

Documento A R E A L 10

© 2011 André Severo e Maria Helena Bernardes

Todos os direitos desta edição reservados
ARENA
Rua General João Telles, 379/102 Bom Fim
90035-121 Porto Alegre, RS
arena@arena.org.br
www.arena.org.br

Coordenação da série
André Severo e Maria Helena Bernardes

Produção
JA.CA

Projeto gráfico/editoração
André Severo

Fotografias
Denise Gadelha e Paula Krause

Fotografias de capa e contracapa
Denise Gadelha

Fotografias dos postais
Luan Barros

Revisão em língua portuguesa
Maria da Graça Azevedo Bortoli

Realização
FUNARTE

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

B472d Bernardes, Maria Helena
Dilúvio / Maria Helena Bernardes. Dilúvio / André Severo. – Belo Horizonte : JA.CA, 2011.

120 p. : il. ; 23 cm + 1 DVD. – (Documento Areal; 10)

ISBN 978-85-64194-00-7

1. Arte contemporânea. 2. Artes visuais. I. Severo, André. II. JA.CA. III. Título. IV. Título: Dilúvio. V. Série.

CDU 73
CDD 709

Distribuição gratuita, proibida a venda

Impresso no Brasil
Printed in Brasil



Documento A R E A L 10

D I L Ú V I O

André Severo

Maria Helena Bernardes



Sumário

Dilúvio	08
<i>Maria Helena Bernardes</i>	
Uma volta no quarteirão.....	10
Uma década de caminhadas.....	19
Desvio.....	21
Puxadinho.....	28
Estado de trânsito.....	30
Dilúvio.....	33
Os caminhos abertos.....	38
Passagem.....	48
Jeitinho.....	52
Epílogo.....	57
Entrevistas	66
<i>André Severo e Maria Helena Bernardes</i>	
Uma conversa com AREAL.....	68
Horizonte expandido.....	80
Outros ensaios	92
<i>Maria Helena Bernardes</i>	
Tomar um táxi é mais fácil do que tomar uma decisão.....	94
Um depoimento sobre a Arena.....	104
DVD	121

Agradecimentos iniciais

A publicação desse décimo número da série Documento Areal, intitulado *Dilúvio*, complementa um seminário que conduzimos no JA.CA (Jardim Canadá Centro de Arte e Tecnologia), em outubro de 2010, com objetivo de apresentar aos artistas residentes na instituição mineira alguns dos trabalhos, publicações e filmes realizados pelo Projeto Areal e também discutir as motivações que impulsionam nossa parceria.

A proposta do seminário foi abraçada pela diretora de programação do JA.CA, a artista visual Francisca Caporali, cujo idealismo tornou possível concretizar o sonho de uma residência de artistas em Nova Lima, cidade pertencente à Grande Belo Horizonte.

A formulação do convite a Areal veio de Daniel Escobar, artista responsável pela coordenação de atividades paralelas oferecidas aos residentes e público frequentador do JA.CA Antes de transferir-se para Minas Gerais com sua esposa, Aderlize Martins, Daniel atuou em Porto Alegre e o conhecemos na época em que ele trabalhava no projeto educativo do Santander Cultural, em nossa cidade, integrando a excelente equipe conduzida por Maria Helena Gaidzinsky, hoje, referência nacional em programas pedagógicos dirigidos à arte contemporânea. Foi uma alegria reencontrar Daniel, esse querido amigo, e testemunhar que, além do trabalho artístico, ele ainda encontra fôlego para continuar contribuindo, com a intensidade que lhe é própria, junto a programas educacionais pelo Brasil afora.

Assim, agradecemos a Francisca Caporali, Daniel Escobar e Aderlize Martins pela calorosa acolhida que já torna saudosa nossa expedição em terras mineiras.

Nossa gratidão também é dirigida aos amigos Luan Barros, Avelina das Graças Nascimento Mol (Ivete), Maira Durães, Marina Câmara, Gabriella Araújo, Janaína Melo, Eliza Albuquerque e demais membros da equipe do JA.CA pelo atencioso apoio à nossa participação no seminário e na fase de produção do livro; aos artistas residentes Flávia Regaldo e Aruan Mattos, Roberto Andrés e Fernanda Regaldo, Pedro Motta, Sarawut Chutiwongpeti e Marco Ugolini por compartilharem suas experiências conosco; aos amigos Isaura Pena, Nydia Negromonte, Marcelo Drummond Lage e Marconi Drummond Lage pela presença, reencontro e amizade sempre renovada; à Rute Assis pela carinhosa e bem-humorada companhia em torno da deliciosa mesa mineira. Por fim, nosso agradecimento especial aos que participaram dos debates realizados no JA.CA e na Escola Guignard, por suas contribuições no plano da arte, da vida e do afeto.







D I L Ú V I O

Maria Helena Bernardes

Uma volta no quarteirão

Em outubro de 2010, passamos uma semana no JA.CA , experimentando o ritmo de uma residência intensiva. As tardes eram dedicadas ao seminário e as manhãs, a conversas com os residentes.

Os projetos dos residentes consistiam de investigações diversas do entorno humano e urbano do bairro onde se situa o JA.CA , o Jardim Canadá, intervalo industrial entre uma enorme cratera de mineração de ferro, em plena atividade, e morros tomados por condomínios rurais de luxo.

Parte da população do bairro é formada por trabalhadores que prestam serviço nesses condomínios e também nas fábricas. Outra parte, por antigos moradores da capital mineira que migraram para lá em busca do ar puro e frio, razão da referência ao país norte-americano no nome do bairro.

A parte baixa do Jardim Canadá é tomada por casas simples que dividem espaço com mercadinhos, lojas de R\$ 1,99, bares, igrejas, campinhos de futebol e escolas, conferindo ao bairro um caráter residencial que inexistente na parte alta.

Por sua vez, nesta parte alta, alternam-se residências de luxo e galpões industriais que produzem desde móveis e churrasqueiras pré-fabricadas, até armações em concreto pré-moldado. A proporção entre residências e fábricas é desigual, predominando as instalações industriais, de forma que os quintais domésticos vizinham com pátios de solda e descarga de caminhões, o que faz da parte alta um território estranho e árido.

Quase não se veem pessoas circulando, nem automóveis. Eventualmente, alguns caminhões de carga manobram diante dos portões das fábricas. As residências são imponentes e muitas se ocultam por trás de muros que dão a volta nos terrenos.

O JA.CA ocupa um galpão industrial na parte alta do Jardim Canadá.

Antes de tornar-se uma residência de artistas, funcionou como galeria de arte em um momento em que o bairro atraiu *marchands* inspirados pela possibilidade de criar ali um polo cultural, motivados pela oferta de galpões e pela proximidade da capital.

Outros empreendimentos comerciais prosperaram em ritmo mais veloz no Jardim Canadá, com destaque para empresas de promoção de festas, também usuárias dos galpões. À noite, carros importados, conduzidos por motoristas estacionam nas ruas empoeiradas, encontrando manobristas e recepcionistas para atender aos que chegam. Nossos amigos, Daniel Escobar e Aderlize Martins, nos contaram que são recepções de luxo, compondo uma imagem estranha, com pessoas bem vestidas aterrissando naquela espécie de porto seco, no meio do nada.

Esse curioso entorno foi proposto como desafio aos artistas residentes no JA.CA, convidados a desenvolver suas experiências a partir da imersão na paisagem física, social e humana do Jardim Canadá.

*

Para Marco Ugolini, italiano recém-chegado à residência, no JA.CA, ser *designer* é ser um criador de soluções para problemas que afetam as mais variadas atividades humanas.

Como *designer*, Ugolini se dispôs, por exemplo, a encontrar uma solução que assegure a liberdade de comunicação entre os cidadãos europeus, na hipótese de forças políticas ultraconservadoras ganharem as próximas eleições no velho continente.

A estratégia criada pelo italiano – na época residente em Amsterdã, onde concluía mestrado em *design* – envolveu o adestramento de uma equipe de pombos-correio participante do sensível e bem-humorado projeto *I Have Something to Hide*.

Durante seis meses, Ugolini e um grupo de amigos projetaram caixas postais, anéis portadores de mensagens e um sistema de emissão e recepção, utilizando os pombos em substituição ao correio eletrônico, mais vulnerável à interceptação, em caso de vitória do extremismo.

“Assim”, concluiu Ugolini, em uma conversa em torno de sua mesa de trabalho no JA.CA, “ser *designer* me possibilita propor soluções para necessidades humanas nos mais distintos domínios, sejam o mobiliário, a publicidade, o urbanismo, a política, a vida social ou o cotidiano”.

Ao acolher profissionais oriundos de outras áreas, como é o caso de Ugolini, o JA.CA também abriga uma noção de arte como campo de invenção voltado às mais diversas aspirações humanas, sejam ficcionais ou reais, funcionais ou poéticas, conhecidas ou a serem desbravadas.

Quando perguntamos a Francisca Caporali sobre as expectativas do JA.CA em relação à apresentação dos trabalhos produzidos durante as residências, tivemos outra evidência da ênfase na investigação aberta e intensiva como parte da proposta da instituição. Francisca respondeu que os artistas não tinham compromisso de apresentar resultados em exposições, embora elas aconteçam ao longo do período de residência. A meta é incentivar que a relação entre os artistas e o entorno desencadeie processos que levem a soluções de compartilhamento propostas pelo próprio artista.

André e eu ficamos surpresos, pois observamos que tal respeito pelo processo artístico ainda é escasso no meio institucional.

E quanto aos artistas, como reagem à tamanha abertura?

Em caminhadas pelo bairro ou em visitas ao estúdio do JA.CA, conversamos com os residentes sobre as experiências em andamento, algumas delas envolvendo níveis diferentes de percepção do tempo, da geografia e de interações com a população. Conversamos longamente sobre o sentido da apresentação como parte inalienável do processo de criação e autoria – sobretudo no caso de trabalhos ditos “relacionais” ou “situacionais”.

Afinal, existem tantas possibilidades de compartilhamento da experiência artística quantas forem as estratégias de criação, o que, aliás, é explorado à exaustão pelos eventos culturais e publicações em arte contemporânea.

Por que, então, é tão rara, entre as instituições, a disposição de abrir mão da exposição para acolher formas de apresentação que participem organicamente do processo artístico? Por que o formato expositivo continua sendo um deságue quase obrigatório para a produção atual?

O Grupo Passo (Aruan Mattos e Flávia Regaldo), e a dupla formada por Roberto Andrés e Fernanda Regaldo estavam mergulhados nessa reflexão, pois trabalhavam em proposições que não se destinam aos “rituais sociais da galeria” (para retomar a expressão de Roberto).

Em companhia de Roberto e Fernanda, encontramos um caminho que dava acesso ao campo de mineração, a poucas quadras do JA.CA, que exploramos juntos, em um dos momentos mais marcantes de nossa passagem pela residência.

Em pé, à beira da gigantesca cratera de onde a Companhia Vale do Rio Doce extrai minério de ferro “às colheradas”, segundo metáfora de Roberto, ele e Fernanda refletiam: “talvez esse ambiente [da galeria de arte] não seja o mais propício para um encontro com o nosso trabalho”.

A dupla vinha investigando formas de jardim existentes no árido Jardim Canadá. Visitaram casas, quintais e canteiros, conversaram com moradores e funcionários, colheram depoimentos e fotografaram jardins cultivados e florações espontâneas. Contaram-nos que planejavam ajardinar uma rua, fazendo brotar um manto de grama no lugar do asfalto e bancos de praça no lugar dos automóveis. Entusiasmados, estudavam a contratação de uma máquina de “pulverizar grama”, engenhoca que dispara sementes contra as ribanceiras abocanhadas pela extração de minério, restituindo-lhes a vegetação.

Havia poucos meses, Roberto e Fernanda tinham plantado faixas de grama no trecho de rua em frente ao JA.CA. Dirigiram um convite aos moradores para participarem de um piquenique no local, instalando uma placa junto à calçada onde se podia ler uma carta aberta dirigida ao prefeito de Nova Lima, na qual os artistas propunham ajardinar ruas inteiras do bairro.

Contudo, tinham ficado frustrados com o piquenique comunitário, concluindo que a proposta de apropriação da rua como espaço lúdico e de confraternização entre os vários segmentos da população do Jardim Canadá – comerciantes, artistas, empresários, donas de casa e operários – não produziu a ressonância esperada na comunidade, que quase não ocorreu ao evento, com exceção de uma vendedora de petiscos fritos que veio instalar sua barrquinha longe do local em que os artistas faziam seu piquenique.

Ao que parece, o sentimento de comunidade no Jardim Canadá é tão rarefeito quanto o são seus jardins e o fluxo de gente nas ruas.

Possivelmente, os registros dessa aridez e os exemplos solitários de resistência humana e vegetal a esse vazio empoeirado seja justamente o que torne tão significativo o depoimento de Roberto e Fernanda. Sua experiência proporcionou a dois forasteiros, como André e eu, uma justa medida da enorme distância entre a vida no Jardim Canadá e em qualquer outro lugar – como no Arraial da Boa Morte, por exemplo, de onde Aruan Mattos e Flávia Regaldo, também residentes do JA.CA, traziam o relato de uma experiência totalmente diferente.

Em um período de quatro meses passados na pequena comunidade da Boa Morte, povoado remanescente de quilombos a uma centena de quilômetros da capital mineira, Aruan e Flávia desenvolveram uma oficina de fotografia dirigida a crianças e adolescentes como parte de outro programa de residência.

Dedicados a compartilhar o máximo possível de conhecimento sobre a captura de imagens analógicas, digitais e com a câmera *pinhole*, Aruan e Flávia logo se deram conta de que a residência envolveria muito mais do que os objetivos pedagógicos iniciais e que mexeria não apenas com o cotidiano e horizonte de conhecimento das pessoas locais, mas com o entendimento que eles próprios, artistas, tinham da arte e de sua relação com a vida e com as outras pessoas.

A dupla alugou um sítio na Boa Morte e passou a dividir sua semana entre a capital e o povoado, aprendendo a viver em uma comunidade em que todos se conhecem, assim como dominam cada centímetro da mata nativa que circunda o povoado, identificando a diversidade de fauna e flora que existe ali.

A construção conjunta do *ciclovista* – mecanismo que gira como um moinho impulsionado pela força do vento, projetando slides encaixados em uma estrutura giratória de madeira – e sua instalação no largo da Boa Morte, finalizaram o projeto oficial de residência com direito a festa paroquial, na noite da inauguração.

Como uma sessão de cinema ao ar livre, a roda de madeira girava projetando imagens capturadas e escolhidas pelos jovens fotógrafos locais que, a partir daquele momento, as substituiriam a seu gosto.

Aruan e Flávia confessam que não conseguiram despedir-se da Boa Morte, ainda que considerem o trabalho terminado... mas terá, realmente, terminado?

Como identificar o final de uma experiência tão transformadora para todos os envolvidos e que segue rendendo frutos, como a produção de novas imagens pelo grupo de alunos que incorporou a fotografia à sua vida?

O fato de os artistas seguirem morando parcialmente na Boa Morte e de terem sido absorvidos e transformados por ela não poderia constituir parte de uma experiência que logo poderá produzir novos momentos de intensidade e concentração?

Quando é concluído um trabalho como este?

Entre as diretrizes apontadas pela *Poética*, de Aristóteles, uma obra de arte deve ter começo, meio e fim perceptíveis. Para não deixar dúvida do que queria dizer, o filósofo explicitou:

“Começo é aquilo antes do quê nada acontece e, após o quê, alguma coisa acontecerá; meio é aquilo antes do quê alguma coisa aconteceu e após o quê alguma coisa acontecerá; fim é aquilo antes do quê alguma coisa aconteceu e após o quê nada mais acontecerá”.

Naturalmente, no campo artístico não se busca uma interpretação literal desse princípio e é evidente que a maior parte dos agentes do campo cultural concorda que a arte pode ser muito mais do que a produção de obras com início, meio e fim. Como frequentemente se ouve, na arte, hoje, “tudo é possível”. Existe, de fato, um avanço em relação ao debate histórico em torno da desmaterialização do objeto de arte. Diz-se: “tudo é possível na arte”, contanto que o trabalho do artista revele certa qualidade, coerência, pesquisa, dedicação, seriedade, etc. Assim aprendemos nos bancos escolares, assim lemos nas monografias e ouvimos nos inúmeros seminários sobre arte contemporânea, sempre concordando com um sinal automático

de cabeça. “Tudo é possível”. Se for assim, o problema não põe em xeque a noção de arte, sua redução ou o acanhamento da experimentação artística.

O que angustia jovens artistas como Aruan, Flávia, Roberto e Fernanda, quando lidam com a percepção de que alguns de seus trabalhos não cabem no espaço de uma exposição (seja este espaço simbólico, político, arquitetônico, cultural, espacial ou temporal), não é o temor diante de uma possível rejeição à natureza do trabalho que realizam, pois suas experiências já estão legitimadas antes mesmo de existirem.

Não se discute o direito dessas obras à existência ou se elas podem, ou não, ser inscritas no campo da arte. Esta não é uma discussão conceitual ou antropológica, portanto. Não é uma discussão de princípios, ideias ou valores.

É uma discussão meramente corporativa, sem brilho nem relevância intelectual, a que provoca a angústia desses jovens. Eles sabem que, diferentemente dos artistas dos anos 60 e 70, não haverá para onde ir – não existe *underground* no mundo da arte contemporânea – caso optem por divergir da voz dominante que anuncia, em alto e bom tom: “Tudo é possível”, porém omite a condição implícita, o pequeno preço a ser pago para o desfrute de tamanha liberdade: “... desde que uma parte desse possível se materialize e vá para a galeria, o salão, o panorama ou a bienal”.

Há dez anos, André e eu vimo-nos tomados por uma enorme angústia diante desse problema. A ele, dedicamos muito de nossa energia, acreditando que houvesse uma discussão conceitual a fazer a fim de relativizar a hegemonia do modelo expositivo, trazendo a transparência necessária a outras formas de arte que nele não se enquadram.

Areal foi a saída encontrada para travar essa discussão. Os primeiros anos do projeto foram devotados, em grande parte, ao debate público sobre esse impasse. Em estudos infundáveis, revisamos as décadas da desmaterialização, dos anos 60 e 70, perseguimos escritos e registros de obras de artistas dessa geração. Não compreendíamos por que persiste, na atualidade, tão grande defasagem entre os modos de produção e apresentação de uma arte para a qual “tudo é possível”.

Em 1998-99, quando André e eu começamos a desenhar nossa “tentativa de escape”¹, não havia a atual abundância de informações sobre a geração da desmaterialização. Para mergulhar no labirinto de ideias do *Hotel Palenque*, de Smithson, por exemplo, era necessário importar o livro que reúne os escritos do artista e traduzi-los. Praticamente inexistia bibliografia em português sobre Hélio Oiticica. Seu *Aspiro ao Grande Labirinto* estava esgotado.

O amplo acesso que hoje se tem à crítica produzida por essa geração permite a qualquer de nossos estudantes concluir que a tarefa está feita – e bem feita. As manifestações de Hélio Oiticica, Tehching Hsieh, Joseph Beuys e Robert Smithson não deixaram dúvidas, nem obscuridades. Seus testemunhos (obras, entrevistas, depoimentos e escritos) são lúcidos, profundos e criticamente posicionados em relação à ideologia que identifica arte e evento cultural.

Hoje, publicações, seminários e até mesmo exposições² são promovidos em torno desses artistas e seu pensamento. A crítica está feita. Está difundida, tornou-se conhecida.

Assim, se a discussão filosófica está feita, se “tudo é possível” graças à ampliação de limites conceituais iniciada por aquela geração, que debate nos resta?

Seja qual for, certamente já não implicará em uma tomada dicotômica de posições, em que se colocam os artistas de um lado; e as instituições, de outro.

O debate possível, hoje, e talvez necessário, é um debate interior, concernente à consciência de cada artista.

A cada um cabe definir que tipo de autor deseja ser; o que espera que seu trabalho proporcione a si e aos outros; que formas, meios e veículos podem possibilitar um encontro potente entre seu trabalho e as outras pessoas; ou, parafraseando Beuys: qual é a melhor forma de fazer o que temos a fazer?

Já não se trata de uma grande mobilização, não envolve multidões, nem passeatas. Se o debate histórico dos anos 60 e 70 agitou o mundo e explodiu em contracultura, o atual pode se resolver em uma simples volta no quarteirão, solitária e decisiva.

Penso que, enquanto essa tomada de consciência não se produzir entre os artistas, as exposições que almejam representar a fatia da arte contemporânea dita “processual”, “relacional” ou “situacional” (entre outros termos correntes que designam poéticas que operam na diluição das fronteiras entre a experiência artística e outras experiências possíveis), sofrerão de inelutável frouxidão e escapamento de sentido.

Creio, também, que essa reflexão produziria um enorme ganho de qualidade na relação de artistas, curadores, professores, estudantes, pesquisadores e, sobretudo, do público em geral com a arte.

Uma volta no quarteirão e tudo estará mudado.

Simples, assim.

Uma década de caminhadas

Em 28 de fevereiro de 2000, André Severo e eu demos início a uma nova etapa em nossas trajetórias de artistas a que chamamos Areal.

Ao longo dos dez anos transcorridos desde então, tivemos oportunidade de realizar inúmeros encontros com o público, nos quais debatemos as motivações que nos levaram a perseguir uma forma diferente de produzir arte e compartilhá-la da maneira mais direta possível, reduzindo ao mínimo os protocolos de mediação.

Além de aprofundar alguns aspectos que a rapidez e a intermitência da fala normalmente não permitem, esse ensaio é depositário das narrativas e pensamentos mais frequentes em nossas apresentações orais, retrocedendo à etapa inicial de nossa parceria, em que a reflexão sobre a relação entre autoria artística e sistema de artes ocupou uma posição central e mobilizadora em Areal.

Como de hábito em nossas falas, em meu texto também partirei do ponto em que André Severo e eu tomamos a decisão de criar Areal – momento de crise em relação à perspectiva de viver nossas vidas na condição de “artistas de exposição” e que nos levou a empreender uma mudança abrupta de direção; momento marcado por sentimentos conflitivos, entre a urgência de inaugurar uma nova forma de vida na condição de artistas e o temor de mergulhar em um processo que talvez nos levasse ao isolamento e à incomunicabilidade.

Essa é, também, a primeira vez que incluímos, em uma reflexão escrita, a experiência que inspirou o título desse Documento Areal 10, uma caminhada que André e eu fizemos nas águas do Arroio Dilúvio, em Porto Alegre, no ano de 2002 que, algum tempo depois, recebeu o título de *Encontro no Intervalo: Dilúvio* e que proporcionou uma profunda tomada de consciência sobre a natureza de nossas ações em Areal, projetando nova luz sobre

a reflexão em trânsito que acabou definindo nosso modo de pensar, agir e estar no mundo, como artistas. Por essa razão, meu ensaio é acompanhado de um filme que André Severo concebeu a partir de registros em vídeo da caminhada no Arroio Dilúvio (2002), e no Arroio Duro, em Camaquã (2003).

Entre outras reflexões e relatos, tratarei também da experiência que resultou no Documento Areal 07, intitulado *Histórias de Península e Praia Grande/Arranco*, que me permitirá discorrer sobre nossa condição de “artistas independentes” – como comumente são designados artistas que geram e administram as próprias condições de criação e circulação de trabalhos e ideias.

Desenvolvida em uma série de deslocamentos pelos areais do Litoral Sul do Brasil a convite do Projeto Pedagógico da 7ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, essa experiência exemplifica, a meu ver, o exercício de uma autonomia amadurecida lentamente ao longo desses dez anos, condição que nos permite interagir e colaborar com os mais diferentes parceiros, formas de produção e de expressão, seja no campo da arte ou em outros territórios da vida.

Hoje, quando saímos para nossas “reuniões de trabalho” – como nos referimos às longas caminhadas nas quais tomamos decisões e fazemos planos para Areal – certamente pisamos sobre passos muito mais leves do que os impressos sobre o leito do Arroio Dilúvio, reconciliados com a identidade de artistas que a paisagem das ruas nos devolve transformada, a cada nova saída.

Afinal, o que é ser artista, senão viver uma, entre tantas e incontáveis formas de vida?

Entre 1999 e 2001, André Severo e eu participamos do *Programa Rumos Artes Visuais*, editado pela primeira vez pelo Instituto Itaú Cultural e que tinha por objetivo mapear e apresentar artistas emergentes de todo o país, atingindo uma totalidade de 84 artistas, distribuídos entre várias exposições coletivas, sob diferentes curadorias.

O *Rumos Visuais*, como ficou conhecido o programa no meio artístico, foi pioneiro em vários aspectos, dando oportunidade à participação de curadores e artistas que trabalhavam à margem do eixo Rio-São Paulo, em uma iniciativa de descentralizar a produção artística, reflexiva e curatorial do país.

