UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Amanda Teixeira de Rezende

NÃO FOSSE ISSO ERA MENOS

Percepções sobre o invisível colecionável

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais sob orientação da Profª Drª Elaine Tedesco.

Banca Examinadora:
Profª Drª Cláudia Zanatta
Profª Drª Elida Tessler

Porto Alegre

2014

Agradecimentos

À banca, professora Cláudia pela confiança e pelas músicas.

À professora Elida pelas perguntas, cafés e trechos de livros.

À minha (des)orientadora professora Elaine, pelo apoio e contribuições neste e em outros trabalhos, pelas trocas, tanto nas disciplinas quanto nos cafezinhos no laboratório.

Aos colegas e amigos feitos nos seis anos de graduação, aos que colaboraram neste trabalho e em outros. Maílson, por me manter ocupada. Lu, por me fazer ver com outros olhos. Anna, pela doçura. Laura, Fernanda, Alexandre, Maciel, Palma, Carol, Sofia, Luli pela cumplicidade.

Ao Pedro, em tantas maneiras, por ser meu melhor amigo, companheiro, crítico e apoiador. Pela paciência, pelo incentivo e pelo amor.

Ao meu pai, por ter me apresentado à arte, em suas tantas possibilidades.

À minha mãe, pelo amor, confiança e apoio incondicional, pelo estímulo.

À minha família, por terem feito duma casa um lar.

Há uma janela que se debruça sobre o mundo. Do lado de lá está o mundo; mas e do lado de cá? Também o mundo; que outra coisa queríamos que fosse?

Italo Calvino

RESUMO: Esta pesquisa discute, a partir de meus trabalhos realizados em 2014, as noções de ver e perceber. É pelas coisas comuns, do cotidiano, que identifico uma forma de perceber e relacionar-se com o mundo, o tempo e sua materialização. Neste processo aberto, utilizo o vídeo e a fotografia como outra maneira de ver.

Palavras-chave: percepção, objeto, fotografia, vídeo.

Sumário

Introdução 6

1. Sentir-se em Casa 8

1.2 Em reformas 10

1.3 Dança das Cadeiras 11

1.4 Letícia mora ao lado 16

2. Coisas que cabem numa caixinha de fósforos 20

2.1 Coleção e Mostruário..... 24

2.2 Ver como vídeo – ver como espectador 27

3. Não repara na bagunça 29

Referências 32

Introdução

> Assim pensam os pássaros, pelo menos assim pensa o senhor Palomar imaginando-se pássaro. 'Só depois de haver conhecido a superfície das coisas', conclui, 'é que se pode proceder à busca daquilo que está embaixo. Mas a superfície das coisas é inexaurível. ' (CALVINO; 1994, p. 52)

Algumas perguntas serão feitas aqui, umas servirão como respostas às afirmações, outras cumprirão sua função original questionadora. Às vezes, a certeza reside na dúvida, como a potência de não saber, o peso do nada. Se para Valèry a pele é o mais profundo, arrisco-me a dizer que, eventualmente, a superfície é o mais profundo das coisas.

Para falar de uma fronteira que separa o eu do mundo, muitas vezes nos referimos à pele. Corpo entre, meio, fronteira, borda, *linde* (em espanhol). Mas, mais além do corpo e da pele, a arte e a sociedade não são também mediadoras? Os objetos, os ambientes, também não são meios? Porém, tudo nos chega como imagem planificada. O que media se não imagens? Relaciono-me por imagens antes mesmo de aprender códigos de uma linguagem escrita, um idioma. Nesse ponto, tão importante quanto à pele é a visão, o próprio ato de ver, a percepção do que está ao meu redor. A profundeza das coisas pode ser alcançada pelo olhar? Ver basta? Investigar visualmente, observar, satisfaz nossa curiosidade?

Palomar é um homem que vê. Observa. Possui o mesmo nome de um telescópio, e talvez por isso, seja desses que contempla, investiga, e se concentra nos detalhes das coisas e das superfícies do mundo. Porém Palomar tem métodos científicos de lidar com seus objetos de observação, criando regras e seguindo métodos. Para observar o céu, sem distrair-se com outros pensamentos, "a primeira regra que devo estabelecer seja a seguinte: ater-me àquilo que vejo." (CALVINO, 1994, p. 38).

Diferente da personagem de Italo Calvino, os pensamentos que distraem Palomar são os que me movem. Esses que se ligam à memória afetiva me questionam e deixam sem certezas. Acontece que essa ideia fixa, esse estranhamento perceptivo me leva a realizar a maioria dos trabalhos. A inquietude se acalma quando produzo algo com isso. Porém, nem sempre é de maneira ansiosa, como parece. Algumas vezes convivo anos com algo sem saber exatamente o porquê, esperando que o tempo aja

trazendo uma resposta. Alguns objetos só foram lembrados depois que comecei a trabalhar com vídeos, e neles percebi uma nova maneira de ver as coisas.

“Atenção: percepção requer envolvimento.” O artista catalão Antoni Muntadas, cria esta frase em 2002, e apresenta-a como um aviso, intervindo em espaços públicos, onde a nossa percepção geralmente se encontra mais saturada. Como envolver-se diante de tantos estímulos? Como lidar com a percepção além de simplesmente assistir? Talvez algo tenha se perdido na tradução. Warning: perception requires involvement. Atencion: la percepcion requiere participación. Envolvimento parece diferente de participação, já nos acostumamos a olhar sem ver, ver sem perceber. Em outras palavras, Muntadas aborda um pouco do que o teórico francês Jacques Rancière vai chamar de espectador emancipado, que trato um pouco mais no segundo capítulo.

Para Muntadas, a sentença pede participação na maneira de receber as mensagens, ou seja, tratemos de entender fenômenos perceptivos que existem - algo que é trabalho do autor e do espectador também. Prestar atenção ao que não se vê é tratado nos dois capítulos deste texto, no primeiro com observações sobre um trabalho meu e o trabalho da artista pernambucana Letícia Parente atravessado pelas leituras de Luce Giard e Michel Certeau. No segundo, inicio com outro vídeo, trato de aspectos do mesmo, e proponho uma maneira de pensar vídeo com os termos de Dubois de estado-vídeo, além da já dita emancipação do espectador de Rancière. Ao final, apresento trabalhos recentes, contaminados dessas leituras e ideias, e aponto possiblidades e projetos.

1. Sentir-se em casa

Na minha casa a sala de estar não era o lugar em que as pessoas estavam. Todos se reuniam na cozinha, em torno da mesa de jantar, próximos à televisão - dependendo da data, ou na varanda quando era ano novo e, dali, se via os fogos de artifício. Nessa casa, a casa da praia, receber visitas era rotina, parte importante no funcionamento desse espaço.

