

Torreão,
lugar de rastros
Volume I

Projeto gráfico e diagramação

Thaís Cristina Martino Sehn

Capa

Luana Alt

Thaís Cristina Martino Sehn

Confecção da luva

Flávia Nuñez Vieira

Ana Luzia Ziemann

Revisão

Lauro Iglesias Quadrado

CIP - Catalogação na Publicação

Luersen, Paula Cristina

Torreão, lugar de rastros / Paula Cristina

Luersen. -- 2018.

522 f.

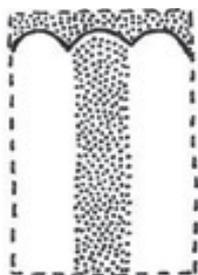
Orientadora: Mônica Zielinsky.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Torreão. 2. Espaços independentes. 3. Arte contemporânea. 4. Arte e Educação. 5. Acontecimento.
I. Zielinsky, Mônica, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
ÊNFASE EM HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA DE ARTE

Tese de doutorado



**Torreão,
lugar de rastros**

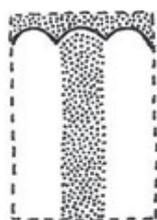
Paula Luersen

Orientadora: Prof^a Dr^a Mônica Zielinsky

Porto Alegre, Setembro de 2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
ÊNFASE EM HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA DE ARTE

Tese de doutorado



**Torreão,
lugar de rastros**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, sob orientação da Prof^a Dr^a Mônica Zielinsky, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte.

Paula Luersen

Orientadora: Prof^a Dr^a Mônica Zielinsky

Porto Alegre, Setembro de 2018

A banca examinadora, reunida para avaliação em 18 de setembro de 2018, foi constituída pelos seguintes professores:

Prof^a Dr^a Maria Raquel da Silva Stolf (PPGAV/Udesc)

Prof^a Dr^a Tania Galli Fonseca (PPGPSI/UFRGS)

Prof. Dr. Paulo Antonio de M. P. da
Silveira (PPGAV/UFRGS)

Prof^a Dr^a Niura Legramante Ribeiro (PPGAV/UFRGS)

Prof^a Dr^a Mônica Zielinsky (PPGAV/
UFRGS - Orientadora)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à CAPES – Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoas de Nível Superior – por proporcionar que o tempo de formação no doutorado fosse dedicado exclusivamente ao estudo e desenvolvimento da pesquisa, bem como às atividades docentes envolvidas nesse estágio de formação. Esse tipo de fomento é imprescindível para que a universidade continue exercendo um papel transformador na sociedade e para que o acesso à pesquisa se coloque como uma possibilidade real de trabalho para todos.

Agradeço aos professores e servidores das universidades públicas, principalmente àqueles que fizeram parte da minha formação acadêmica na Universidade Federal de Pelotas, Universidade Federal de Santa Maria e Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Agradeço pelo ensino gratuito e de qualidade e também por terem me proporcionado a possibilidade de encontro com uma imensa diversidade de pensamentos, com diferentes contextos de aprendizado e ensino.

Agradeço a toda a equipe das bibliotecas das universidades por onde passei, em especial à Biblioteca do Instituto de Artes, Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Biblioteca da University of Georgia, lugares onde a tese foi desenvolvida e escrita.

A Mônica Zielinsky pelo acompanhamento dos meus estudos, pelo compartilhamento de leituras e escritas, mas também de dúvidas e caminhos a seguir tanto na pesquisa como na docência em arte. Por ter me orientado sempre reafirmando a necessidade de ousadia.

A Neiva Bohns e Blanca Brites por terem feito parte da minha trajetória como orientadoras, deixando inscrita em mim um pouco da sua forma de pensar.

A Elida e Jailton por toda a abertura e generosidade em relação à pesquisa, pelas trocas e encontros que fortaleceram minha vontade de arte. Pelo acolhimento que me fez seguir em frente.

A todos os que colaboraram diretamente para essa pesquisa como entrevistados – Camila Gonzatto, Maria Paula Recena, Enéas de Sousa, Glaucis de Moraes, Gabriela Motta, Juracy Rosa, Eduardo Veras, Mariana Silva da Silva, Glaci Bordin, Samantha Moreira, Eduardo Frota, Fernando Lindote, Claudia Paim, Marcos Sari, Malu Fatorelli, Manoel Ricardo de Lima e André Severo – pelo seu tempo e pelas conversas que sustentaram o meu entusiasmo.

Aos professores da banca de qualificação pela atenção ao trabalho e compartilhamento de referências e aos professores da defesa final pelo aceite em fazerem parte desse momento.

Ao Antônio Augusto Bueno por todo o auxílio e cedência do espaço do Atelier Jabutipê para a realização da defesa final, recebendo a exposição do processo de trabalho da tese aberta ao público.

A minha amiga e primeira leitora Renata Job por todos os momentos de troca e cumplicidade. A Luana Alt pelo acompanhamento, pelo cuidado e amizade de sempre. A Daiana Schwartz, Igor Simões, Felipe Caldas, Luísa Kiefer e Francisco Dalcol pela amizade e compartilhamento desse estágio de estudos. A Daiana Schröpel, Carolina Moraes Marchese, Ana Carla de Brito e Fercho Marquéz pela presença e pelo carinho durante o processo de montagem e preparação para a banca final.

Aos meus pais, pelo amparo de uma vida inteira e por me apoiarem nas minhas escolhas. Pelo amor e companheirismo.

Ao meu irmão, por sempre estar presente na hora certa. A ele e a Bya por anseios, mudanças, conversas e cervejas que compartilhamos.

Ao Lauro, por me apoiar, me incentivar e estar junto de forma tão atenta. Pela leveza que confere aos meus dias.

Resumo

Esta pesquisa concentra-se na memória do Torreão, um lugar que efetivou de 1993 a 2009 um cruzamento entre produção e reflexão em arte na cidade de Porto Alegre. Ele parte da vontade de dois artistas e professores, Elida Tessler e Jailton Moreira, de inventarem um lugar à sua medida. Agrega, em sua trajetória, alunos, artistas convidados e visitantes num processo contínuo de experimentação do pensar e do fazer arte contemporânea. A proposta da pesquisa é pensar o Torreão em seu potencial gerador de acontecimentos, enquanto lugar que possibilita a criação de novos espaços-tempos para aqueles que por lá passaram. Explora-se, para isso, o cruzamento entre dois arquivos: um arquivo atual de narrativas de alunos e visitantes, formulado durante a pesquisa, e o arquivo de registros produzidos durante a trajetória do espaço. Alguns dos temas trazidos pela tese são a arte como construção de lugar, as intervenções de artistas na torre da casa e o processo de ensino da arte lá praticado. Os rastros deixados pelas vivências na casa permitem, por fim, afirmar a presença atual do Torreão e levam a perceber suas ressonâncias no hoje enquanto pensamento ligado à invenção.

Palavras-chave:

Torreão, acontecimento, arte contemporânea, lugar, experiência.

Abstract

This research revolves around the memory of Torreão, a place that bolstered the intersection between production and reflection in the arts in Porto Alegre from 1993 to 2009. Torreão was born out of the will of two artists and teachers, Elida Tessler and Jailton Moreira, to create a place at their whim. In its trajectory, it aggregates students, and guest artists and visitors in a continuous process of experimentation in contemporary thinking and practices. The proposition of this research is to think of Torreão as a potential initiator of events, as a place that favors the creation of new space-time experiences for those who came over there. Thus the intersection of two archives is explored: a current archive of narratives of students and visitors, which was formulated during this research, and the archive of produced registers throughout the trajectory of the venue. Some of the themes scrutinized in this dissertation include art as construction of places, the intervention of artists in the tower of Torreão's building, and the processes of teaching art that were practiced there. The traces that have been left by the experiences lived in the house vouch for the current presence of Torreão after all, and lead to the perception of their resonances today as a thought linked to invention.

Keywords:

Torreão, event, contemporary art, place, experience.

SUMÁRIO

0.1 À procura do quê **16**

0.2 Plano de deriva **36**

1. Lugar da memória **44**

2. Paisagem inscrita **72**

3. Torre dos relógios **108**

4. Paisagens instáveis **150**

5. Passagem **180**

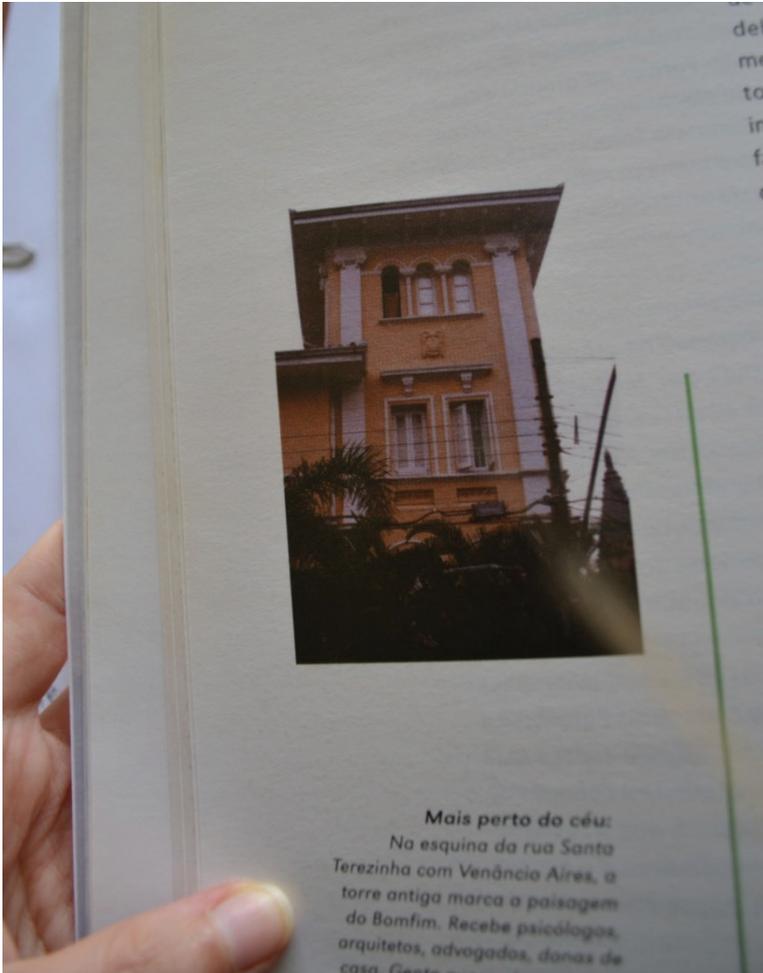
0.3 Torrear **210**

0.4 Referências Bibliográficas **219**

*Eu prefiro escrever a já ter escrito.
Prefiro permanecer, habitar esse
tempo, conviver com esses anos,
perseguir longamente imagens esquivas
e examiná-las com cuidado. Vê-las
mal, mas vê-las. Ficar ali, olhando.*

Alejandro Zambra

0.1. À procura do quê?



“*Só há um ponto fixo. É a
nossa própria insuficiência.
É daí que é preciso partir.*”

Franz Kafka

** A pergunta que dá nome à introdução desse trabalho é uma apropriação do título da intervenção que o artista Paulo Gomes realizou no Torreão, em 2001. A imagem, por sua vez, é uma das fotografias que compõe os meus registros dos estudos nos arquivos do Torreão.*

Espera-se que o autor de um texto acadêmico revele no início da explanação as razões que o levaram a escolher determinado tema de pesquisa. Tais porquês surgem das experiências de vida, da curiosidade e, no caso de um doutorado, também de escritos, leituras e cruzamentos que já estabeleceram certa familiaridade entre o pesquisador e o assunto escolhido. A presente pesquisa se concentra na memória de um espaço que efetou, de 1993 a 2009, um cruzamento entre produção e reflexão em arte contemporânea na cidade de Porto Alegre. O Torreão, um casarão localizado no bairro Bom Fim, surge da vontade de dois artistas/professores, Elida Tessler e Jailton Moreira, de reunir em um mesmo espaço o atelier de Elida e a prática docente e artística de Jailton. Essa ideia inicial funda um lugar de diálogo em torno da arte contemporânea que logo se estende, tanto em termos de abertura ao outro – somando-se aos dois artistas uma série de interlocutores que o espaço passa a acolher – quanto em termos de proposições – que se ampliam na medida em que as trocas acontecem. Embora o Torreão tenha permanecido durante 16 anos em funcionamento contínuo e vibrante, não tive a oportunidade, à época, de ocupar a posição de aluna, de frequentadora ou mesmo de visitante. Não pude vivenciar o casarão durante esse período.

A descrição acima surge, porém, do fato de o Torreão ter me alcançado e da possibilidade de lançar ao lugar um olhar a partir do hoje, já consciente do seu reconhecimento regional e nacional. Essa visibilidade, que não figurava dentre as pretensões de Elida e Jailton, se dá principalmente quando o Torreão é reconhecido como precursor do fenômeno de profusão de espaços independentes de arte contemporânea surgidos nos anos 1990 e início dos anos 2000. A alcunha de “espaço independente” é atribuída, no entanto, somente após cinco anos de funcionamento do Torreão, ganhando circulação nacional quando iniciativas em sentido análogo – AGORA/ Capacete (Rio de Janeiro/RJ, 1998-), Alpendre (Fortaleza/CE, 1999-2012), Espaço Experimental Rés do Chão (Rio de Janeiro/RJ, 2002-2006), Grupo Camelo¹ (Recife/PE, 1997-2002), Atelier Aberto (Campinas/SP, 1997-) – tomam fôlego no país, para além das diferenças de contexto e atuação que as animavam. Contudo, vale sublinhar que a natureza do Torreão vai se definindo no decorrer de sua instauração e a partir da vontade de Elida e Jailton de não apenas ocupar conjuntamente um lugar, mas de inventá-lo à sua medida. São trocas, encontros, aulas, viagens, parcerias e produções artísticas que vão dando forma ao Torreão no decorrer de sua trajetória. Mesmo depois do fechamento de suas portas, continua a representar uma grande dificuldade para Elida e Jailton encontrarem uma forma objetiva de defini-lo, pois a própria operação de definir impõe um fechamento, tornando plana a espessura dos diálogos, acontecimentos e experimentações que guiaram a constituição e o percurso do lugar. Dessa forma, conferir ao Torreão uma definição é, para usar as palavras de Jailton Moreira,

1 Sobre o grupo Camelo, consultar: Pinheiro, Jane. Arte contemporânea no Recife dos anos 1990: Grupo Camelo, Grupo Carga e Descarga. Recife: Zanzar, 2016.

deixar de considerá-lo como um “campo de ações instável, cheio das incertezas que os processos artísticos e educacionais estão sempre a gerar”².

Ainda que essa breve explanação comece a demonstrar a relevância de ter tomado a memória do Torreão como horizonte de pesquisa, admito deixar em aberto a dúvida sobre as razões de tê-lo escolhido, não tendo o espaço feito parte, propriamente, da minha formação. Por que, afinal, surge o interesse de pesquisar um lugar que não vivenciei diretamente, inscrito em uma cidade que eu só então começava a conhecer, buscando saber mais sobre pessoas com as quais nunca tinha tido contato anterior? Teria eu renunciado a qualquer tipo de familiaridade? Por meio dessas indagações cheguei a uma possível compreensão sobre as minhas escolhas que parecem corroborar o argumento do filósofo e poeta francês Paul Valéry quando afirma que “não existe teoria que não seja um fragmento cuidadosamente preparado de alguma autobiografia”³.

Cabe, por certo, explicar ao leitor. O que, para mim, soa próximo no tema de pesquisa escolhido ou mesmo nos procedimentos que procurei empregar, é o próprio estranhamento: uma distância que sempre teve de ser percorrida, sempre teve de ser mediada, para que eu pudesse alcançar o que ainda se colocava como pura curiosidade. Vinda de uma cidade pequena e de uma região onde não existiam museus de arte ou mesmo centros culturais consolidados, estive sempre distante daquela arte que conheci através dos livros na minha adolescência. Ainda que esses livros – o primeiro deles que retirei na biblioteca da escola foi *História da arte* (1992) de H. W. Janson – apresentassem algo distante, sabia que um dia seria possível conhecer o que se insinuava naquelas páginas. A imagem mais presente dessa época, ainda hoje em minha memória, era a foto de uma catedral gótica da qual já não lembro a localização ou o nome. Guardo somente a imagem de arcos que se cruzavam e a enorme dimensão da catedral em relação às medidas ínfimas de um visitante. Era fascinante, um tanto assustador e irreal, esse mundo para além da minha geografia constitutiva.

Antes mesmo do encontro direto com as obras de arte vistas nos livros, interpôs-se ainda outro mundo, que anunciava algo que eu não sabia existir na época: a arte contemporânea. Lembro como e de onde veio o primeiro relato que tornou esse mundo – e novamente essa distância – possível: a professora de arte do Ensino Médio, que havia voltado de uma Bienal de São Paulo, contou-nos a respeito dos seus dias no Parque Ibirapuera. Recordo alguns detalhes do relato sobre um trabalho específico: ela dizia ter estado em uma sala escura, tão lúgubre que não pôde enxergar coisa alguma ao adentrá-la. Em alguns minutos, disse encontrar uma parede que tomou como referencial. Dela, avistava um círculo no chão que parecia atraí-la para o centro. Segundo o tom de suas palavras, havia uma grande força naquele círculo inscrito no solo. Embora o olhasse, não conseguia saber se era um cone, um buraco, ou mesmo

2 Geraldo, Sheila Cabo (org.) “Entrevista: Torreão 15 anos de trabalho” in *Concinnitas*, ano 9, volume 2, número 13, dez. 2008, p. 109. Entrevista com Elida Tessler e Jailton Moreira.

3 Valéry, Paul. “Poesia e pensamento abstrato”, in: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 204.

um desenho. Ou perceber do que era feita a forma que a impelia a se aproximar. O relato sobre o deslocamento do corpo na escuridão e a força atrativa daquele círculo, ficaram marcados em mim por meio da narrativa daquela professora. E, então, a um círculo no chão e à escuridão da sala, todos chamavam arte contemporânea. Embora eu pudesse imaginar o que a professora descrevia, parecia não caber dentro da minha lógica existir no mundo – naquele mesmo que eu habitava – um lugar para o que ela referia. Que espaço era aquele, para que servia, como passava a existir? Qual a distância disso que agora se anunciava possível?

Depois de já ter ingressado no curso de Artes Visuais, de ter morado em outras cidades, circulado por instituições, galerias e eventos de arte, eis que se apresenta, outra vez, uma nova distância tão clara quanto intransponível. Nas minhas investigações como pesquisadora passaram a me interessar profundamente a arte brasileira dos anos 1960 e 70 e artistas que já não aceitavam as distinções entre arte e vida, dentro e fora do museu, artista e espectador. Interessava-me o ímpeto das propostas que desafiavam o objeto de arte, colocando-se como acontecimentos momentâneos, performances, ambientes provisórios, intervenções temporárias. Propostas perpassadas pela efemeridade que contrapunham a perenidade do objeto artístico tradicional. Apresentou-se, assim, uma distância que não poderia mais ser facilmente transposta, seja qual fosse o deslocamento geográfico. Pois ela deixava de pertencer somente ao espaço para colocar-se no tempo, de um modo diferente, bem mais agudo, do que a distância temporal também presente em outros tipos de propostas artísticas. Tal distância e o próprio estranhamento que suscitava, porém, já tinham passado a me interessar e soavam altamente instigantes. O processo de desmaterialização da arte, a recusa por subsumir o processo em favor do objeto, tornava o acesso posterior aos trabalhos dependente do registro, do vestígio. Não estando mais disponíveis diretamente, esses trabalhos só chegavam ao público por imagens, vídeos, textos. Para mim, a arte já impunha essa condição seguidamente, exigindo durante toda a minha trajetória a relação com a imagem, com os relatos e a necessidade de imaginar o tipo de intensidade proposto pela experiência direta.

Nesse sentido, tornou-se familiar a distância e bem vindo o estranhamento. Tive de enfrenta-los novamente para pensar o Torreão. Soube da existência do lugar por meio de histórias de viagem, comentários sobre os trabalhos lá desenvolvidos, de conversas com amigos e artistas de Porto Alegre. A maioria das narrativas pareciam marcadas por um apreço ao lugar. Um lugar que, como a minha primeira conversa sobre arte contemporânea, chegou-me mais pelos ouvidos do que pelos olhos, estimulando a imaginação. Quem sabe esse tipo de encontro tenha determinado a atenção que passei a dar aos rastros e ao que são capazes de disparar. O desdobrar das distâncias temporais e espaciais tornaram-se, assim, foco de interesse, considerando que entender a relação com a arte envolve atentar ao tempo, a outras vivências, associações,

acazos e situações que façam vibrar o corpo, de forma a criar tons análogos entre experiências díspares.

Enfim, é da minha própria insuficiência, dessas distâncias que me puseram tantas vezes separada do que desejava conhecer, que surgiu o interesse por realizar essa pesquisa. Acredito que o Torreão tenha me conferido, novamente, o papel de imaginadora que tantas vezes já me coubera e a pesquisa possa propiciar uma aproximação com o pensamento em arte lá praticado, além de colocar em questão os modos de acessá-lo. Esse é o começo individual, pessoal, de onde partem para Paul Valéry as formulações teóricas, passando a exigir a tarefa de refazer “uma estrada completa, como se tantos outros já não a houvessem traçado e percorrido”⁴. O modo casual como aconteceu o primeiro acesso ao Torreão deu abertura a uma rica possibilidade de indagação. A intensidade com que as narrativas sobre a casa chegaram até mim, somada às referências de pesquisa que se colocavam naquele momento, indicavam as falas dos alunos, frequentadores e visitantes como um lugar de partida, uma abertura de onde olhar o Torreão. Para além de situar essas experiências, também me interessava os modos como diferentes pessoas, vindas de contextos e trajetórias diversas, se propunham a contar a sua passagem pela casa. Deslocar o foco dos propositores, já tantas vezes entrevistados sobre o lugar, e concentrá-lo nos alunos e visitantes foi uma das formas encontradas para explorar a heterogeneidade daquelas vivências.

A questão que se colocava, então, era em que sentido abordar os relatos e orientar o pensamento. A via encontrada passou pelos escritos que Elida Tessler apresentou no seminário *reverberAÇÕES: Ritmos da Urgência*, ocorrido em 2008. Ela redigiu para esse evento um texto chamado *O Tempo é onde, o lugar é quando: Torreão* (2008) no qual percebi uma interessante síntese a respeito do lugar. A artista refere o Torreão como um “cruzamento que produz acontecimentos”⁵. Quanto à ideia de cruzamento, podemos pensar nas suas acepções mais lógicas: o Torreão situava-se na esquina onde se entrecruzavam as ruas Santa Terezinha e Venâncio Aires, no bairro Bom Fim, em Porto Alegre; além disso, ele parte da ocasião em que dois artistas, já próximos por sua prática docente compartilhada na Escolinha de Arte⁶, cruzam-se, literalmente,

4 Valéry, 1991, p. 202.

5 Tessler, Elida. “O tempo é onde, o lugar é quando: Torreão”. In: *reverberAÇÕES*, 2008. Disponível em: <<http://blog.reverberacoes.com.br/2008/10/o-tempo-e-onde-o-lugar-e-quando-torreao-por-elida-tessler/>>. Acessado em jun. 2017.

6 Jailton e Elida compartilharam a experiência docente na Escolinha de Artes da UFRGS. Foi lá que, em paralelo às aulas para as turmas de crianças, Jailton começa desenvolver seus cursos de arte, cinco anos antes do Torreão. Eles surgem do interesse dos pais das crianças por também cursarem aulas de arte. Segundo Elida: “Quando, muitas vezes os professores que davam aula no mesmo horário fechavam uma porta divisória entre as salas, nós tínhamos o hábito de deixá-la aberta.” (In: Gonzatto, Camila. *Torreão: entrevista com Jailton Moreira e Elida Tessler*, 2008. Disponível em: <<http://camilagonzatto.blog.spot.com.br/2009/09/torreao.html>> Acessado em jun. 2017.) Daí começa a nascer a prática conjunta que resulta, mais tarde, no Torreão.

pelas ruas de Paris. Lá é onde começam a discutir a possibilidade de invenção de um espaço conjunto em Porto Alegre.

Podemos considerar, também, as possíveis conotações do termo: o local representava, para Elida, um cruzamento entre produção poética – o seu atelier – e a atividade docente – no Instituto de Artes, uma dentre as várias instituições com as quais o Torreão manteve parcerias; para Jailton, o Torreão era o lugar que permitia convergirem ambas as práticas, de artista e professor, compreendidas a partir de então como uma coisa só. A casa era, ainda, um local de intersecção entre produção e recepção de arte contemporânea, pois logo se estabelece uma dinâmica de intervenções artísticas feitas na torre por artistas convidados, bem como o seu acompanhamento por um público frequentador. Além disso, o Torreão também pode ser pensado como um espaço aberto de encontro, que possibilitava o cruzamento entre diferentes públicos e interesses, com pessoas vindas dos mais diversos contextos – escritores, cineastas, artistas, professores, advogados, psicanalistas, biólogos, donas de casa.

Quanto à ideia de acontecimento, poderíamos entendê-la como referência às intervenções que habitavam a torre, por sua condição de especificidade – em sua maioria trabalhos *site specific*, de caráter efêmero, instaurados a partir dos limites de um espaço particular. No texto citado, Elida afirma: “Há a vivência dos artistas e a convivência das proposições, alimentando uma conversa que se estabelece enquanto uma obra é produzida para um lugar determinado”⁷. O prosseguir do texto mostra, porém, que a ideia de acontecimento não se referia apenas às intervenções, mas se estendia ao que se produzia nos encontros, diálogos, aulas, conversas. A atenção se dirige, assim, também às relações que se desenrolavam no espaço: “Ocupamos este lugar com (...) questões, perguntas, surpresas, espantos, estranhamentos, identificações, reações adversas, enfim, tudo o que há de dinâmico neste movimento que propõe diálogos”⁸. Dessa forma, com o termo acontecimento, englobam-se tanto as intervenções enquanto produções únicas, criadas como resposta a um espaço particular, quanto o tom singular conferido a cada atividade, debate realizado, aula ministrada ou encontro obra/público decorrido no Torreão.

Quando o crítico estadunidense Harold Rosenberg introduz a ideia de acontecimento no debate crítico, no final dos anos 50, ele propunha estender a discussão da arte para além da obra enquanto objeto, concentrando-se na ação do artista, no processo de feitura, na instauração dos trabalhos. A partir da influência da filosofia existencialista e da observação da prática de pintores como Pollock, Hofmann e De Kooning, Rosenberg afirmava que nas obras ligadas ao expressionismo abstrato, “o que se destinava às telas não era um quadro, mas um acontecimento”⁹. A obra em si não passava de um registro do embate entre o pintor e a tela, vista como arena de

7 Tessler, 2008.

8 *Ibid.*

9 Rosenberg, Harold. *American Action Painters* [1952], trad. Cesar Tozzi. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 13.

criação. O que, de fato, estava em jogo nessas pinturas, na visão do crítico, era esse momento carregado de energia e criação, e não mais o objeto que dele resultava. A valorização do processo artístico para além do produto causou, já na época, controvérsia. Em resposta ao texto de Rosenberg, a crítica estadunidense Mary McCarthy escreveu um artigo para a *Partisan Review*, refutando com ironia o argumento exposto: “você não pode pendurar um acontecimento na parede, mas apenas um quadro”¹⁰. O debate começava a colocar em xeque uma discussão que os anos 60 e 70 só vieram a aprofundar. Allan Kaprow, após começar sua trajetória artística com a *action painting*, é quem dissemina o termo *happening* (acontecimento, em português) enquanto categoria artística, associando-o a uma radical recusa da arte como objeto e às ideias de improvisação, participação do público e dissolução dos limites entre arte e vida.

É a respeito dessa questão ligada ao regime da obra de arte que nos cabe apontar, então, outro cruzamento que parece decisivo para o Torreão: a convergência entre o que interessava a Elida e a Jailton discutirem e estimularem em termos de prática artística. Havia um ponto de encontro na busca por colocar em questão o processo, discutindo em meio a um fazer ligado ao lugar. Era um interesse comum por pensar a arte “como uma experiência ligada ao movimento, ao espaço, a transformação. É o objeto que se cria e se molda em outras formas e logo em seguida pode terminar”¹¹. Ambos os propositores escolhem, com o Torreão, pensar a arte como construção de lugar. Afinal, para Jailton:

a arte sempre foi a construção de um lugar. (...) A história da arte tem milhares de anos enquanto a ideia da tela pintada e emoldurada – ou o quadro – tem poucos séculos e foi impulsionada, especialmente, no período do Renascimento. Criou-se uma ideia corrente a partir daí, de que a manifestação estética está ligada a um objeto que sirva como troca, ou que mude de lugar, chegue aos espaços privados, estabeleça relações de mercado. (...) No Torreão, a ideia de que o movimento e o espaço abrem possibilidades de intervenções, é também o princípio da construção de um lugar. Um espaço para a conjugação entre pensar, elaborar e fazer.¹²

Optou-se, assim, por acolher e motivar no Torreão produções dissonantes da lógica do artista como produtor de objetos, com todas as suas decorrências institucionais, expositivas e mercadológicas. O interesse era, antes, estimular a conversa sobre os fazeres e acomodar produções em que o olhar do espectador viesse a requisitar o corpo, envolvendo-o como um todo. Para voltar à irônica opinião de McCarthy, no Torreão buscou-se falar da arte que não era apenas destinada a ser pendurada na parede, mas que propusesse pensar o lugar – e como Elida, mais do que isso, um lugar fundador e gerador de acontecimentos. Segundo a artista, no Torreão se podiam “identificar

10 Mary McCarthy [1974] apud Krauss, 2015, p. 46.

11 Dalto, Renato Lemos. “Sim, vou fazer. E assim surgiu a torre”, in *Revista Éticas*. Porto Alegre: Federasul, 2000, p. 44. Entrevista com Elida Tessler e Jailton Moreira.

12 *Ibid.*, p. 47.

contrações e expansões do espaço, onde as coisas *acontecem* durante o processo, sendo realizadas no espaço, com o espaço, e a partir de seus elementos específicos”¹³.

A casa abria-se a possibilidades distintas de experimentação: ao mesmo tempo em que se colocava para os alunos como espaço de troca e de acolhimento, era também deslocamento, estendendo-se com os workshops denominados Ateliers Abertos, a paisagens como desertos, cânions, praias e rios. Ao mesmo tempo em que pode ser considerada um dos referenciais para o público acompanhar a produção de arte contemporânea na Porto Alegre nos anos 90 e início dos 2000, era também composta de salinhas disponibilizadas, a portas fechadas, para a experimentação contínua dos alunos. E ainda que Jailton e Elida tenham constituído um lugar à sua medida, o Torreão se consolida ao englobar alunos e frequentadores, ao criar parcerias com instituições de Porto Alegre e ao estabelecer trocas com espaços de artistas de outros lugares do Brasil.

Quando penso no Torreão como esse lugar passível de contrações e expansões, meu interesse parece desviar-se de um plano factual – seu funcionamento, rotina, os dados e números de sua trajetória – para visar essa volatilidade e os acontecimentos que perturbavam o lugar. Mas, afinal, no que consistem tais acontecimentos? Para além de Rosenberg e Kaprow e da forma como conectaram essa expressão à produção em arte, diversas outras concepções já foram atribuídas à noção de acontecimento por teóricos da história e da filosofia. Mantém-se, entre os autores de diferentes vertentes, o princípio geral de que o acontecimento refere-se a um momento único, ligado a uma expressão de temporalidade. Para Paul Marie Veyne, historiador e arqueólogo francês, o acontecimento pode ser pensado como um evento individual e único, não por seu conteúdo ou seu caráter de originalidade, mas por sua especificidade: ainda que possa repetir-se na história, um acontecimento pertence a um momento específico a cada vez que ocorre. É isso que faz dele único e efêmero¹⁴.

Veyne propõe imaginar os acontecimentos como cubos ou pirâmides que nunca nos oferecem uma visão totalizante, somente um ponto de vista parcial. Porém, podemos multiplicar esses pontos de vista, isto é, olhar os acontecimentos a partir de diferentes perspectivas¹⁵. Na leitura do historiador Hélio Rebello Jr., o acontecimento é considerado por Veyne o próprio objeto de estudo da história, implicando “uma ótica própria do conhecimento preocupada com a singularidade”¹⁶. Isso inclui voltar-se também àquilo que não é evidente, considerar o que é abafado e sobreposto pelo plano factual. Pensar o Torreão a partir dessa noção é, portanto, buscar episódios

13 Tessler, 2008. Grifo da autora.

14 Veyne, Paul Marie. *Como se escreve a história – Foucault revoluciona a história* [1970], trad.

Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Universidade de Brasília, 1998, p. 24.

15 Veyne, 1998, p. 23.

16 Cardoso, Hélio Rebello. “Acontecimento e História: Pensamento de Deleuze e problemas epistemológicos das ciências humanas”, in *Trans/Form/Ação*, nº 28, 2005, p. 107.

singulares que nos ajudem a pensar como se dava a construção desse lugar. Olhar para as conexões sutis – os encontros, os afetos, as intensidades – que movimentaram a casa.

O filósofo francês Gilles Deleuze faz do acontecimento um importante conceito na sua obra filosófica, expandindo o sentido do termo. Para Deleuze analisar um acontecimento não envolve apenas tratar de um momento da realidade espaço-temporal, mas pressupõe ocupar-se ainda de sua “virtualidade, isto é, um estado intensivo” que nele está implicado¹⁷. O filósofo acredita que o acontecimento tem uma estrutura dupla, participando simultaneamente de dois modelos de temporalidade, conforme os termos empregados pelos gregos para definir o tempo. O acontecimento pertence tanto ao *cronos* – o tempo que estabelece uma linha cronológica e é sucessão de instantes focados no presente, que fixa medidas, as coisas e as pessoas; como ao *aion* – o tempo flutuante, indefinido, não-métrico, que é fuga incessante do presente e não cessa de dividir-se¹⁸. A partir de sua estrutura dupla, o acontecimento insere-se tanto na cronologia, como advém de momentos de “colapso temporal”¹⁹ quando não há mais como delimitar na experiência uma divisão objetiva entre o que denominamos passado, presente e futuro. O acontecimento seria, em última instância, na visão de Deleuze, a invenção de novos espaços-tempos sejam eles ligados a grandes revoluções ou a episódios de superfície ou volumes reduzidos²⁰.

Nesse ponto a noção de Deleuze se encontra com a do historiador da arte francês Georges Didi-Huberman, que em diversas de suas obras reflete sobre a experiência do olhar enquanto acontecimento visual único. Para Didi-Huberman, o momento em que um acontecimento atinge nossa visibilidade é aquele em que nosso olhar se desprende daquilo que é visível, explicável, calculável, do que pode ser reconhecido, lido, descrito e, finalmente, fechado em um só sentido; ele ocorre, pelo contrário, quando “o passado se dialetiza na protensão de um futuro, e dessa dialética, desse conflito, justamente urge o presente”²¹. O colapso da noção temporal, o poder atuante da memória e da imaginação, o desdobrar daquilo que vemos em outras imagens é o apanágio dessa experiência. No texto *La imagen mariposa* (2007), Didi-Huberman parte da expressão *imago* – que delimita tanto uma das fases da metamorfose de uma borboleta, quanto o conceito de imagem em latim – para comparar o acontecimento visual ao bater de asas da borboleta. Ambos guardam a semelhança de serem fenômenos dinâmicos, que não chegam a fixar-se no olhar e irrompem por acaso, vibrando por um instante. O acontecimento faz com que a realidade imediata passe a confundir-se com imagens evocadas da memória; aparição que, tal qual a borboleta

17 Cardoso, 2005, p. 114.

18 Deleuze, Gilles. *Lógica do Sentido* [1969], trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 192-194.

19 Pelbart, Peter Pál. “Os anjos de Swedenborg”, in *Sequência*, nº 26, jun. 1993, p. 27.

20 Deleuze, Gilles. *Conversações*, trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 216.

21 Didi-Huberman, Georges. *O que vemos, o que nos olha* [1992], trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 151.

em pleno voo “fundamentalmente vaga: vagabundeia, vai e vem, daqui pra lá, se exhibe sem motivo aparente”²².

Define-se, então, o horizonte da busca que essa pesquisa pretende realizar, procurando surpreender na trajetória do Torreão, rastros de cruzamentos geradores de acontecimentos. Algumas questões se colocam inicialmente: é possível evocar e dar consistência teórica a algumas das questões, perguntas, surpresas, espantos, estranhamentos, identificações, reações adversas que, como citou Elida, tiveram lugar no Torreão? De que formas abordar o pensamento sobre arte e educação praticado no Torreão por meio do cruzamento entre narrativas de experiência e imagens de arquivo? Como pensar o acontecimento a partir dos rastros da experiência vivida no Torreão? Quais os novos espaços-tempos que o Torreão gera na experiência daqueles que o vivenciaram, na cidade de Porto Alegre, a partir de suas ressonâncias no hoje?

Um importante referencial que atuou como base para organizar as ações da pesquisa foi o projeto da professora e pesquisadora Suely Rolnik sobre a memória da obra de Lygia Clark. Em 2007 tomei contato com um primeiro texto sobre o projeto²³. Suely Rolnik comentava naqueles escritos que após circular por diversas exposições da obra de Lygia Clark no circuito nacional e internacional, acabou percebendo que os trabalhos e proposições da artista estavam sendo abordados, na grande maioria dos casos, em sua “mera exterioridade, destituídos de sua essência relacional”²⁴. Na visão da pesquisadora, o circuito que captou a obra de Lygia Clark dez anos após a sua morte conferia-lhe agora o papel que ela própria havia previsto para os artistas no início da instauração do capitalismo cultural: eles seriam “os engenheiros dos lazeres do futuro, atividade que em nada afeta o equilíbrio das estruturas sociais”²⁵.

Diante desse panorama, Rolnik sentiu necessidade de reagir contra a lógica mercantil midiática que estava reduzindo a obra de Lygia a “um conjunto desarticulado de espólios esterilizados”²⁶ e começou a pensar em outras vias que trouxessem a público o trabalho da artista. Desenvolve então o projeto *Arquivo para uma obra acontecimento – projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto*, concentrando-se no momento definido por Lygia Clark como aquele em que encontrara pela primeira vez condições de comunicar o seu projeto artístico: o período em que foi professora na Sorbonne, a que se segue o abandono do circuito artístico em favor da experimentação terapêutica. Essas práticas, denominadas *A Estruturação do Self*, constituem a quinta e última fase do trabalho da artista, marcada pelo contexto

22 Didi-Huberman, *La imagen mariposa* [1998], trad. Juan José

Lahuerta. Barcelona: Mudito & Co, 2007, p. 15.

23 Rolnik, Suely. *Memória do corpo contamina museu*. Instituto Europeu para políticas culturais Progressivas: Austria, 2007. Disponível em: <<http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/pt>> Acessado em: 13 de fevereiro de 2014.

24 *Id.* *Arquivo para uma obra acontecimento. Projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto*. São Paulo: SESC SP, 2010, p. 54.

25 Lygia Clark *apud* Rolnik, 2007.

26 Rolnik, 2010, p. 43.

histórico e político da ditadura no Brasil, que Rolnik também se propõe a investigar. As perguntas que motivaram a pesquisadora foram: “Como preservar trabalhos como estes que dependem de um acontecimento no corpo dos seus receptores para existir? Como manter ativa a sua força inquietante e transformadora?”²⁷.