Independentemente do mérito do programa e da excelência da equipe que o conduziu, naquela edição³, interessa-me retomar o impacto que o modelo introduzido pelo *Rumos Visuais* exerceu sobre nós, impelindo-nos a reinventar nossos trabalhos longe das exposições e dos eventos culturais mobilizados para esse fim.

Naqueles anos, o meio cultural brasileiro, sobretudo suas instituições, estava vivendo o início de uma transformação radical, como se a perspectiva da virada de século exigisse a rápida substituição dos modos de ser e dos valores do século 20 – século ainda analógico, marcado por empreendimentos locais, de natureza familiar e intuitiva – para um novo modelo global, profissionalizado, segmentado e apoiado em termos que expressam valores de mercado, que migraram para o meio cultural com uma naturalidade inimaginável, até ali, como, por exemplo, "relação custo-benefício", "visibilidade", "legitimação", "carreira" e "inserção no mercado".

De outro lado, muitos benefícios foram agregados por essa transformação em um contraponto vital que abriu, para os artistas, a oportunidade de posicionarem-se e de promoverem ações autorais com mais facilidade.

de. Exemplos desses aspectos positivos são a intensificação da circulação e do contato entre produções artísticas distantes na geografia continental de nosso país, criação de subsídios estatais a projetos autorais gerenciados por pessoas físicas⁴ e o estímulo à descentralização cultural que vem sendo ampliada desde a virada de século.

A rapidez das transformações no campo institucional pôde ser observada em Porto Alegre, onde, em 1995, raramente se ouviam termos como “curador” e “museógrafo”. Até então, as exposições locais eram propostas por artistas, diretores de museus ou professores de arte, quase inexistindo críticos em nosso meio.

A Bienal do Mercosul foi, sem dúvida, a grande propulsora da atualização do mundo da arte no Rio Grande do Sul, nosso estado, a começar pela introdução dos novos profissionais com quem todos se familiarizariam, no século 21. A partir da primeira edição da Bienal, realizada em 1997, passamos a receber regularmente curadores vindos do centro do país para visitar ateliês e instituições culturais de nossa cidade.

Além dos curadores, o meio cultural se reestruturou, absorvendo novos profissionais e abrindo novo campo de trabalho para monitores de exposição (termo logo substituído por: “mediadores”), museógrafos, curadores pedagógicos, montadores, cenotécnicos, entre outros.

Nesse ambiente, a atuação do artista se tornou cada vez mais localizada na criação, reduzindo-se o número de exposições organizadas por artistas nas instituições culturais, que passaram a convocar profissionais especificamente para essa função⁵.

Foi nesse cenário de mudanças que a curadoria da primeira edição do *Rumos Visuais* chegou a Porto Alegre, em 1998, para efetuar o processo de seleção de artistas e mapear a produção emergente em nossa região.

Atuavam no programa curadores gerais e curadores adjuntos, entre esses últimos, artistas, jornalistas e críticos que estreavam na curadoria ao lado de nomes mais experientes. O trabalho dos curadores alcançava os mais distantes pontos do território brasileiro, em um esforço não apenas de mapear a nova produção, mas de compreender o que motivava ser ela mais presente em alguns locais do que em outros, analisando a participação de instituições culturais e centros de formação nesse fenômeno.

Assim, a primeira edição do *Rumos Visuais* transcendia, em seus objetivos, à simples apresentação de obras e artistas, caracterizando-se pela pesquisa e produção reflexiva. À medida que as diversas exposições circulavam pelo Brasil, e os curadores aproximavam-se mais de obras e artistas, surgiam novas propostas de curadoria, inclusive com a perspectiva de serem apresentadas fora do Brasil.

Por esse conjunto excepcional de ações e pela exposição de trabalhos que, em boa parte, eram mostrados fora de casa pela primeira vez, o *Rumos Visuais* gerou grande expectativa no meio das artes, especialmente entre os jovens artistas.

Como André e eu produzámos instalações que requeriam nossa presença nas montagens, viajamos pelo país acompanhando nossos trabalhos, o que nos permitiu conhecer colegas de várias regiões, gerando redes de amizade e parcerias que ainda perduram.

Nos intervalos entre as viagens, conversávamos intensamente sobre a experiência de participar de uma iniciativa da envergadura do *Rumos Visuais*. Observávamos o funcionamento e o modelo de organização do programa, as relações hierárquicas entre seus agentes e o lugar destinado ao artista dentro do evento.

Não sendo estreantes no circuito expositivo, percebíamos, nitidamente, que o *Rumos Visuais* se diferenciava dos demais eventos institucionais pelo montante investido, pela produção impecável e, também, por ter suas exposições itinerantes acolhidas nas mais importantes instituições nacionais, obtendo uma grande repercussão midiática.

O termo “artista emergente” soava como uma promessa de futuro para os que seguissem desenvolvendo seu trabalho a partir dessa experiência. Concluíamos que, se um dia nossas trajetórias “dessem certo”, emergiríamos para o mundo profissional da arte, do qual o *Rumos Visuais* nos dava uma amostra. Porém, em nosso caso específico, ao invés de nos sentirmos estimulados a persistir na direção apontada pelo programa, nossa reação foi de partir em outra direção, decidindo que, encerrado o compromisso com o *Rumos Visuais*, interromperíamos nossa participação em eventos expositivos para repensar nossos trabalhos e o sentido real de nossas atuações como

artistas; promessa que, de fato, cumprimos assim que os compromissos assumidos se encerraram.

O que teria motivado recuo tão determinado diante de uma porta que a maioria de nossos colegas se empenhava em transpor?

Para ensaiar uma resposta a essa pergunta, retorno ao início de Areal.

A partir daquele 28 de fevereiro de 2000, nos intervalos entre as viagens pelo *Rumos Visuais*, André Severo e eu nos encontrávamos mensalmente na estação rodoviária de Porto Alegre para tomar o primeiro ônibus em direção ao Litoral Sul de nosso estado, região de campos muito planos e praias vazias. A única regra para essas viagens era que o deslocamento não durasse mais de quatro ou cinco horas, de forma que pudéssemos retornar no mesmo dia, assegurando uma jornada inteira em trânsito.

Em todos os momentos da viagem – durante a ida, nas longas caminhadas por beiras de praia e na viagem de volta a Porto Alegre – “não parávamos de falar por um minuto sequer”, como meu parceiro gosta de recordar. O tempo voava naquelas conversas em que tentávamos pacificar a ansiedade diante do que seria de nós, como artistas, dali para frente.

Em nosso exílio voluntário nas areias do Mar Grosso, em São José do Norte, ou caminhando pelo antigo porto de Rio Grande, brincávamos com o pensamento de sermos os únicos exemplares de uma espécie nômade que, na falta de território próprio, se contentava em errar por paisagens alheias.

Buscávamos amparo no pensamento de artistas do passado que iam conformando uma biblioteca de referência, no início de Areal. Eram tempos de acesso restrito à Internet e no qual as informações, hoje abundantes, sobre artistas como Hélio Oiticica, Robert Smithson, Joseph Beuys e Allan Kaprow chegavam por intermédio de amigos ou eram lidas em longas sessões de tradução de textos fotocopiados ou importados.

Compartilhávamos de um exemplar dos escritos de Robert Smithson⁶, lendo-o e discutindo-o em viagem. Sentíamos-nos reconfortados pela sensibilidade do artista norte-americano morto tão precocemente em uma fatalidade. Debatíamos longamente sua inconformidade em relação à

forma com que a sociedade identificava o universo dos eventos culturais como território natural da arte.

Caminhando e falando durante horas seguidas, tateávamos outra forma de vida na qual a apresentação de nossos trabalhos não servisse, simplesmente, para nos ejetar mecanicamente de uma exposição para outra, mais outra e ainda mais outra. Um sentimento claustrofóbico diante do *confinamento*⁷, tão bem expresso por Smithson, nos impulsionava para a paisagem infinita do Litoral Sul.

O espírito dessas errâncias era, ao mesmo tempo, angustiado e libertado: a noção de artista que conhecíamos se desmontava docilmente na paisagem sem espelhos das praias do Sul, em viagens que não eram nem trabalho, nem passeio, nem investigação.

O que ignorávamos, àquela altura, é que esses deslocamentos não se resumiriam a um exercício de transição, mas já eram um ponto de chegada; que não nos conduziriam a um novo método de trabalho, mas já conformavam, como diz André Severo, um *estado de trabalho*.

Olhar para o mundo e interagir com ele nesse estado, passou a ser, desde lá, nosso trabalho em Areal.

Desde 2000, esse *estado de trabalho* é acionado em praias, prateleiras de lojas, campos de mineração, trilhos de trem, esquinas, margens ribeirinhas e esgotos urbanos. Não mais em salas de exposição. Para chegar a essa tomada de decisão, vale retomar o desfecho de nossa participação na primeira edição do *Rumos Visuais*.

Ainda no ano de 2000, fui contemplada pelo programa com uma bolsa de três meses na Cité Internationale des Arts, residência de artistas sediada em Paris⁸.

No início de 2001, retornei ao Brasil determinada a fechar meu ateliê e a experimentar um período de trabalho nas calçadas de Porto Alegre como extensão do exercício nômade que André e eu vivíamos em Areal. Ao mesmo tempo, André planejava uma série de deslocamentos pela Metade Sul do estado que também o levaria, embora ele ainda não soubesse, a cerrar definitivamente as portas de seu ateliê.

Uma notícia, contudo, levou-me a refazer os planos. Fui informada pelo Itaú Cultural que o trabalho realizado no exterior⁹ deveria ser exposto em uma das galerias do Instituto¹⁰.

Vi-me em um impasse: de um lado, havia um contrato a ser respeitado, de outro, minha total falta de ânimo para enfrentar outra exposição; além do que, tratando-se de um trabalho realizado especificamente para a Cité des Arts, a intervenção não poderia ser transposta para nenhuma outra situação.

Terminei por apresentar ao *Rumos Visuais* um projeto intitulado *Sala de Exposição*, decidida a trabalhar com o problema, ao invés de tentar contorná-lo. Nessa intervenção, propunha remover todos os elementos museográficos, equipamentos cenotécnicos e serviços que habilitavam a galeria a funcionar como sala de exposição. Assim, seriam removidos os painéis, o piso emborrachado, bem como a pintura e a massa que tornavam as paredes neutras, lisas e brancas; retirados os trilhos de iluminação e os *spots* que serviam para iluminar as obras; suprimida a mesa com o livro de visitas e a caneta que o acompanhava. Não haveria participação de textos, fichas técnicas, nem etiquetas com referências à intervenção, à instituição ou ao meu nome no interior da sala; tampouco haveria mediação pedagógica, já que os mediadores eram parte dos recursos de apresentação ao público. Tudo o que normalmente servisse como suporte à apresentação de obras de arte na galeria seria suspenso ou removido durante o período de exposição. A sala seria iluminada por lâmpadas incandescentes comuns para que as pessoas pudessem visitá-la.

Em diálogo com a coordenação e curadoria do programa, expliquei que a proposta estava em consonância com as mesmas inquietações que me haviam motivado a conceber a *Coluna para a Cité des Arts*, em Paris. Aprovado nessa primeira fase, o projeto seguiu para outras instâncias. Daí para frente, as notícias tornaram-se esparsas e pouco promissoras. Por fim, veio a resposta negativa. Quando interroguei o motivo do veto, a resposta foi direta: ao atingir fisicamente a galeria, o trabalho “atingiria a imagem do banco”, sugerindo que o espaço estaria em processo de demolição ou reforma.

Evitando criar mais embaraços para a coordenação, que havia apoiado a proposta, reformulei-a e obtive a aprovação. Assim, *Sala de Exposição* resultou como uma intervenção no espaço da galeria que teve seus equipamentos museográficos e instrumentais recobertos por faixas de tecido poroso e branco, cortadas a mão e coladas sobre as superfícies de forma a encobrir os objetos. Foram enfaixados o livro de visitas, a mesa, a caneta, as luminárias, o piso, ao mesmo tempo recobrendo e revelando a forma de cada um dos elementos. Enquanto trabalhávamos, a equipe da galeria e eu discutíamos o que fazia ou não parte dos recursos de exposição, decidindo se o objeto ficaria exposto ou enfaixado. O processo durou quase uma semana, ocupando jornadas inteiras, em um exercício bastante melancólico de despedida, no que dizia respeito à minha relação pessoal com o espaço de exposição. Não houve participação de textos, fichas técnicas, logomarcas ou qualquer referência à obra dentro da galeria, já que a sala era o trabalho. A iluminação era provida por lâmpadas incandescentes, como no projeto original, resultando em uma sala meticulosamente enfaixada que, a despeito do aspecto branco e quase hospitalar, despertou em alguns visitantes a impressão de que a galeria estava em processo de demolição.

A poucas horas da abertura, fomos informados que a direção do programa *Rumos Visuais* havia “cortado o coquetel”, pois “se o objetivo da artista era questionar o sistema de artes, isso também implicaria a supressão do coquetel” – previsto para ser servido em um espaço anexo à galeria de modo a não interferir no trabalho. Ao telefonar diretamente para o superintendente, fui repreendida por sua secretária, que me informou não ser esse um procedimento adequado. Deveria deixar e receber recados.

Com essa inesperada intervenção, inauguramos *Sala de Exposição*, explicando aos convidados a razão de estarem a seco na confraternização, o que agregou nova camada de significado e gerou uma interessante discussão durante a abertura que, de resto, transcorreu normalmente.

Puxadinho

Nos primeiros anos de Areal, exercitávamos a nova disciplina de trabalhar sem que ninguém nos demandasse qualquer movimento e sem saber ainda por quais meios e para quem comunicaríamos as novas experiências. Dávamos tempo ao tempo, trabalhando sem projeto, deixando as situações virem ao nosso encontro e imprimirem uma direção às experiências, modelando sua duração.

Desde o início, compartilhamos ações e reflexões por meio de falas públicas, seguidas de debates, muitas vezes, acompanhados de artistas convidados a participar de Areal, naqueles primeiros anos. Quando esses debates eram realizados no meio artístico, era bastante comum que a plateia interrogasse nossa relação com o sistema de artes, tornando os debates intensos e proporcionando que algumas ideias amadurecessem a partir desses confrontos. Assim, durante algum tempo, encontramos, na noção de “sistema ampliado”, uma forma de organizar a reflexão que havíamos amadurecido até ali¹¹.

Como tudo em Areal, a intuição de um "sistema ampliado" emergiu de nossa experiência de criar meios para trabalhar e compartilhar publicamente ações e ideias. Desde o início, nossas ações se produziram em parceria com pessoas ou grupos que vivem sem frequentar o circuito cultural das grandes cidades, experiências que nos levaram a concluir que, o fato dessas ações se produzirem e serem compartilhadas nessas circunstâncias, isso não excluía de um sistema mais amplo, que é o das trocas e das interações humanas em nome da arte.

Pensávamos que o que se entende normalmente como “sistema de arte” é apenas uma parte de algo maior, de um sistema ampliado de trocas artísticas, um campo estendido para além das instituições e dos eventos culturais urbanos; um terreno móvel que alcança qualquer ponto da socie-

dade onde uma ação artística possa ocorrer, ser comunicada ou debatida. Onde quer que a arte reverbere, onde suas ações e pensamentos forem compartilhados, transformados ou apropriados, onde se produza uma troca humana em nome da arte, esse lugar integrará seu sistema de produção, comunicação e circulação, será parte de seu sistema.

Em várias oportunidades, ilustramos o movimento informe, imprevisível e livre desse “sistema ampliado” com a expressão “puxadinho”, usada pelos brasileiros para definir a construção de um anexo que amplia a área de uma habitação, atendendo às necessidades de seus ocupantes e que normalmente se põem em pé sem autorização ou supervisão de órgãos oficiais, nem assistência de arquitetos ou engenheiros.

Assim, cada ação artística, nesse sistema ampliado, cria um “puxadinho” que desloca limites, relativiza posições, descentra a importância de juízos e horizontaliza forças em uma ramificação sem fim.

Estado de trânsito

No primeiro semestre de 2002, André e eu fomos convidados a participar do programa de residências *Faxinal das Artes*, que reuniu cem artistas brasileiros, além de curadores, jornalistas e críticos de arte, nas proximidades de Faxinal do Céu, no Paraná¹².

A essa época, havíamos publicado o primeiro livro da série Documento Areal¹³ que pretendíamos apresentar durante o programa de residências, proposto como um amplo debate sobre a arte brasileira.

Os organizadores do *Faxinal das Artes* se empenharam em proporcionar um ambiente ideal para os artistas que, durante 15 dias, viveriam e trabalhariam em estúdios abastecidos com materiais próprios para cada um, intercalando o trabalho com seminários, sessões de cinema, shows e encontros com curadores, críticos e jornalistas.

O programa gerou manifestações contrárias por parte de artistas paranaenses que contestaram o volumoso montante investido pelo Estado em um evento que se realizava longe das vistas do público local.

Em nossa “ilha da fantasia”, contudo, isolada a centenas de quilômetros da capital, essas manifestações não repercutiam, e tudo funcionava com regularidade e eficiência. Tínhamos três refeições por dia e alguns lanches, servidos pontualmente no refeitório, em um cardápio que incluía os vegetarianos. À noite, eram oferecidas palestras e sessões em um cinema, em frente ao qual, um pipoqueiro, vestido com o tradicional jaleco, operava sua carrocinha sem aceitar pagamento, também providenciado pela produção. Uma apresentação exclusiva do músico Paulinho da Viola foi oferecida aos artistas, contando com a presença do governador, em um momento de clímax do programa. Os participantes teriam um jatinho à disposição, na eventualidade de um compromisso urgente fora da residência.

À medida que os dias iam passando, a realidade se desenhava absurda aos nossos olhos e uma vontade urgente de voltar para casa se instalou. Ao nosso redor, contudo, as pessoas pareciam satisfeitas e dedicadas ao trabalho que desenvolviam em seus estúdios, assessoradas por uma equipe de produção gentil e solícita.

Quando André e eu não estávamos na sala de informática, escrevendo, saíamos a caminhar por horas a fio. Ríamos de nossa própria infelicidade, começando a duvidar se estávamos sãos, tamanho o desconforto que aquele paraíso nos causava. Para agravar, não produzíamos nada de concreto em nossos estúdios, onde pouco permanecíamos, o que logo provocou um segundo mal-estar, pois já se comentava sobre a doação das obras resultantes para o acervo do Museu Oscar Niemeyer, em fase de finalização.

Sentíamos-nos em descompasso com a identidade de artistas plásticos, de quem é esperada a produção de algo apresentável no espaço e na duração de um evento convencional. À nossa volta, mesmo os colegas que compartilhavam um pensamento próximo ao nosso eram capazes de apresentar ou realizar algo, enquanto, de nossa parte, nada resultava, acostumados que estávamos com o longo tempo das experiências em Areal, que podiam durar meses.

A rotina da residência era de permanente movimento. Artistas trabalhando, curadores visitando estúdios, pessoas realizando *performances* e intervenções ou participando de debates. Qualquer outro artista, pensávamos, veria essa experiência como oportunidade de mostrar seu trabalho, conhecer pessoas e projetos e desfrutar do convívio com os pares. Talvez a sensação de não nos reconhecermos mais como pares de nossos colegas – muitos deles, nossos amigos pessoais – tenha contribuído para o sofrimento que envolveu nossa residência no *Faxinal das Artes*. Confusos, não percebíamos o quanto nosso desconforto era amplificado por nossas próprias experiências, que se misturavam à percepção da realidade e a deformavam, criando uma dicotomia entre “nós” e “os outros”, felizmente diluída com o passar do tempo.

De qualquer forma, participar do *Faxinal das Artes*, naquele momento, proporcionou um *insight* importante. Nos longos trajetos, em que distraíamos nossos fantasmas caminhando pelos arredores da residência, André se deu conta de que talvez as conversas em trânsito não servissem apenas para divagarmos sobre o passado ou o futuro, mas eram nossa principal estratégia de trabalho, naquele momento.

Recordo-me perfeitamente da trilha estreita que levava a um gramado de pinheiros, do outro lado de um riacho, da cor do dia e do ar frio no instante em que, com a câmera de vídeo em mãos, meu amigo começou a discorrer sobre a possibilidade de exercitarmos esse “estado de trânsito” como sendo o trabalho em si.

Dois meses depois de voltar do *Faxinal das Artes*, uma experiência impulsiva e bruta, que só veio a ser nomeada muito mais tarde sob o título de *Encontro no Intervalo: Dilúvio*, surgiria como resultado catártico da sensação de solidão e deslocamento produzida pela residência.

Sem que tivéssemos consciência, na época, a ação potencializaria o “estado de trânsito” inaugurado com Areal e transformaria os deslocamentos – que também incluíam as viagens – no único elemento constante de nossas ações. A partir dali, tornou-se claro que os deslocamentos tinham um papel central para que nosso pensamento não se apegasse a estratégias e conceitos preestabelecidos que formulávamos para tentar compreender o que fazíamos, e por quê.

Assim, em agosto de 2002, realizamos o primeiro de nossos “encontros no intervalo”, nas águas poluídas do Arroio Dilúvio, um riacho canalizado que corta Porto Alegre no sentido Leste-Oeste, correndo em meio a uma grande avenida. Certamente, quase toda a capital brasileira tem o seu Dilúvio e nós precisávamos pisar com os próprios pés o leito do nosso.

Além de registros em vídeo – produzidos por uma câmera que passava de mão em mão, operada por parceiros que testemunharam a caminhada – dessa aventura, também restou o relato que segue¹⁴.

Dilúvio

Fui a primeira a avistá-las e a ter minha atenção chamada por elas.

De uma das pontes do Arroio Dilúvio, as duas garças pousadas no leito observavam tranquilamente o ambiente em volta, com as patinhas mal e mal cobertas pela água.

Dias depois, convidei meu parceiro para observarmos, juntos, o intervalo sob a ponte.

*

O curso do arroio é longo, e as pistas da avenida que o acompanham são muito movimentadas: um intervalo neutro para o escoamento do tráfego e do esgoto da cidade.

Poucas pessoas circulam nas laterais do riacho. Uma ou outra se aventura em corridas esportivas, entre o trânsito e a ribanceira.

À noite, máquinas vêm remover o entulho depositado no leito; sofás e poltronas secam ao longo das margens, à espera de novos donos; pneus e cachorros mortos permanecem semiatolados; o movimento da água circunda volumes mais densos.

*

Em outros tempos, as margens do riacho tinham grama e faziam curvas. A canalização objetivou o curso do Dilúvio e revestiu o piso e as laterais com cimento. No início, talvez as pessoas estranhassem a substituição do riacho pelo canal. Com o tempo, o arroio se transformou, atraiu uma fauna dife-

rente, recebeu areia dos morros e formou praias e ilhas móveis. O Dilúvio ganhou vida própria, habitado por uma segunda natureza, entre os automóveis.

*

Não deveria ser mais fundo o canal?

Custava-nos acreditar na escassez de água contornando as patinhas das garças.

Há uma desproporção entre as pontes que se arqueiam sobre o arroio e a minguada lâmina de água que, em vários trechos, expõe o lodo.

*

Todos aprovam a remoção das ilhotas pelas máquinas. Restitui-se a profundidade do canal e evitam-se alagamentos. Indiferentes, as ilhotas aparecem, desaparecem e voltam a emergir logo adiante, com a superfície pontilhada de lixo e tufo de grama.

Coberta por vegetação ou resumida a bancos de areia, a natureza de segunda mão do Dilúvio não interessa a ninguém, com exceção das garças, que a apreciam. Vindas do rio, elas sobrevoam o leito e descem no meio do canal, indicando trechos assoreados e ocupando, estáticas, seu posto na água, enquanto o tráfego corre logo acima. As garças dão ao Dilúvio a realidade de lugar.

*

Do alto da ponte, observávamos as aves. Entre a euforia e o temor, a caminhada começava a se desenhar. Restava pouco tempo para estudarmos um roteiro, pois as máquinas avançavam, escavando funduras no leito. Logo, nem as garças conseguiriam pousar ali.

*

Se, por um lado, a canalização matou as curvas do arroio, por outro, eliminou a tristeza de água doce que certamente havia ali, lembrada por um ou outro chorão plantado pelos comerciantes.

Naqueles dias, retornamos muitas vezes para conferir a posição das garças e estudar uma ilha que encostava na margem. E se atolássemos lá dentro? Descemos para averiguar.

*

Entrar no Dilúvio requeria roupas certas, o que constatamos espetando um galho no lodo. Ele borbulhou por certo tempo e afundou, molemente, até a ponta.