A *casa da praia* por algum tempo chamei só de casa, já que lá vivia metade do ano. Pouco me lembro desses dias. O que mais recordo são as coisas, os detalhes. O fusca azul-calcinha, o muro de tijolos e os portões de madeira, pontas circulares e pintados de preto. Lembro-me de deitar na rede na varanda de frente pro quarto da minha vó, com quase nada de espaço para me balançar, ficava com as pernas na parede e dobrava os joelhos pra ir e vir. Lembro meu quarto com paredes cor salmão e janelas basculantes que só se mantinham abertas com apoio das raquetes de *ping pong* do meu irmão. Dos azulejos pretos e brancos do banheiro da minha mãe que pareciam tabuleiro de xadrez, de brincar no primeiro andar vazio do restaurante que tivemos ali, um espaço amplo igual à casa no piso superior, porém sem divisórias de paredes. O riacho que dividia o terreno em dois – o lado da casa e o lado do mato e das bananeiras que brotavam e morriam sem ninguém colher seus frutos. O jambolão que fazia sombra nas tardes de churrasco e nos manchava as roupas com seus frutos roxos parecidos com jabuticabas. O flamboyant que entrava pela janela do quarto dos meus pais, e tornava a casa reconhecível de longe na rua pelas flores vermelhas, das alamandas amarelas, dos limoeiros, do brinco-de-princesa, do araçá, das laranjas do céu e do umbigo e tudo que lá foi cultivado.

A eterna construção na qual a casa se encontrava fazia com que entrássemos pela cozinha, no segundo andar e aos fundos. Dali se via o morro tomado de árvores, o riacho que vinha da lagoa – a lagoa ficava do outro lado desse morro, o pátio da vizinha Berenice e, mais importante, o céu. Viam-se as estrelas e, lá, aprendi a identificar o cruzeiro do sul. Na cozinha tínhamos um freezer branco sujo onde ficavam muitos picolés do carro-do-picolé ("está passando na sua rua o carro do picolé!") e a caneca de plástico com água dentro que meu pai usava pra tomar cerveja. Ao lado do freezer, a antiga geladeira vermelha. O fogão era azul como o fusca. Os espaços de cozinha e de jantar eram divididos por um balcão, onde se tomava café da manhã, com bancos altos e

um grande rádio encostado na parede. A grande mesa da sala de jantar era usada só pra jogos de cartas ou bingo com a vó.

A sala só era lembrada depois das refeições, no horário da sesta. Como toda sala na praia, os móveis eram de segunda mão, a TV velha (com Bombril nas antenas), os sofás mais duros e o colchão mais velho, no chão, pra caber todo mundo. Ali, a TV permanecia ligada quase o dia todo: desenhos animados pela manhã, no almoço o noticiário (noticioso, meu pai dizia), de tarde filmes antigos e dublados, ao anoitecer minha vó assistia a novela. A vida na casa seguia um ritmo natural medido pelas refeições, pela programação da televisão, pelo horário que se pode ou não sair ao sol. Parecia vivo, um organismo em que suas diferentes partes sabiam onde deveriam estar em determinados momentos. O convívio nesse espaço gerava uma forte sensação de pertencimento – a maior que já senti. A casa é mesmo produtora de afetividades.

1.2. Em reforma

Os móveis, em diferentes momentos, habitaram espaços que ocupamos sozinhos ou com amigos, cerimoniosamente ou não. Os móveis já comprados de segunda mão sua sobrevida repousava nos tecidos. Cada um com suas características, a estampa da época ou combinando com o cômodo, porém todos improvisados com percevejos. Sempre ansiosa pela novidade, minha mãe gosta das pequenas mudanças, mesmo que de maneira preguiçosa, rápida e fácil. Tinha prazer em fazer suas próprias coisas, reformar suas roupas, mas foi perdendo certos hábitos. Cozinhava bem, imagino. Lembro-me de vê-la, muito incomodada, limpando camarão no tanque da área de serviço. Foi depois de trabalhar anos no restaurante que tivemos que minha mãe desistiu de cozinhar alguns pratos.

A casa nunca chegou a ficar completamente pronta. O telhado, nos aproximados doze anos de casa, foi sempre provisório e reparado de tempos em tempos. O forro de madeira era côncavo e diariamente dali caía muito pó de cupim. Meus pais cogitavam muitas reformas como um mezanino e uma escada interna, pra podermos entrar pela frente da casa.

Gradualmente, nós fomos trazendo para Porto Alegre os móveis e outros pertences. Agora sem o fusca azul-calcinha, nos tornamos sacoleiros em ônibus interestaduais. Numa dessas vieram um par de cadeiras.

Natal na praia.

1.3 Dança das Cadeiras

Os primeiros tecidos que revestem as cadeiras são anteriores ao meu nascimento. Não conhecia o veludo cor de pêssego, as flores brancas e ramos laranja sobre o vermelho bordô nem a seda verde com pequenos quadrados brancos. Todos puídos estão, com muitas marcas de uso, demonstrando seu tempo de vida. As flores em branco e verde tampouco lembro, conheço pelas fotos. Já as araras coloridas me recordo. Pareciam carnavalescas, com folhas em laranja e verde. Talvez tenha sido ainda na época da praia. O tecido rosa que se sobrepõe a todos esses, é o último, ou o primeiro.

O trabalho *Dança das cadeiras* (2014) surge de um encontro fortuito[1]. Pensando em aproveitar o tecido cor-de-rosa que encapava o assento das cadeiras que resolvi tirá-lo. A cada tecido que removia, outro surgia. Observando os percevejos tomados de ferrugem e o pó de cupim que parecia areia, areia de ampulheta, comecei a me questionar sobre essa materialização da passagem do tempo. Como materiais tão ordinários poderiam guardar tanta carga temporal? De que maneira isso poderia virar um trabalho? Que trabalho posso fazer que seja tão fascinante quanto a ação dos anos sobre esse objeto? Optei por não fazer mais do que já havia feito, porém, mostrar aos outros o que vi.

Ao fim da ação já sabia que faria um vídeo e já sabia que enquadramento queria quando o refizesse em frente à câmera. Por sorte eram duas cadeiras e pude desencapar uma inteira gravando. Quis reproduzir exatamente o acontecido e ser fiel à duração da ação, às minhas ferramentas – de poético já bastava o objeto, não via o que criar sobre ele. O vídeo é uma apresentação em tempo real da ação, com cortes somente pelo equipamento que não permite longos *takes.* O áudio do tecido rasgando me interessa, mas aqui o foco é na estrutura visual do objeto, por isso não há edições no som.

