



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Sérgio Roberto Vaz Ferreira

ESPAÇO HABITADO
DESENHO, FIGURAÇÃO E ESPACIALIDADE

Tese no âmbito do Doutoramento em Arte Contemporânea,
orientada pelo Professor Doutor Pedro Filipe Rodrigues Pousada
e apresentada ao Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.

Dezembro de 2019

1 2 9 0



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Sérgio Roberto Vaz Ferreira

ESPAÇO HABITADO
DESENHO, FIGURAÇÃO E ESPACIALIDADE

Tese no âmbito do Doutoramento em Arte Contemporânea,
orientada pelo Professor Doutor Pedro Filipe Rodrigues Pousada
e apresentada ao Colégio das Artes da Universidade de Coimbra

Dezembro de 2019

Em memória dos meus pais

Agradecimentos

Meus agradecimentos ao Professor Pedro Pousada pela orientação assertiva, sempre enriquecedora e sensível.

Agradeço também ao Professor Antônio Olaio por proporcionar encontros reflexivos com importantes pensadores e artistas, que enriqueceram nossa pesquisa com novas perspectivas.

Ao Professor Cayo Honorato, da Universidade de Brasília, pelo aporte teórico e conceitual, pela contribuição para a coerência e aprofundamento das reflexões.

À família Gontijo, Lete e Miguel, que em períodos difíceis da investigação foram amigos, pais e irmãos, acolhendo-me e proporcionando o conforto e a privacidade necessários à leitura e escrita.

Um agradecimento especial a Clara Gontijo, que entendeu minha pesquisa sobre a imagem, traduzindo-a nesta peça gráfica.

Ao Ademir, amigo e irmão sempre presente, com compreensão, confiança e fé inabalável.

Ao Professor Eimir Fonseca, companheiro de pesquisa e de convivência em terras portuguesas, tantas vezes meu grande suporte quando pensei que não ia conseguir.

Aos amigos, Carlos Eduardo, Isaura Pena, Claudia Renault, Sebastião Miguel e Edna Moura.

Às Srtas., Maria Isabel Teixeira Gomes e Paula.

Minha inteligência mais bem inspirada não cessará, caro corpo, de chamar-vos a si doravante; nem vós, eu o espero, de prodigar-lhe vossas presenças, vossas instâncias, vossos afetos pontuais, pois encontramos, vós e eu, o meio de nos unirmos, o nó indissolúvel de nossas diferenças: uma obra que seja nossa filha.

Paul Valéry, em *Eupalinos ou o Arquiteto* (p. 69)

Resumo

Esta tese propõe uma reflexão sobre o desenho e, mais especificamente, sobre a confluência, em sua produção, da figuração e do espaço. Empreende um estudo desses dois elementos em conjugação com o desenho contemporâneo em obras de artistas contemporâneos e com a identificação e o estudo dessas instâncias e sua ocorrência no processo de produção do artista/pesquisador.

Inicialmente, aborda em sentido amplo a representação da figura humana e a ideia de espaço como área do suporte ocupada ou não pela linha, em seis séries de desenhos do autor, expostas entre 2007 e 2015. Em concomitância, amplia-se o diálogo entre as definições possíveis de *espaço vazio* e de *lacuna* tendo como base o texto de Eliane Chiron, o lugar da imagem nas proposições de Patrícia Franca e o conceito de *invisibilidade* no texto de Carlos Vidal. Esse processo de significação entre figura e espaço será também considerado na observação das obras dos artistas: Toba Khedoori, Andrea Bowers e Jenny Saville, Mel Bochner e Cildo Meireles.

Essas obras atuam como referência constante no processo reflexivo e na fundamentação conceitual da pesquisa. Outros artistas e autores participam oportunamente, como elementos de ampliação do debate.

O tocante ao espaço tridimensional e à figuração, nos capítulos finais desta tese, atende ao momento de transição da produção atual do pesquisador, quando o estúdio e a relação pessoal com espaços arquitetônicos de referência emergem como produtores de signos. Partindo de entrevistas e obras de William Kentridge e da exposição *Casa modo de usar*, de Leonor Antunes, constrói-se uma narrativa entre objetiva e poética do espaço e do corpo, com a liberdade de, nesse momento, entendê-los nas relações de produção e de hábito/habitar.

Sob essa perspectiva, o processo de redação desta investigação deve ser entendido como uma amálgama de todas as instâncias de estudos e experiências que convergem para o reconhecimento das duas potências – figura e espaço – e do desenho como sintoma, processo e causa de suas próprias transformações. À medida que a proposta de produção plástica, as reflexões e os confrontos entre teorias, conceitos e abordagens foram se materializando, construiu-se o discurso. Portanto, a metodologia e as etapas de investigação – sua ordem e hierarquia - também são elementos definidores e, ao mesmo tempo, definidos pelo caminho orientado pelas questões que se impuseram no percurso.

A produção plástica e a escrita conformam facetas de um mesmo objeto. Em sua maioria, os trabalhos produzidos para este estudo se originaram de ações (*performances*) artísticas realizadas no ano de 2015, em duas paisagens geográficas e sensíveis específicas – Coimbra, Portugal e Belo Horizonte, Brasil – usando o próprio corpo como unidade de medida e memória do ato de reconhecer espaços arquitetônicos específicos e como contentor do percurso geográfico e sensível

entre os dois países. Os desenhos e a proposta de *Ambientes Portáteis*, produzidos entre 2015 e 2018, formam o conjunto de trabalhos e registros sobre esta experiência de investigação.

Apoiada nessas premissas, esta tese se torna documento poético-documental do percurso do autor, fruto da investigação e exercício do desenho em um período específico de experiências, no intento de reconhecer relações particulares e leituras possíveis entre figura e espaço, assim como as variantes e fatores incidentes e determinantes da trajetória da produção e das contaminações decorrentes do período de realização do Doutorado em Arte Contemporânea, no Colégio das Artes, em Coimbra. O desenho é, no mecanismo de pulsão e construção desta reflexão, o elemento de conexão entre representação e experiência.

Esta pesquisa almeja contribuir para o debate sobre as possibilidades de abrangência do desenho contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: desenho, corpo, espaço, arquitetura, memória.

Abstract

This thesis proposes a reflection on the drawing and, more specifically, on the confluence of figuration and space in its production. It undertakes a study of these two elements in conjugation in the contemporary drawing in works of contemporary artists and from the identification and study of these instances and their occurrence in the process of production of the artist / researcher.

Initially, it broadly addresses the representation of the human figure and the idea of space as an area of support occupied or not by the line, in six series of drawings of the author, exposed between 2007 and 2015. At the same time, possible definitions of empty space and of the gap from the text of Eliane Chiron, the place of the image in the propositions of Patrícia Franca and the concept of invisuality in the text of Carlos Vidal. This process of signification between figure and space will also be considered in the observation of the works of the artists: Toba Khedori, Andrea Bowers and Jenny Saville, Mel Bochner, Cildo Meireles and Toba Khedoori.

These works act as a relevant and constant reference in the reflective process and in the conceptual foundation of the research. Other artists and authors participate timely in the reflection, as elements to broaden the debate.

Regarding the three-dimensional space and figuration, in the closing chapters of this thesis, it attends to the moment of transition of the researcher's current production, when the studio and the personal relation with reference architectural spaces emerge as sign producers. From the interviews and works of William Kentridge and the exhibition Casa modo de uso by Leonor Antunes, a narrative between objective and poetic of space and of the body is constructed, with the freedom to understand them in the relations production and habit / habitation.

From this perspective, the writing process of this research must be understood as an amalgamation of all instances of studies and experiences that converge towards the recognition of the two powers - figure and space - and of design as a symptom, process and cause of its own transformations. As the proposal of plastic production, the reflections and the confrontations between theories, concepts and approaches were materializing, the discourse was constructed.

Therefore, the methodology and stages of research - its order and hierarchy - are also defining elements and, at the same time, defined by the path guided by the questions that have been imposed in the course.

The plastic production and the writing conform facets of the same object. Most of the work produced by the researcher for this study originated from artistic performances performed in the year 2015, in two specific geographic and sensitive landscapes - Coimbra, Portugal and Belo Horizonte, Brazil - using his own body as a unit of measure and memory of the act of recognizing specific architectural spaces and as a container of the geographic and sensitive path. The designs and the proposal of portable environments, produced between 2015 and 2018 form the set of works and records of the study material.

Based on these premises, this thesis becomes a poetic-documentary document of the author's course, the fruit of research and drawing exercise in a specific period of experiments, in the attempt to recognize particular relationships and possible readings between figure and space, as well as variants and incidental and determinant factors of the production trajectory and the contaminations resulting from the PhD in Contemporary Art, at Colegio das Artes, Coimbra. Drawing is, in the mechanism of drive and construction of this reflection, the connecting element between representation and experience.

This research aims to contribute to the debate about the scope of contemporary design.

KEYWORDS: drawing, body, space, architecture, memory.

Índice

Agradecimentos.....	3
Resumo.....	5
Abstract	7
Índice.....	9
Introdução	13

CAPÍTULO I

Memória	16
1.1 Arqueologia: primeiras imagens	19
1.2 O retorno ao início.....	20

CAPÍTULO II

O lugar do pesquisador.....	24
2.1 Olhar para a experiência.....	26

CAPÍTULO III

Reflexões prévias sobre o desenho e a hiper-realidade	30
3.1 Hiper-realismo.....	32
3.2 Figura, representação e deriva.....	33
Figurações contemporâneas.....	41

CAPÍTULO IV

Invisibilidade.....	54
4.1 Invisibilidade e Hiper-realismo.....	57

CAPÍTULO V

Olhar para trás	65
5.1 Produção: cronologia e transformações	71
5.1.1 Peça-Pedaco	72
5.1.2 Vazio/Cheio	77
5.2 O espaço branco: significações	84
5.2.1 Brancos	86
5.2.2 Frigo.....	92
5.2.3 Caderno de memórias - 2010.....	98
5.3 A Imagem e o Vazio	102
5.3.1 A noção de movimento na conformação do espaço pictórico.....	102
5.4 Passageiros.....	112
5.5 Em nome do Pai	118
5.6 Visitas do mês de agosto.....	122

CAPÍTULO VI

<i>Atelier</i> , casa e lugar de experiências.....	128
6.1 Fotografia: gestação e envolvimento.....	131
6.2 Correspondências entre desenho e performance.....	132
6.3 Corpos (dos modelos, o meu)	134

CAPÍTULO VII

Arquiteturas prováveis.....	151
7.1 O espaço onde dançam sujeito e desenho.....	151
7.2 Toba Khedoori: o humano nas ausências.....	153
7.3 Arquitetura e memória.....	161

CAPÍTULO VIII

Proposta de produção e pesquisa	164
8.1 Ser medida e medir: inscrição corporal do conhecimento.....	166
8.2 Primeiros desenhos: registro do corpo do artista.....	170
8.3 Duas experiências de medição	174

8.3.1 Colégio das Artes.....	174
8.3.2 Arquitetura da experiência entre corpo e espaço, na memória do viajante..	176
8.3.3 Relato do artista	180
8.3.4 Viaduto das Artes.....	186
8.3.5 O corpo figurado.....	190
8.3.6 Sobre a densidade do invisual.....	191

CAPÍTULO IX

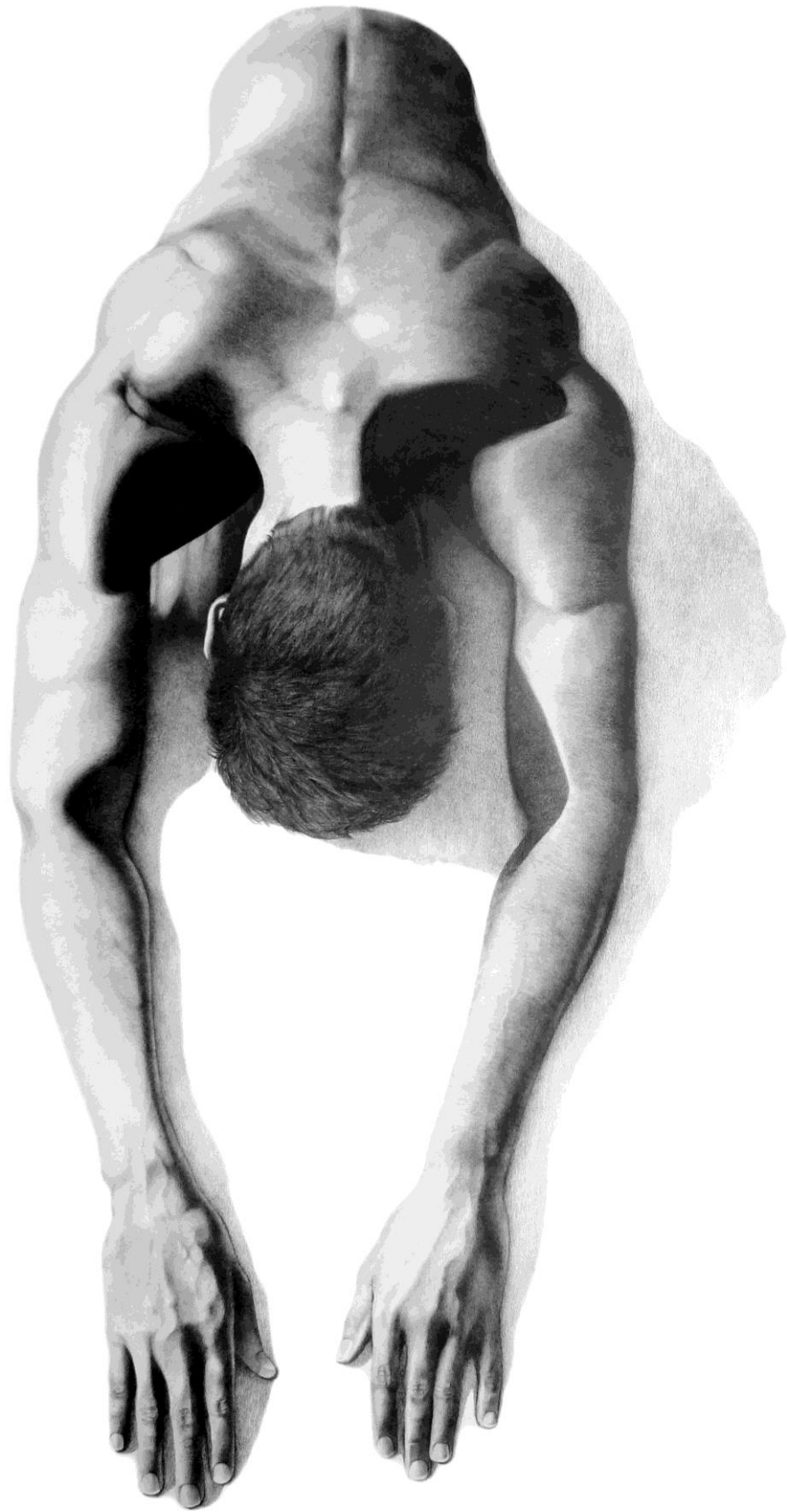
Novas perguntas.....	194
9.1 Laboratório: experiências do percurso investigativo.....	197
9.2 Video-projeção.....	200
9.3 Ambientes portáteis.....	202
9.3.1 Ambientes portáteis – Segunda fase: um lugar para o corpo.....	206

CAPÍTULO X

Habitar a obra.....	209
10.1 A obra em exposição: outra instância.....	213
10.2 Várias versões de habitar: pequeno panorama da ocupação.....	216
10.3 O espaço: modos de usar.....	217
10.3.1 Peréc.....	217
10.3.2 Kentridge.....	219
10.3.3 Leonor Antunes.....	223
10.3.4 Cildo Meireles.....	227
10.4 Casa, Atelier e Cidade: espaços narrativos.....	230

CAPÍTULO XI

Considerações finais.....	234
11.1 Produção final: O Corpo do Artista	238
11.2 Bibliografia	246



Introdução

Nos últimos três anos, me propus uma imersão nos dois elementos para os quais sempre convergiu meu trabalho na última década: a figuração e o espaço. Parece-me o momento propício para essa reflexão, seja pela necessidade de reconhecimento do que fiz até agora ou pela urgência de elucidação das perspectivas que se apresentam hoje: a crise da figura na produção pessoal e a emergência de novos caminhos de imbricação entre artista, processo e linguagens.

Do ponto de vista metodológico, a produção se concentrou, inicialmente, em duas ações performáticas, registradas pelo meu corpo (registro sensível) e também por fotografias e vídeos. Essas ações se traduziram na medição de dois espaços arquitetônicos, elegidos como campos de experimentação: a Galeria do Colégio das Artes, em Coimbra, e o Viaduto das Artes, uma galeria e centro de cultura artística localizada na periferia de Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais, no sudeste brasileiro.

A unidade de medida utilizada foi o meu próprio corpo. O material de documentação das medições, além de registro de processo, integra o trabalho plástico em seu conjunto, como parte da *performance* e como fecundador dos desenhos produzidos durante a escritura da tese. A escolha desses dois espaços – Viaduto das Artes e Galeria do Colégio das Artes – explica-se por sua importância como referências espaciais e simbólicas em minha trajetória artística e acadêmica. Também são marcos dos, representativas dos dois principais pontos geográficos e afetivos desta tese, localizados em Portugal e no Brasil.

O conceito de *invisibilidade* nas proposições de Carlos Vidal contribuiu substancialmente para o reconhecimento dos territórios da *lacuna* e da *memória* nos desenhos produzidos para este estudo. O prolongamento ou extensão do trabalho plástico à abordagem teórica (tese impressa), por meio de material gráfico que compõe o modelo apresentado, trata o volume desta tese como recipiente poético e campo de ação do desenho.

Para aprofundamento dessas reflexões, procedeu-se ao desenvolvimento e comparação entre conceptualizações de elementos constitutivos nas produções contemporâneas de interesse da pesquisa – perspectivas sobre o fazer artístico, aspectos da figuração e identificações entre corpo do artista e corpo da obra. Foi importante também reconhecer possíveis imbricações entre obra e entorno e a possibilidade do entorno como obra – como proposições a serem pensadas criticamente, já que a compreensão mais profunda de suas nuances contribui substancialmente para o entendimento dos dois elementos – figura e espaço – sobre os quais a pesquisa se debruça. O Capítulo VI faz um apanhado sobre a essência do que produzi, além de apresentar fragmentos daquilo que escreveram sobre minha produção, seguidos de perspectivas e problematizações surgidas durante o próprio percurso da escrita e que resultaram em mais questões do que respostas aspectos a serem estudados. Esses aspectos ajudaram a divisar ao tornarem mais

evidentes as motivações e suas conexões com a cultura, as heranças, heranças, as memórias, as práticas e outras contaminações.

A discussão e o registro das experiências sobre e com o desenho aconteceram no decorrer do diálogo estabelecido entre experiências, reflexões e produção. Aspectos de algumas obras dos artistas pesquisados deram condições para o reconhecimento, análise e descoberta de práticas reflexivas e empíricas.

Na particularidade da produção, as articulações entre os elementos formadores da imagem/obra se ramificam; também relativizam-se os processos de construção do espaço nessa mesma obra. Atualmente, minha prática de atelier reclama um desenho que explora a arquitetura, tanto do suporte, quanto do espaço tridimensional que este desenho possa reclamar para si.

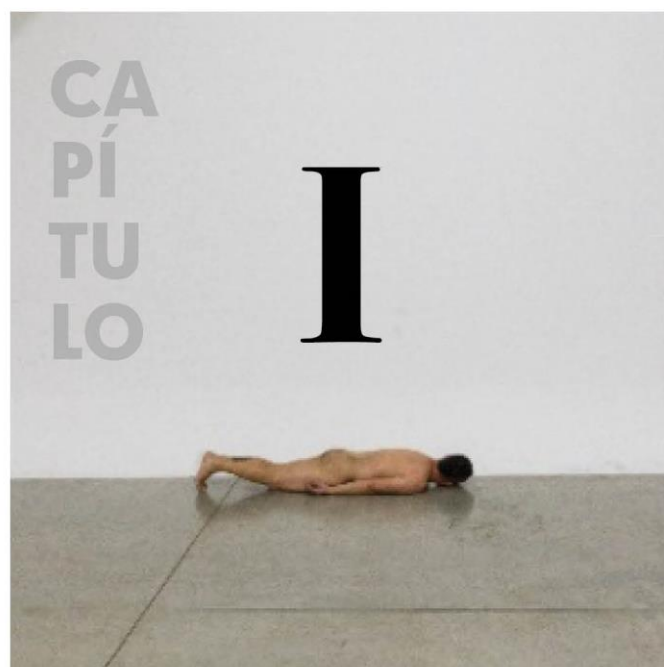
O suporte se constitui *lugar*, juntamente com alguns elementos específicos da composição que, como se verá, são presença constante na obra dos artistas de referência e também em meu processo criativo. As fontes de referência de cada artista - interiores e exteriores -, não se justificam como capacidades inatas. A criação foi tratada, neste caso, como aquela que se alimenta de outras criações e questiona a etimologia do próprio termo.

O processo e o produto artístico que formam esta tese, constroem-se na sua origem – situação que Chiarelli (2002) atribui também à fotografia – na contaminação com sentidos e práticas advindas de múltiplas vivências e de outros meios artísticos.

As produções artísticas, científicas e literárias, se não são referências indispensáveis no desenho que hoje produzo, são perspectivas a partir das quais é possível perceber e elucidar processos e linguagens particulares.

Os comentários, reflexões, proposições e análises feitas – que conduzem o olhar lançado sobre o trabalho de cada artista durante todo o texto –, servem ao objeto principal: expor, estudar e balizar a prática pessoal, ao tentar trazer à “razão” o meu processo artístico.

A figura humana, cuja dissolução participa do momento de mudança também da produção pessoal, merece atenção como veículo de expressão, signo e referência espacial e significadora do intangível, principalmente nos trabalhos produzidos durante os últimos seis meses da investigação. Neles, a tessitura e a organização das propostas em AMBIENTES PORTÁTEIS e O CORPO DO ARTISTA pretendem participar como texto de conclusão.



CAPÍTULO I

Memória

O estudo das possibilidades entre figura e espaço sempre fez parte da minha formação artística e acadêmica. Por isso, uma nota introdutória sobre os desdobramentos da prática pessoal e da trajetória investigativa parece ser a forma mais plausível para o entendimento da produção atual.

*

Em 2001, mudei-me para Madri, Espanha, com o objetivo de iniciar um Mestrado em Museografia e Técnicas Expositivas, na Universidade Complutense e aprofundar-me no estudo dos processos de comunicação dentro dos espaços expositivos, mais especificamente dos museus. Os estudos se concentraram nos meios pelos quais a expografia – iluminação, divisão dos ambientes e agrupamentos das obras, textos e sinais -, definia os percursos e experiências do visitante dentro do edifício. Isso significava avançar no entendimento dos veículos pelos quais a obra acedia ao público e com os quais ela se contaminava.

O entranhamento entre obra e ambiente, seja o seu próprio, delimitado pelo suporte, ou aquele que se expande à arquitetura, foi investigado em algumas de suas possibilidades de interpretação e conformação do espaço da obra, referenciado pela obra em si, pela arquitetura e pelo espectador. Em 2004, já no Brasil, estabeleci uma rotina de quatro horas diárias, em média, de prática e estudo do desenho, aliada à atividade como Professor de Desenho, em escolas privadas e públicas, na Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG e em meu *atelier*¹.

Em 2013, iniciei outro curso de mestrado para atender às demandas profissionais e para ampliar o campo de pesquisa, ao focar meu interesse no ensino superior de Arte.

Num trajeto investigativo coerente com a paixão pelo estudo das relações entre os sujeitos e os produtos artísticos, propus uma pesquisa-ação² que buscava compreender a efetividade do ensino de arte da escola formal no aproveitamento e valorização das experiências estéticas dos estudantes, se comparada a outros ambientes formadores denominados informais: família, internet, televisão, cultura local e global, relações interpessoais, etc.

¹ A escolha pela palavra em francês, *Atelier*, se explica pelo seu uso comum na região onde vivo, além de ser naturalmente utilizada em várias partes do Brasil. A palavra Estúdio aparece eventualmente em respeito ao seu uso por outros artistas, em seus depoimentos ou textos.

² VAZ, Sérgio. Formação artística: tensões entre aprendizado informal e abordagens escolares. 2015

Como Professor de Desenho de Figura Humana e imerso num momento de crescimento da prática extensionista das universidades brasileiras, sentia necessidade de encontrar caminhos para o reconhecimento do lugar ocupado por aspectos da vida e da cultura dos sujeitos na sua formação. Através desse estudo, pretendia perceber que forças – institucionais e contextuais - atuavam na inserção da Arte na vida de 17 alunos do ensino público no final do Ensino Fundamental II (14 a 17 anos).

Tentei comprová-lo com base no delineamento do objeto (formação artística apoiada no sujeito, em suas experiências individuais e culturais). Bases teóricas surgidas das discussões atuais sobre o ensino de Arte serviram como referência para o estudo das experiências no campo da pesquisa, ancoradas principalmente nos conceitos de Aguirre (2007).

Esse autor vislumbra no desenho e na narrativa – produção e leitura de imagens, com base nas definições pessoais do que sejam produtos artísticos³ - oportunidades de perceber se e como a leitura de si e do mundo corresponde ou não a uma determinada estética apreendida por escolhas e situações de aprendizado.

Na concepção de Aguirre, a resignificação da experiência do indivíduo com a obra de Arte se daria pela narrativa⁴, entendida como momento em que narrativa e obra são (re)significadas e assimiladas pelo sujeito, criador ou espectador, para só então ganharem sentido.

O conhecimento prévio/memória ocupa lugar fulcral nesse processo. As vivências e buscas pessoais que, em algum momento, significaram a transcendência do já sabido, seriam, para Aguirre, propulsoras de uma nova narrativa, surpreendente, não intuída, imprevista e, contudo, coerente, porque condizente com a realidade do narrador. Aí imagem, fato e sujeito se transformariam em agentes da experiência estética, aliada à capacidade de narrar como catarse.

Nessa investigação, o reconhecimento de forças atuantes na conformação da realidade de cada um, a partir das falas e desenhos produzidos livremente, ajudou a clarear a obscuridade das conexões (teóricas, práticas e subjetivas) que, até aquele momento, capacitavam cada sujeito entrevistado a narrar sua experiência com a Arte e ocupar seu lugar num determinado sistema de valores e signos.

A comunidade onde a pesquisa de campo se realizou corresponde a uma realidade próxima à que vivi na minha formação básica, também na escola pública. Embora essa aproximação afetiva tenha sido particularmente importante, não ganhou vulto na investigação por questões práticas. No entanto, fermentou o desejo de reconhecimento das trajetórias e instâncias a que chegou a produção pessoal.

Em 2015, dois meses antes de terminar o Mestrado em Educação, iniciei o Doutorado em Arte Contemporânea no Colégio das Artes, em Coimbra. Ainda inspirado pela conversa, em Pamplona,

³ Professor titular da área de Didáctica da Expressão Plástica da Universidade Pública de Navarra, Aguirre considera produto artístico tudo o que, na concepção daquele que o define, se institua como tal.

⁴ Para Aguirre, a narrativa não se limita à oralidade, mas se estende aos gestos, silêncios e, no caso da Arte, a produção artística também se configura como narrativa.

com o Prof. Dr. Imanol Aguirre, por conta de uma entrevista que comporia o capítulo final da dissertação, eu ansiava pelo reconhecimento de mecanismos de interação entre contexto, obra e experiência estética.

No turbulento período em que mestrado e doutoramento aconteciam concomitantemente, impôs-se, por força dos interesses profissionais e artísticos que envolviam uma pesquisa e outra, a necessidade de reconhecimento desses aspectos na prática pessoal de *atelier* e de docência.

À continuação e em consequência dessas escolhas, a presente pesquisa tomou forma.

A narrativa em primeira pessoa até o início do Capítulo II e depois, em alguns trechos desta tese, se justificou pela necessidade de dar um tom intimista ao discurso, necessário para explicitar as motivações e possibilidades desta investigação.



1.1 Arqueologia: primeiras imagens

A imagem engendra seu universo particular e cria uma infinidade de articulações com o espaço. No entanto, estas articulações sempre escapam ao discurso.

As primeiras imagens de infância – aquelas que ainda tenho registradas na memória porque de alguma forma me impressionaram – foram, não por casualidade, desenhos. Então, o que tenho são imagens de imagens.

O pai, nos aniversários, produzia a decoração. Não há registros em áudio, vídeo ou fotografia desses momentos, já que não era nosso costume registrar os eventos familiares.

Essas imagens permaneceram, porém, como fragmentos de memórias. Eram – assim as imagino hoje - pequenas figuras desenhadas em papel, coloridas, recortadas e postas de pé sobre os doces e que, na mesa, formavam, em alguns dos aniversários, um time de futebol; em outros anos, formavam uma pequena multidão que *brincava* ou *caminhava* sobre uma praça... em cenários diferentes, aquelas figuras ilustravam os aniversários.



FIGURA 1 – Interpretação atual (2018) dos desenhos feitos para decorar os doces nos aniversários entre os anos de 1970 a 1978.

Recentemente, essas figuras da infância emergiram das memórias primeiras, reclamando para si um lugar de protagonismo no universo que habita a produção pessoal.

1.2 O retorno ao início

Descrevo a seguir uma situação simples e rica, vivida há alguns meses. Embora o fato em si não tenha importância maior que qualquer outro do dia, foi porque imediatamente me lembrei desses primeiros desenhos, que aquela casualidade apontou para questões simples, mas basilares para esta reflexão sobre o desenho, a figuração e o espaço.

Em 2016, durante uma viagem ao campo, no interior de Minas Gerais, chamaram-me a atenção três crianças que se entretinham com a elaboração de um repertório de figuras que elas desenhavam à medida que criavam a história que contavam a si mesmas.

Quando a narrativa pedia novos desfechos ou soluções, as crianças (duas meninas e um menino, com idades entre 8 e 9 anos) decidiam “quem” deveria ser criado para que a trama continuasse. Depois de desenhadas, as figuras eram recortadas do papel e recebiam, no verso de cada cabeça, uma haste de madeira que lhes permitia manipular as figuras.



FIGURA 2 – Figuras produzidas pelas crianças.2016



FIGURA 2 – Figura produzida pelas crianças. 2016.

Diferentemente das figuras nos aniversários da infância, que prescindiam de suportes presos aos doces para manterem-se fixas e de pé, essas últimas, com hastes de manipulação em suas cabeças e com os corpos livres, tendiam ao movimento e respondiam à vontade de seus criadores.

Essas imagens, leituras tardias de um universo interpretado pela criança de então, por sua característica emotiva e ficcional, ao serem descritas, inevitavelmente contaminam (ou fertilizam?) as imagens originais, inalcançáveis, que a princípio documentariam determinado

acontecido, sentido ou objeto, pertencente ao passado. Não obstante, cambiantes, sobrevivem nessas leituras tardias, ainda que perdidos os seus aspectos originais. A (re)formulação dessas imagens, para Patrícia Franca abre espaço para suas potencialidades polissêmicas que se materializam no afloramento de suas versões⁵.

Na leitura das imagens da história familiar, com todas as suas particularidades e imbricamentos, evidencia-se o protagonismo da liberdade perceptiva, que vai ao encontro da imagem por meio dos sentidos, em detrimento da racionalização, estabelecendo propostas interpretativas em lugar de códigos de leitura, como observa Franca, ao comentar as proposições de Régis Debray.

Já as figuras com as quais as crianças se entretinham, por sua característica dinâmica e fluida, demandavam espaços distintos, conforme sua importância no contexto da narrativa. Essa relação valor/espaço se traduzia, naquela situação, à subdivisão do espaço geográfico ocupado pelos meninos. O zoneamento considerava a localização geográfica, exposição ao sol, beleza e dimensão das áreas para definir espaços nobres e secundários.

Em ambos os casos, porém, ao alcançarem o entorno, as figuras traziam consigo propostas de ambientes, pelo simples fato de que, ao sair do plano bidimensional, naturalmente reclamavam para si o espaço circundante para mover-se e levantaram outras questões sobre:

A - a atuação do papel, ao mesmo tempo, como suporte e figura;

B – a possibilidade de as figuras retiradas do plano modificarem e atualizarem o espaço tridimensional;

C – o dimensionamento do espaço e sua configuração pelas potencialidades de movimento da figura.

Essas questões se desdobraram e criaram ramificações no decorrer do texto, com o fim de voltar a este mesmo ponto, com mais clareza que antes.

⁵ Em NAZARIO, Luiz. FRANCA, Patrícia. (2006)



CAPÍTULO II

O lugar do pesquisador

A constatação de procedimentos e soluções recorrentes para as três questões propostas, não chega a caracterizar na produção pessoal *um modus operandi*. Isto porque reconhecer métodos como marca pessoal, não dá conta da imprevisibilidade característica da produção artística, que realoca incessantemente processos e materiais, segundo a especificidade de cada caso. Tampouco esclarece como a prática de *atelier* se articula com os demais fatores incidentes na feitura do desenho e na sua significação, porque a reafirmação do próprio fazer e aquilo que esse fazer revela, sempre prevalecem como inconfessáveis no desenho.

Desse modo, a rotina de produção do desenho (desde a sessão de fotos com os modelos, à *reconstrução* dos corpos no desenho) me aproxima da minha imagem essencial, porque, ao impregnar o espaço/suporte com o grafite e a partir das impressões sobre o corpo representado, me misturo – pelo esforço, pelo movimento, pela dor e pelo atrito – ao corpo surgido desta *performance*.

O interesse por essa troca performática se explica na possibilidade de elucidar o que caracteriza o desenho na produção pessoal.

*

Por isto esta investigação reconhece o corpo do artista como objeto de estudo, na busca de pistas de como o fazer designa soluções e se justifica em si mesmo, na perspectiva do desenho e sua produção na prática diária como motivo e fim do fazer. Nesta ótica e, segundo William Kentridge, o *atelier* se torna o lugar onde o artista dá forma a sua “porosidade”. É também, um “... espaço para onde converge o mundo e onde este se transforma, se desconstrói e logo retorna ao próprio mundo”⁶

O propósito de testar essa hipótese cobrou uma observação intensificada dos processos de produção, à luz de questões teóricas sobre o desenho na paisagem contemporânea e sobre a prática que considera processos e poéticas, experimentais.

Cuidou-se, dentro das possibilidades, de escapar da indefinição causada pela multiplicidade de soluções comunicativas, características da produção contemporânea.

O percurso investigativo descrito desenhou-se, portanto, como uma apresentação do artista a si mesmo, ao debruçar-se sobre sua prática, pelo espelho de outros – teóricos e artistas contemporâneos –, transformando-se em campo de diálogo e transbordamento dessas mesmas questões.

⁶ KENTRIDGE, William. 2016.

No entanto, para Patrícia Franca⁷ a investigação em Arte, principalmente aquela que demanda uma produção plástica contígua à reflexão teórica, trabalha com o mistério, com um percentual nebuloso, um tempo e uma fração do fenômeno não traduzíveis em palavras.

Ao refletir sobre as implicações do não traduzível na produção, tratamos de decifrar um fenômeno que se caracteriza pelo “indecifrável”. Por ser passível de interpretação, a obra, segundo Vidal⁸, permanece como não interpretada. Isto porque a obra não corresponderia ao que pensamos, mas de “onde” pensamos. Essa seria a principal característica do interpretável: permitir posicionamentos.

Vidal também questiona o sentido da verdade como uma correspondência com factos ou com objetos. Se assim fosse, diz o autor, teria a verdade uma correspondência com representações e propriedades de objetos, denotações de nomes e aplicação de predicados). O veículo da verdade seria, em consequência, a sentença.

A exemplo da escolha por conduzir a pesquisa pelo viés do espaço e da figuração no desenho, automaticamente proponho conexões e parâmetros de análise apoiado em motivações e convicções particulares que, em seu conjunto, performam uma estética também particular.

Também com base nessa premissa, Patrícia Franca afirma que esse lugar de onde irradiam nossas questões, pertenceria a uma dimensão que não pode ser traduzida somente nas palavras que conceitualizam tal obra, porque ela é aquilo que está diante de nós, mas também é aquilo que falta, que se apaga nesse solo onde a palavra não alcança a imagem, a prática e a teoria se fundem na ação e naquilo que ela alcança. Reafirma-se a natureza experimental do trabalho artístico como prática heurística, que atravessa a construção de uma ideia numa experiência que se funda na percepção.

Entretanto, a certeza dessa inconclusão fundadora da percepção e da possibilidade de interpretar amplia o campo de abrangência da pesquisa em Arte como discussão histórica, estética, empírica e reflexiva em relação ao *status quo* da Arte, dizendo-nos mais sobre a infinitude de perspectivas que propriamente sobre a busca de algum ponto de afirmação de possibilidades.

A não sistematização de parte da experiência estética e de um percurso metodológico único para todas as situações estudadas não representam prejuízo à credibilidade dos dados (dados, por sua natureza, considerados a partir da ideia de que “... o veículo da verdade pode condicionar ou ser condicionado pelo determinante da verdade...”⁹). Garante, portanto, a possibilidade de eleição de inúmeras perspectivas para seu estudo. Sob a perspectiva pontyana, é possível dizer que as investigações em Arte e sobre Arte o são, à medida que incorporam em suas bases a opacidade e a particularidade característica das suas próprias referências.

⁷ Em (NAZARIO, Luiz. FRANCA, Patrícia p. 190). 2006.

⁸ VIDAL, Carlos. Página 517. 2015.

Neste caso, ao considerar a produção do artista-pesquisador no estudo do desenho, a atenção se dirige à ramificação e à pluralização, no sentido contrário da busca por teorias concisas, e conforma-se como um compêndio de experiências culturais e particulares sobre grandes campos de terreno móvel.

2.1 Olhar para a experiência

Toda essa empreitada, entretanto, depende da capacidade do pesquisador/produtor de reconhecer e analisar o próprio fazer, o seu lugar num determinado sistema de valores e signos e a clareza de como tudo isso se faz presente na produção. Cobra um certo distanciamento de si e o discernimento entre *experiência próxima* e *experiência distante*.

Na concepção de Geertz¹⁰, “experiência próxima” refere-se ao modo como um paciente, um sujeito ou um informante definiriam aquilo que seus semelhantes sentem, veem, pensam e imaginam naturalmente e sem esforço. “Experiência distante” seria o modo como um especialista – um analista, um cientista, um padre ou um etnógrafo, por exemplo – discorreria sobre determinada questão para levar a cabo seus objetivos científicos. O autor usa os dois conceitos para estabelecer horizontes de análise que, se utilizados como estratégias que se entrelaçam e se intercalam no momento certo, possibilitam uma interpretação do *modus vivendi* e do *modus operandi* que não seria limitada pelos horizontes do conhecimento prático nem sistematicamente surda às tonalidades de sua existência.

A ciência do lugar do pesquisador que se constrói ao longo do texto, assim como foi tratado por Geertz, aportou grandes e produtivas reflexões a esta investigação: um desenhista em seu fazer, investigando teorias e contextos de produção e interação do corpo com o espaço. Essa é uma situação ao mesmo tempo profícua e delicada, em que o risco da cegueira de conceitos e preconceitos consolidados pela prática e a facilidade em reconhecer (ou preconceber) o contexto a ser investigado caminham juntos, e podem trazer consequências importantes para o resultado da pesquisa.

Foi possível aplicar as proposições de Geertz ao mergulhar na prática de *atelier* e no conjunto de conceitos que a moveram (“experiência próxima”), juntamente com o olhar que, distanciado, observa e analisa (“experiência distante”). Foram elencadas algumas premissas em torno dos conceitos desses dois tipos de experiência.

Em primeiro lugar, é necessário controlar ou balizar concepções. As convicções do pesquisador, construídas pela experiência como artista e professor de Desenho de Figura Humana, estão suficientemente entranhadas na vida e podem embotar o olhar e o modo de refletir sobre

¹⁰ GEERTZ, Clifford. 2008.

todas as coisas. Mais especificamente, sobre esta investigação, houve sempre o perigo de julgar todas as questões relacionadas à Arte por uma perspectiva unilateral. Foi preciso entender outras “verdades”, como premissas trazidas à luz por situações e experiências sensíveis diversas, válidas somente nesse e para esse contexto. De forma similar e em nível mais sutil, essas verdades admitem que os fatos verificáveis representam o real dubidativo pelo qual se alcançam verdades não verificáveis¹¹

Desse modo, é possível evitar a interpretação do trabalho plástico a partir de uma concepção única e própria de um determinado sujeito, pesquisador e pesquisa.

Outro aspecto fundamental da base teórica e prática nesta investigação é que seu curso é um movimento perscrutador infinito, que obriga que o todo e suas partes sejam elucidados um pelo outro. Portanto, ao transitar continuamente de um microuniverso para o todo, estudam-se, minuciosamente, as partes por meio da totalidade – e vice-versa.

Houve um trânsito fluido entre a experiência específica da feitura das peças produzidas como requisito para a completude desta pesquisa, e o contexto mais amplo, de elucidação da trajetória conceitual e plástica dos trabalhos e, novamente, de volta ao processo de produção.

A referência a artistas em atuação, dentro do período que, na Arte, se denomina contemporâneo, se justifica na convicção de que o contexto – tempo, momento e elementos de diversas categorias da vida prática - em que acontecem as experiências influenciam não apenas as condições da produção, mas também a concepção do que seja figuração.

Quando se pensa sobre os processos de construção conceitual em conjunto com os signos que dialogam com a figura na obra desses artistas, tem-se como objeto o reconhecimento das articulações entre espaço e desenho e o distanciamento necessário para reconhecer os próprios meios de atuação.

Por outro lado, é a habilidade para analisar as várias perspectivas originadas de todo o labor prático e teórico/conceitual, que vai definir o grau de compreensão que alcançará o pesquisador. O diálogo seria de aproximações e distanciamentos, de reciprocidade na relação entre figura e espaço arquitetônico (propriamente dito ou no sentido amplo de construção no espaço), e também de desdobramentos da inter-relação com um terceiro elemento: o corpo do artista.

Geertz, em seu livro *A Interpretação das Culturas*, debruça-se sobre sua própria experiência e suas reflexões clareiam lugares que, por parecerem comuns e simples, passariam despercebidos a pesquisadores iniciantes. Segundo o autor, não se pode percorrer as nuances ou formas como uma espécie de material de análise cultural para descobrir seu conteúdo harmônico, sua taxa de estabilidade ou seu índice de incongruência. Pode-se apenas olhar e ver se as formas em questão de fato coexistem, mudam ou interferem umas nas outras de alguma maneira, o que corresponde a provar o sal para ver se é salgado ou derrubar uma peça de porcelana para ver se é frágil, e que

¹¹ GEERTZ, Clifford. Página 85. 2008.

não corresponde, sem dúvida, a uma investigação sobre a composição química do sal ou da estrutura física da porcelana. A razão para isso é que o significado não é inerente aos objetos, às ações ou aos processos que o possuem, mas lhes é imposto. A explicação de suas propriedades, portanto, deve ser procurada naquele que faz essa imposição: o próprio pesquisador.

Para não perder o sentido dessa reflexão, é necessário voltar a uma questão básica que nos aproxima novamente dos conceitos discutidos aqui: onde deve estar ou como deve se movimentar o pesquisador dentro de sua própria paisagem? A resposta a essa questão é tão complexa quanto a pergunta. Isso porque se dá no processo da investigação e se molda na prática e na reflexão sobre ela. Para Malighetti¹², as temporalidades em uma pesquisa são múltiplas e se inter-relacionam de modo complexo, articuladas pela escritura que atravessou a pesquisa em todas as suas fases, desde os dados confusos e dispersos, até a sua transformação em um texto coerente e legível. Evidenciam-se aí, a negociação e a dialogicidade do trabalho da investigação, em diferentes níveis: entre o pesquisador e seu objeto; entre as diferentes fontes de informação; entre o pesquisador, os próprios modelos teóricos e a comunidade científica; entre o pesquisador e seu próprio ser, ao longo do tempo, em seus vários aspectos – biográficos, pessoais, disciplinares. Sem falar na temporalidade da escritura, na transcrição da realidade do dizer e na relação com os leitores.

Todos esses instantes que se sobrepõem, intercalam-se e somam-se, configuram o ponto médio, citado por Duranti (2001). São indicadores de caminhos a percorrer na investigação de uma multiplicidade de estruturas conceituais complexas que, segundo Geertz, estão, em parte, sobrepostas ou atadas umas às outras, que são simultaneamente estranhadas, irregulares e pouco evidentes. Cada dado colhido se reagrupa e se rearranja partindo das redes que se criam, se mesclam e produzem novos dados.

¹² MALIGUETTI, Carlos. 2007.



CAPÍTULO III

Reflexões prévias sobre o desenho e a hiper-realidade

Em acréscimo à complexidade característica deste tipo de pesquisa, em que o pesquisador perscruta o seu próprio desenho, pode-se observar nas últimas três décadas, em várias práticas visuais, uma tendência em se trabalhar com imagens cambiantes, que usam intencionalmente de certa precariedade, abrindo mão da clareza e do distanciamento, cobrando um olhar novo – mais atento à superfície, aos pormenores, aos eventos furtivos surgidos da imagem.

Nesse mesmo panorama contemporâneo, um novo realismo abre espaço e se vale da vida moderna em todas as suas dimensões, assimilando do cotidiano o seu conteúdo e suas tecnologias. Mas mesmo em representações realistas, nesta época das imagens em alta definição, a busca empreendida pelo olhar deve atravessar o reconhecível para encontrar camadas mais sutis. Este evento não é intencional e se constitui como fenômeno que abarca sujeito contemporâneo, contexto e imagem.





FIGURA 3 – VAZ, Sérgio. (s/ título). Lápis de cor sobre papel. 20x20cm. 2010. Série Frigo.
Coleção particular. Miami, EUA.



3.1 Hiper-realismo

Nóbrega afirma que não se pode realizar dois movimentos idênticos, pois, mesmo sem nos darmos conta, o nosso corpo e sua estrutura perceptiva (sensório-motora) estão o tempo todo se reorganizando ou se auto-organizando, gerando sempre novas interpretações para o movimento, novas emergências e microprocessos. No macro, aos olhos do observador, parece não haver novidades, mas no micro há sempre novas emergências, tudo se renova constantemente. Apoiase

Esta concepção sugere instâncias de presentificação desse corpo nos seus microprocessos que, pelo desenho, transcendem o corpo físico. A figura aí teria sua presença potencializada, além da realidade.

A visão aproximada de qualquer parte do corpo é abstrata. É fato que, ainda que fôssemos especialistas ou cientistas no estudo do corpo, não conseguiríamos descrever detalhadamente e de forma definitiva o jogo de reflexos, cores, volumes e áreas de transição que dão forma a uma retina, à carne e à pele. Muito menos conseguiríamos descrever o que seriam formas *intensas*, *adoecidas* ou *fluidas*.



FIGURA 4 – VAZ, Sérgio. (s/ título). Série Vazio/Cheio. Grafite sobre papel, 50x25cm. 2008. Acervo de Ademir Nascimento. Belo Horizonte, Brasil.



O hiper-realismo, é ao mesmo tempo, uma solução técnica e a forma de expressão mais utilizada como material desta pesquisa. Por mais que pareça contraditório, adota-se seu estudo como forma de ir além da força visual da imagem e alcançar elementos mais sutis da sua invisibilidade¹³.

Ao ultrapassar o visível e o visual, o desenho se liberta da intenção única de representar, mimetizar, para dar a perceber a busca de outras questões.

Anterior a essa relação entre sujeito e obra, a rotina de trabalho que resulta na produção dessas imagens tem no corpo do artista e nos corpos desenhados a origem de um processo de comunicação entre as latências e a materialidade.

*

3.2 Figura, representação e deriva

A discussão sobre a figuração e sua validação como prática e teoria na arte moderna e contemporânea insiste em aferrar-se à ideia de representação, apontada por Furlan, na crítica de Merleau-Ponty.

No entanto, para Furlan, a pintura clássica, antes de ser e para ser representação de uma realidade e estudo do objeto, deve ser vista como metamorfose do mundo percebido em um universo peremptório e racional, e do homem empírico, confuso e incerto, em caráter identificável¹⁴

O autor sugere a possibilidade, pela representação, da elucidação daquilo que, na práxis, tende a ser somente pressentido e a fugir de definições e conceitos. Antes de ser uma tendência à formalização das coisas que se esquivam a cada tentativa de reconhecimento, a figuração seria o lugar edificado onde as coisas não visíveis se revelam, pois "...as coisas visíveis são as dobras secretas de nossa carne e de nosso corpo,¹⁵ diz Merleau-Ponty 1964-1992.

Nesse sentido, Furlan diverge em pontos importantes da posição do crítico de arte e filósofo americano Arthur Danto¹⁶ quanto à figuração. Ao referir-se à figuração antes do modernismo, Danto atribui-lhe como característica principal a representação do mundo tal como se apresentava ao olhar. Também discute e traça o percurso e as oscilações entre protagonismo e ostracismo da representação na história, fixando-se no Modernismo e Pós-Modernismo. Aborda a representação realista como cópia de uma organização visual que seria comum a todos que a observam, calcada na representação *do* real, do mundo como se apresenta e cuja imagem é vista por si da mesma

¹³ No capítulo IV, o papel da invisibilidade na produção pessoal é discutido e ampliado nos capítulos seguintes.

¹⁴ FURLAN (2005)

¹⁵ In NÓBREGA, Terezinha Petrucia. (2008)

¹⁶ DANTO, Arthur. Página 9. 2010.

forma que é vista por outrem. Danto se aproxima da *percepção* pelo discurso da *fé perceptiva*¹⁷, que Merleau-Ponty descreve como a reação do sujeito que vivencia uma experiência perceptiva sem questionamentos, naturalmente, com uma fé originária em suas consequências. Reforça assim a ideia de uma única visualidade para todos os elementos que compõem a percepção.

Logo após estabelecer este limite, determinando assim um tempo em que a pintura voltava-se para suas próprias possibilidades, indaga-se sobre quem teria sido o primeiro pintor a desviar a pintura da representação para os meios pelos quais ela acontecia. Logo adiante, citando Greenberg, lembra da opção de Cézanne por abrir mão da verossimilhança para adequar o seu desenho à forma da tela, e interpreta a atitude de Cézanne como um momento inicial, pelo menos na história da Arte, a partir do qual o artista lança os primeiros olhares para o suporte como um espaço a ser construído.