Não bastava recorrer aos objetos que na prática terapêutica da artista já não tinham sentido se não na experiência do receptor; eles não traduziriam a “memória dos corpos que a vivência das propostas de Lygia Clark afetara”²⁸. Para fazer jus a tal prática, que explorara tão profundamente o relacional, Suely Rolnik elegeu o viés da memória. Pesquisando diários, cartas, vídeos e textos de Lygia, ela chega a um grupo de pessoas que frequentavam as sessões terapêuticas individuais no apartamento da artista, de 1976 a 1988. Para restituir sentido aos vestígios da obra, a pesquisadora foi ao encontro de “clientes” da artista – pertencentes aos mais diversos contextos²⁹ - e registrou o que tinham a contar sobre as sessões e sobre a época, a partir de um testemunho inscrito no presente. Somou a esse grupo, ainda, algumas figuras julgadas importantes para a aproximação com a obra, como o psicoterapeuta da artista, críticos de arte dos anos 70, artistas contemporâneos, incluindo dentre as falas também o seu próprio depoimento. Foram realizadas 65 entrevistas cinematograficamente registradas no Brasil, na França e nos Estados Unidos, conduzidas por Rolnik e basiladas no trabalho clínico que desenvolveu, desde os anos 70, em Psicoterapia e Análise Institucional. Nas palavras da pesquisadora:

Esse arquivo vivo permitia ouvir de um concerto de vozes paradoxais e heterogêneas, marcadas pelo tom da singularidade das experiências vividas e, portanto dissonantes dos timbres aos quais estamos habituados seja no campo da arte, da clínica ou da política³⁰.

O projeto realizado entre 2002 e 2010 resulta, então, em uma série de DVDs reunidos em uma caixa – o *Arquivo para uma Obra Acontecimento* (2010) lançada no Brasil pelo SESC São Paulo e Cinemateca Brasileira³¹. Nela, os relatos gravados são disponibilizados diretamente ao público. Para que a potência da obra de Lygia

27 Rolnik, 2010, p. 59.

28 *Id.*, 2007.

29 De acordo com o artista contemporâneo Tunga, o público de Lygia “podia ser a prostituta que vivia embaixo do seu apartamento ou a grã-fina que era amiga da tradição de grã-finagem dela, ou uma jovem artista, ou um músico”. Dentre as pessoas que Rolnik escolheu entrevistar para o projeto estão: Caetano Veloso, Jards Macalé, Suzana de Moraes, Paulo Venâncio, Lula Wanderley, Ivanilda Santos Leme, Ferreira Gullar, Paulo Herkenhoff, David Medalla, Guy Brett, Yve-Alain Bois.

30 Rolnik, 2010, p. 63.

31 Dessa ampla pesquisa surge ainda a exposição *Somos o molde. A você cabe o sopro. Lygia Clark: da obra ao acontecimento*, realizada primeiramente no Musée de Beaux-arts de Nantes (2005) – sob a diretoria de Corinne Diserens, grande apoiadora do projeto – e posteriormente exibida na Pinacoteca do Estado de São Paulo (2006), dentre outras mostras que fizeram itinerar o material resultante da pesquisa. No

continuasse a retumbar hoje a partir dos corpos que foram seu primeiro abrigo, Rolnik produziu novos registros, marcados pela distância temporal e pela rememoração, mas sobretudo pelo transbordar da experiência vivenciada. Revelou, com isso, outros meandros da prática artística de Lygia Clark, instâncias geralmente isoladas da apresentação de seu ao grande público. A pesquisadora fez da reunião de relatos atuais parte de sua estratégia de retomada. Para isso, foi necessário abrir mão de uma totalidade, selecionando as entrevistas e das entrevistas o que julgava contribuir com o projeto, bem como recuperar dentre todo o vivido, discursos que ainda se mantinham à sombra – falas até então mantidas em particular que foram somadas pelo projeto ao registro histórico.

Interessou-me nesse projeto, para além da afinidade teórica e do fato de abarcar proposições fundamentalmente efêmeras e já não mais integralmente acessíveis, a conexão proposta por Rolnik entre relatos de experiência atuais e pesquisa de arquivo, entre os rastros da trajetória de Lygia Clark ainda acessíveis a um segundo público e as narrativas de um primeiro público. Essa poderia constituir uma abordagem possível para pensar a aproximação com o Torreão. Além disso, no projeto de Rolnik a memória é pensada como atualização: ela se orienta por evocar as experiências junto às proposições, fazendo-as vibrar hoje no encontros e rastros dos relatos atuais. O que está em jogo é a ressonância do trabalho da artista enquanto pensamento atual, intensidade presente.

Embora a pesquisa que me propus a desenvolver partisse de recursos e de um outro contexto, resolvi tomar a conexão entre narrativas de experiência e pesquisa de arquivo como uma possibilidade de trabalho³². Escolhi, então, registrar conversas que trouxessem diferentes pontos de vista, buscando desde alunos até visitantes ocasionais do Torreão, desde artistas até pessoas de outras áreas que tivessem chegado à casa a partir de interesses diversos. Para definir os entrevistados parti, inicialmente, de um cruzamento de nomes que Elida e Jailton citaram como potenciais narradores das experiências vivenciadas no Torreão. Interessava-me uma aproximação tanto com o pensamento que movimentava o lugar, como com os trabalhos desenvolvidos na torre. Por isso, a partir desse primeiro e largo panorama de nomes, formei dois grupos – alunos e visitantes. Decidi que seriam dezesseis entrevistados, oito alunos e oito visitantes, contando com quatro pessoas em cada grupo que tivessem enfrentado o desafio de intervir na torre. A partir dessas delimitações, eu sabia que os interesses da pesquisa estariam contemplados e foram detalhes que guiaram as escolhas finais.

caso de *Somos o molde. A você cabe o sopro*, Rolnik conjugou no ambiente expositivo, vídeos das falas dos participantes, vestígios e registros das ações.

32 Para a realização das entrevistas também foi fundamental o livro *A entrevista compreensiva: um guia para a pesquisa de campo* (2013), do pesquisador Jean-Claude Kaufmann. Seus escritos me ajudaram a estruturar desde os critérios e o número de entrevistas até os procedimentos de análise das conversas registradas.

Considerarei, ainda, o equilíbrio das funções dos entrevistados em relação ao Torreão e direções que as pesquisas no arquivo e as próprias entrevistas iam apontando.

Assim, no primeiro grupo, conto com duas das mais longevas alunas do Torreão. Vindas de formações outras, elas participaram das aulas de Jailton desde a turma de adultos da Escolinha de Artes e vivenciam a transição para o Torreão: Glaci Bordin e Juracy Rosa. Conto também com duas alunas que utilizaram por um período o Torreão como atelier, trazendo outra vivência do lugar como alunas-chave: Maria Paula Recena e Mariana Silva da Silva. Outras duas alunas me interessaram por sua participação nos registros: Gabriela Motta gravou entrevistas com grande parte dos artistas que passaram pela torre; Camila Gonzatto realizou uma das entrevistas mais interessantes sobre o Torreão quando do fechamento do espaço. Os outros dois alunos entrevistados, além de terem levado adiante várias das propostas de trabalho desenvolvidas no Torreão, interessaram-me por terem suas intervenções na torre muitas vezes citadas durante as conversas: Glaucis de Moraes e Marcos Sari. Também considerei na seleção desse grupo o fato de mais da metade das pessoas terem feito parte dos Ateliers Abertos – os workshops que deslocavam os alunos para pensar a paisagem.

No grupo dos visitantes, como já afirmado, conversei com quatro artistas convidados a realizar intervenções na torre e com quatro visitantes ocasionais. Dois dos entrevistados são artistas de Porto Alegre e me interessaram por terem desenvolvido trabalhos posteriores sobre a trajetória do Torreão – Claudia Paim foi umas das primeiras pesquisadoras a tratar do espaço em seus escritos acadêmicos, incluindo-o em seus estudos sobre iniciativas coletivas de artistas³³; André Severo conduziu, entre 2015 e 2016, um intenso processo de mergulho nos arquivos, além de manter conversas com Elida e Jailton e alguns dos alunos ao desenvolver um projeto de curadoria de uma exposição sobre o Torreão³⁴. Outros dois visitantes trazem, por sua formação, pontos de vista diversos para a pesquisa, além de terem sido convidados para realizar falas e bate-papos na torre: Enéas de Souza é psicanalista, economista e crítico de cinema; Manoel Ricardo de Lima é escritor, professor e poeta; ambos foram visitantes que contribuíram para os cursos e conversas realizados na casa, ainda que fossem visitantes ocasionais. Além disso, Manoel Ricardo fez parte da trajetória do Alpendre, espaço de artistas que atuou em Fortaleza também entre os anos 1990 e 2000.

Isso também foi relevante na escolha de outros dois entrevistados: Eduardo Frota, que além de ter sido o artista com a intervenção mais citada nas conversas sobre a torre, coordenou o núcleo de artes visuais no Alpendre, criando um forte

33 Paim, Claudia Teixeira. *Espaços de arte, espaços da arte: perguntas e respostas de iniciativas coletivas de artistas em Porto Alegre, anos 90*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2009.

34 A exposição aconteceria em 2016 em função de um convite feito pela Fundação Iberê Camargo. Embora a própria Fundação tenha suspenso a exposição em razão de cortes financeiros, o processo já estava encaminhado e a conversa com André Severo versa, em grande parte, sobre a proposta de curadoria.

vínculo com o Torreão; Samantha Moreira, que apesar de só ter visitado o espaço em duas ocasiões, atuou na mesma época no Atelier Aberto, espaço independente de arte sediado em Campinas/SP. Fechando os visitantes, conversei ainda com dois artistas que intervíram na torre, mas acompanharam o Torreão a partir de diferentes circuitos. Ambos trabalharam intensamente com o *site specific* em sua trajetória como artistas: Malu Fatorelli, que desenvolvia suas pesquisas no Rio de Janeiro, atuando entre a universidade e o Parque Lage; Fernando Lindote, que após morar por um tempo em Porto Alegre, acompanhou o Torreão de Santa Catarina, circulando com seus trabalhos por instituições e espaços independentes.

Foram registradas, por fim, dezessete conversas³⁵, pois conto também com um entrevistado que, após quase dez anos como visitante, tornou-se aluno do Torreão. Ele foi um dos responsáveis diretos pela cobertura e divulgação do espaço: Eduardo Veras, hoje professor universitário nas artes visuais, foi repórter e jornalista do jornal Zero Hora durante todo o período de funcionamento do Torreão. Considerando que a internet só passa a constituir um meio massivo de divulgação no final dos anos 1990, jornais como o Zero Hora tiveram importância central na repercussão cultural da época. Pareceu-me oportuno contemplar também esse ponto de vista.

Nas entrevistas, realizadas a partir de um roteiro de perguntas semiestruturado, tentei trazer à tona desde a memória de intensidades e afetos mobilizados na passagem pela casa – noções relacionadas ao conceito de acontecimento empregado na tese –, até questões mais específicas relacionadas às experiências junto aos trabalhos na torre e sobre a inscrição dessas memórias no hoje. O desafio era tentar surpreender nas falas as ressonâncias do pensamento sobre arte e educação praticado no Torreão, bem como as dissonâncias concernentes às diferentes atuações e trajetórias que o espaço tornou possíveis. Considerando que os acontecimentos nem sempre são ruidosos, mas discretos, e segundo Peter Pélbart, “um pouco sem começo nem fim, no interstício das visibilidades, nos tempos mortos, nos buracos de uma vida, na iminência prolongada de uma espera ou lentidão”³⁶, foi preciso dirigir a atenção a tudo o que estava sendo trazido e acolher o deslizar dos relatos para as direções que os entrevistados indicavam. Busquei seguir questões e rastros que me parecessem potenciais para o cercar de cada narrativa. Isso permitiu-me entender a que Didi-Hubermann se referia quando elegia a memória como aquela que decanta o passado, “humaniza e configura o tempo, entrelaça suas fibras, assegura suas transmissões”³⁷. Enquanto as questões de pesquisa que defini inicialmente propunham uma primeira direção para orientar as conversas, o conjunto de falas vinha lançar uma nova luz ao que estava proposto, trazendo aberturas e problemas antes insuspeitados. Eles serviram como guia em vários momentos da escrita, adensando a formulação inicial dos problemas de pesquisa.

35 Vale destacar que optou-se por manter no decorrer do texto e nas transcrições o registro informal das falas dos entrevistados de modo a não alterar o tom das conversas.

36 Pélbart, 1993, p. 24.

37 Didi- Huberman, 2007, p. 40.

Em paralelo à realização do arquivo atual de relatos, os arquivos de registros produzidos durante a trajetória do Torreão por Elida e Jailton foram abertos à investigação. A questão estava em pensar como abordá-los, adotando essa perspectiva do acontecimento: qual o lugar das imagens de arquivo no situar presente do Torreão? De que maneira tomar as imagens não somente como registro histórico, mas trazê-las à pesquisa em favor de um pensamento que continuasse a girar e a produzir questões? Ao intitular a tese *Torreão, lugar de rastros* não me refiro à natureza de rastro trazida pelos registros como condição de acesso ao que nos resta do passado. Há hoje a compreensão de que não é somente o passado que nos aparece cingido, perpassado pela perda e por uma inegável parcialidade. Nas palavras de Luiz Cláudio da Costa, “há uma ausência radical que habita o real”³⁸ e não há imagens ou documentos que não nos apareçam já fraturadas pela heterogeneidade do tempo. O próprio presente é pensado, na contemporaneidade, em sua multiplicidade e as imagens que dele decorrem são assumidas como recortes ínfimos, rastros da falta e insuficiência que funda todo o acontecimento. Porém, ao mesmo tempo em que se afirma a cisão contida nas imagens, delas surge uma abertura a deslocamentos, disjunções, desdobramentos que colocam em jogo o seu poder de ambiguidade.

Nos anos 1960 e 1970, a arte conceitual embaralhava os limites que separavam obra e documento, tornando o registro um modo de perenizar gestos fugazes e fazê-los circular. Dick Higgins fundava a ideia de intermídia, pensando os trabalhos de arte como intersecção entre diversos meios e incluindo nas ações do Fluxus esquemas, escrituras, partituras e projetos. Muitos artistas, entretanto, negavam – e continuam a negar até hoje³⁹ – que os registros de suas proposições transcendam o estatuto de meros documentos. As imagens produzidas por esses gestos de retenção passaram, ainda assim, a ser consideradas dignas de atenção e análise. Voltando a Luiz Cláudio da Costa, hoje se pode pensar em um “efeito arquivo” relacionado à quebra das concepções de autonomia e unicidade estéticas, que traz o questionamento da obra de arte como presentidade ideal. O efeito asseguraria, sobretudo, o espaço de ambiguidade radical das imagens da arte que, sempre parciais, não se estabilizam na lógica do documento.

38 Costa, Luiz Cláudio. *A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Quartet, FAPERJ, 2014, p. 46.

39 Artur Barrio é um dos artistas que não concorda em apresentar os registros em filme e fotografia de seus trabalhos como obra. Quando uma das trouxas de *Situação TE* – o trabalho em que o artista espalhou trouxas de carne anonimamente pela cidade em pleno regime militar – foi exposta numa galeria, o artista escreveu no chão, próximo a uma das trouxas expostas, uma frase demarcando sua posição: “Isto não é uma obra de arte – é apenas um protótipo”. Daniel Buren, fundador do conceito de *in situ*, também sustenta essa posição em falas sobre seu trabalho e introduz em meio a apresentações de slides que mostram sua produção, imagens fora de contexto que perturbam o andamento da exibição, explicando a interrupção com o comentário: “Isto é pra lembrar que o que vocês estão vendo são imagens, e não o trabalho”.

Através do efeito-arquivo, os documentos e as imagens da arte deixam de ser considerados provas no tribunal da verdade histórica, tal qual instrumentos a respaldar a “mão morta da história que conta as contas do tempo sequencial como um rosário, buscando estabelecer conexões seriais, causais”⁴⁰. Eles passam a ser pensados em suas possibilidades de abrir passados, presentes e futuros a conexões diversas. Mais do que representações de objetos ou ações de um passado perdido e, certamente, para além da retórica moderna do monumento, cabe considerá-los em sua potência enquanto imagens que possam gerar novas relações e significados. O fundamental parece ser, para usar novamente as palavras de Costa “saber se ela [a imagem] apresenta a oscilação originária potente da arte ou se ela se estabiliza na função de documento”⁴¹.

Quanto ao arquivo de registros do Torreão, me propus a lançar à ele um olhar para a potência das imagens, tentando perceber a vibração que permite alçá-las ao enfrentamento com as questões trazidas pelo texto da tese. A investigação sobre o modo como foi elaborado o arquivo do Torreão, as bases que guiaram sua constituição, a natureza dos documentos e imagens que dele são parte já constavam como análise e escritura no exame de qualificação da tese, mas foi apenas convivendo com o arquivo por um período mais longo, estendendo o tempo de dedicar a ele a devida atenção, que esse modo de relação com os materiais se individualizou enquanto alternativa para a pesquisa. Foi preciso deixar-se impactar pelo que trazem as imagens de um ponto de vista atual. Toma-se como referência para esse exercício, também, o princípio através do qual Walter Benjamin pensava seu arquivo, os documentos e as imagens que o compunham, princípio segundo o qual “o que é colecionado não o é para ser mantido em segurança; mas para ser usado produtivamente e ser realojado no presente”⁴².

Busco, a partir dos atravessamentos entre imagens e relatos, uma escrita que insista na tentativa de “ativar experiências sensíveis no presente”⁴³. Procuo, com os relatos, dar a ver a heterogeneidade no que acontece, mostrar as contradições e disjunções que um arquivo de falas contempla. E, nas imagens do arquivo, surpreender o seu choque de atualidade, abrindo-as, deslocando-as, conferindo-lhes novos sentidos. Meios que, talvez, possam realojar no presente a potência do Torreão em produzir acontecimentos. A cada capítulo trago perguntas que se relacionam com a noção de acontecimento. Trata-se de estabelecer, como coloca Ana Amarante, uma atmosfera de pensamento⁴⁴, Tateando maneiras de refletir e referir os temas da tese a partir dessa forma de abordagem. Isso está ligado a levantar questões que não se

40 Bhabha, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p. 23.

41 Costa, 2014, p. 51.

42 Marx, Ursula; Schwarz, Gudrun; Schwarz, Michael; Wizisla, Erdmut. “Tree of conscientiousness: Benjamin as archivist.” In: Marx Ursula [et al.] *Walter Benjamin's Archive: images, texts, signs*. Trad. Esther Leslie. Londres/Nova Iorque: Verso, 2007, p. 10.

43 Rolnik, 2010, p. 18.

44 Amarante, Ana Helena. *Poéticas do Acontecimento – políticas do imperceptível. Um estudo com a filosofia de Deleuze e Guattari*. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Porto Alegre, BR-RS, 2013.

fixem na explicação histórica dos eventos, em encadeamentos causais, mas se dirijam à pluralidade no que acontece, ao tramar de um sistema de correspondências, ecos e ressonâncias.

Sendo assim, começo num primeiro momento tratando do arquivo do Torreão a partir do pensamento sobre memória trazido por um conto de João Guimarães Rosa. Outros autores, como Jacques Derrida e Ronaldo Brito, ajudam a pensar as práticas que levaram à formação do arquivo tal como hoje se apresenta, situando-o nas discussões sobre os arquivos de artistas na contemporaneidade. A tentativa é de espreitar o pensamento e as escolhas que deram base a esse arquivo específico, começando a nos aproximar das ações e práticas que movimentaram aquele espaço. Tal análise, para além de esclarecer opções técnicas que orientaram a produção dos registros, coloca-nos no rastro da força poética que os materiais de arquivo produzem no encontro com os relatos. As perguntas que guiam o capítulo são: de que forma falar de um lugar construído por artistas, já inacessível à experiência direta, considerando os vestígios materiais e as lembranças? Quais as práticas que levaram a formação do arquivo tal como hoje se apresenta? É possível captar, a partir dele, momentos vivenciados no Torreão de modo que passem a se articular com a nossa experiência presente? Devemos continuar a pensar que não há arquivo pensável para o que ocorre no tempo e espaço virtuais?

No segundo capítulo aprofunda-se, com os escritos de Marguerite Duras, o pensamento sobre as lacunas deixadas pela formatação do arquivo. Nos concentramos, então, no que escapa aos registros: o habitar da casa, as conversas e dinâmicas de estudo, os fazeres e processos artísticos. Eles conduzem ao fortalecimento do pensamento sobre arte contemporânea no Torreão, com ênfase nas questões de arte e lugar. Evocar esse processo nos coloca em meio a encontros, afetos e intensidades que marcaram a experiência dos alunos e fizeram do Torreão um lugar de referência na produção e reflexão sobre a arte contemporânea. Como foram afetadas as pessoas que vivenciaram dia-a-dia do Torreão? Que encontros e intensidades o arquivo e os relatos permitem entrever no habitar da casa? Quais as travessias que a passagem pelo Torreão possibilitou para os alunos? Gilles Deleuze, Henry Bachelard e Jacques Rancière auxiliam nesse recorrido pelas trajetórias de alunos que se lançam ao experimentar contínuo, amparados pelas trocas, conversações e críticas que tinham lugar no vivenciar cotidiano da casa.

O terceiro capítulo se concentra nas intervenções na torre, pensando com Serge Margel a ideia de ficção no arquivo, e com Jacques Rancière a própria arte enquanto ficção. Miwon Kwon também ajuda a situar o *site specific* como linguagem explorada pelos artistas na torre, além de se pensar, com Gilles Deleuze, a torre como abertura para a criação de novas imagens do pensamento. Que tipo de vestígio é deixado por trabalhos essencialmente efêmeros e de que modo afetam o hoje? Quais as imagens do pensamento que a passagem pela torre motivou para os artistas e para o público do

Torreão? É possível pensar, a partir dos rastros, na potência de alguns dos trabalhos apresentados na torre? Propõe-se que a discussão se concentre na intervenção realizada por Eduardo Frota em 2000, mostrando como se dá a persistência de trabalhos efêmeros por meio da ficção e relato, de modo que continuem a gerar ressonâncias e novas possibilidades para o pensar.

O quarto capítulo explora os Ateliers Abertos e a experiência de educação que o Torreão colocava em jogo com os deslocamentos de grupos de alunos para paisagens além-casa. Wislawa Szymborska e Roberto Corrêa dos Santos são trazidos à discussão para debater o caráter de experiência das ações que se davam em meio à paisagem. O que se propunha com os deslocamentos para paisagens além-casa? Que experiência de ensino é esta que deixa as salas e o espaço 4x4 da torre, para se abrir ao vivenciar de desertos, cânions, praias, mares e rios? São exploradas as ideias de linha de fuga e de diferença entre pontos de vista, sugeridas pelos cruzamentos entre relatos e registros. Propõe-se pensar o papel dos deslocamentos na abertura do olhar para os processos artísticos e educativos em arte contemporânea

No quinto e último capítulo, a relação do Torreão com a cidade de Porto Alegre e com os circuitos da arte, em especial o de espaços independentes no Brasil, é evidenciada. Parcerias, correspondências e repercussões do espaço são exploradas e pensadas a partir de Jorge Luís Borges e de paralelos e análises trazidas pelas pesquisas de Fernanda Albuquerque e Claudia Paim. Quais as ressonâncias ainda sensíveis da relação que o Torreão manteve com a cidade? É possível pensar o Torreão como um acontecimento para Porto Alegre? Ele foi e é capaz de gerar novos espaços-tempos a partir de sua atuação e inserção nos circuitos da arte? Coloca-se a questão da permanência atual do Torreão enquanto experiência de troca e de conversa inacabada e pergunta-se sobre a importância para os dias atuais de um pensamento em arte guiado pela experimentação, pelas perguntas que surgem em meio ao processo, pela tentativa de acessar outros pontos de vista, por fazeres e trocas inseridos num plano coletivo.

O que apresento aqui é apenas o que resultou do processo de pesquisa, encarando pessoalmente a noção de que o que resta de uma experiência são somente os rastros. Ainda que se tenha que entregar este texto ao leitor como estágio final da pesquisa, o que vivencio e levo comigo de todos os encontros e conversas que esse estudo me proporcionou aponta para o futuro. Figura aqui, como tese, o que pude moldar. Clarice Lispector escreve em *A Paixão segundo G.H.*: “Estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem. (...) Também não sei que forma dar ao que me aconteceu. E sem dar uma forma, nada me existe.”⁴⁵ Esta é a forma que eu consegui dar a um lugar que só me foi possível imaginar. E que eu só soube imaginar pesquisando.

45 Lispector, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 4.

0.2. Plano de deriva



“É lícito ver no Quixote “final”
uma espécie de palimpsesto, em que
deverão transparecer os vestígios —
ténues, mas não indecifráveis
— da prévia escrita do
nosso amigo.

Jorge Luis Borges

*O nome desse capítulo é uma apropriação do título da intervenção que o artista Pedro Engel realizou no Torreão, em 2006. A imagem foi fotografada em meio às explorações do arquivo.

O período inicial de minha pesquisa de doutorado, quando realizava as explorações no arquivo do Torreão, coincidiu com a época em que vinha me dedicando à leitura da obra *Ficciones* (1944) de Jorge Luis Borges. Encontrei em um conto do autor uma maneira de organizar as ideias e estender o pensamento metodológico envolvido na pesquisa. A leitura do texto “Pierre Menard, autor de Quixote” produziu um encontro: conduziu-me a interrogar de modo mais profundo a minha relação com o tempo e seus reflexos sobre a pesquisa. O conto tornou-se uma importante referência para formular a minha condição de historiadora da arte diante da tarefa de escrever na atualidade sobre um espaço de arte que habitou um passado recente. O interesse pelo Torreão colocou em minhas mãos, como já comentado, um arquivo de documentos, fotografias, listas de presença, cartas, vídeos e falas. Esses materiais da memória eram todos transpassados por um aspecto vestigial de onde decidi partir para empreender a escrita sobre o Torreão. Mas foi apenas a partir do conto que passei a pensar nas diferentes formas como se estabeleciam na arte as relações entre narrativa e tempo.

No texto, Borges apresenta-nos a um narrador compondo uma nota para desmentir informações errôneas a respeito da produção de seu amigo próximo, o escritor Pierre Menard. O narrador começa por enumerar em ordem cronológica os textos que constituem a obra visível de Menard – sonetos, traduções, monografias, versos e artigos técnicos – até chegar à parte de sua obra dita subterrânea e inacabada, vítima de incompreensão pelos seus contemporâneos: “consta dos capítulos nono e trigésimo oitavo da primeira parte do Dom Quixote e de um fragmento do capítulo vinte e dois”¹. O narrador revela, então, que a pretensão de Menard era escrever o clássico de Cervantes, que data do século XVII, por suas próprias mãos e em seu próprio tempo, no século XX: “Não queria compor outro Quixote — o que é fácil —, mas ‘O’ Quixote. (...) A sua admirável ambição era produzir umas páginas que coincidissem — palavra por palavra e linha por linha — com as de Miguel de Cervantes”².

De acordo com o comentário do narrador percebe-se que Menard não estava buscando simplesmente acessar a obra de Cervantes. Afinal, já a tinha lido e poderia tê-la em mãos, revisitá-la sempre que preciso, sendo ela um dos grandes cânones da literatura mundial. A pretensão de Menard era, antes, acessar o pensamento implicado na instauração do livro: reiterar o processo a partir do qual Miguel de Cervantes compôs *Dom Quixote*. Da mesma maneira, o trabalho de pesquisa que eu vinha propondo não tinha por objetivo acessar, simplesmente, as memórias ligadas ao Torreão, os registros das vivências que transcorreram naquele espaço: eu podia aproximar-me deles, revisitá-los na sua forma presente, por meio do arquivo – que continha fotografias, textos, relatos e outros documentos. O que eu estava buscando,

1 Borges, Jorge Luis. “Pierre Menard, autor de Quixote”. In: _____. *Ficciones*, Buenos Aires: Alianza, 1997, p. 42.

2 Borges, 1997, p. 43.

contudo, tal qual Menard, era aproximar-me do pensamento envolvido na construção daquela proposta, bem como nas trocas que movimentaram aquele lugar específico. Investigar acerca do pensamento que reunia propositores, artistas, frequentadores e público naquele meio comum, era questionar o que fez do casarão aquilo que ele se torna no decorrer da sua trajetória.

As pretensões que moviam ambos os projetos se equiparavam na medida em que não se restringiam a querer *tornar acessível* somente o que restara das proposições já finalizadas – Dom Quixote como livro, Torreão enquanto lugar – mas procuravam espreitar os acontecimentos mesmo que a partir de rastros, compondo palimpsestos. Enquanto Menard perguntava-se como se aproximar do que levou Cervantes a escrever o Dom Quixote no século XVII, a fim de recompô-lo no século XX, a pergunta que lançava era como me aproximar, a partir de uma pesquisa e de uma escrita que acontecem de 2014 a 2018, do pensamento que conferiu movimento e vitalidade ao Torreão 1993 a 2009. Percebi que as várias possibilidades de lidar com as perguntas colocadas pelo conto de Borges poderiam sugerir formas de abordagem à minha questão em específico e, de fato, foi possível organizar o pensamento a partir do que é narrado a respeito das escolhas de Menard.

A primeira alternativa encontrada pelo personagem para compor o seu Dom Quixote foi a de realizar uma transcrição mecânica da obra original, isto é, reproduzir *ipsis literis* o texto de Cervantes. O narrador afirma, entretanto, que isso nunca foi realmente levado em conta por Menard, por ter sido considerada uma opção muito fácil e pouco interessante³. Ao olhar, porém, para o meu problema e pensar nos modos como têm sido retomadas contemporaneamente proposições ligadas ao campo da arte, parece necessário considerar essa opção como válida, ao menos para fins de análise. Hoje, uma série de iniciativas tem buscado rerepresentar desde projetos e trabalhos de artistas pela via de reedição, remontagem, reperformance: a transcrição de Quixote.

Essa lógica se estende desde a remontagem de trabalhos icônicos da história da arte contemporânea – como, por exemplo, a remontagem da *Merz Hannover* (1923-1937) de Schwitters, por Peter Bissenger para itinerar por vários museus, ou a remontagem de *La Menesunda* (1965), de Marta Minujín e Rubén Santantonín, pelo Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, (2015); à rerepresentação de performances – como no caso de alguns trabalhos da exposição Terra Comunal, de Marina Abramovich, em que outros artistas rerepresentavam os trabalhos de Abramovich, tendo como base a ideia afirmada pela artista de que a performance “só pode viver se for apresentada de novo”⁴. Em muitas dessas propostas busca-se a total fidelidade ao que apontam os registros. Parece estar implícito nesses projetos o propósito de fazer uma ação passada recobrar vida no presente, em lugar de considerar um passado que já se mostra outro,

3 Borges, 1997, p. 43.

4 Abramovich, Marina. “Marina Abramovic in conversation with Ana Bernstein”. Trad. Maria Helena Bernardes; Melissa Flôres (org.) *Caderno de textos Arena Cursos*. Porto Alegre: Imprensa Portão, 2011, p. 40.

porque retomado hoje. Esse tipo de retomada é atualmente uma das maneiras correntes de apresentar proposições artísticas perpassadas pela efemeridade e não mais integralmente disponíveis à experiência direta. Descartada por Menard em prol de estratégias mais interessantes, cabe também não nos demorarmos nessa lógica, ainda que ela se mostre, por seu largo emprego atual, uma alternativa digna de nota.

O segundo modo considerado por Menard para compor o Quixote envolvia equiparar-se em todos os sentidos àquele que originalmente escreveu a obra, o que no caso de um autor do século XX impunha diversas condições, no mínimo, de difícil realização: “Conhecer bem o espanhol, recuperar a fé católica, guerrear contra os Mouros ou contra os Turcos, esquecer a história da Europa entre os anos de 1602 e de 1918, *ser* Miguel de Cervantes”⁵. Sobre o emprego de tal método, o narrador elucida: “Pierre Menard estudou esse procedimento (sei que conseguiu um manejo bastante fiel do espanhol do século XVII), mas rejeitou-o por fácil. Ser no século XX um romancista popular do século XVII pareceu-lhe uma diminuição”⁶. A cômica alternativa que Menard tenta levar a cabo, mostra-se ligada a uma suposta objetividade do pensamento histórico tradicional, fundado na transparência do objeto teórico e na ideia de constituir certezas e verdades sobre o passado. Para Ronaldo Brito (2005), um dos autores que se dedicou a pensar como a história da arte pode contribuir com o pensamento colocado pela história tradicional, a complexidade da história e da própria arte não cabe nesse conceito de consciência histórica, organizado em compreensões esquemáticas, ordenações e sistemas – como os de Menard. Ao tentar retomar a língua, as crenças e fatos históricos decorridos na época da escrita do Quixote, Menard busca equivocadamente *ser* Cervantes, e acaba assumindo a ilusão de poder retratar outro século como se a ele pertencesse, formatando-se segundo a representação histórica que construiu do século XVII.

Para começar a relacionar-me com o que transcorreu no Torreão comecei por emprender esse mergulho histórico: foi preciso partir de um interesse por sua trajetória e o contexto no qual se desenrolou. Porém, não havia como subsumir na pesquisa o aspecto vestigial desses materiais: rastros de um passado recente que se oferecia, atual e virtualmente, à investigação. Definiu-se, então, que o próprio arquivo constituiria um tema a ser estudado, pensado e considerado na pesquisa e na escrita e por isso os primeiros capítulos partem de questões trazidas por autores e percebidas no arquivo a respeito do modo como se estrutura, se constrói, produz faltas, comunica, fabrica a história. Por fim, o narrador mostra que Menard acaba por admitir como uma diminuição excluir o seu ponto de vista de escritor do século XX da obra pretendida. À tentativa de *ser* Miguel de Cervantes, contrapõe-se então outra possibilidade para escrever o Dom Quixote:

5 Borges, 1997, p. 44..

6 *Ibid.*, p. 43.

Ser, de algum modo, Cervantes e chegar ao Quixote pareceu-lhe menos árduo — por conseguinte, menos interessante — do que continuar a ser Pierre Menard e chegar ao Quixote, através das experiências de Pierre Menard⁷.

A partir dessa resolução, Menard chega ao único modo julgado realmente proveitoso para realizar seu intento: apostar em um processo de escrita transpassado pela sua inalienável condição de escritor pertencente ao próprio tempo. A partir dessa conclusão, ele passa a buscar nas próprias experiências um modo de escrever o Quixote tal qual Miguel de Cervantes, levando em conta a cisão entre pontos de vista implicados no pensamento de Cervantes aqueles concernentes a seu pensamento atual. Do mesmo modo, na pesquisa a que me proponho é necessário afirmar na relação com a memórias do Torreão meu olhar de pesquisadora inserida no momento presente: seja tentando perceber as imagens de arquivo a partir de meu olhar atual e lacunar; seja buscando no arquivo as dobras em que o tempo se condensa e se complica; seja me apropriando dos títulos das intervenções para inseri-los no contexto outro em que se dá essa escrita; ou mesmo estabelecendo conversas, tanto com os propositores, como com frequentadores do espaço, a fim de captar atualizações.

Outra relação possível que parece ligar a pesquisa sobre o Torreão e o Quixote de Menard é o caráter fragmentário que o narrador observa no conto. Ele diz que o personagem compôs, de fato, somente “os capítulos nono e trigésimo oitavo da primeira parte do Dom Quixote e de um fragmento do capítulo vinte e dois”⁸. Assim, quando Menard decide escrever o Dom Quixote a partir de suas próprias experiências, está assumindo que o texto partirá de escolhas intimamente ligadas às possibilidades do seu próprio tempo e às suas vivências em particular. A pesquisa em questão também responde a esse ensejo, guiando-se por relações que permitam pensar os rastros ligados ao Torreão, sem pretender esgotar ou dar conta de qualquer tipo de totalidade em relação à trajetória de mais de 15 anos do espaço. Parafraseando Menard, mantenho a direção da busca que o personagem propôs a si mesmo, modificando os detalhes referentes a meu tema específico: os meus precursores – Elida e Jailton, propositores do Torreão – não recusaram a colaboração do acaso: iam compondo um pouco à *la diable*, levados pela invenção. Eu contraí o misterioso dever de escrever à minha maneira sobre a sua obra espontânea.

Sendo assim, a pesquisa não está voltada para a composição de uma narrativa que busque a verdade histórica a respeito do que se passou. Está, antes, no caminho em que se procura estimular aquilo que Ronaldo Brito (2005, p. 140) nomeia “imaginação histórica”⁹: um modo de escrever que reclama o envolvimento com a experiência artística, sabendo inseparáveis a importância histórica e a evidência estética do

7 Borges, 1997, p. 44.

8 *Ibid.*, 1997, p. 42.

9 Brito, Ronaldo. “Fato estético e imaginação histórica”. In: LIMA, Sueli de. *Experiência crítica - textos selecionados*: Ronaldo Brito. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 140.

que se pesquisa em arte. A imaginação histórica baseia-se em vivência e pensamento, na indagação de experiências que podem escapar a uma consciência, sem “separar o sensível do inteligível, o particular do universal, a consciência da inconsciência, o imaginário do real”¹⁰. A história é vista, então, como um processo aberto, que é interpretação ininterrupta. A partir do momento em que o historiador vê-se tratando dos eventos no presente, sabendo-se investido da estrutura epistemológica do seu tempo; a partir de quando assume que constrói a escrita por meio de táticas de pensamento, de projetos de compreensão; quando passa a julgar inseparáveis a historicidade do objeto artístico e a sua potência estética; então começa a perceber, nas palavras de Brito, “que a história, efetivamente, depende da sua imaginação”¹¹. Voltando novamente ao conto:

Menard (porventura sem querer) enriqueceu por meio de uma técnica nova a arte estagnada e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas. (...) Esta técnica povoa de aventura os livros mais calmosos.¹²

É nesse sentido que Ronaldo Brito reforça que para buscar outros modos de escrita da história da arte também não se pode abdicar de um comprometimento cultural, de levar em conta uma necessária conexão entre experiência artística e experiência histórica. Procura-se, por isso, insistir em uma narrativa que mantenha atuante a imaginação histórica, o anacronismo, a perplexidade diante do que se investiga, e a dúvida. E insistir ainda, tal qual Menard, no misterioso dever de recompor – um livro já escrito; uma trajetória já traçada – em um “idioma alheio”¹³.

