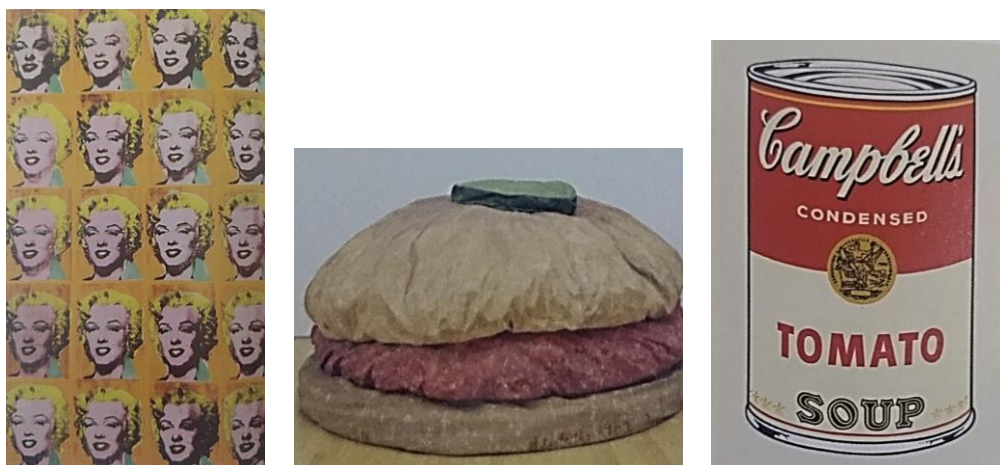


Figura 19 – A Pop Art – (Andy Warhol e Claes Oldenburg). Na sequência das imagens: *Vinte Marilyns* (1962), de Andy Warhol, (serigrafia – 1,97x1,16m); *Hambúrguer gigante* (1962), de Claes Oldenburg, (tinta acrílica sobre tela de borracha e caixas de papelão); e *Lata de sopa Campbell* (1964), de Andy Warhol, (serigrafia sobre tela – 91x61cm).

Fonte: (FARTHING, 2011).

Tratando, pois, o objeto comum e ordinário como objeto extraordinário da arte – desde Duchamp -, põe-se em xeque o próprio conceito de *obra de arte*, uma vez que o artista estaria ali também a dispensar a importância da criação e da originalidade. Neste sentido, o significado da obra de arte – sua verdade, para citar Heidegger (1977), ou sua aura, para citar Benjamin (2012) – não estaria mais contida nela, necessariamente, nem na sua originalidade ou aparição única, mas, muitas vezes, no contexto (ARCHER, 2003), nas trocas subjetivas travadas, e nas revelações inusitadas que possibilita, oferecendo então uma nova perspectiva.

Andy Warhol¹¹⁰, um dos mais conhecidos nomes da Pop Art, oferece novas indagações ao campo, alimentando uma arte de caráter comercial, reproduzida em série, por serigrafia, que se multiplica independentemente da presença e do esforço permanente do artista. Por analogia à cultura de massa e ao sistema de produção em escala, onde tudo é fragmentado e exposto em quantidade, Warhol apresenta como arte repetições modulares de objetos e figuras públicas, especialmente, e, ao reproduzi-los desta forma, propõe impactos, tanto por desconstruir suas imagens habituais tanto por borrar as fronteiras entre pessoas e coisas, outra metáfora dos preceitos de uma cultura voltada essencialmente ao lucro e ao consumo.

¹¹⁰ Informações extraídas de um programa exibido no Canal Curta sobre o artista e sua obra. Acesso em: outubro de 2018.

Wahrol desconstrói a imagem ao replicá-la, tornando-a ainda mais superficial. [...]. A função da repetição não é ser apenas decorativa, mas deve provocar uma espécie de vertigem. O procedimento dispersa o olhar, destrói o que é singular, momentâneo e excepcional, numa foto da ‘estrela’ [Lyz Taylor ou Marilyn Monroe]. Ela mostra aos espectadores que é só uma imagem, uma produção de consumo como a Coca-Cola ou a sopa Campbell. [...] Retratos são como borrões de objetos moldados em série. (Trecho do documentário sobre Andy Wahrol, no Canal Curta)

Observa-se, com isso, que estes movimentos, embora munidos de outros instrumentos, e carregados de outras propostas, constituíram-se também críticas – borrões – às narrativas simbólicas das quais nos alimentamos cotidianamente. Claes Oldenburg, especialmente, sublinha em suas obras o cansaço dos objetos diante das exigências humanas de significação.

A década de 1960, para além dos pressupostos do movimento neoconcreto – a proposição do “não-objeto” e a proposta da participação ativa e corpórea do espectador na obra – e das tendências da Pop Art em solidificar a apropriação de objetos comuns na arte, alguns anos mais tarde, contempla ainda outro movimento significativo - o Minimalismo (1962-1975)¹¹¹ -, talvez uma continuação da proposta estética de Mondrian e Malévitch, no sentido de trabalhar formas simples, abrindo o campo a outras novas expressões e possibilidades (Figura 20).



Figura 20 - Minimalismo (Donald Judd, Tony Smith, Robert Morris e outros). Na sequência das imagens: Die (1962), de Tony Smith, (aço, acabamento em óleo); Sem título (Pilha) (1965), de Donald Judd, (laca sobre ferro galvanizado); por último, Diagonal de 25 de maio de 1963, de Dan Flavin, (tubo amarelo fluorescente, medindo 2,44m). Fonte: (Die: busca no Google; Sem título (Pilha); Diagonal de 25 de maio de 1963: FARTHING, 2011)

¹¹¹ As referências ao movimento minimalista devem-se, aqui, especialmente a um breve documentário produzido pelo Canal Arte1, e aos comentários críticos de Michael Fried (2009), historiador da arte e pesquisador dos estudos de Cultura Material, que questiona, sobretudo, a legitimidade do movimento. O marco temporal foi extraído da obra *Tudo sobre arte: Os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos*, editado por Stephen Farthing, e publicado pela editora Sextante (2011).

A tendência minimalista apresenta então como obra de arte a materialidade - o vidro, o aço, o alumínio -, elementos também pouco ou nada artesanais que não funcionam como veículos de ideias, dotados de um sentido único, mas que interessa pelo todo e especialmente pela especificidade dos materiais aplicados, fazendo-se ali apenas “aparência”, ausentes de qualquer alusão que não ele mesmo (FRIED, 2009). Nesta perspectiva, a “verdade” da obra de arte estaria também não mais em si mesma, ou em seu interior, mas em sua realidade física, subordinada novamente a uma ocasião específica para ser concebida como tal. Logo, para além do elemento artístico material, outros elementos de igual valor - observador, luz, experiência, sala de exposição - assumiriam, juntos, importância fundamental neste processo constitutivo do material artístico, atribuindo sentido e vida à obra, que, neste movimento, também não mais é concebida exclusivamente como entidade independente, autônoma, e com valor de arte em si mesma (FRIED, 2009). Nos termos de Fried (2009), “Um dos métodos do minimalismo consistia em banir da obra a metáfora e o simbolismo e instigar uma literalidade autorreferente radical”. Deste modo, a materialidade das obras de arte minimalistas – investindo muitas vezes na repetição de unidades idênticas (FRIED, 2009) - não buscava referenciar nem tampouco representar qualquer elemento externo que não ela mesma. O movimento também investe na relação entre espaço e obra de arte, um provocando a dimensão do outro, misturando-se em grau e importância, e expandindo o universo artístico para além das galerias e ambientes fechados dos museus.

Michael Fried (2009 [1986]), crítico e historiador de arte, tece críticas precisas ao movimento, argumentando que, enquanto a pintura modernista buscou eliminar a objetividade da obra através de embaraços na forma, o minimalismo pretendeu, por sua vez, fazer da própria objetividade, da própria materialidade em si, sua essência, o que Fried (2009) apontará como um retorno ao caráter clássico, excessivamente teatral, já tão relegado anteriormente. Sublinha então que, em todas as ocasiões em que a arte perseguiu, em suas produções, a anulação da referência ao objeto, acabou, por sua vez, por substituí-lo, muitas vezes, pela mera “teatralidade da objetividade”, afastando-se inteiramente da definição convencional de arte como entidade autônoma, desconectada do mundo circundante, para revelar, ao final dessas experiências, apenas a materialidade por ela mesma e nada mais. Fried argumenta – observando especialmente as produções artísticas de Do-

nald Judd e Robert Morris - que o fato de os elementos estarem dentro do mesmo espaço tridimensional com o espectador não seria suficiente para alçá-los à categoria de arte, uma vez estarem desprovidos de proposição artística mais profunda.

Se Fried (2009) observa a necessidade da simultaneidade de todos os elementos, juntos, para a arte de fato *acontecer*, significa também, em outros termos, – pensando na proposta da tese – que a obra de arte, na perspectiva minimalista, já não se apresenta concluída, fechada em si, esperando a contemplação, como seria o caso dos quadros de Van Gogh mencionados pelo autor, por exemplo, quando ao espectador - passivo e orientado por placas históricas explicativas -, cabe tão somente o apreciar, reconhecer e assimilar sua *qualidade* comprovada do passado. O objeto de arte em si e as proposições do artista estão, neste caso de Van Gogh, ao contrário do que propõe a arte minimalista, acima de qualquer eventual proposição que o próprio espectador pudesse construir junto à obra, ali já “totalmente manifesta”. Na proposta minimalista, ao contrário, baseada na lógica das instalações, o valor não estaria no ponto de vista único, posto que a obra se abre à experiência e a uma certa “interminabilidade” e “inesgotabilidade” – termos sugeridos por Fried (2009).

Fried (2009) então evidencia que, na arte convencional, a dimensão dos objetos produz distância necessária entre observador e obra, de modo a especialmente conservar a relação hierárquica entre eles. Propõe, no entanto, que a arte minimalista, por sua vez e a seu modo, beneficia-se desta mesma distância, produzida agora por dimensão e não mais por escala em relação ao espaço da sala e ao corpo do espectador, no intuito não de manter a relação, mas, pelo contrário, de provocar justamente um desequilíbrio nesta hierarquia. Os objetos materiais na arte minimalista assumiriam, neste caso, a função de confrontar o espectador, obstruir seu caminho, construindo uma situação na qual pessoas e coisas revelam a presença uma da outra e dependem dessa relação para estarem ali (FRIED, 2009). O objeto material, dotado pois dessa *presença* “exige” do observador que o considere em sua *austeridade*, e esteja ciente de estar também *sujeito* a ele, invadido por sua presença, participando, por isso, de uma relação mais aberta e indeterminada com a obra. O fato de uma arte ser presença puramente indica que ela precisa ser experimentada como ela *é* e enquanto *acontece* – este seria um dos principais

pressupostos da *Minimal Art* (ARCHER, 2003). Fried (2009), porém, considera que, embora a arte minimalista fundamente-se por estas proposições, buscando aproximar na mesma categoria pessoas e coisas, não apresenta sustentação nas bases filosóficas pretendidas e, por isso, mostra-se apenas “oca”, sem qualquer expressão artística específica para além da materialidade em si. A inquietação de Fried parece estar sobretudo na “não” ação da pintura e na ausência do “esforço criativo” do artista nas obras minimalistas.

No entanto, por oposição às proposições de Fried (2009), propõe-se aqui conceber este mesmo objeto material da proposta minimalista - por analogia às proposições de Ingold (2012) e em diálogo com a argumentação da pesquisa -, talvez como algo que, em alguma medida, assim como alguns dos “não-objetos” de Gullar (1998; 2007), não estaria mais a acumular representações, símbolos e signos que eventualmente lhes condicionariam a sentidos tradicionais fechados, próprios de universos convencionais como os da arte tradicional e o das trocas simbólicas cotidianas. Assim como a proposta neoconcreta, na figura do não-objeto de Gullar, a proposição minimalista aproxima-se, de algum modo, da definição de *coisa* proposta por Heidegger (1977) e desenvolvida por Ingold (2012). Trata-se, em ambos movimentos, de tentativas de materialidades desprovidas de significados fechados em si mesmos e de significações *a priori*, algo mais livre para pequenas “revelações” individuais, disparadas a partir de experiências estéticas mais complexas e totalizantes que dependem da participação ativa do observador e da ênfase na materialidade do objeto artístico para acontecer.

Neste momento, trazemos os pressupostos da Arte Conceitual¹¹² (1963-1977)¹¹³, movimento artístico inaugurado por Joseph Beuys, em meados dos anos 1960, por influência das ideias de Duchamp, e cuja intenção estava em questionar a definição de arte e a sua materialidade – “o que é arte?” -, voltando-se não aos objetos tangíveis e concretos do mundo, necessariamente, mas especialmente à “ideia” e ao “processo”, perseguindo, com isso, *ainda* a eliminação da estrutura representativa. Entre outros convencionalismos, o movimento questiona o lugar e

¹¹² As referências às propostas da Arte Conceitual, e a menção às referidas obras, devem-se especialmente às informações compartilhadas pelo documentário *O Mundo da Arte – Arte Conceitual*, produzido por Patrícia Roman. Disponível em: <http://artenaescola.org.br/dvdtca/catalogo/dvd/118/>. Acessado em: outubro de 2018.

¹¹³ Ref. (FARTHING, 2011).

a importância das instituições – museus e mercado da arte – que, arbitrariamente, determinam o valor e a legitimidade de uma obra, reduzindo a arte a mercadoria. Contrário ao formalismo e aos moldes tradicionais da arte, o movimento então prioriza a “ação” e busca uma relação mais orgânica entre arte e vida, conforme observa Cristina Freire, curadora da exposição de Arte Conceitual “Além dos pré-conceitos”, realizada no MAM de SP¹¹⁴. Nesta perspectiva, é o gesto – e não mais uma instituição propriamente - que oferecerá ao elemento apresentado o estatuto de arte: a tradução de uma ideia. A Arte Conceitual, observa Basbaum (2012) desconstrói o sentido da obra, desmaterializando-a ou desconstruindo seus espaços, objetivando nunca apresentar seu sentido acabado, mas construído em sua própria circulação ou experimentação.

O processo inicia-se com a definição de um *conceito* pelo artista, que, em seguida, busca o material que melhor permite viabilizar a ideia, despertada tão somente a partir do gesto de uma outra pessoa. *Dois minutos de uma tinta de spray sobre o chão*, de L. Weiner, por exemplo, é composta apenas de uma instrução de papel na parede e uma lata de spray repousada próxima – uma ideia que gerará uma ação por parte do observador. É o jorrar da tinta pelo espectador que disparará então o conceito da obra: “É nesse momento entre um suporte banal e um gesto que entra toda essa relação com a arte conceitual”, observa, outra vez, Cristina Freire. É diante deste gesto, portanto, que a obra se concretiza. E acaba.

A obra faz-se inteiramente transitória na Arte Conceitual, e o livro, curiosamente e a propósito, aparece como instrumento e material em muitos desses trabalhos (Figuras 21). O artista britânico John Latham, por exemplo, voltou-se muitas vezes ao objeto em suas produções artísticas, conforme também observa a curadora: “O gesto dele, o gesto de construção e de destruição, se voltava para o livro como o símbolo da grande cultura ocidental, dos valores ocidentais, das formas como estava sendo construída inclusive a ideia de arte”. É calcado na força cultural e social do livro, nos parece, - tamanho é seu simbolismo - que o artista o toma então emprestado a seus propósitos.

¹¹⁴ (Ref. Documentário *O Mundo da Arte – Arte Conceitual*).

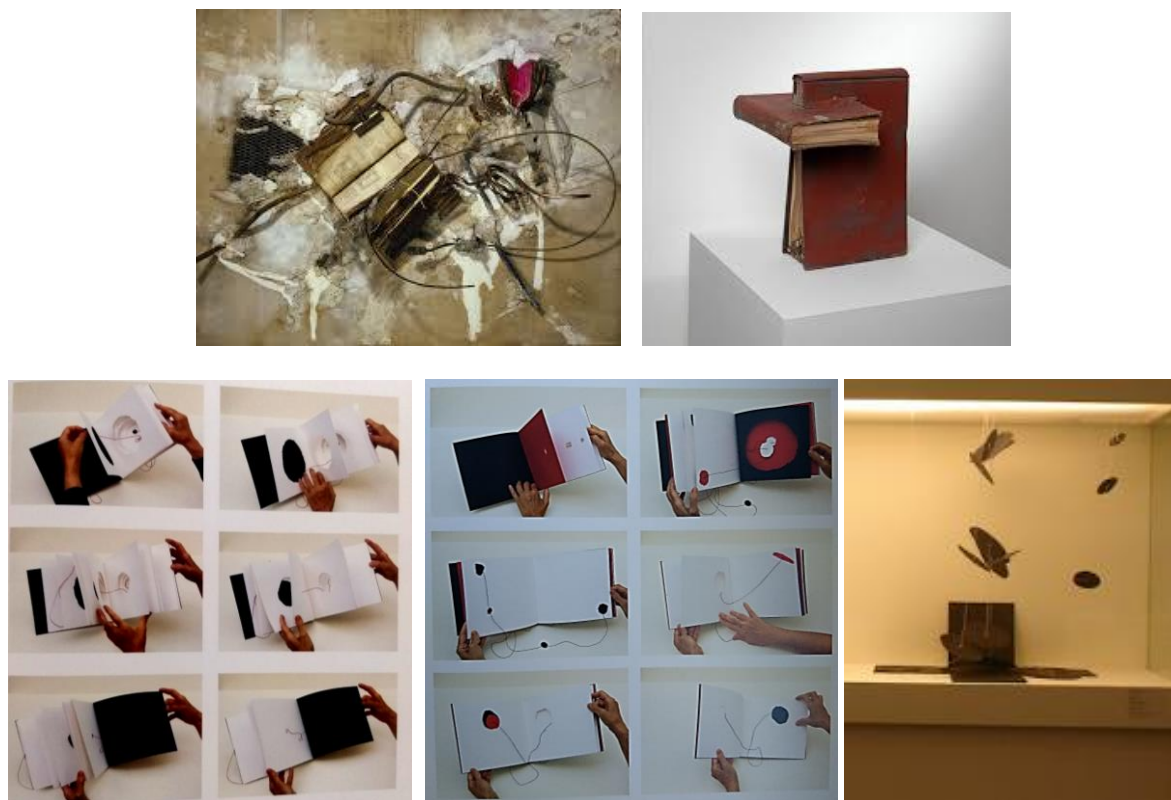


Figura 21 - Arte Conceitual e livros. Em sentido horário: *Filosofia e prática*, de John Latham; *A Lesson in Sculpture*, também do mesmo artista¹¹⁵; *Na linha* (1976); *Trajatória I* (1976); e *Ponto a Ponto* (1976), ambas de Ana Maria Maiolino (linha e papel recortado)¹¹⁶.

“Ponto a Ponto” (1976) - livro objeto de Anna Maria Maiolino – assim como as obras “Metaesquemas” e “Bóides”¹¹⁷, de Helio Oiticica, outros exemplos trazidos pelo documentário *O Mundo das Artes*, figuram também obras que têm no gesto de uma terceira pessoa – curador, artista, espectador – sua verdade; seu revelar como obra de arte. Celso Favaretto, professor de Estética da USP, considera que *Bóides* – desprovido de suporte e pintura - constrói “abrigos” e, com efeito, produz em quem a experimenta manifestações diversas para além da arte¹¹⁸. A Arte Conceitual, ratifica Favaretto, não intenciona botar mais *objetos* no mundo, projetando e acentuando um valor contemplativo, mas criar novas “ideias na cabeça das pessoas”, impactando, modificando pensamentos, entendimentos e

¹¹⁵ Ref. Documentário *O Mundo da Arte – Arte Conceitual*.

¹¹⁶ Fontes das imagens das obras *Ponto a Ponto* e *Trajatória I*, de Maiolino: Brett (2012). Fonte das imagens das obras de John Latham: Google. Fonte da imagem da obra *Na Linha*, de Maiolino: <http://brevesfragmentos.blogspot.com/2012/12/aberto-fechado-caixa-e-livro-na-arte.html>. A imagem da obra também está disponível em Brett (2012), mas, no livro, não é possível alcançar a dimensão da montagem.

¹¹⁷ Para acessar essas duas últimas obras, de Helio Oiticica, avançar para as imagens da Figura 41, ao final do capítulo. *Ponto a Ponto*, no entanto, pode ser observada na própria imagem que antecede sua menção.

¹¹⁸ “Bóides”, observa Favaretto, propõe no lugar da ação da pintura da cor no quadro, a cor como experiência plástica livre no espaço. Em *Bóides*, não há pintura, não há suporte; há, sobretudo, a experiência da cor no espaço (Referência: Documentário *O Mundo das Artes – Arte Conceitual*).

ações. Segundo Freire, artistas conceituais entendem que “o mundo [já] está cheio de objetos, o que vale é a ideia, ideias significativas, que, de alguma maneira, pode alterar um pouco o sistema que se vive”. Observa-se concepção parecida também em obras de Cildo Meireles - em sua fase conceitual -, quando o artista subverte a ideia de arte, atribuindo ao trabalho artístico, a partir de intervenções em objetos cotidianos e socialmente circuláveis, aspectos distantes a obras, como *mobidade e circulação* (Figura 22).



Figura 22 – Cildo Meireles em sua fase conceitual. Na sequência das imagens: Inserção em Circuitos Ideológicos – 3. Projeto Cédula (1970); e Inserção em Circuitos Ideológicos – 1. Projeto Coca-Cola (1970)¹¹⁹.

Para além de questionar a arte e o poderio das instituições, a Arte Conceitual questiona significados, classificações e representações do mundo, da arte, a linguagem, e a própria “materialidade” do objeto artístico, utilizando a escrita muitas vezes para desafiar regras e autoridades (FARTHING, 2011), como sugerem as obras abaixo, que evidenciam a arte mais como fonte de informação e ideia do que contemplação, a exemplo de *Uma e três cadeiras*, de Joseph Kosuth (Figura 23). A obra reúne três perspectivas de um mesmo elemento, incluindo a versão concreta, a fotografia e a definição textual - esta última sugerindo que “palavras também criam conhecimento e entendimento” (FARTHING, 2011, p. 503). Para o artista, “A expressão está na ideia, não na forma – as formas são apenas um artifício a serviço da ideia” (FARTHING, 2011, p.502). *Sem Título (Uma seleção de truísmos, ensaios inflamatórios, a série viva, a série da sobrevivência, sob uma pedra, lamentos e um texto infantil)*, obra de Jenny Holzer datada de 1989, questi-

¹¹⁹ Lê-se no rótulo das garrafas: “Coca-Cola. Marca Reg. De fantasia. Inserções em Circuitos ideológicos. 1- Projeto Coca-Cola. Gravar nas garrafas informações e opiniões críticas e devolvê-las à circulação”. Lê-se nas cédulas: “Quem matou Herzog?”. Disponíveis em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10593/cildo-meireles>. Acessadas em Nov. de 2019.

ona o significado e a autoridade da linguagem, que de algum modo, acrescentamos, aprisiona o sujeito e o pensamento diante de sua onipresença e excessos de orientação: “*You are a victim of the rules you live by*”¹²⁰, “*With perseverance you can discover any truth*”¹²¹ são algumas das frases projetadas na referida obra do artista (Figura 23).



Figura 23 - Arte Conceitual. Na sequência das imagens: Sem título (Uma seção de truísmos, ensaios inflamatórios, a série viva, a série da sobrevivência, sob uma pedra, lamentos e um texto infantil) (1989), de Jenny Holzer - (Vários materiais – FARTHING, 2011); e Uma e três cadeiras (1965), de Joseph Kosut, (madeira e fotografia em prata coloidal; cadeira; e painel com texto).

A Arte Conceitual, depois, influencia o surgimento da *instalação* e outras tendências, como a *Land Art*, o *Environment Art*, a *Body Art*, sublinhando o valor do ambiente (de espaços urbanos e naturais, para além dos museus), das pessoas comuns – os passantes – e do próprio corpo na consolidação do material artístico. Desse modo, a arte experimenta outros suportes e ambiências, menos na pretensão de apenas “ocupar”, mas especialmente de “criar” espaços de intervenção (Ref. *O Mundo das Artes*), ampliando seu universo para novas relações, novas esferas, locais e manifestações. O corpo – do artista ou do espectador – torna-se assim também objeto da arte, suporte e lugar de intervenção e criação, servindo de metáforas para muitas questões, conceitos e ideias, nem sempre codificadas esteticamente, acentua Cristina Freire. A Arte Conceitual busca especialmente a geração de ideias novas, sobre arte e sobre vida, gerando reflexão individual e coletiva. Em linhas gerais, concebe a arte como valor mental, algo que “está na cabeça do artista e do observador”.

¹²⁰ Tradução livre: “você é vítima das regras que vive”.

¹²¹ Tradução livre: Com perseverança, você pode descobrir qualquer verdade”.

Por meio desses movimentos, o mundo da arte se expande, e estilos e gêneros acabam perdendo sua razão e importância. Conforme observa Favaretto, “a questão da forma não era mais uma questão colada a estilo. O estilo desaparece, o gênero desaparece. [...] O domínio das artes plásticas é explodido e tudo pode compor-se com tudo”. Para além das pinturas, esculturas e objetos em geral, a arte, a partir do conceitualismo, alcança o imaterial também como obra, incluindo gestos, ações e comportamentos.

Partindo do que foi exposto até aqui, observamos que enquanto algumas vertentes empenham-se em eliminar na arte toda e qualquer referência a objetos do mundo, outras, ao contrário, perseguem sua imediata apropriação. Independentemente do caminho assumido por essa ou aquela corrente, entende-se que o objetivo, em ambos os casos, envolve, ainda que por meios distintos, a desconstrução das representações e simbologias vigentes, oferecendo aos objetos novo frescor. Conforme sublinharemos, o livro passeia por essas duas amplas correntes na arte contemporânea, apresentando-se ora integralmente apropriado ora especialmente fabricado, fazendo-se então *coisa* ou simulacro.

Interessante observar que a arte contemporânea, ao descolar ou subverter os significados dos objetos, solicita ao espectador certa cumplicidade na significação do material. A obra deixa de ser verdade única, concluída e fechada em si mesma para abrir-se ao contato, à experiência e à subjetividade. Muitos artistas contemporâneos fazem uso de objetos, apropriados ou inventados, como provocação, instrumento ou material da arte, funcionando como linguagem ou interrupção. A arte contemporânea consolida como arte, para além do duopólio da pintura e da escultura, objetos reais, elementos cotidianos, corpos, ideias, mentes, embaçando cada vez mais os limites da arte e as fronteiras fixas entres pessoas e coisas, como também se esforçam, na figura de alguns expoentes, os estudos de Cultura Material.

A exposição *O Corpo é a Casa*¹²², do artista austríaco Erwin Wurm, ilumina essas questões ao propor como trajetória da mostra primeiro que espectadores observem objetos cotidianos *antropomorfizados*, carregados de características

¹²² A exposição aconteceu no ano de 2017 no CCBB - Centro Cultural Banco do Brasil -, no Rio de Janeiro.

humanas - contemplativos, investidos do dom da linguagem e raciocínio - para, ao final, vivenciarem-se, eles mesmos, como objeto da arte, provocando reflexões a partir de interações com elementos retirados da lógica do consumo de massa. Pessoas e coisas misturam-se neste processo, tal como se observa quando espectadores funcionam de estantes aos clássicos da literatura, experimentando-se ambos em suas limitações e materialidades (Figura 24).



Figura 24 – Pessoas e coisas na exposição do CCBB: pessoas ou coisas?¹²³

Dentro desse recorte de arte, observa-se, não raro, que os elementos visuais e materiais sobressaem muitas vezes à sua significação ou alusão ao mundo exterior, que ali já não se pretende estar. Neste sentido, ideal seria abandonar a *racionalização* à qual recorremos a todo momento, para assentir que as materialidades nos impactem mais do que suas significações, possibilitando, novamente por analogia aos pressupostos de Bill Brown (2009), que as coisas nos alcancem *antes* das palavras; permitindo-nos, a partir de experiências multissensoriais, “ir além” da simples contemplação. A obra *As coisas que não existem são mais bonitas* (2011), de Lucimar Bello, exposta na *Casa Contemporânea de São Paulo* em 2018 – (Figura 25) -, resume poeticamente esse caminho, pois nos convida a parar por alguns instantes diante dela e refletir para além do habitual e automático: “o que esta coisa está querendo comunicar e me dizer?”.

¹²³ Imagens cedidas por minha orientadora.



Figura 25 – As coisas que não existem são mais bonitas (2011), de Lucimar Bello
Fonte: Acervo pessoal

Para Andrés Gernández, curador da mostra, a proposta da artista oferece “O alerta de uma simulada incompletude momentânea, o inacabado em trânsito, o possível que está por vir, a apropriação hibridizada[...]”¹²⁴, aproximando-se, neste sentido, das propostas desenvolvidas por Tim Ingold na sua definição de *coisa*: esse elemento “em processo”, envolvido por um “contínuo acontecer”, nunca acabado, uma vez que está sempre em construção, fruto da relação dialética com o observador, uma interação de crescimento mútuo. Talvez estas obras tenham finalmente encontrado o princípio do “vazio malevitchiano”.

O objeto figurativo da arte contemporânea, nesse contexto específico que propomos observar, nada pretende carregar do objeto representativo da arte renascentista, uma vez que, segundo Gullar (1998), estaria ele agora “desprovido de um sustáculo interior mais durável” (GULLAR, 1998, p.46). Pierre Francastel (GULLAR, 1998) observa que o caminho da arte, iniciado pelos cubistas, buscou abrir-se a “um novo vocabulário formal de objetos não alusivos [...] para manter a atenção do espectador e provocar nele um jogo de reflexão que arrasta consigo uma atividade fabuladora dirigida” (GULLAR, 1998, p.43-44). Observa, deste modo, a consagração e a consolidação de uma arte menos comprometida com dramas e representações do mundo real, uma arte de participação, de fato, e de maior proximidade entre obra e público, a partir de elementos que, de algum modo, impactam o espectador, desconstruindo o natural das relações (e das significações). E é justamente este sentido de arte e de conexão entre pessoas e coisas que

¹²⁴ Referência: Endereço eletrônico da Casa Contemporânea de São Paulo. Disponível em: <https://casacontemporanea370.com/2018/09/lucimares/>. Acessado em: outubro de 2018.

interessa a esse estudo em particular. Um objeto de arte que nada *representa*; simplesmente *é* (em sua própria materialidade ou *coisidade*).

Para fins de delineamento teórico e contextual, esclarece-se, no entanto, que, embora a definição formal contemple em si esses movimentos artísticos específicos que buscaram o rompimento de uma série de padrões e estéticas tradicionais (GULLAR, 1998), o termo *arte contemporânea* será utilizado, a partir desse momento, e no decorrer da tese, para designar não um tempo ou um movimento específico, mas para reafirmar uma arte que se quer *interpelativa hoje*, independentemente da proposta que especificamente a sustenta e classifica. Uma arte que desacomoda, inquieta, perturba, justamente por deixar escapar as definições prévias das coisas. Neste sentido, buscaremos apresentar, na próxima seção, eventuais traços de eliminação da *representação* do livro na arte, reunindo pontos estruturais de muitas dessas tendências aqui explanadas, no intuito de talvez encontrar seu “inabitual”: o livro como realidade gráfica, instrumento de experimentação e expressão -, aquilo que, argumentamos, provocará os não-automatismos, impacando o espectador, visual e mentalmente. Neste sentido, vale retomar sobretudo as ideias de Gullar (1998) sobre o vazio malevitchiano: este vazio de onde pode nascer a significação ou não nascer nada. E é justamente este *nada*, este *silêncio*, este *vazio*, e este encontro com a *indefinição* - argumentamos - que pode se revelar como fator perturbador, que gerará algo novo.

3.2. “Livro-Coisa”: construindo a categoria conceitual

Essa seção dedica-se especialmente à construção e apresentação da categoria “Livro-Coisa”, aqui sugerida, baseando-se nas obras *Aberto e fechado: Caixa e livro na arte brasileira*, com texto e curadoria de Guy Brett (2012); e *Livros*, de Waltercio Caldas (1999), que, juntas, reúnem um extraordinário número de atuações do livro na arte contemporânea, tendência iniciada, nos moldes aqui propostos, pelos neoconcretistas por volta de 1959.

Embora não faltem termos dedicados a este universo – livros-poema; formas-livro, livros de artista, livros de...¹²⁵, livros-objeto; cadernos-livro – consideramos a necessidade de se criar uma nova categoria, que melhor identificasse o recorte da pesquisa. A proposta aqui é reunir, sem necessariamente encaixá-las neste ou naquele movimento, uma série particular de expressões artísticas contemporâneas que trazem o livro como instrumento da arte, impactando de algum modo o monopólio do sistema estrutural convencional tanto do pensamento quanto da linguagem discursiva. A ideia é apresentá-las inicialmente obedecendo a uma ordem racional cronológica, carregadas de suas teorias formais, a princípio, para, em seguida, emancipá-las de suas proposições artísticas e pensá-las sobretudo na construção do “Livro-Coisa”, um livro repousado de suas “sombras”, de suas camadas habituais de significação e de seus contornos representativos¹²⁶.

Nas linhas abaixo, apresentaremos então uma seleção de obras-livro – e alguns complementos, quando necessário – considerados particularmente estruturantes para o alcance da proposta da tese. Conforme se observará, Ferreira Gullar – por inaugurar a forma-livro na arte contemporânea, como sugere a literatura observada – e Waltercio Caldas – por representar um dos artistas plásticos brasileiros que mais formas-livro acumula em sua biografia¹²⁷ – ocupam lugar especial na trajetória do livro na arte contemporânea, e serão aqui, portanto, considerados nomes de grande valia e expressão para o desenvolvimento da categoria. Faz-se pertinente recordar que o período artístico aqui tratado – iniciado formalmente pelo cubismo e revolucionado por Duchamp – busca particularmente eliminar da obra de arte as representações fiéis do mundo, o que, sem dúvida, representa aqui um ponto relevante, uma vez que, a partir disso, nos instiga a identificar e revelar o modo como estariam os artistas contemporâneos eliminando ou subvertendo a simbologia e a representação do livro neste universo. Ao que tudo aponta, o caminho encontrado envolve ora intervir diretamente em sua materialidade – trabalhando em cima de títulos já pré-concebidos –, ora, e talvez de modo mais recor-

¹²⁵ Sob esta nomenclatura, encontram-se, entre outras obras: “Livro da criação” (Lygia Pape); Livro da construção” (Amelia Toledo); Livro de carne (Arthur Barrio); Livro de sombras (Luciano Figueredo); Livro das nuvens (Lygia Pape); Livro do tempo (Lygia Pape); Livro da Arquitetura (Lygia Pape).

¹²⁶ No caso específico da tese, aparecerá acentuada a forma livro, mas a categoria pode ser expandida a outros elementos materiais.

¹²⁷ Até o momento, Waltercio Caldas soma cerca de 20 “formas-livro” em sua produção artística.

rente, criando para ele novas conformações físicas. Pode-se, por consequência, refletir acerca de uma unidade material mínima atribuída ao livro nessas experiências artísticas, revelando aspectos visuais ou conceituais que se mostrem *indispensáveis* à sua definição e materialidade, na arte, sublinhando a discussão em torno daquilo que faria (e faz) do livro “*um livro*”.

Começemos por esta atuação que, de todo modo, inaugura o livro nos pressupostos contemporâneos de arte e representa sobretudo um protótipo da “teoria do não-objeto”, proposta pelo movimento neoconcreto ao final da década de 1950. A obra “*Lembra*” (1959), livro-poema de Ferreira Gullar, confeccionada a partir de acrílica sobre madeira e vinil (Figura 26), representa possivelmente uma das primeiras formas-livro na arte contemporânea, embora sua materialidade – em oposição a outras propostas – esteja mais inclinada à forma-caixa, também bastante recorrente à época (BRETT, 2012).



Figura 26 - *Lembra* (1959), de Ferreira Gullar (Acrílica sobre madeira e vinil)
Fonte: (BRETT, 2012)

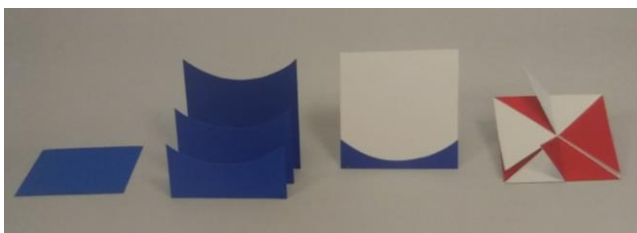
Segundo Brett (2012), a obra foi influenciada pela “mobilidade espacial” de trabalhos como *Bichos* (ver figura 16) e *Abrigo Poético*, de Lygia Clark, que propõe, por meio dessas obras e a partir delas, a geração de espaços, novos¹²⁸, promovendo a ideia de objeto de arte como “organismo vivo”, que se movimenta e se expande para além de si, aberto a novas percepções, inaugurando, também e

¹²⁸ A título de esclarecimento, a obra *Bichos*, de Lygia Clark, é considerada por críticos e artistas como uma “máquina geradora de espaços” (BRETT, 2012).