Em outra perspectiva de análise, mas, ainda sobre Cézanne, Nóbrega entende que o mundo não estava diante do artista por representação, mas como acontecimento febril, uma encruzilhada onde o chão, assim como as linhas, os contornos deslizam sob os nossos pés. Nesse caso, a pintura de Cézanne e as relações que ele estabeleceu com o mundo que se lhe apresentava, tomam um tom menos racional e literal que aquelas apontadas por Danto. Nóbrega abre espaço para discutir a invisibilidade na representação e para admitir em seu estudo, reflexões sobre imanência e atribuição de sentido. Este raciocínio reconfigura e redireciona a interpretação da obra de Cézanne quando volta a atenção para a representação como comunicação da relação do artista com o mundo e como algo que apela à percepção.

Danto deixa entrever ao longo de seu discurso a intenção de enfatizar a conexão entre realidade comum e representação como oposição à nova abordagem trazida pela Pop Art à figuração. Segundo ele a imagem, o corpo e as coisas passaram a ocupar nas décadas de 1960 e 70, o ritmo da sociedade de consumo, juntamente com as *Brillo Boxes*.

Não há, porém, esforço por parte do autor em criar conexões ou paralelos reflexivos entre a revolução da imagem na Pop Art e o movimento dadaísta que, em 1917, deu às coisas comuns a possibilidade de se tornarem objetos artísticos. Toda a regra, sobre figuração ou não, teria perdido sua força com os readymades de Duchamp, que começaram a questionar o lugar da Arte e dos discursos antigos.

Para Danto, porém, as *Brillo Boxes*, de 1964, marcaram um lugar particular para a imagem na Arte, onde o figurado pudesse perder sua carga representativa e mimética para tornar-se outra coisa.

Sobre a ideia de a representação corresponder àquilo que se vê, a imagem ontológica, o filósofo não chega a destacar possíveis influências da interpretação neorrealista da imagem na década de 1930 e como essa perspectiva se entranhou na cultura ocidental, ao instituir a necessidade de que a imagem carregasse em si um objetivo, uma mensagem, um sentido.

¹⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice, edição de 2007.

Finalizando sua trajetória reflexiva sobre o assunto, entretanto, Arthur Danto admite haver alcançado o entendimento da não existência de uma forma específica de aparência das obras em contraste com o que ele havia chamado “coisas meramente reais”.¹⁸

Paradoxalmente, do solo do Neorrealismo, do contexto da Pop Art e do *Nouveau Réalisme* na década de 60 surge o hiper-realismo ou foto-realismo. Com raízes caracterizantes no fim dos anos 60, principalmente em Nova York, o retorno do realismo à arte contemporânea propôs a construção da imagem com objetividade e precisão, na medida dos mais recentes recursos temáticos e técnicos.

Percebe-se uma retomada do realismo na arte contemporânea, apesar das perspectivas abertas e pelas incursões formais da arte abstrata e do minimalismo. Este "novo realismo", porém, tem suas principais referências na cena contemporânea e se vale do cotidiano em todas as suas dimensões: é o contexto contemporâneo que fornece as imagens e os recursos técnicos dos quais os artistas lançam mão.¹⁹

Richard Estes (1932), um dos fundadores do hiper-realismo na década de 1960, questionava abertamente o protagonismo da fotografia no registro da realidade, reclamando-o indiretamente para a pintura hiper-realista. Com isso, questionava não somente a fotografia como reprodutora do visível, mas a própria visualidade. O artista abria um diálogo com a possibilidade de a realidade ser passível de interpretações e, inclusive, ser *mais real* na pintura, sem colocar em discussão a existência de uma realidade específica a qual se deva aproximar ou validar.

Entretanto, a resistência que o hiper-realismo enfrenta desde o seu surgimento, parece sempre se fortalecer na repetição de um problema que também nasceu com ele: o exercício eterno e tedioso da virtuosidade.

¹⁸ DANTO, Arthur. Página 16. 2006.

¹⁹HIPER-REALISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo329/hiper-realismo>. Acesso em: 06 mar, 2018. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7



FIGURA 5 – ESTES, Richard. Cabinas telefônicas. 1967. Óleo sobre tela.²⁰ Museu Nacional Thyssen. Madri, Espanha.

²⁰ Fonte: <https://profeanacob.wordpress.com/2017/05/05/10-hiperrealismo-anos-60-70/>. Acesso em: 10 jul. 2018.



FIGURA 6 – ESTES, Richard. Óleo sobre tela. ²¹



FIGURA 7 – DON EDDY. 1971. Acrílico sobre tela. ²²

²¹ Fonte: <http://www.blckdmnds.com/richard-estes-o-pai-do-hiperrealismo/>

Acesso em: 14 mar. 2018.

²² Fonte: <https://profeanacob.wordpress.com/2017/05/05/10-hiperrealismo-anos-60-70/>



FIGURA 8 – GOINGS, Ralph. *River Valley Still Life*. 1976. Óleo sobre linho.²³

Atrelada à disponibilidade da tecnologia, essa forma de figuração impõe à visão (talvez seja essa a força mais evidente de uma obra hiper-realista) o grau de aprimoramento técnico do artista, com aura de genialidade e com comunicação direta com as imagens cotidianas.

Talvez por isso, se pensamos a trajetória da figuração desde a década de 1930 até a figuração hoje, podemos ver como em certos períodos e contextos artísticos, o hiper-realismo aconteceu em um ritmo mais constante e perene, longo e particular que outras tendências artísticas, apesar das transformações, resistências e aculturamentos no uso da figuração. Hoje o foto-realismo experimenta um ímpeto de crescimento e de ampliação de campos de abordagem, que atualmente se adaptam à inexistência de fronteiras.

²³ Fonte: <http://www.meisलगallery.com/LKMG/artist/works/detail.php?wid=113&aid=19> >
Acesso em: 10 jul. 2018.



FIGURA 9. VAZ, Sérgio. (s/ título). Série Corpo do artista. 25x30cm. 2016. Acervo do artista. Belo Horizonte, Brasil.

Os temas e abordagens dos primeiros hiper-realistas da década de 1960 tinham papel de registro de um tempo, aliado ao preciosismo técnico e conhecimento apurado sobre o papel da luz e das novas tecnologias.

No Brasil, os caminhos tomados pelas novas abordagens são diversos, dos anos 1970 em diante. Em trabalhos dos artistas Antônio Henrique Amaral e Gregório Gruber, é possível perceber a influência do hiper-realismo.

O olhar do artista buscava, ao mesmo tempo, a imagem que lhe trouxesse a atmosfera de sua época e algo que o desafiasse em sua habilidade em buscar soluções e criar ferramentas, uma imagem em que pudesse mostrar quão mais real ele (o artista) era capaz de tornar a realidade.

Entretanto e apesar disto, desde seu surgimento, o hiper-realismo criou novas trajetórias que parecem buscar mais avidamente algo que está além da imagem.

Na contemporaneidade o GPS, as câmeras, os celulares e todos os aparatos de monitoramento disponíveis, contribuem para que experimentemos uma nova forma de, por exemplo, ver o corpo e a sua representação: de uma forma mais diluída e deslocado de seu estado físico original. Nesse contexto, a tecnologia representa para Vidal (2005, p. 300) um modo de autonomização da visão como máquina apartada de qualquer tipo de corporalidade.

O foto-realismo, neste contexto, oferece-se paradoxalmente para a recuperação e sugestão de realidades, num tempo em que os sujeitos transitam, simultaneamente, por inúmeras versões de *real*.

Em geral, os artistas hiper-realistas resgatam objetos, pessoas ou instantes comuns da profusão de coisas de consumo, elevando-os à condição de elementos artísticos. A banalidade dos temas intensifica o efeito daquilo que se reapresenta – como imagem potencializada – pelo desenho ou pela pintura.

Diferentemente daquilo que propôs Duchamp com a roda de bicicleta ou com A Fonte, o hiper-realismo acolhe o comum por ser atual e se vale de todo o aparato tecnológico disponível para torná-lo único.



Figurações contemporâneas

Como já foi dito, o Realismo e o Hiper-Realismo parecem ter criado uma trajetória particular na história, pelo menos a partir dos anos 1930. A definição de hiper-realidade também se conformou aos tempos, acompanhada pelas mudanças ocorridas na figuração, provocadas pelo contexto mundial.

A segunda metade da década de 1930 parece, pois, um ponto de partida satisfatório para traçar um percurso de reflexão sobre representação, corpo e espacialidade, pelo estudo de artistas referenciais da produção pessoal. Começemos pelo pintor Stanley Spencer, que apresenta em sua produção dois caminhos distintos.

Concorde com o Neorrealismo no seu apogeu, Spencer tinha sua produção pictórica referenciada nas funções sociais, políticas e artísticas, bases do próprio movimento.



FIGURA 10 – STANLEY, SPENCER. *Os construtores*. 1936.

A obra, de 1936, responde à principal demanda do Neorrealismo e seu determinismo social. Stanley Spencer, assim como Cândido Portinari, no Brasil, Diego Rivera, no México e muitos outros pintores daquela década, abalada pela Grande Depressão americana e pelo crescimento da indústria, denunciavam a automatização e coisificação do homem, ilustrada por Chaplin no filme Tempos Modernos, também de 1936.

Um ano mais tarde, porém, Spencer pintava *Double nude portrait: the artist and his second-wife*, obra que representa uma transformação dentro de sua abordagem de retratos e com uma proposta totalmente distinta.

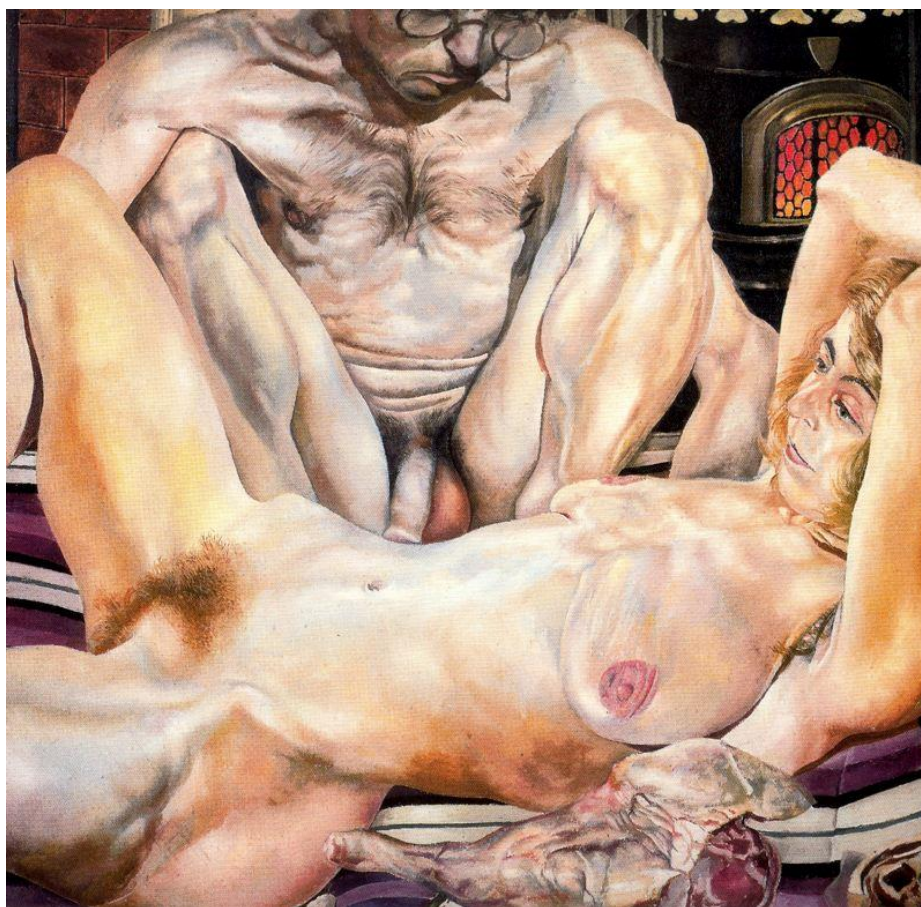


FIGURA 11 – STANLEY, Spencer. *Double nude portrait: the artist and his second-wife*. 1937.

O conjunto de pinturas de retratos de Stanley Spencer – produzidos ao mesmo tempo que a pintura de cunho social – integra-se à produção do artista/pesquisador como referência para o que, até então, este último denomina como *atmosfera* da pintura. Atmosfera seria, grosso modo, o conjunto de potencialidades da imagem ligadas a elementos não visíveis como a temperatura, a densidade e a ambiência.

Sobre o que até então se definiu como atmosfera, no entanto, pretende-se acrescentar reflexões importantes a partir do reconhecimento daquilo que, explica Vidal (2015), não se pode ver nem discernir, mas que, na imagem, vai progressivamente adquirindo importância.

Algumas obras de Spencer e de outros artistas permanecem como referência para o desenho do artista/pesquisador através do reconhecimento dessa invisibilidade descrita por Vidal e podem explicitar melhor todas as relações não verbalizáveis com a produção pessoal.

A pintura da FIG. 9 - como outras de Spencer, produzidas no mesmo período - aproxima-se, em sua composição, paleta e *atmosfera*, à pintura de Lucien Freud, já em 1990 e à obra de Jenny Saville, nos trabalhos produzidos também da década de 1990.

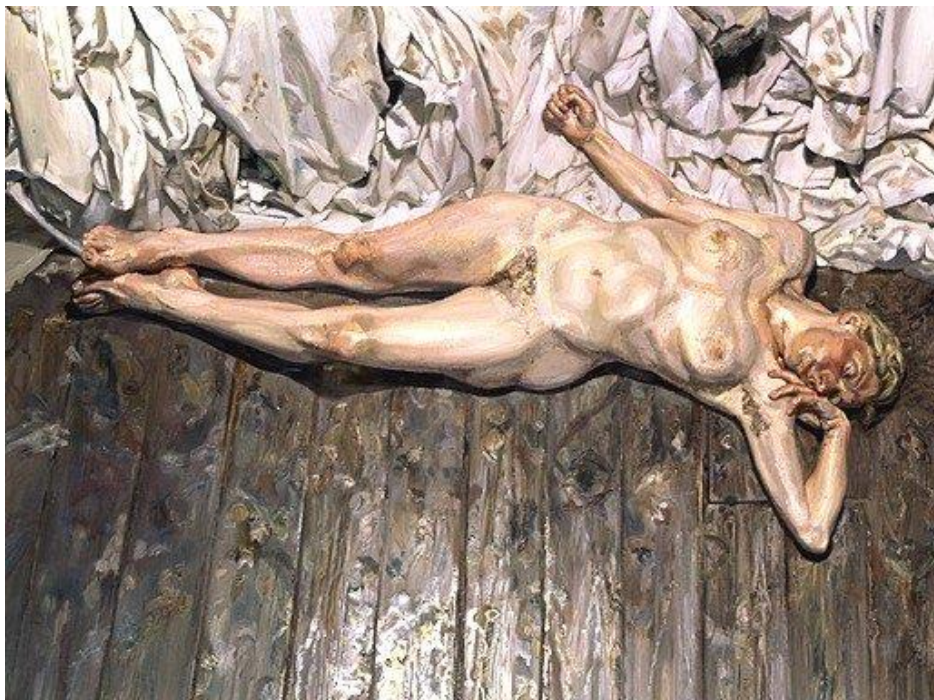


FIGURA 12 – FREUD, Lucian. *Lying on the rags*. 1989-1990. Óleo sobre tela



FIGURA 13 – SAVILLE, Jenny. *Propped*. 1992. Óleo sobre tela.²⁴

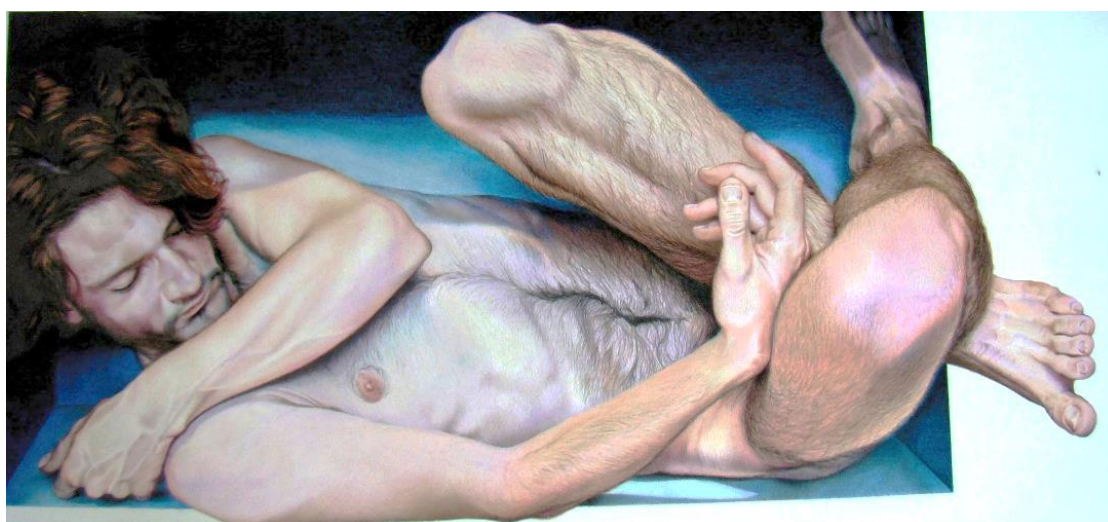


FIGURA 14 – VAZ, Sérgio. Série Frigo. Lápis de cor sobre papel. 80x45cm. Coleção Particular. Belo Horizonte. 2010.

²⁴ Fonte: http://www.publishedart.com.au/bookshop.html?book_id=1764

É possível localizar a produção pessoal no mesmo campo de discussões e interesses que esses últimos artistas: Lucien Freud e Jenny Saville. A presença da *carne* nas paletas cruas desses artistas ressalta a matéria frágil dos corpos. Além disso, o corpo aparece como forma, violenta, pulsante em sua fragilidade e força.



FIGURA 15 –VAZ, Sérgio. *Cabeças*. Série Vazio/Cheio. Grafite sobre papel. 170x45cm. 2008. Acervo de Jair Raso. Belo Horizonte, Brasil.



FIGURA 16 – VAZ, Sérgio. *Cabeças* (detalhe).

No desenho *Cabeças* (2007), a busca constante por soluções técnicas não somente favoreceu a força visual de cada uma das oito cabeças desenhadas em tamanho natural, em grafite e nanquim. O desenho alcançou um ritmo de feitura necessário ao tempo de preenchimento de cada figura, contaminando-as com aproximadamente 220 horas de impressão do traço insistente que, combinado a soluções visuais convincentes, imprimiram no tempo de sua feitura a memória do autor sobre aquelas formas que ele refigurava.

Há artistas cujo objeto parece ser a potencialização desse tempo e processo de feitura ou sua transmutação em valor visual e “matérico”, sugerindo leituras similares às das coisas cujo uso prolongado imprime memórias antigas e coletivas. As figuras de Jenny Saville respondem ao gesto e à tensão impressos na construção do desenho pelo pulso das dimensões das obras e da

potência das pinceladas, para ultrapotenciar a violência de suas imagens. Sugere, portanto, uma dobra dimensional por intermédio da qual seria possível retirar a imagem dos padrões limiares da violência que elas inspiram, fazendo com que suplantem sua capacidade de presentificação ao envolver o espaço, identificando-se com Gottfried Helnwein no uso do espaço expositivo, aos modos de uma instalação.



FIGURA 17 – SAVILLE, Jenny. Exposição no Modern Art Oxford, 2012.²⁵

²⁵<http://art-corpus.blogspot.com.br/2012/08/review-of-jenny-saville-at-modern-art.html>> Acesso em: 21 abr. 2018.

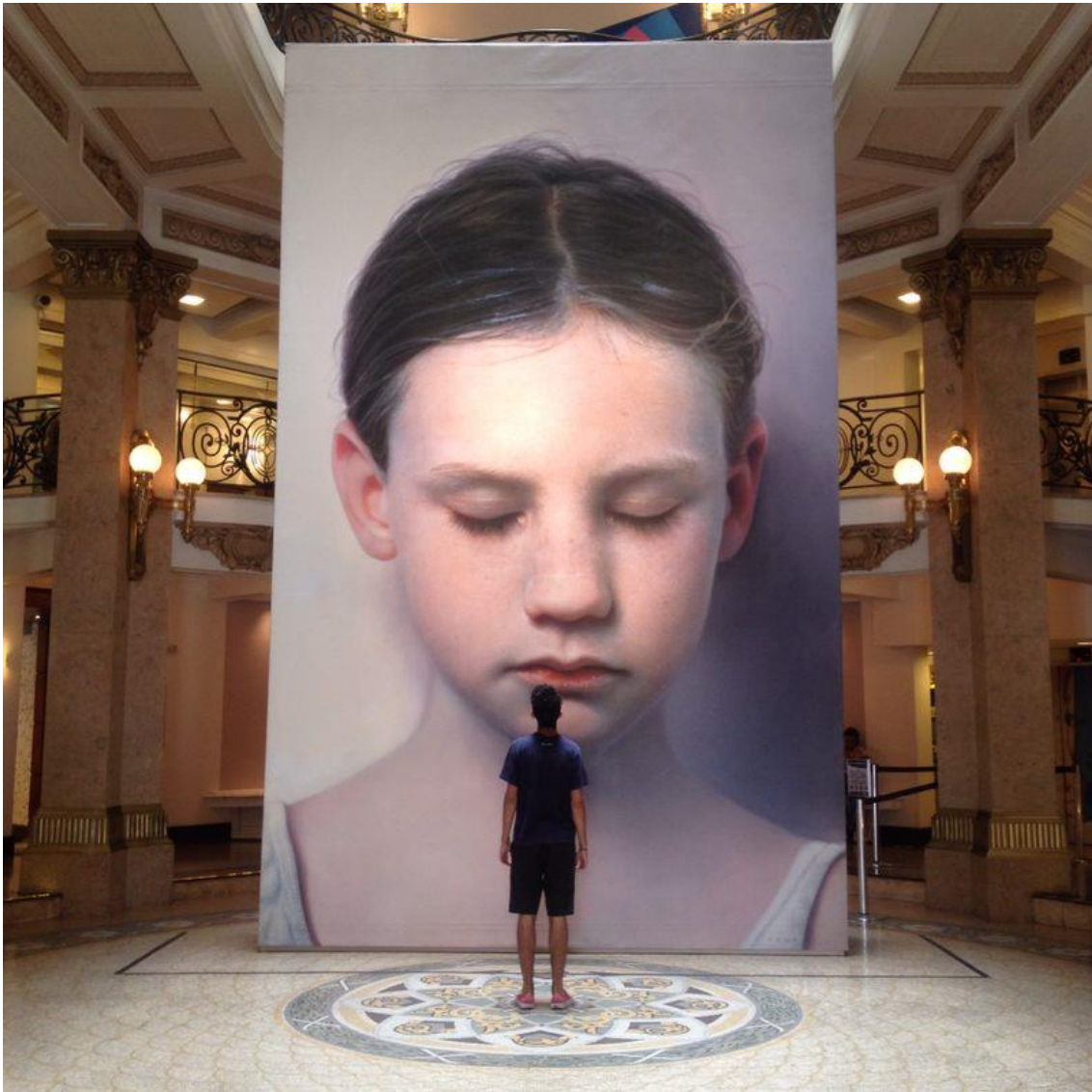


FIGURA 18 –HELNWEIN, Gottfried. *Cabeça de criança*. 2014. Exposição Centro Cultural Banco do Brasil. São Paulo, Brasil. ²⁶

²⁶<https://artenalinha.wordpress.com/2014/02/04/ccbb-sp-exibe-obras-da-colecao-ludwig/>. Acesso em: 21 Jan. 2018.



FIGURAS 19 e 20 –VAZ, Sérgio. Exposição Peça Peça. 2007. Galeria do Fórum Lafayette.
Belo Horizonte, Brasil.



Com argumentos de cunho formal, os desenhos expostos pelo autor, na mostra Peça Peça, em 2007 e, novamente em Vazio/Cheio, em 2008, já apontavam, mais timidamente, para este tipo de relação com o espaço expositivo. As figuras interferem ou compõem por sua dimensão e posicionamento, que também sugerem, ao modo de uma instalação, outros tipos de envolvimento com o ambiente.

O estranhamento provocado em relação ao corpo reconhecível queria criar uma situação de intimidade que não é normalmente partilhada, para então dar acesso a perspectivas visuais incomuns. Havia uma proximidade tal em relação ao corpo que obrigava o espectador a pensar-se como corpo.



FIGURA 20

A construção do corpo e não mais somente sua presença como imagem interessa no hiper-realismo. Essa construção imprime o tempo da feitura e sugere a densidade do tempo gasto. O tipo de entrega ao espectador em Peça Peça, diferentemente do que acontece nos trabalhos de Saville, sugere um envolvimento mais particular, íntimo, construído por outro ritmo e gestos mais contidos na matéria do grafite e nas implicações do realismo.

A fragmentação da figura aparece pela primeira vez em função de algo além da interferência direta do espaço. Alia-se a outra ordem de articulação da forma.



FIGURA 21 – VAZ, Sérgio. (s/ título). Série Vazio/Cheio. Grafite sobre papel. 50x50cm.
Acervo de Miguel Gontijo. Belo Horizonte. 2008.



FIGURA 22 – VAZ, Sérgio. (s/ título). Série Granel. Grafite sobre papel. 85x60cm. 2012.
Acervo de Clara Gontijo. São Paulo, Brasil.

A figura humana, dentro do processo de construção no hiper-realismo – pelo menos no caso do pesquisador – ganha gradativamente, na sobreposição de camadas, a densidade que se traduz em sua presentificação, seja na pintura ou no desenho.

Os desenhos em grafite, normalmente, são construídos em 5 a 7 camadas superpostas de tons. Na feitura do desenho, essas camadas vão se transformando, dentro da experiência da produção, em memórias sobrepostas, que mesclam o esforço físico exigido pelas dezenas de horas de trabalho em cada obra com a memória dos próprios dias e seus acontecimentos, banais ou não. O corpo desenhado toma função de repositório de experiências, impregnado da rotina de produção, das sessões de fotos, dos objetos e dos ânimos.



FIGURA 23 – VAZ, Sérgio. Crianças na água. Grafite sobre papel. 100x90cm. 2012. Acervo do artista. Belo Horizonte, Brasil.

A produção nunca foi, para o pesquisador, uma atividade leve e fluída. A feitura de um desenho hiper-realista consiste em sua base de esforço físico, insistência na sobreposição de traços e no desprendimento de muitas horas na pesquisa das possibilidades máximas de cada mídia, ou na busca de uma intenção específica que, na maioria das vezes, é baça e decepcionante. No entanto, esse processo implica também estabelecer um relacionamento entre artista e figura pelo reconhecimento do lugar da imagem. Esse lugar, cujo acesso é interdito à razão, é alcançado pelo mesmo conjunto de ações e atitudes que envolvem a ação de desenhar.

Seja pela perspectiva das relações entre ação e obra que resultam na realidade íntima de Peça Pedaco ou pelos meios de potenciação da imagem utilizados por Jenny Saville, a construção discursiva do conceito de invisualidade, para Vidal²⁷ define como presentificação a característica da obra de se impor, porque, além de estar diante de nós nos seus constituintes materiais e auráticos, ela (a obra) não pode deixar de ser interpretável.

²⁷ VIDAL, Carlos. 2015. Página 517.



CAPÍTULO IV

Invisibilidade

A possibilidade de interpretação de uma obra – ainda que ela não se destine à interpretação – é o invisível que, na obra, nos absorve e nos impele constantemente a interpretar. Sob esta perspectiva, Carlos Vidal chama-nos a atenção para algo na obra que, embora invisível, clama para existir. Pela via da dualidade da imagem – sua visibilidade interpretável e sua invisibilidade interpretativa, Vidal propõe que entendamos as diferenças entre a possibilidade de a obra ser interpretável e a condição de *interpretabilidade* da obra. Como presença do interpretável, o autor define aquilo que na obra nos convida como uma tentação à interpretação (p. 521).

INTERPRETAÇÃO - INVISIBILIDADE
INTERPRETABILIDADE - INVISUALIDADE

Por não ser imediatamente visível, o invisual é tido como inexistente, mas existe e é pleno de consequências (influyente). Vidal explica que o invisual é uma espécie de invisível presente, e assume papel determinante e muito influente. Ele é uma espécie de derivação do invisível, ao qual deve o seu nome <invisual>.²⁸

²⁸ VIDAL, Carlos. 2015. Página 521.



FIGURA 24 – VAZ, Sérgio. (s/título). Grafite sobre papel. 40x40. 2009. Acervo de Elton Lúcio. Belo Horizonte, Brasil.

Em decorrência da invisibilidade a obra é interpretável, mas sem interpretação. Isto porque o interpretável só o é, enquanto não é interpretado. Deste modo, Vidal afirma ser esta a premissa central da interpretabilidade; a impossibilidade de interpretação.²⁹

Vidal indica a interpretabilidade como característica fundamental da obra. Também afirma que, somente pelo que é visível, consegue-se acessar o que é despido de consciência e intencionalidade. Já o visual, que subjuga o visível à consciência, secundariza assim o próprio visível. Isso reafirma a necessidade de atribuição de sentido a tudo que percebemos.

²⁹ VIDAL, Carlos. 2015. Página 517.

Acontece que, no distanciamento daquilo que se vê, conservando-se principalmente o sentido a ele atribuído, abandonam-se os campos do visível e do visual para aceder-se ao que o autor chama de invisível. Vidal compara esses conceitos e o processo de visualização ao que a pintura opera também nos campos do visível e do visual.

Para ter acesso ao invisível, importa atentar para a materialidade e para o sentido como componentes da mesma experiência de produção da obra, com base na imagem acessada no distanciamento.



FIGURA 25 – VAZ, Sérgio. (s/ título). Série Em nome do Pai. Grafite e tinta sobre papel. 30x40. 2011. Acervo do artista. Belo Horizonte, Brasil.

4.1 Invisibilidade e hiper-realismo

Vidal vai, aos poucos, dando-nos noção exata do conceito de invisibilidade que propõe. Embora o autor se refira à invisibilidade na pintura, usaremos da liberdade no uso de recursos literários, da Física, da Filosofia e das Artes na discussão do tema e aplicaremos, ao desenho, os conceitos e reflexões propostos por Vidal, com ressalvas ou correções, caso seja necessário.

Tanto quanto é possível estabelecer vínculos e correspondências entre desenho e pintura, principalmente no tema da figuração, é provável que cometamos o equívoco de generalizar como figuração, os meios – materiais e simbólicos – pelos quais os artistas alcançam determinada imagem.

Esse entendimento prevalece como cuidado no tratamento das ideias lançadas sobre invisibilidade nos parágrafos a seguir e deixa, como é apropriado ao tema, uma grande margem de interpretabilidade.

*

Para uma primeira definição de *invisibilidade*, Vidal³⁰ faz uso do drama Parsifal³¹ para exemplificar e propor-nos que invisível é “...algo que é marcante (e nada é mais marcante)...” e, entretanto, inicialmente, não se lhe atribui importância visível ou invisível. A invisibilidade, em sua definição, encontra ampla correspondência com o *punctum* barthiano, que se afirma na capacidade de trazer à experiência algo que Montanari³² diz fascinar o corpo; ainda segundo Montanari, o *punctum* barthiano seria o campo do indizível da imagem ou aquilo que transpassa a alma do observador, na incapacidade de sua captura pelo olhar que “... somente patina sobre essa superfície, pois o *punctum* se apresenta no campo cego da imagem”.

Vidal, mais adiante (p.539), se refere a esse ponto cego descrito por Montanari, ao acrescentar que é invisível “...aquilo que se apaga para gerar resultados: a efetivação de um tempo da memória, a efetivação de uma pintura.

Vidal afirma, nos dois momentos, a impossibilidade de interpretação do invisível na obra. Lembremo-nos de que a impossibilidade de interpretação de uma imagem é justamente o que vai provocar a interpretabilidade dessa imagem e, por conseguinte, sua invisibilidade.

Para Vidal, o invisível está ligado ao visível e às interpretações. A invisibilidade se localiza nas instâncias dessa ligação visível/invisível/, na possibilidade das interpretações e, portanto, na interpretabilidade da obra.

³⁰ VIDAL, Carlos. 2015. Página 528.

³¹ *Parsifal* é título de um poema lírico, clássico da literatura alemã, de autoria do poeta Wolfram von Eschenbrach (1170-1220). Também é o nome de sua principal personagem. *Parsifal* simboliza o cavaleiro sem mácula que, por ser puro e perseverante, conquista o Santo Graal.

³² FONTANARI, Rodrigo. 2015. Página 67.

Sobre o desenho como conformador de um tempo da memória e daquilo que se apagaria para gerar resultados na produção do autor, é possível afirmar que situações de arrefecimento ou potenciação de forças no desenho acontecem principalmente em função da sua poética. Espera-se que as figuras desenhadas obedecem a critérios compositivos que, no momento de sua feitura, sejam elencados e deem margem a interpretações vindas das identificações entre corpo desenhado e corpo do *interpretante*, de convenções históricas, culturais e pessoais sobre o corpo, bem como de interpretações livres, aparentemente desvinculadas de qualquer contaminação ideológica evidente e abandonadas ao jogo das formas.

Porém, o maior efeito do cuidado excessivo com a composição durante a produção pode ser o *esfriamento* da figura – resultado do excessivo cuidado técnico, que desvia o olhar do artista das próprias latências e deposita seus esforços na necessidade de verossimilhança e pela vaidade do virtuosismo.

O corpo, uma vez tomado como forma/objeto do desenho, perde, no ato de desenhar, suas propriedades originais de força visual e empresta-as às questões do próprio desenhista. Lembremo-nos de William Kentridge e sua afirmação de que o *atelier* é o lugar onde o mundo passa pelo artista e onde o artista dispõe e significa sua relação com o mundo. O corpo do modelo ou o corpo criado encontram sua força visual no desenho, não como corpos em si, mas como respostas superpostas do espaço e da figura às questões surgidas ou formuladas pelo artista.

Não se trata, portanto, de perda real da potência original da imagem/corpo como fenômeno, mas do desvio do seu uso para insinuar aspectos da invisibilidade que o artista julga identificar como sua.

A perda da perspectiva da invisibilidade em favor de elementos estruturantes técnicos, no caso do artista/pesquisador, tendem a *esfriar* o desenho, tornando-o tão tecnicamente estruturado que cria resistência à ampliação das suas possibilidades interpretativas sem, no entanto, impedi-las.





FIGURA 26 – VAZ, Sérgio. (s/ título). Série Caderno de Memórias. Óleo sobre tela. 60x100cm. 2010. Acervo de Miguel Gontijo. Belo Horizonte, Brasil.

Esse esfriamento chegou, em determinados períodos da produção a, propositalmente, integrar a proposta no desenho do artista/pesquisador, principalmente nos primeiros anos de trabalho com a figura humana.

Entretanto, na maior parte da produção em questão, o processo de feitura de qualquer trabalho, o convívio e construção demorados da figura provocaram situações de afetar e ser afetado, dada a impossibilidade de separar o corpo do artista do contexto, da produção e do desenho como acontecimento.

No suporte, a figura tende a silenciar-se por força das demandas técnico/compositivas. Mas são essas mesmas demandas que obedecem a uma vontade de adequar espaço e figura à memória das afetações de sua produção, sutizando o processo.

Essa situação é positiva para a obra se retomarmos Vidal e afirmamos que, se o desenho, tal como se apresenta, dificulta ou permanece alheio à vontade de interpretação, aumenta assim seu nível de interpretabilidade e, com isso, corrobora para o aumento das potências de sua invisualidade.

Assim, como descrito, esse imbricamento entre o uso dos recursos como *performance* produtiva e o tempo na construção da figura se assemelha às possibilidades de definição da invisualidade, enumeradas por Vidal na página 540:

- 1) Como resultado da confusão ou indiferença entre o visível e o invisível, já que a memória, também pictórica, pode tornar o passado em imagem presente, confirmada pela crença. Para Vidal, a opticalidade medeia o visível e o invisível, mas ao gerar uma imagem do passado em um terreno do visível, dá a ver algo que sacrifica os seus veículos-medium. Assim, numa memória materializada, a crença desaparece, assim como “...a opticalidade pura desaparece para gerar um quadro” (p.540).
- 2) Como substância da anulação, por oposição, de duas leituras: o detalhe e o todo – como o caso da impossibilidade de observar nos desenhos realistas, ao mesmo tempo, a qualidade e apuro técnico e o efeito visual da sua totalidade. É também o caso da improbabilidade de observação simultânea do desenho como proposição conceitual e do *modus operandi* do artista, por exemplo.

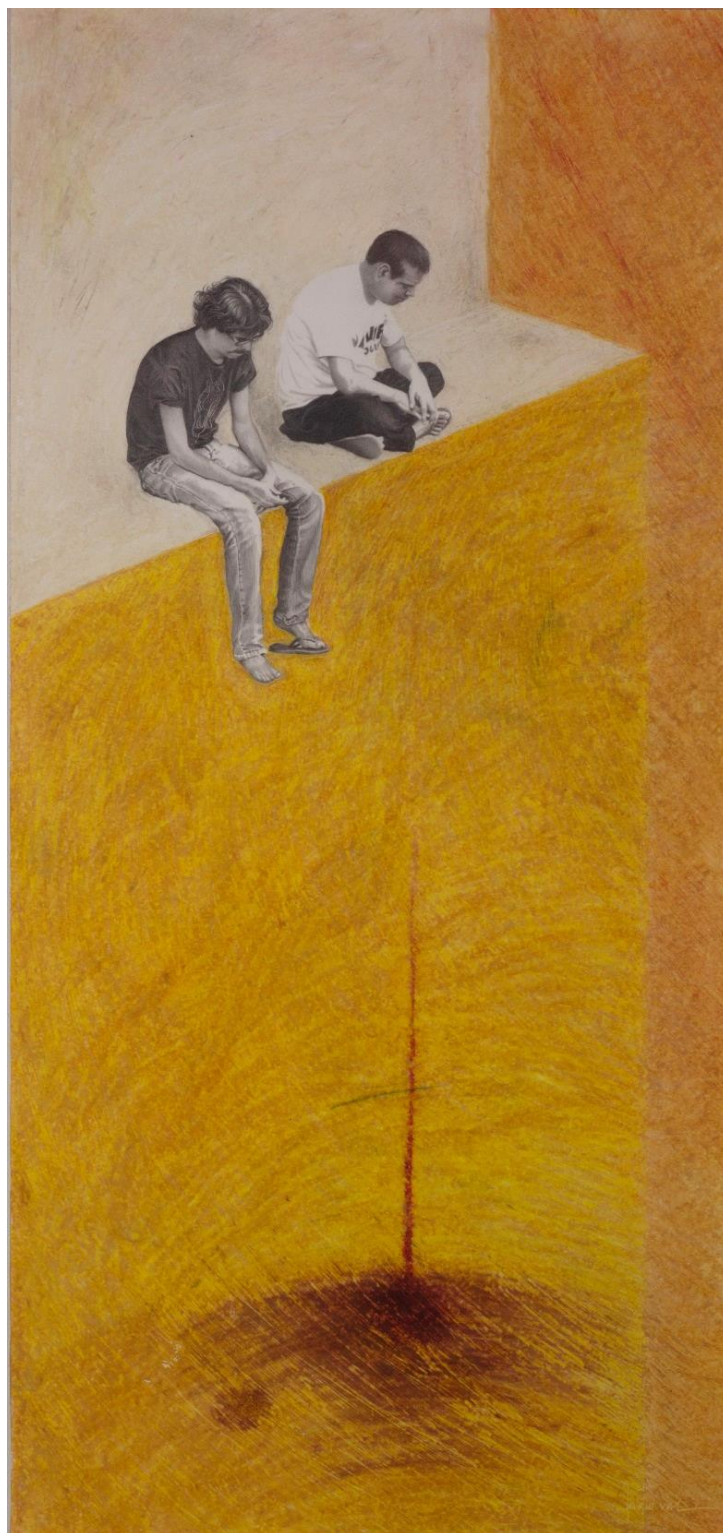


FIGURA 27 – VAZ, Sérgio. (s/ título). Grafite e lápis de cor sobre papel. 70x30cm. 2006.
Acervo do artista. Belo Horizonte, Brasil.





FIGURA 28 – VAZ, Sérgio. (s/ título). Série Em Nome do Pai. Grafite e nanquim sobre papel. 50x40cm. 2012. Acervo do artista. Belo Horizonte, Brasil.

- 3) Vidal também afirma que o médium pode ser invisual para que a obra se faça visível e visual. Essa premissa reforça algumas práticas do desenho hiper-realista, como práticas de pesquisa de mídias em função da sutileza da imagem. A principal dessas práticas é a busca de soluções visuais que correspondam à impressão da imagem real, a ponto de atingir o olhar como parte do real circundante. O desenho hiper-real prescinde de volume, tactibilidade, de soluções visuais semelhantes às soluções visuais de uma situação sugerida como real e, para isso, o médium deve desaparecer como tal. Pesquisa-se a temperatura e luminosidade, a refractibilidade dos materiais e sua textura. Os movimentos da mão que interferem na impregnação do suporte pelo veículo (grafite, tinta), transformam o médium em imagem. Neste ponto, segundo Vidal, para emergir, a imagem tem que ocultar a especificidade do seu médium; o veículo tem de desaparecer para que apareça o desenho.



FIGURA 29 – VAZ, Sérgio. *Cabeças II*. 80x80cm. 2014. Grafite e nanquim sobre papel. Acervo de Márcio Oliveira. Belo Horizonte, Brasil.



CAPÍTULO V

Olhar para trás

O desenho, realista ou não, tomou historicamente para si um papel de recontar o passado e conectá-lo ao presente, atuando como expressão gráfica dos sentidos, do pensamento ou de um jogo de ideias. Além disso, é comunicador de informações ou contextos, funcionando para o homem como um meio de interação e comunicação entre pessoas e/ou consigo mesmo. Seu caráter mnemônico permite a reconstituição ou uma variedade de reconstruções de camadas superpostas de experiências, podendo abarcar, ao mesmo tempo, uma história pessoal e uma trajetória coletiva.

No desenho do autor, o curso cunhado da linha é contaminado, determinado e ligado ao que pode ser ao mesmo tempo pessoal e social, motivado pelo esforço de adaptação a uma realidade cada vez mais bombardeada de um cotidiano visível generalizado e concreto, resultando na sensação de ocupação do próprio corpo por uma existência sintética, impessoal.

Daí a necessidade de entrever, na escrita simbólica e pessoal, a presença de estereótipos, de particularidades e de identidade de grupo traduzidos em signos, técnicas e modos de representação – c esses fatores como elucidadores do sujeito. Todos esses elementos constituem um repertório pessoal e social que produz um vocabulário plástico para a construção de narrativas.

*

A opção pela ordenação cronológica do relato, nesta seção, foi acolhida após a análise dos registros filmográficos e escritos das narrativas do pesquisador sobre o desenho e explica-se na vontade de guiar o estudo com atenção aos motivadores da produção como um diálogo entre o produtor, suas fontes e seu arcabouço de imagens.

Entretanto, a proposição de uma dialogia é já outra narrativa. Reconhece-se que os dados colhidos podem oportunizar outras leituras. Por isso a atenção, neste caso, não deve concentrar-se somente nos aspectos formais dos desenhos produzidos, mas também nas informações que nos oferece a narrativa que se cria sobre eles.

Para a hipótese de desconstrução e estudo de métodos e do *modus operandi*, colabora o processo da produção em que a imagem surge relacionada a uma atmosfera de certa forma estruturada e indissociável dela mesma, inclusive antes de ser executada. Não seria esta mesma estrutura e suas variantes os principais meios de elucidação do sujeito/artista?

Na afirmação de que o *modus operandi* é indissociável das etapas de construção do corpo no espaço do suporte, a consciência origem e significâncias do corpo na produção pessoal e do

mapeamento do próprio corpo como ator na *performance* que envolve desenho e estúdio também é crucial no reconhecimento do mecanismo das forças atuantes na obra.

O corpo exerceu até hoje, na produção pessoal, um papel de protagonismo reforçado, primeiramente, pelo desejo de descoberta das possibilidades de afetação que ele suscita. Erotismo, desejo, morte, fascinação, medo e afeto e estesia querem definir (sem sucesso) as latências que não se consegue denominar, sequer nas suas vibrações mais sutis.

As figuras, no desenho, sugerem instâncias inconscientes a explorar – desejo de realização do corpo do artista? –, que fomentam a criação de corpos onde se possa a todo tempo personificar os aspectos ainda não evidentes.



FIGURA 30 – VAZ, Sérgio. (s/ título). Série Frigo. Lápis de cor sobre papel. 40x40cm. 2010.
Acervo de Beatriz Abreu. Belo Horizonte, Brasil.

As fontes dessas figuras são diversas: desde sonhos – as realidades sugeridas nos trabalhos sempre resultam em oníricas sem serem surreais, porque insistem no espaço como campo potencializador da invisibilidade e da inconsciência – até a memória, a fotografia, aos modelos e ao acaso. A edição fotográfica em estúdio faz parte do processo de produção da imagem e prevalece como método principal de construção da imagem, em substituição aos esboços e rascunhos. A câmera fotográfica atua como coletora de impressões; o computador, o laboratório, a tesoura são

ferramentas de edição pelas quais se produzem fragmentos que se tornam corpos surgidos de faltas.



FIGURA 31 – VAZ, Sérgio. Laboratório da pesquisa de Doutorado: processo de fotomontagem para desenho. 2015.

No processo de fotomontagem, o olhar é atraído para as possibilidades do corpo sem o condicionamento de forças gravitacionais, livre de sua gestualidade característica. O resultado dessas ausências é a forma, que não quer ser afetada senão pelo seu negativo, o entorno, necessário para que ela exista.

FIGURAS 32, 33, 34, 35,36 e 37 – VAZ, Sérgio. Laboratório da pesquisa de Doutorado:
processo de fotomontagem e produção de desenho. 2015.



FIGURA 32



FIGURA 33



FIGURA 34



FIGURA 35



FIGURA 36



FIGURA 37

O esforço físico e a quantidade de horas gastas na execução imprimem nos corpos, deliberadamente, uma carga de motivações, intenções e signos que lhes conferem uma memória e constroem a invisibilidade. No fazer, o artista se compraz ao construir nessas figuras uma verdade significadora, que valide sua postura diante das coisas.

A compreensão de que essas figuras desenhadas falam principalmente do lugar que as abriga é importante para entender o diálogo silencioso entre a forma construída e o espaço que ela mesma desenha. A necessidade de exploração desse novo lugar, a princípio, mero elemento de composição, passa a assumir importância, e sugere um nível duplo de condução: a abordagem desse ambiente apoiada em sua configuração formal, sem desprezar suas possibilidades interpretativas e a valorização desse ambiente nas suas possibilidades de tradução da memória pictórica que “... torna, por via da crença, o passado em imagem presente.” (VIDAL p. 540).

O problema do espaço na composição é hoje, para o artista/pesquisador, fonte de várias perspectivas de exploração. A primeira delas se instala na conformação dos seus vazios.

No desenho, vazio seria este ambiente que existe com elementos e formas que não são opticamente *visíveis*, não representáveis porque não são gráficos: são *invisíveis*³³. São familiares ao imaginário pessoal e bem próximos do reconhecível, mas de organização simbólica e espacial incoerentes com a visualidade. É possível dizer – e, talvez, facilmente pressentir – que as figuras estão perfeitamente abrigadas por um entorno e um enredo. Entretanto, pode ser válido tanto o argumento de que o não representado seja resultado de um espaço a construir pela fruição, como o de que aquilo que se ausenta foi desconstruído. Uma terceira hipótese seria a de que o lugar, como dito anteriormente, se desenha pela própria figura / corpo representada e o espaço seja ela mesma, não separada de seu entorno. Essa afirmação se confirma com maior intensidade em alguns trabalhos, diluindo-se em outros e contribuindo para sua opacidade.

³³ Vidal. 2015

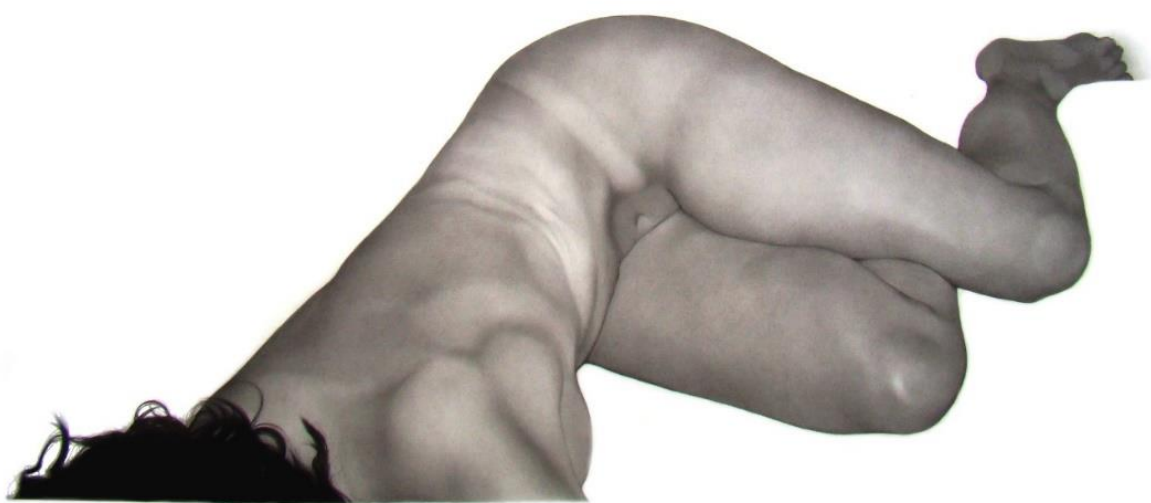


FIGURA 38 – VAZ, Sérgio. (s/título). Série Vazio/Cheio. Grafite sobre papel, 150 x 120cm.
2008. Acervo do artista.



5.1 Produção: cronologia e transformações



FIGURA 39 – VAZ, Sérgio. Exposição Peça-pedaco. Galeria do Fórum Lafayette. 2007. Belo Horizonte, Brasil.

Não é possível estabelecer, conscientemente, vínculo direto entre as intenções que movem o produtor e o resultado obtido. Por muito tempo, prevaleceu o desejo de representar essencialmente corpos, figuras puras, sem adereço e sem nenhum valor reconhecível de identidade, de ética ou moral, sem passado ou futuro. Esse desejo superou a busca pela pureza técnica e pelo equilíbrio compositivo.

A motivação estava no jogo de tentar confrontar essas forças através de soluções formais, desejando alcançar um suposto desnudamento que não permitisse julgamentos.

A temática, de modo geral, foi a ausência da *pessoa* na figura. É notável nos desenhos iniciais a ausência do olhar e de qualquer expressão emotiva nas figuras.