O enquadramento é de câmera fixa, em *plongé*, fechado no objeto e em minhas mãos, sobre um fundo branco. O assento é pouco identificável à primeira vista por estar fora de contexto.

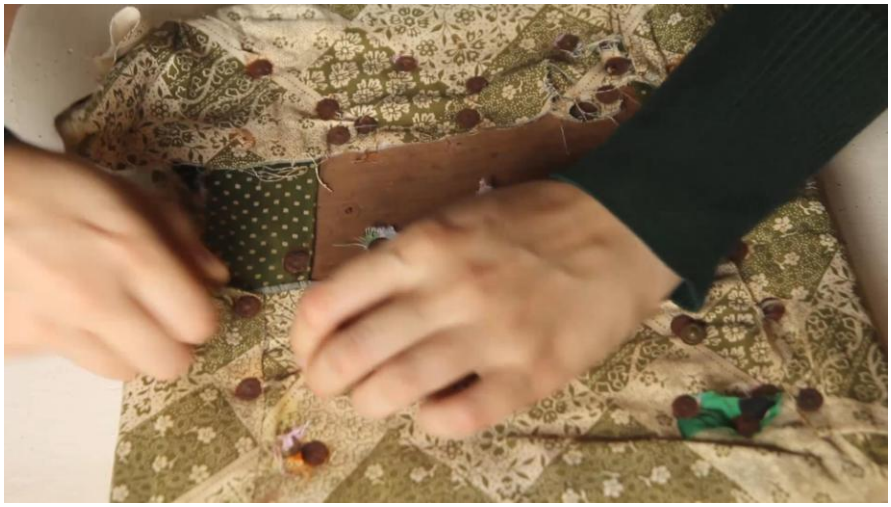
Começo minha ação de retirar as camadas desse assento com o auxílio de uma tesoura, mesma ferramenta usada anteriormente. Começo por cortar alguns tecidos

[1] Fortuito e incentivado pela proposta de Eduardo Montelli, *Informar Estado de Conservação*, realizada na disciplina Laboratório de Textos da professora Elida Tessler. Aos dois, muito obrigada.

presos aos percevejos e com alguma facilidade retiro o primeiro. O quadro fechado permite ver somente o assento com o lado de baixo para cima – seu anverso, um pouco da mesa e minha mãos enquanto retiro as camadas. Já solto, em menos de dois minutos, retiro o objeto da mesa, dobro o tecido cor-de-rosa com flores, recoloco-o e começo a soltar as tachinhas do seguinte.

O tecido de pássaros roxos sobre folhas laranja e verdes é um pouco mais complicado. As muitas tachinhas estão enferrujadas. Teria sido ação da maresia da praia? É com mais de dois minutos que consigo soltá-lo. Novamente dobro o tecido, e ao trazer a parte que estava em contato com a mesa, a diferença de cor entre as duas partes é curiosa (de cima e de baixo do assento, exposta e não exposta à luz). Esse está mais encardido que os outros.

Verde-musgo com flores em bege e bege em flores verde-musgo, formando uma espécie de quadriculado, um patchwork, o tecido seguinte é muito mais difícil de ser retirado. Demoro oito minutos para remover todo o tecido e dobrá-lo. Os percevejos estão muito enferrujados, alguns saem só a cabeça tamanha incrustação na madeira, rasgando o tecido. Começo a sentir nas articulações dos dedos a pele machucada pelo contato com a madeira.



Demoro cerca de cinco minutos no próximo tecido. É um tipo de seda, verde com quadradinhos brancos, mais fino e fácil de remover. As tachinhas são complicadas, outra vez. Elas deixaram sua marca em cada tecido, como uma queimadura de cigarro, um furo redondo e de bordas escuras e avermelhadas. Ao dobrar, surpreende o desbotado do tecido, que de verde tornou-se amarelo quase bege, com os quadrados apagados.

Ele cede ao meu puxar, rasga e deixa pequenos pedaços sob os percevejos afundados na madeira. Preciso retirar alguns restos de tecidos que ficaram ali para poder retirar todo o tecido atual. Com a ajuda de uma tesoura para soltar algumas dobras, sigo

o processo. Em três minutos retiro o penúltimo tecido. Vermelho-sangue, bordô, com desenhos de flores brancas e marrons, com detalhes em laranja fluorescente, encardidas do outro lado. Girando o assento na mesa, tentando manter meu enquadramento inicial, percebo que de tão absorta na tarefa esqueço-me da câmera por alguns minutos.

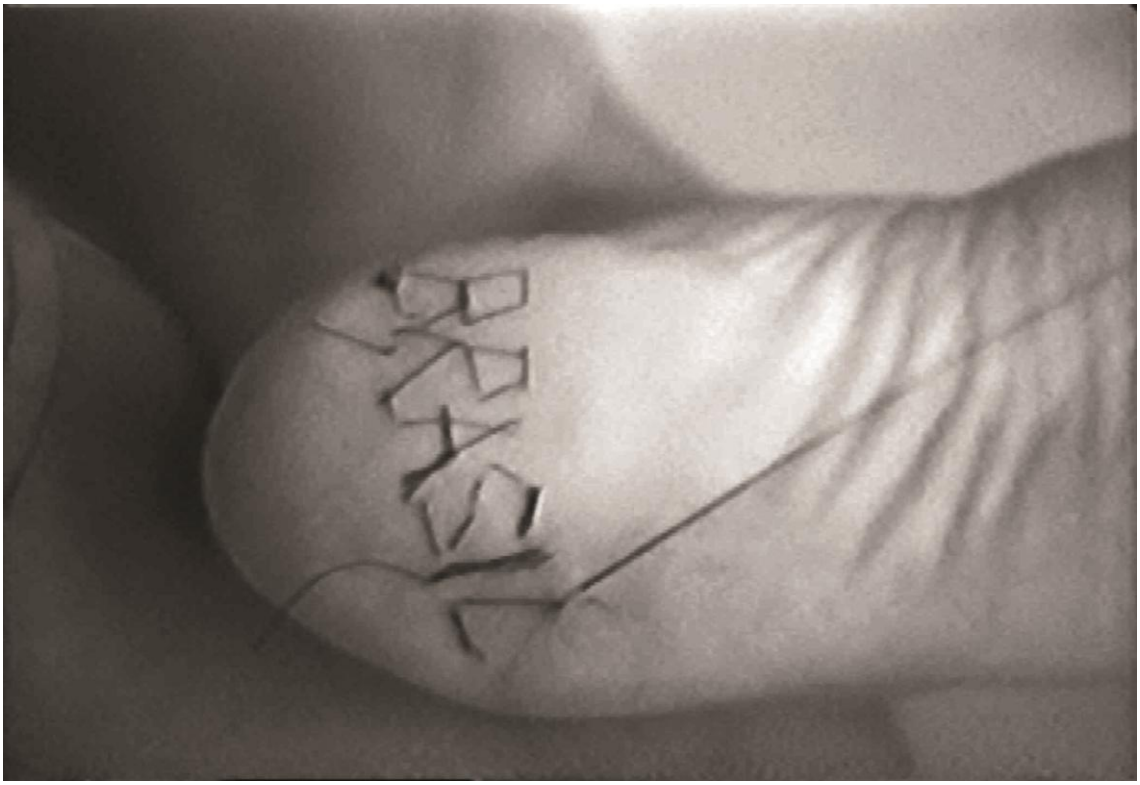
Chego ao assento supostamente original. Ele é de veludo, com listras marcadas pelo uso, muito puído, imundo e desbotado pelo sol. Minha primeira ideia é libertar todos os percevejos. Encontro muita dificuldade, seria um perigo desnecessário, mas imagino que assim tinha que ser o desfecho do vídeo. Incomodada começo a retirar o tecido de acabamento do assento. Alguns percevejos seguem lá, enterrados, enferrujados. Desisto, as mãos doem.

