The background is a textured, abstract painting. It features a wall with peeling paint in shades of white, grey, and brown. On the right side, there is a window frame with dark, weathered shutters. The overall style is expressive and layered, with visible brushstrokes and a sense of depth.

Andrea V. Zanella

**Pesquisa,
Arte e Vida:**
encontros, questões, inquietações

**Pesquisa, Arte e vida:
encontros, questões, inquietações**



Pedro & João
editores

Andrea V. Zanella

**Pesquisa, Arte e vida:
encontros, questões, inquietações**

Copyright © Andrea Vieira Zanella

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos do autor.

Andrea Vieira Zanella

Pesquisa, Arte e vida: encontros, questões, inquietações. São Carlos: Pedro & João Editores, 2024. 211p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-265-1097-1 [Digital]

1. Arte. 2. Gênero. 3. Pesquisa acadêmica. 4. Exposições. I. Título.

CDD – 370

Capa: Luidi Belga Ignacio; detalhe de obra de arte (pintura e colagem) de Andrea V Zanella

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB - 8-8828

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Editorial da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2024

Sumário

Prefácio - Luana M. Wedekin	7
Introdução	11
Capítulo 1 - Arte e vida no espaço expositivo e na pesquisa acadêmica: o encontro com um outro	21
Capítulo 2 – Arte e raça, gênero e gerações: um breve olhar	45
Capítulo 3 - Rascunhos e processos de criação, na arte e na pesquisa acadêmica	79
Capítulo 4 - Sobre acervos e exposições, na arte e na pesquisa	97
Capítulo 5 - Curadoria e escrita da pesquisa: contando histórias e ficcionando mundos	117
Capítulo 6 - O tempo e a pesquisa: o tempo da escrita, o tempo na escrita	133
Capítulo 7 - Sobre inacabamentos...	161
Considerações finais (ou possíveis) para um diálogo inconcluso	183
Posfácio – Mara Coelho de Souza Lago	189
Referências	199
Índice Remissivo	209
Sobre a autora	211

Prefácio

Em 1925, o poeta e artista multimídia russo Vladímir Maiakóvski empreendeu uma viagem de três meses para a “América”. Mais especificamente, ele passou pelo México e visitou as cidades norte-americanas de Nova York, Chicago e Detroit. Fez apreciações críticas sobre a segregação racial, a centralidade dos negócios e do dinheiro, o apreço pelas aparências, a sujeira, a exploração do trabalho nas fábricas de automóveis da Ford, a má-alimentação, as formas de lazer e os costumes do país. Já àquela época, os Estados Unidos eram formados por centenas de milhares de imigrantes:

Em Nova York, sem contar os subúrbios, há um milhão e 700 mil judeus (aproximadamente), um milhão de italianos, 500 mil alemães, 300 mil irlandeses, 300 mil russos, 250 mil negros, 150 mil polacos, 300 mil espanhóis, chineses, finlandeses. Um quebra-cabeça: francamente, quem são esses americanos, e qual é sua porcentagem? (Maiakóvski, 2007, p. 66).

A Nova York de Maiakóvski tinha cerca de 5,620 milhões de habitantes (censo de 1920), enquanto sua população atual é de 8.538 milhões de habitantes, de origem ainda mais variada e numerosa que a encontrada pelo poeta russo em 1925. Em Nova Iorque são faladas 800 línguas, sendo a cidade com maior diversidade linguística do mundo. Foi este destino escolhido por Andrea V Zanella para realizar um ano de estágio sênior do qual este livro é resultante.

No seu relato de viagem, Maiakóvski afirmou: “Os traços da vida nova-iorquina são difíceis. É mais fácil falar, de uma vez por todas, das coisas obrigatórias, batidas, sobre os americanos como: o país dos dólares, chacais do imperialismo e assim por diante. Essa é apenas uma pequena cena do enorme filme americano” (2007, p.

74). O olhar do viajante precisa ter este frescor e esta disposição para ver aquilo que foge às “coisas obrigatórias, batidas”. Andrea recorreu ao método da flânerie para descobrir Nova Iorque, e esta entrega ao acaso revelou-lhe outras múltiplas cenas “do enorme filme americano”.

Charles Baudelaire (1821-1867), ele mesmo um aficionado pela cidade grande, descreveu o flâneur: “Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito” (Baudelaire, 1996, p. 20). Andrea é uma sistemática estudiosa do fenômeno urbano, especialmente no que concerne à sua potencialidade criativa e artística, e certamente atraíram-na o “numeroso”, a incrível diversidade nova-iorquina, mas igualmente a intensa vida cultural deste que é um dos pontos mais importantes do cenário artístico mundial (ainda que globalizado, ainda que virtualizado).

Andrea nos leva por suas deliberadas errâncias (melhor seria dizer acertâncias) pela cidade. Ela nos revela como, de forma intrigante e paradoxal, museus e galerias de arte de Nova Iorque modulam vozes diversas, ora relegando-as ao silêncio (Lee Krasner no Metropolitan Museum), ora dando-lhes uma voz potente e plenamente audível (Alma Thomas no Studium Museum). Objetos de design parecem obras de arte, produções da arte erudita remetem às produções artesanais de Florianópolis. A metrópole promove uma carnavalização das hierarquias, desloca espaços geográficos, embaralha o tempo cronológico, nubla a memória, mescla ficção e realidade.

Uma palavra surge inúmeras vezes no livro: encontro. Dos muitos encontros relatados surgem reflexões sobre instituições de arte, desde seus aspectos arquitetônicos às complexas tramas de poder onde estão enleadas e nas quais enredam os artistas e espectadores que as frequentam, curadores e historiadores da arte que as pensam. Daí emergem problematizações acerca de questões étnicas e de gênero na arte para as quais Andrea aponta, ainda que não sejam seus focos principais. Destes questionamentos surge o

original paralelo entre práticas curatoriais e de pesquisa no que tange às dimensões éticas do que tornam visível ou invisível numa exposição de arte ou na escrita de uma pesquisa.

Do encontro com muitas obras de arte a partir da afecção, alguns fortuitos, outros desejados, Andrea reflete sobre aspectos da responsividade e da polissemia da obra de arte, premissas fundamentais de autores já há muito seus companheiros de pensar, os russos Lev Vigotski e Mikhail Bakhtin. E se o acaso, a flânerie, o nomadismo são gatilhos iniciais para alguns desses encontros, são muitas vezes seguidos pelo “rigor” (termo que Andrea discute no livro) da busca de fontes variadas (teóricas, literárias, visuais) de aprofundamento e reflexão. Se a pesquisadora-flâneuse¹ não tem destino pré-estabelecido, tal abertura para múltiplas possibilidades não a priva de um constante visitar do que foi coletado e produzido no campo (na cidade!).

“Pesquisa, Arte e vida: encontros, questões e inquietações” é um livro que fala muito sobre arte. Contudo, o escopo de Andrea não é escrever um livro de arte, e sim relatar de forma agradável e fundamentada sua aventura como pesquisadora. Sua escrita prazerosa, de estilo próprio e inconfundível, provoca imediata afecção e convida o leitor a desejar ver o que ela viu. Em todos os relatos e reflexões emerge seu olhar sensível e escuta atenta, despretensiosa e verdadeira, cujos “resultados” de pesquisa – e igualmente seus processos – são apresentados de forma generosa.

Aliás, generosidade é um dos traços mais distintivos de Andrea (basta ver as numerosas citações que faz de colegas e orientandos/as). Pequena mostra desta generosidade está no convite feito a mim para este prefácio. Assim é Andrea como

¹ O prefixo “eur” em francês indica o gênero masculino. Aqui também é possível apontar questões de desigualdade de gênero: quais mulheres poderiam flânar pela cidade na época de Baudelaire? Somente aquelas fora do contexto burguês da mulher confinada principalmente aos espaços privados. Ainda que muito distantes da igualdade de gênero, as lutas empreendidas pelo feminismo permitem hoje certa possibilidade de *flânerie* também para a mulher, ainda que certamente sem a mesma liberdade e segurança que um pesquisador homem.

professora, como orientadora, como pesquisadora: feliz em compartilhar tudo aquilo que entusiasticamente investiga e descobre. Sempre ansiosa por socializar suas reflexões, promover mais perguntas e também por explorar novas questões.

O público alvo do diálogo aberto propiciado por este livro é amplo, e dele pode participar o/a leitor/a interessado/a em arte e certamente o/a pesquisador/a comprometido/a em pensar/refletir/sentir seu processo de pesquisa. Sendo assim, este livro vai além da arte - abraça a arte para falar sobre o processo de pesquisar.

Luana M. Wedekin²

Florianópolis, fevereiro de 2024.

Referências:

BAUDELAIRE, Charles. Sobre a modernidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

MAIAKÓVSKI, Vladímír. Minha descoberta da América. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

² Docente no curso de Design do Centro de Artes da UDESC e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV-UDESC), Linha de Teoria e História das Artes Visuais. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), membro da Anpap (Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas) e membro da ABCA (Associação Brasileira de Críticos de Arte).

Introdução

Faz algum tempo que a paixão pelas artes visuais me inflamou. Desde então tenho me deixado capturar pelos apelos de cores, formas e texturas que constituem obras com características variadas, produzidas em diferentes contextos e condições. De pinturas e esculturas clássicas a instalações com materiais inusuais; de obras perenes expostas em lugares consagrados no circuito das artes a efêmeras composições que perduram como memória através de registros imagéticos; são várias e díspares as obras que me atraem. Retribuo a captura através do movimento inverso, colecionando imagens dessas artes via fotos produzidas com o celular, um dispositivo acessível que acopla a câmera que me possibilita os registros, em qualquer momento e lugar. O celular está sempre em mãos, ocupa pouco volume e produz imagens de qualidade para meus padrões de exigência. O suficiente para alimentar o arquivo pessoal que costumo visitar sempre que a vontade de conhecer mais, ou de simplesmente reviver uma experiência, vem à tona.

Nos últimos tempos tenho revisitado com frequência esse arquivo, assim como o de escritos que se espalham em publicações, em pastas digitais e cadernos de anotações. O olhar para as palavras que escolhi em um determinado momento para falar de uma questão específica, assim como para o ângulo e foco de meu olhar objetivado nas fotografias que produzi, move meu corpo em direção à produção de outras escritas, como a que ora apresento.

Revisito com este livro uma produção disponibilizada ao público em 2017, publicada também pela Editora Pedro & João. O que faço é reescrever e atualizar as palavras e imagens, entretecendo-as com tantas outras que resgatei de meus arquivos e dialogando com interlocutores variados. Um modo de reviver e atualizar a própria experiência estética no encontro com as artes e

com o pesquisar, atividades que perduram em minha trajetória acadêmica e que vem se apresentando, com cada vez mais intensidade, em minhas experimentações como artista visual.

Entendo que uma obra de arte clama pela experiência estética, por uma relação sensível e atenta aos seus murmúrios; clama pelo encontro que a funda como potência de afecção, como fagulha a provocar respostas, quicá potentes ao ponto de também virem a se configurar como fagulhas a provocar erupções de vida. Penso que a pesquisa e o que se objetiva como seu resultado pode também provocar essa erupção, e tenho apostado nisso: o pesquisar como prática ética, estética e política, e as produções que apresentam seus resultados, a escrita da pesquisa, como narrativa da experiência constitutiva do/a pesquisador/a, enformada de modo a potencializar experiências estéticas de leitores/as e provocar respostas na esfera da vida.

Outra questão importante a destacar neste início de conversa: tenho minha trajetória de docente e pesquisadora marcada pela afirmação da arte como potência de toda e qualquer pessoa, o que se apresenta em meu fazer através de oficinas estéticas mediadas por linguagens artísticas variadas (Zanella, 2020a e 2021, entre outros). Mas neste livro em particular me dedico a falar sobre obras reconhecidas no circuito formal das artes, expostas em museus, galerias e exposições internacionais. Trabalho com artes menores, mas tenho paixão por trabalhos reconhecidos pelo circuito das artes. Não todos, por certo, mas muitos. De autorias variadas, com diferentes materiais e informações. Trabalhos que resultam de projetos, alguns de uma vida toda. Registro fotograficamente o que me captura, o que me provoca de algum modo, e neste livro alço alguns deles à condição de interlocutores privilegiados para o diálogo. Penso que se trata de um modo de visibilizar e compartilhar o que pude ver e registrar em viagens e visitas em instituições reconhecidas no circuito das artes, bem como um modo de socializar o que marcou o meu corpo nos deslocamentos geográficos e, por conseguinte, cognitivos/afetivos, nos últimos anos. Porque ver/pensar/sentir/conhecer estão inexoravelmente

entretcidos, e constituem corpos em relação, em um movimento incessante de vir a ser.

Nova York é internacionalmente conhecida como cidade das artes. Sua efervescência étnico-cultural é evidenciada em sua arquitetura, na quantidade expressiva de museus, galerias de arte e espaços expositivos de variadas dimensões que ali se encontram, nas artes que se espraiam pelas vias e praças, na pluralidade de artistas de outrora e atuais que ali desenvolvem e expõem suas produções. As vidas que pulsam nesses espaços de arte, as vozes ali eternizadas, por vezes relegadas ao próprio tempo em que viveram e ao silêncio do presente, tensionam constantemente essa condição via ações que insistem em ouvi-las e fazê-las ecoar. Disponibilizei meu corpo a escutar essas vozes no período de um ano em que lá residi, percorrendo trilhas conhecidas para quem é do campo das artes, porém desafiadoras para quem como eu me enveredava por um percurso do qual não mais desviei. Eis o motivo pelo qual predominam neste livro as artes com as quais me deparei e que me inquietaram naquele tempo e espaço. Circular por exposições, o que já fazia há um bom tempo porém sem um olhar mais acurado em relação às obras e aos próprios contextos expositivos, passou a se configurar como necessidade movida pelo desejo de saber, de pesquisar.

Um percurso sem roteiro previamente definido me conduziu ao encontro de galerias e museus, sendo as escolhas de onde estar alicerçadas em condições distintas e interconectadas: na disposição do momento, na curiosidade em relação a alguma possibilidade que me aparecia, na abertura em relação a uma situação com a qual me deparava. Por uma dessas coincidências da vida, o pequeno apartamento que aluguei ficava localizado na Museum Mile, um conjunto de quarteirões que concentra vários museus de diferentes dimensões e importância. Alguns espaços famosos, parada obrigatória de turistas em visita à Big Apple, estavam ali situados, como o Metropolitan Museum e o Guggenheim. Mas como já os conhecia de visita anterior à cidade, adiei o reencontro, deixei para percorrê-los em momento

posterior às visitas a espaços até então desconhecidos. Iniciei assim o flunar pelos museus e galerias da cidade.

Refiro-me à flânerie como possibilidade de trânsito sem caminhos previamente delineados, sem direções antecipadas – um vagar por desconhecidos trajetos, uma imersão na cidade/mundo movida pela curiosidade e o desejo de encontro com alguma diferença. E foi isso o que fiz: flanei pela cena artística Nova Yorquina com as possibilidades de meu corpo naquele tempo e espaço, naquela cidade cronotopo que traz em sua arquitetura e urbanismo, amalgamadas, as marcas de tempos vários.

Trata-se o flunar de um caminhar de certo modo desinteressado, o que não significa desatento: Walter Benjamin (2007) esclarece que a indolência do/a flâneur, figura urbana que se mistura à multidão, é apenas aparente. Tal como detetive ele/a é um/a anônimo que transita pela cidade, vasculha seus segredos, imerge em seus subterrâneos: movido/a pelo ritmo da urbe e a ela ao mesmo tempo conectado/a e distanciado/a, “capta as coisas fugidias, e com isso sonha estar próximo do artista”. (Benjamin, 2007, p.43). Para a/o flâneur a cidade se apresenta “como um labirinto, espaço cheio de surpresas, porém, só o olhar perspicaz capta o que subjaz à sua manifestação epidérmica. Observa-se o inesperado, o não corriqueiro” (Ortiz, 2000, p.21).

Flunar, portanto, assim como o vagabundear e o ócio desprezados pelas exigências que disciplinam os corpos sob a égide da lógica moderna utilitarista³, é atividade complexa: requer um corpo atento à escuta dos murmúrios que se espriam no tempo e espaço em que se vive; um tempo e espaço preche de tempos e espaços outros, uma tensa arena em que se entretecem variadas vozes sociais, algumas histriônicas, outras persistentes, outras tantas subjugadas, tantas outras silenciadas.

³ Esclarece Ortiz que “É nos Estados Unidos que a produção científica começa a ser ditada pelo utilitarismo – tema retomado por Wright Mills na década de 50 (cf. Mills, 1972). Esta dimensão, estrutural à sociedade capitalista moderna, tornou-se hoje um padrão difundido em todos os lugares. Ele torna a flânerie intelectual um ato improdutivo e sem sentido” (Ortiz, 2000, p.25).

Flanar requer um corpo que se camufla nessa multidão de vozes objetivadas de variadas maneiras; um corpo que adentra o próprio corpo da cidade como simplesmente mais um na multidão, sendo essa tanto a multidão da cidade tal como se referiu Benjamin em suas análises da Paris do século XIX, considerada por ele sua capital, seja a multidão que constitui a complexa teia da comunicação virtual que se apresenta como condição característica dos tempos em que vivemos. O/a flâneur hoje viaja pelas vias digitais sem sair de casa, ou viaja de avião, deslocando-se rapidamente de um lado a outro do planeta. Ele/a “já não é mais um observador da cidade, pois a própria ideia de cidade como um todo integrado se desfez. Ao deslocar-se pelo espaço da modernidade-mundo ele monta um quebra-cabeças constituído de partes de Paris, camadas do Rio de Janeiro, fatias de Nova York. Sua cidade imaginária não corresponde a nenhuma materialidade integrada, suas partes estão disjuntas, espalhadas pelo globo terrestre” (Ortiz, 2000, p.25).

Flanei pela cena artística da cidade conhecida como capital das artes durante o período de um ano, ao mesmo tempo em que flanei por meus arquivos de imagens e textos, bem como por referenciais bibliográficos vários. As escolhas das artes a dialogar, dos registros a fazer e do que neste livro visibilizar, emergiram da mescla de afecções decorrentes do encontro entre desconhecidos e conhecidos, entre estranho e familiar, próximo e distante; afecções que mobilizaram ações planejadas e imprevistos na esfera da vida e da pesquisa acadêmica.

Refiro-me no decorrer deste livro, importante assinalar, às pesquisas com recorte metodológico “qualitativo”⁴ tal como desenvolvidas em diferentes áreas das ciências humanas e sociais, bem como das artes. Nas investigações com esse recorte,

⁴ Considero falsa a oposição entre quantitativo e qualitativo, questão que discuti em outro momento (Zanella, 2013). Utilizo aqui a expressão para demarcar aos leitores e leitoras o espectro das pesquisas a que me refiro, o que será explicitado no decorrer dos capítulos com as discussões metodológicas apresentadas.

geralmente são delineadas, no início do processo, algumas possibilidades, geralmente flexíveis, de caminhos para a pesquisa antes da imersão propriamente no trabalho de campo. Essas possibilidades são apresentadas na escrita dos projetos e na descrição, a mais exaustiva possível, do método. Local, sujeitos, instrumentos para coleta/produção de informações e o modo como serão registradas, procedimentos para a análise do material coletado, são questões pensadas, projetadas e previamente problematizadas no diálogo com outras pesquisas. Mesmo para pesquisadoras⁵ e pesquisadores experientes, a imersão no campo, quando acontece, em geral é tão marcada por esse exercício premonitório e a expectativa em relação ao que se espera encontrar que não raro obliteram a possibilidade de alguma surpresa, de algum desvio, do encontro com algum inesperado. Porém, não é possível evita-los: imprevistos estão sempre presentes, em qualquer tempo e lugar. Podem passar despercebidos, podem ser simplesmente ignorados ou negados. E isso é mais regra do que exceção. Afinal, desviar, permitir perder-se, não é fácil; abrir-se às imprevisibilidades, um desafio; acolher incertezas e com elas conviver, um árduo aprendizado.

A via de mão única que se produz com a adoção restrita do caminho previamente delimitado em projetos de pesquisa oblitera possíveis que podem levar a pesquisadora e o pesquisador a um encontro outro, a alguma diferença, alguma surpresa, quicá potente. Não há como saber se não nos abrimos para a aventura em relação ao desconhecido. Não há como saber se não nos dispomos a correr riscos, a experimentar, a estar com o campo, com as pessoas, com a cidade. Em se lançando na pesquisa e na vida com

⁵ No decorrer do livro utilizarei a expressão pesquisadora em primeira mão, ao invés de pesquisador, gênero predominante nas escritas acadêmicas. Trata-se de opção política que visa demarcar uma presença historicamente invisibilizada, ou minimizada em sua importância, tanto nas ciências como nas artes. Um exercício de estranhamento que proponho a quem lê este livro, assim como a mim mesma, também acostumada com as lentes androcêntricas constitutivas dos modos de ser e viver ocidentais.

essa condição, com a disponibilidade para o encontro do próprio corpo com corpos outros, eclode com intensidade a possibilidade de se vir a ser um/a outra/o, de se produzir alguma diferença. Na pesquisa e na vida.

Não se é a/o mesma/o quando há a abertura para o encontro com o desconhecido, com a diferença, com o fazer-se diferente. A pesquisadora, o pesquisador, será outra/o se houver alguma forma de entrega à própria pesquisa, o que pode se concretizar de variadas maneiras. Uma delas é a disposição para abandonar caminhos previamente planejados na medida em que se mostrarem limitantes da própria ação; outra, segui-los e apresentar uma consistente crítica sobre o que realmente aconteceu, expor as entrelinhas, os vácuos, os vacilos; outra ainda, a abertura para se deixar desviar por atalhos que se apresentam no decorrer do próprio percurso e que a intuição, não raro, sinaliza como promissores. Atalhos em que ecoam murmúrios de algo que vale a pena ouvir, perguntar, duvidar, conhecer, compreender. E outras mais...

Várias das melhores pesquisas que orientei tiveram sucesso justamente com essa abertura, e os relatos das pesquisadoras e pesquisadores não se eximiram de apresentar às/aos leitoras/es as vicissitudes e angústias que suscitaram. Ecos dessas pesquisas podem ser ouvidos nos capítulos que compõem este livro, assim como de escritos de autoras/es que, após tantos anos, continuam a me inspirar e com os quais tenho ainda muito a aprender. São vozes que se fazem ouvir, algumas com mais intensidade do que outras, e com as quais concordo, acolho parcialmente, algumas vezes discordo. A presença dessas vozes é sentida, porém, em cada parágrafo, frase, palavra, podendo ser este livro compreendido como um coro vibrátil de múltiplas vozes, a revelar a polifonia constituinte de cada som, de cada palavra, de cada corpo.

Ao revisitar o livro de 2017, fiz várias modificações: rearranjei capítulos, retirei parágrafos ou extensas partes, incluí artistas e discussões que considereei necessárias. Não se trata, por conseguinte, de uma mera reimpressão de um mesmo: ainda que possam ser identificadas discussões apresentadas anteriormente, a

estas foram incorporadas problematizações que vem me acompanhando desde então, cunhadas no diálogo com obras de arte, com artistas e pesquisadores/as que me ajudam a adensa-las.

Várias vozes de artistas-pesquisadores/as e pesquisadores/as-artistas são diretamente mencionadas, porém muitas outras, cujos rumores marcam indelevelmente meu corpo sem que possa rastreá-las, sub-repticiamente se fazem ouvir nas linhas e entrelinhas deste livro. Contribuem, essas vozes, para edificar a escrita cunhada como resposta à necessidade de distanciamento em relação ao vivido que me possibilitou adensar o olhar, o sentir, o pensar; uma escrita movida pelo desejo de registro no tempo e da inscrição de alguma marca em meu próprio corpo que me leve ao encontro de novas interlocuções, que me lancem ao encaço de fios que conectam minha vida a vidas outras, de tempos e espaços distintos.

O livro está organizado em 7 capítulos e apresenta discussões que, embora interconectadas, não se apresentam de forma sequencial. A leitura, por conseguinte, pode ser feita na ordem que melhor aprouver ao/à leitor/a. No capítulo 1, “Arte e vida no espaço expositivo e na pesquisa acadêmica: o encontro com um outro”, problematizo, a partir de diálogos com obras de arte, as relações da/o artista e/ou da/o pesquisadora com as outras pessoas que participam da produção de suas obras, sejam estas colaboradoras ou audiência. A experiência estética é foco da discussão, pautada por bons encontros que conectam arte e ciência em suas (in)tensas relações com a própria vida.

No capítulo 2, intitulado “Arte e Raça, Gênero e Gerações: um breve olhar”, relato bons encontros com obras de três artistas (Miriam Shapiro, Lee Krasner e Alma Thomas) que me levaram a problematizar práticas de visibilização e invisibilização social no campo das artes balizadas por marcadores sociais da diferença. Da discussão adentro em questões de pesquisa que, embora não respondidas, abrem caminhos para investigações futuras a partir da exposição de algumas peças de meu baú de relíquias virtuais.

No capítulo 3, “Rascunhos e processos de criação, na arte e na pesquisa acadêmica”, a visita à exposição “Edvard Munch e os expressionistas” foi disparadora das discussões apresentadas, as quais apontam para importância do processo de criação na arte e na pesquisa acadêmica, objetivado em rascunhos que o testemunham. Também é discutida a obra de arte e o relatório da pesquisa como respostas à própria vida, a explicitar a condição axiológica de suas/eus artífices.

No capítulo 4, intitulado “Sobre acervos e exposições, na arte e na pesquisa”, inspiro-me em 3 obras de arte - Kwona Ceiling, o Manto de Daiara Tukano e uma instalação de Kader Attia – para discutir, considerando as relações entre manifestações culturais, contextos de sua produção e de sua exibição ao público, a condição política de toda e qualquer obra de arte, de toda e qualquer pesquisa.

O capítulo 5 – “Curadoria e escrita da pesquisa: contando histórias e ficcionando mundos” – entretece questões caras ao campo da arte, como a curadoria e as visibilizações e invisibilizações que produz em contextos expositivos, com discussões a respeito do pesquisar e da escrita da pesquisa. É problematizada a falsa oposição entre ficção e realidade a partir da afirmação da polissemia e polifonia dos signos e de nossa condição axiológica no mundo, o que implica compreender que se apresenta como desafio o testemunho de acontecimentos e reconhecer a complexidade da escrita da pesquisa, cunhada sob a égide das possibilidades e impossibilidades da linguagem.

No capítulo 6, “O tempo e a pesquisa: o tempo da escrita, o tempo na escrita”, problematizo o tempo como “compositor de destinos” e suas tensas relações com o pesquisar. Obras de arte, visuais e literárias, agenciam a discussão que afirma a importância do compromisso das pesquisas em ciências humanas e sociais com a crítica em relação ao presente, perscrutando as condições de sua emergência, as forças que o mantém do modo como se apresenta e possibilidades de sua reinvenção. Ênfase é dada à pluralidade de caminhos possíveis, não sendo o pesquisar nessa perspectiva

propriedade de uma ou outra estratégia metodológica ou referencial teórico.

No capítulo 7, “Sobre inacabamentos...”, a exposição de arte “Unfinished: thoughts left visible” se apresenta como dispositivo para o diálogo com diversas possibilidades de sentido para inacabamento objetivadas nas obras de arte em exposição. A discussão permite afirmar o inacabado na pesquisa em sua positividade, como exercício de pensamento em constante processo, condensado em argumentações e proposições que expressam a condição inventiva e inquieta do/a pesquisador/a, alguns riscos que assume, uma certa ousadia.

Por fim, em “Considerações finais (ou possíveis) para um diálogo inconcluso” afirmo tanto a pesquisa como a obra de arte como caleidoscópio produzido com materiais recolhidos da vida e cuja enformação amalgama, com uma intensidade específica, sentidos que se apresentam como afirmação da condição axiológica de sua/seu artífice. Uma condição que é expressão de modos de ver, ouvir, sentir, pensar e viver em conexão com vidas outras, de tempos e espaços vários, em suas condições de possibilidade, a se renovar incessantemente.

O desejo é que as palavras e imagens aqui apresentadas provoquem afecções, fecundem ideias e alimentem o corpo com a intensidade com que foram inscritas. Quiçá possamos nos encontrar, leitores/as e autora, em algum outro momento, em algum outro espaço e tempo, adensado pela potência da arte e os deslocamentos que uma experiência estética pode produzir.

Capítulo 1

Arte e vida no espaço expositivo e na pesquisa acadêmica: o encontro com um outro

A museologia tradicional vem sendo criticada, com maior ênfase nos últimos anos, em razão de sua pouca afeição à escuta e visibilização das tensões entre as vozes sociais que contribuíram para erigir o que é ainda hoje hegemonicamente reconhecido e valorado como patrimônio cultural da humanidade. Compreendendo vozes sociais como visões de mundo, privilegiou, a museologia tradicional, as vozes da tradição europeia, branca, colonizadora. A consequência dessa postura produziu narrativas que geralmente invisibilizaram vozes dissidentes, ou então que buscaram visibiliza-las de um modo que destituiu sentidos culturais e as condições de inteligibilidade das produções estético-artísticas expostas. Com o movimento de “dar as costas” para os rastros dessas vozes e culturas outras, ou com a prática de apresenta-las como exóticas, contribuiu para a difusão de um pensamento hegemônico e o silenciamento em relação a culturas, modos de vida e artes dissonantes. Contribuiu, em síntese, para a estruturação do mundo em que vivemos baseado na hierarquização de marcadores sociais da diferença como classe, raça, gênero, gerações, entre outros.

A versão única da história difundida e disseminada pela museologia tradicional produz efeitos vários. Chimamanda Adichie (2019, p.27) destaca, entre esses efeitos, a criação de estereótipos que “tornam difícil o reconhecimento da nossa humanidade em comum. Enfatiza como somos diferentes, e não como somos parecidos”. Ou seja, trata-se de uma produção narrativa que contribui para a manutenção de estruturas sociais

erigidas sob o princípio da desigualdade e da supremacia de alguns sobre outros.

Diferenças por certo são constitutivas de todos e de cada um/a de nós, pois cada pessoa é “um agregado de relações sociais encarnadas num indivíduo” (Vigotski, 2000, p. 33). Um agregado anônimo visceralmente interligado, que possibilita afirmar e negar a existência de um “eu” originário. Em outras palavras, não há um “eu” descolado das relações com outros que constituem a cada pessoa como humana e como possibilidade de diferenciação. Não há essência, não há à priori, e sua afirmação é um exercício de ficção ampla e intencionalmente difundido que justifica um ideário individualista, o qual se afirma como alicerce de projetos políticos e seus efeitos na esfera das relações.

Por sua vez, afirmar a possibilidade de diferenciação significa reconhecer que cada pessoa concreta descola aspectos da realidade a partir do que lhe é significativo, do que a afeta e mobiliza, constituindo assim modos de ser que são ao mesmo tempo sociais e singulares, alheios e próprios. Essas possibilidades de afetação e significação, importante lembrar, são socialmente constituídas, o que nos faz retornar, assim como o percurso de uma fita de moebius, a uma interconexão recíproca e inesgotável entre eu e outro. Um outro coletivo, anônimo, constitutivo do que se apresenta como singularidade; a alteridade em nós.

Ao chamar a atenção para o processo de transformação de uma versão da história em uma única possibilidade de narrativa, Chimamanda Adichie denuncia violências e processos de espoliação que lançam mão de variadas estratégias de assujeitamento e subjugação. Afirma ser importante não tratar essa versão única como mentira, mas sim confrontá-la com as tantas outras histórias apagadas, silenciadas, assim como o são as vidas que a protagonizaram. Reivindica a importância, na esteira do pensamento benjaminiano, de que outras histórias sejam narradas, em um exercício que possibilite emergirem as esperanças não realizadas no passado, condição para a inscrição no tempo presente dos apelos que persistem por um futuro outro (Gagnebin, 2018).

Visibilizar as possibilidades não concretizadas, colocar em um mesmo plano diferentes versões da história, significa afirmar a polifonia constitutiva do mundo, ou seja, a pluralidade de vozes sociais em intensa dialogia que podem ser auscultadas em toda e qualquer dimensão da vida - condição explicitada por Mikhail Bakhtin (2008) em suas análises da obra do escritor russo Fiodor Dostoievsky⁶. Tomando de empréstimo o conceito de polifonia do campo da música, Bakhtin visibiliza, nos romances do escritor russo, a concomitância de vozes equipolentes, plenas de valor, que não se imiscuem e não se sobrepõem. A polifonia, portanto, para Bakhtin, “pressupõe uma multiplicidade de vozes plenivalentes nos limites de uma obra, pois somente sob essa condição são possíveis os princípios polifônicos de construção do todo” (Ibid, p. 39).

Do romance à vida, vários autores têm defendido a importância da visibilização da polifonia que nos é constitutiva. Vincenzo Padiglione não só fala sobre como pratica esse princípio nas pesquisas que realiza e nos museus e exposições que organiza, assumindo o lugar de curador, artista, antropólogo, pesquisador. Defende a potencialização da virada narrativa e reflexiva que vem sendo feita no campo museal e contribui ativamente com esse processo: “Colocar a periferia no centro’, oferecer atenção a quem não teve reconhecimento pela história, que só sofreu a tempestade do moderno, ou seja, fazer falar sujeitos, territórios, culturas que tiveram a sua voz negada e a sua identidade é um programa de pesquisa e, ao mesmo tempo, uma poética e uma narrativa de museu, potencialmente praticável pelos museus arqueológicos, históricos e etnográficos” (Padiglione, 2016, p.183).

Padiglione chama a atenção para o fato de que em alguns museus a polifonia se faz presente via narrativas diversas que visibilizam histórias e modos de vida não hegemônicos. Museus etnográficos podem ser exemplo disso, assim como espaços de

⁶ Sobre o conceito de polifonia em Bakhtin ver, além da obra do próprio autor referida, Medvedev, Medvedeva e Shepherd (2016), Brait (2012), Faraco (2009), entre outros.

memória comunitários. Mas há que se perguntar: como essas possibilidades outras se apresentam em espaços dedicados ao que tradicionalmente é reconhecido e valorado como arte, tais como museus, galerias e exposições consagradas no circuito artístico? Ocupam algum lugar? De que modo?

Walter Benjamin (1996, p.225) destaca que “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”. A conexão entre cultura e barbárie se apresenta, por conseguinte, também no processo de narração da própria história via silenciamentos que contribuem para engrandecer e mistificar alguns/mas artífices e silenciar em relação a vários/as outros/as.

Museus, galerias e exposições de arte tradicionais devotam-se historicamente a apresentar ao público o que se institui como cultura hegemônica, o que se quer e se considera valer a pena ser valorado, perpetuado. Porém, nesses mesmos espaços é possível ouvir e visibilizar, de certo modo e em alguma medida, práticas culturais outras, silenciadas, negadas, esquecidas ou visibilizadas na condição de exóticas. À palavra “exótico”, importante lembrar, associam-se sentidos em geral marcados por uma conotação negativa, como estranho, alienígena, estrangeiro, esquisito. Adjetivar algo como exótico, por conseguinte, implica de certo modo agregar a dimensão de diferente em sua negatividade, marcar suas fronteiras e distâncias em relação ao conhecido.

De modo geral esses objetos “exóticos”, nesses espaços expositivos consagrados, apresentam-se distanciados tanto de quem os criou, do processo de sua criação, como do contexto em que emergiram e que lhes conforma sentidos consoantes com suas histórias. Ou então vêm acompanhados de longos textos que acentuam esse seu lado incomum e, de certo modo, contribuem para distancia-los dos sentidos que possibilitam alguma inteligibilidade sobre o modo como se inscrevem nos contextos de onde advém. Em alguns museus de arte há espaços que reproduzem, por exemplo, um quarto ou uma sala de jantar de alguma personagem pública ou de uma época específica reconhecida como importante para a compreensão da história da

civilização. Apresentam fragmentos de modos de vida, falam de cotidianos distantes que, uma vez conhecidos, contribuem para a compreensão de tempos outros e suas condições de possibilidade. Mas em geral as vidas visibilizadas nesses lugares são das pessoas que ocuparam lugares de destaque na escala social e política, em determinado tempo e espaço. E o que dizer das vidas outras que cotidianamente se ocupavam das tarefas ditas menores, porém necessárias à edificação e reprodução desses modos de vida “dignos” de exposição?

Ao visitar esses cenários cotidianos de outrora, repletos de objetos repletos de história que fizeram parte de vidas e se configuram de algum modo como sua expressão, minha sensação é de estar diante de um espaço ilusório, inerte, como se estivesse em um museu de cera de costumes. Um pequeno lapso de um cotidiano difícil de apreender. Para que os possa reavivar e ouvir as histórias que a eles se amalgamam, preciso de muitas outras peças e de elos que as conectem. Preciso ouvir as vozes tanto oficiais como as silenciadas; preciso adentrar a história oficial e também perscrutar os rastros das vidas que ali se encontram invisibilizadas, porém que contribuíram significativamente para sua concretização; preciso compreender as tensões encarnadas nos objetos em exposição para saber do passado e o que dele se apresenta no presente.

Algumas de minhas caminhadas nessa direção vou compartilhar aqui – um movimento de busca por respostas a inquietações que emergiram do próprio encontro com obras de arte em tempos e contextos variados, obras essas que produziram afecções potentes no sentido de me deslocarem, de provocarem a necessidade de pesquisar e conhecer.

Em visita ao Cooper-Hewitt National Design Museum⁷, em 2016, me deparei com alguns bichos multicoloridos, sem qualquer semelhança com animais conhecidos: a impressão era de que outra história estava ali sendo contada. O material escolhido – miçangas, pequenas e delicadas peças utilizadas há muitos anos para adornar corpos e vestimentas de diversos grupos culturais em variados tempos – chamaram a minha atenção, juntamente com as formas incomuns e a distribuição das peças no espaço.



A delicadeza do trabalho, objetivada no cuidado com os acabamentos, na escolha e composição das cores, nos detalhes, evidenciava um paciente labor. Que artista teria se dedicado a esse

⁷ Localizado em um prédio histórico no lado leste do Central Park, em New York, o Cooper-Hewitt apresenta ao público uma parte de seu acervo composto por 210.000 objetos de design, segundo consta em sua página na internet (<https://www.cooperhewitt.org/about/>).

fazer? Quanto tempo investido na criação e confecção de cada um daqueles bichos? Minha amiga Rita Isabel Vaz⁸, artista das linhas e miçangas, conta que ela e suas irmãs levam um mês para confeccionar cada um dos colares multicoloridos que ela desenha a partir de suas pesquisas. Crochetar como trabalho meticuloso que requer paciência, cuidado, dedicação, o que tão bem se inscreve em minha memória de infância com os movimentos das mãos habilidosas de minha mãe e tias movendo a agulha fina que fazia deslizar e entretecer a linha mercer crochê em composições para adornar mesas, casas e vidas.

A curiosidade me levou à busca de informações, as quais localizei afixadas em uma parede do museu. Os tais bichos compõem a obra concebida por Nikolai Haas e Simon Haas, idealizadores da organização The Haas Brothers, da Califórnia, USA, fundada em 2010. Eis os artistas, portanto. Mas teriam eles confeccionado aqueles estranhos e simpáticos bichos? Como aprendi algumas artes manuais, sei bem o tempo que demandam. E o tempo para o trabalho com tantas miçangas é inversamente proporcional ao tamanho delas. Pequenas, essas peças coloridas são exigentes. Não se deixam dominar facilmente, e requerem muita, mas muita paciência! Uma condição característica do feminino tal como historicamente construído e vigente para muitas gerações de mulheres brasileiras, latino-americanas e africanas. Habilidades manuais para as artesanias, motricidade fina desenvolvida desde a tenra infância nas lidas com linhas, agulhas e tecidos, bordados e costuras.

Um vídeo que compunha a cena e era projetado ininterruptamente no mesmo espaço dos bichos incomuns foi a chave para algumas respostas: o trabalho foi feito por The Haas Sisters of Monkeybiz, mulheres negras de uma fundação intitulada

⁸ Rita Izabel Vaz é artista visual curitibana. O uso de miçangas e cores variadas marcam o estilo de suas produções, que compõem um vasto acervo, o qual inclui os colares que produz com suas irmãs, de diferentes modelos (ver o blog ritabacanacolares). Sobre a poética da artista, ver Vaz (2023).

Khayelitsha Township, Cape Town, África do Sul, fundada em 2014. Eis as mulheres em cena! A elas coube o trabalho de confecção; aos dois homens, pelo que entendi, a concepção de cada obra e do próprio conjunto.

Aparecem no vídeo diferentes momentos: o desenho dos bichos; falas dos irmãos Haas; imagens do local onde vivem as irmãs Haas de Monkeybiz; as estruturas dos bichos confeccionadas com materiais diversos (arame, madeira, enchimento de fibra mista e bronze fundido); as mulheres cobrindo essas estruturas com delicadas e incontáveis carreiras de miçangas, depois posando com suas criações para o registro imagético de sua participação e ativa contribuição à proposta; imagens dos bichos em diferentes espaços do árido contexto em que vivem as irmãs Haas de Monkeybiz.



No Cooper-Hewitt National Design Museum, cada obra por si só era bela, e lado a lado compunham um interessante conjunto naquele espaço expositivo. O vídeo, por sua vez, apresentava-se como dispositivo para visibilizar alguns aspectos da proposta não compreensíveis somente com as peças em si e o nome dos irmãos Haas. Permitia entender que se tratava de proposta construída no encontro de diferentes culturas, diferentes condições de vida, modos de viver e visões de mundo.

Uma série de perguntas emergiram: O que produziu o encontro dos artistas americanos com as artistas africanas, para além do conjunto de obras em exposição? Resultou em alguma diferença nas vidas daquelas mulheres? Que diferença foi essa? Essas perguntas reverberaram em meu corpo, acompanhadas de um certo incômodo, de um mal-estar. Precisei adentrar esse terreno, remexe-lo, perscrutar suas tensões para compreender o que me incomodava.

O trabalho com as mulheres negras da África do Sul lembrou-me o projeto desenvolvido por Vik Muniz com catadores de material reciclável do Jardim Camacho, visibilizado além fronteiras espaciais e temporais com o filme “Lixo Extraordinário” (2011). Um potente encontro entre artista e algumas pessoas alheias ao universo das artes, um processo que envolveu a todas na construção de cenas que reconstituíam imagens clássicas imortalizadas por artistas e registradas pelas sensíveis lentes do fotógrafo. Belas imagens que correram mundo tendo pessoas anônimas como personagens principais, sendo o material do seu labor, objetos recolhidos do lixo, alçados à condição de peças fundamentais na composição dos cenários fotografados.

No filme há o registro de um depois – o que aconteceu com as pessoas que participaram do processo, o rumo de suas vidas após a venda das obras cujos recursos a elas foram revertidos. Mas também nesse caso perguntas persistiram: o que emergiu desse trabalho para além das obras de arte? O encontro com o artista brasileiro internacionalmente conhecido, a aproximação com o

universo das artes, produziu alguma diferença na vida daquelas pessoas? Se sim, que diferença foi essa?

Essas perguntas, creio, não são somente minhas. Há um forte movimento no campo das artes de aproximação em relação às vidas que são historicamente destinadas a ficar à margem de um certo patamar sociocultural e econômico. Há exemplos nesse sentido desde que as artes passaram a ser reconhecidas como campo de saber específico e a elas foi destinado um determinado lugar social. No século XX isso se evidenciou com força em diferentes contextos e condições, como por exemplo na vanguarda russa do início do século e seu importante movimento de hibridização das artes e aproximação com a esfera do vivido, de variadas formas e com inusitadas intensidades (Wedekin, 2015a).

Além de movimentos estéticos canônicos, artistas como Vik Muniz e tantos/as outros/as vêm desenvolvendo suas artes a partir do compromisso com segmentos sociais pauperizados, com vidas anônimas ou com “infames”⁹ da história. Sustentam suas criações no “interesse artístico na coletividade, colaboração e no compromisso direto com grupos sociais específicos”, segundo a historiadora e crítica de arte Claire Bishop (2008). O tipo de arte que produzem sendo nomeado de formas variadas: arte socialmente engajada; arte baseada em comunidades; arte dialógica; arte litoral, participatória; arte intervencionista; arte baseada em pesquisa ou colaborativa¹⁰. Ainda que apresentem especificidades, é possível compreender que essas/es artistas estão interessadas/os em desenvolver intervenções voltadas para a produção de alguma

⁹ Foucault fala em vidas infames em referência às existências-relâmpago, às vidas “destinadas a passar por baixo de qualquer discurso e a desaparecer sem nunca terem sido faladas” (Foucault, 2006, p.207).