Mesmo a céu aberto, a paisagem do arroio só se revela para quem descer a ribanceira. Lá embaixo, o ar é iluminado e tudo é amplo. O som e o cheiro do esgoto sobem para as margens, mas, curiosamente, as interferências do alto não descem até a água. Junto à correnteza, só se ouve seu murmúrio suave; lá embaixo, fica-se mais ou menos isolado. A avenida desaparece.

*

Ao longo daquele mês, cada um de nós viu aumentar a expectativa e a guardou para si, como um motor, pois não havia muito o que organizar. Como dizia meu parceiro, não poderíamos pautar, nem ordenar este encontro no intervalo. “Um exercício de concentração no vácuo”, dizia ele.

*

Examinando atentamente a lâmina de água, a visão logo se adaptava, captando o movimento dos peixes. Alguns têm uma maneira curiosa de nadar de lado, aproveitando o espaço entre o lodo e a superfície para logo sumir em uma profundidade vizinha. Não há nada de especial neles, mas a proxi-

midade entre peixes e carros é intrigante. Se nos ativermos a um dos dois fluxos, imediatamente esqueceremos o outro. São linhas perfeitamente paralelas.

*

Nos dias anteriores à caminhada, evitamos nos falar, receando desmarcar o encontro.

*

Eram cinco horas da tarde, quando nos avistamos em margens opostas da avenida. Estávamos tensos ao escorregar pela laje. Ensacados em nossos macacões de borracha, nos adaptávamos ao peso das botas arranhando o areão.

*

Andávamos para lá e para cá, sem conversar.

Quem olhasse de fora, diria que medíamos a ilha com nossos passos.

*

A pequena praia seria removida em alguns dias; os operários disseram que era preciso livrar o leito do entulho que o soterrava a dois metros da superfície. Eles não consideravam, contudo, que, se não fosse pela terra deslizada dos morros e o lixo lançado das margens, não haveria praias como aquela, com pequenas ondulações batendo na areia.

Os detritos faziam aflorar a segunda natureza do Dilúvio.

*

Nossas botas já estavam cobertas pela água. Passo a passo, o chão ficava mais firme. Era a primeira vez que caminhávamos na superfície de um aterro. Tudo era irregular, objetos invisíveis esbarravam em nossas pernas, coisas vivas deslizavam entre elas. Resvalávamos.

Nossos amigos gritavam da ponte: “Como é aí dentro?”.

Respondemos: “É bom!”.

*

Avançávamos. O ar parecia mais claro lá embaixo e fazia menos frio do que na rua. Uma quietude agradável subia da água.

*

Era noite fechada, quando saímos do Dilúvio.

De volta à avenida, reencontramos o tráfego congestionado pelo horário; pessoas voltavam com sacolas de supermercado. As luzes, que há pouco tremiam na água, aqui em cima ofuscavam. Mais tarde, com o traje de borracha lavado e guardado, tudo se encaixaria no registro habitual.

*

Dias depois, um jornal noticiou que, dentro de alguns anos, uma empresa cobrirá a superfície do Dilúvio, ampliando o espaço da avenida.

Quando isso acontecer, subentende-se que não haverá mais pontes sobre o intervalo.

Os caminhos abertos

Levamos certo tempo para compreender que nossas ações poderiam abrir-se em vários braços e que um trabalho poderia ser conhecido por pessoas diferentes, em condições diferentes e por meios diferentes. Essa compreensão começou a se formar a partir da caminhada no Dilúvio, experiência que guardamos, durante certo tempo, como uma espécie de talismã, um pensamento-ação, sem forma.

Àquela altura, 2002 chegava ao final e André se ocupava com *Migração*, palavra com que se referia a uma série de expedições feitas por ele, em um jipe, a cidades da Metade Sul do estado, tendo como ponto de partida seu antigo ateliê, em Porto Alegre. Nessas viagens, André carregava sacos preenchidos com porções do solo retiradas de cada lugar por onde passava e, a cada parada, produzia novas escavações com objetivo de recolher novo material e, também, de enterrar solo extraído de outros lugares.

O artista rememora o período em que esteve envolvido em *Migração*, iniciado “em janeiro de 2001 com a escavação de doze buracos no chão de meu ateliê em Porto Alegre – que foram conservados abertos durante o período de um ano em que se desenvolveram as viagens. Campos, areais, terrenos de carvão, situações urbanas, matas e beiras de estrada compuseram o entorno onde se repetiu uma mesma operação na qual, em cada ponto de minha rota, repetia-se o procedimento de retirar materiais de novos buracos escavados no solo para ali enterrar parte dos resíduos provenientes do local anterior. Conservando uma porção retirada de cada lugar, foram reunidas, ao final do trabalho, doze porções correspondentes a cada um dos lugares por onde passei (as cidades de Taquara, Mostardas, Bojuru – Estrada do inferno –, São José do Norte, Rio Grande, Chuí, Santa Vitória do Palmar, Cacequi, Santana do Livramento, Arroio dos Ratos, Tapes e Santo

Ângelo); e, em fevereiro de 2002, o ciclo migratório foi encerrado com a volta ao meu atelier, onde, nos buracos ainda abertos, foram enterradas as porções de resíduos extraídas nas viagens – culminando também com o fechamento definitivo de meu local de trabalho.”¹⁵

Migração foi acompanhada por documentação fotográfica e, também, por uma escrita errante, produzida ao longo do período em trânsito, fluindo em elipses digressivas que consumiam grandes lapsos de tempo, fazendo recordar as palavras de Walter Benjamin: “aprender a encontrar-se não é difícil, mas aprender a perder-se requer um grande mestre”.

O texto final, acompanhado de fotografias, integrou o livro intitulado *Consciência Errante* (Documento Areal 5), novo braço poético do mesmo trabalho, publicado um ano depois de encerradas as viagens.

A essa altura, André percebia que a conjunção entre ação física e pensamento digressivo havia aberto uma cadeia de possibilidades que não se esgotaria nessa situação que seria apenas a primeira resultante de uma tetralogia que ele nomearia *Nômada*, destinada ao “propósito de especular sobre a relação que acredito ser possível estabelecer entre a entrega aos raciocínios transversais e sinuosamente orientados – que são, conforme sustento, os deflagradores incipientes da investigação artística –, o movimento de desconsideração de fronteiras do errante e a realidade dispersiva, o espírito inquieto e a existencialidade intercambiável que ainda se pode notar no indivíduo socialmente acomodado que representamos”¹⁶

No contexto da tetralogia, o livro, as fotografias ou o filme não tinham função de documentar as ações físicas desenvolvidas pelo artista na paisagem, nem de refletir diretamente sobre elas. Antes disso, ação, texto e imagem constituíam-se como situações interrelacionadas sem serem submetidas a qualquer ordem de subordinação.

No livro *Consciência Errante*, volume inaugural da tetralogia, André propôs “dar indícios de que o poder misterioso das impressões subjetivas que podemos reter do ato de deslocar-nos não revela seu fundamento somente na vinculação, acidental ou intencional, proporcionada pelo conhecimento de novas pessoas, pelo convívio em diferentes paisagens; não se manifesta apenas na condição de inscrever-se em novos contextos, de adquirir

coisas originais, de pesquisar situações inusitadas; não simboliza também morar no contentamento de se alcançar uma finalidade, na compensação de satisfazer um desejo irrequieto de acumulação de informação. Mas se estabelece, precipuamente, na entrega incondicionada às novas vivências, na remodelação orgânica de nosso imaginário e de nossas fantasias; na integração irrestrita da pluralidade de distintas matérias de indagação que eviternamente nos afetam; no redescobrimento das propriedades dissimétricas que compomos no somado total da existência que cumprimos”¹⁷.

Era parte central desse trabalho, o paralelismo entre o intenso desgaste físico das escavações e dos deslocamentos e as digressões da escrita que, de alguma forma, acompanhavam e induziam o leitor a experimentar a fadiga e a circularidade da ação. “Minha proposta”, reflete André, “acaba também por abranger questões relativas a uma espécie de descompensação dos mecanismos de regulação do equilíbrio fisiológico provocada por estímulos (sonoros, imagéticos) para os quais nem o expositor e nem o interlocutor possuem resposta imediata preparada; a uma perturbação brusca no entendimento direto da proposta exposta – circunstâncias derivadas, sobretudo, da disposição não linear do raciocínio e do encontro impetuoso entre a alocação discursiva e a exposição de um pensamento (ou de uma série de idéias mais ou menos encadeadas) por meio da justaposição alotrópica de palavras e de imagem”¹⁸.

Após a publicação do livro, o artista introduziu uma nova experiência entre os projetos da tetralogia: a produção de um filme intitulado *Nômade*, relacionado à ação *Migração* e ao livro *Consciência Errante*: “*Nômade* foi a filmagem, em um só plano sequencial, de pouco mais de uma hora da ação de abrir e fechar doze buracos, enterrar terra proveniente dos sacos que havia trazido comigo e encher novamente os sacos com a terra do local em que a ação ocorre, (...) almejando alcançar não somente o encontro de duas linguagens artísticas (cinema e artes plásticas), mas também o embate entre uma ação física de deslocamento e a paisagem horizontal dos pampas do extremo Sul do Rio Grande do Sul”¹⁹.

Como quarto braço poético – a suceder a ação *Migração*, o livro *Consciência Errante* e o filme *Nômade* – havia as falas públicas realizadas por André Severo nos debates promovidos por Areal, entre 2003 e 2005. Ao realizá-las repetidas vezes, o artista tomou consciência e passou a explorar um modo particular de comunicar-se. Descomprometido de uma fala retilínea, informativa e limpa, deixava brotar as hesitações em uma “fala trançada”, inacabada e inconclusa, que se dava menos à decodificação objetiva do que à intuição de algumas direções. As falas de André eram invariavelmente acompanhadas de uma sequência de imagens projetadas ao fundo, mostrando paisagens visitadas nas viagens de Areal.

Sobre a participação dessas falas em seu trabalho, André deu o seguinte depoimento:

“Desde a experiência de publicar o livro *Consciência errante* e de palestrar sobre a ação *Migração* – ambas desenvolvidas dentro do contexto do projeto Areal –, tornou-se, para mim, de grande valor e importância a consideração da existência de um entrelaçamento potencial entre a palavra escrita e a imagem impressa, entre a voz pronunciada e a representação imagética exposta – o que, não somente me levou a ter uma maior atenção no que se refere à composição de texto e imagem fotográfica nos livros que realizo, como também me conduziu a agregar, definitivamente, a apresentação oral como instância de exposição dos fragmentos incoadunáveis deste trabalho (ação, texto, fala, fotos, filme, livro)”²⁰.

Com a publicação de *Deriva dos Sentidos*, (Documento Areal 9, 2011), André conclui a segunda parte de sua tetralogia, novamente incluindo livro, ação (*Propriocepção*), filme (*Curso*) e uma série de falas.

Segundo o artista, *Propriocepção* “consistiu na tentativa de realização de uma autotransformação, (proprioceptiva, metacognitiva e psicofisiológica), conduzida através da imersão diária na prática de devoção ao exercício de uma hora de corrida (...) realizados principalmente em Porto Alegre e, uma vez por mês, deslocado para lugares mais afastados, tais como, as cidades de Rio Grande, São Francisco de Paula, Santa Cruz do Sul ou Chuí. (...) Como cenário de uma investigação artística, os dez quilômetros de trilhas perpassadas diariamente em locais ermos ou no contexto urbano, conduzi-

ram-me ao estabelecimento de uma ação artística prático-reflexiva que, a despeito de seus aspectos simbólicos mais evidentes, proporcionou-me vivências extraordinárias de integração com a paisagem (...) conduzindo-me a pensar mais profundamente sobre a nitidez das demarcações entre os ideários do corpo e da mente – pois que, conforme pude comprovar, para além do ânimo fisiológico proporcionado pelo exercício determinado, poucas fronteiras psicológicas permanecem intactas às mudanças que se passam no corpo e na mente como resultado de uma ação física sustentada à exaustão”²¹.

Seguindo o modo de organização e convívio entre ação-imagem-texto experimentado em *Consciência Errante*, o livro *Deriva de sentidos* “propõe ponderações sobre que espécies de realizações a interdependência entre as substâncias sensórias e intelectivas que sustentamos apresenta para nós; de que maneira prolonga nossa percepção e de que modo transforma nossa expressão em relação de comunicação com o outro, com nós mesmos e com o mundo. Na tentativa de corporificar uma reflexão sobre a sujeição recíproca e intercomplementar entre o físico e o metafísico, as cogitações em *Deriva de sentidos* giram, principalmente, em torno dos possíveis confrontos entre o exercício físico e a própria paisagem como possibilidades de deliberar um movimento e projetar a execução de uma meditação sistemática através de uma experiência artística que aposta na convergência do pensamento e do gesto (...) pondo em verificação a capacidade de perder a identidade estritamente racional que nega à relação do corpo com o espírito o estatuto de protagonista não somente do fenômeno perceptivo e expressivo, mas também como estruturante das linguagens que podem ser obtidas da fundação de qualquer meio sistemático (ou não) de comunicar ideias ou sentimentos através de signos convencionados”²². Com igual ênfase na experiência de um tempo dilatado pela presentificação da consciência através da comunicação de um esforço físico e mental exaustivo, a segunda parte da tetralogia encerra-se em *Curso*, filmagem de uma ação participante de *Propriocepção*, “em um só plano sequencial, de uma hora de corrida na beira da praia do Cassino, em Rio Grande. Na imagem somente o que se vê é uma figura correndo, no centro da tela, com as ondas do mar ao fundo.

Ainda que apareçam um barco encalhado e alguns mosquitos, e ainda que por vezes se note alguma alteração no solo (por vezes areia, por vezes água, por vezes lixo), a paisagem se mantém praticamente inalterada até o fim da filmagem. Assim como o filme *Nômada*, realizado para agregar-se como instância complementar do livro *Consciência errante*, *Curso* não almeja ser um produto audiovisual hermético e destinado à fruição de públicos específicos, mas sim contribuir para o estabelecimento de um entrecruzamento de fronteiras capaz de fazer voltar a atenção para os processos de investigação e redefinição de conceitos que animam e pluralizam a experiência artística e procura enfatizar a multiplicidade heterogênea do gesto criador que se conforma não somente em instâncias de controle, pertinência e objetividade, mas também (e simultaneamente) pelos foros de divagação, prostração, incerteza e dissolução de propósitos que, a meu ver, constituem o caráter natural da realização artística²³.

Desde as primeiras viagens, André e eu aprendemos a incorporar distâncias e a trabalhar longe de casa. Por alguma razão, nossas ações em Areal até hoje se nutrem desses deslocamentos.

Ainda em 2003, enquanto André finalizava *Migração* e *Consciência errante* – concluindo uma etapa de Areal financiada pelo programa Petrobras Artes Visuais – semanalmente, eu tomava o ônibus com destino à cidade de Camaquã e passava algumas horas caminhando, observando o movimento e fotografando as ruas.

Certo dia, ao dobrar uma esquina, deparei-me com um edifício que abrigava a Rádio Camaquense AM. Entrei e me apresentei à recepcionista, dizendo que estava na cidade para realizar um trabalho participante do Projeto Areal e que gostaria de contar com o apoio da transmissora.

Era o início de uma estimulante parceria, tendo como principal interlocutor o jornalista Flávio Medeiros, que mantinha um programa matinal, aos sábados, e me recebia em horários agendados ou na eventualidade de não comparecimento de outro entrevistado. Minha participação consistia em oferecer um grupo de objetos que havia apresentado em uma exposição e que, agora, desejava distribuir com a ajuda da Rádio, sendo eles: oito cubos de alumínio em tamanhos diferentes, dotados do mesmo peso (quatro

quilos) e revestidos por imagens transparentes da água e do areão do Arroio Dilúvio; uma estrutura feita em ferro, revestida por uma tela preta quadriculada, lembrando um telescópio. Na base dessa estrutura, havia a fotografia de um cachorrinho que André Severo e eu encontramos vagando na praia do Mar Grosso, em uma perambulação por São José do Norte.

Entre avisos de falta de energia elétrica, concertos na rede pluvial e notícias da Guerra do Iraque, eu entrava no ar: “Se o ouvinte possui uma borracharia, uma farmácia, um comércio de roupas ou outro estabelecimento de acesso público e estiver interessado em ter um trabalho de arte realizado nesse local ou em acolher objetos de arte – cubos com imagens do Arroio Dilúvio e um engradado com a fotografia de um cão –, por favor, entre em contato com a rádio”.

Flávio de Medeiros ofereceu espaço no *site* da Rádio Camaquense para publicação do seguinte anúncio:

“Uma de minhas peças inclui a fotografia de um cachorrinho que apareceu diante de André Severo e de mim, enquanto caminhávamos na praia do Mar Grosso, em São José do Norte. Era um dia cinzento de junho e o mar estava baixo. Não que estivesse calmo, ao contrário: quando dois pescadores puxaram sua rede, só o que encontraram foi um emaranhado contendo um pobre siri, triturado pela força incrível do mar. A rede estava imprestável. Associamos esse momento a um poema escrito por Jean Cocteau que, quando chegou a nossas mãos, pareceu-nos escrito para o mar do Sul, embora o tenha sido para o Mar do Norte europeu. Dizia assim: *Eu que adoro o sol como um selvagem/eu amei esse Mar do Norte/eu amei suas cidadezinhas feias/ e para amar coisas assim tão feias/ há que saber amá-las ternamente*. É possível que nossos litorâneos se ressintam com essa comparação, pois do Chuí ao Cassino, ou de São José do Norte a Mostardas, nosso litoral é impressionante e belo, não há dúvida. Porém, ao pensar nas casas do Hermenegildo, retorcidas pela fúria desse mar horizontal – ou no pobre siri triturado na rede – sobrevém uma melancolia que apenas a visão de um cachorrinho branco, risonho na areia cinzenta, é capaz de amenizar.

O retrato desse cachorrinho, do instante em que ele surgiu na imensidão da praia, está retido dentro da peça a que me referi. Quem a abraçar poderá, de vez em quando, observá-lo contra a areia, como se materia-

lizou diante de nossos olhos, um dia, na praia do Mar Grosso. Penso que, por suas características e peso, seria bonito instalar essa peça em um daqueles estabelecimentos que vemos logo na entrada de Camaquã. Interessados em acolher esse trabalho, por favor, entrem em contato com a Rádio Camaquense.

Meu nome é Maria Helena Bernardes”.

Sem nenhum retorno a esse anúncio, decidi oferecer diretamente o objeto à Borracharia do Derceu, um dos estabelecimentos a que me referi no anúncio.

O proprietário examinou o engradado de ferro com a foto do cão e nos autorizou a instalá-lo no alto de uma parede, onde não atrapalharia o serviço e ficaria bem.

Em resposta a uma participação no programa de Flávio Medeiros, Ana Paula, jovem chefe de relações públicas do Hospital Nossa Senhora Aparecida de Camaquã, telefonou para o programa, aceitando a oferta de trabalho. Juntas, percorremos o hospital, trocando ideias e conhecendo sua rotina e departamentos.

Naturalmente, cada uma de nós tinha uma expectativa diferente em relação ao que poderia ser um trabalho de arte, mas rapidamente migramos para uma zona de interesse comum, de onde surgiu um “objeto sonoro ambulante”²⁴ destinado aos internos e pacientes que vinham para consultas.

Além do hospital e da Borracharia do Derceu, contamos com a adesão entusiasmada de uma jovem vendedora das Lojas Lebes, rede de lojas de departamento atuante no Rio Grande do Sul.

A jovem, chamada Jane, prontificou-se a acolher os cubos, parecendo especialmente atraída pela ideia de dispor “pedacinhos de esgoto” sobre os móveis e utilitários em exposição na loja. Referia-se aos cubos com imagens do Arroio Dilúvios, acompanhados de instalação sonora e filmes de nossas caminhadas pelo Arroio Dilúvio e Arroio Duro, em Camaquã²⁵.

Disse a Jane que, de minha parte, não tinha expectativa em relação à disposição dos objetos, que ficasse à vontade para adequá-los ao ambiente de forma a não criar embaraços ou dificuldades, sobretudo com o gerente que se mostrava nitidamente contrariado.

Após uma breve querela em torno da música e dos filmes, o gerente acabou cedendo ao argumento da moça que insistia que os aparelhos, que já estavam sintonizados em programas quaisquer, não gastariam mais energia para apresentar os filmes e a música.

No mês seguinte, viajei para fora do país, por um longo período. A meu pedido, André retornou a Camaquã com Denise Gadelha e Ana Flávia Baldisserotto para informar-se sobre o destino dos objetos e registrá-los. Para sua surpresa, encontrou os cubos em nova disposição, dessa vez, expostos entre sapatos, tomando parte da “Quinzena do Calçado” promovida pela loja. Jane contou a André que havia feito diversas disposições, naquele período, e, inclusive, havia destinado os filmes a passar em uma televisão em oferta, exposta na vitrine.

Certa vez, Flávio de Medeiros me encontrou no saguão de entrada da Rádio Camaquã e avisou que haveria uma brecha ao final de seu programa, naquela manhã. Aceitei impulsivamente o convite, preparando-me, enquanto esperava, para contar a história do cachorrinho do Mar Grosso, que sempre me vinha à mente, quando meus amigos da rádio diziam que toda a participação era bem vinda, contanto que fosse *informativa*.

Perguntava a mim mesma do que necessitaria uma narrativa para ser considerada informativa (meus amigos radialistas insistiam que as informações deveriam vir acompanhadas de data e local, entre outros dados objetivos). O que faz de uma mensagem uma informação? Que tipo de conteúdo é informativo? Seria minha história do cachorro informativa?

Com essas ideias, entrei no estúdio e sentei-me ao lado de Flávio Medeiros, que dava recados, chamava músicas e noticiava fatos locais e mundiais, entre anúncios e vinhetas comerciais.

O jornalista terminava um bloco de notícias, quando três homens entraram no estúdio, alvoroçados, mal se contendo para não fazer barulho. Quando vieram os comerciais, começaram a discutir entre si. Até onde pude entender, um deles era vereador e os outros dois, opositores políticos; debatiam um episódio de corrupção ocorrido naquela semana. Flávio Medeiros explicou que eu estava esperando durante boa parte da manhã e entraria no ar nos últimos dez minutos do programa e que, se sobrasse algum

tempo, eles poderiam falar. Olharam para mim; talvez esperassem que eu cedesse a vez. Mas eu estava igualmente determinada a contar a história do cachorro.

Flávio Medeiros entrou no ar, enquanto os homens desesperavam-se, olhando o relógio. Sentia-me confiante, pois o jornalista deixara claro que a preferência era minha e, além do mais, não demonstrava simpatia por aquela invasão. Bastava eu ficar quieta que o microfone seria aberto à minha frente, pensei. Assim foi. Comecei a contar a história.

Do outro lado da mesa, em pé, os homens me encaravam tensos, contidos, a ponta dos dedos empurrando a madeira, com os olhos indo e vindo de mim para o relógio, na parede. Concentrei-me na imagem do Mar Grosso, no vento que sopra por lá, na surpresa da aparição que abanava o rabinho, o pelo amarelo sobre a areia amarela, um visitante que veio do nada e partiu para lugar algum.

O programa terminou com essa imagem. Os ouvintes sequer desconfiaram da presença dos três homens no estúdio. Saí, deixando uma confusão para trás. Na viagem de volta, pensava sobre o imperativo da informação que o rádio havia me ensinado e que ele mesmo havia relativizado, dando prioridade ao cachorrinho naquela manhã.

Passagem

Ao sermos contemplados pelo programa Petrobras Artes Visuais/MinC, o que nos propiciou convidar os artistas plásticos Elaine Tedesco, Hélio Ferrenza e Karin Lambrecht para desenvolverem trabalhos pessoais, participarem de debates públicos e publicarem livros na série Documento Areal.

Ainda em 2000, havíamos convidado Karin Lambrecht para realizar uma ação em Areal. Com sua experiência e intensidade artística, Karin representou um apoio importante para o projeto em sua fase inicial, tendo sido, além de conselheira, uma parceira incansável em viagens a trabalho e debates. Com sua colaboração, demos início à série de livros, cujo primeiro volume, *Eu e Você: Karin Lambrecht*, foi publicado em 2001.

A experiência documentada no livro de Karin deu continuidade à série *Registros de Sangue* que a artista vinha desenvolvendo desde 1997. Essa ação, em particular, envolveu a participação de um grupo de convidados que se deslocou a uma estância na fronteira do Rio Grande do Sul com o Uruguai para assistir ao abate de um carneiro e, a seguir, imprimir a mancha de seus órgãos em folhas de papel.