Amanda Teixeira, *Dança das Cadeiras*, 2014, 20 min. Cor. son. digital.

1.4 Letícia mora ao lado

A casa, produtora de identidade, afetividade, pertencimento e espaço de confluências. Casa como cenário, casa no plano aberta para diversas possibilidades, casa como lugar do corpo, corpo-casa, a casa de Letícia Parente (1930-1991) é prisão, mas também é base de inúmeras possibilidades.

Conhecidíssima por *Marca Registrada* (1975, 9') a artista (que também era mãe de cinco filhos, esposa, professora e pesquisadora em química) tem outros trabalhos interessantes em *xerox*, arte postal, gravura, instalações, além de textos sobre arte, encontrados hoje na internet. Aqui vou me deter nos vídeos, mesmo que as características sejam comuns a outras obras suas. Começa a gravá-los, com uma câmera *Portapack*, no momento que essa tecnologia se popularizava no país. A artista demonstrava interesse em trabalhar com novidades da época (por isso também o uso do *xerox* e da *letraset*), porém não editava seu material, talvez por não possuir uma ilha de edição (equipamento de alto custo).



Letícia Parente. *Marca Registrada*, 1975. 9min. P&B. Son.

Em *Tarefa I* (1982, 2') Parente deita-se de bruços sobre uma tábua de passar e uma mulher negra passa sua roupa, com ela dentro. Nesse vídeo, é totalmente passiva.

Nas palavras de Katia Maciel em texto para suas exposições retrospectivas: “Letícia sempre parte do corpo ou da casa como os lugares privilegiados para exprimir ao mesmo tempo, o muro que separa o que liberta daquilo que aprisiona.” (MACIEL, 2011, p. 33) Para seu filho, André Parente (2012), a transformação não é dada pela câmera, nem altera o espaço, mas pela própria ação, sendo a câmera um catalizador. Tampouco se trata de um mero registro performático. Seu trabalho tem o caráter de uma vídeoperformance sem nunca admiti-lo.

Letícia Parente. *Tarefa I*, 1982. 2min. Cor.

Para mim, se parece com uma performance de estúdio, porém, como a escolha do ambiente não é arbitrária – ela é central, o trabalho torna-se uma *videoperformance*. Essa prática possui uma origem histórica nos trabalhos de Bruce Nauman (1941-) e Vito Acconci (1940-), em que

> ao contrário de seus predecessores dadaístas [...], não estabeleceram para si a meta de interatividade com o público. Às vezes suas performances eram casos particulares, exercícios executados no estúdio, filmados, mas não necessariamente apresentados. Em vez de objetos vendáveis (como pinturas ou esculturas), o processo físico da criação da arte tornou-se a própria obra. A filmadora representava ‘o outro’, ou o público. (RUSH, 2006, p. 41)

Para o norte-americano Willoughby Sharp (2013, p. 13) a questão é: Será que a peça existiria como obra para o artista sem o elemento do vídeo? Acredito que não. Para Letícia Parente, a linguagem televisiva era parte do questionamento do seu trabalho, e

uma maneira de controlar melhor o resultado. Acconci interessava-se pela participação do público, mas muitos foram os artistas que pensaram as performances em vídeo de maneira narrativa, refizeram diversas vezes, controlando o resultado que seria mostrado. Esse controle e interesse pelo deslocamento da imagem (do ateliê para o museu) interessa Letícia, tanto que a artista não fez performances ao vivo, que se tenha documentação sobre.

Em *Artes de Nutrir* (1998), Luce Giard, aborda tarefas domésticas do ponto de vista sociológico. A autora chama de "o anônimo inominável" as tarefas cotidianas, mas

> é preciso que 'essas coisas' sejam feitas, portanto alguém tem que fazê-las; de preferência será uma mulher, outrora era uma 'criada para todo o serviço'. [...][São] trabalhos que visivelmente nunca acabam, jamais suscetíveis de receber um arremate final. (GIARD, 1998, p. 217). [2]

No vídeo de Letícia vemos "uma criada para todo o serviço" e uma mulher, que aqui interpreta o papel de roupa e, por isso, objetificada – como toda imagem feminina.

É importante lembrar que no período que Parente realizou seus vídeos o regime militar governava o país. Nesse sentido, a *Olympia* (1863, de Manet) contemporânea criada em *Tarefa I* representa a opressão à mulher (a ambas retratadas), entretanto pode representar também um corpo social e político. O corpo assume seu revés:

> [na casa] o corpo dispõe de um abrigo fechado onde pode estirar-se, dormir, fugir do barulho, dos olhares, da presença de outras pessoas, garantir suas funções e seu entretenimento mais intimo. Morar à parte, fora dos lugares coletivos, é dispor de um lugar protegido, onde a pressão do corpo social sobre o corpo individual é descartada, onde o plural dos estímulos é filtrado ou, em todo caso, devia sê-lo, teoricamente. (CERTEAU; GIARD, 1998, p. 205).

O que Letícia nos diz é o contrário. A casa, como partícula do mundo, possui seus estímulos próprios, influenciada pela situação exterior ou ignorando-a.