¹⁰ A discussão a respeito do engajamento social da arte é complexa e assumiu contornos variados no decorrer do século XX. Problematizações sobre as relações entre arte e política são fundamentais a essa discussão, e a essas se agregam questões relativas ao modo como a arte, a/o artista e e a/o expectador/a respondem aos desafios e provocações que se lhes apresentam na esfera da arte, da ciência e da vida. Sobre o tema ver Bishop (2010), Helguera (2011), Thompson (2015), entre outros.

diferença na vida das pessoas e de tensionar, em alguma medida, a partilha desigual do sensível, para o qual o próprio sistema de artes tradicionalmente contribuiu.

O conceito de partilha do sensível, proposto pelo filósofo Jacques Rancière, refere-se ao plano comum que ordena os corpos, os discursos, as práticas, as sensibilidades, enfim, as relações entre pessoas, instituindo, hierarquizando e cristalizando posições e condições diferenciadas. Refere-se ao sistema de forças que atua “determinando o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (Rancière, 2005, p. 16).

O campo das artes certamente tem sua participação na configuração dessa partilha e em seu tensionamento constante. Uma perspectiva crítica das artes volta-se para a visibilização das tensões em seu próprio campo assim como no campo social, ou seja, na esfera da vida de modo geral. Desde sempre há artistas que problematizam, com suas produções, as violências que sob a égide desse plano comum, dessa partilha desigual do sensível, são praticadas. Trabalham com o que a literatura acadêmica tem reconhecido como arte comprometida com a promoção de mudanças sociais.

São artes que demarcam sua singularidade ao afirmar uma diferença em relação a produções artísticas supostamente destituídas de uma implicação social e política. Há que considerar, no entanto, que não há possibilidade de uma arte neutra, não engajada com alguma perspectiva em relação ao passado, o presente e o futuro, em relação ao mundo em que vivemos. A questão é saber a que perspectiva de social se engajam, com que projeto narrativo se aliam. Isso porque toda narração “coloca em tensão permanências e mudanças, constitui um modelo sem igual para compreender e representar a vida humana, para configurar uma identidade como um processo de construção” (Padiglione, 2016, p.182).

No Cooper-Hewitt National Design Museum encontrei outra obra que chamou minha atenção justo por apresentar a proposta de conexão com a audiência e desta com o contexto em que vive, transformando-os de algum modo. Trata-se de outra obra que de certo modo estranhei estar ali, em um museu de Design: poderia estar em um museu de arte contemporânea, assim como os bichos exóticos que apresentei anteriormente.



A instalação ocupava um significativo espaço no museu. Uma estrutura construída com uma armação flexível, arranjada em movimentos circulares, preenchida por uma trama de tecido em formato semelhante a favos de uma colmeia. A trama parecia feita em tear, ou um tecido leve de finos fios brancos, poroso, transparente. A obra em si produzia um belo efeito visual, e andar sob seus favos, uma agradável sensação de acolhimento.

A ficha da obra era extensa: “PolyThread knitted textile pavilion, 2015-16; Designed by Jenny E. Sabin, Jenny Sabin Studio;

Design Team: Martin Miller, Charles Cupples; Fabricated by Shima Seiki, WHOLEGARMENT; Engineering Design by Arup; Fabric finishing by Andrew Dahlgren”.

Para além do conjunto de informações técnicas, o que chamou minha atenção foi a proposta: uma estrutura que poderia ser instalada ao ar livre, com elementos fotoluminescentes ativados com energia solar e potencial para iluminar o ambiente após o entardecer. Linda obra, bela proposta de intervenção que transforma um cenário qualquer, quicá indiferente, em um contexto de acolhimento, de guarida; um lugar que pode vir a provocar, nas pessoas que sob sua guarda se instalam, relações sensíveis com os outros, com o espaço, consigo mesmas. O que os artistas intentam produzir, em suma, “são relações entre as pessoas e o mundo por intermédio dos objetos estéticos” (Bourriaud, 2009, p.59).

Uma outra obra com essa proposta, de intervenção direta nas relações das pessoas com os contextos e de produção de sensibilidades outras, estava ali exposta, no museu de design. Mas retomo a dúvida anteriormente apontada: não poderia estar em um museu outro, dedicado às artes modernas e contemporâneas, por exemplo? Ou lado a lado com obras expostas em bienais de arte, como por exemplo *Frequencies*, do artista colombiano Oscar Murillo, apresentada na Bienal de Veneza de 2015 e outras exposições internacionais nos anos subsequentes?



Frequencies é um projeto coletivo global desenvolvido por Oscar Murillo juntamente com Clara Dublanc, cientista política, desde 2013 (<https://dasartes.com.br/materias/oscar-murillo/>). O artista reveste com telas carteiras escolares em instituições de ensino ao redor do mundo. As telas, sem os chassis que as enquadram e determinam suas formas, trazem as inscrições feitas por estudantes de diferentes nacionalidades, com idades entre 10 e 16 anos, durante um período de 6 meses. Os rabiscos e desenhos inscrevem seus próprios artífices alçando o que historicamente é reconhecido como vandalismo ao cenário das artes visuais. São, as inscrições feitas por estudantes de diferentes países, testemunhos inquietantes de desejos, preocupações. Ou simplesmente rabiscos e ilustrações desprezenciosos.

Se a instalação no Cooper-Hewitt National Design Museum aqui apresentada intencionava provocar relações entre pessoas e destas com um contexto específico, Frequencies apresentava ao público as relações de jovens de diferentes nacionalidades com um

equipamento característico de um lugar frequentado cotidianamente, o ambiente escolar. Uma ou outra obra assumia, assim como os bichos dos Irmãos Haas, as relações como centrais, seja porque oriundas delas, seja porque destinavam-se a provocá-las. Mas estavam em espaços distintos, sendo a leitura de suas proposições balizada pelo próprio entorno.

Talvez a pergunta feita anteriormente – relativa ao espaço expositivo – esteja deslocada, fora de foco; ou uma simples resposta, afirmativa ou negativa, não seja suficiente para esclarecer os complexos entremeios que separam linguagens artísticas e variações de uma mesma linguagem¹¹. Uma discussão extensa seria necessária para adentrar nesse terreno pantanoso, povoado de interesses, tensões e disputas não somente balizadas por critérios estéticos. Uma seara distante do que me proponho aqui a discutir. O que destaco dessa questão é que a visita ao Cooper-Hewitt National Design Museum reafirmou o quão tênue são as fronteiras instituídas para separar campos que, por razões e em condições variadas, se interconectam, se mesclam, borram suas bordas, destituem as fronteiras historicamente erigidas para separá-los.

As obras apresentadas permitem compreender de forma ampliada o que vem a ser considerado contemporaneamente como arte. Há variadas linguagens e campos de conhecimento em diálogo no processo de criação de uma obra de arte e em sua

11 “Linguagem” é palavra que aparece de forma recorrente neste livro. Bakhtin (2003, p.261) afirma que “todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem”, sendo essa considerada, na perspectiva do autor russo, como processo vivo, em constante tensão e transformação. A linguagem como língua em movimento, marcada pelas intensidades de seu uso em situações e condições específicas. Desse modo, é marcada pelas tensões entre aquilo que se pretende estabilizar como significado e gênero discursivo e as proliferações de sentidos e hibridizações que transgridem pressupostas fronteiras. Na perspectiva bakhtiniana “nenhum campo de atividade humana é isolado porque todos eles estão também moldados pela linguagem e suas formas de funcionamento (por exemplo, dado que os signos linguísticos são histórica e ideologicamente marcados, nenhuma atividade de emprego da linguagem pode se apresentar como neutra e sem vínculos com o mundo social” (Geraldi, 2014, p.29).

enformação estética, ou seja, no modo como é apresentada ao público. O que baliza as escolhas de artistas nesse processo é também plural – há variadas afecções e motivações em jogo, sendo intenso o diálogo com a esfera da vida e o próprio universo das artes. Essa pluralidade é visível nas obras apresentadas neste capítulo: rabiscos desinteressados feitos em telas que encapavam carteiras escolares foram alçadas à condição de obra de arte, movimento que também foi visto no Brasil quando as inscrições urbanas de pichadores foram apresentadas, através de fotografias e slideshows, na 29ª edição da Bienal de Artes de São Paulo realizada em 2010. As artesanias de mulheres africanas, por sua vez, constituíram o corpo de objetos esculturais levados ao museu de Design em Nova York, assim como a instalação-protótipo de uma proposta a ser concretizada em espaço aberto, a qual convidava visitantes a imaginar o que poderia vir a produzir como efeito em um espaço ao ar livre, acessível ao público em geral. Transpõem limites, essas e tantas outras obras, ao objetivarem encontros variados e inventivos da ciência com a arte e a vida, ao borrarem fronteiras e entre campos do vivido e investirem em potentes encontros na esfera das relações.

A Pesquisa e o Encontro com um outro

A relação entre arte, ciência e vida é uma questão que pulsa com cada vez mais intensidade em exposições de arte. As obras que me afetarem e aqui apresentei para com elas dialogar entreteciam, como destaquei anteriormente, conhecimentos de campos vários para objetivar-se como obra de arte. O modo como essa objetivação se deu foi variado, mas é possível dizer que, em suas diferenças, todas provocaram algum tipo de deslocamento, seja em quem participou diretamente de sua criação (as mulheres e estudantes), seja como expectativa em relação a quem com essas obras venha a se relacionar, ao ar livre, em algum contexto de uma cidade qualquer. O deslocamento aqui referido, importante frisar, é da ordem da subjetividade: algo que mexe, mobiliza, perturba, que

provoca alguma inquietação, quiçá simplesmente o deleite. E independente do que provoca, o deslocamento implica alguma resposta na esfera da vida - uma mudança por mais simples que seja no modo de ver, ouvir, sentir, pensar que baliza a ação, entendida como resposta. Uma obra de arte é, sob esse prisma, um enunciado concreto, uma resposta do artista a questões que se lhe apresentam como pertinentes na esfera da vida, a provocar e demandar respostas de quem com essa obra venha a estabelecer uma relação estética. Afinal, "A arte exige resposta, motiva certos atos e atitudes..." (Vigotski, 1998, p.318).

Estamos sempre sendo interpelados por outros, pelo mundo, por nossas próprias inquietações e a elas respondemos, nos posicionamos continuamente. É compreendida essa condição como a arquitetônica da responsabilidade, a qual edifica a existência singular e coletiva. Vejamos.

Conceito axial na teoria bakhtiniana, a arquitetônica da responsabilidade pode ser assim compreendida: "Enquanto a mecânica diz respeito ao mundo das coisas mudas, a arquitetônica volta-se para a compreensão das relações... O objetivo é claro: valorizar as relações produtoras de sentido. O mundo das relações arquitetônicas é o mundo do [ser humano] que fala, que se interroga sobre si, sobre seu entorno e, ao fazê-lo, articula relações interativas capazes de enunciar respostas a partir das quais constrói conhecimentos" (Machado, 2010, p.204).

Como minha vida está entretecida com meu labor profissional, com minha condição de professora, orientadora, formadora de pesquisadoras e pesquisadores, com minha própria e contínua formação, é nessa esfera que produzo respostas decorrentes de minhas experiências estéticas no encontro com as artes. As obras que chamam a minha atenção me provocam a falar, por conseguinte, sobre duas questões que se apresentam recorrentemente em se tratando de pesquisas acadêmicas, ainda que resguardadas suas especificidades: 1) as relações da/o artista com as pessoas que participam da produção da obra por ela/e concebida; 2) sobre o que propõem as obras apresentadas à

audiência, ou seja, a experiência estética que objetivam possibilitar às pessoas que com elas venham a interagir. Tratam-se esses temas de questões caras ao campo das artes (ver Bishop, 2008; Lippard e Chandler, 2013; entre outros) e também à psicologia, aos quais me dediquei em trabalhos anteriores (Gunlanda e Zanella, 2023 e 2021; Zanella, 2020a; Pasqualotto, Fonseca e Zanella, 2019; Zanella e Wedekin, 2015; entre outros).

Afirma Lev S. Vigotski (1998, p.308) que “... a arte recolhe da vida o seu material, mas produz acima desse material algo que ainda não está nas propriedades desse material”. Arte e vida estão, pois, conectadas de uma forma que não é possível separar. A questão apontada pelo autor é a dessa inexorável relação, pois toda criação, por mais distante e ficcional que possa parecer em relação ao existente, é produzida necessariamente no diálogo com as condições do presente, as experiências e conquistas do passado e uma memória de futuro em relação ao que se projeta para o próprio mundo e as relações que o constituem. Há, pois, em toda obra de arte, uma polifonia de vozes sociais que a caracteriza e expressa a condição axiológica de seu/sua artífice.

As condições do presente são, em se tratando da sociedade ocidental, inexoravelmente marcadas pelo desenvolvimento científico e tecnológico engendrado com o que se convencionou chamar de modernidade e seus desdobramentos. Toda obra de arte, independente da linguagem, da forma e dos materiais com a qual é erigida, se sustenta no que é disponibilizado para sua criação, nos materiais e conhecimentos historicamente produzidos que condensam o desenvolvimento científico e tecnológico, ainda que a atividade criadora possa propor justamente a negação dessas condições e a afirmação de possibilidades outras. Trabalhos com os restos desse mesmo desenvolvimento, como o fez Vik Muniz em sua obra que alçou o lixo descartável à condição de material para a composição dos cenários imortalizados em sua arte, têm sido constantes no campo das artes.

Das lixeiras às salas de exposição de grandes museus, materiais simples, descartados, restos da sociedade do consumo em

sua incessante atividade e impactos socioambientais, apresentam-se transformados em composições que provocam a audiência a interrogar-se em relação às próprias condições do presente, o que produz e o que com ele produzimos. Museus têm sido criados com e a partir desses materiais, constituindo-se como espaços de restituição e produção de memórias de modos de vida outros (Assis e Zanella, 2016), de vidas geralmente esquecidas, invisibilizadas e inviabilizadas pelo próprio desenvolvimento que as constituiu.

Essa relação da arte com a vida se objetiva não somente na escolha dos materiais com os quais a/o artista trabalha, mas fundamentalmente no modo como enforma, por intermédio desses materiais, algum conteúdo, e, ao fazê-lo, imprime naquilo que cria sua própria condição axiológica.

Bakhtin (2003) aprofunda essa questão ao discutir o processo de criação de personagens literárias em um conjunto de textos compilados no Brasil no livro “Estética da Criação Verbal”. Estabelece, Bakhtin, uma diferença entre o/a autor/a pessoa e o/a autor/a-criador/a. Se o/a primeiro/a é a pessoa que participa dos acontecimentos na esfera da vida, o/a autor/a-criador/a consiste na energia criativa e formativa que se objetiva na obra de arte. Trata-se do posicionamento valorativo que se objetiva na criação estética: “a voz do autor-criador não é a voz direta do escritor, mas um ato de apropriação refratada de uma voz social qualquer de modo a poder ordenar um todo estético” (Faraco, 2014, p.40).

Destaca-se, em sua argumentação, que “o autor-criador¹², ao isolar os elementos para sua composição, o faz por um determinado viés valorativo; esses elementos são isolados de uma realidade (o mundo da vida e da cognição) já em si ensopada de valorações; sua transposição (transfiguração) para o plano estético e o acabamento que recebem no plano do conteúdo, da composição e do material, expressam também uma rede de relações valorativas

¹² Mantenho aqui, em respeito à citação, o gênero masculino, o que faço em outras situações semelhantes.

conforme constituídas pelo autor-criador, ele mesmo elemento constitutivo da forma artística” (Faraco, 2009, p.104).

No caso do conjunto de animais exóticos feitos com miçangas em exposição no Cooper-Hewitt National Design Museum, há relações evidenciadas que considero importante destacar, como as relações do/a artista com as outras pessoas que participaram da produção da obra por ele/a concebida. Questões éticas e políticas se destacam e me fazem pensar, além do que apontado por artistas e críticos/as de arte, nas discussões metodológicas que se apresentam no universo das ciências humanas e sociais.

As críticas que vêm sendo tecidas com mais intensidade nas últimas décadas a respeito das relações da/o pesquisador/a com os/as “sujeitos da pesquisa”¹³ introduziram importantes questões ao debate, as quais não podem mais ser ignoradas por pesquisadoras/es que assumem o compromisso com a produção de conhecimentos em uma perspectiva crítica. A começar pela própria denominação: “sujeitos da pesquisa”.

A palavra “sujeito” é marcada pela conotação negativa, de alguém sujeitado/a a algo, a alguma situação, a algum outro. Afirmação de relação de poder, de posição de autoridade, seja da/o pesquisador/a ou da/o artista, é o que sobressai como sentido nessa palavra. Mas como as palavras são polissêmicas, “sujeito” também carrega a potência de afirmação – “sujeito” de, alguém que se apresenta como protagonista, como pessoa com direito a voz e vez na arena social em que se situa e, por conseguinte, na relação com a/o própria/o pesquisador/a ou com a/o artista. Porém, como sobressai o sentido da submissão (o seu peso é evidente e há várias pesquisas desenvolvidas sob a égide desse princípio), tem sido recorrente a utilização de outras denominações nas pesquisas em ciências humanas e sociais: informante, participante da pesquisa, pessoa com a qual se pesquisa, são alguns exemplos. A questão não é meramente semântica, o que significa dizer que não basta

¹³ Apresento a expressão “sujeito da pesquisa” entre aspas para demarcar o desconforto que explicito a seguir.

substituir uma palavra por outra. O que está amalgamado a essa discussão é a preocupação ética com a qualidade da relação que se estabelece com as pessoas que a/o pesquisador/a elege para realizar a investigação por ela/e proposta.

Trata-se, essa relação com um outro, de um encontro, e necessário se faz investir de modo a que venha a se constituir como um bom encontro no sentido que lhe atribui Espinoza: encontro de corpos que se afetam e potencializam concomitantemente suas existências, expandindo-as, intensificando o conatus¹⁴. “A virtude do corpo é poder afetar de inúmeras maneiras simultâneas outros corpos e poder ser por eles afetado de inúmeras maneiras também simultâneas. Pois o corpo é um indivíduo que se define tanto pelas suas relações relações internas de equilíbrio quanto pelas relações de composição com os demais corpos, sendo por eles alimentado, revitalizado e fazendo o mesmo para com eles” (Peixoto Júnior, 2009, p.379).

De um bom encontro sempre se sai diferente, sempre se produz alguma diferença. Um bom encontro é uma relação estética, é possibilidade de investir nas sensibilidades em questão e transformá-las, transtorná-las, reinventá-las. É possibilidade de intensificar a força de existir, a potência de vida. De reinventar ao outro e a si mesma/o, de produzir-se outra/o, de produzir corpos outros.

Junto à problematização da palavra “sujeito” vem a da preposição que a sucede: “de”. Se há o reconhecimento e valorização desse outro, não se trata de um “sujeito de pesquisa”, mas de uma pessoa com a qual se pesquisa (e não sobre a qual). A preposição “com” a afirmar a convivência a ser construída e que irá deixar marcas em ambos, sejam essas sutis, leves, intensas, profundas. E que essa convivência, espera-se, assuma as características de um bom encontro.

¹⁴ Conatus, para Espinoza, consiste no “esforço para perseverar na existência, poder para vencer os obstáculos exteriores a essa existência, poder para expandir-se e realizar-se plenamente. O mundo exterior surge como um conjunto de causas que podem aumentar ou diminuir o poder do conatus de cada um” (Peixoto Júnior, 2009, p.372).

Algumas questões permanecem como inquietação, para além da qualidade das relações com esse outro com a/o qual se pesquisa: o que resultará desse encontro? Quais as expectativas das pessoas com o que poderá advir? No caso da/o pesquisador/a, resultará em uma dissertação, uma tese, um relatório de pesquisa, apresentações em eventos, publicações acadêmicas¹⁵. Para a/o artista, na obra que poderá projetar seu nome no seleto circuito das artes. Mas, e quanto aos/às demais partícipes do processo de criação da obra, seja acadêmica ou artística?

Creio que essa questão não pode ser facilmente respondida. Cada situação, cada trabalho, abre um leque de possibilidades e inquietações, sendo necessário analisá-las e problematizá-las constante e insistentemente. Também não é possível criar propostas-chave, matrizes de alternativas para pesquisadoras/es em suas relações com as pessoas com as quais trabalham. Em se tratando de encontro com um outro, é sempre marcado por diferentes expectativas, angústias e desejos, a serem trabalhados na própria relação via acordos provisórios, abertos a rearranjos no decorrer dos próprios acontecimentos e sua imprevisibilidade.

Com essas condições e características, afirmo a importância do investimento constante da/o pesquisador/a em suas condições e possibilidades de escuta, de abertura à diferença do outro, de tensionamento de suas próprias certezas e reinvenção de sua condição de estar em relação. Um trabalho sobre si fundamental ao trabalho com um outro, fundamento e possibilidade de relações éticas e estéticas.

¹⁵ Há produções outras que decorrem de pesquisas acadêmicas, como exposições, materiais didáticos, filmes e outros. Importantes modos de difusão do conhecimento produzido, a presença dessas outras produções ainda é tímida nos programas de pós-graduação brasileiros, e vários podem ser os motivos para essa realidade. Destaco a importância desses modos outros em razão da possibilidade de virem a conectar um maior número de pessoas e das afecções que podem vir a produzir, o que requer a discussão sobre sua aceitação como requisito para as titulações.

Bons encontros não acontecem somente no decorrer do processo de pesquisar, ou seja, nas relações da/o pesquisador/a com os outros com as/os quais pesquisa, sejam outras pessoas, documentos, monumentos, situações, condições. Nos encontros com esses outros são produzidos os materiais com os quais a/o pesquisador/a irá erigir a sua obra, materiais portanto que trazem as marcas da qualidade dessas relações e sobre as quais é importante falar no texto que apresenta ao escrutínio público. É fundamental a narrativa da própria experiência do pesquisar.

Se os encontros com os outros com as/os quais se pesquisa podem porventura ser pautados por preocupações outras que não as aqui destacadas, ou quicá sem preocupações com esses outros, são certamente perscrutados pela/o pesquisador/a junto às pessoas que podem vir a ter contato com o produto de seu trabalho, sejam essas pessoas consideradas referência na temática trabalhada, autoridades institucionais ou simplesmente outros anônimos/as que farão reverberar, de algum modo e com diferentes intensidades, o que é apresentado pela/o pesquisador/a. Seja uma tese, uma dissertação, artigos, livros, capítulos de livros ou outros produtos, esse olhar outro, essa escuta ao que se produziu e sua difusão, é fundamental ao reconhecimento da própria autoria e da importância do trabalho realizado. Afinal, uma pesquisa não somente explica ou descreve a realidade: a partir de lugares de saber-poder historicamente constituídos, o que pesquisadores/as afirmam como ciência baliza relações e constitui mundos. Seus discursos visibilizam e invisibilizam vidas, atribuem importância a algumas coisas e desqualificam tantas outras.

O/a pesquisador/a, assim como a/o artista, também espera que sua produção provoque a audiência e a mobilize a produzir alguma resposta; espera que suas palavras reverberem com intensidade na tensa arena do diálogo infundável que conota e conecta os vários campos do conhecimento e esses com a própria vida. Há, pois, uma inexorável condição ética e estética de toda e qualquer pesquisa, que implica quem produz conhecimentos com a existência tanto singular como coletiva.

Mas importante se faz compreender que, assim como no sistema de artes, em que não somente as qualidades estéticas de uma obra se apresentam como condição para seu sucesso, na esfera da produção de conhecimentos considerados científicos há várias questões que contribuem para a reverberação ou não de um trabalho acadêmico, para sua escuta e duração. Entram em cena, além da qualidade do que é apresentado como resultado de uma pesquisa e do atendimento às exigências científicas: quem fala, de que lugar social, em que contexto e condições, com que intensidade; quem escuta, de que lugar social, com que disposição para a acolhida e reconhecimento, bem como para a conexão com outras leituras, com a própria vida.

O mapa invertido do artista uruguaio Torres Garcia, produzido na primeira metade do século XX, já chamava de certo modo a atenção para essas questões e reivindicava a necessidade latinoamericana de construir caminhos próprios, valorizando saberes de povos originários e posicionando-se contra a hegemonia da arte eurocêntrica (<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/134669/ISSN2317-1707-2011-01-01-193-197.pdf>). Esse mapa continua potente no sentido de nos provocar a pensar acerca do modo como nos posicionamos na esfera das relações globalizadas, considerando as forças que instituem e normatizam hierarquias balizadas por marcadores sociais da diferença legitimados por teorizações seculares.

Tanto na arte como na ciência, interessa provocar o/a expectador/a, mobilizá-lo/a, sensibilizá-lo/a ao encontro e às afecções que exigem respostas/ações na esfera da vida com força para movê-la, intensificá-la, transformá-la. E é fundamental entender e assumir uma posição em prol desse movimento, balizado por uma compreensão ética-estética-política de nosso lugar no mundo. Interessa, pois, para além da compreensão do mundo em que vivemos, reinventá-lo, o que exige a reinvenção das relações com os outros, com o contexto em que vivemos e com nós mesmas/os.

Capítulo 2

Arte e Raça, Gênero e Gerações: um breve olhar

As mulheres produzem obras de arte desde a Antiguidade, mas durante grande parte desse período elas foram excluídas, ignoradas e quase sempre suprimidas da história da arte (Susie Hodge, 2021, p.6).

A afirmação da artista e historiadora da arte britânica Susie Hodge apresentada em epígrafe ecoa denúncias que vêm sendo feitas há muitas décadas, as quais se somam ao coro de vozes que visibilizam as práticas de invisibilização e desqualificação de saberes e fazeres de mulheres em todo o mundo. Uma herança patriarcal enraizada em diferentes culturas e que no ocidente capitalista se traduz em salários menores para mulheres que desenvolvem as mesmas funções do que homens, independente do estrato social e do ofício desempenhado (segundo dados do IBGE de 2022, as mulheres no Brasil ganham em torno de 20% menos do que os homens no exercício das mesmas funções). Trata-se, esse processo, de um dispositivo político contundente no sentido de produzir e manter condições de subalternidade e dominação. Um modo de subjugar e constituir subjetividades que tendem a naturalizar condições de mando e menosprezar as próprias possibilidades de criar e edificar mundos.

Se por um lado há muito ainda a denunciar e contrapor, por outro há anúncios importantes de resistências à lógica patriarcal e aos modos como se enraíza socialmente. “Menos de 4% dos artistas da seção de Arte Moderna são mulheres, mas 76% dos nus são femininos”, diz a frase após a pergunta “As mulheres precisam

estar nuas para entrar no Met. Museum¹⁶?”. O cartaz produzido pelo coletivo de artistas feministas Guerrilla Girls, em 1985, foi atualizado em 2017 para a retrospectiva realizada no Museu de Arte de São Paulo (MASP). Na terra brasilis, mais de 30 anos depois do cartaz que denunciava a desigualdade de gênero no famoso museu novaiorquino, a constatação de que a situação se mantém é assustadora: “apenas 6% dos artistas do acervo em exposição são mulheres, mas 60% dos nus são femininos” (<https://masp.org.br/acervo/busca?author=guerrilla+girls>).

Assim como o MET Museum e o MASP, outros espaços expositivos reconhecidos no circuito canônico das artes vem empreendendo movimentos de contraposição a esse cenário, e talvez o exemplo mais contundente tenha sido o da Bienal de Veneza de 2022. Pós-pandemia, a exposição internacional de artes visuais contou com a curadoria de Cecília Alemani, “a primeira mulher italiana a assumir o cargo em 157 anos de história da instituição” (<https://www.flomagazine.com.br/publicacoes/bienalveneza>). Nas escolhas de artistas que fez para ocuparem os dois locais-sede da mostra internacional, o Arsenale e o Pavilhão Central, na região conhecida como Giardini, a curadora priorizou as artes de mulheres, negros/as, pessoas não binárias. Outro aspecto inusitado foi o fato de 180 integrantes, dentre 213 provenientes de 58 países, estarem participando pela primeira vez da mostra internacional.

Essas iniciativas tratam-se de um importante movimento em direção à reparação devida às mulheres por sua efetiva contribuição para a história da arte, pregressa e presente. Um modo de reconhecer trabalhos significativos sobre temáticas várias, abordadas por um prisma diverso dos adotados por perspectivas hegemônicas, visibilizando suas artífices e a potência de suas criações. O que apresento a seguir, produzido a partir de minhas experiências estéticas no encontro com obras de arte e seus efeitos, soma esforços nessa direção.

¹⁶ Referência ao Metropolitan Museum em New York.

Miriam Schapiro (1923-2015), artista canadense radicada nos EUA, integrou a primeira geração de artistas feministas norte-americanas, cujas produções datam das décadas de 1970 e 1980. Nas artes dessas mulheres, “a pintura e outras técnicas mais tradicionais estavam presentes, por exemplo, na obra de Miriam Schapiro e Judy Chicago, porém em pequena escala. Destacavam-se principalmente os meios recém-introduzidos no campo artístico, como a apropriação de fotografias e de objetos (nas obras de Barbara Kruger, Laurie Simmons, Annette Messager, Mary Kelley e Martha Rosler), a instalação (com contribuições de Judy Chicago e Miriam Schapiro), performances (Valie Export e Adrian Piper) e a fotografia (Nan Goldin e Cindy Sherman)” (Arruda e Couto, 2011, p.394).

Miriam Schapiro foi importante personagem no Feminist Art Movement, uma vertente do movimento feminista que a artista “abraçou com total empenho e energia política” (Schor, 2016). A visita à mostra de suas obras na National Academy Museum, espaço expositivo localizado na Fifth Avenue em New York, me levou a adentrar em seu universo, a aprofundar o olhar e ajustar as lentes para a produção artística de mulheres que, como ela, tensionaram os cânones no cenário das artes e cujos ecos reverberam até hoje.

O espaço de poucas salas distribuídas em 3 andares, pequeno se comparado com os museus mais famosos da cidade americana, acolhia a exposição intitulada “Miriam Schapiro: a visionary”, a qual percorria 60 anos de sua carreira e apresentava ao público um conjunto variado, multicolorido, exuberante de produções. Saltava aos olhos a riqueza de detalhes em algumas obras e a possibilidade de leitura de questões pungentes para a artista e para quem se interessa pelo universo da criação não somente feita por mulheres, mas com foco em questões relativas ao feminino.

O encontro com suas obras provocou efeitos para além das relações entre o que vi e o já sabido e vivenciado: engendrou a vontade de conhecer mais, de aprender, ler, ouvir, sentir, de mover

meu corpo em direção a arte de Miriam Shapiro. A internet me levou a informações sobre a importância da artista na luta pela visibilidade da arte produzida por mulheres e seu engajamento no movimento feminista, sendo reconhecida como uma das fundadoras do “Feminist Art Movement and Pattern and Decoration”. Na semana subsequente à visita ao museu, folheando um jornal distribuído gratuitamente nos corredores da The New School, local em que realizava estudos pós-doutorais, deparei-me com uma crítica de duas exposições sobre a artista que aconteciam simultaneamente na cidade.

Essa crítica, encontrada por acaso, me levou a visitar outro espaço de arte em Nova York inaugurado havia pouco mais de um mês: a Eric Firestone Gallery. Ali pude ver um pequeno conjunto de obras da artista (12) em uma exposição intitulada “Miriam Shapiro, The California Years: 1967–1975”. O adjetivo pequeno, importante destacar, foi aqui aferido em contraste com a retrospectiva apresentada pelo National Academy Museum, cujo número de obras em exposição permitiam ao público visibilizar a trajetória da artista como um todo.

Chamo a atenção para duas questões que no meu entender reverberam com intensidade e se apresentam como importantes dispositivos para problematizar o pesquisar. A primeira diz respeito à importância dos acasos, da valorização de pequenos indícios que podem levar a/o pesquisador/a a descobrir, em minúcias insignificantes, verdadeiros tesouros. Essa valorização do pequeno, do detalhe, é destacada por Carlo Ginzburg em sua apresentação do que é academicamente conhecido como paradigma indiciário: “...minúsculos detalhes proporcionam a chave para uma realidade mais profunda, inacessível por outros métodos. Esses detalhes podem ser sintomas para Freud, ou chaves de mistérios para Sherlock, ou caracteres distintivos de pintura para Morelli” (Ginzburg, 1983, p.98).

No campo das artes essa atenção aos detalhes remonta de longa data. Ginzburg destaca o trabalho de Giovanni Morelli, historiador de arte italiano do século XIX que identificou a autoria

de importantes obras de arte através da análise não de suas principais características, as quais constituem o cerne do que se pode identificar como o estilo da/o artista, mas justamente de suas minúcias, como por exemplo as orelhas e as mãos¹⁷.

Nas primeiras décadas do século XX Lev S. Vigotski também chamava a atenção para a importância de se valorar minúcias insignificantes, referindo-se à atividade de pesquisa: “O zoólogo, com o resíduo insignificante de um osso animal fóssil, reconstrói seu esqueleto e, inclusive, seu modo de viver. Uma moeda antiga, que carece de todo valor real a princípio permite ao arqueólogo conhecer um complexo problema histórico. O historiador, que decifra um hieróglifo desenhado em uma pedra, penetra nas profundidades dos séculos desaparecidos. O médico estabelece o diagnóstico da enfermidade com base em uns poucos sintomas. Somente nestes últimos anos a psicologia vem superando o temor diante da valorização cotidiana dos fenômenos e aprende por minúcias insignificantes – resíduos dos fenômenos como dizia Freud, que pedia maior atenção para a psicologia da vida cotidiana – a descobrir com frequência importantes documentos psicológicos” (Vigotski, 1995, p. 64).

A segunda questão que destaco se entrelaça a essa. Com a valorização da crítica divulgada no jornal fui atrás da Eric Firestone Gallery. O endereço encontrei na internet, porém localizá-la foi uma aventura. Recursos do Google Maps em aplicativo do celular foram fundamentais, mas a cultura visocêntrica me levou a duvidar da ausência de qualquer indicativo externo no edifício de número 4 em uma via de pouco comércio situada praticamente na fronteira de 3 regiões da cidade: East Village, Greenwich Village e

¹⁷ “O museu de Dresden possuía uma pintura de uma Vênus reclinada, classificada como sendo uma cópia feita por Sassoferrato de um trabalho perdido de Ticiano; Morelli identificou-a como um dos raros trabalhos definitivamente atribuídos a Giorgione” (Ginzburg, 2008, p.90-91).

Lower Manhattan¹⁸. Nenhuma placa, nenhuma vitrine, somente uma porta em um edifício aparentemente residencial e o pequeno letreiro no interfone onde se lia “Firestone”. Ainda que duvidando da possibilidade de estar no local certo, toquei o interfone: quase automaticamente a porta externa foi aberta e transpô-la me lançou diante de uma escada de muitos degraus cercada por paredes próximas, a qual terminava em uma porta com o número indicado na busca na internet.

Tratava-se, a galeria, de um espaço aberto de paredes brancas, sem divisórias e com tábuas largas a revestir o chão. Um espaço que lançava o visitante em direção ao contraste de diferentes tempos: por um lado, as características seculares do pequeno edifício, provavelmente construído para fins residenciais há mais de um século; e, por outro lado, a contemporaneidade do interior do espaço expositivo, do modo como as obras eram apresentadas e o lugar organizado.



¹⁸ Esses bairros localizam-se na região sul do distrito de Manhattan, em New York City. Trazem vestígios que remontam aos mais antigos tempos da cidade, posto ter seu desenvolvimento seguido o movimento sul-norte.

Ao visitar as galerias do Chelsea na região oeste de Manhattan, algum tempo depois, compreendi ser essa uma característica recorrente em espaços de arte dedicados à arte moderna e contemporânea. No Chelsea, antigas fábricas e empresas foram transformadas em galerias de arte com espaços amplos o suficiente para acomodar obras de variadas dimensões: desde quadros com dimensões similares aos de Miriam Shapiro que apresento neste capítulo, às esculturas de grandes proporções como as de Richard Serra que apresento no capítulo 5, intitulado "O tempo e a pesquisa: o tempo da escrita, o tempo na escrita". Museus mais recentes na cidade também seguem essa tendência, como o New Museum (<http://www.newmuseum.org>) e o Met Breuer (<http://www.metmuseum.org/visit/met-breuer>).

Diferente desses lugares, a Eric Firestone Gallery me pareceu uma galeria de arte escondida, a acolher peças de um tesouro: algumas poucas obras de Miriam Schapiro que de certo modo aprofundavam o olhar do/a expectador/a para a relevância de sua produção, em contraste com a apresentação panorâmica de sua trajetória em exposição no National Academy Museum.

Essa perspectiva do pesquisar caminhando pela cidade, seguindo indícios que podem vir a ser reconhecidos como pequenas peças de um tesouro, foi abraçada por Neiva de Assis (2016) em sua tese sobre os patrimônios invisibilizados em uma cidade do sul do Brasil reconhecida como patrimônio histórico nacional. Com sensibilidade a pesquisadora ouviu as vozes negligenciadas pelas políticas que valoram algumas práticas culturais e invisibilizam tantas outras, e o fez a partir do caminhar pela cidade. Um encontro abria possibilidade para tantos outros; uma pessoa indicava outra que poderia falar sobre algum detalhe ou alguma história não registrada oficialmente; a curiosidade a levava à busca de informações mais, que por sua vez a levavam ao encontro de tantas outras peças de um quebra-cabeças sem fim. Eis um potente recurso para o pesquisar, que lhe deu trabalho na composição da tese. A profusão e riqueza de informações a levou ao desafio de escolher o que e como visibilizar ao/à leitor/a suas

aventuras e as conexões que construiu, ou seja, o modo como faria ao/à leitor/a sua exposição. Um desafio que enfrentou bravamente e resultou, além de uma discussão importante sobre as tensões no processo de patrimonialização e vidas invisibilizadas na cidade, em uma preciosa contribuição ao processo de conhecer.

Na minha imersão pela cidade de Nova York, as peças do tesouro (as obras de Miriam Shapiro) me moveram em direção a invisibilidades outras, perscrutadas no encontro com as informações sobre a artista e seu legado. Kim Power (2016), ao falar sobre as exposições de Miriam Shapiro que aconteciam simultaneamente na cidade, destacava que os 2 espaços expositivos promoviam percepções divergentes da mesma artista: a retrospectiva com uma visão geral de sua trajetória artística, de suas escolhas temáticas e estéticas, de suas preocupações políticas e inquietações, por um lado, e a exposição de algumas poucas obras, expressivas de sua trajetória, por outro.

As obras de Miriam Shapiro expostas no amplo espaço branco bem iluminado da Eric Firestone Gallery apresentavam ao público composições diferentes: algumas marcadas por traços e cores lineares característicos do expressionismo abstrato, movimento estético que emergiu nos EUA após a Segunda Guerra Mundial e foi o primeiro estilo americano a ser reconhecido internacionalmente. Há variações nas produções estéticas filiadas a esse movimento, como se observa por exemplo nas obras de Jackson Pollock, Mark Rothko, Agnes Martin, Lee Krasner, Alma Thomas e da própria Miriam Shapiro¹⁹; outras obras em exposição, por sua vez, caracterizavam-se pelas composições com materiais híbridos, como a que se vê a seguir.

¹⁹ Se o apogeu desse movimento ocorreu há mais de 40 anos, sua presença na cena artística Nova Yorquina ainda é forte. Visitei em 2016 exposições de artistas consagrados cuja produção é assim reconhecida, como Agnes Martin, no Guggenheim Museum, e Mark Rothko, na Pace Gallery.



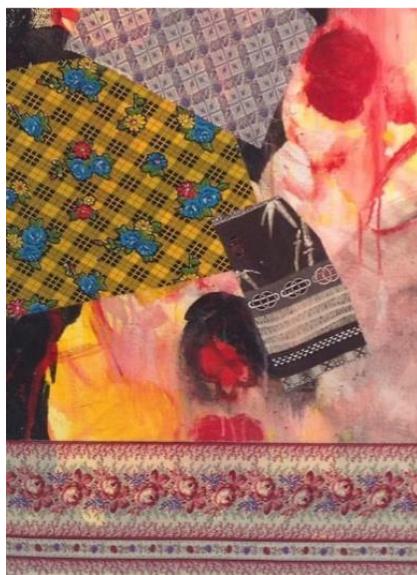
A obra intitulada “Eurydice”, de 1972, aqui apresentada, é híbrida e fez eco às produções da artista que mais gostei na visita ao National Academy Museum: uma mescla de pintura e colagem de tecidos. Tecidos de formas irregulares entretecidos com pintura, sendo as bordas, os entres que os distinguiam, de difícil percepção. Uma composição fluida, destacada por Schor (2016, s/p) como “um dos melhores momentos pictóricos que já vi em toda a obra de Schapiro, porque não parece ‘aplicada’ ou ‘executada’, mas verdadeiramente exploratória”.

Na parte inferior do quadro visibiliza-se uma renda grega - adereço utilizado em confecções que volta e meia é reabilitado no cenário flutuante da indústria da moda - a conectar a audiência diretamente à mitologia grega referenciada no próprio título da obra. Vida e morte condensadas na trágica existência de Eurydice, ninfa cuja beleza é alvo de perseguição de Aristeu, uma insistência perversa que a leva à morte, à privação da vida que sonhava em companhia de seu amado Orfeu. Questões relativas às mulheres em

um contexto fortemente marcado por lógicas patriarcais são anunciadas na composição dessa obra, um agregado de fragmentos justapostos, disjunções, tensões, rupturas.

Cabe aqui um parêntesis para falar de patriarcado. O conceito, segundo Christine Delphy (2009, p.178), é controverso, “não tem definição estrita e tampouco uma com a qual todos estejam de acordo”. Para Marlise Matos e Clarisse Goulart Paradis (2014), o patriarcalismo consiste em “elemento-força” que atua na sociedade brasileira em diferentes esferas: “Nos dias de hoje, podemos afirmar que o patriarcado é uma forma de organização social na qual as relações são regidas por dois princípios básicos: (1) as mulheres estão hierarquicamente subordinadas aos homens, e (2) os jovens estão hierarquicamente subordinados aos homens mais velhos” (ibid, p.64).

É contra essa lógica patriarcal que as obras apresentadas neste capítulo foram produzidas. Miriam Shapiro cunhou, em parceria com Melissa Meyer, o termo “femmage” (Schor, 2016) para se referir a uma arte que agrega às linguagens tradicionais como a pintura e a escultura, materiais até então reconhecidos como característicos do universo feminino, tais como tecidos estampados e aviamentos. Instituíam assim, com essa mescla de erudito e popular, clássico e contemporâneo, uma tensão direta em relação à invisibilização social da mulher presente no circuito tradicional das artes, a qual denunciavam. No perfil de Miriam Shapiro no National Museum of Woman in the Arts (<http://nmwa.org/explore/artist-profiles/miriam-schapiro>), “femmage” é apresentada como palavra inventada pela artista “para sugerir uma continuidade entre a colagem nas altas artes e as obras criadas por mulheres anônimas”.



Tratavam-se, pois, as obras que capturaram minha atenção, de produções inscritas em um contexto de estéticas feministas da década de 1970 que contribuíram para afirmar “um território político de resistência e criação no qual a produção de subjetivações

inventivas, potentes e desejanter é condição necessária para a visualização de nosso campo de experiência e de nossas relações com o mundo” (Stubs et al., 2015, p.214).

As obras de que gostei, ao mesmo tempo em que dialogavam com o circuito das artes e ali imprimiam com força a presença feminina, evocavam também uma tensão outra que esteve presente quando da realização de meu doutorado. Interessada em investigar processos de ensinar e aprender em contextos informais, aproximei-me da atividade de fazer renda de bilro praticada por mulheres descendentes de açorianos que habitam a Ilha de Santa Catarina, atual Florianópolis.

Trata-se a renda de bilro de produção estética valorizada por turistas que visitam a cidade e que vislumbram na renda e no rendar algum atrativo, quicá a alimentar a expectativa de encontro com algo exótico, com alguma diferença em um contexto de globalização que cada vez mais torna longínqua essa possibilidade.

Para as rendeiras, porém, a confecção da renda de bilro, para além do retorno financeiro que advém de sua comercialização, inscreve-se como prática de resistência à extinção de modos de vida; o rendar as inscreve no presente a partir de um lugar social que as conecta com tempos e espaços outros: através de movimentos ágeis com bilros, linhas e alfinetes, as mulheres que fazem renda continuam a tramar suas vidas e tantas outras que com elas se conectam. Afirmam com suas práticas algum espaço para a tradição, para o que as singulariza e possibilita algum diferencial no processo de subjetivação homogeneizante²⁰.