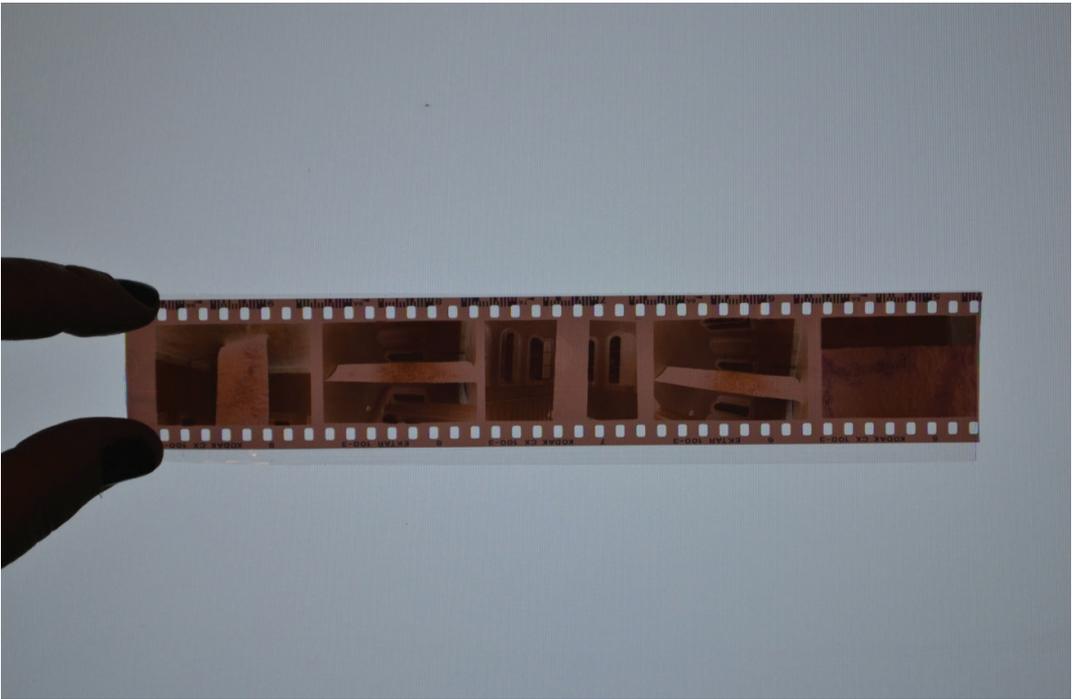
10 Brito, 2005, p. 143.

11 *Ibid.*, 2005, p. 142.

12 Borges, 1997, p. 45.

13 *Ibid.*, p. 49.

1. Lugar da memória



“Dentro da casa-de-fazenda, achada,
ao acaso, de outras e várias distâncias,
passaram-se e passam-se, na retentiva da
gente, irreversos grandes fatos – reflexos,
relâmpagos, lampejos [...] Ou talvez
não tenha sido numa fazenda,
nem no indescoberto rumo,
nem tão longe?”

João Guimarães Rosa

* O nome desse capítulo é uma apropriação do título da intervenção que o artista Nazareno realizou no Torreão, em 1998. A imagem foi fotografada em meio às explorações do arquivo.

No conto “Nenhum, nenhuma” (1962) o poeta e escritor brasileiro João Guimarães Rosa conta a história de um menino que, em certa ocasião, visita uma casa plena de recordações. Mais do que reflexos, relâmpagos e lampejos as lembranças tomam no texto a forma humana, descritas como personagens: o Homem, o Moço, a Moça, a Nenha. Durante o vagar pelo casarão, o Menino percebe que os moradores insistem em recordar-se uns dos outros, enquanto ele, já esquecido de todos, sem mesmo ter a certeza de já ter estado naquela casa, tenta remontar o que ali se passou: “tênue, tênue, tem de insistir-se no esforço para algo lembrar, da chuva que caía, da planta que crescia [...] como um pedaço de renda antiga que se desfaz ao desdobrar”¹. O Menino percorre varandas, escritórios, quartos, o patamar da escadaria e procura nas “sombras e tintas surdas” entender quem habita aquela “casa sem história visível”. Encontra, então, uma série de vestígios que a ele se apresentam plenamente – castiçais, baús, escrivaninhas, arcas – a partir dos quais busca trazer a foco alguma memória.

É interessante perceber como Guimarães Rosa constrói, no decorrer do conto, uma vívida diferença entre o que sobreviveu materialmente na velha casa e o que nela persiste apenas como rememoração. Enquanto, sob a percepção do Menino, os vestígios materiais são descritos com minuciosos detalhes, cores e cheiros – “as altas camas de torneado, um catre com cabeceira dourada”; “a mesa escrivaninha” que “cheirava tão bom, a madeira vermelha, a gaveta”; quando se refere às lembranças, elas são sempre tomadas de um vacilar – “o Homem alto, sem se poder ver-lhe o rosto”; o Moço “sem aspecto” que “tenta parecer-se outro”; a Nenha “desbotada” de idade “incomputável, incalculável [...] só ainda da mesma nossa espécie e figura”. Atentando para tal diferença, o narrador conclui em certa altura do texto: “as lembranças são outras distâncias. Eram coisas que paravam já a beira de um grande sono”.

1 Rosa, João Guimarães. “Nenhum, nenhuma”. In:_____. *Primeiras Estórias* [1962]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 100. Todas as citações subsequentes de Guimarães Rosa foram extraídas desse texto (p. 97-106).



Imagem 4. Detalhe da intervenção
*Espírito 7 – Escultura de
fumaça* (1994) de Kátia Prates.
Fonte: Arquivo do Torreão.

Não foi só a imagem de um grande casarão que fez com que eu associasse o conto de Guimarães à pesquisa sobre o Torreão. Também o fato desse lugar ter me chegado justamente através de histórias narradas, conversas informais, relatos de viagem, comentários sobre os trabalhos – recordações que, como o autor dá a ver em seus escritos, são mais difíceis de reter e conservar do que aquilo que sobrevive materialmente à passagem do tempo. Hoje o lugar onde funcionava o Torreão tornou-se sede de um estabelecimento comercial. O espaço, por certo, não habita um passado já esquecido ou imemorial, como aquele em que misteriosamente repousa o casarão imaginado pelo autor mineiro; ele faz parte de um passado recente, de um tempo que também vivenciei, ainda que à distância do que se passava na esquina da Rua Venâncio Aires com a Santa Terezinha.

O conto descortina, contudo, um tipo de conexão que mantemos com o tempo, trazendo formas distintas de persistência das coisas. Pensando a questão da memória na arte, o crítico brasileiro Ronaldo Brito afirma que muitas vezes a preocupação com as obras concentra-se apenas no objeto em si, como se a função da história estivesse ligada estritamente a conservar². Segundo o crítico, insiste-se hoje em uma dissociação, colocada por parte da história da arte e sustentada por seus aspectos patrimoniais, entre a materialidade das obras e o fenômeno estético. Para Brito essas duas instâncias precisam ser pensadas conjuntamente, ainda que se comportem de diferentes maneiras: “o fato, materialmente, está ali, mas o fenômeno não é imediatamente visível”³. Dessa condição resultam os episódios em que “um quadro, em certo momento, pode não ser nada para alguém; o mesmo quadro, em outro momento, quando esse alguém já está preparado, revela-se fenômeno estético”⁴. Enquanto a materialidade do objeto está resguardada pelas leis de conservação patrimonial e pela história oficial, a potência estética desencadeia “um conflito simbólico e um encontro simbólico marcadamente difíceis de reter e propagar no registro correto”⁵. É fundamental, porém, considerar

2 Brito, 2005, p. 145.

3 *Ibid.*, p. 146. O filósofo francês Jacques Rancière no livro *O espectador emancipado* (2010) trata de um conceito que pode nos ajudar a esclarecer essa questão: a indecidibilidade do efeito da arte. A experiência com a arte, para Rancière, é uma suspensão que torna possíveis outras formas de pensar, de posicionar-se em relação ao mundo. A indecidibilidade do efeito da arte é caracterizada por um distanciamento próprio a esse modo específico de experiência que os trabalhos artísticos disparam, quando já não é possível delimitar qualquer relação direta entre as formas de arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado. O regime estético no qual vivemos hoje é um período marcado por espaços neutros, pela perda de destinação das obras, por diferentes temporalidades simultâneas, bem como o anonimato dos espectadores. Isso acaba por suspender a relação entre as produções das diversas modalidades artísticas e fins sociais definidos; entre as formas sensíveis, as significações que nelas podemos ler e os efeitos que podem produzir. Assim, a arte já não pode ser lida em termos de eficácia pedagógica e não existe garantia de que a obra possa causar no espectador um efeito determinado segundo a vontade, inclinação ou intenção do artista.

4 *Ibid.*, p. 146.

5 *Ibid.*, p. 151.

ambas as instâncias pois, para Brito, a potência estética teria muito a nos ensinar sobre a propagação histórica dos acontecimentos cruciais.

Enquanto o crítico carioca pensa as divisões a que são submetidos os objetos da arte, Derrida reflete a respeito da cisão entre materialidade e virtualidade no interior do arquivo⁶. Como o autor demonstra em seus escritos, o arquivo possui uma realidade material que resulta do registro, da guarda, da acumulação e consignação, mas também de deslocamentos, censuras, recalamentos e repressões que deixam suas marcas naquilo que foi conservado. Decorre disso que o arquivo sempre trará uma conformação dos acontecimentos distinta à da memória espontânea, viva, ligada por outras vias aos eventos passados. Diferente da perspectiva do historiador clássico que abordaria o arquivo como referencial literal e explícito, buscando a verdade dos fatos, o filósofo francês propõe que mais do que registrar e conservar conteúdos, o arquivo os produz. É preciso estender, assim, na visão de Derrida, o campo problemático do arquivo, considerando-o a partir do que denomina a sua “estrutura espectral” – aquilo que cerca o gesto de produção dos materiais e documentos, considerando o virtual envolvido na feita, reunião e organização dos registros.

A partir disso, um dos desafios que se coloca inicialmente e acredito que percorrerá toda a tese como questão é: de que forma, tal qual o Menino do conto de Guimarães Rosa, falar de um lugar construído por artistas, já inacessível à experiência direta, considerando os vestígios materiais e as lembranças? É possível captar, a partir do arquivo, reflexos, relâmpagos e lampejos vivenciados no Torreão de modo que passem a se articular com a nossa experiência presente? Ou, como formula Derrida: “deveremos continuar a pensar que não há arquivo pensável para o virtual? Para o que ocorre no espaço e no tempo virtuais?”⁷ Se estamos em busca dos acontecimentos e da forma como o arquivo traz seus rastros para o presente, é necessário tratar dessas questões, estando o acontecimento ligado a uma concepção intensiva de tempo que toca o virtual.

O primeiro passo parece ser, contudo, tratar do arquivo do Torreão, tendo em vista “a importância de compreender os arquivos permanentemente conectados à história que os produziu”⁸. Dois arquivos, para ser mais exata: 1. o arquivo de documentos, materiais e registros; 2. o arquivo construído nessa pesquisa, registrando narrativas atuais ligadas as experiências vivenciadas no Torreão. Começemos pelo primeiro: Quais as práticas que levaram à formação do arquivo tal como hoje se apresenta? Quais as especificidades dos registros que o compõe? Essas questões têm em vista a tentativa de espreitar o pensamento e as escolhas que deram base ao que se

6 Derrida, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* [1995]. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

7 *Ibid.*, p. 87.

8 Zielinsky, Mônica. “História da arte no Rio Grande do Sul a partir de arquivos: as políticas da memória”. In: *Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Brasília: CBHA, 2012, p. 1159.

pode acessar hoje como vestígio do Torreão, começando a nos aproximar das ações e práticas que movimentaram aquele espaço. A análise desses materiais, para além de esclarecer opções técnicas que orientaram a produção do arquivo, demarcando as múltiplas modalidades de registros que o compõe, coloca-nos no rastro de surpreender, como coloca Suely Rolnik⁹, a força poética que os dispositivos do arquivo são capazes de veicular. Essa força é o que tentaremos cercar a partir dos modos de produção dos registros e dos efeitos gerados pela circulação e troca desses materiais.

O convívio e imersão nos registros do Torreão foram graduais, sempre motivados por uma intensa curiosidade. O contato com aquilo que hoje persiste como rastro, seguido do interesse inicial pelas histórias e narrativas relacionadas ao espaço, se deu a partir do que se encontrava disponível na internet – textos de artistas e frequentadores, portfólios, entrevistas em revistas e jornais, citações em trabalhos acadêmicos, bancos de textos online. A popularização da internet chega, porém, apenas a meio caminho da constituição do arquivo por Elida e Jailton, o que faz do acesso digital abertura para uma parcela muito pequena do que havia sido produzido. É o contato com os propositores do espaço que traz a perspectiva de realmente expandir a pesquisa – o que se estende mais tarde também aos frequentadores, tendo alguns deles construído suas próprias formas de guardar e atualizar as experiências que tiveram lugar no Torreão. A partir desse acesso pude começar a adivinhar formas de abordar os registros. A ideia de rastro, então, se intensificou: ela não está ligada nessa pesquisa à retórica de um passado longínquo que precisa ser remontado com o pouco que persiste. O rastro aqui carrega muito mais o sentido colocado por Raúl Antelo de algo já separado do ato positivo de rastreamento; de marcas já deslocadas da própria experiência que as funda; de vestígios que se colocam no presente para abrir-se a outros sentidos e não para restaurar o passado¹⁰.

Investida dessa perspectiva, o arquivo do Torreão apresentou-se para mim, simbolicamente, como um grande armário, pois como definiu Bachelard “o espaço interior do armário é um espaço de intimidade”.¹¹ A intimidade está ligada ao fato da maioria dos materiais e documentos não estarem resguardados em instituições: acervos de museus, bibliotecas públicas ou centros de pesquisa. Muitos dos registros estavam no escritório de Elida, no computador de Jailton, portanto, em lugares distantes da impessoalidade de arquivos públicos, feitos de corredores, escaninhos, gavetas. O acesso foi acompanhado pela troca de materiais e das histórias que os circundavam. Penso que a sensação de intimidade tenha decorrido, assim, também da aproximação com as escolhas e práticas que basilarão a produção dos registros e, logo, a constituição

9 Rolnik, Suely. “A que vem este arquivo?”. In: _____. *Arquivo para uma obra acontecimento* – projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto. São Paulo: SESC SP, 2010, p. 18.

10 Antelo, Raúl. *A Ruinologia*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2016.

11 Bachelard, Gaston. *A poética do espaço* [1957], trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 92.

do arquivo como um todo. Começou a ficar claro, com as explorações, que antes de os materiais responderem a um objetivo de veiculação massiva dos trabalhos apresentados no Torreão e a uma ideia de divulgação do espaço, eles atendiam a uma vontade de diálogo, à possibilidade de oportunizar conversas e trocas continuamente. Isso é trazido pela fala de Elida Tessler:

Desde o início de nosso projeto era uma combinação minha e do Jailton, que o que nós não estávamos procurando era a visibilidade. Essa atitude nos perturbava, no momento em que se saía da geração 80 e se entrava nos anos 90 e tudo o que se procurava era a visibilidade. [...] Nós chegávamos a fugir disso.¹²

Os registros e documentos “tiveram a função por um determinado tempo de cadernos de anotações, registros de experiência. [...] A cada ano o material era organizado de maneira a compartilhar e incrementar nossas trocas de experiência”.¹³ Seja por meio da exibição dos registros em vídeo durante os encontros na casa, da disponibilização do material na biblioteca, ou por conta da montagem de painéis de fotos de alunos e frequentadores a cada vez que o Torreão completava mais um ano, o arquivo não parece ter estado em nenhum momento à parte do fluxo geral da casa, servindo ao que nela se desenrolava. Durante o período da pesquisa, ele continuou a ser, por diversas vezes, organizado e reordenado por Elida, não só em função das mudanças de local do escritório onde estavam, como também pela vontade de compartilhar o que, com os o manejo do arquivo, ia sendo reencontrado. Os materiais continuavam, dessa forma, a ser praticados. Assim, o arquivo – para mim, tal qual o armário para Bachelard – revelava-se “cheio do tumulto mudo das lembranças”.¹⁴

12 Gonzatto, Camila. *Torreão – Entrevista com Elida Tessler e Jailton Moreira*, 2009. Disponível em: <<http://camilagonzatto.blogspot.com.br/2009/09/torreao.html>>. Acessado em jul. 2018.

13 Geraldo, Sheila Cabo (org.), “Entrevista: Torreão 15 anos de trabalho”. *Revista Concinnitas*, ano 9, volume 2, número 13, dez. 2008.

14 Bachelard, 1993, p. 92.



Imagem 5. Imagem da intervenção
Rooms in Residence (2001) de Rolf
Wicker. Fonte: Arquivo do Torreão.

Considerado dessa forma, o arquivo remete à ideia de lembrança de Paul Ricoeur. Para o autor, a lembrança difere em dois níveis do que se passou: ela evoca o ausente, diferente da presença, e o anterior, diferente do presente¹⁵. À medida que se atualiza, ela tende a viver em uma imagem. Mas, até que ponto se pode dar voz, captar do tumulto das lembranças e das imagens algumas histórias ligadas ao vivenciar do Torreão?

A característica dos registros do Torreão traz uma ideia explorada por Luiz Cláudio da Costa no texto *Registros e arquivo na arte: disponibilidade, modos e transferências fantasmáticas de escrituras* (2008). Segundo seus apontamentos, em lugar de julgar o arquivo “um artifício institucional e cultural para identificar e reunir documentos que deverão servir a memória”¹⁶ se pode concebê-lo como “dispositivo artístico de reunião de materialidades e corpos em um determinado ambiente” guiado pela possibilidade de “produção de relações transversais de disjunção e troca”.¹⁷ Essa forma de pensar o arquivo conecta-se aos registros do Torreão na medida em que sua principal função estava ligada a estimular conversas. Como coloca Gabriela Motta: “As coisas não eram muito pensadas em termos de posteridade, elas eram pensadas na relação com o presente e com a presença. (...) Nunca estava vinculado a essa possibilidade posterior de uso”¹⁸. Mas ainda que esses gestos não estivessem definidos por uma ideia de posteridade, é impossível desligar a dimensão arquivística que os perpassa da noção de futuro. Como coloca Derrida, é intrínseco ao arquivo apontar e colocar em questão a chegada do futuro¹⁹. Essa conexão ficará evidente em diversos deslocamentos temporais que demonstram o aspecto performativo dos documentos de arquivo quando passam a vibrar na conexão com outro tempo, realojando-se no presente.

Um dos principais elementos do arquivo são os vídeos²⁰ gravados e editados por Jailton Moreira. Eles fazem parte de uma longa prática do artista, que sempre cultivou

15 Ricoeur, Paul. *A memória, a história, o esquecimento* [2000]. Trad. Alain François [et al.]. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2007, p. 56.

16 Costa, Luiz Cláudio. “Registro e arquivo na arte: disponibilidade, modos e transferência fantasmática de escrituras”. In: Martins, Maria Virginia Gordilho; Hernández, Maria Herminia Olivera (org.) *Anais do 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Visuais*. Salvador: ANPAP, EDUFBA, 2009, p. 395.

17 *Ibid.*, p. 396.

18 Entrevista concedida por Gabriela Motta. *Entrevista V* [nov. 2016], p. 25. Entrevistadora: Paula Luersen. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (80 min). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice dessa tese. Além disso, vale destacar que optou-se por manter no texto e nas transcrições o registro informal das falas dos entrevistados, de modo a não alterar o tom das conversas registradas para essa pesquisa.

19 Derrida, 2001, p. 48.

20 Existem dois DVDs que reúnem os registros em vídeo das intervenções. O mais completo é um DVD duplo de 135 minutos, com direção e montagem de Jailton Moreira e trilha sonora de Fernando Mattos, produzido pela “Epa!” para a Mostra Circuitos Compartilhados (2008). Ele reúne a sequência de vídeos – cada um com 1 minuto e meio – que documentam 82 das 89 intervenções na torre. O outro DVD tem

o hábito de filmar e editar vídeos – que se estendem de registros de suas viagens a pequenos filmes mostrando exposições e trabalhos – o que constitui material para a sua prática poética²¹. Os encontros que têm lugar hoje no atelier de Jailton – voltados ao estudo da história da arte e a levantar questões em torno da arte contemporânea – são conduzidos por vídeos cuja edição e montagem efetivam o cruzamento entre imagens e discursos oriundos das mais diferentes naturezas e épocas, como meio de compartilhar ideias e perspectivas múltiplas sobre os temas discutidos. No Torreão, o exercício e a experimentação em vídeo também se voltava para uma tentativa de captura dos trabalhos desenvolvidos na torre e para reunir alguns momentos dos workshops realizados com os alunos em meio à paisagem – os *Ateliers Abertos*, que serão devidamente trabalhados no capítulo 4 desse trabalho. Conforme Costa, o vídeo se estabelece dentro do cenário artístico brasileiro a partir dos anos 70 com o duplo papel de “suporte técnico e material para a produção de trabalhos” e “suporte auxiliador na documentação de processos e eventos impermanentes de arte”²². Pode-se afirmar que na prática de Jailton Moreira o vídeo satisfaz ambas as funções.

Ao mesmo tempo, Elida se dedicava a reunir documentos e fotografar as intervenções. Esses registros deram origem a uma série de álbuns que se somam a livros de presença, textos, cartas. Embora possam ser organizados cronologicamente, não há qualquer tipo de padronização formal nos álbuns de fotos e nas pastas contendo textos e matérias de jornais. Cada álbum exhibe uma particularidade em relação ao tamanho, à cor e ao modo de disposição dos documentos – algo que soa como um processo lento e contínuo de organização. Há uma sutil modificação do aspecto desses álbuns quando se percorre dos últimos aos primeiros, revelando que, de fato, foram construídos ao longo do tempo. O período que decorreu da criação dos álbuns até o meu acesso se mostrava na falta de uma ou outra foto que abandonou a aderência da cola; na presença de uma traça que, de repente, atravessava a extensão da página.

duração de 18 minutos e foi produzido em conjunto com o Instituto Goethe, em 2008, como registro do projeto *Artists in Residence*. Ele contém uma parte do material citado anteriormente, reunindo especificamente os vídeos das intervenções dos artistas alemães que fizeram parte do projeto. Dos *Ateliers Abertos* surgiram ainda sete documentários em vídeo, também realizados e editados por Jailton Moreira.

21 Jailton Moreira realizou, em 2011, no 32º Panorama da Arte Brasileira, quatro apresentações da performance *Arte é Viagem*, ocupando o espaço educativo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Para a performance, Jailton criou um banco de dados com 350 capítulos, correspondentes a 33 horas de gravações realizadas durante 22 anos de trajetos pelo mundo. Durante a performance, o artista dispara as primeiras imagens e comenta sobre elas pedindo ao público que decida sobre o próximo destino. Essa dinâmica vai sendo realizada de forma a criar uma sequência aleatória de imagens e vídeos – imprevisível tanto para o artista, quanto para o público. Dá-se assim a suspensão de uma lógica linear de apresentação das imagens. A narração vai sendo criada com e a partir da vontade da plateia, seguindo um novo roteiro a cada vez que a performance é apresentada.

22 Costa, 2009, p. 389.

O arquivo parece ligado, assim, à recorrência de algumas práticas que Elida e Jailton mantiveram durante a trajetória do espaço, gestos que resvalavam entre os limites do documental e do artístico. Para dar corpo a seus trabalhos Elida lança mão, por vezes, de procedimentos arquivísticos: a constituição de coleções, a organização e reunião de objetos, os inventários. No caso de Jailton, a fotografia e o vídeo são lugares de experimentação constante em seu trabalho. Reafirma-se, com isso, a constituição do arquivo como meio e não necessariamente como fim, estando ele ligado à invenção de formas de registrar que são parte inseparável das práticas dos dois artistas. Trazem os arquivos produzidos por artistas outras conformações e procedimentos para o ato de arquivar? Como as especificidades envolvidas na criação e organização dos registros afetam o arquivo do Torreão?

No caso das intervenções na torre, a própria estrutura do espaço e a repetição de um mesmo lugar a partir de diferentes configurações propostas pelos artistas, parece oferecer um desafio em termos de registro. Três modelos de câmera se sucederam para a realização dos vídeos por Jailton, nenhuma delas tendo sido adquirida em função de necessidades técnicas específicas, mas sim por uma progressão dos equipamentos que se impunham a cada época. Muitas das fotografias e vídeos deixam entrever as dificuldades impostas ao corpo de quem buscava apreender o espaço com uma câmera a partir de modos que assinalar características específicas de cada trabalho. Alguns vídeos exibem, por exemplo, parte da montagem das intervenções pelos artistas; outros trazem o caminho do público, trilhado pelas escadas até o encontro com as intervenções; e há os que se concentram em detalhes, revelando diferentes condições de luminosidade, interação com o público, relação dos materiais com o transcorrer do tempo. Os vídeos das intervenções contam também com a parceria de um músico – Fernando Mattos – que criou trilhas sonoras e conjugou som às imagens. Essa escolha promove um estreitamento da relação do espectador com a vivência sensorial do lugar, dando acesso ao áudio dos trabalhos que envolviam textos e falas; trazendo o som da rua quando a abertura das janelas era usada para conectar interior e exterior e construindo silêncios, melodias ou barulhos atuantes como paisagens sonoras em cada proposta.

Um dos aspectos mais notáveis dos vídeos tomados em conjunto é ressaltado por André Severo, artista que conduziu em 2016 um largo processo de mergulho nos arquivos, e manteve com Elida e Jailton uma série de encontros, visando a curadoria de uma exposição sobre o Torreão que teria lugar na Fundação Iberê Camargo. A exposição buscava trazer a público uma atualização do pensamento implicado na construção do Torreão, de forma a apresentar trabalhos atuais de artistas que tiveram sua formação ligada à casa e suscitar vínculos e conexões entre diferentes tempos²³. Um vídeo com o registro das intervenções seria exibido no saguão de entrada da

23 A conversa com André Severo, transcrita no apêndice deste trabalho, esclarece o processo de curadoria dessa exposição, cancelada em seu último estágio pela Fundação Iberê Camargo.

exposição, visando possibilitar a descoberta de relações entre o histórico da torre e a atualidade das propostas trazidas pela exposição, bem como propiciar associações entre o que se passava no Torreão e um panorama mais extenso da história da arte brasileira. Segundo André:

No início, o foco mais voltado pra um tipo de objeto. Depois, uma transição pro espaço. [...] Isso segue e tu vai vendo outras coisas, como por exemplo, quando a imagem e a fotografia começam a ganhar relevância. E também quando entra uma noção de cartografia na arte brasileira. [...] Aquele recorte é mais do que o recorte temporal de um espaço ou de um projeto. Realmente, ele toca a história. [...] Tu vê a arte brasileira se transformando ali.²⁴

Lançando aos vídeos esse tipo de olhar percebe-se, de fato, que nos primeiros anos de Torreão há uma predominância do objeto nas intervenções de artistas na torre e de propostas bastante ligadas à pintura, escultura e desenho. Ao mesmo tempo, parece haver a preocupação dos artistas em estender e tensionar tais categorias e a própria ideia de objeto no pensamento acerca de suas práticas. Quando, por exemplo, Dudi Maia Rosa, em 1993, faz um sólido azul atravessar o espaço da torre de uma janela à outra, apagando os limites entre o dentro e o fora – entre o azul inscrito no espaço e o azul do céu acessível pelas janelas²⁵ – ele afirma estar propondo uma discussão sobre a pintura; quando Kátia Prates, em 1994, satura o interior da torre com fumaça, difundindo a luz e tornando vagos os referenciais arquitetônicos do lugar, ela sustenta estar fazendo uma escultura – um cubo de fumaça – sendo o trabalho nomeado *Espírito 7 – Escultura de fumaça*. Dessa forma, nessas primeiras intervenções, parece se estabelecer uma abertura para pensar o objeto, ainda que rarefeito, em sua relação com o espaço.

No final dos anos 90, contudo, as relações possíveis do espaço com o corpo assumem centralidade e passam a ganhar protagonismo em uma série de trabalhos: Fernando Lindote, na intervenção *Lambidas*, de 1996, promove uma convergência entre a pintura e o corpo como instrumento, usando a língua para pintar linhas nas paredes da torre; Iolanda Mazzotti, em 1997, constrói desníveis nos degraus da escada e desestabiliza o corpo do espectador ao promover a alternância de períodos de muita luz e de breu absoluto; Tula Anagnostopoulos, com *Small Size*, em 1998, rebaixa o teto da sala até a sua própria altura, obrigando o público a adaptar o circular pela torre

24 Entrevista concedida por André Severo. *Entrevista XVII* [out. 2017], p. 288-289.

Entrevistadora: Paula Luersen. Porto Alegre, 2017. 1 arquivo .mp3 (67 min).

A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice dessa tese.

25 Elida relata que em visita ao Torreão, Haroldo de Campos respondeu à intervenção de Dudi Maia Rosa com a exclamação: “Vou denunciar vocês! Vocês estão guardando um pedaço de céu em cativeiro!”. Vale destacar como Dudi Maia Rosa, respondendo a regra específica do espaço – nada que ocupasse a torre poderia extrapolar o espaço para além das janelas – conseguiu explicitar a fusão do azul pintado com o azul do céu, com o recorte exato do plano no limite das janelas.

à verticalidade reduzida do espaço. O *site specific*²⁶ se fortalece como linguagem no Torreão, o que – veremos mais tarde – estabelece relação com os grupos de estudo e processos de ensino que aconteciam na casa e também com um panorama estendido da arte no Brasil dos anos 90. Isso faz do *site specific* a linguagem primordialmente explorada pelos trabalhos na torre. Esse modo de intervir no espaço é definido por Miwon Kwon como uma relação inextrincável entre o trabalho e a localização, colocando em jogo os elementos constitutivos do próprio espaço: “duração, profundidade, altura, textura, e forma das paredes e salas; escala e proporção [...]; condições pré-existentes de iluminação, ventilação e padrões de trânsito; características topográficas distintas, etc”. A experiência corporal do espectador é parte constitutiva dessas propostas, como comentado sobre os trabalhos acima. Trataremos mais a fundo dessa questão nos capítulos subsequentes.

Já no fim dos anos 90 e início dos anos 2000, passa a se insinuar na torre também o que André coloca como uma relevância da imagem, com trabalhos como *Os nadadores* de Vera Barcelos Chaves – a projeção de um vídeo em um aquário cheio d’água, trazendo imagens justapostas – e a *Torre dos relógios* de Jochem Dietrich – que envolve, dentre outras questões, a instauração do mecanismo de uma câmara obscura na torre. Ambos os trabalhos parecem colocar a relação com a imagem em primeiro plano, refletindo sobre a fotografia em seus mecanismos, a produção da imagem em suas possibilidades. Por fim, chega-se às noções cartográficas, que passam a figurar na torre em propostas como *re-projetando (porto alegre)* de Ricardo Basbaum, em 2003; *Mapa Turístico*, de Stefan Sous, e *Observatório* de Denise Gadelha, em 2005. Apesar das suas diferenças, esses trabalhos indicavam como preocupação comum a relação do lugar com as suas representações.

Esse breve recorrido, por certo, não permite uma maior aproximação com as perguntas colocadas pelos trabalhos dos artistas. Ele traz apenas algumas das intervenções diretamente associadas às questões levantadas por André Severo. Mas eles permitem pensar em como se elevaram na torre proposições conectadas com o que se passava na arte brasileira do final dos anos 90 e início dos anos 2000. Seus registros em vídeo, quando vistos em sequência e a partir de um olhar retrospectivo, são capazes de indicar o fluxo de pensamento que mobilizou os artistas no decorrer dos anos de atuação do Torreão. Este caráter dos materiais de arquivo remete ao que afirmava Walter Benjamin ao colocar que, mais do que pelo seu aspecto funcional, o que é guardado deve ser visto e estudado enquanto cena, enquanto encenar de um destino²⁷. Esses vídeos nos chegaram tratando de questões da arte que alcançam o

26 Kwon, Miwon. *One place after another: site-specific art and location identity*. Massachusetts: MIT Press Paperback Edition, 2004, p.11. Tradução da autora.

27 Wizisla, Erdmut. “Preface”. In: Marx, Ursula *et al.* *Walter Benjamin’s Archive: Images, texts, signs*. London: Verso, 2007, p. 8.

hoje e permitem olhar para alguns dos momentos e práticas pelas quais a produção artística contemporânea nos trouxe até aqui. Não para pensa-la como um tipo de evolução ou como desdobrar retilíneo do pensamento, mas para encontrar aproximações e atravessamentos entre passado, presente e futuro. Para Benjamin, o escavar do arquivo tem o poder de revelar detalhes, clarões, fendas no tempo. E me parece ser esse tipo de lampejo que chega à percepção de André Severo diante dos vídeos das intervenções: “pra mim que vivi essa época e estava me colocando, iniciando o que eu faço hoje [...] é impressionante porque tu vai vendo os vídeos do Torreão e tu vai tendo um panorama da arte brasileira nesse período”²⁸. Seria o olhar presente a acomodar os registros do arquivo às coordenadas da história? Ou seriam as imagens a organizar a percepção quando tocam o presente?

Quando vistos em conjunto, também se destaca nos vídeos o recurso à câmera na mão. Como coloca Stella Senra, a opção pela câmera na mão, maneira de registrar consagrada pelo cinema, cria uma cumplicidade entre aquele que filma e a cena filmada, mimetizando o olhar do espectador²⁹. Isso pode estar conectado, no caso das intervenções, com a necessidade de explorar as relações do corpo com o espaço mobilizadas pelo *site specific*. É também recorrente que ao término de cada vídeo se lance mão de um plano congelado, invertendo a relação do investigar do espaço pelo olhar do espectador mimetizado, para um plano que deixe o olho impregnar-se da imagem. Já no caso das fotografias de Elida, feitas a partir da primeira câmera fotográfica profissional que ganha de presente, há na maioria dos registros uma escolha pelo plano detalhe que enfatiza as particularidades ligados aos gestos dos artistas, bem como demarca as diferenças fundamentais em cada forma de ocupar o lugar. Closes e planos fechados predominam, contrapondo o deslocamento e visão geral da câmera de vídeo.

Existe um episódio narrado pelo artista Fernando Lindote que nos aproxima do processo de feitura de um dos registros de trabalho. Fernando Lindote propôs para a torre, o trabalho *Lambidas*. O artista conta que vinha explorando na época fundamentalmente duas questões: o *site specific*, de modo a considerar os aspectos físicos e institucionais dos espaços em que era convidado a intervir; a ideia do corpo como instrumento. Alguns procedimentos – cortar, rasgar, moldar – eram experimentados para testar a ação do corpo sobre materiais específicos, fundando uma série de propostas: “eu usava a língua pra pintar e a boca pra rasgar (...) o corpo era a possibilidade do trabalho ser feito”³⁰. Quando surge o convite para intervir na torre, Lindote

28 André Severo, *Entrevista XVII* [out. 2017], p. 289.

29 Senra, Stella. *Artur Barrio – fricções entre arte e registro* (2012). Disponível em: <<https://stellasenra.wordpress.com/2012/05/12/artur-barrio-friccoes-entre-arte-e-registro/#more-54>>. Acessado em out. 2017.

30 Entrevista concedida por Fernando Lindote. *Entrevista XII* [jan. 2017], p. 218. Entrevistadora: Paula Luersen por Skype, 2017. 1 arquivo .mp3 (130 min). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice dessa tese.

passa a analisar desde as características físicas do lugar ao histórico de intervenções. Ele diz ter percebido que a verticalidade da torre vinha sendo explorada por muitos artistas a ponto de fundar uma expectativa quanto à ocupação do espaço. Interessava a Lindote frustrar essa expectativa quanto à altura da sala e sua verticalidade: “eu queria tensionar essa relação. (...) A lambida possibilitava isso de maneira maravilhosa, porque eu lambia a parede a partir do chão e ia só até onde eu alcançava. (...) A minha linha era curta”³¹. Lindote cria então, lambendo as quatro paredes com tinta acrílica rosada, linhas verticais na torre que exibiam o confronto direto do espaço com os limites do corpo e do gesto.

As fotografias e filmagens foram produzidas, segundo o artista, de modo bastante informal durante o transcorrer do processo de trabalho na torre. Jailton, a partir da observação das ações, foi o responsável por trazer sugestões que tornaram visível, no vídeo, o processo em obra:

No vídeo da intervenção eu lambo o vidro, eu lambo a lente [da câmera]. E isso foi ideia do Jailton. (...) Ele propôs a cena da lambida. (...) Foi a única coisa que eu fiz de parecido, eu tenho vídeos do meu processo, mas assim nunca tinha feito. Eu lembro que o vídeo foi mostrado alguns anos depois por uma professora na sala de aula na universidade e um aluno dela saiu indignado da sala, dizendo que aquilo era pornográfico. (...) Deu a maior discussão na universidade.³²

Esse episódio mostra, em primeiro lugar, um interesse de que os registros extrapolassem as intervenções apenas como resultado. Parecia haver, pelo contrário, a tentativa de explicitar o processo, demarcando as ações por meio das quais os artistas instauravam seu trabalho na relação com o lugar específico. Além disso, com a circulação além da casa – em uma universidade pública do estado de Santa Catarina – os registros se mostravam como uma via possível para estender a conversa sobre os trabalhos realizados no Torreão à outros lugares e contextos. Não só a reação do aluno, mas a ampliação do debate que reverbera a partir dela, depõe sobre a força do vídeo, para além do trabalho. Mostra como o registro de um trabalho, reelaborado a partir de outra linguagem, possibilita que ele continue a gerar pensamento, debate – e, nesse caso, também embate – no encontro com novos públicos. Infelizmente, a polêmica levantada e a acusação de pornografia conectam-se a um pensamento que vem ganhando força no contexto atual. Hoje ele assola vários âmbitos da sociedade, tentando produzir um discurso de ódio direcionado a arte contemporânea – o que se pode acompanhar no caso do fechamento da exposição *Queermuseu* em setembro de 2016 pelo Santander Cultural³³, em Porto Alegre, e nos casos similares que se

31 Fernando Lindote, *Entrevista XII* [jan. 2017], p. 219.

32 *Ibid.*, p. 227-228.

33 Inaugurada em 15 de agosto de 2017, no Santander Cultural de Porto Alegre, a exposição *Queermuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira* foi encerrada antes do tempo previsto, sob alegações de vilipêndio religioso e incitação à pedofilia e zoofilia

seguiram. A acusação do aluno mostra que esse tipo de pensamento nunca deixou de estar presente no enfrentamento com a arte contemporânea, sendo hoje responsável pela formação de um cerco de repressão que se estende da opinião pública a alguns dos agentes e instituições da arte.

Se nos voltarmos para outros exemplos e situações, contudo, podemos perceber reverberações que atuam de maneira diversa e em outras direções. Muitos dos alunos e visitantes do Torreão são hoje professores e mostram o papel da atualização em propiciar que os trabalhos e o pensamento sobre arte contemporânea envolvidos no Torreão continuem em movimento:

vários trabalhos de lá me vem, volta e meia, à memória. (...) Eu sou professora num curso de artes, então se alguém tá pensando um trabalho, às vezes me lembro de coisas que vi lá e comento sobre o processo ou indico o artista pra pesquisar. (...) Os trabalhos são como gatilhos, às vezes posso não pensar neles por muito tempo e de repente algo me faz lembrar (...) em função do meu próprio trabalho ou pra comentar trabalhos de outros artistas.³⁴

Assim, se os vídeos e fotografias estendem as possibilidades de as intervenções, ainda que efêmeras, seguirem gerando questões no enfrentamento com outros contextos e momentos históricos, também a memória, em seu potencial de atualização, encarrega-se de fazer com que o que foi lá apresentado continue a atuar produtivamente junto a novos artistas e novos públicos. Ampliaremos essa questão nos capítulos subsequentes. Por ora, há ainda outros tipos de registros que compõem a multiplicidade do arquivo do Torreão e merecem atenção por indicarem o caráter experimental ligado às práticas do arquivo.