Meus trabalhos recentes possuem pouca ou nenhuma relação aparente ao trabalho da artista, contudo, é na maneira de fazê-lo, voltar o olhar ao invisível anônimo, que nos aproximamos. Os estímulos que o ambiente da casa produz, insignificantes a primeira vista, são formadores de identidade e interesses. Eu e Letícia

---

[2] Segunda parte do segundo volume de *A Invenção do Cotidiano* (1998), escrito por Michael Certeau, Luce Giard e Pierre Mayol.

partimos desse lugar onde a maneira de organizá-lo, dispor os móveis, sua distribuição, sua escolha, já fala por si própria, têm suas próprias convenções. Esse lugar que pode narrar sua história traz a "confissão involuntária de uma maneira mais intima de viver e sonhar. Nesse lugar próprio flutua como que um perfume secreto, que fala do tempo perdido, do tempo que jamais voltará, que fala também de um outro tempo que ainda virá" (CERTEAU; GIARD, 1998, p. 204).

O assento da cadeira é um desses objetos que narram sua própria história, e a ação que realizo propõe mostrar as mudanças, reconfigurações e modificações, através do qual imaginar as inúmeras situações que presenciou. Escolher esse assento fascinar-se com ele, é perceber no banal uma potencialidade que muitas vezes é desprezada ou ignorada. Tem também a mesma vontade de romper o cerco da invisibilidade o estudo de Luce Giard:

> Portanto, voltar o olhar para as pessoas e as coisas do presente, para a vida comum e sua diferenciação indefinida. Reencontrar 'o gosto da germinação anônima inominável' e tudo o que constitui o vivo do sujeito. Ver o gelo frágil dos hábitos, o solo movediço dos partidos tomados onde se incisam circulações sociais e costumeiras, onde se descobrem atalhos. Aceitar como dignas de interesse, de analise e de registro aquelas praticas ordinárias consideradas insignificantes. Aprender a olhar esses modos de fazer, fugidios e modestos, que muitas vezes são o único lugar de inventividade possível do sujeito: invenções precárias sem nada capaz de consolidá-las, sem línguas que possa articulá-las, sem reconhecimento para enaltecê-las; biscates sujeitos ao peso dos constrangimentos econômicos, inscritos na rede das determinações concretas. (GIARD, 1998, p. 217).

Ao filmar seu ritual a artista foca sua produção em vídeo no tempo de sua ação: o tempo da tarefa de passar a roupa, de costurar e de se maquiar. O tempo de Parente é real, não provoca alterações, é cru, mostrado como é feito, expondo seu processo. *Dança das Cadeiras* é processual. Mostra como se faz, no seu tempo quase real (lembrando que os cortes são do equipamento, e tudo é filmado). A estética de *Tarefa I* também lembra esse meu vídeo. Utilizamos uma linguagem simples: a câmera é fixa, centralizada, sem edições. Por isso, muitas vezes dá a impressão de ser um vídeo que poderia ser realizado por qualquer um, distante da ideia de que arte é técnica, e sim uma arte do fazer, momentos do cotidiano.

2. Coisas que cabem em uma caixinha de fósforos.

Plano branco, sobre ele, uma mão aparece, deposita sobre o centro da superfície uma caixa pequena, também branca, cheia de pequenos lápis coloridos. Some e retorna, dessa vez acompanhada da outra mão. Vai retirando um a um os lápis de dentro da caixinha. Primeiro um lápis azul claro, seguido de um amarelo, outro laranja um pouco sujo, um lápis verde de desenho, outro amarelo – mais claro que aquele e apontado nas duas extremidades, um preto que também parece de desenho, outro verde e finalmente outro preto, que parece ser um lápis de cor da cor preta. No total são oito lápis muito pequenos, menores que um dedo indicador. Estão enfileirados no centro da tela. A caixa é deixada acima dos lápis e podemos ver uma numeração inscrita no interior da caixa. A ação dura certa de 35 segundos. Tudo transcorre em silêncio.

Corte. Os lápis somem e novamente surge uma mão que deposita no centro da superfície uma caixinha, porém tem outras coisas dentro – um cadeado ocupa o topo. As mãos retornam novamente e começam, outra vez, a mesma ação de retirada. Um cadeado grande, preto e cinza, uma chave é colocada ao seu lado, um cadeado menor, dourado, comum, outro cadeado pequeno, todo prateado. Uma a uma, cinco chaves são retiradas e colocadas lado a lado. Duas tem suporte para prender ao chaveiro, duas têm um detalhe em preto na parte superior e as outras são todas prateadas, comuns. A caixa torna a ficar acima dos objetos, centralizada na tela. Trinta segundos se passaram.

Outro corte, somem as chaves e cadeados. Rapidamente as mãos trazem a mesma caixinha de fósforo e retiram três apontadores. Todos são prateados, de metal e estão um pouco enferrujados. O primeiro é mais quadrado que os outros, tem espaço para apontar um lápis somente. O segundo tem espaço para dois. O terceiro, para um É mais simples e mais novo que o primeiro apontador. A caixa repousa ao lado dos apontadores. Demora dez segundos o ocorrido.

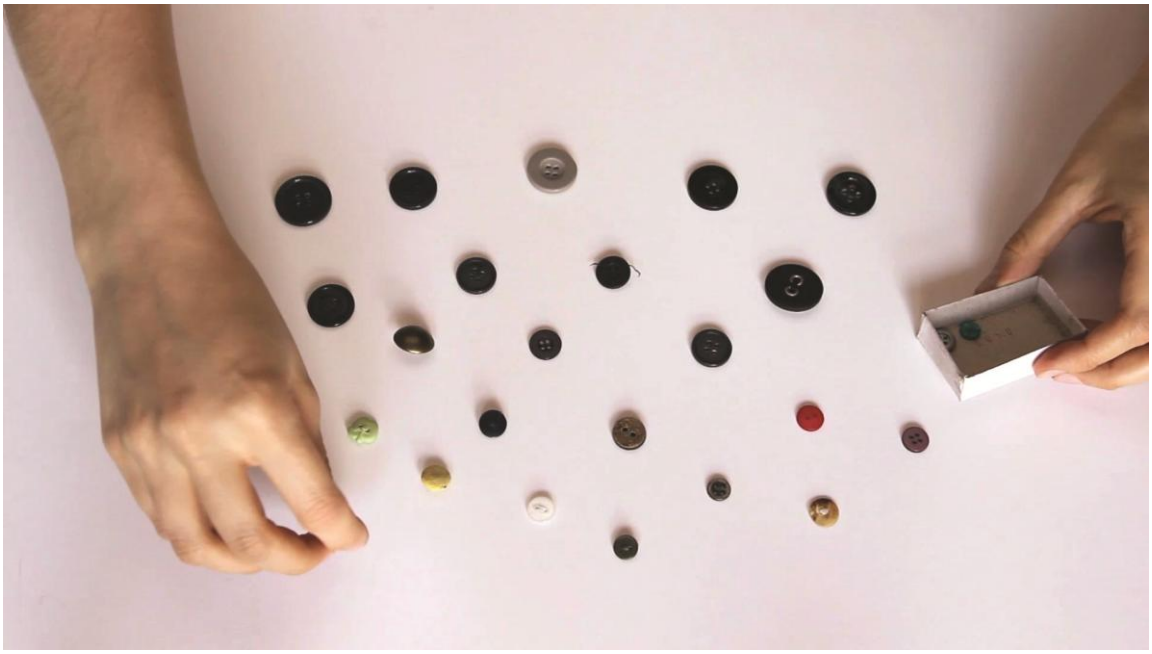
Da mesma forma a cena muda, outra vez. Agora a caixa está cheia de pedras. Das maiores às menores, vão sendo retiradas uma a uma. As primeiras são pretas, cinzas e duas avermelhadas. São quase todas cinza claro, algumas mais avermelhadas e outras mais escuras. Uma é quase amarelo queimado, duas são esverdeadas. São quatro fileiras de pedras, somando no total vinte e duas pedras. Essa é a ação mais demorada, quase um minuto.