O motivador desse intento foi a necessidade pessoal de criar receptáculos para significações que não se oferecem na suposta realidade.

5.1.1 Peça-Pedaço – 2007

A volta ao desenho, depois de alguns anos, foi marcada pela figura humana e seu deslocamento – como forma e como ser – para outra proposta de organização em relação ao espaço.

A série de desenhos que compôs essa exposição tinha como pretexto a carne como matéria original do corpo. O estudo voltado para a matéria do corpo desenvolveu-se com a produção das duas seguintes séries de desenhos, e respondiam ao esforço de entendimento das suas formas, dos seus pesos, de suas densidades e da sua substância.

O traço, nesse momento inicial, mostrava uma gestualidade que chegava a dar aos desenhos um tom mais poético, embora a relação do autor com a forma ainda se mantivesse dentro de padrões de composição e conceito pouco definidos. Esta é uma série híbrida, que aponta para várias possibilidades da figura.

O termo peça/pedaço se refere à forma de venda no varejo de carnes, frios e embutidos.

O título da série de desenhos exposta em 2007 marcou o retorno à rotina de *atelier*, com prática de 6 horas diárias de desenho. Também faz referência à abordagem do corpo sob a perspectiva da matéria, passível de ser desconstruída em peças e pedaços. Nos textos escritos para essa exposição, ficava clara a relevância da pesquisa para o autor sobre as possibilidades do grafite como mídia para desenhos hiper-realistas e sobre as texturas, volumes e formas do corpo.

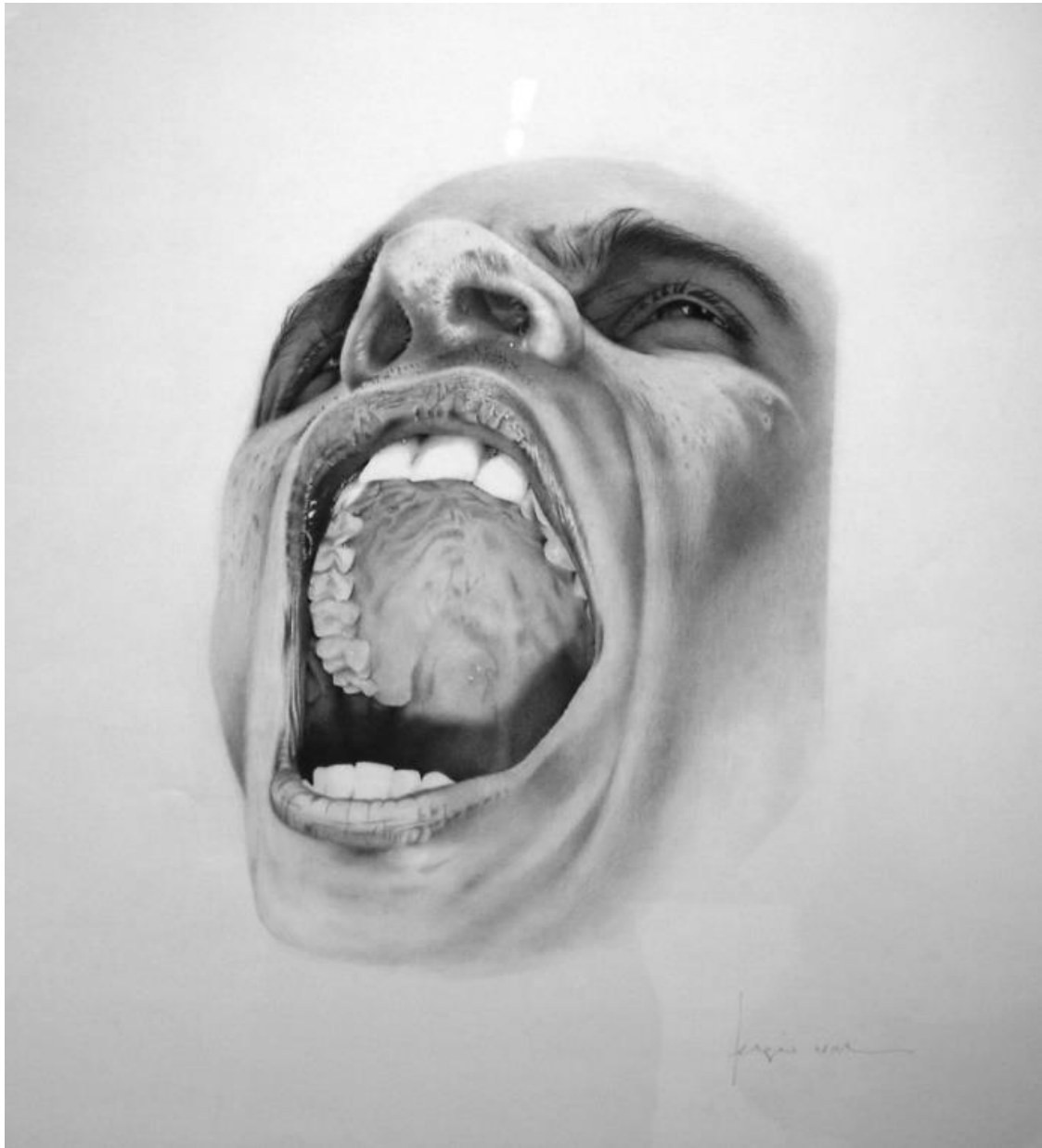


FIGURA 40 – VAZ, Sérgio. (s/ título). Série Peça-pedaço. Grafite sobre papel. 70x70cm. 2006.
Acervo de Paulo Lisboa. Belo Horizonte, Brasil.

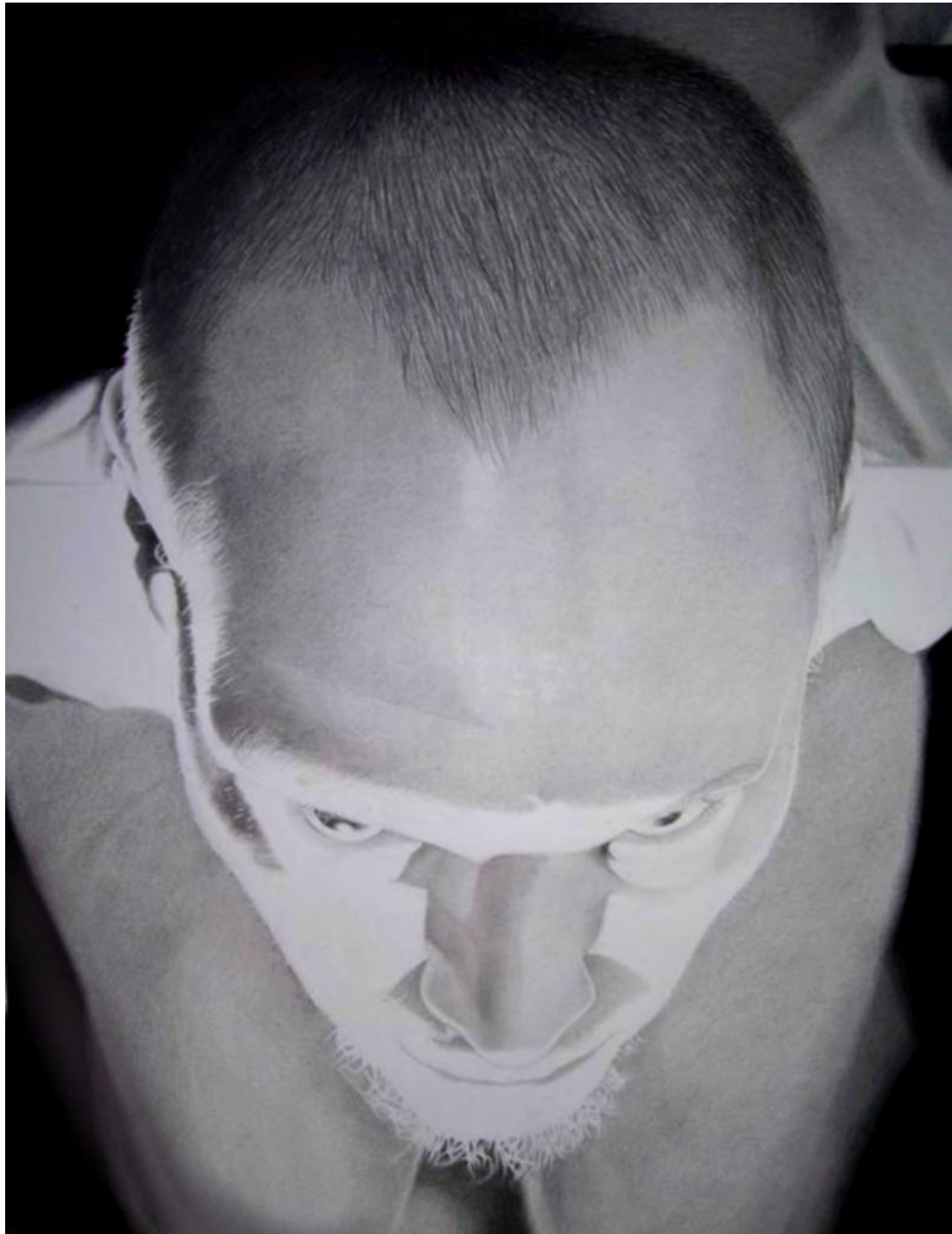


FIGURA 41 – VAZ, Sérgio. (s/ título). Série Peça-pedaço. Grafite sobre papel. 40x30cm. 2007.
Acervo de Marconi Marques. Nova Iorque, EUA.



FIGURA 42 – VAZ, Sérgio. (s/ título). Série Peça-pedaço. Grafite sobre papel. 2007. Acervo de Glauca Vandeveld. Belo Horizonte, Brasil.





FIGURA 43 – VAZ. Sérgio. (s/ título). Série Peça-pedaço. Grafite sobre papel. 100x200cm.
2007. Acervo de Leandro Gabriel. Belo Horizonte, Brasil.

5.1.2 Vazio / Cheio – 2008

Em *Vazio/Cheio*, o objetivo único foi criar formas que, antes de comunicarem significados, pudessem abrir-se em possibilidades.

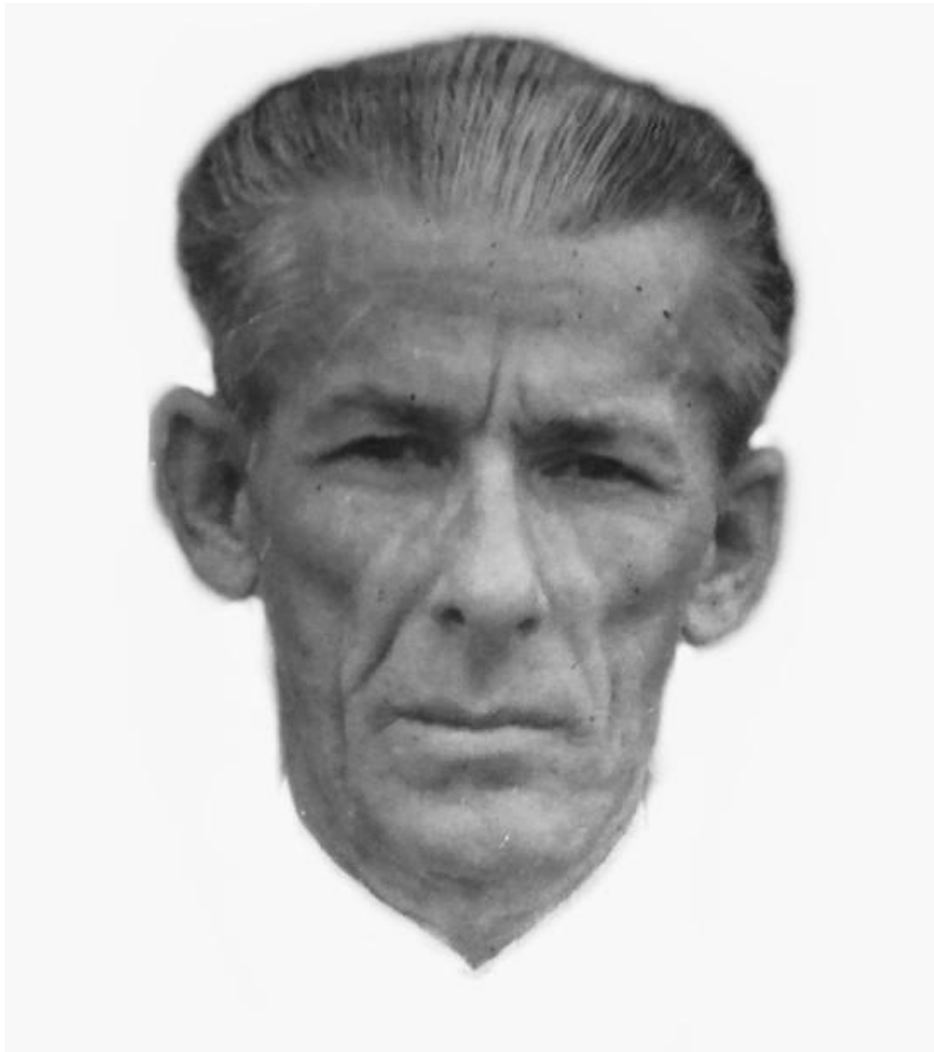


FIGURA 44 – VAZ, Sérgio. (s/ título). Série Vazio/Cheio. Grafite sobre papel. 30x40cm. 2008. Acervo do artista. Belo Horizonte, Brasil.

“De seu lugar meu avô me olha. É um relógio que corre mais rápido, quanto mais a letargia se instala nas prateleiras, caixas e cantos do seu armazém.”



Da tentativa de retirar das figuras desenhadas todo tipo de significação advinda da ideia de “presença” sem ignorar a interação da forma com seu meio, surgiram imagens mais afeitas a sua constituição material e alijadas da “persona” como definida por Jung como personalidade que o sujeito apresenta aos demais como sendo real, mas que, no entanto, pode representar uma figura totalmente contrária. Partindo desta perspectiva, o artista se faz presente e/ou se incorpora ao personagem construído.

A série de desenhos em grafite, como apresentada no catálogo da exposição, começa com o desenho do avô. Segue com desenhos cuja intenção é habitar o limiar entre a carne e o ser. Termina com o desenho da avó e é um conjunto de hipóteses sobre de vida e morte, memória e esquecimento.

A relação entre memória – principalmente familiar – e o desenho ficam mais evidentes nesse conjunto de trabalhos e tem conexão direta com o contexto do *atelier*. Também fica mais clara a conformação do universo das figuras. Essa série de desenhos tem um conjunto mais coeso se o compararmos à linha titubeante dos desenhos de Peça/Pedaço,



FIGURA 45 – VAZ, Sérgio. (s/ título). Grafite sobre papel. Série Vazio/Cheio. 2008. Acervo particular. Belo Horizonte, Brasil.

Assim como os acúmulos - artifícios usados desde o início do trabalho – característicos do ambiente onde os desenhos são produzidos, nos desenhos, o excesso e a fragmentação são empregados na tentativa de potencializar a matéria de que são feitos os corpos.

Assim como aconteceu em *Peça/Pedaço* e em alguns trabalhos da série seguinte (*Friço*), as disposições das peças de carnes nos açougues e frigoríficos são referência compositiva para os desenhos.

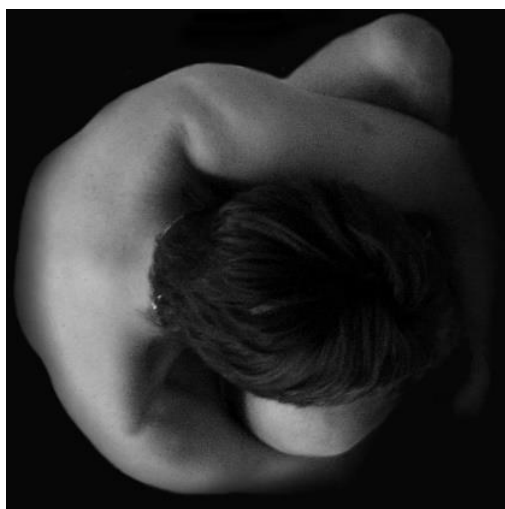
Os temas e aproximações serviram para marcar o ponto de vista do qual eles se construíram.



FIGURA 46 – VAZ, Sérgio. *Cabeças*. Série *Vazio/Cheio*. Grafite sobre papel. 170x45cm. 2008.
Acervo de Jair Raso. Belo Horizonte, Brasil.

Todos os desenhos desta série foram produzidos nas mesmas proporções dos corpos dos modelos e que, por se aproximarem das dimensões de corpos reais, potencializaram a violência implícita nas formas e na fragmentação dos corpos.

FIGURAS 47 e 48 – VAZ, Sérgio. Série *Vazio/Cheio*. 40X40. Grafite sobre papel. 2008.



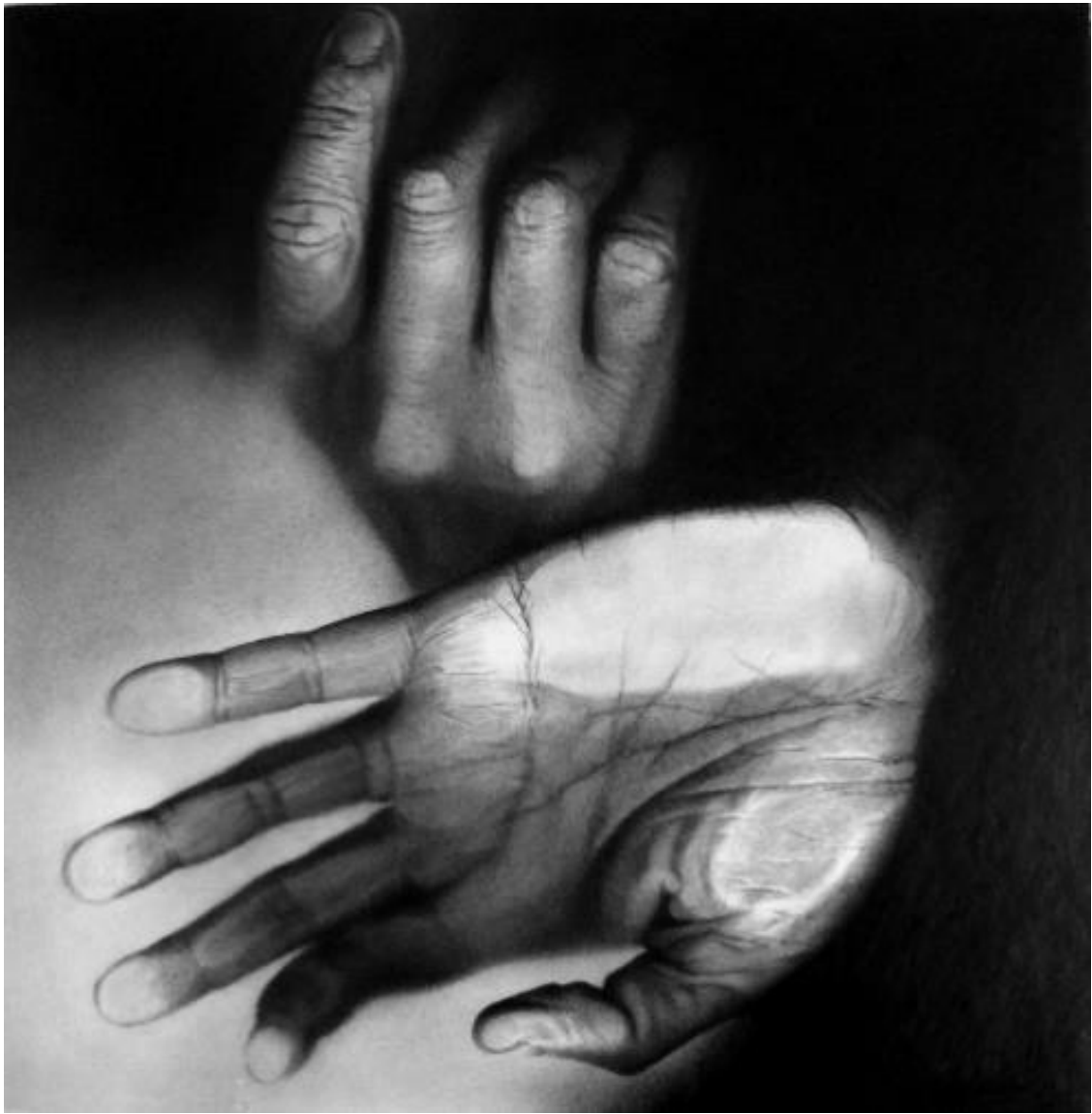


FIGURA 49 – Vaz, Sérgio. (s/ título). Série Vazio/Cheio. Grafite sobre papel. 30x25cm. 2008.
Acervo de Camila Bicalho. Belo Horizonte, Brasil.

Em 1ª pessoa

Com as obras que compõem as exposições *Peça/Pedaço*, de, *Vazio/Cheio*, de 2008 e *Granel*, de 2012, a pesquisa do grafite como mídia – exaustiva investigação prática sobre as possibilidades das durezas, misturas e novos modos de uso – teve tanta importância quanto a busca de bases conceituais sólidas. A busca por afirmação e contextualização do meu trabalho com modelos demasiado intelectivos e de uma composição cuja ânsia de equilíbrio era marcada pela austeridade são ecos da formação acadêmica e da experiência do Mestrado em Museografia que me manteve um ano e meio em Madrid.

*

Nesta série, o espaço foi pesquisado como propriedade de expansão e confinamento da figura e definido, em contrapartida, pelo seu movimento. Esse estudo foi útil para a descoberta de recursos de sutileza, de nuances de peso e leveza e tensão entre espaços, através de soluções técnicas e compositivas.

Até então, toda a produção havia sido construída com a pesquisa e uso unicamente do grafite e nanquim e, a partir desse momento, introduzem-se outras mídias e recursos como soluções de refinamento do desenho.

É possível que o esforço empreendido na pesquisa de soluções satisfatórias tenha afetado indiretamente o resultado dos trabalhos, ao conferir-lhes, novamente, certa frieza característica dos arranjos compositivos, dos recortes e esforços no sentido de propor variações e alternâncias entre espaços e figuração.

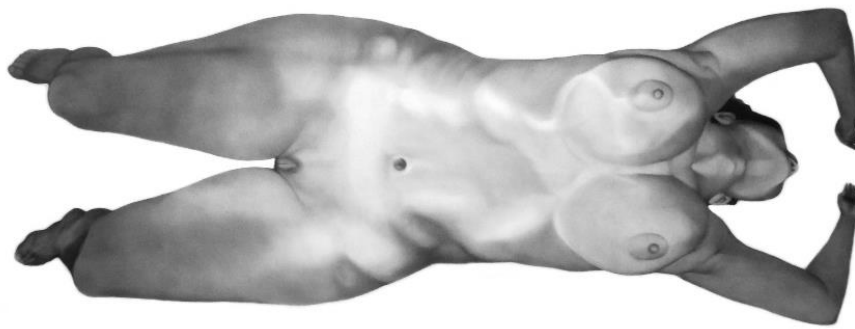


FIGURA 50 – VAZ, Sérgio. (s/ título). Grafite sobre papel. 150x80cm. Série Vazio/Cheio. 2008. Acervo de Jônatas Campos. Salvador, Brasil.



VAZ, Sérgio. (s/ título). Grafite sobre papel. 150x80cm. Série Vazio/Cheio. 2008. Acervo do artista. Belo Horizonte, Brasil.



FIGURA 52 – VAZ, Sérgio Série Vazio-Cheio. Grafite sobre papel. 40x40cm. 2008. Acervo do artista. Belo Horizonte, Brasil.

“E no final do corredor a avó tece um lençol de rezas e algumas superstições, inventando mágica para viver.”

O aparecimento de pequenas interseções entre figura e espaço ofereceu novas possibilidades de pesquisa. O branco do papel começou, especificamente nesta última obra, a protagonizar um jogo de significações e potências, desenvolvidas, posteriormente, nos desenhos de Frigo.

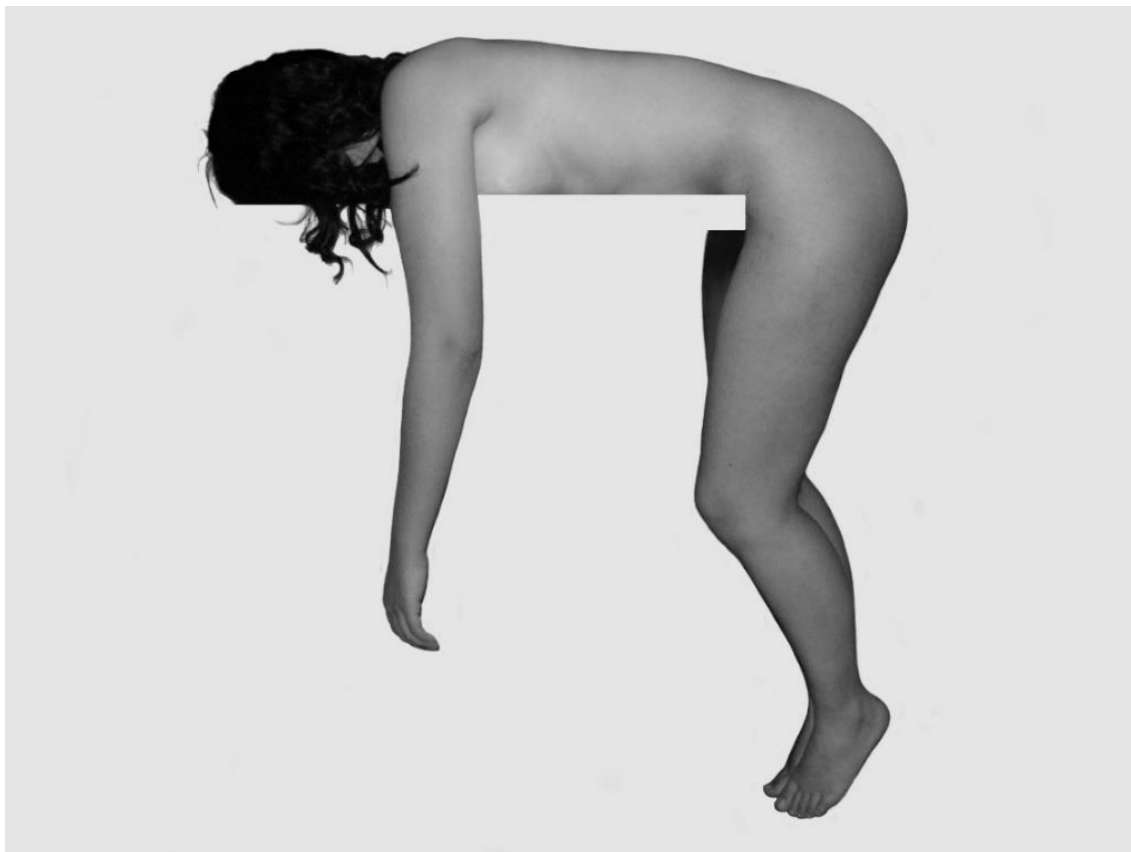


FIGURA 53 – VAZ, Sérgio. (s/ título). Série Vazio/Cheio. Grafite sobre papel. 150x100cm. 2008. Acervo do artista. Belo Horizonte, Brasil.

5.2 O espaço branco: significações

Para chegar a um conceito de espaço que atendesse às ambições desta investigação, foi necessário articular e extrapolar os conceitos já formulados para construir um outro, mais específico. Também não foi suficiente entender espaço como superfície formal do suporte – em sua estrutura física –, ou como aquele que se dimensiona pela materialidade ou, em outra perspectiva, como ambiente onde se encontra a figura, habitação física em que se apresenta um enredo, traduzido posteriormente ao pictórico.

O espaço, para Maurice Merleau-Ponty (2011, p. 328) não é o ambiente onde as coisas estão dispostas, e sim o meio pelo qual é possível posicionar as coisas. Desse modo, o espaço se torna *espacializante*, ao retirar de si a capacidade de ser e transferi-la para as coisas que nele se organizam.

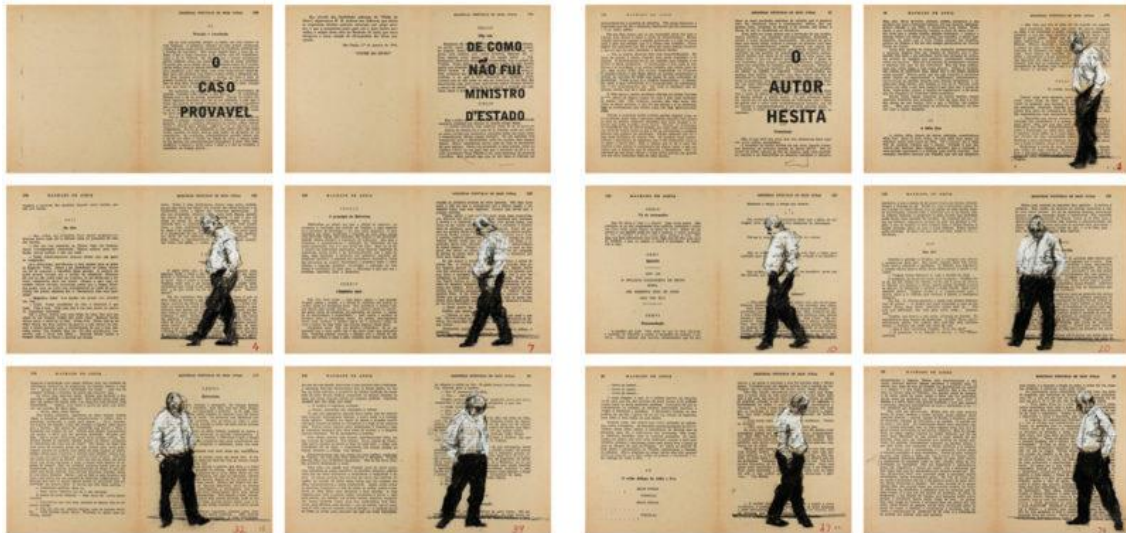


FIGURA 54 – KENTRIDGE, William. De como não fui ministro d’Estado. – 2012.

Na obra de 2012 (FIGURA 54), William Kentridge utiliza as páginas de uma edição barata de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis para estabelecer entre si e o espaço, relações de proporção, movimento, dimensão e narrativa. A amplitude do espaço criado é potencializada pela presença do texto, que sugere uma dobra na proposta de dimensionamento por propor um contexto que se sobrepõe e se mistura ao contexto criado pela espacialidade formal. Essa estrutura poética corresponde a uma noção de espaço tecida de modo a descrever um aprofundamento subjetivador das relações entre espaço físico e os objetos que o compõem e constroem, por interconexões (espaço interconectivo). Estas relações caracterizam o espaço como tal - passando pela relativização das definições de espaço arquitetônico e espaço na obra, até a incorporação da arquitetura do espaço expositivo à composição e poética do trabalho plástico (espaço espacializante). É em acordo com o caráter evolutivo dessas definições – espaço espacializante e espaço interconectivo - que se deve compreender como espaço nesta investigação.

5.2.1 Brancos

A seguir, trechos do texto poético *Desenho: uma prática do lacunar*, de Eliane Chirón, e de leituras particulares sobre a produção do pesquisador, nos aproximam de leituras que tangem o invisível e perfazem um discurso do invisível em que a palavra se faz imagem do não visível:

Os brancos, estes vestígios de ausência, são as zonas sensibíllissimas do suporte, as partes intocáveis de nós mesmos, o essencial que conhecemos apenas em negativo. Os brancos não são faltas absolutas, irremediáveis.

... o que falta esboça as figuras do desenho, interrupções necessárias da monotonia da linhagem horizontal. Estas são a respiração das linhas, a irrupção do fundo (o papel branco) onde vemos o nascimento das figuras pelas ausências de contato da pena e do suporte. Em uma espécie de concepção imaculada, as lacunas não são a anulação dos traçados, elas são a autofecundação dos traços criadores, a irrupção da extensão leitosa da laguna, do líquido amniótico, matéria branca do desenho que toma vida ao tornar forma. É esta matéria que o traçador modela, deixando continuamente elevar-se o fundo branco.³⁴

O papel é o campo mensurável da paisagem imaginada, em sua largura e comprimento, mas não é possível mensurar quanto se pode alcançar de sua profundidade ou de sua projeção. Para dentro e fora do papel, o espaço emerge e submerge, conforme as interações com os outros elementos do desenho e das implicações com o olhar.

Para Chirón, o branco do papel, as interrupções e volumes da forma tridimensional, ou a organização de espaços que configuram uma instalação, apontam para os espaços vazios da *memória do lacunar*. Este seria o território original da falta. Ali, o branco abriga e significa os lugares da experiência e tem como sintoma o desenho.

A figura/forma, em permanente simbiose com esses elementos – espaço e memória lacunar -, define-os como desenho ao mesmo tempo em que é significada por eles, em contínua relação de reciprocidade, de causa e efeito, de ação e reação, de desconstrução e criação mútua.

Para o entendimento daquilo que se pretende discutir nos parágrafos que se seguem, é importante entender o termo “branco” não como o nome da cor (ou de sua ausência), mas como referência de uma *alegoria da lacuna* (CHIRÓN, 2005), aglutinante que sustenta e integra os elementos do constructo poético - como se cortinas superpostas, pouco distantes umas das outras, representassem camadas subjacentes e interpenetráveis que ora se revelam, ora se escondem.

³⁴ CHIRON, *Desenho: uma prática do lacunar*. 2005

A artista americana Andrea Bowers, ativista feminista e social, constantemente invoca, em seus trabalhos, contextos políticos da história americana como forma de protesto. Esta informação não serve à investigação como dado de destaque na reflexão, mas como esclarecedora do contexto que envolve a contaminação dos espaços brancos na produção da artista.

A relação que Andrea Bowers provoca entre as áreas de interferência do desenho, as áreas preservadas do suporte, o indivíduo que está diante de sua obra e o próprio espaço onde ambos – indivíduo e obra – se encontram, auxiliam como aporte à geração de hipóteses. Representam pontos de comparações, resistências e surgimento de campos de reflexão entre as duas propostas artísticas - a do pesquisador e a de Bowers.



FIGURA 55 – BOWERS, Andrea. Mother and Daughter (May Day, March 2011).



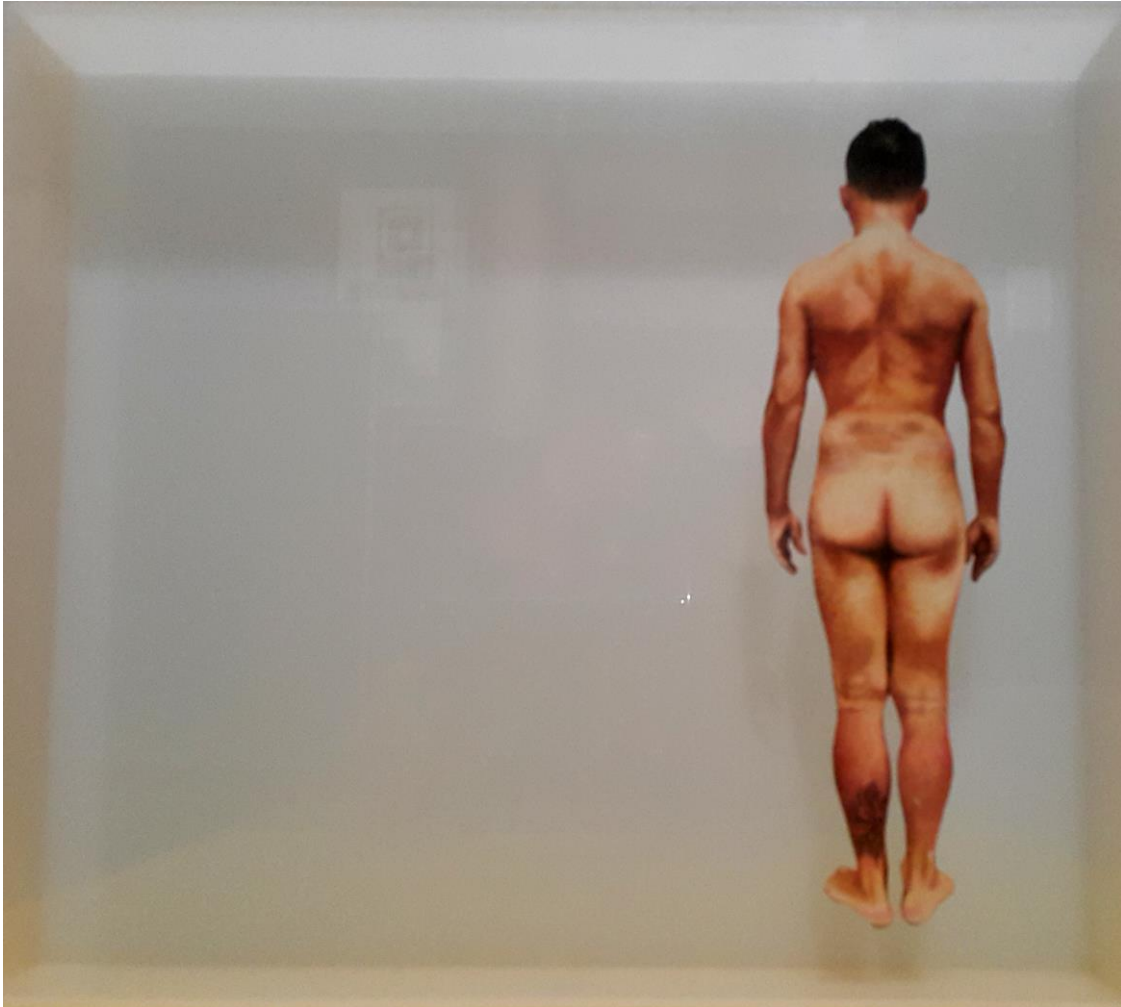


FIGURA 56 - VAZ, Sérgio. (s/título) Série Corpo do Artista. Lápis de cor sobre papel em caixa de acrílico. 2016. Acervo do artista. Belo Horizonte, Brasil.

Na série de desenhos da artista, há um fundo branco do próprio papel que se contrasta com uma pequena área de desenho. Outras vezes, a obra envolve aquele que está diante dela – ou dentro dela, cobrando a sua própria razão. Deve-se considerar aí que a dimensão ocupa lugar narrativo, interferindo diretamente na leitura e, significativamente, no espaço físico entre observador e obra. Não se ignora que a ideia de lacuna atribuída ao branco isenta a figura de significar a falta que Eliane Chirón busca definir. Se o branco é experienciado como alegoria da falta, esta mesma falta emana da sua relação com a figura.



FIGURA 57 – BOWERS, Andrea. Mother and Daughter (Detalhe).(May Day, March 2011).



Nas pinturas de *A imagem e o vazio*, a dimensão dos corpos que habitam os vazios, assim como nas obras de Bowers, sempre pede ao observador algum distanciamento ou acercamento, diretamente proporcional à sua capacidade ou desejo de envolvimento com a figura. A proximidade é similar à invasão e essa promessa intimida. Os supostos vazios sugerem, em ambos os casos, uma direção do olhar que atravessa o plano, respeitadas as direções interpretativas e/ou conceituais.

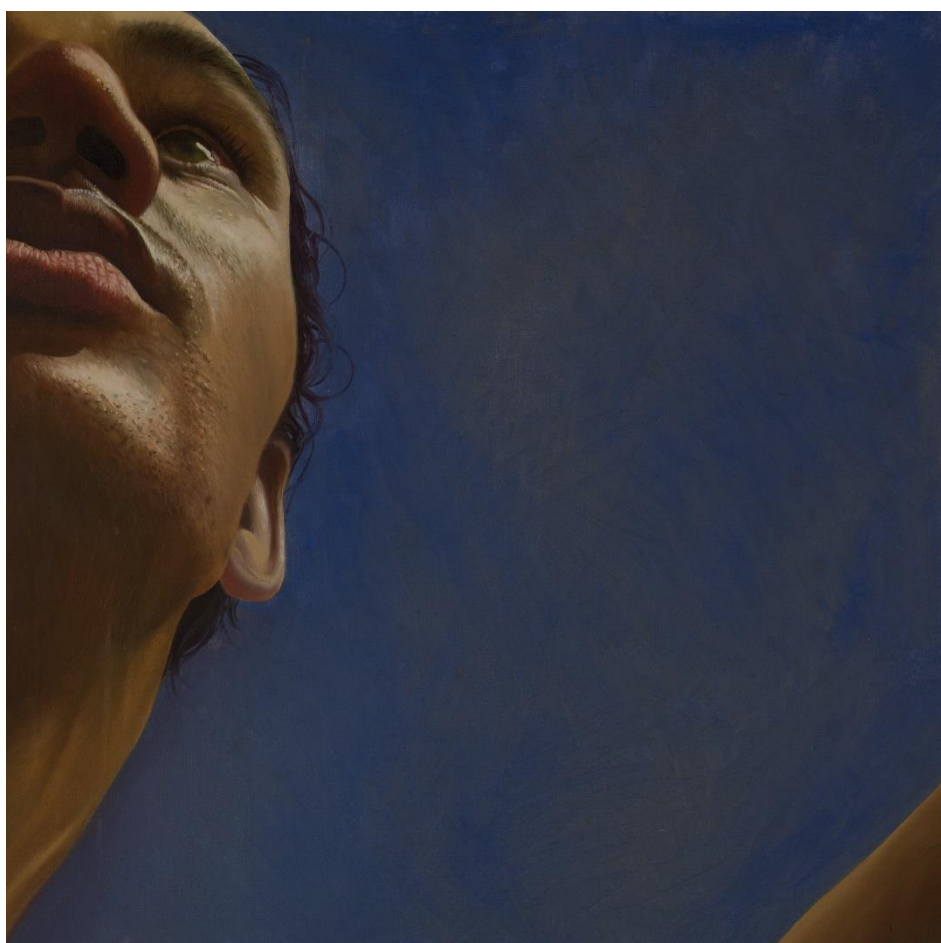


FIGURA 58 – VAZ, Sérgio. (s/ título). Série A Imagem e o Vazio. 40x40cm. 2010. Acervo do artista. Belo Horizonte, Brasil.

Inegavelmente, o espaço pertence à figura e ao suporte bidimensional, nos casos citados. No entanto, outra dimensão – social, compositiva ou significadora – atravessa o suporte como o olhar cruza o espelho e este devolve nosso próprio olhar.

Entende-se que, pelas escolhas e contextos de cada artista, a figura conjuga-se com o espaço do suporte sugerindo narrativas, inclusive sobre esse mesmo espaço.

Em Bowers, o branco que cerca toda a realidade concreta e diária das figuras tende a potencializar a imagem de maneira objetiva, por conta do uso de palavras e características coletivamente reconhecíveis, como raça, gênero e condição social.

Apoiados na FIG. 55 é possível imaginar que o trabalho *Mother and Daughter*, de Bowers, exige do espectador uma aproximação do papel que, não ingenuamente, envolve todo o campo visual e, talvez propositalmente, aproxima o observador da “vida” das figuras representadas. Nesta obra, não é a figura que nos salta. É provável que o branco o faça. E é possível também que sugira a arquitetura plana da violência, da opressão e da injustiça contra as quais a militância política da artista combate. O espaço não desenhado, por vezes, sufoca a figura, apresenta-se pesado, denso. Há o perigo de que nos identifiquemos com as personagens desenhadas, já que se pode pressentir uma quase geral perplexidade diante das sensações de infinito, grandiosidade, e violência das realidades urbanas e das fronteiras, de inferioridade diante da constatação do caos e da falta de respostas. O branco tem força de ampliação da figura, já que intrincadas e sutis relações individuais são estabelecidas com cada mirada que se lança a ele, evidenciando como única a realidade que ele sugere ser a da figura desenhada.



FIGURA 59 – BOWERS, Andrea. *Nonviolent Civil Disobedience Drawings* (Statement of Elvira Arellano in Sanctuary, August 15, 2006).



FIGURAS 60 e 61 – BOWERS, Andrea. *Nonviolent Civil Disobedience Drawings* (Statement of Elvira Arellano in Sanctuary, August 15, 2006).

Na obra de Bowers, os corpos participam como coautores de um relevante contraste entre o espaço “branco” e o espaço desenhado. Em alguns trabalhos, a figura narra o seu vazio, chegando este (o vazio) a transformar-se literalmente em ilustração da figura, como na série Nonviolent Civil Disobedience Drawings (FIGURAS 60 e 61).

5.2.2 Frigo - 2010

Esses desenhos se equilibram entre a objetividade formal e a superação desse valor através da adição de uma poética de cunho subjetivo e comprometida com a angústia humana. São “cenas” que parecem ressaltar a tristeza e pequenez da vida diante da morte, dos gestos e dos pavores de seres que surgem atormentados em meio a uma luz trágica e densa como a de uma atmosfera sem vento. E a obra se revela em um mundo muito anterior ao sentido da realidade, pois antes de ser representada ela é interpretada, deixando nos desenhos, seu foco secreto.³⁵

³⁵ Miquel Gontijo, texto de abertura do catálogo. Exposição *Frigo*, 2010



FIGURA 62 – VAZ, Sérgio. (s/ título) Série Frigo. Lápis de cor sobre papel. 70x70cm. 2010.
Acervo de Gladston Mamede. Belo Horizonte, Brasil.

Diferentemente de Bowers, a primeira incursão no desenho hiper-realista com lápis de cor na trajetória do artista/pesquisador aconteceu na série Frigo, com composições cuja narrativa frágil sustenta as composições de brancos e cores. Esses desenhos, de menores dimensões que a série anterior, significaram um importante aprofundamento na pesquisa de materiais e um campo de inúmeras experiências entre espaço e figura.

A pesquisa sobre a matéria do corpo começa aqui a dar lugar às possibilidades que ofereciam a forma e o entorno.

Retomava-se, indiretamente, o diálogo com a interferência do entorno na figura e da ampliação da figura para o espaço não desenhado.

Nessa série, entorno e figura assumem sua interdependência.

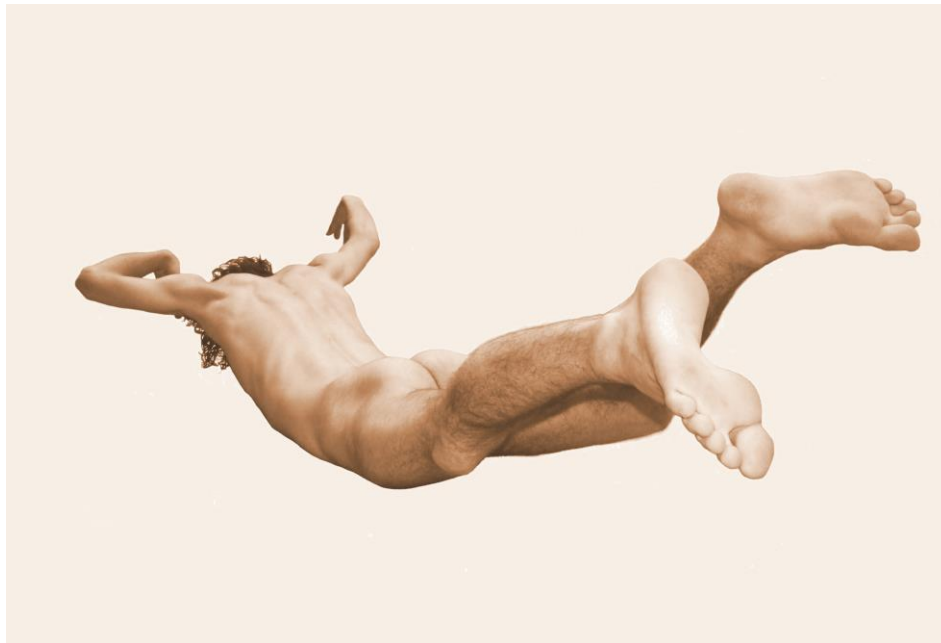


FIGURA 63 – VAZ, Sérgio. (s/ título) Série Frigo. Lápis de cor sobre papel. 90x70cm. 2010.
Acervo de Rafael Mattos. Serra da Mutuca, Brasil.

A representação do corpo, no desenho e, mais especificamente, na produção artística do pesquisador, é um simulacro. É a busca do corpo que está ao lado, invisível, que remete ao original que não vemos. A figura se oferece no atrito das partes e o corpo criado busca ou cria uma realidade para adaptar-se.





FIGURA 64 – VAZ, Sérgio. (s/ título). Série Frigo. Lápis de cor sobre papel. 70x70cm. 2010.
Acervo de Ademir Nascimento. Belo Horizonte, Brasil.

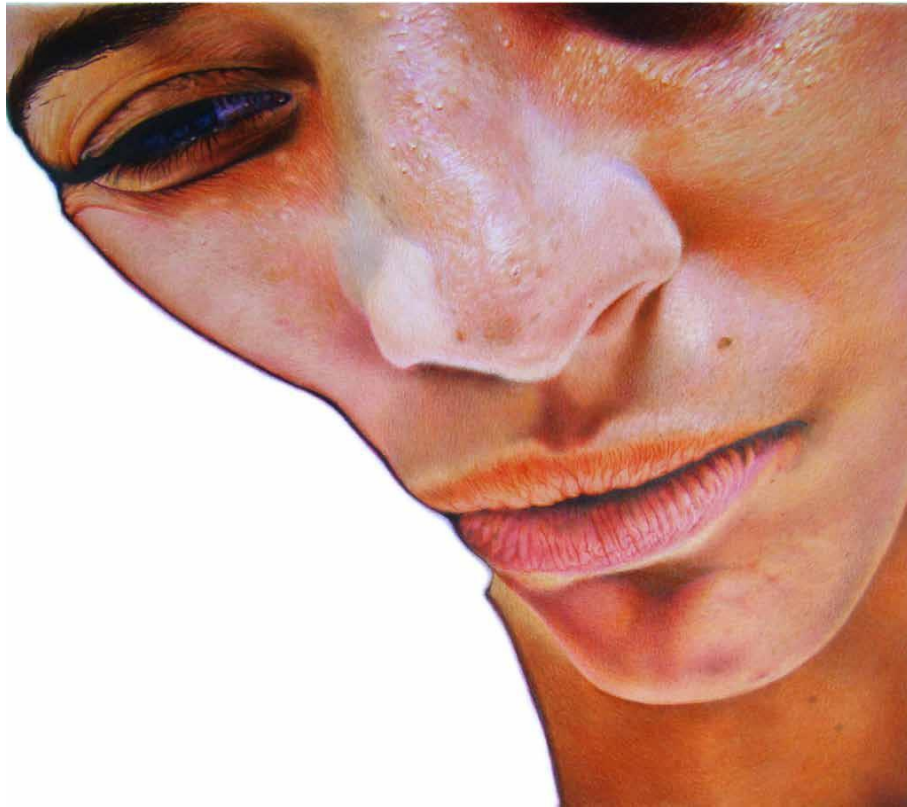


FIGURA 65 – VAZ, Sérgio. (s/ título). Série Frigo. Lápis de cor sobre papel. 50x50cm. 2010.
Acervo particular. Recife, Brasil.