Soma-se aos registros das intervenções, ainda, um conjunto de aproximadamente 40 textos, denominados “Colecionáveis”. A partir de 1998, Jailton e Elida passaram a convidar pessoas do público, presentes nas aberturas, para escrever sobre o que viam e sentiam na relação com os trabalhos apresentados na torre. Editava-se, então, um pequeno folder de cada trabalho, lançado na abertura da intervenção seguinte. Essa prática estendeu-se até 2005, motivando desde textos em formato de resenha crítica, até escritos que flertam com a poesia. Os textos impressos foram denominados “Colecionáveis” por seu caráter de fácil reprodução e distribuição ao público. Nas palavras de Jailton, essa foi uma forma de mobilizar “pessoas das mais diferentes

que estariam associadas com algumas das obras apresentadas. Os protestos contra a exposição foram organizados nas redes sociais por movimentos conservadores como o MBL – Movimento Brasil Livre, pedindo o fechamento da exposição sob pena do encerramento de contas no Santander por parte dos clientes do banco. O Santander Cultural decidiu encerrar a exposição no dia 10 de setembro. Manifestações contra a censura e o ódio à diferença aconteceram diante do Santander na tarde do dia 10.

34 Entrevista concedida por Claudia Paim. *Entrevista XIII* [mar. 2017], p. 233. Entrevistadora: Paula Luersen por áudio WhatsApp, 2017. 1 arquivo .mp3 (40 min). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice dessa tese.

áreas no sentido de registrar suas impressões sobre essas experiências”.³⁵ Dentre os convidados estavam historiadores, psicanalistas, filósofos, estudantes, teóricos da arte, biólogos, jornalistas, poetas, críticos de cinema, publicitários e, sobretudo, artistas³⁶. Segundo Maria Paula Recena, artista e aluna do Torreão, a definição de quem seria convidado a escrever sobre cada intervenção para os Colecionáveis respondia a um preceito bastante claro: “O critério era assim: quem sai com a cara mais embasbacada leva”³⁷. Em termos de arquivo, inventou-se com esse exercício a possibilidade de conciliar às fotos e vídeos, relatos de um primeiro público surgidos do corpo-a-corpo com as intervenções no contexto para o qual foram produzidas. Mas e em termos de memória, quais as diferenças perceptíveis entre as falas atuais sobre os trabalhos registradas nessa pesquisa e os escritos de experiência surgidos na época?

Convidada a formular um texto sobre a experiência junto à intervenção *rooms residence* (2001) de Rolf Wicker, Maria Paula Recena escolheu discorrer sobre a colagem de vistas arquitetônicas proposta pelo trabalho: “[o artista elabora] um lugar que sobre põe diversas vistas na sala – de Roma, Amalfi, Cottbus, Berlim e Porto Alegre – e que em sua abstração levam a uma situação quase pictórica”³⁸. A intervenção parece ter causado, de fato, grande impacto na artista que relata no texto também as sensações causadas pelo espaço desdobrado no momento da visitação: “As portas rasgadas dentro da sala, dentro da sala, dentro da sala... Paro e sinto que por uma dessas portas pode entrar alguém de repente. Aquela pessoa já quase transparente, ou qualquer pessoa. Por outro lado por essas portas já não posso sair”³⁹. Parece digno de nota que *rooms in residence* de Wicker, continua a ser o primeiro trabalho lembrado e citado entre as memórias de Maria Paula a respeito da torre. Mas seu relato presente se dá em outro sentido: estabelece relações da proposição de Wicker com trabalhos posteriores e também com o que decorreu de suas pesquisas sobre arquitetura e arte. Enquanto o primeiro texto traz as sensações, o relato atual fala da inscrição do trabalho no tempo, a partir de outras experiências.

Manoel Ricardo de Lima, poeta que frequentou a casa, compôs um texto sobre o trabalho *Combinação Torreão* (2004) de Marcelo Silveira. Ele narra ter sido convidado a escrever a partir de uma pergunta feita nas conversas com artistas que sucediam, nos domingos à tardinha, a abertura de cada intervenção: “O Jailton e a Elida vieram falar comigo pra fazer o texto, porque eu tinha feito uma pergunta. E a pergunta, segundo

35 Geraldo (org.), 2008, p. 111.

36 Os textos permitem, inclusive, traçar um curioso perfil sobre os escritores e teóricos que foram lembrados pelos espectadores para tentar traduzir as experiências vividas na torre: entre os mais citados estão Gaston Bachelard, Manoel de Barros, Jorge Luís Borges e Ítalo Calvino.

37 Entrevista concedida por Maria Paula Recena. *Entrevista II* [nov. 2015], p. 70.

Entrevistadora: Paula Luersen. Porto Alegre, 2015. 1 arquivo .mp3 (66 min).

A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice dessa tese.

38 Recena, Maria Paula. *Rooms*. Porto Alegre: Colecionáveis Torreão, 2001, p. 2.

39 *Ibid.*, p. 2.

eles, era o texto. Eles me convidaram pra desenvolver a questão⁴⁰. A intervenção de Marcelo Silveira consistia em reproduzir a estrutura cúbica da torre de modo artesanal, usando couro e fios de aço. A trama deslocava um trecho da arquitetura do Torreão para outros espaços – em Porto Alegre, a Usina do Gasômetro foi o lugar escolhido para receber o traçado remontando à torre. Alguns anos antes de presenciar a intervenção, Manoel Ricardo havia publicado um livro de poesia chamado *Embrulho* (2000). Dele pode ter surgido o interesse particular do poeta em entender o processo pelo qual Marcelo Silveira propunha-se a embrulhar e desembulhar um lugar: “Um traçado de nós, cordas ou fios, fiapos, de couro, que refazem a cartografia da torre, da sala, do espaço em seu enviesado de tempo⁴¹. O texto foi intitulado *Por onde se vê um desembulho?* (2004). Ele mostra a conexão surgida entre questões que tocavam duas poéticas – a do artista visual que embrulha o espaço às avessas, recriando a medida de um lugar específico; a do poeta que lhe dirige uma pergunta, pensando o desembulhar. Mas conversas para a pesquisa, Manoel Ricardo lembrava de *Combinação Torreão* ter sido um trabalho do qual havia gostado, mas já não tinha a certeza sobre ter escrito o texto.

Os Colecionáveis surgiam, assim, das inquietações que impactavam os espectadores e de questões específicas que aproximavam práticas, repercutindo de uma poética à outra. Surpreender essas inquietudes exigia, certamente, por parte de Elida e Jailton, uma atenção direcionada tanto à apresentação das intervenções, como às conversas com artistas, buscando captar reações do público que pudessem ser virar escrita e expandir a conversa sobre arte e lugar. Está implicado aí o que Élide declara, anos depois, em entrevista: “há algo de testemunho em cada uma de nossas atividades que valoriza a presença, a palavra, a escuta, o diálogo”.⁴² Ressalto o procedimento envolvido nos Colecionáveis porque ele demarca uma diferença bastante sensível aos modos e modelos comumente utilizados para a produção de textos em catálogos de arte contemporânea. Em parte deles, os trabalhos são apresentados a partir de ideias atreladas diretamente ao discurso curatorial ou ao histórico dos artistas, sem que se considerem as relações que resultam do contato do público com o trabalho em um contexto expositivo determinado. O catálogo de algumas exposições é muitas vezes lançado no dia da abertura, trazendo fotografias que apresentam os trabalhos separadamente, em sucessão, o que não permite penetrar as relações criadas no espaço expositivo, pela justaposição em um mesmo ambiente. Já estava colocada por Bergson uma das questões aplicáveis a discussão desse modelo: “a ficção de um objeto material isolado não implicará uma espécie de absurdo, já que esse objeto toma emprestado suas

40 Entrevista concedida por Manoel Ricardo de Lima. *Entrevista XVI* [ago. 2017], p. 266. Entrevistadora: Paula Luersen. Rio de Janeiro, 2017. 1 arquivo .mp3 (64 min). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice dessa tese.

41 Lima, Manoel Ricardo. *Por onde se vê um desembulho?*. Porto Alegre: Colecionáveis Torreão, 2001, p. 1.

42 Geraldo (org.), 2008, p. 112.

propriedades físicas das relações que ele mantém com todos os outros?”⁴³ Isso parte, porém, de uma padronização dos modos de fazer e é comum, inclusive, percorrer o catálogo de diversas exposições e encontrar versões muito parecidas de um mesmo trabalho, arremedos de uma imagem, ainda que este esteja inserido em espaços distintos. Essa é apenas uma das questões que demonstram a complexa relação que se estabelece entre a memória e o formato das grandes exposições de arte contemporânea.

Os registros do Torreão, ao contrário, parecem fugir disso, tomados pelo tom que Elida e Jailton tratavam de reafirmar a cada ação: a atenção à presença, o aprofundamento das relações entre arte e lugar, o foco nos processos e nos fazeres dos artistas. Surge daí um arquivo bastante particular, marcado por procedimentos muitas vezes descontínuos – como no caso dos Colecionáveis, por exemplo, com textos que correspondem a apenas uma parte de toda a produção lá apresentada – e ligados antes à constante experimentação do que a uma padronização das formas de registrar. É importante pontuar, ainda, que os próprios limites do arquivo não pararam de se reconfigurar conforme a pesquisa avançava. A cada encontro para uma conversa, se somavam aos materiais nos quais me detive – aqueles reunidos por Elida e Jailton, com os quais escolhi conviver com mais proximidade e constância – outras possibilidades de incursão. Isso fala sobre um desejo de produzir registros que tocava também alguns dos alunos da casa, agentes de seus próprios arquivos particulares do Torreão. Dois exemplos merecem menção: as pastas de Glaci Bordin e o projeto de entrevistas de Gabriela Motta. No primeiro caso, são pastas trazendo uma reunião extremamente atenta de documentos que complementam ou replicam muito do que se encontra no arquivo de Elida, motivada pelo que Glaci chama de “mania de guardar”⁴⁴. Glaci reúne convites de aberturas, notas na imprensa, reportagens de jornais, planejamentos dos cursos e textos estudados no Torreão – documentos organizados cronologicamente, prontos para a consulta. Também há álbuns com materiais sobre as diversas edições da Bienal do Mercosul, o que demonstra uma vocação arquivística ímpar dedicada à história da arte em Porto Alegre⁴⁵. No segundo caso, uma coleção de mini-fitas com dezenas de entrevistas gravadas com os artistas que tiveram passagem pela torre. Esse foi um projeto realizado por Gabriela Motta no Torreão, motivado por sua experiência anterior de trabalho no rádio e pelo interesse de manter a conversa com os artistas sobre suas intervenções. As entrevistas cobrem de modo mais ordenado dois anos de proposições, de 2003 a 2005 e aguardam sistematização, tendo sido algumas já transcritas, outras apenas gravadas em áudio.

43 Bergson, Henry, *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito* [1896]. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 20.

44 Entrevista concedida por Glaci Bordin. *Entrevista IX* [nov. 2016], p. 186. Entrevistadora: Paula Luersen. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (66 min). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice dessa tese.

45 Acho importante demarcar isso aqui para presentes e futuros pesquisadores dedicados a esses temas.

Esses registros oferecem o vislumbre de um arquivo que extrapola o que foi reunido por Elida e Jailton. Ainda que eu não tenha me detido nesses caminhos que se revelaram ao longo da pesquisa, é válido citá-los e considerá-los como possibilidades ainda abertas de investigação. A sua existência reforça o entendimento de que toda a pesquisa sobre arquivo será sempre perpassada por um aspecto lacunar, marcada por questões, enfoques e direcionamentos limitados por escolhas. Elas vão sendo continuamente confrontadas por aberturas outras que só se revelam durante o processo de pesquisa. O que está de acordo com o que afirma Derrida, ao pensar o arquivo como uma “experiência irredutível de futuro”⁴⁶. Para o autor, o arquivo conduz a um por vir que não é apenas não-conhecido, mas não cognoscível enquanto tal. Não é possível antecipar os modos futuros a partir dos quais os documentos e materiais possam vir a ser atualizados, sendo que a cada novo retomar eles “já não tem mais nenhuma relação com o registro do que é ou terá estado atualmente presente”⁴⁷.

Acredito que já se percebe que questionar e mergulhar na formatação atual do arquivo permite acessar, para além de rastros materiais, algumas linhas de pensamento implicadas no Torreão. Penso que também tenha contribuído para isso um aspecto da pesquisa que pretendi explorar como uma das saídas para que os materiais de arquivo não se estabilizassem em uma perspectiva informacional; uma via para que também na minha atuação como pesquisadora os registros não deixassem de ser praticados, como ainda o são por Jailton nas suas aulas e orientações e por Elida em cada nova organização do que está guardado. A via pela qual optei, já introduzida anteriormente, foi manter os materiais em diálogo constante com falas dos visitantes e frequentadores, que no decorrer da trajetória de pesquisa foram sendo registradas.

46 Derrida, 2001, p. 48.

47 *Ibid.*, p. 49.



Imagem 6. Painéis criados por Elida Tessler para os aniversários do Torreão. Fotografia da artista.
Fonte: Arquivo do Torreão.

Foi a dinâmica dessas conversas que produziram a identificação com o conto de Guimarães Rosa, pois a cada novo encontro se tornava mais tangível a evidente imprecisão que ronda os relatos. Imprecisão que se dá não pela relação necessariamente com um tempo passado, mas pelo caráter vestigial inerente aos registros – rastros que não dão conta de fixar a heterogeneidade do tempo envolvida nos acontecimentos. Olhando para as narrativas de experiência que me dispus a registrar, transcrever, relacionar, me vi muitas vezes confrontada pelo pensamento de Robert Musil que define as palavras como subterfúgios transitórios para o que experimentado. Em seu romance de estreia *O Jovem Törless* (1906) o autor anota: “É sempre assim: aquilo que experimentamos em um momento, total e inquestionavelmente, torna-se incompreensível e confuso quando queremos amarrá-lo à nossa posse duradoura”⁴⁸. Em várias das conversas registradas se pode sentir esse titubear em relação ao que está sendo narrado, como no caso de uma das alunas do Torreão que, à certa altura de sua fala, acaba por colocar as próprias palavras sob suspeita: “[...] e teve o artista alemão que transformou a sala numa espécie de câmara obscura... e agora, será que eu tô inventando?”⁴⁹.

Era próprio dos relatos ficarem deslizando constantemente entre a rememoração – o que para os historiadores compreenderia uma função veritativa à memória – e a abertura à imaginação – em que residiria, na história tradicional, sua perda de confiabilidade. Como esclarece Paul Ricoeur, há uma permanente ameaça no apagar dos limites entre essas instâncias, considerando a ambição de fidelidade de historiadores que se guiam pela ideia de que a memória, enquanto grandeza cognitiva, possa estabelecer a verdade sobre as coisas passadas⁵⁰. Walter Benjamin prefere pensar a memória a partir dos escritos de Proust, discordando do fato das lembranças estarem sob a tutela da consciência. No texto *Sobre alguns temas de Baudelaire*, o autor trabalha a ideia, extraída da obra de Proust, de que o corpo registra lembranças que o intelecto não é capaz de preservar.⁵¹ Benjamin passa a sustentar, a partir disso, a tese de que as lembranças involuntárias não dependeriam da consciência para surgirem. Para o autor, pelo menos a memória involuntária seria independente da consciência, entregue ao acaso, ao imprevisível. Entre a história e a ficção, Benjamin escolhe considerar os escritos de Proust, logo, a ficção para pensar a memória. O que nos interessa, contudo, não é entender como funciona a evocação de lembranças, mas trabalhar com

48 Musil, Robert. *O Jovem Törless* [1906]. Nova York: Penguin Books, 2001, p. 59. Tradução da autora.

49 Entrevista concedida por Mariana Silva da Silva. *Entrevista VIII* [nov. 2016], p. 165. Entrevistadora: Paula Luersen. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (42 min). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice dessa tese. Mariana se referia a um trabalho que realmente habitou a torre: a intervenção *Torre dos relógios*, de Jochen Dietrich.

50 Ricoeur, 2007, p. 26.

51 Santos, Jéverton. *Notas sobre o problema da memória em Bergson, Proust e Freud: a leitura dialética de Benjamin*, 2013, p. 9. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/semanadefilosofia/XI/13.pdf>>. Acessado em jul. 2018.

a hipótese de que aos documentos, fotografias e vídeos do arquivo do Torreão, pode somar-se essa memória de outra espécie, ligada aos relatos.

As maneiras pelas quais Jailton e Elida se referem à memória deixam implícita a atenção ao seu potencial de ficcionalização. Jailton traz as figuras de Christo e Jeanne-Claude, pioneiros das intervenções *in situ*, como referência para comentar os registros do Torreão. Desde a realização dos primeiros trabalhos da dupla de artistas nas ruas de Paris – os muros de barris, na Rua Visconti, em 1962 e as *emballages* de monumentos que se seguiram – Christo e Jeanne-Claude passaram a ser questionados a respeito da permanência de seu trabalho e sobre a fragilidade associada aos registros de suas intervenções. A resposta de dos artistas era afirmar, reiteradas vezes, sua inabalável crença no “era uma vez”: “Nós amamos essas palavras: Era uma vez... Uma vez na vida e nunca de novo.”⁵² Para eles, seus trabalhos, ainda que efêmeros, continuariam a existir, parciais e imprecisos, na memória daqueles que os vivenciaram. Ainda que saibamos da intensa circulação dos registros da sua produção, é interessante pensar o tipo de persistência que escolhem afirmar: aquela que se distancia da prova material, tendo antes consistência narrativa; aquela que difere do registro visível e, antes disso, dá a ver.⁵³

Dessa referência, citada por Jailton, para situar sua relação com a memória do Torreão, passa-se a alusão feita por Elida quando pensa sua forma de registrar, trazendo ainda outra questão:

Desde o início alguns amigos nos incitavam, por exemplo, a gravar todas as conversas realizadas com os artistas ou intelectuais convidados para os encontros de

52 *Christo fica nos “Portões” para sentir reação do público*, Agência Estadão [2005]. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,christoficanospor-toesparasentirreaçãodopublico,20050218p5541>>. Acessado em jul. 2017.

53 Uma iniciativa recente que parece contribuir no sentido de pensar o papel dos relatos é a exposição de Rirkrit Tiravanija *A Retrospective (tomorrow is another fine day)* (2004-05) que itinerou pelo Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam, na Holanda, ARC Musee d’Art Moderne de la Ville de Paris, na França, e Serpentine Gallery, na Inglaterra. O seu intuito foi apresentar uma retrospectiva dos trabalhos do artista argentino. A partir da impossibilidade de reconstituir trabalhos baseados no tempo, em relações de troca e colaboração, o artista junto a um grupo de curadores (Hans-Ulrich Obrist, Laurence Bosse, Anne Dressen, Rein Wolfs, Rochelle Steiner, Philippe e Maria Lind) abriu ao público uma galeria tomada de grandes espaços vazios, ocupada apenas pelas demarcações arquitetônicas dos lugares onde seus principais trabalhos foram originalmente apresentados. Os trabalhos em si, enquanto situações e atos eram evocados por textos baseados nas memórias do artista, escritos pelo próprio Tiravanija, por Bruce Sterling (autor de ficção científica estadunidense) e por Phillippe Parreno (artista francês). Tais textos eram lidos por atores durante visitas-guiadas, reproduzidos em áudio guias e transmitidos no espaço expositivo, contando ao público o que havia se passado no transcorrer de cada proposta referenciada pelas linhas e demarcações no espaço.

discussão. (...) Nossa escolha foi registrar apenas em foto, quase como a assinatura de Van Eyck: “Eu estive aqui...”⁵⁴

A escolha por citar esses artistas ao comentar os registros do Torreão depõe sobre as noções que orientaram a formação do arquivo. Ela pode ser ligada a concepções que vêm sendo discutidas por alguns autores na contemporaneidade. Algo bem diferente das catalogações, grades e esquemas que caracterizavam a busca por inventariar o conhecimento que foi marca dos arquivos do século XVIII; algo diverso, ainda, da memória arquivística moderna que imperava no século XIX confiando “inteiramente na materialidade do traço, no imediatismo da gravação, na visibilidade da imagem”⁵⁵. As referências citadas estão bem mais próximas do que coloca Didi-Huberman ao afirmar a decantação que a memória produz sobre o passado, assegurando suas transmissões. O passado, para o autor, sempre “está ligado ao impossível, ao impensável”⁵⁶ passando a existir, de fato, no presente, somente a partir das figuras que dele fazemos. Esclarece, ainda, que não é exatamente o passado que o historiador interroga, mas sim a memória.

Tanto o “era uma vez”, quanto a economia de registrar de cada atividade apenas uma fotografia – atuando, no limite, como o ato de uma assinatura – mostram a confiança que Elida e Jailton depositaram no trabalho do tempo e na sua abertura a transmissões. Muito do que me foi contado atua, de fato, por outros vieses que não necessariamente pelas imagens. Conforme uma das entrevistadas:

Na verdade eu não tenho tantas imagens pra lembrar de lá. São mais essas intensidades, sensações que não tem uma forma específica. [...] Não me lembro tanto dos trabalhos, em detalhes. Mas me lembro muito do contato com as pessoas. Das coisas que se produziram nesse contato: o gosto da batida da Elida, a Lu e a Cris fazendo biscoitos pra vender, as histórias pessoais, os personagens *sui generis*... sempre tinha um. Eu acho que isso é o que me toca mais.⁵⁷

Quem sabe a memória das intensidades possa implicar o virtual no arquivo, indo além da presença muda daqueles que compõem os registros fotográficos.

54 Geraldo (org.), 2008, p. 112.

55 Jones, David Houston. *Installation Art and the Practices of Archivalism*. New York: Routledge, 2016, p. 3. Tradução da autora.

56 Georges Didi-Huberman, *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 50.

57 Entrevista concedida por Glaucis de Moraes. *Entrevista IV* [nov. 2016], p. 106. Entrevistadora: Paula Luersen. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (68 min). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice dessa tese.



Imagem 7. Detalhe da intervenção
Sobre arte ou coisa do gênero
(1996) de Herbert Shein-Bender.
Fonte: Arquivo do Torreão.

É decisivo, assim, encarar os relatos como via possível e soma-los à análise das imagens e materiais guardadas pelo arquivo. Neles se descobre, por exemplo, que uma das intensidades ligadas ao Torreão, citada e reiterada em diversas conversas, é o gosto das batidas que Elida fazia a cada nova abertura das intervenções. São intensidades – um gosto, uma impressão, um cheiro – que indicam os tantos caminhos pelos quais a memória de um lugar ou de uma experiência é evocada. Assim, mesmo que a palavra seja parcial e incerta, é parte desse trabalho acolhê-la em toda a sua possibilidade de abertura e de equívoco, tateando em busca do que constituiu marcas. Que outras intensidades, marcas e vestígios os relatos podem trazer? Quais as imagens e narrativas que nos põe no rastro do pensamento sobre arte que tinha lugar no Torreão, dos encontros e vivências que movimentaram a casa? Abordaremos essas questões no capítulo que segue.

Quando, em meio às explorações do arquivo, tive em mãos a última matéria do jornal Zero Hora sobre o Torreão, tratando do fechamento do espaço – “O Torreão agora é história”⁵⁸, publicada em 19 de setembro de 2009 – Elida se viu compelida a interromper a minha consulta. Disse que, a seu ver, cabia uma pequena retificação na frase que dava título à matéria. Sugeri somar algumas palavras ao final da sentença. Mais tarde percebi que essas palavras modificavam o tom e mesmo a concepção de memória que estava ali em jogo. Elas distanciavam a frase da alusão a uma história que só começa quando o acontecimento termina – o mesmo esquema que pressupõe para a história um início, um meio e um fim. Aquelas palavras tornavam a sentença mais próxima de uma história pensada como fluxo, enquanto narrativa e fabulação. Com a retificação, a frase tomava novo sentido. Para Elida, a matéria deveria se intitular: “O Torreão agora é história... *a ser contada*”.

58 O Torreão agora é história. *Zero Hora*, Porto Alegre, 29 set. 2009. Segundo Caderno, p. 1.

2. Paisagem inscrita



“Ela poderia ter existido, uma fotografia poderia ter sido tirada, como outra, em outro lugar, em outras circunstâncias. Mas não o foi. O motivo era muito insignificante para isso. Quem teria essa ideia? A fotografia só teria sido tirada se fosse possível prever a importância desse acontecimento em minha vida. [...] Por isso essa imagem, e nem poderia ser de outro modo, não existe. Foi omitida. Foi esquecida. Não foi destacada. Não foi registrada. A esse fato de não ter existido ela deve sua virtude, a de representar um absoluto.

Marguerite Duras

* O nome desse capítulo é uma apropriação do título da intervenção que o artista Tiago Giora realizou no Torreão, em 2007. A imagem é da primeira página de um dos álbuns do Torreão, fotografada por Elida Tessler.

O livro *O amante* (1984) é construído por Marguerite Duras de maneira evocativa, numa escrita perpassada por memórias de sua adolescência. A certa altura da obra, a narradora-personagem comenta o fato de um momento decisivo da sua história pessoal não ter deixado qualquer tipo de registro: uma travessia pelo rio Mekong. A travessia de balsa que a conduz de uma margem à outra do rio e em direção ao primeiro contato com o personagem que dá título ao livro, é um momento definitivo. A partir dela nada mais será como antes. Ela não foi tornada imagem, contudo. Não era possível antever a sua importância crucial. Um dos intuitos de *O Amante* é, então, formular essa imagem, sugerir-la aos poucos, dando novas cores aos detalhes já esfumados pelo esquecimento: “A menina com chapéu de feltro está sozinha no convés da balsa, debruçada sobre a amurada, à luz amarelada do rio”¹; “Na balsa, olhem pra mim, tenho ainda cabelos compridos. Quinze anos e meio. Uso maquiagem”; “Naquele dia devia estar com aquele famoso par de saltos altos de lamé dourado. Não me lembro de nenhum outro que pudesse estar usando naquele dia, portanto, é com eles que estou calçada”. Segundo a autora, a travessia do rio constitui um motivo recorrente em seus primeiros romances, que tratavam de períodos claros, dos fatos já esclarecidos de sua juventude. *O amante* é uma tentativa de falar do que havia de secreto, da juventude em seus períodos escuros e do que permaneceu imerso sobre certos fatos e sentimentos.

A partir da reflexão elaborada pela escrita de Duras, trazendo à tona ausências e rarefações de um arquivo pessoal de memórias, a autora toca em duas questões fundamentais para essa pesquisa: 1. o que escapa ao arquivo; 2. o que está implicado nessa falta. Derrida coloca que em todo arquivo há sempre algo que se anarquiva². O autor denomina “mal de arquivo” a pulsão de destruição ou pulsão de morte que está contida no próprio princípio de constituição de um arquivo. Usa de um texto de Freud para elucidar essa pulsão: pensa o momento em que o psicanalista começa a se perguntar sobre a necessidade de gastar tinta, folha e outros materiais para imprimir um de seus escritos, considerando a opção de simplesmente não registrá-lo. Para Derrida, o que está implicado nesse titubear é o próprio mal de arquivo, um desejo de amnésia e de destruição que acompanha o instante em que se salva um texto para assegurar sua duração e indenidade. Por conta disso, estamos sempre lidando com um conceito instável de arquivo, tendo a psicanálise revelado suas tensões, contradições e aporias, e buscado trabalhar as marcas deixadas pelos apagamentos. Assim, seja pela pulsão de destruição que insiste em todo ato de registrar, ou pelo imprevisível de algumas experiências que revelam sua importância somente com o passar do tempo, o arquivo é sempre transpassado pelo signo da falta.

1 Duras, Marguerite. *O Amante* [1984]. Trad. Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. Todas as citações subsequentes pertencem a esse livro (p. 21-26).

2 Derrida, 2001, p. 21.

Na pesquisa sobre o Torreão era comum ouvir daqueles com quem conversei que as intervenções eram uma parte importante do que o lugar tinha proposto, mas que havia mais; que os trabalhos na torre eram o que havia se tornado mais visível, mas não eram tudo. Como se demonstrou no primeiro capítulo, há farta documentação do que transcorreu na torre em vídeos, fotografias, textos. Os Ateliers Abertos também geraram vídeos, textos e registros. Já em relação ao que se passava no habitat da casa, comentou-se anteriormente sobre a escolha por assinalar apenas alguns momentos com fotografias: “Eu estive aqui”. As conversas sobre o Torreão tornaram evidente, no entanto, a importância conferida ao vivenciar na casa, em especial pelos alunos, mas também por frequentadores e artistas visitantes.

Essa não-evidência do que movimentava o cotidiano da casa em relação à sistemática e notória ocupação da torre têm seus reflexos no conteúdo do arquivo. Cabe lembrar que as intervenções surgem de uma decorrência, do que Malu Fatorelli define, numa expressão muito apropriada, como uma “felicidade arquitetônica” que o lugar em que o Torreão se estabelece provê, mas a prática não figurava entre as motivações iniciais do espaço. Ainda assim, o que aconteceu na torre protagoniza os álbuns e pastas do arquivo. Isso também fala do modo como se deu a apreensão do Torreão para algumas pessoas como, por exemplo, para um dos responsáveis diretos pela difusão do espaço, o então jornalista Eduardo Veras, que nos anos 90 cobria a área de artes visuais no jornal Zero Hora³:

O Torreão foi, por certo tempo, para mim, as intervenções. Eu não tinha muita consciência do que mais acontecia ali, apenas vagamente eu ficava sabendo de outras coisas. [...] Me tornei aluno do Torreão lá por 2002. A essa altura eu já tinha entendido o que era o Torreão, isso foi depois de quase dez anos.⁴

Embora tenham sido documentadas as 89 versões da torre propostas por artistas locais, nacionais e internacionais – registros a partir dos quais o Torreão circulou amplamente, participando de mostras como o *Panorama da Arte Brasileira* do Museu de Arte Moderna de São Paulo – menos conhecido é o fato de que muitas outras proposições de artistas aconteceram e foram compartilhadas em outras peças do Torreão, em salas disponibilizadas para que os alunos pudessem experimentar livremente, desafiar o espaço, desenvolver trabalhos: “São coisas que ficam menos institucionalizadas, mas que eram uma coisa do cotidiano ali. [...] Foi algo que despertou muita coisa, um

3 É oportuno lembrar que o Torreão se estabelece numa época em que o uso da internet ainda era incipiente, daí a grande importância dos meios de comunicação mais tradicionais como jornais e revistas para a divulgação e circulação do que lá se passava.

4 Entrevista concedida por Eduardo Veras. *Entrevista VII* [nov. 2016], p. 142. Entrevistadora: Paula Luersen. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (84 min). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice dessa tese.

exercício de atelier incrível”⁵. O comentário sobre as “salinhas”⁶, reiterado em várias conversas, nos leva a afirmar novamente a necessidade de considerar a virtualidade no arquivo. Afinal, a tentativa de apreender o Torreão passa não só pelo acesso às imagens que fazem parte dos registros, mas também por projetar o olhar para aquilo que remete aos encontros e aos fazeres ligados à casa. Ou mesmo por tentar alcançar, ainda que apenas virtualmente, as imagens que não foram destacadas, não foram registradas, como nos lembra Marguerite Duras. Imagens que misturadas à informalidade da experiência cotidiana, não poderiam ser previstas, mas que inevitavelmente deixaram suas marcas e continuam a ressoar do fundo do seu apagamento.

Nesse capítulo procuraremos, então, pensar os acontecimentos gerados no espaço da casa a partir dos rastros deixados pela experiência cotidiana do Torreão: quais os encontros e intensidades que o arquivo e os relatos permitem entrever no habitar da casa? Como foram afetadas as pessoas que vivenciaram o dia-a-dia do Torreão? E, para usar mais uma vez das figuras propostas no livro já citado: quais as travessias que a passagem pelo Torreão possibilitou para os alunos? É válido esclarecer aqui que não buscamos estabelecer relações de causalidade que coloquem a experiência no Torreão como razão ou explicação de acontecimentos que deixaram suas marcas nos frequentadores. Como comenta Marcos Sari, relacionando sua trajetória de artista à passagem pela casa “a gente não consegue encontrar porquê, traçar linhas, porque elas não são diretas”⁷. Ao falar de acontecimentos, nos propomos a escapar ao encaideamento causal da história, para considerar a ideia de quase-causa nos termos de Deleuze⁸. De acordo com o autor, a pluralidade no que acontece, isto é, a coexistência instantânea de dimensões heterogêneas no tempo não permite que conectemos fatos e causas com linhas retas e objetivas. Buscaremos tratar, antes, de correspondências, de “um sistema de ecos, de retomadas e de ressonâncias”⁹ a serem surpreendidos no hoje, sendo esse tipo de relação à que se procura atentar.

Parto, então, de um episódio narrado por Maria Paula Recena sobre a primeira vez que visita o Torreão. O relato alude a noções de apagamento e visibilidade das quais começamos a falar. Levada por um conhecido até o Torreão, ela chega aos altos da torre, onde estava, na ocasião, a intervenção de Gisela Waetge. Gisela percorreu com ponta de lápis toda a extensão das paredes da torre, criando uma trama de linhas contínuas e perpendiculares. Em meio aos traços feitos à régua que formavam o padrão repetitivo

5 Maria Paula Recena, *Entrevista II* [nov. 2015], p. 76.

6 Peças que eram disponibilizadas aos alunos para serem ocupadas durante 30 dias. Juracy é quem inaugura essa prática que é então estendida aos demais alunos, a partir da proposta de atuarem livremente no espaço e depois o devolverem nas mesmas condições.

7 Entrevista concedida por Marcos Sari. *Entrevista XIV* [jul. 2017], p. 251. Entrevistadora: Paula Luersen. Porto Alegre, 2017. 1 arquivo .mp3 (95 min). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice dessa tese.

8 Deleuze, Gilles. *Lógica do sentido* [1969]. Trad. Luiz Roberto S. Fortes. São Paulo: Perspectiva, p. 175-183.

9 *Ibid*, p. 176.

da trama, algumas linhas seguiam a reta incerta do desenho à mão livre, revelando a tréguia do traço¹⁰. Como resultado, uma fina grade tomava sutilmente as paredes da torre:

Eu me lembro que quando eu cheguei lá eu não sabia onde tava a intervenção. E eu perguntei pro Flávio: “Tá, mas onde está a intervenção?” (risos). Ele ficou me olhando com uma cara, assim, como quem diz: “de que planeta tu é?”. (Risos) O fato é que eu não entendi bem que eram aqueles traços super delicados na parede [...] Eu nunca vou esquecer aquilo, porque foi um encontro, foi um embate mesmo, e aquela pergunta foi algo que eu nunca esqueci [...]. Porque, enfim, eu tava afastada de pensar a arte como arte, eu tava pensando sobre isso de uma maneira comercial, que é diferente, mas tinha um fazer que de alguma forma se aproximava. Aquilo foi uma coisa que, assim, sabe, ficou incomodando.¹¹

O episódio, segundo Maria Paula, ajudou a afirmar o desejo de fazer parte do Torreão. Formada em arquitetura, a artista trabalhava à época com projetos de vitrines para grandes lojas. Essa prática exigia aceleração, comprometimento com prazos e uma agilidade que impunham um olhar veloz. Na torre, ela se depara com uma espécie de apagamento produzido pela prática e recorrência desse modo de olhar. Embora, para ela, a elaboração de objetos e configurações para o espaço das vitrines tivesse uma aproximação com a ocupação da torre pelos artistas, ela afirma ter sido esse momento de opacidade do olhar a fonte de um incômodo insistente. Há nesse episódio o que se pode chamar de encontro: “algo tornado estranho porque instantaneamente imantado por uma heterogeneidade que não se oferta a uma reconhecimento tranquila”¹². A partir do encontro com a intervenção, Maria Paula é confrontada por um elemento tornado desconhecido, heterogêneo à velocidade e objetividade que se colocavam como norma naquele momento da vida. Esse parece um bom lugar de onde pensar o Torreão, pois o caráter heterogêneo em relação aos modos de olhar e pensar é novamente reforçado durante o processo pelo qual Maria Paula passa a fazer parte do dia-a-dia do lugar. Depois do episódio narrado, ela marca um encontro com Jailton para mostrar suas pinturas, buscando orientação: “Lembro do Jailton dizer: Tu já tem uma história e vai bagunçar tudo aqui. [...] Tu tem um trabalho e vai bagunçar tudo”. E eu respondi: ‘Não quero saber, eu quero bagunçar, eu quero vir pra cá’¹³. O desafio parece ter sido proposto também a outros alunos que procuraram o Torreão, como narra Glaucis de Moraes, que estava pensando o projeto de graduação no Instituto de Artes quando chegou à casa por indicação de uma amiga:

fui conversar com o Jailton, porque eu estava fazendo meu projeto de graduação e lembro que foi muito engraçada a conversa que a gente teve. Eu levei várias coisas e mostrei

10 “Tréguia do traço” é uma entre outras expressões encontradas por Iceia Cattani para analisar o processo de Gisela Waetge em um texto chamado *Da trama ao infinito* (1997). Disponível em: <http://www.giselawaetge.com.br/artes/artigos/da-trama-ao-infinito/>. Acessado em 09 dez. 2017.

11 Maria Paula Recena, *Entrevista II* [nov. 2015], p. 66.

12 Orlandi, Luiz. “Elogio ao pensamento necessário”, 2016, p. 17. In: Zoubarachvili, François.

Deleuze: uma filosofia do acontecimento. Trad. Luiz B. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016.

13 Maria Paula Recena, *op. cit.*, p.67.

pra ele. E ele: “mas tu tem certeza que tu quer fazer agora esse projeto de graduação e não depois? Tu tem certeza que tu quer mexer nisso agora?” (risos).[...] E eu: “Sim, é isso. Isso que eu quero”¹⁴

A decisão de fazer parte do Torreão parece partir, nesses casos, da afirmação de uma divergência que ao estabelecer a heterogeneidade entre dois pontos de vista, os põe em comunicação. Propondo a experimentação e a mudança dos modos de fazer, Jailton abre a possibilidade de pensar junto o ainda não pensado em cada trabalho, colocando em risco o que lhe é apresentado como já desenvolvido e organizado: “Quando o pensamento assume as condições de um encontro efetivo [...] ele afirma o imprevisível, o inesperado, acampa sobre um chão movediço e ganha aí sua necessidade”¹⁵. Jailton parecia considerar o pressuposto de que se o trabalho já estava resolvido, com um horizonte ou caminho delineados, não haveria porque continuar a pensá-lo. Desse modo, é na afirmação de um chão movediço, na divergência quanto ao que se coloca como processo já previsto – bem como nas conexões e encontros que a divergência é capaz de propor – que começa para alguns alunos a travessia no Torreão.

É nesse ponto que diferem para o artista e curador André Severo iniciativas que uniam os artistas em meados dos anos 90 e aquelas que aproximam os artistas hoje. A formação de grupos nos anos 90, na visão de André, era um meio de fazer o pensamento expandir, de entender conjuntamente o que não se entenderia sozinho, de fazer avançar a pesquisa em arte. Partia-se de uma vontade que beirava o indefinido, em compartilhar o que não se entendia para buscar uma apreensão conjunta. Hoje ele vê a reunião de artistas em grupos e coletivos como, principalmente, um meio de se afirmar junto ao circuito: “se tu te associa como estratégia de inserção, tu já parte do acordo. A base da estrutura do que tu tem ainda pra entender ou pra vivenciar dentro da pesquisa em arte já está ligada ao acordo”¹⁶. Essas questões serão aprofundadas no decorrer da tese. O principal, por ora, é demarcar essa heterogeneidade essencial que parece marcar o pensamento posto em jogo no Torreão. André a atribui também às diferenças nas posturas de Elida e Jailton em relação a seus trabalhos, aos jeitos de ensinar e de se colocarem frente ao sistema da arte. E embora fosse o pensamento dos dois artistas que constituísse a base do Torreão, a cada mês a discussão se estendia a outras formas de fazer e pensar trazidas por artistas que inauguravam continuamente novas frentes de diálogo na torre. Se encararmos, conforme Deleuze, essas disjunções entre pensamentos não mais como um meio de separação, mas como possibilidade de conexão e contágio entre pontos de vista diversos podemos também entender por que vias o Torreão chega a representar para seus alunos alternativas contrárias, reveladas hoje em seus discursos.