Desaparecem. Entram em cena as mãos, primeiro uma que deposita a caixa cheia no centro na tela, logo em seguida as duas juntas retiram de dentro duas conchas, uma

grande e outra menor. Em dez segundos vemos as conchas enfileiradas, e a caixa, agora vazia.

Outro corte, agora a caixa está cheia de botões. Os da superfície são pretos, são os primeiros a serem retirados e também são os maiores. São pretos, ou azul-marinho, um cinza se destaca mas em geral são comuns. Um ainda tem um fio dentro de seus furos. O décimo segundo é diferente, não possui furos visíveis e é dourado. O décimo terceiro é amarelo e pequeno. O próximo é vermelho, o seguinte cinza, todos pequenos. Azul, verde, amarelo claro, transparente, preto, bege – seria madeira? Lilás, cinza, transparente, azul e por último, prateado. Formam uma constelação de botões coloridos e neutros. Com o fim desta ação, o vídeo acaba.

Coisas que cabem na caixinha de fósforos é um vídeo realizado em 2014, recém descrito nestas páginas, em que retiro miudezas de uma caixa de fósforos encontrada entre algumas tralhas da mudança. As próprias coleções que protagonizam o vídeo são *acumulaçõezinhas* cotidianas ou de viagens. A vontade de filmá-las veio ao reencontrar essa caixinha onde, quando menor, guardava coisinhas pequenas. Que espécie de medida é essa, que quase nada cabe? Cabem *quase-nadas*, cabem coisas invisíveis, descartáveis, não fosse uma vontade curiosa de mantê-las próximas.



Amanda Teixeira, *Coisas que cabem em uma caixinha de fósforos*, 2014, 3min50seg. Cor. Som. Digital.

2.1 Coleção e mostruário

A influência do texto de Ítalo Calvino (1923-85) nesse trabalho é clara. Foi lendo *A Coleção de Areia* (coletânea de crônicas e outros textos do escritor italiano), nas férias de julho, que recordei das coleções. Sempre estive cercada de coleções. Minha família possui coleções ordinárias e fascinantes, algumas beirando a acumulação. Mais que inevitável, o gosto pela coleção me foi incentivado.

Possuo a coleção de selos que meus irmãos começaram e, por algum tempo, também colecionei, mesmo gostando mais de organizá-la nos álbuns do que a busca pelos selos em si. Fascinava-me mesmo era ler os nomes dos países que nunca tinha ouvido falar, e imaginar, por sua representação no selo, como seria. Por anos acreditei que Magyar Posta era um país, possivelmente no Oriente Médio ou no norte da África, enquanto não passava do nome da empresa de correio húngaro. Os selos brasileiros eram os mais sem graça, sempre de flores ou de futebol, enquanto outros países tinham selos com gatinhos, com paisagens exóticas e retratos de pessoas importantes – não que pra alguém por aí Pelé não seja importante, só que eu não sou esse alguém.

A segunda coleção que herdei foi de bibelôs de coruja, da minha vó. Antes de morrer ela já me avisara que a coleção seria minha. Depois disso, nas datas festivas, comecei a comprar corujas sempre que encontrava, pensando em aumentar a coleção. Hoje elas vivem nas prateleiras da minha casa, e, como são muitas, algumas envoltas em jornal, dentro de uma caixa de papelão, no quarto dos fundos, em meio à bagunça.

A terceira me foi atribuída, forçada praticamente. Mas é apenas uma coleção de lápis, afinal, é a coisa mais barata nas lojinhas de museus. O fato é que nunca escolhi colecionar nada disso. Dei-me conta que já possuía minhas próprias coleções lendo o texto de Calvino. Isso se for possível chamar esses pequenos acúmulos que se tornam afetivos de coleção.

Buscando realizar o impossível, quando criança, usava borrachas e lápis até o fim. Alguns ficaram guardados nessa mesma caixinha que protagoniza o vídeo. Os cadeados são de viagem, eventualmente quebram e vão fora, mas as chaves ficam. As pedras são de uma viagem ao litoral francês. Eu que nunca tinha visto uma praia de pedras, sem areia, fiquei fascinada. Cassis, Cannes, Nice e outras praias menores foram locais de coleta dessa micro-coleção. As conchas são dessa mesma praia onde morei e

que tanto falo, que sempre retorno. São partes de uma coleção maior, mas não cabiam muitas na caixinha. Os botões são aqueles adicionais que vêm com as roupas. Eventualmente as roupas se vão, são doadas, vendidas, e os botões permanecem. Por isso, são mais acúmulos que coleção. *Coisas que cabem em uma caixinha de fósforos* (2014) é um primeiro vídeo. A ideia é fazer um segundo, terceiro, sempre que encontrar conjuntos que se encaixem na medida da caixa.

Amanda Teixeira, *Coleção de Vento*, 2014, 3 min. Cor. Son. Digital.

Seguindo uma mesma linha de pensamento, comecei uma coleção própria, uma coleção de impalpáveis, uma *Coleção de Vento* (2014). É uma ideia de filmar não o próprio vento, mas sua ação, sua propagação, filmar o invisível. Nesta primeira coleta estão os ventos de Florianópolis, próximo à casa, onde mora meu tio. O vento era muito presente, quando estávamos lá, principalmente o vento sul (vento *suli* em Florianópolis, chamado de Minuano por aqui), que causava caos por onde passava. Não só visível, o som do vento era o quase-silêncio na natureza – diferente daqui, onde quase inexiste, ocupado pelo motor da geladeira e os carros que passa de vez em quando.