O tempo emocional da ação foi imensamente maior do que seu tempo cronológico, cumprido em justos trinta minutos:

“Em um segundo momento, o carneiro é trazido do quarto para o lado de fora, pendurado à árvore e morto. A morte do carneiro é triste, ainda que a metodologia cuidadosa a neutralize, em parte. Passo a passo, o carneiro perde rapidamente a forma familiar do animal vivo para ser dividido em uma série de peças que vão se multiplicando, à medida que o peão prossegue com os cortes. O fluxo e o cheiro orgânico, intenso do sangue, são o marco inegável da morte, um odor que acompanhará todas as partes envolvidas: o ar, a grama, a casa, onde

serão guardados os utensílios, o carro em que as pessoas transportarão a carne para a cidade e, mais intensamente ainda, o cheiro forte estará impregnado nos desenhos e nas pinturas, pois estes não serão lavados, nem consumidos. (...)

De pedaço em pedaço, o carneiro pendurado à árvore vai se tornando menor, até desaparecer por inteiro. O desaparecimento do corpo preso à árvore deixa um vazio, mas não produz alívio, pois o lugar fica tomado por um estranhamento que não o tinha comprometido antes, mesmo nos momentos em que o carneiro estava dentro da casa. Esta alteração logo irá passar, embora o dia fique impregnado dela até o final”²⁶.

Entre 2002 e 2007, o livro *Eu e Você – Karin Lambrecht* foi seguido por outros cinco volumes da série, três deles concebidos por convidados: *O + é Deserto* (Documento Areal 3), de Hélio Ferverza, *Sobreposições Imprecisas*, (Documento Areal 4), de Elaine Tedesco, que realizou uma sequência de ações sob o mesmo título, nas cidades de Mostardas e Rio Pardo; e *Antão o Insono*, para o qual Marcelo Coutinho foi convidado a editar e comentar texto atribuído a Tomé Cravan (Documento Areal 6)²⁷.

Logo após a publicação de seu livro, *O + é Deserto*, em 2003, Hélio Ferverza desenvolveu uma experiência intitulada *Transposições do Deserto*, nas cidades fronteiriças de Santana do Livramento (Brasil) e Rivera (Uruguai).

O trabalho foi apresentado repetidas vezes pelo artista em diferentes falas públicas, algumas delas, debates propostos por Areal. Além do problema da apresentação da ação artística – ao qual Hélio vinha se dedicando com particular interesse –, sua ação permitia debater profundamente a participação e localização da autoria artística em uma experiência associativa, entre outros aspectos que seu trabalho iluminava.

“Em seu trabalho, Ferverza propôs a seguinte atividade a professores e estudantes de duas turmas de ensino básico, pertencentes a duas escolas distintas, cada uma delas situada em um dos lados da fronteira: seria ministrada uma aula da disciplina

de Geografia, simultaneamente, para cada uma das duas turmas de estudantes; os ministrantes seriam os próprios professores de Geografia de cada escola, com a condição particular de que, naquele dia, os mestres inverteriam seus locais de trabalho e desenvolveriam, em aula, um tema proposto pelo artista; no caso, o ‘Deserto’.

Assim, em determinado dia e à determinada hora de seu turno escolar, os alunos brasileiros assistiram a uma aula sobre o tema ‘Deserto’, ministrada em espanhol, e os uruguaios, em português. O artista participou do processo de negociação que precedeu a ação, vendo sua idéia inicial transformar-se várias vezes. A certa altura, tudo estava arranjado. Em uma manhã de sol, Hélio Ferverza acompanhou a ocorrência de seu trabalho, dividindo-se entre duas cidades. Cada professor providenciou os recursos que considerou mais adequados para trazer o ‘Deserto’ à sua aula. Os estudantes, de um lado e de outro, (bilíngues, como é próprio da situação fronteiriça), ouviram a aula em seu segundo idioma, experimentando um intercâmbio que se dá cotidianamente nas ruas, mas que é pouco incentivado na rotina oficial das cidades. Hélio Ferverza acompanhou a ação que se desdobrava diante de seus olhos com a mesma curiosidade e inexperiência com que a desfrutavam os demais. Para todos os envolvidos, dos dois lados da fronteira, a situação era nova e velha, conhecida e desconhecida, programada e improvisada; era, em seu mais comovente sentido, uma experiência de conhecimento”²⁸.

Além de contribuir com sua participação na série Documento Areal, Marcelo Coutinho é também parceiro de André Severo em *Dois Vazios*, projeto que os artistas mantém entrelaçado a Areal desde 2008.

A parceria de André com Marcelo resultou, em parte, do reconhecimento de uma ansiedade comum, percebida quando os dois artistas se aproximaram por ocasião de *O Artista Pesquisador*, evento no qual participaram em 2001, no MAC-Niterói.

Esse contato trouxe Marcelo, gradualmente, para nosso convívio e sua participação e cumplicidade em Areal o tornaram, mais do que um parceiro, um grande amigo e confidente. Angustiado com a prisão da arte no

domínio dos eventos, inquieto com as contradições éticas, as permutas de interesses e as querelas corporativas que entrevê no meio profissional da arte, sua reflexão muitas vezes norteou, clareou e apaziguou nossos próprios conflitos, localizando-os em sua dimensão justa.

Da mesma forma, a parceria e a amizade de Ana Flávia Baldisserotto – que nos acompanha desde o nascimento de Areal, nas areias do Chuí, até a aventura que desenvolvemos juntas em Eldorado do Sul²⁹ – afiançou valores que nos ensinam a evitar *qualquer artifício que faça o mar caber em uma caixa. E esquecer a vontade de nadar nele*³⁰.

Em razão do cumprimento de uma década de Areal, o ano de 2010 oportunizou, por um caminho ou outro, que produzíssemos uma série de reflexões, lembranças e reencontros com antigas parcerias e colaborações.

Não é de surpreender que André Severo tenha realizado *Soma*³¹, nesse período, uma pequena odisséia audiovisual pela beira mar do extremo Sul, em companhia de alguns de nossos parceiros mais próximos convidados a caminhar pelas paisagens de Tavares, Praia do Cassino, Maravilhas do Chuí, Lagoa do Peixe e Lagoa dos Patos.

André confessou que há tempo cultivava o desejo de poder “olhar de longe” a imagem de duas figuras caminhando a esmo naquelas lonjuras de areia e vento.

Seu desejo foi realizado com a filmagem de *Soma*, (Documento Areal 8), em que os pares formados por Ana Flávia Baldisserotto e Alexandre Moreira, Marcelo Coutinho e Jane Pinheiro, Júlio Bernardes e Melissa Schulz Severo, Paula Krause e Fernando Mattos, (além de nossa própria participação), são vistos caminhando, lado a lado, pela paisagem que se conformou como identidade de Areal.

A despeito do clima errante e melancólico que as imagens em preto e branco sublinham, a filmagem de *Soma*, sob a condução de André foi uma experiência de imensa alegria, marcada pela celebração de ter esses amigos por perto nessa década de devaneio e cumplicidade.

Sem a contribuição, a ética e a lucidez desses parceiros, certamente muitas das ideias que alimentam Areal não teriam o mesmo tônus.

Jeitinho

*O centro de Passaic surgiu como um adjetivo cinza. Cada loja era um adjetivo, uma cadeia de adjetivos disfarçados de lojinhas. (...). Na realidade, o centro de Passaic não era um centro, mas um abismo típico, senão, um vazjo ordinário. “Que grande lugar para uma galeria!”, ou quem sabe, uma “exposição de esculturas ao ar livre” pudesse animar esse lugar (Robert Smithson, *Um Giro pelos Monumentos de Passaic*, 1967).*

No Brasil, usamos a expressão “jeitinho brasileiro” basicamente em uma conotação negativa, definindo-o como gesto de malandragem que permite que alguém seja beneficiado contra o que ditam as leis.

Ignoramos, porém, que os brasileiros corretos também têm no jeitinho uma instituição nacional a que invariavelmente recorrem em algum momento da vida. “Não há brasileiro que nunca tenha dado um jeitinho”³², reconhece a antropóloga Livia Barbosa. Trata-se do jeitinho sadio, anárquico e, por isso, saudável e libertário.

Essa apreciação positiva do jeitinho vê nele o sintoma próprio de uma inteligência crítica e plástica, que permite aos brasileiros corrigir e atualizar regras que caducam ou se tornam disfuncionais. Esse jeitinho depende, contudo, do diálogo calçado em um repertório afetivo comum e da qualidade relacional de nossa sociedade, que sobrepõe a pessoa à abstração de projetos e normas.

Para Roberto DaMatta³³, a fluência e a naturalidade com que se produzem interações e associações entre pessoas estranhas, em nosso país, se deve à natureza tipicamente relacional do povo brasileiro.

Acrescentaria, nesse sentido, que tal facilidade, ou mesmo necessidade dialógica que nos caracteriza como sociedade, representa um valioso patrimônio para as ações artísticas que dependem da fluidez das ruas e das relações improvisadas que aí se tornam possíveis.

Em *Brasil no Horizonte*³⁴, ensaio estimulado pela participação de Areal em um encontro de artistas latino-americanos promovido pelo projeto TRAMA³⁵, em Buenos Aires, em 2005, abordei essa qualidade brasileira para discorrer sobre o quanto ela impulsiona e participa de certo tipo de interação artística. Tomei minha experiência, ao realizar *Vaga em Campo de Rejeito*³⁶, como exemplo:

[Durante a residência, no Faxinal das Artes], estava *trabalhando em meu livro, Vaga em Campo de Rejeito*, quando um artista alemão, participante do encontro, perguntou-me do que se tratava o texto. Mostrei a ele algumas fotografias do trabalho relatado no livro e descrevi a ação realizada em Arroio dos Ratos, no Rio Grande do Sul, dentro do Projeto Areal. Narrei a ele que, apesar de desconhecida na cidade, obtive apoio dos moradores e instituições locais, que iam desde o empréstimo de um carrinho de mão e uma pá, até a cessão de uma enorme área, um antigo aterro de carvão, aonde passantes, operários, crianças e uma equipe de obras da prefeitura vieram se engajar solidariamente ao empreendimento proposto por mim.

Diante dessa narrativa, o colega alemão fez uma observação da qual não pude esquecer: “Na Europa, não poderias fazer um trabalho como esse. Ainda que as pessoas valorizem a arte, não podes simplesmente te dirigir a alguém que não conheces e pedir: ‘por favor, me empresta uma parte de tuas terras para eu fazer uma experiência, durante alguns meses’, ou ‘me deixa entrar em tua casa para fazer uma instalação’, etc. É descabido; as pessoas te olhariam com indiferença”.

Com isso em mente, passo à participação de Areal em uma experiência institucional, na qual estratégias relacionais serviram de motor e combustível: o “Programa de Residências Artistas em Disponibilidade: a educação como um espaço para o desenvolvimento de micropolis experimentais”³⁷, proposto pela artista argentina, Marina De Caro, curadora do Projeto Pedagógico da 7ª Bienal do Mercosul.

Durante um seminário oferecido pela curadora aos artistas e críticos participantes³⁸ das residências, Marina De Caro apresentou sua ideia de “capital pedagógico”, característica percebida por ela em certos exercícios

poéticos que produzem naturalmente uma teia de colaborações, cujo resultado é a produção e a troca de conhecimento entre sujeitos que dificilmente se relacionariam em outro contexto.

Segundo Marina, foi com base nessa qualidade que ela definiu os participantes do programa de residência, parte fundamental de sua ação pedagógica.

A participação de Areal no projeto pedagógico da Bienal implicou em uma série de viagens pelo Litoral Sul, região que André e eu escolhemos para fazer nossa “residência em trânsito”.

Entre julho e dezembro de 2009, percorremos a orla entre Mostardas e Chuí, tendo como base a cidade de Tavares, a 30 Km ao Sul de Mostardas. Lá, nos hospedávamos no hotel mantido por nosso guia e parceiro, Sr. João Batista Cardozo, com quem partíamos para explorar o território formado por charcos, areais, campos e imensas lagoas que caracterizam o Litoral Sul.

Tavares se encontra no meio da Grande Restinga, a que nosso guia também se refere como “península” – trecho estreito e arenoso, com 155 quilômetros de extensão, comprimidos entre a Lagoa dos Patos e o Oceano Atlântico. No extremo Norte da península, situa-se Mostardas e, no extremo Sul, São José do Norte.

Nosso trabalho se desenvolveu a partir de uma combinação não pronunciada, mas subentendida, segundo a qual André “olharia”, (traduzindo em filme), e eu “ouviria”, (traduzindo em escrita), a paisagem e a vida miúda da península e da praia grande que dá continuidade a ela³⁹.

Nosso guia nos ajudava a criar os roteiros, pois conhecia intimamente a paisagem física e humana do Litoral Sul para onde se mudou já adulto, o que se refletia em seu olhar modelado pela sensibilidade de forasteiro.

A cidade de Tavares é descrita no livro *Histórias de Península e Praia Grande/Arranco*⁴⁰:

Três horas de estrada se passaram. Tavares não chegava nunca.

Quando chegou: ruas retas, algumas asfaltadas, outras não; avenida principal larga, com praça e canteiro no centro; poucas árvores; quatro construções de dois andares e, as demais, casas de um piso; igreja matriz de feição colonial; quarteirões regulares, parte das ruas pavimentada, parte não; casinhas arrumadas, algumas mistas, outras de madeira e outras de alvenaria; pátios amplos, pouca vegetação.

Não se vê pobreza, nem riqueza exageradas. Todos parecem viver razoavelmente bem, em Tavares.

Diante dessa paisagem, conhecida de qualquer brasileiro que tenha vivido ou cruzado uma cidadezinha de interior, André Severo e eu nos perguntamos: que contribuição poderíamos oferecer a uma comunidade cuja vida parecia tão completa? Só tínhamos certeza de que sairíamos transformados pelo que viveríamos e ouviríamos em nossas andanças e noites passadas em Tavares. Porém, e quanto às pessoas da península? O que ganhariam com nossa passagem por lá?

Sob o céu e o ar duro de Tavares, pisando a areia que encobre suas calçadas e ruas, perguntamo-nos: como poderia a arte agregar algo a esse mundo entre horizontes?

Para não repetir uma reflexão já feita, retomo uma passagem de *Brasil no Horizonte*:

No debate que se seguiu, logo se formou consenso em torno da ideia de que, em nossos dias, a ausência de instituições de arte contemporânea em uma comunidade sinaliza uma lacuna fundamental que necessita ser solucionada.

Interroguei-me se tal lógica não estaria calcada na crença na arte como bem maior, cujas formas têm o poder de atualizar o homem em relação a seu desenvolvimento espiritual, ao longo da História. Não fosse assim, que importância teria o fato de que, em algum cantinho longínquo do território brasileiro ou colombiano, a população permaneça à margem do debate sobre as últimas experiências eletrônico-digitais na arte? (...)

Olhar o mapa do mundo desenhado pelo que designamos ‘comunidade artística contemporânea’ nos põe diante de outra geografia, na qual as proximidades se produzem mais facilmente sob a influência de narrativas históricas e teorizações sobre a arte do que pela influência do meio cultural imediato sobre a própria produção artística.

Ainda assim, não deixa de ser curioso pensar que essa mesma ‘arte contemporânea’ – que aproxima artistas de Porto Alegre, Oslo e Kuala Lumpur, por exemplo – não nasça espontaneamente entre casinhas assentadas sobre a poeira, dispersas a cinquenta quilômetros de nossas casas⁴¹.

A paisagem de Tavares traduzia o caráter das pessoas da península – uma população esparsa, de gente quieta e afável, em grande parte, descendente de açorianos.

Enquanto corriam as filmagens dirigidas por André, eu escrevia, anotando as histórias contadas pelo Sr. Batista, relatando os bastidores das gravações do filme e lembrando antigas viagens àquela região, cortada pela Estrada do Inferno⁴². Ia guardando esses escritos para decidirmos, ao final, o que fazer com eles e com o filme de André.

Eventualmente, o Sr. Batista nos perguntava sobre nosso trabalho, para, segundo ele, entender melhor nosso serviço e poder prestar melhor o seu. Nessas ocasiões, discutíamos o que já tínhamos definido até ali. Conversávamos sobre as coisas que dividíamos nas viagens: os faróis, o mar, os eremitas, o movimento das dunas, os bichos da praia, as poucas choupanas se desmanchando sob a areia e o vento.

O tempo corria e, diferente do que experimentamos em outras cidades, nossas passagens por Tavares não propiciavam outros contatos além do Sr. Batista. Volta e meia, perguntávamo-nos que tipo de ação pedagógica, tão solitária, seria aquela.

Certo dia, estávamos organizando nossos equipamentos no jipe, quando uma professora, vinda da Secretaria da Educação, atravessou a rua e se aproximou de nosso guia para tratar de assuntos comuns. Apresentada por ele, contei sobre nossa participação no projeto pedagógico da Bienal e perguntei a ela se achava interessante que a escola fosse envolvida em nosso

trabalho, participando de uma etapa da publicação. A professora respondeu: “Aqui tens o telefone da secretária de educação, só que ela está em licença, agora. Na volta, quem sabe ela possa te dizer alguma coisa”. Dito isso, retomou o assunto que tinha ido tratar com o Sr. Batista.

Delicadamente, Tavares nos mostrava como deveríamos nos conduzir para que nosso movimento não perturbasse sua tranquilidade. Estava claro que nosso trabalho não teria “público”, nem mesmo para o tipo de encontro com o público, que realizamos em outras comunidades. Não havia, ali, qualquer expectativa de algo dessa natureza. Não havia lacunas em Tavares, pois não havia demandas não supridas no que dizia respeito a atividades como a nossa.

Nossa passagem pela península se encerrou em abril de 2010, tão mansamente quanto as ruas de Tavares, ao meio-dia.

Em todo esse tempo, nosso único interlocutor foi o Sr. Batista. Foi ele quem assistiu aos filmes e leu os textos, indicou locações e contou histórias; foi ele quem, cheio de vida e curiosidade, opinou e participou de todas as etapas, vendo o trabalho desenhar-se sobre um campo de incertezas, até configurar-se como publicação.

A ele confiávamos nossas ideias e também servíamos de confidentes: muitas vezes, nosso amigo se dizia impaciente com a imobilidade da península, porém, reconhecia que ela lhe havia ensinado a habitar um tempo menos recortado, onde cabiam mais coisas; apesar da morosidade, a península lhe permitiu construir sua profissão, sua família e uma sólida rede de amigos.

Nas palavras de Mônica Hoff⁴³, o programa de residências do projeto pedagógico da 7ª Bial teve ações que alcançaram “entre uma e mil pessoas”, sendo cada retorno comemorado pela equipe. Enquanto algumas ações mobilizaram comunidades ou envolveram grupos, foi possibilitado um trabalho como o nosso, que afetou diretamente uma única pessoa, em uma extensão de mais de quinhentos quilômetros de litoral.

Creio que ter vivido essa experiência em diálogo com o Sr. Batista, com os companheiros de viagem que participaram do filme e com a equipe do Projeto Pedagógico, nos permitiu entender que o fundamental é que,

como artistas, saibamos compartilhar, da melhor forma possível, o que nos for permitido oferecer. Mesmo que esse compartilhamento seja raro e mínimo, será máximo em intensidade, se tiver o desejo do outro como porta de entrada, como ocorreu em Tavares.

De seu lado, o Sr. Batista desejava entender o que nós fazíamos, da mesma forma que, de nosso lado, desejávamos conhecer a vida e a paisagem na península, seus pescadores e faroleiros, seu conchal, casas de lata e florestas de pinus.

Todos saímos dessa aventura motivados a multiplicá-la: André e eu, por meio de imagens e relatos publicados no livro que resultou da experiência. O Sr. Batista, como guardião de uma pilha de livros à qual ele, melhor do que ninguém, saberá dar destino, caso entenda que nosso olhar em trânsito possa contribuir para a vida dos que conhecem essas lonjuras por dentro.

Entre as ações que realizamos ao longo desses dez anos, André costuma dizer que Tavares foi a “mais Areal”, entre todas. Creio que meu parceiro viu ali um feliz reencontro com a paisagem de nossas primeiras viagens e, também, a felicidade de texto e filme terem emergido do mais puro “estado de trabalho em trânsito”.

Epílogo

Na tarde de 08 de agosto de 2002, quando André e eu nos preparávamos para entrar no Arroio Dilúvio, uma amiga que trabalha em um órgão da Justiça, em Porto Alegre, vivia uma situação bem diferente.

Atarefada em seu turno, viu-se requisitada pelo procurador a entregar um processo. Nervosa, esta amiga não conseguia localizar a pasta com o tal processo e foi instruída a deslocar-se até a cidade vizinha de Viamão para onde imaginava ter enviado os originais, devendo trazê-los de volta para uma audiência, ao final da tarde.

De uma hora para outra, essa amiga viu-se dentro de um automóvel, em companhia de dois oficiais da Justiça, a caminho de Viamão.

Apreensiva, imaginava que a julgariam irresponsável, remoendo a culpa de ter extraviado os papéis. A certa altura, seus pensamentos foram suspensos por uma visão que a fez exclamar, junto à janela do carro:

– É minha amiga! Caminhando no Dilúvio!

Imediatamente, percebeu que seus colegas pareciam ainda mais espantados com essa notícia do que com o desaparecimento do processo. Isso a fez permanecer calada durante o resto do trajeto, temendo decompor definitivamente a imagem da funcionária responsável, cultivada em anos de serviço público.

Ao chegar a Viamão, os problemas se evanesceram: o processo foi encontrado e o procurador o recebeu de volta, a tempo para a audiência.

Quando minha amiga me contou essa história rimos muito, abismadas pela estranha sincronia de nossas ações, entrecruzadas em um milésimo de segundo, na Avenida Ipiranga.

Desde então, disse ela, sempre que a rotina a oprime com a urgência de pastas desaparecidas e batalhas contra o relógio, vem-lhe à mente a visão das duas pessoas conversando e caminhando, vagarosamente, no leito do Arroio Dilúvio, em uma tarde fria de quinta-feira.

Notas

¹ Título do ensaio escrito por Lucy Lippard como apresentação de seu livro *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. (University of California Press, 1997).

² Exemplo recente foi a exposição *Horizonte Expandido*, apresentada no Centro Cultural Santander, em Porto Alegre, entre maio e agosto de 2010, com curadoria de Areal, em comemoração aos seus dez anos. Sobre essa exposição, ver entrevista na página 80.

³ Tenho uma admiração especial pela coordenação eficiente e afetuosa de Maria Eugênia Saturni, então gerente do Núcleo de Artes Visuais do Itaú Cultural, que sustentou com entusiasmo as metas de democratização, estímulo à produção artística e reflexão propostas por aquela primeira edição do programa.

⁴ O próprio Areal beneficiou-se mais de uma vez de incentivos ampliados pela gestão do governo federal, atuante entre 2002 e 2010.

⁵ Recordo-me de como essa entrada dos curadores em um território que imaginávamos pertencer ao artista causou-nos perplexidade, especialmente no caso de exposições de obras de artistas vivos, pois entendíamos que a instalação no espaço expositivo e a proposição de diálogo com outras obras fossem extensões naturais do trabalho de criação. Logo a participação de curadores passou a ser considerada imprescindível para atestar profissionalismo e assegurar prestígio ao evento, a ponto de, na falta dela, o próprio artista ver-se designado como curador de si mesmo.

⁶ SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley: University of California Press, 1996.

⁷ SMITHSON, Robert. "Cultural Confinement". In: *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley: University of California Press, 1996. "Não são os artistas que estão confinados pessoalmente, mas sua produção está. Os museus, bem como os manicômios e as prisões, têm jardins e câmaras - em outras palavras, salas neutras, chamadas galerias. Ali, um trabalho de arte perde a sua força para transformar-se num objeto ou superfície portátil, alienado da vida lá fora. Uma sala vazia, iluminada, é ainda uma submissão ao "neutro". Neste contexto, os trabalhos de arte parecem atravessar uma espécie de convalescença estética. Cercados por outros

invalidos e inanimados, eles subjazem ali, à espera que os críticos venham decretá-los “curáveis” ou “incuráveis”. A função do curador-carcereiro é de isolar a arte do resto da sociedade. Depois virá a integração. Uma vez que o trabalho se encontre totalmente neutralizado, inofensivo, abstraído, seguro e politicamente lobotomizado, estará pronto para ser consumido pela sociedade. Tudo se resume a enlatados visuais e a mercadoria transportável. Qualquer inovação só será tolerada à medida que corroborar esse tipo de confinamento." (Texto apresentado por Smithson em sua participação na Documenta 5 de Kassel, em 1972. T.A.)

⁸ A residência transcorreu entre novembro de 1999 e janeiro de 2000.