14 Glaucis de Moraes, *Entrevista IV* [nov. 2016], p. 100.

15 Zoubarachvili, François. *Deleuze: uma filosofia do acontecimento*. Trad.

Luiz B. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 53.

16 André Severo, *Entrevista XVII* [out. 2017], p. 287.

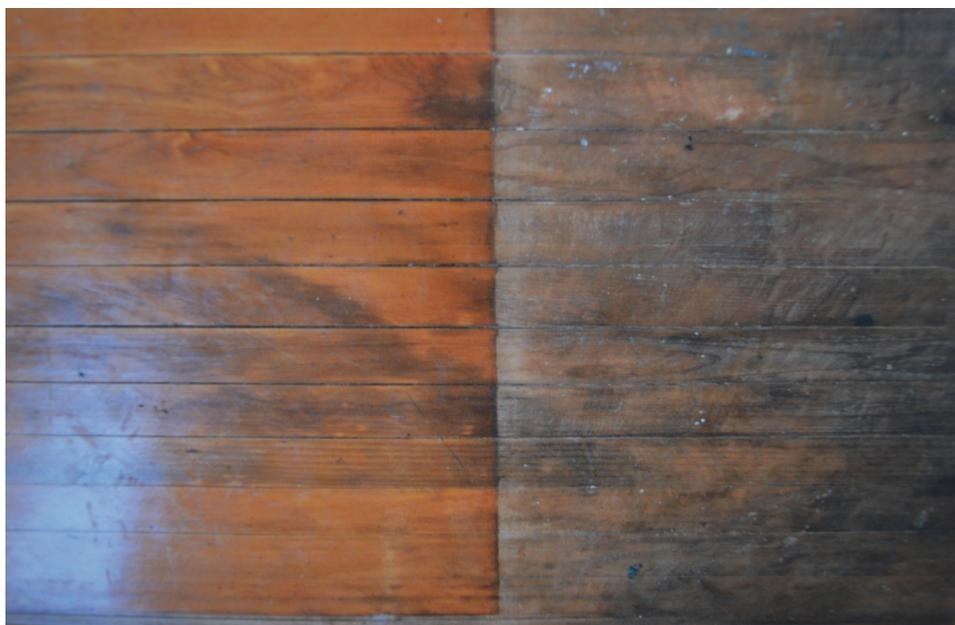


Imagem 9. Detalhe da intervenção de Mauro Fuke (1997). Fonte: Arquivo do Torreão.

Percebo que para alunos vindos dos mais diversos contextos – jornalistas, advogados, donas de casa, publicitários, empregadas domésticas, arquitetos, psicanalistas – o Torreão representava especialmente um lugar de encontro com a arte: “era essa conversa que eu não tinha em outro lugar, era uma discussão sobre arte que não era só a minha experiência de ver exposições”¹⁷. Já para aqueles alunos que vinham de cursos de arte – Instituto de Artes, cursos de desenho e pintura – o Torreão era “um lugar que transcendia fronteiras tão estabelecidas entre arte, literatura, cinema”¹⁸, ou mais, “um espaço pra experimentar sem ter que dar conta de algo [...] responder a uma exigência”¹⁹. Ao propor muito claramente a falta de fronteiras e de hierarquia entre meios e linguagens da arte – tanto em relação aos encontros que promovia, como em relação àqueles que acolhia – o Torreão acaba por satisfazer essa lógica dupla afirmada por seus alunos. Alunos que eram, nas palavras de Eduardo Veras, um “público muito variado, bem heterogêneo, que era muito seduzido e muito fiel”²⁰. Certamente o fato de as aulas e orientações envolverem o pagamento de mensalidades fez com que se mantivessem algumas coordenadas entre a maioria dos alunos, em termos de poder aquisitivo e escolaridade. A questão da heterogeneidade é mais ampla, porém, referindo-se aqui ao pensamento que imperava naquele espaço.

Os primeiros alunos do Torreão vêm da experiência de Jailton como professor-orientador na Escolinha de Arte²¹, quando alguns dos pais que acompanhavam a prática dos filhos nas aulas sugerem a criação de turmas para adultos. Lá tem início o exercício do ensino da arte e de orientações de trabalhos de artista que prosseguem e se expandem largamente no Torreão – a ponto de Jailton deixar de fazer distinções entre sua atuação como artista e como professor, entendidos a partir de então como imbricados em um só fazer. Elida, que teve passagem pela Escolinha como aluna e como professora, torna-se docente no curso de Artes Visuais da UFRGS na mesma época que inicia o Torreão. Antes disso, havia passado cinco anos na França, imersa em sua pesquisa de doutorado. Elida combinou a vivência diária no Torreão com a prática acadêmica, tornando esses dois âmbitos parte de uma mesma experiência de ensino.

17 Entrevista concedida por Camila Gonzatto. *Entrevista I* [out. 2015], p. 52. Entrevistadora: Paula Luersen por Skype, 2015. 1 arquivo .mp3 (73 min). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice dessa tese.

18 Glaucis de Moraes, *Entrevista IV* [nov. 2016], p. 100.

19 *Ibid.*, p. 100.

20 Eduardo Veras, *Entrevista VII* [nov. 2016], p. 150.

21 A Escolinha de Arte da Associação Cultural dos Ex-Alunos do Instituto de Artes da UFRGS que atuou de 1960 a 2010, faz parte do movimento das Escolinhas de Arte no Brasil que tem início em 1948, no Rio de Janeiro, com Augusto Rodrigues, Lúcia Alencastro Valentim e Margareth Spencer. Em Porto Alegre oferecia aulas de pintura, desenho, modelagem, madeira, montagem, colagem, sensibilização musical, jogo dramático, origami, construção em três dimensões e outros meios de expressão. Era voltada principalmente para público infantil em regime de trabalho diverso do das escolas regulares.

Experiências criativas



A Escolinha de Arte da Associação Cultural dos Ex-Alunos do Instituto de Artes da UFRGS está com as inscrições abertas para o curso “Desenho: Experiências Criativas”. O curso será ministrado pelo professor Jailton Moreira e é destinado a adultos com pouca ou sem nenhuma experiência anterior com desenho. As aulas serão sempre nas terças-feiras, das 18h30min às 21h. Informações e matrículas na Rua Senhor dos Passos 248.

Imagem 10. Matéria de jornal que divulgava os cursos para adultos oferecidos na Escolinha. Fonte: Arquivo pessoal de Juracy Rosa.

Em meio aos grupos que se revezavam em turnos e horários definidos, o convívio de pessoas com diferentes interesses no mesmo espaço parece fundar um lugar de constante troca e de compartilhamento do fazer artístico. Uma das alunas descreve o clima da casa, a uma só cena, como algo “entre um Nanni Moretti e um Woody Allen”. Glaucis de Moraes, que não é a única a propor analogias cinematográficas para pensar o Torreão²², conta que “as coisas tinham esse humor, mas ao mesmo tempo eram ternas. [...] Cada um com seus trabalhos, suas expectativas e discutindo o tempo inteiro o que pode ser fazer arte”²³. Esse aspecto coletivo que marca o Torreão também se dá por exercícios de estudo e de trabalho que, a diferentes tempos, se tornam práticas do lugar. Como as *Terças-Texto*, quando Jailton propõe aos alunos que orientava o estudo de alguns escritos a partir de leituras conjuntas. Uma terça-feira de cada mês, era dedicada a leitura e discussão de um texto em grupo – primeiramente o foco estava em contos, poesias e textos científicos; depois, em textos que abordavam problemas da arte contemporânea. Surgiram também as *Terças no Cinema*, encontros mensais em que filmes icônicos da história do cinema e filmes sobre arte eram exibidos semanalmente para o grande grupo, acompanhados de trocas²⁴. A isso se somavam as aberturas, quando se inaugurava, a cada mês, um novo trabalho na torre. E os *Encontros com o artista* nos domingos à tardinha. Nessas ocasiões aqueles que interviam na torre eram convidados a dividir um pouco de sua trajetória de pesquisa, os fazeres e processos mobilizados na sua ação sobre aquele espaço específico.

A partir do cruzamento dessas atividades e de um amadurecimento intelectual conquistado pelo grupo²⁵ surgem os Ateliers Abertos, com a proposta de realizar incursões na paisagem na tentativa de estabelecer, segundo Jailton, “uma discussão mais próxima não só do objeto artístico, mas também dos processos que estavam se desenvolvendo simultaneamente por cada aluno”²⁶. Em suma, cria-se outra forma de troca e de produção, agora deslocada dos limites do espaço da casa, bem como das rotinas de produção estabelecidas pelos alunos. Enquanto os Ateliers Abertos eram uma das iniciativas a apontar para o constante reformular dos modos de fazer que Jailton propunha aos alunos, muitos dos relatos da atuação de Elida no Torreão se

22 Existe um texto não localizado de Enéas de Souza em que ele compara a experiência com os trabalhos na torre com a experiência em uma sala de cinema. Conforme suas palavras: “escrevi um texto sobre isso, é a minha relação com o Torreão, que eu tinha chegando. Eu imaginava um filme, quando estava entrando. [...] Era a recomposição daquilo que eu tinha visto no Torreão”.

23 Glaucis de Moraes, *Entrevista IV* [nov. 2016], p. 106.

24 A lista de filmes exibidos no Torreão foi elaborada por Jailton com sugestões dos alunos. Pode ser consultada no apêndice da tese.

25 Moreira, Jailton. “O Torreão como experiência de educação”, *Porto Arte*, volume XIII, n. 23, nov. de 2005, p. 111.

26 *Ibid.*, p. 111.

referem ao p.a.r.t.e.s.c.r.i.t.a²⁷, grupo de estudos que surge da descoberta de um interesse compartilhado por ela e alguns alunos nos textos do livro *As palavras e as coisas* (1966), de Michel Foucault. Essas leituras são um primeiro vislumbre de um desejo que se expande para um pensamento maior: investigar as relações entre imagem e escrita, texto literário e produção artística, literatura e arte contemporânea – questões disparadoras para a produção artística de Elida, tornadas centrais em suas pesquisas acadêmicas. O grupo reunia orientandos e alunos da universidade acolhendo pesquisas de graduação, mestrado e doutorado, mas também contava com alunos do Torreão interessados no assunto e nos modos de trabalhar propostos por Elida. Das conversas nas quinta-feiras à tarde, se parte para outras possibilidades de encontro como a visitação de bibliotecas de artistas e a realização de exposições dos alunos do grupo que trabalhavam na interface entre arte contemporânea e escritos literários de diversas épocas.

A parceria com instituições de arte – que abordarei com mais detalhes no último capítulo – traz para o Torreão, ainda, uma série de atividades que contribuem para a formação dos alunos e para o acolhimento de novos públicos. Convites encontrados no arquivo informam que o espaço recebeu, por exemplo, lançamentos de livros, relatos de experiência de residências artísticas, discussões sobre filmes e outras produções audiovisuais, dentre outros. Um evento marcante, considerando as marcas deixadas no arquivo, foi o lançamento do livro *Finnicius Revém* por Donald Schüller, quando o escritor e professor compartilha com o público do Torreão detalhes do processo de tradução de *Finnegans Wake*, de James Joyce. Tais encontros e principalmente as práticas compartilhadas pelos alunos na casa e para além dela – *Terças-Texto*, *Terças no Cinema*, *p.a.r.t.e.s.c.r.i.t.a*, *Encontros com o artista*, *Ateliers Abertos* –, parecem parte fundamental de um processo de ativação do pensamento sobre arte contemporânea posto em jogo no Torreão. Cada uma dessas ações está perpassada, conforme relatos, por escalas imensuráveis de planejamento e acaso, implicação individual e pesquisa conjunta, expectativa e descoberta. Estavam se explorando modos de articulação entre o olhar, o pensar e o fazer arte formulados na conversa e pelos encontros, em detrimento do amparo em modelos prontos ou em procedimentos colocados de antemão. De acordo com a fala de um dos alunos:

a gente podia trazer coisas e isso podia mudar as direções [...] O processo todo do Torreão sempre era muito vivo, ele não tinha nenhum enrijecimento no sentido de seguir uma ordem. Tinha uma estrutura, mas ela estava aberta. Não precisava acontecer numa direção só.²⁸

27 O grupo foi nomeado de duas formas durante a sua vinculação ao CNPq como projeto de pesquisa: “Parte Escrita: a presença da palavra em produções de arte contemporânea pela via da literatura” e “Parte Escrita - Textos literários e seus contextos na arte contemporânea: livro, palavra e imagem”.

28 Marcos Sari, *Entrevista XIV* [jul. 2017], p. 243.



Imagem 11. Fotografia de um dos *Encontros com o artista* na casa.
Fonte: Arquivo do Torreão.

O que nos sobra hoje como vestígio dessas práticas é, novamente, a intensidade que insiste nas narrativas dos alunos e os indícios de que a passagem pelo Torreão afetou o curso de seus trabalhos e o seu pensamento sobre arte. Nas palavras de Maria Paula: “era um exercício, de a gente olhar os trabalhos um do outro, de olhar coisas *in loco*, olhar os trabalhos na torre, olhar slides e lá pelas tantas [...] perceber que aquilo te transformou de alguma maneira”²⁹. O fato é que de um público que, em sua maioria, ingressa na casa sem nutrir interesse pela arte contemporânea, chega-se a situação de um desejo comum por discutir, pensar e produzir arte a partir desse viés, mais especificamente tendo em conta a questão da arte e do lugar que vem a se tornar central no Torreão.

Os arquivos dos alunos mostram como esse tema era conectado a outros problemas da arte contemporânea por intermédio do estudo de escritos de artistas, textos da crítica, relatos³⁰. Mas talvez mais do que nesses indícios, seja na produção dos alunos, bem como seus ecos pela casa, que se torne mais perceptível a pungência das questões de arte e lugar. Como veremos, a casa em certa altura passa a ser considerada inteiramente – em seus ângulos, móveis e frestas – como alternativa para o fazer. Uma travessia a ser considerada é a de Glaci Bordin, cuja passagem pelo Torreão é umas das mais longevas, tornando-se aluna desde a abertura até o fechamento das portas da casa. Com formação em Letras, Glaci procura o curso de desenho na Escolinha de Arte para satisfazer um interesse que naquele momento era preponderantemente técnico: queria aprender a desenhar. Começa então a exercitar o traço nas aulas de Jailton, mas logo tem os primeiros indicativos de que a experiência lá proposta iria muito além do lápis e do papel:

uma vez, me lembro, ele [Jailton] trouxe uns peixes. E trouxe umas facas. E ele dizia: “Agora cada um pega um peixe e faz o que quiser a partir desse pedaço de peixe.” E todo mundo com nojo do peixe. E sobraram as escamas e o olho e eu fui justamente pegar aquilo pra trabalhar. Tinha gente que desenhava e eu fiz alguma coisa a partir daquilo. [...] Cada aula era uma surpresa.³¹

Quando o Torreão inicia, Glaci já está trabalhando com pintura e usa a sala principal como atelier, ainda não tendo desenvolvido um interesse específico pela arte contemporânea. Mas depois de se envolver nas *Terças-Texto*, *Terças no cinema*, além de ter participado ativamente da montagem de trabalhos na torre e presenciando suas

29 Maria Paula Recena, *Entrevista II* [nov. 2015], p. 80.

30 Nas pastas de Glaci Bordin, constam por exemplo, entre os materiais das *Terças-Texto*: relatos de visita a Dia Foundation; entrevistas sobre o corpo como experimento com Frida Kahlo, Ana Mendieta e Lygia Clark; escritos críticos de Rosalind Krauss; textos de artistas como Daniel Buren e Gerhard Richter. Considero aqui também o comentário de Jailton sobre os vídeos mais assistidos no Torreão: o vídeo *Certas Palavras* de William Kentridge; *Der Lauf der Dinge*, de Fischli e Weiss; documentários sobre as obras de Richard Long e de Robert Irwing.

31 Glaci Bordin, *Entrevista IX* [nov. 2016], p. 174.

transformações, surge o desejo de trabalhar com uma das salinhas. O espaço parece ser, então, tomado como possibilidade aberta de trabalho a partir de um interesse profuso em experimentá-lo, como o registro de suas práticas demonstra: “Eu nunca expus lá em cima [na torre], mas eu fiz trabalhos no pátio, no tanque, no banheiro, numa das salas”³². Durante sua passagem pelo Torreão, Glaci participa de uma exposição coletiva, pensada e organizada em parceria com alguns colegas da casa. Propõe alterar, nessa mostra, as configurações do espaço do porão da prefeitura de Porto Alegre, usando feltro para bloquear ou modificar lugares de passagem e circulação do público. O feltro continua a ser hoje um dos materiais mais usados em seus trabalhos. Essa descoberta se dá no Torreão, a partir de um acaso que se escava na parede:

os trabalhos com feltro começaram porque tinha um buraco no Torreão, de um cano na parede. Reparei nele. Peguei alguns pedaços de feltro e comecei a fechar o buraco. Depois fechei a porta do banheiro com feltro, comecei a trabalhar com isso.³³

Existe, portanto, um momento em que o espaço frequentado já há longa data por Glaci, deixa de ser apenas reconhecido e praticado de forma rotineira, requerendo outro tipo de atenção. Um buraco surgido na parede a inquieta. Em lugar de continuar a manter com o espaço a relação habitual de convívio, algo “causa a emergência de um novo ponto de vista” que faz mover o pensamento. De acordo com os escritos de Deleuze podemos pensar que, para Glaci, o entorno passa a “se fazer signo”, isto é, causa uma quebra nos modos de relação comumente praticados junto ao espaço. O signo é sensação ou afeto, alguma coisa que cria diferença e em dado momento passa a perturbar. Tal qual uma abertura na parede que, certo dia, desperta e exige uma ação: Glaci a preenche com pedaços de feltro. “O mundo exterior devém interessante quando ele faz signo e perde, assim, sua unidade tranquilizadora, sua transparência verídica”³⁴. A condição para o mundo fazer-se signo, porém, é a de tornar-se sensível a isso, estando aberto a encontros inéditos com um entorno já familiar.

32 *Ibid.*, p. 187.

33 Glaci Bordin, *Entrevista IX* [nov. 2016], p. 187.

34 Zoubarachvili, 2016, p. 65.



Imagem 12. Fotografia que traz o detalhe um trabalho realizada por Glaci Bordin na porta do banheiro do Torreão. Fonte: Arquivo pessoal de Glaci Bordin.

No Torreão, o pensamento sobre o lugar – em suas contrações e expansões, em seu potencial de delírio – era continuamente tensionado. A lógica de inaugurá-lo, tornada uma prática com as intervenções na torre, e de não mais simplesmente habitá-lo ou reconhecê-lo se mostra envolvida nos fazeres e nas falas dos alunos. Mariana Silva afirma ter sentido, de fato, uma sensível modificação na sua produção e na dos colegas durante o período em que frequentou o Torreão: “No início [...] as pessoas pintavam e desenhavam. Depois, começou uma coisa bem anos 90, de passagem pro objeto, instalações e com o início desses projetos [...] as pessoas usavam menos o atelier, iam mais buscando orientação”³⁵. Embora essa se mostre uma questão contextual dos anos 90, como afirma Mariana, no Torreão ela parece partir de um movimento interno, intenso e coletivo articulado com as experimentações no espaço da casa. Aos poucos, as relações entre arte e lugar acabam por assumir importância central, sendo exploradas a partir das mais diversas frentes.

Se para Michel de Certeau, o espaço passa a ser um lugar quando praticado³⁶, para Lucy Lippard um lugar se define como tal quando implica a memória³⁷. A autora argumenta que ao longo da modernidade a noção de espaço vai sendo transformada em sinônimo de neutralidade, desligada de sua conexão com emoções ou sentimentos. A concepção de lugar, assim, passa a referir um espaço quando tornado próprio e entrelaçado com a memória pessoal. Um lugar comporta marcas que provocam experiências e evocam lembranças. A arte que pensa o lugar está, na visão de Lippard, ainda em sua infância. Há muito ainda a ser trabalhado a partir das ideias de pôr em relevo lugares existentes, explorar a sua configuração e topografia, produzir conhecimento sobre a natureza e a cultura. A arte contemporânea propõe problemas nesse âmbito. Eles se mostravam em jogo no próprio entendimento do Torreão como um processo de construção poética e não apenas como mais um espaço somado ao circuito. As questões relacionadas à noção de lugar não eram somente discutidas, mas realmente praticadas e tensionadas no experimentar de linguagens e fazeres. O lugar era mobilizado pelo intervir de artistas e, a partir da lógica criada em torno dele, as propostas ganhavam em sentido e ressonância.

Voltando às falas dos alunos, encontro uma segunda correspondência, bem mais sutil, do olhar que se projeta para o lugar, manifesta na recusa de um dos alunos à tentativa de estabilizar definições, conferir nomes e funções à formatação do Torreão. De minha parte, segue sendo um exercício extremamente difícil apreender, através do arquivo, mudanças que marcaram o espaço da casa sem incorrer em simplificações. Na reação de Marcos Sari a uma das minhas perguntas pude perceber o estranhamento causado por essa simplificação. Quando fiz um comentário a respeito do que eu denominara, a partir dos relatos, “a biblioteca do Torreão” ele reagiu com a resposta:

35 Mariana Silva da Silva, *Entrevista VIII* [nov. 2016], p. 162.

36 Certeau, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 201.

37 Lippard, Lucy. *The lure of the local: senses of place in a multicultural society*. Nova York: The New Press, 1997, p. 9.

quando tu fala da biblioteca não é o nome que eu tenho pra isso. [...] É uma prateleira que tinha uns livros. E que foi crescendo. Mas pra mim não tem essa conotação, não era uma biblioteca, era o lugar dos livros (risos). Tanto que essa sala onde ficavam os livros, onde tinha essa prateleira antiga, era o mesmo lugar onde, no começo, víamos os vídeos. Era onde ficava a televisão na época. Depois é que passou a ter um projetor. [...] Então, quem sabe, o que originou a biblioteca foi uma sala de estudos. [...] E acho que isso também é curioso, como tinha essa cara de casa. [...] os lugares foram se criando.³⁸

Esse comentário ressalta com clareza o aspecto processual do espaço da casa, revelando uma preocupação com o pensamento sobre lugar que hoje resiste na negação de um discurso que o simplifique ou imobilize. É nesse tipo de constatação que surpreendo a arrogância do olhar retrospectivo que tenta definir e nominar processos percebidos por aqueles que os vivenciaram como extremamente fluidos. Se a torre, a meus olhos, não se deixa imobilizar pela profusão de imagens constantemente revisitadas no arquivo, o mesmo não se dá com o restante do Torreão que na minha ânsia por apreender, acabo por simplificar. Por isso a narrativa dos alunos se faz tão importante nessa pesquisa. Ela permite imaginar a relação com o espaço e com as práticas da casa no rastro do correr casual e imprevisto que é próprio à experiência. E leva a perceber mais de perto a coerência da afirmação de Elida e Jailton quando referem as intervenções como “apenas um elemento conectado com toda uma dinâmica de pensamento e produção em arte”³⁹ que estava em curso na casa.

Estante de livros, biblioteca ou sala de estudos, o fato é que a reunião de vídeos, livros e materiais circunscreve um lugar que não pode ser desconsiderado se nos fiarmos por pensar o Torreão a partir da lógica dos encontros. Segundo Deleuze, encontros são conexões que, nascidas de um acaso, nos arrastam a pensar e a tentar ocupar outro ponto de vista, colocando em perigo a coerência de um horizonte relativo no qual até então nos movíamos⁴⁰. Essa parece ser a relação que muitas pessoas mantiveram com a sala-estante-biblioteca montada e disponibilizada por Elida e Jailton no Torreão. Vídeos, livros e catálogos são citados não só como meios de estímulo à conversa ou como fontes de consulta nas orientações, mas como suporte para a descoberta de artistas e trabalhos ainda desconhecidos que muitas vezes nunca haviam figurado como possibilidade de interlocução para o trabalho dos alunos. “Era uma época em que não tinha internet, não tinha acesso fácil”⁴¹, uma das alunas comenta. Várias pessoas afirmam que chegavam antes do horário em que os grupos se reuniam para consultar esses materiais, para conhecer novas referências e para, com sorte,

38 Marcos Sari, *Entrevista XIV* [jul. 2017], p. 244.

39 Geraldo, Sheila Cabo (org.), “Entrevista: Torreão 15 anos de trabalho”. In:

Concinnitas, ano 9, volume 2, número 13, dez. 2008, p. 107.

40 Deleuze, Gilles. *Proust e os signos*, trad. Antônio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 15.

41 Mariana Silva da Silva, *Entrevista VIII* [nov. 2016], p. 162.

efetuar encontros. Apesar de eu não ter encontrado nenhum registro em foto que contemplasse o acervo de publicações, livros, catálogos e DVDs na casa, há entre os depoimentos uma pequena travessia que nos permite entrever a importância desses materiais. De acordo com Glaucis de Moraes:

quando eu comecei a fazer as orientações com o Jailton, eu já lidava com questões que, de certa maneira, estão presentes até hoje. Questões como a fragilidade, a transitoriedade, o modo como se está exposto, ou disposto, ao mundo, às coisas. [...] Só que eu lidava com essas questões de uma forma muito mais literal. Eu trabalhava com a ideia de morte e de vanitas [...] No Torreão comecei a ver coisas, ver livros e fiquei muito fascinada com um livro de arte erótica, que era do Irã. Arte erótica antiga, persa. E eu achei nesse livro uma cena de duas mulheres fazendo amor com um objeto. Era um arco e flecha, mas a flecha era revertida em falo. Eu fiquei fascinada com aquela imagem, eu queria mandar produzir aquele arco. E mandei produzir. E esse foi um grande pulo, digamos assim, do *thanatos* pro *eros*.⁴²

Glaucis diz não ter certeza sobre a maneira pela qual o livro chega as suas mãos. Ele pode ter sido sacado da estante por acaso ou ter sido indicado por Jailton, tendo a aluna demonstrado grande curiosidade pela arte persa durante as orientações. De qualquer maneira, sua narrativa demarca como a imagem do livro é o disparador de uma mudança significativa na sua produção. Transforma-se a forma da artista visar as questões que lhe eram caras – deslocadas, como sublinha, do *thanatos* ao *eros* – mas também o modo de conceber seus trabalhos, deixando de lado um fazer marcado pelo excesso de elementos, para assumir a economia da produção de um objeto que lhe chega por imagem. Segundo Glaucis, se antes ela lidava com a saturação, levando suas propostas a um ponto de exaustão, agora ela passava a procurar a parceria com marceneiros e outros profissionais que dariam conta do processo de feitura do objeto, para então se interessar pelas narrativas que aconteciam para além dos trabalhos.

Tais deslocamentos nos modos de produção trazem em si a dimensão de um encontro, pois a artista suspende o fazer que sustentava o seu processo, em favor do salto em direção a uma nova imagem, dando fôlego a uma série de trabalhos que seguem outro viés. O pensamento exerce, a partir disso, um movimento de busca motivado pela descoberta de uma conexão diferencial. Isso acontece em meio às orientações com Jailton e à participação no grupo p.a.r.t.e.s.c.r.i.t.a de Elida. A contribuição de ambos nessa travessia parece estar ligada a uma abertura de novas referências; ao pensamento sobre as articulações entre linguagem e pensamento; à carta branca dada à experimentação. Mas o envolvimento também está em detalhes e pormenores práticos como o empréstimo de material ou compartilhamento de uma técnica para que os objetos tomassem corpo, acontecessem no espaço e puxassem um ao outro como pontos de costura a se ligarem por uma mesma linha:

42 Glaucis de Moraes, *Entrevista IV* [nov. 2016], p. 108.

O Jailton me emprestou o tapete dele, um tapete persa que ele tinha na sala. [...] O arco ficava no chão, sobre um tapete. Eu montava e deixava com um espaço vazio ao lado, dentro dessa ideia de que pudesse ser ocupado. [...] Foi uma centelha que gerou um trabalho, que vai gerar ainda outro objeto [...] Outro arco gigante, com um buraco no meio. Se chamava *O buraco*. [...] Depois eu fiz uma rede, a *Preguiça grande* que é uma coisa bem reação em cadeia. Em um ano, uma coisa foi levando à outra. A *Preguiça grande* era essa rede de quase 10 metros, de 8 metros, de cipó. Pra fazer a rede, a Elida me ensinou a fazer macramê. [...] A gente fez um exercício de escrita e, enquanto eu fazia macramê, eu ia dizendo coisas e ela ia fazendo anotações. [...] Desse exercício, surgiu outro trabalho, o *Linhas de pensamento*, que é um texto.⁴³

Sendo assim, Glaucis experimenta em sua passagem pelo Torreão a fascinação com uma imagem, a abertura para persegui-la e a reinvenção constante do fazer, dando vazão a uma série de proposições. Esse episódio dá margem para imaginar a atuação de Elida e Jailton junto aos alunos de maneira direta – com as orientações, o acompanhamento do processo, as conversas, o tempo partilhado; mas também de maneira indireta – dividindo um universo de DVDs, livros e catálogos continuamente atualizados e amplamente praticados no dia-a-dia do Torreão. As aulas, segundo relatos, sempre estavam conectadas à ativação desses materiais. Em algumas delas, por exemplo, Jailton propunha que cada um dos presentes selecionasse entre os livros da estante-sala-biblioteca a imagem de um trabalho. Após a escolha, as imagens eram trocadas ao acaso entre os alunos. Cada um era convidado, então, a falar sobre a imagem imprevista que lhe caíra em mãos e daí partia o diálogo estendido a uma conversação. Em outras ocasiões, a proposta de Jailton era abrir aleatoriamente o dicionário e a partir da página aberta, escolher algumas palavras desafiando os alunos a responderem à elas. A proposta era que sugerissem significados ou mesmo soluções materiais que satisfizessem a impressão causada pela palavra: “Lembro duma aula que a palavra era “tanjonas”. E uma colega inventou uma cerâmica”.⁴⁴

Somada a essas práticas, outra narrativa fortalece a ideia do acaso como operador de encontros no cotidiano do Torreão. Ela tem início em um livro de Roy Lichtenstein e versa sobre um dos momentos que o agora professor Eduardo Veras considera marcante em sua vivência enquanto aluno. Eduardo comenta que Lichtenstein figurou por muito tempo entre os artistas que mais lhe interessavam, sem que pudesse definir o porquê. Ao encontrar, certa noite, um livro do artista pop no Torreão, inicia uma conversa com Jailton e com a artista Amélia Brandelli, aluna da casa. Formada a roda de conversa, Eduardo colocou sua dúvida a respeito do gosto pela obra do artista estadunidense. Jailton foi buscar, então, mais um livro e um vídeo para verem juntos, concentrando-se na fase tardia da carreira de Lichtenstein: “ele me mostrou os trabalhos do final da carreira do Lichtenstein que são lindos, são incríveis e dão todo um sentido

43 Glaucis de Moraes, *Entrevista IV* [nov. 2016], p. 109.

44 Glaci Bordin, *Entrevista IX* [nov. 2016], p. 184.

pros trabalhos ao longo da carreira. Os trabalhos que ele faz no final da vida, são um comentário sobre a própria trajetória dele. Aquilo é revelador.⁴⁵ Segundo Eduardo, aquela não era uma aula que tivesse sido preparada, mas uma conversa surgida de modo fortuito a partir do livro que escolhera para ver. Ainda assim, considera aquele momento uma das melhores aulas que já teve: “Saí dali sabendo porque eu gostava de Roy Lichtenstein. [...] Foi ali na hora. Aconteceu.”⁴⁶ Jailton afirma hoje, durante suas aulas, o seu interesse em perseguir a lógica de trabalho dos artistas que lhe são caros, a vontade de entender a sua aventura. Diz tentar perceber a vertigem de cada artista, o que lhes tirava o sono. Provavelmente aquela foi uma oportunidade de revisitar seu próprio interesse pela obra de Lichtenstein que se revigora na conversa com os alunos.

Nem todos os cursos e orientações contavam, certamente, com esse nível de acaso, mas pareciam abarcar, sim, esse tipo de informalidade. A dinâmica que Jailton propõe com suas aulas está relacionada a relações de horizontalidade. Ele pratica um ensino da arte muito mais construído em função de relações de aproximação do que pela verticalidade que costuma caracterizar a abordagem acadêmica. Entendo horizontalidade como abertura para encontrar conexões entre fazeres poéticos que têm questões e problemas em comum, ainda que partam de diferentes linguagens. Nos vídeos que Jailton edita e utiliza em aulas e encontros, convivem pelo recurso à montagem, charges, pinturas, videoclipes, poemas, instalações, documentários, filmagens de exposições, espetáculos de dança, capas de disco, falas de artistas, animações, arquitetura, cenas de teatro, trechos de livros de arte e ficção. Há uma procura por aproximações poéticas e por pensar os problemas que movem diferentes fazeres. A horizontalidade também se aplica aos modos de ensinar, que passam por cursos e orientações, mas se estendem a viagens, visitas a ateliers, caminhadas por Porto Alegre, incursões pela paisagem – todas entendidas como experiências de troca e aprendizado. Acredito que essas são algumas maneiras de Jailton colocar em prática uma convicção que já afirmou sobre a educação: “o que ensina é esse processo do movimento”⁴⁷; “todo o processo de educação só será realmente efetivo se aceitar a reinvenção constante de uma dinâmica, isto é, seu compromisso com a mudança”⁴⁸.

O convívio, o diálogo, o clima da casa, a informalidade. Todos parecem importantes no modo como o Torreão coloca em jogo o exercício crítico. Os processos de trabalho lá desenvolvidos parecem constantemente atravessados por esse exercício, responsável por desassossegurar processos e discursos. As orientações eram parte importante disso, mas também o diálogo proporcionado pelo convívio na casa. Um exemplo bastante direto de como isso se dava está em *Este é meu trabalho*, sistema criado para promover o intercâmbio do que estava sendo produzido na casa entre os grupos que

45 Eduardo Veras, *Entrevista VII* [nov. 2016], p. 148.

46 *Ibid.*

47 Dalto, Renato Lemos. “Sim, vou fazer. E assim surgiu a torre”.

Revista *Éticas*. Porto Alegre: Federasul, 2000, p. 46.

48 Moreira, 2005, p. 116.

a frequentavam em diferentes momentos. No final do ano, como conta Glaci, uma lista aberta à inscrição livre circulava no Torreão para organizar horários comuns que reunissem o grande grupo: “No dia determinado tu levava todos os teus trabalhos e todo mundo podia participar, acompanhar o que tu estava fazendo. Tu falava sobre o que produzia e as pessoas podiam perguntar coisas”⁴⁹.

Com isso, o discurso sobre o fazer deixava o lugar de apresentação, de enunciação de uma poética, para ser inserido no âmbito da conversa. Isso acabava gerando, conforme Camila Gonzatto, “uma coisa viva de buscar produzir algo melhor. E de ouvir a crítica. E ver o que se pode fazer com a crítica”⁵⁰. Para ela, as orientações eram parte fundamental desse movimento de crítica em meio ao processo. Maria Paula, por outro lado, destaca o aspecto coletivo que aí imperava, já que na casa se via cercada de pessoas com as quais mantinha uma troca constante, inclusive em termos de crítica. Na sua experiência, a ligação com os colegas se manteve ainda por muitos anos após a convivência no Torreão, dando sequência a esse movimento: “Há uma confiança, sim. Dá pra dizer: [...] ‘Não gostei do teu trabalho, tá num caminho diferente’. [...] É uma questão mais de uma certa ética de artista”⁵¹. Parecia um gesto recorrente, assim, os alunos exporem a sua produção aos demais frequentadores da casa. Penso na importância da franqueza e da informalidade nesse tipo de exercício. Quais os espaços que permitem aos artistas discutirem coletivamente a sua produção? Que tipo de relação é necessário estimular para que as críticas partam de um acompanhamento do trabalho? Como facilitar que essas trocas produzam, de fato, diferença junto aos desafios colocados por cada produção?

Chego, com isso, a outra travessia na qual o exercício crítico inscreveu uma marca significativa: a trajetória de Gabriela Motta. Gabriela descobre o Torreão em 2001, tornando-se uma dentre os vários alunos que permaneceram até o fechamento das portas da casa, em 2009. Em sua primeira visita, ela chega ao espaço por ter ouvido de um conhecido sobre os cursos e encontros lá promovidos. Na época, Gabriela enfrentava as dúvidas de uma recém-formada e procurava que caminho seguir em sua carreira:

eu cheguei [no Torreão] dizendo [...] ‘eu não sei o que eu quero da vida (risos), e queria saber se eu posso fazer aula aqui’. Ele [Jailton] disse que sim. De todo modo, perguntou se eu queria ver um vídeo e disse que se eu gostasse, poderia ficar. Ele botou o *Der Lauf der Dinge*, do Fischli e Weiss, pra eu assistir e eu fiquei maravilhada! [...] Pensei: [...] Achei o lugar onde eu quero estar”⁵².

Gabriela começa a frequentar o Torreão abrindo-se a todas as possibilidades lá oferecidas. Torna-se aluna sob orientação de Jailton; aventura-se no primeiro Atelier Aberto que envolvia a prática do desenho; convive com as intervenções; e chega a

49 Glaci Bordin, *Entrevista IX* [nov. 2016], p. 185.

50 Camila Gonzatto, *Entrevista I* [out. 2015], p. 59.

51 Maria Paula Recena, *Entrevista II* [nov. 2015], p. 74.

52 Gabriela Motta, *Entrevista V* [nov. 2016], p.112.

formular um projeto para ocupar as salinhas. Com o tempo percebe, contudo, que o seu envolvimento com o fazer artístico era maior e mais intenso nos trabalhos que acompanhava e não necessariamente a partir da prática como artista. Ela narra que se via muito mobilizada nas ocasiões em que auxiliava os colegas na concepção e montagem de trabalhos, ao conversar com os artistas que vinham ocupar a torre, ao acompanhar e pensar junto o processo alheio. Os momentos que mais lhe marcaram durante a passagem pela casa, estão ligados a esse tipo de relação com a arte: “lembro das discussões, de ajudar alguém ali e aqui, de aprender como fazer as coisas. A gente ia acompanhando e acabava tão impregnado do trabalho quanto o próprio trabalho”⁵³.

O convite de Elida e Jailton para compor um dos textos dos *Colecionáveis* é um primeiro impulso para o reconhecimento de uma grande identificação com esse viés crítico – Gabriela escreve sobre sua experiência com a proposição de Ricardo Basbaum que ocupa a torre em 2003. Mais tarde, alguns colegas sugerem que ela faça a curadoria de uma exposição que estavam planejando: “eles me colocaram um pouco nesse lugar de curadora, algo que surgiu dentro do Torreão. Surgiu naquela convivência, naquelas conversas, no fato de eu me colocar”⁵⁴. Hoje, Gabriela se dedica à pesquisa e ao ensino e orientação em arte, além da realização de projetos curatoriais. O Torreão é parte importante na descoberta de um gosto por ocupar o lugar de articulação, reflexão e acompanhamento de artistas e de seus processos. Para ela, a experiência na casa não tem a ver apenas com a decisão de trabalhar com arte, mas está relacionada principalmente aos modos com que escolhe exercer essa função, traçando formas de pensar que passam pela abertura a outras linguagens, pela experimentação e pela vontade de interlocução.