Para turistas e moradores/as locais, a renda de bilro apresenta um valor cultural, artístico, folclórico; para as rendeiras, além do valor cultural do que produzem e que se constitui como ícone de um processo histórico de identificação, trata-se de atividade que

²⁰ Discuti os processos de subjetivação e singularização em outras produções (Zanella, 2020b; 2013; 2010) e, ainda que considere o tema importante, não o desenvolvo aqui porque se trata de desvio já trilhado, uma temática alçada à condição de foco em outros tempos e espaços.

lhes possibilita algum retorno financeiro: à renda-arte-objeto-de-consumo-enfeite agrega-se a significação renda como fonte de renda (Zanella, 1999).

A produção estética de mulheres anônimas como as rendeiras da Ilha de Santa Catarina, o labor cotidiano subvalorizado e não reconhecido, ecoava para mim com intensidade nas obras de Miriam Schapiro. A produção artística afirmava-se como um modo de visibilizar invisibilidades, de valorar práticas cotidianas, de alçar a um patamar outro alguns saberes, fazeres e manualidades que por muito tempo afirmavam um certo lugar às mulheres e restringiam suas presenças aos espaços domésticos, privados.

A obra “Eurydice” chamou minha atenção também, para além da invisibilização referida, para as demais vozes que compunham a dialogia²¹ presentificada naquela e em outras produções estéticas: a tensão entre arte e artesanato, entre o que se hierarquiza como alta cultura e as demais manifestações culturais, e outras mais. Jogos de poder, desconhecimento e invisibilização da complexidade de fazeres aparentemente simples, práticas de legitimação de alguns saberes e desqualificação de outros, configuram essas tensões.

²¹ Dialogia é importante conceito apresentado por Mikhail Bakhtin (2008) e que transversaliza sua produção teórica. Consiste no “espaço de luta entre vozes sociais (uma espécie de guerra dos discursos), no qual atuam forças centrípetas (aquelas que buscam impor uma certa centralização verboaxiológica por sobre o plurilinguismo real) e forças centrífugas (aquelas que corroem continuamente as tendências centralizadoras, por meio de vários processos dialógicos tais como a paródia e o riso de qualquer natureza, a polêmica explícita ou velada, a hibridização ou a reavaliação, a sobreposição de vozes etc.)” (Faraco, 2003, p.67). Essa luta se apresenta em diferentes esferas no campo do vivido e objetiva-se de variadas maneiras, sendo presente também no campo das artes. Esse campo se configura como uma arena de conflitos entre vozes sociais com as quais cada artista/curadora/historiadora/colecionadora dialoga de algum modo, assim como cada leitor/expectador/ouvinte. Sobre o tema ver os artigos que compreendem a coletânea organizada por Zanella e Wedekin (2015) e, no presente livro, o capítulo “Sobre acervos e exposições, na arte e na pesquisa”.

Algumas pesquisadoras têm problematizado esses jogos e seus efeitos, contribuindo para que as produções artísticas feitas por mulheres venham despertando cada vez mais a atenção e conquistando espaços em exposições e livros de artes. Mas se faz necessário muito investimento mais, tanto na esfera da ciência como da arte e da vida, para que saberes e fazeres diversos possam conviver de um modo outro, para que possam com-viver com base em relações assentes em uma ética dos bons encontros que invista na vida em sua potência de diferir.

Há boas iniciativas nessa direção, como o caso da Bienal de Veneza de 2022, referida na introdução deste capítulo, e livros como o de Susie Hodge (2021), dedicado à história das artistas mulheres do Renascimento aos dias atuais, e de Clélia Antonacci (2021), que apresenta um belo panorama da arte africana e afro-brasileira contemporânea, entre outros.

Retornando às obras de Miriam Shapiro aqui apresentadas, estas evocavam ainda, aos meus olhos, uma certa brasilidade através de um dos materiais eleitos pela artista para a sua composição: a chita, tecido de algodão considerado barato e de baixa qualidade, popular no Brasil. A referência a esse tecido em portais de moda (<http://www.portaisdamoda.com.br/glossario-moda-tecido+chita.htm>) traz informações breves sobre sua procedência indiana e o seu uso, com destaque para vestimentas de festas juninas, cortinas, toalhas de mesa, ou sua revitalização e inserção em um universo outro, cult (<http://www.viladoartesanato.com.br/blog/chita-e-arte-artesanato-design-chita-e-cultura/>).

Do oriente ao ocidente, das casas de famílias de baixa renda e festas populares às galerias de arte, transitam juntamente com as chitas saberes e práticas, modos de vida diversos, vidas várias. Cabe problematizar esse transitar e seus efeitos, se acontece o movimento inverso, os interesses em jogo, as hibridizações decorrentes desses trânsitos, as apropriações, as (in)visibilidades, os ruídos e silenciamentos.

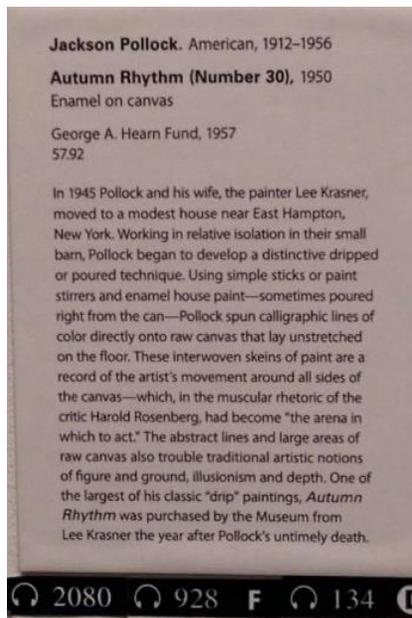
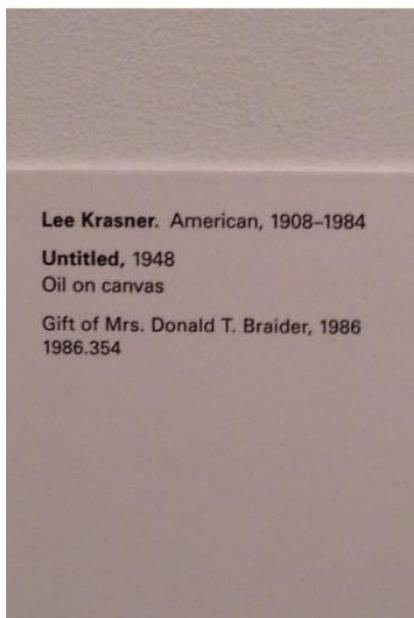
A imersão ainda que breve na trajetória de Miriam Shapiro e sua luta junto aos movimentos feministas me provocou a prestar

atenção, nos registros imagéticos que fiz de minha imersão nos museus e galerias de arte que visitei em Nova York em 2016, à presença de outras obras de arte produzidas por mulheres.

Em visita ao Metropolitan Museum²² essa questão tinha se apresentado como curiosidade e ao mesmo tempo perturbação. Um ruído forte permaneceu insistente, constante, a provocar meu corpo a de certo modo responder a ele, o que em parte o faço com esta escrita. Ao me dirigir à ala dedicada a arte moderna e contemporânea, visibilizei de imediato uma obra de Jackson Pollock, "Autumn Rhythm (Number 30)", de grandes dimensões: 266.7 x 525.8 cm. Mas ao me aproximar do imenso quadro, minha atenção foi deslocada para uma obra similar de proporção significativamente menor, 76.2 x 63.5 cm, localizada em frente à famosa obra do renomado artista.

Em contraste com a obra de Pollock que vinha acompanhada de um texto explicativo relativamente extenso, na obra menor, sem título, uma breve nota dizia tratar-se de produção da artista Lee Krasner. A semelhança entre os trabalhos e a descoberta de terem sido produzidas por diferentes artistas me inquietou, e transitei de um lado a outro do corredor tentando tecer relações.

²² Apresento informações sobre o Metropolitan Museum no capítulo Capítulo 4, "Sobre acervos e exposições, na arte e na pesquisa". Na página da instituição na internet (<http://metmuseum.org>) há links para as 2 outras sedes do Metropolitan, o Met Breuer, dedicado à arte contemporânea, e o Met Cloisters, dedicado à arte da Idade Média. Em todos esses espaços expositivos é adotada a política do "pay what you wish", o que possibilitou o retorno constante ao museu pagando apenas \$1 a cada visita.



A falta de informações disponibilizadas pelo museu a respeito da obra de Lee Krasner me afetou ao ponto de pesquisar sobre ela ali mesmo, com o uso de um celular e o recurso de acesso à internet. Vivas às tecnologias que nos permitem encontrar informações a qualquer hora e praticamente qualquer lugar sobre qualquer assunto. Wikipédia em português (https://pt.wikipedia.org/wiki/Lee_Krasner) foi a primeira página que apareceu e a acessei: uma breve nota, com somente duas curtas frases, informava tratar-se de “influente pintora expressionista abstrata da segunda metade do século XX”.

Se Lee Krasner foi influente, por que a nota do museu não dedicou à sua obra e à própria artista algumas palavras mais? Por que não havia nenhuma referência sobre a artista, alguma informação sobre sua importância no cenário artístico americano? Que influência havia sido essa que não mereceu a atenção do prestigiado museu? Qual a razão do silêncio? Muitas perguntas e nenhuma possibilidade de acesso rápido a alguma resposta minimamente satisfatória. A segunda frase que constava na

Wikipédia dizia o seguinte: “Em 25 de Outubro de 1945 ela casou com o também pintor expressionista abstrato Jackson Pollock”. O casamento foi anterior à criação de ambas as obras, portanto.

Naquele momento a indignação me assaltou. A questão ali objetivada no desigual tratamento dado às obras em exposição, tanto em relação às informações apresentadas ao público quanto à localização que enaltecia a grandiosidade de uma em contraposição à dimensão reduzida da outra; a informação breve que se repetia na Wikipédia brasileira sobre Lee Krasner em contraste com o que era apresentado sobre Jackson Pollock. Esse conjunto de condições reafirmava, para mim, uma prática de visibilidade intencional acoplada a um silenciamento seletivo.

A prática museal ali se evidenciava em sua condição histórica como prática de poder, de hierarquização de valores, de culturas e grupos sociais. Uma prática que se estende por todas as esferas da produção e difusão da cultura, como destaca Aleida Assmann (2011). A problematização apresentada por ela sobre a autoria feminina no campo literário expande-se para outras esferas e nos dá a dimensão da força dessa inclusão e exclusão seletivas: "A questão de inclusão de algo ou na memória de curto prazo do mercado literário ou na memória de longa duração dos textos culturais canônicos depende das instituições sociais da consagração e da excomunhão, da honraria e do ostracismo.

A pesquisa feminista insiste em que o senso comum compreenda que a ‘grandeza’ é um predicado, uma característica feita por homens para homens. Chamou a atenção do poeta Gray, nos idos do século XVIII, que a luz da fama nunca brilha sobre os pobres e marginais; hoje chama nossa atenção o fato de que a luz da fama nunca ou quase nunca brilha sobre as mulheres. Não importa como se chamem: Cato, Cícero e César ou Hampden, Milton e Cromwell - nos anais da história a fama nunca rima com mulher. Em todas as camadas sociais a mulher constitui o pano de fundo sobre o qual a fama masculina se ergue, luzente. Enquanto as condições para a inclusão na memória cultural forem a grandeza heroica e a canonização clássica, as mulheres serão

sistematicamente vítimas do esquecimento cultural: trata-se de um caso clássico de amnésia estrutural." (Assmann, 2011, p.66).

Essas práticas vêm sendo contestadas e tensionadas, por certo, como vemos nos trabalhos de Griselda Pollock (1988), Linda Nochlin (1989), Aleida Assmann (2011), Lisa Corrin (2012), Vincenzo Padiglione (2013), Susie Hodge (2021) e tantos outros. No Brasil, o importante trabalho de pesquisa coordenado por Zahidé Lupinacci Muzart (1999)²³, iniciado a partir da constatação da quase ausência da mulher nas histórias da literatura brasileira, soma-se a esses esforços e contribui para visibilizar as produções de artistas mulheres e ao mesmo tempo problematizar as históricas práticas sociais que as invisibilizam. Mas há muito ainda a avançar se se pretende romper os laços com lógicas racistas, sexistas e colonialistas vigentes em nossa sociedade.

A versão em inglês da mesma enciclopédia digital que acessei no museu apresentava a artista nova-iorquina de outra maneira (https://en.wikipedia.org/wiki/Lee_Krasner). Ali a menção à sua relação com Pollock demorava para aparecer ao leitor, posto que precedida de informações sobre sua vida, sua formação, sobre seu trabalho artístico e as diferentes fases que o conotaram, as influências que de algum modo se visibilizam em sua produção. Pollock ali aparece, por certo, mas a artista não é eclipsada pela relação conjugal e sua produção não é subjugada à sua influência.

Ao falar sobre as biografias cinematográficas, Márcio Markendorf destaca que "Por ser caótica e imprevisível, a multiplicidade de eventos é completamente oposta ao sentido uno e coerente assumido como verdadeiro pelos relatos de vida. Dentro do amontoado desordenado selecionam-se os objetos importantes, de destaque, fundacionais para a lembrança construída sobre si" (Markendorf, 2010, p.1). Ora, e não é também isso o que acontece em outras esferas para além das cinebiografias? Não foi com isso que me

²³ O primeiro volume da coletânea "Escritoras Brasileiras do Século XIX", organizado por Zahidé Lupinacci Muzart, foi publicado em 1999 com 960 páginas. O segundo volume, publicado em 2004, conta com 1184 páginas.

deparei ao encontrar o silêncio sobre Lee Krasner na nota afixada ao lado de sua obra sem título no Metropolitan Museum? Ou na página do Wikipédia em português que reduziu de certo modo sua vida e sua arte ao fato de ter sido casada com Jackson Pollock?

Modos diferentes de narrar vidas e de apresentar ao público suas produções foi com o que me confrontei no encontro com as obras de Jackson Pollock e Lee Krasner, tanto no Metropolitan Museum como na Wikipédia. Narrativas que permitem compreender que, embora a vida de toda e qualquer pessoa compreenda acontecimentos envolvendo diferentes forças, os quais deixam rastros com intensidades variadas, alguns são destacados nos discursos que as apresentam. Algumas vidas parecem valer mais a pena do que outras e isso diz respeito a todos/as, como nos possibilita compreender Judith Butler (2015, p.38) ao falar sobre vidas precárias, vidas não passíveis de luto: “Não há vida sem as condições de vida que sustentam, de modo variável, a vida, e essas condições são predominantemente sociais, estabelecendo não a ontologia distinta da pessoa, mas a interdependência das pessoas, envolvendo relações sociais reproduzíveis e mantenedoras, assim como relações com o ambiente e com formas não humanas de vida, consideradas amplamente”.

Embora as discussões apresentadas por Butler nesse livro tenham como foco problemáticas relativas às vidas em contextos de guerra, podem ser estendidas para as guerras cotidianas que historicamente subjagam algumas vidas e enaltecem outras, (re)produzindo (in)visibilidades como as que se vê no caso das artes produzidas por mulheres e, cabe destacar, por mulheres negras mais ainda.

Em outro endereço de Nova York, um bairro com história de intensas lutas em prol de direitos de pessoas afro-americanas, um contraponto: no Studio Museum, localizado no Harlem, um amplo espaço de exposição apresentava ao público uma retrospectiva da

arte de Alma Thomas (1891–1978). A arquitetura do museu, com sua fachada contemporânea²⁴ a contrastar com as características centenárias das edificações que o circundam no tradicional bairro da cidade, abrigava obras de diferentes fases e destacava ao público a importante contribuição da artista no cenário das artes.

Não havia ouvido falar ou lido sobre Alma Thomas, desconhecia sua arte e sua trajetória. Na visita ao museu, deixei-me afetar pelas obras em exposição, percorri o caminho proposto pela curadoria que apresentava ao público o movimento da artista em direção à abstração. Duas obras de pequenas dimensões visibilizavam o trabalho anterior aos que projetaram a artista e se apresentam como características de sua arte e estilo. Na imagem a seguir é possível ter uma ideia da dimensão dessas 2 obras, ao fundo, em comparação com as demais.

²⁴ Modificações arquitetônicas no Studio Museum vem sendo realizadas desde sua inauguração, em 1968. Dentre as modificações realizadas mais recentemente no prédio centenário, destaca-se a fachada “pontuada com janelas de tamanhos variados - um estilo de fenestração que foi inspirado pelas janelas em alvenaria que caracterizam os edifícios de apartamentos da área” (<https://www.dezeen.com/2015/07/07/david-adjaye-studio-museum-harlem-new-york-african-american-art/>). Sobre a história do Studio Museum, ver <https://www.studiomuseum.org/about/about>



A obra à direita da imagem, localizada em uma parede posterior à que apresenta uma obra em formato circular, pode ser melhor visibilizada na imagem a seguir.



A entonação política é evidente nessa obra de 1964, intitulada “Esboço para Marcha em Washington”. O esboço anunciado no título indicava tratar-se de obra que compunha um conjunto maior, e a busca por informações me levou a outras 3 obras da artista sobre a mesma temática, produzidas com os mesmos recursos materiais e estéticos. O conjunto composto pelo título, silhuetas de pessoas à frente e placas brancas ao fundo, circunscrevia as intensas lutas da população afro-americana em prol de seus direitos a um determinado contexto, tempo e espaço. Uma obra datada, portanto, vinculada a um passado, porém ao mesmo tempo atual, conectada ao nosso presente e às lutas necessárias para a garantia de direitos preconizados em legislações não necessariamente incorporadas ao cotidiano das relações sociais.

Essas lutas se apresentam, além dos manifestos e produções acadêmicas, nas artes visuais, no cinema, na música, nas artes em geral que falam de tempos pregressos cujos ecos e rumores se apresentam ainda hoje com intensidade, a mover outras lutas e protestos que evidenciam e questionam as condições desiguais que são imputadas às pessoas negras, em vários países.

Se havia trabalhos de Alma Thomas anteriores à abstração na exposição que visitei no Harlem Museum, com algum recurso figurativo como o que se visibilizava em “Sketch for March on Washington”, ficava claro à audiência, considerando o conjunto de obras apresentadas ao público, que suas produções mais importantes, que a alicerçaram a um lugar de destaque no cenário artístico americano, eram as obras abstratas produzidas com pinceladas ritmadas de variadas cores como a que se vê nas fotos a seguir.



Na divulgação da exposição na página online do Studio Museum (<http://www.studiomuseum.org/exhibition/alma-thomas>) consta a informação de que, experimentando com cores, linhas e padrões, Alma Thomas criou um estilo próprio, o qual, de acordo com o e a curador/a da mostra²⁵, expandiu as práticas tradicionais tanto do expressionismo abstrato, forte em Nova York, como da Washington Color School. A Washington Color School agregou, entre 1950 e 1960, artistas abstratos que trabalhavam em Washington e contrapunham-se à predominância na pintura gestual que marcava a arte em Nova York. Destacavam-se, em suas produções, o trabalho com as cores (<https://www.artsy.net/gene/washington-color-school>).

O nome de Alma Thomas consta em publicações sobre arte americana com a referência ao fato de ter sido a primeira mulher afro-americana a ter uma exposição solo no Whitney Museum of

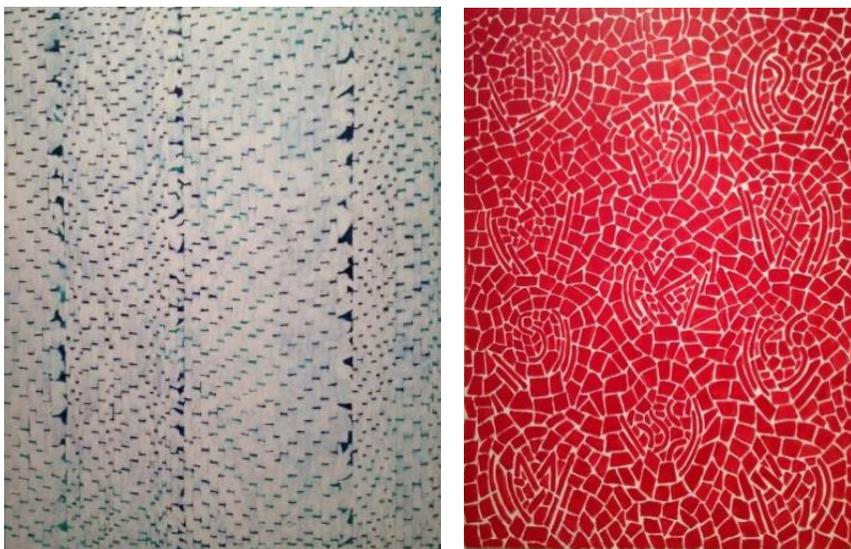
²⁵ A exposição Alma Thomas teve a curadoria de Ian Berry, diretor do Tang Teaching Museum, e Lauren Haynes, curadora associada do The Studio Museum no Harlem.

American Art²⁶, em 1972, bem como ao fato de ter sido a primeira artista afro-americana a ter uma obra no acervo permanente da Casa Branca, em Washington. Na exposição do Studium Museum, no Harley, essas informações constavam em páginas que contavam a vida da artista, distribuídas em um espaço específico à esquerda do salão principal, juntamente com outras informações, como sua formação em artes, a atuação por 30 anos como docente de ensino médio e a dedicação à pintura após a aposentadoria.

Não ganhavam destaque no que era dado a ver ao público o fato de se tratarem de obras produzidas por uma mulher, ou mais especificamente, por uma mulher negra. Para minha experiência como expectadora isso foi positivo, pois minha afecção em relação à produção estética dessa artista se produziu em razão da potência de suas obras abstratas, destacadas na exposição: as cores vibrantes objetivadas nas telas através de pinceladas firmes e visíveis, a compor meticulosas produções abertas a diferentes leituras. Telas em composições cromáticas e outras com poucas cores; repetições e diferenças; pinceladas retas com suaves desvios; circularidades imprecisas formadas pela obliquidade de ângulos e linhas. O conjunto de obras me capturou, e cada uma delas se apresentava como convite para a imersão no universo da pintura.

Apresento a seguir imagens de duas das obras em exposição: “Arboretum Presents White Dogwood”, de 1972, e “Scarlet Sage Dancing a Whirling Dervish”, de 1979.

²⁶ O Whitney Museum of American Art foi aberto ao público em 1933 e dedica-se a exposição de obras de artistas americanos. A história de sua criação remonta ao início do século XX, época em que artistas que tensionavam os padrões estéticos hegemônicos não tinham espaço para a exposição de suas produções. Conta com um acervo de mais de 21000 obras em sua coleção permanente, produzida por mais de 3000 artistas americanos (<http://whitney.org/About/History>). Sua nova sede, inaugurada em 2015 e com projeto arquitetônico de Renzo Piano, compõe com a *High Line*, o Mercado de Chelsea e as galerias do West Side, uma rica e diversificada paisagem na face oeste de Manhattan



Com as imagens das obras de Alma Thomas aqui apresentadas intenciono destacar que sua arte se caracteriza como trabalho com potência estética que transpõe, no meu entender, questões que dizem da condição étnica e de gênero da artista e do contexto em que se situava. São, essas questões, importantes, assim como fundamentais o são as lutas em prol da conquista de lugares sociais de devido destaque para as mulheres em geral e as mulheres negras em particular. O silenciamento do Metropolitan Museum em relação a Lee Krasner reiterava essa prática secular de invisibilização, a qual o Studium Museum se contrapunha com a exposição de Alma Thomas. A arte de uma mulher negra em destaque, porém com uma entonação em que a qualidade estética de suas obras era evidenciada e consistia no foco da exposição.

Creio que isso se apresenta como importante para o debate no campo das artes: se destaco a dimensão estética, o faço por se tratarem de obras a serem apreciadas em sua potência de afecção. Estavam naquele museu, no meu entender, não pelo fato de terem sido produzidas por uma mulher negra, ainda que essa questão necessite ser destacada para se fazer oposição a silenciamentos seculares. Estavam ali, fundamentalmente, por serem obras de

arte com qualidade estética que as projetam, bem como sua artífice – mulher, negra, professora, com idade superior a 60 anos - a patamares de destaque no circuito das artes e da cultura de modo geral.

A potência de afecção de uma obra de arte se apresenta no encontro com um corpo aberto a esse encontro. Uma abertura que não depende somente de vontade, mas de condições para tanto, social e historicamente produzidas. Essas condições se caracterizam como um amálgama encarnado de possibilidades sensoriais, afetivas, motoras e cognitivas, constitutivas do próprio corpo da/o expectador/a e da/o artista, do encontro entre um e outro mediado pela obra de arte. Possibilidades a instituir sensibilidades afeitas aos encontros e às afecções que destes podem emergir, cunhadas nas experiências que agregam afetos, percepções e conhecimentos, que os condensam e ao mesmo tempo apresentam-se como condições de possibilidade desses corpos para experiências outras.

O caminho à abstração feito por Alma Thomas e destacado pela curadoria sinalizava a complexidade de seu percurso: a densidade dos encontros da artista com os materiais por ela eleitos em seu processo de criação; a enformação de temas extraídos da esfera da vida que remetiam a flores e plantas, genericamente anunciados nos títulos das obras; abstrações abertas a leituras várias, à proliferação de sentidos; os diálogos de sua produção estética com a própria história da arte. Uma complexidade que certamente se apresenta como desafio a olhares incautos e provocação às pessoas que por suas obras se permitam afetar e que são convidadas, de certo modo, a adentrá-las.

De acordo com a Enciclopédia Itaú Cultural, o abstracionismo “refere-se às formas de arte não regidas pela figuração e pela imitação do mundo. Em acepção específica, o termo liga-se às vanguardas europeias das décadas de 1910 e 1920, que recusam a representação ilusionista da natureza. A decomposição da figura, a simplificação da forma, os novos usos da cor, o descarte da perspectiva e das técnicas de modelagem e a rejeição dos jogos

convencionais de sombra e luz, aparecem como traços recorrentes das diferentes orientações abrangidas sob esse rótulo. Inúmeros movimentos e artistas aderem à abstração, que se torna, a partir da década de 1930, um dos eixos centrais da produção artística no século XX” (<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo347> abstracionismo).

A arte abstrata, portanto, diferencia-se significativamente da arte figurativa: se esta última chama a atenção da/o expectador/a para imagens que lhe são familiares e de certo modo rapidamente conectadas a sentidos socialmente partilhados, a significados/sentidos instituídos²⁷, a arte abstrata se apresenta como provocação justamente a essa conexão imediata, convocando a/o expectador/a a perscrutar sentidos possíveis, a criar narrativas, a imaginar situações. Tratam-se de obras em aberto no que se refere a que podem vir a dizer, a conectar, a provocar.

A/o artista que produz arte abstrata certamente é movida/o em seu processo de criação por algum projeto que vincula sua arte a questões relativas à esfera da vida, mas o que apresenta ao público é algo que compartilha de um modo indireto essa sua visão. Não interessa que a/o expectador/a entenda o que ele quis dizer, interessa o que ela/e apresenta e o que pode advir como efeito das

²⁷ A diferença entre significado e sentido vem sendo foco de debate de pesquisadores/as de diferentes orientações teóricas em psicologia (ver por exemplo Smolka, 2004; Silva, 2005; Sales, 2006; Barros, 2009; Silva, 2012). Trabalho com a compreensão de Vigotski de que o significado é um sentido instituído e socialmente partilhado, porém se trata, em realidade, de um sentido possível entre tantos outros. Essa preferência pelo sentido é também enfatizada por Bakhtin (2003, p.381), ao afirmar a índole responsiva do sentido: “O sentido sempre responde a certas perguntas. Aquilo que a nada responde se afigura sem sentido para nós, afastado do diálogo. Sentido e significado. O significado está excluído do diálogo, mas abstraído dele de modo deliberado e convencional. Nesse existe uma potência de sentido”. É possível sintetizar a questão com a compreensão de que todo e qualquer signo é polissêmico: se há um sentido que prevalece, que se apresenta com maior intensidade, outros ao mesmo tempo se apresentam ou podem vir a ser produzidos. Pululam sentidos outros em cada expressão, em cada gesto, em cada palavra ou imagem, instituídos nas relações que se estabelecem em condições e contextos específicos (sobre o tema ver Zanella, 2020b).

relações que se estabeleçam com e a partir de sua produção. Interessa produzir deslocamentos e provocar respostas, quaisquer que sejam, ao invés de compartilhar uma específica forma de ver o mundo e a ele responder.

Assim como um conceito pode abrir um campo outro de inteligibilidade a respeito de situações cotidianas, complexificando a compreensão do que se apresenta na esfera da vida, o abstracionismo na arte também pode provocar uma leitura outra e uma postura outra por parte da/o expectador/a. Não encontrando referentes imediatos na realidade do que se apresenta como obra de arte, necessário se faz à/ao expectador/a, diante de uma obra abstrata, construir relações; situar a obra dentro de um campo de tensões que a conectam com outras, bem como com o contexto em que emerge e o contexto em que se situa; conecta-la com a trajetória da/o própria/o artista e suas preocupações, com as artes com as quais dialoga, com as inquietações que a/o movem.

Um trabalho complexo é exigido do psiquismo de leitoras/es que se propõem a compreender para além do que se apresenta como supostamente simples. Um quadrado preto como o produzido por Kasimir Malevich (1878-1935) na obra intitulada “Quadrado Preto Suprematista”, de 1915, é muito mais que uma simples forma de uma única cor. Luana Wedekin (2015a; 2015b; 2016) tem se dedicado à investigação da obra de Malevich. As análises do quadrado preto que apresenta revelam a pesquisa metódica da forma realizada pelo artista russo precursor da arte abstrata geométrica, bem como o diálogo com o contexto artístico e cultural de sua época e o trabalho conceitual intenso que resultou na proposição de um simples-complexo. Um percurso que parece também ter sido trilhado por Alma Thomas e que lhe valeu a inscrição de seu nome no circuito americano das artes visuais.

Movida pelas afecções resultantes dos encontros com as obras de Miriam Shapiro, Lee Krasner e Alma Thomas e curiosa em

relação a suas trajetórias passei a trilhar as vias digitais e perscrutar em bibliotecas informações que me levaram à escrita do que apresentei neste capítulo. Poderia ter ido além, por certo, e me delongar na investigação sobre cada uma delas, sobre suas escolhas estéticas, seus diferentes estilos... Veredas e veredas em ramificações infundáveis, aberturas em relação a possíveis que por sua vez poderiam engendrar outros e outros.

Mas ao invés do caminho pelas vias dessas vidas, resolvi me distanciar em relação a esse labirinto em que estava a adentrar e iniciei outro, movida pela curiosidade em relação à produção estética-artística de mulheres em geral. Uma inquietação que, uma vez transformada em pergunta, poderia se converter à condição de dispositivo e me mover em direção à produção de alguma(s) resposta(s). Afinal, toda pesquisa parte de uma pergunta (Zanella, 2013) e essa pode se desdobrar em tantas mais.

A pergunta inicial move a/o pesquisador/a em direção à procura de possíveis interlocutoras/es. Provavelmente alguém já fez essa pergunta anteriormente, ou alguma derivação dela: quem? Em que contexto? Como realizou a investigação que a/o possibilitou respondê-la? O que produziu como resposta?

Algumas alternativas se apresentam como resultado dessa busca: encontrar respostas que se considere satisfatórias e que levam a/o pesquisador/a a abandonar tanto a pergunta como a própria pesquisa; encontrar respostas que se apresentam como possibilidades de diálogo para a pesquisa, a qual investirá na pergunta inicialmente delineada; encontrar respostas que provocarão o delineamento de perguntas outras; pode, por fim, a/o pesquisador/a não encontrar pesquisas que tenham partido dessa pergunta ou de alguma similar.

Minha curiosidade não me levou a desenvolver propriamente uma pesquisa sobre a produção estética-artística de mulheres. Não tinha naquele momento tempo condições para adentrar nesse vasto campo, ou para imergir nas entranhas das produções de uma ou outra artista com a dedicação que requer a escuta ao tenso debate

entre variadas vozes sociais que, de certo modo, se encontra plasmado em cada obra de arte.

Mas havia uma possibilidade outra, de aproximação a esse universo conectada com o movimento que já vinha fazendo: passei então a perscrutar, nas fotografias de arte que estava produzindo e colecionando desde minha chegada na cidade, bem como nos espaços de arte que continuei a visitar em 2016, a presença de obras produzidas por mulheres na efervescente cena artística em Nova York. Grata surpresa descobrir que havia registrado muitas imagens e construído um acervo fotográfico com produções tanto de artistas renomadas como de jovens artistas: fotografias de obras de arte que de algum modo me afetaram, a compor um baú de relíquias virtuais.

Nesse baú há obras de artistas de diferentes gerações e procedências. Certamente muitas mais estavam em exposição naquele ano, mas balizei meus movimentos no contexto efervescente e diversificado nova-iorquino pelo ritmo das afecções, dos encontros do meu corpo com as obras/corpo e o próprio corpo da cidade. Compartilho aqui os nomes dessas artistas para quiçá provocar leitoras/es a pesquisá-las. O acesso à internet é precioso nesse sentido, pois permite romper barreiras espaço-temporais e driblar condições que impedem visitas presenciais às obras e a imersão no universo das trajetórias artísticas dessas mulheres. Quiçá contribua também para que outras/os pesquisadoras/es conheçam e dialoguem com suas artes, aprofundando discussões que aqui despreziosamente apenas esbocei; ou quiçá se apresente como dispositivo de memória para meus investimentos futuros.

Há infindáveis possibilidades de bons encontros com a produção de cada uma das artistas que aqui registro, com cada uma de suas obras, nas relações que podem vir a ser estabelecidas entre elas, delas com outras artes, com a própria vida. Tratam-se de mulheres de diferentes etnias, nacionalidades e gerações: Marisa

Merz (n.926)²⁸; Pipilotti Rist (n.1962); Paulina Olowaska (n.1976); Agnes Martin (1912-2004); Alma Thomas (1891-1978); Jorden Casteel (n.1989); Georgia O’Keeffe (1887-1986); Adejake Tugbriyele (n.1997); Judy Chicago (n.1939); Joan Snyder (n.1940); Hughette Caloud (n.1931); Louise Lawler (n.1947); Avery Singer (n.1987); Sophie Calle (n.1953); Daiane Arbus (1923-1971); Lygia Clark (1920-1988); Nan Goldin (n.1953); Sarah Landsam (n.1987); Suzanne Duchamp (1889-1963); Sophie Taeuber (1889-1943); Simone Leigh (n.1968); Annette Lemieux (n.1957); Sara VanDerBeek (n.1976); Suellen Rocca (n.1943); Iva Gueorguieva (n.1974); Lybda Benglis (n.1951); You Hyeonkyeong (n.1985); Carol Bove (n.1971); Karin Sheneider (n.1970); Jenny Saville (n.1970); Louise Bourgeois (1911-2010); Sally Mann (n.1951); Maria Lassnig (1911-2014); Wang Yefeng (n.1984); Christina Pitsch; Melinda MacDaniel; Carole Halle; Marcy Sperry; Kudzanar Goriurau; Aggie Paylidis²⁹.

Registrei a presença de artistas brasileiras nesse rol de exposições visitadas e cujas obras me afetaram de algum modo, afecção essa que resultou no registro fotográfico tanto da obra como do que sobre ela estava escrito e disponibilizado a leitoras/es no espaço expositivo em que se encontrava. Dentre elas, destaco Lygia Clark e Karin Schneider. Lygia Clark é artista renomada no cenário internacional e suas obras integram o acervo permanente de importantes museus, como o Centre George Pompidou (Paris, França); o Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Argentina); o Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Madri, Espanha), o Museum of Modern Art (MoMA, Nova York, USA), a Tate Modern (Londres, Inglaterra), o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, entre outros. Uma

²⁸ Apresento após o nome de cada artista, entre parêntesis, o ano de nascimento e, em alguns casos, de falecimento. Omiti intencionalmente as nacionalidades porque me pareceu tratar-se de informação – o local de nascimento – que para a maioria delas pouco dizia sobre seus deslocamentos, sobre os lugares em que viveram e onde suas artes foram produzidas.

²⁹ As últimas artistas aqui listadas são jovens; a ausência das datas de nascimento decorreu da dificuldade de localizar informações biográficas sobre elas.

obra sua integrava o conjunto de obras da exposição “Unfinished: thoughts left visible”, apresentada ao público pelo Met Breuer e à qual faço referência no capítulo 7, “Sobre inacabamentos...”.

Karin Schneider, por sua vez, é artista nascida no Brasil (1970-) e radicada em Nova York desde 1996. Seu projeto “Situational Diagram” estava em exposição na galeria Dominique Lévy, na Madison Avenue³⁰, no Upper East Side. Tratava-se de um conjunto de obras aparentemente monocromáticas (de cor preta) em diálogo com produções de outros/as artistas e questões contemporâneas, a provocar a audiência a perscrutar possibilidades de sentidos em relação ao conjunto composto por telas, imagens projetadas e outros recursos³¹.

Não prossegui com a pesquisa que poderia me autorizar a falar sobre o lugar das artes produzidas por mulheres na cena artística contemporânea. Também não imergi no complexo universo da presença das artes brasileiras na cena artística internacional (aproximação ao tema encontra-se em Fialho, 2005). Vi muitas obras mais de artistas mulheres do que as que aqui apresento, e deixei de ver com certeza várias outras constelações com produções estéticas quicá mais interessantes, melhor situadas no circuito das artes. Talvez um olhar mais atento e voltado à presença de artistas brasileiras na cena novayorquina pudesse revelar um panorama outro, condizente com a rica e diversificada cena das artes produzidas por mulheres no Brasil, sejam artistas consagradas como

³⁰ A Madison Avenue é paralela à Quinta Avenida e um dos endereços de maior valor imobiliário da cidade. Localiza-se na face leste de Manhattan, entre a Park Avenue e a Fifth Avenue, e foi aberta no final do século XIX para abrigar lojas e serviços para os ricos habitantes das imediações (White, Willensky e Leadon, 2010).

³¹ Informações sobre a exposição de Karin Schneider aqui referida encontram-se em <http://www.dominique-levy.com/artist/karin-schneider>

Anita Malfati, Tarsila do Amaral, Djanira, Lygia Pape³², Beatriz Milhazes, Adriana Varejão, Rosângela Rennó, Rivane Neuenschwander³³, sejam tantas outras, menos conhecidas do público em geral, mas com potentes e inventivas produções estéticas.

No Brasil essa diversidade vem sendo cada vez mais visibilizada. A exposição “Mulheres artistas: as pioneiras (1880-1930)”, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2015, apresentou ao público a inserção das artistas brasileiras no sistema acadêmico brasileiro e internacional em um período marcado pela emergência das vanguardas artísticas. Segundo as curadoras Ana Paula Simioni e Elaine Dias (2015, p.17), a exposição propunha oferecer ao público que se dispunha a visitá-la obras que provocassem reflexões “sobre o papel da artista, seus desafios e sua legitimação, a memória e as lacunas produzidas pela historiografia da arte”. Objetivavam, as curadoras, visibilizar tanto as obras como as artistas e “propiciar necessários debates sobre as relações entre arte, esquecimento, gênero e poder no Brasil” (ibid).

A pesquisa em bases de dados permite adentrar os meandros que conectam questões étnicas e de gênero ao campo das artes, o que abre outro rico flanco de investigações, a dialogar com produções como as de Lina Arruda e Maria de Fátima Couto (2011), Suely Rolnik (2002; 2015), Ana Letícia Fialho (2005), Célia Maria Antonacci (2021), entre outras. Uma viagem por caminhos complexos e densos, principalmente se atenta às tensões que conotam o diálogo das vozes sociais que compõem a cena das artes com suas questões mercadológicas e suas demarcações de gênero, raça, etnia, classe social. Uma imersão em uma complexa rede em

³² O Met Breuer apresentou em março de 2017 uma exposição sobre a obra de Lygia Pape, importante artista que formou, junto com Lygia Clark e Helio Oiticica, um dos mais atuantes e reconhecidos internacionalmente grupos de vanguarda artística. Infelizmente não estava mais residindo em Nova York e não pude ver a exposição. Sobre Lygia Pape, ver <http://www.lygiapape.org.br/pt>

³³ É possível encontrar referências sobre artistas brasileiras no portal <http://www.raulmendesilva.com.br/brasilarte/>. Nesse mesmo portal consta breve artigo sobre a arte afro-brasileira.

que questões de poder, práticas de visibilidade e invisibilidade, escutas seletivas e silenciamentos vários se apresentam, o que também acontece na pesquisa acadêmica. Necessário, pois se faz atentar para as questões que fazemos em relação ao que e como pesquisamos, bem como a quem convidamos para conosco dialogar, considerando os marcadores sociais da diferença e modo como em relação a eles nos posicionamos.

Capítulo 3

Rascunhos e processos de criação, na arte e na pesquisa acadêmica

A visita à Neue Galerie New York estava inscrita como desejo antes de mudar para Nova York, fomentada por um filme que assisti em 2015, “A Dama Dourada” (Woman in Gold). Dirigido por Simon Curtis, diretor e produtor britânico, o filme narra a batalha jurídica pela restituição de uma obra de arte roubada por nazistas durante a invasão à Áustria na Segunda Guerra Mundial. A obra em questão é “Retrato de Adele Bloch-Bauer”, óleo e ouro sobre tela pintado em 1907 por Gustav Klimt (1862-1918), um dos artistas austríacos mais importantes e representante da corrente simbolista em arte, líder da secessão de Viena.

A Secessão de Viena foi constituída por um grupo de artistas que se organizaram em 1897 contra a Casa dos Artistas, tradicional instituição que tinha sob seu controle a mais importante sala de exposições da capital austríaca. Presidida por Gustav Klimt, a associação objetivava: “o fomento de um novo sentido artístico na Áustria. Seu sucesso e importância foram acachapantes. O grupo presidido por Klimt apresentou propostas revolucionárias para a época, equiparando o trabalho de pintores, artesãos, arquitetos, desenhistas, ilustradores e tipógrafos. O Secessão tinha por objetivo unificar a pintura e as artes aplicadas. Rapidamente, o Secessão virou o cenário artístico de Viena de cabeça para baixo, a ponto de receber o apoio do Imperador e de boa parte da alta burguesia. Seus 40 membros trabalhavam para expor trabalhos de jovens pintores não convencionais, além de divulgarem ao público vienense a obra dos melhores artistas estrangeiros e as novas tendências artísticas por meio de uma revista própria, a ‘Ver Sacrum (Primavera

Sagrada). Logo fundaram seu próprio salão de exposições” (Ribeiro, 2012, s/p).

Quanto ao simbolismo, emergiu no final do século XIX como reação ao realismo e foi importante precursor de vários movimentos de vanguarda artística no século XX. Caracterizava-se por apresentar uma visão subjetiva, simbólica e espiritual do mundo, visando “suscitar reflexões sobre tudo o que é incontestavelmente real, mesmo que não se apresente à primeira vista” (Argan, 1992, p.83). No campo da literatura, “O objetivo do simbolismo era “libertar” a palavra de sua suposta escravidão referencial, dando-lhe vida própria (ela é um “símbolo”); ao mesmo tempo, ela deveria revelar valores mais profundos da realidade - e aqui está o liame que o movimento mantém com a vida ideológica. Assim, o artista trabalha a “natureza construtiva” da palavra (como objeto gráfico e sonoro), enquanto procura extrair dela sua dimensão arquetípica” (Tezza, 2008, s/p).

Voltando à Dama Dourada. Adentrando a Neue Galerie, posterguei a visita à sala em que a pintura de Klimt estava exposta devido à concentração de pessoas no local. Relembrei a primeira visita que fiz ao Museu do Louvre, em Paris, quando me deparei com uma legião de curiosos em volta da Monalisa, adorando-a, fotografando-a, produzindo selfies. A Monalisa ou Gioconda é a obra mais conhecida de Leonardo Da Vinci (1452-1519) e, de acordo com Farthing (2011), a pintura mais famosa do mundo. Contribui para essa condição, além das qualidades técnica e estética e das curiosidades históricas que intrigam pesquisadores/as e historiadores/as de arte, sua presença constante nos meios de comunicação e informação.

Trata-se, a Monalisa, de obra com lugar assegurado na história da arte. Sua eficácia como dispositivo que provoca a/o expectador/a a produzir alguma resposta na esfera da vida, diante das condições do tempo presente em que vive, no entanto, se apresenta como questão. Segundo Marcel Duchamp (1887-1969), importante artista que em 1919 acrescentou bigodes à Gioconda profanando a

aclamada obra e a própria história da arte³⁴, “A vida da obra limitada no tempo está relacionada à capacidade de emocionar o espectador. Terminada a emoção, a obra não existe enquanto tal, mas como monumento histórico, memória” (Speroni, 2005, p.95). *Monalisa* por certo é uma obra que parece tensionar limites temporais, posto que continua a ser foco de estudos e inspiração para produções estéticas em variados campos. Está na publicidade, nos livros de arte, nas redes sociais, nas artes que se inscrevem em muros das cidades. Mas provoca a *Monalisa* emoção no público que se aglomera para apreciá-la, ainda que por instantes? Que emoções são essas e que respostas engendram? Alguma resposta outra para além do simples registro da presença diante da obra-celebridade? Alguma resposta para além dos incansáveis cliques das câmaras fotográficas?