As formas retratadas cedem mais claramente seu contorno ao espaço. Em trajetória inversa, essa série levou a pesquisa para as potencialidades não exatamente da figura, mas do espaço como significador da obra.

O entorno, antes privado da visualização, faz-se fortuitamente concreto e recorta o corpo – já que os dois elementos se fundem e por vezes são um só – reclamando no olhar a sua parcela.

Até esse momento, os corpos se desenhavam no vazio, pela convicção de que se se apresentassem como objetos conformados, ambos, figura humana e ambiente, perderiam sua força e a extensão de seu alcance. A produção justificava a força da imagem na ausência, em qualquer de suas formas.



FIGURA 66 – VAZ, Sérgio. (s/ título). Série Frigo. Lápis de cor sobre papel. 60x50cm. 2010.
Acervo de Miguel Gontijo. Belo Horizonte, Brasil.

Existe antes uma caçada, onde tudo é subjugado. Nos adonamos violentamente de tudo quanto miramos.

E há o sentimento do poder. Posso dar ao que meu olho captura o nome, a finalidade, a cor e a importância.

Aquilo que era nunca mais o será depois do meu olho. Sob o olhar, tudo é vitimado. Subjugado pelo ato físico provido de organização, processamento, acondicionamento, conservação e consumo. É o olho quem caça, armazena, prepara e consome.

Ser é quase uma impossibilidade nesse processo. Tornar-se é mais provável.³⁶

³⁶ Sérgio Vaz. Texto do catálogo, Exposição *Frigo*. 2010

5.2.3 Caderno de memórias – 2010

As pessoas nunca me vêm à mente sozinhas, sem lugar. Quando as penso, elas vêm com as coisas, à sua volta, em frente, interrompendo ou interrompidas, fazendo o jogo de cores, formas e afetos. Móveis, objetos e paisagens velados sob o silêncio ruidoso de manchas bem pálidas ou até de um branco denso, preferem preservar sua força no impalpável.

Coleciono indivíduos formados de cacos de prazer, história, perfumes, matéria e memória, ajuntados num caderno gasoso, fluido, etéreo.³⁷

³⁷ Sérgio Vaz, texto do catálogo da exposição *Caderno de Memórias*. 2010.



FIGURA 67 – VAZ, Sérgio. (s/ título). Óleo sobre tela. 50x70cm. 2010. Acervo do artista. Belo Horizonte, Brasil.



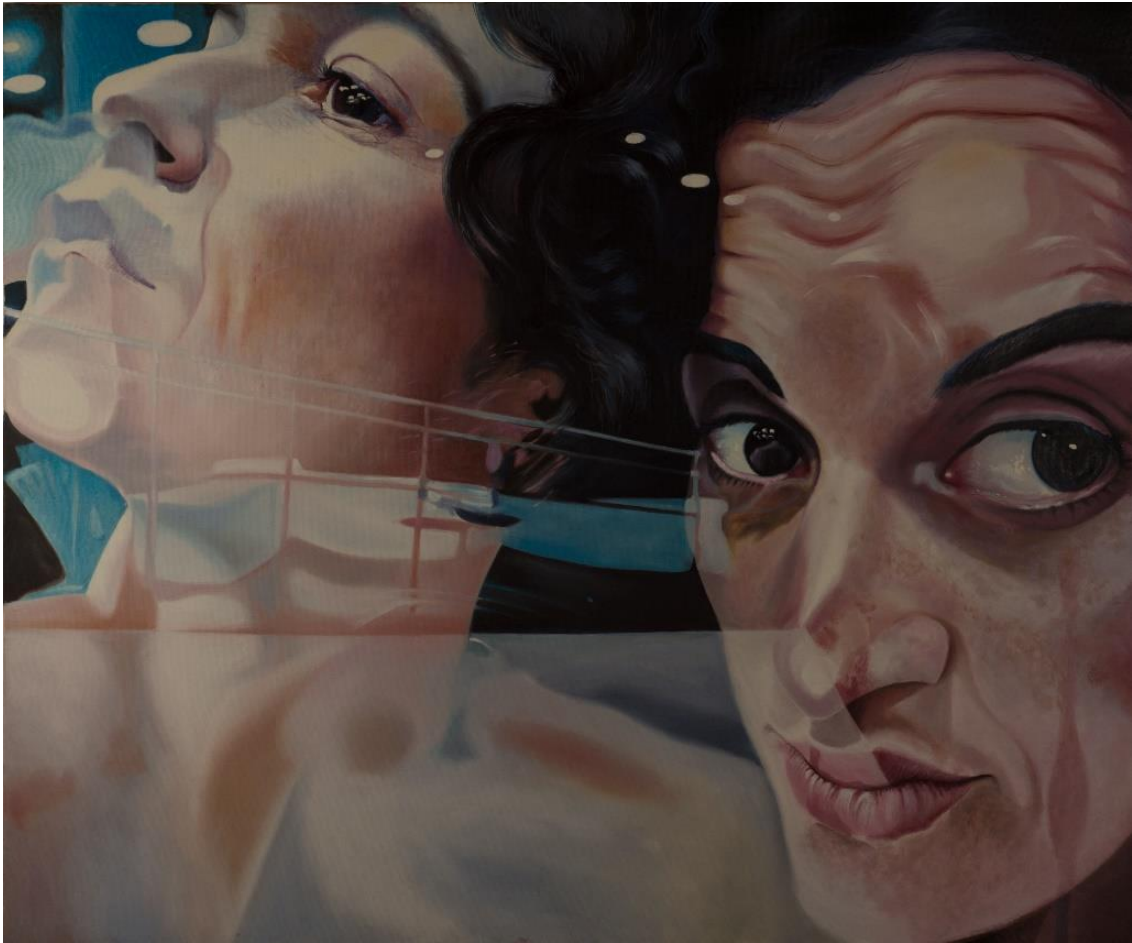


FIGURA 68 – VAZ, Sérgio. (s/ título). Óleo sobre tela. 2010. Ac

A exposição *Caderno de Memórias*, dentro do percurso, constitui-se em hiato.

Um convite da Prefeitura da cidade de Muriaé, Minas Gerais, foi pretexto para reunir em uma mostra todos os trabalhos – pinturas e desenhos - que, durante a produção, resultaram de momentos de descanso ou puro exercício. O tom dos trabalhos produzidos para habitar o *atelier* apontou para outro lugar da figura: o lugar do afeto.

A memória persistiu como base e origem do desenho, porém, o espaço assumiu a responsabilidade de abrigá-la, pela personificação da figura. Esta última que, em alguns desenhos anteriores, cedia ao espaço o protagonismo, tornava-se agora o *background* dos elementos sutis que a conformavam.

É possível relacionar esse momento em que a consciência de um entorno tenha significado, com o princípio da introspecção da figura e do envolvimento do desenho com outras formas – as das coisas e objetos significados, por exemplo -, ainda com referência na memória.

Também é importante notar o arranjo do espaço do suporte. O conjunto de obras tornou perceptível a conformação de uma arquitetura particular cuja evolução dentro da produção é relevante para o curso desta reflexão.

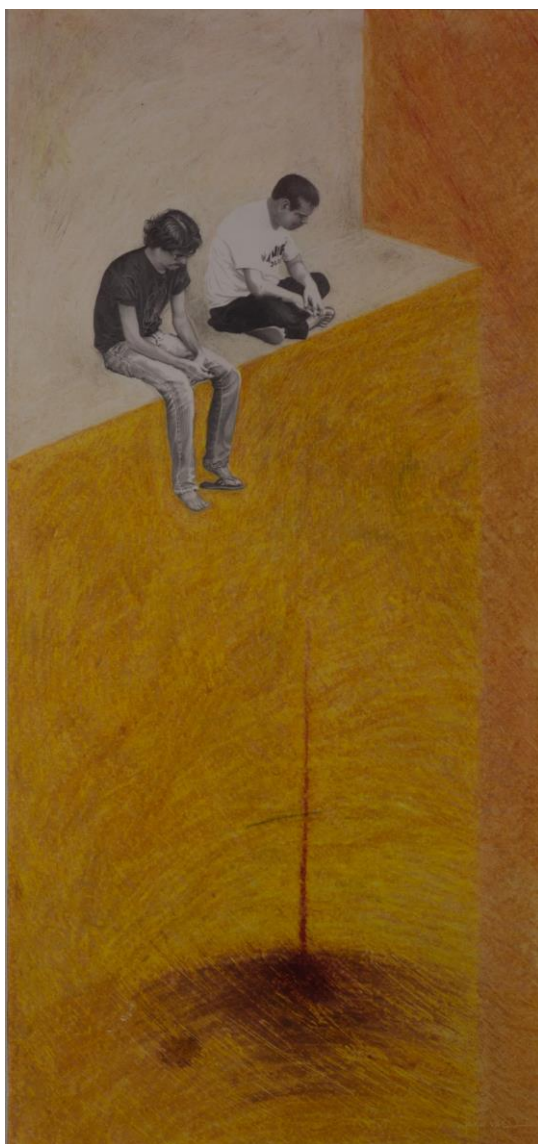


FIGURA 69 – VAZ, Sérgio. (s/ título). Grafite e lápis de cor sobre papel. 70x30cm. 2006.
Acervo do artista. Belo Horizonte, Brasil.

5.3 A imagem e o vazio - 2010

As obras da exposição *Caderno de Memórias* não exigiram exatamente um esforço dialógico direto com a produção já que a mostra foi constituída de uma coletânea de trabalhos realizados em momentos isolados e distintos. Em consequência disso, a reflexão sobre o vazio como contexto do corpo continuou com a série de pinturas a óleo sobre tela que resultaram na exposição *A imagem e o vazio*, também realizada em 2010.

5.3.1 A noção de movimento na conformação do espaço pictórico

O que chamamos de movimento não existe se não o localizamos no espaço, tomando como referência elementos que o cercam. Ele não existe em essência, mas em dependência das leituras das coordenadas do espaço plástico. Se esse espaço plástico compreende todo o ambiente – galeria, sala, ou qualquer espaço que possa ser divisado pelo olhar – também o passante, visitante, espectador, compõe essa dinâmica de movimento.

No entanto, no caso do suporte que abriga o desenho, pode-se encontrar em consistência monocromática, uma paradoxal conjugação vazio e cheio, pois o espaço-tempo é que fortalece a sensação de que este mesmo movimento é que rege a obra. Este movimento seria, então, o pressentimento de um antes e um vir a ser constantes.



FIGURA 70 – VAZ, Sérgio. (s/ título). Série A imagem e o vazio. Óleo sobre tela. 40x40. 2010.
Acervo de Beatriz Abreu. Belo Horizonte, Brasil.

Na série *A imagem e o vazio*, o caminho que se mostrou foi o de embate e atrito entre espaço e forma, que cobravam autonomia de representação dentro do suporte, criando uma nova figura mais complexa e, em contrapartida, mais próxima de uma leitura visual do contexto.

Pode-se dizer, com base nesse quadro de dialogicidades, que a essência do movimento em um corpo figurado seria mais bem definida como uma potência, uma tensão. Como potência, quer agir nas fronteiras, ultrapassar seus limites. A instabilidade dessas forças fragiliza os contornos que definem a forma no plano, contaminando o fundo com sua latência e recortando-o, desenhando-o ao desenhar sua forma. Daí a presença de uma forma tangível, tátil-ótica, portanto,

figurativa. Esta representação ao atingir o fundo se amalgama à forma e ganha significação interdependente, dialética, numa cadeia de construções.

Para o artista – e, de modo distinto, para o observador - é certo que a própria figura fala do lugar que a abriga através de signos, chegando por vezes a torná-la previsível, mesmo que este (o lugar) não esteja retratado, disponível visualmente. Isso porque “todo trabalho adquire sentido amplo quando endereçado a alguém e entendido por ele.”³⁸

A prática para a autora, portanto, não comunica “na obra”, qualquer sentido, pois, na sua exterioridade, o real não comunica sentido algum, porque é diverso, múltiplo na estruturação dos elementos que o compõem e único, na particularidade de cada um desses elementos (FRANCA, p. 191).

Na consciência da possibilidade dessas variações, este mesmo artista/pesquisador, dentro das incertezas que se instalaram de questões formuladas por si, ampliou as possibilidades de intuição desse “espaço”, delegando à incerteza de suas particularidades a potencialização do lugar da figura. Por isso, no desenho, o jogo entre equilíbrio e instabilidade, ascendência, descendência e cheio/vazio funciona como efeito persuasivo, como mais um elemento da poética da obra. Na conformação dos contrastes e dissimulações, o espaço vazio toma matematicamente a densidade do registro da figura.

Em resumo, este espaço oferecido pelo dispositivo/suporte à figura tem a conformação de situação, que envolve o dilema e o corpo/forma.

O desenho surge da materialidade do suporte e da ação do artista. É preciso, então, assumir o risco e o exercício de entender o suporte – tela, papel, parede ou mesmo o espaço, como definimos - como algo mais que uma área mensurável, pois este, ao receber a ação do artista e a marca da mídia utilizada, passa a ser ele mesmo a obra portadora de um conteúdo particular que é físico e invisual. Dessa forma, trata-se também o suporte como espaço relacional e contendor de outros tipos de interação entre imagens e espacialidade e um modo perceptivo que podemos qualificar como háptico, pois nos cobra um modo de percepção mais tátil do que visual. Na visualidade háptica, afirmam Guattari e Deleuze, os olhos funcionam, eles mesmos, como órgãos táteis, como uma forma de contato com o espaço e com o corpo da imagem, reagindo a sua superfície.³⁹

Nessa perspectiva, o espaço do qual falamos somente pode ser conformado pelos sentidos, consolidando não apenas os conceitos surgidos a partir do ato de ver o espaço físico, sua estruturação, forma e os elementos que se conjugam com ele – mas também os conceitos inerentes aos limiares perceptivos, com o percurso e ritmo do olhar sobre a superfície das coisas.

³⁸ FRANCA, Patrícia, in NAZÁRIO, Luiz, FRANCA, Patrícia. Página 190.

³⁹ DELEUZE, G. e GUATTARI, F. ed.34. 1997

Tornou-se um desafio, portanto, divisar as fronteiras tênues que permeiam a composição e que constituem o próprio habitat da figura. A definição deste habitat se vincularia à forma como objeto que abriga – um ambiente espaço-temporal –, e ao deslocamento da figura dentro do próprio suporte.

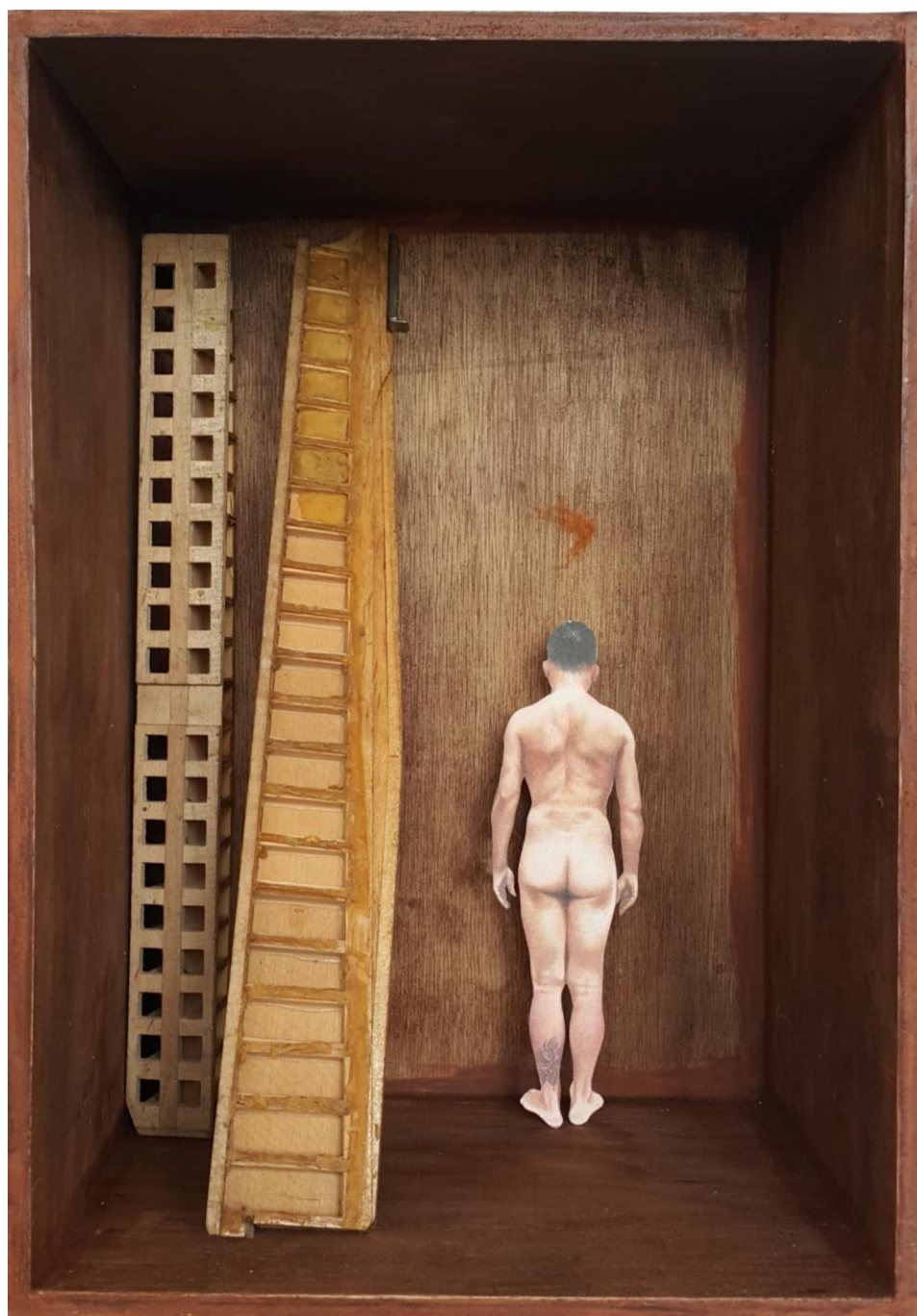


FIGURA 71 - VAZ, Sérgio. (s/ título). Série Ambientes portáteis. Desenho sobre papel e madeira. 30x40x25cm. 2018. Acervo do artista. Belo Horizonte, Brasil.



FIGURA 72. ANDRADE, Farnese de. Assemblage, objetos em caixa de madeira.

O conceito de espaço háptico, para esta investigação, portanto, alcança uma abordagem que contempla o espaço “totalizado”⁴⁰, fenomenológico. Nele se manifestam os sintomas do jogo de significantes sensoriais direta e indiretamente ligados à utilização e à percepção dos fenômenos do ambiente, com foco no caráter coletivo e dinâmico do espaço físico “emergente” acionado pelas interferências e na relação resultante da associação ou desvinculação da arquitetura e seus usuários.

De certo modo, essa parte do representado a que chamamos de espaço háptico e que, *a priori*, podemos considerar a atmosfera que envolve a imagem/corpo apresentada, deve ser também considerada como imagem e corpo ou sua ampliação, seu *incorpo* (TAVARES, 2013, p. 131), uma definição de todo o “não carne” que constitui o ser humano: é tudo aquilo que não é corpo.

⁴⁰ PINHEIRO e DUARTE, 2008

Quanto mais essas duas instâncias (carne e não carne) se diluem e quanto mais imbuída de opacidade, segundo Arnheim (1976), mais a imagem se torna um signo por representar um conteúdo do qual ela não explicita visualmente as características. Ainda que irreconhecível ou irrepresentável, podem sugerir referências a móveis, muros e paredes, cômodos, fluídos e objetos, conhecidos ou não.



FIGURA 73 – VAZ, Sérgio. (s/ título) Série Frigo. Lápis de cor sobre papel. 70x70cm. 2010.

Acervo de Gladston Mamede. Belo Horizonte, Brasil.

Assim, tanto nas caixas quanto nas obras bidimensionais, o espaço seria, na obra, um *instalatio*, um cubo denso, gasoso, de interferências sutis, que alteraria suas dimensões não em comprimento, altura ou largura, mas em profundidade e projeção.

Com esse olhar e, partindo das perspectivas e das comparações entre as concepções de espaço e de figuração no desenho contemporâneo, interessa-nos reconhecer os mecanismos de configuração desses lugares imaginários apoiados no desenho do artista/pesquisador.

A partir do corpo figurado, é possível entender o espaço como a arquitetura que provém da forma, do tempo, do ar, da temperatura, da luz e da tensão – ambiente. Há então, uma arquitetura edificada pelo corpo e onde o corpo habita, de modo que o surgimento da figura e do ambiente é cambiante, dialético e profuso.

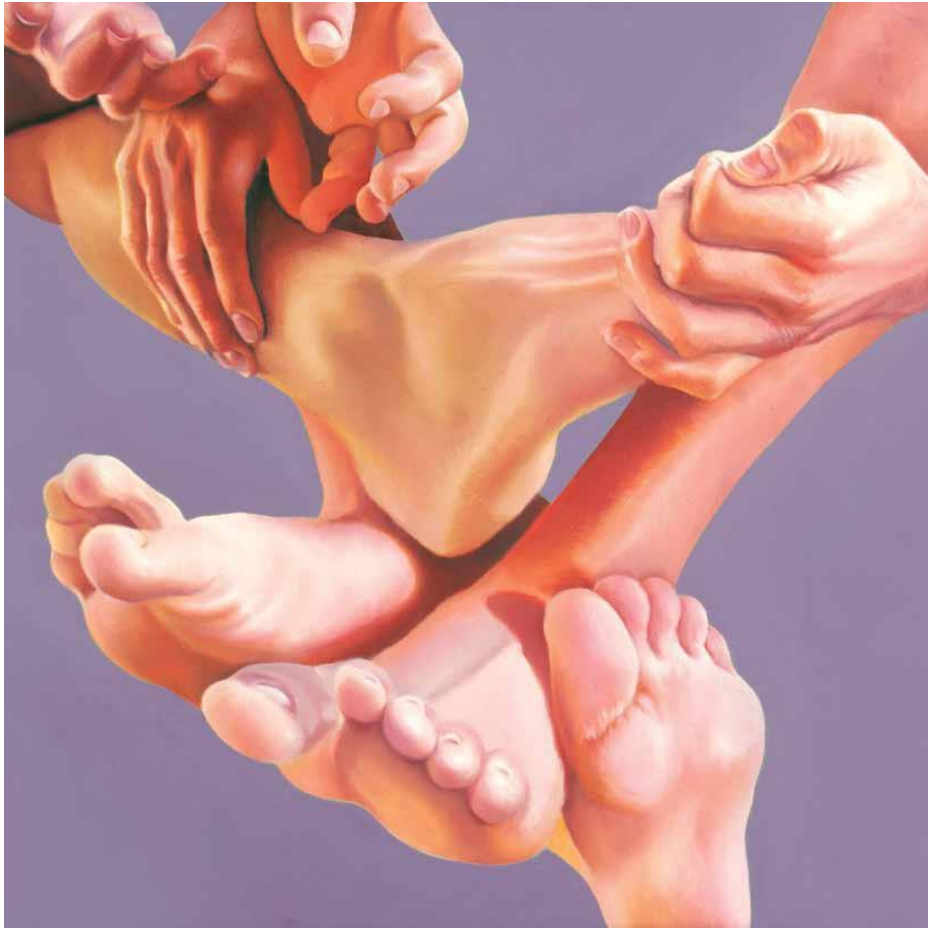


FIGURA 74 – VAZ, Sérgio. Série A *imagem e o vazio*. Óleo sobre tela. 40x40cm 2010. Acervo de Clara Gontijo. Belo Horizonte, Brasil.



FIGURA 75 – VAZ, Sérgio. (s/ título). Série *A imagem e o vazio*. Óleo sobre tela. 40x40cm. 2010. Acervo de Ângelo Issa. Nova Lima, Brasil.



FIGURA 76 – VAZ, Sérgio. (s/ título). Série *A imagem e o vazio*. Óleo sobre tela. 40x40cm. 2010. Acervo de Glaucia Vandeveld. Belo Horizonte, Brasil.



FIGURA 77 – VAZ, Sérgio. (s/ título). Série A *imagem e o vazio*. Óleo sobre tela. 40x40cm.
2010. Acervo de Ghera Arges. Belo Horizonte, Brasil.

5.4 Passageiros

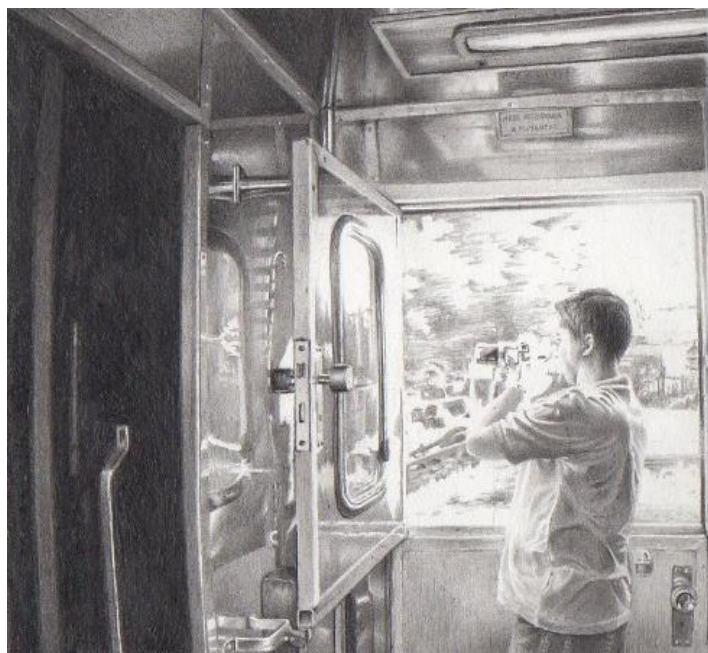


FIGURA 78 – VAZ, Sérgio. (s/ título) Série *Passageiros*. Grafite sobre papel. 15x15cm. 2012. Acervo de Ricardo Girundi. Belo Horizonte, Brasil.

A série *Passageiros*, composta de desenhos de pequeno formato, marca a volta à pesquisa com o grafite com uma nova proposta: discutir o espaço no tempo. Transformado em paisagem, o entorno nesses trabalhos funciona como espaço de diluição da figura. Se antes a dialética entre imagem e o espaço contribuía para a definição formal e simbólica de um e de outro, agora a figura se dilui na paisagem, para abordar questões como o tempo, a visão e a noção de “passageiro”, do sujeito que passa pela paisagem desenhando, um e outro, o tempo, como numa viagem de trem. O tempo trabalha nos desenhos como aglutinante entre a figura e a paisagem que passa e para qual ele é passageiro. Trata-se do conceito de *fugacidade*. Fugaz é aquilo que desaparece rapidamente, efêmero, passageiro⁴¹.

⁴¹ ETIM. lat. *fugax, ācis* 'que foge facilmente; transitório'



FIGURA 79 – VAZ, Sérgio. (s/ título) Série *Passageiros*. Grafite sobre papel. 20x15cm. 2012.
Acervo particular. Belo Horizonte, Brasil.



FIGURA 80 – VAZ, Sérgio. (s/ título) Série *Passageiros*. Grafite sobre papel. 15x12cm. 2012.
Acervo particular. Belo Horizonte, Brasil.



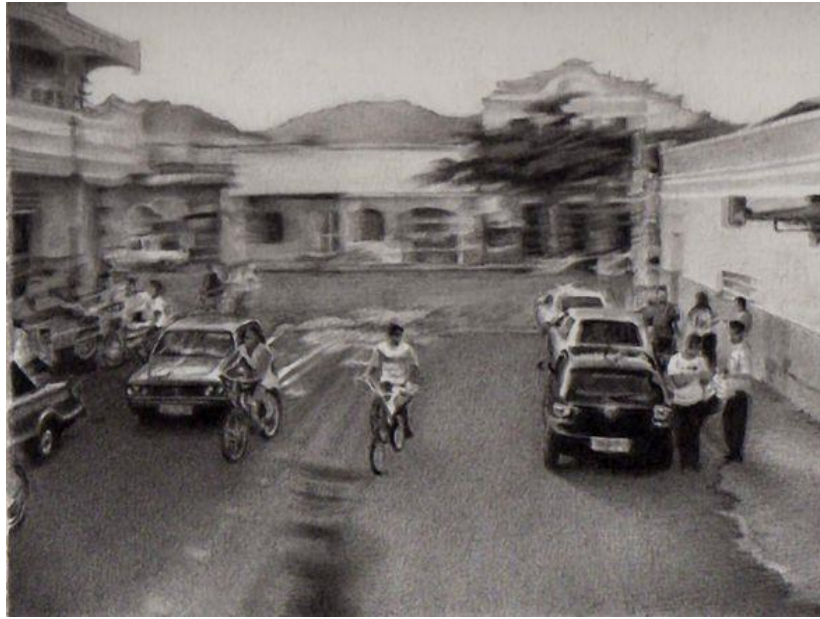


FIGURA 81 – VAZ, Sérgio. (s/ título) Série *Passageiros*. Grafite sobre papel. 17x11cm. 2012.
Acervo Ricardo Pentagna Guimarães. Belo Horizonte, Brasil.



FIGURA 82 – VAZ, Sérgio. (s/ título) Série *Passageiros*. Grafite sobre papel. 17x11cm. 2012.
Acervo Ricardo Pentagna Guimarães. Belo Horizonte, Brasil.

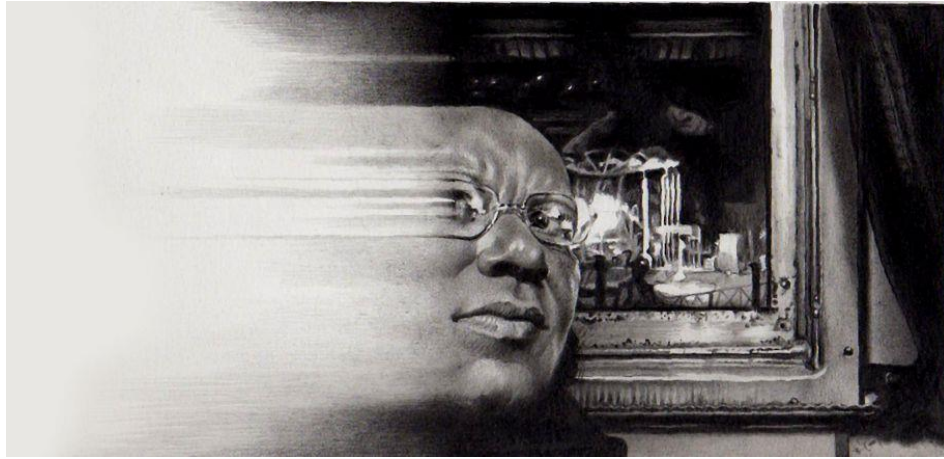


FIGURA 83 – VAZ, Sérgio. (s/ título) Série *Passageiros*. Grafite sobre papel. 15x7cm. 2012.
Acervo de Miguel Gontijo. Belo Horizonte, Brasil.

Passageiros marca o início de novas práticas de aquisição e trabalho com as imagens que, posteriormente, se transformariam em desenhos.

Para a produção dessa série, o artista/pesquisador empreendeu uma imersão nas questões principais que subjazem à produção: a representação do tempo, o entranhamento entre figura, visão e movimento e a ocupação de todo o suporte na intenção de tornar paisagem e figura uma só forma circunstancial.

As imagens iniciais de pessoas e situações foram colhidas numa viagem em trem, que percorreu 664 km, levando passageiros de Belo Horizonte a Vitória. Essa é a viagem mais longa feita em trem, no Brasil. O percurso total dura entre 13/14 horas. Passa por cidades históricas mineiras que ficam às margens dos rios Doce e Piracicaba.

No percurso, a conversa com passageiros, a tomada de inúmeras fotografias e filmagens e a experiência da própria viagem, registradas no corpo e na memória foram a matéria-prima para a produção dessa série.



FIGURA 84 – Trajeto do trem Belo Horizonte / Vitória

A exposição *Passageiros* foi um estudo sobre o tempo: medida de instantes inventada pelo homem e com a qual se mede a memória, o dia, a vida e que envolve todo o nosso entendimento de mundo reconhecível. Viagem e tempo criam outras situações: partida, chegada, passagem, destino, paisagem... todos eles definidos por quem, parado, se move em um trem: o passageiro.



FIGURA 85 – VAZ, Sérgio. (s/ título) Série *Passageiros*. Grafite sobre papel. 17x11cm. 2012. Acervo particular. Belo Horizonte, Brasil.

Conversas entre passageiros, a paisagem que passa e o trem – único a mover-se efetivamente – poetizam, ilustram e criam possibilidades. Esses elementos, se percebidos em conjunto, fazem um jogo entre passado, futuro e um quase imperceptível “agora”. Mostram que *passageiros* podemos ser nós ou a paisagem. No trajeto, passa por nós a paisagem que vem de um futuro e logo se torna passado. Aquele que observa vem do passado e caminha para um destino. Quem passa? Paisagem e pessoa. Um ínfimo presente marca o ponto de encontro entre os dois.

5.5 Em nome do Pai

A experiência de imersão do artista nos temas de sua produção, vivida no período de execução da série *Passageiros*, instaurou, por conseguinte, a necessidade de o artista/pesquisador descobrir-se ou entender-se melhor como fonte primeira das imagens, por meio da experiência física, material e afetiva.

Os desenhos de *Em nome do Pai*, nesse contexto, significaram o retorno à história de vida, com base em um repertório ainda não utilizado de representação: as memórias de família. Mudanças na organização espacial, no uso de objetos e referências à família do artista marcaram essa série que representou um inventário de todas as imagens mentais e afetivas, bem como de escritos, vestígios de costumes familiares e passados não vividos.



FIGURA 86 – VAZ, Sérgio. (s/ título) Série *Em nome do Pai*. .Grafite sobre papel. 30x30cm. 2011. Acervo do artista.



FIGURA 87 – VAZ, Sérgio. (s/ título). Série Em Nome do Pai. Grafite e nanquim sobre papel. 50x40cm. 2012. Acervo do artista. Belo Horizonte, Brasil.

O pai desenhava coisas e casas. A mãe criava significados. Tinha seu próprio dicionário para explicar sua vida

As palavras que eu uso me perseguem com a certeza de que em outros tempos significaram outra coisa. Quando desenho com sua letra, entendo mais sobre as imagens que eu não conheci.⁴²

O desenho se evidencia como uma reverberação da memória, aquela que carrega a falta. Ele encontra plenitude e fecundidade na escassez de respostas e se torna a representação do *incorpo* do artista, seu lastro, descrito por Tavares. Eis o paradoxo. O corpo desenhado define o seu incorpóreo. Para a matéria do suporte, o já perdido ou o não alcançado.

⁴² Sérgio Vaz. Texto do catálogo da exposição Em nome do Pai. 2012.

As paredes da minha casa separam as memórias, de modo que aquilo que vivi na sala de estar nunca se misture com o que degustei na cozinha...

Somente quando sou menos sólido, posso estar ao mesmo tempo em vários cômodos.

*Aí sou a casa toda.*⁴³



FIGURA 88 – VAZ, Sérgio. (s/ título). Série Em Nome do Pai. Grafite e nanquim sobre papel. 40x40cm. 2012. Acervo de Jônatas Campos. Salvador, Brasil.

⁴³ Sérgio Vaz. 2018

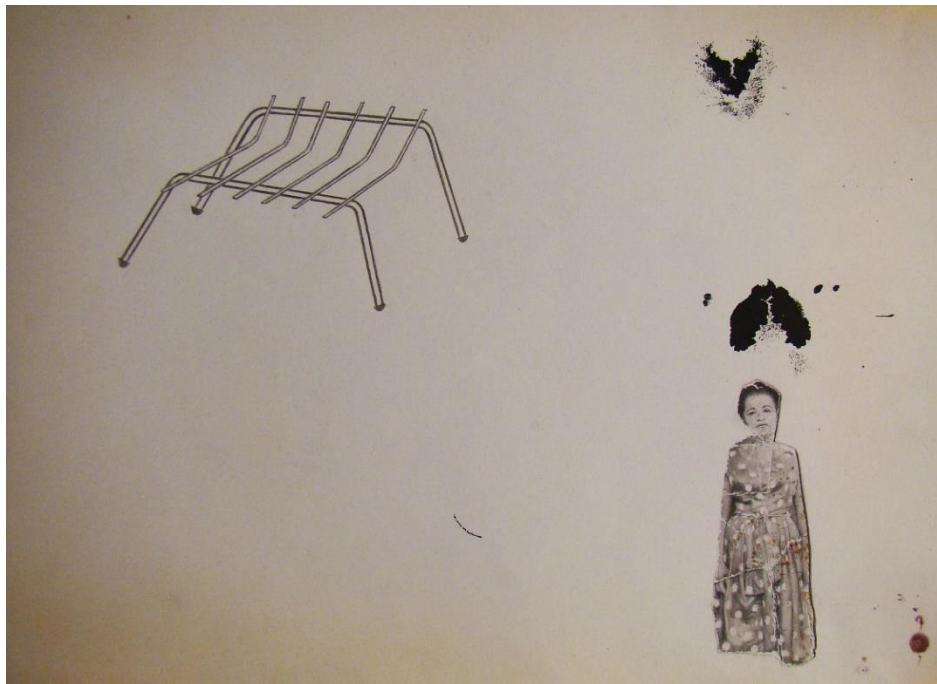


FIGURA 89 – VAZ, Sérgio. (s/ título). Série Em Nome do Pai. Grafite e nanquim sobre papel. 40x30cm. 2012. Acervo do artista. Belo Horizonte, Brasil.

Desenhar o corpo envolve sempre aspectos de semelhança, projeção, desejo e falta, pela própria natureza da forma. Isso ocorre porque, durante a produção, a representação não tem força diante da vontade de criação de enredos particulares, e da necessidade de ocupação, pelo desenho, de seus próprios espaços não preenchidos.

5.6 Visitas do mês de Agosto – 2014

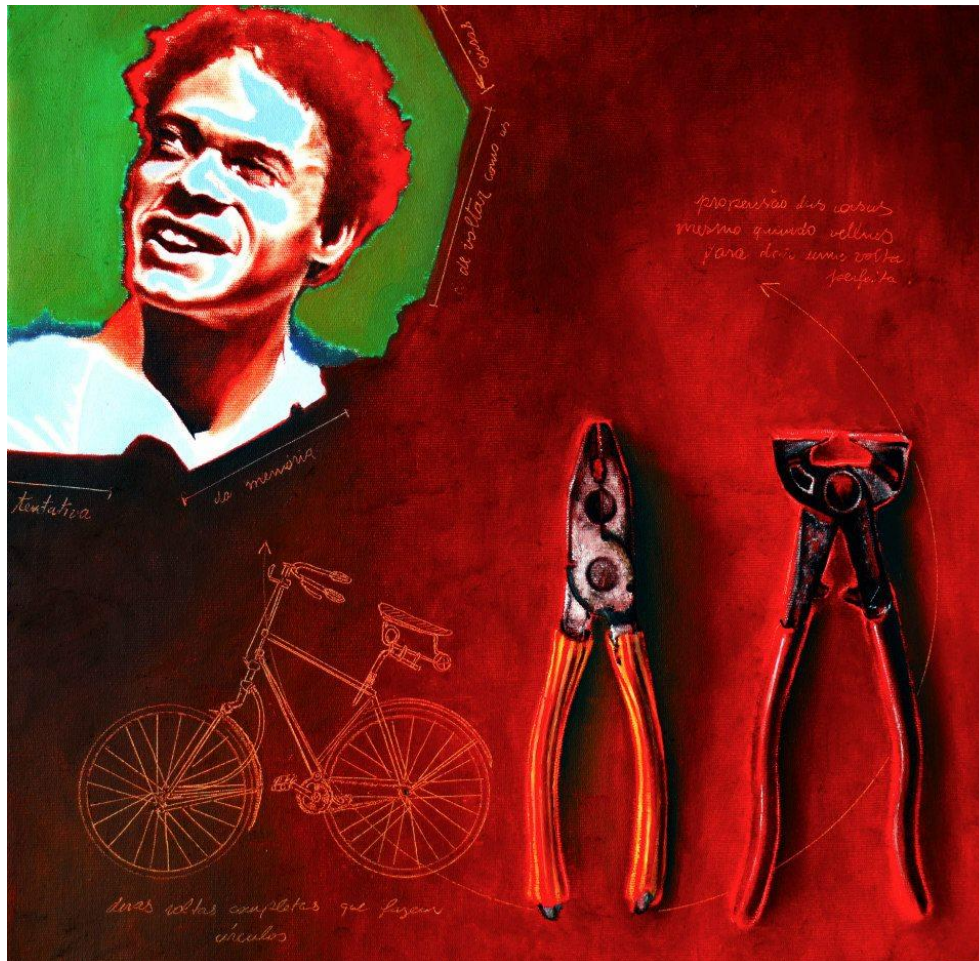


FIGURA 90 – VAZ, Sérgio. (s/ título). Série Visitas do mês de agosto. Óleo sobre tela. 40x40cm. 2014. Coleção particular. Brasília, Brasil.

As pinturas de pequenas dimensões (a maioria mede 40x40cm) foram produzidas a partir de imagens e objetos do acervo do artista.

Entre relógios, ferramentas e paisagens inventadas, figuras anônimas e familiares querem contar sua história num tempo inexistente, construído pelo desenho pintado, dando forma a um contexto forte e simbólico.

Todas as imagens e coisas são aquelas que, numa imersão em seu próprio *atelier* no mês de agosto de 2013, deixaram-se encontrar pelo artista, reclamando um lugar no discurso. Este é um trabalho intimista, estreitamente ligado ao universo de “EM NOME DO PAI”, exposição de desenhos realizada na galeria da CEMIG, em 2013.

Objetos da memória e imagens de indivíduos criados habitam as telas numa profusão poética, um jogo de enlaces e diálogos mudos.

Uma conversa simbólica em torno da fogueira – prática comum nos acampamentos ou nas noites no campo -, foi o pretexto para retirar de objetos do *atelier*, o repertório de imagens que compuseram a série.

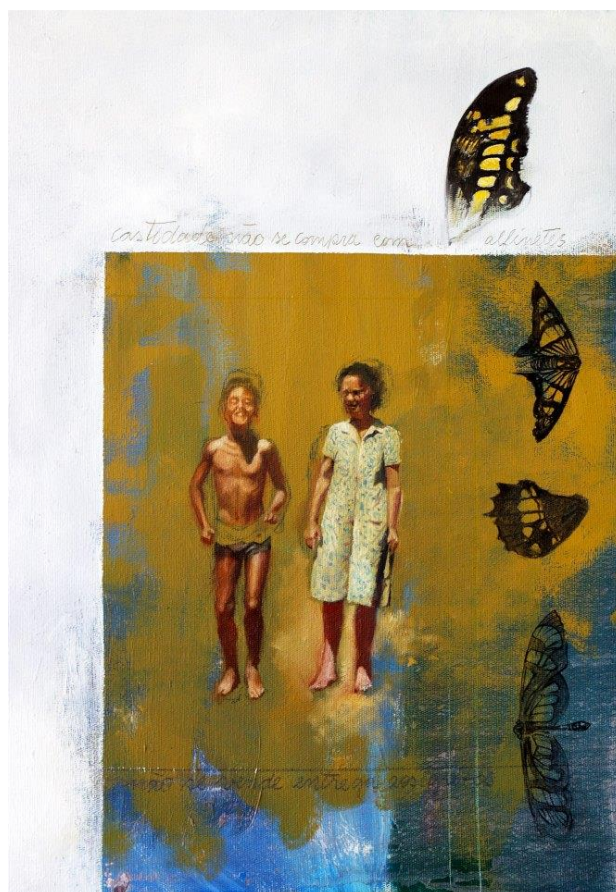


FIGURA 91 – VAZ, Sérgio. (s/ título). Série Visitas do mês de agosto. Óleo sobre tela. 30x40cm. 2014. Acervo de Ângelo Issa. Nova Lima, Brasil.



FIGURA 92 – VAZ, Sérgio. (s/ título). Série Visitas do mês de agosto. Óleo sobre tela. 40x40cm. 2014. Coleção particular. Brasília, Brasil.

As noites com grandes fogueiras estão presentes nas lendas, nos contos mágicos, na agenda das bruxas, na faina dos escoteiros.

Há fogueiras para grandes feitos, grandes trabalhos – nas olarias e na queima de arquivos, na sarça ardente e na destruição facista - e há fogueiras mais íntimas, que mudam pequenas coisas, acionando interruptores sutis... e os olhos já não veem como antes. Físicas ou sensíveis, algumas queimam ad infinitum.

Ao redor de uma dessas – se pode escolher qualquer uma, desde que se eleja também um desejo – estivemos, alguns providenciais comparsas e eu, a discutir sobre as coisas e a esperar milagres.

Não me dei conta de que, ao voltar ao confinamento do atelier, todos os meus guardados, velharias e imagens iriam cobrar o reconhecimento de sua presença à sombra das memórias violadas e do fogo da noite anterior. Assim, no tempo que se seguiu e durante

aquele mês de agosto, todos me visitaram: passados inexistentes, objetos com histórias alheias, imagens turvas, coisas que não são minhas... e simplesmente me apossei de tudo. O trabalho, que ora apresento, é fruto de tudo aquilo que defendi à beira do fogo, sobre a inconsistência da lógica, a insanidade da razão – que estabelece um conjunto de experiências como estruturantes da interpretação de uma verdade essencial incontestável em cada coisa e fenômeno – e a grande fé que se deve ter para confiar na ciência, cuja premissa é duvidar, assim como a filosofia, a saltar de verdade em verdade. A confiança na imagem é o que nos move, enquanto a imagem se move, indefinida e inconstante, debaixo dos nossos pés, na nossa carne e diante dos nossos olhos.⁴⁴



FIGURA 93 – VAZ, Sérgio. Óleo sobre tela. 2014. *Tenho medo de eletricidade quando sonho que estou voando*. Série *Visitas do mês de Agosto*. 30x40. 2014. Acervo do artista. Belo Horizonte, Brasil.

⁴⁴ Sérgio Vaz, texto de abertura do catálogo *Visitas do Mês de Agosto*. 2014

Em *Visitas do mês de Agosto*, o espaço de morada de todos os elementos representados é, assim como a superfície trabalhada, parte de um jogo de formas e pesos, tensão e equilíbrio em uma trama arquitetural que abriga um encontro com a esfera do simbólico, ancorada na figura reconhecível que funciona como elemento de passagem entre nosso olho e a dimensão na qual habitam essas figuras. O reconhecível é veículo para o inconsistente. E no inconsistente vive.



FIGURA 94 – VAZ, Sérgio. (s/ título). Série *Visitas do mês de agosto*. Óleo sobre tela. 50x40cm. 2014. Acervo do artista. Brasília, Brasil.



CAPÍTULO VI

Atelier, Casa e lugar de experiências

O artista William Kentridge tem fortes conexões com o espaço de seu atelier, para onde ele diz convidar o mundo “...de uma maneira muito literal, imediata”. Para ele, seu atelier, além de ser o espaço físico onde trabalha, também se mistura com os fatos acontecidos, com recortes de jornal, recortes de fotografia e com os trabalhos que produz. Por isso ele afirma que o seu espaço de trabalho está repleto de fragmentos do contexto e também de memórias, pensamentos e das conversas do dia a dia. Kentridge entende que “... todo esse tipo de coisas que não têm forma, que estão aí dentro do estúdio.”⁴⁵



FIGURA 94 – VAZ, Sérgio. *Atelier* do artista. 2017.

⁴⁵ William Kentridge. Trecho de entrevista disponível em <https://youtu.be/LdpsxH68oK0>, em 12 de agosto de 2016



FIGURA 95 – VAZ, Sérgio. *Atelier* do artista. 2017.

No *atelier*, o artista/pesquisador reparte o tempo entre as aulas de desenho e o tempo de elaboração, gestação e execução do desenho.

Em 1ª pessoa

Ao compartilhar com os alunos as impressões e práticas, partilho também meu universo particular de imagens e a minha vivência no espaço de produção – cercado de referências de memória, guardados e fotos de família, restos de móveis, inúmeras caixas de madeira e algumas obras de artistas que admiro.

A prática de, no mínimo, 4 horas por dia, implica em considerar o *atelier* como definidor da amplitude das ações, onde circulam e se expõem os corpos e memórias que no futuro farão parte do repertório. O exercício do desenho, os componentes da poética, suas interdependências e sua contaminação passam pelo reconhecimento da prática de *atelier*, como lugar de experimentação e germinação.



FIGURA 96 – VAZ, Sérgio. *Atelier do artista. Desenho em execução.* 2017.

O desenho corresponde a esse campo, na medida em que se torna, na memória, o lugar da experiência primeira, com aquilo que pode ser a descoberta das realidades fracionadas de revelação que se manifestam em cada trabalho. Essas realidades fracionadas habitam a *rotina visual do atelier*, tão presentes quanto todas as realidades que perpassam o artista.



FIGURA 98 – VAZ, Sérgio. *Atelier do artista. Acervo de fotografias (detalhe).*



FIGURA 99 – VAZ, Sérgio. *Atelier do artista*. Acervo de objetos (detalhe).



FIGURA 100 – VAZ, Sérgio. *Atelier do artista*. Acervo de objetos (detalhe).

6.1 Fotografia: gestação e envolvimento

A fotografia é um recurso inseparável da prática hiper-realista, como ferramenta de registro de instantâneos do movimento que, por ser apanhado no instante ínfimo do registro fotográfico, apartado da sua origem e destino, não chegaria a caracterizar-se como reprodução.

A feitura do desenho se divide entre planejamento e registros fotográficos, construção do desenho no suporte e percurso de aproximação a uma realidade (uso otimizado da tecnologia disponível).

O conjunto das etapas contribui para a construção da imagem com fortalecimento de formas e efeitos que sobreativam os sentidos, e lança mão de estratégias de convencimento: códigos de leitura inscritos na imagem e o potente efeito presentificador da realidade construída aos níveis de detalhamento suficientes para que o olhar se convença da realidade proposta. A fotografia é então uma ferramenta de registro eficaz quando o corpo se transforma num universo de texturas, densidades e luzes.

6.2 Correspondências entre desenho e *performance*

Se, por um lado, na prática artística, trabalha-se com o acaso, por outro lado, a escolha da fotografia como um método de recolecção de material de base para o desenho já significaria uma escolha específica de abordagem.