Talvez tenha sido pensando nisso, ou na leitura de Calvino, ou na vontade de filmar uma ação realizada por forças da natureza das quais não controlo, ou em outra definição de tempo, ou numa combinação desses fatores. Percebi, então, o vídeo como forma de olhar pras coisas, olhar pra o que não pode ser visto (por não ter forma, ou por ser ignorada socialmente). Ver, com uma câmera, as coleções, os gestos guardados.

2.2 Ver como vídeo – ver como espectador

No latim, vídeo, é um verbo, *videre*, "eu vejo". Assim, estes trabalhos se relacionam com as definições de vídeo por serem mesmo uma forma de ver. A palavra muitas vezes é utilizada como complemento de outra: videoclipe, vídeoarte, videogame, tela de vídeo, câmera de vídeo, o que, na leitura do autor francês Phillipe Dubois[3] interfere na sua identidade como linguagem.

> Em todo caso, sufixo ou prefixo, o termo "vídeo" não funciona nunca como um "fixo", a raiz, o centro, mas sempre como um periférico, uma especificação, uma variante, uma das várias formas possíveis de uma entidade que vem de outro lugar e não lhe pertence. (DUBOIS, 2004, p. 71).

A falta de identidade do termo é perceptível em francês, idioma do autor, no qual não possui gênero, podendo ser feminino ou masculino. Não possui nem mesmo uma língua própria, o termo é equivalente em inglês, francês, português, italiano e espanhol. Sua etimologia em latim "eu vejo", demonstra que o vídeo está em todas as áreas da imagem, já que representa o próprio ato de um sujeito olhando (uma ação em curso). De acordo com Dubois, dessa forma se distingue o ato de ver vídeo com o ato de ver da foto (eu vi), o do cinema (eu creio ver) e da imagem virtual (eu poderia ver). Suas características flutuantes representam um problema de identidade e consequentemente um problema de definição teórica.

Parece, então, mais fácil compreender o vídeo como um processo – um estado, uma forma de pensar - do que um objeto. "Se o vídeo é uma imagem [...], então talvez ele beire o esgotamento. Ocorre, porém que ele excede este mero terreno do visível." (DUBOIS, 2004, p. 100) Para o autor francês ocorre um "erro de postura" ao pensar que vídeo é uma imagem, e assim associá-lo a todas as outras imagens, alinhá-lo com a pintura, a escultura, o cinema, etc. Dessa forma, conclui:

> O que eu me digo um pouco hoje em dia é que, para pensarmos o vídeo, talvez devamos parar de vê-lo como uma imagem e de remetê-

[3] As ideias apresentadas aqui fazem referência aos subcapítulos dois e três do capítulo primeiro *Vídeo e teoria das imagens* no livro "Cinema, vídeo, Godard" de Philippe Dubois. Explica: "Neste trajeto, se 'o vídeo' permanece *em suspenso* como um problema não resolvido, é no sentido genérico de uma forma de imagem e de pensamento. A meu ver, não existe uma *especificidade* do 'vídeo', seja *como imagem*, seja como dispositivo. Como explicarei mais adiante [...], creio que só podemos pensar o vídeo seriamente como um 'estado', estado do olhar e do visível, maneira de ser das imagens. Eis, no fundo, a tese que perpassa todo este livro: o 'vídeo' não é um objeto (algo em si, corpo próprio), mas um estado. Um estado *da* imagem (em geral). Um estado-imagem, uma forma que pensa. O vídeo pensa (ou permite pensar) o que as imagens são (ou fazem)." (2004, p. 23)

> lo à classe das (outras) imagens. Talvez não devamos vê-lo, mas concebê-lo, recebê-lo ou percebê-lo. Ou seja, considera-lo como um pensamento, um modo de pensar. Um estado e não um objeto. O vídeo como estado imagem, como forma que pensa (e que pensa não tanto o mundo quando as imagens do mundo e os dispositivos que as acompanham)". (DUBOIS, 2004, p. 100)

Meus trabalhos em vídeo se relacionam com a definição etimológica de vídeo e a ideia de um estado-vídeo por interessar não somente a ação interna do trabalho, mas a maneira como ele é feito, filmado e apresentado (a opção vídeo). Não poderia ser performance com hora marcada, nem é uma videoperformance como Parente, não poderia ser uma série de fotografias, tampouco é cinema, mas poderia ser estado-vídeo, flutuante, uma maneira de pensar em imagens.

A ideia de estado-vídeo me interessa por permitir que o vídeo seja um trabalho em aberto e em processo. Nesse sentido, a abordagem de Ranciére esclarece o papel do espectador e sua relação com o que lhe é apresentado. Para ele, "ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir." (RANCIÈRE, 2012, p. 8) Ainda que o texto fale sobre teatro, em alguns pontos se aproxima muito do nosso espectador em exposições, e chega ainda mais próximo se for um espaço expositivo que apresenta vídeos. A falta de mobilidade em um espetáculo teatral se assemelha muito à norma corporal esperada de um visitante num museu. Por isso, ao pensar a apresentação de um trabalho, espero que ao espectador não caiba somente olhar, encontrar um sentido claro, mas ver como buscar um sentido que deve ser construído, e que é mutante. A emancipação está nessa mudança do espectador passivo para o "inquiridor, ou experimentador cientifico que observa os fenômenos e procura suas causas" (RANCIÈRE, 2012, p. 10).

Existe, para o autor, uma terceira coisa que habita o espaço entre o que o diretor faz ver e o que o espectador vê de fato, que nenhum deles possui – seja no teatro ou nas artes visuais. "É nesse poder de associar e dissociar que reside a emancipação do espectador, ou seja, a emancipação de cada um de nós como espectador." (RANCIÈRE, 2012, p. 21) Essa coisa é um espaço de troca, simbólica, invisível, imperceptível. Assim, tornar perceptível o que não é visto perpassa todas as etapas deste trabalho, desde a escolha dos objetos até ser mantida e instigada a presença desta (terceira) coisa.

3. Não repara na bagunça

Este talvez não seja o fim, e sim o meio. O que aqui está apresentado, narrado, analisado, é parte de uma pesquisa e descobertas recentes, das quais ainda me surpreendo. Partindo destas leituras, realizei outros trabalhos, nas quais as ideias de invisível colecionável estejam mais presentes, em seu fazer, ao menos.

Dos mais recentes, a série de fotos *Mostruário* (2014) expõe a ideia de colecionismo descarado. Também trabalha com uma ficção, pois o mostruário não é algo que herdei ou estava na família, mas um objeto encontrado no Instituto de Artes, no esvaziamento de armários trancados há muitos anos na sala de gravura, e que ia ser jogado fora. Não imagino muitas opções do porquê um mostruário de couros estaria nesse armário, e esse não saber me levou a fotografá-lo. Como se abrisse um livro, fotografei as páginas centrais, onde o adesivo com a numeração se manteve. Segui um padrão formal dos vídeos, segurando o objeto com as mãos sobre fundo branco. As fotos possuem 20x30cm, colocadas lado a lado, com dez centímetros de distância entre elas. . Este trabalho, mais que outros, assumem formas diferentes de acordo com a situação e propõe leituras distintas dependendo dos trabalhos colocados próximos.