A quantidade de câmaras fotográficas e de clicks disparados por uma pequena multidão que vi aglomerada diante da obra de Leonardo Da Vinci, em contraste com tantas outras de reconhecida importância e de certo modo negligenciadas pelas/os frequentadoras/es do Museu do Louvre naquele dia em que o visitei, pareciam indicar tratar-se de fetichização da obra e do artista. Mais que a apreciação, a leitura da obra, a escuta das tensões que ali se encontram plasmadas e de certo modo se apresentam como retrato de um momento histórico a ecoar vozes de tempos outros, anteriores à sua produção e as que a sucederam, o que importava é ter um retrato da ou com a *Monalisa*. Não somente dizer que viu a obra, mas provar que esteve no museu e diante dela, registrando isso com uma fotografia, sendo esta assumida em sua concepção mais corriqueira, como documento à imagem e semelhança do real³⁵.

³⁴ Sobre Marcel Duchamp e a importância de sua contribuição ver Stéphane Malysse (2009), Otávio Paz (2007), Luana Wedekin (2016), entre outros.

³⁵ Discussão sobre a fotografia e crítica à sua compreensão como prova documental e seu estatuto de verdade encontra-se em Sontag (2004), Kossoy (2007), Zanella e Tittoni (2011), Tittoni e Zanella (2016), entre outros.

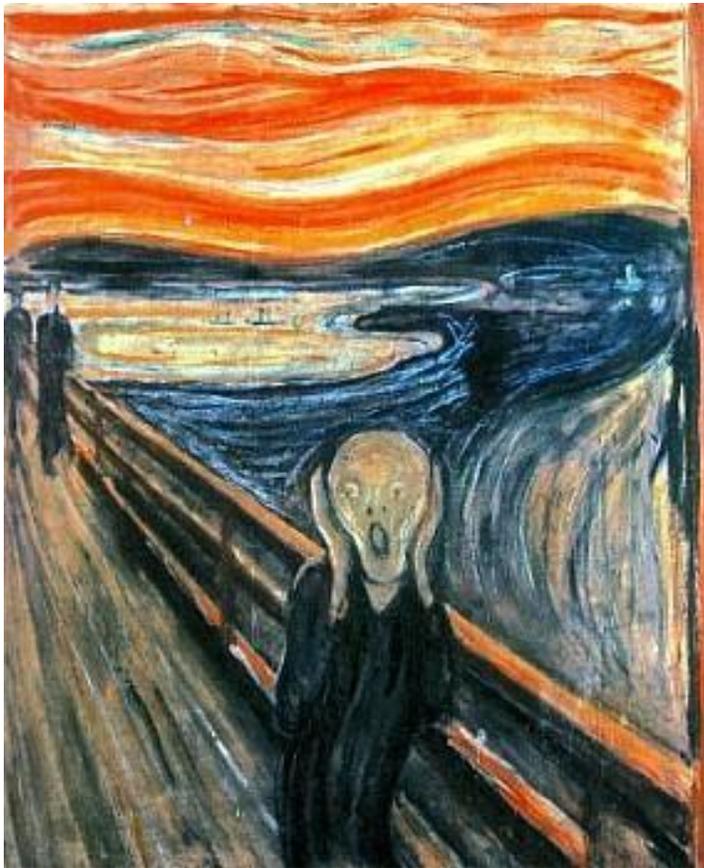
Talvez o excesso de luzes dos ferozes projetores midiáticos e das redes sociais estejam ofuscando a potência da Mona Lisa como vagalume que pode vir a provocar alguma experiência estética e, na sua esteira, alguma resposta na esfera da vida. Faço aqui alusão à discussão apresentada por Didi-Huberman (2014) em sua problematização do presente. O crítico de arte, historiador e filósofo francês, dialogando com “L’articolo delle lucciole”, texto do cineasta italiano Pier Paolo Pasolini, considera que as relações com “o passado reminiscente são decisivas para a liberação de constelações ricas de futuro” (p.61). Para o autor, “Os pequenos vaga-lumes dão forma e lampejo a nossa frágil imanência, os ‘ferozes projetores’ da grande luz devoram toda forma e todo lampejo – toda diferença – na transcendência dos fins derradeiros” (p.115).

Com “Retrato de Adele Bloch-Bauer” pareceu estar ocorrendo a mesma coisa, guardadas as devidas diferenças: o espaço expositivo consideravelmente menor e expressivamente menos famoso que o Museu do Louvre; um menor conhecimento do público em geral em relação à obra em contraste com a superexposição midiática da Mona Lisa; as severas restrições ao uso de qualquer equipamento fotográfico na Neue Gallery. Apesar dessas diferenças e restrições, uma pequena multidão se aglomerava diante da obra, o que postergou minha aproximação.

A galeria apresentava, como exposição temporária, o que para mim se revelou como grata surpresa: uma retrospectiva do trabalho de Edvard Munch (1863-1944), pintor norueguês reconhecido como um dos precursores do expressionismo. Essa corrente estética é reconhecida pela afirmação da crítica social da arte, o registro de cenas do cotidiano e a ênfase nas emoções. “Para os expressionistas, arte liga-se à ação, muitas vezes violenta, através da qual a imagem é criada, com o auxílio de cores fortes - que rejeitam a verossimilhança - e de formas distorcidas... o caráter de crítica social da arte; as figuras deformadas, cores contrastantes e pinceladas vigorosas que rejeitam todo tipo de comedimento; a retomada das artes gráficas, especialmente da xilogravura; o interesse pela arte primitiva. Essa poética encontra sua tradução em

motivos retirados do cotidiano, nos quais se observam o acento dramático e algumas obsessões temáticas, por exemplo, o sexo e a morte” (<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3784/expressionismo>).

A retrospectiva da obra de Munch em questão incluía “O Grito” (1893), sua obra mais conhecida, a qual visibiliza, no meu entender, sem necessidade de maiores explicações, as características do movimento expressionista. A angústia se apresenta com força no conjunto de linhas e cores; emoção plasmada nas imagens a provocar o/a espectador/a a compartilhá-la, a reinventá-la, a reinventar-se.



A expressão de pavor e ao mesmo tempo desalento, a angústia e incerteza que transbordam da imagem meramente esboçada de uma figura humana em um local quicá de passagem – uma ponte – compõem a cena com um fundo de cores e movimentos vibrantes. Alguns desses movimentos seguem linhas horizontais levemente onduladas, a indicar caminhos supostamente conhecidos, enquanto outros são tortuosos, interrompidos, alguns a lembrar a emergência de um tornado cujos efeitos são difíceis de precisar, porém imaginados via imagem de sua passagem em locais outros e a memória de futuro das marcas que poderão vir a ser impressas com sua presença.

A reprodução dessa obra que uso em sala de aula, recolhida da internet e aqui apresentada, acentua a tonalidade das cores e a dramaticidade da cena. A obra original traz essas características, mas há uma dimensão da reprodutibilidade técnica que é preciso considerar: em alguma medida e com certa intensidade, ela modifica a obra original, a apresenta de um modo diverso, a partir de condições específicas decorrentes tanto dos equipamentos utilizados para a reprodução, como das escolhas de quem produz a imagem - ângulo, foco - e as condições do contexto expositivo: luminosidade, dimensão, relações com outras obras, objetos, com o contorno imediato, com o espaço.

Abro um breve parêntesis para trazer algo mais sobre essa questão. Walter Benjamin (1996) discute a importância da reprodutibilidade técnica da obra de arte e seus efeitos, destacando a questão da perda da “aura” e a democratização do acesso a bens culturais. Dialogando com Benjamin, Judith Butler (2015, p.24) analisa os efeitos da reprodutibilidade de imagens de guerra atualmente: “As próprias condições técnicas de reprodução e reprodutibilidade produzem um deslocamento crítico, se não uma completa deterioração do contexto, em relação aos enquadramentos usados em tempos de guerra pelas fontes de mídia dominantes”.

Com os recursos técnicos de manipulação de imagens atuais, a discussão é ainda mais acirrada, e não vou adentrar nessa seara.

Mas considero importante registrar que, se por um lado a reprodução técnica de obras de arte democratiza o acesso a um determinado campo de conhecimento que por séculos foi restrito a camadas sociais de maior poder aquisitivo, por outro continua sendo imperativa a luta para que todas as pessoas, com suas diferentes condições sociais, culturais e econômicas, tenham direito a adentrar espaços como museus e galerias de arte, a conhecer seus códigos, decifrar suas narrativas e tensionar suas políticas de visibilização e invisibilização seletivas. Afinal, “Ninguém continua a ser exatamente como era, depois de ter sido abalado por uma verdadeira obra de arte” (Sanchez Vázquez, 1978, p.122).

Estar na presença de uma obra de arte tal como foi concebida e concretizada pelo/a artista é possibilidade de ver detalhes outros, de uma aproximação maior com suas escolhas. Mas se faz necessário considerar algumas diferenças intransponíveis: o tempo e o espaço para a fruição são distintos do tempo/espaço de emergência da obra; o contexto é diverso assim como as possibilidades de apreciação de cada espectador/a também o são, posto que configuradas pelas suas histórias de vida e trajetórias de (des)encontro com as artes. As condições de conservação e o tempo, por outro lado, impõem suas marcas em cada obra, contribuindo para distanciar, com maior ou menor intensidade, toda e qualquer produção estética de alguma característica primeira. E mesmo que seja possível mantê-la ou recuperá-la com o uso de avançadas técnicas de restauração, a busca de alguma intenção original, das cores primeiras, de algum sentido originário impresso pela/o artista em sua própria produção e de fácil acesso, se esvai no e com o tempo.

É necessário esforço para a fruição de uma obra de arte, independente da linguagem e materiais utilizados para sua enformação. Ademais, sempre nos relacionamos com uma obra de arte a partir de nossas condições cognitivas, afetivas, sociais, culturais, historicamente produzidas nas intensas relações com as possibilidades do momento em que vivemos e que nos são facultadas. Nosso olhar, nosso sentir e pensar, nosso próprio corpo

é a condição de possibilidade de que dispomos para estar em relação com uma obra de arte, com os outros, com o mundo; é condição de possibilidade de sua leitura, de sua reinvenção e atualização. Soma-se a isso o fato de que, além das condições singulares de cada espectador/a, o contato com a obra tal como preservada para a posteridade é marcado pelas condições do contexto em que esta se apresenta, com a moldura do espaço expositivo e das demais obras que ali se apresentam.

No caso da retrospectiva de Eduard Munch, a perspectiva do curador, o historiador de arte Jill Lhoyd, foi generosa com as/os visitantes, principalmente com as/os não especialistas em arte como eu. O fato de assumir como foco uma temática específica – Munch e o expressionismo –, bem como o número de obras apresentadas ao público, pode ter contribuído para isso. Estavam disponibilizadas 35 pinturas e 50 trabalhos em papel, sendo essas obras tanto de Munch como de outros representantes do expressionismo. Também integravam a exposição obras de artistas reconhecidas como inspirações para o trabalho de Munch, a explicitar algumas das vozes que se fazem ouvir em sua produção estética. Algumas dessas vozes estavam ali, lado a lado, a revelar a polifonia que conota sua produção assim como toda e qualquer obra de arte, todo e qualquer enunciado, na arte, na ciência e na vida.

Um enunciado, na perspectiva Bakhtiniana, caracteriza-se como uma resposta em uma cadeia discursiva, podendo ser objetivado de variadas formas (como gesto, imagem, palavra, frase...). É sempre situado em um determinado contexto – é um enunciado concreto, portanto – e as condições de sua enunciação, considerando a que enunciado outro responde e os que podem advir como resposta a ele mesmo, são fundamentais à sua compreensão. Esclarece Faraco (2003, p.24) que todo enunciado é “...um ato singular, irrepetível, concretamente situado e emergindo de uma atitude ativamente responsiva, isto é, uma atitude valorativa em relação a um determinado estado de coisas”.

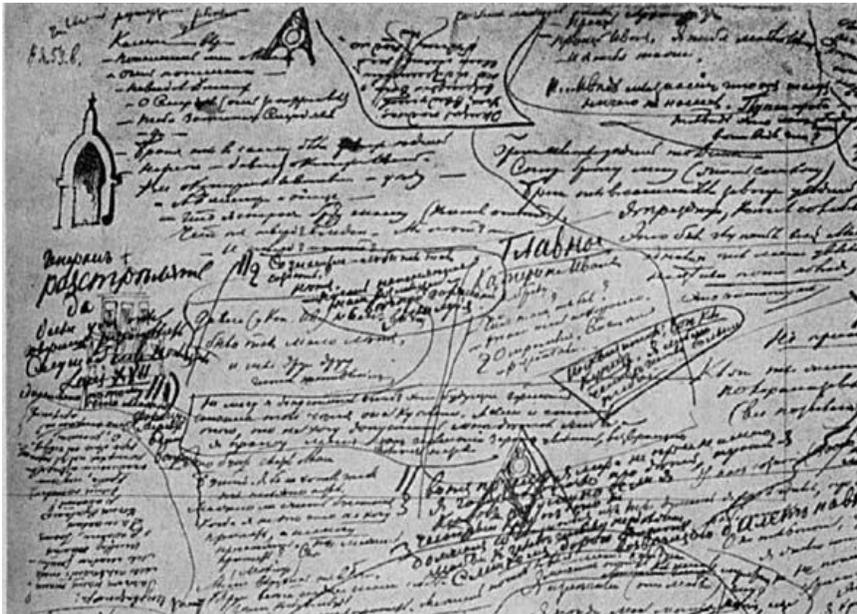
Além da condição polifônica, a dimensão processual da criação do artista ali se explicitava. Como? Várias obras similares,

do próprio Munch, estavam expostas lado a lado, a visibilizar o trabalho de criação como persistência, como experimentação e investimento na escolha das cores, na delimitação das formas, na composição que, segundo seus parâmetros, conjuga conteúdo, material e forma de um determinado modo que o permite considerá-lo finalizado e apresentá-lo ao público. Trata-se da resposta possível ao artista naquele tempo e lugar, com as condições disponíveis para sua criação.

Podem ser reconhecidos esses trabalhos outros como rascunhos, como retratos das experimentações várias engendradas pelo artista em sua busca pela enformação que viesse a expressar, com a entonação e intensidade que considerou devidas, a ideia, a emoção, a imagem que foi ganhando vida nesse mesmo processo. Rascunhos, pois, são fundamentais a todo e qualquer processo de criação e sua análise pode ser fonte importante para a compreensão desses mesmos processos e de sua obliquidade.

Rascunhos revelam, geralmente, não caminhos de linha reta, mas desvios, variações, retornos, tal como é possível visibilizar nas notas do escritor russo Fiódor Dostoievski (1821-1881) para um dos capítulos de seu consagrado livro *Os Irmãos Karamázov*³⁶:

³⁶ A imagem das notas de Dostoievski para o 5º capítulo de *Os Irmãos Karamázov* aqui apresentada foi recolhida de https://pt.wikipedia.org/wiki/Os_Irmãos_Karamazov



Se no campo das artes os rascunhos podem vir a ser alçados à condição de (e valorados como) obras de arte, a depender do status social da/o artista e de seu reconhecimento público, no campo da ciência geralmente são relegados ao esquecimento ou descartados quando da finalização do que é tornado público. Por vezes são guardados e quicá algum dia revisitados pelas/os pesquisadoras/es...

Mas poderiam ter um destino outro. Afinal, tratam-se, os rascunhos, de memória de um processo que guarda preciosidades porventura desconsideradas em razão dos olhares que estavam focados em uma única direção, na produção de respostas para uma certa pergunta previamente delimitada. Com frequência os rascunhos, as escritas provisórias produzidas no decorrer do processo de pesquisar ou escritas que foram consideradas excessivas na versão final do que se apresenta como relatório da pesquisa, ocupam por algum tempo os arquivos físicos e digitais

até que o tempo se encarregue de destituí-los de alguma importância que justifique sua permanência ali.

Entendo que, na escrita da pesquisa, os rascunhos são fundamentais e salvaguardá-los pode ser importante ferramenta para a/o pesquisador/a, tanto no processo de desenvolvimento da investigação como posteriormente. Lembro de como foram importantes os rascunhos no desenvolvimento de minha tese de doutorado: muitas das mais importantes conclusões emergiram não ao final da pesquisa, mas entremeadas com as preocupações em relação ao próprio campo (por exemplo, como iniciar o contato com as mulheres com as quais queria pesquisar) e com a tarefa de ver e rever o material produzido, no caso as filmagens e transcrições das entrevistas que realizei. O registro ainda que precário dessas ideias – naquele momento marcadas pela conotação de meras impressões – permitiu acessá-las posteriormente e dar-lhes o devido valor, enformá-las no conjunto das análises de modo a visibilizar sua importância.

Confesso que meus rascunhos, naquela época, eram pouco sujeitos a alguma prática mais sistemática: consistiam em apontamentos desorganizados, feitos grande parte em folhas soltas, à medida em que alguma ideia emergia no encontro com as pessoas, com os textos que lia, com algum acontecimento, com o revisitar as filmagens/registros do campo. Quando li a autobiografia de Oliver Sacks (2015), fiquei maravilhada com sua afeição pelos registros e insistência em dar vazão a suas impressões; seus vários cadernos de anotações, seus diários, revelam sua paixão pela escrita, o que entendo ser uma das razões que me levou a me apaixonar por seus escritos. Ainda hoje não consigo ter essa sistematicidade, essa organização. Às vezes me perco entre pequenos pedaços de papel onde vou anotando impressões, informações que considero importantes, alguma referência... Não raro esses pequenos pedaços de papel ficam esquecidos em um canto qualquer, ou são recolhidos por pessoas desavisadas que se deixam levar pela sua precária aparência. Possivelmente algumas boas ideias tiveram como destino as latas

de lixo, outras se perderam no que poeticamente se pode chamar de “porões da memória”.

Se infelizmente não me espelhei em Oliver Sacks, em sua persistência e sistematicidade em relação à escrita, consegui com alguns orientandos e orientandas ao menos construir a noção dessa importância. Muitas/os delas/es assumem o caderno de anotações ou o diário de campo como parceiro constante do processo de pesquisar, e o que ali inscrevem se apresenta, mais do que anotações relativas à pesquisa, como testemunho do próprio processo de constituírem-se pesquisadores/as. Excertos dessas anotações foram incorporados e problematizados em algumas dissertações e teses que orientei, com a referência de quando foram escritos, em que condições e a partir de quais acontecimentos (por exemplo, Furtado, 2007; Almeida, 2013; Mattos, 2015; Pasqualotto, 2016; Brito, 2016; Motta, 2023). São, essas anotações, preciosas conexões entre arte e vida, entre ciência e arte. Em outros trabalhos por mim orientados e em minhas próprias pesquisas, as escritas no campo, do campo e de si também se apresentam, ainda que não diretamente referidos.

Tratam-se, pois, os cadernos de anotações, de importantes arquivos que apresentam fragmentos de vivências diversas em relatos produzidos de acordo com a intensidade dos acontecimentos. Para algumas pessoas assumem tamanha importância que se apresentam como extensão do próprio corpo. A possibilidade de vir a ser perdido é sentida com pesar, e pude testemunhar uma situação assim com um de meus orientandos. Renan Alves De Brito realizou sua pesquisa de mestrado não como tarefa a ser cumprida, mas a partir de um intenso envolvimento com os/as jovens com os/as quais pesquisou. Durante todo o processo descrevia os acontecimentos em seu inseparável caderninho, inserindo ali também desenhos que poderiam vir a compor alguns de seus grafites, poesias suas ou de outros autores, impressões em relação ao que vivia no campo. Em uma segunda-feira de manhã Renan chegou transtornado em minha sala: depois de uma sexta-feira intensa de trabalho com os/as jovens, pegou

carona com o coordenador do projeto em que a pesquisa era realizada até o local em que pegaria o ônibus para voltar para casa. Com pressa, acabou esquecendo seu material no carro, e com ele o até então inseparável caderninho. Se deu conta da separação em seguida, e combinou de resgatá-lo na segunda-feira logo cedo. Porém, a imprevisibilidade da vida o tomou de assalto: o carro foi roubado no final de semana.

A desolação de Renan era visível quando me relatou o acontecido. Não se tratava de um mero caderno de anotações, tratava-se de uma extensão de seu próprio corpo, como afirmei anteriormente; em suas páginas estavam inscritas marcas que visibilizavam seu processo de criação e sua paulatina transformação, produzida no incessante e intenso trabalho com o outro e sobre si. Uma escrita registro de seu processo de vir a ser, possivelmente destituída de resquícios de pretensão de imortalidade³⁷, mas como força a irromper pensamentos e a mover seu próprio corpo no encontro com corpos outros.

Mas o que se anunciava como tragédia, o desaparecimento do caderno de anotações e, portanto, de algumas marcas que tal como cicatrizes marcavam seu corpo e o corpo de seu artífice, teve um desfecho outro: o carro foi localizado no decorrer daquela semana e o caderno de Renan ali se encontrava, intacto. Não se interessou, quem furtou o veículo, pelas preciosidades nele registradas e que permitiram a Renan retomar a escrita de sua dissertação.

Cadernos de anotações, assim como rascunhos em folhas, rabiscos em bordas de livros, esboços de imagens inscritas em suportes os mais variados, protótipos abandonados, são importantes documentos a testemunhar vidas em processo, trabalhos em transformação. Perscrutá-los configura-se como

³⁷ Jeanne Marie Gagnebin, em seus ensaios sobre Walter Benjamin, afirma ser a escrita "não um processo de imortalização do autor, mas, pelo contrário, um duplo processo de luto: em relação a uma identidade singular sempre fixa e clara, e em relação a um ideal de compreensão e de transparência intersubjetivas" (Gagnebin, 2014, p.24). Pareceu-me que com a perda do caderno de anotações, Renan somava a esse acontecimento um terceiro luto.

possibilidade de compreender os caminhos, as escolhas, as motivações, os desvios, as incertezas, as vozes afirmadas, as vozes negadas e aquelas sobre as quais se preferiu, conscientemente ou não, silenciar. São registros de memória no próprio processo de sua produção, a perdurar no tempo a intensidade de acontecimentos e o modo como foram vivenciados.

Rascunhos são importantes dispositivos também para artistas, independente da linguagem com a qual trabalham. No caso da escrita, a onipresença do uso do computador e as possibilidades de inclusão, delete, deslocamento, os “recorte e cole” infundáveis, facilitam o processo, mas deixam marcas de difícil acesso para pessoas pouco familiarizadas com as tecnologias digitais que permitiriam seguir seus rastros³⁸. No caso das artes visuais anteriores à difusão e popularização dos dispositivos eletrônicos e computacionais, os rascunhos se concretizavam não somente como registros de um processo cujo ápice se concretizava na obra levada a público, mas, em algumas situações, como obras em si. Muitas delas foram valoradas por seus/suas próprios/as artífices, outras alçadas aos holofotes a partir de seu reconhecimento social e, em consequência, de tudo que pudesse a ele/a ser vinculado. Assim é que esboços e rabiscos foram sendo adjetivados também como obra de arte e alçados à condição de algo a ser exposto, visto, falado, estudado.

No caso da exposição “Munch e os expressionistas”, encontravam-se alguns rascunhos lado a lado, podendo ser lidos como diferentes versões de uma mesma imagem, de um mesmo tema. A obra “O grito”, por exemplo, estava acompanhada de três outras obras cuja semelhança era indiscutível: variavam as cores, o

³⁸ Como todo rastro, as marcas digitais podem ser perscrutadas. Os registros de Hard Disk são feitos sob camadas, e embora não possam ser visibilizados na tela, permanecem no HD e podem ser resgatados. Esse tem sido um caminho trilhado por investigadores de crimes cibernéticos, e se apresenta como uma rica possibilidade para pesquisadores atentos às transformações sociais decorrentes da presença cada vez maior das tecnologias da comunicação e informação nas relações cotidianas e nos seus efeitos.

olhar, algum traço que modificava de algum modo as feições. Mas tratava-se, certamente, do mesmo tema, apresentado com algumas diferenças, por vezes sutis. Expostas lado a lado, a comparação era inevitável, assim como a identificação da obra elevada à condição de obra-prima como a melhor expressão das emoções que a ela são atribuídas: angústia, desespero, crise existencial. Seriam essas outras versões consideradas pelo próprio artista como rascunhos? Ou variações sobre o mesmo tema, mas com estatuto próprio? Teria o próprio artista reconhecido na obra consagrada a melhor expressão da formatação desejada do conteúdo naquele material? Estava ele satisfeito com o resultado de seu investimento?

Chama a atenção a persistência do artista, o ritornello³⁹ que, nesse caso, não se aplica ao som. A própria imagem que se apresenta como figura principal na obra, em suas diferentes versões, expressa também um ritornello, o eterno retorno do que pode ser compreendido como angústia em relação à tragédia da própria existência: “É trágico o próprio fato da existência do homem – seu nascimento, a vida que lhe é dada, sua existência individual, seu distanciamento de tudo, seu isolamento e sua solidão no universo, o deslocamento de um mundo desconhecido para o mundo conhecido com sua conseqüente entrega constante a esses dois mundos” (Vigotski, 1999, p.3).

A afirmação de Vigotski diz respeito a Hamlet, personagem da peça homônima de William Shakespeare, mas pode ser também considerada em relação a “O grito”, de Edvard Munch. Um quadro/tragédia que, sensivelmente vivenciado, pode imprimir-se na alma do/a expectador/a e, “de modo indelével, deixar marcas inapreensíveis porém eternamente ativas, ferir de uma vez por todas o coração com a dor de um encanto até então nunca visto” (ibid, p.2). O encanto nesse caso é ao mesmo tempo desencanto, a

³⁹ Ritornello é um termo utilizado na música para exprimir a “ação de retorno e é aplicado em variadas circunstâncias: refrão de madrigais, estribilhos, repetição de introdução instrumental a composição vocal, coro etc” (<http://www.dicio.com.br/ritornelo/>).

vida exposta em sua fragilidade, efemeridade, impotência. A desolação diante do que está além das possibilidades e da própria vontade, do que escapa e não se deixa apreender.

Ao mesmo tempo em que a imagem apresenta essa dimensão trágica, o faz com materiais frequentemente utilizados por crianças em suas experimentações artísticas: papel e giz de cera. Materiais de fácil acesso, a afirmar a possibilidade de toda pessoa criar, produzir artes potentes ainda que frágeis em razão das características desses recursos. Materiais precários, efêmeros, assim como o é a própria existência humana. Seria essa fragilidade dos materiais a justificativa para a vigilância excessiva naquele espaço, o controle em relação a qualquer dispositivo de captura da imagem e aproximação do corpo do/a expectador/a em direção à obra/corpo?

Surpresa, por um lado, e encantamento, por outro. Com o material utilizado, com os movimentos das linhas retas, curvas, oblíquas, com as cores, com a textura, enfim, com a forma a tensionar o conteúdo, a provocar sentidos primeiros e projetar sentidos outros. O desencantamento e angústia da personagem em contraste com a vivacidade dos elementos que o enformaram, bem como ao seu entorno. Forma/material/contéudo a provocar o/a expectador/a e clamar por alguma resposta, a afirmar a condição de existência da própria obra e sua atualidade, pois como destaca (Speroni, 2005), esta só existe se a curiosidade do público atende ao chamado do/a autor/a.

Assim também podem ser considerados e antevistos os relatórios de pesquisa: uma enformação do material produzido na investigação orientada por uma determinada visão de mundo, a da/o pesquisador/a/artista. Trata-se, portanto, de uma resposta que a/o pesquisador/a apresenta à própria vida, cunhada a partir de preocupações que a/o moveram a desenvolver a investigação e enformá-la com as condições de que dispunha naquele específico tempo e espaço. Uma produção que apresenta a própria/o produtor/a em sua condição axiológica, responsiva. Um amálgama de suas emoções e pensamentos transformados nas relações com

vários outros/as/as com os quais dialogou, presentes/ausentes. Uma resposta à vida, pois, que, a depender de sua potência e condições de sua enunciação, pode vir a produzir afecções em seus leitores, pode vir a provocar contrapalavras, a mover não somente a ciência como a própria vida e, de certo modo, contribuir ativamente para sua reinvenção.

Capítulo 4

Sobre acervos e exposições, na arte e na pesquisa

Inaugurado em 1870, o Met Fifth Avenue, Metropolitan Museum de Nova York, prestigiado museu seja em virtude de sua arquitetura e acervo, seja em razão de sua presença em filmes hollywoodianos e da promoção de eventos midiáticos como o Met Gala, propõe-se a apresentar ao público “obras de arte significativas em todos os tempos e culturas, a fim de conectar as pessoas à criatividade, conhecimento e ideias” (<http://metmuseum.org/about-the-met>). Com expressiva coleção de obras de arte que percorrem vários milênios da história humana - exemplares que vão desde os gregos e etruscos até a arte contemporânea - o próprio Metropolitan é uma obra de arte. A imponente construção em estilo neorenascentista incrustada em uma lateral da face leste do Central Park abriga em seu interior espaços expositivos de diferentes proporções os quais, por sua vez, acolhem variadas obras de arte: pinturas, esculturas, fotografias, sarcófagos, móveis, armaduras, biombos, objetos de uso cotidiano, entre outros. Às sextas-feiras no final de tarde é possível ouvir música no museu, com instrumentistas soando melodias no mezanino localizado acima da entrada principal.



A expectativa negativa em relação ao Museu – decorrente de minha pouca afeição a espaços expositivos muito grandes e a locais midiáticos - foi concretizada logo que me vi cercada por várias pessoas que se deslocavam em ritmos variados por suas alas. Porém, essa impressão foi tensionada com o retorno e a insistência em construir uma relação outra com aquele espaço e o que oferece ao público. Insistir para ver, ouvir, sentir, pensar... Insistir para ir além das impressões e leituras primeiras, para poder fecundar compreensões outras, atentar para detalhes e minúcias supostamente insignificantes... Insistir para produzir um olhar outro, um corpo outro.

Essa não é tarefa fácil, pois implica o tensionamento do supostamente conhecido e a abertura para o encontro com o

diferente, com alguma diferença, o que requer um certo desapego e a abertura a alguns riscos. Uma abertura do corpo ao encontro com corpos outros, por vezes negados, invisibilizados ou somente desconhecidos, não imaginados; o questionamento em relação ao já sabido e a curiosidade em relação ao que se apresenta como novo; a inscrição de alguma fissura, por menor que seja, mas que pode vir a se alargar e abrir caminhos outros, produzir possibilidades outras.

Para essa abertura precisei de ajuda, e os recursos disponibilizados pelo próprio museu foram fundamentais. Visitas guiadas mediadas por pessoas com formação em artes, oferecidas várias vezes na semana, em diferentes horários, idiomas e com foco em temáticas diversas⁴⁰, convidavam o/a expectador/a a percorrer o labirinto de corredores e galerias em busca de algumas obras selecionadas como significativas pelos/as guias. As obras, nesse caso, não eram somente vistas, mas também ouvidas: com a mediação de especialistas, detalhes eram visibilizados, vozes de tempos outros referidas, as relações entre diferentes épocas, obras e artistas, destacadas.

De uma galeria a outra, não raro distantes, o/a mediador/a convidava as/os visitantes a perscrutarem fios invisíveis que permitiam reconstituir a trama dialógica entre diferentes produções. Fios que as conectavam, ou que se produziam no avesso: as rupturas de estilo, a negação de uma determinada forma como condição para a emergência de outra, o destaque ora para as cores, os volumes, as impressões, as linhas, as intensidades, ora para umas e outras, ora para a sua interrelação, ou algo além.

A visita intitulada “obras-primas”, por exemplo, fez o grupo de expectadores/as andar velozmente por entre espaços em busca de algumas obras de arte eleitas pela guia em que era possível traçar essa linha imaginária entre diferentes tempos e expressões

⁴⁰ São disponibilizadas informações sobre as visitas guiadas no Metropolitan Museum of Arts e demais atividades oferecidas ao público no site da instituição (<http://metmuseum.org>).

estéticas. Curiosa a seleção por ela feita e que chamou minha atenção: com o tempo restrito da visita, uma hora de duração, optou por uma sequência de obras marcada por grandes saltos entre tempos e algumas surpresas. Da atenção à arquitetura clássica de uma das alas do museu, visibilizada a partir de seu vão central, fomos guiadas/os por entre obras gregas e romanas não referidas por ela, distribuídas em um espaço que se converteu em mero lugar de passagem, até um espaço outro em que nos deparamos com artes da Oceania.

Em um museu repleto de obras de arte consagradas pelo sistema de artes e pelo público, fui levada a voltar meu corpo para o encontro com uma arte que se costuma dizer “periférica”, “primitiva”, “naif” e tantas outras adjetivações usadas para compará-las às artes que ocupam as melhores posições no ranking simbólico-político das manifestações culturais. Grata surpresa, oportunidade ímpar para ver a micropolítica em operação em um território sacralizado. Escolha deliberada, a provocar os olhares dos/as expectadores/as e mobilizar sua atenção para artes conectadas diretamente com práticas culturais de populações pouco valoradas que vivem de certo modo distantes e à margem dos países considerados desenvolvidos.

O teto de um espaço dedicado a práticas religiosas, por exemplo, feito com placas de madeiras de dimensões semelhantes, mas de contornos não uniformes, dispostas lado a lado, encontrava-se suspenso no teto do museu. Cada placa de madeira apresentava uma pintura diferente, uma composição de formas e cores sem referentes imediatos; algumas máscaras pareciam estar ali presentes, assim como contornos que lembravam animais. Talvez.

Da escolha da guia à minha escolha: voltei a essa ala do museu algum tempo depois, interessada em saber mais sobre essa obra, em perscrutar alguns sentidos que pudessem me ajudar a ir além da mera admiração. O conjunto de peças de madeira suspenso no teto reinava soberano naquela ala. A depender do ângulo de visão, o conjunto de retângulos de madeira se assemelhava a uma arraia se deslocando por calmas águas; ou uma nave espacial dirigindo-

se a uma galáxia desconhecida. Pairava soberana a obra sobre as demais em exposição naquela sala e sobre a audiência que, sob sua guarda, dirigia-lhe o olhar, detinha-se a vasculhar suas riquezas, a fotografar. Ou simplesmente por ali transitava.



Procurei decifrar essa obra, mas não encontrei nada que se constituísse como chave a abrir com um simples click, aos meus

olhos ocidentais, portas à compreensão. Necessário estudar aquela arte, perscrutar seus segredos para compreender sua riqueza; necessário decifrar seus códigos para penetrar na densidade da vida que a agrega e que a originou.

O deslocamento em relação ao contexto de sua produção e inserção certamente dificultava essa leitura: não tive a oportunidade de visitar a Oceania, não me detive a conhecer sua história, os modos de vida da população que ali vive/viveu e as artes que contam dessas vidas e suas práticas. A placa de referência daquela obra, em pequenas dimensões se comparada à sua grandiosidade e afixada em um canto do amplo espaço que exigia do visitante disposição para o localizar, oferecia pistas para as pessoas interessadas em ir além do mero registro visual ou fotográfico de sua presença.

Above
Kwoma Ceiling

The Kwoma are a group of people living in the Washuk Hills north of the Sepik River in northeastern New Guinea. Most Kwoma villages have, or had, one or two ceremonial houses, consisting of a roof reaching nearly to the ground and supported by posts and beams. These structures have no walls, and the sides are left open except when rituals are taking place inside. A frieze (*jaboi*), carved with images of supernatural beings, projects from each gable. The decoration of Kwoma ceremonial houses was formerly less extensive than it is today, but since the 1970s, the amount of ornamentation has increased. The supporting wood architectural elements are now carved and painted, and paintings typically cover about half of the roof's interior. Kwoma paintings are created on bark-like panels made from sago peltioles, the lower portion of the leaves of the sago palm tree. After the peltiole is cured and flattened, the artist covers the smooth side with a wash of black clay. The main outlines of the design are laid out in clear water, retraced in paint, and then filled in with color. Although one man lays out the design, an assistant may perform the work of inlaid and painting the bordering slits. The semi-abstract designs represent people, animals, or other natural phenomena associated with the village clans. Each artist primarily creates paintings of designs that are associated with his own clan. These paintings are then installed on the ceiling together with those of other clans. Artists from several different clans were involved in the production of the present ceiling.

The painted panels are installed on the ceiling in no particular order. They are mostly arranged lengthwise along the axis of the house, with a few placed laterally at its midpoint. The midpoint forms the center of the structure, the most ritually important area, and it also roughly demarcates the sectors allotted to each clan.

Most of the paintings for this reconstruction of a Kwoma ceremonial house ceiling were commissioned in 1970 and 1973, from a group of twenty-four artists in Mariwai village.

Ceiling for a Ceremonial House
Kwoma painters, Mariwai village (active early 1970s): Awajant, Fakumban, Gansao, Kulant, Doroi, Kunggo, Kurokimo, Hwanggi, Hwanandiro, Mangonako, Maska, Mburunggo, Mendepni, Mundu, Nausinggo, Nume, Sab-wai, Sikapo, Tagoro, Yohomru, Yasin, Yul (Noringgoggo), Yindaka, Yonrogoko, and Yumei. Washuk Hills, Upper Sepik region, Papua New Guinea, 1970 and 1973.
Sago peltioles, paint.
Photo: Roger Ford and M. and M. David Reed and International Office, 2015. ©2015 ILO.

Roof Frieze (Yaboi)
Kwoma frieze, Nangurim village, Washuk Hills, Upper Sepik region, Papua New Guinea, mid 20th century.
Wood, paint.
Gift of the Sir Hugo Cunliffe, in memory of Douglas Hedderley, 2002. ©2002 ILO. ©

The interior of the Kwoma men's house, named Gapanakaku, in Mariwai village in 1981. (from Hans Bredow, *Creative Spirits*, 2006, p. 6)



1716 1734

O título e a fotografia que acompanhavam o texto explicativo apresentavam-se como signos fundamentais para a compreensão da importância da obra: “Kwona Ceiling”, telhado de um espaço dedicada a práticas rituais da população Knowa, originária da Nova Guiné. O texto trazia breves, porém importantes informações sobre as peças de madeira: o material trabalhado, as imagens e, o que considero a principal informação, o fato de que cada uma havia sido produzida por um/a artista de um clã diferente que, no pedaço de madeira, inscrevia alguns de seus aspectos significativos. Uma arte-identificação de um determinado grupo a compor, junto com várias outras a ela agregadas, um coletivo que, sob a proteção daquela composição/o teto, se encontrava para práticas espirituais que renovavam a própria condição de convivialidade.

Junto à Thomas J. Watson Library, espaço de pesquisa localizado no interior do Metropolitan Museum, pude me informar um pouco mais a respeito desses espaços, conhecidos como casas de cerimônias: os mesmos apresentam “vários estilos arquitetônicos, construídos em grande escala e decorados com peças esculpidas e pintadas; que muitas vezes abrigavam esculturas sagradas, instrumentos musicais e flautas” (Newton, 1987, p.10). São locais em que as pessoas que o frequentam revivem os cultos dos antepassados, de fertilidade e iniciação, aos quais eram integrados elementos decorrentes de práticas outras, como as guerras.

Entendo que vários deslocamentos são propostos ao/à expectador/a no Metropolitan Museum a partir da presença do “Kwona Ceiling” e demais artes da Oceania, assim como das artes da África, das Américas, do Japão, China e de países que compõem o que o ocidente generaliza como mundo árabe. São artes de lugares e culturas cuja riqueza é pouco familiar aos olhos ocidentais e às estéticas que os formataram a partir de práticas colonialistas. Reconhecer tendências estéticas hegemônicas nesses nossos olhares colonizados/colonizadores é condição para um desses deslocamentos possíveis, quicá o mais importante: o estranhamento em relação ao que nos constitui para o reconhecimento de seus limites e possibilidades, bem como para o

reconhecimento da riqueza e complexidade do que se apresenta como diverso.

O “Kwona Ceiling” foi retirado de seu local de origem, do lugar em que se encontrava alicerçado às práticas que o produziram e aos rituais que testemunhava, e trazido para um espaço localizado a milhares de quilômetros. Trata-se esse deslocamento de prática recorrente em museus ocidentais, a qual geralmente silencia a respeito dos/as artistas, da história de suas produções e tendências estéticas, como destaca Sally Price (2000). Uma prática que engendra a esteticização de objetos cotidianos, de certo modo anestesiante de sua importância histórica na medida em que “encobre ou silencia a respeito da violência da colonização perpetrada por nações do chamado primeiro mundo em relação a outras, ao terceiro mundo” (<http://www.art21.org/texts/fred-wilson/interview-fred-wilson-museums-and-collections>).

Não me dediquei a investigar como se deu o processo de deslocamento do “Kwona Ceiling” da Nova Guiné para Nova York, e imagino que se tivesse trilhado esse caminho iria me deparar com questões relativas às práticas coloniais e às violências de variadas ordens que se apresentam nas relações entre povos e entre nações. Violências físicas e simbólicas, a constituir a história da própria arte como tensão e testemunho de sua imbricação com o mundo da vida e suas práticas políticas e culturais.

Exemplo recente dessas tensões se traduz com a obra de Daiara Tukano exposta na 34ª Bienal de São Paulo, em 2021. Um manto confeccionado com penas entrelaçadas em padrões geométricos que remetem à ancestralidade de seu povo e, ao mesmo tempo, de vários outros povos originários. São mantos que, segundo a artista, “deixaram de ser confeccionados com a invasão dos territórios, o genocídio dos povos indígenas e a extinção em curso das aves sagradas. Esta obra fala muito do sagrado, mas fala também do luto que tenho vivido e compartilhado com os parentes pelas perdas de tantos anciões guardiões dessas histórias.” (Daiara Tukano, em <https://www.itaucultural.org.br/conheca-artistas-indigenas-participam-bienal>). O espelho que a artista colocou na

parte superior da obra, lugar destinado à cabeça de quem vestisse o manto, provoca no meu entender os/as expectadores/as a se verem na própria obra, interrogando-os/as em relação ao desconhecimento de práticas culturais de povos originários, do lugar social que assumem em relação a esses povos bem como das violências que historicamente os massacram.



Assim como Daiara Tukano (1982-), outros/as artistas indígenas e negros/as vem sendo reconhecidos pelo circuito formal das artes, em especial em galerias, bienais e espaços alternativos. Trata-se esse processo de um movimento de reparação histórica que, ainda que tardio, precisa ser reconhecido e incentivado. Um

movimento que contribui para ações como a anunciada devolução, pelo Museu Nacional da Dinamarca, do Manto Tupinambá ao Brasil, vestimenta sagrada levada no século XVII para a Europa, durante a ocupação holandesa (<https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/o-manto-tupinamba/>).

Voltando ao “Kwona Ceiling”. Estar essa obra no Metropolitan Museum, naquele espaço consagrado no cenário das artes, configura um paradoxo: ao mesmo tempo em que testemunha a violência colonial, pode vir a ser oportunidade para a visibilização e o reconhecimento dessas artes além-fronteiras; ou seja, para a inscrição de produções estéticas de populações das quais pouco se fala, pouco se lê e pouco se ouve, em um cenário em que circulam pessoas de diferentes procedências, formações e com diferentes interesses. Pode vir a despertar algo mais que a simples curiosidade, como por exemplo, o desejo de estudar e projetar, para além do espaço museal, a diversidade e riqueza dessas culturas que foram durante séculos consideradas “subalternas”.

Pode ser ingênua essa afirmação se se tem em conta o contraste de público que frequenta, no Metropolitan e provavelmente também em outros grandes e aclamados museus, a galeria dedicada a essas artes. A minha impressão, nas tantas vezes em que visitei o museu, é de que poucas pessoas a frequentam, em contraposição com as concorridas galerias que abrigam obras de artistas expoentes das artes europeias do século XVII às vanguardas artísticas do século XX. Mas, reitero, há que se considerar os efeitos que podem vir a produzir a presença dessas artes outras, assim como de obras que contestam de forma mais direta as relações de dominação/subordinação entre culturas.

Uma obra com clara referência a essas relações e às violências que as conotam chamou minha atenção quando visitei, algum tempo depois, o Guggenheim Museum, localizado há poucas quadras do Metropolitan Museum, também na Quinta Avenida. De forma circular, a obra ocupava um grande espaço em uma das salas dedicadas a exposições temporárias do museu. Pareceu-me uma cidade de areia, a lembrar os efêmeros castelos que geralmente são

edificados em praias frequentadas por crianças e suas famílias. No museu estava algo mais, não somente uma ou outra construção, mas o que parecia ser uma cidade inteira. Construções de paredes lisas, de altura e dimensões relativamente similares (a exceção era uma construção localizada no centro da cidade, como um grande obelisco), distribuídas de forma circular sob uma base também de areia que se mantinha sob uma estrutura redonda de madeira.