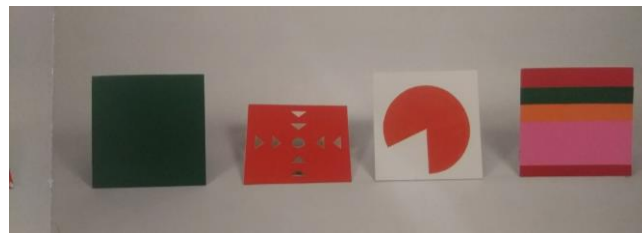
sobretudo, a compreensão do espectador como co-criador da obra - pontos especialmente relevantes ao argumento da tese. “Lembra”, de Gullar, requer a participação do espectador para revelar-se, posto que a palavra que conduz o sentido da obra esconde-se debaixo de um cubo azul, sendo necessário, portanto, que o espectador desloque-o fisicamente para finalmente alcançar o termo que proverá sentido à proposta (GULLAR, 2012). Esses trabalhos tornam-se importantes aqui na medida que sustentam indícios da percepção do livro como *elemento vivo*, e como *plano*, *superfície* e *estrutura* – para além de suporte de suas narrativas discursivas convencionais – e realçam o propósito dos artistas em inovar, deslocar o “habitual” das formas, produzir experiências multissensoriais, para além dos limites da linguagem verbal, e inaugurar na arte uma dialética possível entre pessoas e coisas.

O *Livro da criação* (1959-60) (Figura 27), de Lygia Pape, à mesma época, propõe também, a seu modo, a suspensão da linguagem convencional do livro, oferecendo uma narração não verbal da criação do mundo, e revelando-se também necessariamente pela participação ativa do espectador¹²⁹, que, ao manusear este livro, vê-se criar, nele e a partir dele, *estruturas* (BRETT, 2012). Também neste exemplo percebe-se o livro inclinando-se mais a *plano* do que a *discurso*, embora também haja um forte elemento narrativo sustentando a proposta: a própria criação do mundo. Lygia Pape com esta obra pretendeu promover o desafio do intelecto a si mesmo, uma vez que se misturam ali os sentidos – tato e visão -, aguçando já aí o valor da experiência nesse processo (BRETT, 2012). Para além do olhar, da contemplação, do objeto e da imagem em si, a arte contemporânea, ao oposto das artes clássicas, contempla, assim, necessariamente, a experimentação e a participação do espectador na revelação da obra de arte.

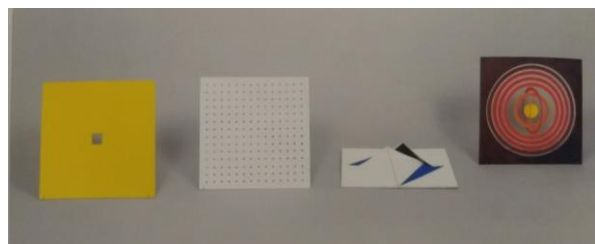
¹²⁹ Vale acentuar que o conteúdo dos livros tradicionais também se revela necessariamente a partir da participação do leitor, que abre o suporte e inicia a leitura de seu conteúdo uma vez já pré-determinado pelo autor. Ainda que a imaginação possa libertar o leitor a novas associações, o conteúdo com o qual interage encontra-se inteiramente fechado, concluído, sem possibilidade de ser por ele transformado.



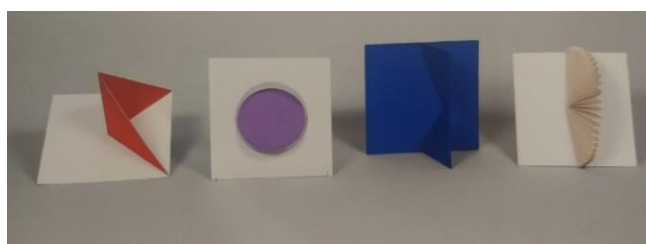
No início era tudo água
Depois as águas foram baixando, baixando, baixando
E baixaram
O homem descobriu o fogo



Na floresta
O homem era nômade e caçador
O homem começou a marcar o tempo
E a terra floresceu



Luz
O homem era gregário e semeou a terra
O homem construiu sobre a água: palafita
O homem descobriu que o sol era o centro do sistema planetário



A quilha navegando no tempo
Que a terra era redonda e girava sobre seu próprio eixo
Submarino: o vazio é o cheio sob a água
O homem inventou a roda

Figura 27 – *Livro da Criação* (1969-60), de Lygia Pape.
Fonte: (CANDELA, 2017)

Curioso observar que a obra de Lygia Pape, carregando “livro” no nome e remetendo a seu formato, não utiliza, porém, o código escrito nem imagens fechadas em si mesmas para narrar a história da humanidade. *Lembra*, de Gullar, por sua vez, não carrega o “livro” no título nem tampouco sua estrutura na forma, mas dispõe de uma “narrativa” que parte da linguagem escrita, restringindo a ela sua interpretação. Em outras palavras, consideramos que, embora proponham intervenções e novidades no que tange à materialidade do livro e à percepção da obra de arte, “Lembra” e “Livro da Criação” carregam em si um discurso de todo modo fechado, pautado ainda nas narrativas do mundo, na linguagem humana. Embora os esforços tenham sido válidos, fecundos e concretos, a forma-livro de Gullar, assim como seu “Poema Enterrado”, e o “Livro da Criação” de Lygia Pape, não representam, contudo, no âmbito da pesquisa, elementos-livro inteiramente “desprovidos” do racional e do discursivo, posto que ambos sustentam-se especialmente por palavras ou imagens – conteúdos fechados – que, ao final de um caminho orientado pelos próprios artistas, dão-se prontos ao espectador, embora necessitem de seu envolvimento para se revelarem. Neste sentido, consideramos tais

obras, diante da perspectiva específica da tese, somente como um estágio inicial que conduzirá, anos mais tarde, a elementos artísticos que se pretendem realmente livres de suas significações anteriores, abrindo espaço ao predomínio da materialidade, e da experiência, que, impactante, oferecerá algo que não se apresenta inteiramente inteligível, não se dá de imediato a “ver”, e nem tampouco conduz o espectador a interpretações únicas diante do objeto da arte. De todo modo, por influência de Raymundo Collares (BRETT, 2012), pode-se observá-las, já nesse estágio, como obras “em processo”, regidas por movimentos que constroem e desconstroem – revelam e ocultam - suas imagens e proposições (BRETT, 2012).

Propõe-se observar, em seguida, a obra *Vôo Noturno* (1967), de Waltercio Caldas. Antes porém de debruçarmos-nos sobre sua análise, faz-se importante discorrer acerca das especificidades do período. Os anos 1960 são especialmente marcados pela censura ditatorial, levando muitos artistas a produzir obras veladas, camufladas de suas proposições reais (BRETT, 2012). Também marca o período artístico, para além do histórico, uma certa propulsão e inclinação em liberar-se as obras de arte dos significados impostos, eliminando a significação convencional de seus elementos, conforme observamos. Waltercio Caldas interveio material e simbolicamente no livro, sobretudo – objeto tão caro às sociedades ocidentais letradas - tratando-o especialmente como *espaço; plano, superfície; e instrumento* para a realização de sua arte, na qual - observa Guy Brett (2012) - não raro “apagamentos” e “vazios” sobrepõem “acúmulos e ostentações”. Cildo Meirelles, nome de bastante expressão na arte brasileira, investindo em materiais, palavras e experiências, esforçou-se também muitas vezes em alterar a “semântica dos objetos” em suas produções artísticas, questionando, dentre outros tradicionalismos, o “sabido” e o “funcional”, buscando desconstruir “determinismos” e “fechamentos” produzidos pela linguagem discursiva (BRETT, 2012). Conforme observa Guy Brett (2012, p.39), “Cildo produz uma mudança mental, uma insinuação de possibilidade: olhe para outra coisa, fuja do habitual”. Por volta de 1970, na série intitulada *Objetos Semânticos* (uma ironia já no título), o artista apresenta a obra “Resposta”¹³⁰ (1970/1996): um estojo em tecido, contendo uma placa de bronze na parte externa, onde se lê a palavra que dá nome à obra; e uma outra, agora na parte interna, de onde sobressai a sentença que desconstruirá o esperado - “não

¹³⁰ Para acessar a obra, procurar sua menção na Figura 41, imagens reunidas ao final do capítulo.

está aqui o que você procura”¹³¹. Há de ressaltar que somos sujeitos da linguagem. Essa “anti-resposta” então rompe o fluxo natural dos rituais que esperamos inclusive do discurso.

Cildo Meireles sublinha o investimento de artistas, no período entre 1960 e 1970, não em metáforas ou representações do real, mas no próprio *real*; na *situação*, propriamente (BRETT, 2012). Helio Oiticica aponta também para a introdução do conceito de circuito, e sua importância.

Era um trabalho que, na realidade, não tinha mais o culto ao objeto, puramente; as coisas existiam em função daquilo que podiam provocar no corpo social. Trabalhar com a ideia de público era o que se tinha em mente. O importante no projeto foi a introdução do conceito de circuito. Esse conceito determina a carga dialética do trabalho, uma vez que parasitaria todo e qualquer esforço contido na essência mesma do processo (o meio). [...] Na realidade, o caráter da inserção nesse circuito seria sempre uma contrainformação. O circuito se dá a partir do movimento de um objeto no espaço, de mão em mão, e no tempo. A circulação de tais objetos – notas de dinheiro, garrafas retornável de coca – forma circuitos invisíveis que cruzam nosso dia a dia continuamente. [...] – arte como ato – nada antes ou depois. (Helio Oiticica. In: BRETT, 2012, p.339).

Oiticica, deste modo, ressalta o caráter *dialético* dessa arte que se quer “em processo” e em circulação, e sua função provocadora no corpo social, produzindo uma espécie de “contrainformação”, que alcança o espectador para sobretudo perturbar e desestruturar o habitual das relações - um diálogo entre pessoas e coisas não para conformá-las, mas para *encantá-las* pela via do inusitado. A noção de *experiência* e o *material* tornam-se, por isso, valores importantes neste processo, uma vez que a situação em si – tal qual ali se configura – carrega parte vital dessa proposta.

Sobre *Vôo Noturno* (Figura 28), de Waltercio Caldas, confeccionada a partir de cartão dobrado, linha e papel, as teorias informam que o “fio” conector das duas extremidades da obra registra uma *trajetória* no *espaço* – um *intervalo gráfico*, proporcionado pelo livro (CALDAS, 1999; BRETT, 2012).

¹³¹ Ref.: BRETT (2012).

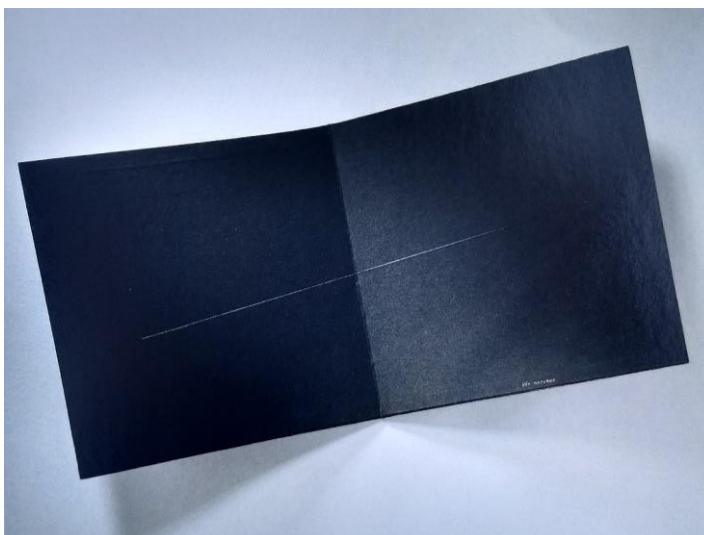


Figura 28 - *Vão noturno* (1967), de Waltercio Caldas
(Cartão dobrado, linha e papel – BRETT, 2012)
(“Livro realizado em 1981”; 3 exemplares - CALDAS, 1999)¹³²

Os materiais utilizados e sua disposição neste plano refletem o embaraço visual entre o voo do pássaro e a escuridão da noite, cenário sugerido, quase que unicamente, pelo título (BRETT, 2012). Pode-se observar, posto que a arte do período busca eliminar formalismos e convencionalismos, que, neste trabalho, palavras estão sendo substituídas por uma imagem, *única*, – que é, na verdade, o próprio livro. Por analogia a Mondrian, que concebe o suporte quadro como a própria manifestação da pintura, pode-se sugerir talvez que Waltercio Caldas, nesta obra especificamente, estivesse propondo transformar a materialidade do livro em sua própria narrativa. A propósito, todo espaço de livro lembra a forma de um quadro.

Sugerimos, de todo modo, que, embora haja uma história sendo contada em *Vão Noturno*, reforçada inclusive e especialmente pelo título, o espectador nem sempre a alcança visual e formalmente. Neste sentido, supomos que há algo na materialidade deste trabalho – que não carrega o termo “livro” no título e nem tampouco a forma “livro” tão explicitada - que se apresenta um tanto indecifrável e não familiar; uma obra em tal grau inquietante, que convida talvez o espectador a se deslocar do pensamento habitual. Os livros, na obra de Waltercio Caldas, importante ressaltar, atuam especialmente como formas ou máquinas de pensar (BRETT, 2012).

¹³² Interessante notar que Waltercio Caldas não descreve – no site nem em *Livros* (1999) - o material que compõe suas obras-livro.

Propondo agora rupturas em relação à leitura convencional ocidental, entre outros argumentos, sugerimos voltar a Série *Livros Objetos* (“Ponto a ponto”, “Trajetória I” e “Na linha”), de Anna Maria Maiolino, datados todos de 1976, e confeccionados com linha e papel recortado (Figura 29).



Figura 29 - Série *Livros objetos* (1976), Ana Maria Maiolino *Ponto a ponto*; *Na linha*; *Trajetória I*. (Materiais: linha e papel recortado)
Fonte: (BRETT, 2012).

Estes trabalhos refletem a transposição de seus “Desenhos Objetos” – ilustrações-esculturas produzidas a partir de intervenções na materialidade do papel¹³³ – agora para o formato “livro” (BRETT, 2012). Seus Livros-Objetos, desprovidos então de qualquer linguagem verbal, trazem em si a proposta de serem lidos mais livremente: do avesso, da direta para a esquerda, de trás para a frente (BRETT, 2012). Importante acentuar que a artista, em 1967, junto a Helio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, participa da Mostra “Nova Objetividade Brasileira” (CARRION, 2018)¹³⁴ e, a partir da década de 1970, abandona então a figuração e a representação em sua arte para investir nas possibilidades espaciais do papel, o que, de certo modo, justifica as obras citadas acima (BRETT, 2012). Se, conforme esclarece Maiolino, seus “Desenhos Objetos transformam o suporte do papel em espaço e corpo material, matéria a ser elaborada que conduz a experimentações” (BRETT, 2012, p.267), pode-se sugerir, por analogia, que seus “Livros-Objetos” também deslocam o livro como superfície receptora da linguagem narrativa para adotá-lo como “espaço e corpo material”, em processo, provocador de (novas) experiências inabituais. E este ponto, especialmente, faz desta obra um elemento fundamental para a proposta da tese. Cabe lembrar que Maiolino é uma artista

¹³³ O título *Desenhos Objetos* resulta da proposta da artista em transformar desenhos em objetos, ilustrações em esculturas, a partir da intervenção na materialidade do papel (BRETT, 2012).

¹³⁴ Dados disponíveis em: www.artequaeacontece.com.br, por Caroline Carrion, 5 de março de 2018.

conceitual, movimento que busca “criar novas ideias nas mentes das pessoas”, impactar e fazer refletir, envolvendo o espectador na revelação da própria obra de arte. Sobre os *Desenhos Objetos*, revela a artista:

Na tentativa de articular e dinamizar este um e ao mesmo tempo duplo espaço, o verso e o reverso, o dentro e o fora aparece o vazio, juntamente com a possibilidade de prenhez desse vazio. Tanto que, ao olhar os desenhos-objetos com as superfícies rasgadas e com os espaços ociosos atravessados por linhas de costura que apontam percursos e trajetórias nos espaços, percebemos que eles indicam a possibilidade de existência do cheio no oco, o que nos levaria a afirmar que, nessas obras, o espaço é trabalhado por meio de questões materiais. Nos livros objetos, as folhas de papel sobrepostas dos *Desenhos Objetos* saem da caixa de madeira para formar a estrutura de um livro e ir parar nas mãos do público. [...] Esses livros permitem uma leitura de frente para trás e de trás para frente. [...] a linha desenhada participa da obra para logo depois converter-se em linha materializada, linha de costura, bordado, indica trajetórias, atravessando as folhas de papel com os cortes, rasgos e buracos. O nó é também o ponto que segura a linha, que escorre como um rio entre as folhas de papel e, em alguns momentos, vai além das fronteiras das bordas das folhas (Trecho do depoimento de Anna Maria Maiolino a Giancarlo Hannud. In: BRETT, 2012, p.267)

Esta série torna-se aqui relevante, outra vez, posto que também carrega, em sua composição, uma intervenção explícita na *materialidade* do livro – na figura do papel –, perfurado, mas, poeticamente costurado por estas linhas que unem suas trajetórias, sugerindo, conforme propõe a artista em seus *Desenhos Objetos*, também o aparecimento do “vazio”, e, especialmente, a possibilidade, depois, da “prenhez” desse vazio: encontrando o cheio no oco, e despertando, assim, a partir de uma experiência mais totalizante, aquilo que não se dá a ver. A proposta baseia-se *na e pela* materialidade do suporte, embora a obra, teórica e formalmente, seja sustentada por uma narrativa maior: os recortes realizados nas páginas, segundo observa Guy Brett (2012), são frutos dos devaneios de Maiolino, que desloca, ao livro, a narrativa discursiva do buraco negro do universo. De todo modo, é a partir desta nova materialidade e expressão que se sugere aqui extrair a desconexão do olhar e do pensamento – o vazio –, de onde justamente nascerá, em seguida, outras novas significações, “outros planos invisíveis” (BRETT, 2012).

Dois anos mais tarde, encontramos *Matisse/Talco* (1978), obra de Waltercio Caldas, que não representa a *criação* de uma proposta-livro, propriamente, mas uma interferência artística e material em uma obra já pré-concebida (Figura 30).



Figura 30 - *Matisse/Talco* (1978), de Waltercio Caldas (Talco e livro sobre Henri Matisse) (BRETT, 2012) (Livros realizados em 1978, 3 exemplares datados e assinados – CALDAS, 1999)

Nesse trabalho, confeccionado a partir da aplicação de talco sobre *Ateliê*, livro de Henri Matisse, Waltercio Caldas propõe concretizar, a partir da inserção desse material, uma experiência sensorial e simbólica - “aroma doce e luxuosidade” - despertada pelo próprio conteúdo (BRETT, 2012). Vê-se materializado ali não a soberania da linguagem, mas as *sensações* por ela despertadas, somente. Embora represente materialmente a reação provocada por uma narrativa dada *a priori*, podemos identificar, física e visualmente, em *Matisse/Talco*, a proposta do artista por buscar “apagamentos” e “vazios”. Pode-se ainda, por analogia à proposta de Maiolino, enxergar e encontrar nesta obra, a partir do caminho sugerido pela tese, também a “prenhez” desse vazio, uma vez que o conteúdo do livro, literalmente apagado pelo acréscimo da fina camada branca, transforma toda a narrativa fechada e concluída da obra de Matisse em página nova¹³⁵, pronta para a liberdade e a angústia de novos rabiscos e possibilidades. *Matisse/Talco*, produzido a partir de um livro com conteúdo narrativo, permanece material e estruturalmente como tal nesta proposta, mas, diante da intervenção, pode também despertar novas leituras que não necessariamente narrativas, uma vez que livro e conteúdo estão ali impedidos de exercerem suas funções. O material – agora não tão familiar – provoca o espectador.

Esta obra, sublinhamos, apresenta o livro avesso ao saber convencional e ao toque – assim como a maioria das formas-livro de Waltercio Caldas (CALDAS,

¹³⁵ Guy Brett (2012) utiliza a expressão “folha em branco” para abordar essa obra de Waltercio Caldas. Não está sendo aqui utilizado o termo, pois traz em sua definição formal a ideia de um sujeito aplicando, soberano, suas ideias, teorias e possibilidades sobre objetos estáticos. Na tese, priorizamos o binômio *pessoa* e *coisa*, e toda a troca e liberdade trazidas por esta escolha.

1999) -, apagando talvez duas das principais essências do objeto: o manuseio e a leitura. Faz-se relevante sugerir ainda que *Velázquez* (1996) (Figura 31), obra que faz referência visual explícita ao pintor barroco porém ocultando todo e qualquer objeto ou figura humana de sua produção artística, sublinha, outra vez, a inclinação do artista por apagamentos e vazios e, sobretudo, evidencia o esforço da arte contemporânea em eliminar parte dos contornos representativos, a partir de intervenções na estrutura convencional do livro, somando, portanto, à proposição de *Matisse/Talco*.

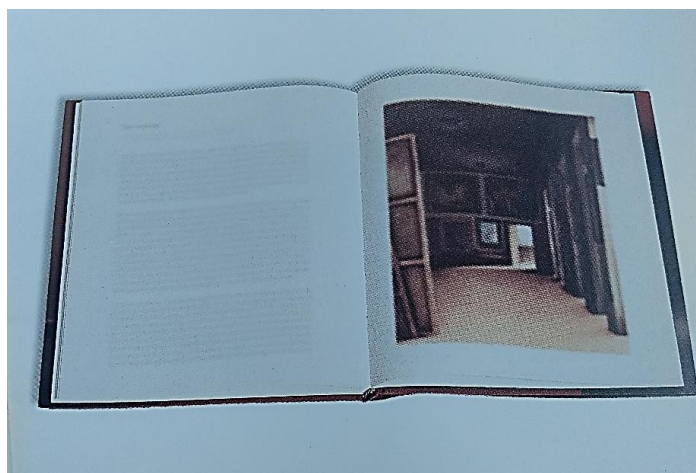


Figura 31 - *O livro Velázquez* (1996), de Waltercio Caldas (“Livro editado em 1996” – 1500 exemplares assinados pelo artista)¹³⁶
Fonte: (CALDAS,1999).

Livro de carne (1978-1979), de Artur Barrio, por sua vez, confeccionado a partir de “impressão digital sobre *papel*” (BRETT, 2012), representa literalmente um “corte” – podemos argumentar - na percepção tradicional do livro tal qual o concebemos, ampliando e extravasando seu conceito (Figura 32). Sugere-se, de todo modo, primeiro, que a obra aproxima a arte de uma “realidade crua”, nas figuras do sangue e da *carne*, que, inclusive, faz-se, em sua descrição material, curiosamente representada pelo *papel*. Além de oferecer uma nova materialidade ao suporte livro, agora mais “vital” e visceral, aproximando-o, neste sentido, também da finitude do corpo animal e humano, propõe o disparo de leituras e possibilidades pessoais pelo contato e pela experiência tátil e intelectual a partir dessa nova fisicalidade. Conforme observa Canongia (BRETT, 2012), se o livro convencional “[...] é o lugar organizado do saber, da legitimação do conhecimento,

¹³⁶ Cada exemplar é considerado um original.

[...] [o Livro de Carne] legitima outras formas de conhecimento, outros saberes, tão antigos quanto a humanidade: cortar a carne, fazer o pão, modelar o barro, criar imagens” (BRETT, 2012, p.83), perspectiva que aproxima a discussão novamente às teorias de Heidegger, defendendo o legítimo aprendizado a partir da experiência única com a materialidade das coisas “por fazer”, ainda “em processo”, *não dadas* – que, inclusive, podem ser confeccionadas para além das mãos do artista, desconstruindo ainda o “extraordinário” da arte. Soma-se ao elemento visual e tátil da obra, também um texto - que segue abaixo - complementando a experiência.

Deve ser feita a partir do corte/ação da faca do açougueiro na carne, com o consequente seccionamento das fibras, fissuras, assim como as diferentes tonalidades e colorações. Para terminar é necessário não se esquecer das temperaturas, do sensorial (dos dedos), dos problemas sociais etc. (BRETT, 2012, p.83).

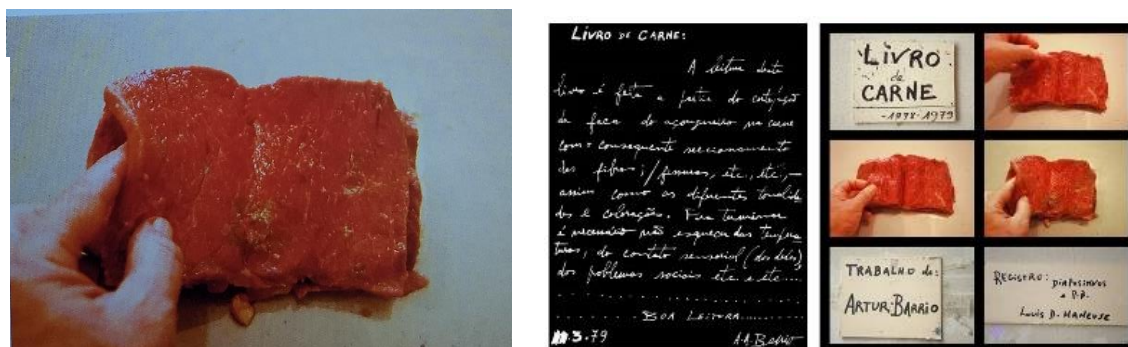


Figura 32 - *Livro de carne* (1978/1979), de Arthur Barrio (Impressão digital sobre papel – grifo meu)

Fonte: (BRETT, 2012).

Brett (2012) observa que o trabalho de Barrio confirma a atração do período pelo formato livro e faz-se especialmente relevante por sugerir ao espectador - ao contrário da tendência digital – a envolver-se na manipulação *material* de suas páginas, e, sobretudo, vivenciar, mergulhar nesta *experiência física*, deixando também, nele, seus rastros e impressões: suas digitais e a temperatura corporal refletem fisicamente no *Livro de carne*. Embora a obra esteja, neste sentido, associada a uma linguagem essencialmente discursiva, propondo o acúmulo das “narrativas” individuais via digitais humanas, seu título e materialidade – sugerimos - produzem efeito, desconcertam o espectador, e, no lugar de restringir a “leitura”, parece, ao contrário, ampliar suas possibilidades de interpretação e contato, uma vez que, assim como em *Manual da ciência popular*, como se observará mais adiante, texto e imagem, em algum momento, promovem contradições, estimulando

o pensamento para além do costumeiro. O *Livro de carne*, apesar da legitimação do título, levanta incertezas acerca da definição do objeto: seria de fato um livro? Se, na arte, a unidade material mínima de um livro não é mais necessariamente o papel cortado ou o cartão dobrado – contrariando grande parte dos trabalhos aqui observados –, seria ela, pois, representada ali pela revelação de um conteúdo, pela transmissão de um saber? De todo modo, o *Livro de carne* (1978/79), assim como a *Sala de carne com anima*¹³⁷ (1977) (Figura 33), de Antonio Dias – artista que investe numa arte menos figurativa e mais material, a partir de 1963 – iluminam ambas “aquilo que não se explica, o não cartografado” (DIAS, 2012, p.269), produzindo “áreas-enigmas” que se voltam mais à opacidade e à obscuridade da obra do que propriamente à sua transparência.

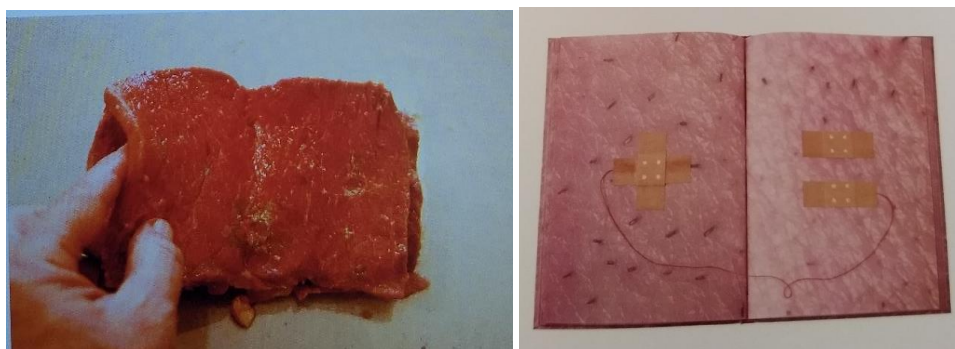


Figura 33 – Opacidade *versus* transparência nas obras de Arthur Barrio e Antonio Dias. Na sequência das imagens, *Livro de Carne*, de Arthur Barrio; e uma das “páginas” de *Sala de carne com anima*, de Antonio Dias.

Fonte: (BRETT, 2012).

Propomos, neste momento, observar as obras *Aparelhos* (1979) e *Manual da ciência popular* (1981), ambas de Waltercio Caldas, e próximas no tempo, figurando um estágio importante na pesquisa, devido aos esforços conceituais concretos do artista, argumentamos, em oferecer, especialmente a partir dessas duas obras, uma espécie de desconstrução do livro enquanto meio de “instrução”, questionando, via intervenção em sua funcionalidade ou materialidade, também a racionalidade discursiva do mundo, que, isolada em si mesma, estaria limitando o pensamento ao habitual de formas e convenções. *Manual da ciência popular* (1981), (Figura 34), confeccionado em formato de livro, reúne proposições e obras do artista, funcionando sobretudo como contraponto aos catálogos de exposições que, segundo observa Waltercio, frequentemente aprisionam as obras de

¹³⁷ Antonio Dias considera a obra *Sala de carne com anima* mais que um livro, um ambiente inteiro (BRETT, 2012).

arte a legendas e explicações, reduzindo-as não raro a “estados de imagem” (BRETT, 2012). Sobre o trabalho do artista, Sônia Salzstein observa:

[...] o “livro” (ou meta-livro) anarquicamente vai apagando, de página em página, as demandas de *transparência* e *comunicabilidade* dirigidas ao trabalho de arte, e assim reconduzindo-o a sua *opacidade originária*. Sabe-se que todo trabalho de Waltercio lida com a ideia de uma opacidade intrínseca das imagens – a imagem ‘nos veem’, veem-se a si próprias, mas de algum modo são entidades transparentes através das quais o mundo se descortinaria perante nossos olhos. (CALDAS, 1999, p.12).



Figura 34 - *Manual da ciência popular* (1981), de Waltercio Caldas¹³⁸ (“Livro editado em 1981” - tiragem de 2000 exemplares)
Fonte: (CALDAS, 1999)

Em *Manual da ciência popular* (1981), imagens e textos, livres da função limitadora de traduzirem-se fielmente, representam um “convite ao raciocínio”¹³⁹ não usual, ampliando as expressões e possibilidades das propostas que estão ali sendo experimentadas de modo agora fidedigno às proposições artísticas vivenciadas em tempo real. Impactando e interpelando o espectador, ampliando e libertando o pensamento para além das primeiras evidências, fugindo então aos “automatismos” – função que Waltercio Caldas talvez também atribuísse aos livros não fossem seus constantes enquadramentos. Nas palavras do artista, “esse livro é a prova de que não acredito em obras reduzidas a sua explicação”¹⁴⁰. Esta obra-protesto parece, portanto, representar, acima de tudo, uma crítica ao suporte livro enquanto reprodução e instrução, funcionando ainda, segundo o próprio Waltercio

¹³⁸ À direita, uma das obras que compõem o *Manual*. Chama-se *Convite ao Raciocínio*. A imagem vem acompanhada de um texto: “Não se deixe enganar pela sugestão do título. Observe com atenção esta imagem e compreenda por quê” (CALDAS, 1982 – *Manual da ciência popular*).

¹³⁹ Título de uma das obras apresentadas em *Manual da Ciência Popular*.

¹⁴⁰ Trecho do depoimento de Waltercio Caldas a Giancarlo Hannud (BRETT, 2012, p. 329).

Caldas (BRETT, 2012), como ironia para aqueles que duvidam da complexidade e da legitimidade da arte contemporânea.

Aparelhos (1979) – mistura de forma-caixa e forma-livro¹⁴¹ (Figura 35) - materializa talvez uma crítica ainda mais incisiva. Segundo argumenta Sônia Salzstein, “Parece, no próprio nome, uma referência mordaz a certa pedagogia da *comunicação* e da *utilidade* da arte que viceja o mundo da cultura – e este não deixa de ser um mundo de objetos”¹⁴² (CALDAS, 1999, p.10).

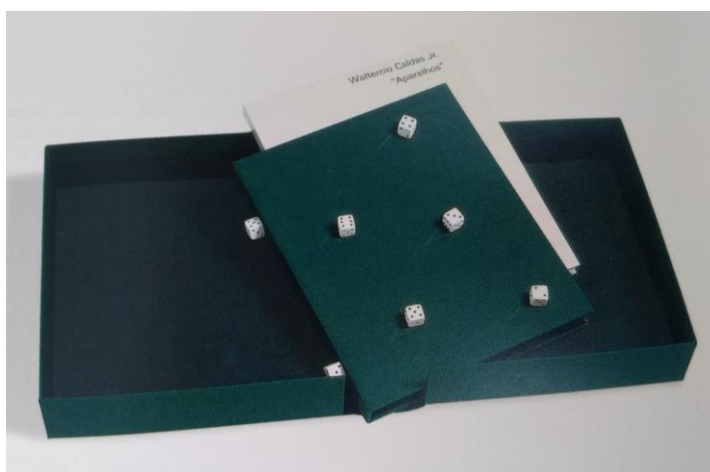


Figura 35 - *Aparelhos* (1979), de Waltercio Caldas
 (“Livro realizado em 1979” – original, 1500 exemplares; tiragem especial, 6)
 Fonte: (CALDAS, 1999).

Dialogando com os preceitos da tese, ser um “mundo de objetos”, aprisionado portanto à cultura e às suas representações, não traduziria a função primordial do livro nem tampouco a essência e o propósito desta arte construtiva em particular, uma vez que persegue, desde o cubismo, a libertação da narrativa engessada do mundo. O termo “aparelhos” remete-nos, livremente, portanto, à ideia de algo em crise, que, doente, encontra-se à beira do fim, propondo o encerramento de uma ideologia radicalmente discursiva, e de teorias fechadas, que não mais teriam espaço monopolizante na contemporaneidade. Pode-se sugerir, por analogia à proposta de Claes Oldenburg e seus ícones americanos, aqui o “cansaço” do livro em servir à humanidade – representado nas obras *Aparelhos* e *Manual da Ciência Popular* - que, há tempos, reduz sua potência a fechamentos de possibilidades.

¹⁴¹ Curioso ressaltar aqui que as obras-livro de Waltercio Caldas raramente aparecem acompanhadas da descrição do material utilizado em sua fabricação, talvez em função de o artista considerar dispensável a descrição de um livro. Não encontramos ainda alguma explicação para esta constatação.

¹⁴² Grifos meus.

Agnaldo Farias (BRETT, 2012), curador de arte, sublinha ainda, sobretudo em Waltercio Caldas, a noção de obra de arte como “*aparelho* produtor de novas significações e experiências”, aspecto que também percebe caber ao título atribuído a esta obra, sugerindo aqui talvez “liquidar” a noção do livro como reduto exclusivo de pensamentos fechados, para libertá-lo.

O *Livro Carbono* (1981), de Waltercio Caldas, sem qualquer vestígio e alusão a reproduções dadas *a priori*, a figuras humanas e à linguagem – destituído de textos, explicações e palavras associadas para além do título (Figura 36) – representa, dentro do recorte específico da pesquisa, uma experiência do livro na arte contemporânea disparada especificamente por sua materialidade, apenas.



Figura 36 - *Livro Carbono* (1981), de Waltercio Caldas
(Materiais: Papel carbono e papel mata-borrão – 3, datados e assinados pelo artista)
(BRETT, 2012)
(Materiais: “Livro realizado em 1981”) (CALDAS, 1999)

Os materiais utilizados para a realização deste livro – folhas de carbono e de mata-borrão alternadas (“dois materiais duplicadores”, em sua essência) (BRETT, 2012) – possibilitam que a reação física e química entre eles, geradas pelo manuseio do espectador, pela força da gravidade e pela passagem do tempo, produzam manchas gráficas que se modificam continuamente (BRETT, 2012, p. 329): “acontecimentos gráficos espontâneos e gerados pelo próprio livro, pois os materiais estão sempre passando suas qualidades um para o outro. É um livro no tempo, um livro cuja aparência será sempre transitória”¹⁴³. É a materialidade, portanto, que, neste caso, gerará o impacto conceitual no espectador, que, por consequência, construirá intelectualmente, para além das experiências sensoriais e tá-

¹⁴³ Trecho do depoimento de Waltercio Caldas a Giancarlo Hannud (BRETT, 2012, p. 329).

teis, acreditamos, também uma série de explicações singulares para aquela obra. No *Livro Carbono*, vale sublinhar, o “conhecimento” – as manchas gráficas –, está sendo ali produzido, simultânea e materialmente, por pessoas e também por “coisas”, aproximando estas duas “instâncias”. Sobre esta obra, Salzstein observa:

Não há aí frente e verso, e a imagem que brota dessas páginas brancas não pode ser considerada reprodução de algo *a priori* ou externo ao espaço do livro, pois resulta de uma atividade continuada da própria superfície engendrada nela e sem interferência externa, além disso, vão surgindo por todo o espaço do livro ao mesmo tempo...se pode dizer que aí tudo é; ou que aí tudo se vê (SALZSTEIN. In: CALDAS, 1999, p.14).