⁹ Intitulado *Coluna para a Cité des Arts*, o trabalho foi apresentado na Galeria da Cité Internationale des Arts, situada no andar térreo da residência. A intervenção foi, ao mesmo tempo, um tributo pessoal ao trabalho de Brancusi e uma solução que possibilitou que me relacionasse com espaços e pessoas que habitavam a residência, atravessando simbolicamente seus cinco andares, além da própria galeria para alcançar um estacionamento público, situado no subsolo do edifício. A coluna – uma magra estrutura vertical, formada por pedacinhos quebrados de cano PVC, alinhados por uma tira de borracha presa ao teto e ao chão – apenas atravessou discretamente um canto do *hall* de entrada da galeria, deixando as paredes e a área principal vazias. Nos andares superiores da residência, a estrutura quebradiça cruzou vestíbulos de apartamentos, corredores (quando rejeitada por um morador convidado a recebê-la) e um depósito de materiais de limpeza; após cruzar a galeria, desaparecia nas escadarias do estacionamento subterrâneo.

¹⁰ Itaú Galeria- Belo Horizonte, que hoje se encontra fechada.

¹¹ Em julho de 2005, realizamos um debate sob esse título no Festival de Inverno do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, tendo como convidados a jornalista, crítica e curadora Cristiana Tejo e o artista plástico Hélio Ferverza, autor do Documento Areal 3, *O + é Deserto* (Edunisc, 2003).

¹² O projeto foi realizado pela Secretaria de Cultura do Estado do Paraná e ocupou um alojamento destinado a programas de aperfeiçoamento de professores estaduais, disponibilizando um chalé mobiliado para cada artista, além de refeitório, sala de informática, salas de conferência, teatro e cinema.

¹³ *Eu e Você – Karin Lambrecht*. (Documento Areal 1). Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2001.

¹⁴ Tendo a primeira versão publicada em 2003, pelo jornal *Perdidos no Espaço*, publicação do projeto de mesmo nome, coordenado pela professora Maria Ivone dos Santos, da UFRGS, o texto foi revisado e ampliado para habitar o coração desse Documento Areal 10, que leva o nome do riacho.

¹⁵ André Severo, em comunicação particular.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Idem.

¹⁸ Idem.

¹⁹ Idem.

²⁰ Idem.

²¹ Idem.

²² Idem.

²³ Idem.

²⁴ Objeto dotado de uma gaveta, na qual depusitei as fotografias de locais apontados por pessoas da cidade como os mais bonitos e de um compartimento inferior contendo um CD *player*, equipado com fones de ouvido, em que se podia ouvir uma composição com partes de gravações sonoras efetuadas nesses mesmos locais por meu marido, o compositor Fernando Mattos, que participou ativamente do trabalho.

²⁵ Os cubos eram acompanhados de um ambiente sonoro intitulado *Esferas cúbicas para oito porções do Arroio Dilúvio*, composto por Fernando Mattos. Além disso, entregamos a Jane cópias dos registros em vídeo das caminhadas realizadas por André e por mim, no Arroio Dilúvio e Arroio Duro, este último, um canal que corta Camaquã, utilizado principalmente para irrigação dos campos de arroz.

²⁶ BERNARDES, Maria Helena. In: *Eu e Você – Karin Lambrecht*. Santa Cruz do Sul, EDUNISC, 2001.

²⁷ Todos os livros citados, assim como *Vaga em Campo de Rejeito*, (2003), de minha autoria, e *Consciência Errante*, (2004) de André Severo, resultaram de uma cooperação estreita entre os autores e a artista plástica Denise Gadelha, responsável pela execução dos projetos gráficos.

²⁸ In: “Brasil Contemporâneo: crônicas de um país incógnito”. AXT, Günter, S-CHILLER, Fernando (org.). Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2006.

²⁹ Desde 2006, Ana Flávia e eu desenvolvemos uma experiência com base em Eldorado do Sul, município localizado a dez minutos de Porto Alegre, relatada na novela *A Estrada que não Sabe de Nada*, em fase de editoração para ser publicada na série Documento Areal, em 2011.

³⁰ BALDISSEROTTO, Ana Flávia. *Verbetes para ler de um areal*. In: *Horizonte Expandido*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2010.

³¹ Em agosto de 2010, Areal lançou o livro *Soma*, de André Severo (Documento Areal 08). Além do filme encartado, em formato de DVD, a publicação contém o roteiro e as fotografias das filmagens iniciadas durante nossa participação no Programa de Residência *Artistas em Disponibilidade*: a educação como um espaço para o desenvolvimento de micropolis experimentais, integrante do Projeto Pedagógico da 7ª Bienal do Mercosul, em 2009. A série de viagens para filmagem de *Soma* foi finalizada em 2010, com patrocínio da FUNARTE que também financiou a publicação e lançamentos do livro e do filme. “Desenvolvido em *trânsito* pela paisagem da metade Sul do estado do Rio Grande do Sul, *Soma* é uma experiência audiovisual que trata do encontro de indivíduos movidos pelo impulso da deriva. Tendo por base as vivências compartilhadas por mim e por Maria Helena Bernardes ao longo dos dez primeiros anos do projeto *Areal*, o filme tomou forma durante uma série de viagens pelos municípios de Mostardas, Tavares, São José do Norte, Rio Grande, Santa Vitória do Palmar e Chuí. Resultado da proposta de realização de um filme nômade, *Soma* foi elaborado no campo da experimentação interativa e teve como principal mote de ação a instauração de um ambiente participativo de criação. Menos do que seguir à risca um roteiro, com locações pré-estabelecidas, planos definidos de antemão e propostas de interrelação performática dadas *a priori*, *Soma* estruturou-se como uma aposta na entrega para a natureza errante do imaginário e no estabelecimento de um diálogo direto, com toda a abertura possível para a improvisação entre o diretor do filme, a paisagem que abrigou as gravações e as pessoas convidadas para viver, ou reviver, em frente à câmera, a situação de deambulação proposta.” (Depoimento de André Severo).

³² Tomo a expressão “jeitinho” dos estudos antropológicos de Roberto DaMatta e Livia Barbosa sobre a sociedade brasileira, expressão que denota o “modo relacional” (DAMATTA, Roberto. *A Casa e a Rua*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1991, p. 71-102), como constituímos a identidade e equilibramos a dinâmica do convívio social. Do ponto de vista desses antropólogos o recurso ao “jeitinho brasileiro” não é necessariamente um desvio de favorecimento pernicioso; antes disso, sua prática “repara as desigualdades materiais, as ineficiências do sistema, compensando-as com uma abordagem moralizante”. O jeitinho pode “ser alçado a elemento paradigmático de nossa identidade social” sendo, em seu melhor uso, “emblema da cordialidade, espírito matreiro, conciliador, criativo, caloroso, reafirmando nosso

eterno casamento com uma visão de mundo relacional” (BARBOSA, Livia. *O Jeitinho Brasileiro: a arte de ser mais igual que os outros*. Rio de Janeiro: Campus, 1992.)

³³ DAMATTA, Roberto. *A Casa e a Rua*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1991, p. 71-102.

³⁴ Idem nota 28.

³⁵ Trama foi iniciativa de um grupo de artistas de Buenos Aires, entre eles, Marina De Caro, que formulou o convite à participação de Areal no referido encontro. O projeto tinha objetivo de “confrontar e intercambiar estructuras, problemáticas y tendencias comprometidas en la constitución del pensamiento artístico, privilegiando el eje de acción sur-sur.” (www.proyectotrama.org).

³⁶ BERNARDES, Maria Helena. *Vaga em campo de rejeito*. (Documento Areal 2). São Paulo: Escrituras, 2003.

³⁷ O programa de residências foi parte das atividades pedagógicas desenhada por Marina De Caro e equipe para 7ª Bienal, participando os seguintes artistas e projetos: Claudia del Río (Argentina) *Clube de desenho*; Diana Aisenberg (Argentina) *Histórias da Arte – Dicionário de Certezas e Intuições*; Diego Meleiro, (Argentina), *A filosofia política na academia de ginástica*; Francisco Tomsich e Martín Verges (Uruguai), *Transposição de um estudo para um retrato comum*; Júlio Lira (Brasil), *Percursos urbanos – escuta na cidade, ruído na bienal*; Nicolas Floch (França), *A grande troca, projeto para desejos coletivos*; Nicolas Paris, *Laboratório de desenho* (Colômbia); Ricardo Basbaum (Brasil), *Coleção Vicinal*; Rosário Bléfari (Argentina) *Oficina de canções* e Júlio Lira (Brasil), *Percursos urbanos – escuta na cidade, ruído na Bienal*.

³⁸ Seminário realizado entre 23 e 24 de julho de 2009, nos dias subsequentes à mesa redonda em que foram apresentadas as propostas curatoriais da 7ª Bienal do Mercosul, *Grito e Escuta*, com curadoria geral de Victoria Noorthoorn e Camilo Yañez.

³⁹ Refiro-me aos 250 km ininterruptos de praia entre a Barra da Lagoa dos Patos e a Barra do Chuí.

⁴⁰ De nossa participação no Projeto Pedagógico da 7ª Bienal, resultou a publicação de “Histórias de Península e Praia Grande/Arranco,” (Documento Areal 7), reunindo crônicas escritas por mim e um filme dirigido por André Severo, intitulado *Arranco*, com tiragem em DVD encartada na publicação. “Em *Arranco*, uma criança, um homem e um velho alternam momentos de um mesmo sonho em seqüências que traduzem em imagem, tempo e símbolo a amplitude e o imaginário de quem habita os areais da metade sul do estado do Rio Grande do Sul. O filme foi realiza-

do a partir de uma série de viagens pela paisagem de areais, mar aberto, campos e lagoas do Litoral Sul do estado. Nessas viagens, foram percorridas as praias da costa doce e salgada gaúcha, em busca de histórias e impressões da paisagem natural e humana da região. Produção errante e sem roteiro, plano de filmagem, locações ou elenco previamente definidos, foi o próprio desenvolvimento da experiência de deambulação que, aos poucos, formatou o produto audiovisual resultante”. (Depoimento do artista). Em agosto de 2010, André Severo lançou *Soma*, (Documento Areal 08), contendo filme de mesmo título, igualmente encartado na publicação, trazendo também o roteiro e fotografias das filmagens realizadas, em parte, durante as viagens pelo Projeto Pedagógico e finalizadas com patrocínio da FUNARTE. “Desenvolvido em *trânsito* pela paisagem da metade sul do estado do Rio Grande do Sul, *Soma* é uma experiência audiovisual que trata do encontro de indivíduos movidos pelo impulso da deriva. Tendo por base as vivências compartilhadas por mim e por Maria Helena Bernardes ao longo dos dez primeiros anos do projeto *Areal*, o filme tomou forma durante uma série de viagens pelos municípios de Mostardas, Tavares, São José do Norte, Rio Grande, Santa Vitória do Palmar e Chuí. Resultado da proposta de realização de um filme nômade, *Soma* foi elaborado no campo da experimentação interativa e teve como principal mote de ação a instauração de um ambiente participativo de criação. Menos do que seguir à risca um roteiro, com locações pré-estabelecidas, planos definidos de antemão e propostas de inter-relação performática dadas *à priori*, *Soma* estruturou-se como uma aposta na entrega para a natureza errante do imaginário e no estabelecimento de um diálogo direto, com toda a abertura possível para a improvisação, entre o diretor do filme, a paisagem que abrigou as gravações e as pessoas convidadas para viver, ou reviver, em frente à câmera, a situação de deambulação proposta.” (Depoimento do artista).

⁴¹ Idem nota 28.

⁴² Apelido local aferido ao trecho da BR 101, que liga Mostardas a São José do Norte. Até poucos anos, antes de ser asfaltada, a Estrada do Inferno consistia de uma trilha sulcada na areia, célebre por sua intransponibilidade.

⁴⁰ Coordenadora do Projeto Pedagógico da Fundação Bienal do Mercosul e parceira de Areal em outros trabalhos.



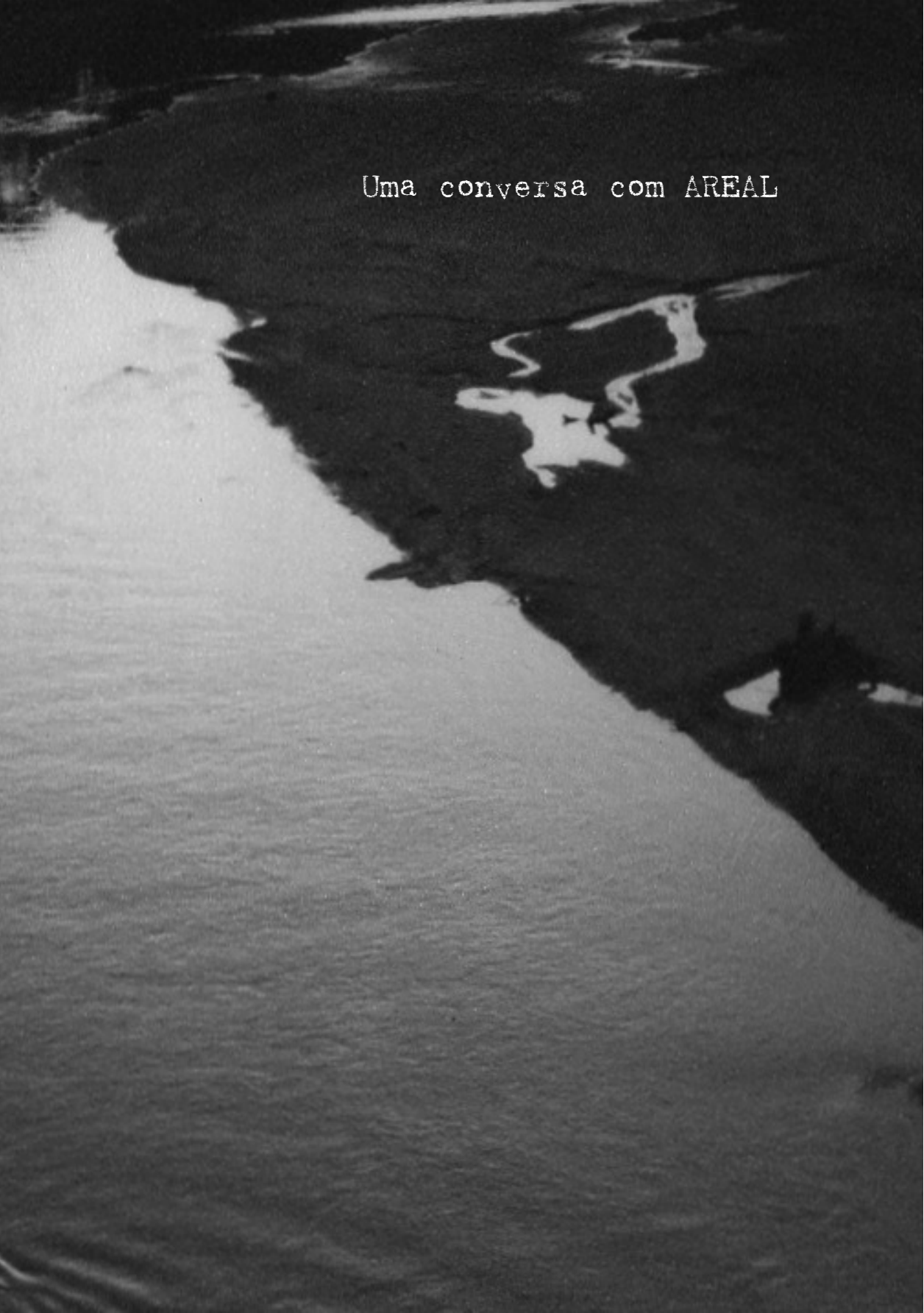
ENTREVISTAS

André Severo e Maria Helena Bernardes





Uma conversa com AREAL



O que é o projeto Areal?

Criamos Areal no início do ano de 2000. Em resumo, trata-se de um projeto em arte e humanidades cujo principal objetivo é trazer a público trabalhos artísticos, filmes experimentais e publicações dificilmente viabilizados em âmbito institucional.

Desenvolvido *em trânsito*, a partir de discussões que realizamos durante uma série de viagens que fizemos conjuntamente pelo Rio Grande do Sul, o projeto toma da paisagem sul do estado a imensidão de campos, água e areia como símbolo dos limites cada vez mais imprecisos da arte como disciplina na atualidade.

Nossa proposta, inicialmente, era a de que de Areal partissem os meios para que se realizassem investigações artísticas intensivas (veiculadas sem mediação) que resgatassem a um primeiro plano a experiência direta entre artista/autor e público.

Hoje, definimos o projeto simplesmente como uma plataforma de trabalho, vida e encontros entre pessoas e pensamentos. Como uma aposta na abertura de uma espécie de transfusão da experiência artística, do raciocínio fragmentário e do entrelaçamento de situações heteróclitas na realidade cotidiana, o que nossa associação no projeto Areal pretende salientar é a convicção que nutrimos de que, seja no campo da arte ou no terreno das diligências ordinárias, a intensidade da experiência e do pensamento não pode ser sedentarizada.

O que vocês realizam dentro do projeto?

Segundo o ponto de vista que norteia nossas ações em Areal, o fazer artístico está estreitamente ligado à produção reflexiva, sendo ambos geradores de conhecimento e formadores de novos paradigmas.

Neste sentido, além do fomento à produção de trabalhos (nossos e de outros artistas/pensadores que convidamos para aproximarem-se de Areal) o projeto mantém a série de livros Documento Areal e prevê, como

desdobramento de suas atividades, a promoção de debates abertos ao público para a apresentação de trabalhos, exibição de filmes, divulgação de livros e compartilhamento de resultados.

Através deste *corpus* simples de ações, o projeto permite que acompanhem, juntamente com todos os que se envolvem mais diretamente nas atividades desenvolvidas dentro de Areal, o nascimento e a formação, sob as múltiplas perspectivas de apreensão e entendimento que possam ser, então, geradas de um entrecruzamento das diversas atitudes, aptidões, convenções e intenções que estimulam a projeção de uma experiência artística na vida cotidiana.

Com isso, ainda que todas as instâncias de Areal (incluindo-se aí, sobretudo, a série de publicações que é o principal meio de divulgação do projeto) apresentem-se como uma busca de soversão da coerência que fundamenta a grande maioria das experiências artísticas culminantes em resultados que se possam apresentar sob os moldes de exibição convencional, nossa expectativa é a de que as ações, publicações, filmes e conferências geradas de dentro de Areal contribuam para a discussão sobre a crescente fragmentação estrutural e conceitual que identificamos na investigação artística contemporânea – fragmentação esta que, menos do que evidenciar a instantaneidade de nossa atual realidade, reflete um estado de acomodação que acaba por tornar o objeto ou a proposição artística cada vez mais desencontrada em sua conciliação espacial e na própria vinculação concreta com nossas preocupações ou atividades diárias e rotineiras.

Como é a dinâmica de trabalho em Areal e como se dá a relação do projeto com o público?

Levamos muito tempo até conseguirmos nos permitir a liberdade de abordar as pessoas com quem trabalhamos considerando-as como sujeitos, fora da condição de público. Acreditamos que essa possibilidade resulte do “descondicionamento profissional” que nossa experiência no Areal vem nos proporcionando. Desde a faculdade e, principalmente, no dito

“exercício profissional“, o artista introjeta a ideia de que deve se dirigir ao outro, a quem destina seu trabalho, como “público de arte“.

A relação artista-público existe, é claro, e não deve ser desprezada, contudo, entendemos que não se pode reduzir um ser humano a essa ou a outra categoria qualquer. Nosso meta é, sempre, encontrar alguma possibilidade de compartilhamento de experiências. Não é porque propomos ou aceitamos esta ou aquela ação, dentro deste ou daquele contexto específico, que achamos que qualquer tipo de hierarquia tenha que ser estabelecida.

Todo mundo é público, estudante ou profissional, em algum momento da vida, mas ninguém é só isso e não se define uma pessoa pelo que está escrito em um crachá, ou em uma ficha técnica. Quando trabalhamos em Areal, pensamos em estar com as pessoas da mesma forma que gostaríamos que elas estivessem conosco, sem portar nenhum crachá, visível ou invisível, sendo o que elas são quando estão distraídas, tomando o café da manhã, por exemplo. Gostaríamos que elas dividissem um pedaço de seu dia conosco, sem esperar receber ou dar nada, apenas vivendo uma situação de compartilhamento de experiências que transcorra dentro do espaço de convivência que a rua oferece, de forma tão maravilhosa, a cada momento. Todo mundo tem prática de viver no espaço imprevisto da rua, em que podemos ser abordados por um estranho, informar ou pedir as horas, comentar o tempo, dar uma informação. Com sorte, conhecemos gente fantástica e trocamos coisas valiosas nesses imprevistos.

Participar de Areal é mais ou menos assim, como perguntar as horas ou aceitar que alguém nos ajude a desatolar o carro.

Como vocês enxergam o projeto no contexto atual da arte brasileira?

Areal é, essencialmente, uma ação proposta por artistas; o que significa dizer que o movimento de reflexão em Areal sempre foi provocado de dentro para fora. Ou seja, sua contribuição à discussão mais ampla a respeito da produção e apresentação pública da arte contemporânea parte do compartilhamento da experiência individual, dando ênfase à densidade do processo artístico como matriz geradora da arte.

No Brasil, em particular, após um período em que estiveram amortecidas, estas ações vêm sendo esporadicamente retomadas, e isto é significativo. Acreditamos que ações independentes como Areal apresentam a arte em um momento anterior à catalogação crítica, à situação de exposição e, sobretudo, resgatam a importância do processo de criação em suas diversas etapas de experimentação, elaboração e interseção com a vida.

Especialmente atento às transformações sofridas pela definição de arte na atualidade, Areal vem dedicando-se a investigar e a difundir os efeitos dessa mobilidade sobre as relações entre arte e vida cotidiana, arte e outras áreas do conhecimento e, ainda, sobre arte e sistema de artes. Nesse sentido, se pode dizer que Areal é um projeto dedicado a promover projetos artísticos, apoiando a difusão de iniciativas culturais de artistas e pesquisadores da comunidade; e que tem, também, como meta, contribuir na formação teórica, mantendo debates constantes sobre o pensamento produzido nas áreas de artes e humanidades.

A seu modo é, portanto, um projeto que objetiva oferecer um panorama do discernimento e da manipulação dos conceitos artísticos no mundo que nos cerca, constituindo-se, pelas esferas em que transita (criação, produção e difusão), em uma espécie de plataforma de incentivo a se refletir sobre os processos pelos quais os artistas criam, interferem, analisam e compartilham seu pensamento no meio social.

Destacando o fato de estar se desenvolvendo, a partir dos desdobramentos do projeto, um importante debate que abrange, ainda, o problema da apresentação pública da arte contemporânea – que, em nosso meio, ganham, acreditamos, clareza e foco inéditos –, ajunta-se que Areal tem hoje, a nosso ver, papel decisivo no debate sobre a produção artística atual, sobretudo no que diz respeito à parcela dessa produção que traz consigo novas formas de comunicação pública, com ênfase na circulação ampla e imaterial de informação.

Como vocês entendem o papel do artista na relação obra-público?

Não acreditamos que a arte tenha que ter nenhuma característica específica e nem que ela precise estar apoiada em nenhum tipo de instrumento de mediação para que possa ser compartilhada e experienciada intensa e completamente (inclusive em todas os seus hermetismos e lacunas) para o público a que se destina. A arte é um produto humano; e, portando, não deve ser estranhada pelo humano.

Sem dúvida, toda a arte carrega um sentido amplo, pois ela requer uma descoberta e uma reinvenção de sentidos para ser fruída. Entretanto, isso ocorre quando admiramos uma paisagem holandesa do séc. XVII, quando estamos diante do altar de uma de nossas igrejas coloniais ou quando desfrutamos de uma pintura *naïf* ou de uma *performance*. Queremos dizer, com isso, que o mérito de estimular uma troca direta não é exclusivo de iniciativas como as nossas.

Talvez se possa pensar, é claro, que alguns trabalhos sejam mais fortemente imbuídos de um sentido interativo ou, ao menos, colaborativo. No caso de nossas ações, creio que sim, elas carregam bastante desse sentido colaborativo, de uma vontade genuína de compartilhamento, e ele resulta, também, de nosso profundo mal-estar em relação ao pragmatismo em que se encerrou a relação artista-público no universo dos eventos culturais.

Nossa completa falta de identificação com esse modelo nos levou a buscar trocas mais diretas com as pessoas no espaço de informalidade da vida. Essa informalidade, tentamos mantê-la quando preparamos alguma publicação, quando desenvolvemos uma ação, quando produzimos algum filme ou mesmo quando atuamos nos espaços institucionais – onde as identidades e papéis sociais estão mais demarcados. E é por isso que, em nossas falas, procuramos sempre caracterizar nosso trabalho como produto de uma interação viva, com pessoas e paisagens, apresentando-o como uma construção sempre em andamento, uma experiência atravessada por outros, um processo de descoberta que se pode experimentar viver sem a preocupação de fazer ou não fazer arte, sem categorizar, sem hierarquizar, sem dar nomes.