A arquitetura me fez lembrar de cidades que vi há alguns anos, em visita ao Marrocos, assim como o tal obelisco pareceu-me tratar-se de um minarete. Conectei a obra com essas relações que fui tecendo a partir de lembranças de viagens a contextos bem distantes das praias que frequentei quando criança e dos castelos de areia que vi e construí. Mas a circulação pela obra, o caminhar por seu entorno e o olhar para os detalhes, não foram suficientes para me fazer cunhar pensares outros.



A leitura das informações disponibilizadas ao público em uma placa afixada na parede da galeria próxima à obra foi fundamental para a compreensão de que a mesma não se resumia a uma cidade: os materiais referidos - cuscuz, impressões em jato de tinta e impressões fotográficas - me fizeram olhar para o entorno à procura dos outros materiais, do que transbordava aquela base circular de madeira e que até então não havia percebido. Vi duas fotografias em preto e branco, estrategicamente dispostas nas paredes que compreendiam um ângulo reto logo atrás da cidade de cuscuz. Dois homens de diferentes idades, em imagens que pareciam ter sido produzidas informalmente. Os ternos revelavam tratar-se de imagens produzidas provavelmente nos anos 30, 40...



A referência ao cuscuz me permitiu compreender que a relação que teci entre a cidade de areia e o Marrocos não estava equivocada: o cuscuz é alimento tradicional da região do Magrebe, no noroeste da África, a qual compreende a Tunísia, o Marrocos e a Argélia

(<http://basilio.fundaj.gov.br/>). Mas o que aqueles distintos senhores ali faziam? Qual a possível relação entre eles e a cidade que tão próximo de suas fotografias se encontrava? Era preciso continuar a ler as informações apresentadas na ficha referida.

Juntamente com o nome do artista Kader Attia (1970-) e o país de seu nascimento, França, constava a informação de que vivia e trabalhava em Paris, Argel e Berlim. Tratava-se de instalação sem título de 2009, porém constava entre parêntesis o nome da cidade modelada pelo artista em cuscuz, Guardaia. A impressão em jato de tinta consistia em uma cópia da declaração da UNESCO reconhecendo a cidade como patrimônio histórico da humanidade. As fotografias, por sua vez, tinham como protagonistas dois famosos arquitetos, Le Corbusier⁴¹ e Fernand Pouillon, considerados expoentes da arquitetura moderna.

A presença da imagem dos arquitetos na instalação tinha um certo tom de denúncia ou protesto em relação ao que fato de os renomados arquitetos não darem a devida visibilidade à influência, em suas obras, da arquitetura característica da comunidade Mozabite⁴² da cidade de Ghardaia, a qual foi colonizada pela França no século XIX. A dimensão política da obra de Kader Attia era destacada pelo próprio museu nas informações disponibilizadas ao público em sua página na internet: “A instalação de Attia personifica assim o impacto da cultura argelina sobre a do ex-colonizador do país, uma inversão do fluxo esperado de influência que ‘conserta’ uma ideia recebida” (<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/kader-attia>).

Com a obra, o artista visibilizava a influência de certo modo “esquecida” ou pouco referida de um estilo arquitetônico que transformou de maneira inexorável a arquitetura no ocidente. Trata-se de uma obra, pois, que anuncia relações entre diferentes

⁴¹ Le Corbusier é o pseudônimo do arquiteto franco-suíço Charles-Edouard Jeanneret-Gris (1887-1965).

⁴² Notícias recentes sobre a comunidade Mozabite encontrei no site <http://ionline.sapo.pt/379370>

culturas, sendo a estética do colonizado afirmada em sua importância e como condição para o salto qualitativo da arte do colonizador⁴³.

Apresentar essa obra em um museu como o Guggenheim é algo que no meu entender vale a pena destacar, pois além da qualidade de seu acervo permanente, das exposições temporárias e das atividades que promove, sua arquitetura se destaca na paisagem, contrastando com as edificações predominantemente centenárias e com características neoclássicas de seu entorno. Trata-se, portanto, de um espaço museal que de certo modo apresenta plasmadas na estética de sua edificação, no movimento de suas linhas curvas e nos intervalos entre elas, as vozes silenciadas da arquitetura Mozabite; um contraste evidente com a arquitetura neoclássica do Metropolitan Museum e de muitas das edificações em seu entorno.

Algumas questões para pensar a pesquisa acadêmica ressaltam desse breve voo por diferentes espaços e tempos e que se apresenta na tessitura deste capítulo: um voo que me levou do Metropolitan à Bienal de São Paulo e ao Guggenheim; das artes de comunidades tradicionais da Nova Guiné e do Brasil a uma réplica em cuscuz da arquitetura de uma comunidade da Argélia; de obras tradicionais expostas em sua condição de exóticas ou alçadas à condição de arte por um evento reconhecido no circuito artístico mundial, a uma obra que denuncia a invisibilização da arte de uma cultura tradicional, apesar de sua apropriação e inegável influência no

⁴³ Na Wikipédia em português, as influências orientais na obra de Le Corbusier, e em particular da arquitetura do norte da África, são destacadas: “As paredes brancas de Argel parecem-lhe uma manifestação da própria natureza. Os seus estudos sobre a posição estratégica dos monumentos islâmicos em relação à topografia são determinantes, também, para as suas concepções sobre a forma como a arquitetura se relaciona e encoraja essa relação com a natureza” (https://pt.wikipedia.org/wiki/Le_Corbusier).

desenvolvimento das artes modernas, ocidentais. A primeira questão diz respeito ao papel dos museus e das curadorias, das pesquisas e das/os pesquisadoras/es; a segunda, à relação entre arte e política e, no seu esteio, à condição política de toda e qualquer obra de arte, de toda e qualquer pesquisa. Tratarei dessas questões de forma entrelaçada, pois assim se apresentam, no meu entender.

Como destaquei anteriormente, o Metropolitan Museum disponibiliza ao público em suas variadas galerias uma retrospectiva das artes desde o antigo Egito até anos recentes. Mas as pessoas de modo geral não se dão conta de que são apresentadas somente algumas obras dentre um vasto acervo, em constante processo de incremento via doações e aquisições. Algumas das obras em exposição têm seu lugar garantido diante do público que frequenta diariamente o museu, posto inscreverem-se na história da arte com força para sustentar essa presença; outras podem eventualmente mudar de lugar; algumas percorrem longas distâncias para integrar exposições por vezes em diferentes continentes; outras tantas são recolhidas para quiçá voltarem às galerias em outra oportunidade. Certamente grande parte do acervo fica recolhido, à espera de uma curadoria que reconheça preciosidades esquecidas e as lance ao escrutínio de pesquisadoras/es e artistas ou simplesmente ao olhar curioso do público em geral.

Essa condição me parece semelhante, guardadas as devidas proporções, com o que acontece nas pesquisas acadêmicas, ao menos no campo das ciências humanas e sociais, particularmente em pesquisas assentes em perspectivas críticas. Não raro, findo o trabalho de campo, a/o pesquisador/a se vê diante de uma expressiva quantidade de material, um acervo de pequenas preciosidades, cada uma com potencial para narrar acontecimentos, para conectar situações, para provocar o pensamento e movê-lo. Tanto o pensamento da/o própria/o pesquisador/a como das/os leitoras/es de seus escritos.

Um trabalho de campo marcado pelo investimento no encontro com um outro e no diligente registro dos acontecimentos

e das produções dali advindas certamente levará a/o pesquisador/a a se deparar com uma dificuldade que geralmente o assusta: o que fazer com todo esse material? O que apresentar na escrita da pesquisa? O que selecionar e a partir de quais critérios? Por certo não é o caso de apresentar tudo o que se produziu e o que foi estudado ao longo do processo de investigação. Em um museu como o Metropolitan, o que se apresenta ao público é uma parcela de seu acervo, diligentemente selecionada e visibilizada em condições que destacam a importância de cada obra: há cuidadoso processo de preparação do local em que ficará exposta, o que significa cuidado com o espaço, com as condições de luminosidade, a posição, com a escolha de outras obras que estarão pela vizinhança e as conexões que poderão vir a ser produzidas.

Em pesquisa é também fundamental essa atenção aos detalhes e às escolhas feitas no processo de apresentação dos “resultados”. Mas além da atenção, é fundamental explicitar essas escolhas, descrevê-las, analisá-las, ainda que, em se considerando a perspectiva de pesquisar em ciências humanas e sociais a qual estou a trabalhar e aqui apresento, não seja possível a segurança da afirmação antecipada: em pesquisa, no que se refere às escolhas metodológicas, não há caminhos seguros e certos que possam ser afirmados antecipadamente. Tratam-se, essas escolhas, da afirmação da posição axiológica da/o pesquisador/a e que fazem parte do próprio processo de criação da pesquisa e do movimento de constituir-se autor/a: o vir a ser da pesquisa que, ainda que projetada, se renova no encontro com o campo, na intensidade das relações com as pessoas com os quais se pesquisa, no decorrer da própria escrita.

As aspas em “resultados” que se observam no parágrafo anterior, por sua vez, visam ressaltar um certo estranhamento com a separação entre um antes e um depois, entre o campo e a escrita da pesquisa. Em sua versão final, no que é apresentado ao público, o relato da pesquisa se apresenta como um todo, tal como a instalação de Kader Attia no Guggenheim: a cidade de cuscuz se conecta com as fotografias de Le Corbusier e Fernand Pouillon e

com a cópia do documento da Unesco. Uma é condição de inteligibilidade da outra e o conjunto como um todo se apresenta como dispositivo para a provocação das afecções pretendidas pelo artista. Há uma enformação estética que agrega diferentes elementos recolhidos da vida a partir de minuciosa pesquisa realizada pelo artista, os quais são recortados, hibridizados e amalgamados na composição efêmera daquela instalação.

No caso da pesquisa acadêmica, muito do percurso da/o pesquisador/a e que se espera tenha sido registrado no decorrer do processo, bem como escritas que narram suas aprendizagens em relação a autoras/es e referenciais teóricos, somente interessam a leitoras/es na medida em que vão além da mera apresentação desse percurso.

Essa afirmação pode ser melhor compreendida em relação ao que aparece em vários trabalhos acadêmicos como fundamentação teórica. Se não se configuram as teorias ou um determinado referencial ou conceito como foco da pesquisa, delongar-se em exposições que repetem o que pode ser encontrado em outros trabalhos e nas próprias obras estudadas é pouco atrativo, além de arriscado. Inevitavelmente se corre o risco de perder a/o leitor/a que, exausta/o diante de um *deja vú*, simplesmente abandona a leitura antes de chegar ao que poderia ser o mais importante. Outro risco é levá-la/o a “comprar gato por lebre”, ou seja, a adotar uma interpretação marcada por hidridizações com vozes outras - não necessariamente conscientes - como equivalente ao que disse a/o autor/a referido.

Há um grande desafio para todo/a pesquisador/a que é o desafio da autoria. Estudar muito, dialogar com autoras/es e o campo e apresentar a leitores/as de alguma forma o diálogo com essas vozes é prática recorrente na pesquisa acadêmica. O modo como esse diálogo é apresentado, porém, pode variar: desde a completa devoção que faz com que alguns relatórios de pesquisa pareçam mais uma sequência de citações que se encadeiam com algumas poucas frases de ligação, até tentativas de apagamento de qualquer vestígio dessas vozes outras que compõem a própria voz

da/o pesquisador/a. Se o primeiro caso é frequente e por vezes exigido em produções de jovens pesquisadoras/es, esse último caso é mais frequente em trabalhos de pesquisadoras/es experientes, os quais não raro se apropriam de falas alheias sem lhes dar o crédito e sem serem questionados por isso, assim como supostamente o fizeram Le Corbusier e Fernand Pouillon, de acordo com o que nos conta a instalação de Kader Attia. Corrobora essa afirmação a pesquisa realizada por Cosme dos Santos sobre o uso de citações na escrita acadêmica: “o recurso da citação, no qual se apoia frequentemente o produtor de textos na universidade, pode conduzir a outra forma de tomada de consciência, ligada aos aspectos mais técnicos, em particular no plano linguístico, no qual, à proporção que o escritor ganha maturidade ou familiaridade com as fontes teóricas, mais capaz ele se torna de gerenciar e de integrar a citação a seu texto. E ao contrário, quanto menos esses escritores têm familiaridade com a informação citada, menos habilitado o aluno se torna para integrar a citação” (Santos, 2016, p.211).

Há um importante parêntese a fazer a esse respeito: toda palavra própria é uma palavra alheia tornada própria, afirmava Bakhtin (1992), máxima que se aplica à pesquisa e a qualquer esfera da vida. A dimensão da alteridade é constitutiva tanto do eu, do que se afirma como singular, como da própria sociedade como um todo e a qualquer de suas produções⁴⁴. Há muitos outros que se apresentam em toda produção humana e na pesquisa não seria diferente: estamos “necessariamente em relação com um outro, presente/ausente, sendo a produção do conhecimento em sua forma escrita sempre compartilhada e articulada com outros saberes e fazeres. A palavra escrita pode ser compreendida, então, como objetivação de um processo dialógico não necessariamente harmonioso, processo onde variadas vozes sociais estão em relação e podem vir a ser modificadas no próprio processo de produção de conhecimentos” (Groff, Maheirie e Zanella, 2010, p.99).

⁴⁴ Sobre a questão da alteridade e da constituição do sujeito, ver Zanella (2020b).

A questão da autoria, portanto, não se refere a uma originalidade no sentido de uma palavra⁴⁵ nunca antes pronunciada, mas sim em uma composição de um novo a partir de e no diálogo com muitos outros: uma enformação singular em um determinado momento e a partir de determinadas condições de um diálogo incessante, a qual apresenta o/a autor/a em sua condição axiológica e se apresenta como dispositivo para quicá engendrar processos de criação e autorias outras.

Lev S. Vigotski nos ajuda a entender essa questão ao se referir ao processo de criação em obras literárias, o que pode ser estendido para outras linguagens artísticas e também para a pesquisa acadêmica: “Se quiséssemos calcular o que, em cada obra de arte literária, foi criado pelo autor e o que ele recebeu já pronto da tradição literária, observaríamos com muita frequência, quase sempre, que deveríamos atribuir à parte da criação pessoal do autor apenas a escolha desses ou daqueles elementos, a sua combinação, a valoração, em certos limites, dos lugares-comuns, a transferência de uns elementos da tradição para outros sistemas, etc.” (Vigotski, 1998, p.16)

Retomando a questão da pesquisa: em relação ao material produzido em campo, ao que foi construído nas relações com os outros com os quais se pesquisou e que se apresenta em geral como falas, imagens ou outras produções resultantes de procedimentos vários, também se apresenta a necessidade de escolha, de alguma seleção, assim como acontece nos museus e seus acervos. O que apresentar? De que modo?

Perguntas e objetivos delineados no projeto de pesquisa, ainda que possam vir a ser modificados em razão de acontecimentos no próprio decorrer da investigação, podem ser boas diretrizes para essas escolhas. Mas há outras diretrizes que as orientam e a essas escolhas se encontram amalgamadas. Em produções outras falei

⁴⁵ Palavra aqui se encontra em itálico porque é utilizada em sentido metafórico. Diz respeito a qualquer enunciado concreto, independente do modo como se objetiva: palavra, imagem, som, gesto, etc. Sobre enunciado concreto ver Souza (1999).

sobre a pesquisa como prática ética, estética e política (Zanella e Sais, 2008; Zanella, 2013), dimensões interrelacionadas que expressam os modos de ver e viver o mundo e o próprio processo de produção de conhecimentos via pesquisa acadêmica que a ele de um certo modo responde/provoca.

O importante a se ter em vista é que, inexoravelmente, o que se apresenta como escrita da pesquisa consiste em um recorte do que foi vivido pelo/a pesquisador/a durante todo o percurso da investigação. Um recorte, um olhar, uma perspectiva. De modo similar ao que acontece em museus e exposições, as/os pesquisadoras/es precisam escolher, diante do vasto material produzido no decorrer do processo de pesquisar, o que levar a público, ou o que visibilizar a/ao leitor/a. E junto a “o que” há necessariamente que se escolher o “como”, ciente de que qualquer material descolado do contexto de sua produção se caracteriza como enunciado outro, aberto a sentidos outros.

É fundamental compreender também, em relação a esse como, que assim como uma obra de arte, a escrita da pesquisa é potente na medida em que clama por leitores/as que a apreciem, recriem, que a elas destinem sua atenção, sua sensibilidade, seu corpo; que a conectem com outras obras; com a história do/a próprio/a leitor/a, do/a artista, de tantos/as outros/as; com as vidas que pulsam na coletividade anônima da qual faz parte e com a qual está inexoravelmente amalgamado. Assim como o Kwona Ceiling, o Manto de Daiara Tukano e a instalação de Kader Attia, a escrita da pesquisa é potente se nos provoca, se nos desloca de algum modo em relação ao nosso modo de ver, ouvir, sentir, pensar e intervir nos mundos que habitamos e que nos habitam.

Capítulo 5

Curadoria e escrita da pesquisa: contando histórias e ficcionando mundos

Nas visitas guiadas que fiz no Metropolitan Museum of Art, em New York, as mediadoras tinham como tarefa selecionar algumas poucas obras para apresentar às/aos visitantes no limite de uma hora. Uma delas me esclareceu que a única diretriz recebida era a de apresentarem obras de diferentes períodos e incluir necessariamente alguma obra de uma cultura “periférica”. Havia, portanto, algumas poucas e genéricas delimitações e ao mesmo tempo uma grande abertura para suas escolhas.

Exerciam as guias das visitas ao museu de certo modo um trabalho de curadoria, cunhado a partir do diálogo com as curadorias responsáveis pelas obras em exposição. De uma seleção prévia elas faziam uma seleção outra e provocavam quem as acompanhava a deslocar-se por entre cenários em que abundavam possibilidades de apreciação, de leituras, de desvios. Mas cabe aqui alguma digressão, ainda que breve, sobre o que é a curadoria.

Em entrevista concedida ao jornal Chicago Tribune em outubro de 2013, Lisa Corrín, reconhecida como uma das pioneiras da crítica institucional em arte, esclarece que a resposta a essa pergunta varia em razão de quem a responde⁴⁶. Para ela, um/a curador/a é “uma espécie de guardião de uma qualidade... Escolhendo objetos, organizando-os cuidadosamente, geralmente acompanhando-os com algum tipo de interpretação que tornam as

⁴⁶ Para Maria Amélia Bulhões, pesquisadora brasileira do campo das Artes Visuais, o/a curador/a é “a pessoa responsável pela organização de uma mostra de arte, quem escolhe quais obras irão compor uma exposição, define o conceito geral, produz textos usados em catálogos e livros. Em alguns casos, atua como organizador geral, respondendo por toda a produção” (Bulhões, 2019, p.115/116).

ideias transparentes para um visitante do museu” (http://articles.chicagotribune.com/2013-10-04/entertainment/ct-ae-10-museum-lisacorrin-20131004_1_chief-curator-walker-art-center-seattle-art-museum)”. Destaca ainda que curadorias vem sendo praticadas cada vez mais por outras pessoas, como artistas e historiadoras/es de arte, deixando de ser então uma prática exclusiva de experts.

Lisa Corrin destaca, ao falar sobre curadoria, a importância da escolha do que será apresentado ao público bem como de sua organização no espaço expositivo. Chama a atenção para o fato de que um objeto de modo algum se apresenta como isolado, pois tanto o contexto como a relação com outros objetos do entorno, somados a eventuais textos curatoriais, expressam pontos de vista e constituem possibilidades de leitura. Uma observação faço à sua fala: a ideia de transparência que se apresenta nesse excerto é, no meu entender, questionável. Evidenciam-se em suas palavras, assim como em espaços tão distintos como uma sala de espetáculos, uma sala de aula ou um relatório de pesquisa, vozes sociais que concebem leitoras/es-ouvintes-espectadoras/es como receptoras/es passivas/os de discursos/mensagens que a elas/es se dirigem e as quais pretensamente assimilam tal como lhes foi apresentado. Tratam-se de concepções assentes na crença de uma relação direta entre emissor/a e receptor/a, a negar a polissemia dos signos e a complexidade da comunicação, ao mesmo tempo em que nega a condição ativa de quem se relaciona com o que se apresenta como foco de leitura/escuta.

Em contrapartida a essa perspectiva, compreendo que toda e qualquer linguagem se caracteriza como conjunto de signos, plurais, com possibilidades de sentidos cunhadas a partir de diferentes ingredientes: as condições da enunciação, as quais incluem o contexto imediato, o assunto, as possibilidades em jogo; as interações das/os interlocutoras/es em questão, seus conhecimentos prévios, suas emoções e afecções em relação a outros, presentes e ausentes, com os quais dialogam. Há sentidos compartilhados por grupos sociais ou coletivos, por certo, que possibilitam a comunicação, porém junto a essas possibilidades

constituídas historicamente, há infindáveis possíveis, há sempre abertura para sentidos outros. Todo e qualquer signo, seja este um gesto, palavra, imagem, um movimento, um corpo, se apresenta como “um cristal de muitas faces, que espelha a realidade e ao mesmo tempo a refrata, um caleidoscópio que no movimento de girar produz sempre novas e diferentes imagens. Signo/cristal, fractal que se pulveriza em múltiplas e irregulares possibilidades, mas que mantém as marcas das condições de sua própria produção” (Zanella, 2013, p.118). Eis a condição polissêmica de todo e qualquer signo, a complexificar as relações e as possibilidades de comunicação com um outro. A esta condição se amalgama a polifonia, a pluralidade de vozes sociais em intensa dialogia que podem ser auscultadas nos signos e na inter-relação que os conota.

Todo/a e qualquer expectador/a é, a partir dessa perspectiva de linguagem e de comunicação, emancipado/a, é produtor/a ativo/a de sentidos. Mesmo “num teatro, diante duma performance, assim como num museu, numa escola ou numa rua [ou diante de um texto, é possível acrescentar], sempre há indivíduos a traçarem seu próprio caminho na floresta das coisas, dos atos e dos signos que estão diante deles ou os cercam. O poder comum aos espectadores não decorre de sua qualidade de membros de um corpo coletivo ou de alguma forma específica de interatividade. É o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra” (Rancière, 2010, p.20).

Retomando a discussão sobre curadoria, vimos que a questão da escolha se apresenta como chave do trabalho de um/a curador/a, assim como também o é no trabalho do/a pesquisador/a. Desde o início do desenho da pesquisa, quando inquietações começam a ganhar força e passam a mover o pensamento a tal ponto de se fazer necessário alguma sistematicidade para o seu desenvolvimento e a produção de alguma compreensão, escolhas estão presentes. As

respostas produzidas pela/o pesquisador/a, por sua vez, também são marcadas por essas escolhas, pelo olhar que se (re)produz e o orienta diante da complexidade do que se encontra entretecido ao problema e os limites do que é possível produzir, com as condições que se lhe apresentam para o pesquisar.

Um olhar exotópico, distanciado, é fundamental para a problematização dessas escolhas, tanto no decorrer do processo de pesquisar como após sua finalização. As pesquisas acadêmicas são desenvolvidas sob a tutela de um/a orientador/a que contribui (ou deveria fazê-lo), com sua experiência e olhar distanciado, para essa problematização e para o redirecionamento de estratégias, caso seja necessário. Nas bancas de avaliação de projetos e trabalhos acadêmicos finais de pesquisa, outros olhares, ainda mais distanciados, avaliam as escolhas feitas e a conexão (ou a falta de) entre problema, método, resultados e conclusões.

No caso das curadorias museais, quem avalia as escolhas feitas? Por certo, críticos, historiadores/as, público em geral e pesquisadores/as das artes são fundamentais para a problematização do papel dos museus e sua reinvenção. Mas há importante contribuição de artistas nesse processo, ao transformarem o próprio museu e seu acervo em foco de intervenção, problematizando as (in)visibilidades que se inscrevem em suas práticas.

Fred Wilson (1954-) é um desses artistas: sua intervenção junto à Maryland Historical Society com o projeto “Mining the Museum”, em 1992, problematizou o que e como aquele espaço expositivo falava e silenciava a respeito da escravidão e abolição dos/as negros/as nos Estados Unidos. Com instalações que tensionavam o que era exposto e de que modo, bem como o que do acervo do museu permanecia longe dos holofotes, o artista colocou em foco a dimensão ética, estética e política das práticas museais e das escolhas feitas por seus/suas curadores/as.

A prática artística de Fred Wilson junto a espaços expositivos continuou, juntamente com produções estéticas outras (ver <http://www.art21.org/artists/fred-wilson>). Seu olhar exotópico e

sua atenção acurada aos acervos de museus tem sido reconhecida e valorada por diferentes instituições que solicitam sua presença justamente para dar visibilidade ao que a familiaridade de certo modo cega: um olhar outro que contribui para problematizar práticas e reinventá-las. Donald Garfield afirma que Fred Wilson “é um estranho a quem se convida e se dá as chaves de todos os armários, arcas e outros lugares privados que tradicionalmente são estritamente proibidos para os não iniciados” (<https://msu.edu/course/ha/452/wilsoninterview.htm>).

Como o artista adentra esses espaços e vasculha seus acervos? Fred Wilson afirma que inicia seus projetos junto aos museus sem saber o que irá fazer: “Eu tento entrar como uma tabula rasa e ser uma esponja. Eu sempre tenho um pequeno caderno sobre cada projeto e escrevo tudo - cada experiência, cada pensamento, qualquer coisa que considero importante ao longo do caminho. No começo é divertido e, na medida em que continuo, vou ficando um pouco nervoso porque tenho que descobrir o que é isso, e só tenho uma certa quantidade de tempo para realizar o trabalho. Assim, fica um pouco estressante. Mas sempre se junta. Se eu confio no processo e tenho tempo suficiente, todos os fios se juntam” (<http://www.art21.org/texts/fred-wilson/interview-fred-wilson-museums-and-collections>).

O artista é chamado pelo museu que lhe entrega as chaves para que vasculhe seus armários e arcas, seus espaços privados, para que aponte suas feridas e questione seus silêncios. Pesquisadoras/es são as/os guardiãs/ões das chaves do acervo de suas pesquisas. A quem as entregam? Quem convidam para vasculhar seus armários, arcas e locais privados? O que seus acervos visibilizam e o que invisibilizam? Que vozes se fazem ouvir em seus relatórios de pesquisa? Sobre o que silenciam? O que pauta suas escolhas?

Há outros dois aspectos importantes do trabalho de curadoria destacado por Lisa Corrin na entrevista anteriormente referida: “os curadores não são apenas ‘escolhedores’. Eles também contam histórias. Você faz escolhas de por que isso e não isso, e às vezes

you edit things, independently of quality, because it doesn't serve the history. It's also about sharing what you know with a wider public, bringing complicated information and helping the public understand it" (http://articles.chicagotribune.com/2013-10-04/entertainment/ct-ae-10-museum-lisa-corrin-20131004_1_chief-curator-walker-art-center-seattle-art-museum).

"Telling stories" and "sharing what you know" are presented by the author as characteristics of a curator's work. Fundamental, in other words, because the way the works are organized in the exhibition, the way they are placed, in front, at a distance, the way they are distributed and interact with the space and their characteristics, compose a narrative, propose possibilities of reading and interpretation. It doesn't make sense to make works/objects available in any way in an exhibition space, unless the intention is exactly that, to present something in any way. But even so, it's important to highlight, there is an intentionality, one that circumscribes some possible readings that the exhibition will provoke.

These questions provoke a question: are telling stories and sharing what you know, activities also present in the work of the researcher? The answer, in my understanding, is affirmative, even though it's necessary to highlight that I have as a reference, in the discussions presented here, research in the human and social sciences with a "qualitative" focus, as I referred to in previous chapters, and it's with these practices that I'm trying to dialogue here.

The answer is affirmative because I understand that the writing of the research is characterized as a narrative of a process in which both the researcher and the others are involved (and not just the researcher). It's about, in this writing, a plot configured with the conditions of time and space in which it develops, and it's fundamental that it begins

cedo. Afinal, não há pesquisa sem escrita da pesquisa, uma é condição de possibilidade da outra⁴⁷.

Essa trama também é circunscrita nas pesquisas em que há imersão em um contexto que implica interações com várias pessoas, pelas disposições das/os participantes. Podem os encontros entre pesquisador/a e participantes perdurarem por um longo tempo, como ocorre por exemplo em algumas pesquisas etnográficas em que o trabalho de campo investe no fazer parte de uma cultura outra para compreender seus códigos e familiarizar-se com suas práticas. Também perduram os encontros nas pesquisas-intervenções, frequentes na área da psicologia social (Castro e Besset, 2008; Gusmão e Souza, 2008; Brito e Zanella, 2017; Teixeira e Zanella, 2022), as quais investem no estar com as pessoas e contribuir de algum modo para a problematização e transformação de si e, por conseguinte, de suas inserções no mundo. A própria presença da/o pesquisador/a em uma situação específica se configura como uma intervenção, e necessário se faz prestar atenção a seus efeitos, como destaca Maraschin (2004).

Podem os encontros da/o pesquisador/a com um outro com o qual pesquisa serem breves, limitados ao tempo de duração de uma entrevista (30 a 40 minutos aproximadamente); esses podem vir a se repetir, ou acontecer com outras pessoas. Das interações prolongadas à breve conversa guiada por algumas questões delineadas previamente, variam os tempos de encontro em que são produzidos os materiais a serem analisados pela/o pesquisador/a. Mas no momento de distanciamento físico do campo e do debruçar-se sobre o material produzido, o tempo se desdobra: os encontros oriundos do campo, ainda que breves, são dilatados, prolongados, adensados em uma perspectiva de pesquisa que visa perscrutar a complexidade das tramas que constituem os acontecimentos. Seus ecos se fazem perdurar com variadas intensidades, a depender da profundidade das análises e das

⁴⁷ Discuti a questão da escrita da pesquisa em outro momento (Zanella, 2013). Há preciosas contribuições ao tema na dissertação de Clara Motta (2023).

condições para a elas se dedicar. A escrita da pesquisa se configura, assim, como uma narrativa, o contar e problematizar uma história que, a depender da qualidade estética da composição, apreende o leitor na própria trama narrada. Trata-se de escrita que requer investimento, pois mais que meramente informar, é importante ter em conta o que se narra, o modo como a história é narrada e as afecções que podem vir a provocar.

Essa compreensão entendo como consoante com a estratégia da ficção na pesquisa proposta por Luis Artur Costa (2014), um recurso que possibilita complexificar o próprio campo pesquisado na medida em que possibilita "...dar densidade às suas virtualidades que não cabem nos limites postos por sua representação atual: ultrapassar a descrição estrita do "dado" adentrando nos meandros fugidios dos acontecimentos e seu intrincado campo de possibilidades. Deslocar a busca de representar aos objetos formalizando-os com palavras que se querem vazias de sentido próprio: apenas apresentariam o objeto pela língua neutra e objetiva. Desvencilhar-se dos preceitos da escrita que buscam a neutralidade-objetividade e tomar a poética como estratégia, é assumir a materialidade da palavra, a concretude ativa da experiência da escrita e permitir que as sutis virtualidades das preensões contagiem a escrita, sem as pretensões cartesianas de negar às aparências em prol de essências pressupostas" (Costa, 2014, p.558).

A escrita da pesquisa implica, pois, relação com o tempo (ver capítulo 6) configurada pela perspectiva que se adota para a narrativa da história dos encontros com os outros com os quais se pesquisa e, de modo geral, a história da própria pesquisa: as questões-problema que possibilitaram sua emergência, as condições e escolhas que a configuraram de um determinado modo, o que foi eleito/produzido como material de análise e o que foi possível, no encontro com os vários outros, partícipes diretos ou indiretos, afirmar, polemizar, discutir, compreender, indicar.

A história da pesquisa se entretetece, por conseguinte, com a história da/o própria/o pesquisador/a: ambas se encontram

imbricadas, entrelaçadas, entretecidas; pesquisador/a e pesquisa se inauguram e transformam no próprio processo de sua produção. A condição axiológica de quem propõe e conduz a pesquisa, seu posicionamento diante da vida, se explicita na pesquisa que a/o move, no modo como se relaciona com os outros no decorrer da investigação e na escrita que apresenta esses encontros. Essa escrita deve – e aqui cabe o imperativo - ser fiel a esses acontecimentos: isso é o que se espera de uma escrita acadêmica pautada por critérios de “rigor” e “fidedignidade”.

Ainda que considere “rigor” uma palavra incômoda para se falar em pesquisa posto que amalgamada tradicionalmente a palavras outras como inflexibilidade, dureza, intransigência, inflexibilidade - opostas às discussões que apresento aqui e que afirmam a importância das incertezas, da abertura aos inesperados, da flexibilidade - considero importante demarcar que há algumas diretrizes para o pesquisar que se conectam a uma ética das relações, a uma ética da própria existência. Considero, pois, o “rigor” na pesquisa, tal como sugere Foucault ao referir-se ao/à genealogista: sua prática de pesquisa visa colocar em cena “um grande carnaval do tempo em que as máscaras reaparecem incessantemente” (2000, p. 33). Trata-se de uma perspectiva de pesquisar que coaduna com o que fez Bakhtin (2008) em sua análise da poética de Dostoiévski e, na sua esteira, pesquisadores/as que em seu arcabouço teórico alicerçam suas práticas, como Amorim (2001), Faraco (2009), Brait (2012), Jobim e Souza (2014), e vários/as de meus/minhas orientandos/as, como Grazielle Zonta (2018) e Jardel Pelissari Machado (2019). Uma arquitetônica da responsabilidade pautada pelo respeito em relação ao outro, ao campo; ao que ele diz e ao que a/o próprio pesquisador/a a ele responde e de que modo.

De acordo com Irene Machado (2010, p.204), a arquitetônica bakhtiniana “volta-se para a compreensão das relações. O objetivo é claro: valorizar as relações produtoras de sentido. O mundo das relações arquitetônicas é o mundo do [ser humano] que fala, que se interroga sobre si, sobre seu entorno e, ao fazê-lo, articula relações

interativas capazes de enunciar respostas a partir das quais constrói conhecimentos”.

A “fidedignidade”, por sua vez, está diretamente conectado a esse “rigor” ético que busca explicitar as máscaras/vozes em constante tensão que constituem a polifonia da realidade. Considerando os significados que lhe são atribuídos e que constam nos dicionários de língua portuguesa, trata-se também de uma palavra inadequada, incômoda. Mas significados, afirma Vigotski (1992), consistem em sentidos compartilhados, que gozam de uma relativa e provisória estabilidade, constantemente posta à prova. São, os significados, sentidos em constante tensão na esfera das relações cotidianas, na comunicação que se processa não por linha direta entre emissores/as e receptores/as, mas pelas oblíquas vias das afecções em que tanto as condições dos contextos como das pessoas, com suas diferentes trajetórias e possibilidades, se (des)(em)(com)frontam. Visibilizar essas tensões, as vozes sociais que a compõem assim como os silêncios e as práticas de silenciamento, são condições para a confiabilidade da pesquisa tal como a compreendo e, por conseguinte, para sua fidedignidade.

A aproximação entre ficção e pesquisa é algo que certamente provoca mais tensões no campo historicamente minado das ciências. Luís Artur Costa (2014), dialogando com a literatura de Roberto Bolaño, destaca: “Há algo nos moribundos e na ficção, uma força da franqueza, que nos possibilita ir para além: alguém do peso dos que possuem a sua vida como um bem durável a ser garantido e perpetuado com segurança, guardado em um cofre de cuidados e normas para perpetuarem uma verdade por alguns anos mais. A saúde do juízo garantida pela segurança do referente concreto e da generalização total são aqui corroídos pela ficção enferma que prescinde do verdadeiro e do falso em nome do adensamento da complexa trama sutil que constitui a realidade. A infâmia da enfermidade e da ficção nos leva a usufruir dos excessos e da loucura, pois vamos leves e levianos, sem a responsabilidade da bagagem alheia” (Costa, 2014, p.554).

A discussão apresentada pelo autor possibilita visibilizar a fragilidade das oposições entre ficção e realidade e afirmar a importância da poética na pesquisa acadêmica. Mas essa fragilidade, que no meu entender se apresenta como riqueza, está presente em outros campos também. Em diálogo com as artes audiovisuais, é possível dizer que um relatório de pesquisa se assemelha a um documentário, gênero que se afirma como tal em razão de sua suposta e incontestável vinculação a fatos. Pode causar estranheza a palavra suposta, mas há motivos para aqui estar.

Como afirma Paulo Menezes (2003), independente do gênero do filme, seja documentário, documentário social, ficção baseada em fatos reais, ficção, ficção científica ou outra categorização, “todo filme é uma ficção, não por ser uma criação da imaginação, não por ser uma invenção, mas por ser um ficcio, que, além de significar invenção, significa também ato de modelar, formar, criar. Ficcios que possuem em relação àquilo que se convencionou chamar de real e realidade relações diferenciais. Relações estas, que são a matéria-prima de uma investigação sociológica sobre cinema em geral e sobre os filmes documentários, sociológicos e etnográficos, em particular, pois esses filmes dizem mais sobre as formas de se construir o mundo do que sobre este mundo propriamente dito. Nesta acepção, os filmes mais ficcionais são justamente os documentários, os sociológicos, os antropológicos e os etnográficos, pois são filmes que escondem em seus próprios nomes os esquemas valorativos que presidem seus esquemas conceituais construtivos, os sistemas relacionais que constituem, e que omitem, por meio de suas imagens. Seus próprios “gêneros” classificatórios legitimam sua percepção como verdades por meio do espectador, independente do que acham seus realizadores, e às vezes (e não poucas) por meio dos próprios cineastas, dublês de pesquisador e cientista. No caso dos filmes sociológicos e etnográficos isto é levado ao extremo, pois, além de tudo, fundam seus critérios de legitimação na pesquisa acadêmica e científica, baluarte final das possibilidades de constituição de verdades, de verdades científicas” (Menezes, 2003, p.94).

A ficção é a arte de imaginar mundos possíveis e objetivá-los de algum modo. Na arte, objetivam-se na forma de filmes, fotografias, escritos literários, peças teatrais, obras pictóricas, danças, e cada vez mais de modo hibridizado nas instalações e performances que mesclam linguagens artísticas variadas. A ficção, juntamente com o próprio real e a realidade, é condição para a produção estético-artística. E por que não poderia ser também para a própria pesquisa acadêmica?

Assim como em um documentário, onde a escolha do tema e dos eventos a serem retratados, os recursos de posicionamento da câmara e de edição apresentam acontecimentos sob a perspectiva de seu/sua diretor/a, em um relatório de pesquisa o modo como a/o pesquisador/a escreve, as escolhas que faz do que e como apresentar, a entonação que acentua alguns aspectos e obscurece outros, o modo enfim como conta a história da pesquisa e a ela de certo modo entretece a sua própria história, são também testemunhos de sua visão de mundo, de sua condição axiológica. Uma visão que se cunha no diálogo com as visões dos outros com os quais pesquisa, as quais precisam ser apresentadas com o devido respeito aos seus protagonistas e a seus pontos de vista, bem como com os/as autores/as que alça à condição de interlocutores.

Importante dedicar um pouco de atenção a essas questões. Vivemos em um fluxo incessante de acontecimentos, e na perspectiva bakhtiniana, “viver significa tomar uma posição axiológica em cada momento, significa posicionar-se em relação a valores. Vivemos e agimos, portanto, num mundo saturado de valores, no interior do qual cada um dos nossos atos é um gesto axiologicamente responsivo num processo incessante e contínuo” (Faraco, 2003, p.23). Isso significa dizer que a nossa própria existência se insere num elo infundável e complexo de comunicação, sendo nossas ações, gestos, ditos e silêncios, enfim, a nossa própria presença no mundo, uma resposta a situações e ao mesmo tempo abertura a respostas outras. Desse fluxo de acontecimentos não nos apartamos, ainda que seja possível e necessário, em alguns momentos e condições específicas,

empreendermos um movimento exotópico. Movimento de distanciamento em relação à eventicidade da existência, a um acontecimento para analisá-lo, para tentarmos compreendê-lo e comunicá-lo a um outro, a nós mesmos, adensando-o.

Por mais fiéis que possamos ser ao nosso próprio vivenciamento, a distância espaço-temporal, ainda que ínfima, se traduz em um discurso sobre o vivido que jamais o apresenta tal como aconteceu, pois toda narrativa renova o próprio acontecimento e o reinventa de algum modo. Mas há que se ter em vista que “Com a ficção passamos da mera descrição do já visto para a problematização do visível, a qual nos permitirá a multiplicação das relações possíveis com o mundo, já que não estamos mais no campo do dado, mas sim da criação, do devir e do virtual: para além dos preconceitos para com as invenções. No entanto, esta é uma diferença estilística que não implica em decréscimo do rigor do pesquisador em suas relações com seu campo problemático, antes exige deste ainda mais empenho em dar corpo ao incorpóreo sem falsear-se a si no desvão de uma escrita sem consistência, que se perca nos ímpetus juvenis de criação ingênua (que se crê livre) e loucura sem método (diferença pura que tenta se isolar da repetição como modo de diferir)” (Costa, 2014, p.559).

Trata-se, pois, a escrita da pesquisa, de um discurso a partir de e sobre o vivido em aproximações cunhadas sob a égide dos efeitos que o próprio distanciamento produz e de tantos acontecimentos outros que a este, narrado, se entretecem. A própria situação em que se comunica/testemunha um acontecimento outro é marcada pelas tensões características da dialogia das relações. Nesses discursos destacam-se, por conseguinte, as condições de enunciação bem como dos partícipes da trama comunicacional e infindáveis outros, ausentes porém presentes via polissemia e polifonia dos signos.

O acontecimento, portanto, é da ordem do vivido, é inefável, único. O que deste perdura são seus efeitos, sendo textos, testemunhos, marcas, restos, vestígios, possibilidades que se

apresentam para a comunicação e a compreensão do que foi, bem como alguns de seus efeitos. Essa comunicação, objetivada em palavra oral, escrita, em signo plástico, sonoro ou outro qualquer, apresenta o acontecimento não como um espelho, mas sob determinado aspecto, ângulo, a partir das condições de possibilidade de quem ou o que enuncia, dos signos em questão e do contexto de enunciação. O apresentam sob um determinado ponto de vista. A ficção na pesquisa acadêmica consistiria, assim, em “mais uma ação criadora de realidades a qual nos permitiria complexificar a trama do real com a densificação (multiplicação) das relações que o constituem através das composições ficcionais e sua especial habilidade em apanhar o furtivo movimento das virtualidades” (Costa, 2014, p.559).

Os acontecimentos, vivências, podem, portanto, ser comunicados, mas alerta Bakhtin que a “verbalização total é inalcançável e permanecerá sempre como algo a ser atingido... Ou seja: dar sentido ao vivido verbalmente é um processo possível, mas sempre em aberto, sua completude é sempre postergada” (Faraco, 2003, p.27). Eis que se apresenta, pois, a escrita da pesquisa, como testemunho da condição axiológica da/o pesquisador/a, reiterando o que afirmei anteriormente. Suas palavras e silêncios se fazem ouvir nas linhas e entrelinhas das produções em que compartilha conhecimentos, problematizações; em que explicita algumas certezas - ainda que provisórias - construídas nos diálogos que cunhou no decorrer do processo de pesquisar; nas linhas e entrelinhas em que apresenta e omite inquietações, acertos e desacertos. O modo como esse complexo entretecer é visibilizado pelas/os leitoras/es se diferencia em razão das escolhas que faz em relação ao que apresenta e de que modo, de como conta histórias a partir de sua própria familiaridade com a escrita e suas possibilidades.

Um/a curador/a de uma exposição conta histórias aos/às visitantes através das obras que elege e de como as organiza no espaço expositivo. O/a pesquisador/a conta histórias às/aos leitoras/es através das palavras que descrevem o processo da

pesquisa e seus resultados. Se em uma exposição o espaço, ainda que apresente dimensões e características variadas, é tridimensional, o espaço do/a pesquisador/a é a superfície plana do papel (ou da tela do computador). Um limite, por certo, mas ao mesmo tempo uma abertura, pois uma superfície plana se transforma a partir de intervenções que lançam o leitor para mundos imaginários, para virtualidades sem fim: assim como um copo vazio está cheio de ar e “o ar sombrio de um rosto está cheio de um ar vazio, vazio daquilo que no ar do copo ocupa um lugar”⁴⁸, uma página em branco está cheia de infínitos possíveis.