O que essa e outras narrativas mostram é que havia no Torreão o espaço para um pensar junto que se efetuava no plano da conversação, o que de acordo com a diferença destacada por Deleuze⁵⁵, vai além da ideia de discussão. As discussões partem de uma exposição breve dos problemas do pensamento, seguidas de debate. As perguntas e contribuições que dão continuidade às discussões partem na grande maioria das vezes de outro meio, de outro lugar, de problemas outros, alheios àqueles que foram primeiramente colocados. Desse modo, a discussão faz o pensamento assumir uma circularidade inerte, uma troca entre perguntas e respostas vindas de meios que não se tocam ou nem sequer se conectam a uma mesma problemática. Nas discussões só se tem espaço, portanto, para a exposição de opiniões. Já as conversações partem de um fundo comum, de um envolvimento capaz de aproximar os interlocutores. Elas exigem tempo e disponibilidade para tornar um problema compartilhado – podemos arriscar que no Torreão esse fundo comum se constituiu, aos poucos, com os problemas da arte contemporânea e, mais especificamente, com as questões de arte e lugar.

53 Gabriela Motta, *Entrevista V* [nov. 2016], p. 114.

54 *Ibid.*, p. 115

55 Deleuze, Gilles. *Dois regimes de loucos: Textos e entrevistas (1975-1995)*, trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Ed. 34, 2016, p. 355.

As conversações são elípticas, implicam repouso e silêncio e promovem um pensar junto desde a formulação à crítica do pensamento. É essa lógica que parece referida numa fala de Maria Paula sobre as conversas que mantinha com o artista Rommulo Conceição, um dos colegas de Torreão:

Tem um trabalho que agora eu tô fazendo [...] era uma ideia que eu queria fazer há muito tempo. E aí quando eu encontrei o Rommulo eu disse: “Rommulo, lembra que eu queria fazer aquele trabalho assim e assim que a gente falou em fazer.” E ele disse: “Lembro, Paula. Lembro de falar desse trabalho.” Daí eu disse: “Pois é, Rommulo, eu tenho vontade de fazer [o trabalho], mas a ideia foi tua”. E ele: “Não, a ideia foi tua. Foi tua ideia Paula.” (Risos) [...] Eu realmente não me lembro, porque a gente conversava muitas coisas e existe isso também, um influenciou o outro. Eu devo muitas coisas dos meus trabalhos aos trabalhos do Rommulo, às coisas do Marcos [Sari], que é um colorista muito bom. Tem uma formação que é comum.⁵⁶

A dinâmica da conversação parece aí presente, pois se anula para Maria Paula a certeza sobre a origem de uma ideia. Mais do que um lapso da memória, esse episódio traz o reconhecimento de uma simultaneidade de pensamento: na visão da artista, uma ideia de trabalho poderia ter surgido tanto das preocupações ligadas à própria produção, quanto daquelas expressas por Rommulo e pelo seu fazer. Ao perder-se da posse que tornava aquela ideia sua, Maria Paula remete às palavras de Deleuze, segundo as quais “há sempre um outro sopro no meu, outro pensamento no meu, outra posse no que possuo”⁵⁷. Podemos imaginar, com essa história, que não só as proposições mas também as críticas fossem elaboradas no Torreão tendo esse fundo conjunto e uma formação em comum que reverberava nas trocas que aconteciam na casa.

Voltando à questão do exercício crítico, vale lembrar que ele também é capaz de precipitar crises, desnudar o que está mal resolvido ou pouco elaborado em uma produção. Nem sempre é fácil lidar com isso. Algumas falas referem essa dificuldade: “teve também os momentos de irritação. Mas era uma questão de vontade de participar daquilo, com respeito mútuo”⁵⁸; “[foi importante] aprender a filtrar certas coisas, no sentido de saber com quem o diálogo vai fluir. Acho que isso eu aprendi muito ali”⁵⁹. Parecia haver por parte dos alunos, o entendimento da necessidade desse exercício, bem como a abertura para que as críticas pudessem ganhar ressonância e produzir diferença. Um sentimento que, acredito, encontra um bom resumo na máxima formulada

56 Maria Paula Recena, *Entrevista II* [nov. 2015], p. 75.

57 Deleuze, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 306.

58 Maria Paula Recena, *Entrevista II* [nov. 2015], p. 74.

59 Glaucis de Moraes, *Entrevista IV* [nov. 2016], p. 105.

pelo escritor francês Henri Bosco: “Quando o abrigo é seguro, a tempestade é boa”⁶⁰. Independente do poder da crítica de reabrir o pensamento à incerteza, de instalar o desconforto no interior do processo e de forçar reformulações e ajustes, o Torreão é visto como um dos lugares que sustentava esse movimento, acolhendo seus reveses.

Chega-se, então, a um dos aspectos mais evidentes no discurso dos alunos quando se referem aos afetos que o espaço despertou, fazendo várias narrativas convergirem: o sentir-se em casa. Cabe lembrar que o Torreão, de fato, acontece em um lugar que não deixa de funcionar como uma residência no andar imediatamente abaixo do praticado pelos frequentadores, por Jailton e Elida. Para um dos alunos, Marcos Sari, isso se dava de maneira literal: “O espaço físico do Torreão aconteceu na casa dos meus avós.”⁶¹. Mas é pelas ideias que surgem no e a partir do lugar que o Torreão parece adquirir a atmosfera caseira destacada nas conversas. Inclusive por conta de uma gambiarra, quando Jailton tem a ideia de amarrar a chave da casa a um cordão, lançado do segundo andar ao térreo a cada vez que a campainha ressoava: “A coisa de tu chegar, bater na porta e te atirarem a chave. Isso era muito simbólico, por que tem uma confiança. (...) No fundo, quem abre a porta é tu.”⁶² Começa nesse lançar da chave a noção de casa: acessava-se o espaço com o girar da chave na porta de entrada.

Uma segunda situação a motivar esse paralelo com a ideia de casa acredito que tenha a ver com a utilização do espaço como atelier por alguns dos alunos. Cria-se a possibilidade dos alunos trabalharem na casa nos turnos vagos, para além dos horários de aulas e orientações, a partir de um acréscimo em suas mensalidades. Essa era uma saída tanto para aqueles que não dispunham de um espaço físico onde montar seu atelier, como também para Jailton e Elida garantirem o sustento financeiro do espaço. Se inventa, a partir disso, uma divisão citada com humor nas entrevistas: os alunos que recebem uma cópia da chave passam a ser denominados “Alunos-Chaves”; e os demais, em resposta, tornam-se os “Alunos-Chapolim”. Expandir a função de atelier, inicialmente conferida ao lugar pelos propositores, faz com que a casa se torne umas das referências principais, em termos de produção, para um grupo de pessoas.

60 Henri Bosco *apud* Bachelard, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 56.

61 Marcos Sari, *Entrevista XIV* [jul. 2017], p.237.

62 Camila Gonzatto, *Entrevista I* [out. 2015], p. 52.



Imagem 13. Imagem da intervenção *Kit Afetivo* (1997) de Lia Menna Barreto. Fonte: Arquivo do Torreão.

Segundo Mariana Silva, que foi por algum tempo Aluna-Chave, a escolha de usar o Torreão para trabalhar não era motivada apenas por uma questão de conveniência, mas por um desejo de troca: “Eu realmente não teria espaço em casa, mas era [Aluna-Chave] porque eu gostava e queria orientação. (...) Tinha a turma, colegas das artes e a gente ia lá pra conversar”⁶³. A referência à atmosfera de casa parte, entretanto, dos alunos em geral e parece se dever também aos modos de relação que Elida, Jailton, os artistas convidados e os frequentadores imprimiam nas atividades lá desenvolvidas. Camila Gonzatto refere o projeto do Torreão como algo que soava ao mesmo tempo sério e caseiro no melhor dos sentidos: “era um espaço de abertura em que tu podia te mostrar, em que tu podia arriscar, em que tu podia te abrir, não com um projeto artístico, mas também numa fala, numa pergunta”⁶⁴.

A casa é para Bachelard uma imagem poética que não se esgota. Ao procurar as raízes da função de habitar, o autor mostra que os lugares se inserem fisicamente em nós a partir de um grupo de hábitos orgânicos. E em cada móvel, em cada cômodo e a cada angulação que faz formar um canto, surge um sem fim de atravessamentos entre memória e imaginação⁶⁵. Ambas as instâncias se ligam pelo devaneio que é, para Bachelard, um modo próprio de pensar o espaço da casa. Para o autor, ele dá vazão a imagens poéticas. No caso do Torreão, mais do que as imagens que foram levadas a cabo pelos artistas convidados a intervir na torre, há também as que surgiram nas entrevistas a partir de associações que revelam o sentido de habitar que reinava naquele espaço. É o caso da imagem proposta por Gabriela Motta para pensar o Torreão que a faz retomar a um lugar da infância:

[O Torreão foi] acolhedor como pode ser um sanatório. Os meus pais são psiquiatras e quando eu era criança eles trabalhavam num sanatório em Pelotas. [...] Era bem na linha da Nise da Silveira, a gente convivia com os internos, com os loucos, com as oficinas. Eles trabalhavam lá também, um era auxiliar na recepção, o outro ajudava em outra coisa. E as pessoas se integravam, se sentiam importantes e o eram de fato. [...] Era um lugar acolhedor, em que todo mundo era reconhecido como importante, as pessoas não eram tratadas de modo diferente. A partir do momento em que tu é importante, tu também tem que assumir responsabilidades [...] No Torreão todo mundo era importante, mas o lugar também era importante e tu tinha uma função nisso, um compromisso com o próprio lugar.⁶⁶

A analogia de Gabriela indica que ao frequentar o Torreão os alunos acabavam, de fato, tomando parte do que estava sendo ali proposto, fazendo daquele também o seu espaço de convívio e troca, de trabalho e de pensamento. As noções trazidas por essa fala, como a de assumir funções e a de se sentir parte, evocam diretamente o conceito

63 Mariana Silva da Silva, *Entrevista VIII* [nov. 2016], p.162.

64 Camila Gonzatto, *Entrevista I* [out. 2015], p. 60.

65 Bachelard, 1993, p. 25.

66 Gabriela Motta, *Entrevista V* [nov. 2016], p. 122.

de partilha do sensível formulado pelo filósofo e teórico francês Jacques Rancière. Acredito que ele possa contribuir para entendermos em que sentido a analogia de Gabriela traz outras nuances para pensar as práticas do Torreão. A partilha do sensível é “ao mesmo tempo a existência de um comum e os recortes que nele definem lugares e partes respectivas”⁶⁷. Esses recortes determinam competências, divisões do tempo e do espaço ligadas ao que é ou não tornado visível no espaço comum. Enquanto instância política, a partilha do sensível coloca em questão “outra forma de partilha que precede esse tomar parte: aquele que determina os que tomam parte”⁶⁸.

Como sabemos, o domínio geral das artes serve-se ainda, num plano político, de estruturas hierárquicas para determinar competências e, em consequência, de repartições do tempo e do espaço – quem pode ou não atuar como artista e onde; quem é capaz ou não de assumir o discurso crítico e conquistar visibilidade. Divisões que estão ligadas ao que Rancière define como uma partilha policial do sensível que estabelece e resguarda certas regras em relação a “quem tem competência para ver e qualidade para dizer”⁶⁹. Algumas iniciativas tentam quebrar com as constantes dessa partilha policial, mas para dar alguns exemplos de como ela persiste hoje produzindo divisões no panorama geral da arte, ainda são correntes procedimentos como as provas de conhecimento específico para ingresso nos cursos de arte das universidades públicas, de forma a traçar uma linha entre os que estão aptos a fazerem parte da universidade como alunos e aqueles que não cumprem os requisitos para serem admitidos como estudantes de arte; também os editais de concorrência pública para o financiamento e execução de projetos de arte são marcados por etapas de apresentação de títulos e documentos que comprovem a formação em arte para que se possa tomar parte deles.

Tendo em conta essas questões, vejo o Torreão como um dos lugares que ao invés de apenas abrir a discussão sobre limites e hierarquias ainda presentes nas artes, estabelece um terreno para colocar outras formas de distribuição dos espaços e tempos em prática. Um bom exemplo disso está na lista de trabalhos que ocuparam a torre. Entre nomes de artistas que eram reconhecidos por uma destacada atuação no circuito nacional e internacional – Waltércio Caldas, Ricardo Basbaum, Antoni Muntadas, por exemplo – figuravam nomes que estreavam sua primeira exposição ou mesmo alunos que sequer clamavam para si a alcunha de artistas ou eram reconhecidos socialmente como tal. O que determinava o convite para ocupar a torre era o acompanhamento de um processo e o interesse de Elida e Jailton em produções poéticas que contribuíssem para movimentar a conversação sobre arte contemporânea que estava em curso no Torreão. Não afirmo aqui que lá não houvesse qualquer atitude associada a uma partilha policial do sensível. Inserido em um sistema econômico e social excludente como o que imperava e impera até hoje, por vezes esse modo de ligar estética e política

67 Rancière, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*, trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental (org); Editora 34, 2009, p. 15.

68 *Ibid.*, p. 16.

69 Rancière, 2009, p. 17.

podia acabar perpassando determinadas posições, decisões, escolhas no Torreão. Mas parece importante reconhecer uma tentativa de operar em outro sentido, apontando outras direções. Não só a listagem de artistas na torre, mas outras atitudes sugerem desvios à regras e parâmetros frequentemente utilizados no domínio geral das artes para definir a questão da competência e regular a participação no comum.

Uma das atitudes que parece manifestar esses desvios é a afirmação de que para participar das atividades propostas no Torreão não haviam pré-requisitos, iniciados ou não iniciados. Essa foi a resposta de Jailton à Gabriela Motta quando a aluna disse que não participaria de um Atelier Aberto voltado a percorrer o Guaíba e desenhar a paisagem. Ela havia decidido não se inscrever porque, não sabia desenhar, não se considerava artista, além de ter ingressado no Torreão na semana em que a atividade aconteceria. Para ela “as ideias de evolução, de passar de nível, de não pegar uma coisa no meio do caminho”⁷⁰ já estavam tão arraigadas que produziu grande estranheza o fato de Jailton refazer o convite, reforçando que não havia nenhuma barreira à participação de qualquer aluno interessado que não fosse o limite de vagas.

70 Gabriela Motta, *Entrevista V* [nov. 2016], p. 124.



Imagem 14. Imagem da intervenção
de Dudi Maia Rosa (1993).
Fonte: Arquivo do Torreão.

Além de, após a conversa, Gabriela ter decidido fazer parte da atividade naquela ocasião, ela diz ser esse um posicionamento que procura replicar na sua atuação como professora:

quando alguém me diz que não preciso estar em algum nível para entrar em algum lugar, para ingressar no Atelier Aberto... quando alguém me diz que não preciso disso, esse alguém me ensina muito sobre o mundo, sobre ninguém precisar disso. [...] O pensamento que isso causa é: Porque então alguém me disse algum dia que eu precisava saber? [...] Tudo acaba sendo uma conquista e, no campo da arte, reconhecer que essas conquistas se dão absolutamente por lógicas não-formais é um baita aprendizado.⁷¹

Nesse sentido é que se comenta nas entrevistas que no Torreão “todo mundo era repetente”⁷², porque as escolhas em relação ao lugar não se guiavam por uma lógica de progressão; por pressupostos fixos que determinassem os convites para intervir na torre; ou mesmo pela adoção de formas de aprendizado que se impusessem diante de outras maneiras de aprender. Jailton e Elida sempre afirmaram que suas escolhas quanto ao Torreão respondiam a interesses pessoais como artistas e à procura por atender o que lá estava sendo pensado coletivamente. Não havia o interesse em subsumir essas escolhas em modelos ou padrões tantas vezes reproduzidos nos espaços de arte que parecem ditar uma convenção geral de regras e critérios a regular o sistema como um todo.

Quem sabe nos auxilie, então, para adensar essa reflexão, percorrer a travessia de outra aluna: a trajetória de Juracy Rosa. Juracy entrevistou na torre em 1998 e é um dos casos de convidados que tiveram seus trabalhos apresentados no Torreão sem que tivessem inserção ou circulação anterior no circuito das artes. Antes de frequentar a casa, Juracy tornou-se aluna de Jailton no curso de desenho ministrado para adultos na Escolinha de Arte. Diz ter chegado ao curso após uma das pessoas da família para a qual trabalhava mostrar-lhe a chamada para as aulas no jornal, sabendo do apreço pelo fazer que demonstrava em suas costuras e trabalhos manuais. Juracy é de Alegrete, mas foi criada em Porto Alegre pela família para a qual trabalha até hoje como governanta. Na Escolinha, além do desenho e da pintura, começou a experimentar a noção de espaço usando caixas de papelão:

Uma vez eu peguei uma caixa, que veio dentro... era um objeto grande, acho que uma máquina de lavar. [...] Eu desenhei uma porta e fechei com um fio, inventei um mecanismo. Lembro que [na Escolinha] o Jailton, olhando lá de cima, disse: “o que será que ela inventou?”. [...] E aí eu falei pra ele: “Aqui é a casa do pintor”. Ele quis abrir e por conta do fio e do mecanismo, quando ele abria a porta o pintor dentro da caixa mexia a mão [dava uma pincelada]. [...] As crianças tavam sempre

71 Gabriela Motta, *Entrevista V* [nov. 2016], p. 125.

72 *Ibid.*, p. 121.

lá. Então, tinha uma guriuzinha que o Jailton falou que botava um banquinho perto da caixa e conversava com o pintor. As crianças botavam um banquinho e ficavam lendo histórias pro pintor.⁷³

Dessa e de outras caixas que funcionavam quase como um cenário, Juracy parte, no Torreão, para espaços maiores, trabalhando nas salinhas em diversas ocasiões: “Eu ficava esperando. Quando chegava minha vez eu fazia trabalho”⁷⁴. Ela lembra muito vivamente do encontro com a intervenção de Dudi Maia Rosa, artista que fez um sólido azul atravessar a torre de janela à janela. Jailton conta que foi chamado pela aluna para conferir uma resposta ao trabalho de Dudi que, segundo ela, estava na geladeira do Torreão: Juracy preparou em potes de vidro transparente, quatro gelatinas azuis. A cor, o espaço e a paisagem tornam-se, com o passar do tempo, grandes interesses para Juracy. Surge desse processo o convite para a torre. Tendo trabalhado nas salinhas com paisagens como o pôr-do-sol – colorindo areia com pigmento azul, recortando e pintando papel – e com a chuva – elaborada a partir de pérolas suspensas em diferentes níveis – Juracy se propôs a intervir na torre construindo uma paisagem que nunca teve a chance de presenciar: a neve. Para compor a sua versão da neve, ela usou nylon e outros materiais disponíveis no Torreão. Passou meses produzindo bolinhas e duas noites distribuindo o material no interior da sala, em diferentes alturas. O dia da abertura foi um dos momentos que lhe marcou, não tanto pela apresentação da intervenção ao público, mas por ter desmanchado e refeito grande parte do trabalho:

de manhã cedo eu saía do Torreão, pelas 6 horas, e pegava o ônibus. E ela [a patroa de Juracy] me disse: “Tu tem que ir lá, hoje é teu dia. Tu tem que dar uma olhada lá pra ver se tá bem do teu gosto!”. Eu fui. Quando olhei disse assim: “Ai, falta alguma coisa!” Eu arranquei todo o material do chão [...] Resolvi mudar. [...] (Pausa) Bom, chegou na hora da abertura, eu me atrasei um pouco, mas tava tudo lá. E cheio de flores.⁷⁵

As flores a que Juracy se refere eram buquês e arranjos que lhe foram entregues por familiares e amigos no dia da abertura. Tudo foi registrado em fotos que ela guarda entre os registros dos trabalhos feitos no Torreão. A intervenção foi divulgada na imprensa com uma foto em que Juracy fez questão de aparecer, apesar do calor, de blusão de lã: “Era adequado pra neve”⁷⁶. Essa trajetória talvez seja um bom exemplo de como o Torreão contribuiu para que outras configurações da paisagem da arte tivessem lugar em Porto Alegre, pois não havia por parte de Juracy a pretensão de

73 Entrevista concedida por Juracy Rosa. *Entrevista VI* [nov. 2016], p. 124. Entrevistadora: Paula Luersen. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (81 min). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice dessa tese.

74 *Ibid.* p. 145.

75 Juracy Rosa, *Entrevista VI* [nov. 2016], p. 165.

76 *Ibid.*, p. 138.

encaixar-se em um circuito, bem como não haviam documentos tidos como requisitos mínimos para que pudesse ter seus trabalhos exibidos em um outro espaço de exposição. Essa é certamente uma questão que não é relativa somente às repartições do espaço, mas como coloca Rancière, também ao tempo e a tipos de atividades que interferem na maneira como uns e outros tomam parte nas partilhas do sensível⁷⁷. Juracy demonstra um interesse pungente pelo fazer, o que ainda se mantém como parte dos seus desejos e de sua rotina – hoje ela frequenta oficinas de arte na Casa de Cultura Mario Quintana. Quem sabe a abertura que Jailton e Elida demonstraram ao convidá-la para intervir na torre e o fato de acolherem a medida de tempo e espaço que ela podia dedicar à intervenção, seja o que a faz conferir à casa uma definição tão pessoal: “o Torreão pra mim era como um pai, eu me sentia protegida e feliz”⁷⁸; “era um lugar em que cada um podia fazer o que quisesse”⁷⁹.

O que as matérias, os documentos do arquivo ou mesmo aqueles que viveram o Torreão não conseguem é divisar ao certo quando se produz esse lampejo que torna aquela experiência parte indissociável de sua formação. É nesse sentido que se propõe nesses escritos pensar o Torreão como um acontecimento: pela percepção de que o que foi lá vivido e é hoje narrado pelos alunos passa por um poder de afetar e produzir diferença. “Era um lugar com essa carga afetiva. Muito grande”⁸⁰; “tinha toda uma questão de afeto muito grande envolvida”⁸¹; “é algo afetivo e muito forte”⁸². E por mais travessias que se tente mapear, elas não darão conta de revelar a extensão do que essas afecções continuam a produzir hoje. O Torreão fez surgir para muitas pessoas linhas de novos presentes possíveis. A partir da passagem pela casa, ações e atuações antes insuspeitadas começam a adquirir concretude: os grupos de estudo e o experimentar irrestrito faz pessoas que não se interessavam por arte contemporânea desenvolverem um profundo interesse e um desejo de produzir; as trocas e relações na casa lançam o alunos a novas formas de atuação, a outros pontos de vista de onde encararem sua relação com a arte e a circulação de seus trabalhos no circuito. Como disse um dos artistas que passou pela casa: “[O Torreão] embaralha onde está

77 Para Rancière, as partilhas policiais do sensível são resquícios de critérios de distinção e comparação que guardam analogia com toda uma visão hierárquica da sociedade, definindo os trabalhadores com aqueles não podiam participar das coisas comuns por não terem tempo de se dedicar a outra coisa que não fosse o seu trabalho. O tempo disponível ainda é critério hoje de classificação ou desclassificação de projetos, possibilidade de ocupar ou não certas funções no domínio geral das artes.

78 Juracy Rosa, *Entrevista VI* [nov. 2016], p. 139.

79 *Ibid.*, p. 130.

80 Glaucis de Moraes, *Entrevista IV* [nov. 2016], p. 100.

81 Maria Paula Recena, *Entrevista II* [nov. 2015], p. 75.

82 Eduardo Veras, *Entrevista VII* [nov. 2016], p. 147.

a arte, o fazer, a recodificação subjetiva, o empenho, a qualidade da intervenção, do pensamento, do fazer. É tudo junto! [...] No Torreão há esse adensamento de tudo.”⁸³

Assim como Juracy hoje segue frequentando cursos de arte – ou, como diz, segue “pintando para sentir a pintura” – os demais alunos também inventaram modos de seguir envolvidos com o fazer e o pensar a arte. Vários hoje são professores, críticos, artistas, curadores, estudantes que movimentam os circuitos da arte Porto Alegre afora. Para Deleuze um acontecimento é aquilo que tem o poder de criar outras linhas de tempo, outros presentes que se descolam do já vivido, e que ainda não prefiguram um futuro. É gerada, contudo, essa nova linha de tempo, a partir de um elemento de diferença. Tentaremos retomar algumas dessas linhas no último capítulo da tese, tratando dos novos espaços-tempos engendrados pelo Torreão não só para as pessoas que dele fizeram parte, mas também para a cidade de Porto Alegre.

83 Entrevista concedida por Eduardo Frota, *Entrevista XI* [jan. 2017], p. 208. Entrevistadora: Paula Luersen. Porto Alegre, 2017. 1 arquivo .mp3 (87 min). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice dessa tese.

3. Torres dos Relógios



“Faz de conta que tudo é
verdade. Faz de conta que a
gente se lembra de tudo que
podia ter havido, de tudo
o que houve e de tudo
o que não houve, lá
cá e aqui.

Aldyr Schlee

* O nome desse capítulo é uma apropriação do título da intervenção que o artista Jochem Dietrich realizou no Torreão, em 1999. A imagem é da intervenção de Eduardo Frota (2000) fotografada por Elida Tessler.

Uma sala de 4 por 4,2 metros. Pé direito de 3, 6. Três janelas estreitas em cada umas das quatro paredes, totalizando 12 aberturas. Em um dos cantos, uma pequena pia branca. No outro, uma escada estreita, que conduz à torre.

Na primeira imagem, a torre está fechada ao contato com o ambiente externo. As paredes estão pintadas tal qual um quadro-negro e a sala está escura, a não ser por uma lâmpada que reluz no centro do espaço. Ela ilumina a escrita em giz branco que toma a extensão das paredes: anotações versando sobre a ausência de luz. As palavras fluem da escrita nas paredes e de quatro fontes de som, numa tentativa polifônica de dizer a escuridão. Essa intervenção foi proposta para a torre pela dupla de artistas Irmãos Guimarães.

Na segunda imagem, as paredes estão saturadas de pigmento amarelo. A cor vibrante colore toda a superfície visível da sala. As janelas estão abertas. O centro do espaço recebe uma vela, permanentemente acesa. O chão reflete o fulgor do amarelo. A luz da vela e seu rebatimento no espaço remetem à luminosidade de um farol. Essa foi a intervenção proposta pelo artista Carlos Vergara para a torre do Torreão.

O curioso em relação a esses trabalhos é que o primeiro ocupou a torre de junho a julho de 2005, sob o título *Desescuridão*; já o segundo reserva a sua existência aos confins do arquivo. Em termos práticos, ele nunca aconteceu, ficou apenas esboçado em uma carta enviada por fax pelo artista Carlos Vergara para Elida. Nem mesmo o projeto persistiu, tendo a tinta se apagado. A proposta não deixa de existir, porém, enquanto imagem do pensamento. Foi parte do arquivo ainda que não dividisse com os demais trabalhos os registros em fotografia e vídeo. A necessidade de imaginarmos como se daria a realização do projeto e a sua inscrição no espaço real, traz alguns rastros do desafio enfrentado pelos artistas convidados a intervir na torre.

Até mesmo para aqueles que conheceram o lugar e acompanharam de perto a sua incessante transformação, esse exercício soa difícil. É o que está registrado em um texto de Paulo Silveira, visitante frequente do Torreão, para quem a torre impunha um problema de memória:

a saleta cercada de janelas é por si só um paradoxo manhoso. Vejo e sei que é um espaço cúbico quase perfeito, mas não consigo enxerga-la com quatro paredes. Meu raciocínio não consegue assentar, não aceita seus planos ortogonais e acaba por reconstruí-la no mínimo sextavada. Basta sair da sala e minha memória insiste em girá-la, conformá-la como espaço poliédrico regular, com paredes voltadas para 8,16 ou mais rumos cardeais.¹

Habitar a torre imaginariamente é explorar os limites da ficção. Uma das lógicas dos trabalhos apresentados no Torreão estava em demarcar o aqui e agora da experiência corporal junto ao espaço. Para aqueles que acessam o Torreão somente através

1 Silveira, Paulo. *As asas de Patrício Farias*. Porto Alegre: Colecionáveis Torreão, 2000, p. 1.

de vestígios, como no meu caso, perdeu-se a possibilidade de vivenciar diretamente o apelo físico e a transfiguração do lugar que se propunham com os trabalhos. Resta sondar o que restou no arquivo, pleno de ficções. Serge Margel é um dos teóricos a reconhecer o caráter ficcional que permeia todo e qualquer arquivo². Na visão do autor, é preciso afirmar essa dimensão propriamente fantasmal que o arquivo engendra, não para destituir sua potência como dispositivo da escrita da história, mas sim para reconhecer seu aspecto performativo, baseado em gestos de deslocamento.

A tentativa de falar do Torreão por meio de seus rastros envolve necessariamente essa escrita performativa e, como pontua Margel, algum nível de falsificação da história. Mas isso possibilita uma nova ordem de repartição ou distribuição resultante da mudança de estatuto ligada aos documentos. Considerados “em sua materialidade, em sua singularidade de acontecimento criptografado”³ eles nos permitem reafirmar continuamente esse lugar de metamorfose da experiência em registro, do vivido em narrado. Isso nos põe atentos a produzir uma escritura que também se coloque como testemunho de um processo, olhar parcial que procura desviar o texto das ambições totalizantes que muitas vezes nos chegam da história.

2 Margel, Serge. “Os arquivos, no limite entre escrita e saber.” In: Penna, João Camillo (org.) *Arqueologias do fantasma: técnica, cinema, etnografia, arquivo*, trad. Maurício Chamarelli e Anne Dias. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

3 *Ibid.*, p. 135.

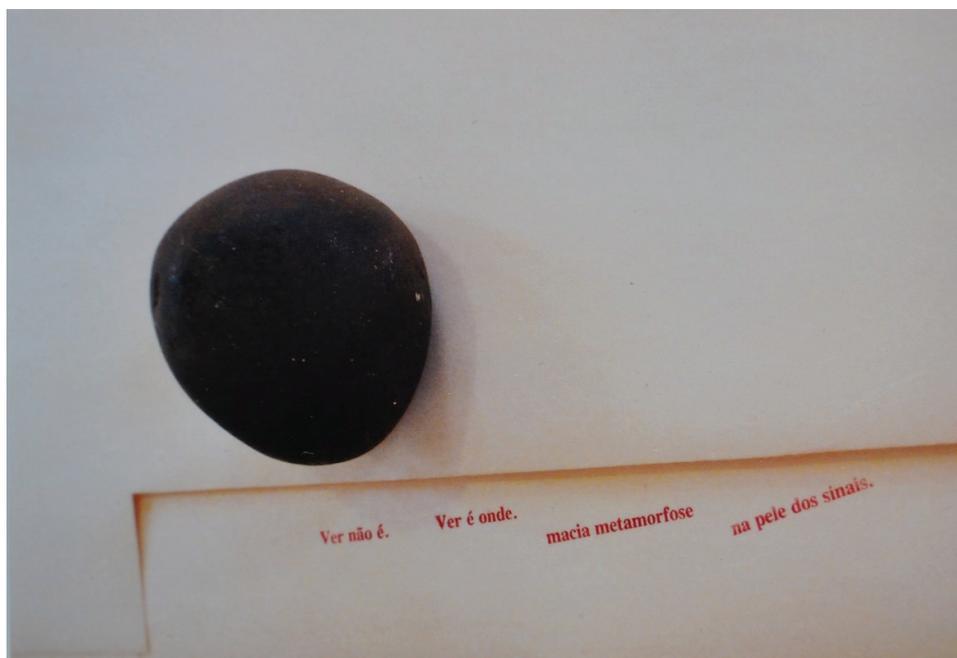


Imagem 16. Imagem da intervenção *Frases Sólidas* (2002) de Waltércio Caldas. Fonte: Arquivo do Torreão.

Nesse capítulo procuraremos cercar as intervenções por meio das ficções do arquivo. Que tipo de vestígio é deixado por trabalhos essencialmente efêmeros e de que modo afetam o hoje? Quais as imagens do pensamento que a passagem pela torre motivou para os artistas e para o público do Torreão? É possível pensar, a partir dos rastros, na potência de alguns dos trabalhos apresentados na torre? Essa tentativa de aproximação com as intervenções se orienta pelo propósito que Suely Rolnik confere à retomada de trabalhos de arte contemporânea marcados pela efemeridade, não mais disponíveis ao contato direto: “se, de fato, não há como reproduzir tais experiências a posteriori, em compensação, buscar maneiras de comunicá-las impõe-se como tarefa incontornável se quisermos [...] manter vivo seu poder de afetar o presente”⁴.

Durante os 16 anos e meio de atividade, a torre recebeu 89 intervenções de 87 artistas⁵. O montante final pode fazer presumir que essa movimentação tenha decorrido de um extenso projeto, planejado de antemão e devidamente executado. Mas a ideia de convidar artistas para atuarem no espaço parece surgir, sobretudo, como uma provocação. Seu impulso inicial estava em um papel rabiscado de intenções que Jailton e Elida resolvem discutir a poucos dias da abertura do Torreão, em um bar próximo. O pedaço de papel trazia indicações do que imaginavam que a casa poderia acomodar, deixando em aberto a função do cômodo nos altos da casa: “A gente não sabia o que fazer com a torre e acho que foi a Elida que disse: ‘Então vamos convidar pessoas para dar respostas’”⁶. Mais do que qualquer outro termo – *site specific*, intervenção – a ideia de *responder à torre* marcou o modo de operar naquele lugar, tornando-se uma expressão corrente, inúmeras vezes retomada durante as entrevistas por alunos e frequentadores. Ela repercutiu e também é a forma como as matérias de jornal e textos sobre o Torreão referem a operação que marcava a ocupação daquele espaço pelos artistas.

Diante da proposta lançada por Elida, Jailton sugere que ela seja a primeira a encarar o desafio de responder ao espaço como forma de abrir uma possibilidade. Em junho de 1993, ela apresenta *Golpe de Asa*, a primeira intervenção na torre. Partindo do poema *Quase*, de Mário Sá Carneiro, Elida propõe pensar no espaço as marcas de uma experiência.

4 Rolnik, Suely. “Arquivo para uma obra-acontecimento”. In:_____. *Arquivo para uma obra-acontecimento: Projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto*. São Paulo: Sesc, 2010, p. 64.

5 A lista completa das intervenções contendo títulos, datas, nome dos artistas convidados e dos frequentadores que elaboraram textos a partir dos trabalhos está disponível no Volume II – Anexos e Apêndices.

6 Gonzatto, Camila. *Torreão – Entrevista com Elida Tessler e Jailton Moreira*, 2008. Disponível em: <<http://camilagonzatto.blogspot.com.br/2009/09/torreao.html>>. Acessado em jul. 2018.



Imagem 17. Imagem da intervenção
Golpe de Asa (1993) de Elida Tessler.
Fonte: Arquivo do Torreão.

Elida utiliza a sala em toda a sua especificidade, partindo do formato, das dimensões, da altura e também da pia para “escoar o que ficou entre o antes e depois de uma viagem”⁷. Tratava do período anterior ao Torreão, em que morou na França por alguns anos. Tratava da condensação do tempo que os deslocamentos proporcionam e da sensação de subitamente – num golpe de asa – estar de volta a Porto Alegre. Foi um trabalho que, segundo Elida, “desejou derramar-se no espaço. Partiu dos ângulos do quarto, experimentou o vértice e a vertigem”⁸. E representou a inauguração de um lugar a ser praticado, mas também de uma atmosfera – ligada ao tempo, ao fazer inédito, à experiência – que os artistas, a cada mês, buscariam reinaugurar.

Como já comentado no último capítulo, não só a torre mas toda a casa fez parte desse processo. O lugar passou a ser pensado e tensionado em seus mais diferentes aspectos e variações. A escada que conduzia à torre é um bom exemplo de como os lugares configuraram modos de relação. Ela causou-me uma impressão muito forte durante as conversas e também nas imagens que a apresentavam em diferentes versões. As narrativas indicam que ela pode ser retomada a partir da figura de um grande umbral. Além de ser ocupada pelos trabalhos, visitantes falam do percorrer da escada como um movimento de preparação para o encontro com os trabalhos; artistas referem o subir dos degraus como ação que dispara as primeiras imagens que vem a compor suas ideias de trabalho. Como conta Malu Fatorelli sobre a percepção inicial da torre: “Ao chegar lá, foi assim: uma fascinação com aquele espaço. A altura. A maneira de chegar por uma escada estreita, no cantinho. Você tinha essa visão, assim, ao rés do chão”⁹.

Desse primeiro olhar, lançado dos degraus, surge a intervenção *Nota de rodapé*, em que a artista se utiliza dos rodapés da sala, da frotagem e do segredo de uma chave para transpor à torre um vislumbre da paisagem do Rio de Janeiro, seu lugar de trabalho. Uma sensação parecida com a de Malu é relatada por Eduardo Frota em seu primeiro encontro com a torre: “Quando eu subi aquela escada eu tive um alumbramento! [...] Quando eu entrei e subi as escadas do Torreão, eu fiquei muito movido, mexido”¹⁰. O artista conhece o Torreão em uma visita a Porto Alegre em razão da Bienal do Mercosul. Na ocasião, ele procura Elida por indicação de um amigo e visita o casarão na companhia da artista. Surge daí uma identificação que cresce com o processo de trabalho que Eduardo desenvolve na torre, em 2000, e se estende à ligação do Torreão com outro espaço de arte inventado por artistas: o Alpendre, de Fortaleza. É interessante mostrar, aliás, que grande parte do que vem a ser nomeado mais tarde como “onda de espaços alternativos”¹¹ tem seu início nos encontros e no percorrer de um lance de escadas.

7 Geraldo, Sheila Cabo (org.), “Entrevista: Torreão 15 anos de trabalho” in *Concinnitas*, ano 9, volume 2, número 13, dez. 2008, p. 114.

8 *Ibid.*, p. 114.

9 Entrevista concedida por Malu Fatorelli. *Entrevista XV* [ago. 2017], p. 255. Entrevistadora: Paula Luersen. Rio de Janeiro, 2017. 1 arquivo .mp3 (51 min). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice dessa tese.

10 Eduardo Frota, *Entrevista XI* [jan. 2017], p. 198.

11 Norbiato, Luciana P. Heróis da resistência. *Revista Select*, n° 14, nov. 2013, s/ pág.



Imagem 18. Imagem da intervenção *Número 5* (2003) de Rommulo Conceição. Fonte: Arquivo do Torreão.

Além de Eduardo Frota, também outra artista, Samantha Moreira, subiu à torre percebendo no que via a abertura de uma possibilidade: “Lembro de eu entrando no lugar, no Torreão, imaginando: “Nossa! Dá pra eu fazer isso também! Foi uma referência”¹². Samantha foi a fundadora do Atelier Aberto, em Campinas. Conhece o Torreão, após uma viagem para a Itália, onde diz ter visitado vários ateliers de artistas que expandiam a sua função para além de um lugar individual de produção. Na passagem pelo Torreão e a partir da recepção de Jailton é que enxerga, contudo, a alternativa de propor algo parecido conforme o contexto e o espaço do atelier que mantinha Campinas: “Vi a intervenção, conversei um pouquinho com o Jailton, lembro de ver todas as salas e de sair de lá encantada, entendendo o Torreão como um possível e interessante pra eu me espelhar no Atelier Aberto”¹³. Uma das ideias que Samantha replica em Campinas é a de convidar artistas para propor intervenções, já que via no *site specific* uma linguagem que se mostrava, à época, muito potente para a experimentação, explorada preponderantemente por espaços como o Torreão, o Atelier Aberto, o Alpendre, que não tinham como guia de suas ações imperativos comerciais e lógicas de mercado.