O projeto prevê alguma contribuição pedagógica?

Conforme as diretrizes poético-conceituais que balizam as propostas que dão corpo a Areal, as instâncias de criação, produção, compartilhamento e reflexão são interdependentes e estão estreitamente ligadas.

Como dissemos, além da instância de criação e de seus instrumentos de disseminação pública mais imediatos, nosso projeto sempre prevê, como desdobramento direto de suas atividades, a promoção de debates abertos ao público para a apresentação de ideias, leitura de textos e exibição de imagens – muitas vezes mesmo antes das ações, filmes ou publicações estarem concluídas.

Assim, se pensarmos o termo *pedagógico*, em sentido lato, como um conjunto de métodos que asseguram a adaptação recíproca do conteúdo informativo aos indivíduos que se deseja formar, se pode dizer que, (ainda que este nunca tenha sido nosso objetivo principal) todas as instâncias de nosso projeto possuam também um potencial pedagógico, pois acabam por incentivar, acreditamos, o aprofundamento da reflexão e prática culturais no campo social, sem abdicar do potencial humanista que legitima arte e pensamento. Além disso, pensamos que a contribuição pedagógica que Areal pode dar (tendo em mente o “capital pedagógico” de uma ação artística, como o define Marina de Caro, que foi curadora do Projeto Pedagógico da 7ª Bienal) é, simplesmente, a de possibilitar que as pessoas se deem conta de que a arte está por aí, que não é propriedade de ninguém, que ela existe tanto em ações simples, quanto complexas, que é um ponto de vista sobre determinadas situações que todo mundo vive ou poderia viver.

Proporcionar essa compreensão não é, evidentemente, o objetivo primeiro que procuramos alcançar com nosso trabalho, mas esperamos que possamos despertar em algumas pessoas essa consciência e que ela seja benéfica em algum sentido. Além disso, acreditamos que a troca de visões de mundo e de experiência com as pessoas envolvidas nas ações ou que assistem às nossas palestras, essa troca, em si mesma, tem um sentido pedagógico para elas e para nós.

Como a exposição *Horizonte Expandido* se encaixa nas produções de Areal?

Horizonte Expandido é a primeira realização a tomar o formato de exposição em Areal e tem como principal objetivo apresentar artistas, obras e escritos produzidos na década de 1970 que tiveram ressonância na concepção do projeto.

Concebido como expressão de um estado de instabilidade, mutabilidade, crise e liberdade, Areal faz convergir em *Horizonte Expandido* instalações, imagens, filmes, fotografias, textos e documentos produzidos por artistas que inauguraram um importante debate sobre as formas de compartilhamento da arte e se inclinaram a tratar de uma problemática ainda presente na produção contemporânea: a construção e afirmação de novas possibilidades de contato da arte com a coletividade.

Como tudo o que procuramos desenvolver em Areal, pode-se dizer que a mostra é norteadada pelo princípio de “encontro”, não apenas entre público e obras, mas entre público e artistas presentes na exposição. Assim, são privilegiadas obras e documentos que oportunizam a percepção do artista como um sujeito próximo no tempo e no espaço, uma presença viva na sala de exposição, de quem o público poderá ouvir a voz, ver a face ou ler um manuscrito.

Além de nomes amplamente difundidos no cenário artístico mundial, como Bruce Naumam e Marina Abramovic, a exposição inclui também artistas pouco conhecidos do público brasileiro, tais como Victor Grippo, considerado o maior representante da arte conceitual argentina, e os precursores da *performance* filmada, Bas Jan Ader e VALIE EXPORT. Em séries fotográficas e filmes, Ana Mendieta, Chris Burden, Dennis Oppenheim e Marina Abramovic apresentam-se em experiências dramáticas, seja pelo caráter político ou pela provocação dos próprios limites físicos, emocionais e existenciais. Em contraponto, Dan Graham e Vito Acconci envolvem a audiência em elaboradas operações de comando e sedução, registradas em filmes que marcaram a história da *performance* conceitual. Hélio Oiticica, Allan Kaprow e Joseph Beuys aproximam-se em *Horizonte Expandido*, por

meio de obras e testemunhos colhidos da maturidade de suas trajetórias – marcadas por um profundo entendimento da arte como forma de vida. Gordon Matta-Clark e Robert Smithson representam momentos de uma reflexão que diagnosticou a galeria de arte como lugar limitado a representações do real, um cenário impossível para trocas verdadeiras com o público. Ao mesmo tempo, no esforço de compreender o problema, esses artistas produziram um comovente reencontro com o espaço expositivo, seja através dos *nonsites*, de Smithson, ou dos *building cuts*, fragmentos apropriados da arquitetura urbana por Matta-Clark. Smithson, cujos textos foram especialmente influentes na concepção de Areal, é trazido em voz, imagem e movimento em uma experiência antológica, o filme *Spyral Jetty*, que funde filosofia, cinema e experiência artística, em uma vertiginosa viagem através dos estratos biogeológicos do planeta e das camadas de um tempo diante do qual a experiência humana parece insignificante.

Como serão as atividades paralelas da exposição propostas pelo projeto?

Produtores culturais, professores, estudantes e público em geral estão convidados a participar do debate em torno das ações artísticas apresentadas em *Horizonte Expandido*, participando do programa “10 passeios”, bem como das demais atividades pedagógicas que integram o evento.

Em “10 Passeios”, conduziremos 10 grupos pré-agendados por 10 diferentes roteiros durante o período de duração da exposição. Em cada um dos passeios, serão vistas e comentadas obras distintas, proporcionando ao visitante fruir das obras expostas, seguindo um roteiro pontuado por paradas para conversa sobre momentos específicos da obra de cada artista, entendidos como instrumentos potenciais para mudanças de curso significativas, momentos de invenção em que os artistas expostos produziram soluções que afetaram o curso de sua produção pessoal, de sua própria geração ou de gerações posteriores.

Sob a ótica de Areal, esses momentos são percebidos como "instrumentos para encontrar saída ou produzir soluções" para limitações na comunicação ou na apresentação pública do pensamento, ou, ainda, para demarcar a identidade e atuação do artista junto ao meio social mais amplo. As obras resultantes refletem, em sua estrutura e procedimento, a necessidade de superar limites conceituais, morais, espirituais ou ideológicos, de criar recursos, debater juízos, propor novos meios e formatos ou reformular os existentes. São momentos de invenção que deixam a possibilidade de mudanças de rumo – por vezes mudanças drásticas que, após quatro décadas de sua formulação original, poderão ser discutidas diretamente na presença dessas obras matriciais e amparadas pelos recursos documentais e bibliográficos que acompanham a exposição.

O objetivo é, pois, abordar a vocação humanista motivadora das obras expostas que, ao se “desmaterializarem” – segundo o jargão conceitualista de sua época – propuseram uma renovação da definição de arte, aproximando o artista de seus contemporâneos e considerando o visitante como interlocutor, fora da categoria abstrata definida pela palavra “público”. Além disto, a mostra incorpora um espaço de encontro que agrupará textos, livros e documentos referenciais sobre os artistas da mostra e sobre o contexto cultural e social em que foram criadas as obras expostas; e serão realizadas atividades externas baseadas nas atividades de Allan Kaprow, nas ações de Hélio Oiticica e na idéia de “escultura social” de Joseph Beuys.

Como estas atividades se integram na mostra e no que Horizonte Expandido difere de outras mostras retrospectivas da produção dos anos '60 e '70?

Sob a ótica de Areal, as visitas comentadas, as atividades externas e demais encontros com o público integram as “atividades vivas” do evento, ou seja, aquelas que transpõem a apresentação de obras expostas e colocam pessoas em contato umas com as outras, pensando, interrogando e trocando experiências a partir do contato com o trabalho dos artistas que integram a mos-

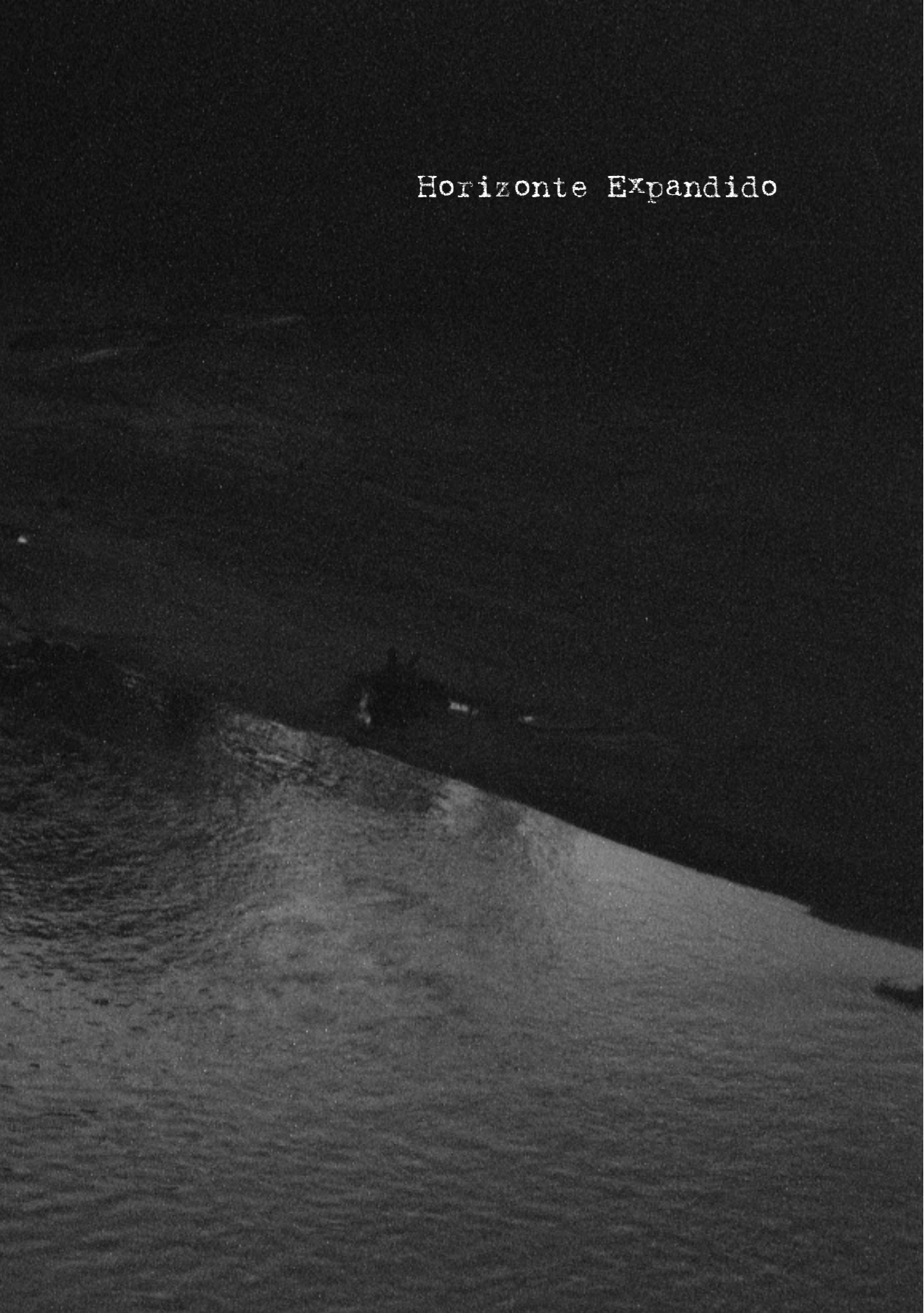
tra. Assim, entre maio e agosto de 2010, nossa expectativa é que o espaço expositivo do Santander Cultural seja utilizado como uma plataforma de encontro de pensamentos e obras que migrarão de vários lugares e tempos, criando uma constelação de depoimentos que tocam em problemas que afetam a possibilidade de integridade da produção reflexiva no seio da arte contemporânea e os expandem para os horizontes da interação cotidiana.

A diferença, se é que ela existe, entre esta e outras mostras retrospectivas é que esta constelação será apresentada por uma ótica de quem fala a partir de um Areal: um lugar inequívoco, instável, que não se pode precisar onde começa extensão ou termina, mas de cuja existência não se duvida.

* Entrevista realizada por Mônica Hoff, coordenadora das ações pedagógicas da exposição *Horizonte Expandido*, apresentada entre maio e agosto de 2010, no Centro Santander Cultural, em Porto Alegre, em comemoração aos dez anos de projeto Areal



Horizonte Expandido



Falem sobre a mostra Horizonte Expandido, ou seja, como surgiu a proposta para esta exposição, como foi o processo de criação e desenvolvimento da mesma?

Essa foi uma exposição organizada em muito pouco tempo. Foram apenas 4 meses, desde o “nascimento” até a abertura da exposição... foi um trabalho super intenso! Mas, de maneira geral, *Horizonte Expandido* tem uma relação direta com o projeto Areal, um projeto em arte contemporânea que tem por característica produzir trabalhos artísticos que excluem, digamos assim, a necessidade de qualquer mediação já dada para sua apresentação. Desde 2000, o projeto é proposto como uma espécie de “espaço de respiração”, ou seja, um espaço de liberdade em relação ao formato de apresentação das obras de artes visuais, que vem se apresentando cada vez mais especializado, a partir da metade dos anos 90, quando as instituições culturais começaram a ganhar um novo porte no mundo inteiro. Mesmo no Brasil, que ainda não havia alcançado a estabilidade econômica de hoje, o mundo da arte se especializou em uma nova dimensão segundo o padrão internacional, envolvendo categorias profissionais – curadores, mediadores, administradores e produtores culturais – que rapidamente se especializaram ou atualizaram-se, passando a atuar sistematicamente nos eventos. Para nós, em particular, essa situação parecia sufocante, pois quanto mais especializada a estrutura de apresentação, mais específico é o produto que ela demanda assim como as condições que ela oferece para sua apresentação. Areal foi a criação de um espaço que nos permitisse pensar livremente as formas pelas quais traríamos nosso pensamento a público fora dessas condições tão delimitadas.

Areal fez 10 anos em 2010; em função disso, em relação à exposição *Horizonte Expandido*, houve um entendimento entre a coordenação de projetos do Santander Cultural e a NAU produtora que viram em Areal uma reflexão particular sobre a arte contemporânea, entendendo que o projeto poderia propor e realizar um evento consistente no curto espaço de tempo disponível na agenda da instituição. De nossa parte, tínhamos vontade de homenagear trabalhos que serviram de referência para algumas tomadas de

decisão importantes em Areal, e que contribuíram na reflexão que desenvolvemos, lá no início, sobre os meios de apresentação pública da arte e sobre a relação artista/sistema de arte/público (...) havia uma série de artistas a quem nos sentíamos devendo uma “homenagem pessoal”, mesmo que fosse íntima, e cujas obras gostaríamos de ver aqui e poder compartilhar com nossa cidade.

A ideia nunca foi realizar uma exposição do projeto Areal, já que Areal não propõe trabalhos para serem expostos. A ideia era realizar uma exposição reflexiva, em que oferecêssemos uma leitura de pensamentos e obras referenciais na comemoração desses dez anos. Uma “curadoria Areal”... Foi assim que surgiu a exposição. De certa forma, pensamos essa curadoria como costumamos pensar um livro (...) Pensamos que *Horizonte Expandido* seria uma espécie de *Documento Areal* sob forma de exposição. Para além disso, tínhamos umas poucas linhas norteadoras em relação à exposição: apresentar o trabalho de outros artistas da melhor forma possível, tentando não subjugar-los, na formatação da exposição, a uma leitura muito autoral, evitando costurar isso com aquilo ou construir narrativas a partir da conexão entre os trabalhos. Queríamos dar autonomia a cada trabalho, decidindo não construir roteiros de visitação. Pensar com a cabeça de um artista em seu atelier, que concebe uma obra para ser mostrada por vez – nesse caso, seria uma coletiva, (que tem o mérito de oferecer um grande apanhado de trabalhos muito importantes), mas isso exigiria muito cuidado e delicadeza de nossa parte, buscando preservar os trabalhos em sua existência individual.

Existe uma função pública em uma situação dessas, de informar, compartilhar, trazer o maior número de coisas que pudéssemos trazer dentro de boas condições museográficas. Mas sempre pensamos com a cabeç a de artistas, por exemplo, nos perguntávamos: como o Smithsonian sonhou que fosse mostrada a Spyrall Jetty? Então é assim que ela será mostrada... Sem a interferência de outro trabalho. Cada vídeo pensado pelo artista para ser apresentado em monitor, está sendo mostrado em monitor; o que foi proposto como vídeo-instalação, está apresentado como vídeo-instalação; para os trabalhos apresentados em monitores, foram criadas cabines com uma arquitetura e uma acústica que permitem maior isolamento e intimida-

de com o trabalho. Pensamos a exposição – e a museografia do Eduardo Saorin a executou brilhantemente – de maneira que uma obra não interferisse na outra e, principalmente, que nós não interferíssemos nas obras, seja por meio de textos ou pela prática da mediação guiada, da explanação mediada em frente à obra. Então, foi assim que pensamos a exposição, com cabeça de artista!

Talvez possam falar um pouco mais sobre o Projeto Areal especificamente, sobre sua história, tendo em vista que foi daí que surgiu a parceria com o Santander nessa exposição.

Para deixar um pouco mais clara a natureza que a concepção artística do Areal possa ter em relação aos trabalhos presentes nessa mostra... Porque, nestes trabalhos, a gente vê alguns “links” não só em relação à reflexão, mas também à realização artística que desenvolvemos em nosso projeto, guardadas as devidas proporções. Aqui estão presentes todos os “heróis”, não só nossos, mas de muitas pessoas ligadas à arte contemporânea. Evidentemente, não seremos nós que nos colocaremos ao lado deles na história, nem nada disso, simplesmente sentimos certa afinidade com a maneira pela qual estes artistas viram a arte e viram a vida. Bom, então o que é o Projeto Areal? No início, em 2000, éramos amigos, mas ainda não tão próximos quanto nos tornamos a partir da criação de Areal. Identificamos, no início dessa amizade, a percepção de uma mesma angústia, pois é um projeto que nasce da crise, da angústia.

Estávamos em um momento de nossa trajetória como artistas emergentes – a gente brinca que artista emergente é que nem país com economia emergente, pois só deixa de ser emergente se outros quiserem (risos) – então, estávamos nessa malfadada categoria de artistas emergentes, Maria Helena, uma emergente mais velha, com 33 anos, André, um jovem emergente de 25 anos. Ambos participávamos da primeira edição de um programa nacional de exposições, que se chamava *Rumos Visuais*, promovido pelo

Instituto Itaú Cultural. Na época, deixaram muito claro que era um programa que, em primeiro lugar, dava visibilidade para a produção nacional, fazendo com que artistas de diferentes regiões circulassem pelo país. Também nos era dito que, na qualidade de artistas emergentes, experimentaríamos o tipo de situação profissional que artistas já estabelecidos experimentam, que é ver de perto a organização de uma exposição, conhecer curadores profissionais, viver uma rotina de montagens em instituições importantes... Havia uma série de coisas ali que dava a entender que (...) aqueles que passassem para a etapa posterior iriam desfrutar desse “Olimpo” que são as artes visuais profissionais. Embora uma parte de nossos colegas estivesse funcionando de maneira harmônica dentro disso tudo, sem viver nenhuma grande contradição, nem nada, nós nos identificamos um com o outro na percepção que aquilo que o *Rumos* nos apresentava como futuro, era algo que para nós não servia, pois nos angustiava, nos deprimia. Percebíamos que havíamos trabalhado duramente para chegar até ali – na época, cada um de nós tinha seu atelier e ambos éramos do tipo “fanático”, daquelas pessoas que trabalham todo o dia, de segunda a segunda, no atelier. Ou seja, havíamos trabalhado tanto para chegar a um lugar que não queríamos, para ter à frente um tipo de vida que consistia em produzir situações dentro de uma caixa, que é o atelier, colocá-las dentro de outra caixa - de madeira, revestida com plástico bolha - e enviá-la para outra caixa, o espaço expositivo. Então, de caixa em caixa, nós iríamos passar nossas vidas distantes de uma realidade mais viva, de uma troca mais intensa, mais experimental que, de algum jeito, nós queríamos nos proporcionar através do trabalho.

Criar Areal foi buscar essa outra condição, uma condição de autonomia, de tentar descobrir que outros trabalhos saberíamos fazer fora das nossas caixas... E também, Areal foi uma válvula de escape, que nos ajudava a sustentar o ritmo do *Rumos*, que foi se tornando insustentável e angustiante. Para isso, quando estávamos em Porto Alegre, saíamos a viajar apenas para conversar, para desabafar. Íamos de ônibus para qualquer lugar longe de Porto Alegre, de preferência que não tivesse nenhuma instituição cultural funcionando. Alguns eram lugares mais isolados, como as praias de Mostardas, São José do Norte... Aproveitávamos para pensar nossa vida fora da estrutura profissional da arte, em como conseguiríamos nos manter

atuantes como artistas, se essa vontade ainda estava dentro de nós. Uma situação na qual não teríamos nenhuma confirmação externa de nossa identidade de artistas. Tentávamos responder à velha pergunta romântica, “sinto necessidade real de fazer isso? Em que poderia contribuir sendo um artista? A quem interessa isso? Quem serão os interlocutores fora dessa estrutura que está aí?”

Então, fizemos esses exercícios de viagem durante um ano e as praias eram angustiantes também, assim como o Rumos Visuais, pois nos víamos sem saber o que fazer, o que ser... Não nos encontrávamos nem num lugar nem no outro! E foi nessa falta de identidade, nesse meio, que aprendemos a pensar as coisas em trânsito, a fazer as coisas em trânsito. *Vaga em Campo de Rejeito*, por exemplo, foi realizada em Arroio dos Ratos a partir de uma série de situações tanto provocadas quanto casuais, que se desenvolveram com a participação de moradores. Não resultou numa exposição, mas foi comunicada em inúmeras palestras e num livro que não se resumiu a um relato de experiência, mas que se configurou como outra parte do mesmo trabalho. Ou seja, descobrimos que, onde quer que existisse gente, paisagem ou algo que reagisse a uma proposição, interrogação ou desejo, seria possível que um artista agisse. E não é preciso que ele anuncie que é um artista – e nem que omita – para que a interação aconteça de forma verdadeira. Entre o artista com suas experiências e o não artista – que também tem sua vida e suas experiências – se produz um atrito e, desse atrito, sempre é gerado conhecimento e troca. Areal é isso, é proporcionar que esses encontros e esses atritos aconteçam. Para incentivar esses encontros, criamos a Arena, em 2005, com suas duas funções: a de uma associação sem fins lucrativos para o desenvolvimento dos nossos projetos e promoção de debates, apresentações e o programa educativo, a Arena Cursos, que oferece formação em teoria das artes e filosofia. Então, lentamente, ao longo desses 10 anos, conseguimos criar alguns suportes para desfrutar de uma autonomia prazerosa, que sucedeu a angústia – felizmente! É um projeto que não cede a nenhuma condição que não as de um desejo inaugural, de um movimento espontâneo. Isso é Areal!

Há uma relação direta com os trabalhos da mostra...

Temos uma dívida para com a arte contemporânea que busca rever as relações entre a arte e o outro- resgatando-o dessa categoria abstrata de público; procurando encontrá-lo fora do ambiente do evento cultural. Temos uma dívida, então, procuramos dar um pequeno passo, senão à frente, talvez ao lado, fazendo um “puxadinho” desse grande pensamento que encontramos aqui no Santander Cultural. Quando lemos sobre esses artistas, seus trabalhos e suas ideias nos livros, temos a sensação de que está tudo resolvido, fechado na história, pois os livros possuem esse dom de nos apresentar o passado coeso e encerrado. Mas diante do trabalho, tudo se revira do avesso, são muitos frescos. Tem um grau de intensidade, experimentação, de inquietação viva e aberta.

De modo em geral, como é feito o trabalho do projeto pedagógico? Afinal a mostra abrange também um público que busca e que espera uma obra mais formal, materializada, quase que “entregue”, tendo em vista que esta exposição evidencia muito mais o conceito do processo, as ideias e as questões das transformações do espaço/tempo. E, além disso, como se percebe essa relação do vídeo que, na maioria dessa exposição, serve mais como documento/registro dos trabalhos expostos com esse mesmo público visitante?