Eis a complexidade da escrita da pesquisa, cunhada sob a égide das (im)possibilidades da linguagem. Se esta se apresenta como desafio ao testemunho de acontecimentos, também o é para a escuta dos mesmos, para sua compreensão. A multiplicidade de entres, as condições axiológicas de quem fala/escuta/escreve/lê, a polifonia e polissemia dos signos, sejam estes verbais, escritos, gestuais, sonoros, pictóricos etc., as condições de enunciação e a dialogia que as conota, compõem uma complexa e infindável rede que se movimenta para direções imprevistas, ainda que adensadas em determinados pontos. Desafio, pois, se apresenta à/ao pesquisador/a-curador/a a escrita voltada não somente a esses adensamentos, mas também aos ínfimos movimentos que podem advir do encontro de leitores/as com a história que com/partilha.

⁴⁸ Música Copo Vazio, de Chico Buarque. Letra disponível em <https://www.lettras.com/chico-buarque/292206/>

Capítulo 6

O tempo e a pesquisa: o tempo da escrita, o tempo na escrita

És um senhor tão bonito
Quanto a cara do meu filho
Tempo Tempo Tempo Tempo
Vou te fazer um pedido
Tempo Tempo Tempo Tempo
Compositor de destinos
Tambor de todos os ritmos
Tempo Tempo Tempo Tempo
Entro num acordo contigo
Tempo Tempo Tempo Tempo
Por seres tão inventivo
E pareceres contínuo
Tempo Tempo Tempo Tempo
És um dos deuses mais lindos
Tempo Tempo Tempo Tempo
Que sejas ainda mais vivo
No som do meu estribilho
Tempo Tempo Tempo Tempo
Ouve bem o que te digo
Tempo Tempo Tempo Tempo
Peço-te o prazer legítimo
E o movimento preciso
Tempo Tempo Tempo Tempo
Quando o tempo for propício
Tempo Tempo Tempo Tempo
De modo que o meu espírito
Ganhe um brilho definido

Tempo Tempo Tempo Tempo
E eu espalhe benefícios
Tempo Tempo Tempo Tempo
O que usaremos pra isso
Fica guardado em sigilo
Tempo Tempo Tempo Tempo
Apenas contigo e migo
Tempo Tempo Tempo Tempo
E quando eu tiver saído
Para fora do teu círculo
Tempo Tempo Tempo Tempo
Não serei nem terás sido
Tempo, Tempo, Tempo, Tempo
Ainda assim acredito
Ser possível reunirmo-nos
Tempo, Tempo, Tempo, Tempo
Num outro nível de vínculo
Tempo, Tempo, Tempo, Tempo
Portanto peço-te aquilo
E te ofereço elogios
Tempo Tempo Tempo Tempo
Nas rimas do meu estilo
Tempo Tempo Tempo Tempo
Caetano Veloso⁴⁹

Uma das questões que mais preocupam as/os pesquisadoras/es em seu labor cotidiano diz respeito ao tempo, em especial aquele que se esvai sem que seja possível qualquer tipo de ação para ralentar seu ritmo. Tempo para delimitar o foco da pesquisa e desenhar o projeto; tempo para se dedicar a cada uma das fases da pesquisa; o tempo das pessoas com as quais se pretende realizar a pesquisa; algum tempo da/o pesquisador/a para

⁴⁹ <http://www.vagalume.com.br/caetano-veloso/oracao-ao-tempo.html#ixzz453JSYUz>

a vida além da pesquisa; o tempo exigido pelas agências de fomento e/ou os programas de pós-graduação para a conclusão do trabalho e a prestação de contas; o tempo da escrita, geralmente pouco afeito às urgências do tempo cronológico; o tempo da angustiada espera pelo retorno do outro que previamente lerá o que foi escrito antes de ser destinado às/aos avaliadoras/es e depois ao público em geral; o tempo de espera dos comentários, das críticas e sugestões; o tempo para a elaboração de um artigo que versará sobre o todo ou alguma parte da pesquisa, para a espera das avaliações e trâmites até o seu aceite final, depois o tempo até sua publicação...

Tempo, tempo, tempo, tempo...

Esse “compositor de destinos”, o tempo, se apresenta como “tambor de todos os ritmos” nas variadas esferas da vida e, por conseguinte, também na pesquisa; é impagável, inefável, inevitável. Mas como anuncia Caetano Veloso na canção apresentada em epígrafe, apesar das marcações certas com que esse tambor nos coloca em movimento e produz cicatrizes em nosso corpo, a crença de uma possível reunião com o tempo “num outro nível de vínculo” alimenta a esperança de novos possíveis.

Por certo deter o tempo cronológico é uma ilusão, estendê-lo ao bel prazer, uma quimera. O mundo não se move a partir das nossas vontades, isoladamente, mas a partir do movimento que a este coletivamente imprimimos; uma coletividade anônima da qual fazemos parte e ativamente participamos, ainda que por vezes seja difícil nos reconhecermos no que se nos apresenta como suas exigências em relação ao “tempo, tempo, tempo, tempo”. Mas penso ser possível de algum modo resistir ao ritmo desse tempo que a todos se propõe conduzir, homogeneizando os passos e ações; penso ser possível divergir, produzir alguma quebra, uma marcação inesperada, prolongar o compasso, infiltrar algum descompasso. Por pouco tempo, quicá, o que não reduz a sua importância e a força da sua presença.

Como afirmado anteriormente, penso em descompassos “vagalumes”, em alusão a Didi-Huberman (2014) e sua

problematização do presente em relação ao passado e possibilidades de futuro. Dialogando com “L’articolo delle lucciole”, texto do cineasta italiano Pier Paolo Pasolini, com escritos de Walter Benjamin e de outros autores, Didi-Huberman considera que o encontro de um presente ativo com o passado reminescente, é fundamental “para se liberarem constelações ricas de futuro” (p.61). Esse encontro pode nos ajudar a visibilizar pequenos vaga-lumes que dão forma e lampejo à “nossa frágil imanência contra os ‘ferozes projetores’ da grande luz que devoram toda forma e todo lampejo – toda diferença – na transcendência dos fins derradeiros” (p.115).

Os vagalumes, em sua frágil sobrevivência, “...não prometem nenhuma ressurreição... são apenas lampejos passeando nas trevas, em nenhum caso o acontecimento de uma grande ‘luz de toda luz’. Porque elas nos ensinam que a destruição nunca é absoluta – mesmo que fosse ela contínua -, as sobrevivências nos dispensam justamente da crença de que uma ‘última’ revelação ou salvação ‘final’ sejam necessárias à nossa liberdade” (Didi- Huberman, 2014, p.84).

Descompassos, pois, consistem em uma marcação outra no ritmo incessante do real e seus imperativos normatizados, uma frágil porém potente luz que o contradiz, o perturba, que disturba os corpos e suas relações, talvez por acaso, quicá intencionalmente; uma diferença não necessariamente pensada, porém que provoca o reconhecimento da onipresença e importância, não do tempo que nos falta, mas do que dele fazemos e como com ele trabalhamos.

Joan Silber (1975) inicia seu livro sobre a arte do tempo na ficção afirmando que “o tempo desenha a moldura das histórias”. Dialogando com obras literárias, a autora discute a escrita de ficção a partir de seu interesse pelo modo como diferentes autores/as apresentam de uma forma comprimida vidas inteiras - as vidas das personagens que protagonizam as histórias narradas - ou então o modo como estendem à exaustão o presente, a instantaneidade de um evento que se prolonga e reverbera em sua pressuposta ínfima duração. Livros de extensões variadas ou meros contos de poucas páginas são apresentados pela autora para visibilizar algumas das possibilidades de se trabalhar com o tempo. “Cem Anos de

Solidão”, obra de Gabriel García Márquez publicada em 1967, é um deles, e não poderia deixar de ali estar: várias gerações da família Buendía se sucedem, testemunhando os acontecimentos da fictícia Macondo e as marcas do tempo em seus próprios corpos. Do mesmo modo, “Em Busca do Tempo Perdido”, de Marcel Proust, publicado em 1913, é outra obra referida, sendo a memória o fio a conectar e mesclar tempos presentes, passados e futuros. Tempos extremos, estendidos, prolongados à exaustão.

A leitura do referido livro de Joan Silber me provocou a pensar que, se a autora retomasse a sua escrita para trabalhar com a literatura brasileira atual – ou em uma reedição da sua obra, possibilidade mais concreta –, certamente poderia incluir em suas análises o livro “Mirinha: novela”, de Dalton Trevisan (2011). O título se apresenta como signo do que a/o leitor/a pode encontrar: Mirinha, um possível nome próprio, provavelmente da personagem principal. Em português, é uma variação, um diminutivo, quicá um apelido ou a variação de um nome próprio. Novela, por sua vez, anunciada no título, refere-se ao gênero literário eleito pelo autor: uma narrativa em prosa que não é curta como um conto e nem extensa como um romance. Um entre, indefinido, ainda que algumas características lhe tenham sido historicamente atribuídas, dentre as quais o modo como o tempo é trabalhado: tempo histórico, sequência de fatos⁵⁰.

Mas o que mais chama a minha atenção no título do livro – e de certo modo se apresenta como a chave para a compreensão, de meu ponto de vista, do que apresenta o autor nas poucas páginas de sua novela – é a ausência. Algo no título não se faz presente, ausência sentida na relação com o modo costumeiro de se trabalhar a língua portuguesa. Não faz Trevisan referência a “uma novela”, mas simplesmente a “novela”, omitindo o artigo indefinido que poderia se dizer redundante, pois o gênero por si só já é reconhecido pela indefinição. Mas eis a força da omissão do “um”

⁵⁰ Breve e didática exposição sobre as características do gênero literário novela é apresentada por Perez (2016).

no título, indício importante do que visibilizei com a leitura de “Mirinha”: a luta do autor com a própria língua escrita, o descarte do descartável, o persistente trabalho de polimento até restar o indispensável, o mínimo necessário para apresentar toda uma vida no tempo cronológico que em se vivendo não se vê passar.

A escrita da pesquisa se caracteriza também por um laborioso trabalho com a linguagem. Em suas vertentes clássicas, em geral filiadas à matriz nomotética e quantificadora (Figueiredo, 1991) mas não somente a ela, as pesquisas acadêmicas buscam construir um discurso unívoco, trabalhar com uma linguagem pretensamente precisa – algo que se objetiva apresentar como linha direta entre a/o autor/a e a/o leitor/a, entre aquilo que se quer dizer e sua compreensão por parte de um outro, independente de quem seja. Trata-se de uma escrita pretensamente descrita, como me referi em outro momento (Zanella, 2008). Palavras evocadas com a intenção de remeter diretamente a/o leitor/a à situação sobre a qual se fala, sob a ótica de quem escreve; de trazer à tona o acontecimento tal como vivido por quem o enuncia e o testemunha. Pretensas relações diretas, porém que esbarram tanto nas condições da própria língua, suas possibilidades e limites, no modo como se faz uso da linguagem considerando a pessoa que enuncia e as condições de enunciação, bem como nas condições do outro que lê, escuta, vê, sente, pensa sobre a partir do que é dado a ver/ler/ouvir/sentir/pensar. Uma trama marcada por condições historicamente constituídas e as características das relações que conotam a dinâmica da comunicação com um outro, presente ou ausente.

Essa obliquidade da comunicação, que configura sua complexidade e riqueza, é geralmente vista no contexto acadêmico como problema e algo supostamente factível de ser superado. Lembro das aulas de metodologia científica em minha graduação, no início dos anos 80, e o modo como éramos orientadas/os a trabalhar com a escrita nos projetos e relatórios de pesquisa: fazia-se necessário um discurso direto, sem tergiversações ou figuras de linguagem; exigia-se a inclusão de um item denominado “definição

operacional dos termos”⁵¹, uma estratégia da/o pesquisador/a para remover eventuais ambiguidades da comunicação. Muitos relatórios de pesquisa em ciências humanas e sociais foram e ainda são escritos sob essa égide. Produzem certamente seus efeitos de sentido⁵² para as/os leitores/as, resta saber se coadunam com as expectativas da/o autor/a.

Um dos mais evidentes efeitos de sentido da utilização desse gênero acadêmico de discurso, pretensamente preciso e unívoco, é sua aceitação - por vezes cega - como verdade, efeito esse herdeiro de uma tradição na ciência que legitima alguns saberes e desqualifica vários outros. Essa estreita relação estabelecida entre discursos e o modo como se afirmam socialmente e deles se faz uso para legitimar determinadas posições e visões de mundo inscreve a linguagem em um vasto campo de tensões, de conexões entre diferentes tempos e lugares. Eis que novamente se apresenta o “tempo, tempo, tempo, tempo”.

Trabalho com a perspectiva bakhtiniana, para a qual o discurso se objetiva de variadas formas e por vários meios: oral, escrito, gestual, sonoro, corporal, visual, arquitetônico, o discurso do vestuário, do urbanismo, da música, etc. Uma relação extensa, aberta a novos possíveis, decorrentes de hibridizações, transformações, negações, rupturas, sendo os sentidos decorrentes das condições de enunciação, do contexto dialógico. Nessa perspectiva, “ordem e desordem, estabilidade e instabilidade, singularidade e generalidade, são a matéria de cuja junção permanentemente tensa é feita o mundo humano... um mundo de

⁵¹ Segundo o Instituto de Matemática, Estatística e Computação Científica da UNICAMP, “Uma definição operacional tem que ser específica, concreta, mensurável e útil para as pessoas envolvidas. O uso de definições operacionais remove ambiguidades de tal forma que todas as pessoas envolvidas têm o mesmo entendimento e medem da mesma forma a característica em questão. Um componente importante de uma definição operacional é a especificação do processo de medição a ser utilizado” (<http://www.ime.unicamp.br/~hildete/oper.pdf>)

⁵² Sobre gêneros do discurso e efeitos de sentido, ver Brait e Pistori (2012).

sentido em constante vir-a-ser, de estabilidade e instabilidade relativas, em que há regularidades suficientes para que se identifiquem atividades-tipo mas em que há margem para o reconhecimento de que nada se repete literalmente: a simples escolha daquilo que se repete é já uma transfiguração do repetido.” (Sobral, 2010, p.57 e 83).

Podemos pensar todo e qualquer discurso, portanto, seja ele objetivado da forma que for, como conexão rizomática: é situado sócio historicamente em um tempo e espaço específico, produzido com os materiais então disponíveis e em diálogo com as tensões de uma determinada época, porém nesse mesmo discurso é possível ouvir ecos reminiscentes de tempos e espaços outros. Isso porque “...o passado não é um tempo esgotado e morto, mas uma instância que continua agindo e operando no presente, ainda que de forma velada” (Gagnebin, 2014, p.215). Discurso, pois, é conexão entre pessoas em suas condições específicas, com suas possibilidades de comunicação e compreensão, historicamente constituídas; é caracterizado pela reversibilidade, pois volta-se para a audiência a qual se dirige e ao mesmo tempo para o próprio sujeito da enunciação; é demarcado pelas condições e características da própria língua, bem como do tempo e do espaço em que acontece, com suas possibilidades e limites.

Mas, como destaquei, todo e qualquer discurso, ainda que datado e situado em um determinado contexto, condensa tempos e espaços outros. Todo discurso é enformado por uma determinada língua, e toda e qualquer língua é produção histórica que carrega as marcas do processo de sua criação e das transformações que são engendradas continuamente, decorrentes do uso que dela se faz. Essas marcas se apresentam como cicatrizes das tensões entre variadas vozes sociais, das lutas entre forças que se orientam para direções distintas.

A profusão de alternativas de caminhos que se apresentam nos viadutos das metrópoles contemporâneas é metáfora para a compreensão das possibilidades de uso da linguagem que configuram os discursos de modos diversos, abrindo por sua vez

possibilidades de leituras também diversas. Embora todo e qualquer discurso seja projetado como ponte a conectar a/o autor/a com algum/a leitor/a, concreto ou possível, não o faz por vias retas: os viadutos das metrópoles, elevados sobre a própria cidade ou suas margens, apresentam-se ao/à motorista como possibilidades. É possível segui-lo em uma linha supostamente reta, dirigir-se para um caminho outro à esquerda ou à direita, retornar. A própria direção pode vir a ser embaralhada diante de possibilidades várias, da profusão de informações que demandam escolhas, decisões. O suposto fim, o outro lado da ponte, não se concretiza como ponto único de chegada: há várias alternativas de continuidade do percurso, assim como foram várias as condições que as possibilitaram emergir. Essas possibilidades passadas e futuras, tanto as aceitas como as refutadas e negadas, total ou parcialmente, se apresentam como o material que constitui a própria conexão, a condensação de vozes sociais de tempos e espaços vários. O modo como o tempo se apresenta e conforma os relatórios de pesquisa, mais especificamente o tempo da escrita e o tempo na escrita da pesquisa, são diversos, assim como o são as vias das metrópoles contemporâneas que se multiplicam e configuram como complexa trama.

Sobre o tempo do qual geralmente as/os pesquisadoras/es se ressentem, o tempo que falta ou a falta de tempo, não vou falar especificamente⁵³, mas suas vibrações reverberam e afetam os outros dois tempos que provocam meu pensamento e, por conseguinte, a escrita que o conforma e configura, ainda que provisoriamente. Afinal, trata-se esta também de escrita que traz as marcas tanto da língua e da linguagem como de um determinado tempo e espaço, ainda que povoado de vários outros.

⁵³ Diversas/os pesquisadoras/es brasileiras/os discutem a questão do tempo e apresentam problematizações que podem ser consideradas para se pensar o pesquisar e suas vicissitudes. Ver por exemplo José Carlos Bruni (1991), Vera Lúcia Canabrava (2008), Carmen Grisci e Jonas Cardoso (2014).

O tempo da escrita

O tempo da escrita acadêmica é diretamente marcado pelo tempo de que se dispõe para o desenvolvimento da pesquisa, pelos prazos que não raro aceleram seu andamento e exaurem a/o autor/a. Mas há outras importantes questões que conformam esse tempo e o configuram como diverso, como singular. No belo e emocionante documentário de Miguel Faria Jr. “Chico – Artista Brasileiro”, de 2015, Chico Buarque de Holanda fala sobre o tempo da escrita nas últimas imagens. Extasiada com o que vi – a história de uma vida entremeada com a história de tantas outras e a história do próprio Brasil; a música densa encharcada de lembranças várias; a delicadeza da fotografia e da montagem que faz uma justa homenagem ao artista – fui arrebatada, no final do documentário, com Chico Buarque falando sobre o porvir. Não conseguirei reproduzir exatamente o que ele falou e creio que isso não vem ao caso: afinal, toda escuta/leitura é marcada pelas condições de possibilidade de cada ouvinte/leitor/a, histórica e socialmente constituídas. Compartilho então o que ouvi e continua a reverberar no meu corpo: a questão de que ele vai continuar escrevendo, só que em um tempo outro. Se antes levava dois anos para escrever um livro, cada vez vai precisar estender esse tempo, dilatá-lo. Um tempo cronológico maior, consoante com a vivência do tempo que seu corpo marcado pelo tempo demanda.

O músico e poeta e escritor⁵⁴, em diversas ocasiões, relaciona o processo de criação com a questão do tempo. Já o ouvi dizer, em outra produção audiovisual, que levou 3 dias para conseguir escrever uma frase... Ou que ficou um ano sem conseguir escrever coisa alguma... Na escrita da pesquisa essa possibilidade paira como sombria nuvem que pode a qualquer momento produzir uma tempestade, com

⁵⁴ O uso do “e...e...e...” ao invés de “ou” demarca a arte plural do artista Chico Buarque de Hollanda e se contrapõe às classificações estanques ou mesmo às recusas de seu reconhecimento como tal. Respondo, com essa escolha linguística, a vários de seus críticos e às situações que o artista enfrenta corriqueiramente em virtude de seus posicionamentos políticos.

proporções e consequências que não se quer vivenciar. O preço a ser pago pelo não atendimento aos prazos, pela não escrita, pode ser alto, objetiva e subjetivamente. Mas como atender às pressões do tempo cronológico, que parece se aliar às exigências burocráticas, com o tempo da criação, não propriamente sabido, regido, dominado? O desejo é destruir essa perversa relação...

A visita ao Metropolitan Museum of Modern Art (MoMA) colocou-me frente a frente com uma obra que imediatamente me conectou com essa questão. Localizado na movimentada região central de Manhattan e próximo a vários teatros e casas de espetáculos, o MoMA, fundado em 1929 como instituição educativa, firmou-se como referência internacional no cenário das artes (<https://www.moma.org/about/index>). Seu acervo compreende obras famosas de diferentes períodos e estilos, e as exposições temporárias possibilitam ao visitante uma imersão em produções de artistas específicos/as ou de coletivos, como as exposições da fotógrafa americana Nan Goldin e de artistas da vanguarda russa que visitei em 2016.

Dentre as várias obras que compõem o acervo em permanente exposição, fui atraída por uma obra de Man Ray (1890-1976), de 1923. A um metroônomo⁵⁵, instrumento que, não raro, tortura aprendizes de música com sua métrica insistente e irritante, o artista acoplou na parte superior do pêndulo, junto ao peso que oscila ao ritmo do compasso escolhido, a fotografia recortada de um olho.

Trata-se de um ready-made, proposta estética de Marcel Duchamp de 1912 que consiste em um objeto comum inserido em um contexto expositivo e apresentado como obra de arte. Para Octávio Paz, Duchamp denunciou com os ready-made e outros gestos "...a concepção de arte como uma coisa – a 'coisa artística' –

⁵⁵ Metroônomos marcam o tempo a partir de intervalos regulares e emitem sons que orientam musicistas a seguirem metricamente os compassos musicais e o ritmo que propõem. São encontrados em versão mecânica, como o utilizado na obra de Man Ray aqui apresentada, ou digital.

que podemos separar de seu contexto vital e guardar em museus e outros depósitos de valores (...) O silêncio de Duchamp é aberto: afirma que a Arte é uma das formas mais altas da existência, com a condição de que o criador escape a uma dupla armadilha: a ilusão da obra de arte e a tentação da máscara de artista. Ambas nos petrificam: a primeira faz de uma paixão uma prisão e a segunda de uma liberdade, uma profissão” (Paz, 2007, p.62/63).

A ilusão da obra de arte interessa ao mercado, move a lógica do capital. A máscara de artista, por sua vez, ecoa vozes de variados tempos e de uma tradição liberal que sustenta a ilusória afirmação de genialidade. Desconsidera, essa ilusão, as condições históricas, sociais e culturais dos processos de criação e seus artífices, ao mesmo tempo em que nega a contribuição anônima, expressão de séculos de produção coletiva de artefatos e saberes, resultante do trabalho de inventores/as desconhecidos/as.

Em um museu, o metrônomo-olho de Man Ray abre possibilidades várias de leitura, sendo a implacável marcação do tempo e sua vigilância uma delas.



Curioso o que aconteceu com essa obra/objeto e que é narrado nas inscrições manuais constantes na tampa do metrônomo, como pode se ver na foto anterior. Na versão original, de 1923, o título “Objeto a ser destruído” parece sugerir a tensão que emerge ao se confrontar a inexorabilidade da presença do tempo bem como o desejo de sua negação. Em uma exposição realizada em 1957, a obra desapareceu e diferentes versões narram o acontecimento: enquanto historiadores afirmam que foi destruída por um expectador em resposta ao apelo do próprio título, Man Ray afirma, em sua autobiografia, que a obra

foi roubada⁵⁶. A inscrição registrada na obra em exposição no MoMa apresenta a informação “destruída”.

O acontecimento em si é interessante na medida em que visibiliza a potência de afecção da arte e o que pode vir a provocar. No caso, sua literal destruição, aparentemente em resposta ao que foi entendido como convite por um expectador, anunciado em seu título. Para o artista, a resposta foi outra: o levou a refazê-la, desta vez intitulando-a “Objeto indestrutível”. Pode ter sido a mudança de título uma contrapalavra à destruição da obra? Uma tentativa de não provocar a repetição sem fim de respostas destrutivas-reposições insistentes? Não sei dizer. Mas pode também ser lida, essa diferença, na relação com o próprio objeto-obra e o que apresenta: o tempo em sua sucessão infindável e implacável de minutos, segundos, décimos, centésimos de segundos.

Contra esse tempo, em se tratando da atividade de pesquisar tal como a vivenciamos nos contextos acadêmicos, não há como lutar, trata-se de um “objeto indestrutível”. Há que se lidar com a pressão do tempo na pesquisa e as angústias decorrentes. Há que se responder a essa pressão de algum modo, e nesse caso também não sei dizer qual a melhor resposta e quais as alternativas para contorná-la. O que minha experiência como pesquisadora e orientadora de teses e dissertações me ensinou é que não vale a pena insistir em destruir um objeto indestrutível, o que se pode fazer é trabalhar com ele. E o melhor modo de fazer isso, em se tratando de pesquisa, é escrevendo. Sempre. Desde o início. Relatar acontecimentos, registrar impressões, registrar parágrafos de textos lidos que se considera preciosidades (com as referências completas, fundamentais para momentos outros em que se queira retomá-los, citar, rever), verdadeiros tesouros dentre a infindável sucessão de textos que a/o pesquisador/a lê durante o processo de pesquisar.

A escrita se produz com perseverança, e a pesquisa se concretiza por seu intermédio. Escrever sem receio da

⁵⁶ <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/dada-and-surrealism/xdc974a79:surrealism/a/man-ray-the-gift>

provisoriedade das ideias, sem se torturar com a dificuldade de encontrar a justa palavra. Criar é difícil, como diz Vigotski (1990, p.9), pois “A necessidade de criar nem sempre coincide com as possibilidades de criação e disso surge um sentimento de sofrimento penoso de que a ideia não foi para a palavra, como diz Dostoievski”. Um ciclo infundável de leitura-escrita-leitura-escrita-releitura-reescrita se apresenta, pois, como condição e fundamento do processo de criação que configura o próprio pesquisar. Criação que não se regula pelo tempo cronológico, como afirmei anteriormente, porém que desse não é possível se alijar. Ao menos no que se refere à escrita da pesquisa acadêmica.

O tempo na escrita da pesquisa

Nos parágrafos iniciais deste capítulo mencionei a obra de Dalton Trevisan para falar do modo como o autor, ao apresentar de forma condensada e abreviada o tempo cronológico de uma vida reduzindo-a às marcações de um metrônomo, trava intensa batalha com a língua, reduzindo-a a um mínimo, mantendo somente o que não pode ser dispensado. Palavras brutas necessárias à narrativa da brutalização de uma vida, de vidas várias. Faz com a linguagem escrita e o gênero novela o que o artista Richard Serra (1939-) faz com a escultura, ao maximizar a dimensão da forma ao mesmo tempo em que minimiza suas linhas e seus traçados.

Richard Serra é considerado um dos expoentes da arte minimalista, vertente estética que se desenvolve a partir dos anos 1960 e propaga-se por diferentes áreas, como as artes visuais, a arquitetura e a própria vida⁵⁷. Sobre seus princípios, Arthur Campos Tavares Filho destaca: “Conceitualmente, pode-se dizer que a exaltação do minimal se configura como princípio

⁵⁷ Lançado em 2016, o documentário dirigido por Matt D'Avella “Minimalism: a documentary about important things”, apresenta uma crítica ao consumo exacerbado. É possível compreender, por intermédio das discussões apresentadas, os princípios do minimalismo como orientadores de um modo de vida.

operacional ou aproximação pela qual se busca alcançar a máxima tensão formal, o máximo impacto intelectual ou sensorial utilizando um mínimo de meios. O elementarismo compositivo de uma obra de inspiração minimalista artisticamente relevante não se restringe apenas a um marcante esforço de síntese, envolve também o estabelecimento de abstrações múltiplas que se tornam assimiláveis a partir de mecanismos mais intelectuais do que sensoriais” (Tavares Filho, 2007, s/d).

Richard Serra, com suas esculturas minimalistas, rejeita toda e qualquer ornamentação ao mesmo tempo em que exorbita a forma bruta, como se vê nas obras apresentadas a seguir.



Visitei a exposição de Richard Serra na Gagosian Gallery, localizada próxima ao rio Hudson em uma das ruas do Chelsea. O bairro abrigou, no período industrial da cidade de Nova York anterior ao seu declínio, nos anos 60 e 70 do século XX, fábricas, frigoríficos, depósitos de embalagens, garagens. Hoje acolhe, além

de restaurantes e lojas que integram o circuito *fashion*, um importante conjunto de galerias de arte cujas portas estão abertas a visitantes interessados na cena artística contemporânea. Grata surpresa transitar por espaços em geral de grandes dimensões – edificações de fábricas e empresas desativadas – transformados em locais de acolhimento de obras que dificilmente são vistas em museus tradicionais de arte, a não ser naqueles cuja arquitetura e condições de exposição viabilizam suas presenças. Havia transitado pela área anteriormente seguindo os antigos trilhos da High Line⁵⁸, porém sem ter ideia do que comportavam aquelas vias sobre as quais a desativada linha de trem vagava.

As obras de Richard Serra que visitei ocupavam as amplas salas da galeria. Em alguns espaços, uma só peça, densa, bruta. Em outro espaço, blocos lado a lado convidavam o/a visitante a caminhar pelos seus entres, a transitar pelas simétricas distâncias que os separavam. Se diante da peça única a pequenez humana e a sua fragilidade se evidenciavam, nos blocos de distintas alturas e uma mesma espessura a serialização, o mesmo e a diferença se apresentavam. Serialização a lembrar o Alinhamento de Carnac, datado dos milênios IV e III a.C., o maior conjunto de menires de que se tem notícia, “provavelmente utilizado como lugar de procissões e de ritos sagrados ligados ao rito da eterna errância e à veneração do sol” (Careri, 2009, p.64)

⁵⁸ A High Line é uma antiga linha elevada de trem que foi transformada em passeio. Localizada entre as ruas 14 e 34 na região oeste de Manhattan (West Side), acolhe, nos espaços entre os antigos trilhos, vegetação que é renovada a cada estação do ano, calçadas e lugares de descanso por onde transitam milhares de pessoas; há ali também trabalhos de arte que são periodicamente substituídos. Trata-se, a High Line, de local preservado após intensa luta travada nos anos 1980 contra a exploração imobiliária na cidade. Há constante programação de atividades nesse espaço cuja história e características podem ser acessadas em <http://www.thehighline.org>.



Os títulos atribuídos por Richard Serra a suas obras parecem brincar com as possibilidades das pessoas por entre elas transitar. “Thought”, apresentada a seguir, apresenta um único percurso entre as grandes superfícies, pois um dos entres não acolhe um corpo humano. “Every which way”, por sua vez, obra visibilizada nas imagens anteriores, apresenta vários entres e possibilidades de por eles se embrenhar, ainda que não se trate, propriamente, “de todos os modos”.



Assim como Richard Serra, Dalton Trevisan também apresenta ao leitor uma forma bruta: na escrita literária, reduz a vida de Mirinha à sucessão de acontecimentos que marcaram de forma indelével sua existência. Visibiliza a leitores as maiores ranhuras, como as que se vê nas esculturas de Richard Serra. “Mirinha: novela” apresenta as ranhuras impressas no e pelo tempo, tal como cicatrizes a visibilizar o breve curso entre nascimento e morte a que pode ser reduzida a existência humana.

Na obra de Trevisan, esse tempo cronológico, cru, destituído de eventos que o poderiam fazer perdurar, é potente como recurso

literário que confronta leitoras/es com a tragédia da própria existência, com o fato de que não somos testemunhas de nosso nascimento e morte e que estamos fadados a viver com a incerteza do porvir. Mas terá a mesma potência esse recurso transportado para a escrita da pesquisa? Que efeitos pode provocar nas/os leitor/as?

É frequente o trabalho, nas dissertações, teses e em outras produções acadêmicas, com o tempo de uma forma sucessiva, cronológica. Trata-se de um tempo linear, contínuo, que veicula uma crença no progresso e em perspectivas evolucionistas tão ao gosto das narrativas modernistas e seus projetos teleológicos. Estratégias metodológicas vem sendo historicamente produzidas e aperfeiçoadas assentes nessa perspectiva linear de tempo, fundamentadas geralmente em uma concepção epistemológica de ciência e do processo de produção de conhecimentos como contínuo, cumulativo. Nessas narrativas o que se apresenta nos relatórios de pesquisa são os grandes acontecimentos, os grandes feitos, as personagens principais, em uma sucessão cronológica. Ou os dados compilados com destaque para as categorias que apresentam maior frequência de respostas, supostamente factíveis de generalização na medida em que configuram o que se apresenta como predominante em uma “curva normal”. São deixados de lado o que destoia e se apresenta nas bordas da curva - supostas insignificâncias, ruídos, o que é considerado à margem, marginal.

Outras perspectivas teórico-epistemológico-metodológicas, por sua vez, a essa lógica normativo-cronológica claramente se opõem, fundamentadas em uma perspectiva outra de história. A genealogia e arqueologia (Lemos et al, 2010; Prado Filho, 2013; Ferreira Neto, 2015), a pesquisa-intervenção (Aguiar e Rocha, 2007; Zanella, 2013; Prudente e Tittoni, 2014), a cartografia fundamentada na filosofia da diferença (Romagnoli, 2009; Kastrup e Passos, 2013; Fonseca e Costa, 2013) são algumas delas.

Também são frequentes a mescla entre um e outro desses modos de pesquisar, e boa parte dos trabalhos aqui referidos assim se caracterizam. Fundamentadas na perspectiva foucaultiana de história, essas pesquisas visam “remeter os acontecimentos, objetos,

relações e o próprio sujeito à História, rastrear vestígios das suas proveniências e buscar marcar suas emergências, mostrando o jogo de forças, os enfrentamentos, as derrotas e vitórias de posições em conflito, além dos modos de sujeição, subjetivação e assujeitamento em diferentes experiências históricas” (Prado Filho, 2012, p.123).

A crítica está também presente em pesquisas fundamentadas em referenciais outros além dos mencionados, como por exemplo as investigações inspiradas na crítica ao historicismo feita por Walter Benjamin: “Pretender alcançar o verdadeiro sem se deter no estranhamento da distância histórica é uma estratégia pseudocrítica que, sob o manto do respeito pelo passado, no fundo serve à manutenção das convicções do presente, porque evita o aprofundamento do caráter histórico e, portanto, transitório, de ambos: tanto do passado, às vezes tão estranho para nós, quanto do presente, que poderia - e deveria - se tornar menos familiar” (Gagnebin, 2011, p.145).

Os autores com os quais venho trabalhando ao longo de minha trajetória acadêmica se aproximam dos estudos referidos em razão da compreensão de história como processo, como movimento incessante, marcado por tensões várias. Lev S. Vigotski, autor cuja compreensão é tarefa complexa posto sua obra ser marcada pelo léxico característico da época e por problemas de tradução e divulgação (Prestes, 2012; Prestes e Tunes, 2012; Zanella, 2020b), dedica-se ao estudo da constituição dos processos psicológicos humanos, o que o leva a defender uma perspectiva não linear de desenvolvimento humano. Segundo Vigotski (1991, p.156), “o desenvolvimento não se produz pela via de mudanças graduais, lentas, por uma acumulação de pequenas peculiaridades que produzem em seu conjunto e ao final alguma modificação importante. Já desde o princípio o desenvolvimento observado é de tipo revolucionário. Dito de outro modo, observamos a existência de mudanças bruscas e essenciais no próprio tipo de desenvolvimento, nas próprias forças motrizes do processo”.

Várias das contribuições de Vigotski à psicologia, assim como ao campo da arte, permanecem potentes e atuais. Sua crítica a

qualquer naturalização no que diz respeito ao humano, pautada na compreensão da historicidade de todos como coletividade e de cada pessoa em particular, bem como a defesa da importância de minúcias insignificantes que podem vir a se configurar como “importantes documentos psicológicos” (Vigotski, 1995, p.164), coadunam com as discussões benjaminianas (Benjamin, 1996) sobre o conceito de história e sua valorização dos rastros que perduram no tempo: são restos de um passado a comunicar ao presente o que poderia ter sido, a anunciar um futuro que não se concretizou, mas que pode se afirmar como anúncio de novos possíveis.

Escuto ecos nos escritos de Vigotski que convergem para a compreensão crítica da história e da própria humanidade, tal como afirmado por Walter Benjamin. Uma crítica à compreensão de tempo linear, homogêneo e vazio, como se o devir histórico pudesse ser independente da ação humana. Há consonâncias que consigo ouvir e que podem ser compreendidas com o seguinte excerto: “Ao juntar os rastros/restos que sobram da vida e da história oficiais, poetas, artistas e mesmo historiadores, na visão de Benjamin, não efetuam somente um ritual de protesto. Também cumprem a tarefa silenciosa, anônima mas imprescindível, do narrador autêntico e, mesmo hoje, ainda possível: a tarefa, o trabalho de apokatastasis, essa reunião paciente e completa de todas as almas do Paraíso, mesmo das mais humildes e rejeitadas, segundo a doutrina teológica (julgada herética pela Igreja) de Orígenes, citado em mais de uma passagem por Benjamin. Hoje não existe mais nenhuma certeza de salvação, ainda menos de Paraíso. No entanto, podemos – e talvez mesmo devamos – continuar a decifrar os rastros e recolher os restos” (Gagnebin, 2009, p.118).

Mikhail Bakhtin é outro autor com o qual venho dialogando e que também faz eco às problematizações sobre a questão do tempo e da história aqui trabalhadas. O conceito de cronotopo, apresentado em sua discussão sobre a viagem do poeta alemão Goethe à Itália, é um exemplo do modo como considera a simultaneidade de tempos em um mesmo espaço. A cidade de Roma é por Bakhtin considerada como o “grande cronotopo da

existência humana" em virtude de que "...a coexistência visível de diferentes épocas nesse espaço torna o contemplador uma espécie de participante do grande conselho dos destinos universais" (Bakhtin, 2003, p.243).

Remete, pois, o conceito de cronotopo, à indissociável relação entre tempo e espaço, assim como à confluência de variados tempos em um mesmo contexto. Esclarece Irene Machado que, na perspectiva bakhtiniana, "Tempo e espaço não existem em si mesmos – são transformações de vivências em sistema culturais produtores de sentidos...o homem em sua vivência experimenta o tempo como simultaneidades..." (Machado, 2010, p.209). Adentrando um pouco mais na perspectiva em foco, a autora destaca que "O tempo, para Bakhtin, torna-se pluralidade de visões de mundo: tanto na experiência como na criação, manifesta-se como um conjunto de simultaneidades que não são instantes, mas acontecimentos no complexo de seus desdobramentos" (ibid, p.215).

Ao analisar a poética de Dostoiévski, Bakhtin afirma que o escritor auscultava o diálogo de sua época, as "relações dialógicas entre as vozes, a interação dialógica entre elas. Ele auscultava também as vozes dominantes, reconhecidas e estridentes da época, ou seja, as ideias dominantes, principais (oficiais e não oficiais), bem como vozes ainda fracas, ideias ainda não inteiramente manifestadas, ideias latentes ainda não auscultadas por ninguém exceto por ele, e ideias que apenas começavam a amadurecer, embriões de futuras concepções de mundo... No diálogo do seu tempo, Dostoiévski auscultava também os ecos das vozes- ideias do passado, tanto do passado mais próximo (dos anos 30-40) quanto do mais distante...no plano da atualidade confluíam e polemizavam o passado, o presente e o futuro" (Bakhtin, 2008, p.100-101).

Considero importante a apresentação do modo como esses diferentes referenciais convergem, ainda que breve e ciente das devidas especificidades e diferenças, porque nos dizem de possibilidades plurais para o pesquisar, assentes em um horizonte ético-estético e político bem definido. O foco é a problematização do presente, a leitura crítica do que vivemos, porém,

fundamentada na escuta e análise das tensões e das forças que o conformaram e continuam a conformar, cunhando possibilidades para o porvir. Forças que se apresentam como vozes sociais de tempos vários, em intensa dialogia, encarnadas nos signos com os quais comunicamos o mundo, no mundo e a nós mesmos. Forças que instituem o próprio mundo e são encarnadas, tornadas carne, em um complexo e incessante processo de objetivação e subjetivação, em que se reflete e refrata a realidade ao mesmo tempo em que essa nos modula.

Destaco, a partir dessa breve digressão, que uma perspectiva crítica em pesquisa não é prerrogativa de um referencial teórico-epistemológico único, e nem de algumas estratégias metodológicas específicas. Pode ser fundamentada em um ou outro referencial ou mesmo em uma hibridização de perspectivas, desde que alicerçadas em uma arquitetônica que considere a crítica a algumas lógicas que se aliam na reiteração de um mesmo: naturalização, progresso linear, evolução, hierarquia, sujeição, dominação, a-historicidade, a-crítica. Nessa mesma direção, considero importante à/ao pesquisador/a lançar mão de diferentes estratégias metodológicas que contribuam para a aproximação com o campo da pesquisa e a consecução dos objetivos delineados, hibridizando-as e modificando-as a partir dos desafios que o campo apresenta.

Penso que o modo como o tempo é trabalhado na escrita da pesquisa se apresenta também assim, e nesse caso não há fórmulas, regras, prescrições. Todo gênero de escrita⁵⁹ se apresenta como restrição e ao mesmo tempo como abertura. No caso do gênero

⁵⁹ A palavra gênero é utilizada neste livro em diferentes momentos e com diferentes sentidos. Em algumas situações, relaciona-se aos estudos de gênero e é semanticamente marcada pelas problematizações relativas ao campo. Em outras, faz referência a diferentes produções audiovisuais. Neste capítulo, diz respeito às escritas literárias. Tratam-se, os gêneros do discurso, de “conjuntos relativamente estáveis de enunciados” (Geraldí, 2014, p.28), uma estabilidade que se mantém à custa de investimentos em práticas que contribuem para a preservação da própria lógica classificatória que os define e delimita. Mas há várias transgressões a esses limites, em diferentes campos e entre campos do conhecimento, como é possível ver na tese de Grazielle Zonta (2018) e na dissertação de Clara Motta (2023).

acadêmico, há delimitações precisas e vigilância de certo modo rigorosa a seu estrito cumprimento. Mas as transgressões têm sido cada vez mais recorrentes, o que permite visibilizar sua condição histórica e ao mesmo tempo as possibilidades de reinventar o próprio gênero e a própria ciência, tensionando fronteiras, produzindo hibridizações, sincretismos. Na ciência, na arte e na vida, investindo em seus entres, inventando uma ciens-art-vida.

Joan Silber visibilizou diferentes possibilidades de se trabalhar com o tempo na literatura: desde o tempo sucessivo, de uma ou várias vidas e gerações, até o tempo duração de um acontecimento. Dalton Trevisan nos permite compreender que pode um tempo cronológico servir de moldura para uma narrativa potente no gênero romance, que a partir de suas próprias delimitações o confronta. Mikhail Bakhtin, por sua vez, nos mostra como tempos vários se apresentam em intensa dialogia na literatura de Dostoiévski, a quem o autor atribui a invenção do romance polifônico.

Para uma escrita de pesquisa que parte de uma compreensão outra de história e de ciência, que diverge das matrizes científicas, há também várias possibilidades. O importante é o modo como se configura a escrita, o modo como a moldura do tempo enforma o conteúdo. Por vezes a moldura possível diante do tempo que se tem para a conclusão da pesquisa – o tempo que não se pode deter – é a narrativa de acontecimentos de modo sucessivo, tal como o faz Trevisan ao apresentar a vida de Mirinha. Mas, reitero, ainda que aparentemente um mesmo, o romance “Mirinha” é outro, se faz outro: uma escrita mínima a provocar a linguagem escrita, o gênero romance, os/as leitores/as, assim como as esculturas minimalistas de Richard Serra provocam a audiência, os espaços expositivos, a concepção de escultura, a própria arte.

É possível à/ao pesquisador/a lançar mão dessa moldura de tempo cronológico e ao mesmo tempo tensioná-la, como fizeram os artistas referidos. O que se apresenta como fundamental, demarcador de e produtor de diferenças, é a problematização da inexorável relação da/o pesquisador/a com o campo da pesquisa,

da pesquisa com a vida, da vida com os vários tempos que confluem na composição dos acontecimentos. Orientei pesquisas que trazem essas problematizações entretecidas com as análises de acontecimentos que são apresentados a partir de diferentes perspectivas no que se refere ao tempo: escritas consoantes com a sucessão dos acontecimentos no decorrer da pesquisa; escritas que entretecem esses tempos; escritas com foco no presente para o/a próprio/a pesquisador/a, do tempo que habita e o habita, sendo os acontecimentos do campo trazidos a partir de um olhar distanciado.