Observa-se, assim, que *Livro Carbono*, ao contrário das versões tradicionais do objeto, não carrega informações ou interferências externas para além do que materialmente “apresenta”, e é neste sentido que se ia tornar, nos termos de Didi-Huberman (1998), se assim o fosse, também “olhante”, para além de “olhado”. Salzstein (CALDAS, 1999) sugere o “olhar do pensamento”, libertado pelo contato visual e material da “superfície rolante” do livro, esse esforço intelectual por parte do observador para pensar o material, que agora está ali sendo reauratizado, apresentado de forma única; inédita.

Dentre os livros, aliás, não faltam exemplos de superfícies que absorvem os serpenteamentos mais sutis do pensamento (o olhar do pensamento), estreitando olhar e imagem numa face única e absoluta, alheia à dicotomia que cinde a imagem em produção e reprodução (CALDAS, 1999, p.14).

Estamos lidando, pois, com elementos materiais que ali agora se encontram à margem da circularidade e da sociabilidade humana. Neste universo específico da arte, vivenciamos o produto de massa a partir de uma nova lógica, talvez mais *estruturante* do “ser” que o observa, possibilitando-o, no ineditismo desta relação, experimentar vivências mais profundas. Cada qual a seu modo, sublinhamos que todas as obras expostas nesta seção carregaram traços composicionais importantes para a construção e formalização da categoria “Livro-Coisa”, sobretudo no sentido de funcionarem mais como “máquinas de pensar” do que de “reproduzir”, uma vez que, dentre outros argumentos, desestabilizam a percepção, requerendo uma “leitura [agora] plurissensorial”, um “manusear criativo” muitas vezes, uma “re-criação”, uma “quebra”, e, sobretudo, uma “abertura” (CALDAS, 1999). Mas é a obra de Waltercio Caldas, *É = (o espelho) um véu?* (1996) - que não se assume

“livro” na estrutura nem tampouco no nome - aquela que talvez aqui melhor a traduza, conceitual e imagetivamente (Figura 37).

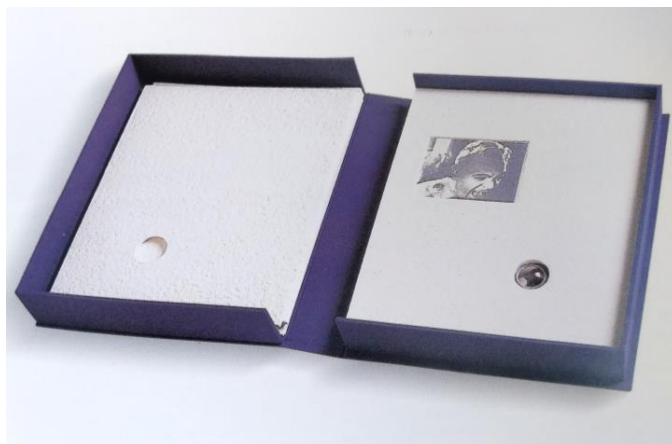


Figura 37 - *É=(o espelho) um véu?* (1996), de Waltercio Caldas
 (“Livro editado em 1998” – 25 exemplares numerados e assinados pelo artista)
 Fonte: (CALDAS, 1999).

Esta obra, próxima ao formato de caixa, descarta a linguagem textual, transformando o livro de transmissor e reproduzidor de conhecimento e conteúdos fechados à *experiência* aberta, fenomenológica; agora conceitual e (também) fisicamente “dotado da capacidade de ver, mais do que de ser visto”¹⁴⁴, interpelando o observador, no sentido a que propõe Didi-Huberman (1998). O espectador, ao manusear essas páginas, liberta daquele *espaço* um olho tridimensional, que se desprende completamente da obra, e evidencia, agora livre, a situação à qual estavam antes engendrados – espectador, objeto e obra -, sugerindo, a partir de uma análise particular, um libertar, uma nova configuração. Para Sônia Salzstein (CALDAS, 1999):

O movimento de abrir esse livro equivale a ir aos poucos fechando-o: o virar sucessivo das pranchas não expõe senão sua superfície cega e o martelar sincopado da pergunta [carregada no título]. Mas, de maneira inversa, o movimento libera paulatinamente uma pequena esfera metálica espelhada, um “olho” que, ao ver o livro sendo visto, de um ângulo de 360° (pois se solta na última página), agrega todos os modos de ver depositados nele. (SALZSTEIN. In: CALDAS, 1999, p.14).

Esse olho, argumentamos, carrega a indagação e o questionamento que transformam, a partir da experiência sugerida, não apenas a obra, constantemente, por meio dos sentidos pessoais únicos e intransferíveis a ela atribuídos, mas também o próprio observador, que agora, sendo também observado, sente-se de al-

¹⁴⁴Sônia Salzstein (CALDAS, 1999) considera que os livros de Waltercio Caldas costumam ser dotados desta capacidade de impactar o observador.

gum modo impactado, desconfortado. Encontrar-se-ia ele, por analogia aos pressupostos de Didi-Huberman (1998), diante de algo “opaco”, “vazio”, não codificado; diante de um livro despido de seus contornos culturais, de sua transparência e, por isso, elemento verdadeiramente perturbador e inquietante na estranheza de sua natureza. Metaforicamente, sugerimos que este “olho” agora livre, desprendido dos convencionalismos do mundo e do aprisionamento da linguagem, estaria extrapolando ali a significação do livro, da obra de arte, do sujeito e do próprio limite da contemplação. Poder-se-ia observar, ainda a partir das reflexões do autor, espectador e obra construindo-se mutuamente - proposição especialmente sugerida pela imagem da primeira página.

Enquanto o *Livro Carbone*, a partir das reações da própria materialidade e dos gestos do espectador, produza talvez *ainda* um conhecimento “fechado”¹⁴⁵ – ficando nele depois algo registrado e catalogado, tal qual o sistema de escrita nas páginas de um livro -, *É = (o espelho) um véu*, pelo contrário, não parece fixar nem tampouco produzir conteúdos únicos, materializados, visíveis e codificáveis, em seu conceito ou fisicalidade, uma vez que o material em si nada parece acumular - congregando apenas à mente de quem o observa. Esta obra parece querer produzir “*provocações* no pensamento”, “criar (novas) ideias” na mente do observador, gerar *interrupções* no automatismo do mundo, revelando, a partir da experiência e da relação entre pessoas e coisas, alguma novidade.

Experiências semelhantes parecem também ocorrer, por medidas distintas, em obras como *Bólido-Caixa* 17 (1965-1966), de Helio Oiticica; *Isto não é uma nuvem* (1997), *Ovo* (1967) e *Caixa das formigas* (1967), de Lygia Pape; *O livro para Ingres* (1998) e *Caixas* (2000), de Waltercio Caldas¹⁴⁶. Se Lygia Pape pretendia já em *Livro da Criação* (1959) trabalhar os elementos a partir de uma “intenção aberta”, é sobretudo com as obras *Ovo* (1967)¹⁴⁷ e *Caixa das formigas* (1967)¹⁴⁸ - observa Oiticica - que a artista alcança maestria na proposição, descar-

¹⁴⁵ Embora muito mais físico que conceitual.

¹⁴⁶ Todas as referidas obras podem ser observadas reunidas ao final do capítulo.

¹⁴⁷ A obra convida o espectador a vivenciar a experiência material e sensível de estar dentro deste “ovo” – um ambiente escuro, fechado com uma espécie de véu e membrana – e, depois, a brotar dele, finalizando a proposta - uma experiência muito particular e única, que rompe com o fluxo dos acontecimentos e os rituais sociais cotidianos. (BRETT, 2012).

¹⁴⁸ *Caixa das formigas* se constitui uma caixa fechada, contendo formigas vivas e um pedaço real de carne crua, trocada diariamente, a fim de atribuir mobilidade, inovação e movimento à obra,

tando “[...] qualquer literatura ou relação superficial, ou metáforas pré-concebidas: os elementos são sementes abertas, objetivas, concretas que funcionam como um exercício imagético”¹⁴⁹ (BRETT, 2012, p.301).

Em *Ovo* (1967), especialmente, Pape oferece ao experimento uma estrutura sensível que, conforme argumenta Oiticica, alcança melhor êxito em “informar” e “comunicar”, justamente por fundamentar-se agora em “nada da intelectualidade”, fazendo-se sobretudo *experiência*, vivida e sentida profunda e internamente - (Figura 38).

Significações abertas-abertas, como janelas umas às outras, e desse modo são como sementes de significações [...] [...] – aqui a impermanência e a natureza do objeto e o reverso disso: não a estrutura “para participação” externa a ela, mas a condição para um crescimento que pode variar dependendo de quem cresça nisso, tornando-se impossível considerá-los como objetos para participação - ela está em repouso, a estrutura-ovo; nós estamos em repouso, ou o oposto – um crescimento dentro de nós cria um diálogo, *um crescimento vital para descobrir criativamente e viver essa casca-ovo como uma possibilidade significativa para uma moção, interna-externa, ou moções, pensamentos, o que chamaria de vivências*[...]. [...]uma série de projetos que só tomam sentido quando chega o tempo” para tal, ou quando uma condição é criada para ou através disso, isto é, uma *condição não-repressiva, esperando a hora de brotarem, como possibilidades para o infinito*; o conflito do mundo das imagens não afeta esse creestado, muito menos qualquer conceito que se ligue a esse estágio do pensamento imagético (trecho do depoimento de Helio Oiticica sobre a obra de Lygia Pape. In: BRETT, 2012) – grifos meus.



Figura 38 – Obra *Ovo* (1967), de Lygia Pape.
(Cubo de madeira e papel ou plástico colorido)
Fonte: (CANDELA, 2017).

percebida pela artista também como campo energético (BRETT, 2012). A obra pode ser observada, junto a outras, ao final do capítulo.

¹⁴⁹ Trecho do depoimento de Helio Oiticica sobre a obra de Lygia Pape.

Ovo, então, sublinharia o argumento de que o *vazio* e as impermanências – produzidas sobretudo no momento em que pessoas e coisas “repousam” por alguns instantes de suas representações e contornos sociais, a que estão constantemente submetidas e exigidas –, produzem pensamentos, significações, diálogos profundos, crescendo ambos – olhantes e olhados – diante dessa relação vital, essa experiência única, aberta, brotada de um eventual *vazio* ou *silêncio* representativo, permitido pelo material que ali se revela diferentemente a cada interação. Reforça-se, neste contexto, que Waltercio Caldas, assemelhando-se às proposições também de Pape, concebe o livro em sua arte sobretudo como *forma de pensar*, como “instrumento para viabilizar um pensamento plástico”, como estrutura material para a criação de novos objetos e novas ideias (BRETT, 2012; CALDAS, 1999) – aspectos especialmente relevantes para a construção da categoria do “Livro-Coisa”.

Sabemos, porém, não ser essa a concepção habitual do livro. Heidegger (2009) observa que as camadas de significação atribuídas aos *objetos* impedem-nos constantemente de voltar a sua materialidade e abertura. Quando pensamos em livros, somos, pois, imediatamente remetidos a seus discursos e simbologias. O “Livro-Coisa”, na contramão desse automatismo, estaria nos oferecendo o livro *em silêncio*; o *silêncio* do livro; o silenciamento discursivo do livro – o momento em que ele “para de funcionar” nos moldes tradicionais, para ser percebido especificamente em sua materialidade, impactando-nos agora a partir de seu “esvaziamento”, e, sobretudo, a partir da “prenhez” desse *vazio*. O “Livro-Coisa” representaria, por analogia, o *vazio* “malevitchiano” (GULLAR, 1998), o silêncio que impacta para dele brotar novas vivências, para voar livre e longe o pensamento, a desacomodar-nos; aquilo que inquieta por não ter nada pronto a dizer, por tudo ali caber, por carregar o silêncio em imagem, esperando um esforço intelectual do espectador para algo brotar dessa materialidade vazia agora de “mundo”.

O livro na arte, de modo geral – embora ali quase sempre “aberto” em termos de estrutura –, não viabiliza o encontro com conteúdos, narrativas e informações fechadas, mas, antes, o silêncio. Não o silêncio da leitura, que “barulha” a mente com sua linguagem e pensamentos “dados”, mas o silêncio e o *vazio* perturbador do não saber. Essa situação parece impactar o espectador, permitindo-lhe que mesmo na fluidez da contemporaneidade experimente vivências únicas, cons-

titutivas e fenomenológicas – “o que quer de mim essa coisa?”. Transformado sobretudo em material e imagem – destituído das referências que o aprisionam em épocas e lugares pré-estabelecidos – o livro, sob novas formas não convencionais, talvez possa enfim alcançar seu objetivo primeiro: o de tornar-se suporte de comunicação “universal” (CHARTIER, 1998), percorrendo o mundo com sua “linguagem” visual intersubjetiva. A arte contemporânea estaria, deste modo, devolvendo ao livro – este objeto também mundano e de massa - a subversão própria da literatura. A arte e a literatura apareceriam aqui, talvez com algum exagero, como narrativas potencializadoras do sujeito e do objeto, por meio de singular experiência.

O “Livro-Coisa” seria então *materialidade* transformada em *narrativa*¹⁵⁰; suporte transformado em imagem, em fluxo material contínuo, inacabado, universal. Sônia Salzstein o acomodaria no conceito de “superfícies rolantes” (CALDAS, 1999); Tim Ingold (2012), às pedras que rolam sem juntar musgos. Podemos então arriscar considerar, neste sentido, que a arte contemporânea transforma o livro novamente em objeto aurático¹⁵¹, em objeto “não-semântico”¹⁵², uma *coisa* que “vaza”, que está “em processo”, interrompendo, assim, o fluxo corrente do esperado. Neste lugar de *coisa*, investido em sua materialidade ou desinvestido dela muitas vezes, o livro estaria gerando sobretudo experiência, realçando subjetividades, e provocando transformações mentais e conceituais profundas no observador, a partir dessa liberdade da experiência com o material, que impacta e transforma o “olhante” a partir desse “não-saber” *a priori* (DIDI-HUBERMAN, 2014). Do outro lado, a obra *Para ser curvada com os olhos* (1970/1975), de Cildo Meireles - (Figura 39) -, sublinha, dessa vez, o impacto e a importância agora do olhar também do espectador para a continuidade da obra¹⁵³:

[...] Acreditava que, com o passar do tempo e o acúmulo da força de vários olhares, a barra de ferro reta, de fato, se curvaria, numa espécie de exercício de fé no olhar. O trabalho lida com a questão do olhar e a possível força e potencialidade dele, de

¹⁵⁰ Como sugere *Vôo Noturno*, de Waltercio Caldas, por exemplo.

¹⁵¹ Além dos poucos exemplares disponibilizados – assinados, numerados e produzidos pelos próprios artistas - o livro, diante desta arte específica, é tomado pela ideia da “aparição única” (BENJAMIN, 2012), experiência singular, atuando diferentemente a cada interação e contato.

¹⁵² Em analogia à obra *Resposta*, de Cildo Meireles.

¹⁵³ Cildo Meireles e Waltercio Caldas são artistas que acentuam sobretudo a importância da percepção e o olhar do observador para o revelar da arte.

alterar fisicamente os objetos. (Depoimento de Cildo Meireles a Giancarlo Hannud. In: BRETT, 2012, p.279).



Figura 39 - *Para ser curvada com os olhos* (1970/1975), de Cildo Meireles
(Esmalte sobre placa de bronze, ferro e papel em caixa de madeira)
Fonte: (BRETT, 2012).

Pode-se re-afirmar, com isso, que pessoas e coisas, nesse campo específico da arte, por analogia aos estudos de Cultura Material e outros diálogos, estariam construindo-se mutuamente, olhando-se, impactando-se, interpelando-se, e, sobretudo, transformando-se a partir de experiências não automáticas, deslocando a hierarquia formal entre elas, e sublinhando, em alguma medida, o valor dos elementos materiais nas experiências humanas cotidianas.

Trata-se, especialmente, de obras não “dadas”, que não se apresentam absolutamente transparentes, embora o material trabalhado seja culturalmente conhecido e familiar – uma experiência oposta, por exemplo, aos quadros de Van Gogh, citados em capítulo anterior, que se encontram, *a priori*, carregados de representações, códigos orientados e narrativas fechadas, impedindo muitas vezes que o espectador, por maior esforço que o faça, alcance livres devaneios. Interessa à pesquisa, ao contrário, as produções artísticas de não “automatismos”, aquelas em que o livro especialmente aparece repousado de suas cascas, descansado de suas sombras, de modo a experimentar significações e expressões outras; aquelas nas quais é percebido não como conhecimento, mas sobretudo como encantamento, interrupção e obstáculo – todavia para alcançá-lo; ocasiões em que capa, cor e

material, por exemplo, produzam mais experiências do que linguagens e conteúdos literários; momentos em que o livro de fato se *apresente*, mas nada *represente* – seja, portanto, “pura aparência” e “experiência fabuladora”, como assim perseguiram os neoconcretistas e suas criativas obras.

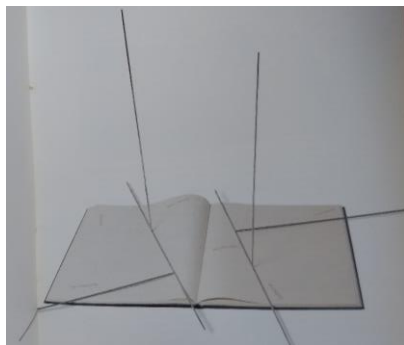
Envolvido nestas ocasiões, pressupomos que o livro não carrega mais uma verdade única, ou legitima um único campo do saber, uma vez que, apresentando-se não raro a partir de um material não codificável, transforma-se também em aparição única, estrutura, espaço, modo de pensar, subversão, contra-informação (BRETT, 2012). O “Livro-Coisa” figuraria, assim, um convite também legítimo ao raciocínio¹⁵⁴, ao pensamento (ainda) não moldado pela cultura, pela linguagem, ou por suas teorizações; ao pensamento que, livre, extravasa o convencionalismo do mundo, provoca o espectador, por isso, a pensar para além de suas caixas, descobrindo novas possibilidades. O “Livro-Coisa”, em outros termos, seria esse elemento perturbador que, descansado de suas significações – por meio dos esforços de alguns artistas em encontrar vazios e apagamentos -, alcança a liberdade de *ser* o que *é*: “pipa-no-ar”, pedra que rola, vida, fluxo contínuo, espaço, movimento, estrutura, superfícies e planos, distante dos excessos de racionalismo e de definições cristalizadas. Enquanto o livro tradicional – o das teorizações – envolve a *transmissão*, necessariamente, o “Livro-Coisa” sobretudo pressupõe a *troca*: a verdadeira essência de qualquer aprendizado e ensinamento; aquilo que transforma o sujeito interna e profundamente¹⁵⁵. A materialidade, neste contexto, não atua necessariamente para comunicar instantaneamente valores culturais e sociais reconhecidos, mas, sobretudo, para impactar e transformar objeto e observador, permitindo que algo novo cresça dentro de si. O “Livro-Coisa”, neste sentido, envolver-se-ia numa relação dialógica, uma negociação entre a pessoa e a coisa, entre a pessoa e ela mesma, e entre artista e material; uma comunicação não efetivamente social, mas especialmente “intersubjetiva” (GLUSBERG, 2013), um crescimento vital de ambos os elementos.

¹⁵⁴ Referência à obra de Waltercio Caldas, intitulada *Convite ao raciocínio*, que também integra a obra-livro *Manual da ciência popular* e propõe sobretudo um novo pensamento sobre a continuidade e fechamento na relação entre textos e imagens.

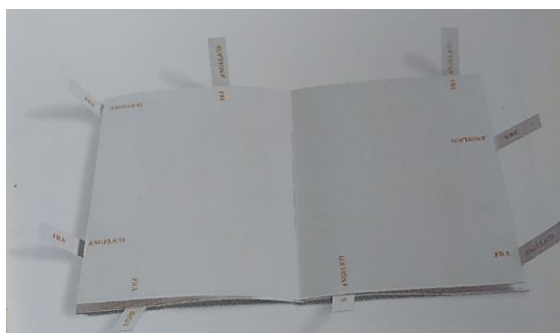
¹⁵⁵ Importante acentuar que essa distinção é sobretudo maleável. Funciona aqui apenas para marcar uma categoria. Sem dúvida, nem todo livro tradicional mostra-se assim tão fechado; e nem tampouco todo livro na arte mostra-se assim tão genuíno.

Por analogia ao que ocorreu ao quadro, com Lygia Clark, observa-se o livro funcionando, nestes moldes, também como uma realidade gráfica em si mesma, materialmente expressiva, na qual a unidade mínima talvez venha a ser o próprio “espaço” que em si viabiliza – proposição sugerida por Brett (2012). Neste sentido, sua estrutura poderia variar indistintamente, contanto que a superfície plana e rolante de suas “páginas” estivesse de algum modo proposta, permitindo os livres atravessamentos, os fluxos pulsantes, e o desenvolvimento múltiplo de suas hastes¹⁵⁶. Estes desgarramentos estruturais podem ser observados, por exemplo, nas obras *O livro para INGRES* (1998) e *Giacometti* (1997), ao sugerirem deslocamentos de ar e movimentos energéticos dentro ou fora dos contornos das “páginas”; e, em alguma medida, podem ser observados, agora conceitualmente, também nas obras *Fra Angelico* (1997), *Crítica do Milagre* (1999) e *Colecionador* (1974), uma vez que subvertem o discurso, anulando seu efeito, à medida que o repetem incessantemente durante o “intervalo” da obra – (BRETT, 2012) (Figura 40).

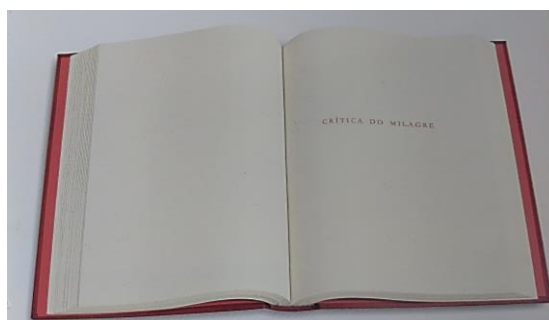
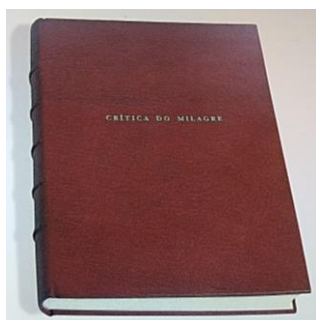
¹⁵⁶Salzstein (CALDAS, 1999), ao observar obras de Waltercio Caldas como *Próximos*, *O livro para Ingres* e *Giacometti* percebe sua “superfície infinitamente prolongável, de hastes que se desenvolvem simultaneamente e em múltiplas direções” – proposição aqui aplicada à construção da categoria “Livro-Coisa”.



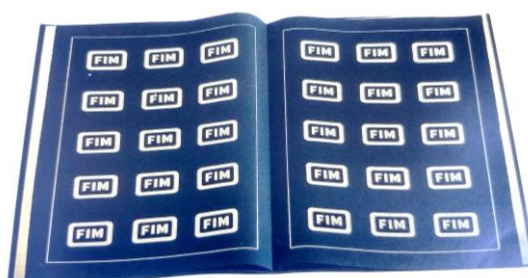
Giacometti (1997), de Waltercio Caldas
 (“Livro realizado em 1997” – 3 exemplares numerados e assinados pelo artista)



Fra Angelico (1997), de Waltercio Caldas
 (“Livro realizado em 1997” – 3 exemplares datados e assinados pelo artista – CALDAS, 1997)



Crítica do Milagre (1999)¹⁵⁷, de Waltercio Caldas
 (“Livro realizado em 1999” – 10 exemplares datados e assinados pelo artista – CALDAS, 1999)



Colecionador (1974), de Waltercio Caldas
 (“Livro realizado em 1974” – 3 exemplares datados e assinados – CALDAS, 1999)

Figura 40 - Desgarramentos estruturais nas obras-livro de Waltercio Caldas

¹⁵⁷ “O texto ‘Crítica do Milagre’ impresso em todas as 300 folhas, atravessa o volume do livro” – (CALDAS, 1999).

Em resumo, o “Livro-Coisa” seria aqui o *não cartografado*, a *coisa* que vaza, o que “não existe”, o encantamento no lugar da intelectualidade, a superfície receptora *transformadora*, e também, de todo modo, movimento, energia vital, corpo material condutor de vivências únicas – fruto de uma arte que, sendo mais imagem e ideia do que objeto e mercadoria, transforma-se constantemente a cada apresentação”¹⁵⁸ (BRETT, 2012). Se desde o cubismo os movimentos perseguiram a forma reduzida (ou pura) dos elementos, pode-se talvez inferir, diante dos exemplos observados, que a “página”, a “folha” - com ou sem letras; na figura do papel, da carne ou do metal; aberta ou fechada - pode também ser aqui considerada a unidade material mínima do livro dentro deste espaço que ele próprio viabiliza, enquanto a narrativa e as possibilidades de leituras múltiplas representam, ainda ali, seu aspecto mais genuíno, sua essência mais legítima.

Este ambiente “sacralizado” conquistado pelo livro agora de modo mais subversivo – os museus e as galerias –, apresenta-o recorrentemente como fluxo material e gráfico, esvaziado do “caráter convencional de ficção”, instrução, e conhecimento (GULLAR, 2007). O “Livro-Coisa” seria pois um retorno à sua essência, envolvendo especialmente a noção de liberdade. Do latim, *Liber*, encontramos agora o livro *livre*: elemento *independente*, soberano; desocupado e vazio; inocentado, libertado; isento de obrigações [sociais cristalizadas]; descomprometido; aberto, ilimitado e desobstruído; natural, espontâneo e verdadeiro; desregulado e libertino¹⁵⁹ – alcançando-nos, assim, *antes* das palavras e das definições *a priori*. A verdadeira arte e essência do livro não envolve o doutrinar, mas sobretudo o libertar. Esta talvez seja a verdadeira unidade mínima do livro, em qualquer instância e ambiência.

Enquanto esse capítulo dedicou-se a observar as proposições artísticas voltadas à materialidade do livro, buscando indícios do deslocamento de suas “sombras”, o capítulo 4 oferecerá como recorte a noção de *experiência*, buscando observar como experimentam - artistas e espectadores - essa potência energética e transformadora que chamamos de “Livro-Coisa”. Adianta-se, a propósito, que, buscando materializar a “categoria” analítica aqui sugerida ainda apenas conceitu-

¹⁵⁸ Consideração de Guy Brett (2012) acerca da arte contemporânea como um todo, a partir de 1963.

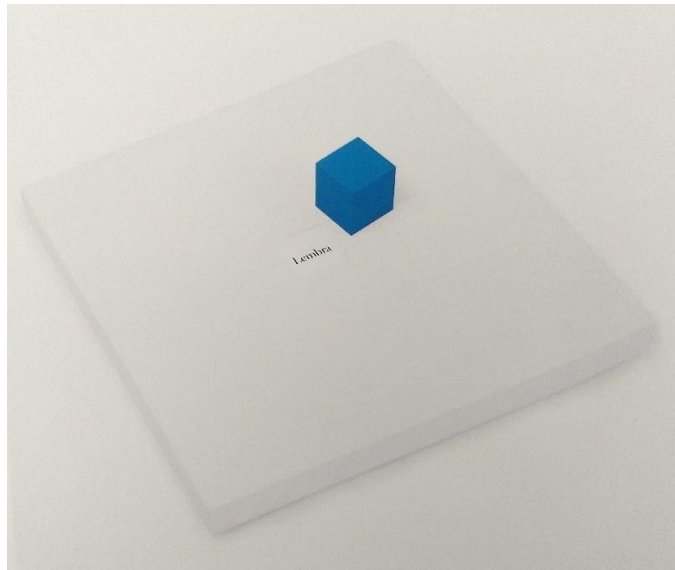
¹⁵⁹ Ref. Dicionário online. Qualidades de “livre”.

almente, a discussão se alimentará de um processo mais aberto, e uma proposta mais livre de encontro com o livro, ao observar artista e espectador “ouvindo” o material, interferindo nele, e eventualmente a partir dele também absorvendo outros saberes e transformações. Neste caminho de livre construção, propomos que o leitor inicie agora sua própria experiência, observando as imagens “repousadas” nas próximas páginas, revelando-as talvez diferentemente a partir de suas próprias impressões (Figura 39). Sobre as obras, as palavras de um artista:

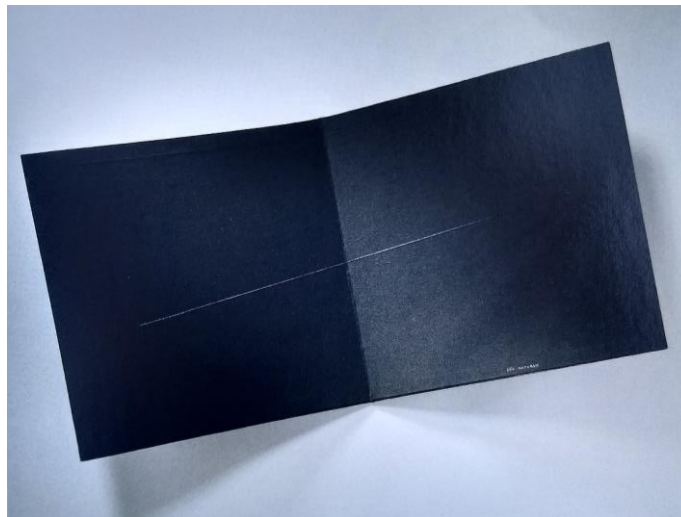
Cabe notar que não há nada de paródia, de simulacro, de atitude pop, enfim, nessas referências ocasionais à racionalidade imanente do universo dos objetos – esses trabalhos, que são poderosos nichos energéticos, desenvolvem-se segundo uma economia simbólica e psíquica própria, alheia aos pressupostos de função e de causalidade que governam os objetos ordinários, e têm, neste sentido, uma relação provisória com a noção de objeto. (In: CALDAS, 1999, p.10).

Se esta colocação for de fato verdadeira, e se essas obras não carregam metáforas em si mesmas – fazendo-se *coisas* no lugar de *objetos* - os contatos com diferentes leitores irão também promover diferentes impactos e interpretações. Cabe sublinhar, contudo, que as imagens talvez já não perturbem tanto, uma vez que, a esta altura, as palavras já vos tenham alcançado *antes* dos materiais. De todo modo, a experiência, ainda assim, pode produzir efeitos interessantes. Deixamos então o convite, sugerindo que genuinamente vivenciem a experiência, libertando-se das proposições e das teorias fechadas para aqui abrirem-se à materialidade inabitual das obras reunidas neste bloco. No próximo capítulo, traremos então novas fases do processo de construção - agora material - do “Livro-Coisa”, dialogadas sempre com as proposições teóricas de base.

Figura 41 - Livros e outras obras da arte contemporânea¹⁶⁰



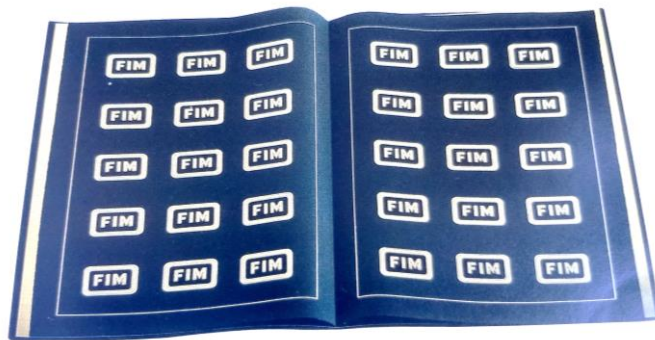
Lembra (1959), Ferreira Gullar
(Acrílica sobre madeira e vinil)



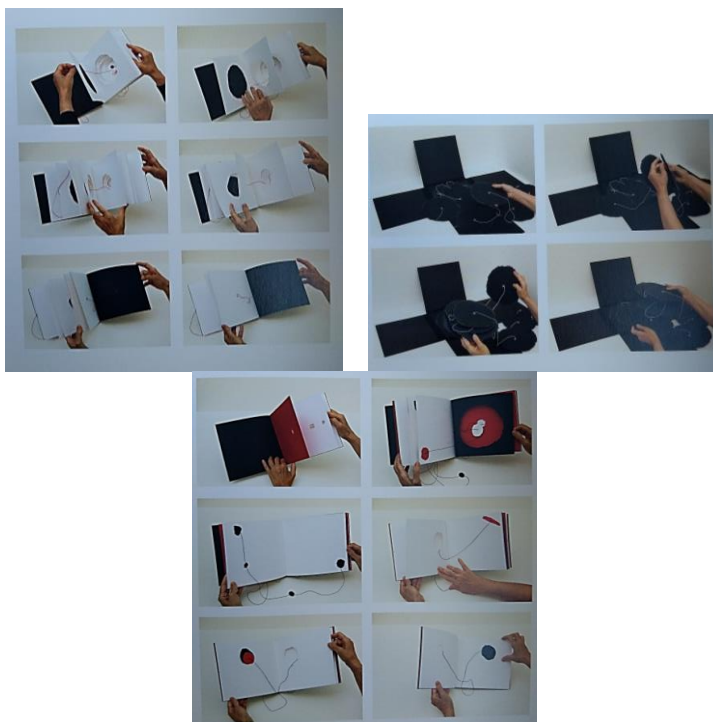
Vôo noturno (1967), Waltercio Caldas
(Cartão dobrado, linha e papel – BRETT, 2012)
(“Livro realizado em 1981”; 3 exemplares - CALDAS, 1999)¹⁶¹

¹⁶⁰ As imagens selecionadas para compor essa seção foram encontradas em CALDAS (1998), CALDAS (1981), BRETT (2012) e em busca pontual no Google.

¹⁶¹ Interessante notar que Waltercio Caldas não descreve – no site nem em *Livros* (1999) - o material que compõe suas obras-livro.