Um dos pontos de apoio ao público que não é familiarizado com obras como as desta exposição foi criar uma porta de entrada a cada artista aqui representado; essa porta é aberta pelo próprio artista, pois em todos os trabalhos ele está, de alguma forma, presente como sujeito. Pode-se ver seu corpo, ouvir sua voz ou ler suas palavras, isso se dá com todos os artistas, sem exceção. Talvez esse tenha sido o único critério que mantivemos após termos selecionado os artistas: a escolha de trabalhos nos quais o artista tivesse participação como presença. (...) Queríamos que essa exposição fosse um pouco como Areal: uma plataforma de encontro entre o visitante e o artista. Em nosso entender, os artistas que estão aqui tinham uma necessi-

dade verdadeira, que foge ao sentido de produzir profissionalmente um trabalho de arte baseado no raciocínio mecânico de “faço obras de arte porque sou artista”. Esses artistas fizeram o que fizeram porque necessitavam dizer certas coisas e tocar alguém com seus gestos. Então, se essas pessoas tinham essa pulsão de tocar seus contemporâneos de forma tão apaixonada e intensa, isso já é um ponto de comunicação, o trabalho deve funcionar bem, em um contato direto, pensamos. Acreditamos que qualquer pessoa possa se sentar em frente ao trabalho falado do Joseph Beuys, que é uma conversa, um debate, entre ele e uma plateia, e acompanhar o que está se desenvolvendo, ali. Agora é claro que referências específicas existem ali, como existem em diversas outras áreas da reflexão. Mas ainda assim existe um canal de contato aberto a qualquer um, pois esses artistas faziam, falavam e agiam movidos por uma necessidade autêntica de tocar o outro. Não eram “burocratas” da arte, mas sim pensadores inquietos, apaixonados, com uma visão humanista que, de fato, implica o outro, eram dotados de uma compreensão solidária do outro. Então, em princípio, as pessoas que vêm aqui visitar a exposição certamente se relacionarão com alguns desses trabalhos sozinhas.

Não incluímos nessa exposição um daqueles exemplos “dolorosos” da arte conceitual dos anos 70 - dolorosos no sentido de você sair “moído” por todas aquelas coisas dadas à leitura, à dedução de sentido, por relações científicas, inclusive – essas obras possuem seu mérito, sem dúvida, mas exigem um mergulho em um contexto filosófico autorreferencial. Isso não faz com que a arte conceitual com essa feição seja menos importante ou relevante, só não é o caso dessa exposição. As atividades pedagógicas estão considerando a possibilidade de as obras aqui expostas se oferecerem mais francamente à leitura despreparada, digamos assim, mesmo tendo sido anunciadas como participantes da década conceitual. Além dos mediadores que estão presentes no espaço de leitura para conversar, temos esse lugar de encontro que é a biblioteca, onde as pessoas podem vir, sentar, ler livros, conversar, pesquisar sobre os artistas. Os mediadores, alguns voluntários da Arena, estão preparados e à disposição para recomendar leituras, conversar sobre as obras, dar sugestões, trocar idéias. Além disso, temos encontros semanais com o público visitante para conversar sobre a concepção da exposição e sua relação com Areal.

Sem desmerecer os que aqui estão presentes, nesta exposição, há algum artista ou obra que vocês sentem por não ter conseguido trazer para a mostra?

Ao final, ficamos satisfeitos, pois as coisas fundamentais estão aqui. Houve outros trabalhos que chegaram a ser cogitados, mas que não foram possíveis devido ao apertado cronograma de produção. Queríamos muito mais um trabalho do Smithson, *Hotel Palenque*, que é uma projeção de slides com a voz dele lendo o texto que acompanhou originalmente essas imagens em uma apresentação da experiência em Palenque a uma turma de estudantes de arquitetura, em 1970, (outro trabalho falado), já tínhamos até a tradução do texto. Mas trabalhos como esse, que incluem a apresentação de slides, exigem uma antecedência muitíssimo maior na solicitação, o que não foi possível. Havia outro trabalho também com slides, do Dan Graham, *Homes for America*, um trabalho que circulou primeiro como páginas impressas em uma revista, em 1967, que, pelas mesmas razões, ficou para trás.

De outro lado, chegamos a ter a possibilidade de trazer alguns trabalhos “mais materiais”, como os múltiplos do Joseph Beuys ou alguns objetos do Gordon Matta-Clark, mas desistimos à medida que entendemos mais profundamente o sentido da exposição – no caso do Beuys, por exemplo, nos interessava o escultor social e não o Beuys “de coleção”. Entendemos que se tratava de uma exposição de arte em experiência, e não em exposição. E os filmes dariam conta de traduzir isso.

De modo geral, não tivemos nenhuma grande frustração, nada essencial ficou de fora. Uma boa surpresa foi quando decidimos incluir o Chris Burden, que, num primeiro momento, não estava na exposição. Quando tivemos esse *insight* sobre esta idéia de presença humana do artista (voz, imagem do corpo), o modo como o Chris Burden reflete e narra o seu trabalho veio totalmente a esse encontro, é realmente muito especial para todos aqueles que estudam o período e a relação artista-público.

Parte da produção contemporânea apresenta um resultado, por vezes, muito parecido ao que se fazia na época dos trabalhos/registros aqui presentes na mostra Horizonte Expandido. Em muitos casos, nessa nova produção, temos uma sensação de “vazio” diante dos trabalhos. (Talvez, isso se dê pelo fato de, na produção atual, os artistas visarem mais à “obra pronta”, sem os mesmos impulsos criadores daquela época). Afinal, os trabalhos aqui expostos têm cerca de 40, 50 anos. O mundo era outro, as questões, tanto sociais como as da própria arte, eram diferentes. Não te parece que, hoje, alguns trabalhos se apresentam como meras cópias esvaziadas? E dessa repetição, ao nosso ver, cria-se um certo “vazio” na arte contemporânea... mas esse questionamento, que não é exclusivamente nosso, às vezes passa por um discurso ressentido com o mercado, com as instituições, entre outros sujeitos atuantes do sistema, e que, por isso, não é realizado. Porém, quando é realizado, é taxado dentro deste discurso ou passa despercebido. Como vocês veem isso acontecendo hoje?

Bem... Temos o mesmo cuidado que vocês estão tendo ao falar disso, pois, muitas vezes, acaba parecendo um discurso simplesmente ressentido. Acreditamos que quem escolhe ser artista escolhe não assumir um compromisso com suprir demandas, produzir mercadorias, produzir atrativos... Às vezes, você pode ser demandado por outros, que te convidam para uma situação e você arregaça as mangas e vai trabalhar em algo que te convença, seja no sentido moral, ético, espiritual, humano ou lúdico. Mas não por outros interesses. (...) Não se trata de discriminar a escolha dos outros, mas de uma opção de vida. Uma das coisas que mais nos chocou no vislumbre de atuação profissional no meio artístico, na segunda metade dos 90, foi ver como jovens artistas aderiam de forma acrítica a essa vitrine e suas demandas de vitrine. De repente, todo mundo começou a falar em “carreira”, e não mais em trajetória artística. Artista tem trajetória, porque trajetória significa tentativa e erro, muitos erros, muitas tentativas e alguns acertos. Carreira é uma coisa em que se soma pontos e se ascende. E é claro que existem modos de ser um artista íntegro e correto dentro desse sistema, mas é como a Karin Lambrecht diz: “esse artista vai ter que saber viver no deserto, quan-

do aquilo que ele acredita estar fazendo de importante não for solicitado, ele vai atravessar o deserto, mas sairá fortalecido como artista”.

É isso, podemos ser artistas sérios em qualquer lugar, mas o importante é saber encontrar este lugar. Sempre existirão coisas que nos incomodam e precisamos discuti-las. Por exemplo, as obras desta exposição: a maior parte desses filmes e vídeos não era exibida a não ser entre os próprios artistas. Nada disso era sucesso garantido... Muito pelo contrário: as pessoas que fizeram essas ações abandonaram o que era garantido, abandonaram o terreno seguro... Isso aqui era o terreno inseguro, o deserto, pois os artistas saíram da zona de conforto para viver essas experiências. Mas o sistema é muito grande, e ele absorve tudo muito rapidamente, sendo legitimado e usado pelo entretenimento, pelo evento cultural, pois são muitos espaços para se preencher. O sistema de artes hoje é uma máquina muito grande. Ao pensar sobre os artistas desta exposição, os seus anseios quanto a estes trabalhos era utilizar o vídeo para registrar a experiência no sentido de duração, no registro de uma vivência intensa, ou seja, processual. Era gravar e comunicar essa intensidade, pois não se pensava em produto, em mercado, pensava-se nessa vivência, nessa experiência, em abertura, em desmonte de coisas e, ao mesmo tempo, no registro de coisas acontecendo, no registro de um entendimento, de um processo.

* Entrevista concedida à revista virtual *Panorama Crítico*, em junho de 2010, durante apresentação da exposição *Horizonte Expandido*, no Santander Cultural, em Porto Alegre. O texto foi revisado para incorporar a presente publicação.



O U T R O S E N S A I O S

Maria Helena Bernardes





Tomar um táxi é mais fácil do
que tomar uma decisão

Tive razão em todos os meus desdêns: pois estou me evadindo!

Evado-me!

(Rimbaud, *Uma temporada no Inferno*)

A frase "Tomar um táxi é mais fácil do que tomar uma decisão", foi extraída do livro *O camponês de Paris*¹, escrito pelo poeta Louis Aragon, em 1926.

A citação encontra-se no terceiro capítulo, intitulado *O sentimento da natureza no Buttes-Chaumont*, em que Aragon relata uma deambulação noturna na área do parque ao lado dos também poetas André Breton e Marcel Noll.

Certa noite, após o jantar, "cedo demais para as boates e tarde demais para o cinema" (p. 163), os três amigos saem para um passeio pelo bairro de Montmartre e, sem rumo objetivo, mergulhados em uma espécie de "crepúsculo da decisão" (p. 164), decidem embarcar em um táxi que, subitamente, assoma à esquina. Sem destino consensual, Breton assume o comando, improvisando uma direção: "Ao Buttes-Chaumont!" (p. 164). O condutor toma, então, o rumo do parque que "certamente estaria fechado" (p. 164) àquela hora. Entretanto, para surpresa dos amigos, os portões ainda abertos permitem-lhes entrar e explorar os passeios que sobem as colinas artificiais do Buttes-Chaumont, "esse vulcão de aparências" (p. 194) construído pelo Barão de Haussmann e onde os poetas testemunharão uma série de circunstâncias narradas no capítulo final do livro. Grande parte do segmento final é dedicada à descoberta de um curioso monumento, situado no cimo da principal colina do parque. Ao se aproximar, os poetas verificam tratar-se de um "obelisco-informativo", construído para as comemorações do 14 de julho de 1883. Examinando-o, descobrem que o monumento está coberto por uma série de anúncios e informações, tais como: a placa fundadora, homenageando o inventor e as autoridades presentes na inaugu-

ração do obelisco; uma relação completa das instituições públicas do 19^o *arrondissement*, com o número de frequentadores de creches, escolas, internatos e asilos da região; um termômetro, posto ao alto, sob o qual se noticiava a excepcional canícula de 1868 e, no lado oposto da coluna, alçava-se um barômetro, acompanhado de uma tabela com os índices normais e alarman-tes das variações de temperatura, umidade e pressão a que está sujeita a atmosfera parisiense. Outros informativos davam conta de generalidades como, por exemplo, a população do 19^o *arrondissement* e a indicação de ruas e bulevares, com as respectivas extensões em quilômetros, e, por fim, uma tabela contendo o cálculo das distâncias entre o ponto em que se encontravam os leitores e vários outros locais da cidade, em grandezas que variavam de centenas a milhares de metros.

O preciosismo do obelisco-informativo do Buttes-Chaumont encantou, imediatamente, o espírito desses "modernos Champollions"² (p.201) que dedicaram boa parte da madrugada a decifrá-lo.

Em vários momentos, Aragon interrompe sua narrativa para ilustrá-la com reproduções gráficas de partes do obelisco, espaçando parágrafos de seu texto para reproduzir tabelas, anúncios e cifras do monumento. Esse processo de colagem se repete ao longo de todo *O Camponês de Paris*, um fluxo heterogêneo de procedimentos e estilos narrativos que passam livremente de um tom fantástico ou lírico a um desfile de minuciosas descrições, nos moldes de prolixos relatórios técnico-científicos (como bem exemplifica a passagem em que Aragon descreve, em número e forma, todos os componentes do mobiliário de um bar situado na extinta passagem da Opera). Ora parodiando o estilo descritivo do romance naturalista, ora inventando uma estranha prosa, na qual colagens interceptam a narrativa como extratos de realidade a reduzir o potencial ficcional do texto, *O Camponês de Paris* testemunha, antes de mais nada, o genuíno espírito antiarte que caracterizou o movimento Dada³ e que impulsionou o nascimento do Surrealismo.

*

Confesso ter passado como um louco pelas salas resvaladiças dos museus; não sou o único. Lá fora, a rua esperava-me com mil encantamentos mais verdadeiros.

(*André Breton, Surrealismo e pintura*)

As deambulações pela Paris do início do século constituem o cerne criador de obras importantes como *O camponês de Paris* e *Nadja*, de André Breton⁴, escritos que não se acomodam em nenhum dos gêneros literários preexistentes e que vêm ratificar o princípio surrealista segundo o qual um deslocamento, não importa para onde, é sempre preferível ao ato ponderado e excludente de “tomar uma decisão”.

Tomar um táxi repentino, atravessar a cidade a esmo, flunar pelo cenário transformado da nova metrópole industrializada com seus veículos, multidões, iluminação a gás, cafés, passagens, cinemas e estações de trem, bairros artísticos e periferias proletárias; dar-se ao desfrute de recantos onde a luz do sol não adentra e que funcionam paralelamente ao transcurso do dia, como salões de jogos, casas de massagem e prostituição; são ações proporcionadas por um estado de disponibilidade para as ruas, que Breton reconheceu como a mais preciosa herança legada pelo movimento Dadá.

A disponibilidade Dadá para as ruas norteou as perambulações surrealistas realizadas por Breton e Aragon, nos anos 20, levando-os a demoradas expedições no interior de parques públicos ou a percorrer as quebradas encardidas das passagens parisienses, tão mais vivas naquela época do que as que restam hoje, peças de uma museografia que historiou, no curioso sentido do termo, de “adornar, com a história”, o coração de Paris.

Essa "disponibilidade"⁵ do espírito para o acaso das ruas - segundo Breton, outra preciosa herança Dada - é também um gesto de repúdio a um modelo social cuja racionalidade conduziu à devastação física, moral e política dos anos de guerra. A deambulação do *flâneur*, movido pelo "vento eventual do acaso"⁶, irrompe como oposição vital da arte à morbidez das decisões administrativas, oposição traduzida, entre os surrealistas, pelo gesto de entrega ao maravilhoso disperso no cotidiano, como o traduz Walter Benjamin em seu ensaio sobre o Surrealismo⁷. O compartilhamento coleti-

vo do maravilhoso está na base do programa do movimento que prevê a transformação da vida por meio de proposições estéticas calcadas, entre outras coisas, no gosto pelo elemento mundano, sempre preferível ao artístico, e na incitação ao acaso, sempre preferível às decisões de qualquer ordem.

O interesse dos surrealistas pelas ruas engaja-se ao compromisso revolucionário que dominará o movimento até a crise dos anos 30, época em que as expulsões e dissidências do Partido Comunista se intensificaram. Transfigurada a arte pela vida, transfigura-se a vida pela arte, dita a utopia surrealista. A ruptura com o dogma partidário é, porém, inevitável. Descendente de Rimbaud, o princípio surrealista de “transformação da vida” celebra a fusão da poesia com a realidade que, do ponto de vista do movimento, abriga também o sonho, a fantasia e o esoterismo. "A suprarrealidade engloba todas as noções, é o horizonte comum das religiões, das imagens, da poesia, da embriaguez e da vida mesquinha, essa madressilva trêmula que você acredita suficiente para povoar nosso céu", escreveu Aragon, em *Une vague de Rêve*. Fundidas no plano da suprarrealidade, tanto a realidade das ruas quanto a realidade da imaginação são sorvidas como fontes preciosas de material bruto, intocado pela experiência da arte. O acesso a esse repertório exige a incorporação ou invenção de novos procedimentos à prática artística, entre eles, a prática deambulatória, os jogos aleatórios realizados em grupo e o automatismo, psicografia da alma inaugurada com *Os Campos magnéticos*⁸.

Contudo, para além de dadas e surrealistas, os limites entre arte e realidade, ou entre arte e vida, vem sendo tensionado por diferentes manifestações artísticas que, ciclicamente, interrogam essa fronteira, incitando-a à mobilidade.

Durante o século XIX, o papel social da arte acompanha as transformações da sociedade burguesa em suas tentativas de afirmação desde a Revolução. A autonomia conquistada pela arte como uma entre as atividades liberais nascentes atesta seu poder de sobrevivência fora da proteção estatal e religiosa. O artista do século, em suas diferentes facetas - boêmio ou acadêmico, recluso ou *flâneur*, socialista ou dândi - será o agenciador de um novo espaço social para a arte, ambiente que começa a se produzir modulado pela pluralidade dos princípios correntes (liberais, místicos, socialistas e

positivistas). A pintura e a escultura, até então consideradas ofícios, tornam-se disciplinas da escola de Belas Artes; a arte é reivindicada como atividade burguesa, opondo-se aos mecanismos descendentes do poder absoluto: parte de Napoleão III a iniciativa do primeiro Salão dos Recusados; a produção artística, conservadora ou de vanguarda, passa a ser definida como “trabalho”, cindindo público, crítica e segmentos do nascente mercado de arte; o empirismo romântico e naturalista será interrogado pelos paradigmas da ciência e da filosofia. Começa a formar-se um novo mundo da arte, que se diferencia rapidamente como segmento social, em um processo de hiperdefinição que terá seu pico ao final da primeira metade do século XX, quando se atinge um discernimento agudo entre o que é e não é artístico⁹.

A cristalização da fronteira entre artístico e não artístico, somada à força centrípeta que o mundo da arte exerce sobre a experiência artística despertará sensibilidades e reações distintas a partir do modernismo.

Gestos de reclusão sobrevêm dos decadentistas do final do século XIX, que, ao repudiar todo o consenso - seja o da vulgar burguesia ou de refinados círculos intelectuais -, retiraram-se para o interior da arte, recolhendo-se em abrigos estéticos consagrados à pura fruição do espírito e da carne. Em seu romance *Às avessas*, de 1884, Huysmans faz encarnar em seu personagem des Esseintes o caráter aristocrático e tardio do dandismo, apresentando-o como um ermitão de ascendência nobre, hábitos excêntricos tendendo à “nevrose”. O personagem vive isolado, em uma casa projetada para seus delírios estéticos e para um exaltado culto à erudição. Em sua biblioteca, vedada à perturbação dos sons e odores da rua, des Esseintes isola-se em companhia de “obras latinas, que as inteligências domesticadas pelas deploráveis lições repisadas nas Sorbonnes designam com o nome genérico de decadências.”¹⁰

De outro lado, desenham-se gestos de evasão, escapes para fora do território da arte. Do delírio deambulatório de Rimbaud, resultará a sofisticada e subjetiva incursão na linguagem simbolista que ele inaugura. Abrindo outro veio da arte moderna, a concretude das pinturas de Courbet e Manet responde a perambulações pela paisagem do campo, em um caso, e da cidade, em outro - ambas tumultuadas pela desconstrução social e urbana do II Império.

Os novos realismos do início do século, entre eles, parte da produção surrealista e da Nova-Objetividade, lançaram-se ao contínuo das ruas desprendendo-se de procedimentos e gêneros para postular um grau zero de coeficiente artístico em suas pinturas, fotografias e escritos. Ao rejeitar a vocação formal do cubismo e a subjetividade expressionista, Otto-Dix define a atitude dos pintores da Nova Objetividade alemã: "Nós queremos as coisas nuas, nós as queremos muito claras, quase sem arte". Um dos fundadores do movimento, August Sander, começou sua atividade como fotógrafo comercial de arquitetura urbana e industrial, logo voltando sua sensibilidade para uma outra tipologia, iniciada com fotografias dos pedestres que passavam em frente a seu atelier. Nascia, assim, o ambicioso projeto *O Homem do Século XX*, série de retratos destinada a documentar o conjunto dos tipos humanos que compunham a Alemanha dos anos '20. Ao longo de anos, Sander construiu seu extenso catálogo de passantes, boêmios, advogados, homens de circo, professores, comerciantes, boxeadores, artistas, colegas, desempregados, trabalhadores, *barmen*, faxineiras, religiosos e tantos outros, retratando "as coisas tais como elas são e não como deveriam ou poderiam ser"- postura que lhe custou a perseguição do regime nazista e a consequente destruição de negativos e cópias.

Décadas mais tarde, o movimento da Internacional Situacionista revisará a postulação do desejo surrealista, expresso por uma arte realizada nas ruas e, portanto, irreconhecível como tal: uma não-arte que propõe a "construção de situações" no seio da realidade mesma. Escrita por Guy Debord, em 1957, a "Teoria da Deriva" situacionista - uma paradoxal incitação programática ao ato anárquico da deambulação -, participará do ideário de celebração do desejo que impulsionou o movimento de Maio de '68, tornando-o um dos cânones do gesto político de "ganhar as ruas".

Essas manifestações de saída literal às ruas serão intensificadas no próximo século e identificadas, ao fim do modernismo, como atitudes extramuros, ou seja, movimentos e evasão em relação ao meio cultural e ao saber artístico que nele se cristaliza.

Desses gestos negativos de evasão emergem duas críticas importantes. Em primeiro plano, eles se opõem à normatividade do meio cultural e de suas instituições. Não menos importante, eles desestabilizam e interro-

gam o saber artístico de sua época, impulsionando reformulações profundas na definição de arte ao propor sua contaminação com o que se encontra “lá fora”, nos movimentos da vida para além da arte. Assim, a paisagem cotidiana de ruas, feiras, parques e cafés; estações e estradas de trem; o cenário da boêmia e da marginalidade; boates e bares diurnos; o trânsito de passantes e a dispersão das multidões; periferias de todas as ordens; paisagens rurais, domésticas ou selvagens, próximas ou remotas tornam-se atraentes parcelas da vida real intocadas pelo saber artístico.

Essas utopias da evasão que aspiram à experiência da realidade sem a mediação da arte, rejeitando todo o sedentarismo intelectual e social, inauguram o modernismo e, também, contribuem para decretar seu fim, estendendo-se, transformadas, para além dele no tempo.

À parte as discussões científicas e filosóficas sobre o discernimento de um mundo “real” externo à consciência, para essas utopias da evasão, a “realidade” se define como o domínio “extra-artístico”, almejado pela arte como fonte de renovação. Em outras palavras, é onde se concentra a fração da vida não codificada, ou melhor, não *experienciada* pela prática artística. Contudo, ao tocar a realidade, o domínio da arte será vazado por forte estranheza. Nesse novo terreno, ela não mais se reconhece, vendo-se lançada à aventura da não-arte.

* Texto produzido para participação no Colóquio Internacional de Estética-UFRGS/UERGS, apresentado no Centro Cultural Érico Veríssimo pelos professores Kathrin Rosenfield e Júlio Bernardes, em Porto Alegre, no mês de agosto de 2005.

NOTAS

¹ ARAGON, Louis. *Le paysan de Paris*. Gallimard. Paris: 1953. A edição original data de 1926.

² Jean François Champollion: pioneiro na decifração de hieróglifos, foi conservador da coleção de peças egípcias do Museu do Louvre na primeira metade do século XIX.

³ Aragon é considerado autor do primeiro “antirromance” Dadá, intitulado *Anicet ou le Panorama, Roman*, publicado em 1918, quando o autor ainda estava no fronte.

⁴ Obra escrita em 1927, ano seguinte à publicação do *Camponês de Paris*, na qual Breton experimenta combinações de imagem e texto, compondo um híbrido entre ensaio literário e relato biográfico de sua relação com Nadja, fascinante personagem que encontra em suas perambulações pelas ruas de Paris.

⁵ BRETON, André. *Les Pas Perdus*. Gallimard. Paris: 1969.

⁶ Idem.

⁷ BENJAMIN, Walter. *O Surrealismo, Último Instantâneo da Inteligência Européia*. Documentos de Cultura e Documentos de Barbárie, Escritos Escolhidos. Cultrix/EDUSP. São Paulo: 1986. Benjamin retoma o conceito de maravilhoso de Baudelaire: "A vida parisiense é fértil em assuntos poéticos e maravilhosos. O Maravilhoso nos envolve e nos inebria em sua atmosfera; nós, contudo, não o enxergamos."