Não somente o que a/o pesquisador/a escreve, mas também o como escreve, é fundamental. A escrita da pesquisa é objetivação do processo de criação que apresenta a condição axiológica da/o pesquisador/a, sua posição em relação à vida, à ciência, seu compromisso com os outros com os/as quais pesquisou e com o diálogo que se produziu nesses (des)encontros. Se há um importante compromisso da/o pesquisador/a com a realidade investigada, com os acontecimentos no decorrer da pesquisa, importante compreender que não há relação direta entre o que se escreve e a realidade que se investiga. O distanciamento da/o pesquisador/a em relação aos acontecimentos é fundamental para a crítica do que vivenciou e de sua própria implicação com a pesquisa; para a tessitura de um olhar outro em relação ao que a/o conformou de tal modo e em que condições emergiu. A familiaridade e ao mesmo tempo o distanciamento em relação à linguagem escrita, por sua vez, possibilitam tensionar não somente o conhecimento produzido mas o próprio processo de sua produção e sua enformação, ou seja, a forma como será apresentada aos/às leitor/as. Um movimento no tempo, entre tempos.

Destaco com essas questões a importância do lugar assumido pela/o própria/o pesquisador/a diante da pesquisa e sua enformação. Se a pesquisa é criação conectada com a vida e produzida a partir de seus materiais, como discutir nos capítulos anteriores, é esperado que a/o pesquisador/a assumira a condição de autor/a, de artista. Alguém que inventa e se reinventa, assim como

contribui para a reinvenção do próprio presente e das possibilidades de futuro.

Trata-se, a autoria, de questão complexa e importante, a demandar investimento em sua construção. Não é possível que se espere escrita inventiva se a formação, desde os anos iniciais do processo de escolarização, investe primordialmente na lógica do consumo marcada pelo acúmulo de informações, na reprodução de formas e estilos distanciada do processo de sua própria produção e difusão. Essa lógica consumista/reprodutivista infelizmente difunde-se em nossas escolas e perdura nas universidades, produzindo efeitos (ver Zonta, 2018; Motta, 2023). Necessário problematizá-la, investir em processos de criação que contribuam para o desenvolvimento de uma postura inventiva, fundamental para a autoria e para uma narrativa encarnada. Necessário também o diálogo com diferentes perspectivas, a interpenetração que possibilita compreender suas especificidades e se configura como alicerce para o importante movimento de deslocamento e diferenciação. Bakhtin discute esses movimentos ao falar sobre o processo de criação:

“Existe uma concepção muito vivaz, embora unilateral e por isso falsa, segundo a qual, para melhor se interpretar a cultura do outro, é preciso como que transferir-se para ela e, depois de ter esquecido a sua, olhar para o mundo com os olhos da cultura do outro... É claro que certa compenetração na cultura do outro, a possibilidade de olhar para o mundo com os olhos dela é um elemento indispensável no processo de sua interpretação; entretanto, se a interpretação se esgotasse apenas nesse momento ela seria uma simples dublagem e não traria consigo nada de novo e enriquecedor. A interpretação criadora não renuncia a si mesma, ao seu lugar no tempo, à sua cultura e nada esquece. A grande causa para a interpretação é a distância do intérprete – no tempo, no espaço, na cultura – em relação àquilo que pretende interpretar de forma criativa... Nesse encontro dialógico de duas culturas elas não se fundem nem se confundem; cada uma mantém sua unidade

e sua integridade aberta, mas se enriquecem mutuamente” (Bakhtin, 2003, p.365/366).

Dos vários modos de se trabalhar o tempo e com o tempo na pesquisa, destaco, em diálogo com a citação de Bakhtin, a importância da distância no tempo, no espaço e na cultura, distância essa que se apresenta como condição para a/o pesquisador/a-autor/a, para a pesquisa-invenção. A discussão sobre o tempo neste capítulo, por conseguinte, afirma a importância do pesquisar em ciências humanas e sociais a partir do persistente trabalho de crítica em relação ao presente para perscrutar as condições de sua emergência e as forças que o mantém do modo como se apresenta. Uma crítica que contribui para o distanciamento em relação ao próprio momento em que vivemos e para a tarefa coletiva de visibilizar e viabilizar alguns possíveis que podem vir a emergir de suas brechas e ranhuras. Não necessariamente concretizáveis, não propriamente factíveis. Mas possíveis.

Capítulo 7

Sobre inacabamentos...

O Metropolitan Museum de Nova York compreende, além da sede principal, duas outras sedes: o Met Breuer, dedicado à arte contemporânea, e o Met Cloisters, dedicado à arte da Idade Média. O Met Breuer, museu inaugurado em março de 2016, encontra-se na Madison Avenue, no Upper East Side Historic District, região que se desenvolveu a partir da metade do século XIX, com a destinação de uma extensa área para a criação do Central Park. O lugar atraiu milionários que ali construíram suas mansões, posteriormente demolidas para dar a vez a edifícios de apartamentos (White, Willensky e Leadon, 2010). As mansões remanescentes acolhem predominantemente museus, galerias de arte, consulados de vários países e lojas de grife.

Consta na página online do Metropolitan Museum of Arts que “O Met Breuer oferece espaço adicional para o público explorar a arte dos séculos XX e XXI através da abrangência global e alcance histórico da coleção incomparável do Met” (<http://metmuseum.org/visit/met-breuer>). E essa inclinação para a arte de vanguarda e contemporânea evidencia-se na própria estética do museu.

A arquitetura projetada pelo arquiteto e designer húngaro Marcel Lajos Breuer (1902-1981) apresenta-se em claro antagonismo com as edificações centenárias do entorno. Trata-se, o próprio Met Breuer, de uma obra de arte: é um edifício-escultura, um bloco de faces retilíneas interrompidas por poucas projeções ao exterior. As que se apresentam tem a aparência de calosidades irrompendo a própria carne. Uma escultura de certo modo mínima, a lembrar as obras minimalistas de Richard Serra e o livro *Mirinha*, de Dalton Trevisan, apresentadas no capítulo anterior.



Os cinco andares do Met Breuer acolhiam, na primeira vez que o visitei, duas exposições, sendo a de maior destaque intitulada “Unfinished: thoughts left visible”. O título não chamou minha atenção e não me esforcei para algum sentido fazer emergir de sua leitura; também não me pus a imaginar o que anunciava e tampouco me atraiu a imagem selecionada para a divulgação da mostra. Não foram fortes o suficiente, o título e a imagem, para chamar minha atenção e antecipar ao meu corpo o que ali poderia encontrar. Deixei-me levar pela simples curiosidade e vontade de circular pelo museu, de percorrer os andares, de transitar entre um e outro pelas escadas que poderiam permitir, ao contrário dos espaços expositivos, a visão da luz externa do dia e o movimento da avenida - a conexão daquele edifício-escultura com a cidade.

Peguei o elevador para iniciar a visita pelo último andar de exposições, mas quando a porta abriu no andar anterior para saírem as/os visitantes que optaram por ali iniciar o percurso, fui surpreendida pela visão de obras renascentistas. A Renascença, ou Renascimento, refere-se às transformações culturais e intelectuais que marcaram a Europa entre os séculos XV e XVI, sendo a cidade de Florença, na Itália, considerada seu centro artístico. “Os artistas

da Alta Renascença compartilhavam da filosofia humanística que colocava o homem e as realizações da humanidade no centro de todas as coisas” (Farthing, 2011, p.173). Muitas obras desse período visitei na sede principal do Met Museum, o que provocou estranhamento e ao mesmo tempo curiosidade: o que faziam ali, naquele espaço dedicado à arte moderna e contemporânea? O que encontraria naquela exposição?

No quinto andar, logo que sai do elevador, me deparei com uma obra de Pablo Picasso (1991-1973) que identifiquei assim que meus olhos a encontraram, lado a lado com obras de várias/os outras/os artistas renomadas/os, de tempos e espaços diversos. Uma rápida mirada para um lado e outro e a certeza de que era isso mesmo que estava a ver me levou a buscar entender o que fazia parte daquele conjunto, quais os fios a conectar as diferenças e interligar aquelas obras, de tão diversificados tempos, espaços e estilos, àquele lugar.

A leitura de um breve texto anexado à parede foi crucial: ali a curadoria apresentava brevemente a escolha da temática do “inacabado” como uma questão importante no universo das artes, referindo-se a obras de diferentes estilos reconhecidas como inconclusas pelos próprios artistas. O título da exposição começava a fazer algum sentido para mim, ainda que a estranheza em relação a “pensamentos deixados visíveis” permanecesse. Afinal, toda produção humana é objetivação de pensamentos, motivações, afecções e conhecimentos, é subjetividade socialmente constituída objetivada em uma determinada forma/conteúdo que se apresenta como alicerce para a constituição de subjetividades outras e como inspiração para formas/conteúdos outros. Em sendo assim, em toda produção cultural, em toda obra de arte encontram-se os pensamentos, as emoções e afecções de suas/seus artífices, amalgamadas às condições e características do momento e do contexto específico de sua produção. O que queriam dizer então as/os curadoras/es com a afirmação “pensamentos deixados visíveis” que constava logo após os dois pontos que a separava e ao mesmo tempo conectava à palavra “inacabamento”?

O pensamento não é anterior à palavra e esta não se constitui como mero meio para sua expressão: a relação entre ambos é mais complexa e envolve, além das emoções e motivações, outros processos psicológicos, como memória, atenção, percepção⁶⁰. O pensamento emerge da palavra, da imagem ou de algum signo outro, de algum acontecimento que provoca nossas inclinações e necessidades, nossos interesses, que movimenta nossas emoções e afecções, nosso pensar e nossas ações.

São também, as palavras escritas, imagens, assim como a palavra falada é ao mesmo tempo palavra e som, a imagem é jogo de luz e sombras, o gesto é movimento e imagem: signos polifônicos e polissêmicos, possibilidades de sentidos - alguns compartilhados - que concretizam, tanto para um outro como para o próprio sujeito, os pensamentos, interesses, motivações, as intenções comunicativas, os deslizes, os indesejados. A palavra – ou o gesto, o movimento, a imagem, enfim, qualquer signo – desprovida de pensamento, como destaca Vigotski (1991), ou que não o provoca, é uma palavra morta, algo que nada nos diz, que não nos afeta e não nos mobiliza⁶¹.

O título da exposição anterior à minha presença naquele espaço e do olhar para as obras que ali se apresentavam era, pois, para mim, até então, palavra morta. Mas essas mesmas palavras, no encontro com o lugar, com as obras, com os rastros deixados pelos artistas e postos lado a lado pela curadoria da exposição, ganharam vida: fervilharam sentidos que proliferaram ao ritmo acelerado do sentir e do pensar, dos bons encontros que ali produziram afecções e potencializam a minha vida e me mobilizam para esta escrita.

⁶⁰ Sobre processos psicológicos e constituição do psiquismo a partir do referencial teórico de Lev S. Vigotski, ver Zanella (2020b).

⁶¹ “O pensamento não se manifesta na palavra, mas culmina nela... Todo pensamento trata de unir algo com algo, de estabelecer uma relação entre algo e algo. Todo pensamento possui movimento, fluidez, desenvolvimento, em uma palavra, o pensamento desempenha uma função determinada, um trabalho determinado, resolve uma tarefa determinada” (Vigotski, 1991, p.296).

Penso que uma boa adjetivação para essa exposição é “exposição vagalume”: tal como o lampejo emitido pelos pequenos e frágeis insetos que povoam matas e brejos e se distanciam da luminosidade excessiva das cidades, essa luz não alumia propriamente, mas nos ajuda a compreender a necessidade de formarmos “...novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer sim na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o não da luz que nos ofusca” (Didi-Huberman, 2014, p.154-155). “Unfinished: thoughts left visible” foi, para mim, essa luz frágil, porém intensa ao ponto de provocar esta escrita que desejo possa, quiçá, vir a também se configurar como um vagalume, a provocar afeções e escritas outras.

Meu pensamento começou a borbulhar com a mediação da visão rápida de obras que não imaginava ali encontrar e a leitura do breve texto que focou minha atenção para a palavra “inacabado”. Meu corpo foi atraído pelas obras, pela estética que as caracterizava; pela dificuldade em reconhecer o que poderia estar inacabado em algumas delas; pelas semelhanças em relação a obras concluídas que permitiam a imediata identificação do estilo e da autoria. Foi uma grata surpresa e um forte encantamento. Lado a lado estavam obras de artistas como Tintoretto (Jacopo Comin – 1518-1594), Leonardo da Vinci (1452-1519), Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669), Peter Paul Rubens (1577-1640), Gustav Klimt (1862-1918), Joseph Mallord William Turner (1775-1851), Paul Cézanne (1839-1906), Édouard Manet (1832-1883), Gustave Courbet (1819-1877), Edgar Degas 1834-1917), Pablo Picasso (1881-1973), Lucien Freud (1922-2011), Joan Snyder (1940-), Roy Lichtenstein (1923-1997), Jean-Michel Basquiat (1960-1988) e tantos outros. Um percurso pela história da arte feito às avessas, literalmente: o que se apresentava a expectadoras/es eram obras que visibilizavam processos de experimentação, indecisões, irresoluções, incompletudes. Inacabamentos.

Para alguns/mas artistas, a condição de inacabamento era concebida em sua negatividade, o que os/as levou à não exposição

ou comercialização dessas obras a partir de iniciativas próprias. Porém, o reconhecimento público desses/as artistas e sua conversão em mito, juntamente com a valorização de suas produções pelo mercado das artes, posteriormente desconsiderou essa condição inacabada imputada a essas obras por seus/suas próprios/as artífices.

A própria mostra “Unfinished: thoughts left visible” poderia ser compreendida como convergindo para essa política tão recorrente no universo das artes, mas não foi essa a minha compreensão: o que ali se apresentava, no meu entender, eram artistas em sua condição humana, demasiadamente humana: falível, inconclusa, inacabada. Artistas recusando-se a reconhecer em uma produção em curso a própria possibilidade de acabamento, de fechamento, de palavra última. A vida em aberto, a existência desnuda.

Para algumas das obras em exposição – talvez a maioria - imperava esse sentido negativo de inacabado, e a não finalização decorria de circunstâncias que marcaram o próprio processo de sua produção. Exemplo disso é a obra de Gustav Klimt (1862-1918) intitulada “Posthumous Portrait of Ria Munk III”. O artista a iniciou em 1917, em resposta à encomenda da família da jovem Maria Munk que havia se suicidado alguns anos antes em razão de uma desilusão amorosa. De acordo com as informações disponibilizadas pelo Metropolitan Museum sobre essa obra (<http://www.metmuseum.org/exhibitions/>), Klimt apresentou à família um retrato que não foi aprovado, situação que voltou a acontecer uma vez mais. Quando estava a pintar pela terceira vez a mesma obra (foto a seguir), o artista faleceu em decorrência de um acidente vascular cerebral.



A palavra inacabada em sua acepção usual negativa se aplica bem a essa obra de Klimt, posto tratar-se de produção, em se considerando as intenções do artista, incompleta, parcial, inconclusa. Provavelmente teria Klimt a finalizado caso a morte, de certo modo encarnada na própria acepção da encomenda, não o tivesse privado dessa possibilidade. A riqueza de “Posthumous Portrait of Ria Munk III”, porém, está justamente em sua condição de inacabamento, a qual permite ao/à leitor/a se aproximar do processo de composição do artista. O esboço da figura humana, o rosto pintado e todo o corpo ainda porvir, a sobreposição de elementos destacando-se flores e ornamentos de diferentes características, a experimentação com as cores... O inacabado em sua riqueza, a expor a complexidade do processo de criação. A positividade na negatividade.

Para várias outras obras, no entanto, os sentidos de inacabado eram outros, e pululavam na exposição possibilidades em variadas direções. Poucas certezas sobre o que levou Joseph M. William Turner (1775-1851) a considerar inacabada a obra “The Thames above Waterloo Bridge” (foto abaixo). Trata-se de óleo sobre tela produzido entre 1830 e 1835 que é considerada pela Tate Gallery, instituição que o abriga em seu acervo permanente, um tipo de resposta à obra de John Constable, “Opening of Waterloo Bridge”, exposta na Royal Academy em 1832 (<http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-the-thames-above-waterloo-bridge-n01992>). Uma resposta não conhecida pelo destinatário que a provocou, assim como são desconhecidos os motivos que impediram o autor de não a pronunciar em vida, de não a apresentar ao público. Resposta não dita em um diálogo inconcluso, a provocar a audiência a perscrutar por entre a névoa do tempo e da paisagem algum signo indicativo do que poderia ter sido considerado inacabado por Turner. Digo isso porque a obra apresenta a mesma intempestividade visual característica de outras de suas produções: um acurado trabalho de cores a sugerir uma paisagem, quicá nesse caso encoberta pela bruma característica do horizonte londrino. Formas insinuadas, pinceladas em movimentos díspares a brincar

com a luz, um anúncio de seu reconhecimento posterior do artista como precursor do impressionismo.

De acordo com Giorgio Argan (1982, p.75), “o movimento impressionista, que rompeu decididamente as pontes com o passado e abriu caminho para a pesquisa artística moderna, formou-se em Paris entre 1860 e 1870”. Vários artistas a ele se alinharam e, embora sem interesses ideológicos ou políticos comuns, desenvolviam suas artes a partir de alguns pontos com os quais concordavam: “1) a aversão pela arte acadêmica dos salons; 2) a orientação realista; 3) o total desinteresse pelo objeto – a preferência pela paisagem e a natureza-morta; 4) a recusa dos hábitos de ateliê de dispor e iluminar os modelos, de começar desenhando o contorno para depois passar ao chiaroscuro e à cor; 5) o trabalho em plein-air, o estudo das sombras coloridas e das relações entre cores complementares”(ibid, p.76).

Todos esses pontos são, de certo modo, visibilizados na obra inacabada de Turner em exposição no Met Breuer.



Significativa parcela das obras em exposição conectava o inacabamento ao inconcluso não intencional, alheio às forças e à vontade dos artistas, seja por falta de condições concretas para finalizá-las, como no caso de Klimt, seja em razão de dificuldades várias, não necessariamente sabidas, como nessa obra de Turner e tantas outras. São obras inacabadas que nos ensinam o quanto é ilusório acreditar no processo de criação como sucessão de passos previamente sabidos, como pura aplicação de técnicas ou um mero descarregar de palavras ou imagens que brotam espontaneamente tal como chuva em dia de nuvens carregadas. Criar pode ser um suplício porque não há relação imediata entre o que se quer dizer e uma determinada palavra/imagem que comporta a expressão pretendida; não há relação direta entre o sentimento que sufoca e o gesto ou movimento que podem apresentá-lo a um outro com a intensidade com que foi vivido e que se pretende amalgamar em uma determinada forma. A enformação estética amalgama conteúdo e material; sua complexidade se apresenta na conexão que se incorpora nos limites da forma e ao mesmo tempo a extrapola, na medida em que ali se encontra um posicionamento do/a artista em relação à vida, sua condição axiológica no mundo.

Ao falar sobre essa questão no campo literário a partir da perspectiva bakhtiniana, Carlos Alberto Faraco afirma que “A forma do conteúdo⁶² está inteiramente corporificada na forma composicional cujo aparato técnico é a forma do material. Não há um conteúdo puro (isolável da forma composicional). A forma composicional, por sua vez, não tem qualquer significado fora de sua correlação com a forma do conteúdo. E a forma do material não é apenas a da linguagem em si (da sua mera realização gramatical), mas a da linguagem conquistada pelo autor-criador, ou seja, o ato de se apropriar axiologicamente do material linguístico na

⁶² Conteúdo, na perspectiva bakhtiniana, não se refere a um conceito, um tema a uma ideia, mas sim a uma “rede de relações axiológicas face a algo, rede que transcende o material embora se componha por meio dele” (Faraco, 2009, p.103).

perspectiva da composição e do conteúdo” (Faraco, 2003, p.104 – grifos do autor).

Não há relação direta, pois, entre conteúdo e forma: a forma enforma o conteúdo, sendo sua construção um processo complexo: “fora da relação com o conteúdo, ou seja, com o mundo e os seus momentos, mundo como objeto do conhecimento e do ato ético, a forma não pode ser esteticamente significativa, não pode realizar suas funções fundamentais” (Bakhtin, 1993, p.35).

De volta ao Met Breuer: em oposição ao inacabado inconcluso, não intencional, alheio às forças e à vontade dos artistas como visto em Klimt e Turner, apresentavam-se nessa mesma exposição trabalhos que se caracterizavam por uma estética do não resolvido e do *open-ended*, ou seja, obras cujo inacabamento era intencional; uma provocação à imaginação, à ação/resposta.

O modo como o sentido negativo de “inacabado” se apresentava para boa parte dos/as artistas que participavam da exposição era, pois, naquele mesmo contexto, tensionado: por um lado, pela curadoria que dava a ver os bastidores dos seus processos de criação e afirmava ou reiterava a condição de obras de arte a produções inconclusas. Por outro lado, pela proposta de inacabado como convite a expectadores/as para dar à obra o acabamento que considerasse lhe era devido.

Inscribe-se nessa perspectiva importante discussão sobre o/a expectador/a, sobre a pessoa que com a obra de arte estabelece uma relação sensível que move o pensamento, as emoções, a vontade, o próprio corpo; relação que o/a transforma de algum modo e com alguma intensidade. Se há uma relação dessa ordem, de afecção, uma relação estética, portanto, afirma-se nesse encontro o/a expectador/a como partícipe ativo/a do processo de criação da própria obra: trata-se de um expect-actor/a, conceito que utilizo em substituição à expectador/a para demarcar justamente a condição de partícipe ativo/a do processo de recriação da uma objetivação estética que ganha status de obra de arte justamente nesse encontro com um outro.

Está amalgamada a essa discussão a compreensão de que uma obra de arte não se inaugura a partir de suas características estéticas somente, ou se mantém infinitamente, indefinidamente, sendo assim reconhecida: uma produção estética pode vir a ser considerada obra de arte se é afirmada e arbitrada como tal pelo sistema de artes a partir de critérios e condições específicas, histórica e socialmente circunscrito/as. Essas condições podem ser, para quem não participa desse circuito ou acompanha seus movimentos, de difícil compreensão, o que se acentua em se tratando de arte contemporânea ou das vanguardas artísticas, como por exemplo os ready-mades referidos no capítulo anterior e várias outras produções artísticas, como a dos dadaístas⁶³ do início do Século XX.

Se a discussão se afasta da problematização tanto do campo das artes como acadêmica e mercadológica, e se aproxima da compreensão da obra de arte em sua potência de afecção no encontro com o/a expect-ator/a, outras questões se apresentam como relevantes ao debate. Vejamos.

É possível compreender que a arte, ou melhor dizendo, a relação com a arte, consiste num “dispêndio tempestuoso e explosivo de forças, num dispêndio de psique, numa descarga de energia” (Vigotski, 1998, p.314), tanto para a/o artista como para a/o expect-actor/a. Dispêndio que exaure as forças e ao mesmo tempo as renova, abrindo possibilidades outras de sentidos, constituindo condições outras para estar em relação e reinventar o campo do vivido. Uma obra de arte, nesse sentido, só se afirma como tal se mantém sua potência de afecção a partir do encontro com um outro que a afirma como tal e a reinventa continuamente. Expect-ator/a é, pois, conceito que demarca a condição de partícipe dos

⁶³ O dadaísmo, movimento de crítica cultural do início do século XX, “interpele não somente as artes, mas modelos culturais passados e presentes. Trata-se de um movimento radical de contestação de valores que utiliza variados canais de expressão: revista, manifesto, exposição e outros. As manifestações dos grupos dada são intencionalmente desordenadas e pautadas pelo desejo do choque e do escândalo, procedimentos típicos das vanguardas de modo geral” (<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3651/dadaismo>).

acontecimentos da audiência, uma posição de suposta exterioridade marcada pela possibilidade de reinvenção de sentidos, de leituras do mundo, de afirmação de novos possíveis, de recriação da própria existência a partir de afecções decorrentes das relações que com ela se produzem.

A reinvenção da obra de arte pelo/a expect-actor/a, importante destacar, não acontece somente em obras que o convocam a uma participação direta. Afinal, todo/a expectador/a “observa, seleciona, compara, interpreta. Liga o que vê com muitas outras coisas que tem visto em outros cenários, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, subtraindo por exemplo a energia vital que essa deveria transmitir, para fazer dela uma pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou tentou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes do espetáculo que lhes é proposto” (Rancière, 2010, p.19).

Não há, nessa perspectiva, possibilidade de objetificar o outro, desconsidera-lo em sua condição de observador/a emancipado. Mas há algumas obras de arte que convidam à ação e explicitam essa condição ativa do expect-ator, sua potência de reinvenção da obra de arte e da própria vida. Tratam-se de obras à espera de um outro que se disponha a dar-lhes um acabamento, ainda que efêmero, temporário. Uma finalização inconclusa, aberta a possibilidades de outras e outras finalizações, indefinidamente, infinitamente.

Duas obras chamaram a minha atenção nesse sentido, na exposição em foco, ambas de artistas do Brasil: esculturas de Hélio Oiticica (1937-1980) e Lygia Clark (1920-1988) produzidas nos anos 60 do século XX. Um exemplar da série “Bichos”, de Lygia Clark, e uma caixa da série “Bólides”, de Oiticica, contribuições ímpares à história da arte que vem sendo cada vez mais reconhecidas e valoradas internacionalmente, compunham o acervo da exposição “Unfinished”.



Tanto os bólides de Hélio Oiticica como os bichos de Lygia Clark propunham à/ao expect-ator/a relações com as obras provocadas não pela contemplação, mas pela experimentação, pelo contato direto com o material e a forma; propunham a vivência da enformação não somente do conteúdo, mas da própria obra como um todo, a partir do que se apresentava pelo/a artista em um contexto e situação específica. Um tipo de participação que se aproxima do que Pablo Helguera (2011) considera como direta, segundo sua taxionomia, porém que ao mesmo tempo a transpõe: se a participação direta consiste para Helguera na contribuição do público a partir de uma tarefa simples que irá compor a própria obra - como exemplifica ao mencionar a “Árvore do Desejo” (Wish Tree – 1996), de Yoko Ono, em que os/as visitantes escrevem seus desejos em pequenos papéis e os penduram na árvore apresentada pela artista no espaço expositivo -, no caso das obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica a participação não era simples, e não viria a compor com as demais contribuições de outros visitantes. Cada pessoa poderia recompor a obra como um todo, imprimir uma forma própria ao que era apresentado pelo/a artista como material, reinventando-a.

Regia a proposta estética de ambos os artistas a compreensão de que a obra de arte “existe em um espaço físico, um efêmero espaço de experiência, marcado pela distância sempre renovada do processo. Os Parangolé e os Bichos se tornam potentes justamente por problematizarem as questões envolvidas na fruição, ao sugerirem uma interação diferenciada e singular de experimentação da obra de Arte” (Regiani e Souza, 2009, p.1473).

Junto à fruição, entendo que também a participação era problematizada com essas obras e em várias outras de Clark e Oiticica. Os parangolés, por exemplo, criados por Hélio Oiticica na década de 1960, consistiam em “camadas de panos coloridos, que se põem em ação na dança, fundamental para a verdadeira realização da obra: só pelo movimento é que suas estruturas se revelam.” (<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3653/parangole>). Constituindo a mostra Opinião 65 que aconteceu no

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, os parangolés foram performados nos jardins do museu por passistas da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. A performance foi impedida de acontecer no interior do espaço museal porque seus protagonistas não atendiam ao *dress code* da época, a saber, terno e gravata (Bulhões, 2019), e quiçá ao *art code* também. Mas o impedimento produziu efeitos importantes, pois contribuiu para a visibilidade e repercussão das transgressões e tensionamentos propostos por Oiticica às artes até então hegemônicas e ao próprio sistema de artes.

Lygia Clark participou dessa mesma exposição, em 1965, com duas obras: os objetos relacionais e as máscaras sensoriais, obras que funcionavam como “dispositivo para deflagrar sensações e emoções a partir de vivências sensoriais” (Bulhões, 2019, p.27). Osthoff (2010, p.81) afirma que a produção de Lygia Clark é marcada por mudanças “de obras baseadas no objeto às experiências centradas no corpo, do material ao imaterial e de processos mais inflexíveis aos mais maleáveis”. Constituíam, tanto as proposições de Oiticica e Clark bem como de Lygia Pape e outros/as artistas da época, uma arte que tinha a experimentação como foco, sendo a/o expect-ator/a convocada/o a uma imersão em uma situação única na relação sensória/cognitiva/afetiva/corpórea com a obra de arte.

Quanto aos bólides, esses eram entendidos por Oiticica como uma ordem não estabelecida à priori. O conceito de ordem, por sua vez, “provém dos registros do próprio artista, cuja produção, como se sabe, não visou a estabelecer categorias substitutivas para a pintura e a escultura, mas a fundar novas possibilidades de materializar a experiência em arte – ordens –, capazes justamente de romper com comportamentos condicionados diante da arte” (Loeb, 2011, p.50).

Nas obras interativas de Hélio Oiticica e de Lygia Clark em exposição no Met Breuer, porém, essa proposta não se concretizava tal como preconizada: suas obras, assim como outras que se encontram em coleções de importantes museus em diferentes países,

estavam disponíveis somente à contemplação. Em redomas de acrílico, não era possível à/ao expect-actor/a reconfigurar as partes móveis do bicho de Lygia Clark, ou bolinar os materiais apresentados por Oiticica em “Bólido Caixa 17”. Uma questão de segurança, provavelmente, sobrepondo-se à proposta estética da/o artista. Ou a afirmação de que suas obras se inscrevem hoje na história progressa da arte, testemunhando a efervescência estética e cultural brasileira que, quando de suas primeiras aparições públicas, foi pouco ouvida/visibilizada/falada nos circuitos internacionais.

Ainda que com atraso seja feito jus a esses/as artistas e à importância de suas criações, a preservação do artefato como objeto de contemplação destrói de certo modo a proposta estética: transforma a obra de arte em objeto de uma história progressa, em uma ode a um passado alicerçado na mitificação de produtos e seus artífices. Contribui com as “imposições ideológicas que a história da Arte e os espaços de exposição lançam sobre a experiência de fruição” (Regiani e Souza, 2009, p.1473).

Lisa G. Corrin (2004), ao problematizar em discussão publicada em 1993 os museus como lugares de confirmação da hierarquia de uma cultura sobre outras - e poderíamos acrescentar, da hierarquia de artistas de determinadas nacionalidades, silenciando em relação a outras potentes criações provenientes de países “periféricos” e “culturas exóticas” -, apresenta propostas de artistas que atuam como curadores/as e levam para os museus produções que criticam o modo como as práticas museais, de modo geral, reafirmam representações, políticas identitárias, relações de poder. Destaca tratarem-se de contribuições importantes no sentido de visibilizarem discussões sobre as relações das propostas museais com questões de raça e gênero, por exemplo.

Fred Wilson é um dos artistas citados pela autora⁶⁴: Wilson tem levado para dentro dos museus, conforme referido no capítulo 4 (“Sobre acervos e exposições, na arte e na pesquisa”), trabalhos

⁶⁴ Informações sobre a exposição de Fred Wilson referida por Lisa Corrin encontra-se em <http://beautifultrouble.org/case/mining-the-museum/>

que questionam a própria instituição e suas práticas. O artista “usa o museu como sua própria paleta” (<http://www.art21.org/texts/fred-wilson/interview-fred-wilson-museums-and-collections>), manipulando o espaço e criticando-o. Contribui, com isso, para que o *staff* que atua e gerencia espaços museais olhe para si mesmo e explore suas próprias histórias bem como a história da instituição e sua proposta expositiva. Trata-se, portanto, a produção estética de Wilson, de arte que investe na visibilidade de vozes silenciadas, no estranhamento em relação aos instituídos, na escuta de murmúrios outros da história que permanecem abafados ou enclausurados nas Reservas Técnicas de acesso restrito.

A exposição “Unfinished: thoughts left visible” não se caracterizava pela radicalidade do inverso proposto por Fred Wilson, por certo, na medida em que seus curadores e curadoras não adentraram as entranhas de um museu para expor suas práticas visibilizando os vieses de gênero, etnia, nacionalidade, classe social. Mas de certo modo apresentavam o inverso do que se costuma apresentar ao público: perscrutaram acervos de museus para dali extrair tesouros tal como o garimpeiro que encontra pedras preciosas encravadas em rochas de insignificante aparência. Um fio norteador, o inacabado, orientou as buscas que resultaram em uma composição plural, ela mesma inacabada em se considerando as infindáveis outras obras que ali poderiam ser agregadas, ou as composições outras que poderiam ser feitas com as próprias obras em exposição.

A possibilidade de obras inacabadas serem visibilizadas pelas/os visitantes do MetBreuer, o convite à imaginação do que poderia ser vivenciado com aquelas obras de acordo com a proposta dos/as artistas apresentada em textos explicativos, contribuía para reverberar a positividade do inacabamento que ali se inscrevia. Uma exposição-provocação, por certo, na medida em que confrontava o expect-actor/a não com obras primas de artistas renomados, mas com sua falibilidade; não com o melhor de cada um/a, para a maioria dos artistas em questão, mas com algum (im)possível em determinado tempo e lugar; com algo que punha

em cena a positividade do que comumente é considera falho, frágil, precário. Inacabado.

Brilhante trabalho dos/as curadores/as⁶⁵ que nos brindam com uma exposição fecunda para a discussão de questões metodológicas na pesquisa em ciências humanas e sociais. Não pretendo estabelecer relações diretas entre uma e outra, ou artificiais conexões. Interessa-me trazer à tona algumas das afecções em mim produzidas na relação com aquelas obras inacabadas, o que me foi possível dar a ver das provocações que se engendraram no encontro com diferentes, com diferenças.

Na pesquisa acadêmica, o inacabado se apresenta com força em sua acepção negativa: algo não concluído, precário; uma falha a revelar algum erro no percurso que inviabilizou a investigação; ou ainda a inconclusão decorrente de alguma tragédia que impossibilitou sua continuidade, ou que resultou em um acabamento precário; um problema a ser superado, um sinal de que foi o pesquisador confrontado com sua incapacidade de dar conta do que se propôs no tempo previsto e com as condições de realização da própria pesquisa; a insatisfação dos/as avaliadores/as que, em suas considerações sobre trabalhos de candidatos/as a título de mestre ou doutor, balizam suas análises pelas ausências no trabalho ou caminhos outros que poderiam ter sido trilhados. Não raro pelos caminhos que eles/as teriam escolhido percorrer.

⁶⁵ A curadoria da exposição foi dirigida por Sheena Wagstaff e Leonard A. Lauder Chairman, do Modern and Contemporary Art at The Metropolitan Museum of Art e contou com a colaboração de outros/as curadores/as da mesma instituição: Andrea Bayer e Jayne Wrightsman Curator, do Department of European Paintings; Kelly Baum, Curator of Postwar and Contemporary Art no Department of Modern and Contemporary Art; e Nicholas Cullinan, curator do The Met's Department of Modern and Contemporary Art e atual diretor da National Portrait Gallery, em Londres.

A correlação entre inacabado e precário é de certo modo preponderante no contexto da pesquisa acadêmica, e esforços são direcionados para que alguma finalização aconteça, da melhor forma possível. Mas como dar a uma pesquisa o devido acabamento com o exíguo tempo destinado à formação do/as pesquisador/a nos cursos de mestrado e doutorado no Brasil, questão correntemente levantada na literatura sobre o tema? Como concluir uma investigação no tempo devido atendendo às exigências de qualidade, rigor, originalidade, por um lado, e desenvolver um estilo próprio de escrita como condição de afirmação de autoria, por outro? Eis aqui a reverberar novamente as questões que problematizei no capítulo 6, com as discussões sobre “O tempo e a pesquisa: o tempo da escrita, o tempo na escrita”.

Mas na pesquisa - assim como na atividade com foco na poética do/a próprio/a artista, a qual se objetiva na criação de uma obra de arte que, por sua vez, também se sustenta na atividade de pesquisa⁶⁶ - o inacabado se apresenta como possibilidade de sentidos vários, e sua análise requer um olhar acurado, caso a caso, para que alguma compreensão sobre sua eventual potência seja possível. Um olhar que parta da leitura e descrição do que se adjetiva como inacabado, de quais forças assim o definem considerando a contextualização da própria pesquisa, a análise dos caminhos adotados, as condições do trajeto e como foi percorrido, a que lugares levou a/o pesquisador/a. A contextualização também se apresenta como fundamental, com a devida atenção aos embates vigentes, às possibilidades de escuta, aos murmúrios de vozes outras que constituem o cenário e os diálogos tecidos pela/o próprio/a pesquisador/a no decorrer da investigação.

⁶⁶ Na criação artística de uma obra de arte, o/a artista se assume como pesquisador/a e objetiva, por meio de sua produção estético-artística, o resultado de sua investigação. Ao problematizar o tema, Sílvio Zamboni utiliza o termo pesquisa em arte “para designar exclusivamente as pesquisas relacionadas à criação artística, que se desenvolvem visando como resultado final a produção de uma obra de arte, e que são compreendidas, em virtude desse fato, por um artista” (2006, p.7).

Se alguns desses aspectos são comuns a pesquisas independente do foco e da(s) área(s) de conhecimento em questão, outros encontram maior eco no campo da pesquisa em ciências humanas e sociais. Mais especificamente, nas pesquisas realizadas com outros/as falantes, sejam estes/as pessoas físicas ou seus discursos escritos, sonoros, corpóreas, gestuais, acessados presencial ou virtualmente. Independente do modo como se objetivem, esses discursos são fundamentais a pesquisas que tem o humano em suas tensas e intensas relações como foco.

“O objeto das ciências humanas é o ser expressivo e falante. Esse ser nunca coincide consigo mesmo e por isso é inesgotável em seu sentido e significado”, afirma Bakhtin (2003, p.395). Necessário se faz, pois, problematizar esses sentidos, perscrutar suas condições de emergência, o modo e a intensidade com que se (des)afirmam na pulsante arena que configura a esfera da vida. A predominância da negatividade que é associada ao inacabamento na pesquisa, ao mesmo tempo que se apresenta geralmente como um peso à/ao pesquisador/a, contribui ao mesmo tempo para visibilizar o inacabado como abertura a novos possíveis no tenso campo das ciências. Para mim foi importante o diálogo com o inacabado visibilizado na exposição do Met Breuer para compreender a complexidade bem como a possibilidade de sua conexão com a produção de conhecimentos reconhecidos como científicos.

Necessário se faz explicitar essa possibilidade de conexão, posto que não direta. Lembro de ter sido convidada para uma banca de doutorado, há muito tempo, em que o doutorando simplesmente não apresentava conclusões. Questionado sobre isso, disse que não sabia o que escrever, estava exaurido, sem tempo, e resolveu então apresentar a tese assim, inconclusa, para que a banca contribuísse com essa finalização do trabalho.

É possível relacionar esse inacabado com o de Turner e Klimt nas obras apresentadas anteriormente. Mas essas obras só foram a público através das mãos de curadores/as que as valoraram *post-mortem*, possivelmente na esteira da ascensão dos artistas no mercado internacional das artes. No caso da tese inconclusa, no

meu entender não se tratava de algo que pudesse ser correlato. Parece não ter passado por alguma curadoria que, nesse caso, caberia à/ao orientador/a. Tampouco seu inacabamento tinha a consistência e potência das obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica, um inconcluso que condensava conceitos complexos, a tensionar questões caras no campo das artes. Aquela inconclusão somente me fez ficar irritada, ainda mais por se tratar de algo que imputava à banca a responsabilidade por uma resposta que deveria ter sido dada pelo doutorando – uma resposta possível, precária que fosse... Inconclusa... Mas no mínimo rascunhada...

Não é desse tipo de inacabamento que faço referência na pesquisa. Aposto na potência do inacabado de Lygia Clark e Hélio Oiticica, na positividade de uma proposta que provoca o pensamento, que problematiza um campo, que convoca a alguma ação, a alguma resposta. Um inacabamento que se configura como abertura ao outro, constituinte da própria obra esteticamente enformada pela/o artista/pesquisador/a. Uma obra que não se afirma como última; ao contrário, que se reconhece e afirma como um possível dentre uma cadeia infundável de comunicação que move a própria vida. Afinal, como nos diz Bakhtin, “Não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Nem os sentidos do passado, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre irão mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento subsequente, futuro do diálogo... Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do grande tempo” (Bakhtin, 2003, p.410).

O inacabado que visibilizo como potente para a pesquisa é, portanto, conceitual, complexo, denso. Um exercício de pensamento em constante processo, condensado em argumentações e proposições que expressem a condição inventiva e inquieta da/o pesquisador/a, alguns riscos que assume, uma certa ousadia. Um inacabamento-provocação, com potência para agenciar outros, e outros, e outros.

Considerações finais (ou possíveis) para um diálogo inconcluso

Esta língua não é minha,
Qualquer um percebe.
Quando o sentido caminha,
A palavra permanece.
Quem sabe mal digo mentiras,
Vai ver que só minto verdades.
Assim me falo, eu, mínima, quem sabe, eu sinto, mal sabe.
Esta não é minha língua. A língua que eu falo trava uma
canção longíngua, a voz, além, nem palavra.
O dialeto que se usa à margem esquerda da frase, eis a fala
que me lusa, eu, meio, eu dentro, eu, quase.
Já disse de nós. Já disse de mim. Já disse do mundo. Já disse
agora,
Eu que já disse nunca.
Todo mundo sabe, eu já disse muito. Tenho a impressão que
já disse tudo.
E tudo já foi tão de repente
desastre de uma ideia
só o durante dura
aquilo que o dia adianta adia
estranhas formas assume a vida
quando eu como tudo que me convida
e coisa alguma me sacia
formas estranhas assume a fome
quando o dia é desordem,
e meu sonho dorme
fome da china
fome da índia
fome que ainda não tomou cor

essa fúria que quer
seja lá o que flor
Paulo Leminski

Diz o poeta Paulo Leminski (2013) em seu poema “Invernáculo”, apresentado como epígrafe a este capítulo em que busco tecer um final para esta escrita, que “Esta língua não é minha/ Qualquer um percebe/ Quando o sentido caminha/ A palavra permanece...”.

Palavras e imagens conformaram os parágrafos que compõem os capítulos deste livro apresentando um agregado de afecções, inquietações e pensamentos engendrados nos encontros com artes várias em contextos pulsantes, plurais. Palavras e imagens que se apresentam como possibilidade de sentidos vários, alguns quicá compartilhados, porém não unívocos: afinal, todo signo é abertura para sentidos outros, e outros, e outros... O sentido caminha, diz o poeta; e para direções várias, imprevisíveis, é possível afirmar, investir, apostar.

Sentidos são possibilidades de todo e qualquer signo e a estes se amalgamam, com diferentes intensidades, sem compromisso de lhes serem fieis. Alguns se apresentam quase que de imediato, como selos cuja cola, renovada em insistentes e arditas tramas, persiste em sua potência de comunicar, fazer-se ouvir e replicar. Outros sentidos resistem às intempéries e vicissitudes das práticas de apagamento de seus vestígios e se mantêm como sussurro, como resquícios de tempos e vidas outras. E há tantos outros mais sentidos que pululam de um lado a outro, hibridizando-se, reinventando-se, desaparecendo e fazendo-se emergir em condições espaço-temporais diversas, por vezes a visibilizar parcos vestígios do que um dia foram, mas sem conseguir apagar os rastros da própria história.

Obras de arte investem justamente na afirmação da possibilidade de sentidos outros, no desassossego, em deslocamentos e na provocação ao supostamente sabido. Podemos pensar uma obra de arte como um caleidoscópio produzido com

materiais recolhidos da vida e cuja enformação amalgama, com uma intensidade específica, sentidos que se apresentam como afirmação da condição axiológica de sua/seu artífice e de suas relações com o tempo e o contexto em que vive. Uma condição que é expressão de seu modo de ver, ouvir, sentir, pensar e viver, conectado com vidas outras de tempos e espaços vários, em suas condições de possibilidade, a se renovar incessantemente. Essas conexões e sentidos, porém, não se apresentam de forma direta: necessário se faz perscrutá-las, escutar seus sussurros e com elas puxar os fios de tempos e espaços outros, o que por sua vez se fará abertura para conexões com os próprios fios que tramam nossas existências.

O encontro com um outro e as marcas históricas que instituem lugares sociais na tensa arena das relações é condição para a afirmação de uma produção como obra de arte, para seu reconhecimento e para a afecção que pode derivar do encontro do/a expect-actor/a com a obra – encontro esse que se configura como momento em que ambos se afirmam, artista e expect-actor/a, um/a e outro/a. Uma afecção potente, a provocar respostas na esfera da arte, da ciência e/ou da vida, bem como em suas interconexões.