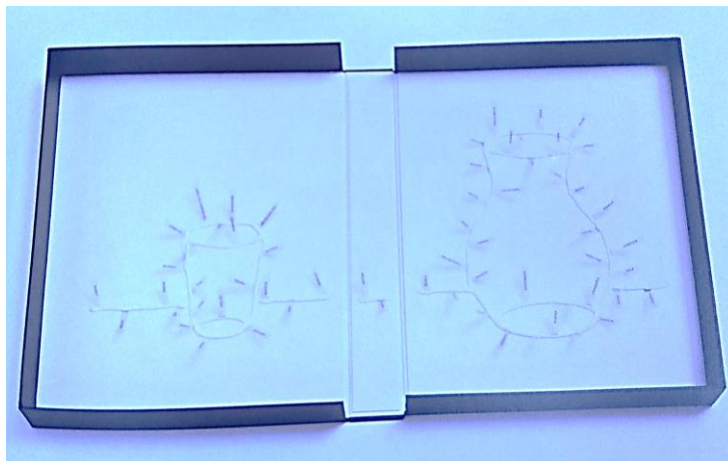
O Colecionador (1974), Waltercio Caldas
 (“Livro realizado em 1974” – 3 exemplares datados e assinados – CALDAS, 1999)



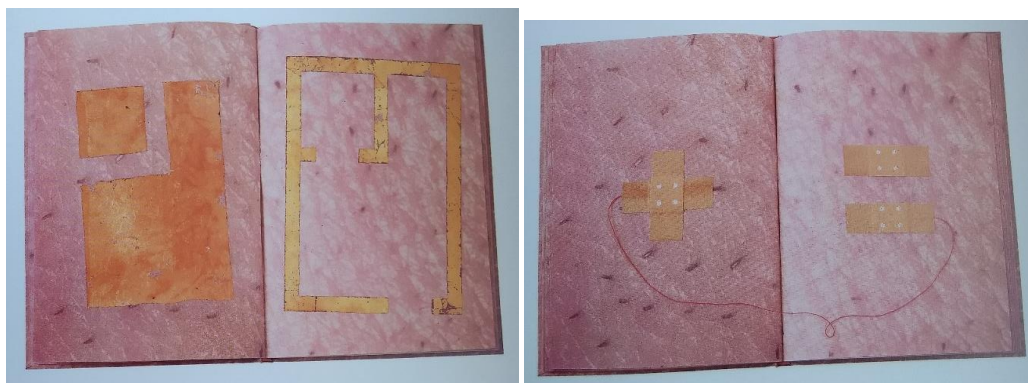
Série *Livros objetos* (1976), Ana Maria maiolino
Ponto a ponto; Na linha; Trajetória I
 (Linha e papel recortado – BRETT, 2012)



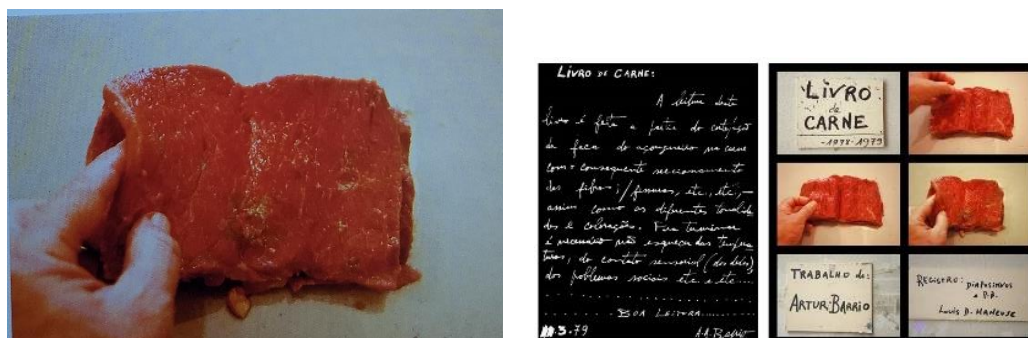
Matisse/Talco (1978), Waltercio Caldas
 (Talco e livro sobre Henri Matisse – BRETT, 2012)
 (Livros realizados em 1978, 3 exemplares datados e assinados – CALDAS, 1999)



A Série Veneza (1997), Waltercio Caldas
(Acrílica sobre papel, offset sobre acetato e cartão)
(Livros realizados em 1997, 3 exemplares datados e assinados – CALDAS, 1999)



Sala de carne com alma (1977/1996), Antonio Dias
(Atadura, cobre, linha, offset a cores e ouro sobre papel – BRETT, 2012)

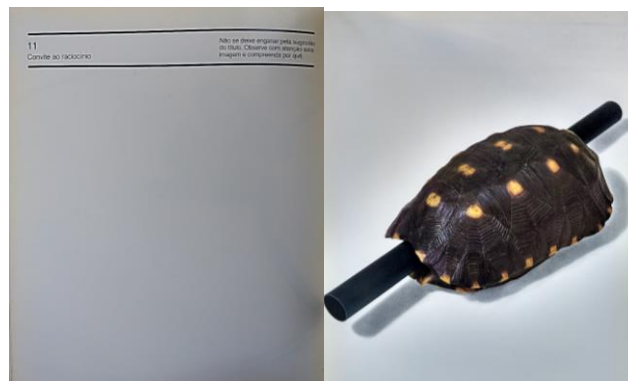
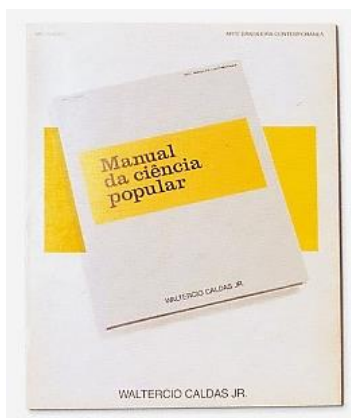


Livro de carne (1978/1979), de Arthur Barrio
(Impressão digital sobre papel – BRETT, 2012) – grifos meus



Aparelhos (1979), Waltercio Caldas

(“Livro realizado em 1979” – original, 1500 exemplares; tiragem especial, 6 - CALDAS, 1999)



Manual da ciência popular (1981), Waltercio Caldas

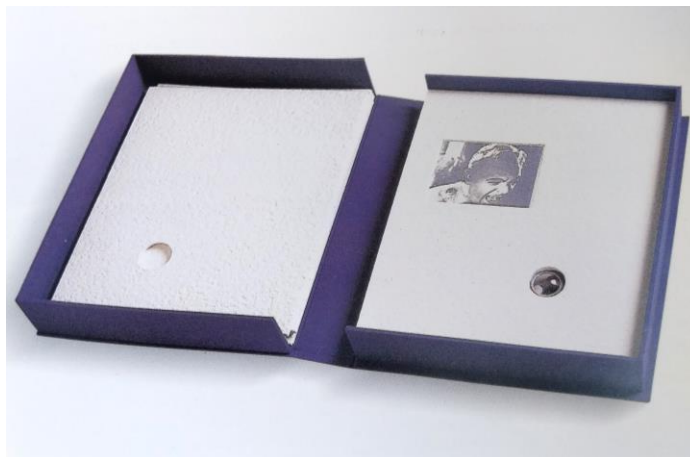
À direita, imagem de uma das obras que compõem o livro - *Convite ao Raciocínio*¹⁶²
 (“Livro editado em 1981” - tiragem de 2000 exemplares – CALDAS, 1999)



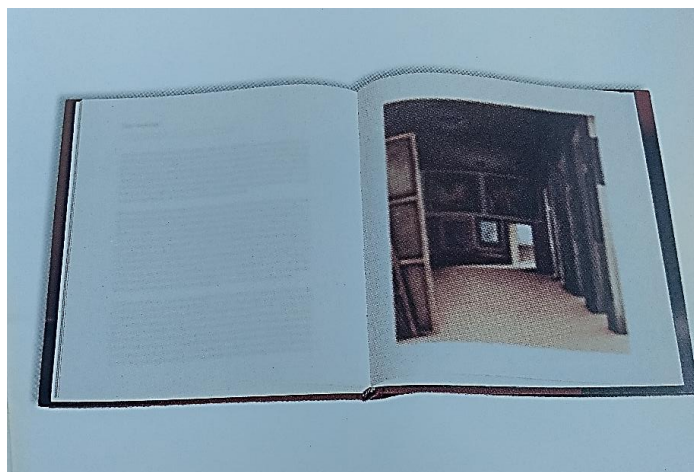
Livro Carbone (1981), Waltercio Caldas

(Papel carbono e papel mata-borrão – 3, datados e assinados pelo artista - BRETT, 2012)
 (“Livro realizado em 1981” - CALDAS, 1999)

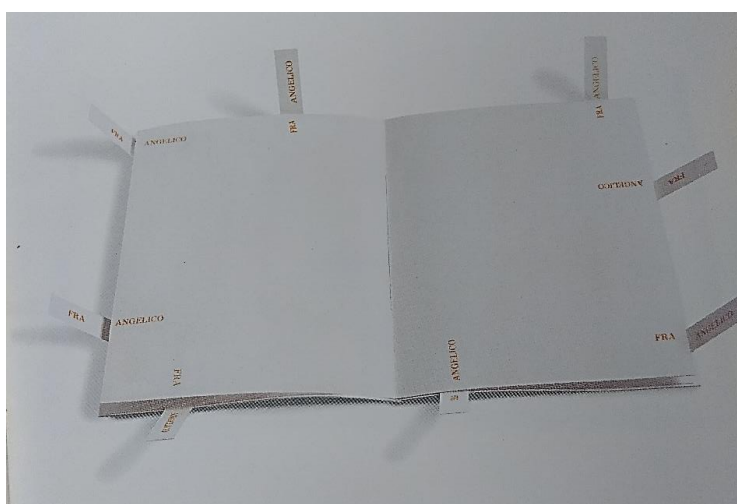
¹⁶² A imagem vem acompanhada do texto: “Não se deixe enganar pela sugestão do título. Observe com atenção esta imagem e compreenda por quê” (CALDAS, 1982 – *Manual da ciência popular*).



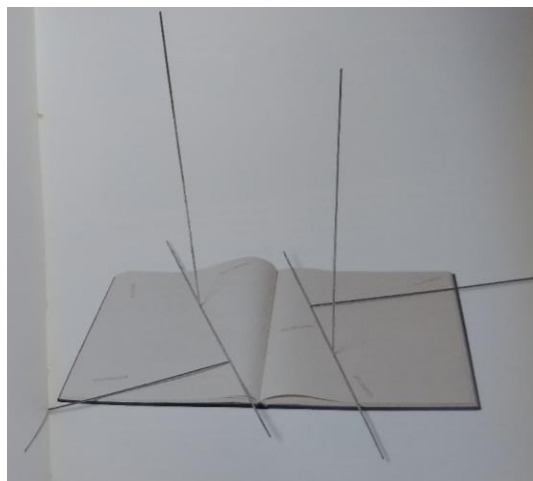
É=(o espelho) um véu? (1996), Waltercio Caldas
 (“Livro editado em 1998” – 25 exemplares numerados e assinados pelo artista - CALDAS, 1999)



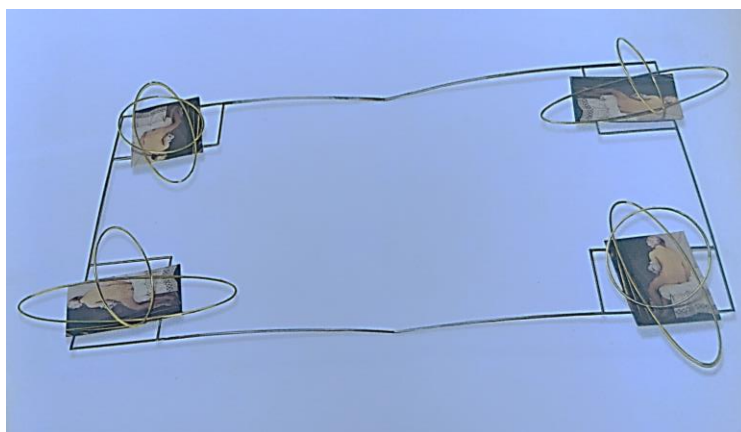
O livro Velázquez (1996), Waltercio Caldas
 (“Livro editado em 1996” – 1500 exemplares assinados pelo artista – CALDAS, 1999)
 *cada exemplar do livro é considerado um original



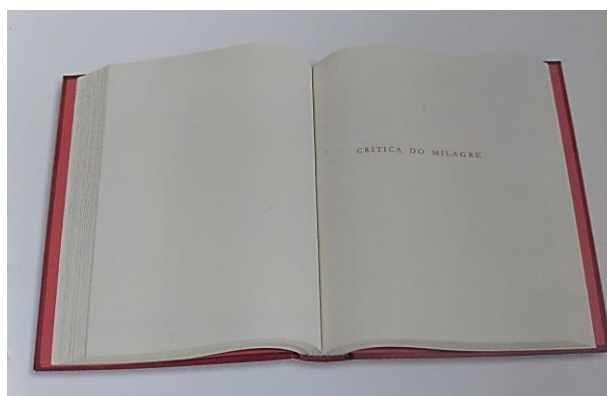
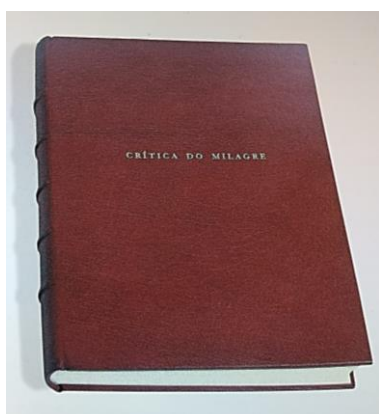
Fra Angelico (1997), Waltercio Caldas
 (“Livro realizado em 1997” – 3 exemplares datados e assinados pelo artista – CALDAS, 1997)



Giacometti (1997), Waltercio Caldas
 (“Livro realizado em 1997” – 3 exemplares numerados e assinados pelo artista)



O livro para INGRES (1998), Waltercio Caldas
 (“Livro realizado em 1998” – 3 exemplares numerados e assinados pelo artista – CALDAS, 1999)



Crítica do Milagre (1999), Waltercio Caldas
 (“Livro realizado em 1999” – 10 exemplares datados e assinados pelo artista – CALDAS, 1999)
 “O texto ‘Crítica do Milagre’ impresso em todas as 300 folhas, atravessa o volume do livro”

Outras obras:



Bichos (1959), Lygia Clark



B30 – Bólido caixa 17 (1965/1966), Helio Oiticica
(Emulsão de acetato de polivinila e óleo sobre madeira – BRETT, 2012)



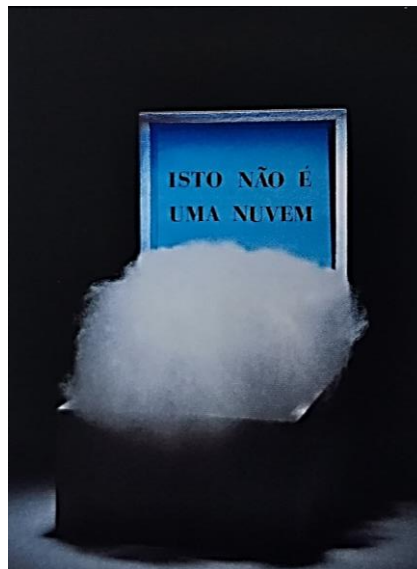
Caixa das formigas (1967), Lygia Pape
(Acrílica e impressão sobre papel, carne e formigas em caixa de acrílico)
(BRETT, 2012)



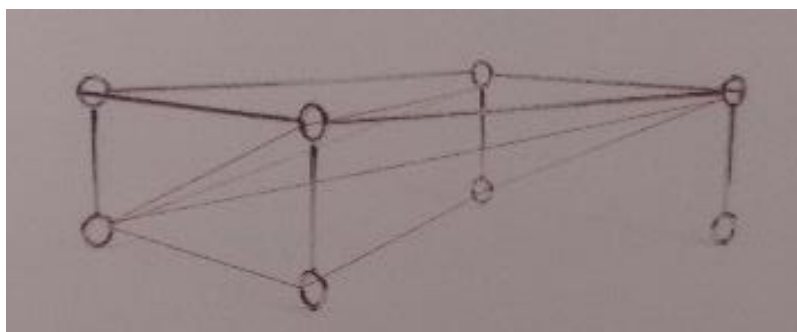
Resposta (1970/1996), Cildo Meireles
Da Série Objetos Semânticos
(Estojo revestido de tecido, e placas de bronze gravadas – BRETT, 2012)



Para ser curvada com os olhos (1970/1975), Cildo Meireles
(Esmalte sobre placa de bronze, ferro e papel em caixa de madeira – BRETT, 2012)



Isto não é uma nuvem (1997), Lygia pape
(Algodão e tinta sobre caixa de madeira – BRETT, 2012)



Caixas (2000), Waltercio Caldas
(Aço e linha – BRETT, 2012)

4. Experiência e sensibilidade no encontro com a obra-livro

Que uma experiência possa nos atravessar de um lado a outro, que ela possa nos revolver, nos transtornar, nos transformar radicalmente, sem que em nenhum momento tenhamos qualquer controle [...], que essa experiência perturbe os limites identitários, as escansões temporais, as apreensões espaciais, sem que qualquer determinação, política ou religiosa, seja capaz de nomeá-la [...]. (BIDENT, 2012).

Buscando pela definição do termo *experiência* no campo da arte contemporânea¹⁶³, encontramos, com algumas variações, conceitos que muito se aproximam dos pressupostos aqui dialogados, e que sobretudo remetem àquilo que excede a “linguagem e o conceito”, revelando-se especialmente “algo que sobra, que não pode ser contido [...]” e enquadrado (PENA, 2012, p.42), aquilo que “vaza”, nos termos de Ingold (2012). Busca-se, por isso, neste capítulo dedicado ao trabalho de campo – e atravessado especialmente por esta passagem de Christophe Bident a respeito do teatro contemporâneo de Beckett -, aprofundar esta noção particular de experiência, alimentando-nos da arte para a observação tanto da produção quanto do consumo da obra-livro. A tese, importa sublinhar, alicerçada por interações que procuram descolar-se dos habituais mapas de significado, e das *essências comuns* dos objetos (INGOLD, 2015), propõe experiências de “vazio” com as *coisas*, quando provamos de angústias e incertezas expectando o que ali comunica o *material*. O material nesta conjuntura trará, pressupõe-se, no lugar de símbolos e cristalizações, novas conexões não nomeadas que se apressam em transtornar, perturbar e transformar o observador mais envolvido, alimentando uma espécie de “vazio” malevitchiano, quando do suposto “nada” nascerá o novo: algo inédito e original, restrito a cada interação.

Ingold (2015) observa que os caminhos trilhados pelos estudos de Cultura Material até aqui - e nisto, também se inclui muitas vezes - voltam-se com maior ênfase à *materialidade* dos objetos (“às coisas já feitas”), desatendendo assim os *materiais* e suas propriedades (“as coisas de que as coisas são feitas”)¹⁶⁴. O autor estabelece então a distinção entre esses dois termos propondo um olhar para os

¹⁶³ Aqui restringimos a busca ao conteúdo do livro “Arte e Experiência Contemporânea”, organizado por Ana Kiffer, Renato Rezende e Christophe Bident, por trazer discursos e proposições de artistas importantes para o campo atual da arte e tão díspares entre si.

¹⁶⁴ A problematização, apenas neste capítulo, do termo “materialidade” faz-se aqui proposital, uma vez que, somente neste momento, a partir de novas leituras, e já aprofundado o tema, a distinção apareceu-nos de modo mais veemente. Respeitando, portanto, o próprio curso da pesquisa e suas descobertas, optou-se por manter o termo em todas as menções anteriores, inclusive no título, conduzindo também o leitor a experimentar as descobertas no tempo tal em que ocorreram.

materiais menos atravessado por julgamentos e orientações. A *materialidade*, observa Ingold (2015), seria apenas uma ilusão, uma imposição mental, e humana, aos objetos, impossível, por isso, de ser tocada. O autor considera, com isso, que a substância material do mundo não deve ser compreendida meramente como “lousa em branco” ou “tabula rasa” aguardando a “inscrição de formas ideacionais”.

[...] a sempre crescente literatura, em antropologia e arqueologia, que lida explicitamente com os temas da materialidade e da cultura material parece ter quase nada a dizer sobre materiais. Por materiais refiro-me às coisas de que as coisas são feitas. [...]. A antropologia, há muito tempo, e com razão, tem insistido que o caminho para o entendimento encontra-se na participação prática. Você poderia, então, pensar que, como antropólogos, gostaríamos de aprender sobre a composição material do mundo habitado comprometendo-nos diretamente com as coisas que queremos entender: serrando toras, construindo uma parede, britando pedra e remando um barco. Um carpinteiro é alguém que trabalha com madeira, mas como Stephanie Bunn observou, a maioria dos antropólogos se contentaria em considerar o trabalho em termos da identidade social do trabalhador, das ferramentas que ele ou ela usa, da disposição da oficina, das técnicas empregadas, dos objetos produzidos e seus significados – tudo, menos a madeira mesma. Os materiais, ao que parece, desapareceram. Vindo para a antropologia de sua experiência como artista e artesã, Bunn foi direcionada para a literatura sobre a cultura material. Mas em nenhum lugar nessa literatura ela poderia encontrar qualquer coisa correspondente ao ‘pouco que ela fez’: o trabalho com materiais que repousa no coração da sua própria prática como uma fabricadora. Este fabricar é para ela, como o é para muitos artistas, um procedimento de descoberta: nas palavras do escultor Andy Goldsworthy, ‘uma abertura para os processos da vida, dentro e em volta. (INGOLD, 2015, p. 50).

No esforço de aprofundar-nos nesta proposta, e alcançá-la, pretendemos mergulhar agora mais fundo nesse processo, buscando conhecer os procedimentos de troca genuína gerados pelo contato com o *material* propriamente – a experiência entre pessoas e coisas. O conceito de *materiais* estará favorecido, uma vez que já não importam os sentidos cristalizados do livro como objeto, mas suas livres conexões, proporcionadas por sua fisicalidade, considerada aqui também como superfície – “onde a maior parte da ação acontece (GIBSON, 1979:23)” (INGOLD, 2015, p.54). A intenção está em esquadrihar esta relação singular entre pessoas e coisas, a partir dos processos de consumo e fabricação dessas obras-livro – tratadas na tese como *coisa* - incluindo nesta trajetória aquilo que Ingold (2015) lamenta ter também se perdido nos estudos de Cultura Material: o olhar para a *produção* (e seus procedimentos de descoberta)¹⁶⁵.

¹⁶⁵ Ingold refere-se à *produção* no sentido de *fabricação*, em sua essência viva, artesanal.

[...] tais estudos tomam como seu ponto de partida um mundo de objetos que, por assim dizer, já se cristalizou a partir dos fluxos de materiais e suas transformações. Neste ponto, os materiais parecem desaparecer, engolidos pelos objetos mesmos aos quais deram à luz [...] pois no momento em que se congelam os objetos, eles [os materiais] já desapareceram. Por conseguinte são os próprios objetos que captam a nossa atenção, não mais os materiais de que são feitos. É como se o nosso envolvimento material só começasse quando o estuque já endureceu na fachada ou a tinta já secou na página. Vemos o prédio e não o reboco das paredes; as palavras e não a tinta com a qual foram escritas. Na realidade, é claro, os materiais estão ainda lá e continuam a misturar-se e a reagir como fizeram, sempre ameaçando as coisas que eles assimilam com a dissolução ou mesmo a ‘desmaterialização’. O reboco pode ruir e a tinta pode desaparecer. (INGOLD, 2015, p. 60).

Trazemos, neste capítulo, como proposta, com isso, observar momentos de interação com *materiais*, especificamente, iluminando relações sugeridas de não-automatismo, no campo da arte, entre pessoas e coisas: a experiência de *artistas* (na fabricação) e de *espectadores* (no consumo) com obras que não se dão de imediato a ler e a ver, situações em que se possa talvez alcançar o começo das coisas (Lygia Pape), e sua “coisidade” (Heidegger), “ouvir o material abstractamente” (Heidegger) e aprender com ele (Jac Leirner)¹⁶⁶. Para tanto, perseguimos, durante esse trajeto, pela arte, o encontro com o que estamos chamando de “organismos vivos”, potências energéticas transformadoras, uma vez que, segundo fundamentam as teorias debruçadas, as coisas não devem ser reduzidas a um “objeto formado através da imposição de realidades mentais sobre materiais” (INGOLD, 2015, p.54), embora, evidentemente, elas também aconteçam. Em outros termos, o interesse estará sobre as coisas não ditas e os elementos não engessados de mundo. Em sociedades de consumo e informação, quando se está frente a algo não codificável, parte do fluxo torna-se interrompido. Quando o livro para então de funcionar tradicionalmente, paramos também diante dele, abrindo-se ali, por isso, inúmeras e incontáveis possibilidades de experiência - interações que particularmente nos interessam.

Antes de seguir com as observações de campo, faz-se necessário revelar um pequeno parêntese que marca, no entanto, o desvio de todo um percurso traçado anteriormente para sua construção. Inicialmente, constituíam do cronograma da pesquisa entrevistas com artistas plásticos brasileiros e frequências a museus – que, de fato, ocorreram ambas, em paralelo -, no intuito de encontrar essas “obras em movimento”, estudar suas construções, mapear sua produção e também seu

¹⁶⁶ Consultar, para as referências a Pape e Leirner, Brett (2012); sobre Heidegger, a obra de 1977.

consumo, e observar, diante delas, a experiência de artistas e espectadores em relação ao argumentado impacto provocado¹⁶⁷. Contudo, talvez pela própria estrutura e lógica dos museus – um ambiente gelado, de regras de contato rígidas, com seguranças, e iluminação seca –, esse encontro não ocorreu, no tempo destinado à pesquisa – e a ele restrito, portanto –, embora tenhamos alcançado trabalhos que especialmente investissem na evidência de materiais para, de certo modo, desestruturar o habitual do pensamento (Figura 42). Encontramos neste percurso, inclusive, também obras-livro (Figura 43, 44 e 45).



Figura 42: Evidência de materiais nas obras de arte desestruturando o pensamento. Da esquerda para a direita: *Sem título* (2015), de Laura Lima, MAM-SP/abril 2019, (Corda, madeira, objeto e tecido); e *Troféu* (1984), de Tunga, MAM-SP/abril 2019, (Cobre e latão).

Fonte: Imagens de acervo pessoal.



Figura 43 – Obras-livro, avessas à experiência e manuseio I. Proteção em vidro. *Objetos (protótipo)*_1968 (Espanha, 1938), de Julio Plaza, MAM, (serigrafia, recorte, colagem e grafite sobre papel). MAM-SP/abril 2019.

Fonte: Imagens de acervo pessoal.

¹⁶⁷ Neste percurso, haviam sido já visitados para a composição deste capítulo e discussão, espaços como: No Rio, o *Museu de Arte do Rio* (MAR) e o *Museu do Amanhã*; e em São Paulo, o *Museu de Arte Moderna de São Paulo* (MAM-SP), o MAC e a *Casa Contemporânea de São Paulo*. A seleção dos museus deve-se especialmente às exposições em curso – e alguns deles, por isso, foram visitados mais de uma vez ao longo da pesquisa. Sentimos falta, neste percurso, ora de espectadores – como foi o caso da *Casa Contemporânea de São Paulo* – ora de ambiências mais propícias para o acontecer de experiências totalizantes com as obras. Como contraponto, foram também visitados, no Rio de Janeiro, espaços tradicionais como o Museu da República e o Museu Histórico Nacional.

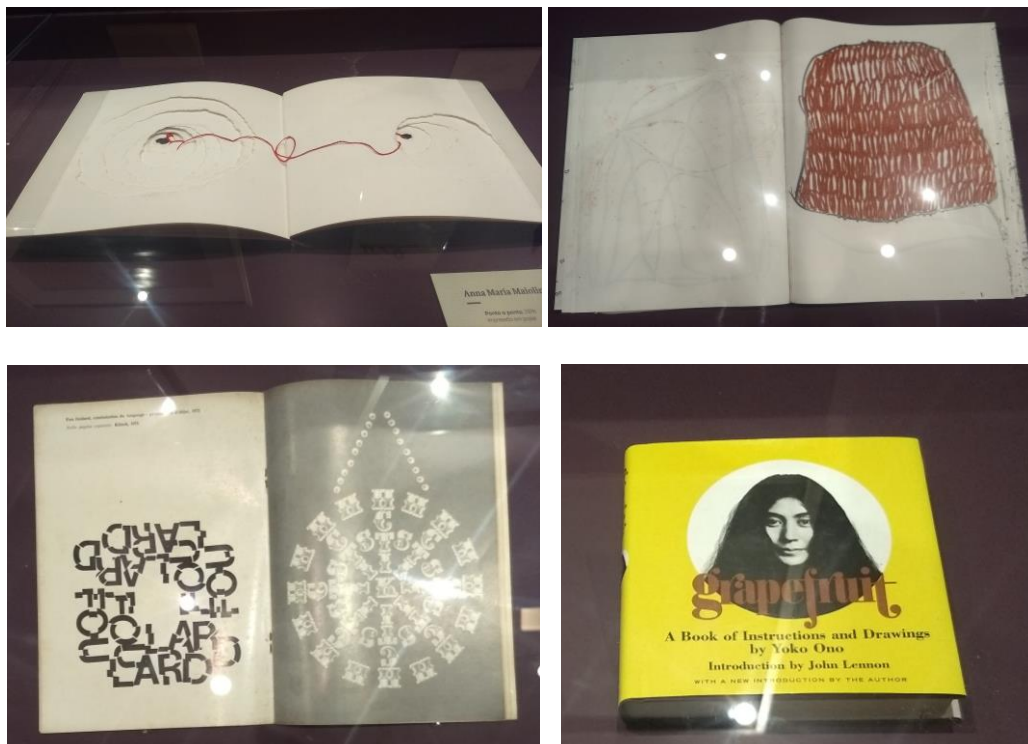


Figura 44 – Obras-livro, avessas à experiência e manuseio II. Proteção em vidro. Em sentido horário: *Ponto a Ponto*, de Ana Maria Maiolino (impressão em papel); *Série Cadernos*, de Inês de Araújo (encadernação com desenhos a giz de cera e grafite); *Grapefruits: a book of instructions and drawings*, de Yoko Ono (impressão em papel); e, por último, *Sub Conscio* (1971), de Mirella Bentivoglio (livro de artista). *Museu de Arte do Rio*, maio de 2019.

Fonte: Imagens de acervo pessoal.



Figura 45 – Obras-livro, avessas à experiência e manuseio III. Proteção em vidro. Da esquerda para a direita: *Tendências da Escultura Moderna*, 2010 (1980), de Lucas Simões, (livro recortado); e *Sem título*, 2007 (1969), de Nino Cais, (impressão em cores sobre papel). *MAC-SP*/abril 2019.

Fonte: Imagens de acervo pessoal.

Observamos que a arte contemporânea, com toda sua essência de troca e desconstrução, tenha perdido, nos casos observados, talvez um pouco da sua função primária. Nos museus – não raro investidos de placas impedindo o toque -, a imersão e a experiência parecem perder um tanto da sua força transformadora. A imposição do espaço e o receio do desvio de regras assumem também grau tal que

sequer os trabalhos que se dão ao manuseio são, de fato, manuseados e experimentados (Figura 46). A reunião das obras em um mesmo espaço – sequenciais e muito próximas entre si – parece também não favorecer as trocas esperadas entre espectador e obra, não “desestruturando” tanto quanto talvez o fizessem em ambientes menos tradicionais. Uma imersão no *Instituto Inhotim*, por isso, foi particularmente cogitada ao esperar-se dali, além de uma disposição mais espaçada das obras, um contato com a arte mais imersivo, para os espectadores, uma vez expectarmos que ali vivenciariam uma ambiência mais envolvente e envolvida. Lamentavelmente, a tragédia da empresa *Vale* em Brumadinho – com o rompimento da barragem em 2019 - atravessou não apenas o cronograma da pesquisa, mas, também e principalmente, a vida de muitas famílias.

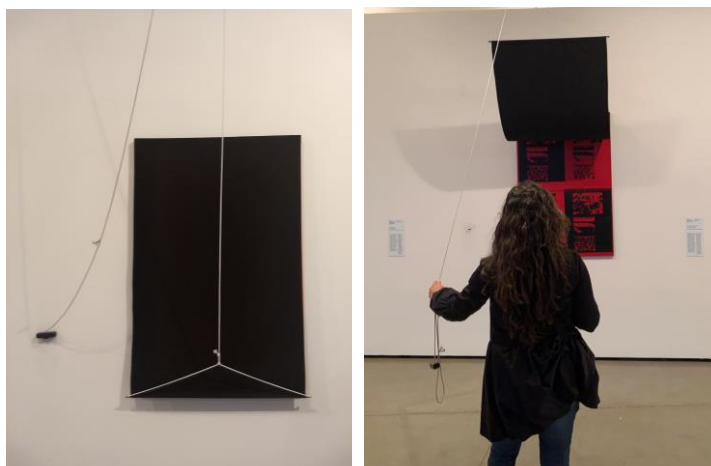


Figura 46 – Nos museus, receio no manuseio das obras. Da série: *Repressão outra vez, eis o saldo*, 1968, de Antonio Manuel, (tecido, corda e serigrafia sobre madeira). MAM-SP/abril 2019.

Fonte: Imagens de acervo pessoal.

Fez-se necessário, por tudo isso, ampliar o campo de observação e atuação da pesquisa, de modo a encontrar soluções práticas para o impasse: onde encontrar experiências não-automáticas entre obras e espectadores, entre artistas e suas obras, sem descaracterizar o fundamento e avançar no tempo. A *Escola de Artes Visuais do Parque Lage* (EAV)¹⁶⁸, neste cenário, assumiu papel fundamental, sobretudo para o desenvolvimento e maturação do argumento. Buscando novas falas e direcionamentos, procurou-se primeiro por Marcos Duarte, artista e professor da Escola, que, após ouvir com atenção e entusiasmo, curiosamente propôs materializar, em sua *Oficina de transformações de materiais – a Oficina 3D*, a categoria

¹⁶⁸ A *Escola de Artes Visuais do Parque Lage* foi sugestão de Solange Jouvin. Solange Jouvin é psicanalista, dramaturga, desenhista, apresentando um belíssimo trabalho em todas as frentes a que se propõe.

analítica do “Livro-Coisa” – proposta até então apenas conceitual. Deste modo, o desafio agora incluiria a construção de uma experiência não-automática com o livro, especialmente, que, por questões de tempo e circunstância, não havia sido encontrada nos museus¹⁶⁹. Essa trajetória marca também uma relação muito harmoniosa com as teorias que sustentam a tese, uma vez que, fabricando o “Livro-Coisa”, aprenderíamos também, conforme sugere um dos trechos anteriores, “sobre a composição *material* do mundo habitado, comprometendo-nos diretamente com as coisas que queremos entender”: neste caso, não foi serrando toras nem tampouco remando um barco, mas construindo um livro-arte, e, assim, experimentando, de perto e na prática, um procedimento único de descobertas – assumindo-nos também “fabricadores”, ainda que temporariamente. Não interessa à pesquisa observar o estuque já endurecido na fachada. Nela, a “tinta” carrega maior importância que a palavra e, neste sentido, diante de um processo especial e contínuo de construção e movimento entre pessoas e coisas, a *experiência* alcança outra vez papel fundamental.

Estamos então considerando a experiência – conforme expõe e propõe Ricardo Basbaum – como um “processo de transformação”, bastante “intenso” e “emancipatório”, que “arranca” o espectador (e o artista) da “anestesia cotidiana” para vivenciar a pulsação da obra, trazendo ambas – pessoas e coisas – de “volta à vida” (INGOLD, 2012) e, especialmente, de volta ao precioso tempo presente, do “aqui e agora”, sem nada mais atravessar – “O espectador é arrancado de sua anestesia cotidiana e é colocado em outro lugar, em contato direto com os ritmos e as pulsações da instalação” (BASBAUM, 2012, p.77). Importa sublinhar que Basbaum, a partir da exploração de materiais, propõe experiências singulares entre pessoas e coisas, incitando ineditismos de caminhos, conhecimentos, descobertas, instigando, assim, a partir dos materiais, novas conexões. “Acho extraordinário você ter criado um objeto *significante*, mas sem *significado*, um objeto que, lançado no mundo, vai criando um emaranhado de sentidos e experiências” – percepção de Renato Rezende sobre a obra de Basbaum (BASBAUM, 2012, p.81)¹⁷⁰. A

¹⁶⁹ Devido à mudança estrutural do capítulo, as entrevistas realizadas com artistas plásticos, programadas para compor a seção destinada à relação entre artista e obra, serão agora utilizadas em uma outra oportunidade, assim como também ocorrerá com a maior parte das observações entre espectadores e obras despertadas nas visitas aos museus.

¹⁷⁰ O comentário de Renato Rezende, embora se estenda a outras obras de Basbaum, refere-se especificamente ao objeto NBP, do projeto *Novas Bases para a Personalidade* – idealizado pelo

criação de emaranhados de sentidos e livres experiências a partir de materiais significantes mas não significados é justamente aquilo que aqui buscamos.

Vale ressaltar que parte da arte do século XX, sublinha Gesvret (2012), volta-se a essa “experiência de um não saber”. Nos termos do artista plástico Cláudio Oliveira, “A experiência seria um saber invadido pelo não saber. Um saber que não se sabe, para usar uma formulação de Lacan sobre o inconsciente” (OLIVEIRA, 2012, p. 42). Roberto Corrêa dos Santos (2012), também artista plástico, e em caminho semelhante a Basbaum e Oliveira, observa a experiência como “um ato que requer o desconhecer sempre”, a partilha, a *troca*, limites expandidos, fluxos e entregas:

A experiência em arte, em arte contemporânea, não se acumula; caso se utilize alguém da “experiência” em um suposto “tal como antes já fez”, valer-se-á o alguém de coisa morta; portanto, corre o mau gosto de vida de repetir o mesmo, a ponto de moldarem-se a vida e os feitos em cacoetes, tripé, terceira perna (a terceira perna estabiliza e torna imóvel, congela). Tanta coisa dita, nomeada de, arte apoia-se no “deu certo”. O deu certo está fora do teste, da prova, da ousadia, da experiência. [...] a experiência não acumula, não soma. A experiência ativa, dispara dispositivos de arte - de vida, pois. (SANTOS, 2012, p.93)

Este caminho conceitual de experiência, aqui debruçado, lembra-nos a todo momento o correr dinâmico de um rio em movimento. Nunca se beberá da mesma água, como, de mesmo modo, jamais se enfrentará a mesma interação pessoa-coisa, pois, por analogia aos pensamentos de Ingold (2012), as “pedras” aqui também rolam, livres de musgos. Estamos buscando elementos que não “congelaram” e nem tampouco, por isso, imobilizaram. Neste processo, encontramos *vida* para pessoas e também para coisas, e estes serão então alguns dos fios condutores que guiarão a *construção material* da obra livro, à qual chamaremos aqui de “Livro-Coisa”, harmonizando com os conceitos trabalhados.

Nas próximas linhas, baseadas nas teorias dialogadas, compartilharemos da experiência de “estar artista” na *Escola de Artes Visuais do Parque Lage* (EAV), trazendo essas impressões para compor a seção que abarca a relação entre

artista para rodar o mundo, emprestando, neste processo, valor e importância também ao espectador-observador: “[...] Todos que participarem de *Você gostaria de experimentar uma experiência artística?* – indivíduo ou grupo – desenvolverão experiências de livre proposição e escolha, a partir de temática ampla, tocando em questões em torno da arte e da vida, abordando o relacionamento entre o sujeito e o outro, conduzindo diretamente a processos de transformação” Ref. Site do projeto: www.nbp.pro.br/projeto.php.

artistas e suas obras, o *processo de produção* e seus procedimentos de descoberta – seção agora restrita a essa interação. Em seguida, a seção 4.2 dedicar-se-á especialmente à observação da relação entre obra e espectador, ocupando-se ali das *experiências de consumo* com o material. A experiência pessoal com o “Livro-Coisa” – da produção ao consumo – será, portanto, o foco de análise do capítulo, substituindo, assim, a estrutura elaborada anteriormente para sua composição, constituída antes de entrevistas com artistas, espectadores, e visitas a museus. Por último, serão também apresentadas algumas notas sobre comunicação nesse processo.