⁸ *Les Champs Magnétiques*, livro que inaugura o Surrealismo. Escrito por Philippe Soupault e André Breton, em 1919, emprega a escritura automatista conforme é descrita pelo Manifesto Surrealista de 1924: "ditado da mente na ausência de todo o controle exercido pela razão, além de toda a preocupação estética ou moral". No texto "Segredos da arte mágica surrealista", do mesmo livro, lê-se: "após ter-se instalado em um ambiente favorável à concentração (...) pegue algo com que possa escrever. (...) Abstraia seu próprio gênio e talento, bem como o de outros que você conhece. Repita para você mesmo que a literatura é um dos caminhos mais tristes que podem levar a tudo. Escreva rapidamente, sem assunto preconcebido, rápido o suficiente para não se deter e nem reler o que está escrevendo. (...) Após uma palavra cuja origem você considere suspeita, lance imediatamente uma letra qualquer, a letra 'l', por exemplo, sempre a letra 'l', e recupere o arbitrário impondo essa letra como a origem da palavra que se seguirá."

⁹ Além da fronteira da arte, encontra-se a vida, de um modo geral, o domínio do não-artístico que pode ser expresso pelo poder de metáfora da arte – não pertencendo à arte até ser nomeado, representado ou apropriado por ela.

¹⁰ HUYSMANNNS, J.-K. Trad. José Paulo Paes. *Às avessas*. São Paulo: Schwarcz, 1987.



Um depoimento sobre a ARENA

A Arena é um pequeno organismo feito de dois corações que batem e movimentam um só corpo: um, é a Arena Associação de Arte e Cultura, uma ONG, integrada pelos artistas plásticos André Severo, Paula Krause, Melissa Flôres, pelo músico Fernando Mattos e por mim, também artista plástica.

O segundo coração é a Arena Cursos, uma sociedade entre Melissa e mim, que mantém programas de formação teórica nas diversas artes. A Arena Cursos tem natureza jurídica de empresa, preservando o caráter sem fins lucrativos da Associação, que, nesse momento, conclui uma longa jornada burocrática para classificar-se como Pontão de Cultura.

Ambas, Arena ONG e Arena Cursos, funcionam na mesma sede.

Graças à fluência de público proporcionada pela Arena Cursos, ela contribui para difundir uma missão que é também da ONG e que as une em um só corpo e visão de mundo: a de dar voz e compartilhamento social à prática artística como forma de intensificar, concentrar e exaltar possibilidades humanas que consideramos essenciais para que a vida de qualquer pessoa se dê plenamente, possibilidades que Alcione Araújo tão bem avivou em sua palestra e que são aquelas da ordem da dúvida, do devaneio, do caminhar de mãos abanando, da interação gratuita e espontânea, das colaborações e encontros imprevisíveis e dos gestos e invenções inimagináveis sob a regência do pragmatismo que rege nossas vidas.

Essa é, a meu ver, a razão de ser das duas Arenas abrigadas no espaço físico de uma sala térrea - organizada como sala de aula, com cantina e tudo - dotada de uma pequena área externa, no bairro Bom Fim, a uma quadra do parque da Redenção, em Porto Alegre.

Como organização concebida e gerida por artistas que atuam em Porto Alegre, a Arena não é exceção, antes disso, ela surge em um ambiente propício a esse tipo de iniciativa.

Ao que parece, nossa cidade tem uma propensão a organizações independentes - aliás, para bem e para mal, essa palavra é quase uma bandeira na cultura local. Ser independente para o gaúcho de todas as origens e segmentos é uma das aspirações mais propaladas e condições mais admiradas e ambicionadas, levando-o historicamente a gestos humanistas e libertários, mas, eventualmente, à adesão a ideias neoliberais de empreendedorismo ou, ainda pior, a fanatismos separatistas.

Esses últimos, contudo, são episódios que enfrentam a outra face da autonomia, combativamente humanista em seu sentido originário.

Sabemos, aliás, que a ambivalência da palavra *autonomia* modelou o desenvolvimento histórico do projeto humanista e do individualismo que lhe ocupa o centro. Assim, o embate entre individualismo competitivo/mercantilista e o individualismo libertário/humanista seguem em confronto como frutos que são do paradoxo liberal.

Em nossa cidade, as organizações independentes geridas por artistas têm uma função oxigenadora e exercem um peso determinante na vida cultural e, diria mesmo, nas decisões políticas relativas à cultura.

Elas têm sido inúmeras nos últimos 40 anos, a contar da origem do que viria a se tornar o Atelier Livre, um centro de formação prática e teórica em artes, hoje instituição municipal, fundada por Iberê Camargo e amigos, nos anos 60; desde lá, houve o Nervo Ótico e, logo a seguir, o Espaço NO, referências históricas do conceitualismo dos anos 70 na cidade, mobilizadas em torno de Vera Chaves, que hoje comanda a fundação de arte contemporânea que leva seu nome; nos anos 90, o já histórico Torreão, cujas portas fecharam-se há pouco, atuou duplamente como centro de formação e de apresentação de intervenções artísticas no espaço característico de sua torre. Nos dias de hoje, entre os mais atuantes da cidade, encontram-se a Subterrânea e o Studio Clio; a primeira é um atelier de jovens artistas com espaço para exposições, oficinas e debates e o outro, local e formação e apresentação das diversas artes, fomentando a reflexão, a educação, o espetáculo e a gastronomia.

O que fazemos na Arena?

Nossa família é pequena. Os professores fixos são a artista plástica Ana Flávia Baldisserotto, convidada a orientar o laboratório de criação (aberto não apenas a artistas, mas a pessoas de outras áreas de formação ou que exercem as atividades mais diversas e desejam discutir suas experiências pela ótica da criação artística); o músico Fernando Mattos, que ministra cursos de apreciação musical, análise e história da música e eu própria, que dei início à Arena com aulas particulares na mesa de jantar de meu apartamento, há sete anos, para grupos que se preparavam para ingressar em cursos de pós-graduação em artes visuais.

A coordenação, administração e concepção da dinâmica da programação ficam a cargo de minha sócia, a artista Melissa Flôres, que incorporou a Arena como uma paixão e um horizonte em sua vida e que a organiza e reinventa constantemente. Por fim, Terezinha, que administra a cantina e cuida da limpeza e do abastecimento da Arena.

Além dessa pequena equipe, temos tido outros colaboradores como a professora Kathrin Rosenfield, da área da literatura e filosofia, Lawrence Flores Pereira, poeta, Flávio Kiefer, arquiteto, Camila Gonzatto, cineasta, Denise Gadelha, artista plástica, Lorena Muñagurria, antropóloga, entre outros artistas e pesquisadores que têm contribuído com a apresentação de sua produção e reflexão.

A Arena Associação de Arte e Cultura e mesmo a Arena Cursos talvez não tivessem nascido não fosse o precedente de Areal, projeto artístico que André Severo e eu mantemos desde 2000.

No momento em que André e eu compreendemos nossa necessidade comum de migrar do contexto em que normalmente se produz e a que se destina arte - com suas instituições especializadas, seu vocabulário e seus profissionais - para um espaço "inespecífico", informe e permanentemente modulado pela ação artística, criamos Areal, que foi a palavra dada a esse vácuo ou a esse alívio de fronteiras - ou para retomar um termo trazido pelo lindo aparte de Janeide, ontem, Areal foi e é nosso "deslizamento".

O desenvolvimento de Areal ao longo dessa década foi fundamental para a fundação da ONG Arena, em 2004, criada para amparar a captação e a administração de recursos para produção de ações, publicações, filmes e debates realizados pelo projeto.

Como eu havia mencionado, meus conterrâneos têm um respeito particular por iniciativas autônomas. Por isso, posso atestar que as participações minhas e de André, no início dessa década, representando Areal em discussões em torno do papel social do artista, da situação da arte contemporânea e de sua relação com a tradição e com o passado recente proporcionaram, a mim, estabelecer-me como professora na cidade, e a ambos, criar uma ONG que desde o início recebeu incentivos e apoios importantes.

Dada essa origem, pode-se compreender a coexistência da Arena Associação e da Arena Cursos sob um mesmo teto, um mesmo logotipo e comungando de um mesmo princípio humanista de autonomia.

Em 2007, minha sociedade com Melissa Flôres imprimiu personalidade e injetou vida na participação da Arena Cursos na cidade, conformando uma verdadeira comunidade que hoje passa dos cem alunos mensais. A dinâmica operacional que a Arena Cursos ganhou, desde então, colocaram-na em outro patamar de funcionamento e, também, de circulação de público.

Hoje, além dos cursos regulares, minha sócia e eu promovemos viagens de estudo e começamos a implementar programas de ensino a distância e de formação de educadores (duas de nossas principais metas para o próximo ano). Bem longe dos primeiros anos, das aulas para pequenos grupos, em minha sala de jantar!

Volto à palavra "autonomia" para encontrar nela a motivação e o Norte tomado pela Arena Cursos em sua proposta de formação em artes.

Volto a essa palavra para contar que ela é, em grande parte, um eixo dos programas de História, Teoria e Filosofia da Arte conduzidos por mim, em nossa Arena, e dos quais posso expor um pouco mais, ficando à disposição para perguntas sobre os demais cursos, se o tempo nos permitir.

Em meus cursos, concentro-me justamente em olhar para nossas raízes humanistas através da arte e observar, com meus alunos, seu desenvolvimento ao longo dos séculos, suas implicações em projetos utópicos, sua transformação sob o Iluminismo e as três revoluções que ele desencadeou - Industrial, Política e Romântica e, naturalmente, o combate por ele sofrido em tempos de mundialização e pensamento único.

Sim, nosso estudo tem como principal protagonista a arte, mas como falar dela sem tocar na filosofia que a pôs aí, que é o humanismo? Sem falar no processo de individuação e do profissional liberal que passa a se recortar socialmente como artista plástico - como falar de tudo isso sem discutir o individualismo e suas crises?

Os alunos de meus cursos são de todos os tipos: profissionais de várias áreas de formação que desejam "compreender melhor a arte" e entendem que o caminho para isso é o estudo, não estando interessados em voltar ao compromisso da vida acadêmica; são também estudantes, pesquisadores e professores do ensino fundamental e da Universidade; há também o chamado "público de arte", que quer saber onde começa a obra de arte contemporânea e onde termina o extintor de incêndio, na sala de exposição...

Há de tudo. Porém, curiosamente, nosso público ocorre principalmente aos temas pontuais, que se poderia supor "herméticos". Há *big hits*, na Arena, entre essas discussões pontuais, (o que sempre nos surpreende), por exemplo: a relação entre fenomenologia e origens da arte contemporânea nos anos 60; a caminhada como recurso poética nas artes visuais, poesia e literatura; debate das noções de sistema de arte, mundo da arte e campo de arte - e por aí vai.

Como eu havia apontado e a Cris Tejo ainda comentava ontem, o gaúcho é muito aplicado, ou aquilo que meus alunos mais jovens chamariam de um verdadeiro *nerd*.

Em todas essas discussões e inclusive nos cursos regulares de História e Filosofia, procuramos abordar a arte como uma disciplina que só cumpre o seu papel se nós a colocarmos em absoluta disponibilidade para a posse dos demais.

Com esse termo, “disponibilidade”, refiro-me não apenas ao ideal de ver a arte amplamente disponível socialmente como bem cultural e espiritual, mas, para além desse imprescindível compartilhamento, refiro-me à disponibilidade oferecida pela própria arte e pelos próprios artistas em saber partilhar e tornar disponível o saber que constitui e define suas práticas, suas estratégias e meios de realização poética.

Refiro-me ao compartilhamento com o não artista de estratégias que servem ao artista para fazer arte e, ao não artista, podem servir para experimentar a vida por um desvio incorporado por puro gozo ou, quem sabe, para o "exercício da invenção" – retomando a expressão de Hélio Oiticica, esse herói marginal da disponibilidade.

Encerro com um testemunho pessoal que depõe sobre a prática da disponibilidade por parte do artista e de como ela pode desencadear em outros o gosto pela invenção.

Em 1979, eu tinha 13 anos e estudava em um colégio público extremamente autoritário, como eram as escolas sob a ditadura militar.

Tínhamos que tomar distância sob a bandeira, no pátio, cantar o hino, desfilar diante da supervisora levantando a barra da calça para que ela verificasse a cor da meia. Quando o professor entrava em aula, levantávamos por trás da classe, esperávamos que ele nos mandasse rezar o pai nosso ou simplesmente nos autorizasse a sentar.

O medo dos professores era predominante entre todos. Contudo, havia uma exceção, um professor de artes que não nos fazia levantar à sua chegada, que brincava e falava baixinho e usava congas como a gente – quando isso era símbolo de pobreza, muito longe de ser a fantasia da moda. O conga do professor era furado, inclusive.

Esse professor tinha uma barba muito cheia e grande, mas quando sorria, era uma felicidade, pois espremia os olhos e eles brilhavam faisquinhas, competindo com a linha de dentes que se conseguia enxergar.

Eu detestava arte, nessa época, pois não tinha nenhuma habilidade manual e as tarefas dadas às meninas eram de recortar picadinhos de papel e, aos meninos, fazer robôs com caixas de fósforo.

Logo que esse professor assumiu a turma, nos disse que não tinha nenhuma tarefa para nos dar, pois aquele espacinho da aula de arte era todo nosso, era um pedacinho de liberdade. Perguntei o que deveríamos fazer, ele disse: "Não sabe inventar, não? Pois é isso que você vai fazer – imagine, por exemplo, que lindo o planeta X – como ele é pra você?"

Eu achava que as aulas do professor eram tão boas porque não eram aulas de arte, embora estivesse escrito. Ele dava aula de invenção.

Em 1981, eu estudava em outro colégio, no centro da cidade, cursando o que chamávamos de segundo grau, à época.

Numa tarde ociosa, depois do colégio, folheando uma enciclopédia, fui tomada por uma revelação epifânica ao me deparar com a reprodução de uma pintura de paisagem que me assaltou com um sentimento tão forte que corri à minha mãe e perguntei o que era e como eu poderia estudar aquilo. Ela disse que eram as mesmas artes plásticas pelas quais eu nunca havia me interessado e nas quais ela própria era formada.

Acrescentou que eu poderia estudar a História dessa arte na faculdade, mas para isso teria que estudar desenho.

Matriculei-me em um curso de inverno, oferecido pela Universidade Católica, destinado a adultos, mas a moça da secretaria me deixou entrar.

Eu estava sentada diante de uma mesa de arquitetura, com os outros alunos – todos adultos e me sentia extremamente nervosa, pois eles pareciam saber exatamente o que faziam ali, quando eu não tinha a menor ideia. Tudo era muito científico, formal e profissional, era o mundo adulto. De repente, um ruído muito alto de escapamento e um cheiro de fumaça invadiram a sala junto com a entrada de uma motocicleta com o meu professor barbudo em cima!

Ele usava os mesmos congas, tinha o mesmo sorriso comido pela barba enorme e largou a motocicleta ali, no meio da sala. Eu entendi, na hora, que era para inventar, enquanto os outros esperaram a orientação. Ela vinha, claro, dedicada e amorosa, muito suave. Todo mundo desenhava e todo mundo fazia coisas que provavelmente não se tinha feito antes, até os profissionais.

Conto essa história para dizer que esse professor foi fundamental em minha formação humana, espiritual e artística.

Ele tinha uma posição em relação à arte que a menina de treze anos entendeu direitinho: nem parecia arte, talvez nem fosse.

Era um saber e uma prática que não queria se esconder, não queria se impor, não queria se exhibir, não pedia reconhecimento, nem aplauso, nem notas na revista Bravo que, felizmente, não existia na época. Uma prática que não requeria portfólios, nem currículo, nem mediação para se fazer comunicar. Uma prática que, ao se oferecer para quem quisesse tomá-la para si produzia no outro uma sensação maravilhosa de: "Eu também posso"!

A cidade?

– Recife.

O professor?

– Daniel Santiago.

* Este ensaio foi apresentado originalmente como palestra na Fundação Joaquim Nabuco, em Recife, em 17/12/2010, por ocasião do seminário “Educação e Arte: Ecos e Reflexões”.

Agradecimentos finais:

Ana Flávia Baldisseroto, Alexandre Moreira, Camila Krause Corrêa, Carlos Eduardo Corrêa Severo, Denise Gadelha, Eduarda Saldanha, Fernando Mattos, Ivone Schulz, José Agnelo Franzen Corrêa, José Roberto Oliveira Severo, Júlio Bernardes, Maria da Graça Pereira da Silveira, Maria Helena Sant'Anna, Melissa Schulz, Neiva Pinheiro Bernardes, Patricia Schreiner e Paula Krause.

Créditos JA.CA:

Francisca Caporali—Diretora de Programação
Xandro Gontijo—Diretor Executivo
Pedro Mendes—Diretor Artístico
Marina Câmara—Produtora
Maíra Durães—Assistente Administrativa
Janaína Melo—Curadora
Ricardo Portilho—Designer
Natacha Rena—Coordenadora de Projetos Sócio-Ambientais
Matthew Wood—Coordenador de Residências Internacionais

Artistas Residentes 2010:

Roberto Andrés e Fernanda Regaldo
Isabela Prado
Grupo Passo (Aruan Mattos e Flávia Regaldo)
Pedro Motta
Paulo Nazareth
Pedro Veneroso
Berglind Jona
Gabriel Zea e Camilo Martinez
Zachary Fabri
Geraldine Juarez e Eriksson Magnus
Marco Ugolini
Sarawut Chutiwongpeti

Projeto Areal/Jardim Canadá:

André Severo e Maria Helena Bernardes—Artistas Convidados
Francisca Caporali—Coordenação Geral
Marina Câmara—Produção
Gabriella Araújo—Assistente de Produção
Maíra Durães—Assistente Administrativa
Daniel Escobar—Curadoria
Eliza Albuquerque—Pré-produção
Luan Barros—Fotografia

Créditos do DVD

filme: Dilúvio

direção: André Severo

Maria Helena Bernardes

detalhes: Ago/2002—Jun/2003 60min, RS.

equipe técnica: empresa produtora: Ilha imagem
Arena.

direção: André Severo

Maria Helena Bernarde

diretor de fotografia: Alexandre Moreira

Paula Krause

edição de som: André Severo

montador/editor: André Severo

diretor de arte: André Severo

Maria Helena Bernardes

figurino: André Severo

Maria Helena Bernardes

locações: Arroio Dilúvio—Porto Alegre/RS

Arroio Duro—Camaquã/RS

fotografia still: Denise Gadelha

Paula Krause

roteirista: André Severo

Maria Helena Bernardes

som direto: André Severo

ações: ENCONTRO NO INTERVALO: ARROIO DILÚVIO

ENCONTRO NO INTERVALO: ARROIO DURO

apoio institucional: JA.CA—Jardim Canadá Centro de Arte e Tecnologia e
Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), Programa Rede Nacional de Ar-
tes Visuais



Créditos das imagens:

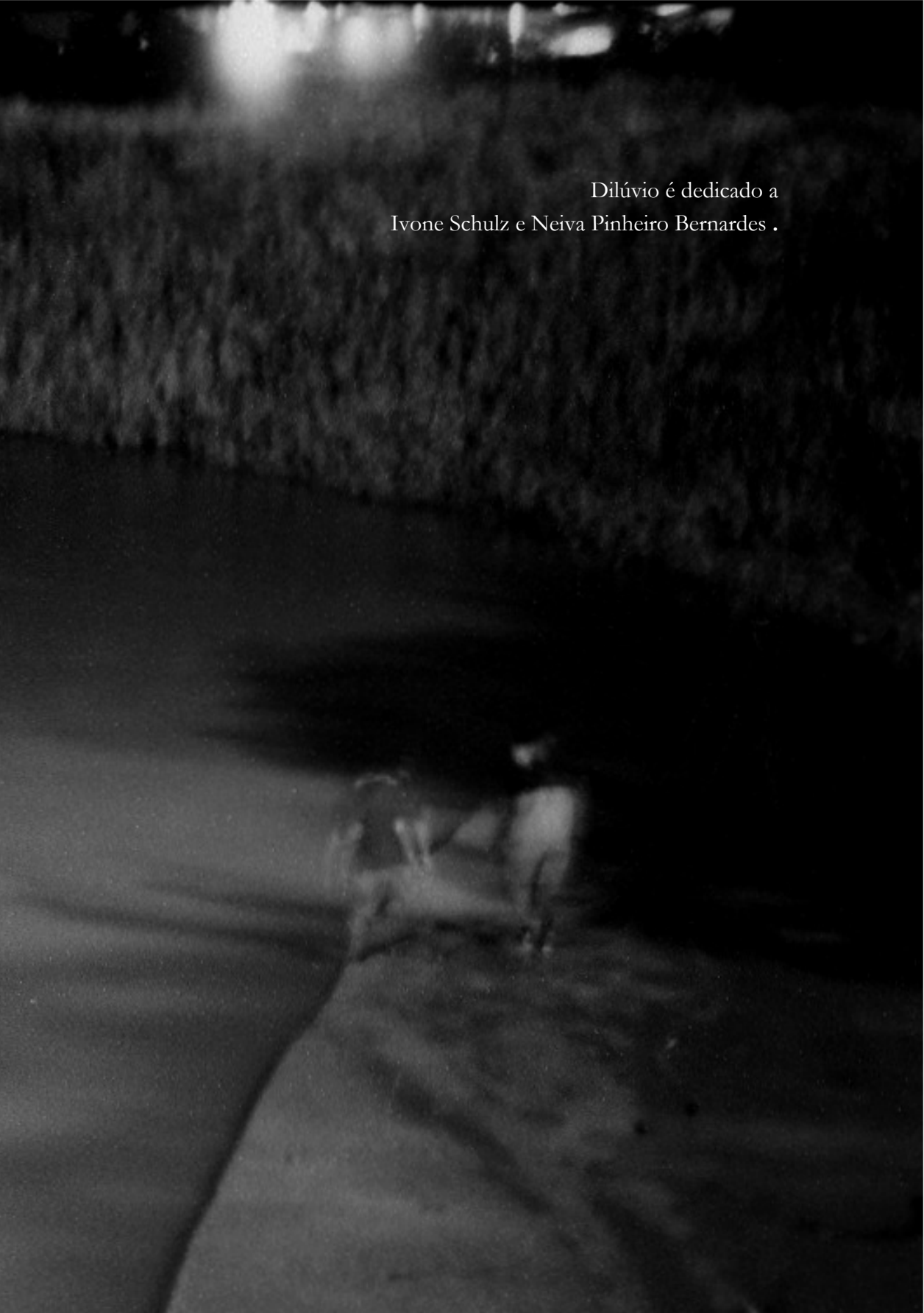
As imagens que ilustram este volume, de autoria de Paula Krause e Denise Gadelha, registram as ações ENCONTRO NO INTERVALO: ARROIO O DILÚVIO e ENCONTRO NO INTERVALO: ARROIO DURO realizadas por André Severo e Maria Helena Bernardes em agosto de 2002 e junho de 2003.

|capa—contracapa| Denise Gadelha. |PP. 02, 03, 04, 05, 06, 07, 64, 65, 66, 67, 78, 79, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119| Paula Krause. |PP. 08, 09, 90, 91, 92, 93, 102, 103| Denise Gadelha.

Série Documento AREAL

1. *Eu e Você— Karin Lambrecht*. André Severo e Maria Helena Bernardes (orgs.). Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2001.
2. *Vaga em Campo de Rejeito*. Maria Helena Bernardes. São Paulo: Escrituras, 2003.
3. *O + é deserto*. Hélio Ferverza. São Paulo: Escrituras, 2003.
4. *Sobreposições Imprecisas*. Elaine Tedesco. São Paulo: Escrituras, 2003.
5. *Consciência Errante*. André Severo. São Paulo: Escrituras, 2004.
6. *Antão, o insone*. Tomé Cravan. Porto Alegre: Zouk, 2008.
7. *Histórias de Península e Praia Grande./Arranco*. Maria Helena Bernardes e André Severo. Porto Alegre : Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2009.
8. *Soma*. André Severo. Porto Alegre : NAU—produtora, 2010.
9. *Deriva de sentidos*. André Severo. Porto Alegre : Arena, 2011.
10. *Dilúvio*. André Severo e Maria Helena Bernardes. Belo Horizonte : JA.CA, 2011.

Dilúvio é dedicado a
Ivone Schulz e Neiva Pinheiro Bernardes .





Jardim Canadá Centro de Arte e Tecnologia
Programa de Residência Artística 2010

PATROCÍNIO



SCANIA



MENDES JÚNIOR



Ministério
da Cultura



APOIO



GONTIJO



REALIZAÇÃO

PROGRAMA
REDE NACIONAL
FUNARTE
ARTES VISUAIS
7ª EDIÇÃO

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério
da Cultura



Impresso em fevereiro de 2011, nas oficinas da Gráfica Editora Pallotti
Miolo em Pólen Soft Natural 80g/m²
Capa em Supremo 250g/m²
Composto em Harting corpo 18 e Garamond corpo 11

Não encontrando este livro nas livrarias,
solicite-o diretamente através de:

Arena – Associação de Arte e Cultura
Rua General João Telles, 379 sala 102
90035-121 - Bom Fim - Porto Alegre - RS
arena@arena.org.br