Também na pesquisa o encontro com um outro é fundamental, o que procurei de alguma forma problematizar no decorrer dos capítulos que compõem este livro. Encontros com outros presentes/ausentes que se inscrevem desde a concepção do que irá ser pesquisado até o modo como a pesquisa/obra é apresentada para leitores/as, não necessariamente sabidos. Nesses encontros últimos a/o pesquisador/a não mais pode intervir, pois sentidos flutuam ao ritmo das afecções que a leitura provoca e das conexões que se estabelecem entre as palavras que ganham vida no encontro com a vida de quem se dispõe à intensidade desse encontro.

É possível pensar então a própria pesquisa também como um caleidoscópio, produzido com materiais recolhidos da vida e enformados de um determinado modo pela/o pesquisador/a; uma condensação que ganha vida no encontro com leitores/as. Assim como na arte, o que se espera desse encontro é alguma afecção, potente ao ponto de provocar a “fúria que quer seja lá o que flor”;

uma fúria acoplada à delicadeza da flor, como nos diz Paulo Leminski, a mover respostas na esfera da vida em favor da própria vida em sua diversidade, pluralidade, em sua incessante invenção.

Dediquei-me nesta escrita a problematizar, de certo modo, essa enformação via algumas conexões que me foram possíveis estabelecer entre arte e pesquisa acadêmica. No caso da pesquisa, esta tem no discurso escrito sua forma privilegiada de enformação, ainda que em algumas áreas a esse se agreguem outras formas⁶⁷. Também predomina em várias áreas a exigência de um gênero específico de discurso, reconhecido como científico. Esse gênero, como todo gênero discursivo, traz as marcas de sua própria história e da tradição que o constituiu. Mas está sujeito a práticas que o questionem e tensionem, o transtornem e transformem. Está sujeito ao crivo e à ousadia da/o pesquisador/a que reflete e refrata a realidade, que “cava uma linguagem estrangeira na própria língua e, por esse buraco, inventa uma saída para os sentidos dominantes em meio às linhas duras da língua oficial. Esse buraco, dimensão gaguejante da linguagem⁶⁸, leva-a ao seu extremo: ao ritmo, ao timbre, à música.” (Barros de Barros e Zamboni, 2012, p.119).

Pontos de corte, mudanças de ritmo, variações nos timbres...
Eis alguns possíveis que podem nos levar para caminhos outros, a

⁶⁷ No Brasil predomina a exigência, para teses e dissertações vinculadas a programas acadêmicos de pós-graduação (PPG), a apresentação de trabalhos escritos. Em PPGs da área de Artes, não raro o/a candidato/a ao título de mestre ou doutor/a precisa apresentar, além da dissertação ou tese, uma obra na linguagem artística com a qual trabalha. Um concerto, por exemplo, em PPG de música, ou uma obra de arte visual, em programas correlatos. Em alguns cursos de mestrado no exterior, a depender do foco de estudos, é possível escolher a linguagem para a enformação do trabalho final, o que tensiona a prioridade da escrita. Como exemplo cito os mestrados na área de música da The New School, em que a apresentação de uma peça musical em um evento aberto ao público é aceito como trabalho de conclusão do curso.

⁶⁸ Gaguejar é aqui afirmado não em seu sentido negativo, como “impossibilidade de linguagem, travamento da linguagem, mas como pontos de corte na língua, convocando-nos aos seus ritmos ao esboçar saídas” (Barros de Barros e Zamboni, 2012, p. 119).

abrir horizontes que lançam a/o pesquisador/a para direções variadas, e destas para tantas outras. Possibilidades tentadoras, por certo, que estiveram presentes com intensidade no processo de construção desta escrita em sua versão primeira e nesta reescrita, em que passagens foram extraídas e discussões acrescentadas.

Em determinados momentos precisei parar, cessar a aventura pelas veredas dos possíveis que se abriam a partir do encontro com cada obra de arte que me afetava em um contexto expositivo específico e que a ele diretamente se amalgamava, ou nas revisitas que me permitiam ver/ouvir/sentir/pensar o que no breve encontro não me havia sido possível. Precisei fazer o movimento que é constantemente requerido da/o pesquisador/a, quando imersa/o no campo da pesquisa: os acontecimentos a/o provocam, a vida que pulsa diante de seu corpo a/o ativa e convoca. Alguns desses acontecimentos valem a pena perscrutar, valem o trabalho de redimensionamento de toda a pesquisa, o investimento em adentrar um universo outro. Mas é importante não se precipitar: um belo veio não necessariamente significa a concreta possibilidade de encontrar uma grande jazida.

Após muitos desvios, passei a concentrar meus esforços no que emergiu como questão a conectar minha prática de pesquisadora e orientadora de pesquisa na graduação e pós-graduação entretecida com as afecções que emergiam no encontro com algumas obras de arte. Afecções que me provocaram a responder de algum modo, movendo minha prática acadêmica e minha condição de ser no mundo.

Escrever é criar, e ninguém cria do nada, assim como ninguém cria sem familiaridade em relação ao material eleito para a criação. Ninguém cria sem um árduo trabalho de fermentação, de problematização, de intensa imersão na vida para dali recolher os fragmentos para a produção de algum novo. Ninguém cria sem a devida atenção ao processo de enformação, o qual requer o movimento exotópico de idas e vindas em relação ao que está sendo produzido para lhes dar o devido acabamento estético.

Este livro é objetivação de meu processo de criação. Um trabalho com palavras que permanecem e sentidos que caminham, a travar quicá canções longínquas, ou provocar afecções que possam vir a mobilizar trovadores/as, a afetá-los/as de algum modo para que se disponham a produzir escritas outras. Apresenta-se, pois, este livro, como o possível em um tempo-espaco povoado de tantos outros; um desejo de mundo objetivado e ao mesmo tempo a gestação de desejos de algum novo, de alguma diferença. Na arte, na ciência e na vida.

Posfácio

Em 2017 Andréa me convidou para escrever o posfácio do livro que é base para esta publicação. Escrever um posfácio é um privilégio, pois requer a leitura de uma totalidade que implica começo, meio e fim, como lembra Tânia Ramos em suas aulas de literatura, impregnadas da leitura de Roland Barthes. Com o prazer do texto que nos ensina Barthes (1973), escrevi assim:

Andréa, professora que muito tem contribuído para qualificar o ensino e a pesquisa da Universidade Federal de Santa Catarina desde seu ingresso no Departamento de Psicologia dessa instituição, é uma das pessoas que me faz agradecida pela possibilidade do encontro com outras gerações.

Como Máximo Canevacci (2013) já havia declarado em prefácio de livro em que ela refletia sobre suas inquietações metodológicas, Andréa é uma escritora, e não apenas de bons estudos acadêmicos, mas também de obras literárias. A leitura de contos seus já me havia convencido disso (Zanella, 2007), convicção reforçada por publicações coletivas mais recentes (Zanella, 2021).

Este livro sobre arte e pesquisa revela a dimensão de sua escrita literária e acadêmica reflexiva, bem embasada nas teorias que estuda, conhece e ensina. Sintetiza o percurso de Andréa, seu caminhar, nessas lúcidas e poéticas reflexões sobre encontros, sobre os entrelaçamentos entre pesquisa e arte, a pesquisa como arte, resultando na arte de sua escrita.

É um belo livro que fala de encontros, entre o eu e os outros, entre o eu e o Outro da cultura, da linguagem, do signo, dos símbolos, dos sentidos, daquilo que constitui sujeitos, em interação, em singularidades. Fala do encontro entre pesquisa e arte, o fazer pesquisa e o fazer da/o artista.

Vejo-o como produto privilegiado do caminhar de Andrea ao encontro de pessoas, na vida, no trabalho que a ocupa na academia, entre colegas, entre alunas/os, orientandas/os, com as/os quais se envolve em projetos comuns, e na pesquisa, no dar aulas, no escrever. Optar por um curso de graduação em educação ou psicologia, como fez Andrea, já dá pistas de uma disposição para o envolvimento com as outras pessoas, uma abertura para considerar o ponto de vista do outro, sua singularidade, muitas vezes seus sofrimentos. Num país tão desigual como o Brasil, a própria atividade de pesquisa envolve sofrimentos, pessoais, sociais, das/os interlocutoras/es do/a pesquisador/a e dela/e própria/o, nesse processo dialógico da investigação qualitativa em que todas/os são afectadas/os nas relações que se estabelecem: ciência, política, vida, interconectados na pesquisa em espaços e tempos históricos.

Mas a vida é também arte. E as pesquisas e encontros de Andréa, que se dedica à sociabilidade, à política, ao saber, que gosta de escrever, criar, fizeram este trajeto de encontro com a arte. Arte que ela e Kátia Maheire trouxeram para dentro da Área de Concentração “Psicologia Social e Cultura” do Programa de Pós Graduação em Psicologia da UFSC, com a criação da Linha de Pesquisa “Estética, política e processos de criação”, que já deu tantos frutos.

Um relato que me encantou particularmente nos caminhos que Andréa vai construindo em sua *flânerie* pelos museus e mostras de Nova York, foi o da forma como foi impactada pela percepção do tratamento desigual dado à autoria de artistas homens, em relação à secundarização das mulheres como autoras de obras de arte, sua relativa invisibilização. O que a levou a buscar artistas mulheres, refletindo sobre as razões dessas diferenças que se revelam também nas exposições das obras de arte, como nas ciências, no trabalho, na história, na literatura... Reflexões e inquietações que a levaram a buscar também mulheres artistas em diferentes museus e galerias de arte, nas informações disponibilizadas sobre elas, destacando-as e trazendo imagens de suas obras, descortinando para as/os

leitoras/es um panorama muito rico que é um convite para conhecê-las.

Andréa já se debruçara sobre fazeres de mulheres em sua pesquisa de doutorado, quando fez análise dos processos de aprender e produzir as rendas de bilro e tramoia, pelas rendeiras da Ilha de Santa Catarina. Entrelaçava desde aí uma arte popular tradicional e sua pesquisa consistente.

Se voltar a Nova York, certamente eu vou levar este livro para me mostrar caminhos das exposições artísticas, buscando perceber e sentir, junto às emoções que certamente me tomarão, as afecções que Andréa relata e com as quais nos contagia no seu livro, guia de pesquisa e de arte, pelos museus e galerias de arte da cidade.

Senti-me privilegiada em poder falar deste livro e do trabalho criativo de Andréa como pesquisadora, da mesma forma como é um privilégio tê-la como amiga.

Agora releio este livro com o novo olhar da autora e sua reescritura. Percebo que Nova York não ficou longe daqui, porque ela continua nos trazendo os museus revisitados, numa escrita acrescida de novas reflexões. Como Alberto Manguel (2001), Andréa lê imagens, constrói narrativas e nos permite, assim, partilhar de suas afecções.

Seu livro me traz à lembrança a jovem colega outrora que me convidou para uma banca de orientanda que desenvolvera pesquisa sobre dança, manifestando o desejo de, dali em diante, dedicar-se à arte e ao que ela pudesse oferecer para sua atuação acadêmica, envolvida com subjetividades e criatividade, assim no plural.

Entre o primeiro posfácio e este que agora escrevo, rememoro a ida ao Museu Escola da UDESC, onde literalmente subi a escada centenária do belo prédio que frequentei o primeiro ano ginasial do então Instituto de Educação e, anos depois, já adulta, a recém criada Faculdade de Educação da UDESC, e ali encontro a materialidade da arte de Andrea V Zanella.

Ela nos surpreende com os degraus, as escadas de museus que visitou, não apenas com o realismo das fotografias, mas com sua

reelaboração pictórica. Ao fazer isso, ela produz o que se pode chamar de realismo afetivo, o que me afeta, punge e sensibiliza, um conceito que tomo emprestado da literatura, porque para mim Andréa não é só uma escritora, é uma artista com tudo que a palavra pode conter.

Mara Coelho de Souza Lago¹
Florianópolis, janeiro de 2024.

Referências

- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- CANEVACCI, Máximo. Prefácio. In: ZANELLA, Andréa Vieira. *Perguntar, Registrar, Escrever: inquietações metodológicas*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2013.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ZANELLA, Andréa. Tempo. Só outra só. In: MAIA-GUEDES, Clarisse (org). *Convergentes*. Rio de Janeiro: Guemanisse, 2007.
- ZANELLA, Andréa V.; DA ROS, Sívila Zanatta. *Contos e Contrapontos*. Florianópolis, SC: CAIS, 2021

¹ Professora Emérita da Universidade Federal de Santa Catarina, docente voluntária no Programa de Pós-Graduação em Psicologia - PPGP e no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas - PPGICH. Integra o Instituto de Estudos de Gênero - IEG/UFSC e participa da coordenação editorial da Revista Estudos Feministas.

Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. O perigo de uma história única. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- AGUIAR, Katia Faria de; ROCHA, Marisa Lopes da. Micropolítica e o exercício da pesquisa-intervenção: referenciais e dispositivos em análise. *Psicol. cienc. prof.*, Dez 2007, vol.27, no.4, p.648-663.
- ALMEIDA, Gabriel Bueno. Política, subjetividade e arte urbana: o graffiti na cidade. 2013. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Universidade Federal de Santa Catarina, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Orientador: Andréa Vieira Zanella.
- AMORIM, Marília. O pesquisador e seu Outro: Bakhtin nas Ciências Humanas. 1. ed. São Paulo: Musa, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ANTONACCI, Célia Maria. Apontamentos da arte africana e afro-brasileira contemporânea: políticas e poéticas. São Paulo: invisíveis produções, 2021.
- ARRUDA, Lina Alves; COUTO, Maria de Fátima Morethy. Ativismo artístico: engajamento político e questões de gênero na obra de Barbara Kruger. *Rev. Estud. Fem.*, Ago 2011, vol.19, no.2, p.389-402.
- ASSIS, Neiva de. Cidade Polifônica: indícios de memórias outras na paisagem. 2016. Tese (Doutorado em Programa de Pós-Graduação em Psicologia) - Universidade Federal de Santa Catarina.
- ASSIS, Neiva; ZANELLA, Andréa Vieira. Lixo: outras memórias da/na cidade. *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 28, p. 195-203, 2016.
- ASSMANN, Aleida. Espaços de recordação: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2011, p.367-442.

- BAKHTIN, Mikhail (Voloshinov). *Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BARROS, João Paulo P. *Constituição de “sentidos” e “subjetividades”*: aproximações entre Vigotski e Bakhtin. *ECOS-Estudos Contemporâneos da Subjetividade*, v. 2, p. 133-146, 2012.
- BARROS, Maria Elizabeth Barros de; LUCERO, Nelson Alves. *A pesquisa em psicologia: construindo outros planos de análise*. *Psicol. Soc.*, Ago 2005, vol.17, no.2, p.7-13.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política* (5.ed.). São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- BISHOP, Claire. (2008). *A virada social: colaboração e seus desgostos*. *Revista Concinnitas*, 1(12), 144–155.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo, Martins Fontes, 2009.
- BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos-chave*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- BRAIT, Beth; PISTORI, Maria Helena Cruz. *A produtividade do conceito de gênero em Bakhtin e o Círculo*. *Alfa, rev. linguíst.* (São José Rio Preto), 2012, vol.56, n.2, pp.371-401.
- BRITO, Renan Alves de. *Jovens, arte e cidade: a via de mão tripla*. 2016. *Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Psicologia)* - Universidade Federal de Santa Catarina, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.
- BRITO, Renan De Vita Alves de; ZANELLA, Andréa Vieira. *Formação ética, estética e política em oficinas com jovens: tensões, transgressões e inquietações na pesquisa-intervenção*. *Bakhtiniana, Rev. Estud. Discurso*, Abr 2017, vol.12, no.1, p.42-64.

BRUNI, José Carlos. Tempo e trabalho intelectual. *Tempo soc.*, Dez 1991, vol.3, no.1-2, p.155-168.

BULHÕES, Maria Amélia. *Arte Contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte, 2019.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CANABRAVA, Vera Lúcia Giraldez. A recusa do tempo e suas implicações na subjetividade. *Psicol. cienc. prof.*, 2008, vol.28, no.2, p.330-343.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: el andar como practica estética*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2009.

CASTRO, Lúcia Rabello de; BESSET, Vera L. (Org.). *Pesquisa-intervenção na infância e juventude*. Rio de Janeiro: Nau/Faperj, 2008.

CORRIN, Lisa. *Mining the Museum: Artists Look at Museums, Museums Look at Themselves*. In: Bettina Messias Carbonell (Ed.). *Museum studies: an anthology of contexts*. Malden, Massachussets: Blackwell, 2012, p.329-346.

COSTA, Luis Artur. O corpo das nuvens: ousos da ficção na Psicologia Social. *Fractal, Rev. Psicol.*, 2014, vol.26, no.spe, p.551-576.

DELPHY, Christine. Patriarcado (teorias do). In: Helena Hirata, Françoise Laborie, Hélène Le Doaré, Danièle Senotier (Orgs.) *Dicionário Crítico do Feminismo*. São Paulo, Editora Unesp, 2009.

DIDI-HUBERMAN, George. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Ed. Da UFMG, 2014.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem & Diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar Edições, 2003.

FARACO, Carlos Alberto. O problema do conteúdo, do material e da forma na arte verbal. In: Brait, Beth (org.). *Bakhtin: Dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009, p. 95-111.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: Braith, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2014, p.37-60.

FARTHING, Stephen. *Tudo sobre arte*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

FERREIRA NETO, João Leite. Pesquisa e Metodologia em Michel Foucault. *Psic.: Teor. e Pesq.*, Set 2015, vol.31, no.3, p.411-420.

FIALHO, Ana Letícia. As exposições internacionais de arte brasileira: discursos, práticas e interesses em jogo. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília v.20, n.3, p.689-713, set./dez. 2005.

FIGUEIREDO, Luís Cláudio. *Matrizes do Pensamento Psicológico*. Petrópolis: Vozes, 1991.

FONSECA, Tania Mara Galli; COSTA, Luis Artur. As durações do devir: como construir objetos-problema com a cartografia. *Fractal, Rev. Psicol.*, Ago 2013, vol.25, no.2, p.415-431.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. Em: *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro, Graal, 2000.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. *Ditos & Escritos IV: Estratégia, poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FURTADO, Janaína Rocha. *Inventi(cidade): processos de criação no graffiti*. 2007. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Universidade Federal de Santa Catarina, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Comentário filológico e crítica materialista. *Trans/Form/ Ação, Marília*, v. 34, n. spe2, p. 137-154, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed.34, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração. ensaios sobre Walter Benjamin*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cem anos de Solidão*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1967.

GERALDI, João Wanderley. A produção dos diferentes letramentos. *Bakhtiniana, Rev. Estud. Discurso*, Dez 2014, vol.9, no.2, p.25-34.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1983.

GINZBURG, Carlo. Chaves do mistério: Morelli, Freud e Sherlock Holmes. In: Eco, Umberto; Sebeok, Thomas (Org.). *O signo de três*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.89-130.

- GRISCI, Carmen Ligia I.; CARDOSO, Jonas. (2014). Experimentação do tempo e estilo de vida em contexto de trabalho imaterial. *Cadernos EBAPE.BR*, 12(4), 851 a 865.
- GUNLANDA, Orlando A. C.; ZANELLA, Andréa V. 'Ruptura do Invisível': a arte de Sérgio Adriano H e suas contribuições ao debate racial. *ART&SENSORIUM*, v. 10, p. 56-66, 2023.
- GUNLANDA, Orlando A. C.; ZANELLA, Andréa V. Raça, Corpo e Arte: contribuições de artistas negras/os para a reinvenção do mundo. *Revista Apotheke*, v. 7, p. 68-70, 2021.
- GUSMÃO, Denise Sampaio; JOBIM e SOUZA, Solange. A estética da delicadeza nas roças de Minas: sobre a memória e a fotografia como estratégia de pesquisa-intervenção. *Psicol.Soc.*, 2008, vol.20, no.spe, p.24-31.
- HELGUERA, Pablo. *Education for Socially Engaged Art*. New York: Jorge Pinto Books, 2011.
- HODGE, Susie. *Breve história das artistas mulheres: um guia de bolso para os principais movimentos. Obras, inovações e temas*. São Paulo: Olhares, 2021.
- JOBIM E SOUZA, Solange. Carta às companheiras do círculo carioca de Bakhtin. In: Gilead Marchezi Tavares; Marcia Moraes; Anita Guazzelli Bernardes. (Org.). *Cartas para pensar políticas de pesquisa em psicologia*. 1ed.Vitória: EDUFES, 2014, p. 97-106.
- KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo. Cartografar é traçar um plano comum. *Fractal, Rev. Psicol.*, Ago 2013, vol.25, no.2, p.263-280.
- KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2007.
- GROFF, Apoliana Regina; MAHEIRIE, Kátia; ZANELLA, Andréa Vieira. Constituição do(a) pesquisador(a) em ciências humanas. *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, 2010, 62(1), 97-103.
- LEMINSKI, Paulo. *Toda Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LEMOS, Flávia C. S.; GOMES, Geise do S. L.; MEDEIROS, Larissa G.; SILVA, A. L. S. da. A análise documental como instrumento estratégico para Michel Foucault. In: Adelma Pimentel; Roseane Freitas Nicolau; Flávia Cristina Silveira Lemos; Maurício Rodrigues

de Souza. (Org.). Itinerários de pesquisas em psicologia. 1ed. Belém: Amazônia, 2010, v. 1, p. 95-118.

LIPPARD, Lucy R.; Chandler, John. A desmaterialização da Arte. *Arte & ensaios*, n. 25, p. 180-193, 2013.

LOEB, Angela Varela. Os Bóides do programa ambiental de Hélio Oiticica. *ARS (São Paulo)*, São Paulo, v. 9, n. 17, p. 48-77, 2011.

MACHADO, Irene. A questão espaço-temporal em Bakhtin: cronotopia e exotopia. Em: Luciane de Paula, Grenissa Stafuzza (org.) *Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. Vol.1. Campinas/SP: Mercado das Letras, 2010, p.203-234.

MACHADO, Jardel Pelissari. *Estudantes Fotografando a/na UniverS/Cidade: diálogos com espaçotempos na vida acadêmica*. 2019. Tese (Doutorado em Programa de Pós-Graduação em Psicologia) - Universidade Federal de Santa Catarina

MARASCHIN, Cleci. Pesquisar e intervir. *Psicol. Soc.*, 2004, vol.16, no.1, p.98-107.

MARKENDORF, Marcio. A memória de gênero nas cinebiografias. *Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 9*, 2010. Disponível em http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1280407750_ARQUIVO_AMEMORIADEGENERONAS_CINEBIOGRAFIA1.pdf

MATOS, Marlise; PARADIS, Clarisse Goulart. Desafios à despatriarcalização do Estado brasileiro. *Cad. Pagu*, 2014, n.43, p.57-118.

MATTOS, Laura Kemp de. *Olhos abertos para ouvir, sentir, pensar: crianças com deficiência visual fotografando a cidade*. 2015. Tese (Doutorado em Programa de Pós-Graduação em Psicologia) - Universidade Federal de Santa Catarina, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

MEDVEDEV, Iuri Pavlovich; MEDVEDEVA, Daria Aleksandrovna; SHEPHERD, David A polifonia do Círculo. *Bakhtiniana, Rev. Estud. Discurso*, Abr 2016, vol.11, no.1, p.99-144

MENEZES, Paulo. Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. *Rev. bras. Ci. Soc.* [online]. 2003, vol.18, n.51, p.87-98.

TEIXEIRA, Amanda Moreira; ZANELLA, Andrea Vieira. Educação estética e arte, pessoas em situação de rua e cidade. *Perspectivas em Diálogo: Revista de Educação e Sociedade*, v. 9, p. 390-408, 2022.

MOTTA, Clara Urzedo Rocha. Como Afiar Palavras? Escrita acadêmica, experiência e subjetividade. 2023. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Psicologia) - Universidade Federal de Santa Catarina.

MUZART, Zahidé L. (org.). *Escritoras brasileiras do século XIX: antologia*. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul; EDUNISC, V. 1, 1999.

NEWTON, Douglas. *The Pacific Islands, Africa, and the Americas*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1987.

NOCHLIN, Linda. *The Politics of Vision: Essays on Nineteen-Century Art and Society*. Colorado, USA: Icon, 1989.

ORTIZ, Renato. Walter Benjamin e Paris - individualidade e trabalho intelectual. *Tempo Social; Rev. Sociol. USP*, S. Paulo, 12(1): 11-28, maio de 2000.

OSTHOFF, Simone. De musas a autoras: mulheres, arte e tecnologia no Brasil. *ARS (São Paulo)*. 2010, vol.8, n.15 [citado 2016-11-04], pp.74-91.

PADIGLIONE, Vincenzo. Só nos restam heterotopias. Utopias e distopias no espaço museal. In: Flores, M.B.R. E Peterle, P. (Orgs). *História e arte. Utopia e utopias*. Campinas/SP: Mercado de Letras, 2013, p. 17- 56.

PADIGLIONE, Vincenzo. “Fazer falar o silêncio da história”: a virada narrativa dos museus. *Fractal, Rev Psicol [Internet]*. 2016May;28(2):181-6.

PASQUALOTTO, Mariana Zabot. *Cidade, Memória e Infâmia: vestígios da clausura em Joinville/SC*. 2016. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Psicologia) - Universidade Federal de Santa Catarina, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

PASQUALOTTO, Mariana Zabot; ZANELLA, Andréa Vieira; Fonseca, Tânia Galli. Se tudo ficasse quieto conseguiríamos escutar

o rio?: uma intervenção urbana sobre memórias da cidade. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 2, p. 1-24, 2020
PAZ, Otávio. *Marcel Duchamp, ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEIXOTO JUNIOR, Carlos Augusto. Permanecendo no próprio ser: a potência de corpos e afetos em Espinosa. *Fractal, Rev. Psicol.*, Ago 2009, vol.21, no.2, p.371-385.

PEREZ, Luana Castro Alves. "Características do gênero literário novela"; *Brasil Escola*. Disponível em <<http://brasilecola.uol.com.br/literatura/caracteristicas-genero-literario-novela.htm>>. Acesso em 06 de abril de 2016.

POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference*. New York. Routledge, 1988.

POWER, Kim. Miriam Shapiro. *Mach* 04th, 2016. <http://brooklynrail.org/2016/03/artseen/miriam-schapiro>

PRADO FILHO, Kléber. Historicizar. In: Tania Mara Galli Fonseca, Maria Lívia do Nascimento, Cleci Maraschin. (Org.). *Pesquisar na diferença: um abecedário*. 1ed. Porto Alegre: Editora Sulina, 2012, p. 125-126.

PRADO FILHO, Kléber. Michel Foucault, historiador do pensamento. In: Welisson Marques, Maria Aparecida Cont, Cleudemar Alves Fernandes. (Org.). *Michel Foucault e o discurso: aportes teóricos e metodológicos*. 1ed. Uberlândia: Edufu, 2013, p. 87-100.

PRESTES, Zóia R. *Quando não quase a mesma coisa: traduções de Lev Semionovitch Vigotski no Brasil*. Campinas: Autores Associados, 2012.

PRESTES, Zoia; TUNES, Elizabeth A trajetória de obras de Vigotski: um longo percurso até os originais. *Estud. psicol. (Campinas)*, Set 2012, vol.29, no.3, p.327-340.

PRICE, Sally. *Arte Primitiva Em Centros Civilizados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. 1913. Obra disponível online em <http://groups.google.com.br/group/digitalsource>

PRUDENTE, Jéssica; TITTONI, Jaqueline A pesquisa intervenção como exercício ético e a metodologia como paraskeuê. *Fractal, Rev. Psicol.*, Abr 2014, vol.26, no.1, p.17-28.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível. Estética e política. São Paulo, Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis*, v. 2, n. 15, p. 107-122, 2010.

REGIANI, Atila Ribeiro; SOUSA, Ruth Moreira de. Arte em deslocamento: experimentações em circuitos não- institucionais. *Anais do 18o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais*, 21 a 26/09/2009, Salvador, Bahia. http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/atila_ribeiro_regiani.pdf

REGIS, Vitor Martins; FONSECA, Tania Mara Galli Cartografia: estratégias de produção do conhecimento. *Fractal, Rev. Psicol.*, Ago 2012, vol.24, no.2, p.271-286.

RIBEIRO, Milton. Os 150 anos do nascimento de Gustav Klimt. Publicado em 13 de dezembro de 2012, em <http://miltonribeiro.sul21.com.br/tag/a-secessao-de-viena/>

ROLNIK, Suely. Subjetividade em obra: Lygia Clark, artista contemporânea. *Revista do Departamento de História e Programa de Estudos Pós Graduated Em História da PUC SP, São Paulo*, v. 25, Dezembro 2002, p. 43-54.

ROLNIK, Suely. Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. *Concinnitas (Online) (Rio de Janeiro)*, v. 1, p. 104-112, 2015.

ROMAGNOLI, Roberta Carvalho. A cartografia e a relação pesquisa e vida. *Psicol. Soc.*, Ago 2009, vol.21, no.2, p.166-173.

SACKS, Oliver. *Sempre em Movimento – uma vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SALES, Alessandro Carvalho. Deleuze e A lógica do sentido: o problema da estrutura. *Trans/Form/Ação [online]*. 2006, vol.29, n.2, p.219-239.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *As ideias estéticas de Marx*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978., Cosme Batista dos. *A prática da citação*

na universidade: as referências à informação científica em trabalhos acadêmicos. *Trab. linguist. apl.*, Abr 2016, vol.55, no.1, p.199-229.

SCHOR, Mira. *Miriam Schapiro's Road to Feminism*. 2016. <http://hyperallergic.com/283426/miriam-schapiros-road-to-feminism/>

SILBER, Joan. *The Arte of Time in Fiction: as long as it takes*. Minneapolis, Minnesota: Graywolf Press, 2009.

SILVA, André do Eirado. Sentido e experiência no âmbito da atividade cognitiva. *Rev. Dep. Psicol.,UFF* [online]. 2005, vol.17, n.2, p.35-43

SILVA, Claudinei Aparecido de Freitas da. A estrutura do sentido: Goldstein e Merleau-Ponty. *Trans/Form/Ação* [online]. 2012, vol.35, n.3, p.133-156.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; DIAS, Elaine. *Mulheres artistas no Brasil: da formação à criação*. Em: *Mulheres artistas: as pioneiras (1880-1930)*. Apresentação: Tadeu Chiarelli; Curadoria e textos Ana Paula Cavalcanti Simioni e Elaine Dias. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015.

SMOLKA, Ana Luíza B. Sobre significação e sentido: uma contribuição à proposta de rede de significações. In: Maria Clotilde Rossetti-Ferreira; Katia de Souza Amorim; Ana Paula Soares da Silva; Ana Maria Almeida Carvalho. (Org.). *Rede de Significações e o estudo do desenvolvimento humano*. 1ed.Porto Alegre: Artes Medicas, 2004, v. 1, p. 35-49.

SOBRAL, Adail. A estética em Bakhtin (literatura, poética e estética). Em: Luciane de Paula, Grenissa Stafuzza (org.) *Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. Vol.1. Campinas/SP: Mercado das Letras, 2010, p.53-88.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Geraldo T. *Introdução à Teoria do Enunciado Concreto do Círculo Bakhtin/ Volochinov/ Medvedv*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 1999.

SPERONI, Franco. *Sotto il nostro sguardo: per una lettura mediale dell'opera d'arte*. Milano: Costa & Nolan, 2005.

STUBS, Roberta; TEIXEIRA FILHO, Fernando Silva; GALINDO, Dolores; MILIOLI, Danielli. Corpos, subjetivações estéticas e arte e feminismos: passagens na pesquisa em Psicologia. *Fractal, Rev. Psicol.* [online]. 2015, vol.27, n.3, p.214).

TAVARES FILHO, Arthur Campos. Manifestações minimalistas na arte e arquitetura: interfaces e descontinuidades. *Arquitextos* (São Paulo), v. 088, p. esp435.asp, 2007.

TEZZA, Cristovão. Escritor pouco conhecido cria mundo sinistro de sabor popular. *Folha de São Paulo, Ilustrada*, 08 de março de 2008. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0803200816.htm#cencecem>

THOMPSON, Nato. *Seeing Power: arte and activism in the 21st century*. Brooklin/USA: Melville House, 2015.

TITTONI, Jaqueline (Org.); ZANELLA, Andréa V. (Org.). *Psicologia e Fotografia: alguns ensaios*. 1. ed. Rio de Janeiro: Multifoco, 2016.

TREVISAN, Dalton. *Mirinha: novela*. São Paulo: L&PM Pocket, 2011.

VAZ, Rita Izabel. *Tecendo Memórias e Ausências: a Arte Como Resistência e Sobrevivência*. Campinas/SP, Editora Mercado de Letras, 2023.

VYGOTSKI, Lev S. *La imaginación y el arte en la infancia*. Madrid: Ed. Akal S.A., 1990.

VYGOTSKI, Lev S. *Obras Escogidas II: problemas de psicología general*. Madrid: Visor, 1991.

VYGOTSKI, Lev S. *Obras Escogidas III. Problemas del desarrollo de la psique*. Madrid, España: Visor, 1995.

VYGOTSKI, Lev S. *Psicologia da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VYGOTSKI, Lev S. *A educação estética*. In L. S. Vygotski. *Psicologia pedagógica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.323-363.

WEDEKIN, Luana M. *Psicologia e Arte: os diálogos de Vigotski com a arte russa de seu tempo*. 2015a. Tese (Doutorado em Programa de Pós-Graduação em Psicologia) - Universidade

Federal de Santa Catarina, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

WEDEKIN, Luana M. Rastreado o 'Quadrado preto' de Malevich no cambiante mundo da arte russa/soviética. In: Santos, N.C.; Carvalho, A.M.A.; Ramos, P.; Oliveira, A.M. (Org.). Compartilhamentos na arte: redes e conexões. 1ed.Santa Maria: [FACOS-UFSM]: Anpap: UFSM, PPGART: UFRGS, PPGAV, 2015b, v. 1, p. 204- 217.

WEDEKIN, Luana M. Malevich, precursor da arte conceitual antes de Duchamp. Arte e crítica Jornal da ABCA, v. 39, p. 1-1, 2016.

WHITE, Norval; WILLENSKY, Elliot; LEADON, Fran. AIA Guide to New York City. Oxford University Press; 5ª edição, 2010.

ZAMBONI, Sílvio. A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência. Campinas, SP: Autores Associados, 2006.

ZANELLA, Andréa Vieira. A Renda que nem sempre gera renda. Revista de Ciências Humanas (Florianópolis), Florianópolis: Editora da UFSC, n.n. 25, p. 133-150, 1999.

ZANELLA, Andréa Vieira. Escrita e criação. In: Fernando Aguiar; Beatriz Guimarães. (Org.). Interfaces em psicanálise e escrita. São Paulo/SP: Casa do Psicólogo, 2008, p. 63-72.

ZANELLA, Andréa Vieira. Psicologia social... arte... relações estéticas... processos de criação...: fios de uma trajetória de pesquisa e alguns de seus movimentos. In: Andréa Vieira Zanella; Kátia Maheirie. (Org.). Diálogos em Psicologia Social e Arte. 1ed.Curitiba: CRV, 2010, v. 1, p. 29-38.

ZANELLA, Andréa Vieira. Perguntar, registrar, escrever: inquietações metodológicas. 1a. ed. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2013.

ZANELLA, Andréa Vieira. Entre Galerias e Museus: Diálogos metodológicos no encontro da Arte com a Ciência e a Vida. 1. ed. São Carlos: Pedro & João, 2017.

ZANELLA, Andréa Vieira. ArteUrbe: Jovens, oficinas estéticas e cidade. 1. ed. Curitiba: Appris, 2020a.

ZANELLA, Andréa Vieira. *Psicologia histórico-cultural em foco: aproximações a alguns de seus fundamentos e conceitos*. 1. ed. Florianópolis: Edições do Bosque/UFSC, 2020b.

ZANELLA, Andréa Vieira. *Aesthetic education, teaching and experience: interweaving science, art and life in the encounter with forgotten memories of the city*. *Educação e Cultura Contemporânea*, v. 18, p. 366-381, 2021.

ZANELLA, Andréa Vieira; SAIS, Almir Pedro. Reflexões sobre o processo de pesquisar em psicologia como processo de criação ético, estético e político. *Análise Psicológica*, V. XXVI, P. 679-687, 2008.

ZANELLA, Andréa Vieira; TITTONI, Jaqueline (Org.). *Imagens no Pesquisar: experimentações*. 1. ed. Porto Alegre: Dom Quixote, 2011.

ZANELLA, Andréa Vieira; WEDEKIN, Luana M. (Org.). *Visita à Bienal: diálogos Bakhti(Vigotski)anos*. 1aed. Curitiba: CRV, 2015, v. único, p. 23-37.

ZONTA, Graziela A. *Letramento acadêmico e a construção da autoria em oficinas estéticas: prática em psicologia junto à assistência estudantil na universidade*. 2018. Tese (Doutorado em Programa de Pós-Graduação em Psicologia) - Universidade Federal de Santa Catarina.

ZONTA, Graziela A.; ZANELLA, Andréa V. Escrita criativa e autoral entre universitários/as: relações estéticas e bivocalidade. *Revista Psicologia Escolar e Educacional*, v. 25, p. -e226634-8, 2021.

Sites

http://articles.chicagotribune.com/2013-10-04/entertainment/ct-ae-10-museum-lisacorrin-20131004_1_chief-curator-walker-art-center-seattle-art-museum

<http://basilio.fundaj.gov.br/>

<http://beautifultrouble.org/case/mining-the-museum/>

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo347/abstracionismo>

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3651/dadaísmo>
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3784/expressionismo>
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3653/parangole>
<http://ionline.sapo.pt/379370>
<http://metmuseum.org>
<http://metmuseum.org/about-the-met>
<http://metmuseum.org/visit/met-breuer>
<http://nmwa.org/explore/artist-profiles/miriam-schapiro>
<http://www.art21.org/texts/fred-wilson/interview-fred-wilson-museums-and-collections>
<http://www.art21.org/artists/fred-wilson>
http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_ocas_240704.htm
<http://www.dominique-levy.com/artist/karin-schneider>
<http://www.dicio.com.br/ritornelo/>
<http://www.ime.unicamp.br/~hildete/oper.pdf>
<http://www.lygiapape.org.br/pt>
<http://www.metmuseum.org/exhibitions/>
<http://www.metmuseum.org/visit/met-breuer>
<http://www.newmuseum.org>
<http://www.portaisdamoda.com.br/glossario-moda-tecido+chita.htm>
<http://whitney.org/About/History>
<http://www.raulmendessilva.com.br/>
<http://www.thehighline.org>
<http://www.vagalume.com.br/caetano-veloso/oracao-ao-tempo.html#ixzz453JSIYUz>
<http://www.viladoartesaos.com.br/blog/chita-e-arte-artesanato-design-chita-e-cultura/>
<http://www.studiomuseum.org/exhibition/alma-thomas>
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-the-thames-above-waterloo-bridge-n01992>
<https://dasartes.com.br/materias/oscar-murillo/>
https://en.wikipedia.org/wiki/Lee_Krasner
<https://masp.org.br/acervo/busca?author=guerrilla+girls>
https://pt.wikipedia.org/wiki/Le_Corbusier

https://pt.wikipedia.org/wiki/Lee_Krasner
https://pt.wikipedia.org/wiki/Os_Irmãos_Karamazov
<https://msu.edu/course/ha/452/wilsoninterview.htm>
<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/134669/ISSN2317-1707-2011-01-01-193-197.pdf>
<https://www.artsy.net/gene/washington-color-school>
<https://www.cooperhewitt.org/about/>
<https://www.flomagazine.com.br/publicacoes/bienalveneza>
<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/kader-attia>
<https://www.itaucultural.org.br/conheca-artistas-indigenas-participam-bienal>
<https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/dada-and-surrealism/xd974a79:surrealism/a/man-ray-the-gift>
<https://www.letras.com/chico-buarque/292206/>
<https://www.moma.org/about/index>
<https://www.studiomuseum.org/about/about>
<https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/o-manto-tupinamba/>
<https://www.dezeen.com/2015/07/07/david-adjaye-studio-museum-harlem-new-york-african-american-art/>

Índice Remissivo

- Acervo – 68, 97, 111, 112, 120, 121
- Acontecimento – 39, 63, 111, 123, 128, 129, 130, 146, 152, 158
- Alteridade – 22, 114
- Arquitetônica da responsabilidade – 37, 125, 156
- Arte – 12, 30, 31, 35, 36, 37, 38, 39, 57, 58, 70, 71, 92, 100, 103, 104, 106, 144, 172
- Arte e vida – 38, 90
- Autoria – 39, 43, 61, 113, 115, 159
- Conteúdo – 170
- Corpo – 13, 14, 15, 31, 41, 70, 85, 99, 119, 142
- Cronotopo – 14, 154, 155
- Curadoria – 111, 117, 118, 119, 121, 122, 130, 171
- Deslocamento – 12, 36, 37, 84, 103, 159
- Dialogia – 23, 57, 131, 156
- Discurso – 43, 57, 118, 129, 138, 139, 140, 186
- Encontro – 12, 17, 41, 42, 43, 70, 123, 172
- Enunciado – 86, 115
- Escrita – 12, 18, 88, 89, 91, 92, 112, 114, 116, 122, 124, 126, 129, 130, 138, 146, 156, 157, 158
- Estranhamento – 103, 112, 178
- Ética, estética e política – 12, 116, 120
- Exotopia/Movimento Exotópico – 120, 129, 187
- Expectador/a – 71, 72, 80, 85, 119, 171, 173
- Experiência estética – 12, 38, 82
- Exposição – 61, 76, 117, 122, 164, 165, 178
- Ficção – 124, 126, 127, 128, 129, 130, 136
- Fidedignidade – 125, 126
- Flânerie/ Flâneur – 14, 15

Forma – 38, 39, 70, 71, 87, 94, 113
Gênero – 16, 45, 77, 156
Gerações – 27, 74, 157
História – 21, 22, 23, 24, 25, 51, 61, 104
Imagem – 27, 84, 119, 164
Inacabamento – 163, 165, 168, 170, 178, 181, 182
Linguagem – 35, 118, 138, 170, 186
Minúcias insignificantes – 49, 98, 154
Mulheres – 27, 28, 36, 45, 46, 47, 53, 57, 58, 61, 62, 63, 73, 77
Museu/Museologia/Práticas Museais – 21, 23, 24, 39, 120, 177
Narrativa – 21, 23, 71, 122, 124, 129, 152, 157
Objeto – 24, 25, 29, 36, 62, 117, 118, 143, 146, 176
Obra de arte – 12, 35, 37, 38, 70, 85, 144, 163, 171, 172, 173, 180
Olhar – 14, 43, 47, 51, 70, 85, 103, 120, 158, 159
Partilha do sensível – 31
Patriarcado – 45, 54
Patrimônio – 21, 51
Pesquisa acadêmica – 12, 37, 40, 42, 48, 49, 51, 73, 78, 89, 110, 113,
115, 128, 147, 180, 186
Polifonia – 23, 86, 119, 131
Potência de afecção – 12, 69, 70, 146, 172
Processo de criação – 39, 71, 115, 142, 147, 158, 159, 170, 188
Rascunho – 87, 88, 89, 92
Reprodutibilidade técnica - 84
Rigor – 125, 126, 129
Sentido – 24, 35, 71, 118, 126, 139, 164
Signo – 35, 71, 118, 119, 164, 184
Silenciamento – 24, 61, 69, 126
Sujeito – 40, 41
Tempo – 31, 66, 85, 135, 137, 141, 155, 157
Vidas infames – 30
Vidas precárias - 63

Sobre a autora



Andrea V Zanella é docente do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFSC, pesquisadora do CNPq e artista visual. Publicou os livros *Psicologia histórico-cultural em foco: aproximações a alguns de seus fundamentos e conceitos* (Edições do Bosque/UFSC, 2020), *ArteUrbe: jovens, oficinas estéticas e cidade* (Appris, 2020), *Entre Galerias e Museus: diálogos metodológicos no encontro da arte com a ciência e a vida* (Pedro & João, 2017); além de coletâneas organizadas, artigos e capítulos de livros.

Neste livro a autora "nos leva por suas deliberadas errâncias (ou melhor, acertâncias) pela cidade. Ela nos revela como, de forma intrigante e paradoxal, museus e galerias de arte modulam vozes diversas, ora relegando-as ao silêncio, ora dando-lhes uma voz potente e plenamente audível. Objetos de design parecem obras de arte, produções da arte erudita remetem a produções artesanais. A metrópole promove uma carnavalização das hierarquias, desloca espaços geográficos, embaralha o tempo cronológico, nubla a memória, mescla ficção e realidade..."

Luana M. Wedekin