4.1. Experiência entre pessoas e coisas: o artista e o material

Mas é a obra [de arte] alguma vez acessível em si? Para tal se conseguir, seria preciso retirar a obra de todas as relações com aquilo que é outro que não ela¹⁷¹, a fim de a deixar repousar por si própria em si mesma. Mas é isso que visa já o mais autêntico intento do artista. Através dele, a obra deve ser libertada para o puro estar-em-si-mesma. (HEIDEGGER, 2009, p.31)

Esta seção, inspirada nos pressupostos de Heidegger, e também em Ingold, Brown e todos os artistas plásticos aqui trazidos à discussão, debruça-se sobre a relação entre o artista e seu trabalho, e se inicia a partir de uma tentativa, também nossa, de retirar da obra – ou do livro – todas as relações com aquilo que é outro que não ela, buscando - mais que símbolos e representações - fluxos materiais, movimento e liberdade. Alcançar o livro “em-si-mesmo”, descansado das muitas referências externas que o guiam, motiva especialmente esta escolha, celebrando - com ênfase, espírito livre e alegria -, a beleza e a poesia que nos tocam diante da inesperada possibilidade da fabricação de um livro-arte.

Para a construção desta seção, inicialmente, foram entrevistados artistas plásticos brasileiros que, a seus modos, reverteram (e ainda revertem) o circuito automático dos símbolos, sobressaindo o material em suas obras - Ricardo Basbaum foi um deles. Diante das mudanças estruturais do capítulo e da construção também material agora do “Livro-Coisa”, os desdobramentos dessas entrevistas constituirão conteúdo de análise em outro momento, para além do espaço da tese.

¹⁷¹ Leia-se “aquilo que não ela” como *símbolo* e *alegoria* (para além da *coisa* que também é).

As próximas linhas, portanto, descrevem não mais as entrevistas, mas, em particular, a experiência pessoal vivida na *Escola de Artes Visuais do Parque Lage* e o processo vivo envolvido na produção da obra-livro.

Apreendemos nesta experiência primeiro que, na produção de um trabalho nos moldes da arte contemporânea seria necessário antes partir de um *conceito* bem definido – nada poderia ser óbvio ou sem propósito – e basear-nos nestas definições para depois buscar materializá-las no melhor caminho¹⁷². A produção material da categoria “Livro-Coisa” foi então regida pela máxima de tentar trazer o livro “de volta à vida”, a partir da ênfase no material e na experiência de um não automatismo (de um “não saber”). O conceito, por isso, envolveu indagações acerca da “unidade mínima do livro” e da definição “do que seria um livro” – questões bastante fluidas e abrangentes. Precisou-se, deste modo, de uma atenção especial para a escolha dos materiais, buscando, neste caminho de construção, que também nada ali o “prendesse” ou “aprisionasse” – ele, livro – e que o espectador pudesse nele pousar, e ser pousado, de toda uma *sensibilidade* e *narrativa* sem antes ser tocado por palavras, símbolos e representações cristalizadas, conforme inspiram as teorias de Brown (2009). Neste sentido, o “Livro-Coisa” deveria ser algo vivo, pulsante (INGOLD, 2015).

O processo de fabricação considerou também outros pressupostos dialogados, envolvendo ainda outros esforços nessas soluções materiais. De todo modo, se os capítulos anteriores fundamentaram-se em teorias e conceitos acumulados – na figura também de livros –, os diálogos aqui propostos envolveram relações outras, de sensibilidade, sensorialidade, transformação e *troca* (sobrepondo a *transmissão* do conteúdo), com este mesmo *objeto*, o livro, agora também chamado de *coisa*, proporcionando, por isso, maior liberdade em sua interação e construção.

Procurando alcançar a unidade mínima do livro – narrativa livre, conexão pessoal, experiência totalizante, saber transformador – sentimos a necessidade

¹⁷² Orientações recebidas por Marcos Duarte, professor da *Oficina de transformação de materiais – Oficina 3D*, da *Escola de Artes Visuais do Parque Lage* (EAV), já no primeiro encontro, no ano de 2019, quando então sugeriu a construção material do “Livro-Coisa”. No mesmo dia, tomada ainda da emoção pela “vida” que ali se abria, algumas ideias iniciais foram “desenhadas”. Na manhã seguinte, com a proposta, foi dado início todo o processo.

antes de desconstruir sua *materialidade* tal qual a conhecemos – tamanha sua relevância e importância – para, a partir de *materiais*, sobressai-lo para além do suporte ou objeto que o carrega. Buscando então como conceito trazer o livro “*de volta à vida*” (INGOLD, 2012), pensamos como material-base do trabalho a madeira, uma vez ser a árvore sua principal origem, remetendo ainda a elementos materiais *naturais* mais do que *culturais* – um binômio importante ao argumento. Ademais, a madeira é um material “vivo”, que respira, encaixando-se harmoniosamente aos pressupostos de Ingold. A água, também por isso, deveria estar presente, uma vez que, além da sensação de relaxamento despertada pelo toque, encaixava-se, sob medida, à ideia de movimento e fluxo corrente. A escolha deste material, que se expande e escorre, também traduziria a ideia da “tinta” antes de tornar-se letra e “secar na página”¹⁷³. Produzida a partir da madeira, a forma “caixa” revelou-se depois involuntariamente, talvez por influência da obra *Aberto Fechado: caixa e livro na arte brasileira*¹⁷⁴, fundamento do capítulo anterior.

Apresentamos então como ideia-componente do “Livro-Coisa” até aqui duas caixas de madeira – uma pousada ao lado da outra -, contendo ambas água em seu interior, remetendo em seu conjunto à imagem de um livro aberto e “em movimento”, podendo ser tocado com as mãos pelo espectador. Curiosamente, pensamos em caixas, quando, em verdade, estaríamos defendendo justamente a ideia de *libertar* os objetos de suas definições, e, portanto, das muitas “caixas” que *os* (e *nos*) reservamos culturalmente¹⁷⁵. De todo modo, estão ali abertas: possibilitando “vazamentos”, fluxos e movimentos – conforme logo detalharemos. Sublinhamos, no entanto, que as caixas utilizadas não estavam prontas. Foram manualmente produzidas para este trabalho, figurando outra premissa importante: aproximarmos ao máximo da experiência do “homem do campo” (HEIDEGGER,

¹⁷³ Antes, experimentamos reforçar esse conceito pingando a tinta na água. No entanto, para alcançar o efeito desejado, e a tinta a ela não se misturasse com o toque das mãos, precisaríamos usar material insolúvel - resina ou esmalte. Foram realizados os testes. Além de ser industrializada, malcheirosa e nociva à saúde, a tinta insolúvel mancharia a pele do espectador, produzindo uma experiência desagradável e invasiva, incompatível com o conceito e o fluxo natural do trabalho. Com essa técnica chamada marmorização (JENNY, 2018), conseguiríamos ainda “imprimir” a experiência no papel, pousando-o sobre o recipiente de água e tinta. O papel absorveria a tinta tal como estivesse “desenhada” na água. O conjunto também traduziria a ideia da experiência singular entre espectador e obra ali vivida, uma vez que cada interação geraria um desenho diferente e único, fruto do movimento das próprias mãos do espectador na água, refletindo materialmente as teorias. Além disso, possibilitaria também que o espectador carregasse com ele parte dessa experiência. Frente a esses impasses, porém, foram idealizados outros caminhos, que detalharemos.

¹⁷⁴ Ref. (BRETT, 2012).

¹⁷⁵ Observação ocorreu somente depois de prontas as caixas.

2009), ao construir, fazer com as próprias mãos, vivenciar todas as etapas da produção¹⁷⁶ (Figura 45). Experimentamos, com isso, alguns procedimentos de descoberta proporcionados pelo fabricar de algo. Uma caixa pronta é, sem dúvida, diferente de uma caixa fabricada. Enquanto a primeira traz associadas memórias e representações, a segunda oferece relações práticas e *experimentações*, convocando no mínimo uma forma nova e desafiadora de olhar e vivenciar as coisas (Figura 47). “Houve alguma vez uma estante que tenha conferido uma fração de satisfação conferida por aquela construída pelas suas próprias mãos?”¹⁷⁷.

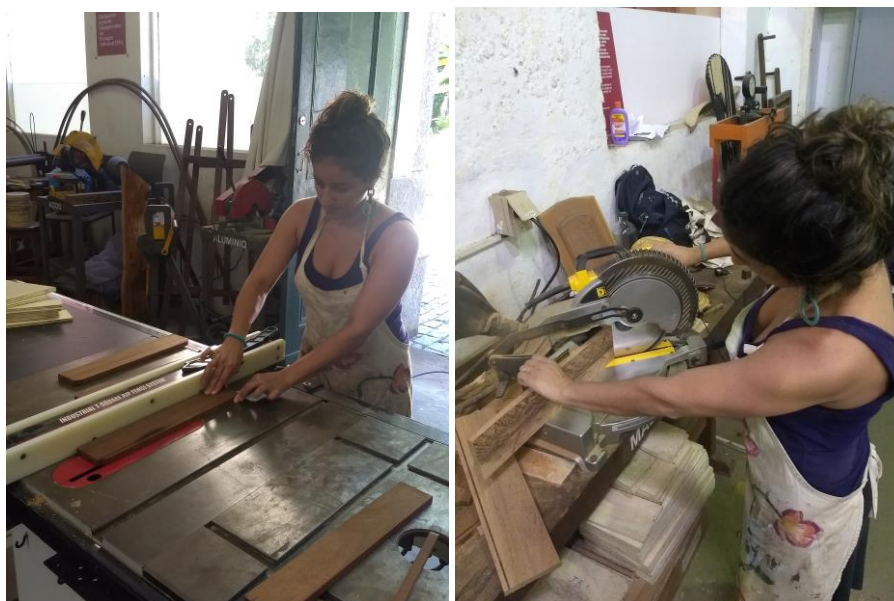


Figura 47 – Experiência com materiais.
Fonte: Imagens de arquivo pessoal.

Para além das caixas, compõem também a obra pequenas plantas que dela “brotam”, materializando ali também uma espécie de resiliência, e a ideia de movimento, construção contínua, fluxos materiais livres, vazamentos, e, sobretudo, a noção de que há “vida” neste livro. Como observado, a *experiência material* de algo que “vaza”, que não pode ser contido, que está para além de suas próprias definições e simbologias foi traduzido dentre outras ações pela atuação da água – gelada, sendo mais sensorial - de modo que, a simples ação do espectador de colocar ali as mãos, a fizesse já transbordar. De modo que o trabalho não transbor-

¹⁷⁶ Este foi um ponto de tensão superado. O professor, compreensivo, precisou ser convencido de que materializar o trabalho, com as próprias mãos, utilizando as máquinas de corte da oficina, ainda que sem nenhuma experiência anterior, seria fundamental para a experimentação prática dos argumentos trabalhados.

¹⁷⁷ Ref. O Editor: *The Handyman and Home Mechanic*. In: INGOLD, 2015, p. 95 – epígrafe.

dasse literalmente – molhando espectadores e ambiência – pensou-se então na existência agora de uma segunda caixa – menor -, acomodada no interior da primeira, contendo água em borda infinita, que vazaria instantaneamente a partir dessa simples ação do espectador. Essa estratégia estaria materializando outra vez o “vazamento”, o livre transbordar da *coisa* e a participação mútua e fundamental da pessoa e da coisa nesse processo (INGOLD, 2012; 2015).

Fez-se, neste sentido e direção, também necessário que este material – a água – estivesse em movimento. Deste modo, a ação da mão do espectador sobre a segunda caixa, suspensa, faria com que, automaticamente, a água, para além de *vazar*, também entrasse em *movimento*, transmitindo às mãos, a sensação de *fluxo contínuo*, de uma escrita que se movimenta, uma escrita *viva*, que escorre, que é *uma* a cada interação, e depois vai embora¹⁷⁸, encaixando-se outra vez aos pressupostos de Ingold (2012; 2015). Fez-se ainda complementar ao trabalho que o fluxo dessa água se desse na vertical – de cima para baixo – contrariando a ação tradicional da escrita e da leitura – que desliza na horizontal, da esquerda para a direita. O ideal seria encontrar um dispositivo que fizesse movimentos programados na caixa de água. Não encontrado, o caminho foi então viabilizado de modo artesanal. A solução, após trocas e experimentações com materiais, foi pousá-las em elásticos sobre as caixas maiores¹⁷⁹. Molas também haviam sido cogitadas, mas o elástico seria um elemento mais interessante para materializar o conceito, precisamente por unir maleabilidade, mais “naturalidade” e também resistência – além do que, com o passar do tempo, modificaria naturalmente ainda sua estrutura, remetendo novamente à ideia de um fluxo material em constante mutação e construção, nunca “morto”, valor que se queria alcançar, também e principalmente, no conjunto da obra. A própria ação da água e do tempo sobre a madeira também possivelmente causaria depois inchaços, estreitando os laços e também os espaços entre os materiais - trincando vidros, gerando manchas, produzindo mofos e rachaduras¹⁸⁰. O “Livro-Coisa” nunca estaria acabado. Nunca estaria o mesmo. Nunca estaria morto. Sempre organismo vivo.

¹⁷⁸ O recipiente é repostado de água a cada interação.

¹⁷⁹ Foram testados, para isso, diferentes tipos e cores de elásticos para nos certificar de qual material seria o mais adequado para compor a experiência.

¹⁸⁰ Reflexão alimentada pelas teorias de Ingold (2015).

Antes da materialização foi primeiro produzido um protótipo¹⁸¹ - processo comum nesse tipo de arte -, para que fossem testados os materiais, e os efeitos dos materiais, antes da sua construção (Figura 48). Neste estágio, foram utilizadas caixas de plástico – adquiridas em papelaria - e um recipiente caseiro de vidro, traduzindo o espaço que seria das caixas menores. Neste processo, experimentaram-se medidas e proporções e, a partir delas, alcançamos algumas definições conceituais e práticas: tamanhos das caixas, altura¹⁸²; material de fundo da caixa menor – agora de vidro, oferecendo leveza material e fluidez necessária ao conceito da obra; também o nível da água, cobrindo as mãos; e, por último, a altura média do trabalho (0,70 cm), medida observada confortável para o contato. Foi inclusive na experiência do protótipo que alcançamos a materialização do conceito do “movimento” descrito anteriormente. O recipiente de vidro esbarrou na superfície de apoio, provocando a oscilação automática da água, que, por sua vez, despertou a sensação de fluxo contínuo nas mãos, sendo, por isso, incorporada.



Figura 48 – Protótipo I do “Livro-Coisa”
Fonte: Imagens de arquivo pessoal.

Com base na obra *Ovo*, de Lygia Pape, especialmente, definiu-se ainda que haveria em torno e em volta desse fluxo material – o “livro” -, outro material: um tecido branco, elástico e de grande dimensão formando uma espécie de casulo – ou abrigo - que protegeria a obra, o espectador e a experiência das muitas referências e atravessamentos do mundo exterior – essa ambiência deixaria “o mundo [ali] entre parênteses” (BIDENT, 2012, p.19) remetendo também à ideia de um “vazio”. Após pesquisas de tecidos e materiais, a lycra tensionada foi escolhida

¹⁸¹ Seguimos as orientações do professor da oficina, Marcos Duarte, durante todo o processo de construção e montagem.

¹⁸² Medidas aproximadas das caixas: a maior - (C) 40cm (L) 32cm (A) 9,5cm; a menor: (C) 27cm (L) 22cm; (A) 5cm.

para ambientar o “Livro-Coisa”, por suas qualidades físicas de resistência, opacidade e elasticidade¹⁸³. A não transparência fazia-se especialmente uma questão. Neste casulo não poderia entrar ou habitar nada que fosse além da obra, do espectador, e da experiência. Sendo assim, o casulo de malha branca e elástica, ocupando aproximadamente 3m², funcionaria isolando a experiência das referências externas, e o espectador seria convidado então a entrar sozinho nesta ambiência para experimentar sensações e provocações despertadas pela *coisa* – agora uma *instalação*, uma vez que também envolveria ações e um ambiente para além da “obra” em si mesma.

Por influência de artistas contemporâneos como Cildo Meireles, Lygia Pape, Lygia Clark e outros, perseguimos essa ideia de uma obra multissensorial: o “Livro-Coisa” precisaria ser um convite a experimentações “não dadas”, ao “não já feito”, a diferentes sensações e sentidos, a partir de materiais. Buscando uma experiência para além da contemplação e da visualização – comum aos museus e às representações –, optou-se então por vender este espectador, de modo que, suprimindo a primazia da visão, outros sentidos fossem aflorados. De acordo com Laura Lima (2012, p.51), “É preciso ficar sem referência alguma e absolutamente só [...]. [...] perder a noção de espaço [...]. Então, quando se perde a noção de espaço, mantém-se ali algo que é próprio e essencial de cada um” – justamente *essa* a *conexão* que buscávamos. Um terceiro elemento – um colaborador-assistente –, por isso, precisaria também estar ali diante desse espectador vendido, conduzindo sutilmente a experiência, sem atravessá-la. A condução, embora contrária aos pressupostos centrais do trabalho – resistente à ideia de orientações, teorizações e amarras –, fez-se necessária primeiro porque o espectador estaria vendido, e depois, deixado ali sozinho, em estado comum de visão, dificilmente tocaria o trabalho – as caixas e a água das caixas –, acostumado aos fluxos e às regras das instituições museais tradicionais.

Dentro dessa primeira ambiência-abrigo – um espaço “vazio” –, o espectador seria forçado a parar, primeiro fisicamente, no intuito de desacelerar corpo e pensamento, estando simultaneamente impactado pelo som de uma respiração suave, produzindo um silêncio inquietante, embora confortável e familiar. Assim,

¹⁸³ A Lycra tensionada é o tecido mais utilizado em decorações das mais diferentes festas da cidade, de eventos públicos a raves, shows e conferências.

para além da des-visão, estaríamos sugerindo também a experimentação do olfato pela audição, subvertendo materialmente os sentidos.

Curioso sublinhar, que, embora figure prática comum e natural, a captação sonora da respiração exige cuidado e atenção redobrados. Testes de movimento, tempo e ambiência fizeram-se necessários para que alcançássemos um som compatível com o esperado na experiência. Qualquer ruído externo ou aceleração do corpo era também captado, desestruturando o ideal do conceito. De todo modo, ao final das tentativas, o volume fez-se insuficiente, mesmo diante dos esforços em amplificá-lo. A solução então foi buscar um som “de estúdio” que se aproximasse da ambiência sonora pretendida¹⁸⁴: um som que não trouxesse *a priori* representações de medo, pressa, cansaço ou outra simbologia muito acentuada.

Em um segundo momento, o espectador seria conduzido – pelo mesmo colaborador-assistente – a uma segunda ambiência-abrigo, pousada dentro da primeira. Neste segundo espaço, tocaria, por fim, a fisicalidade do “Livro-Coisa”, acomodado em uma estrutura também de madeira, numa altura observada confortável para se apoiar as mãos -, submergindo-as dentro da água, que se movimenta e transborda, a partir da simples ação de ali encaixá-las. A participação desse colaborador, a conduzir tatilmente o espectador a encaixar ali suas mãos, remete ainda à ideia conceitual de o livro convidando a experimentá-lo diferentemente. Ao fundo, o som de água corrente - produzido em passeio na Estrada das Paineiras, no Rio de Janeiro, em 2019 - intensifica e reforça a ideia de fluxo e construção contínua. Nada está parado. Uma tampa de madeira apoiada sobre pedra funciona artesanalmente como amplificador e protege a experiência de ser atravessada pela imagem do dispositivo móvel que ali assegura o som, preservando espectador e ambiência¹⁸⁵.

Projetado no tecido da ambiência, está também um olho, em referência a Didi-Huberman e à coisa que olha, forçando o observador a parar diante dela. De

¹⁸⁴ O som utilizado refere-se ao primeiro minuto do MP3 disponível em: https://pt.pikbest.com/sound-effects/patient-breathing-sound_290888.html, gravado em sequência, por 11 minutos, para melhor viabilização da experiência.

¹⁸⁵ Os sons da experiência foram viabilizados por dois dispositivos: um tablet, emitindo o som da respiração na ambiência maior; e um celular, o barulho do rio na ambiência menor.

frente para a obra, retiramos do espectador a venda, que, ao abrir seus olhos, se vê diante deste algo não catalogável, destituído de significados *a priori*.

Voltando à primeira ambiência, agora sem venda, o espectador termina sua experiência, selecionando um texto de Clarice Lispector – escritora conhecida por despertar em seus personagens, a partir de situações cotidianas, e um tempo presente, momentos de revelação e epifania (transformações internas e profundas)¹⁸⁶. Fragmentos transcritos das narrativas *Laços de Família* e *A Paixão Segundo G.H.* atuam então para que a experiência se expanda para além do momento também presente da obra, uma vez que, depois de pinçado ao acaso pelo espectador, o texto o acompanha para fora (Figura 49). De modo a contribuir para a singularidade de cada experiência, ocorrendo diferentemente a cada interação, foram impressos apenas 80 fragmentos, únicos e não repetíveis entre si¹⁸⁷. Conduziu a seleção os conceitos aqui dialogados, no intuito antes de desestruturar e desestabilizar o pensamento e as representações, e aproximar pessoas e coisas em um mesmo processo de descoberta. Com inspiração na obra de Cildo Meireles, *Casos de sacos*¹⁸⁸, os textos foram todos carimbados com o nome da instalação. Foram impressos em papel reciclável e parte seguiu para impressão em papel “casca de ovo”, material que, com a força do atrito e do tempo, acaba por apagar-lhe a escrita, forçando o espectador a vivenciar outra vez um vazio, quando, mais tarde, retornar ao texto. No lugar de esclarecer e oferecer sentidos mais palatáveis, os textos, ao contrário, funcionariam para, outra vez, desestruturar qualquer entendimento construído em cima de orientações, automatismos, representações de mundo ou percursos engessados. O conjunto de materiais e signos utilizados – por mais familiares – juntos sugerem uma espécie de interrupção ou não-automatismo. A escolha dos materiais não constrói, assim, um constructo significativo claro, liberando o espectador a estabelecer suas próprias associações na interação com a presença viva. Mais do que um *mundo material*, estaríamos experimentando – artista e espectador – um

¹⁸⁶ A ideia de utilizar trechos da literatura de Clarice foi inspirada na entrevista de João Anzanello Carrascoza ao programa *ComTexto*, do canal Arte1, quando o professor, poeta e escritor lembrou-nos do caráter de epifania presente em seus textos. Conteúdo disponível na programação do NOW, sistema *premium* da NET Rio. Acesso em: outubro de 2018.

¹⁸⁷ A seleção dos textos pode ser acessada nos anexos do trabalho.

¹⁸⁸ Ref. FILHO, Paulo Venancio (curador). Cildo Meireles [texto de Paulo Venancio Filho]. (Sesc Rio, Unidade Petrópolis). Rio de Janeiro: Artvia Produção Cultural, 2005.

mundo de materiais, e todas as novas conexões daí proporcionadas (INGOLD, 2015).

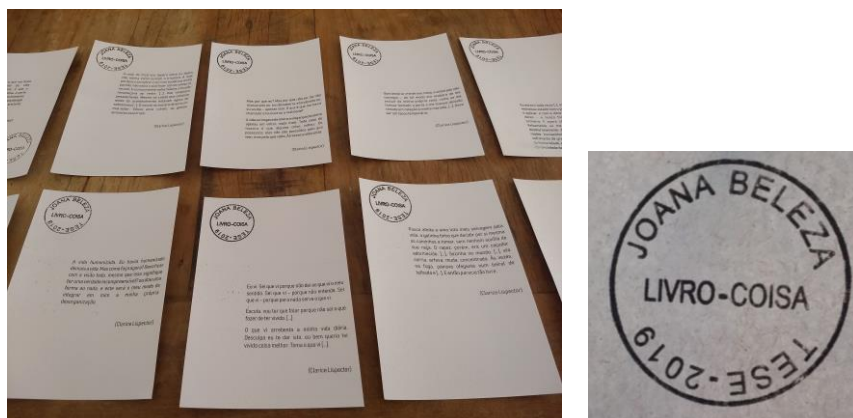


Figura 49 – Textos que acompanham a experiência. (Corte retangular, 10x15cm).
Fonte: Imagens de arquivo pessoal.

Para o protótipo da ambiência-abrigo - processo prévio também necessário à montagem-, foram utilizados tábua de compensado naval, potes de massinha, folhas das árvores, boneca LOL, mesa de brinquedo, amostra de lycra tensionada e grampeador (Figura 50). Por falta de habilidade prática, apenas o abrigo maior foi materializado no protótipo. Deveria haver ainda um outro casulo envolvendo a experiência particular da “boneca” com o “livro”.



Figura 50 – Protótipo II do “Livro-Coisa”, a ambiência-abrigo.
Fonte: Imagens de arquivo pessoal.

O período de montagem da ambiência-abrigo, cabe acrescentar, envolveu também obstáculos práticos e conhecimentos não muito explorados nos últimos anos dedicados ao universo acadêmico, revelando, por isso, algumas limitações pessoais, mas também algumas habilidades adormecidas. Esse processo primeiro

revelou uma angústia, resultado de uma falta, um conhecimento não dominado. Como materializar na prática a ideia do casulo? Onde montar, o que usar, quantos metros de tecido comprar, uma série de questões materiais e obstáculos que nos alcançaram antes de qualquer eventual representação. Cálculos matemáticos, proporção e expertises cenográficos contribuíram para desvendar os “nós” trazidos por esse *mundo de* materiais. O campus da PUC-Rio, por questões práticas, de logística e segurança, e também conceituais – as universidades são consideradas templos do saber tradicional - tornou-se opção, também por ser provocação.

Como estrutura interna da ambiência-abrigo, optamos por materiais naturais, respeitando o conceito do trabalho¹⁸⁹. Troncos e galhos das árvores serviram de suporte para pouso dos tecidos, que estariam neles presos por cordas pretas – posto que, ao contrário do que prevê sua simbologia, é cor que visualmente interfere menos. Por uma questão de tempo, e buscando otimizar e acelerar o processo, pensamos em usar tendas prontas compradas em lojas de casa e construção, mas sua materialidade logo traria uma significação *a priori*, além de elementos que não combinariam com o conceito da obra – ferro e plástico, especialmente. O espectador, de antemão, perceberia a tenda antes do abrigo.

Esbarramos também em outros impasses práticos: árvores altas demais, baixas demais; muito próximas ou muito distantes; ruídos externos, circulação excessiva de automóveis e passantes. A experiência do “Livro-Coisa” não poderia ser atravessada por referências externas. Carregada então de 25 metros de tecido, trena, tesoura, corda, e outra perspectiva do olhar, a PUC-Rio foi percebida agora de baixo para cima, em busca de elementos naturais e cheios de vida para a composição da obra. No novo campo de visão, céu azul e o verde das árvores preenchiam os espaços. Selecionado o ambiente que cumpria os pré-requisitos materiais, orientados sobretudo pela altura das árvores, a redução de ruídos, os espaços viáveis entre os troncos e o envolvimento do tecido, iniciamos o processo de montagem próximo ao bosque¹⁹⁰ (Figura 51). Fenômenos naturais materiais – como chuva, vento, lama – não raro impediram a continuação ou permanência da estru-

¹⁸⁹ O trabalho busca, na relação entre *natural x cultural*, enfatizar o primeiro.

¹⁹⁰ Para a realização da experiência, precisamos da autorização prévia do Reitor e do Vice-Reitor da universidade, cumprindo todos os protocolos estabelecidos pela CACC, uma vez que envolveríamos a fauna local – elementos protegidos pelo Campus.

tura, tendo, assim, que reiniciá-la, outra vez. Nesse período, sentiu-se a universidade antes tronco, chão, areia, pedra, água do rio – elementos materiais construindo ora conforto ora entraves no corpo. Encontro de materiais que ali se faziam. Surpreendeu, também e sobretudo, a vida que há no Campus, e a liberdade experimentada no período de montagem, visitação e desmontagem da instalação. A parte técnica da universidade, na figura de seus funcionários, encanta com tamanha alegria, eficiência e solidariedade. Uma troca e um movimento vivo realmente envolventes.



Figura 51 – Local escolhido e o processo de montagem.
Fonte: Imagens de arquivo pessoal.

Importa sublinhar que o processo envolveu bastante experimentação, sobretudo na definição das medidas dos tecidos. O teto, por exemplo, foi feito em recortes, posto que abraçaria as árvores que habitavam a estrutura original do espaço. Foi preciso, por isso, mapear o ambiente, os formatos dos cortes, numerá-los e identificá-los, registrando formalmente todas as etapas da montagem, durante sua experimentação, de modo a precisar sua remontagem no período de visitação. Diferentes estratégias também na hora de unir tecido aos barbantes, para que então fossem presos às estruturas naturais de bambu sem que escorressem um do outro. Montada a estrutura, os tecidos receberam em seus respectivos barbantes uma marcação correspondente relacionando sua identificação alfabética à identificação numeral do bambu que lhe serviria de base¹⁹¹. Um abrigo fabricado é também muito diferente de um abrigo pronto.

¹⁹¹ Exemplo da identificação: “Livro-Coisa – A1”; “Livro-Coisa – F6 teto”.

Neste processo vivo de construção da experiência do “Livro-Coisa”, como um homem do campo (HEIDEGGER, 2009), sobressaíram novos conhecimentos e contatos de mundo: experiências e práticas com medidas e proporções; especificidades de tecidos – opacidade, elasticidade, resistência –; especificidades das madeiras – dura, macia, permeabilidade, origem, e seus aromas –; conhecimento de diferentes nós, colas e cortes para melhor sustentação ou aderência dos tecidos e das caixas¹⁹²; infinidade de materiais possíveis – dados relevantes, aqui sempre considerados. Como fechar a caixa; com quantos centímetros fazer o corte; que material usar para fixar vidro, madeira e água simultaneamente; quantos milímetros de calha deixar para encaixar o fundo – foram alguns dos muitos dilemas práticos despertados pelo contato com o material na produção destas caixas e destes abrigos, um “conhecimento nascido da percepção sensorial e do engajamento prático, não com uma preocupação com o mundo material [...]” — mas de uma vida de trabalho com o [mundo de] material (INGOLD, 2015, p. 65).

Algumas situações, neste percurso, remeteram ainda às teorias de Bruno Latour, presentes no capítulo 2, lembrando-nos de que não somos nós os únicos “senhores” desta relação. As coisas nos atravessam sem que as tenhamos orientado ou ordenado. Durante a construção das caixas, por exemplo, fomos surpreendidos com um rasgo nas mãos, produzido por um pedaço de madeira que, ao passar na máquina de corte, desprende-se com velocidade do conjunto. Em outro momento, na oficina, trabalhamos às escuras, quando a solda, tendo demasiado esquentado, desarmou o disjuntor. Também, ao final de todo o processo de construção, as caixas começaram a pingar, e, mais pesadas depois de cheias, arriaram completamente a estrutura do elástico, pousando na caixa maior. Embora o pingar da água fosse vivo e harmonizasse com as teorias de Ingold (2012; 2015), inviabilizava a experimentação. Foi necessário, por isso, reforçar a vedação das caixas e substituir o elástico por outro de maior resistência, parando-nos ali outra vez. Experimentamos, ao materializar o “Livro-Coisa”, alguns outros obstáculos práticos: questões físicas, equações matemáticas, construção de maquetes, e, por isso, outras formas de perceber o mundo nos habitaram e nos atravessaram, de modo muitas vezes inesperado. Não foram raros os momentos, por exemplo, que “paramos” diante dele. Nessa vivência material e prática de mundo, os elementos cotidianos

¹⁹² Nas caixas, optamos pelo corte em “V”, por apresentar superfície maior de aderência.

– mais do que teorias e referências externas e literatas – encheram-nos de curiosidade, vontade e conhecimento (outro). Mais do que o valor simbólico, conceitual ou financeiro dos materiais, foram suas atuações práticas que sobretudo estavam sendo mobilizadas.

Sebos, caçambas de lixo, lojas de material de construção, armarinhos e ambulantes de bugigangas, assim como martelos, pregos, trenas, réguas, estiletes, máquinas de corte e outros muitos instrumentos de trabalho passaram a dar uma nova vida aos olhos, ocuparam um novo espaço, e desprenderam então novas conexões e aprendizados. Ocupar o bosque da PUC diante de uma perspectiva mais natural e material foi também uma experiência muito agradável. Experimentar, na oficina de materiais, o calor e o aroma exalados da madeira figurou também momento dos mais bonitos - como efeito do corte, delas desprendem perfumes variados (“cerejeira”; “essa é canela”), que invadem o ambiente, contribuindo, também emocionalmente, para a construção desse processo fabuloso de transformar madeira em livro, e vice-versa¹⁹³. Trabalhar em algo ainda “não pronto” é, sem dúvida, uma experiência única, concentrada no “tempo presente”. Superados os dilemas materiais, conceituais e práticos aqui compartilhados, a montagem foi concluída (Figura 52). Relatados os pormenores do processo de fabricação, voltamos então a atenção, nas próximas linhas, ao processo de experimentação dessa obra-livro pelo espectador, buscando observar, diante de um mesmo elemento material, tanto o processo de produção, aqui agora exposto, quanto o processo de consumo, tema da próxima seção.

¹⁹³ O “Livro-Coisa” foi produzido a partir de duas gavetas antigas encontradas em caçambas de rua – via processo de desmontagem, construção e remontagem – e de madeira “cedrinho”, nova, comprada em madeireira. Cada madeira produziu um aroma distinto, de acordo com sua espécie.





Figura 52 – Fabricação e montagem concluídas.
Livro-Coisa (2019), Joana Beza - (Madeira, água, lycra tensionada, papel e corda).

Antes de seguir, porém, deixamos aqui umas últimas palavras sugerindo algumas conexões a partir das teorias estudadas. Em termos teóricos, observamos coexistirem movimentos especialmente importantes no processo de construção de algo. O primeiro, associamos à teoria da objetificação de Daniel Miller – influenciado pelos pressupostos hegelianos – considerando que, ao materializar algo, antes mental e interior, vivenciamos, em paralelo, um processo intenso, no qual pessoas e coisas veem-se diretamente afetadas e aceleradas em seus desenvolvimentos. Por influência do universo artístico, consideramos que não apenas a linguagem diferencia o homem dos outros animais, mas também e sobretudo sua capacidade de transformar pensamentos e sentimentos em arte¹⁹⁴. O segundo processo é o conhecimento gerado por esse troca, por esse diálogo criado entre pessoas e coisas, que faz tudo ali pulsar. Como já observado, *fabricar* uma caixa é

¹⁹⁴ Reflexão despertada ao assistir um programa no Canal Arte1, da NET. Sem memória de data e programação. O bloco de notas que guardava as referidas identificações não foi encontrado.

diferente de *comprar* uma caixa, que sempre nos alcança antes com suas simbologias, palavras e representações. Ao fabricar, ao contrário, algumas sensibilidades – conceituais e práticas – tornam-se ali mais afloradas.

Miller percebe os objetos do mundo – e aqui podemos chamar parte deles de *coisas* - como mediadores entre o mundo interno e o mundo externo. Isto talvez se aplique à experiência do artista e seu trabalho. A obra é também uma objetificação de uma ideia; a criação de algo agora exterior, mas fruto de uma experiência interna, conceitual, concretizada a partir de materiais. Observamos resultar deste processo transformações importantes, envolvendo ambas as partes, modificando criador e criatura. Artista e materiais assumem-se fluxos vitais e em constante alteração e crescimento e não como protagonistas engessados de uma trama única. Este processo torna-se evidente e intenso em nossa própria experiência, uma vez que esse movimento de nos assumirmos “fabricadores” de algo trouxe-nos também angústias, questionamentos, vivências e novas sensações. E também ao livro, ali, nem estrutura nem suporte, sempre em movimento, experimentando materiais.

4.2. Experiência entre pessoas e coisas: o material e o espectador

“Por que eles fazem essas coisas que não existem?”
(Crianças em excursão no MAM de SP)

Essa frase, entreouvida em momento de imersão no MAM de São Paulo, refere-se a obras de artistas que, por meio de materiais, procuravam comunicar sensorial e intersubjetivamente mais do que de modo explícito e codificado. Envolvi-am, assim, trabalhos que traduziam conceitos em materiais, conduzindo o espectador ao questionamento. Se essas “coisas que não existem” foram fabricadas a partir de conceitos pré-definidos, não parecem assim alcançadas pelo espectador, que, impactado por imagens e formas não reveladas, dependem de uma atenção redobrada para decifrá-las. Uma vez libertas já de suas “caixas”, torna-se compreensível que essas *coisas* adquiram certa “autonomia ao comunicar-se com o público” (BRETT, 2012).