A costura entre acaso e método, porém, parece ser a dinâmica mais adequada e considerada como natural se aceitarmos que ambos operam em correspondência mútua: o acaso reclama novas soluções e estas, se bem-sucedidas, são incluídas num repertório de inúmeros procedimentos padrão para diversas situações surgidas.

Acaso	método		
	acaso	(solução)método	
		acaso	método...

O *modus operandi*, no entanto, que surge da imprevisibilidade da produção e da busca de soluções às questões surgidas – mesmo aquelas que pressupõem a reprodução de processos, ferramentas e roteiros – é, na verdade, único em sua realização, porque sempre estará ligado, como afirmamos, ao seu contexto de probabilidades, ao presente do fazer.

Por isso, Kentridge faz da caminhada pelo *atelier* uma recopilção de energia e de si mesmo. Segundo o artista, esse tipo de recuperação é necessário para que tudo tome forma no trabalho. A caminhada para ele é uma forma de se localizar no *agora* de suas latências, ao deixar as coisas para depois, procrastinar, enquanto que uma ideia que é vaga pode se tornar algo mais definido. Kentridge aponta para a necessidade de o artista empreender uma atividade de procrastinação e postergação, que também é uma forma de pensamento periférico.



Para realizar seus desenhos em movimento, William Kentridge usa uma técnica caseira de animação, que consiste em filmar cada interferência ou retrabalho feito no desenho. Segundo ele, é preciso interromper o desenho entre uma interferência e outra, pela caminhada até a câmera e pela caminhada de volta ao desenho. Se para Kentridge existe um ritmo diferente gerado pelas caminhadas e pela pausa a cada estágio da filmagem de seus fotogramas, os movimentos do artista/pesquisador, que respondem ao movimento do outro (o modelo) se inscrevem no espaço pictórico e constroem o “lugar” onde tudo acontece.

Independentemente de quem sejam – modelos profissionais, amigos, desconhecidos convidados e pessoas que se oferecem – é pela forma e pelo movimento que os corpos dão a ver suas – e minhas – latências. Misto de possibilidades e predestinação, como disse Kentridge, as escolhas de abordagens do artista/pesquisador acontecem pela afinidade e necessidade de estender ao desenho o entendimento do anseio por determinadas formas, sugestões e apelos dos corpos dos modelos. É provável, inclusive, que essas motivações e escolhas sejam mais bem explicadas pelos desenhos que por qualquer tentativa verbaliza-las.



6.3 Corpos (dos modelos, o meu)

A figuração do corpo no desenho passa pela construção da imagem do artista. Cattani (2002) afirma que o abismo do desenho corresponde às grandes questões existenciais, às quais só podemos atender no aqui e agora, ao traçar nossas trajetórias (p. 24). O desenho, com suas lacunas, suas hesitações que revelam o tremor da respiração, do ritmo do movimento das mãos do artista, revela, na sua feitura, o próprio artista. Também imprime em si suas respirações e tremores, hesitações e impulsos. Pelo desenho, transparece a relação estreita e simbólica entre a imagem do artista e suas imagens.



FIGURA 101 – VAZ, Sérgio. Sessão de fotos com modelo no *atelier*. Maio de 2017.

A busca por corpos específicos, que atendam às necessidades de pesquisa e produção, acontece entre o aleatório e um universo de formas, que habitam ou se misturam ao lugar da memória do meu próprio corpo e do sentimento de uma parte sua não alcançada.

O acervo de imagens produzidas para futuros projetos conta com aproximadamente 50 mil imagens, acumuladas nos últimos 12 anos – fotos de modelos, de pessoas anônimas em cenários externos e centenas de fotomontagens – que se misturam aos objetos, memórias e movimento da cidade, acumulados no *atelier*.

O uso dessas imagens é aleatório e quase nunca imediato. Algumas permanecem guardadas por seis anos e outras, alguns meses e outras ainda se transformam imediatamente em desenho. Vão se misturando a propostas ou questões de importância e, com o mergulho no universo de referências, vão se libertando de sua referência inicial, familiar e afetiva, tornando-se, com o tempo, mais amplas em suas possibilidades de uso.

Considera-se que o trabalho com imagens produzidas nas sessões de fotos com os modelos – tomada das fotos, edição, recortes, montagens – acontecem no mesmo ambiente onde se acumulam centenas de memórias, pessoais e alheias; objetos e materiais que, de alguma forma, contaminam a condução e resultam no invisível em cada trabalho.



FIGURA 102 – VAZ, Sérgio. Sessão de fotos com modelo no *atelier*. Maio de 2017.





FIGURA 103 – VAZ, Sérgio. Sessão de fotos com modelo no *atelier*. Fevereiro de 2007.



FIGURA 104 – VAZ, Sérgio. (s/ título). Série *Vazio/Cheio*. Grafite sobre papel, 50x25cm. 2008. Acervo de Ademir Nascimento. Belo Horizonte, Brasil.



FIGURA 105 – VAZ, Sérgio. (s/ título). Grafite sobre papel. 100x150cm. 2013. Acervo particular. Belo Horizonte, Brasil.

A *performance* entre artista-fotógrafo e modelo, nesta fase de coleta de material para desenho, acontece como um relacionamento, um romance, que começa e termina na produção de imagens no *atelier*. Esse espaço de produção e de pesquisa é, em resumo, definidor do ritmo e significação das formas desenhadas.



FIGURA 106. VAZ, Sérgio. *Atelier* do artista/pesquisador. 2017

Até a finalização desta pesquisa, o papel do modelo se manteve: fornecer material sensível e formal, durante as sessões de fotos – com duração de 2 horas aproximadamente – quando há a sequência performática, proporcionada pelo movimento do artista ao fotografar e do modelo ao reagir livremente ao movimento do artista ou ao interpretar suas orientações. Essa dinâmica constrói imagens mentais que traduzem o que se busca na reciprocidade entre os objetivos do artista e o que oferece o modelo.

Tendo por base esse preceito de correspondência entre artista, modelo e *atelier* – além do uso das técnicas e dos materiais -, o que distingue a imagem produzida de todas as demais é o próprio corpo do artista, ao reagir por meio de suas possibilidades técnicas e motoras às referências e o seu fazer em primeira instância, já que estas mesmas técnicas, gestos e materialidade, subvertem, condicionam e pluralizam o fazer.

Ao projetar todo o escopo de conceitos e de elementos da tessitura poética no processo de trabalho no corpo como forma comunicadora, o artista o faz também como um dos meios para se aproximar do lugar de onde vêm suas imagens.

FIGURAS 107 e 108 – VAZ, Sérgio. Sessão de fotos com modelo. Novembro de 2017.



FIGURAS 109 e 110 – VAZ, Sérgio. Sessão de fotos com modelos. Janeiro de 2008.





FIGURAS 111 e 112 – VAZ, Sérgio. (s/ título). Série A imagem e o vazio. Óleo sobre tela. 2010. (40x40cm e 70x80cm). Acervo do artista. Belo Horizonte, Brasil.



FIGURA 113 – VAZ, Sérgio. (s/ título). Série A imagem e o vazio. Óleo sobre tela. 40x40cm. 2007. Acervo de Manfred Leyerer. Nova Lima, Brasil.



FIGURA 114 – VAZ, Sérgio. s/ título. Série *Granel*. Grafite sobre papel. 80x80cm. 2010.
Acervo de Gláucia Vandeveld. Belo Horizonte, Brasil.

Se, nos textos de Debord, é possível entender que há uma relação entre vida e lugares de hábito, mediada pelo corpo em movimento, para Merleau-Ponty este mesmo corpo se expande, criando extensões para si, no uso cotidiano de objetos – instrumentos – incorporados nas ações habituais e que, na perspectiva do filósofo francês, se integram à “estrutura original do corpo próprio”. Numa dimensão distinta, a ideia de “ser” se desloca do conceito de movimento para o de atuar, agir. Um fluxo não anula o outro e, inclusive, movimento e ação podem se diluir de modo a tornar complexo o processo de reconhecimento de ambos. Na verdade se interceptam e ampliam as fronteiras da interpretação, tornando possível pensar num corpo que se desloca num espaço mais ou menos definido e que, nesse deslocamento, pratica ações costumeiras, criando extensões de si pelo movimento ou por sua ausência, ampliando-se. É possível, inclusive, cogitar que o corpo expande a sua existência e dimensões ao movimentar-se e no fazer sugerido no movimento. Os modelos interpretam o que julgam ser e buscam corresponder à busca do artista que, mais provavelmente, nada espera de si. O artista espreita, na experiência do desejo de um e outro em atender a expectativas pouco definidas, que a imagem se revele aos seus sentidos.



FIGURA 115 – VAZ, Sérgio. Fotograma extraído de vídeo. Produção do desenho Crianças na água. 2012.

O ritmo de execução dos desenhos, geralmente constante e por algumas horas – cerca de 4 horas/dia, minimamente – determina o envolvimento com a figura de modo a transformar toda a carga dos dias em pulsão, desenho decorrente de um corpo e da memória do dia. Desenho, corpo e memória integram e evidenciam uma dialogia, que Chiron chamaria de vazio, sem pontos de referência.

A propósito, em artigo dedicado ao processo de produção de Eliane Chiron, Iclea Cattani⁴⁶ refere-se ao desenho como abismo ao descrever o lugar jamais preenchido, que move o ato e a prática do desenho e acrescenta um dado que assume grande importância para a abordagem do desenho hiper-realista como resultado de uma prática destituída do impulso, que se afirma pela rigidez e apuro técnico.

Sobre isso, ela diz que o desenho “... pode ser um abismo para o artista, mesmo quando criado sob normas rígidas.” Como exemplo, o desenho que começa pela simples ação de preencher áreas de cor, no uso e pesquisa de durezas de grafites, na prática diária que vai, aos poucos, conferir ao mesmo desenho em construção, significados sobrepostos às primeiras formulações.

⁴⁶ CATTANI, Iclea. 2005.

Na perspectiva de Cattani, das sobreposições de significados, emergem palimpsestos feitos de camadas de sentidos diversos, “... que acabam por criar um todo único, pela impossibilidade de separar o que foi feito antes e o que veio depois.”⁴⁷

A autora acredita que o primeiro impulso – que ela também nomeia primeira criação – é imprescindível, porque define o que virá e, por isso, se abre como um abismo ao que o artista se lança e mergulha. E é dali que ele emerge para significar as formas que cria.

Porém, o primeiro impulso não seria suficiente, por si só, para definir o porvir de um desenho, a não ser como simples detonador, semelhante ao que há algumas décadas chamávamos de *inspiração*. Esse momento detonador pode acontecer várias vezes durante o processo do desenho, inclusive a ditar mudanças de rumo, aquisições de novos meios comunicativos e necessidade de parar para recomeçar.

Esses momentos não proporcionariam um rumo definido para o desenho porque acontecem em intensidades e hierarquias distintas de suas partes a cada experiência, mas indicam, por isso mesmo, a amplitude de suas possibilidades. Configuram-se duplamente como abismo pela sua indefinição e por sua amplitude, já que a gama de questões levantadas pela forma em relação ao espaço sempre estará a questionar o seu *status* dentro da composição.

Num desenho hiper-real, mais especificamente na produção do artista/pesquisador, a figura, modelada pela sobreposição de diversos *impulsos primeiros*, adapta-se ao suporte pela relação diária e incisiva sobre o papel. Esses impulsos permitiriam a renovação da imagem (desenho) mesmo durante sua produção e reorientariam o desenho constantemente. O longo tempo de execução contribui, nessa hipótese, para o acúmulo dessas camadas que envolvem o corpo do artista, o corpo desenhado e as interações entre artista e mundo.

⁴⁷ CATTANI, Iclea. 2005. p.24.



FIGURA 116 – KENTRIDGE, William. Fragmento do processo de fotografia para animações.

O processo dialético de William Kentridge também envolve artista, estúdio, obra e mundo em uma relação constante de contaminação, reação e mudança.

Lê-se, no trabalho de Kentridge, a marca do processo de elaboração, receio, recomeço e esforço físico. O corpo do artista desenha a obra e documenta, em si, as etapas e ocasionalidades da criação.

Suas obras são, na verdade, documentos da experimentação e diálogo envolvidos na prática. A escolha por determinada condução da ação na execução de um trabalho artístico pressupõe a existência de, pelo menos, outra possibilidade de condução. A obra é, portanto e inicialmente, a resposta a um conjunto de ações intencionais e acidentais que se imbricam de modo a produzir tal conformação e tais possibilidades conceituais.

A esse vazio que Chirón define como um conjunto de frágeis construções lacustres, ancoradas em buracos da memória⁴⁸, Franca chama de *quasi* da imagem, lugar onde tudo se forma e se entrelaça. É o que está presente em nós e o que ainda será, opaco e abissal – do qual o desenho é o sintoma e a busca -, não possibilita enraizamento, pois seu solo instável e inconsistente, convida ao nomadismo e ao exílio, dada a porosidade do corpo – físico e incorpo.

Huberman (1998, p. 30) reafirma a penetrabilidade e porosidade do corpo lacunar que, na produção pessoal envolve o corpo desenhado e a prática do corpo do artista. Recorda que a visão sempre se choca com o inelutável volume dos corpos humanos e lembra James Joyce ao definir

⁴⁸ CHIRÓN, Eliane. 2005. Página 8

os corpos como objetos primeiros de todo conhecimento e de toda visibilidade. Os corpos seriam também coisas de onde sair e reentrar, dotados de vazios, cavidades, receptáculos e extensões. Tanto Hubermann quanto Tavares propõem uma extensão da fisicalidade ao entorno e ao interno (suas reentrâncias e extensões) que são a substância do *incorpo* e a porosidade do corpo lacunar. O *atelier* corresponderia, partindo dessa ótica e em primeira instância, a esta extensão imediata da fisicalidade do artista.



FIGURA 117 – VAZ, Sérgio. Atelier do artista pesquisador. 2018.



FIGURA 118 – VAZ, Sérgio. Atelier do artista. Objetos de memória. 2018.

Seriam questionáveis as conexões propostas, principalmente como conexões particulares e que, no seu conjunto, identificam o desenho como caligrafia e pretensão do pesquisador, que crê ser possível alcançar um desenho particular, por seu processo de produção?

Quando o artista se move e interage – voluntária ou involuntariamente – com as imagens que habitam o *atelier*, ele recolhe de si e de trocas contínuas com todo o ambiente, o repertório para a produção de imagens.

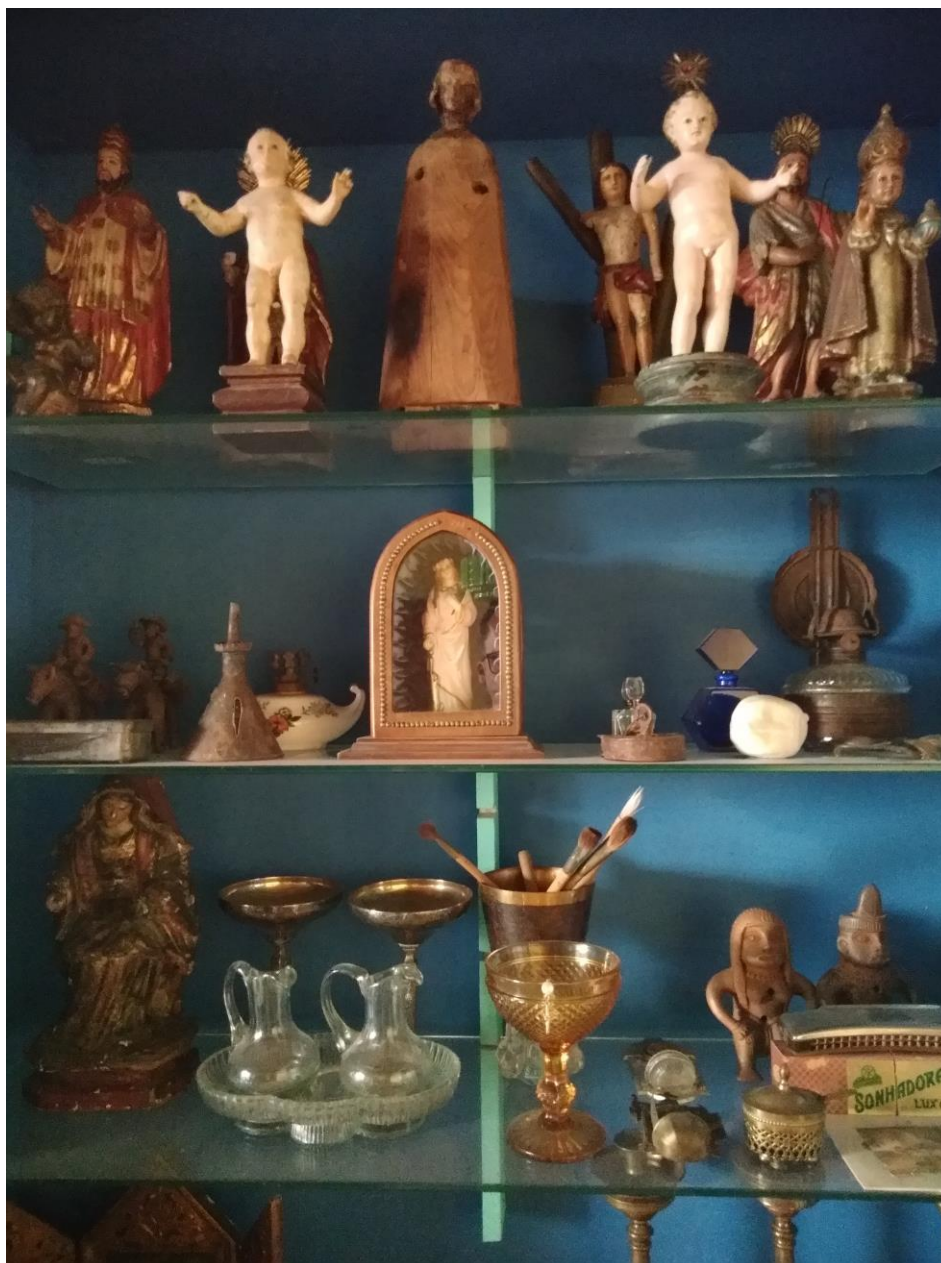


FIGURA 119. VAZ, Sérgio. *Atelier do artista*. Objetos de memória. 2018.

O deslocamento das relações de convivências com o aparato afetivo, instrumental e circunstancial do *atelier* para o universo que aqui insistimos em entender como lugar da imagem, traduz-se em imagem. Essa tradução (o desenho, em nosso caso) é particular e sem possibilidades de repetição, pois depende, desde os seus detalhes até a sua totalidade, das decisões – percebidas ou não – do artista que, através delas, se desloca e articula seus movimentos, de modo a produzir a imagem. Essa premissa é aplicável tanto ao desenho puramente gestual, livre, quanto ao desenho hiper-realista. Há, portanto, na prática, uma consciência da arte como atividade física e do estúdio como espaço onde essas atividades físicas são realizadas e fixadas de uma maneira ou de outra, segundo William Kentridge. Para ele, o estúdio conforma-se como espaço do jogo entre possibilidades e predestinação.

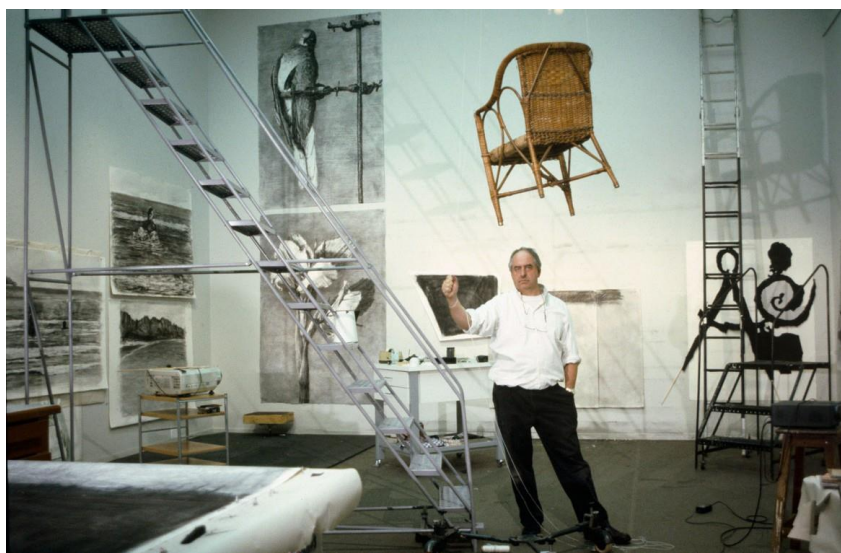


FIGURA 120 – KENTRIDGE, William. Kentridge em seu *atelier*. Processo de criação de objetos animados⁴⁹

No *atelier*, como foi dito, o artista/pesquisador conta com cerca de 50 mil feições, rostos e corpos – imagens acumuladas nas sessões de fotos ou resultantes do processo de edição/criação da figura, centenas de fotografias compradas em antiquários, de anônimos aos quais se pode atribuir uma nova história. Essas imagens reclamam, diariamente em seu silêncio, um espaço para si. De forma sutil e pelas porosidades do corpo do artista, essas imagens constantemente provocam mudanças e contaminações nas obras em processo de feitura, como se fizessem parte permanente e imprecisa

⁴⁹ Fonte fig. 104: <http://kultur-online.net/?q=node/687> Acesso em: 22 jan.2018.

do diálogo que o artista mantém com seu desenho e consigo mesmo. É imprecisa porque essas imagens não têm significação definida. Adquirem-na à medida que se relacionam com as mudanças ocorridas no *atelier* e no artista, pois o espaço participa na representação da experiência em si, aliada à memória daquele mesmo espaço na conformação do vivido pelo artista.

*

Assim como o artista que reage às variações climáticas, ao humor e a tudo que o cerca e o atravessa no *atelier*, também os materiais reagem ao tratamento, instabilidades e ritmo impostos pelo artista em sua inconstância característica. O desenho seria o resultado/parte de um processo particularizado pelo contexto e pelo artista no uso dos recursos disponíveis e nos movimentos necessários para seu uso e para o fim que almejou em determinado momento.



FIGURA 121 – KENTRIDGE, William. I'm not me, the horse is not mine. 2015. Obra exposta no Instituto Inhotim. Brumadinho, Brasil.

É desse modo que as obras de Kentridge se apresentam sempre como atestado da prática de *atelier* e funcionam como registro das reações do artista e dos materiais que elegeram para gestar as mesmas obras.

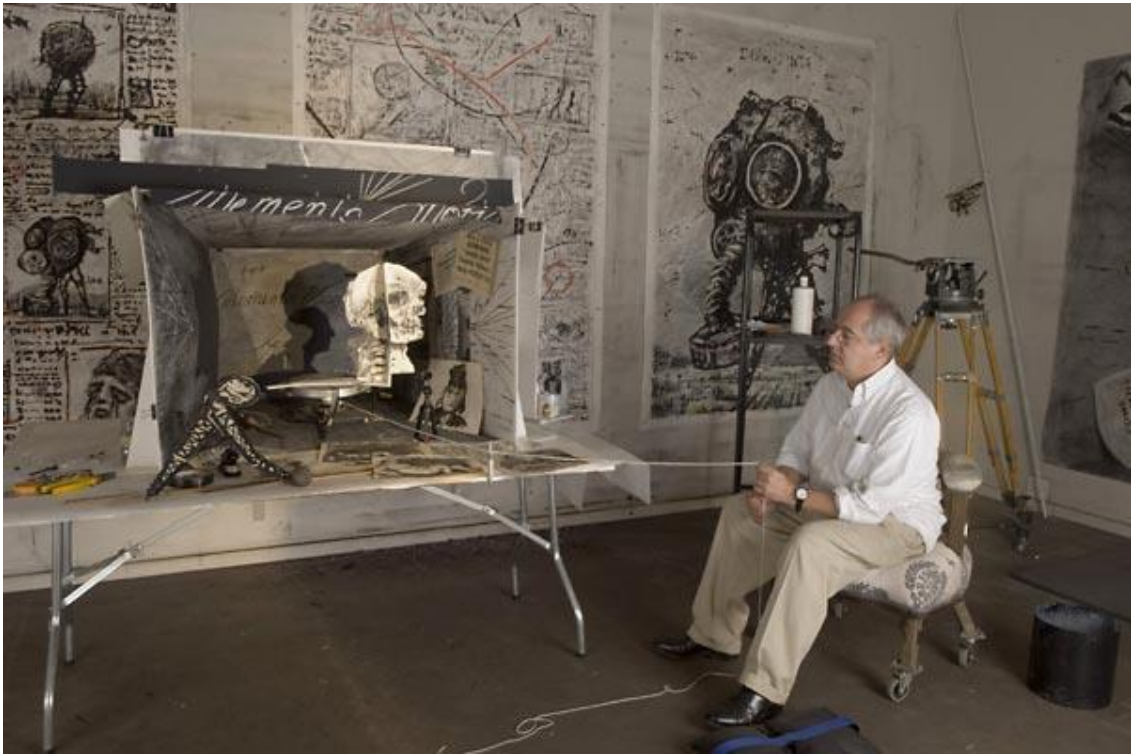


FIGURA 122 – KENTRIDGE, William. Atelier.⁵⁰

⁵⁰ Disponível em: <<http://kultur-online.net/?q=node/687>>_Acesso em: 22 jan. 2018.



CAPÍTULO VII

Arquiteturas prováveis

O tom deliberadamente vago do título deste capítulo propõe, em decorrência dos problemas destacados nos dois parágrafos seguintes, uma questão bastante específica: a superfície do papel deixaria de existir como tal durante e após a execução do desenho? Poderia tornar-se, ela mesma, desenho?

Sob outra perspectiva, este subcapítulo poderia também intitular-se “Arquiteturas possíveis e suas prováveis relações com as forças atuantes no desenho”. Obviamente é uma frase extensa para intitular este trecho, mas, por ela, é possível entender que as duas possibilidades de condução desta reflexão devem mesclar-se na busca de formulações coerentes e provocadoras sobre a interpretação da dimensão sugerida pelo desenho e a complexidade do entendimento – ou possíveis sistematizações da estrutura - de instâncias que vão além da tridimensionalidade proposta pelo edifício que o abriga.

7.1 O espaço onde dançam sujeito e desenho

A obra, instalada em seus acessórios próprios, vidro, chassi, moldura, redoma, pedestal, ambiente – no caso da instalação, dos *happenings* ou *site specifics* – encontra em seu próprio processo de significação em interação com o sujeito – um mecanismo de absorção – ou fusão? – das potências do suporte (papel, tela, madeira ou a própria arquitetura que abriga um *site specific*) com a materialidade do desenho. Deixam de funcionar como superfícies onde o desenho acontece, para serem o ambiente quadrimensional – na perspectiva do arquitetura como suporte, com sua definição particular de espaço, extensão, profundidades – em que o desenho existe, sendo este ambiente mesmo, também desenho.



FIGURA 123 – BOWERS, Andrea. *No Olvidado* Desenho sobre papel. 2010.⁵¹

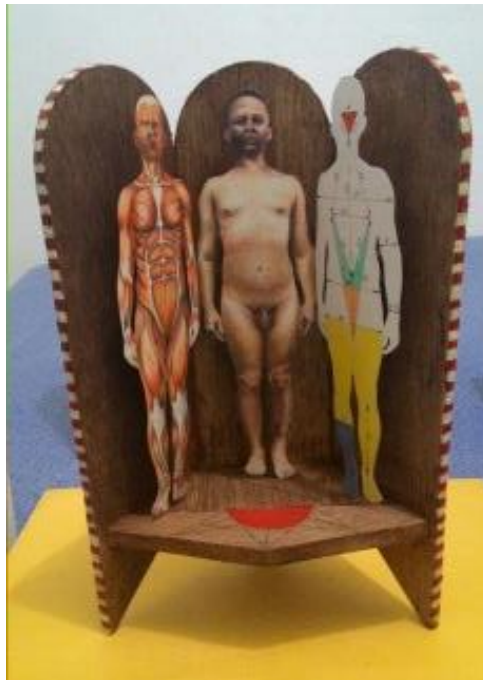


FIGURA 124 – VAZ, Sérgio. Série O corpo do artista. Desenho/objeto sobre papel em suporte de madeira. 20x35cm. 2016. Acervo do artista.

⁵¹ Disponível em <https://www.dailyserving.com/2010/08/the-political-landscape-a-conversation-with-andrea-bowers>, em 02 de abril de 2016.

7.2 Toba Khedoori: o humano nas ausências

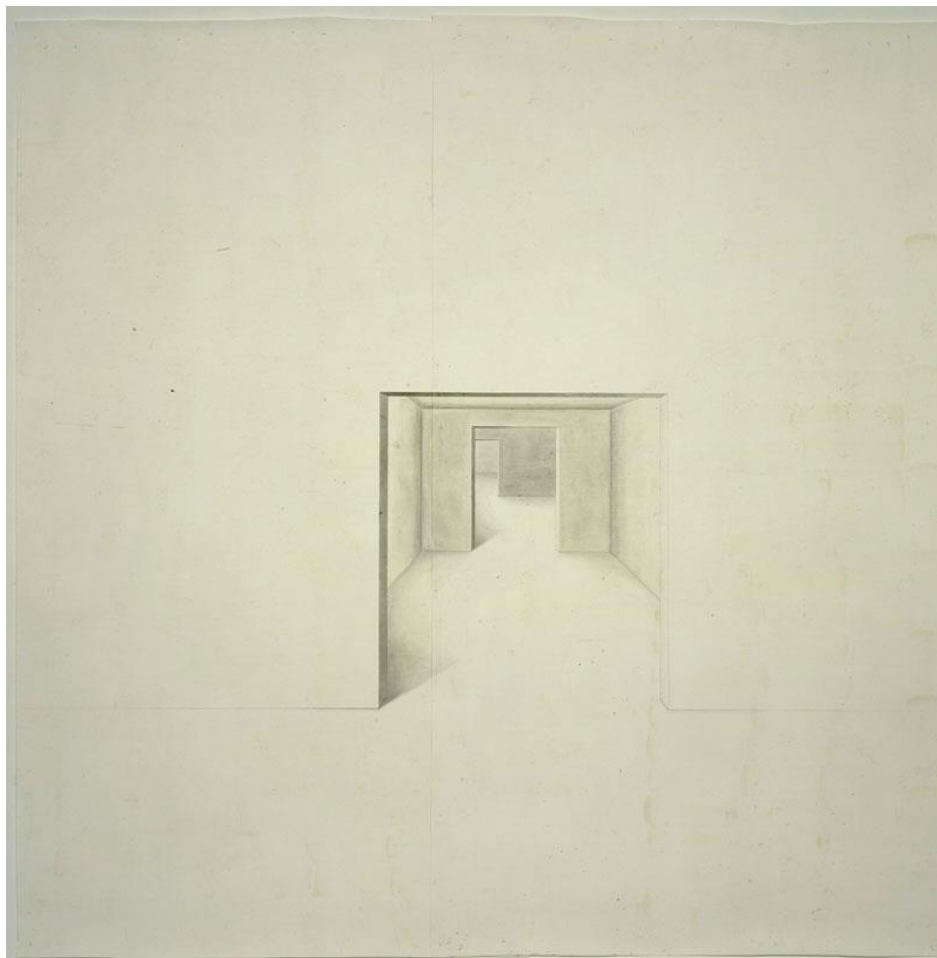


FIGURA 125 – KHEDOORI, Toba. Salas (sem título). 2001. Desenho em óleo e cera sobre papel, 360 x 360cm. ⁵²

⁵² Disponível em <<http://megastructure.org/post/show/35-toba-khedoori.html>> Acesso em; 01 jan. 2018.

FIGURAS 126, 127 e 128 – KHEDOORI, Toba. Foto instalação. Los Angeles County Museum of Art – setembro de 2016 a março de 2017.⁵³

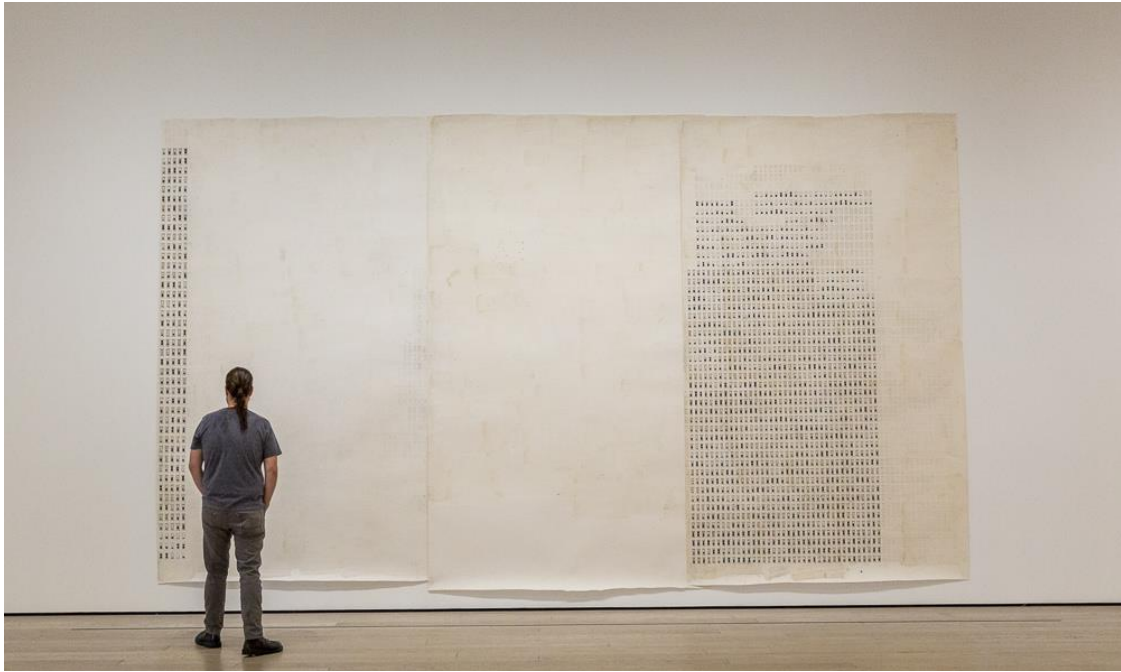


FIGURA 126



FIGURA 127

⁵³ Disponíveis em: < <http://terremoto.mx/toba-khedoori/> > Acesso em: 02 set. 2018.

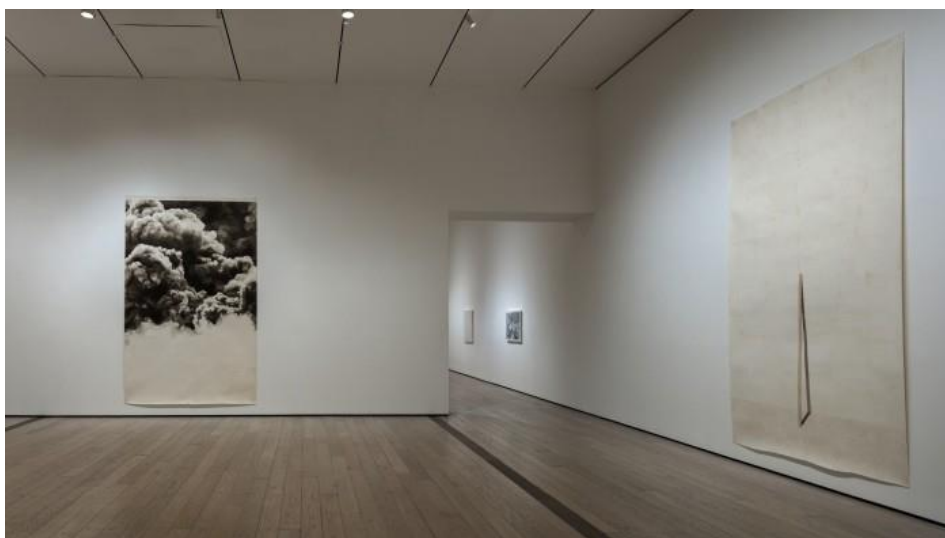


FIGURA 128

Toba Khedoori lança mão de grandes formatos de papel, sobre os quais cria possibilidades entre o bi e o tridimensional, articulados por interferências objetivas e sutis, no espaço do suporte e em interação objetiva com o espaço expositivo.

Para Alfons Hug, Curador da 26ª Bienal de São Paulo no ano de 2004⁵⁴, os desenhos e fotografias de grande formato da artista mostram-nos passagens possíveis entre a representação e o espaço real – e as questões decorrentes da definição de “real” – e espaço proposto.

Define a inscrição do desenho, como ação e pulsão de escavar o papel em sua dimensão impalpável, pois somente pelo desenho se pode desprezar a característica essencial do suporte, sua suposta condição bi ou tridimensional e construir sua quarta dimensão que, sob pena de empobrecimento de sua potência, propomos chamar de dimensão do invisual.

No tocante à invisualidade, propõe-se que o olhar (e o corpo) não se atenham ao uso das perspectivas e sensações descritivas e seus usos comuns, mas empreendam por si um trajeto interacional e criador de dimensões com organização formal e poética particular, e não somente uma ilusão criada pelo desenho.

Dos desenhos de Toba Khedoori brota a clara sensação de que o lugar da imagem é pressentido pelo apelo a uma espécie de memória/objeto comum – que funciona como elo primeiro de comprometimento entre olhar e imagem. Imediatamente, porém, a experiência se entranha pelas possibilidades de interpretação e pelas especificidades de cada experiência com cada sujeito e pela nítida conexão entre arquitetura e representação.

A observação dos seus desenhos parece conduzir-nos ao entendimento das distinções entre representação e proposição.

⁵⁴ Páginas 138-139

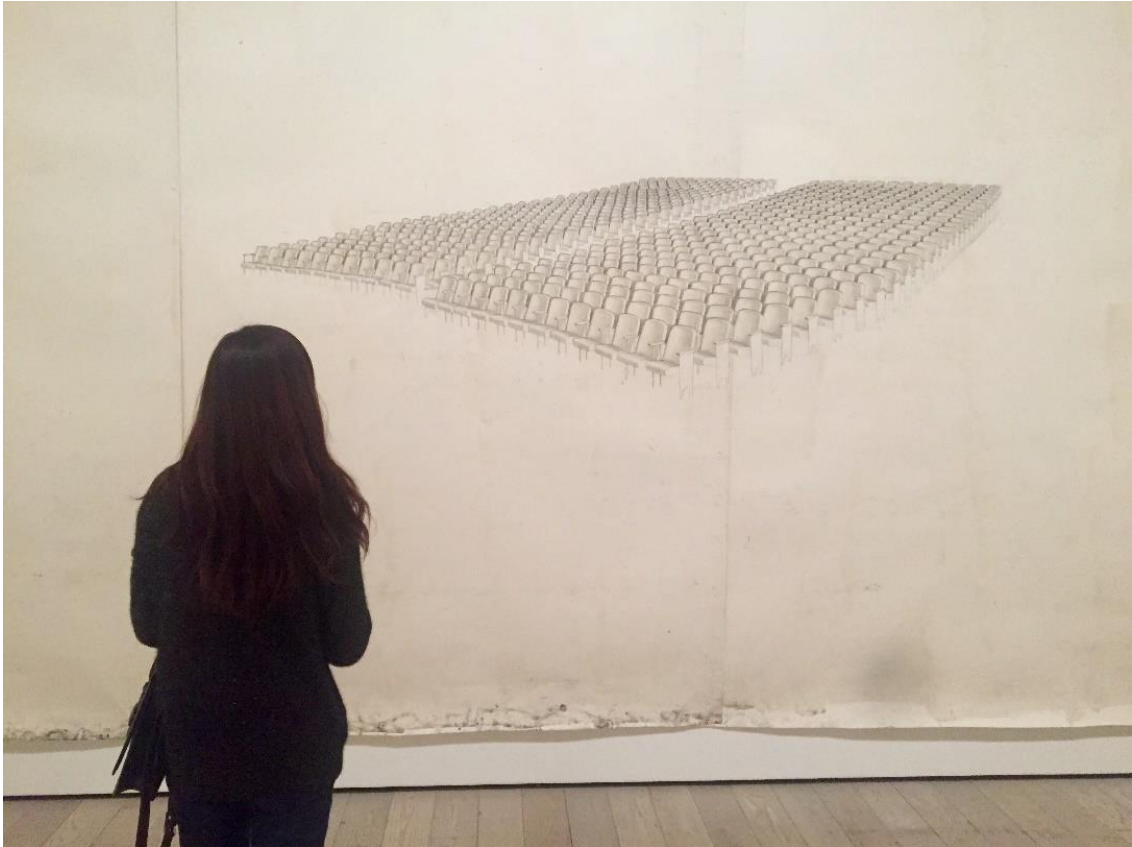


FIGURA 129 – KHEDOORI, Toba. Salas (sem título). Desenho em grafite, óleo e cera sobre papel. 2001.⁵⁵

⁵⁵ Disponível em;< <http://megastructure.org/post/show/35-toba-khedoori.html>>_ Acesso em: 01 set.2018.

Na produção do pesquisador/artista, em meio à crise dos processos e suportes utilizados até então, essa reminiscência se manifesta na insinuação, pela figura, de um espaço, aproveitando-se da dialética entre espaço e figura, em que um e outro são agente e receptor de significações em correspondência com o espaço expositivo de onde o sujeito lida com as relações espaciais que estabelece entre si e o desenho.

Nos desenhos de Toba Khedoori, a construção das formas e espaços sugere sempre o humano, em um lugar que reconhecemos, mas que permanece gasoso, impalpável, invisual. Paul Valery contempla de forma análoga esse lugar – se consideramos que, em ambos os casos, a referência humana permanece como base da experiência estética - em *Eupalinos ou o Arquiteto*⁵⁶, num trecho do diálogo entre Fedro e Eupalinos, descrito pelo próprio Fedro a Sócrates, durante divagações sobre a arquitetura:

Escuta, Fedro (disse-me ainda): o pequeno templo que construí para Hermes a alguns passos daqui, se soubesses o que significa para mim! – Onde o passante vê apenas elegante capela, - é tão pouco: quatro colunas, estilo muito simples, - imprimi a lembrança de um dia claro de minha vida! Ó doce metamorfose! Esse templo dedicado, ninguém o sabe, é a imagem matemática de uma jovem de Corinto que eu, por felicidade, amei. Reproduz fielmente suas proporções. Vive para mim! Oferece-me o que lhe dei...

- Eis a razão pela qual tem uma graça inexplicável, disse eu. Percebe-se bem nele a presença de uma pessoa

⁵⁶ VALERY, Paul, 1945. Página 53



FIGURA 130 – KHEDOORI, Toba. (s/ título). Óleo e cera sobre papel. 1999. 520x400cm.⁵⁷

⁵⁷ Disponível em <<urbanhonking.com/ideasfordozens/2006/10/18/immense_miniatures_saltz_on_to/>>
Acesso em: 10 maio 2018.



FIGURA 131 – KHEDOORI, Toba. “Untitled (Table & Chairs)”. Desenho em grafite, óleo e cera sobre papel. 500x430cm. 2001.⁵⁸

O humano é pressentido pelo espaço e pela memória que ele evoca, quase sempre comuns à vida humana e urbana. Se aproximam de uma organização arquitetônica e arquetípica, claramente assumida. Na obra mostrada na FIG. 131, o papel tem clara participação na formulação do espaço.

John Register, artista americano com atuação mais intensa nas décadas de 1980 e 90, já ilustrava a referência humana, sua “presença”, sugerida pela organização do espaço do suporte. A FIG. 113 também esclarece de forma didática as questões basilares sobre o desaparecimento do suporte, transformado em espaço pictórico e arquitetural, inseparável do que é a pintura mesma.

⁵⁸ Disponível em: <<http://thisisfabrik.com/lacma-presents-toba-khedoori/>> Acesso em: 10 maio 2018.



FIGURA 132 – REGISTER, John. Waiting room for beyond. 1988. Óleo sobre tela.⁵⁹

⁵⁹ Disponível em <https://www.flickr.com/photos/sjica/5009379928>. Acesso em 20 de maio de 2016.

7.3 Arquitetura e memória

Seria o corpo, “o hábito primordial” que define e que cria uma coerência entre os demais hábitos de suas próprias memórias. No entanto, para Merleau-Ponty, ele permanece em sua essência, fora do alcance do nosso entendimento.

Isto porque o corpo visual se conforma como objeto nas partes visíveis e distanciadas da cabeça. No entanto, a medida que se acerca dos olhos, ele se separa dos demais objetos, criando um “quase-espaço” inacessível. Quando olhamo-nos no espelho, este nos remete a imagem de um corpo que não está ali, no espaço e entre as coisas, aquém da visão.⁶⁰

As relações que se criam entre o corpo e as coisas nesta perspectiva, acabam por integrar o corpo, objeto e intuído, ao espaço, ao entorno.

Assim, o espaço arquitetônico pode ser definido, *a priori*, como espaço que sofre interferência e modificação em função da presença de uma ou mais edificações construídas. Segundo pudemos ver, também pode-se chamar de espaço arquitetônico aquele que detém seus próprios significados culturais, emocionais e psicológicos. Um espaço arquitetônico pode promover, assim, sensações que variam ou se mesclam em experiências coletivas e particulares.

James Hillman abre o primeiro capítulo do seu livro afirmando que “cada coisa de nossa vida urbana construída tem uma importância psicológica⁶¹. Sobre isso, o sociólogo Halbwachs (1990), teórico da memória social, enfatiza a relação estreita entre memória e espaço. Para ele, acontecimentos vividos individualmente são vividos indiretamente pelos outros: grupo ou coletividade a qual pertence o indivíduo.

Se aceitarmos que uma memória nos vem carregada de um contexto inerente a ela, assim como pessoas e ações, concordaremos que esta mesma memória nos fala de uma coletividade, de um construto social. Com base nessa conjuntura, Pinheiro e Duarte (2008) afirmam que a apreensão da memória nos conduz à noção do sentido urbano, possibilitando a emergência de significados e valores dos lugares, atribuídos por indivíduos que, de alguma forma, os utilizam. Também fomenta as ligações simbólicas entre o ambiente de uma pessoa e suas crenças essenciais e, principalmente, nos faz olhar para as imagens e prioridades dos usuários conjuntamente com o ambiente físico. As autoras dizem também que a memória se estrutura na dependência do momento em que está sendo articulada e pelas circunstâncias que demandam sua expressão. É

⁶⁰ MERLEAU-PONTY, 1994 (2011 4ª ed.). Página 135.

⁶¹ HILLMAN, James. 1993. Página 9.

nítida a ideia de memória como uma fonte não pronta e definitiva e, sim, formada no processo de recordar.

No entanto, para as autoras, ao tratarmos dos espaços contemporâneos e os usuários desses espaços – pertencentes a uma sociedade líquida⁶²-, as relações entre indivíduo ou coletivo e o espaço discutidas anteriormente não se aplicam, já que o cidadão hoje não tem problemas em interagir com um sem número de símbolos e estruturas aparentemente novos, dada a diversidade de recursos digitais e de informação disponíveis *full time*.

Para esse tipo de usuário, imerso no mundo globalizado, digitalizado, midiático e acelerado, seria natural ver-se dentro de uma arquitetura também líquida, condicionada e percebida pela sua função na sociedade.

Uma galeria de arte ou museu nos moldes contemporâneos, por exemplo, o serão em qualquer parte do mundo. A função sobrepuja a história.

⁶² BAUMAN, Zigmunt, 2001





CAPÍTULO VIII

Proposta de produção e pesquisa

O artista, como usuário do mundo globalizado também participa, em maior ou menor intensidade, da “liquefação” da arquitetura e de si, numa tendência mais ou menos geral de definir e ver o espaço, da mesma forma que são vistos todos os outros espaços reservados para o mesmo fim.

Nesse contexto acontece a produção pessoal, o início da crise da figura e emersão da arquitetura, renovada pela interação com o desenho. As perspectivas que se apresentam hoje são: a crise da figura na produção pessoal e a emergência de novos caminhos de imbricação entre artista, processos e linguagens.

*

Desde 2003, a figura humana serviu como testemunha e arcabouço das questões que o desenho tenta esboçar. Mais que isso, essas imagens, no decorrer desta investigação moveram o significado e o lugar do suporte e do espaço nos desenhos produzidos e reclamam, para sua poética, a tridimensionalidade, cada vez mais agregando a ideia de arquitetura à sua construção. No processo de migração do bidimensional (papel) para o tridimensional (ambientes portáteis), o espaço, na produção pessoal, é o principal elemento plástico em transformação.

Corpo é, nessa perspectiva, composto de qualidades e matérias ativas, ou seja, tem poder de afetar os outros e de afetar-se, de receber a ação de outros corpos e do entorno. Perde, assim, seu protagonismo para exercer papel compositivo com força de representação construída na relação com outros objetos e formas. Suas qualidades e potências, portanto, dependem da relação, do encontro. Isso funda a ética daquilo que a representação da figura humana pode, partindo da materialidade e experiências formais e sensíveis empregadas pelo artista.

*

O trânsito entre Brasil e Portugal tornou possível a experiência de transmutação da experiência tátil em memória e, em outra perspectiva, do desvanecimento do concreto para dar lugar a uma série de novas construções de imagens afetivas emanadas da alternância entre origem, trânsito, destino, territorialidade e estranhamento. As memórias do vivido nas seis viagens entre uma terra e na outra, com estadias de um mês cada uma, ora se vestiram de realidade, ora de lembrança, mensuráveis em escala transcontinental, transoceânica – geográfica, temporal e afetiva.

Meu corpo, única testemunha e contendor do vivido e do interpretado por mim, é tomado para a investigação como corpo desenhado e unidade de medida para a tessitura desta pesquisa. Também ele, o corpo do artista, no distanciamento de sua própria experiência poderia divisar, em contraste e imbricamento com outras experiências vividas, fatores de ampliação dos seus significados e do reconhecimento de si mesmo.

A experiência de medição dos espaços pelo corpo, como proposta investigativa é pautada na ideia de que a percepção é antes de tudo algo que nasce no recesso de um corpo, como objetiva Merleau-Ponty.⁶³ Em consequência disto, segundo ele, esta concepção é fruto da experiência da carne, como contentora da percepção.

Áreas determinadas do espaço expositivo – especificamente, a Galeria de Arte do Colégio das Artes, em Coimbra e o Viaduto das Artes em Belo Horizonte – tornaram-se campo de atuação e interferência do corpo, documentados e inscritos nos desenhos produzidos.

Essas áreas, medidas pelo corpo do artista, instituído como unidade de medida para o registro e reconstrução sensível do espaço a ser ocupado, fazem deste (o corpo do artista) o dado dimensional de referência. É o único e verossímil testemunho do espaço vivido, medido e ocupado pelo artista, nos dois países. Posteriormente, todo o arcabouço de experimentações, transportado ao *atelier*, tornou-se processo e efetivação de trabalhos que se apresentam como prática atual do pesquisador, ao mesmo tempo material de reflexão e prospecção.