No Torreão, o espaço da torre permite que o *site specific* seja uma das formas de colocar a arte contemporânea em jogo, evocando as tensões entre pensamento e feitura, projeto e invenção. Uma das alunas, Glaci Bordin, comenta que nas primeiras buscas por um espaço para abrigar a ideia de um lugar conjunto, Elida e Jailton chegaram a cogitar o aluguel um porão¹⁴. Uma história não contada: o que seria do Torreão se em lugar da torre dispusesse do espaço subterrâneo de um porão? Certamente isso iria configurar outras abordagens e ficções que não aquelas que estamos hoje buscando pensar. O fato é que a curiosidade que a torre engendrava atuou como uma motivação que tocava a artistas e aos frequentadores:

O lugar em si, ele já era algo. E era sempre um grande desafio, o que fazer lá. E por isso essa surpresa, essa expectativa em subir as escadas [...] Tinha essa coisa de comentarmos: “Será que alguém vai fazer alguma coisa com essa pia um dia? O que é essa pia?”. Que coisa louca aquela pia... quer dizer, o que dá pra fazer num lugar que já era, por si só, um espaço configurado. [...] Não se sabia muito bem a função daquilo em relação ao espaço da casa. Então, era uma história meio inacessível.¹⁵

12 Entrevista concedida por Samantha Moreira. *Entrevista X* [jan. 2017], p. 192.

Entrevistadora: Paula Luersen por Skype, 2017. 3 arquivos .mp3 (33 min).

A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice dessa tese.

13 *Ibid.*, p.192.

14 Glaci Bordin, *Entrevista IX* [nov. 2016], p. 174.

15 Glaucis de Moraes, *Entrevista IV* [nov. 2016], p. 103.



Imagem 19. Imagem da
intervenção *Combinação Torreão*
(2004) de Marcelo Silveira.
Fonte: Arquivo do Torreão.

Não é à toa que entre outras definições a torre já tenha sido descrita como lugar a ser conquistado, desafio poético, espaço de sonho e como um dado jogado sobre um tabuleiro revelando uma série de imagens. A dúvida sobre a função primeira daquele cômodo e sua ligação com o restante da casa, bem como a história dita inacessível que o rondava, fazia com que o lugar se colocasse como algo a ser desvelado pelos artistas. O distanciamento em relação às intervenções certamente nos desloca das expectativas, dúvidas e achados que a torre suscitou em meio aos processos de trabalho, mas oferece outra perspectiva: a das marcas deixadas naqueles que propuseram a transformação do espaço ou a acompanharam como espectadores. Um olhar para o que persiste como impacto após a decantação da memória.

Do ponto de vista dos artistas, permanece uma forte referência ao desafio do espaço em si, que impunha respeito. A torre exigia torções em modos habituais de trabalho, forçava a abertura do fazer à interação com a arquitetura e com o contexto, motivava a pensar o ainda não pensado: “as intervenções no Torreão, elas quase partiam do pressuposto de um apagamento: tu tava sozinho e enfrentava toda uma situação de criar uma linguagem nova pro teu trabalho naquela situação”¹⁶. A torre parece inspirar também um desejo de surpreender e é possível perceber uma preocupação, por parte dos artistas, em considerar o que havia sido proposto previamente para dar vazão a outros possíveis: “virava um problema conceitual pra tu entender e desenvolver, era impossível não pensar em tudo que tinha vindo antes. Tinha uma sobreposição de tempo ali que era muito interessante”¹⁷. O histórico das intervenções perturbava, assim, o pensamento dos artistas sobre arte e lugar, motivando operações que além de atuarem como respostas à torre, promoviam um diálogo entre questões levantadas em diferentes trabalhos. Essas relações podem ser encontradas, por exemplo, entre os trabalhos de Rolf Wicker e Tiago Giora – ambos produzindo sobreposições e apagamentos que reconfiguram a arquitetura do lugar; de Mauro Fuke e Isaura Pena – os dois trabalhando com a inscrição de quadrados que modificam a percepção material do espaço; de Dudi Maia Rosa, Carla Zaccagnini, Vilma Sonaglio e Antoni Muntadas – ao sugerirem com interferências no interior da torre a relação com o espaço imediato que cercava o lugar.

O histórico da torre é considerado inclusive pelos visitantes. Eles falam da expectativa como um dos fatores determinantes nas suas experiências, hoje também envolvido no inventariar das lembranças. É perceptível o gosto por comentar as surpresas ofertadas pela sala 4x4. Enquanto uma visitante diz ter sido surpreendida quando, ao adentrar a torre, reencontra a escada que tinha percorrido até chegar ali, conduzindo a uma segunda versão da torre¹⁸ – Rommulo Conceição replicou o espaço de visitação das intervenções a partir de outra escala; outro visitante narra ter lhe ficado marcada a sutileza de uma ação que apagava as características da torre e

16 André Severo, *Entrevista XVII* [out. 2017], p. 280.

17 *Ibid.*, p. 281.

18 Gabriela Motta, *Entrevista V* [nov. 2016], p. 114.

desconstruía as referências do lugar¹⁹ – Kátia Prates encheu a sala de fumaça, desorientando o espectador a ponto de ele não mais reconhecer o espaço da sala cubicular. Enquanto uma visitante fala da expansão do espaço proporcionada por uma forma que impede à imaginação²⁰ – Marcos Sari inscreve um quadrado azul-violeta no teto e induz o espectador a contemplá-lo; outro visitante se diz desafiado ao perceber “algo mínimo”²¹, visível apenas pelo contraste – Mauro Fuke demarca um quadrado no chão, polindo uma área quadrangular em meio ao desgaste das tábuas. Há ainda a surpresa que surge da incompreensão, como no encontro de uma aluna com o trabalho de Waltercio Caldas, sobre o qual ela deveria escrever para uma revista, mas que a deixa sem palavras: “era, ao mesmo tempo, incompreensível, mas maravilhoso. [...] Muito incompreensível mas, ao mesmo tempo, muito mobilizador. É sempre isso também: um confronto de como elaborar isso”²². Cada visitante se mostra afetado pelo que é capaz de colocar em xeque noções previamente construídas sobre o espaço e o tempo, sobre a percepção e a arte. Os artistas atuam propondo que essas noções sejam deslizadas para dentro de outras lógicas, adquiram outros sentidos, se admitam ficcionais. Para Rancière, a ficção:

não é a criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É antes o trabalho que opera dissentimentos, que modifica os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, altera os quadros, as escalas e os ritmos. [...] Este trabalho [da ficção] muda as coordenadas do representável; altera a nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, a nossa maneira de os pôr em relação com os sujeitos, o modo segundo o qual o nosso mundo está povoado de acontecimentos e de figuras²³.

O que os artistas propunham na torre, além das questões específicas levantadas por cada pesquisa, gerava uma contínua reelaboração dos modos de perceber um lugar já conhecido ou, nas palavras de um visitante: “esse diálogo da imagem nova, da imagem inusitada, da imagem que não aconteceu ainda. [...] O Torreão propunha isso: a imagem que não aconteceu ainda, que eu vou construir”²⁴. Havia essa busca pela imagem nova não no sentido de um ineditismo, mas de um relançar das coordenadas do visível, do representável, das formas de relação dos sujeitos com sua condição espaço-temporal.

19 Marcos Sari, *Entrevista XIV* [jul. 2017], p. 215.

20 Gonzatto, Camila. *Azul-violeta*. Porto Alegre: Colecionáveis Torreão, p. 1.

21 Eduardo Veras, *Entrevista VII* [nov. 2016], p. 145.

22 Camila Gonzatto, *Entrevista I* [out. 2015], p. 56.

23 Rancière, Jacques. *O espectador emancipado*, trad. José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010, p. 97.

24 Entrevista concedida por Enéas de Sousa. *Entrevista III* [dez. 2015], p. 88. Entrevistadora: Paula Luersen. Porto Alegre, 2015. 1 arquivo .mp3 (62 min). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice dessa tese.



Imagem 20. Imagem de uma visitante junto à intervenção Desaparência (Estúdo) (2001) de Regina Silveira. Fonte: Arquivo do Torreão.



Imagem 21. Imagem de um visitante junto à intervenção *Small Size* (1998) de Tula Anagnostopoulos. Fonte: Arquivo do Torreão.

Por parte dos frequentadores entrevistados, há um entendimento de que as propostas mais interessantes são aquelas que não podem ser dissociadas da torre, trabalhando suas marcas e particularidades e propondo uma operação crítica que solicita o corpo, o envolve, o faz responder. Dentre as intervenções mais citadas e comentadas nas conversas estão o trabalho de Eduardo Frota (2000); *Small Size* (1998), de Tula Anagnostopoulos; *Plano* (2003), de Marcos Sari; *Número 5* (2003), de Rommulo Conceição, *Frases sólidas* (2002), de Waltércio Caldas e *Concreto* (2000), de Glaucis de Moraes. Essas propostas partiram de artistas, na maioria alunos do Torreão, que participavam das conversações sobre arte contemporânea e compartilharam, mais especificamente, do interesse pelas questões de arte e lugar. Os trabalhos têm em comum a intensidade com que apelam ao corpo, obrigando os visitantes a negociarem a sua presença e circulação na torre.

Conforme os escritos de Miwon Kwon sobre o *site specific* e a recepção desse tipo de proposta, tal forma dos artistas operarem o espaço começa a ganhar força nos anos 1960 e no início dos anos 1970, colocando a percepção e as sensações do público em jogo de forma a exercer um apelo fenomenológico²⁵. São trabalhos, para a autora, obstinados pela presença do espectador. Um exemplo interessante a respeito disso, para além das intervenções citadas acima, está em *Sobretudo Transporte – Destino Torreão*, de Geraldo Orthof²⁶, uma intervenção *site specific* que só se realiza plenamente quando o público acata a sugestão de assumir um ponto de vista inusitado. O trabalho foi apresentado na torre em janeiro de 1999, provocando o corpo e todos os sentidos dos visitantes, convidados a percorrerem o espaço da torre deitados de costas em um carrinho. Ao assumir essa posição, o campo de visão do observador era tomado por uma série de objetos suspensos, ligados por barbantes, que abarrotavam o espaço da torre. Figuras costuradas, pequenos bonecos, lâmpadas, tecidos, sacos plásticos exigiam o deslocamento para que fossem percebidos em sua relação com o espaço. Música e sons misturam-se ao ruído das rodinhas percorrendo o chão irregular. É o ponto de vista e a atitude do público que determina a experiência – visual, olfativa, sonora – no espaço da torre.

Mais tarde, como argumenta Miwon Kwon, a esse envolvimento físico proporcionado pelo *site specific* se soma uma visão alargada do lugar em seus aspectos históricos,

25 Kwon, Miwon. *One place after another: site-specific art and location identity*. Massachusetts: MIT Press Paperback Edition, 2004.

26 Geraldo Orthof é um dos poucos artistas que entrevistamos na torre em mais de uma ocasião. Após *Sobretudo Transporte* (1999) ele propõe com Cecília Aprigliano, a performance *AbibliotecadoStripper: o Livro de Fundo* (2006). Ele fez parte do grupo de artistas que seriam convidados a propor um segundo trabalho para a torre, o que Jailton e Elida denominariam como *O retorno*. Geraldo Orthof é o primeiro a intervir uma segunda vez, seguido de Sofi Hemon, que em 2000 propôs *Como Proliferar a Ideia Original ao Mesmo Tempo que a Reduzimos* e, em 2008, realizou a intervenção *Outro Brejo*.

culturais, econômicos²⁷. As propostas passam, então, a endereçar o público de outra forma, fazendo-o atentar para o modo como as instituições e os espaços moldam os trabalhos, os significados, as relações e coordenadas do circuito como um todo. Um exemplo desse tipo de abordagem no Torreão é *La mujer del curador*, de Carlos Montes da Oca, que em outubro de 2003, durante a realização da IV Bienal do Mercosul em Porto Alegre, utiliza a torre para criticar a instituição Bienal, voltando-se mais especificamente para a conduta dos curadores. O artista chileno estampa as paredes da torre com a lista de artistas participantes de algumas das edições da Bienal do Mercosul, sublinhando curadores da mostra – em especial das delegações chilenas – por incluírem suas esposas entre os artistas selecionados. Para além da denúncia do nepotismo, o artista soma à cena uma foto de si mesmo travestido de mulher, continuando a desenvolver um dos temas de sua pesquisa poética que investigava, na época, as relações entre texto e imagem. Carlos Montes da Oca provoca, assim, “a acuidade crítica (não só física) do público em relação às condições ideológicas de sua posição como espectador”²⁸ e direciona sua crítica à Bienal que estava acontecendo na cidade. Ele mostra também como ao olhar do público é fácil passarem despercebidos os gestos relacionados à seleção e à escolha dos artistas a comporem cada mostra. Uma das frequentadoras da torre, hoje professora, comenta ter sido esse um dos trabalhos que mais lhe marcou na torre: “um trabalho do qual até hoje eu falo em aula”²⁹.

Voltando ao *site specific*, Miwon Kwon o estende, ainda, a propostas que questionam a natureza social da produção e recepção em arte. Uma das maneiras encontradas pelos artistas para repensar e escapar a ideia de um público exclusivo ligado aos espaços tradicionais de arte é inscrever ou expandir os seus projetos a espaços públicos, alcançando lugares não determinados física e intelectualmente pelos modelos institucionais ligados à circulação da arte. Nessa abordagem do *site specific*, a ideia de intercâmbio e de debate cultural se sobrepõe à experimentação ligada às características físicas ou mesmo ideológicas que conformam um lugar. São propostas que, ao invés de se fixarem em um só espaço, constroem “um itinerário, uma sequência fragmentária de eventos e ações através de espaços, ou seja, uma narrativa nômade cujo caminho é articulado pela passagem do artista”³⁰. No Torreão se pode pensar como exemplo de tal abordagem o trabalho *re-projetando (Porto Alegre)*, de Ricardo Basbaum, que habita a torre em julho de 2003, mas também estende suas ações a nove lugares da

27 Essa definição está próxima do conceito de *in situ*, criado pelo artista Daniel Buren para designar suas práticas intrinsecamente ligadas às especificidades topológicas e culturais dos locais onde as obras eram apresentadas. A arquitetura e estrutura dos espaços eram examinadas pelo artista no ato de intervir, mas também as conexões sociais, econômicas e políticas do lugar, enquanto aspectos que determinantes para o trabalho. Para Miwon Kwon, a consideração desses aspectos pelo artista é um desdobramento do *site specific*.

28 Kwon, 2004, p. 24.

29 Claudia Paim, *Entrevista XIII* [mar. 2017], p. 232.

30 Kwon, 2004, p. 29.

cidade determinados pelo desenho de uma forma – a forma do NBP³¹ – no mapa de Porto Alegre. O traçado da forma é um instrumento inicialmente arbitrário para conectar ocupações e ações que tomam lugares da cidade. A torre hospedou o mapa com a sequência de proposições, provocando o público a acompanhar o itinerário: a que experiências pode conduzir um desenho sobre o mapa da cidade? Leituras, conversas, ações em grupo, uma travessia pelo rio Guaíba, foram algumas das ações que envolveram colaboradores locais, conformando uma rede de investigações.

Essas diferentes maneiras de trabalhar com o lugar e de pensar o *site specific* não podem ser delineadas, para Miwon Kwon, em termos geracionais ou circunscritas em uma cronologia: “são definições que competem entre si, que atravessam umas às outras e operam simultaneamente em diversas práticas culturais atuais”³². Elas falam, porém, de algumas das possibilidades de abordagem das relações entre arte e lugar que foram praticadas no Torreão e de abordagens que continuam a elaborar outras maneiras das pessoas se relacionarem com o espaço, com o entorno, com a cidade.

No Torreão, a escolha por mesclar trabalhos de artistas convidados e de alunos que ainda estavam iniciando sua trajetória nas artes, de contemplar diferentes gerações e propostas, parece ter se tornado uma diretriz com o passar do tempo. Se inicialmente as intervenções se desenhavam a partir de uma corrente de contatos e de relações que iam se estabelecendo com os estudos em arte contemporânea, mais tarde elas passam a responder a uma organização que Elida e Jailton constatam funcionar: “percebemos que poderíamos estabelecer cerca de seis intervenções ao ano. [...] Pensamos: dois artistas bem jovens; dois artistas com reconhecimento regional ou nacional; e dois artistas internacionais”³³. Com a proposta de que todos trabalhassem sob as mesmas condições – dos artistas iniciantes aos já inseridos no circuito – parece se criar uma abertura para que o diálogo fosse além de dúvidas práticas, comentários e impressões externas sobre um fazer artístico, dirigindo-se ao processo e às questões surgidas da atuação em um mesmo lugar.

Muitos dos alunos do Torreão colaboravam nas montagens e desmontagens de intervenções de artistas visitantes. Essa convivência conduz a uma interlocução muito diferente daquela que se experimenta ao acompanhar uma prática de fora. Como relata Marcos Sari, que ajudou a montar o trabalho *Desaparência (Estúdio)* de

31 O *re-projetando* foi um projeto que passou pelas cidades de Belo Horizonte (2012), de Utrecht (2008), de Miami (2007), do Rio de Janeiro e de Porto Alegre (2003). Já o projeto NBP (Novas Bases para a Personalidade), conforme Basbaum, “conecta práticas e conceitos da arte contemporânea a estratégias comunicacionais. A forma específica NBP foi desenhada para ser memorizada tão facilmente quanto sua sigla: ao experimentar qualquer trabalho NBP o espectador sai com NBP e sua forma específica em seu corpo. [...] O projeto NBP busca deflagrar processos de transformação, na mesma medida em que assimila e incorpora transformações como resultado de sua própria história e processo”. Disponível em: <<http://www.nbp.pro.br/>>. Acessado em jul. 2018.

32 Kwon, 2004, p. 30.

33 Gonzatto, 2008, s/ pag.

Regina Silveira: “Não tinha uma relação muito próxima do meu trabalho mas [...] a experiência era muito viva de qualquer jeito porque a gente tava ali pra dar conta de ajudar a resolver o problema que ela tava tentando colocar”³⁴. Gabriela Motta também comenta sobre essa relação: “as intervenções ficam marcadas não só por esse impacto de realmente configurar aquele espaço, mas pela convivência que a gente tinha com o processo de montagem ali”³⁵. Esse processo tantas vezes reservado apenas à experiência do artista propositor, em tantas outras ocasiões terceirizado para profissionais especializados, era aberto ao envolvimento e colaboração daqueles que frequentavam a casa, transformando-se em mais um momento de tornar o fazer um exercício voltado ao coletivo.

O Torreão, como já comentado no capítulo anterior, possibilitava essas vias de envolvimento no fazer do outro, no pensar do outro e a apreensão de um mesmo lugar por meio de problemas surgidos de diferentes pontos de vista. Montagem e desmontagem eram apenas nomes técnicos para algo de mais sutil que circulava na torre. Contatos, trocas, amizades se desenrolaram em meio ao processo de desenvolvimento e construção dos trabalhos na torre. Os vestígios dessas trocas dão conta de demonstrar isso: ao visitar alguns dos alunos durante o processo de pesquisa, encontrei uma parte da estrutura construída para a torre por Eduardo Frota na casa de uma das entrevistadas. Era uma marca manifesta do partilhar de um fazer.

34 Marcos Sari, *Entrevista XIV* [jul. 2017], p. 239.

35 Gabriela Motta, *Entrevista V* [nov. 2016], p. 114.



Imagem 22. Fotografia de um vestígio do trabalho de Eduardo Frota ofertado pelo artista àqueles que foram parte do processo de construção do trabalho, hoje na casa de uma das alunas do Torreão. Fonte: Foto da autora.

É também no modo como se enunciam algumas das memórias que percebemos a importância que era conferida ao processo pelos alunos e frequentadores. Uma das entrevistadas, por exemplo, ao referir a intervenção de Waltércio Caldas, comenta: “Lembro muito do Waltércio Caldas, daquela grande mesa. Não me lembro exatamente do que tinha na mesa. [...] chamou mais a minha atenção todo o processo de construir aquela mesa”³⁶. Mais do que o conteúdo ou o resultado da intervenção o que persiste como lembrança é, em muitos casos, a operação trazida por cada artista e as situações criadas no ocupar da torre. A intervenção de Eduardo Frota também é retomada a partir desse viés: “Eu lembro mais do artista montando”³⁷; “A gente tinha que se esfregar naquele trabalho todo dia pra chegar lá em cima”³⁸; “A gente guardou na memória porque o trabalho competia com o nosso movimento ali”³⁹. Como o próprio artista relembra: “As pessoas tinham que conviver com aquela parafernália, aquela sujeira, pó, entende? Subiam a escada e eu montando aquilo”⁴⁰. Essa maneira de referir os trabalhos é o indício de uma atenção direcionada para as maneiras de construir um lugar, gestos e ações envolvidos na feitura dos trabalhos – algo que a arte contemporânea vem colocar de maneira frontal, como já dito por Rosenberg no final dos anos 50. O interesse dos alunos e frequentadores não estava apenas nas ficções que cada artista propunha, mas nos termos e fazeres que as tornavam tangíveis.

O ponto de vista implicado nessas lembranças tem a ver com o enfoque dado às conversações que aconteciam na casa, trazendo à tona um pensar em arte gerado a partir do fazer e a densidade invisível que dava base às proposições: “O Torreão tinha isso de fazer dispor. [...] Ele fazia dispor pessoas e pensamentos que não estavam dispostos, à vista”⁴¹. Isso se dava principalmente nos *Encontros com o artista*. Os convidados eram provocados a falar sobre sua produção mais ampla, à luz daquilo que tinham proposto para a torre. O curioso em atualizar a memória desses eventos é a constatação de que além dos alunos – um público que podemos imaginar como espontaneamente interessado no processo de trabalho de outros artistas – também os visitantes ocasionais se viam arrastados a pensar o fazer. Enéas de Souza, crítico de cinema, psicanalista e economista, participante ocasional dessas conversas, narra o dia em que um dos artistas, do qual já não lembra o nome, tentava apresentar ao público os pormenores de seu projeto de ocupação da torre, bem como os percalços e saídas que o espaço impunha: “O cara tava tentando mostrar como é que ele pensou [...] [queria] mostrar como ele considerava os elementos para fazer uma obra naquele espaço restrito e único”⁴².

36 Mariana Silva da Silva, *Entrevista VIII* [nov. 2016], p. 164.

37 Juracy Rosa, *Entrevista VI* [nov. 2016], p. 133.

38 Maria Paula Recena, *Entrevista II* [nov. 2015], p. 69.

39 Mariana Silva da Silva, *op. cit.*, p. 165.

40 Eduardo Frota, *Entrevista XI* [jan. 2017], p. 200.

41 Manoel Ricardo de Lima, *Entrevista XVI* [ago. 2017], p. 267.

42 Enéas de Sousa, *Entrevista III* [nov. 2015], p. 88



Imagem 23. Fotografia de uma das páginas dos álbuns do arquivo, mostrando uma parte do processo de trabalho *Combinação Torreão* (2004) de Marcelo Silveira. Fonte: Arquivo do Torreão.

Essas falas suscitaram em Enéas uma disposição a pensar como o artista, lançando à torre outro olhar, ainda que nunca tivesse se encontrado às voltas com fazeres específicos das artes visuais. Podemos dizer que a participação nos encontros convocou um devir artista naquele que antes só se colocava como um espectador da produção em arte: “[se] alguém me dissesse hoje: ‘Vai lá e faz alguma coisa, eu teria ideias, porque eu vivi tantas daquelas experiências que comecei a pensar o espaço de outras formas, que eu não pensava antigamente’⁴³. Quem sabe esse arrastar dos visitantes para um pensamento mais processual fique ainda mais evidente com o episódio narrado por Eduardo Veras sobre o filho de 8 anos:

Eu levava muito os meus filhos lá, eles eram crianças, e muitas vezes eu os levava pra ver trabalhos. E, outras vezes, eles foram pra me acompanhar em aula. [...] O Pedro, meu filho, quando tinha uns 8 anos, chegou pro Jailton e disse: “eu tenho um projeto lá pra cima!” (risos) E o Jailton respondeu, dizendo: “Mas só quando tu tiver 18 anos”. E ele disse: “Tá bom. Tudo bem.” (risos) E o Jailton brincou: “Mas eu tô farto de artista conceitual, eu quero ver o teu projeto desenhado.” Aí deu pra ele uma folha grande. E ele desenhou. O projeto dele era um labirinto na torre. O labirinto terminava na pia e lá tinha um elefante. (risos) Mas ele fez o projeto.⁴⁴

Esse é um dos exemplos das várias imagens do pensamento que se insinuaram nos arredores da torre. As imagens do pensamento surgem, para Deleuze, de “um pensamento que não sabe de antemão o que significa pensar”⁴⁵. Quando alguém é apresentado a um espaço nunca antes enfrentado, ou mesmo imaginado, para fazer surgir dele um trabalho ou uma interpretação, há esse forçar do pensamento para criar sem imagem pré-concebida, traçando um caminho ainda não percorrido. Procuo retomar essa ideia aqui porque acredito que ao considerar as imagens do pensamento se possa mostrar um panorama mais estendido do que me foi contado sobre o espaço: um lugar que gerava questões não só para os artistas convidados a intervir diretamente, mas gerador de acontecimentos também para os frequentadores e visitantes ocasionais. Falo de acontecimentos no sentido definido por Deleuze e retomado por Zoubarachvili, de uma “uma emergência positiva, [...] a emergência de alguma coisa que não existia antes e que induz uma nova imagem do pensamento”⁴⁶.

O labirinto de Pedro, as ideias de Enéas, bem como o desejo manifesto por outros visitantes de esboçarem suas próprias versões e projetos para a torre, falam de um devir artista insuflado naqueles que acompanharam o contínuo processo de contrações e expansões do espaço da torre. Falam de uma vontade de fundar imagens outras, além daquelas já acompanhadas e exploradas por meio dos trabalhos de artistas convidados.

43 Enéas de Sousa, *Entrevista III* [nov. 2015], p. 85-86.

44 Eduardo Veras, *Entrevista VII* [nov. 2016], p. 146.

45 Zoubarachvili, François. *Deleuze: uma filosofia do acontecimento*. Trad.

Luiz B. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 93.

46 *Ibid.*, p. 49.

Falam de uma capacidade de encarar a torre como um lugar aberto a variações ainda não pensadas, afeito à invenção de quem quer que seja.

Considero importante pontuar que o pensamento sobre o processo e os fazeres abrangia a todos, pois seguidamente a arte contemporânea é associada a ideias como a “exclusividade para artistas”⁴⁷. O grande público, por sua vez, é descrito como “entediado”⁴⁸ ou “perdido”⁴⁹ perante o que lhe é apresentado como arte contemporânea. Certamente esse tipo de percepção está associada à massa de visitantes que circulam nas grandes mostras e feiras de arte, mas o que ocorre é que dificilmente se trazem outros enfoques para essa questão. As noções de incompreensão ou indiferença são, então, imputadas ao grande público e passam a constituir generalizações que além de dominarem o debate sobre o assunto, corroboram e ajudam a manter a ideia de que a arte contemporânea atenderia apenas a um público especializado. Talvez seja produtivo, então, olharmos para o caso de um menino que manifesta a vontade de propor um projeto diante de um espaço que percebe mudar a cada nova visita. Ou apontarmos para a situação de um visitante ocasional que pensa no que produziria e assumisse o lugar do artista propositor. Mudando o enfoque para esses exemplos outras questões se colocam – o próprio lugar de visitação, a característica dos trabalhos expostos, as ações que aproximam o público da conversa e dos discursos para além do objeto – que não as noções gerais atribuídas à relação entre arte contemporânea e público. Parece válido não perder de vista, como dizia a poeta Diane di Prima⁵⁰, que o terreno da imaginação é irrestrito, que cada um carrega consigo um firmamento e que nos cabe pensar sobre os lugares e condições que motivam as pessoas a acessá-lo, dividi-lo, nutri-lo, estendê-lo.

47 Braga, Paula. “Quem é o público da arte?” In: Fialho, Ana Letícia; Kunsch, Graziela (orgs.) *Relatos Críticos da 27ª Bienal de São Paulo*. São Paulo: Hedra, 2011, p. 97. Na discussão relatada pela autora, essa posição atua como uma provocação de Ricardo Basbaum e é defendida por Lisette Lagnado.

48 Amaral, Aracy. *Cena Artística: Arte Contemporânea*. 2011. Disponível em: <<http://www.forum-permanente.org/painel/artigos/cena-artistica-arte-contemporanea/>> Acessado em jun. 2018.

49 *Zero Hora*, Arte Emergente. Porto Alegre, mai. 2001. Caderno de Cultura, p. 3.

50 Prima, Diane. *Rant*. Disponível em: <<http://modampo.blogspot.com/2006/04/diane-di-primas-rant.html>> Acessado em jun. 2018.



Imagem 24. Imagem de um detalhe da intervenção *A cintura de Afrodite ou o despertar da noiva* (1996) de Eliane Chiron. Fonte: Arquivo do Torreão.

Essa capacidade de imaginação e de surpresa diante do que os artistas e o lugar propunham foi certamente disparada por diversas das intervenções. Gostaria, porém, de me concentrar numa delas em especial, por sua notável presença na atualização das memórias do Torreão: a intervenção de Eduardo Frota, realizada em 2000. Ela foi citada na absoluta maioria das conversas registradas para essa pesquisa – em 12 das 16 entrevistas excetuando-se desse número a conversa com o próprio artista. No universo de 89 trabalhos que ocorreram no Torreão, as menções a essa intervenção apareceram com uma constância e uma força que me direcionaram a pensa-la de maneira mais específica. Penso que isso também pode ajudar a ampliar os questionamentos colocados no início do capítulo. Mesmo as pessoas que não experimentaram a intervenção de Eduardo na torre acabaram por citá-la:

Ele [Eduardo Frota] fez um trabalho no Torreão que eu não vi. [...] mas do qual me sinto muito próxima, porque eu vi o registro tantas vezes, eu vi tantas pessoas falarem, eu vi tantas imagens. [...] Conheci o Eduardo depois, em função do Torreão. [...] Sou capaz de achar que eu vi [a intervenção]. [...] Não é exatamente pelo registro, mas é um compartilhamento de memórias. Aquela memória que as pessoas que estão ali tem e que, vez ou outra, é evocada [...] com tanta gente compartilhando essa intimidade que teve com o trabalho.⁵¹

Como já comentado, na ocasião em que conhece o Torreão, Eduardo é tomado por um intenso encantamento. Ele encontra muito do que pensava e vinha vivenciando em relação à arte ressoando pelos corredores da casa. Percebe uma grande identificação quando visita as salas em que os encontros aconteciam, escuta Elida falar sobre as intervenções, as orientações e grupos de alunos. Na época, o artista mantinha um atelier-oficina em um bairro periférico de Fortaleza, que denominava “corpo coletivo”⁵². Empregava no atelier auxiliares que eram moradores do bairro, empreiteiros, marceneiros com os quais mantinha uma conversa contínua promovendo, em meio ao trabalho, encontros sobre história, antropologia, literatura, arquitetura, religião, violência e outros assuntos pelos quais o grupo se mostrava interessado. O atelier também era lugar de acompanhamento de projetos de novos artistas, aulas de desenho e pintura. Era uma experiência coletiva que vinha abarcando pessoas, além de trabalhos de grandes dimensões. A iniciativa era um modo de dar continuidade às vivências em arte-educação que Eduardo experimentou na Escolinha de Arte primeiramente em Salvador e depois no Rio de Janeiro – algo que é imediatamente compartilhado com entusiasmo pelo artista com Jailton e Elida, que também trazem a Escolinha como parte de sua biografia. Segundo Eduardo, esse foi um dos elementos que logo identificou no Torreão: “eu não tava mais exercendo aquela filosofia. Isso já tinha

51 Gabriela Motta, *Entrevista V* [nov. 2016], p. 117-118.

52 Frota, Eduardo. *ArteBra Eduardo Frota*. Rio de Janeiro: Automática, 2014, p. 187.

mudado, mas fica impregnado na gente. O impacto foi que eu entendi logo esse dado do Torreão como uma coisa maior”⁵³.

Essas impressões, colhidas na primeira visita à casa, marcam a concepção da intervenção de Eduardo: “Pra mim o Torreão não era só uma sala de exposição, era todo o prédio, aquilo tudo era importante. [...] Quis fazer um trabalho que desse conta de todo aquele espaço, porque eu entendi que o espaço era uma coisa uma”⁵⁴. Não foi com a mesma rapidez, entretanto, que o processo se desenrolou, sendo apenas três anos após o convite de Elida e Jailton que o artista chega a realizar o trabalho. Durante esse tempo, ele desenvolve os meios para dar outra direção a sua linguagem, além de voltar a Porto Alegre em mais uma ocasião com o intuito de tirar as medidas do espaço. A essa altura Elida chegou a pensar que a intervenção já não aconteceria, devido ao longo tempo decorrido depois do convite, mas Eduardo estava às voltas com mudanças bastante profundas em sua prática poética: de esculturas em madeira e objetos autônomos passava a construções escultóricas com chapas de compensado e a uma abordagem *site specific*. No período anterior à intervenção, decorrem seis meses de árdua dedicação da equipe no atelier em Fortaleza. Já nos primeiros encaminhamentos do processo, uma longa viagem de caminhão de São Paulo até Porto Alegre, trazendo duas toneladas de material. No Torreão, mais 23 dias de montagem. Com a ajuda de dois assistentes, que Eduardo busca no Pão dos Pobres em Porto Alegre, e de uma garagem improvisada que Jailton arranja na cidade, dá-se prosseguimento aos trabalhos.

Para satisfazer aquela percepção do Torreão como um espaço uno, no qual todos os aspectos eram importantes, Eduardo lança mão de uma estrutura que começa no 1º degrau do Torreão, percorrendo os quatro lances de escada e estendendo-se até a última janela da torre: “É um dos únicos artistas que percebe que a questão do Torreão não é a torre. É um espaço que tem um alargamento no corpo das pessoas que transitavam ali, entre ficar e passar, da porta à embocadura da janelinha”⁵⁵. Arcos de compensado vão sendo unidos de modo a formar uma estrutura tubular que, contrariando a dureza e rudeza do material, serpenteia pelo espaço. O corpo da estrutura toma ostensivamente todo o caminho até a torre, mas também parece vazá-lo com a passagem de ar criada pelo interior do tubo. Nas palavras do artista: “é como se eu estivesse colocando ali uma entrada do mundo, o mundo estava circulando ali dentro. Porque o ar do mundo passava por dentro do tubo. Era uma víscera dentro daquele organismo.”⁵⁶

53 Eduardo Frota, *Entrevista XI* [jan. 2017], p. 199-200.

54 *Ibid.*, p. 199.

55 Manoel Ricardo de Lima, *Entrevista XVI* [ago. 2017], p. 269.

56 Eduardo Frota, *op. cit.*, p. 199.



Imagem 25. Imagens da intervenção de Eduardo Frota (2000).
Fonte: Arquivo do Torreão.

Durante o período em que construía a víscera que tomaria o espaço, Eduardo narra terem pulsado, para ele, uma série de dúvidas e apreensões que eram aplacadas pelo clima da casa, pela convivência com os alunos e pela receptividade de Elida e Jailton à proposta. O que os frequentadores estavam acompanhando ali era o tatear de uma linguagem que ainda não estava de todo desenvolvida, mas ia sendo descoberta com o desenvolver do processo. Eduardo diz ter sido guiado por uma intuição muito forte de que o trabalho lhe traria novas direções, mas a incerteza e o desconforto fizeram parte de todo o período de feitura da intervenção: “Tinha noites que eu não dormia, porque não sabia se... quando eu tô trabalhando eu oscilo entre o ‘quase não vai dar certo’ e o ‘vai dar certo’. [...] Eu tive que ter uma força interna muito grande, uma força ética, moral.”⁵⁷ Não era apenas o aceitar de um convite para elaborar uma resposta à torre, mas sim um lançar-se a outras práticas e fazeres, a percorrer mais de 4 mil quilômetros de Fortaleza a Porto Alegre e a um movimento que implicava a permanência na cidade por um longo período, buscando que o trabalho acontecesse. Era uma tremenda descontinuidade em termos de cotidiano do atelier, de ambiente, do próprio trabalho que vinha realizando até ali. A percepção da intervenção por aqueles que conviveram com o processo, contudo, parece ter sido capaz de captar a intensidade com que Eduardo se lança àquele momento, como na fala de Maria Paula Recena:

ele veio pra cá, tirou medida de tudo. Pra mim essas coisas tinham uma atitude ética com relação à arte que é muito tocante. De ele ter vindo, ter medido as dobrinhas do degrau, depois fazer setores da escada pra poder fazer aquilo de acordo, pra depois vir com toda a equipe de ônibus, de avião e de ficar aqui e construir a estrutura toda.⁵⁸

Ainda que estivesse cercado de pessoas dispostas a colaborar e amparado pela aposta de Jailton e Elida – “tem que ter o louco que faz e os doidos que compram a ideia”⁵⁹ – a narrativa do artista é bastante demarcada pela sensação de solidão e pelo transbordar de uma escolha de trabalho que toma todos os outros âmbitos da vida. Isso entra em jogo pelas condições que Eduardo assume para tornar possível o trabalho e pelo momento de transição que vivia em seu processo poético. A intervenção no Torreão, de fato, inaugura toda uma fase de experimentações posteriormente denominadas *Intervenções Extensivas*, da qual fazem parte trabalhos *site specific* realizados na Fundação Joaquim Nabuco, em 2002, no Recife; Bienal de São Paulo, também em 2002; no CCBB de São Paulo, em 2003; no Museu do Vale do Rio Doce de Vila Velha, em 2005. Todas essas proposições partem de um mesmo material de base, envolvem a produção conjunta no atelier e uma relação intrínseca dos trabalhos com a arquitetura e o contexto de cada lugar.

57 Eduardo Frota, *Entrevista XI* [jan. 2017], p. 201.

58 Maria Paula Recena, *Entrevista II* [nov. 2015], p. 71.

59 Frota, 2014, p. 217.



Imagem 26. Imagem do processo de trabalho de Eduardo Frota.
Fonte: Arquivo do Torreão.