Conceitualmente construído na esteira dessa arte, coube-nos então observar as surpresas e os tropeços da interação do “Livro-Coisa” com aquilo que também

é outro que não ele: o espectador (Figura 53). Diante da abordagem “Você gostaria de participar de uma experiência artística?”¹⁹⁵, convidamos o público passante, durante 10 dias¹⁹⁶, a interagir com o trabalho instalado próximo ao bosque da PUC-Rio, observando que ali a obra funcionava também “como um independente, cujo domínio se perde na fruição de sua forma” (BRETT, 2012). O “Livro-Coisa”, embora carregasse ideias pré-concebidas em sua produção, tornou-se em seu consumo antes imagem, sensação, indagação, e outras ideias, a partir da troca singular e única de cada interação. Ainda que o carimbo nos textos evidenciasse ali sua identificação, apenas um espectador buscou estabelecer uma relação, sem contudo esbarrar em nenhuma chancela ou certeza.



Figura 53 – O consumo do Livro-Coisa.

Neste caminho mais aberto, ainda que a experiência não tenha atingido sempre respostas claras ao argumento, rendeu frutos legítimos, uma vez que o conceito ancorou-se justamente na ideia da liberdade, das “pontas soltas”¹⁹⁷, da troca, da livre experiência, na volta do livro à vida, sem tantas amarras e convenções. De todo modo, contrário um pouco ao argumento, sentimos a necessidade de *orientar* minimamente a experiência. Uma vez que somos frequentemente impedidos de tocar as obras, foi preciso, conforme observado, conduzir as mãos do

¹⁹⁵ Frase de Ricardo Basbaum ao convidar espectadores a interagir com o projeto *Novas Bases de Personalidade* – Objeto NBP – que circula ainda hoje pelo mundo.

¹⁹⁶ A instalação esteve aberta à visitação dos dias 13 ao 23 de agosto, no ano de 2019, após quase três semanas de experimentações de montagem e desmontagem, ação prevista e autorizada pela CACC, pelo Reitor e pelo Vice-Reitor da universidade. Fechada nos dias de chuva, a instalação recebeu 49 visitantes, no total do período.

¹⁹⁷ Analogia ao conceito defendido por Ingold, que, no lugar de redes de conexões de fins comuns, prevê nestes encontros entre pessoas e coisas, *malhas*: trilhas abundantes e profundas.

espectador a submergir a água – ação que, em um primeiro momento, não raro causou sustos e espantos. Ao longo das experiências, foram sendo ainda construídos vínculos de confiança e um sentido de direção para que os espectadores fugissem da angústia de se verem perdidos em meio a um ambiente desconhecido e não familiar¹⁹⁸. Precisamos muitas vezes das regras para sentirmo-nos minimamente confortáveis em situações sociais¹⁹⁹, caso contrário paramos diante delas, quase imobilizados. Se antes estávamos arredios à ideia de condução prévia, pensamos nos livros literários, que, mesmo propondo liberdade e transformação, carregam também suas regras, devem ser lidos de cima para baixo, da esquerda para a direita, uma página depois da outra, em sequência, embora, lá dentro (também de nós) vivamos a experiência individual com a narrativa.

Importa sublinhar ainda que o *estranho* assusta, especialmente quando se está num ambiente coletivo, quando nossas ações e reações estão constantemente sendo notadas (questionadas e interpretadas). A isso somado, estávamos sobretudo propondo algo desconhecido a ser *experimentado*, não bastando apenas passar ali e *contemplar*. Havia ainda outros elementos inibidores: alguém conduzindo a experiência, um registro de visitação a colher os dados pessoais do visitante e um cordão de isolamento – que foi repensado, sendo apenas utilizado como símbolo de encerramento diário da experiência. Conversas pós-experimento também faziam parte do processo, cumprindo um roteiro mínimo de reflexões, devidamente registrado em áudio. Tudo isso, somado ao impacto de um material não revelado, pode ter causado desconfortos.

Foi preciso, por isso, alinhar discurso e estratégias: desvios de olhar, correr dos passos e pedidos acelerados de desculpa foram alguns dos sinais de rejeição ali sinalizados diante desse experimento não *a priori* revelado. Em diálogo com o argumento, todavia, talvez esses “não espectadores” tenham também sido tocados,

¹⁹⁸ Ao colocar-lhes a venda, algumas orientações: “A experiência começa com você vendado. Não se preocupe, não há nada aqui que cause nojo ou perigo. Vou conduzir você até à segunda ambiência e retirar a venda. Fique à vontade para experimentar, e esteja ali o tempo que julgar necessário. Viva a experiência sem pressa. Quando estiver satisfeito, afaste para o lado o tecido que estará atrás de você para alcançar esta outra ambiência, onde encontrará alguns textos. Pince um ao acaso, leia, passe o tempo que precisar e, quando estiver pronto, escolha uma das saídas nas laterais do experimento”.

¹⁹⁹ Embora a experiência do “Livro-Coisa” não fosse necessariamente social – buscando desvincular-se inclusive dessa condição – estávamos na PUC-Rio, em meio a nosso próprio círculo social e de convivência.

pois que também foram esbarrados por esta coisa “não dada” atravessando-lhes o caminho. De todo modo, nem todos são impactados (ou, nem todos são impactados instantaneamente). Basbaum (2012) observa tratar-se, a arte, de um processo de transformação que pode levar até anos para despertar.

Reservadas as proporções, observamos que a experiência da instalação estabeleceu conexões pessoais intensas com alguns espectadores, por motivos únicos. Como ocorre na relação com os livros literários, cada pessoa é sensível a um determinado estímulo, e especialmente por ele tocada. Por não se fechar em narrativas cristalizadas, especialmente, as reações foram também variadas, favorecendo o argumento de liberdade pretendido. A “obra” parece falar mais do espectador do que de si, ao revelar ali subjetividades, personalidades e anseios.

Buscas por teorizações; tentativas de ordens, categorizações²⁰⁰; sensação de felicidade, medo, sufocamento, leveza, alegria, relaxamento, ou vontade de chorar, foram algumas sensibilidades e subjetividades ali afloradas pelo material, conforme revelam alguns relatos:

Uma sensação muito boa, de paz de espírito, tranquilidade, ao mesmo tempo que eu sentia que estava sendo observada, eu estava sozinha [...] De repente, uma experiência de como a gente vê as coisas... não sei explicar direito. Uma coisa que eu fiquei com medo foi desse barulho, [...], como se algo fosse me amedrontar. A hora que fui baixar, pensei ‘vou pegar alguma coisa que eu vou ficar com medo’, aí quando eu senti o barulhinho da água, me acalmei. [...] Eu fiquei curiosa, o não olhar me dá curiosidade. Ah, foi uma sensação de aguçar os sentidos de alguma maneira, de a gente tentar decifrar o que ia acontecer naquele momento ali dentro. A palavra seria sentimentos. (Saladeira de um dos restaurantes locais).

Você não sabe o que você vai fazer aí. Então você não está entendendo nada. Começa a vir coisas de como você está sentindo. É o seu sentimento em relação àquela coisa. Você entra num ambiente, sem saber o que é, de repente você coloca a mão numa coisa gelada, e escuta o barulho de uma cachoeira, é uma coisa arrepiante... Aquele olho, a sensação de estar vendo uma outra pessoa. A sensação de um lugar gostoso, tranquilo, de um lugar de paz, até fora de um contexto de uma universidade. Me sinto como se estivesse fazendo um passeio em um lugar que nunca imaginei. Não sei... uma coisa assim tão dentro, tão nossa, nem dá de repente pra passar... Sensação boa, acho que de liberdade... (A., advogado, funcionário administrativo da PUC-Rio).

Eu não tenho religião nem nada, mas eu estava muito calma, e a minha avó é beata e ela fala, tipo ‘faz o sinal da cruz não sei que’, sempre, desde que eu sou pequena. E eu me senti muito calma e eu fiz o sinal não sei por que, porque eu não acredito

²⁰⁰ Alguns visitantes leram vários textos, remexeram os papéis, levantaram a tampa da madeira – “achei embaixo um celular. Melhorei o som” –, encontraram as garrafas d’água para as reposições das caixas que estavam escondidas, enfim, buscaram nos detalhes algo que pudesse acalmar suas buscas por um sentido ou por alimentar suas vaidades.

em nada [...]. Aqui é um ambiente muito tumultuado, uma obra ali, tinha um carro com som, e aí, no meio da ‘muvuca’, a gente conseguiu entrar num cantinho e ficar calmo, eu senti muitas sensações diferentes, então eu acho que é... Você se abrir a novas possibilidades, novos horizontes... [...] abrir a visão para os arredores, e observar as coisas com todos os sentidos [...]. Conhecer outras perspectivas, completamente diferentes (M., aluna do curso de Comunicação).

Como sou um pouco mais alta, a primeira coisa que eu senti foi pano na minha cabeça. [...] só pelo fato de não estar enxergando nada e alguém me guiando, eu já estava ‘cara, tô nervosa’. Aí você botou a minha mão na água [...] Se for só água, ok, mas tinha um negócio embaixo, meu deus o que é esse negócio embaixo [...]. Aí você tirou a venda [...]. O meu instinto foi só olhar pra baixo, nem vi o olho. Aí eu levei um susto, não estava esperando ver um olho. Depois só desceu um negócio muuuuito zen, muito calmo [...]. Não sei o que passou na hora na minha cabeça, acho que não passou nada. Eu tava nervosa, porque era um desconhecido, eu tava completamente cega ali [...]. E aí eu abri e fui ler os textos, e aí não sei por que, mas me deu vontade de chorar. Eu sou absurdamente emotiva, o texto move muito comigo, esse aí foi demais. (X., aluna do curso de Comunicação).

Você me levou lá dentro eu pensei “ah, estou confiando, e aí eu tomei o maior susto com a água. É coisa minha, mas eu toquei na água e, não sei, eu tomei um choque, e parece que a água entrou dentro de mim [que eu tinha mergulhado]. Eu estou sendo meio doida, mas eu senti isso. Aí eu fiquei um tempinho lá, tocando, o quê que isso ia ser. [...] Eu me senti olhando pra dentro de mim, uma coisa meio ‘aquele olho é o meu olho’. Uma mensagem pra gente se “jogar” mais nas coisas... (C., aluna do curso de Comunicação)

Minha primeira sensação foi um barulho de obra. [...], porque me pareceu ser um objeto perfurante. [...] Como a gente entra vendado, a gente entra em um outro estado de alerta [...] Quando ouvi a água, eu parei, me movi na hora pra perceber a acústica [sou músico], aí eu percebi que eu estava em um ambiente mais fechadinho. Então não entendi mais o porquê da água. Eu não sabia mais se era água real – talvez do próprio rio. Como a gente entra vendado, a gente perde um pouco a referência. [...] Eu mantive as duas mãos na água e não quis abrir os olhos logo, justamente pra continuar experimentando e interpretando as sensações. [...] (P., aluno do curso de Cinema, Comunicação).

É engraçado que a gente tá na rotina do dia a dia, muito barulho, celular e tudo, aí você entra num lugar desse [...], coloquei a mão na água é como se limpasse dos barulhos, de tudo... aí, engraçado, eu queria ficar mais lá, ouvindo um pouquinho do silêncio. [...] Não sei, autoconhecimento, pra gente pensar, refletir alguma coisa, um momento de relaxamento. (D., doutoranda do curso de Administração).

Pra mim, foi como sentir muito a vida. Ouvir os ‘ronquidos’... pra mim foi como um animal selvagem [...] E depois, quando eu vi o olho mirando pra mim foi como entrar na outra vida. Foi quando eu pensei: acho que é uma pessoa, não um tigre, mas, não sei [...] foi como se tudo isso fossem símbolos da vida pra mim, como a verdade da vida, o sentido da vida. [...] Como perceber a vida e sentir a vida sem olhar, porque também com os olhos às vezes não fala, na verdade. (MA., aluna de intercâmbio do curso de Psicologia)

Eu não sabia muito bem o que estava fazendo, mas quando toquei a água senti que estava segura, não sei por que, [...] uma conexão diferente no meio tão urbano como a faculdade. Parece que você viaja para outro lugar, no meio do nada, natureza. Pra mim, foi paz interior. E reconhecimento próprio, do meu corpo, da minha existência. (D., aluna em intercâmbio no curso de Psicologia)

Muito gostoso, muito profundo. Teve um momento que parecia que eu nem estava mais aqui [...] Eu li e fiquei tentando entender, juntar com o olhar, mas... esse texto também tem muita coisa a dizer. Acho que foi pra voltar pra gente... Ler e tentar entender o que pra mim significa isso... O que são as leis, os regulamentos, e o que a gente faz com elas... (L., aluna do curso de Psicologia).

No início, provocou um pouco de estranhamento, porque você não vê nada, e você confiar numa pessoa e num ambiente que você não consegue ver. E com esse som ao fundo, que eu tentava identificar se era uma pessoa, se era uma animal. [...] também não sei se tinha alguma coisa na venda. Sei lá, dei uma viajada. Vi uns flashes de cor, ‘gente tem alguma coisa nessa venda’. Aí, depois peguei um texto da Clarice, que fala sobre uma questão de você ter coragem de se reconstruir sem você se colocar em um modelo de sociedade. E eu acho que é bem uma situação que eu passo há muito tempo, todos os dias. Querer me reconstruir, mas sem me colocar dentro de um modelo, dentro de uma caixinha. (E., aluna do curso de Biologia).

Primeiro parecia que eu estava perdido. Quando você me soltou, eu não sabia o que ia acontecer. Aí, junto com o som e o tato, parecia que de repente eu estava em outro lugar. Aí, quando tirou a venda e eu vi o que estava acontecendo, procurei ver onde eu estava. Aí quando eu peguei o livro (texto), eu achei que estava voltando pra cá, mas já estava em outro lugar. E aí quando eu saí eu percebi que eu ainda estava perdido, porque eu imaginava que estava saindo pela mesma ‘porta’. Quando eu não vejo, a materialidade vem antes. Quando tirou a venda, tirou aquela angústia de não saber o que estava acontecendo. Eu não sabia se eu podia levantar mais, tipo eu sou mais alto que o teto dali. Aí, quando tirou a venda, eu entendi tudo. Pra mim, foi aprendizado de valor. (F., aluno de Arquitetura/Urbanismo)

Fiquei brincando com essa resistência [do elástico, da água e das mãos]. Pensei no vento que estava entrando nesse ambiente, dá pra ver a respiração no tecido... Eu vi “livro-coisa”, então partindo da palavra vi que tinha uma estrutura dividida, mas que tinha uma coisa da literatura...o que seria um livro-coisa, né? Esses 3 pontos, acho interessante como eles são dispostos. Essa coisa do acaso, somos feitos de acasos [...] Talvez seja já um esforço meu de tentar relacionar o livro-coisa com o que vi lá dentro, mas se eu não tivesse lido, eu teria pensado primeiro num casulo, uma espécie de ventre....[...] Engraçado, posso entrar lá e sentir uma angústia em relação ao que está querendo me ser dito aqui, sabe, e se desprender um pouco desse significado é interessante... (LE., aluno do curso de Design).

Senti o vento, eu entrei e ‘nossa tem ventiladores aqui’, eu amei, senti o som o vento deu uma sensação de acolhimento. E você tá pisando em areia, né, e a confiança, que a primeira parte pra mim tudo é confiar e se entregar aos seus sentidos, porque a visão ocupa muita coisa na nossa vida [...] Pra mim ficou muito a questão das sensações, e de como o olhar domina tudo, e quando a gente é posto pra sentir outras coisas, caramba, isso é muito bom. Por que não acontece isso comigo? E acontece, só que a nossa sensação está em outro lugar. (F., aluno do curso de Artes Cênicas).

Alguns visitantes entusiasmaram-se em compartilhar esse “desalento” provocado pelo experimento: a sensação de repensar-se a si mesmo, à coisa, o desconforto provocado pela ocultação da visão, a estranheza do olhar não mais da *representação*, e, algumas vezes, a sensação de desconforto de não caber, em altura, naquela estrutura; ou de não alcançar prontas as respostas: “achei incipiente”

²⁰¹. Laura Lima (2012, p.87) observa que a experiência estética, no lugar de esta-

²⁰¹ Algumas pessoas sentiram-se desconfortáveis naquele espaço. Umas, por serem sensíveis de menos; outras, por serem altas demais, e etc. Observamos que quem estava compatível com o “espaço” – ou com o *seu* “espaço” no mundo –, talvez tenha sentido mais conforto, estando mais aberto a experimentar algo novo.

belecer e estabilizar o *eu no mundo* - compactuando com as representações -, antes o abala (no mundo):

O olho centralizado, senhor da representação, é na experiência do olhar subitamente desbancado por aquilo que se olha. De olhador, ele se vê olhado, em uma experiência cuja estranheza pode ser evocada pela situação de olhar por um buraco de fechadura e de repente ver surgir, do outro lado, um outro olho. [...] *Isso que me toca, isso que me olha (e tem a ver comigo), me põe fora de mim.* A experiência estética é aquela na qual acontece de o sujeito estar na arte (no objeto, no espetáculo, no quadro ou onde for, mas apenas por um instante. ‘Nada que nos cerca é objeto, tudo nos é sujeito, afirmava também Breton. (LIMA, 2012, p.87). (grifos meus).

O trecho acima, conforme se observa, dialoga com os pressupostos de Didi-Huberman, e, por isso, também com a proposta da tese, que busca, fundamentada em um conjunto de teorias, também “desbancar” – por instantes - a soberania da representação a partir da soma de materiais não revelados. Dentro do casulo, com o corpo conduzido e os olhos vendados, o espectador é forçado a “parar”, experimentando também fisicamente o momento de abandonar os ruídos do mundo²⁰². Junto ao toque do colaborador-assistente em suas mãos, conduzindo-no ao experimento material do livro, embaralha-se também a sensação dos corpos, pois que a obra também adquire materialidade humana, sugerindo uma sutil deshierarquização entre pessoas e coisas – revelando ali a alteridade também da coisa que olha. Este ponto, em específico, dialoga com parte dos estudos de Cultura Material, na figura de autores que, conforme exposto no capítulo 1, sugerem a não distinção entre pessoas e coisas. Embora este não seja exatamente o ponto que gostaríamos de enfatizar, torna-se também interessante observar. Curioso também observar que as sensações que experimentamos acionam vida e movimento material dentro de nós, incluindo aumento do fluxo sanguíneo, aceleração dos batimentos cardíacos, ativação do canal lacrimal, despertando-nos ao invisível aos olhos: organismo e órgãos internos. Se por fora somos *materialidades* - formas acabadas, representações -, por dentro somos também movimento contínuo. O contato e a interação com o desconhecido, com materiais não revelados, impactam nossos fluxos *materiais* vitais, acelerando ou desalentando seus movimentos - alentos, pulsações e desalentos. Ana Kiffer acentua a desestrutura provocada pela experi-

²⁰²As pessoas entravam muito aceleradas no casulo e, por tal razão, observamos necessário que o colaborador-assistente forçasse essa pausa, obstruindo o caminho - estratégia elaborada a partir do consumo da instalação

ência da arte contemporânea no espectador, assim como também Basbaum (2012):

“[...] às vezes vem até desmontando essa própria estrutura do sujeito. Porque a gente pensa o sujeito como algo que está sobre si mesmo, que consegue se manter de pé, e muitas vezes essas experiências nos tiram do eixo e nos carregam por um tempo. Ninguém sai necessariamente rastejando, mas nem todos saem necessariamente de pé” (BASBAUM, 2012, p.78).

Contrário ao pretendido, houve atravessamentos sonoros durante a experiência, amenizados todavia pelo mergulho intenso de alguns espectadores: “*Vou te falar, nem percebei, nem percebi²⁰³, eu fiquei tão... engraçado, a gente passa aqui todo dia e não para pra olhar isso aqui*”; “*Estamos na PUC, que tem esse barulho, e aí vem esse convite, que é um convite inusitado, um pouco de calma*”. Os ruídos ao redor da experiência foram inevitáveis²⁰⁴, como também os foram (e são) os ruídos das representações. Somos seres sociais, e as carregamos, ainda que involuntariamente, na construção de pensamentos, desejos e sentimentos. A sensação de calma despertada pelo som material da água e da respiração, o descer da cortina sobre os corpos, pareceram-nos ali relações, além de materiais e individuais, também representacionais e coletivas – devido às suas recorrências. No entanto, material e simbologia talvez estejam neste caso curiosamente em harmonia, embaçando o arbitrário.

De todo modo, observamos que, no lugar das simbologias, foram especialmente os materiais – suas liberdades e barreiras - que não raro atravessaram o espectador, alcançando-lhe antes das representações: o toque dos tecidos, a sensação das plantas, o escuro da venda, o vazio do espaço – contribuíram materialmente para a imersão. Por seu curso, a água, para além de qualquer representação e simbologia, é também elemento material que reflete, nela refletindo o olho projetado no tecido, provocando interações não planejadas. Não foi o ser humano (ou a cultura) que depositou essa função na água, mas ela emprestou essa possibilidade à obra, impactando o espectador com a sutileza do reflexo. A posição e a espessura dos elásticos também interferiram no equilíbrio das caixas e, por consequência, também no vazar da água. Numa das vezes, a caixa menor tombou sobre

²⁰³ Quando perguntada se o som alto do evento de uma empresa na proximidade impactou a experiência da instalação.

²⁰⁴ Barulho de carros, caminhões de entrega, músicas, falas e risos, um evento de uma empresa, ocorreram em paralelo ao experimento.

a maior, causando alto som e espanto. Também novas goteiras nas caixas atravessaram o consumo da experiência. No segundo casulo, a “cortina” arriada criou embaraços e emaranhados, sendo necessário deixá-la suspensa, descendo-a somente depois de pousadas as mãos do espectador na água, simultâneo à retirada da venda. A fisicalidade do som, junto ao apelo sensorial e visual, contribuiu também para uma imersão mais completa, deslocando sentidos e espaços. Os dispositivos foram os responsáveis pela experiência material sonora, dispensando músicos, instrumentos, ou potencializadores. Por outro lado, falhas no sinal da internet, interrupção repentina do som, variações nos níveis de bateria foram também entraves produzidos pelas coisas, remetendo outra vez às ideias de Latour. Aliás, o uso de dispositivos gerou certa insegurança em termos de eficiência em relação à experiência - sentimento que um livro, com seu conteúdo sempre “estático”, fisicamente material, talvez não o fizesse.

Além dos simbolismos e da fisicalidade das sensações, a obra, viva, foi tecendo suas surpresas no contato: ventos inesperados (“tem ventilador ali?”); reflexos inusitados (a imagem do olho na água); incertezas sem respostas (“o branco dos tecidos por causa das páginas dos livros?”). Foram observados ainda “choques” entre materiais. A chuva, o vento, a lama e a poeira, embora não tenham derrubado a estrutura – que se manteve firme durante todo o período - manchou os tecidos e fez em poucos centímetros ceder o teto, sendo necessário, quase ao final, um novo esforço corporal da “artista” para fixá-lo. As chuvas foram abrindo ranhuras nas bordas dos tecidos, e a água nas caixas, interferindo na aparência dos elásticos. O material sofreu transformações não necessariamente em virtude da ação humana sobre ele, ou de sua reação à sua ação (aquilo que alguns teóricos denominam *agência*), mas também pela ação do vento e do tempo, dos deslocamentos de ar, da co-presença de microorganismos que nele habitam, estando ali abertos à vida, como “pipas-no-ar” (INGOLD, 2012). Formigas, mariposas, perceijos, e outros insetos, pousaram também suas materialidades nos tecidos, nas caixas, e ali caminharam algumas vezes, entrando e saindo em livre circulação. Seus materiais, ali também deixados, também foram integrando a *coisa*. Ingold (2015) reforça o conceito de *material* como algo vivo, em contraste aos “objetos [mortos] da cultura”, e, por isso, acaba por desconsiderar, neste sentido, o termo “cultura material” - utilizado por muitos teóricos e também aqui – uma vez que,

sendo *fluxos*, não estariam necessariamente contidos em entidades concretas (*formas*):

[...]As formas das coisas, longe de terem sido impostas desde fora sobre um substrato inerte, surgem e são suportadas – como, aliás, também o somos – dentro desta corrente de materiais [...] “as formas das coisas são escavadas a partir de dentro, em vez de imprimidas desde fora. [...] tudo que é material residiria além dos objetos da cultura, do outro lado de suas superfícies voltadas para dentro. [...]. Por debaixo da pele da forma, a substância permanece viva, reconfigurando a superfície conforme amadurece. [...] Longe de serem a coisa inanimada tipicamente imaginada pelo pensamento moderno, materiais, neste sentido original [do latim *mater* (mãe) – o que esteja vivo ou tenha estado vivo], são os componentes ativos de um mundo-em-formação. Onde quer que a vida esteja acontecendo, eles estão incansavelmente em movimento – fluindo, se deteriorando, se misturando e se transformando. (INGOLD, 2015, p.55-57 - junção de alguns fragmentos).

Diante do investimento em materiais, buscamos alcançar aqui a singularidade e a particularidade do encontro: único; transformador -, abordando o livro não na figura de “matéria morta”, mas sobretudo na forma de “material que dá vida”²⁰⁵, também aqui fluindo, se deteriorando, se misturando e se transformando. No termos de Clarice Lispector, revelação; nos de Oiticica (2012), vivência verdadeira.

Como janelas abertas umas às outras, pessoas e coisas, antes em repouso, estariam agora, a partir de algo que cresce internamente em um e no outro, criando diálogos e pensamentos: “[...] um crescimento vital para descobrir criativamente e viver essa casca-ovo como uma possibilidade significativa para uma moção, interna-externa, ou moções, pensamentos, o que chamaria de vivências. [...] uma condição não-repressiva, esperando a hora de brotarem, como possibilidades para o infinito (OITICICA, 2012, p.301)²⁰⁶

Para Ingold, ao observar apenas a materialidade dos objetos - as formas prontas da cultura, impostas, essência comum, inerente objetividade – deixamos de seguir “ as múltiplas trilhas de crescimento e transformação que convergem, por exemplo, na fachada de estuque de um edifício ou na página de um manuscrito [...]”. As trocas proporcionadas pela experiência do “Livro-Coisa”, entre pessoas e pessoas, entre pessoas e coisas, e entre coisas e coisas, despertaram aprendizados que dispensam títulos e letramentos para serem internalizados e compartilhados. A experiência do afeto, a liberdade, a sensibilidade estiveram especialmente pre-

²⁰⁵ Referência completa ao pensamento de Ingold (2015): “[...] tratando a madeira como material que dá vida ao invés de matéria morta, Nash está apenas chamando a nossa atenção para o que os nossos antecessores já sabiam quando cunharam o termo ‘material’ por extensão do latim *mater* (“mãe”) [...] o que esteja ou tenha estado vivo”. (INGOLD, 2015, p.61)

²⁰⁶ Fragmentos de Oiticica sobre *Ovo*, obra de Lygia Pape. In: BRETT, 2012, p.301.

sentes, também independentemente da hierarquia dos saberes. Sem a troca não experimentamos o crescimento. Investido de uma nova aparência material, o livro celebrou sua poesia, e foi “acolhimento”, “aconchego”, “conexão”, “outro lugar”, “prazer” (“Muito obrigada!”), “reflexão”, “autoconhecimento”, abrigando pessoas e coisas literalmente em seus espaços, podendo envolver-se viva e materialmente em suas narrativas, cada um construindo a sua, com liberdade e criatividade. O livro então volta a ser experimentação, totalizante e livre, transformando e impactando o “leitor”, que leva para a vida as marcas dessa leitura-experiência. Gerando o silêncio necessário ao “aqui e agora”, o “Livro-Coisa” fez-se narrativa, liberdade, provocação, obstáculo, interrupção, revelação, “semente aberta” (BRETT, 2012), favorecendo não a intelectualidade, mas antes o encantamento. Do silêncio projetado, brotaram ideias, pensamentos e, quem sabe, alguma novidade²⁰⁷. A experiência, também para a “artista”, em particular, trouxe uma grande sensação de liberdade, e um desejo grande de deixar que as coisas acontecessem em seu próprio ritmo, sem pressão ou sistematização. Como fabricantes, fomos vivamente impactados. Laura Lima (2012) observa que a obra é matéria viva e nem sempre se revela conforme “desenhado”: [...] quando acontece algo que não previa, [penso que] “A obra está falando comigo. Ela está fazendo algo que eu não ajustei, está devolvendo para mim, que nem levar um caldo do mar” (LIMA, 2012, p. 56 e 57). Durante o processo de construção, montagem e consumo, pessoas foram tocadas por sua narrativa, por sua energia criativa e coragem de ser outro. Finalizada então a experiência, e desmontada a instalação, o “Livro” descansou das simbologias²⁰⁸ agora novas (Figura 54).

²⁰⁷ Imagens do “Livro-Coisa” em processo de construção podem ser acessadas nos anexos da tese.

²⁰⁸ Finalizada a experiência, iniciou-se o processo de lavagem, exigindo-nos outra vez esforço físico, agora para enxaguar os tecidos sem esgarçar e danificar o material. O encontro com outros elementos - água sanitária e sabão em pó, além da água - também neutralizou as identificações, sendo exigida nova interação e triagem do material para armazenagem.

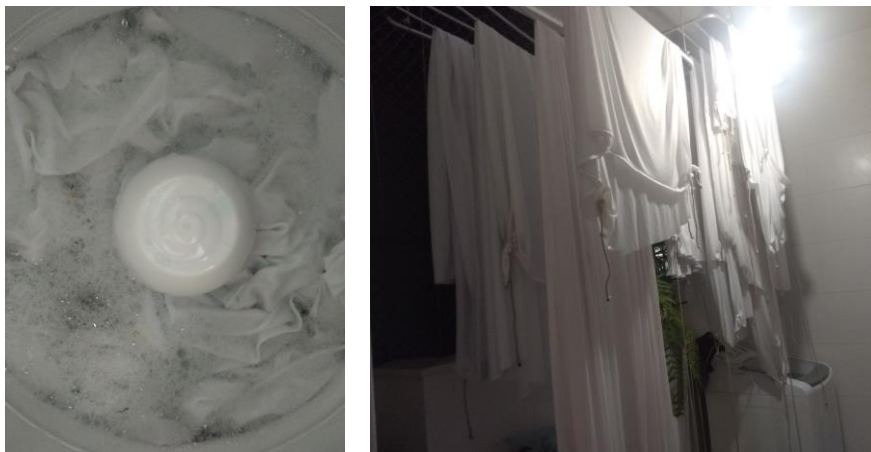


Figura 54 – Pós-experiência: “Livro-Coisa” descansado das novas simbologias

4.3. Experiência material, não-automatismo e comunicação: algumas notas

Sugerimos, ao decorrer do capítulo, e também da tese, que a obra como *obstáculo* e a experiência do *não saber* explorada por um bom número de artistas do século XX, pode proporcionar, ainda no contemporâneo, momentos singulares em meio ao coletivo, de profunda reflexão, construção mútua e simultânea entre pessoas e coisas, uma verdadeira *experiência* nos moldes benjaminianos, ocorrendo no entanto a partir de uma *troca*, não mais de uma *transmissão*. Tânia Rivera (2012, p.90), artista plástica brasileira, aponta que, diferente da proposta de Benjamin, “[...] não se pode passar a outrem tal experiência como um pai passa sua sabedoria aos filhos [...]”, assim como Laura Lima (2012), que também considera *intransmissível* o processo de transformação vivido pelo espectador diante da experiência artística. No lugar de encontros do *eu no mundo*, ou do *eu com o mundo*, observa Rivera (2012), experimentamos nessa arte provocações, “perda e deslocamento”, “experiências de reviramento” (RIVERA, 2012, p.86), que não se esvaíam e tampouco perdem a aura no processo de repetição. Pelo contrário, pois que ali já não cabem acúmulos: mudam-se constantemente os espectadores, as impressões e os encontros, não havendo lugar para *metáforas*, ou o *já dito*.

Tal experiência não gera acumulação. Ela não consiste em qualquer compreensão ou conhecimento da obra, mas implica sempre uma perda e uma transformação de si. Se o diagnóstico de Benjamin do empobrecimento da experiência, no famoso texto de 1933, se confirmou desde então, é porque a experiência como confirmação do lugar do eu no mundo tornou-se obsoleta para o homem que se põs a brincar

com sua ex-centricidade. Contudo, ela não desapareceu, mas tornou-se justamente experiência de perda e de deslocamento (RIVERA, 2012, p.89).

Arriscamos defender, diante de tais colocações, e em tom bastante embriológico, uma relação aqui entre *comunicação* e *materiais*, baseando-nos justamente nesta troca intersubjetiva que se sugere ocorrer a partir de *experiências* de não-automatismo com as *coisas* – especialmente nesse campo da arte. Propomos manter a noção de *coisa*, considerando que o elemento material em questão, estando “em aberto”, tende, como já observado, a não acumular as significações construídas pelo espectador a cada interação. Estamos trabalhando com a ideia de um material que produz experiências – *novas*, desconcertantes -, que alcançam, desestruturam e modificam o observador justamente por não lhe oferecer o codificável, despertando nele algo novo também internamente - um fenômeno mais individual do que social. Reforçamos que as *coisas* podem funcionar, para além do âmbito do social, como “operadores comunicacionais ontológicos”, como já outrora observado, comunicando-nos algo a nós mesmos – o que sou e o que fui; meu desejo e minha realidade; minhas realizações e frustrações -, e, talvez neste sentido, a comunicação entre pessoas e coisas transcenda o papel prescrito pela semiótica aos objetos, gerando interrupções no automatismo e normativo do mundo, e também novas ideias. Este caminho sugere especialmente que a comunicação com o *outro* é essencial e fundamental para a manutenção psíquica do ser humano – realizada muitas vezes por intermédio de *objetos* - mas a conexão estabelecida com ele mesmo a partir desta troca com a *coisa* material, sobretudo, acentuada por seu caráter inédito e não-automático, faz-se igualmente importante e relevante para sua própria construção, desenvolvimento e transformação.

Michel Melot (2012 [2006]) considera o livro, de modo amplo, o “suporte por excelência da comunicação escrita na cultura ocidental; [...] parte intrínseca da natureza humana, pois produz comunicação”. Nestas experiências, no entanto, são os materiais – não seu conteúdo -, que desencadeiam a reação viva de pessoas e coisas, desequilibrando o lugar do “eu no mundo”. Consideramos, por isso, haver *comunicação* nestas relações materiais em três diferentes sentidos. Primeiro, há a comunicação entre o artista e o material, e entre o artista e ele mesmo diante desse processo de objetificação e construção da obra, quando os elementos materiais logo denunciam a ele, artista, seus próprios limites e liberdades, possibilitando

transformar-se e também experimentar-se a si e ao mundo de diferentes formas. Depois, há a comunicação entre o artista e o espectador, mediada por este mesmo elemento material “aberto”, “em construção”, sobre o qual ambos depositam suas proposições, e, ainda que em silêncio, trocam suas impressões. Diante da noção de experiência artística como “processo de transformação” que arranca o espectador da “anestesia cotidiana” (BASBAUM, 2012), sugerimos a terceira ocorrência da comunicação: não a tradicional, como algo comunicado a *um outro*, mas como algo também comunicado a *si mesmo* - “Se ela [a experiência artística] se endereça a outrem, é de modo errático, como uma garrafa de naufrago jogada ao mar. Dentro dela, o papel está em branco: caberá a cada um ali deixar sua marca” (RIVERA, 2012, p.90). Na perspectiva de Rivera, se há uma *transmissão*, uma *comunicação* entre espectador e obra, ela ocorre apenas entre o espectador e o seu próprio eu, que ali se faz “outro”.

A experiência não é um encontro entre o eu e o mundo. [...]. Na arte, em vez do terreno seguro e prazeroso de aproximação do eu com o mundo, temos desencontros líricos ou problemáticos, ou pequenas dores poéticas. (RIVERA, 2012, p.85).

E é justamente nestes desencontros líricos ou dores poéticas – no desconforto, portanto – que concentramos a pesquisa, e quando sugerimos ocorrer então a terceira comunicação: aquela que nos impacta também internamente. Em termos de definição tradicional do conceito de comunicação (BENEVEDE, 1985), há de se reiterar que aquilo que a arte comunica – ou põe-se a comunicar – por vezes não cabe em palavras, gestos, sons ou *objetos*, isoladamente. Nestes encontros singulares, interlocutores e receptores não parecem mais ocupar papéis fixos ou convencionais: pessoas e coisas são ali também interlocutoras de si mesmas, “comunicando-se” muitas vezes em um contexto que espreita o “vazio” - como oposição à *realidade* - partindo de signos e materiais “deslocados” dos âmbitos sociais. Neste cenário, talvez arredo ao conceito tradicional de comunicação, carrega a função também de transformar, ainda que não tão perceptivamente: a experiência “instaura processos que se desenrolam no tempo e eventualmente se entrelaçam e se potencializam, transformando o sujeito” (RIVERA, 2012, p.90). Sendo experiência para além dos limites da linguagem, essa comunicação não se faz necessariamente social, mas há trocas intersubjetivas ocorrendo ali que não deveriam ser desprezadas. Tratamos aqui de obras abertas, que almejam tocar outro sa-

ber e inteligência – agora também interna e emocional, para além dos tradicionais academicismos. Uma comunicação que se constrói então não pelo discurso, mas pela experiência, independentemente de cultura e mundo externo. Pelo discurso e pela linguagem, a realidade se torna social; ali, se tornaria única. Não se trata, portanto, de uma construção social de realidade, mas de uma construção singular de sentidos (e sensações).