FIGURA 133 –VAZ, Sérgio. Medidas do corpo do artista, 2015.

⁶³ MERLEAU-PONTY, Maurice. 1997. Página 21

8.1 Ser medida e medir: inscrição corporal do conhecimento

Para George Kubler,⁶⁴ o humanista profissional moderno é um acadêmico que menospreza a medição, por sua natureza “científica”. Considera que seu campo é a explicação das expressões humanas através da linguagem da dissertação normal. Kubler observa que, em realidade, explicar algo e medi-lo são operações similares; ambas são traduções. O ponto que se está explicando se converte em palavras e, quanto se mede, se converte em números.

Mais além dessas questões práticas, ao nomear o corpo como referência dimensional – e não métrica – adota-se um instrumento cultural e de hábitos em detrimento das representações mentalistas, pautadas pela cognição.

Assume-se a complexidade dessas instâncias que convergem na experiência de medir: estabelecer entre corpo e espaço relações matemáticas e simbólicas táteis, estéticas. Estas são evidenciadas, posteriormente, pelo desenho, já que é por ele que se propõe efetivar a comunicação entre artista e mundo, inscrita na corporeidade (FURLAN, 2005).

Além dessas duas instâncias – a medida como unidade e como percepção atrelada ao corpo cultural e de hábitos – considera também aquela que se estrutura no próprio movimento do corpo do artista e nas modificações que este movimento opera, que funcionam tanto como estímulo propulsor, como um desenho que se constrói no espaço ao medir. Esse estímulo também atua de maneira reversa: impressiona os sentidos e oferece informações ao organismo⁶⁵.

Em cada acontecimento, essas informações assumem configurações distintas e criam estímulos em resposta aos fatores estruturantes do próprio acontecimento; assim, a percepção atuaria não apenas como decodificadora desses estímulos, linearmente, mas “refletiria a estrutura do nosso corpo frente ao entorno, em contextos sociais, culturais e afetivos múltiplos”.

Assim a percepção estaria relacionada à atitude corpórea. Essa perspectiva modifica a noção de percepção de tendência objetiva, empírica e intelectualista que, para a autora se dá pela causalidade linear estímulo-resposta. Reitera que é pelo corpo que se apreendem os sentidos, na noção de percepção como expressão criadora, um acontecimento do corpo, particularizado pelos diferentes olhares sobre o mundo.⁶⁶

*

Dito isso e sabedores de que ao interagirmos com o dia e com as coisas, os dimensionamos (o mundo e as coisas) em relação a nós mesmos, podemos afirmar que, a todo momento,

⁶⁴ George Kubler (1912-1996) foi um historiador de Arte americano, considerado um dos maiores estudiosos de arte pré-colombiana e arte ibero-americana.

⁶⁵ Kubler (1988, p. 145).

⁶⁶ (NÓBREGA, 2008, p. 142)

subjetivamos os sistemas de medidas, quando os usamos sem seus instrumentos “próprios”, lançando mão da medição pela impressão do olhar ou de partes do nosso corpo. Usa-se a *medida do olho* para medir um armário e a parede a que ele se destina (nem sempre se encaixam), ou mesmo tenta-se expressar com palavras e gestos, por exemplo, determinada extensão de um jardim recém plantado ou de um sofá. De todas as formas, a representação mental de um quarto de 3x3m não é a mesma para todos.

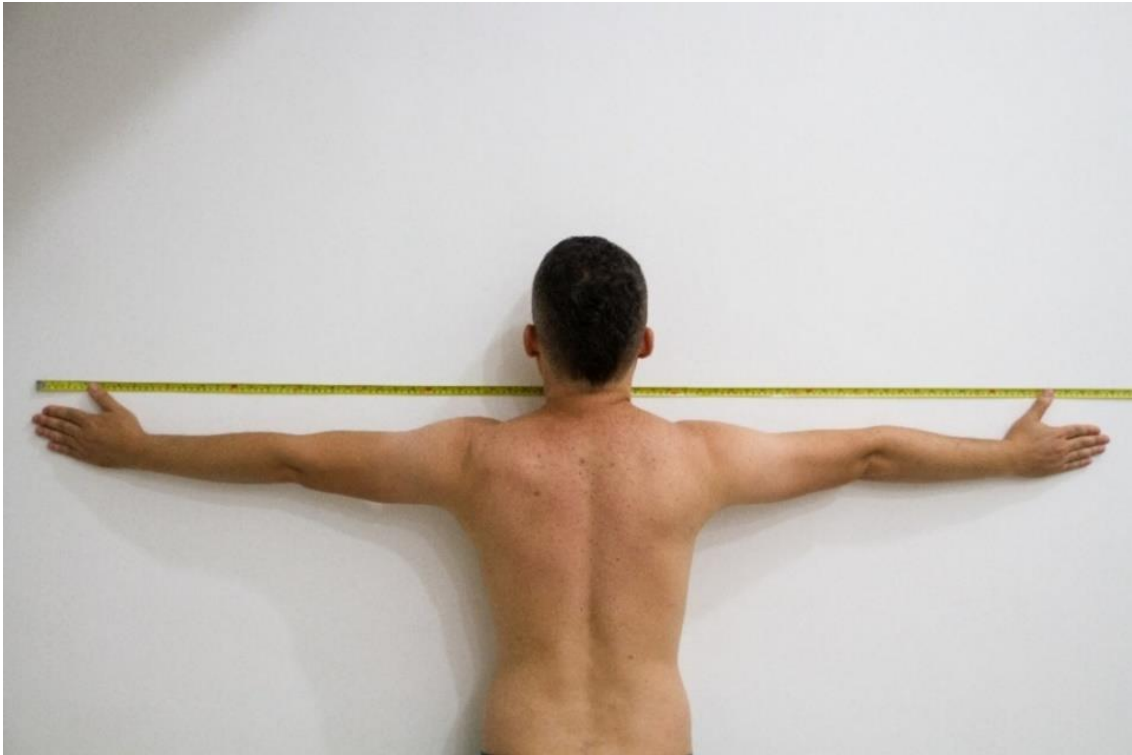
No dia a dia, trabalhamos e resolvemos problemas por meio da memória e de um conjunto de representações de sistemas de medidas construídos e gravados ao longo da vida, em enfrentamento a um conjunto relativamente novo de situações com as quais nos confrontamos. Toda e qualquer situação seria assim um sistema de representações e enredamentos, frente a uma realidade da qual se espera que corresponda a esse mesmo sistema.

Desse modo, a reflexão sobre as práticas de medição dos espaços do Viaduto das Artes e do Colégio das Artes se conformou como um intento de tratar a corporeidade como algo não abstrato. Sua relevância estaria em recusar as dicotomias interpretativas e compreender a condição de ser corpóreo em contínuo movimento⁶⁷ (NÓBREGA, 2008, p. 142). Não se trata, portanto, da nomeação do corpo como instrumento de medida linear do espaço, mas do dimensionamento da *totalidade* espacial e física como acontecimento “... com abertura para refletir sobre diferentes interpretações, ancoradas na circularidade ou recursividade dos fenômenos.” (ibidem).

A medida como tradução significadora por padrões criados de determinada referência, não se iguala em abrangência significadora às narrativas formais de experiências estéticas. Ao artista, portanto, cabe “[...]sobrepor as medidas das coisas às próprias coisas”⁶⁸. É por meio dessa sobreposição que a autora diz ser possível tornar evidentes as possibilidades de percepção das invisibilidades que subjazem nas medidas supostamente objetivas.

⁶⁷ NÓBREGA 2008. Página 142.

⁶⁸Fatorelli (2011), Urbanista e professora do programa de pós-graduação em artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ, faz referência à arte contemporânea que usa a medida e a escala para ativar aspectos políticos, históricos, biográficos, públicos e privados que resgatam sentidos esquecidos que emergem da utilização de métricas particulares ordenadas por linguagens artísticas.



FIGURAS 134, 135 e 136 – VAZ, Sérgio. Espaço de experimentação e simulação no Viaduto das Artes. Medição do corpo para criação de unidades de medida. Fev. 2015.



FIGURA 135



FIGURA 136

Para o artista conceitual americano Mel Bochner, o importante não é a arquitetura ou o lugar medido ou sequer a unidade de medida tomada como referência, mas a medida em si no papel de suporte de percepções.



FIGURA 137 – BOCHNER. Actual size. 1968.⁶⁹

⁶⁹ Disponível em <https://www.glenstone.org/artist/mel-bochner/> em 27 de outubro de 2017.

8.2 Primeiros desenhos: registro do corpo do artista

Em 1ª pessoa

À altura de sistematizar e significar as práticas e leituras sobre a própria produção, proponho que nos debrucemos sobre os primeiros desenhos de registro, produzidos dentro da proposta da tese e continuemos, a partir deles, a dar espaço à reflexão sobre as etapas posteriores e suas prováveis conexões com o todo (constituído pelos desenhos e objetos produzidos dentro do escopo desta pesquisa).

*

Depois do corpo do artista, os objetos e desenhos são os primeiros vestígios estéticos e materiais do processo que hora se discute: das possibilidades entre desenho, representação e espacialidade, surgidas da prática de *atelier*. Com base nos desenhos, pretende-se que as reflexões contribuam para o entendimento de hipóteses surgidas nas leituras, experiências e trocas durante a prática e a afirmação da autoria.

*

Desenhar é uma prática e também uma tentativa de aproximação ao sutil que envolve a invisibilidade⁷⁰, o lugar da figura⁷¹ e da lacuna⁷²;

As representações da visão – abordadas pela perspectiva de que o corpo “[...] entra no continuum das dimensões e se situa como uma constante da escala.⁷³” –, determinam os processos de construção da figura em relação ao espaço.

O registro comparativo das medidas das coisas em relação ao corpo do artista não somente estabelece uma narrativa inteligível sobre tamanhos e proporções. Também avança para a definição da medida como fenômeno, como o ato de tecer a teia de relações entre o visível, o mensurável e o mensurado

As analogias entre corpo do artista e objetos, dispositivos e coisas não se restringem a medidas exatas, mas se estendem ao afetivo.

⁷⁰ VIDAL, Carlos

⁷¹ FRANCA, Patrícia

⁷² CHIRON, Eliane

⁷³ MORRIS, Robert. Notes of Sculpture, art. cit. p. 88

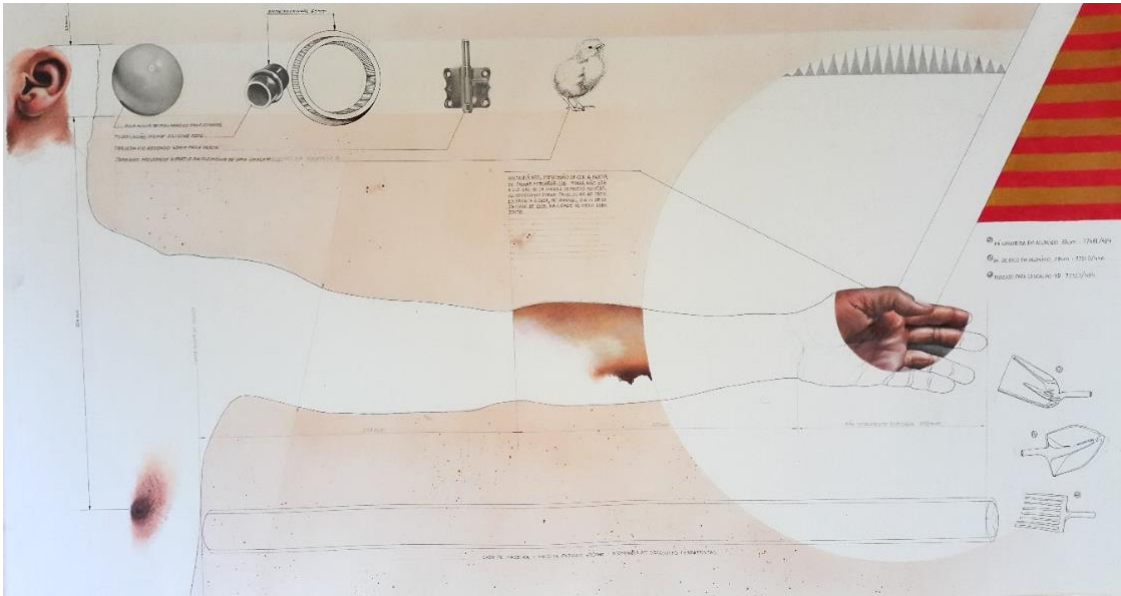


FIGURA 138 – VAZ, Sérgio. *Registro I: analogias e medidas – Corpo do artista*. Abril de 2015. Técnica mista sobre papel.

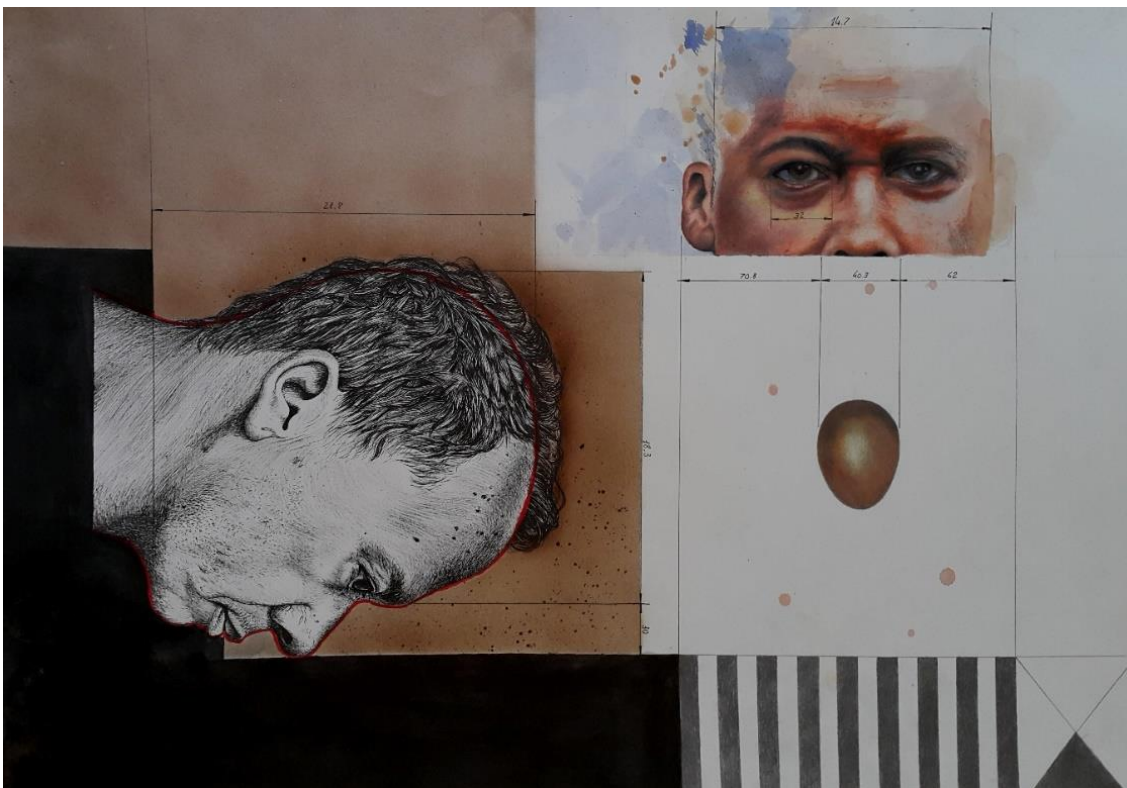


FIGURA 139. VAZ, Sérgio. – *Registro II: analogias e medidas – Corpo do artista*. Julho de 2015. Técnica mista sobre papel

Esse tempo da pesquisa, que estabeleceu pontos concretos de partida para apropriações estéticas, também foi o tempo de conhecer-me. Parti das coisas próximas e gerais e da representação da minha própria imagem. A imagem desenhada, embora verossímil, alude a outra imagem física, diferente daquela que o artista pesquisador supõe ter. É possível dizer que o desenho, neste caso e como acontece em várias linguagens artísticas, atesta outras perspectivas perceptivas sobre nós mesmos, ao se apresentar distinto e paradoxalmente idêntico em sua visualidade.



FIGURA 140. VAZ, Sérgio. – Registro III: analogias e medidas – corpo do artista. Técnica mista sobre papel. 60x60cm. 2015. Acervo do artista. Belo Horizonte, Brasil.



FIGURA 141. VAZ, Sérgio. – Registro IV: analogias e medidas – corpo do artista. Técnica mista sobre papel. 60x40cm 2015. Acervo do artista. Belo Horizonte, Brasil.

O registro de dimensões e referências do corpo do artista, primeiramente encontram função no registro de um momento específico do corpo em sua trajetória de vida e em suas interpretações. Mais além do registro formal, o desafio para o artista em empreender a elaboração interna e externa de si, ultrapassa o desnudamento simbólico e físico e alcança instâncias do invisível, em que o desenho acontece.

Portanto o corpo do artista se volva unidade de medida em diferentes instâncias. Absorve e é absorvido pelo entorno, absorve-se.

8.3 Duas experiências de medição

8.3.1 Colégio das Artes

Tenho, como corpo, a correspondente dimensão de tudo.

Meço quando me movimento. Parado, meço.

Meu corpo na cidade, atravessando a rua, é elemento da proporção e composição de todos os edifícios, extensões de fios e calçadas.

O corpo é uma dimensão política, social, moral, cultural, econômica, histórica, estética e arquitetônica.⁷⁴

A experiência *estrangeira* entre corpo e espaço em Coimbra foi, para a terra de origem do artista, como uma memória física. Assim como foi memória impressa no corpo, o espaço da Galeria do Colégio das Artes, medido em Coimbra, Portugal e transportado a Belo Horizonte, no Brasil. Valores históricos, culturais e sensíveis que envolvem artista e espaço arquitetônico, interferem e participam na relação entre corpo, suporte, níveis de figuração, subjetivação e construção da obra. Qual a exata medida do estranhamento que nos causa tudo o que é distinto do nosso *lugar natural*?

“Quanto eu te encarei frente a frente não vi o meu rosto, chamei de mau gosto o que vi, de mau gosto, mau gosto. É que Narciso acha feio o que não é espelho, E à mente apavora o que não é mesmo velho...”⁷⁵

O estranhamento, na canção, aparece como incapacidade de assimilar a amplitude que ganhou o olhar sobre as possibilidades de leitura através do novo que se impõe com totalidade sufocante. Para o compositor, é semelhante a olhar e não se ver no espelho.

O viajante, a princípio, não se vê *em casa*. *A cidade não reflete o sujeito, o sujeito não se vê nela*. Isso porque a relação que o sujeito estabelece com o lugar onde deposita sua pertença, participa e resiste em todas as mudanças ou adaptações, como base de sua identidade. A nova cidade não oferece ao estrangeiro o reflexo de tudo o que ele conhece ou entende. Há que esperar que as relações, atitudes, modos de pensar e de interagir, que os novos lugares oferecem, sejam apreendidos, compreendidos.

⁷⁴ Sérgio Vaz. 2016

⁷⁵ Caetano Veloso, trecho da letra da música Sampa, de 1978

Para que o estranhamento inicial se transforme, é necessário construir novas relações. Mas por isso mesmo o estranhamento é também um chamado a adaptar-se ao novo e a encantar-se.

O estrangeiro (estranho?) se relaciona com o novo espaço, desconhecido, apoiado em um primeiro embate, um choque. A cidade se apresenta em sua paisagem carregada de história e tão impactante é sua visão, porque é inaugural. Somente os dias e os hábitos (habitar a cidade) diluem a novidade, pois quanto mais nos localizamos em um ambiente que sentimos *nosso*, menos percepção temos das coisas ou acontecimentos que nos produzam uma impressão de inquietante estranheza.⁷⁶

Sob a força da adaptação provocada pela convivência com o espaço/cidade, o novo e o estranho não prevalecem. Não sobrevivem ao convívio, às informações ou às experiências vividas ou assimiladas por heranças culturais que a mente busca e traz ao agora para que o estranho logo se torne familiar.

O Colégio das Artes, em Coimbra - toda sua paisagem e história com a qual se mistura a história do pesquisador -, proporcionou, através de todas as experiências e aprendizado com o próprio processo de escrituras desta tese, portas para ampliação do universo imagético e perceptivo por, pelo menos, dois vieses: o sentimento de familiaridade histórico-cultural e pelo sentimento do novo, que causa estranhamento.

Em 1ª pessoa

Por isso, aproximar o corpo físico da matéria do espaço deu passagem a uma instância diversa, em que o tato e o atrito fortaleceram o conceito de acolher e ser acolhido, numa *performance* que se fantasia de factibilidade, de cientificidade. Medir o espaço, com o corpo em contato direto com a arquitetura - seu estilo, lances e portais, escadas, paredes e colunas -, correspondeu a transportar-me a um terceiro momento, em que se cria uma espécie de territorialidade não concreta.

*

O processo de construção plástica se traduziria então na tentativa do artista de realizar em si um eu lírico cuja identidade e territorialidade se ampliem. Isso porque, ao invés de um estrangeiro, as transformações do lugar e do habitante (artista) produzem um sujeito em construção, em relação com as coisas, com o lugar e, por consequência, consigo.

⁷⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. 1998. Página 231

8.3.2 Arquitetura da experiência: corpo e espaço na memória do viajante

A figura pretende ser lida desde seu lugar de origem. Esse lugar, segundo Patrícia Franca (2006), não pode ser preenchido somente pelas palavras que envolvem o pensar, mas também pelo que falta, pelo que difere, pelo que se apaga. Tem poder também de atribuir um papel para a obra, para o público e, conseqüentemente, para o artista dentro de seu esquema particular de organização.

Anterior a esta análise e, como parte do contexto mais amplo, a arquitetura atua na cocriação do espaço urbano, define papéis públicos e privados, o fluxo de coisas, pessoas e poderes, perspectivas e ângulos estilísticos, sociais e políticos... de modo que não é possível ao artista/pesquisador ignorar todo o peso dessas influências ao considerar os olhares particulares lançados à sua obra.

Se vista deste modo, a obra estabelece um ponto de ponderação, dentro do percurso que começa na história pessoal e se mistura rapidamente à história da cidade e das coisas.

Assim também nesta investigação, a imagem histórica e afetiva construída sobre o país de origem, Brasil, e sobre o país que acolhe esta investigação, Portugal, na experiência física e estrangeira no Colégio das Artes, da Universidade de Coimbra são contaminações decisivas que, em várias instâncias, provocaram mudanças nos processos e nos desenhos, e que tornaram esta tese um documento dessas mudanças.

*

Na prática, os espaços da cidade, bem como as funções que dela se espera são elementos que, de algum modo, exercem influência ética e estética no comportamento de seus ocupantes no uso dos espaços urbanos, públicos e privados.⁷⁷ Por isso, a necessidade de transição entre as dinâmicas sociais e sistemas de organização que se articulam de forma a criar nas pessoas, que fazem parte de determinada conformação urbana, uma dependência desses mesmos sistemas, funções e determinações, conforme Stucchi.

O viajante, também dependente e condicionado em certo nível a uma conformação específica de seu lugar de origem, procura reorganizar e visitar suas referências para absorver aquelas que o novo lugar oferece, numa readequação de si. A experiência cultural se amplia neste processo, ao proporcionar a coexistência dos valores e visões do lugar de origem com as referências do novo contexto. O distanciamento provocado pela necessidade de articular valores e procedimentos distintos também proporciona situações propícias para reconhecer atitudes, modos de organização

⁷⁷ STUCCHI, Sérgio. 2001.

e de ação. Há um registro imagético e emocional das pessoas, das paisagens e de si mesmo como ser atuante em situações novas.

A organização social e urbana contemporânea tenta amenizar esses embates, ao standardizar edificações e suas funções. Para isso corroboram a Arquitetura, as posições geográficas e a concentração de renda e serviços, de modo que um viajante reconheça em qualquer lugar do mundo, os papéis das edificações e os procedimentos padrão.

Assim também como os demais lugares e edificações, paisagens e estruturas sociais específicas, espaços “museísticos” – galerias, centros culturais ou mesmos espaços de edifícios públicos ou privados destinados a exposições – tem papéis e regras mais ou menos standardizados na organização social e estrutural da cidade. Ocupam o lugar reservado aos bens culturais e abrigam subjetivamente os valores e importância atribuídos à cultura pela sociedade local, além dos valores universais assimilados. De modo que não se transita por esse tipo de espaço sem levar em conta sua atribuição como espaço urbano, no exercício de sua função e a posição em que se coloca o sujeito em relação a esse mesmo espaço – advinda das experiências e bagagem adquiridos -, modificando ou “adequando” internamente os modos de interação com os objetos ali expostos.

O artista/pesquisador, nas ações de conexão com os espaços de referência desta proposição, manteve a atenção também à sua performance como ser social e urbano, como forma de considerar essa dimensão no estudo das impressões colhidas. As reflexões provocadas pelos documentos e registros dessas transformações foram diluídas no corpo desta pesquisa com a função de deixar entrever o modo como o pesquisador tentou traduzir a sua experiência como estrangeiro e habitante, sem o propósito de divisar o que é de um país ou de outro – este seria o caso de uma nova investigação -, mas do trânsito da definição de origem e destino. O lugar que, por um período, se tornou habitat, não é nem um país, nem outro. Interessa-nos aquele conjunto de imagens e interações que surgiu da experiência de habitar.

*Ó corpo meu, que me lembrais a todo momento o temperamento de minha índole, o equilíbrio de vossos órgãos, as justas proporções de vossas partes que vos fazem existir e vos restabelecem no seio das coisas moventes... sois verdadeiramente a medida do mundo, no qual minh'alma apresenta-me apenas o exterior.*⁷⁸

Questões análogas às citadas por Valery surgiram durante a experiência de medir com o corpo o espaço da Galeria do Colégio das Artes. Foi possível experimentar uma “singularização” do ambiente, como se o ato de *mergulhar* o próprio corpo no espaço e de intensificar trocas sensíveis

⁷⁸ VALERY, Paul, em Eupalinos, ou O Arquiteto

através da sua medição, pudesse distingui-lo no grupo dos demais espaços destinados a mostras artísticas.

De fato, o lugar que se mostrou distinto pelo ato de medi-lo com o corpo, de ultrapassar o visual e aproximar-me do visível para alcançar o invisível – braços, pernas, cabeça e tronco em movimento -, a registrar não somente a proporção de cada parte em relação ao edifício, mas também o número de vezes que se repetiu o mesmo gesto de medir áreas livres, obstáculos e colunas, trazendo para si a proporção do espaço, da passagem de um ambiente a outro. A ação criou cumplicidade: com a história, a temperatura das paredes e do chão. Estreitou também a relação entre dimensões – do corpo e do edifício – e, principalmente, criou espontaneamente conexões e cumplicidade entre o corpo do artista e todos os corpos que, num passado remoto ou instantes antes, ocuparam e desenvolveram ali um trajeto.

A medição funcionou como uma dança ritual que efetivava uma nova realidade para os salões e para o corpo do artista, um convite à vivência de uma relação entre o espaço e o corpo que não pode ser repetida por uma questão prática, por dois motivos: 1) a medição, neste caso, muito mais que registro de proporções ou método de reconhecimento sensível do espaço, só pode ter validade como ato, como evento. A ação significou um momento específico de interação entre espaço e artista, ambos condicionados a determinado contexto (e suas infinitas especificidades). 2) o corpo e o espaço se modificaram. Como exemplo simples vale lembrar que a feitura das obras da série *O corpo do artista*, foi iniciada a quatro anos. O processo de investigação iniciado pelo pesquisador aos 49 anos encontra seu fechamento aos seus 53, e o corpo registrado em 2015 hoje pesa 13 quilos a menos. No caso deste estudo, que tem o corpo do artista como elemento de investigação, é importante ter clareza de que essas mudanças físicas são resposta ao tempo e às situações que se misturam aos constantemente à prática de atelier.

Como acontece com os espaços destinados à arte contemporânea, a Galeria do Colégio das Artes também se volve um corpo mutável, adaptável e fluido, o que garante que o lugar ora medido hoje não será o mesmo por muito tempo.

Em decorrência desse processo, ainda que imbuído da utilidade e do nivelamento das culturas contemporâneas, o espaço expositivo se transmutou em contentor de legados histórico-culturais, de memórias urbanas, escolares, pessoais e alheias, das quais o artista se apodera, transformando-as em experiência estética pessoal.

Subjaz, na ação de mensurar, um romance entre o corpo e o espaço, uma dialogia estética, de opacidade e de aspectos formais que se sobrepõem em nuvens e camadas gasosas. Há também a força das matérias do corpo e do edifício, que se relacionam de forma incomum, por sua materialidade e pela amálgama de memórias, de um e de outro, ao dar lugar e compor a memória da experiência.

Como já foi dito, a complexidade dessa memória é também contaminada pelas variáveis de composição arquitetônica, por convenções sociais e históricas atuantes no espaço e é análoga a

poeticidades diversas e difusas, que podem dar-se a perceber por camadas superpostas, no desenho.



FIGURA 142 – Colégio das Artes, 2014.

Unidade de medida da experiência com o espaço, o corpo do artista pesquisador traz em si a memória de sua terra de origem e o encontro com o espaço do Colégio das Artes. Este mesmo corpo, memória física e manifestação da experiência, representa a transposição das fronteiras geográficas e formais, ao transformar-se ele mesmo em manifestação da experiência estética.

Numa perspectiva *ponyana*, Nóbrega afirma que a apreensão das significações se faz pelo corpo⁷⁹, e defende a perspectiva do corpo como instrumento de visão, que pode ser reorganizado e enriquecido para aprender a *ver* as coisas. Em acordo com a ideia de que a medição levada a cabo não pode ser repetida, a autora afirma que intensidade das experiências visuais tem a intenção clara de dar à ação de “ver”, contornos de um tipo de experiência ampla de trocas entre objeto (em nosso caso, a arquitetura) e sujeito, pela sua *modulação existencial*.

É com base no conceito de modulação existencial que o relato em primeira pessoa a seguir pretende, de modo descritivo e extremamente restritivo em termos daquilo que significou a ação em seu momento de acontecimento, registrá-la para reflexões futuras.

8.3.3 Relato do artista

Em 1ª pessoa

Quando coloco o chão, as paredes, os vãos, tetos e colunas da Galeria de Arte do Colégio das Artes em contato com meu corpo, tenho ciência de parte das relações dimensionais que se estabelecem entre um eu *percepto* e aquilo que o espaço oferece – relações que se diluem e se volvem extensão da sua própria referência.

Trago ao corpo as camadas superficiais e as mais profundas, sempre mais do que posso apreender com a razão e seus conceitos; um turbilhão de mecanismos de construção e desconstrução que se acomodam ao corpo com o passo do tempo, dão a ver o percurso do corpo desenhando o lugar. Lacunas de informação são naturalmente preenchidas com memórias inventadas.

Mas é justamente o desvanecimento provocado pelo tempo e pela descontinuidade que traz à tona o registro de um corpo no processo de reconhecimento de si através de suas relações socioculturais, psicológicas, e políticas com o espaço, de modo que o apagamento provoca a necessidade de imagens. Porém, o reconhecimento desse mecanismo, por mais que avance, permanece em parte oculto, na dimensão da invisualidade. Esta fração do não revelado deve, por obstinação do artista pesquisador, permanecer e ser potencializada pelo desenho, à força da transposição da materialidade e das dimensões espaciais como soluções compositivas e em prol do entendimento daquilo que elas proporcionam dentro da prática de *atelier*.

A relação com o próprio corpo se impõe: dispor o corpo à matéria que o cerca, significa pisar na linha tênue que divide o desenho da própria existência física.

⁷⁹ NÓBREGA, Terezinha Petrúcia. 2008. Página 143.

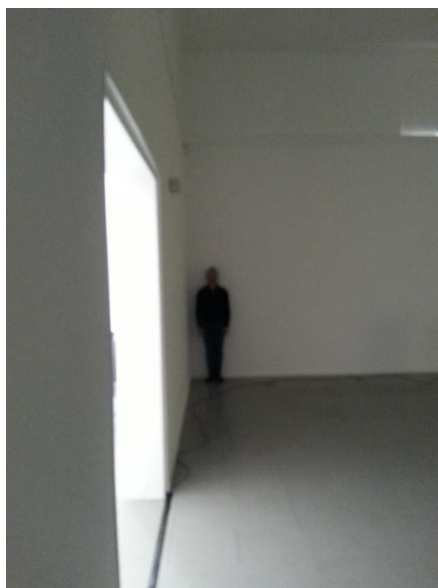


FIGURA143. VAZ, Sérgio. Experiência de medição. Colégio das Artes, 2015.

Ao medir o espaço com o meu corpo, eu o dimensiono de forma a indicar sua proporção e relação a mim e começo a compreender aspectos da sua invisualidade. No entanto Vidal aponta que, entre os diversos modos de perceber o invisual, a impossibilidade de observar o particular – a percepção da sequência de movimentos que denomino unidade de medida – e o todo – o desenho que surge do ato de medir determinado ambiente. Ao circunscrevê-lo (o lugar) pela ação de medi-lo, ao saber⁸⁰ suas dimensões, eu crio, para mim, um lugar subjetivo, onde pelo meu corpo conheço a medida das suas possibilidades e também dezenas de fragmentos de instantes da medição, que contribuem para a leitura do todo.

O corpo desenhou ao medir. A medida não se tornou registro dimensional, mas se diluiu no desenho concreto e ficcional do percurso. O desenho aconteceu como imagem dessas medidas e concretiza o espaço no nível sensível.

Mensurar a arquitetura aconteceu como uma conexão com outro extremo: a história do edifício, a ação produziu imagens ficcionais a partir da História e deu a elas concretude, por meio do movimento e da ação. O exercício do arquiteto atravessou todas as camadas de história, uso, romances, vidas, dor, sonhos e projetos, até chegar ao corpo que definia a dimensão do seu edifício.

⁸⁰ Um dos significados do verbo saber, no Dicionário da Real Academia Espanhola, é “...ter determinado sabor”. Esta imagem fortalece o conceito de absorção de saberes provocados pela experiência de medição. Fonte consultada: <<http://dle.rae.es/?id=WsvRvUOIWswcTXr>> Acesso em: 30 set. 2018.

Dentro do espaço, ao esticar o corpo para medir e ao levantar para esticar justamente a medida de *um corpo* mais adiante, imprimo minha forma e ação na vida do edifício, aderindo-me à sua história pela minha história. Em contrapartida, os salões e o *pé-direito* das salas que compõem a Galeria do Colégio das Artes se imprimem em meu corpo, durante a ação. Imito o seu desenho como se o entendesse.

As medidas, as dimensões, ambas se confirmaram no corpo e atestaram todas estas questões. Dimensões e formas, premissas basilares do espaço, foram também inaugurais quando experimentadas pelo corpo. A medição dos dois espaços de referência abriu um campo vasto de interpretações do que seja *estar* pela intensidade da experiência física. A medida, embora racional, neste caso foi subjetiva, como valoração de um espaço circunscrito.

Historicamente, unidades de medida padronizadas e aceitas culturalmente pela humanidade, têm como referência o corpo⁸¹. Medir é também uma experiência coletiva e histórica.

Nesta experiência estética, o que foi medido se transformou também em arquitetura ficcional e as medidas tiveram como unidade de referência o corpo, o eu, o homem. O grande, o pequeno, o largo, o estreito, o profundo, o raso, o fino, o grosso, o amplo, o restrito – tudo isso respondeu ao corpo como algo “visto” por todas as partes do corpo.

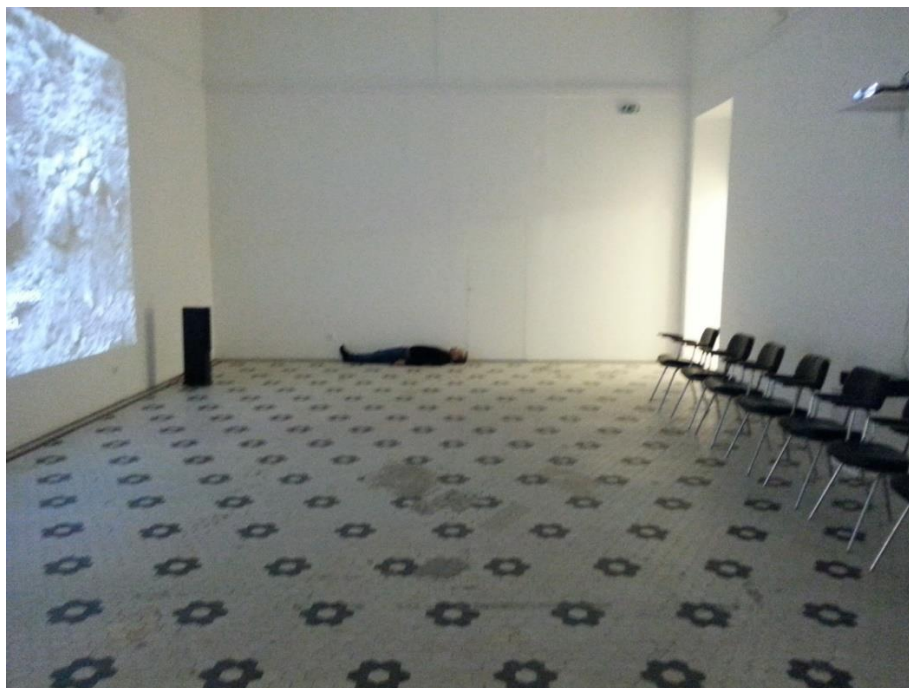


FIGURA 144. VAZ, Sérgio - Experiência de medição. Colégio das Artes, 2015.

⁸¹ O *cúbito*, por exemplo, era uma unidade utilizada pelos egípcios há 4.000 anos, aproximadamente. Correspondia à distância do cotovelo até a ponta do dedo médio do faraó. Outras partes do corpo são também referência para unidades de medida: o palmo, a polegada, os pés e as jardas.

Sentir o espaço na sua consistência, temperatura e, durante o processo de tocá-lo com todo o corpo alargou os horizontes de uma experiência, de início, puramente investigativa, científica, ao definir-se no processo do Curso de Doutorado como uma experiência estética essencial.

Ao deitar o corpo, rente ao chão, ou totalmente repousado nas paredes, torno-me a última e já difusa pele desse palimpsesto “[...]de camadas de diferentes sentidos, que acabam por criar um todo único”, ao condensar camadas de memórias e de história e entrelaçá-las como uma rede de sentidos inseparáveis de experiências inventadas e vividas[...]” pela impossibilidade de separar o que foi feito antes e o que veio depois. ⁸²

O fato de todas as situações em que dispomos de nossos corpos para relacionarmos-nos com o entorno serem passíveis de produção ou ampliação da experiência de existência, não enfraquece a singularidade dada à ação de medir a galeria do Colégio das Artes. Há ali elementos particulares que produzem um lugar específico: a história do próprio edifício, sua arquitetura, o apoderamento do espaço da Galeria de Arte do Colégio das Artes pelo artista, de modo íntimo, e o ato em si, a experiência estética de unir essas duas instâncias.

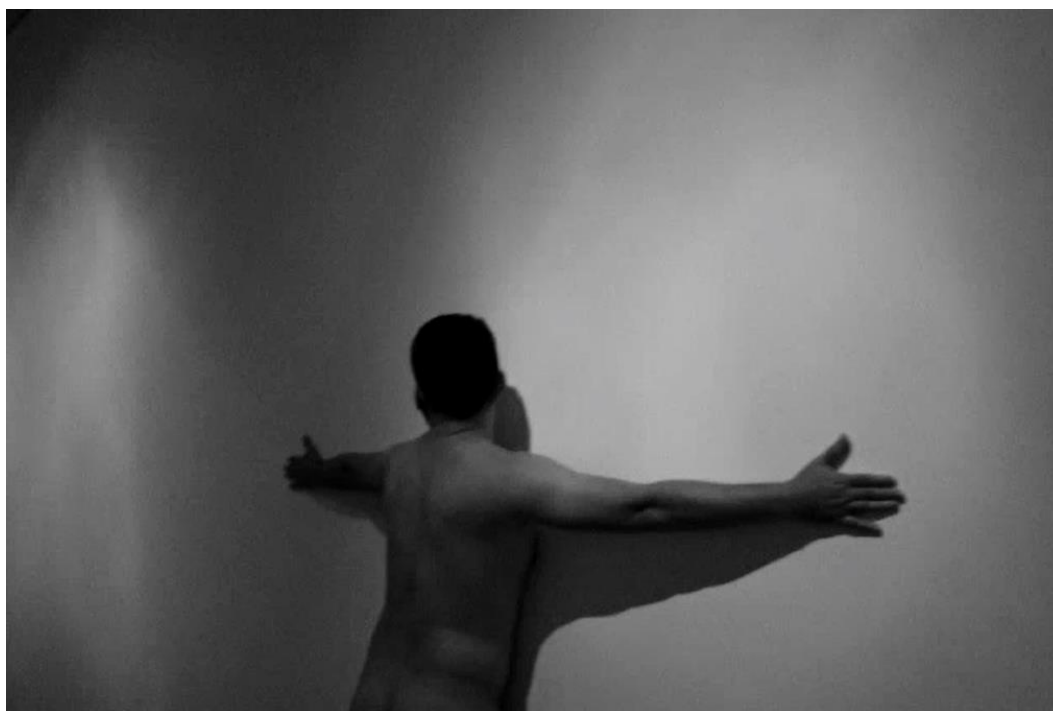


FIGURA 145. VAZ, Sérgio. – Fotograma retirado dos arquivos de filmagem. Medição do espaço na Galeria do Colégio das Artes, em 2014. O vídeo produzido desta *performance* foi projetado no papel durante as experimentações iniciais para esta investigação.

⁸² CATTANI, Iclea. 2005. Página 24.

Procurei assim, ao medir, abraçar todas as prateleiras de todos os tempos, superpostas e entranhadas, tateando cada fração de matéria construída de um edifício de 600 anos, partindo do conhecido, do atribuído e do desconhecido. O edifício, em troca, cede ao encontro a sua temperatura, seu peso e sua medida e um tremor sutil que atravessa o tempo.



FIGURA 146 –VAZ, Sérgio. Processo de medição da galeria de arte do Colégio das Artes. Dez. 2014.

As imagens produzidas, projetadas apoiadas nessa experiência são tentativas de sua tradução, considerando que as pontes comunicativas que ligam um indivíduo ao outro, ou o outro com o meio, sempre se ramificam antes de chegar ao outro lado. É a isto, o ato de tentar traduzir a experiência, que entendo como desenho: um percurso de tentativas intermitentes que se define na ação. Sobre isso, Varela *et al* (1996) apontam o começo de uma nova ciência bio-fenomenológica, referindo-se ao pensamento de Merleau-Ponty, quando relacionam cognição e experiência vivida no acontecer corporal do conhecimento. A cognição depende da experiência que acontece na ação corporal, vinculada às capacidades de movimento, opondo-se à compreensão de cognição como um processamento de informações.

A experiência de medir pode ser definida então como um intercâmbio de formas emotivas, hierárquicas, poéticas e afetivas que tiveram no desenho um elemento articulador.



FIGURA 147 – VAZ, Sérgio. Processo de medição da galeria de arte do Colégio das Artes. Dez. 2014.

Nas paredes do Colégio das Artes calam as decisões reais de sua construção, a voz das intenções da Companhia de Jesus e o peso de cada pedra no início de sua construção em 1568 e, talvez, a memória de Simão Rodrigues, a dor e a cura dos enfermos que a partir de 1853 ali convalesceram e, nos últimos tempos, os olhares, as experiências e as propostas de artistas e visitantes.

8.3.4 Viaduto das Artes

Para Hillman (1993), alma é aquela que “... significa nada menos que o mundo almadado.” Essa alma existiria em cada coisa. Entre almas, as nossas e as das coisas, há níveis de conexão. Esses níveis configuram, articulando-se, uma realidade específica: a do sujeito em relação com o seu entorno; *anima mundi*. Entretanto, Hillman diz que, apesar de determinada coisa ganhar vida, criando conosco uma conexão mais intensa, chamando nossa atenção e nos atraindo, essa *iluminação* do objeto não depende de suas propriedades formais e estéticas que o tornam belo, mas dos movimentos da *anima mundi* e suas imagens, afetando nossa imaginação (p.15). Nesse sentido, medir as coisas e os espaços com o corpo *animado* e que, de sua parte, atribui alma a tudo, seria antes uma relação do corpo que mede a si, no sentido de que os espaços e as coisas *almadas*, ao serem medidas, também aferem ao corpo dimensões específicas pelas relações métricas e sensíveis estabelecidas pelo mesmo corpo.



FIGURAS 148, 149, 150 e 151 – VAZ, Sérgio – Preparação para o registro e medição do espaço. Galeria do Viaduto das Artes. Belo Horizonte, fevereiro de 2015⁸³.

⁸³ Fotografia: Daniel Pinho



FIGURA 149



FIGURA 150



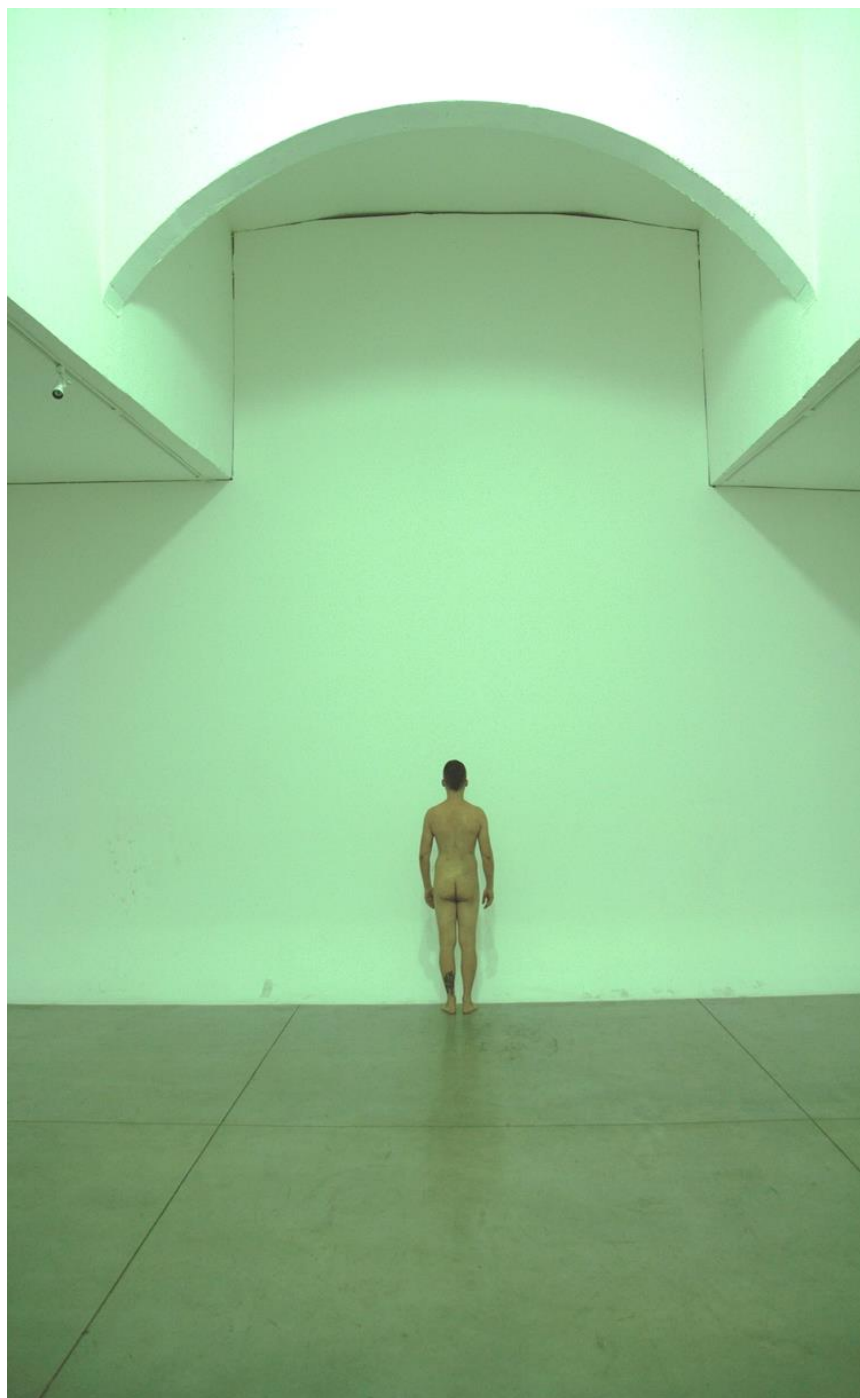


FIGURA 151 – VAZ, Sérgio. Processos de medição e ocupação do espaço do Viaduto das Artes. 2015.





FIGURAS 152 e 153 – VAZ, Sérgio. Processos de medição e ocupação do espaço do Viaduto das Artes. 2015.

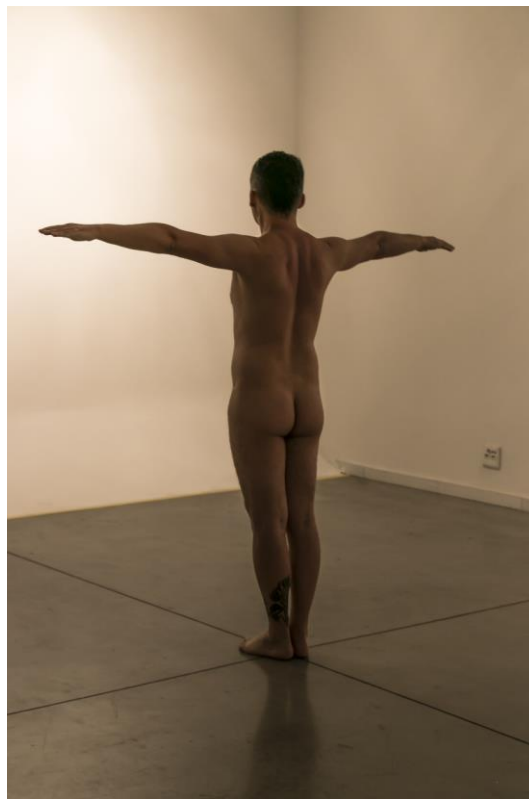


FIGURA 153

8.3.5 O corpo figurado

O conceito de figuração na arte contemporânea, traz novas implicações. Sua interpretação na prática dos artistas se torna cada vez mais imprecisa e diversificada, nem sempre associada a denominadores históricos, expressivos, narrativos ou mesmo propriamente figurativos.