Feito a partir de potes de vidros comuns, esse segundo trabalho são um desdobramento das mesmas ideias, porém no tridimensional. A partir de fôrmas em silicone produzi cópias ocas em cera e parafina, onde verto a mistura líquida, espero que sequem um pouco e despejo o excesso, espero que esfrie e retiro-as. Fiz mais 30 potes de três fôrmas diferentes. Alguns são finos, outros espessos, alguns saem deformados e outros quebram. Têm tonalidades (da cera pura, cera e pouca parafina, meio a meio, até a parafina pura) e translucidez diferentes. Poderiam ser iguais, mas não são.

Em uma vista frontal o trabalho é uma natureza-morta e lembra pintura, principalmente as de Giorgio Morandi. Não vou me aprofundar na discussão sobre a cor opaca e inerte nem o espaço pictórico que Morandi cria. Porém, é nas escolhas do artista italiano que pintava quase sempre as mesmas garrafas e recipientes. Para Argan “Ele chega a esta identidade essencial entre o eu e o mundo, a esta escolha do objeto em termos de mediação e aplainamento, por meio de um lento processo de seleção e redução de valores”. (ARGAN, 1993, p. 375) A forma semelhante é resultado de uma escolha semelhante: os objetos que fazem a mediação entre sujeito e mundo.

Não poderia deixar de falar também sobre o tempo próprio criado nas cenas pintadas pelo italiano. Talvez o uso das cores, a composição, algo que cria um congelamento silencioso, uma passagem extremamente lenta do tempo. A impressão que os objetos estarem abandonados há bastante tempo, e que assim permanecerão por mais muitos anos. Imagino uma fina camada de poeira, neste lugar onde não circula nem ar nem pessoas, as janelas estão fechadas, a luz uniforme não deixa nenhuma chance para a dramaticidade. Esse espaço neutro, quase asséptico, o lugar da incerteza, do não-saber, por vezes atravessa meu trabalho.

Dessa forma, esta pesquisa aborda o tempo como esse lugar matriz de ideias, e como meio. Tempo como perfume secreto que paira nos espaços que habitamos. Parto da percepção do tempo, para falar dele, percebê-lo nas coisas, sua manifestação, assim como busquei o vento no movimento das árvores. Foi uma escolha, falar de algo grande, desmedido, pelas coisas miúdas, invisíveis e às vezes banais.

Escolhi o vídeo como linguagem para falar disso. Mas o vídeo não basta, se desdobra em fotografia como sempre se desdobrou no meu trabalho. O vídeo é demasiado virtual ainda, virou objeto, está virando. Tende a crescer, acumular-se, ser um acúmulo mesmo, assumir corpo. Para o futuro destes objetos penso aos pares: se multiplicar ou se dividir, deformar ou uniformizar, aumentar ou diminuir, mudar o material ou ver na parafina a solução para algumas questões, seguir com objetos utilitários ou investir em novas formas, partir para instalações de grandes suportes ou restringir a quantidade para valorizar a unidade. Quanto a isso tenho muitas dúvidas e muita tranquilidade. Esse pensamento cabe à pesquisa como um todo.

Mais de uma vez, instigada por algo, não conseguia resolver um trabalho (desses vários que ocupam cantos, o alto dos armários, as pastas, os HDs, e inacabados tornando-se acúmulos). Mais de duas vezes esquecê-lo, começar outro, ir ler um livro, cuidar do resto da vida, foram essenciais para que o que parecia verde tornasse maduro. É claro que aquela foto não se explica guardada na gaveta, aquela ideia não se realiza nas páginas do caderno de anotações. O que muda é minha percepção sobre eles, e aí que uma pesquisa como essa se faz necessária.

As experiências artísticas que tive nestes últimos anos me mostraram as vantagens de não deter-se em somente uma linguagem ou um material, estar aberto e atento ao que ocorre dentro do próprio processo, simultaneamente sair e ver de fora,

ainda que isso cause certa confusão. As minhas dúvidas respondo com perguntas. E se em maio não sabia sobre o que era essa pesquisa (sabia sobre o que não era), em novembro, depois de alguns livros lidos, algumas viagens viajadas, alguns exames de sangue, um gato a menos e alguns quilos a mais, arrisco dizer que sim. Entretanto, estar aqui, presente no trabalho foi central para descobrir que não trabalho as coisas como são, mas como as (não) vemos: estranhas, sutis, reveladoras, contadoras de histórias e fascinantes.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CALVINO, Italo. Palomar. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____ Um General na Biblioteca. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Centro Pompidou. Elles: mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou. São Paulo: Bei, 2013

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce. Espaços Privados. In: CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. A invenção do cotidiano: Morar, Cozinhar. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1996. p. 203-2010.

COTTON, Charlotte. A fotografia como arte contemporânea. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2010.

DUBOIS, Philippe. “ um efeito cinema na arte contemporânea. IN: COSTA, Luis Claudio da. Dispositivos de registros na arte contemporânea. Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2009.

_____ Cinema, Vídeo Godard. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

GIARD, Luce. Cozinhar. In: CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. A invenção do cotidiano: 2. Morar, Cozinhar. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1996. Cap. 10. p. 211-228.

MELLO, Christine. Extremidades do vídeo. São Paulo: SENAC, 2008.

PARENTE, André; MACIEL, Katia (Org.). Letícia Parente: Arqueologia do Cotidiano: objetos de uso. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2011.

PARENTE, André; MACIEL, Kátia. Letícia Parente. Disponível em: <http://www.leticiaparente.net/>. Acesso em: 27 maio 2014.

RANCIÉRE, Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RUSH, Michael. Novas mídias na arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

YOURCENAR, Marguerite. O tempo, esse grande escultor. In: YOURCENAR, Marguerite. O tempo, esse grande escultor. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. Cap. 4. p. 53-59.

CANAL Entrevista André Parente e Katia Maciel - Parte I. S.i.: Canal Contemporâneo, 2011. youtube (15 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=73Tger78zSg>. Acesso em: 24 nov. 2014.

CANAL Entrevista André Parente e Katia Maciel - Parte II. S.i.: Canal Contemporâneo, 2011. youtube (15 min.), son., color. Disponível em: <https https://www.youtube.com/watch?v=_dE5JdIxA2c>. Acesso em: 24 nov. 2014.