Assim, tratamos a comunicação – e também a experiência -, no contexto analisado, ambas como “acontecimentos únicos”, verdadeiras experiências que também nos estruturam e modificam. Nos termos do movimento neoconcreto, a obra de arte é “um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica”²⁰⁹. Nestes moldes, construímos e consumimos o “Livro-Coisa” - obstáculo, não-automatismo, “não-saber”-, elemento que se *apresenta*, mas não *representa (a priori)*, também nos transformando diante da experiência. No próximo capítulo, traremos as considerações finais deste trabalho, buscando alimentá-lo com algumas novas associações, fechando a discussão da tese.

²⁰⁹ Informação disponível em: <http://www.historiadasartes.com/nobrasil/arte-no-seculo-20/abstracionismo/neoconcretismo/>. Acessada em janeiro de 2018.

5. Considerações finais

Supõe o senhor, assim, ser a experiência o já feito, o consabido; entretanto não: trata-se, na experiência, de um ato que requer o desconhecer sempre; trata-se de estar solto do feito como alguém se solta de uma mordaga: o feito seria apenas, e já bastante, a marca da corda no rosto. E essa, essa todos portam. (SANTOS, 2012, p.91).

Buscando (re)encontrar a poesia e o encantamento ao experimentar as estranhezas no contato com materiais que não se deixam definir – trabalhados diante da perspectiva de *coisa* -, alcançamos atuações não naturalizadas do livro, quando os significados apresentaram-se transitórios e flutuantes - nunca permanentes; nunca *antes* -, estando em constante “movimento” e “construção” a cada momento e interação. Inspirada especialmente nas proposições de Ingold (2012), Didi-Huberman (1998), Basbaum (2012), Brown (2009) e Miller (2013) – que percebe os objetos para além da servidão de símbolos à vida social do sujeito – a pesquisa investiu em interações não automáticas entre *pessoas* e *coisas*, relações que se pretendiam sobretudo libertárias de ambos, alimentando-nos também dessa liberdade e autonomia.

Procurou-se, por isso, outras abordagens da relação *sujeito e objeto*. Encontramos, por exemplo, o conceito de que juntos constroem-se mutuamente em um processo ativo de troca, transformando-se ambos nesta experiência para além do social, quando então optamos pelo uso do binômio *pessoas* e *coisas*. Embora reconheçamos, por influência de Benjamin e outros, que a sobrecarga de estímulos e de elementos codificados impede muitas vezes de confrontar-nos com inquietações mais profundas e estruturantes no cotidiano de nossas relações, argumentaria Didi-Huberman (1998) todavia que não perdemos, na contemporaneidade, o valor da experiência, posto que imagens (e elementos materiais tridimensionais), quando não reveladas em suas transparências, também nos interpelam, deslocando-nos das interações automáticas estabelecidas. Inspirada pelas obras de Basbaum, sugerimos que neste momento sobressai o *material*, que, não reconhecido ou catalogado, força-nos então a parar diante dele, gerando uma relação dialética entre pessoas e coisas.

Esse olhar singular construído no particular de cada experiência – via materiais não revelados – em diálogo com a experiência individual de cada observador, intransferível, permitiria ao elemento material, seguindo os conceitos de Didi-

Huberman (1998), aparecer novamente como um “acontecimento visual único”, pressuposto central da aura Benjaminiana. Se os *objetos* sempre nos alcançam categorizados, argumenta a pesquisa que nas muitas propostas artísticas do século XX o observador enfrenta o material como ele *é*, e não, antes, sua *representação*, libertando a interação das muitas significações que, segundo a teoria, aprisionariam o pensamento.

Por analogia aos pressupostos de Brown (2009), consideramos que estaria o livro-*objeto* deixando ali de nos “servir” socialmente e, por esta razão, justamente, voltar-nos-íamos ao material, à *coisa*, a essa fisicalidade não mais familiar, que alcança artista e espectador modificando algo em suas estruturas internas – funcionando também como obstáculo ao saber habitual. A pesquisa representa, por isso, também esse esforço de enxergar o material por ele mesmo, a “coisidade da coisa” (HEIDEGGER, 1977) -, conectada ao impacto que esta mesma fisicalidade, por não mais se vestir do familiar e do simbólico, provoca, tanto em sua produção quanto em seu consumo.

Ingold (2015, p.160) considera que a música e a pintura “[...] abrem a mente para verdades internas que são ontologicamente anteriores às formas exteriores das coisas. Por um princípio que Kandinsky chamou de ‘necessidade interior’, estas verdades [...] tocam diretamente a alma e a colocam em movimento”. Acrescentaríamos à música e à pintura, também a arte contemporânea, na figura de artistas como Lygia Clark, Cildo Meireles, e outros, que investem especialmente no “não-verbal, o não articulado, não discursivo” (BASBAUM, 2012) para também tocar-nos a alma, buscando contatos intensos a partir de experiências que nos “deslocam” pelo sensorial e pelo sensível - um contato fenomenológico, aponta Basbaum (2012, p.69), “decisivo, único e singular, e sempre começando a cada vez”, que promove um estado absolutamente presente, libertando e trazendo novidade.

Esse movimento da arte, observa Rezende (2012), investe na “experiência que inaugura algo ao sujeito”, desconstruindo o que *a priori* na obra faz sentido. Estariam os materiais sobressaindo à imaterialidade dos símbolos. Quer do espectador a entrega pura, procurando encontrá-lo, por isso, sempre “desguarnecido”

(BASBAUM, 2012). E assim releva aquilo que nem sempre cabe no que é “dito”, transcendendo as palavras.

As muitas que aqui explicam a experiência do “Livro-Coisa”, sozinhas, também não contemplam sua amplitude. E a experiência sobressai às palavras²¹⁰, uma vez que toda energia provocada internamente é de transmissão quase inabordable, inacessível ao “outro” (RIVERA, 2012). Voltando ao *material* do livro, questionamos sua formação ou construção ao passo que também nos questionamos e construímos. Um processo vivo, transformando-nos ambos ao longo do seu curso, quando também experimentamos procedimentos de descobertas, e não-automatismos, necessários inclusive ao livre correr da vida. O processo de subjetivação vivido na obra de arte, e em outros processos cotidianos, observa Basbaum (2012), figura importante agente contemporâneo de transformação, tanto para o espectador quanto para o artista: “Eu brinco com isso, passar por uma porta e já ser outro”. Algo grande também mudou por aqui.

Brown (2009) sugere que na contemporaneidade os objetos parecem cansados das tantas camadas de significação. Somos – pessoas – também conduzidos, em práticas como a meditação, cada vez mais recorrentes, também a esvaziar a mente de expectativas, identidades e um tanto de mundo – “nomes, sobrenomes, títulos e todos os outros rótulos [...], quando experimento simplesmente *ser*, liberto dos velhos conceitos de mim mesmo”²¹¹. Atentos à mecânica da respiração, somos assim reconectados a nossos corpos – não aos títulos -, e a partir dessa atenção e reconexão com o material que nos carrega, somos também levados a experimentar o *silêncio*, que nos reconectará às nossas essências verdadeiras, para transcendermos.

²¹⁰ Ref. “*A grande fábrica de palavras*”, de Agnès de Lestrade e Valeria Docampo, livro infantil que, de modo poético e delicado, inclui a linguagem em lógica semelhante a do consumo. Sentimentos e experiências, na narrativa, impactam mais do que palavras ao vento. Encantam. Seduzem. No livro, as palavras “deslocadas” mas acompanhadas de sentimento e verdade tocam mais do que as palavras “cansadas” de significar no vazio. Há escritas, como as de Clarice Lispector e a boa literatura que também são pura experiência e poesia. Tocam, transformam e nos deslocam também internamente. O texto de “*A grande fábrica de palavras*” pode ser encontrado nos anexos da tese

²¹¹ Ref. Podcast “A vida que nasceu para viver”, disponível no aplicativo *Insight Timer*, voltado à prática de meditação.

A respiração é a cola que une nosso corpo e mente no tempo presente. Então, se a sua mente divagar, lembre de trazer gentilmente a sua atenção para a sua respiração. [Pausa]. Seus pensamentos e sentimentos não definem quem você é. Você é o nada, o vazio. Você é o ser autêntico conectado com tudo e com todos. Neste local de silêncio, paz, calma [...] ²¹².

Às vezes, precisamos de silêncio e pausa. [...]. O ficar em silêncio e deixar que a vida flua em todo o seu potencial. [...]. Pensamentos ruminativos, muitos pensamentos, impedem a criação, a criatividade, a liberdade. E é lá no silêncio que nos descobrimos. [...]. Possibilidades novas para velhos problemas. Possibilidade de transformar pontos-de-vista bem fixos em experiências mágicas que fazem da vida um eterno fluir. [...]. Apenas sinta-se presente, em silêncio, sentindo a sua respiração. [...] Quando ativamos o silêncio, a lei da potencialidade pura, atraímos a abundância e as infinitas possibilidades [...]. [...] Observe o silêncio, fique quieto, não faça nada, apenas absorva o momento ²¹³.

Esse processo descrito envolve uma viagem profunda “para dentro”, a construção de um refúgio interno, um processo individual mais do que social, tal qual, por analogia, experimentam pessoas e coisas na arte, quando, de um silêncio, de uma eliminação dos excessos, brotam, nessa troca, também seus potenciais verdadeiros: “Sem nenhuma carga, completamente livre, e é nesse estado que me proponho a fazer uma viagem ao meu interior” ²¹⁴. Como a água que vaza na caixa-livro, somos – pessoas e coisas - mais do que o “espaço” que nos reservaram (e reservamos). Nos preceitos da meditação, somos luz, energia, vida. Assim também para Ingold (2012), que observa pessoas e coisas ambas como fluxos materiais e movimento e, neste sentido, também as aproxima.

Longe de serem a coisa inanimada tipicamente imaginada pelo pensamento moderno, materiais, neste sentido original, são os componentes ativos de um mundo-em-formação. Onde quer que a vida esteja acontecendo, eles estão incansavelmente em movimento – fluindo, se deteriorando, se misturando e se transformando. A existência de todos os organismos vivos é apanhada neste incessante intercâmbio respiratório e metabólico entre suas substâncias corporais e os fluxos do meio. [...]. Sem isso eles não poderiam sobreviver. Isso obviamente aplica-se a nós, seres humanos, tanto quanto organismos de outros tipos. [...]. No mundo de objetos sólidos previsto pelos teóricos da cultura material ²¹⁵, no entanto, o fluxo de materiais é sufocado e paralisado. Em um mundo assim, onde tudo o que é material está trancado nas coisas, seria impossível respirar[...] Trazer as coisas de volta à vida, portanto, não é uma questão de acrescentar a elas uma pitada de agência, mas de restaurá-las aos fluxos geradores do mundo de materiais no qual elas vieram à existência e continu-

²¹² Ref. Podcast *Spartacus, Dia 1*, autoria de Gabriel Menezes, disponível no aplicativo *Insight Timer*, voltado à prática de meditação.

²¹³ Ref. Podcast *Prática da Potencialidade Pura*, autoria de Sofia Brauer, disponível no aplicativo *Insight Timer*, voltado à prática de meditação.

²¹⁴ Ref. Podcast “A vida que nasceu para viver”, disponível no aplicativo *Insight Timer*, voltado à prática de meditação.

²¹⁵ Aqui, Ingold (2015) faz uma crítica aos estudiosos da cultura material que se voltam “às coisas já feitas”.

am a subsistir²¹⁶. [...] Despojados do verniz da materialidade, eles se revelam não como objetos quiescentes, mas como colmeias de atividade, pulsando com os fluxos de materiais que os mantêm vivos. E a este respeito os seres humanos não são exceção. [...] (INGOLD, 2015, p. 63).

Nos conceitos de Ingold (2015), conforme observamos, pessoas e coisas estariam ambas sufocadas e paralisadas sempre que trancadas em suas *formas, materialidades* e significações de mundo, rompendo o “incessante intercâmbio respiratório e metabólico [necessário] entre suas substâncias corporais e os fluxos do meio”. O processo da meditação prevê semelhante “sufocamento”²¹⁷ – a angústia – quando, por motivo qualquer, desconectamo-nos internamente. Segundo os preceitos da prática, somente seria possível uma reconexão a si mesmo a partir de uma atenção especial à própria respiração, quando se supõe estarmos despojados novamente do “verniz de nossa *materialidade*” (INGOLD, 2015). Envolvidos sempre por atravessamentos sociais, no entanto, lidamos com a respiração também de modo automático. Silenciar a mente e as representações do mundo externo – experimentar o *silêncio*, a partir da respiração – torna-se, nesta prática, fundamental para que experimentemo-nos também como fluxos materiais, energia livre, conexão e movimento. João Camillo Pena (2012, p.14), acadêmico brasileiro, poeta e artista, observa, a partir das teorias de Freud, Heidegger e Lacan, curiosamente, que a partir do confronto com o *nada* revelado na angústia, “acedemos ao sentido sem sentido das coisas”, e transcendemos. Reforçamos então que do *silêncio*, do *nada* e da *angústia* pode-se ver também nascer novidades e belos frutos.

Nela [na angústia] se releva o nada, como ultrapassagem ou suspensão do ente em sua totalidade. [...] a angústia não tem por objeto algo visível [...]. [...] sempre nos acompanha, está sempre ‘aí’, nos sufocando e tirando a respiração. [...] é a ‘experiência fundamental do nada’, dirá Heidegger [...]. [...] Mas é apenas no confronto

²¹⁶ Importa lembrar que as ideias de Ingold não coincidem com a perspectiva do animismo – conforme suas próprias palavras: “Essa visão, de que as coisas estão na vida ao invés de a vida nas coisas, é diametralmente oposta à compreensão antropológica do animismo [...] segundo a qual implica a atribuição de vida, espírito ou agência a objetos realmente inertes [...]” (INGOLD, 2012, p.63).

²¹⁷ Para Ingold (2015, p.53-55), é o ar também elemento material do mundo, de suma importância para inclusive o movimento e a construção tanto de pessoas quanto de coisas: “Para os seres humanos o meio é normalmente o ar. É claro que precisamos de ar para respirar. Mas além disso, oferecendo pouca resistência, ele permite-nos mover-nos – fazer coisas, produzir coisas e tocar coisas. Também transmite energia radiante e vibração mecânica, de modo que podemos ver e ouvir [...], cheirar [...]. Será que nada há de material que não esteja trancado em objetos sólidos e tangíveis como pedras? Será que devemos realmente acreditar que tudo o que repousa do lado de fora desses objetos seja imaterial, incluindo o próprio ar que confere liberdade ao movimento que permite você estender a mão e tocá-los [...] Trata-se de materiais diferentes e não da oposição *materia*l e *imateria*l.

do abismo da angústia que acedemos ao sentido sem sentido das coisas. A ciência conforme concebida na modernidade se sustenta sobre o recalque do nada e sua experiência, a angústia, ao se recusar a ver, no entanto, que o nada é a condição de possibilidade da ciência como um todo. [Para Lacan], O objeto da angústia é o próprio objeto que falta [...]: “A angústia nos introduz [...] à função da falta, ela presentifica, designa, o lugar da ausência, do objeto que não está ali [...] resíduos da separação resultante de um corte [o trauma] (PENA, 2012, p.14).

Pena (2012), neste trecho, questiona sobretudo a ciência, apontando o desprezo do campo às experiências “fundamentais do nada”. A tradição, muitas vezes, inibe ou reprime devaneios. Por nossa parte, estamos academicamente voltados ao universo tradicional dos livros, carregado quase sempre do saber chancelado, indiscutível, “o já feito”, cenário que não raro aprisiona, afronta e intimida - embora, em alguns casos, também liberte. Brown (2009) defende que nascemos também das coisas e insiste, por isso, em deixá-las “repousar”.

Por que não deixar as coisas em paz? Deixem-nas existir em outro lugar - em algum lugar agradável para além da teoria. De lá, elas podem nos oferecer um solo seco acima daquelas narrativas fechadas do sujeito, algum lugar de origem não mediado pelo signo, alguma alternativa estável às instabilidades e incertezas, às ambiguidades e ansiedades, sempre fetichizadas pela teoria. Algo **quente**, portanto, que nos alivie da frieza da ideação obstinada, algo concreto que nos alivie da abstração desnecessária - (grifos meus). (BROWN, 2009, p.139).

Se estamos, por analogia, “sentados” em cima dos livros (e das teorias), talvez precisemos esquentá-los de outras formas que não “Domá-los, cultivá-los em aquários/Em estantes, gaiolas, em fogueiras [...]”²¹⁸ (Caetano Veloso) – sufocá-los. Que caminhos trilhar para que livros – e a ciência, a academia, os museus – “voltem à vida” (INGOLD, 2012)? Deslocados de tantos convencionalismos talvez experimentem mais frescor, calor e liberdade. Academicismos e formalismos – racionalismos e regras excessivas – tendem a impactar negativamente, paralisar, impedir transcendências. “A ideia de perfeição é algo tenebroso [...] a tradição pode ser assustadora” (LIMA, 2012, p.52-58). Contribui mais o movimento, a leveza, e a *troca* para, assim como a arte, tentar transcender. Construir fluxos para não absorver engessamentos. Na arte, pessoas e coisas parecem talvez enfim “repousar”. Para Gesvret (2012),

[...] a construção artística no século XX terá antes feito a experiência de um não saber e de uma inaptidão do que de um domínio racional e positivo. Portanto, ela inventou menos formas definitivas do que processos de mudança e de questiona-

²¹⁸ Trecho da música *Livros*, de Caetano Veloso.

mento que buscam assumir a parte de não saber no saber, da insensatez na razão, de informe na forma, de invisível no visível. (GESVRET, 2012, p. 43).

Cláudio Oliveira (2012, p.42) considera que “Num tempo como o nosso, que vive a *tiranía do saber*, a arte contemporânea talvez seja uma ocasião para nos reencontrarmos com o *não saber* constitutivo de nossa humanidade [...]”²¹⁹, um saber que nos toca de modo diferente e profundo, e nos para diante do fluxo não mais natural das coisas. Para Adolpho Navas, Waltercio Caldas ilumina a “memória adormecida das imagens, saturada em parte por nossa convivência com a cultura da arte” que muito anestesia nosso imaginário²²⁰. A leveza, as ideias e a experiência sobressaem assim “ao pretense conceito, que não é mais que a redução mecânica de uma quase-ideia”. A arte então explode academicismos: o certo e o errado, o permitido e o não permitido. Volta-se não ao saber transmitido e hierárquico – também dos livros -, um saber que “vai se tornando cada vez mais saber” quando re(experimentado) (OLIVEIRA, 2012, p.39), mas ao saber alimentado por experiências “sem mordanças” que valoram o *desconhecer*, configurando antes uma *troca*, entre pessoas e coisas, alimentada sobretudo por pulsações internas transformadoras que fogem ao domínio do intelectual e do racional. “Cadê o senso de humor de Paul Klee?”, perguntaria Lygia Clark ao também acompanhar, com tristeza, os rumos tomados à época pela arte, quando a artista, por isso, rompeu com a intelectualidade e a vaidade “institucional” para buscar vida (rua e troca) em sua obra e trajetória. A relação com a “rua” vislumbra caminho interessante para pessoas e coisas retomarem suas energias.

Tocadas por estas e outras questões, buscamos, mais do que teorias sobre os objetos, mais do que critérios teóricos e “pretensos conceitos”, sobressaírem na tese as *experiências livres com materiais*. Foi necessário, por isso, um esforço antes de romper com “molduras” culturais e simbologias que impediam de alcançar a fisicalidade e o silêncio do livro. Não bastaria resignificá-lo apenas, mas antes desconstruí-lo. Desmontamos então sua *materialidade* para alcançar os procedimentos de descoberta do *material*; deixamos o livro respirar. Laura Lima,

²¹⁹ Grifos nossos.

²²⁰ Ref. Apresentação de Adolpho Montejo Navas ao site oficial de Waltercio Caldas. Disponível em: http://www.walterciocaldas.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=3. Acessado em: Julho/2018. Novamente acessado em: Julho/2019.

artista plástica brasileira, compartilha da busca de algo que, “deslocado”, também “desloque um pouco de nós”:

O meu primeiro passo é ter uma ideia e trabalhar com metáforas, pensar numa coisa das mais absurdas que realmente nos desloque um pouco de nós mesmos, ou junte elos de significado para formar algo inusitado. Então, por exemplo, eu penso num mágico. Naquela exposição *Grande*, pus um mágico logo na entrada. O mágico antes de tudo está fora do estúdio dele, e eu cortei as mangas de sua roupa, então ele era um *mágico de mangas curtas*. Nós já sabemos intuitivamente, no nosso pensamento sobre as coisas, talvez na nossa experiência sobre as conexões de sentido, que o mágico esconde seus segredos nas mangas. Há, portanto, uma geometria: você corta aquilo e algo começa a ficar exposto, e a partir daí surge um monte de coisas que vão sendo associadas”. (LIMA, 2012, p. 52). (grifos meus).

Ana Kiffer observa a “desconexão de sentido, essa disjunção, os limites, as metáforas que não se encerram” (LIMA, 2012, p.) com muito entusiasmo. Alguns objetos (e profissões e posições sociais) possuem, porém, camadas simbólicas e de representação quase que inerentes à própria *materialidade*. O livro talvez seja emblemático nesse sentido pela carga social e cultural que carrega – circuito antes explorado no contexto da dissertação. Sua passagem pela arte, no entanto, deslocado de suas representações *a priori*, parece iluminar primeiro o material. Não mais o *intelectual* e o *social* – embora também acompanhem muitas das experiências ao desconstruí-lo – mas um *encantamento*, uma *troca* entre corpos materiais – de pessoas e coisas.

A partir de uma livre analogia, trazemos a figura do alce: parte de uma fauna, também social, é animal revestido de signos, símbolos e representações que nos alcançam culturalmente, assim como pessoas e coisas, bem antes de seu corpo material – sangue, veias, órgãos²²¹. Quando morto, porém, encontramos, para além desse poderoso revestimento simbólico, também suas vísceras, carnes e partes constitutivas, que logo são dissecadas, separadas e novamente categorizadas para circular com outras e novas funções: “burguer”, “costela”, etc. Talvez antevendo uma “morte” material do livro, a arte contemporânea tenha buscado participá-lo de processo análogo à metáfora do alce, oferecendo-lhe novas possibilidades a partir de sua carne dissecada. Ali desmembrado, e de “mangas curtas”, o livro se liberta das cargas simbólicas usuais, embora talvez alcance outra ainda mais nobre. Ainda que o selo de obra de arte pareça não impactar diretamente a

²²¹ Discussão inspirada em um programa de televisão. Sem memória de data, título ou canal de exibição.

intensa experiência presente entre espectador e obra, sabe-se que o livro está ali a alcançar o mais alto grau na cadeia de significação, trazendo-lhe outros efeitos e consequências, uma vez agora participar de ambiente regido outra vez por “prazeres altamente depurados”, “de disposição austera e quase escolar, orientada [...] para o prazer do conhecimento e da decifração” (BOURDIEU, 2011, p.253) – um ponto a ser desdobrado e explorado em outra oportunidade de pesquisa. Aqui, concentramos os esforços em alcançar, por inspiração aos pensamentos de Ingold (2015), os significados que o livro assume na “ausência” de sua representação simbólica convencional.

Será que realmente devemos acreditar, como gostariam os defensores da razão cultural, que todo significado é simbólico e que, portanto, os não humanos habitam mundos desprovidos de sentido? Para a minha mente, essa conclusão pareceu absurda. Então, para inverter a questão, perguntei: “Que tipo de significado pode haver na ausência de representação simbólica? (INGOLD, 2015, p.128).

Buscamos resgatar um pouco da verdadeira essência do livro, que não é doutrinar, mas provocar, mobilizar, encantar. Ainda permanecerá “[...] um cubo de papel e couro, com folhas” (BORGES, 1985, p. 11), fonte fundamental de conhecimento, marcador social - sem dúvida - mas, “de volta à vida”, o livro é, antes em sua essência, experimentação; material estruturante; elemento libertário - ora pelo fascínio da boa literatura ora por suas experiências materiais radicais. Partimos do entendimento de que livros são antes narrativas, transmitidas ora por *materialidades* – páginas, letras, lombadas – ora por *materiais* – madeira, vidro, cola, água, tecido - ou por *símbolos* – saber, intelectualidade, tradição. Como *coisa*, retorna à sua verdade: experiência fabuladora, que transforma, impacta e modifica o “leitor”. O “Livro-Coisa”, experimentando o “mundo desprovido de sentido” *a priori*, repousado das representações, é, neste contexto e ambiência, provocação, obstáculo, interrupção – “semente aberta” (BRETT, 2012), construindo experiências “totalizantes” não a partir de um conteúdo fechado ou de simbologias brotadas de sua materialidade, mas de seus materiais (e das múltiplas narrativas possíveis). Talvez, em verdade, a unidade mínima do livro seja mesmo a possibilidade de nos oferecer algo novo, um horizonte, uma nova perspectiva que nos salta aos olhos e mobiliza, questiona, transforma e constrói, para além do peso reducionista da institucionalização do saber. Se a tradição (quase) *matou* o livro, a arte contemporânea ressuscita, aproximando-o não de suas definições nominais formais –

“instrução”, “fonte de conhecimento”, “conjunto de lâminas, de qualquer material, em formato de folha” – mas, com maior ênfase, da esfera de sua definição mais verbal, fazendo jus assim à sua etimologia de liberdade e abertura de possibilidade: 1. Tirar ou tirar-se de um perigo ou de uma opressão; 2. salvar; 3. isentar; 4. dar à luz [livrar].

Encaminhando-nos para o final, trazemos aqui, fruto de uma intervenção também artística, a imagem agora de um livro *repousado*, aberto e cheio de vida, *respirando* – literalmente - no centro de uma das salas de exposição do *Museu de Arte do Rio*, no ano de 2016, em busca de vida, liberdade e poesia²²² - assim o imaginamos. Em *Figura, figura* (1998), obra-livro de Waltercio Caldas – também “O livro respira o sorriso que move a coluna de ar sobre as palavras, sem tocá-las” (BRETT, 2012) - (Figura 55).

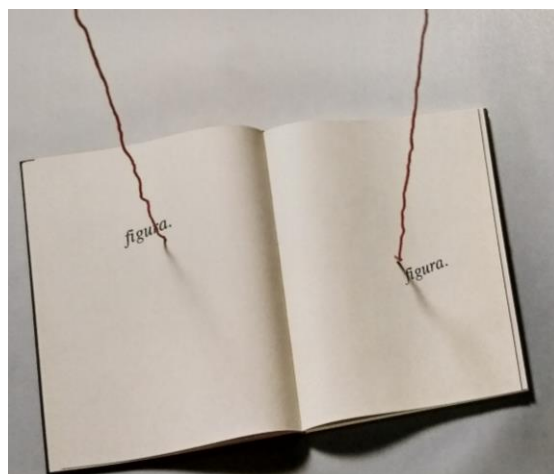


Figura 55 – *Figura, figura* (1998), de Waltercio Caldas.
(Carimbo sobre papel e fio de lã)
Fonte: (BRETT, 2012).

A consideração desse trabalho, a partir das duas imagens, é primeiro esse silêncio estruturante, essa respiração, um alento ou suspiro inspirando o pensamento vivo, alegre, sem amarras e convenções - seja na arte, na meditação ou na vida. A tese não prevê fechamentos. Faz-se também avessa aos rituais sacralizadores do saber, embora também deles participe. Assim como a figura do palhaço, de Laura Lima, o livro, aqui também de “mangas curtas”, transformou-se em outra coisa: material, instrumento, linguagem sensório-motora, “colmeia de atividades”, convite ao não automatismo; liberdade. Enxergar a vida e a beleza das coisas antes

²²² Infelizmente não há aqui imagens dessa cena.

das tradições, das palavras e conceituações figura a principal finalidade da tese, na figura do “Livro-Coisa”, que, assim como as *Sete estruturas de caixa de fósforo*, de Lygia Clark, deseja também libertar-se, alçar voo. Nunca *natureza morta*. Foi buscando a participação do livro nessa arte que foge ao domínio do intelectual e do comportamental para alcançar uma volta à vida, como experiência libertadora e também questionadora e construtora de si, das coisas, e do mundo, que a tese percorreu suas linhas.

É no encantamento e não mais no intelecto que se encontra agora a minha alegria. Estou mais perto de meu ser fundamental: o da criança que jamais estive.

(Lygia Clark)

6. Referências bibliográficas

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**: Uma história concisa. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2013.

BARBOSA, Lívia. Apresentação. In: Miller, Daniel. **Teoria das Compras**: o que orienta as escolhas dos consumidores. São Paulo: Nobel, 2002.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BASBAUM, Ricardo. Entrevista. In: KIFFER, Ana; REZENDE, Renato; BIDENT, Christophe (Orgs.). **Experiência e arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2012.

BELEZA, Joana. **A vida social do livro**: um estudo sobre representações sociais, cultura material e consumo. Dissertação (Mestrado). Orientadora: Cláudia Pereira. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio, Departamento de Comunicação Social, 2013.

BIDENT, Christophe. Retrato do artista em personagem teatral: o exemplo de uma peça de Jean-Luc Lagarce. In: KIFFER, Ana; REZENDE, Renato; BIDENT, Christophe (Orgs.). **Experiência e arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2012.

BORDENAVE, Juan E. Díaz. **O que é comunicação**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1982.

BRETT, Guy (curadoria). **Aberto Fechado**: Caixa e livro na arte brasileira. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

BROWN, Bill. Thing Theory. [2001]. In: CANDLIN, Fiona; GUINS, Raiford Guins. **Object Reader**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2009.

CADOR, Amir Brito (curadoria). **Ainda**: o livro como performance. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2014.

CALDAS, Waltercio. **Livros**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1999.

_____. **Manual da ciência popular**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

CANDELA, Iria et al. **Lygia Pape: A Multitude of Forms**. Metropolitan Museum of Art, 2017.

DANT, Tim. **Materiality and society**. British Journal of Sociology, Vol. 57 (2): 289-308. Disponível em <http://core.ac.uk/download/pdf/71307.pdf>, 2005.

DAWSEY, John C. **Victor Turner e antropologia da experiência**. Cadernos de Campo, nº 13, 2005.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Capitalismo e esquizofrenia 2. São Paulo: Editora 34, 1995 [1980].

DIAS, Antonio. BRETT, GUY (curadoria). **Aberto Fechado**: Caixa e livro na arte brasileira. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998 [1992].

ECO, Umberto; CARRIÈRE, Jean-Claude. **Não contem com o fim do livro**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2010.

ESPINDOLA, Alexandra Filomena. Estruturalismo: o sujeito e o signo como estrutura sem referente. **Revista Científica Ciência em Curso**. Palhoça, SC, v.3, n.2, p.149-156, jul./dez. 2014.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**: Os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

FRIED, Michael. Art and Objecthood. [1986]. In: CANDLIN, Fiona; GUINS, Raiford Guins. **Object Reader**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2009.

GELL, Alfred. The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology. In: **Object Reader**, 2009 [1992].

GESVRET, Guillaume. “Esquecer a mão”: Potências do abandono em Duchamp e Beckett. In: KIFFER, Ana; REZENDE, Renato; BIDENT, Christophe (Orgs.). **Experiência e arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2012.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2016 [2013].

GOMBRICH, Ernst H. **Sobre a interpretação da obra de arte**: O quê, o porquê e o como. Cadernos de Arquitetura e Urbanismo, Belo Horizonte, v. 12, n. 13, p. 11-26, dez. 2005.

_____. **Experiência neoconcreta**: momento-limite da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Etapas da arte contemporânea**: do cubismo à arte neoconcreta. Rio de Janeiro: Revan, 2014 [1998].

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 1977.

_____. The Thing. [1971]. In: CANDLIN, Fiona; GUINS, Raiford. **Object Reader**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2009.

HELPER, Inácio. O filósofo e o seu tempo. In: PECORARO, Rossano. **Os filósofos: Clássicos da filosofia** - Vol. II - de Kant a Popper. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008.

INGOLD, Tim. Caminhando com dragões: em direção ao lado selvagem. In: STEIL, Carlos Alberto; CARVALHO, Isabel Cristina de Moura (Org.). **Cultura, Percepção e Ambiência: Diálogos com Tim Ingold**. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, out. 2011 (Conferência).

_____. **Estar Vivo: Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2015 [2011].

_____. Repensando o Animado, reanimando o Pensamento. In: **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 10-25, jul. /dez. 2013.

_____. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan. /jun. 2012.

JENNY, Peter. Um olhar criativo. [Tradução: Denis Fracalossi]. São Paulo: Gustavo Gili, 2004.

KIFFER, Ana; REZENDE, Renato; BIDENT, Christophe (Orgs.). **Experiência e arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2012.

LAGROU, Elsje Maria. **Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio**. ILHA - Florianópolis, v.5, n.2, p. 93-113, dezembro de 2003.

LATOUR, Bruno. From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public. [2005]. In: CANDLIN, Fiona; GUINS, Raiford. **Object Reader**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2009.

_____. Where Are the Missing Masses? The Sociology of a Few Mundane Artifacts. [1992]. In: CANDLIN, Fiona; GUINS, Raiford. **Object Reader**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2009.

LESTRADE, Agnès de; DOCAMPO, Valeria. **A grande fábrica de palavras**. [Tradução de Carlos Aurélio e Isabelle Gamin]. Belo Horizonte: Aletria, 2016.

LIMA, Laura. Entrevista. In: KIFFER, Ana; REZENDE, Renato; BIDENT, Christophe (Orgs.). **Experiência e arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2012.

LISPECTOR, Clarice. **A Paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MCVEIGH, Brian J. **How Hello Kitty commodifies the cute, cool and camp: 'consumutopia' versus 'control' in Japan.** In: Journal of Material Culture, v. 5, 225-245. (s/d).

MEIRELES, Cildo. **Babel.** São Paulo: Estação Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.

MERLOT, Michel. **Livro,** São Paulo: Ateliê Editorial, 2012 [2006].

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MILLER, Daniel (ed.). **Anthropology and the individual: A material culture perspective.** New York: Berg, 2009.

_____. (ed). **Materiality.** USA: Duke University Press, 2005.

_____. **Material Culture and Mass Communication.** New York: Basil Blackwell, 1987.

_____. **Teoria das Compras:** o que orienta as escolhas dos consumidores. São Paulo: Nobel, 2002.

_____. **The artefacts and the meaning of things.** In: INGOLD, Tim. Companion Encyclopedia of Anthropology. London: Routledge, 2002.

_____. **Trecos, Troços e Coisas:** estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor LTDA, 2013 [2010].

MOURE, Gloria. **Marcel Duchamp:** obras, escritos y entrevistas. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2009.

MUNARI, Bruno. **Das coisas nascem coisas.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MYADA, Paulo. **Nicolás Robbio:** Daquilo que toca, mas não pertence a. In: ROBBIO, Nicolás. (Sem título). (s/local): (s/editora), (s/data).

NAVARRO, Santiago G. **Breve genealogia argentina para um artista de São Paulo.** In: ROBBIO, Nicolás. (Sem título). (s/local): (s/editora), (s/data).

NOTARI, Fabiola. **Livro(s) de artista(s):** (Des)limites. São Paulo: Casa Contemporânea de São Paulo, 2013. [catálogo de exposição].

OLIVEIRA, Cláudio. Do mesmo modo como queima o fogo ou Da experiência como um saber que não se sabe [Entrevista com o artista]. In: KIFFER, Ana; REZENDE, Renato; BIDENT, Christophe (Orgs.). **Experiência e arte contemporânea.** Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2012.

ORTHOF, Sylvia. **Ponto de tecer poesia.** São Paulo: FTD editora, 2010.

PENA, João Camillo. A experiência moderna. In: KIFFER, Ana; REZENDE, Renato; BIDENT, Christophe (Orgs.). **Experiência e arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2012.

PEREIRA, Cláudia; BELEZA, Joana. **A cultura material nas (sub)culturas juvenis**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2018.

PEREIRA, Cláudia; BELEZA, Joana et al. **Consumo de Experiência e Experiência de Consumo: Uma discussão conceitual**. Anais do COMUNICON, 2015.

PEREIRA, Cláudia; BELEZA, Joana. **Despertando para a cultura material: representações midiáticas do café e do chocolate na publicidade**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v.20, n.1, jan. /abr. 2017.