Figura, do latim *figura*, é conceituada nos dicionários como forma exterior de um corpo ou de um ser, real ou imaginário (metafísico). Em artes plásticas, o termo tradicionalmente designa a representação de um ser humano, ou de um ser vivo. É através das definições de *arte figurativa* e de *figuração* dada por teóricos da arte contemporâneos que encontramos, subentendido, um conceito mais amplo de figura: arte figurativa é a que retrata, “*de qualquer forma, alterada ou distorcida, coisas perceptíveis no mundo visível*”. [...] Através destas últimas definições percebemos que os conceitos de figura aceitos atualmente não dizem respeito apenas ao seu conteúdo, ao que a figura “representa” ou “expressa”.⁸⁴

Estas questões sempre desafiaram o artista/pesquisador na tessitura conceitual do espaço pictórico como habitat do corpo, o pseudoambiente que participa do deslocamento de uma visualidade do real para outro lugar da visualização que, segundo Grossmann (1996) tange o entendimento do espaço-tempo e que é remodelado “... através da interação entre objetos e sujeitos críticos e conscientes não só do ato criativo como também interpretativo e dos limites deste conhecimento relativizado”. As afirmativas de Grossman somente ganham coerência, principalmente sobre o entendimento e sobre sujeitos consciente, se também se relativizam.

A incursão do pesquisador no desenho sempre teve como veículo, e não exatamente como tema, a figura humana. O corpo na arte hoje, como ausência ou presença, participa em termos elementares, simbólicos ou afetivos, contentor das potencialidades das ações e paixões e à mercê das propriedades sensíveis dos materiais.

O corpo se conforma em termos de *afetar* e ser *afetado*. A figura no desenho impõe ao olhar a imagem impossível de se ver, daquilo que fará aquele que lança seu olhar à figura, o igual e o semelhante desse corpo em seu próprio corpo, assim como na imagem tumular⁸⁵ descrita por Didi-Huberman (1964, pp.37,38). De fato, na imagem inscrita pelo desenho a figura afirma-se como forma na hiper-realidade, mas se sutaliza ao integrar-se ao escopo de virtualidades e realidades que são discutidas no decorrer deste texto e nas quais o corpo contemporâneo se amplifica.

⁸⁴ CATTANI, Icleia. 1998.

⁸⁵ DIDI-HUBERMAN. 1964. Páginas 37-38. No trecho citado, o autor diz: “Eis porque o túmulo, quando o vejo, me olha até o âmago – e esse ponto, aliás, ele vem perturbar minha capacidade de vê-lo simplesmente, serenamente – na medida mesmo em que me mostra que perdi esse corpo que ele recolhe em seu fundo.”

No desenho do pesquisador, as intenções de vida e morte parecem das figuras. Mas é justamente esta dubiedade evidente, comum às intenções, que contribui inicialmente para que a experiência com o desenho ultrapasse o simples reconhecimento de um corpo ou a inferência ampla sobre outros valores, talvez culturais, de espécie ou gênero.

Pode-se, inclusive, sugerir que há no apuro técnico uma tentativa de direcionamento sutil da leitura, sem objetivar necessariamente uma narrativa fechada. Tenciona-se colocar aquele que vê no dilema.

8.3.6 Sobre a densidade do invisual

*Este teu corpo é um fardo
É uma grande montanha abafando-te.
Não te deixando sentir o vento livre
Do infinito.
Quebra teu corpo em caverna
Para dentro de ti rugir
A força livre do ar.
Destrói mais essa prisão de pedra.
Faze-te recepo.
Âmbito.
Espaço.
Amplia-te.
Sê o grande sopro
Que circula.*

Na poesia número V da coletânea de poemas *Cânticos*⁸⁶, de Cecília Meireles⁸⁷, presente-se nas imagens da poetiza a tensão na interdependência entre algo que deseja permanecer e a fluidez da mudança, envolvida pelo desejo que é característico do próprio modo particular de ser e estar no mundo, que Hillman⁸⁸ chama de alma. Esse *ânima* se traduziria pela forma como o indivíduo se integra à própria leitura que faz do mundo, através de um conjunto dinâmico e auto influente de

⁸⁶ MEIRELES, Cecília. 4.ed. São Paulo: Moderna, 1986.

⁸⁷ Artista, jornalista, poetiza e professora brasileira com atuação marcante na literatura, principalmente entre as décadas de 1930 e 1960.

⁸⁸ HILLMAN, James.1926.

aspectos culturais e individuais gerados nas e das relações entre indivíduo e o lugar físico, social, urbano, ecológico e arquitetônico.

Por isso o intento de medir o exterior coletivo com régua privadas e permitir o fluxo inverso, estabeleceu uma ponte de extremos antagônicos entre o incorpóreo conformado pelas ligações, memórias e desejos, e o exterior construído coletivamente. Não seria prudente, portanto, ignorar a contaminação do privado pelos elementos externos da cultura, como dito anteriormente.

A redução da ideia de existência humana aos movimentos do corpo nos deslocamentos no espaço de vida real do sujeito, sugere uma “musculatura existencial” a que Tavares⁸⁹ faz referência. A perspectiva do movimento do corpo que mede o espaço, e que, ao fazê-lo, atribui a si valores de raça, gênero, espécie e existência, oferece a oportunidade de instituir outras medidas particulares – como medida de tempo e dimensão memorial. Isso seria então uma decorrência natural da ideia de “existência humana” como conjunto físico e imaginativo.

Mesmo ao admitir um corpo imóvel que atraísse para si as experiências com o mundo, como uma oposição à tese de que os percursos que fazemos definem nossas experiências, Tavares, sob a ótica do corpo como medida do espaço, não deixa de validar esta proposição. O corpo ainda seria uma referência de movimento – imóvel – a sugerir uma musculatura existencial e inferir uma latitude e longitude à existência. O corpo ainda seria o instrumento e a medida, no dimensionamento de todas as coisas durante o trajeto. O trajeto, o deslocamento habitual, prevaleceria nas relações criadas entre o corpo e os objetos do entorno.

O vestígio do grafite se torna o registro visível do que Tavares (2013) chama de *régua pública*, para medir o exterior, e de *régua privada* que medem o interior, diferentes entre si, impartilháveis. Entre esses dois instrumentos de medição, a figura atua como um “mesocosmo entre o microcosmo pessoal e o macrocosmo coletivo.”⁹⁰

⁸⁹ TAVARES, Gonçalo. 2013.

⁹⁰ Atribui-se à figura, neste caso, a definição de imagem de Michel Maffesoli (2007, p. 20)



CAPÍTULO IX

Novas perguntas

A afirmação da existência do lugar da figura, o vazio de onde emana, provoca construções discursivas de perspectivas diversas, entretanto, convergentes.

O espaço, no desenho, seria “[...]a ausência que dá conteúdo ao objeto”⁹¹ a superfície de um palimpsesto de sedimentos superpostos, repousados uns sobre os outros, em camadas de memórias e falta. Nele (no espaço) caberia a história do lugar, reverberando a longevidade do edifício e toda a carga de experiências acumuladas de vidas ligadas ao lugar. As memórias físicas e sensíveis dessas experiências não são exatamente históricas ou biográficas, mas uma deriva, como um barco que um dia partiu de um lugar específico e que, em alto mar, se orienta pela vontade das marés. Apesar da ciência de haver partido, com o acúmulo dos dias e noites no mar, já terá esquecido de onde veio. Dessas sobreposições de dias e esquecimento, emergem os palimpsestos: camadas de distintas instâncias, que resultam num todo, único, habitat da figura.

*Alguns corpos humanos representados parecem reversíveis... o olhar passeia em todas as direções, criando cruzamentos no vazio central.*⁹²

O desenho do corpo estabelece um duto de conexão entre o olho e esse *todo* que subjaz na grafia e na arquitetura do suporte. Além disso, quanto ao olhar que é lançado à imagem, não é possível saber de onde ou quando virá. A imprevisibilidade multiplica as possibilidades de encontros. É possível, inclusive, que o olhar compreenda a imagem, séculos depois de sua produção.⁹³

Posso afirmar que, no planeta Terra, convivemos como humanos, respeito à nossa presença física, corpo. Posso dizer também que convivemos no Brasil, como brasileiros, fisicamente, corpos e corpo/nação; que convivemos com algo ou alguém em nossas casas, como família; corpos ocupando espaço em elevado grau de privacidade e convivência.

O estreitamento da relação entre corpo e espaço acontece sempre através da apropriação, no sentido de trazer para mim, tornar meu. E isso também é uma relação espacial, de expansão do corpo físico até o incorpóreo.

A casa, o atelier, seu tamanho e proporções, são relações alusivas ao corpo e o espaço apropriado legalmente, mediante compromisso econômico. Mas a casa não é a última instância

⁹¹ DIDI-HUBERMAN, 1998. Página 96.

⁹² CATTANI, Icléia. 1998. Página 76.

⁹³ VIDAL, Carlos. 2005. Página 579.

da relação entre corpo e espaço, nem o é o quarto, o banheiro, ou nosso último leito. A última instância é o próprio corpo, como espaço de si e que se expande ao entendimento das coisas. É através dos olhos de quem vê seu corpo como espaço real, que projeto-me em todas as coisas, para ampliar-me, e leio tudo – e o faço com os mesmos olhos -, a partir de mim mesmo. Para ampliar-me fiz amigos, conheci lugares e pessoas inesquecíveis, senti cheiros, vi cores e coisas, e sabores e poesias e cordialidade. O que aproxima a Portugal dos livros da escola, a esta Portugal que me acolheu, em primeira análise é meu corpo, este dito real e o outro, imaginado.⁹⁴

O que permanece invisual se apresenta na produção, impregnando o suporte de si, fazendo do artista uma pessoa envolta em mistério.

No entanto a ausência da resposta precisa, vem por conta deste silêncio fértil e abrupto que devolve, como leitura, a multiplicação da experiência. A arquitetura, suporte de toda a produção de significados que o corpo do artista/pesquisador quer condensar e comunicar, torna-se também parte do corpo que a mediu, ao ser afetado por ela.

Segundo Tavares (2013), os afetos podem ser interpretados como próteses de uma fisiologia transparente do corpo, que se ligam a ele por indícios e cujos restos – pequenos objetos e fotografias, por exemplo – são multiplicações do fio clássico, mitológico. Planteia-se o corpo como um conjunto de carne e derivados, de onde se ramificam centenas de fios compostos de hábitos, relações sociais e coisas. É possível, portanto, através da suposição de que os lugares – também aqueles construídos – através de sua imanência histórica, mítica e cultural, podem ressignificar-se e ressignificar o visível através das conexões que se possa estabelecer com essas próteses não visíveis. Esta ressignificação é capaz de ampliar o corpo, se concordamos que “o corpo acaba onde acabam suas poses”⁹⁵.

O ponto de convergência e, talvez, de comunicação entre a arquitetura, sua história, cultura e aculturações e o corpo de próteses psicológicas, pode ser o objeto artístico. Mais especificamente um construto arquitetônico e imaginário, que abriga a imagem do corpo, desenho, semelhante absurdo àquele que observa. Este construto ampliaria, assim, o campo da experiência entre os atores enumerados.

A imagem desenhada é o meu duplo que, por sua condição gasosa, apresenta todos os requisitos para habitar a arquitetura invisível do suporte.⁹⁶

⁹⁴ Sérgio Vaz. 2017

⁹⁵ TAVARES, Gonçalo. 2013. Página 128.

⁹⁶ VAZ, Sérgio. 2019

Instaura-se aí uma aproximação pela incompletude de todos os elementos dessa poética: o espectador, o desenho, o espaço arquitetônico, o suporte e o artista. O que une a todos é justamente aquilo que não se revela.

As conexões entre essa *arquitetura* e o corpo na Galeria do Colégio das Artes e no Viaduto das Artes geraram dois tipos de movimento, que emprestamos de Debord: movimentos receptores da existência e movimentos emissores de existência. O autor chama de *movimentos receptores da existência* aos “[...]deslocamentos que recebem os acontecimentos e tentam adaptar-se a eles do melhor modo possível”, em oposição aos *movimentos emissores da existência* como “[...]aqueles que criam deliberadamente situações concretas, que alteram as condições momentâneas de existência. Sobre este último tipo de movimentos, Gonçalo Tavares fala do espaço amplo da cabeça, como espaço de construção de “[...] situações de vida pelo próprio vivente”, que não se sujeita à existência como algo dado, mas como algo a ser emitido. O vivente seria o “emissor da própria existência”.. Há, no espaço, um trânsito constante e arritmico de emissões e recepções de existência envolvendo os atores – sujeito e espaço. Por sua vez o sujeito, diante do seu objeto, o próprio espaço, o encara e o realoca com base em sua formação, história, cultura e gosto. A “possibilidade”, característica intrínseca do contemporâneo, proporcionada pela diversidade dos elementos que integram o olhar - coletivo e íntimo - que o sujeito lança sobre o espaço, faz dele um objeto eternamente atualizável. As relações entre ambas as galerias e o corpo do artista/pesquisador abarcaram, traduziram e ofereceram inúmeras possibilidades de respostas e atualização para a equação entre os elementos que compõem a experiência com os espaços, com a proposta artística e a teórica. Algumas dessas relações, consideradas importantes para o momento atual da produção pessoal, são elencadas nos subtópicos seguintes, denominados EXPERIÊNCIAS.

9.1 LABORATÓRIO: experiências do percurso investigativo

A segunda série de desenhos que sucedeu às *analogias e medidas*, não é formada de desenhos aos quais se pode chamar de série.

Algumas tentativas de trazer a figura à tridimensionalidade acabaram por constituir-se construção do diálogo com a figura, mas não apontaram diretamente para soluções plásticas. Entretanto, as reflexões advindas dessas tentativas criaram possibilidades para a série *O corpo do artista*, apresentada na conclusão desta investigação.



FIGURA 154 – VAZ, Sérgio. (s/ título). Série Corpo do artista. Grafite sobre papel. 100x700cm. 2016. Acervo do artista. Belo Horizonte, Brasil.

Uma folha de papel, marca Fabriano, gramatura 300, medindo 7 metros de comprimento por 1,5 metro de largura, estende-se, de pé, como uma parede, por parte da extensão de um dos salões da Galeria do Colégio das Artes. Divide, corta parte do ambiente como um elemento arquitetônico que desce do teto e ameaça tocar o chão, determinando o percurso do passante. Sobre a folha de papel está uma imagem. Que possibilidades de imagens poderiam estar sobre ele? Fotografia? Desenho? Aquarela? Uma, um conjunto de dobras? Uma marca ou vestígio?

Todas se referem a um documento sensível de uma memória física e poética de um instante. Embora as imagens em si possam representar momentos negativos ou positivos de qualquer passado, inclusive inexistente de fato, ainda são preciosas por constituírem a perspectiva que cada um e todos têm das coisas.

O concreto, no sentido mais geral da palavra, seria um conjunto de impressões ou sinapses tão gasoso quanto o simbólico.

O artista pode, com um traço ininterrupto, percorrer os 7 metros de papel e, com esse traço, falar-nos do tempo, de um instante específico, da sua velocidade, da sua intensidade, do seu percurso, das medidas, intenções e possibilidades do corpo do artista, que se locomove para construir o traço em toda a sua extensão e curso. Mas o registro do movimento como testemunho ou narrativa dessa experiência é elementar, porque o foco não é a imagem do corpo medindo o espaço, mas sim produzir um documento da experiência física, cultural e estética que foi a de medi-lo.

Na primeira proposta de desenho apresentada como material componente da proposta teórica da tese de doutoramento, o intuito era de condensar as experiências, significá-las durante as etapas de produção e reconhecer a poética que define a narrativa, prováveis discursos e relações espaciais.

Pretendia-se, além disso, retirar o desenho da parede para torná-lo arquitetura de um espaço proposto, mais objetivamente um elemento de conexão entre a prática artística e o ambiente, em que a referência dimensional pertence às proporções de um corpo apresentado e refere-se a processos em que os produtos e os efeitos são ao mesmo tempo causas e produtores daquilo que os produziu, posto que efeitos e produtos são necessários nos processos que os geram dentro do princípio da recursividade. Na lógica recursiva, supera-se o limite da linearidade, segundo o qual tal causa produz tal efeito. Não se trata mais do olhar externo que transforma as coisas em objetos, em busca da explicação causal linear; trata-se de olhar não mais sobre o objeto isoladamente, mas, sim, sobre o sistema como objeto de investigação⁹⁷.

⁹⁷ NÓBREGA, Terezinha Petrúcia. 2008



FIGURA 155 – VAZ, Sérgio. (s/ título). Ambientes portáteis. Objeto (detalhe), desenho em caixa de madeira. 10x10x5cm. 2015. Acervo do artista. Belo Horizonte, Brasil.



9.2 Vídeo Projeção



FIGURA 156 - VAZ, Sérgio. Projeção sobre papel, em experiência feita na Galeria Viaduto das Artes. O papel foi colocado de pé no chão e sustentado apenas por sua própria estrutura. As curvas do papel o mantiveram de pé, enquanto recebia sobre sua superfície, a projeção de imagens da *performance* de medição da Galeria do Colégio das Artes. 2016

A projeção sobre o papel foi um exercício reflexivo a partir da ação de medir. O papel, deslocado da parede, tornado objeto tridimensional, serviu de suporte para a projeção. O tempo, o gesto, o espaço e o desenho foram pensados como um todo e revistos em sua particularidade.

É fácil entender a projeção como uma superposição de lâminas ultrafinas de fotogramas que se projetam em sequência, bombardeiam a tela e simulam o movimento.

São as possibilidades fotográficas que nos dão material sem o qual seria impossível pensar a hiper-realidade. A imagem, especificamente a fotografia, vem a ser o “Particular absoluto”⁹⁸ – como Barthes a definiu, aludindo à particularidade da relação entre a fotografia e seu referente, dizendo que ambos se encontram fúnebre ou amorosamente imobilizados no âmago do mundo em movimento. No entanto e, sem contradizer-se, também pondera que, ainda que sempre carregue consigo o seu referente – qualquer que seja ele -, a fotografia nunca é visível. “Não é ela que vemos”, diz Barthes. O corte transversal antes sugerido como percurso do desenho e que perpassa o curso das imagens, poderia – e por que não? – dar forma àquilo que Barthes diz que vemos mais além da imagem fotográfica.

O desenho seria a tessitura de um conjunto de “particulares absolutos” que se organizam em determinado tempo/feitura e em um espaço suscetível à forma. O instante registrado, o espessor de cada *lâmina* (instante) é tão ínfimo, particular e fugaz quanto a imagem que produz. Não seria, portanto, improvável dizer que o desenho - tomados como elementos básicos, o percurso da linha

⁹⁸ ROLLAND, Barthes. 1984. Página 13.

e o tempo de sua execução -, representaria um percurso transversal, que atravessa inúmeras lâminas de instantes.

O desenho, visto como soma de espaço x tempo x gesto, ainda que resulte em uma obra realista, apresenta-se então como uma trama arquitetural (construto) e inconclusa (porque acontece no processo) que possibilita, em seu trajeto, um encontro com a esfera do simbólico, ancorada na figura reconhecível que funciona como elemento de passagem entre a visualidade e a dimensão na qual ela habita.

A videoprojeção, veículo de sequenciação por excelência desses mesmos particulares absolutos, também não deve ser vista como aquilo que simplesmente é, mas ampliar-se, pela sugestão do movimento, do tempo e da forma, deixando transparecer ou pressentir o desenho que se vai construindo através desses três elementos.



9.3 Ambientes portáteis

Para Bochner, a obra não é um objeto portátil, mas uma ideia portátil; o importante não é a arquitetura ou o lugar medido, mas a medida em si como suporte de percepções.

Os ambientes portáteis, como para Bochner, são propostas de espaços de experimentação do desenho, e definem a experiência mesma como obra.

São repositórios organizáveis, justamente para receber experiências entre espaço, memória e desenho.

FIGURAS 157 A 162 – VAZ, Sérgio. Experiências com objetos e desenho utilizando um dos ambientes portáteis. 2017.



FIGURA 157



FIGURA 158



FIGURA 159



FIGURA 160



FIGURA 161

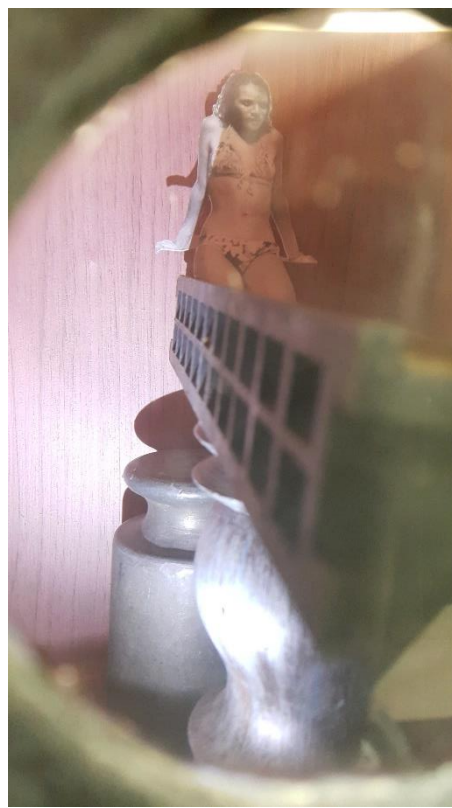


FIGURA 162



O desenho, dessa forma convertido em matéria, que sai da parede e passa a “ocupar” espaços que não aquele do papel, pode, inclusive como proposta artística, modificar a percepção e ser modificado por outros espaços.



FIGURA 163. VAZ, Sérgio. (s/ título). Ambientes portáteis. Objeto. 50x20x29cm. 2015.
Acervo do artista. Belo Horizonte, Brasil.



FIGURA 164. VAZ, Sérgio. (s/ título). Ambientes portáteis. Objeto. 30x15x19cm. 2015.
Acervo do artista. Belo Horizonte, Brasil.



FIGURA 165. VAZ, Sérgio. (s/ título). Ambientes portáteis. Objeto. 25x29x5cm. 2015. Acervo
do artista. Belo Horizonte, Brasil.

9.3.1 Ambientes portáteis – Segunda fase: um lugar para o corpo

A incursão nos aspectos da construção de imagens e as relações com o espaço tridimensional no repertório pessoal estão em estágio experimental. A falência de modelos anteriores e a inserção de novos procedimentos exigem o rearranjo dos elementos da produção e o reconhecimento, a longo prazo, de seu papel na prospecção de um terreno cujo subsolo reserva uma sorte de possibilidades plásticas e comunicativas.

A figura humana atua no desenho como forma, mas também como interlocutora entre o labor de construção e tentativa de explicar a imagem no vazio definido pelo espaço que a envolve e a interpenetra. Atualmente, o lugar do suporte e do espaço nos desenhos produzidos reclama para sua poética a tridimensionalidade, cada vez mais agregada a uma arquitetura particular, aos elementos da sua construção e à proposta do desenho como elemento de uma instalação.

Os ambientes portáteis querem se impor como tal arquitetura ao olhar, e estabelecem com ele um acordo de potencialização da concretude e resistência simbólica atribuída aos ambientes pelo próprio sujeito.

A luz se aproveita da solidez atribuída às caixas para sugerir dimensões dúbias. Não se deve ignorar a teatralidade que sugere o próprio ambiente, sua dimensão e posição no espaço.



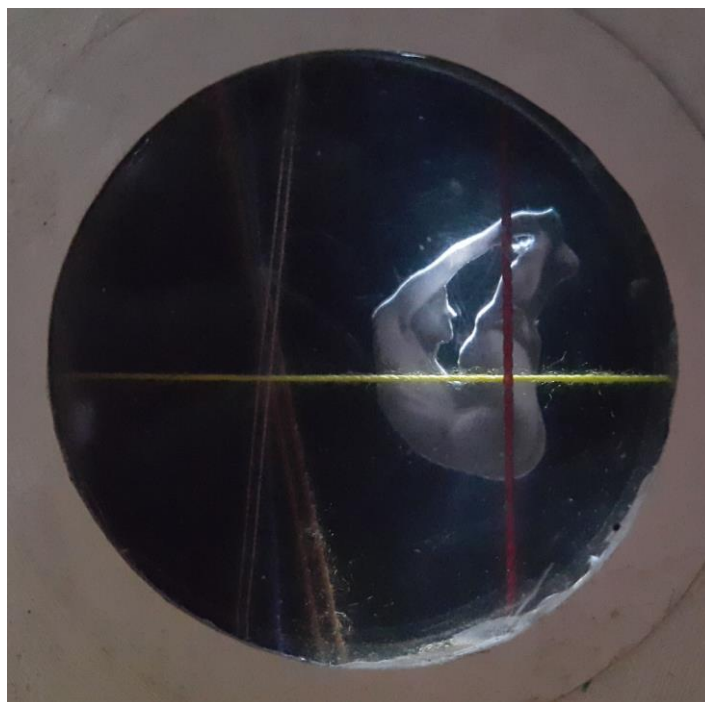


FIGURA 166 – VAZ, Sérgio. (s/ título). Ambientes portáteis. Objeto (detalhe), desenho em caixa de madeira. 10x10x5cm. 2015. Acervo do artista. Belo Horizonte, Brasil.

O movimento do olhar que se coloca diante da obra e se dispõe a dialogar com ela e com o espaço concreto das caixas, executa inadvertidamente ou em determinados níveis de consciência, uma medição, uma equação particular de proporcionalidade e um desenho novo com base no sujeito. Questões análogas perpassam a proposta de Carmela Gross, Leonor Antunes e Andrea Bowers na tentativa de compreender todo o espaço – e não só a obra propriamente dita – fazendo do contexto uma obra ampliada.

Ao julgar ser esta a atmosfera que permeia os ambientes portáteis, a de *habitat*, o pesquisador considera o trecho a seguir, introdutório para a discussão do tema.





CAPÍTULO X

Habitar a obra

No campo das pesquisas ou mesmo das incursões no pensamento artístico, seguimos nos perguntando, como compreender e teorizar procedimentos e experiências estéticas e, de alguma forma, criar artifícios ou processos para aproximá-los das argumentações conceituais.

É possível, através do estudo e registro de determinado processo de produção artística, tornar coletivos os saberes de modo que possam ser úteis ao estudo de outros processos? Seriam eles traduzíveis?

Apesar do desejo humano incurável de organizar racionalmente o mundo, a plurissignificação é a dinâmica que justifica a arte contemporânea. Zombar das pretensões universalizantes da razão tem sido a tônica da produção artística de nossa era. Proliferam os diálogos contemporâneos entre o entorno e a obra, somam-se às questões epistemológicas sobre o fim da arte e o advento de linguagens que transitam entre múltiplos campos de conhecimento e comunicação, alavancados pelo discurso multimodal.⁹⁹

Adotar uma perspectiva, de todas as formas, pressupõe situar-se em um lugar determinado e com possibilidades mais ou menos condicionadas à posição pela qual se conduz a apreciação. Por isso mesmo, propõe-se aqui uma perspectiva que não se baseia na busca de supostas novidades, mas num percurso orientado para o questionamento e a apropriação de códigos até então articulados como impulsos mais ou menos constantes na produção pessoal.

É dedutível que há, nas implicações do medir e nas instâncias sensíveis atribuídas ao movimento do suporte em relação ao espaço, um destinatário: primeiro o artista, depois o espectador, o passante, o olhar. Fruição, leitura, experiência, veladuras e tudo o que se descortina, ganha sentido em e com seu receptor, como na obra de Andrea Bowers, *No Olvidado* (figura 144), na obra KUNSTUUR e no cenário da ópera *A Flauta Mágica*, produzidos por William Kentridge (figura 145), em *Hotel Balsa* (figura 146), de 2003, instalação de Carmela Gross, em *Étant Donée*, de Duchamp, e pela instalação *A Casa e a Cidade*, obra do artista pesquisador.

⁹⁹ O termo *multimodal*, utilizado como conceito definidor da comunicação contemporânea, é adaptado aqui para uma interpretação de produtos artísticos que prescindem de vários meios, materiais e imateriais, em sua construção. Segundo Trajano (2012), na multimodalidade, a representação e a comunicação sempre recorrem a uma multiplicidade de modos e todos têm o potencial para contribuir igualmente na produção do significado, ou seja, os significados são criados, distribuídos, recebidos, interpretados e recriados na interpretação por meio de variados modos de comunicação e representação, não apenas a linguagem verbal (língua escrita ou oral).



FIGURA 167 – BOWERS, Andrea. *No olvidado*. 2010.¹⁰⁰



FIGURA 168 – KENTRIDGE, William. *KUNSTUUR*. Uma procissão de sombras personagens, projetada sobre uma tela, acompanha o espectador – ou o convida a acompanhá-la.

¹⁰⁰ Disponível em <https://www.dailyserving.com/2010/08/the-political-landscape-a-conversation-with-andrea-bowers>, em 02 de abril de 2016. Desenho de uma cerca de arame coberta com arame farpado enrolado, onde estão inscritos centenas de nomes de vítimas na travessia da fronteira México EUA. O espectador “submerge” na obra digerindo-a e sendo digerido por ela, fazendo em seu movimento de leitura da obra, o papel de todos aqueles nomes no desenho. É um teatro político, de protesto, representado por quem recebe, como retorno, a experiência.



FIGURA 169 – GROSS, Carmela. *Hotel Balsa*. 2003.¹⁰¹ Através da plataforma que se movimentava, o visitante vê todas as obras que compõem a instalação. A artista faz com que o espectador execute sua *performance* dentro do espaço.

¹⁰¹ Disponível em carmelagross.com. Acesso em 12 de setembro de 2016

FIGURAS 170, 171 e 172 – DUCHAMP, Marcel. *Étant Donné*. 1946-1966.¹⁰²



FIGURA 170



FIGURA 171



FIGURA 172 – DUCHAMP, Marcel. *Étant Donné* (detalhe).

¹⁰² Imagens disponíveis em [researchgate.net](https://www.researchgate.net). Acesso em 20 de outubro de 2018.

10.1 A obra em exposição: outra instância

A feitura, nas obras de William Kentridge, fala do tempo. Essa é a finalidade do desenho que acontece no *atelier* e constitui a fortuna da sua relação com o espaço, com seu próprio corpo e com o tempo, o seu tempo.

É também o processo e a estética do trabalho do artista, que pressupõe, em grande parte da produção, a participação sua física e, por vezes, de terceiros.



FIGURA 173 – VAZ, Sérgio. Pavilhão William Kentridge, 2016. Inhotim, Brumadinho, Brasil.

Sobre consonâncias entre a produção artística do pesquisador e o trabalho de Kentridge, na exposição “A casa e a cidade: construção do espaço doméstico, social e da lembrança em Belo Horizonte”, no Museu Abílio Barreto, o painel construído e impresso em tecido semitransparente dava a ver através de si os passantes nas outras dependências do casarão.



FIGURA 174 – KENTRIDGE, William. Cenário para a ópera A Flauta Mágica. 2005.



FIGURA 175 –VAZ, Sérgio. A casa e a cidade. 2015. Instalação no Museu histórico Abílio Barreto. Belo Horizonte, Brasil.

A memória, tema central do grande painel em conjunto com os objetos, imagens e vídeos que o compunham, não atendia somente aos objetivos da exposição – trazer aos visitantes a memória da cidade desde sua fundação – mas obedecia ao primeiro impulso do pesquisador, que sempre foi a memória - traduzida em imagens móveis e veladas, passantes - e a pesquisa de recursos. Memória e matéria têm sido combustíveis e lugares de onde brotam grandes questões do trabalho de *atelier* atualmente.



10.2 Várias versões de habitar: pequeno panorama da ocupação

Em contínuo diálogo com essa memória, os ambientes portáteis, desenhos produzidos no *atelier* situado em Belo Horizonte, Brasil, têm um foco maior na dupla significação do espaço – entre *habitat* e *construto*, através das relações entre figura, espaço e memória.

A ideia de “lugar original” contamina a memória do registro das experiências, não puramente como imagem – seria apropriado relacionar a ideia de lugar ao *afeto*, assim como o desenho, criado para tal lugar, é a tradução afetiva, recriativa, do espaço como existência.

Para discutir o conceito *habitar* partindo do estudo das relações sugeridas entre desenho e entorno e para a ampliação da rede de significações desencadeadas pelos elementos constitutivos dessa trama, debruçemo-nos sobre a estrutura narrativa de *A vida modo de usar*, de Georges Perec¹⁰³ (2009) e na conformação da exposição *Casa, modo de usar*¹⁰⁴ da artista portuguesa Leonor Antunes. Embora sejam referências condutoras das considerações que se seguem, a reflexão é entrecortada por tentativas de estabelecer o papel dos espaços de experiência (o *atelier*, a obra, o espaço expositivo) e do corpo (do artista, do desenho, do visitante na exposição).

Todas as obras envolvidas fazem referência a diversos conceitos ligados à ideia de ocupação, de uso, de interação espaço / sujeito, hábito, habitar e morar, entrecruzando-os.

Por vezes, os lugares do *atelier* e da casa se misturam no discurso do pesquisador, tanto nas obras apresentadas, quanto na discussão que elas provocam. Isso porque todos os artistas e autores dessa conversa corroboram, na sua prática, com esta correspondência.

É patente, também nas obras incluídas neste rol, a referência à casa (arquitetura e universo particular) e ao corpo como medida e proporção.

Ao mesmo tempo, o texto que segue apresenta trechos de associações livres entre as obras analisadas e a produção do artista - pesquisador. Considera-se que há importante material poético nessas associações, que auxiliam no entendimento das práticas e do desenho no seu momento atual.

Esta experimentação discursiva pretende servir como dado esclarecedor das motivações para as séries de desenhos intituladas *Ambientes Portáteis e Corpo do Artista*.

¹⁰³ A primeira edição do romance foi publicada em 1978. Um dos mais importantes romancistas franceses do pós-guerra, Georges Perec (1936-1982) integrou o OuLiPo, corrente literária integrada por escritores e matemáticos que propunham a libertação da literatura por meio de *constrangimentos* literários, nos quais ao escritor são impostas determinadas regras, padrões ou formas de limitação ou condicionamento da escrita. A vida: modo de usar, publicado em 1978 e considerada pela crítica a principal obra de Perec, por exemplo, serve-se de complexas ou caóticas equações, apenas percebidas. O romance é construído a partir da estrutura de um tabuleiro de xadrez e da análise combinatória e regido por diversas e complexas regras, segundo Ribeiro (2006, p. 264)

¹⁰⁴ A exposição *Casa modo de usar*, de Leonor Antunes, com curadoria de Nuria Enguita Mayo, foi realizada no período entre 15 de julho e 02 de outubro de 2011, no Museu Serralves, Porto. A mostra contou com oito peças intituladas *Modos de usar* e cerca de 20 outros trabalhos mais antigos. A artista portuguesa vive em Berlim desde 2004.

10.3 O espaço: modos de usar

O romance *A vida modo de usar*, de Georges Peréc, tem em si o peso e a importância de representar uma novidade literária em 1978, considerada por Ítalo Calvino o último verdadeiro acontecimento na história do romance.

Desde 2003, o escritor também se tornou referência clássica no trabalho de Leonor Antunes, artista plástica contemporânea portuguesa, que em 2015 ocupou o Museu Serralves com a exposição *Casa modo de usar*.

Possíveis influências ou semelhanças, congruências e incongruências entre o romance de Georges Peréc e a exposição de Leonor Antunes no Museu Serralves, apontam possibilidades de diálogo entre espaços arquitetônicos (fictícios ou não) e o conceito de habitar que serve a esta pesquisa.

As produções de Peréc e Leonor, que levam nos títulos argumentos e questões afins tratam, entretanto, distintamente do conceito de habitar e de usar o espaço, em relação à complexidade, perspectivas e aprofundamento do tema. Ambos, porém, incluem em seu processo conceitos sobre casa, memória e ocupação.

No caso do livro, foi preciso dedicação exclusiva à análise das “imagens” sugeridas na leitura, para atender ao interesse desta incursão: entender como se articula o conceito de habitar na narrativa de Peréc.

Já na exposição de Leonor Antunes, em face das particularidades da mostra, o interesse se desvia para o reconhecimento de outros tipos de relação com o espaço: a ocupação e o uso.

O artista brasileiro Cildo Meireles e aspectos da prática de William Kentridge, também contribuíram com a discussão, por oferecer exemplos práticos sobre a transição entre o plano e o espaço tridimensional na produção artística.

Uma breve reflexão sobre esses exemplos pode contemplar vários temas de interesse na produção pessoal, à luz das produções desses autores:

10.3.1 – Peréc

O enredo de Georges Peréc tem um curso muito particular: a simultaneidade de narrativas dentro de um tempo propositalmente aleatório em alguns casos, o que sugere certa desconexão e descompromisso com a própria noção de enredo. Por isso mesmo, o romance representou algo novo para sua época: era inesperado e se fundava sob a égide de uma estética urbana mais próxima da complexidade e fluidez contemporânea.

O livro tem como imagem inicial um pequeno edifício e seus moradores. O prédio está localizado na fictícia Rua Simon-Crubbier que, curiosamente, cruza obliquamente as ruas Méddéric, Jadin, De Chazelles e Léon Jost, que realmente existem, e formam o quarteirão que abriga hoje a Escola de Hotelaria e Liceu Jean Drouant, na cidade de Paris.

Mais adiante, outras imagens se oferecem, na descrição dos apartamentos do pequeno prédio, através da narrativa detalhada sobre os objetos, sua localização nos cômodos, sua procedência e memória. Assim, Peréc o faz com os móveis e arquitetura dos apartamentos, elencados e descritos com detalhes, cores e temperaturas, ao ponto de a imagem dos ambientes e da organização espacial descritas se nos figurarem como imagens de contornos claros.

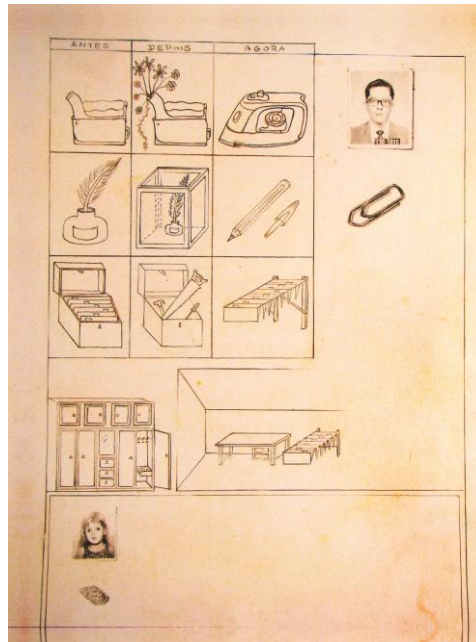


FIGURA 176. VAZ, Sérgio. Desenho sobre papel. 2012.

Mais que isso, as páginas de *Vida modo de usar* propõem, no seu curso, experiências entre espaço e seus elementos. Nessa interrelação, o autor nos dá pistas de seus moradores: no depoimento de seus pertences, de sua memória, sua fortuna.

10.3.2 – Kentridge

Fortuna¹⁰⁵ foi também o nome da mostra William Kentridge promovida pelo Instituto Moreira Sales em São Paulo, Brasil, em 2012. Segundo a curadora da exposição, Lilian Tone, Fortuna resumiu o processo do artista, como um grande conjunto de objetos (obras) que permaneceram como relato de um conjunto de vontades e ações, uma biografia. Kentridge classificou Fortuna como “...excesso do estúdio...”, e consequência do “...fato de que há sempre muitas coisas acontecendo...”. O artista se toma como quem absorve e gesta todas as coisas que ocorrem e produz os excessos que, por sua *performance* no estúdio em interação com tudo que o habita, se tornam, por vezes “[...] um desenho...”, “... um rinoceronte de papelão...”

Assim como a figura do artista emerge das transformações e interações decorrentes da prática no *atelier*, este mesmo arranjo das coisas no estúdio encontra correspondência no espaço sugerido pela obra, porque esta resulta das conexões entre artista – sua fortuna, sua memória, materiais disponíveis e acumulados – e seu espaço de produção.

¹⁰⁵ Vídeo sobre a exposição disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=LdpsxH68oK0>> Acesso em: 19 out.2018.

As FIGURAS 177 a 180 exemplificam a incidência, na pintura, de objetos, imagens e memórias que habitam o *atelier*



FIGURA 177

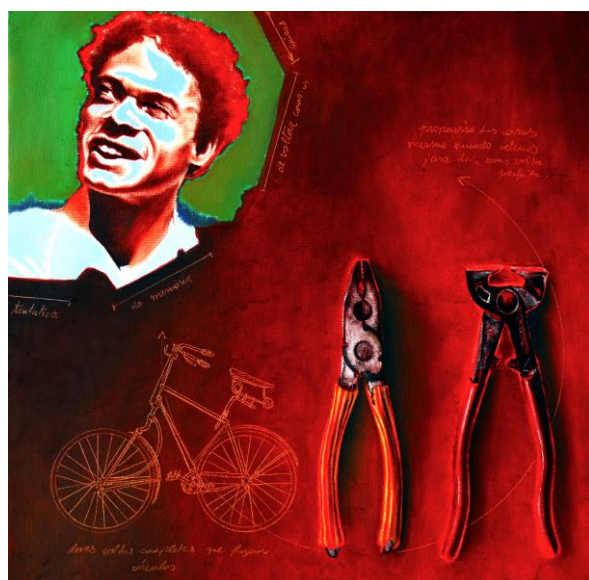


FIGURA 178



FIGURA 179



FIGURA 180

A referência humana, nas situações acima– no *atelier*, no romance e na produção artística –, emerge de sua interação com os objetos e entorno.

*...Tons fulvos, canela, todos; mesa de centro de tampo forrado com pastilhas hexagonais escuras, sobre a qual está pousado um prato ovalado, contendo um jogo de poker disse, vários ovos de cerzir, um frasquinho de angustura, uma rolha de champanhe que é na verdade um isqueiro; uma caixa de fósforos de propaganda proveniente de um clube de San Francisco, o Diamond's; escrivaninha tipo barco, com um abajur moderno de importação italiana, fina armação de metal negro que permanece estável em quase todas as posições; o quarto, adornado de cortinas vermelhas, com um leito todo recoberto de pequenas almofadas multicores; na parede do fundo, uma aquarela de grandes dimensões representa músicos a tocar instrumentos antigos.*¹⁰⁶

Se tomarmos como exemplo essa visita guiada ao apartamento dos Louvet, descrito na ficção do escritor de *A vida, modos de usar*, pressentiremos que as lacunas e o não dito nas experiências de vida do personagem são o ápice do enredo.

Na verdade, é através da organização dos elementos de cada espaço, que o leitor se projeta e (re)conhece cada morador do edifício no número 11 da Rua Simon-Crubellier. Cada uma dessas personagens, surgidas de um modo próprio de narrar, são feitas de seus pertences, de sua relação com o lugar e o hábito.

Habita-se *em* ao particularizar-se a organização que envolve o espaço construído, os objetos e sua distribuição nos cômodos estabelecida pelo uso, dia após dia e que contam com uma hierarquia de importâncias, conforme sua localização. São elementos que tomam ser lugar e seu papel com referência no humano, personificando-o. No romance de Peréc, um compasso de interrupções bruscas e retomadas de histórias vai-se tecendo através da descrição de objetos, do gosto dos moradores, do modo como cada um organiza visual e simbolicamente todas as coisas, a imagem do edifício e do conjunto formado pela singularidade da vida privada de seus moradores.

É possível dizer que, para o autor, o hábito dá a cada coisa uma memória e um valor, um lugar que estabelece a relação do sujeito com uma estrutura particular de organização que constitui, a princípio, para a organização fluída de sua própria estrutura, pois o hábito define a organização do espaço e a identidade do usuário, ao reagir e agir à rotina, e a redefinir constantemente o ato de habitar.

¹⁰⁶ Georges Peréc, *A vida, modos de usar*. (p.210)

10.3.3 - Leonor Antunes

No caso do escritor, a referência humana emerge de sua interação com os objetos e entorno. Respeitadas as diferenças dos percursos de interação entre obra e sujeito, características de cada linguagem, é possível afirmar que esta é também a proposta de Leonor Antunes. Em sua exposição, a artista propõe o envolvimento entre a memória das coisas e o modo como essas coisas e o sujeito coabitam e se conformam.

Uma das características mais relevantes do romance de Peréc é a insistência em, através dos fragmentos de contextos dentro do espaço do edifício e do mundo que abriga, criar lacunas, brancos, a serem perscrutados pelo leitor. Algo similar acontece com o conjunto da exposição de Leonor Antunes, no Museu de Serralves¹⁰⁷.

A exposição pode ser interpretada como uma só obra - já que transitar por entre as peças expostas sugere, inicialmente, o arranjo e a ocupação do edifício pelo conjunto. Portanto, o intento natural é de uma interpretação integrada da mostra, um “alinhavamento”. Dito isto, é preciso frisar que, de modo algum, entre peças expostas, há conexões ou trajetos que sejam fáceis. Nisso a mostra se torna complexa, similar à estrutura proposta por Peréc em seu livro. Porém a complexidade tem motivações e consequências distintas em cada caso.



FIGURA 181 – ANTUNES, Leonor. *Vila mallet Stevens*. 2011. (Ao fundo, a obra *Avoiding the mistral wind*.)

¹⁰⁷ O Museu Serralves cedeu todas as imagens da exposição para uso nesta investigação.

Segundo Leonora, a relação que existe entre essas peças é múltipla.

São peças que podem ser transportadas e manipuladas e que são aferidas por um determinado espaço em relação de escala com o corpo.

A exposição tem como ponto de partida, casas visitadas pela artista.¹⁰⁸



FIGURA 182 – ANTUNES, Leonor. Casa, modo de usar. 2011.

Segundo a artista, nos materiais que reclamam técnica, mas também a memória – pois as peças são compostas de referências e fragmentos de materiais de casas já visitadas por ela – há perícia na lida, ânsia por fazer com que suas peças se integrem aos espaços que as acolhem. Leonor traz, na feitura de seus trabalhos a marca do artifício e do esforço e pela busca do equilíbrio e sutileza que, de algum modo, estabelecem o enfraquecimento da suposta memória dos materiais em favor de uma estética excessivamente elaborada e em função de caracterizar-se como um *site specific*. Se vista assim, a exposição se resumiria a uma ocupação estética e formal. Ainda mais porque as obras tendem mais a amalgamar-se à arquitetura do que a habitar cada espaço.

¹⁰⁸ De um trecho da entrevista de Leonor Antunes sobre a exposição *Casa, modo de usar*. Disponível em <https://youtu.be/BadYvk31wu4>. Acesso em 8 de junho de 2017.

Os enredos e peças da exposição *Casa, modo de usar*, assim como na ficção de Peréc, representam, em frequências diferentes, o romance que emana da dialogia entre autor/artista, espaço e obra.

O espaço expositivo, sobre a qual o fazer de Leonor se apoia e se completa, adquire cada vez mais importância na prática da artista - não só no conjunto de obras dessa exposição, mas em obras anteriores e posteriores a essa - na concepção de que espaço e obra vão se construindo mutuamente.



FIGURA 183 – ANTUNES, Leonor. *The lacquer screen of E.G.*, 2008.



FIGURA 184 – ANTUNES, Leonor. - *Walk around there. look through here.* 2001.

Na exposição em Serralves, Leonor trata de criar propostas de imersão em ambientes compositivos de um todo, onde o visitante vai intuindo seu percurso. Cada ambiente, por sua vez, oferece-nos a oportunidade da leitura de si como parte. Em alguns deles, nos deparamos com alguns dilemas.

Entrar em um dos ambientes como, por exemplo, aquele que abriga a obra *Walk around there, look through here*, de 2001, proporciona ao visitante uma experiência que tangencia o óbvio e que, por isso, transfere a atenção para o protagonismo do sujeito, que se torna ator daquilo que já predica o título. No caso da matéria como vestígio – a artista declara que os materiais utilizados em seus trabalhos são fragmentos de casas já visitadas por si – parece haver um desvio de foco, das casas como experiências da artista para o protagonismo do visitante.

No caso da obra da FIG. 184, o comando do título reforça algo que a própria disposição dos objetos dentro do ambiente impõe ao visitante.

O ver entre, envolta, através se esvaziam (propositalmente?), na reiteração de que esta seria uma experiência dirigida.

Os trabalhos ocupam o ambiente em uma relação conceitual, plástica e visual frágil. A memória dos materiais, vestígios de casas onde esteve, perde, no processo de produção de cada obra, sua potência. O arrefecimento dessa da dos materiais, diminui também a coerência do seu uso.

É possível que as obras que compõem o conjunto apresentado, produzidas em momentos distintos e para exposições diferentes, estabeleçam uma relação particular com o entorno, mas também fazem pensar se, dentro de um conjunto de recortes da produção da autora, a montagem não teria obedecido a uma dinâmica de ocupação que não dependeria diretamente do fato de esses materiais carregarem ou não a memória das casas de onde vieram. Seriam um dado irrelevante?

A esse respeito, a artista faz referência aos trabalhos da exposição, no vídeo institucional do Museu Serralves¹⁰⁹, relacionando-os à arquitetura do edifício, aos padrões do piso e à paisagem externa que se integra ao interior, entrecortada por suas obras. Sob essa ótica, a mostra ganha outro tom, mais sutil, ao sugerir formas de interação do público com espaço arquitetônico e obra. Não chega, porém, a justificar o esforço de integração meticulosa dos trabalhos com o ambiente, a ponto de tirar-lhes a força como obras expostas e, como já foi dito, sacar da matéria a força da carga experiencial que antes foi parte do processo de vivências sensíveis da artista.

É importante esclarecer que, ao afirmar que há, na proposta de Leonor Antunes, um possível “desvio” no foco, o pesquisador não ignora outras leituras sobre os trabalhos da artista ou sobre o conjunto da exposição e nem invalida leituras completamente antagônicas. Na verdade, ele toma posição sobre temas que permeiam sua própria produção.

10.3.4 - Cildo Meireles

Sobre o desenho e as situações que agora se mostram latentes na produção pessoal, Grandó e Amonfrey¹¹⁰ apontam para vestígios de uma transição similar - transição do desenho para o espaço tridimensional - na produção do artista brasileiro Cildo Meireles, nos fins dos anos 60. À sombra das experiências do artista, tenta-se divisar, nas diferenças e aproximações, características deste momento de transição.

As pesquisadoras entendem que os elementos arquitetônicos que passam a integrar as obras do artista são demarcadores de determinada área, que funcionam como espaços organizadores dos elementos que compõem a cena.

¹⁰⁹ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=BadYvk31wu4>> Acesso em: 19 out.2018.

¹¹⁰ CILDO MEIRELES: UM RELATIVIZAR DO CONHECIMENTO DO MUNDO Angela Grandó e Juliana Almonfrey. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/apcg/edicao10/Angela.Grando.pdf>> Acesso em: 20 out. 2018.

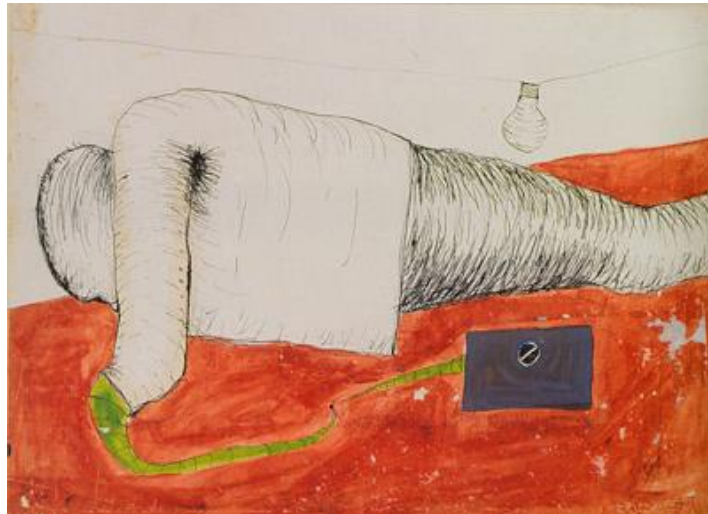


FIGURA 185. MEIRELES, Cildo. Desenho. 1966.¹¹¹

Por outro lado, em outros desenhos do mesmo período, os elementos arquitetônicos surgem da instabilidade. Propõem um repertório construtivo, familiar e surreal, que circula entre o ato de habitar e a habitação (arquitetura).



FIGURA 186 - MEIRELES, Cildo. Nanquim sobre papel. 1968.

¹¹¹Sem Título. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.

Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra20463/sem-titulo>>.
Acesso em: 19 out. 2018. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

FIGURAS 187 e 188. MEIRELES, Cildo. Espaços Virtuais¹¹².

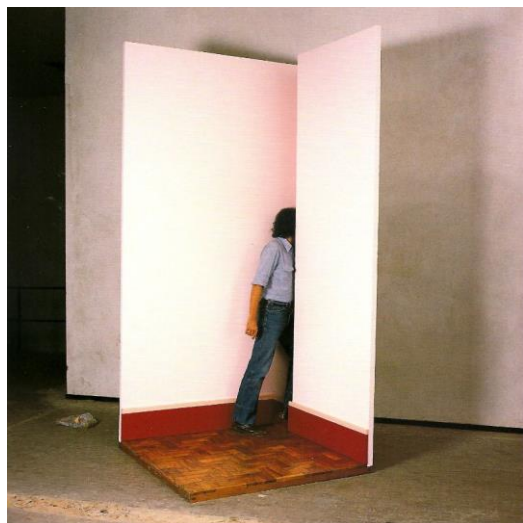


FIGURA 187



FIGURA 188

Meireles transpõe os limites do papel como suporte, realocando o problema da composição bidimensional para o jogo entre a arquitetura e o deslocamento de seus elementos compositivos, incluído o desenho, o familiar e o espaço.

¹¹² ESPAÇOS Virtuais: Canto. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6319/espacos-virtuais-canto>>.

Acesso em: 04 abr. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

10.4 - Casa, *atelier* e cidade: espaços narrativos

O propósito de analisar obras nas quais os artistas migram, pelas contingências da própria prática, do plano para o espaço, é adotar uma perspectiva da experiência com o espaço familiar, biográfico, num contexto plástico, formal com base nas propostas de sua reconfiguração. No caso do artista/pesquisador, as modificações provocadas no desenho, seja através das experiências de imersão no próprio corpo pelo contato com espaço, seja pela inclusão de novas mídias e materiais, proporcionaram a volta ao princípio do seu percurso formador: às imagens primordiais da infância, com figuras de papel que dançam no espaço tridimensional. O trabalho artístico, produto de intenções de ocupação de espaços é impregnado da noção dessa memória da casa. Por isso, algumas imagens e reflexões sobre a série *Em nome do Pai* são retomadas no momento em que nos acercamos das conclusões desta pesquisa.

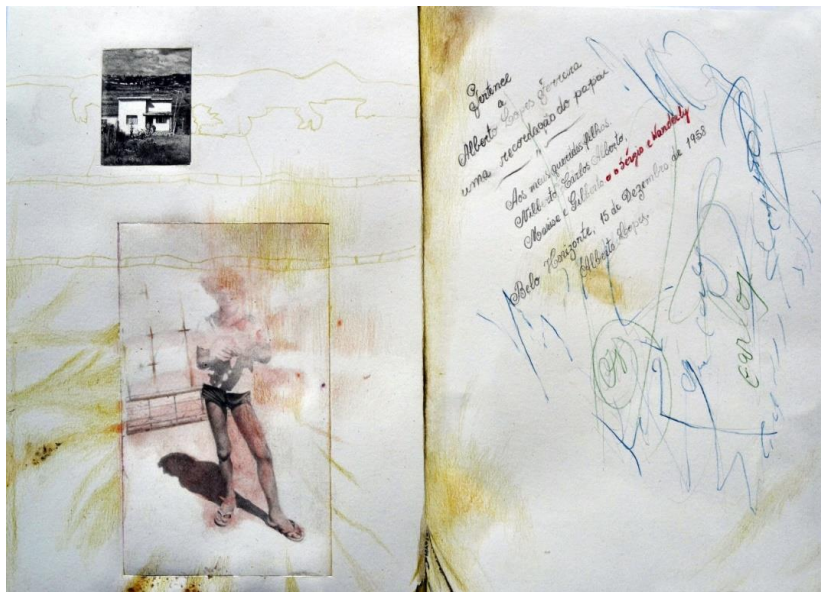


FIGURA 189. VAZ, Sérgio. (s/ título). Série *Em nome do Pai*. Desenho sobre papel. 35x22. 2012. Acervo do artista.

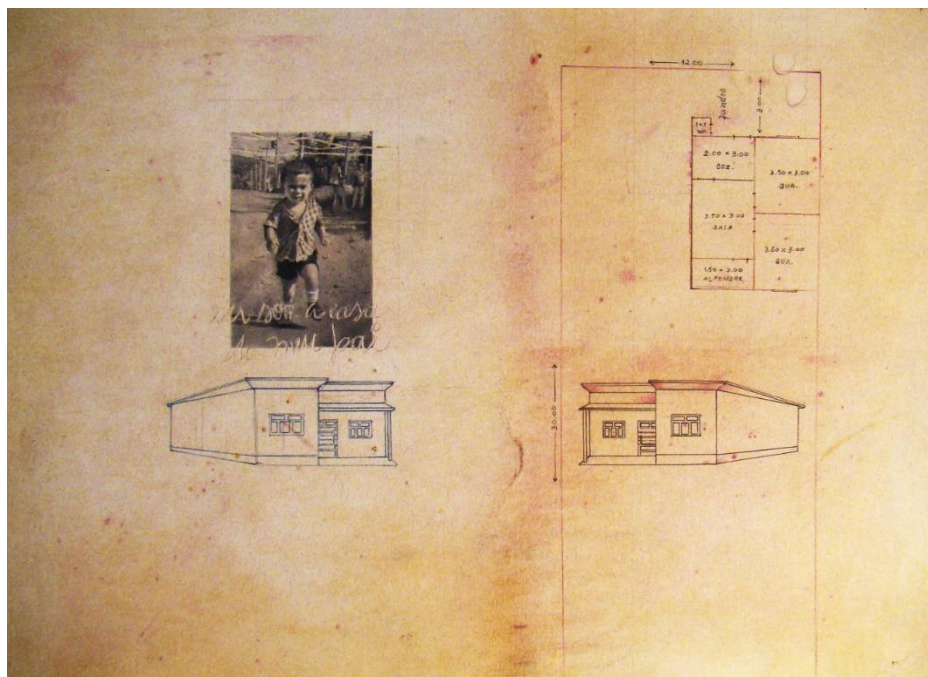


FIGURA 190. VAZ, Sérgio. (s/ título). Série Em nome do Pai. Grafite, lápis de cor e aquarela sobre papel. 2011. Acervo de Leandro Gabriel. Belo Horizonte, Brasil.

*Os habitantes de um mesmo prédio vivem a apenas alguns centímetros uns dos outros, uma simples divisória os separa, partilham os mesmos espaços que se repetem ao longo dos andares; fazem os mesmos gestos ao mesmo tempo, abrir a torneira, dar a descarga, acender a luz, pôr a mesa, algumas dezenas de existências simultâneas que se repetem de andar em andar, de prédio em prédio, de rua em rua.*¹¹³

Peréc lança um olhar onipresente sobre o edifício. Se pela imagem inicial que o autor oferece, pode-se percorrer desde o micro ao macrouniverso das relações humanas, também numa mesma casa é possível divisar imagens dispersas e um corpo de imagens¹¹⁴. Por isso, referindo-nos à casa, não seria o bastante para o entendimento do fenômeno, ater-nos aos seus detalhes e avaliar as razões pelas quais ela oferece conforto; é prioridade do fenomenólogo, encontrar a *concha inicial* em toda moradia. O conceito surge da comparação que Gaston Bachelard faz com a concha, que guarda recordações de todas as casas nas quais sentimo-nos abrigados e da qual podemos isolar a essência da individualidade protegida.

¹¹³ PERÉC, Georges. 1986. Página 16.

¹¹⁴ BACHERLARD, Gastón. 1974. Página 21.

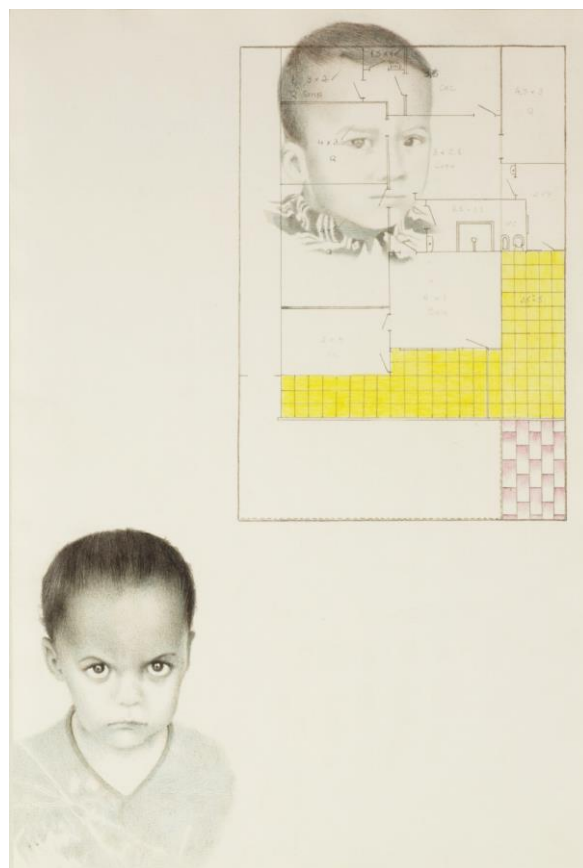


FIGURA 191 - VAZ, Sérgio. (s/ título). Série Em nome do pai. Desenho sobre papel. 30x40cm. 2012. Acervo do artista.

Em *La cabaña de Heidegger – Un espacio para pensar*, Adam Sharr¹¹⁵ evidencia, por meio de uma sequência narrativa e histórica, um registro do entorno natural da cabana e de seu habitante. Sua análise adentra nas circunstâncias de sua construção, a própria configuração da cabana, o uso que o filósofo fazia do espaço, para, a partir daí, apontar possíveis chaves que permitam estabelecer a relação entre o modo de habitar esta cabana e o pensamento de Heidegger.

O *atelier*, construído sobre a casa da infância, permanece como lugar onde esse pensar é aquilo que está diante, mas é, também, aquilo que se oculta sob a impressão de familiaridade. O uso desse espaço se mistura em sua função dupla. Sobre a mesma casa onde aconteceram as festas de aniversários e onde as primeiras figuras ganharam espaço, reflete-se hoje sobre a espacialidade e a figura. Acontece que o edifício/casa adaptou-se também a uma nova função e, mais que uma tentativa de poetizar a produção e a vida, trata-se de entender como as conexões entre casa, *atelier* e desenho funcionam. Quanto estariam contaminados por essa hibridez, os espaços tridimensionais criados para os desenhos que compõem esta investigação?

¹¹⁵ Arquiteto e professor titular na Welsh School of Architecture da Universidade de Cardiff.



CAPÍTULO XI

Considerações finais

As questões expostas desde o início a respeito das significações que podemos dar às relações entre espaço e figura revelaram-se, nos capítulos finais, próximas a um conceito específico de *habitar*, contaminado pela prática de *atelier*, pela casa do artista, e pela ideia que move a produção atual, de propor um desenho que se articule com a tridimensionalidade.

O desenvolvimento dessa proposta se deu pelo olhar lançado sobre as produções de outros artistas, que ofereceram dados sobre aspectos importantes, a título de conclusão desta etapa da pesquisa:

- Pode-se considerar a superfície/suporte como desenho, quando a deslocamos para o espaço tridimensional, sob a escusa de o suporte deixar de sê-lo quando o desenho torna-se *objeto*. O desenho/objeto, em questão, resulta da confluência de elementos como forma, matéria (nesse caso, o papel seria, assim como o pigmento do lápis ou a tinta, matéria compositiva do objeto), gesto, interação gesto/matéria, gesto/espaço, gesto/vontade/pulsão, memória, memória da forma e da matéria.
- Seria incoerente estabelecer fronteiras entre as definições de desenho, suporte, técnica e *medium*, já que todas estas instâncias se entrecruzam na própria matéria da qual é feito o desenho/objeto. A instabilidade dos limites potencializa o desenho como prática lacunar e como evidência do invisual; seria possível enumerar, com base nessa potência, outras dezenas de relações e interconexões, que resultariam em tantas outras formas, bi ou tridimensionais.
- A anulação dos *medium* como tais, na obra – quando, por exemplo, o grafite e a tinta têm suas principais características formais e matéricas veladas pela força da hiperrealidade – acontece quando estes veículos cedem suas potencialidades à força da imagem proposta.
- A proposição de espaços – arquiteturas – no desenho, seja pela figuração, seja pela composição, representaria uma dobra, uma superposição de noções espaciais diretamente contaminadas pelo espaço expositivo e pelas relações de dimensão e de posições de poder no discurso entre obra, espaço e sujeito.
- A definição de *habitar* que serve à produção pessoal, envolve aspectos afetivos, no sentido de criar enredos pessoais apoiados na memória de vida, nas formas, nos materiais, nos elementos e no espaço circundante.
- Referências como os artistas Toba Khedoori, William Kentridge e Andrea Bowers representaram, sob aspectos distintos, perspectivas de ocupação do plano tridimensional pelo desenho, de modo que a forma bidimensional reclame para si o espaço do entorno, inclusive em direção à tridimensionalidade.

- A prática de *atelier*, uma vez assumida como ocupação do espaço onde a obra acontece – processo e comunicação -, intervém diretamente na feitura do desenho e nos espaços criados nas propostas artísticas advindas da investigação. A configuração desses espaços tem como forte referência o trabalho e as práticas de *atelier* de William Kentridge.
- A imersão do corpo do artista na experiência com espaços físicos definidos (Viaduto das Artes, Colégio das Artes e *atelier*) estabeleceu a premência da memória física na experiência investigativa e envolveu o deslocamento geográfico, o contato físico com dois espaços expositivos representativos (e simbólicos de todo o processo de produção e investigação, a consciência de produção pela ação no *atelier*, a memória e a História oficial aprendida sobre Brasil e Portugal e, por fim, o corpo como contentor de toda a experiência.
- A *transição*, como característica principal da produção atual do artista pesquisador, também representa uma mudança de paradigmas em relação à importância do conceito como assinatura pessoal; sugere que a experiência artística como prática entranhada no cotidiano no lugar de produção seja o principal foco, no momento. Isto indica também que a forte referência conceitual que conduziu a produção pessoal – principalmente pautada nas possibilidades entre corpo e espaço – dá espaço à fluidez no uso dos materiais e suportes, e também ao arrefecimento da memória como motor, o que resulta na produção diversificada no uso de tecnologias e soluções plásticas, pautada na experiência do corpo do artista como principal geradora de propostas artísticas.
- O aspecto fluido da produção atual permanece estreitamente ligado ao desenho como linguagem de referência do artista pesquisador. A fluidez característica dessa fase se refere às múltiplas possibilidades de experiências entre corpo e espaço, quando esses termos alcançam dimensões ainda pouco exploradas no desenho.
- Ao tornar-se veículo e provocador de situações novas no percurso artístico, o corpo do artista modificou também o desenho em sua base: primeiro, por transferir a experiência com outros corpos (modelos) para o seu próprio e, depois, por agregar a experiência de contato físico com o espaço arquitetônico, ao processo de produção artística.

Este espaço narrativo, construído por projeções do sujeito, seria a estrutura subjetiva da experiência, que caracterizaria por consequência o estado emocional de um determinado momento, misturando-se ele mesmo, o espaço, com o corpo do artista.

Bachelard¹¹⁶ propõe uma divisão humana e natural para o espaço: o espaço amado, que ele chama de *topofilia* e o espaço da hostilidade, do ódio e do combate, ligado às imagens do apocalipse, o sentimento de *topofobia*. A *topofilia* é apresentada como o espaço louvado, o espaço da proteção, sempre dominou o sentimento do homem e, na Arte, ainda permanece como forte influência no entendimento do termo. A literatura tende a privilegiar o espaço enquanto *topofilia* e, quase

¹¹⁶ BACHELARD, Gastón. 1974. Página 354.



sempre, se esquece de que ele também pode ser o espaço da *topofobia*, o espaço da opressão e do medo.

Bachelard não despreza a possibilidade de o espaço (ou todo espaço) conter porções de topofobia e topofilia. Se é assim, passamos a tratar o espaço novamente como afetivo, sem ignorar que, nele, as coisas podem nos oprimir e dar medo, ao mesmo tempo que nos oferecem proteção.

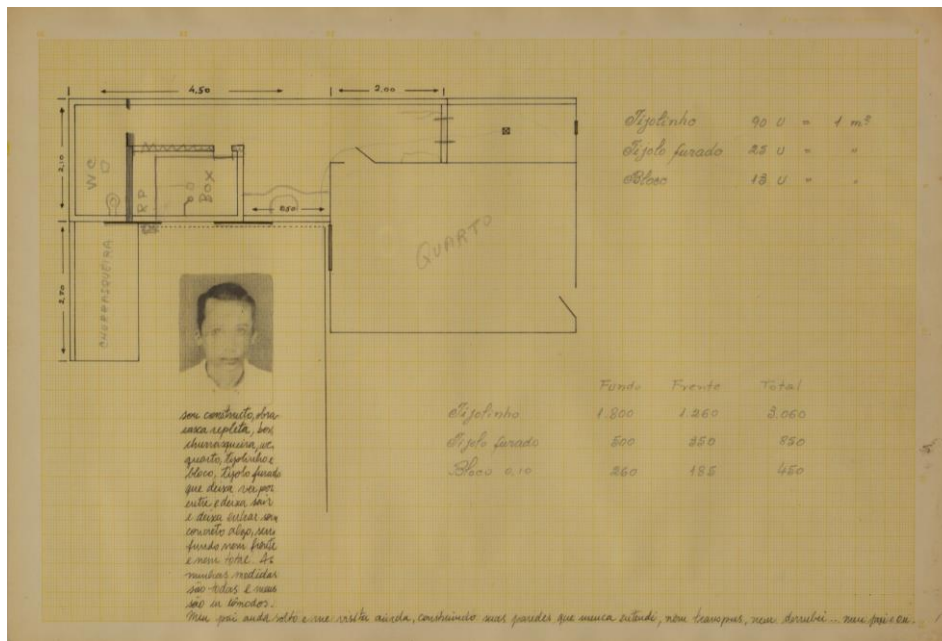


FIGURA192. VAZ, Sérgio. s/ título. Série Em nome do pai. Desenho sobre papel. Interferência sobre original - planta baixa da casa do artista. 30x21. 2012. Acervo do artista. Belo Horizonte, Brasil.

Como todos os artistas de referência desta pesquisa, Cildo Meireles elabora suas propostas com base em uma familiaridade ligada à casa e à relação do sujeito com a arquitetura, com as coisas – no *atelier*, na cidade –, e propõe um espaço tridimensional de “atuação” da obra.

Andrea Bowers transitou do espaço físico e subjetivo do papel para obras em que o desenho envolve e considera o corpo (do sujeito que olha); Leonor Antunes traz os materiais de sua vivência com espaços domésticos para propor novos olhares e modos de atuação do corpo sobre

outros espaços; Toba Khedoori propõe arquiteturas no papel vazio, a partir de elementos da memória que reconhecemos como nossa e conjuga o espaço expositivo do sujeito que observa; Duchamp, em *Entant Donée*, prescindiu do sujeito *voyer* para que sua obra aconteça; o Hotel Balsa de Carmela Gross é quase um laboratório entre obra, espaço e sujeito. Kentridge constrói-se como artista na consciência da arte como atividade física e do estúdio como aquele espaço onde essas atividades físicas são fixadas.

Esses, porém, são espaços ativos de interferência, tanto na atividade física, quanto na organização dos processos de produção. Sobre eles incidem a organização dos materiais no *atelier*, a disponibilidade e modos de uso desses materiais, as imagens e móveis, a circulação de pessoas e as relações que se estabelece com elas, entre elas e o *atelier*, a rotina e todo o mundo exterior que é trazido para lá.

Se pode nos servir como luz para estas questões sobre o espaço de atuação e produção, recordemo-nos de que, no romance de Georges Peréc, um ato perceptivo, um detalhe ou mesmo o conjunto da mobília e objetos de um apartamento não se constituem simplesmente como uma somatória de elementos a serem inicialmente separados e analisados. Funcionam como no *puzzle* – e naquilo que se pretende alcançar ou experimentar na ação de montá-lo.

Tanto no romance como na discussão proposta por esta tese, o conjunto (espaço) determina seus elementos e é determinado por eles, de modo que um não pode ser deduzido do outro. O conjunto de hipóteses, perspectivas e indagações orbita a questão primordial: conhecer o lugar das imagens. Por isso é importante reafirmar que o percurso discursivo dá a ver o escopo interpretativo do autor, a compreender o universo que envolve sua produção e a entender o lugar do seu desenho. Lembremo-nos também de que, na tentativa do impossível - a leitura ou fruição do todo e de seus detalhes simultaneamente – se define a Invisibilidade¹¹⁷.

É possível que os desenhos produzidos e todas as perguntas feitas, até então, tentem responder a esse abismo que é, em si, a lacuna que move a produção. A produção plástica se abre para o registro das ondas mnêmicas do tempo vivido em constante troca com o espaço habitado. Com extrema e quase poética sutileza, Georges Didi-Huberman¹¹⁸, em *A imagem sobrevivente. História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, descreve a apreensão de áreas da História as quais as palavras não alcançam senão ancoradas na experiência estética. Para esse autor, Warburg – historiador de Arte alemão – não se interessava por Burckhardt e Nietzsche devido às doutrinas históricas que haviam construído ou professado. Esses filósofos eram verdadeiros historiadores, a seu ver, não como mestres de um tempo explicado, mas como sujeitos de um tempo implícito, das ondas mnêmicas daquele tempo. Com isso, Didi-Huberman tenta

¹¹⁷ Vidal, 2015

¹¹⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. 2013



ênfatizar que o real interesse de Warburg pelos dois personagens célebres estava naquilo que eles podiam deixar como legado: a atmosfera, as tensões e correntes de vibrações que pairavam sobre a sociedade de sua época. Eram importantes porque, por trás de todas as ideias, escritos e teorias deixadas, conseguiram trazer até o homem do século XXI o sabor e o espírito dos tempos vividos.

11.1 – Produção final: O corpo do artista

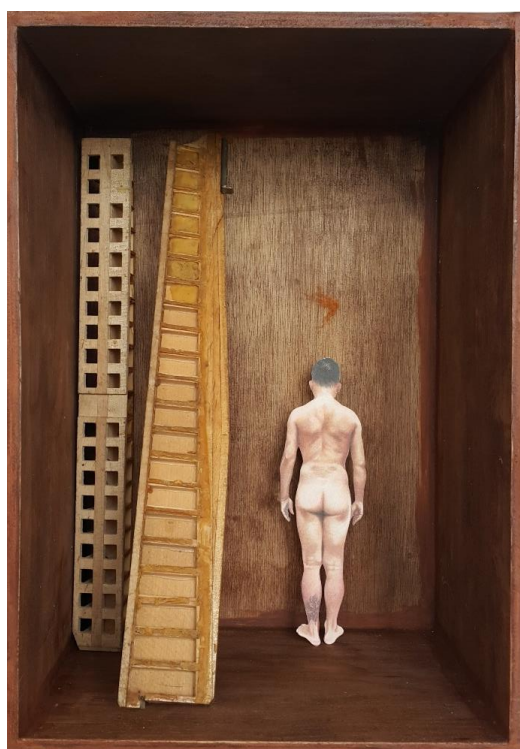


FIGURA 193 - VAZ, Sérgio. (s/ título). Série Ambientes portáteis. Desenho sobre papel e madeira. 30x40x25cm. 2018. Acervo do artista. Belo Horizonte, Brasil.





FIGURA 194 - VAZ, Sérgio. (s/ título). Ambientes portáteis. Objeto (detalhe), desenho em caixa de madeira. 10x10x5cm. 2015. Acervo do artista. Belo Horizonte, Brasil.

Em Espaços Virtuais, Cildo Meireles abandona os planos bidimensionais e propõe a experiência do espaço com obras tridimensionais referenciadas na arquitetura e no cotidiano. Esses Espaços encontram familiaridade em ambientes domésticos, no uso de materiais e em sua organização, como conjunto de trabalhos da série *O corpo do artista* que se originou do grupo de desenhos anteriores, intitulados AMBIENTES PORTÁTEIS.

De fato, os dois conjuntos são resultado de práticas e soluções decorrentes da pesquisa e do conceito de tridimensionalidade aplicado ao papel desenhado e ao uso de caixas ambientes. Esses ambientes seriam a arquitetura impressa na memória do corpo - do corpo biológico, geográfico, cultural e histórico -, como desenho (diferentemente de registro) de um período, do movimento num determinado espaço, impregnado do corpo social, político, geográfico, cultural e afetivo.

Em *O Corpo do Artista*, de 2016, os corpos que pairam no vazio resolvem algumas contradições do desenho como mera superfície mesmo quando este intensifica a mimese. Há, como já foi dito, uma teatralidade na disposição dos corpos que não se torna artificial mesmo no excesso próprio do hiper-realismo. Toda a fisicalidade se desenvolve entre a contração e a extrusão, o corpo que foge se fechando ou que se revela saindo, tentando sair fora da imagem.

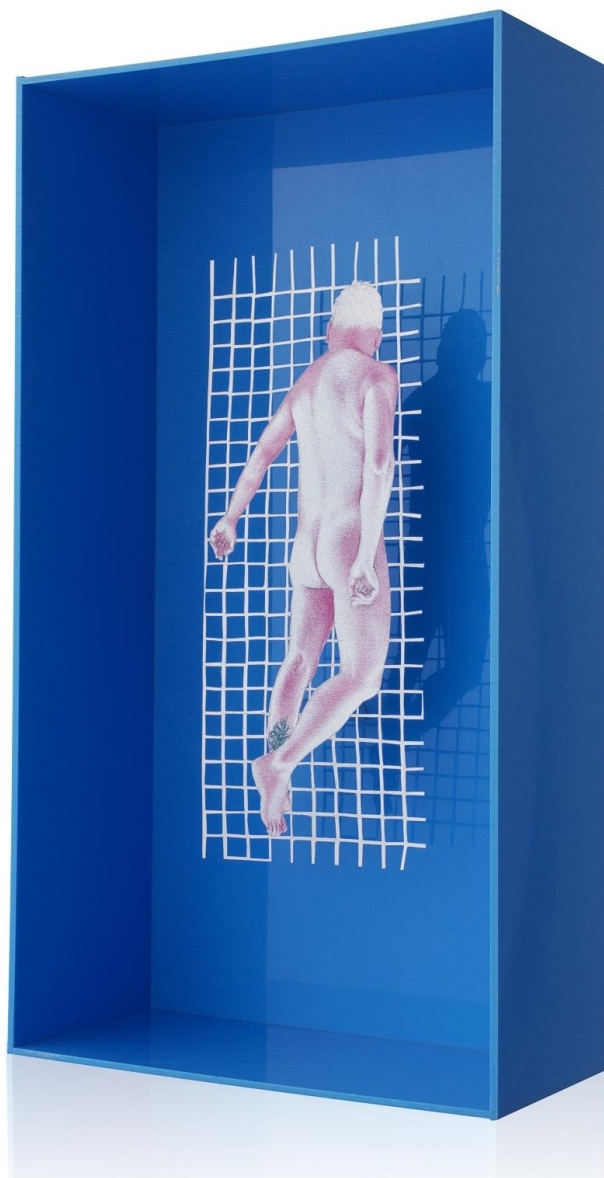


FIGURA 195 - VAZ, Sérgio. Série O corpo do artista. Desenho sobre papel em caixa de acrílico. 40x20x8cm. 2016. Acervo do artista. Belo Horizonte, Brasil.

Esta obra (FIG. 195) é resultante de analogias e proporções em junho de 2016, pela ação de medição do Viaduto das Artes em fevereiro desse mesmo ano.

Dentro da área circunscrita pelas medidas registradas, o papel, antes suporte, torna-se a própria representação, um construto onde habitam desenhos do corpo do artista. O papel seria, assim, o desenho e o seu movimento. Medidas, corpo, espaço e papel, todos são signos das memórias formal, histórica e afetiva, com referência nas imagens dos espaços medidos e do artista.



FIGURA 196 –VAZ, Sérgio. Ambiente portátil. Série O corpo do artista, realizado em dezembro de 2016. Lápis de cor sobre papel em caixa de acrílico. 2017. Obra resultante de analogias e proporções pela ação de medição da galeria do Colégio das Artes, em outubro de 2016. Acervo do artista. Belo Horizonte, Brasil.

A articulação da figura com o espaço definido como “suporte” da obra, seja aquele conformado pelas dimensões das mídias convencionais ou pela arquitetura – lugar - sustenta as relações entre espaço e representação. Pretende também propor uma arquitetura significadora em sua concretude, produtora de leituras e sentidos, como correspondência ou campo de experimentações para uma dimensão específica que Patrícia Franca diz não ser nunca preenchida somente por palavras que envolvem um pensar – pensar entendido como conhecimento posto em ação.



FIGURA 197 – VAZ, Sérgio. Ambientes portáteis. Objetos. 2015.

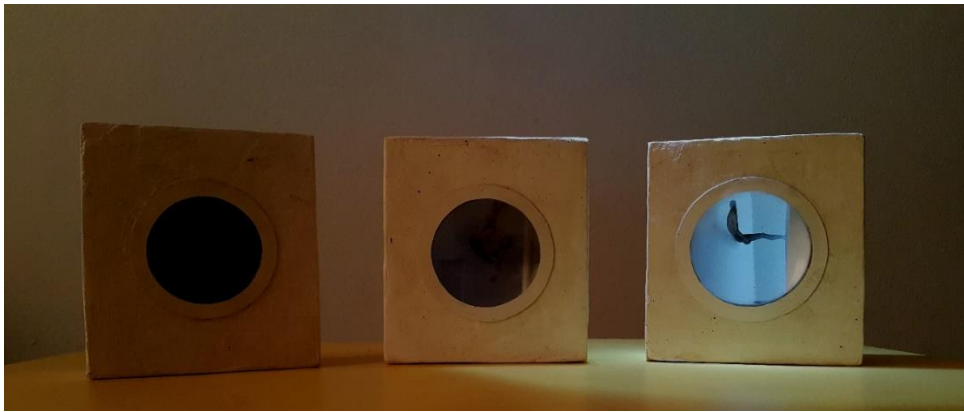


FIGURA 198 – VAZ, Sérgio. Ambientes portáteis. Objetos. 2015.

É factível a preocupação em atribuir uma validade espacial à experiência da representação, uma experiência que, no caso da produção do artista pesquisador, é tangencial a um posicionamento autotélico, não tanto na percepção modernista de uma autocrítica da sintaxe e qualidade formal dos conteúdos produzidos pelos meios expressivos da arte, mas focando-se num ensimesmamento óptico e performativo do corpo representado.



FIGURA 199 – VAZ, Sérgio. Série O corpo do artista. Desenho/objeto sobre papel em suporte de madeira. 20x35cm. 2016. Acervo do artista.

O corpo é objetualizado e transferido para a condição plana, bidimensional e impenetrável da imagem, ao mesmo tempo que essa mesma representação acontece como jogo perceptivo, jogo de medição e apropriação de um espaço que o contém e que se infiltra nele.

Os desenhos produzidos durante a pesquisa resultaram em conformações de superfícies que colocam a questão de sabermos se a imagem é possível como objeto, isto é, como entidade portátil e física, ou se a sua natureza ilusionística assume que uma realidade (gráfica, descritiva, tentativa, demorada e intensa na produção), isto é, a imagem se cola às paredes de um espaço e de uma arquitetura específica e só nesse contexto faz sentido e funciona.

Portanto, duas hipóteses metodológicas se impuseram nesta tese: a de que os corpos existem para além da ilusão que é preservada e sentida no espaço expositivo, dito doutro modo que se manifestam para além da sua ausência, para além da sua fantasmagoria como documentação de um esforço poético e de uma humanização do campo visual do desenho, (ele, o desenho, é o repositório da escala humana e da sua incapacidade de existir no plano gráfico, no plano da mimese sem a distorção do tempo e da proporção) ou se, por outro lado, o que prevalece, o que interessa como experiência é a forma como essa ausência (a essência da representação e a projeção do ausente numa posteridade) naturaliza-se e convive nas paredes expositivas e nas

reproduções como um ruído, uma perturbação na nossa relação, singular, individuada com o mundo.

Os corpos desenhados assumem a condição passageira de todos os sujeitos. Estão ali, mas já não existem como tal, já são memória de uma presença, de um estar que perdeu a sua presença.

Estas são apenas algumas das minhas perplexidades perante a aliança frágil que se estabelece entre a poética do desenho e um pensamento reflexivo e precário sobre o existir, o consumir, o permanecer.

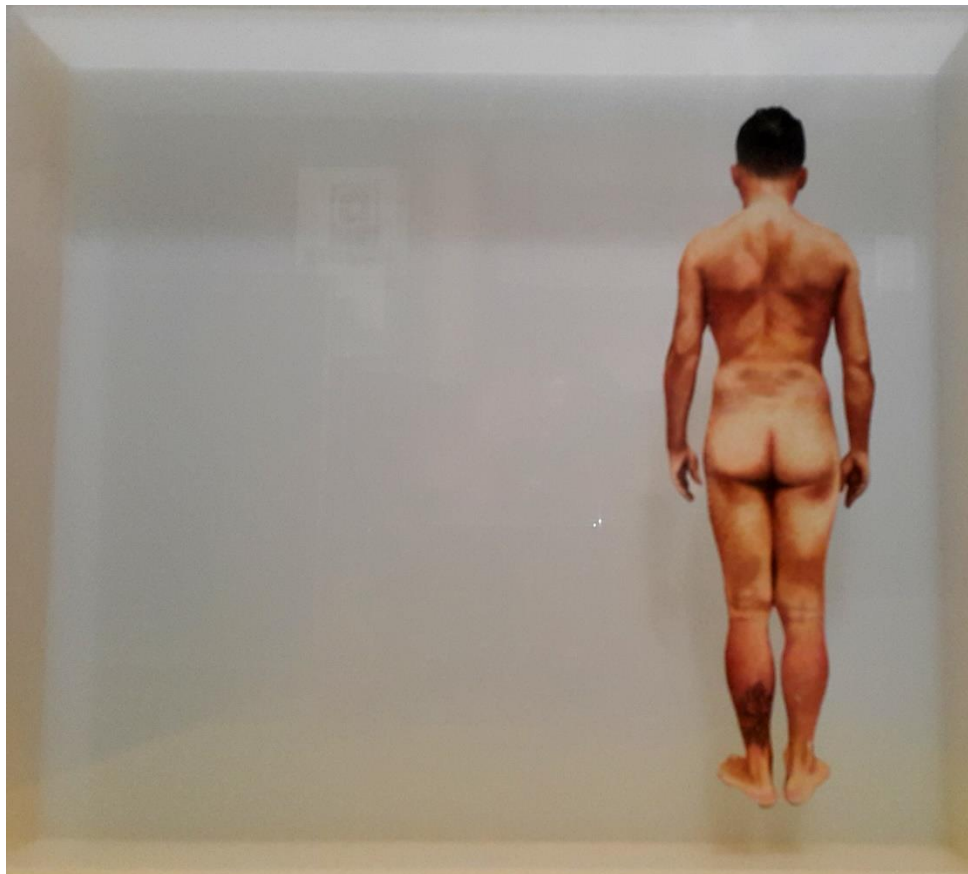


FIGURA 200 – VAZ, Sérgio. (s/título) Série Corpo do Artista. Lápis de cor sobre papel em caixa de acrílico. 2016. Acervo do artista. Belo Horizonte, Brasil.

Este percurso teórico, poético e prático, além dos desenhos produzidos, são o registro de que tudo isso ressoa também na forma do meu corpo, despido e ouvinte.

Certamente, o que mais agrega valor a esta tese, seja o fato de que tudo o que foi escrito e experimentado, pode ser visto por outra ótica. Ela deve aproximar-se da produção plástica naquilo que a caracteriza: ser o objeto que emana possibilidades, ser uma possibilidade nela mesma.

Se o pensamento vai até ao fim, acaba, impõe a sua autoridade, não deixa espaço para contradições, para discussões, para insultos inteligentes, então estamos no âmbito dos métodos definitivos, aqueles que impõem a última palavra (fini) sobre um assunto.¹¹⁹

¹¹⁹ Gonçalo Tavares em *Atlas do corpo e da imaginação*, p. 32, 2013.

11.2 - BIBLIOGRAFIA

ALBERTI, Leon Batista. *Da pintura*. São Paulo: UNICAMP, 1989.

ALVES, Glória da Anunciação. *Cidade, Cotidiano e TV*. In: CARLOS, A. F.(org.) *A geografia na sala de aula*. In: DUARTE, M. de B. (et all) *Reflexões sobre o espaço geográfico a partir da fenomenologia*. Revista eletrônica: Caminhos de Geografia 17 (16) 190-196. UFU, 2005.

ARAÑO, Juan C, MAÑERO, Alberto. *Actas Congreso INARS: La investigación en las Artes plásticas y visuales*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 2003.

ARGAN, G. C. *Clássico e anticlássico*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual, uma psicologia da visão criadora*. Livraria Pioneira Editora, São Paulo, 1973.

AUQUIÈRE, Charles. *La nature photographique d'Andy Goldsworthy*. Bruxelles: Éditions de La Lettre Volée, 2001, 93 pp. Il p&b. [colección Palimpsestes]

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. In: __ Os pensadores. Trad. Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARROS, Diana L. P. *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Ática, 2003.

BARTHES, R. (1971). *From work to text*. In: Stephen Heath (Comp). *Image, music, text*. London: Fontana Press, p. 155-164, 1977.

BAUDRILLARD, Jean. *Tela total, mito-ironias do virtual e da imagem*. Sulina, Porto Alegre, 2005.

BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, Arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. Cosacnaify, São Paulo, 2006.

BOURIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Martins Fontes, São Paulo, 2009.

____, *Pós Produção - como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Martins Fontes, São Paulo, 2009.

CAJA, J. *La educación visual y plástica hoy*. Madrid: Graó, 2001.

CATTANI, Iclea. *O desenho como abismo*. Revista Porto Alegre, Porto Alegre v.3, n. 23. 2005. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27916/16524>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins Fontes 2005

____. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Ed. Martins, 2005.

CERTEAU, M. de. *L' invention du quotidien*. Paris: Éditions Gallimard, 1990.

CHALMERS, F.G. *Arte, educación y diversidad cultural*. Barcelona: Paidós, 2003.

CHIARELLI, Tadeu. *A arte internacional brasileira*. 2.ed. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002.

CHIRON, Eliane. *Desenhar: uma prática do lacunar*. Trad. Ana Taborda. Revista Artes Visuais, vol. 13, n. 23, Porto Arte, Porto Alegre, nov. 2005.

DANTO, Arthur C. *Transfiguração do Lugar Comum*. Cosacnaify, São Paulo, 2006

____, *Após o fim da arte*. Edusp, São Paulo, 2010

DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da Imagem: Uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1994.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *O liso e o estriado*. Trad. Peter Pál Pelbart. In. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

- DELEUZE, Gilles. *Cada pintor resume à sua maneira a história da pintura*. In: Francis _____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *Bacon: Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- DEWEY, J. *El Arte como experiência*. México: F.C.E., 1980.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente. História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DURANTI, Alessandro. *Linguistic Anthropology: A Reader*. Oxford: Blackwell, 2001.
- FABRIS, Annateresa. *Antonio Lizárraga: uma poética da radicalidade*. Belo Horizonte; São Paulo: C/Arte editora/ EDUSP, 2000.
- FATORELLI, Maria Luiza. *Arte contemporânea. Escala, medida e lugar*. In: Anpap, 2011, Rio de Janeiro. Anais do Congresso ... [S.l.: s.n.], 2011. p. 3991-3999. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/maria_luiza_fatorelli.pdf>. Acesso em: 06 maio 2018.
- FOCILLON, H. *A vida das formas. Seguido de elogio da mão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- FONTANARI, Rodrigo. *A noção de punctum de Roland Barthes, uma abertura da imagem. PARALAXE*. Vol. 3, n.1, 2015.
- FORMAGGIO, Dino. *L'Idée di Artisticità*. Milano: Ceschina, 1962.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.
- FREIRE, Cristina Freire. *Arte Conceitual*. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2006.
- FURLAN, Annie Simões. *Print version ISSN 1678-5320 vol.3 no.5. Ars*, São Paulo, 2005



GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. 1ª Ed. 13ª reimpr. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

_____. *Do ponto de vista dos nativos: a natureza do entendimento antropológico*. In: GEERTZ, Clifford. *O Saber Local*. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 85 -107.

GLIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

GOLDSWORTHY, Andy. Mur. *A Storm King*. Traduction William Olivier Desmond. Paris: Édition Anthèse, 2000, 92 pp. il. Color.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no séc. XX*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, FAPESP, 2004.

GONÇALVES, Osmar. *Visualidades*, Revistas UFG, v.10 n.2 p. 75-89, jul-dez, Goiânia, 2012.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro, Guanabara Koogan, 1993.

____, *Arte e ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*. Trad. Raul de S. Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

____, *Los Usos de Las Imágenes*: Phaidon, México, 1999

GROSSMANN, Martin. *Do Ponto de Vista à Dimensionalidade*. ITEM, Revista de Arte, n.3, Rio de Janeiro, fevereiro 1996, p. 29–37.

GUATARI, Félix. *Da produção da subjetividade*. In _____. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro, Ed.34, 1992.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea*. São Paulo: Nobel, 1985.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo, Vértice, *Revista dos Tribunais*, 1990. Tradução de: *La mémoire collective*.

HILLMAN, James. *Cidade & Alma / James Hillman*; coordenação e tradução Gustavo Barcellos e Lúcia Rosenberg – São Paulo: Studio Nobel, 1926.

ITTELSON, W. H. *Environment perception and contemporary perceptual theory*. In W. H. Ittelson (Org.), *Environment and cognition* (pp. 1-19). Nova York: Seminar Press, 1973.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do juízo*. Tradução da 2ª edição alemã de 1793, por Valerio Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. *Crítica da Razão Pura*. KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa. Terceira edição, 1994.

KELLNER, Douglas. *Cultural Studies, Identity, and Politics between the Modern and the Post-modern*. London: Psychology Press, 1995.

KENTRIDGE, William. *Exposição FORTUNA*. Entrevista disponível em, <https://youtu.be/LdpsxH68oK0>. Em 16 nov. 2018

KRAUSS, Rosalind, "*Notas sobre el Índice*", *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza Editorial, 1996

LANT, Antonia. *Haptical Cinema*. October 75, 1995.

LARROSSA, Jorge. *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*. *Revista Brasileira de Educação*, São Paulo, n. 19, p. 20-28, jan.-abr. 2002.

LEVINAS, E. *Totalidade e infinito*. Trad. José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1988.

LYNCH, K., & RIVKIN, M. (1970). **A walk around the block**. In H. M. Proshansky, W. H. Ittelson & L. G. Rivlin (Orgs.), *Environmental psychology: man and his physical setting* (pp. 631-642). Nova York: Holt, Rinehart & Winston.

LOBO, Rui Pedro. *Os Colégios de Jesus, das Artes e de S. Jerônimo: evolução e transformação do espaço urbano. Debaixo da Telha*, série C, nº 1. Edições do Departamento de Arquitetura da FCTUC, Coimbra, 1999.

LOPARIC, Z. *Os juízos de gosto sobre a Arte na terceira crítica*. *Kant e-Prints*, Campinas, Série 2, v. 5, n. 1, p. 119-141, jan.-jun. 2010.

MABOGUNJE, A. L. *A development process: a spatial perspective*. London: Hutchinson, 1980.

MAFFESOLI, Michel. PERRIER, Brice. *L'homme post-moderne*. Paris: Bruce Bourin Éditeurs, 2012a.

MAFFESOLI, Michel. *O conhecimento comum*. Tradução de Aluizio Ramos Trinta. Porto Alegre: Sulina, 2007.

MALIGHETTI, Roberto. *O quilombo de Frechal: identidade e trabalho de campo em uma comunidade brasileira de remanescentes de escravos*. Tradução Sebastião Moreira Duarte. Brasília: Senado Federal/Conselho Editorial, 2007.

MARÍAS, Julián. Aristóteles. In: *História da filosofia*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 2004.

MARTINS, Maria Helena. *Questões de linguagem*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 1993.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. 2ª edição. Lisboa: Vega, 1997.

_____. *O visível e o invisível*. Trad. José Artur Gianotti. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. *Fenomenologia da Percepção*. 4. Ed. (1ª edição 1994). Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

MOSER, Gabriel, WEISS, Karine (orgs.). *Espaces de vie. Aspects de la relation homme-environnement*, Paris: Armand Colin/VUEF, 2003.

NAZÁRIO, Luiz, FRANCA, Patrícia (orgs.). *Concepções Contemporâneas da Arte*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia. *Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty*. *Estudos de psicologia*, [S.l.], v. 13, n. 2, p. 141-148, jan. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/epsic/v13n2/06.pdf>>. Acesso em: 06 maio 2018.

NORA, Pierre. *Entre história e memória: a problemática dos lugares*. *Revista Projeto História*. São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: Ática, 2002.

OSÓRIO, Luiz Camilo. *Razões da Crítica*; Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2005.

PARSONS, Talcott. *Orientações teóricas*. In: _____. *O sistema das sociedades modernas*. Trad. Dante Moreira Leite. São Paulo: Pioneira, 1974. p. 15-22.

PACQUEMENT, Alfred. *Richard Serra*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1993, 69 pp. Il. p&b.

PESSOA, Fernando, *Poemas dramáticos: na floresta do alheamento – o marinheiro*. (in) *O Eu Profundo e os outros Eus*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980, pp. 105-125.

PEREC, G. *A vida modo de usar – Romances*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

_____, G. *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée, 2000.

PINHEIRO, Ethel, DUARTE, Cristiane. *Esquecimento e reconstrução - Memória e experiência na arquitetura da cidade*. Arquitetura Revista - Vol. 4, nº 1:70-86, janeiro/junho 2008.

PINO, C. C. A. *O espaço modo de usar: Georges Perec*. Lettres Francaises (UNESP Araraquara), v. 7, p. 123-134, 2006.

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento e silêncio*. *Estudos Históricos* [Online], v.2, n.3, 1989. Available: http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf [Accessed 28 July 2013].

_____. 1992. *Memória e identidade social*. *Estudos Históricos* [Online], 5, n.10, Available: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/1941> [Accessed 30 July 2013].

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do sensível - estética e poética*. Ed.34, São Paulo, 2005.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Trad. Roberto L. Ferreira. Campinas: Papyrus, 1997.

_____. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70, 1976.

RODRIGUES, Luís Filipe S. P. *Desenho, criação e consciência*. Lisboa: editora Bicho do Mato, 2010.

RORTY, R. *Contingência, ironia e solidariedade*. Barcelona: Paidós, 1989.

SANATELLA, Lucia e NOTH, Winfried. *Imagem - cognição, semiótica, mídia, Iluminuras*. São Paulo, 2001.

SANTOS, Milton. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo: EDUSP, 2007a.

_____. *O espaço do cidadão*. São Paulo: ED. EDUSP, 2007b.

- SERRA, Richard. *Torqued Ellipses*. New York: Dia Center for The Arts, 1997, 80 pp. il p&b.
- SHUSTERMAN, R. *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, rethinking art*. Massachusetts: Blackwell, 1992.
- STUCCHI, Sérgio. *Revista Brasileira de Ciência do Esporte*, v.23, n.1, p.99-108, Unicamp, 2001
- SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon - a brutalidade dos fatos*. Cosacnaify, São Paulo, 2006.
- SIMONDON, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958
- TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno*. Cosacnaify. São Paulo, 2001
- TOLSTOI, Leon Nikolaevitch. *O que é arte?* São Paulo: Ediouro, 2002.
- TOMKINS, Calvin. *As vidas dos artistas*. Bei. São Paulo, 2009
- TOUSSAINT, Michel, *Da Architectura à Teoria – Teoria da Architectura na primeira metade do Século XX em Portugal*, Lisboa, Edição Caleidoscópio, 2012.
- TUAN, Yi-Fu. *Paisagens do medo*. São Paulo: UNSP, 2005.
- VALÉRY, Paul. *Eupalinos, ou L'Architecte*, Éditions Gallimard, Paris. 1945.
_____. *Teoría Poética y Estética*, Editions Gallimard, Paris, 1954.
- VIDAL, Carlos. *Invisibilidade da Pintura, uma história de Giotto a Bruce Nauman*, Lisboa: Fenda. 2015.
- VYGOTSKY, L. S. *A formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- WILLEMS, E. P. (1968). *An ecological orientation in psychology*. In N. S. Endler, L. R. Boulter & H. Osser (Orgs.), *Contemporary issues in developmental psychology* (pp. 29-49). Londres: Holt, Rinehart & Winston.
- WOLFE, Tom. *A palavra pintada*. Porto Alegre: LPM, 1987.