RIBEIRO, Marília Andrés (Org.) **Waltercio Caldas: o atelier transparente**. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

RIVERA, Tania. Experiência (Revirada). In: KIFFER, Ana; REZENDE, Renato; BIDENT, Christophe (Orgs.). **Experiência e arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2012.

ROBBIO, Nicolás. **(Sem título)**. (s/local): (s/editora), (s/data).

SANTOS, Roberto Corrêa dos. Opus Dei: arte contemporânea e experiência. In: KIFFER, Ana; REZENDE, Renato; BIDENT, Christophe (Orgs.). **Experiência e arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2012.

SEIXAS, Alvaro. **Sobre o vago**. Indefinições na produção artística contemporânea. Rio de Janeiro: Editora Apicuri, 2011.

SHAPIRO, Roberta; HEINICH, Nathalie. **Quando há artificação**. In: Revista Sociedade e Estado - Volume 28 Número 1 – jan. /abril 2013. [Tradução de Roberta Shapiro e Nathalie Heinich].

STALLABRASS, Julian. Trash. [1996]. In: CANDLIN, Fiona; GUINS, Raiford Guins. **Object Reader**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2009.

STEIL, Carlos Alberto; CARVALHO, Isabel Cristina de Moura (Org.). **Cultura, Percepção e Ambiência: Diálogos com Tim Ingold**.

TILLEY, Christopher; KEANE, Webb; KUECHLER, Susan; ROWLANDS, Mike; SPYER, Patricia. Introduction. In: **Handbook of Material Culture**. Londres: Sage Publications Ltda, 2006.

TILLEY, Christopher. Objectification. In: TILLEY, Cris; KEANNE, Webb; KUECHLER, Susan; ROWLANDS, Marc; SPYER, Patricia. **Handbook of Material Culture**. Londres: Sage Publications Ltda, 2006.

WALSH, Neil; TUCKER, Hazel. Tourism 'things': The travelling performance of the backpack. In: **Tourist Studies** - December 2009 - vol.9, no.223-239. Disponível em <http://tou.sagepub.com/content/9/3/223>.

[SOBRE A ANTROPOLOGIA DO CONSUMO, CONSULTAR]:

APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

BAUDRILLARD, Jean. **A Sociedade de Consumo**. Lisboa: Edições 70, 1995.

BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema dos Objetos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**: crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2011.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. **O Mundo dos Bens**: para uma antropologia do consumo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

KOPYTOFF, Igor. **A biografia cultural das coisas**: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

McCRACKEN, Grant. **Cultura e Consumo**: novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e das atividades de consumo. Rio de Janeiro: MAUAD, 2003. (Coleção cultura e consumo/coordenação Everardo Rocha).

SAHLINS, Marshall. **Cultura e razão prática**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003 [1976].

SIMMEL, Georg. **Psicologia do Dinheiro e outros ensaios**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

DOCUMENTÁRIOS

Andy Wahrol. Ric Burns, EUA, 2006, 77 min. Disponível no Canal Curta.

Lixo Extraordinário. Lucy Walker, Brasil, 2010, documentário, 90 min.

O Mundo da Arte – Arte Conceitual, produzido por Patrícia Roman. Disponível em: <http://artenaescola.org.br/dvdteca/catalogo/dvd/118/>. Acessado em: outubro de 2018.

SITES

Bienal de São Paulo. Ricardo Basbaum, um artista etc. São Paulo, Bienal, jul. 2012. Disponível em:

https://www.google.com.br/search?source=hp&ei=03U2W_9xxKzABLflubAC&q=google+tradutor&oq=google+tradutor&gs_l=psy-ab.3..35i39k1j0i131i67k1j0j0i67k1j0l3j0i203k1l3.1170.3640.0.3919.17.11.0.0.0.0.412.1072.0j1j2j0j1.4.0....0...1.1.64.psy-ab..13.4.1072.0..0i131k1j0i10k1.0.--28AHecTb0. Acessado em: fevereiro de 2018.

National Gallery of Art. Disponível em: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.107762.html>. Acessado em: fevereiro de 2018.

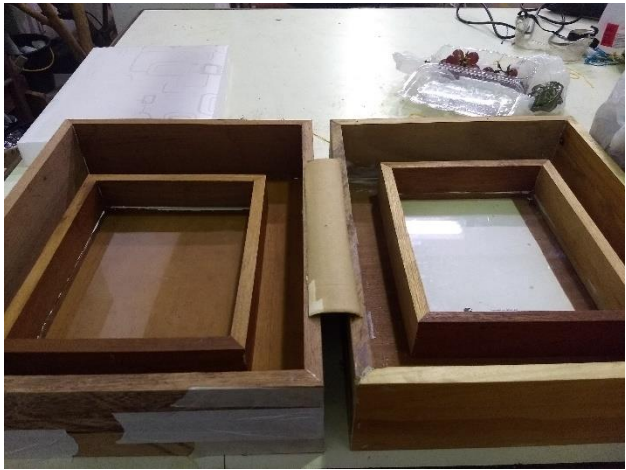
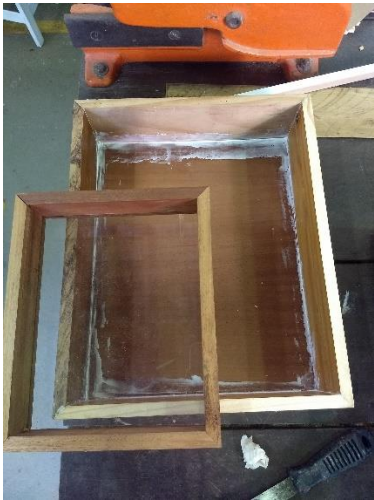
Projeto NBP – *Novas Bases para a Personalidade (1994)*. Disponível em: <http://www.nbp.pro.br/projeto.php>. Acessado em: janeiro de 2016.

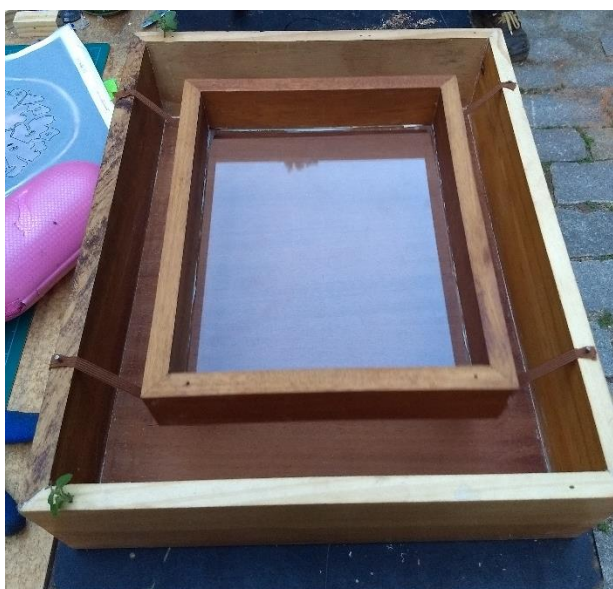
Revista Cult - TIBURI, Marcia. Arte Contemporânea: sobre nossa dificuldade de pensar e fazer. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/arte-contemporanea-sobre-nossa-dificuldade-de-pensar-e-fazer/>. Acessado em: novembro de 2017.

7. ANEXOS

1. O processo de construção do “livro-coisa”







2.

Texto complementar referido nas considerações finais

A grande fábrica de palavras

Agnès de Lestrade
Valeri Docampo

Existe um país onde as pessoas quase não falam.
É o país da grande fábrica de palavras.

Nesse estranho país, é preciso comprar as palavras e engoli-las
Para poder pronunciá-las.

A grande fábrica de palavras funciona dia e noite.
As palavras que saem de suas máquinas são tão variadas quanto a própria
linguagem.

Existem palavras que custam mais caro do que outras.
As pessoas falam muito pouco essas palavras, a menos que elas sejam muito
ricas.
No país da grande fábrica, falar custa caro.

Quem não tem dinheiro às vezes cata palavras nas latas de lixo,
Mas essas palavras são sem graça:
Têm muito cocozinho de cabrito e pum de coelho.

Na primavera, podemos comprar palavras em promoção
E levar pra casa um monte de palavras baratas.

Mas quase sempre essas palavras não servem para grande coisa:
O que fazer com ventríloquo e filodendro?

Às vezes, é possível encontrar algumas palavras no ar.
Quando isso acontece, os meninos correm com suas redes de pegar borbole-
tas.
Eles ficam orgulhosos de poder dizer algumas palavras a seus pais, à noite, no
jantar.

Hoje Philéas pegou três palavras com sua rede.
Ele não vai usá-las esta noite, porque ele quer guardá-las para falar
a alguém muito especial.

Amanhã é o aniversário de Cybelle. Philéas está apaixonado.
Ele gostaria muito de dizer a ela <<Eu te amo>>,
Mas ele não tem dinheiro o bastante em seu cofrinho.

Então ele vai oferecer a ela as palavras que encontrou:
<< cereja, poeira, cadeira >>.
Cybelle mora na rua ao lado.

Philéas bate em sua porta.

Ele não diz << Bom dia, como vai você? >>,
Pois não tem essas palavras guardadas.

Em vez disso, ele sorri. Cybelle está com um vestido vermelho na cor de cereja.
Ela também sorri.

Atrás dela, Philéas vê Oscar.
Oscar é seu maior inimigo. Os pais deles são muito ricos,
Mas não é por isso que Philéas o detesta.
Oscar não sorri. Ele fala. Para Cybelle.

<< Eu te amo com todo o meu coração, minha Cybelle.
No futuro, tenho certeza, nós vamos nos casar. >>

<< Isso deve ter custado uma fortuna! >>, pensa Philéas.
Cybelle sorri, mas Philéas não sabe para quem é seu sorriso.

Nos olhos de Oscar há muita segurança.
<< - Minhas palavras são muito pequenas! >>, pensa Philéas.
Ele inspira profundamente e, sobretudo, pensa em todo o amor que tem em seu coração.

Em seguida, fala as palavras que pegou em sua rede.
As palavras voam para Cybelle: elas são como pedras preciosas.

Cereja! Poeira!

Cadeira!

Cybelle não sorri mais, apenas olha para Philéas.
Ela não tem palavras guardadas.
Então chega devagarzinho perto dele e dá
Um beijo doce no seu rosto.

Philéas tem apenas uma palavra a mais para dizer.
Ele a encontrou, há muito tempo, em uma lata de lixo,
Entre centenas de cocozinhos de cabrito e puns de coelho.

Ele ama muito essa palavra,
Por isso, a guardava para um grande dia. Esse grande dia chegou!

Olhando nos olhos de Cybelle, ele diz:

Mais!

3. Textos que acompanham a experiência do livro-coisa, autoria de Clarice Lispector

(Clarice Lispector)

Vista de perto, a [coisa]²²³ é um objeto de grande luxo. Uma noiva de pretas joias. É toda rara, parece um único exemplar. [...], eu isolara o único exemplar. O que aparecia dela era apenas metade do corpo. O resto, que não se via, podia ser enorme [...].

(Clarice Lispector)

Alguma coisa intranquila estava sucedendo. Então ela viu: o cego mascava chicles.... Um homem cego mascava chicles. Ana ainda teve tempo de pensar por um segundo que os irmãos viriam jantar – o coração batia-lhe forte e violento, espaçado. Inclinação, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê. Ele mastigava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos.

(Clarice Lispector)

A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido; não sabia o que fazer com as compras no colo. E como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor. [...] Ana respirava pesadamente. Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso [...]. O

O que chamara de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espan-

²²³ Nos fragmentos de *A paixão segundo G.H.*, o termo *barata* foi substituído por *[coisa]*.

tada. O calor se tornara mais abafado, tudo tinha ganho uma força e vozes mais altas. [...].

(Clarice Lispector)

Pouco afeita a uma luta mais selvagem pela vida, a galinha tinha que decidir por si mesma os caminhos a tomar, sem nenhum auxílio de sua raça. O rapaz, porém, era um caçador adormecido. [...]. Sozinha no mundo, [...], ela corria, arfava, muda, concentrada. Às vezes, na fuga, pairava ofegante num beiral de telhado e [...]. E então parecia tão livre.

(Clarice Lispector)

Seu coração batia de medo, ela procurava inutilmente reconhecer os arredores, enquanto a vida que descobrira continuava a pulsar e um vento mais morno e mais misterioso rodeava-lhe o rosto. Ficou parada olhando o muro. Enfim, pôde localizar-se. [...] atravessou os portões [...]. A vastidão parecia acalmá-la, o silêncio regulava sua respiração. Ela adormecia dentro de si. [...]. Com suavidade intensa rumorejavam as águas. [...]. A crueza do mundo era tranquila.

(Clarice Lispector)

Não havia como fugir. Os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e a água escapava. Estava diante da ostra. E não havia como não olhá-la. [...] seu coração se enchera com a pior vontade de viver. [...] Com horror descobria que pertencia à parte forte do mundo. [...].

(Clarice Lispector)

... se a própria coisa rara estava rindo, era porque, de sua pequenez, grande escuridão pusera-se em movimento.

[...] Ela amava aquele explorador amarelo. Se soubesse falar e dissesse que o amava, ele inflaria de vaidade.

Há um velho equívoco sobre a palavra amor. [...]. Mas na umidade da floresta não há desses refinamentos cruéis, e amor é não ser comido.

Foi provavelmente ao ajeitar o capacete simbólico que o explorador se chamou à ordem, recuperou com severidade a disciplina de trabalho, e recomeçou a anotar. Aprender a entender algumas poucas palavras da tribo, e a interpretar os sinais. Já conseguia fazer perguntas.

(Clarice Lispector)

(Clarice Lispector)

Lá estava ele mexendo na toalha molhada, exato e distante. A mulher sentia um calor bom e gostaria de prender o menino para sempre a este momento. [...] Mas o menino olhava indiferente para o ar, comunicando-se consigo mesmo. Estava sempre distraído. Ninguém conseguiria ainda chamar-lhe verdadeiramente a atenção.

A mãe sacudia a toalha no ar e impedia com sua forma a visão do quarto: mamãe, disse o menino. Catarina voltou-se rápida. Era a primeira vez que ele dizia "mamãe" nesse tom e sem pedir nada.

(Clarice Lispector)

[...] tudo estava tão vivo e tenro ao redor, a rua suja, os velhos bondes, cascas de laranja – a força fluía e refluía no seu coração com pesada riqueza.

Estava muito bonita neste momento, tão elegante; integrada na sua época e na cidade onde nascera como se a tivesse escolhido. Nos olhos vesgos qualquer pessoa adivinharia o gosto que essa mulher tinha pelas coisas do mundo.

[...] perguntou-se a quem poderia contar o que sucedera, mas não encontrou ninguém que entendesse o que ela não pudesse explicar. Desamarrotou a toalha com vigor antes de pendurá-la para secar. [...] Só em símbolos a verdade caberia, só em símbolos é que a receberiam. Com os olhos sorrindo de sua

mentira desnecessária, e sobretudo da própria tolice, [...] riu [...], não só com os olhos: o corpo todo riu quebrado, quebrado o invólucro [...]

(Clarice Lispector)

A vida humanizada. Eu havia humanizado demais a vida. Mas como faço agora? Devo ficar com a visão toda, mesmo que isso signifique ter uma verdade incompreensível? ou dou uma forma ao nada, e este será o meu modo de integrar em mim a minha própria desorganização.

(Clarice Lispector)

[...] perdi durante horas e horas a minha montagem humana. Se tiver coragem, eu me deixarei continuar perdida. Mas tenho medo do que é novo e tenho medo de viver o que não entendo – quero sempre ter a garantia de pelo menos estar pensando que entendo, não sei me entregar à desorientação.

(Clarice Lispector)

Não compreendo o que vi. E nem mesmo sei se vi, já que meus olhos terminaram não se diferenciando da coisa vista. Só por um inesperado tremor de linhas, só por uma anomalia na continuidade ininterrupta de minha civilização, é que por um átimo experimentei a vivificadora morte. A fina morte que me fez manusear o proibido tecido da vida. É proibido dizer o nome da vida. E eu quase o disse.

(Clarice Lispector)

(Clarice Lispector)

Não. Toda compreensão súbita é finalmente a revelação de uma aguda incompreensão. Todo momento de achar é um perder-se a si próprio. Talvez me tenha acontecido uma compreensão tão total quanto uma ignorância, e dela eu venha a sair intocada e inocente como antes. Qualquer entender meu nunca estará à altura dessa compreensão, pois viver é somente a altura a que posso chegar.

(Clarice Lispector)

Eu vi. Sei que vi porque não dei ao que vi o meu sentido. Sei que vi – porque não entendo. Sei que vi – porque para nada serve o que vi.

Escuta, vou ter que falar porque não sei o que fazer de ter vivido. [...].

O que vi arrebenta a minha vida diária. Desculpa eu te dar isto, eu bem queria ter vivido coisa melhor. Toma o que vi [...].

(Clarice Lispector)

Soube o que não pude entender, minha boca ficou selada, e só me restaram os fragmentos incompreensíveis de um ritual. [...].

Ah, e nem ao menos quero que me seja explicado aquilo que para ser explicado teria que sair de si mesmo. Não quero que me seja explicado o que de novo precisaria da validação humana para ser interpretado.

A verdade não faz sentido, a grandeza do mundo me encolhe. [...]. Tão carente

que só o amor de todo o universo por mim poderia me consolar e me cumular, só um tal amor que a própria célula-ovo das coisas vibrasse com o que estou chamando de um amor. Daquilo a que na verdade apenas chamo mas sem saber-lhe o nome.

(Clarice Lispector)

Entregar-me ao que não entendo será pôr-me à beira do nada. Será ir apenas indo, e como uma cega perdida num campo. Essa coisa sobrenatural que é viver. O viver que eu havia domesticado para torná-lo familiar. Essa coisa corajosa que será entregar-me, [...], e entrar por essa coisa sem forma que é o paraíso.

(Clarice Lispector)

Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer. E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com a pobreza da coisa dita. Mas a direi, e terei que acrescentar: não é isso, não é isso! Mas é preciso também não ter medo do ridículo [...].

(Clarice Lispector)

Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa – a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes – então ela não será mais a perdição e a loucura: será de novo a vida humanizada.

(Clarice Lispector)

(Clarice Lispector)

Não tenho uma palavra a dizer. [...] Mas se eu não forçar a palavra a mudez me engolfará para sempre em ondas. A palavra e a forma serão a tábua onde boiarei sobre vagalhões de mudez.

(Clarice Lispector)

Eu me pergunto: se eu olhar a escuridão com uma lente, verei mais que a escuridão? a lente não devassa a escuridão, apenas a revela ainda mais. E se eu olhar a claridade com uma lente, com um choque verei apenas a claridade maior. Enxerguei mas estou tão cega quanto antes porque enxerguei um triângulo incompreensível. A menos que eu também me transforme no triângulo que reconhecerá no incompreensível triângulo a minha própria fonte e repetição.

(Clarice Lispector)

Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar, sim. Mentir, não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo. Precisaré com esforço traduzir sinais de telégrafo – traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais. Falarei nessa língua sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem.

O mundo eriçado de antenas, e eu captando o sinal. [...]. Há três mil anos desvairei-me, e o que restaram foram fra-

gmentos fonéticos de mim. Estou mais cega do que antes. Vi, sim. Vi, e me assustei com a verdade bruta de um mundo cujo maior horror é que ele é tão vivo que, para admitir que estou tão viva quanto ele, preciso...

(Clarice Lispector)

Eu antes vivia de um mundo humanizado, mas o puramente vivo derrubou a moralidade que eu tinha? [...] É que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno.

(Clarice Lispector)

Ficarei perdida entre a mudez dos sinais? Ficarei, pois sei como sou: nunca soube ver sem logo precisar mais que ver. Sei que me horrorizarei como pessoa que fosse cega e enfim abrisse os olhos e enxergasse – mas enxergasse o quê? um triângulo mudo e incompreensível.

(Clarice Lispector)

[...] – como está sendo difícil saber quem eu era. No entanto tenho que fazer o esforço de pelo menos me dar uma forma anterior para poder entender o que aconteceu ao ter perdido essa forma.

(Clarice Lispector)

A surpresa me tomava de leve, só agora estou sabendo que era uma surpresa o que me tomava: é que nos olhos sorridentes havia um silêncio como só vi em lagos, e como só ouvi no silêncio mesmo.

(Clarice Lispector)

Tudo isso me deu o leve tom de pré-címax de quem sabe que, auscultando os objetos, algo desses objetos virá que me será dado e por sua vez dado de volta aos objetos. [...] todos os retratos de pessoas são um retrato de Mona Lisa.

(Clarice Lispector)

Olhava de relance o rosto fotografado e, por um segundo, naquele rosto inexpressivo o mundo me olhava também inexpressivo. [...] O maior aprofundamento mudo a que cheguei, minha relação mais cega e direta com o mundo. O resto – o resto eram sempre as organizações de mim mesma, agora sei, ah, agora eu sei. O resto era o modo como pouco a pouco eu havia me transformado na pessoa que tem o meu nome. E acabei sendo o meu nome [...].

(Clarice Lispector)

Tudo aqui é a réplica elegante, irônica e espirituosa de uma vida que nunca existiu em parte alguma.

(Clarice Lispector)

o que parece falta de sentido – é o sentido. Todo momento de falta de sentido é exatamente a assustadora certeza de que ali há o sentido, e que não somente eu não alcanço, como não quero porque não tenho garantias.

(Clarice Lispector)

Essa imagem de mim entre aspas me satisfazia, e não apenas superficialmente. Eu era a imagem do que eu não era, e essa imagem do não-ser me cumulara toda: um dos modos mais fortes é ser negativamente. Como eu não sabia o que era, então o “não-ser” era a minha maior aproximação da verdade: pelo menos eu tinha o lado avesso [...].

(Clarice Lispector)

À medida que mais e mais me incomodava a dura imobilidade das figuras, mais forte se fazia em mim a ideia de múmias.

(Clarice Lispector)

Eu via o que aquilo dizia: aquilo não dizia nada. E recebia com atenção esse nada [...]. Eu estava vendo o que só teria sentido mais tarde – quero dizer, só mais tarde teria uma profunda falta de sentido. Só depois é que eu ia entender:

[...] estava procurando sorrir: é que cada figura se achava ali na parede exatamente como eu mesma havia permanecido rígida de pé à porta do quarto. O desenho não era um ornamento: era uma escrita.

(Clarice Lispector)

E fatalmente, assim como ela era, assim deveria ter me visto? Abstraindo daquele meu desenhado na parede tudo o que não era essencial, e também de mim só vendo o contorno. No entanto, curiosamente, a figura na parede lembrava-me alguém, que era eu mesma.

(Clarice Lispector)

Quis lembrar-me de seu rosto, e admirada não consegui – de tal modo ela acabara de me excluir de minha própria casa, como se me tivesse fechado a porta e me tivesse deixado remota em relação à minha moradia. [...]. Deve ser um lapso temporário.

(Clarice Lispector)

O quarto era o oposto do que eu criara em minha casa, o oposto da suave beleza que resultara de meu talento de arrumar, de meu talento de viver, o oposto de minha ironia serena, de minha doce e isenta ironia: era uma violentação das minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim. O quarto era o retrato de um estômago vazio.

(Clarice Lispector)

duro sorveria, e finalmente enlamearia a poeira até que nascesse umidade naquele deserto [...]. Depois jogaria água no guarda-roupa para engorgitá-lo num afogamento até a boca – e enfim veria a madeira começar a apodrecer. Uma cólera inexplicável, mas que me vinha toda natural, me tomara: eu queria matar alguma coisa ali.

(Clarice Lispector)

[...] aquela ausência me desnorteava. [...] o quarto me incomodava fisicamente como se no ar ainda tivesse até agora permanecido o som [...]. O som inaudível do quarto era como o de uma agulha rodando no disco quando a faixa de música já acabou. Um chiado neutro de coisa, era o que fazia a matéria do seu silêncio.

(Clarice Lispector)

É que apesar de já ter entrado no quarto, eu parecia ter entrado em nada. Mesmo dentro dele, eu continuava de algum modo do lado de fora. Como se ele não tivesse bastante profundidade para me caber e deixasse pedaços meus no corredor, na maior repulsão de que eu já fora vítima: eu não cabia.

(Clarice Lispector)

A primeira coisa que eu faria seria arrastar para o corredor as poucas coisas de dentro. E então jogaria no quarto vazio baldes e baldes de água que o ar

[...] Embaraçada ali dentro por uma teia de vazios, eu esquecia de novo o roteiro de arrumação que traçara e não sabia ao certo por onde começar a arrumar.

(Clarice Lispector)

Nenhum ruído e no entanto eu bem sentia uma ressonância enfática, que era a do silêncio roçando o silêncio. [...]. De início eu fora rejeitada pela visão [...]; pois não fora a miragem de um oásis que eu tivera, mas a miragem de um deserto. [...]. Eles me impediam de sair e apenas com este modo simples: deixavam-me inteiramente livre, pois sabiam que eu já não poderia mais sair sem tropeçar e cair

(Clarice Lispector)

Abri um pouco a porta estreita [...], e o escuro de dentro escapou-se como um bafo. [...]. Dentro da brecha da porta, pus o quanto cabia de meu rosto. E, como o escuro de dentro me espiasse, ficamos um instante nos espiando sem nos vermos. Eu nada via, só conseguia sentir o cheiro quente e seco como o de uma galinha viva.

(Clarice Lispector)

Fiquei quieta. Minha respiração era leve, [...] E já sabia que, embora absurdamente, eu só teria chance de sair dali se encarasse frontal e absurdamente que alguma coisa estava sendo irremediável. Eu já sabia que tinha de admitir o perigo em que eu estava, mesmo consciente de que era loucura acreditar num perigo inteiramente inexistente. Mas eu tinha de acreditar em mim – a vida toda eu estivera como todo mundo em peri-

go – mas agora, para poder sair, eu tinha a responsabilidade alucinada de ter de saber disso.

(Clarice Lispector)

Toma o que eu vi: pois o que eu via com um constrangimento tão penoso e tão espantado e tão inocente, o que eu via era a vida me olhando. [...] Como chamar de outro modo aquilo horrível e cru, matéria-prima e plasma seco, que ali estava, enquanto eu recuava para dentro de mim a náusea seca. [...].

(Clarice Lispector)

[...] e agora toda uma potência latente enfim me latejava, e uma grandeza me tomava: a da coragem, como se o medo fosse o que me tivesse enfim investido de minha coragem. [...] Voltava para dentro de mim, como um cego ausculta a própria atenção. [...] – como se enfim eu experimentasse, em mim mesma, uma grandeza maior do que eu.

(Clarice Lispector)

Isto é a loucura, pensei de olhos fechados. Mas era tão inegável sentir aquele nascimento de dentro da poeira – que eu não podia senão seguir aquilo que eu bem sabia que não era loucura, era, meu Deus, uma verdade pior, a horrível. [...] É que ela contrariava sem palavras tido o que antes eu costumava pensar também sem palavras.

(Clarice Lispector)

Os regulamentos e as leis, era preciso não esquecê-los, é preciso não esquecer que sem os regulamentos e as leis também não haverá a ordem, era preciso não esquecê-los e defendê-los para me defender.

Mas é que eu já não podia me amarrar.

(Clarice Lispector)

E neste deserto de grandes sedução, as criaturas: eu e a [coisa] viva. A vida, meu amor, é uma grande sedução onde tudo o que existe se seduz. [Aquilo] estava deserto e por isso primariamente vivo. Eu chegara ao nada, e o nada era vivo e úmido.

(Clarice Lispector)

A primeira ligação já se tinha involuntariamente partido e eu me despregava da lei, mesmo intuindo que iria entrar no inferno da matéria viva [...]. Eu tinha que criar na danação de minha alma, a curiosidade me consumia.

(Clarice Lispector)

Enfim o corpo, embebido de silêncio, se apaziguava. O alívio vinha de eu caber no desenho mudo da caverna.

[...] – eu sou a [coisa], sou minha perna, sou meus cabelos, sou o trecho de luz mais branca no reboco da parede – sou cada pedaço infernal de mim – a vida em mim é tão insistente que se me partirem, como a uma lagartixa, os pedaços continuarão estremecendo e se mexendo. Sou o silêncio gravado numa parede.

(Clarice Lispector)

(Clarice Lispector)

Como é luxuoso esse silêncio. É acumulado de séculos. É um silêncio de [coisa] que olha. O mundo se me olha. Tudo olha para tudo, tudo vive o outro; neste deserto as coisas sabem as coisas. As coisas cabem tanto as coisas que a isto... a isto chamarei perdão. [...]. Perdão é um atributo da matéria viva.

(Clarice Lispector)

Não te assustes! Certamente o que me havia salvo até aquele momento da vida sentimentizada de que eu vivia, é que o inumano é o melhor nosso, é a coisa, a parte coisa da gente. [...] meus sentimentos humanos eram utilitários, mas eu não tinha soçobrado porque a parte coisa, matéria do Deus, era forte demais e esperava para me reivindicar.

(Clarice Lispector)

É uma metamorfose em que perco tudo o que eu tinha, e o que eu tinha era eu - só tenho o que sou. E agora o que sou? Sou: estar de pé diante de um susto. Sou: o que vi. Não entendo e tenho medo de entender, o material do mundo me assusta,

Mas por que eu? Mas por que não eu. Se não tivesse sido eu, eu não saberia, e tendo sido eu, eu soube – apenas isso.

O que é que me havia chamado: a loucura ou a realidade?

A vida se vingava de mim e a vingança consistia apenas em voltar, nada mais. Todo caso de loucura é que alguma coisa voltou. Os possessos, eles não são possuídos pelo que vem, mas pelo que volta. Às vezes a vida volta.

(Clarice Lispector)

A [coisa] é pelo avesso. Não, não, ela mesma não tem lado direito nem avesso: ela é aquilo. O que nela é exposto é o que em mim eu escondo: de meu lado a ser exposto fiz o meu avesso ignorado. Ela me olhava. [...]. Os dois olhos eram vivos como dois ovários. Ela me olhava com a fertilidade cega de seu olhar. Ela fertilizava a minha fertilidade morta.

(Clarice Lispector)

Mas se seus olhos não me viam, a existência dela me existia – no mundo primário onde eu entrara, os seres existem para os outros como modo de se verem. E nesse mundo que eu estava conhecendo, há vários modos que significam ver: um olhar o outro sem vê-lo, [...] um apenas estar num canto e o outro estar ali também. A [coisa] não me via com os olhos mas com o corpo. E eu – eu via. Não havia como não vê-la. Não havia como negar: minhas convicções e minhas asas se crestavam rapidamente e não tinham mais finalidade.

(Clarice Lispector)

Hoje me exige hoje mesmo. Nunca antes soubera que a hora de viver também não tem palavra. A hora de viver, meu amor, estava sendo tão *já* que eu encostava a boca na matéria da vida. A hora de viver é tão infernalmente inexpressiva que é o nada. [...] Eu?

(Clarice Lispector)

(Clarice Lispector)

Expulsa de seus próprios dias, parecia-lhe que as pessoas na rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo de equilíbrio à tona da escuridão – e por um momento a falta de sentido deixava-as tão livres que elas não sabiam para onde ir. Perceber uma ausência de lei foi tão súbito que Ana se agarrou ao banco da frente [...]

(Clarice Lispector)

[...] receio começar a “fazer” um sentido, com a mesma mansa loucura que até ontem era o meu modo sadio de caber num sistema. Terei de ter a coragem de usar um coração desprotegido e de ir falando para o nada e para ninguém.

(Clarice Lispector)

Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoas das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas [...] – tudo feito de modo a que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso. [...] Só então percebeu que há muito passara do seu ponto de descida, na fraqueza em que estava tudo a atingia com susto. [...]

Era finalmente agora. Era simplesmente agora. Era assim: o país estava em onze horas da manhã. Superficialmente como um quintal que é verde, da mais delicada superficialidade. Verde, verde – verde é um quintal. Entre mim e o ver-

de, a água do ar. A verde água do ar. Vejo tudo através de um copo cheio. Nada se ouve. No resto da casa a sombra está toda inchada.

(Clarice Lispector)

Não posso! Não quero saber de que é feito aquilo que até agora eu chamaria de "o nada", não quero sentir diretamente na minha boca tão delicada o sal dos olhos da [coisa], porque, minha mãe, eu me habituei ao encharcado das camadas e não à simples umidade da coisa.

(Clarice Lispector)

Reza por mim, minha mãe, pois não transcender é um sacrifício, e transcender era antigamente meu esforço humano de salvação, havia uma utilidade imediata em transcender. Transcender é uma transgressão. Mas ficar dentro do que é, isso exige que eu não tenha medo.

(Clarice Lispector)

Para o sal eu sempre estivera pronta, o sal era a transcendência que eu usava para poder sentir um gosto, e poder fugir do que eu chamava de "nada". Para o sal eu estava pronta, para o sal eu toda me havia construído. Mas o que minha boca não saberia entender era o insosso. O que eu toda não conhecia – era o neutro.

(Clarice Lispector)

(Clarice Lispector)

Sentada, eu estava consistindo. Sentada, consistindo, eu estava sabendo que se não chamasse as coisas de salgadas ou doces, de tristes ou alegres ou dolorosas ou mesmo com entretons de maior sutileza – que só então eu não estaria mais transcendendo e ficando na própria coisa. [...] Essa coisa cujo nome desconheço, eu já estava conseguindo chamar sem nome. [...] coisa viva.

(Clarice Lispector)

De agora em diante eu poderia chamar qualquer coisa pelo nome que eu inventasse: no quarto seco se podia, pois qualquer nome serviria, já que nenhum serviria. Dentro dos sons secos de abóbada tudo podia ser chamado de qualquer coisa porque qualquer coisa se transmutaria na mesma mudez vibrante. A natureza muito maior da [coisa] fazia com que qualquer coisa, ali entrando – nome ou pessoa – perdesse a falsa transcendência.

(Clarice Lispector)

Interrompi uma coisa organizada, mãe, e isso é pior que matar, isso me fez entrar por uma brecha que me mostrou, pior que a morte, que me mostrou a vida grossa e neutra amarelecendo. [...] Matar também é proibido porque se quebra o invólucro duro, e fica-se com a vida pastosa.

Entre as casas e apartamentos, e nos espaços elevados entre os edifícios altos, nesse jardim suspenso – quem é e

quem não é? até que ponto vou suportar nem ao menos saber o que me olha? A [coisa] crua e viva, e sua lei vê a minha. Eu sentia que ia saber.

(Clarice Lispector)

atingindo o misterioso fogo manso daquilo que é um plasma – foi exatamente tirando de mim todos os atributos, e indo apenas com minhas entranhas vivas. Para ter chegado a isso, abandonava a minha organização humana – para entrar nessa coisa monstruosa que é a minha neutralidade vazia.

(Clarice Lispector)

-nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio.

(Clarice Lispector)

A grande realidade neutra do que eu estava vivendo me ultrapassava na sua extrema objetividade. Eu me sentia incapaz de ser tão real quanto a realidade que estava me alcançando – estaria eu começando em contorções a ser tão nuamente real quanto o que eu via? No entanto toda essa realidade eu a vivia com um sentimento de irrealidade da realidade.

(Clarice Lispector)

Não era usando como instrumento nenhum de meus atributos que eu estava

Se a pessoa tiver coragem de largar os sentimentos, descobre a ampla vida de um silêncio extremamente ocupado. [...] a vida pré-humana divina é de uma atualidade que queima.

(Clarice Lispector)

Eu estava toda nova [...]. era como se antes eu estivesse estado com o paladar viciado por sal e açúcar, e com a alma viciada por alegrias e dores – e nunca tivesse sentido o gosto primeiro. E agora sentia o gosto do nada. Velozmente eu me desviciava. [...] com o desmoronamento de minha civilização e de minha humanidade – o que me era um sofrimento de grande saudade – com a perda da humanidade, eu passava [...] a sentir o gosto da identidade das coisas.

(Clarice Lispector)

Agora eu sei o que se faz no escuro das montanhas em noites de orgia. Eu sei! [...] gozam-se as coisas. Frui-se a coisa de que são feitas as coisas – esta é a alegria crua [...] . Foi desse neutro que eu vivi – o neutro era o meu verdadeiro caldo de cultura. [...] o neutro é inexplicável e vivo, procura me entender.

(Clarice Lispector)

Mas a minha mais arcaica e demoníaca das sedes me havia levado subterraneamente a desmoronar todas as construções. A sede pecaminosa me guiava – e agora eu sei que sentir o gosto desse quase nada é a alegria secreta dos deuses. É um nada que é o Deus – e que não tem gosto.

(Clarice Lispector)

rar de uma amplidão visual, eu procurava uma amplidão.

(Clarice Lispector)

Meu método de visão era inteiramente imparcial: eu trabalhava diretamente com as evidências da visão, e sem permitir que sugestões alheias à visão predeterminassem as minhas conclusões; eu estava inteiramente preparada para surpreender a mim mesma.

(Clarice Lispector)

Devia ser mais de meio-dia. Levantei-me antes mesmo de decidir, e, mesmo inutilmente, procurei escancarar ainda mais a janela já toda escancarada e procurava respirar, ainda eu fosse respi-