As novas direções que a intervenção possibilitou – com os trabalhos seguintes desenvolvendo outras alternativas dentro dos procedimentos já empregados no Torreão – também contribuem para que Eduardo veja aquele como um ponto decisivo em sua trajetória:

Foi uma inflexão muito grande que envolveu muitas coisas, eu gosto quando isso acontece. [...] Quando é um envolvimento maluco. Eu sou existencialista mesmo, acho que aquilo foi uma coisa de morte e vida, se eu eu tivesse naufragado ali eu me abalaria muito. Emocionalmente. [...] Depois é como se ficasse uma força que dissesse: ‘Dá pra fazer esse negócio’. [...] Foi um acontecimento profissional, acontecimento de algo muito ligado a linguagem do trabalho, que foi muito forte; de um deslocamento grande pra um acontecimento na minha vida.⁶⁰

Após a intervenção, Eduardo continua a frequentar o Torreão enquanto atua no Alpendre, lugar que inventa em Fortaleza em parceria com amigos vindos de diversas áreas. A “grande epopeia” envolvida na realização do trabalho, como o artista nomeia, motivou a criação de uma rede de relações que acabou por fazer vibrarem os dois espaços e uma conexão impensada entre o sul e o nordeste do Brasil. Trataremos disso no último capítulo, pois ainda vale desenvolver aqui mais algumas reflexões sobre a intervenção. O modo como foi recebida e é comentada pelas pessoas me remete a ideia de força. Para Deleuze, a força está ligada a um poder de afetar. Ela não é ação, mas primeiramente percepção e abertura da sensibilidade. É um polo passivo de relação com as coisas do mundo, implicado pelas conexões com aquilo que sentimos nos afetar. O autor chega a cogitar que, em matéria de forças, “a aptidão para afetar deriva do poder de ser afetado.”⁶¹ Talvez seja essa uma chave para pensar a extensão dos afetos que o trabalho de Eduardo Frota produziu a partir de sua presença no Torreão. O artista se sente tão fortemente perpassado pelo que presencia na casa – desde sua dimensão ligada à educação até os modos de colocar a arte contemporânea em jogo – que devolve ao lugar um empenho, uma vontade de trabalho e uma coragem frente aos riscos que o processo representa, que produzem um poder de afetar.

Não estamos tentando criar, com isso, uma espécie de circularidade, mas ressaltar que talvez esse trabalho tenha retumbado nos alunos, frequentadores e visitantes do Torreão com tamanha contundência por se ligar a um processo de trabalho que perpassa intensamente a vida. Ele mobiliza de maneira muito intensa o lugar e seu contexto. A torre e o caminho até ela, não seriam percorridos pelo público visitante como em outras ocasiões, mas teriam de ser disputados, forçando maneiras de circular, de agir e de coabitar ainda não experimentadas ali. Ao que tudo indica, assim como para o artista, também para as pessoas que vivenciaram o movimento proposto pelo trabalho, ele “encosta na matéria da vida que é tudo que nos perpassa: os sentidos, o

60 Eduardo Frota, *Entrevista XI* [jan. 2017], p. 204.

61 Zoubarachvilli, 2016, p. 128-129.

subjetivo”. No texto *Delicadeza viril* escrito por Robson de Freitas Pereira⁶² para a série de Colecionáveis, é uma criança que nos leva a perceber a intensidade do encontro com o tubular. O autor comenta que, ignorando todas as convenções dos adultos que não queriam encostar ou pisar na obra, seu filho interage com a intervenção, estudando a hipótese de subir até a torre pela abertura do tubo ou descer deslizando por ela como se fosse um escorregador ou um imenso corrimão. Tal disposição do corpo, chamado primeiramente a perceber e a sentir, depois ao desejo de agir e confrontar aquela estrutura, fala de uma força de impacto da estrutura. Ainda conforme Eduardo: “Eu acho que a minha vida tava condensada toda naquilo lá. [...] Foi um aprendizado muito intenso, condensado. [...] Foi um negócio forte.”⁶³ Era a força de uma aposta e de sua realização material que era, no momento da abertura da intervenção, percebida como experiência e hoje nos chega como memória: “Sobram, na carne dos que experimentam, miúdos dígitos, miudíssimas partículas [...] Da experiência “própria” e “alheia”, ficam-se os efeitos.”⁶⁴

O que a intervenção de Eduardo sugere como efeito hoje é pensar esse caráter de um processo capaz de conduzir a novas imagens do pensamento. O artista inaugura no Torreão uma abordagem que ainda não fazia parte das suas práticas, e o faz sem ter pistas, articulando processo de trabalho e elaboração poética para chegar a uma imagem outra, inédita em sua produção. Como formular imagens para além daquelas que costumam nos atravessar? Por que meios elaborar imagens que sejam capazes de iniciar um movimento em direção a outros possíveis? A torre parecia exigir dos artistas que se propusessem o ainda não feito dentro de suas práticas e linguagens. Cabia a eles tomar essa exigência como um desafio ou não. Da mesma forma, a torre pedia aos visitantes e ao público um outro tipo de envolvimento, pois ali não se estava apostando na lógica de acolher o que já estava pronto, acabado, dado, mas um fazer que engendrava o pensar à medida em que era desenvolvido. Propunha-se a arte contemporânea como lugar para a construção de um pensamento intimamente ligado ao fazer e não como lugar de passagem para todo o tipo de produção.

62 Pereira, Robson de Freitas. *A delicadeza viril – Eduardo Frola e o aniversário do Torreão*. Porto Alegre: Colecionáveis Torreão, 2000. O autor do texto foi um visitante ocasional do Torreão. Era outro dos frequentadores a levar seus filhos para as atividades no Torreão. A presença das crianças no Torreão está registrada no arquivo e conforme relatos era estimulada pela presença das filhas de Elida na casa.

63 Eduardo Frola, *Entrevista XI* [jan. 2017], p. 201.

64 Santos, Roberto Corrêa, “Opus Dei: Arte contemporânea e experiência”, in: Rezende, Renato; Kiffer, Ana; Bident, Christophe. *Experiência e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2012, p. 93.

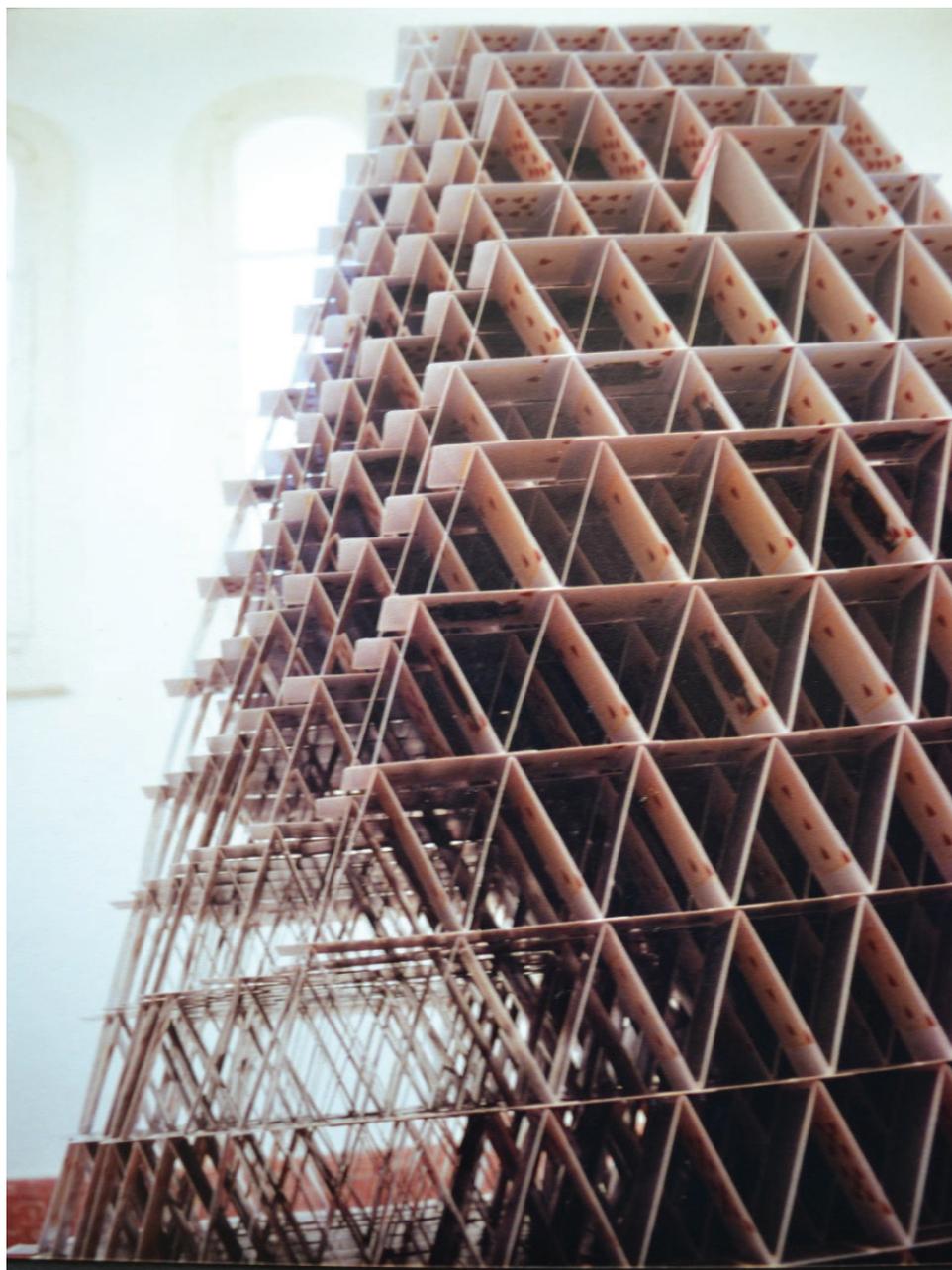


Imagem 27. Imagem da intervenção *Concreto* (2000) de Glaucis de Morais.
Fonte: Arquivo do Torreão.

É nesse sentido que Eduardo Frota afirma que o que ali se dava não tinha a ver com “um discurso que certas pessoas colocam, de arte como liberdade total”⁶⁵, mas com experimentar o pensar e o fazer em seus limites e potências:

acho que você trafega entre um espectro profundo de limite e transbordamento. Não é liberdade. [...] Esse limite é uma potência de transbordamento também de linguagem. Porque você quer atingir o outro lado, não é fazendo de tudo, você quer atingir pela sua linguagem. Quer ir fundo naquilo pra aquilo significar outra coisa, pra outra pessoa e ser tão diferente que signifique uma correspondência, isso eu acho que é o papel da coisa.⁶⁶

A ideia de liberdade total comumente ligada à arte contemporânea passa ao largo, para Eduardo, das perguntas que estão sendo colocadas no interior dos processos ou mesmo pela atuação de lugares como o Torreão, o Alpendre e outros desses espaços. Tanto os trabalhos *site specific*, como os lugares inventados por artistas, estão marcados por uma ligação com as condições e contextos em função dos quais foram criados. A lógica de inventá-los não passa pela ingenuidade de somar à arte contemporânea um querer fazer liberto de qualquer amarra, atuando segundo a ideia de que esse campo tudo permite. Sua invenção responde a uma necessidade, a uma urgência de tratar justamente do avesso dessa questão. Esse tipo de trabalho e de lugar vêm perguntar sobre as formas, meios e processos de tornar possível produzir arte hoje, atravessada pelas condições específicas que cada lugar, cada cena, cada artista, enfrenta como contexto, em suas aberturas e fechamentos. Busca-se praticar os limites e também os transbordamentos do que se estabelece como arte em função da relação com cada lugar.

Vinda na esteira da profusão de meios, materiais e linguagens dos anos 60 e 70, a ideia de liberdade total serviu e continua a servir a leituras que associam a arte contemporânea à ausência de parâmetros, à trivialidade, à busca por chocar gratuitamente e a um esvaziamento que criaria a necessidade de amparo das propostas artísticas por um discurso. Concepções como essa não deixaram de estar presentes na época em que o Torreão se desenrolava, como atesta uma crítica⁶⁷ da artista Paula Mastroberti, publicada no jornal Zero Hora sobre a intervenção *Concreto* de Glaucis de Moraes, da qual, inclusive, extrai as questões mencionadas acima. A crítica *A frágil torre da arte contemporânea* surge como reação à leitura de uma matéria sobre a intervenção de Glaucis de Moraes – um texto publicado em agosto de 2000. A autora começa a crítica afirmando sua recusa em visitar o Torreão diante do que a matéria expunha. Ela situa a suposta liberdade da arte contemporânea como caráter gerador dos problemas já citados que levariam a uma suposta falta de seriedade e à fragilidade da

65 Eduardo Frota, *Entrevista XI* [jan. 2017], p. 209.

66 *Ibid.*, p. 209.

67 Mastroberti, Paula. A frágil torre da arte contemporânea. *Zero Hora*, Porto Alegre, 02 set. 2000. Caderno de Cultura, p. 7.

produção, vista como dependente de discursos para se sustentar: “a personalização e a liberdade do fazer artístico parecem ter levado a um esvaziamento da maior parte das propostas estéticas atuais”⁶⁸. A autora afirma, ainda, a obrigação de desculpar-se junto ao público pelas “artimanhas de uma época que celebra a total ausência de parâmetros e de ousadia crítica”, numa referência dupla à arte contemporânea e à cobertura do trabalho apresentado no Torreão pelo texto jornalístico.

Em resposta ao ataque, a crítica e professora Neiva Bohns, publica também na Zero Hora uma crítica intitulada *Frágil, mas não óbvio*, afirmando a necessidade de haverem espaços como o Torreão, trabalhos como o de Glaucis de Moraes e os meios da crítica especializada para pensar a arte. Ela sublinha os encontros, palestras e conversas que aconteciam no Torreão como situações abertas para dialogar sobre a arte contemporânea, situando o dado da fragilidade levantado na primeira crítica como próprio ao movimento que vem colocar em crise a noção de objeto na arte com instalações performances e intervenções; mas também pensa a fragilidade como um tema “pertinente ao homem contemporâneo, que desistiu de procurar o sentido absoluto das coisas”⁶⁹. Neiva estende a reflexão para situar historicamente as concepções defendidas por Paula Mastroberti, já presentes nos ataques à arte moderna e na perseguição de artistas e da arte degenerada: “A arte contemporânea, expondo de maneira franca toda a sua carga humana (e, portanto, frágil) há de sobreviver às leituras pobres. Será motivo de riso fácil ou de reflexões precipitadas dos que se sentem mais sabidos. Mas essa briga não é nova”⁷⁰. As falas dos artistas, alunos e frequentadores, vêm adensar alguns dos pontos trazidos pelo texto de Neiva Bohns. As narrativas mostram que os problemas que estavam sendo colocados pela arte produzida e apresentada no Torreão eram muito diferentes daqueles aos quais a primeira crítica vinha solicitar respostas. Eles se estendiam desde as dificuldades práticas de realização de uma proposta até a busca por uma experiência que fosse capaz de atingir uma radicalidade e verticalidade que tocasse a vida:

eu acho que a arte... tem que ter humanidade nesse negócio. De você perceber que às vezes [...] uma produção não é completude mas ela tem uma força. [...] A arte é um grande problema, não é uma coisa fechada, assim. Pra mim são sempre tentativas, a gente tenta. E aí vai surgindo problema. Problema de dinheiro, o problema de fazer. Problema das normas, dos lugares. Aí você vai pegando experiência e vai tentando. [...] Eu quero que o trabalho me mude. [...] Não é que todos mudem, mas você tem que estar tentando. Porque pra acontecer algum dado de radicalidade,

68 Mastroberti, 2000, p. 7.

69 Bohns, Neiva Maria Fonseca. *Frágil, mas não óbvio*. Zero Hora, Porto Alegre, 9 set. 2000. Caderno Cultura. p.2.

70 *Ibid.*, p. 2.

de verticalidade profunda, são várias coisas pra que isso aconteça, de fato, de uma maneira forte. Aí você vai tentando.⁷¹

A experimentação, a falta de garantias, a atenção ao processo e a necessidade de seguir tentando, destacadas nessa fala de Eduardo, fazem parte do que estava sendo colocado como problema por Glaucis de Moraes com a intervenção *Concreto*. Enquanto torre – de cartas – colocada dentro de outra torre – do Torreão – o trabalho trazia como princípio construtivo a necessidade de contínua reconstrução. Para realizar o castelo de cartas, a artista produziu um baralho inteiramente feito de copas, no qual não figuravam os reis. Seis mil cartas passaram a compor uma verticalidade capaz de rivalizar com o corpo. Colocando-se entre a densidade de uma estrutura concisa e a evidência de uma construção frágil, o castelo desafiava o espaço circundante: o vento, a presença e circulação de visitantes e o próprio acaso eram integrantes da proposta ao serem possíveis agentes da derrubada do castelo. Com um gesto, ou gesto nenhum, o castelo poderia se esvaír. A construção seria, no entanto, continuamente reerguida, retrabalhada pela artista que colocou-se à disposição do lugar e do trabalho durante todo o período da exposição: “mesmo depois que o castelo foi terminado, eu voltava lá, porque a ideia era que se caísse eu reconstruiria. Então houve essa implicação, muito grande, nesse fazer. Constituir aquilo como trabalho, mas também como lugar de trabalho.⁷²” O esfacelar da estrutura acabava por remeter à “questão do fazer, do desfazer, do refazer”⁷³ que caracterizava a dinâmica da própria torre. Cada novo trabalho no Torreão vinha trazer perguntas sobre a construção do que se propunha chamar arte contemporânea. Daí a revolta de quem busca a definição de parâmetros, clamando que a arte ainda atenda a valores como a beleza e a autenticidade. Para usar as palavras de Didi-Huberman “quem deseja ver, ou melhor, olhar, perderá a unidade de um mundo fechado para se encontrar na abertura desconfortável de um universo agora flutuante, entregue a todos os ventos do sentido.”⁷⁴ Trabalhar a constante transformação da noção de arte contemporânea e o contínuo redesenhar de suas fronteiras era dar abertura para que essas fossem questões pensadas, debatidas, repropostas, desmontadas, recolocadas, sem encarar a definição como a resolução do problema, mas prezar pelo potencial da conversa revelar outros viéses, abrir sempre a outras questões.

71 Eduardo Frota, *Entrevista XI* [jan. 2017], p. 212.

72 Glaucis de Moraes, *Entrevista IV* [nov. 2016], p. 104.

73 *Ibid.*, p. 103.

74 Didi-Huberman, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 186.



Imagem 27. Imagem de um detalhe da intervenção *Janelas Abertas* (2007) de Antoni Muntadas. Fonte: Arquivo do Torreão.

Para aqueles que intervíram na torre, tomando parte de um lugar transpassado por essas conversas e pelo incessante remontar das noções de arte e lugar, chegar a um trabalho não era de modo nenhum um exercício simples:

eu acho que a gente em algum momento também se sentiu travado. Uma coisa dicotômica, assim. [...] Quem tinha uma pretensão intelectual acabava por perceber o tipo de armadilha que a arte contemporânea pode oferecer também. [...] De alguma forma a gente vai adquirindo uma certa densidade pensante que ajuda muito, mas que de certa forma também atrapalha. Mas na hora do que tá valendo mesmo, do que vale na vida, eu acho que tinha uma coisa muito sincera de que a arte justifica muito as coisas. Nesses encontros, quando tudo cai por terra e a gente vê uma coisa e diz: “Que legal isso!”, juntos, acho que foram momentos muito bonitos no Torreão.⁷⁵

Mas como já demonstrado no capítulo anterior, a formação do olhar e do senso crítico foram importantes para muitas pessoas na passagem pelo Torreão, desencadeando o constante lançar de novas perguntas a seus trabalhos. Ao mesmo tempo, como coloca umas das alunas, havia essa dimensão de reconhecimento do Torreão como “um lugar que abria para possíveis. Ou mesmo pro impossível. De encarar o possível até onde dá e lidar com isso. [...] De agregar o risco como elemento produtivo.”⁷⁶ Nada mais distante das discussões que se fecham na ideia de liberdade total, na falta de parâmetros e outros áses que ainda dominam muitos dos debates sobre arte contemporânea. O Torreão direcionava essas questões para outro sentido, ao fazer com que os artistas encarassem as possibilidades e limites de um lugar específico, ao abrir os problemas trazidos pelos trabalhos à conversação.

Quem sabe seja válido, nesse caso, tomar emprestadas algumas palavras de Henrique Vila-Matas em *Não há lugar para a lógica em Kassel*, quando se refere ao fatalismo e a suposta lucidez que arbitram os discursos que negam muitos dos aspectos da arte contemporânea:

Eu intuía que, por trás da risadinha fácil direcionada a certas tentativas de criar uma arte inovadora, sempre se ocultou no fundo um ressentimento, um ódio em relação àqueles que arriscam fazer algo novo ou pelo menos diferente; sempre se ocultou uma má vontade doentia em relação aos que são conscientes de que, como artistas, encontram-se em uma posição privilegiada para fracassar, enquanto os demais não se atreveriam a isso, e assim experimentam e criam obras de arte arriscadas, que careceriam de sentido, isso quando não contenham o fracasso em sua própria essência.⁷⁷

75 Maria Paula Recena, *Entrevista II* [nov. 2015], p. 67.

76 Glaucis de Moraes, *Entrevista IV* [nov. 2016], p. 107.

77 Villa-Matas, Henrique. *Não Há Lugar para a lógica em Kassel*. Trad. Antônio Xersenesky. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 42-43.



Imagem 28. Imagem da
intervenção *Concreto* (2000)
de Glaucis de Moraes.
Fonte: Arquivo do Torreão.

Para chegar a estabelecer novas imagens do pensamento, para dar lugar a ficções que deslizassem a arte em direção a lógicas outras, era preciso estar aberto ao erro e a assumir o risco de receber gestos, ações, trabalhos que fossem experimentais, inaugurais dentro do processo de trabalho dos artistas. Impunha-se a eles, de fato, um grande desafio ao confrontarem as exigências da torre: “tem tudo a ver com essa coisa de jogar a chave ou as tranças pra atingir algo inatingível”⁷⁸. O limite e o transbordamento, como definiu Eduardo Frota, era o que estava sendo proposto sem a espera pelo êxito ou por resultados garantidos. Isso ainda persiste como um dos aspectos marcantes do espaço: “no Torreão tinha que acontecer, mas se ia dar certo, [...] esse vocabulário não diz respeito ao que o Torreão foi”⁷⁹.

Embora a grande maioria dos trabalhos não tenham sido explorados aqui – teria sido uma pretensão muito ampla tocar as 89 intervenções que se seguiram no Torreão – espero ter contemplado alguns dos aspectos que figuraram na torre como questões importantes. As imagens do pensamento, despertadas pelo lugar e formuladas em seus arredores, de fato, parecem corroborar a volatilidade daquele espaço, capaz de gerar não só aquelas 89 versões do lugar, mas uma série de outras imagens e ficções. Nas palavras de Malu Fatorelli “era um espaço pequeno com uma enorme dimensão poética”⁸⁰. Se os trabalhos já não são mais acessíveis, muito do que eles geraram ainda persiste e os próprios modos de operar que os perpassava continuam a ser hoje problemas para a arte contemporânea. O risco, a liberdade na arte, os desdobramentos entre o processo do artista e a apreensão por outros olhares seguirão sendo abordadas no próximo capítulo. Antes, porém, cabe ressaltar que embora o que decorreu na torre nos mantenha à distância, o seu modo de funcionamento e possa nos concernir hoje, como antes. O que havia de mais singular na proposição de trabalhos, nas conversações e no pensamento sobre arte na torre, talvez seja justamente aquilo que pode ser retomado em outras situações, a qualquer tempo: “Era uma coisa feita pelas pessoas, né. [...] Não era um programa, um projeto, um financiamento ou isso ou aquilo, era uma coisa diferente.”⁸¹ “As coisas eram muito assim, na vontade [...]. Tinha isso: essa vontade de estar ali.”⁸²

78 Malu Fatorelli, *Entrevista XV* [ago. 2017], p. 260.

79 Eduardo Veras, *Entrevista VII* [nov. 2016], p. 159.

80 Malu Fatorelli, *op. cit.*, p. 259.

81 Fernando Lindote, *Entrevista XII* [jan. 2017], p. 224.

82 Manoel Ricardo de Lima, *Entrevista XVI* [ago. 2017], p. 266.

4. Paisagens instáveis



“ [...] Tudo meu, nenhuma posse, nenhuma posse para a lembrança, mas meu enquanto olho. Inumeráveis, impossuídas, mas distintas até a menor fibra, grão de areia ou gota d’água – as paisagens. Não conservo nem uma palha na sua inteira visibilidade. Saudação e despedida numa única olhada. Para o excesso a falta um só mover do pescoço.

Wisława Szymborska

* O nome desse capítulo é uma apropriação do título da intervenção que o artista Elder Rocha realizou no Torreão, em 2008. A imagem é de um dos elementos da intervenção Nota de rodapé que Malu Fatorelli propôs para a torre em 2005. As imagens deste capítulo trazem montagens de frames dos vídeos produzidos por Jailton a partir das experiências com a paisagem nos Ateliers Abertos.

Diversas foram as paisagens: cânions em meio à bruma a revelar o oco do abismo; montanhas coloridas que a cada passo se faziam mais distantes; o deserto de sal e sua extensão imensurável de branco. Longas pradarias com morros verdejantes; grandes faixas de areia a serem percorridas até a praia; a imensidão de um rio; o mar revolto.

Diante delas, o mesmo tipo de reação: “Tu foca em um ponto e não é isso. Tu vira a cabeça e não é isso também. Tem que fazer um looping pra ter a absorção de tudo, do que possa ser tudo. As fotos, nenhuma delas vai conseguir fazer isso.”¹ Não se trata aqui de tentar fixar uma imagem, mas sim uma sensação. Como refere o poema *Elegia de Viagem*, da escritora polonesa Wislawa Szymborska, o deparar-se com a paisagem coloca em questão a nossa capacidade de guardar a experiência vivida junto aos lugares que contemplamos. Se não há posse ou registro que dê conta de refletir a relação do corpo com a paisagem, o desafio é torná-la parte de uma coisa outra a se insinuar nos olhos de quem mira: a tentativa de inscrever um gesto ou, ainda, inscrever-se nos lugares até o ponto de neles perder-se.

1 Fala de Marcos Sari registrada no vídeo *Atelier Aberto III - Intervenções e a documentação como matéria*.

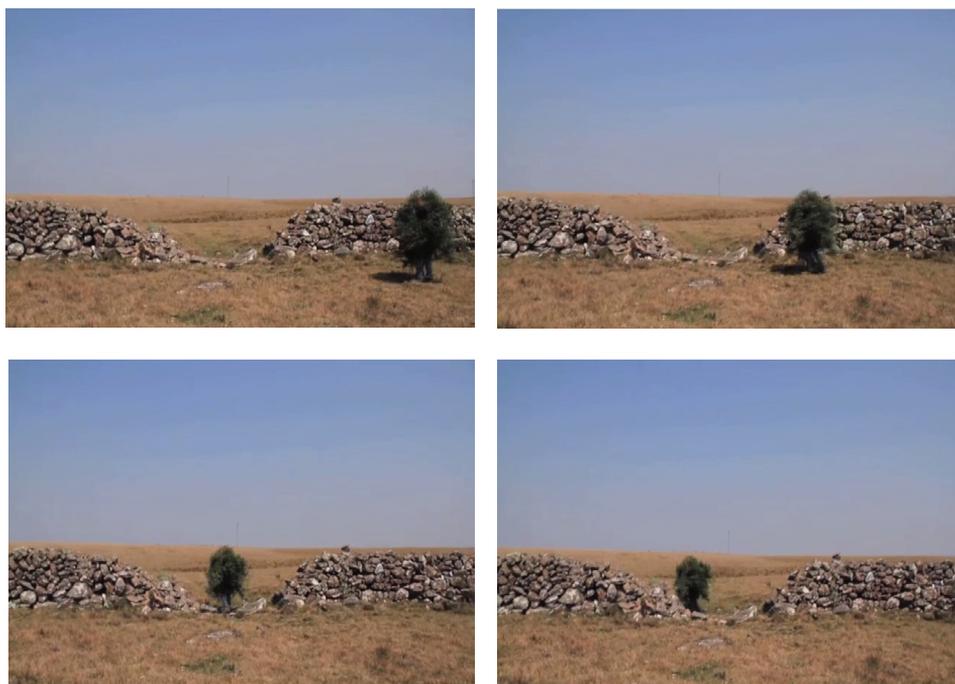


Imagem 30. Sequência registrada por Jailton Moreira no vídeo do Atelier Aberto XIII (Santana do Livramento, jul. 2005). Fonte: Arquivo do Torreão.



Imagem 31. Sequência registrada por Jailton Moreira no vídeo do Atelier Aberto X (Salar do Uyuni, Bolívia, set. 2006). Fonte: Arquivo do Torreão.

De todas as dimensões do Torreão que viemos tentando explorar até agora, quem sabe os Ateliers Abertos sejam, para aqueles que os tentam narrar, o que mais claramente não cabe em palavras ou imagens. Nos dez vídeos realizados por Jailton acerca dos Ateliers, demarca-se essa dificuldade a todo o momento, sendo esse um dos temas recorrentes nas conversas e questões que os registros acompanham. Soa estranho, assim, escrever sobre a relação com vídeos que tornam tão presente a impossibilidade de alcançar aquilo que foi experimentado. No entanto, algumas perguntas se colocam sobre o que se produziu a partir desses encontros. Tentar uma aproximação talvez nos ajude a pensar o processo de ensino da arte que se desenrolou no Torreão. O que se propunha com os deslocamentos para paisagens além-casa? De que maneira apreender pelos rastros o movimento gerado pelos Ateliers Abertos e buscar o seu cruzamento com o pensamento e os fazeres na casa? Que experiência de ensino é esta que deixa as salas e o espaço 4x4 da torre, para se abrir ao vivenciar de desertos, cânions, praias, mares e rios?

O impulso primordial que nos impele a buscar paisagens não necessita de explicação. Existe uma relação com o ambiente que só o perder-se em cenários como os explorados nos Ateliers Abertos possibilita ao corpo. São inúmeros os escritos que tratam disso, mas me parece oportuno convocar aqui uma passagem de Herman Melville em *Moby Dick* tratando do premente desejo que impera nos homens por abandonar-se às paisagens. No livro, Melville discorre sobre a ligação dos habitantes da vila de Nantucket com o oceano a seus pés:

Perambule pela cidade numa tarde etérea de sábado. [...] O que se vê? Plantados como sentinelas silenciosas por toda a cidade, milhares e milhares de pobres mortais perdidos em fantasias oceânicas. [...] Estes são todos os homens de terra; que nos dias da semana estão enclausurados em ripas e estuques – cravados em balcões, pregados em assentos, fincados em escrivatinhas. O que é isso, então? O que eles fazem ali? [...] Todos de terra firme, vêm de becos e vielas, de ruas e avenidas – de norte, leste, sul e oeste. Mas aqui estão todos unidos.²

Os Ateliers Abertos quem sabe tivessem a força de trazer à tona o impulso evocado por Melville. O mesmo que caracteriza Ishmael, o personagem principal de *Moby Dick*, descrito como “um atormentado por um desejo permanente de coisas distantes”³.

2 Melville, Herman. *Moby Dick* [1851], trad. Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 27-28.

3 *Ibid.*, p. 31.

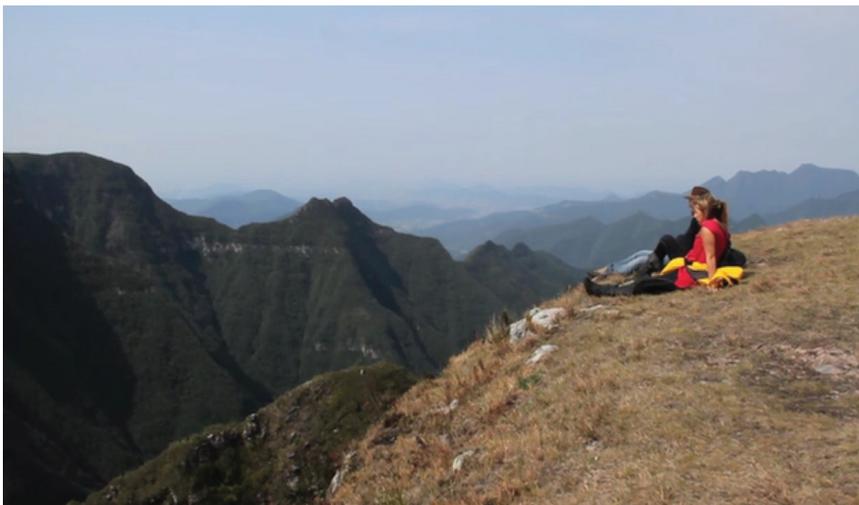


Imagem 32. Imagens registradas por Jailton Moreira nos vídeos do Atelier Aberto XI (Ferrugem, jul. 2007) e Atelier Aberto XIII (São José dos Ausentes, set. 2012). Fonte: Arquivo do Torreão.

As falas dos participantes dos Ateliers Abertos deixam claro que para além do deslocamento espacial, outras formas de distanciamento também se estabeleciam. Em um dos vídeos, um aluno comenta sobre a mudança de comportamento que lhe foi proporcionada pelos 10 dias *às voltas com o Salar do Uyuni* na Bolívia:

a pressa não conta, o tempo não conta, eu não trouxe relógio, a roupa não importava. Todo mundo tava interessado no lugar. E eu pensei: o oposto disso seria eu vestido de terno e gravata e indo pro trabalho com um relógio e uma pasta. O que é, na verdade, o meu dia-a-dia em Porto Alegre⁴.

Os Ateliers Abertos traziam essa tentativa de “retirar o aluno do habitat para, sob novas condições, modificar o olhar e, acima de tudo, responder às surpresas”⁵. É em alguns desses momentos que buscaremos nos deter para tratar de como essas experiências afetaram os participantes, propondo linhas de fuga para modos habituais de relação com o espaço.

Os encontros com a paisagem têm início em 2002, após as conversações sobre arte e lugar estarem se desenrolando a pleno fôlego no Torreão. De acordo com Jailton, ainda que essas trocas tivessem um papel fundamental na formação do pensamento sobre arte contemporânea, ele sentia que careciam de uma relação mais próxima com os processos que estavam sendo desenvolvidos por cada aluno. Faltava o compartilhamento das dúvidas surgidas em meio ao fazer, no momento da produção: “Desejava ouvir o aluno perguntar em alto e bom tom, em frente aos colegas: em que enrascada eu estou metido? Que esta indagação fosse partilhada no exato momento em que ela ocorresse”⁶. Essa percepção gera a proposta de realizar quatro workshops tendo como tema principal a paisagem. Se os alunos já vinham há algum tempo experimentando o espaço do Torreão – com intervenções nas salinhas e, por vezes, também na torre – agora o espaço externo viria expandir a proposta de trabalho com arte e lugar. Um passeio conjunto de barco pelo rio Guaíba deu início aos workshops, com a proposta de que o grupo praticasse o desenho de observação. O desafio era estabelecer um diálogo com a paisagem, muito mais do que alcançar algum tipo de resultado. Os alunos foram convidados a desenhar o Guaíba a partir de uma série de provocações que levavam em conta o olhar móvel proporcionado pelo percorrer do rio: “A proposta era olhar a paisagem e desenhar, sem registro. Não era nada pra depois, era pra estar lá e desenhar”⁷. Já nessa primeira edição do Atelier Aberto, se coloca a busca por uma abertura do pensar, com a proposição inicial de que os alunos

4 Fala de Lucas Levitan registrada no vídeo do *Atelier Aberto II – O passeio como estratégia, a paisagem como matéria*.

5 Moreira, Jailton. *O Torreão como experiência de educação*. In: Revista Porto Arte 23, volume XIII, novembro de 2005, p. 111.

6 *Ibid.*, p. 111.

7 Gabriela Motta, *Entrevista V* [nov. 2016], p. 121.

renunciassem a tudo aquilo que se julgavam saber sobre aquele trecho de paisagem porto alegre: “Se deve confessar primeiramente que não se sabe nada, que se precisará olhar para saber. [...] A paisagem deve ensinar as suas necessidades”⁸. A partir desse primeiro exercício foi se estendendo o interesse por lugares que impusessem novas condições: do fluxo do Guaíba à aridez e hostilidade das paisagens desérticas. Os cânions em São José dos Ausentes/RS; o pampa em Santana do Livramento/RS; as praias de São José do Norte/RS e da Ferrugem/SC; o deserto e o Salar de Uyuni na Argentina e Bolívia. Esses foram alguns dos encontros que diferentes grupos foram levados a experimentar, algumas vezes com o retorno para uma segunda incursão. A cada deslocamento outras nuances do pensamento sobre paisagem eram exploradas. O rastro das questões específicas que moveram cada workshop está nas formulações que intitulam os vídeos produzidos por Jailton. Alguns exemplos: “São José dos Ausentes – o passeio como estratégia, a paisagem como matéria”; “Salar do Uyuni – intervenções e a documentação como matéria”; “São José do Norte – a paisagem como suporte”; “Ferrugem – a paisagem revisitada”.

Como em tudo o que já se comentou sobre o Torreão, não há qualquer partitura conformando os Ateliers Abertos a algum tipo de padrão. Há, *inclusive*, alguns encontros como a quinta e a sexta edição, que não envolveram viagens e aconteceram no próprio Torreão e em uma caminhada pela cidade de Porto Alegre, tendo como foco a cartografia e a malha urbana da cidade. Vendo, porém, que a experiência com paisagens diversas ainda estava gerando muitas questões, deu-se prosseguimento aos deslocamentos para lugares que contrastassem com a cidade e a sua atmosfera. A única constante que percebo entre todos os encontros é a ideia de que os participantes respondessem de alguma forma ao lugar onde se inseriam, colocando em prática o exercício de atelier expandido. Quanto aos grupos, alguns alunos são figuras constantes nos vídeos e se pode acompanhar, até mesmo, o desenrolar de seus projetos e fazeres de uma paisagem à outra; outros participantes, menos frequentes, atuam como contraponto nos registros, dando a medida do impacto resultante dos primeiros encontros com as paisagens. Uma boa maneira de dimensionar o desafio que os Ateliers propunham está na fala de uma aluna que, apesar de ter frequentado o Torreão com grande constância, ter feito intervenções nas salinhas e na torre, nunca fez parte dos workshops. Tendo guiado as suas escolhas pelo equilíbrio entre a carreira na arquitetura e o trabalho com arte contemporânea, ela afirma: “Eu não consegui me doar tanto assim. [...] Foi na medida que eu pude. Talvez um certo medo de ir e não voltar mais, entende? [...] De alguma maneira, era um passo a mais.”⁹ Quais as direções que propunha tal passo?

8 Moreira, 2005, p. 112.

9 Maria Paula Recena, *Entrevista II* [nov. 2015], p. 79.

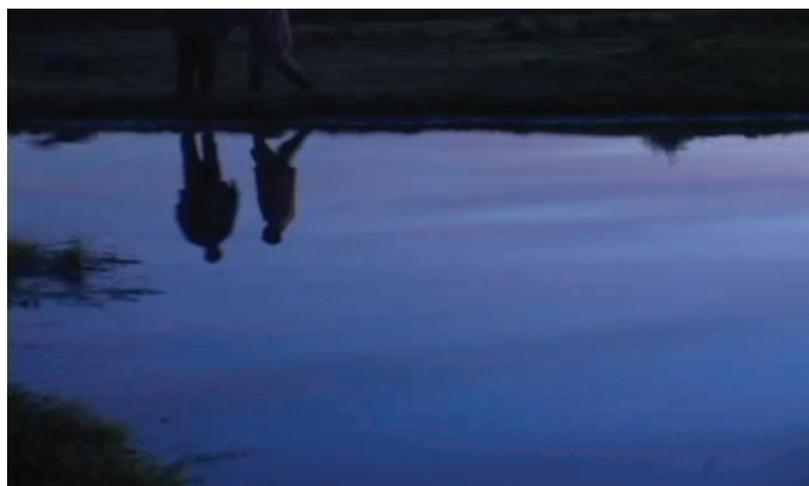
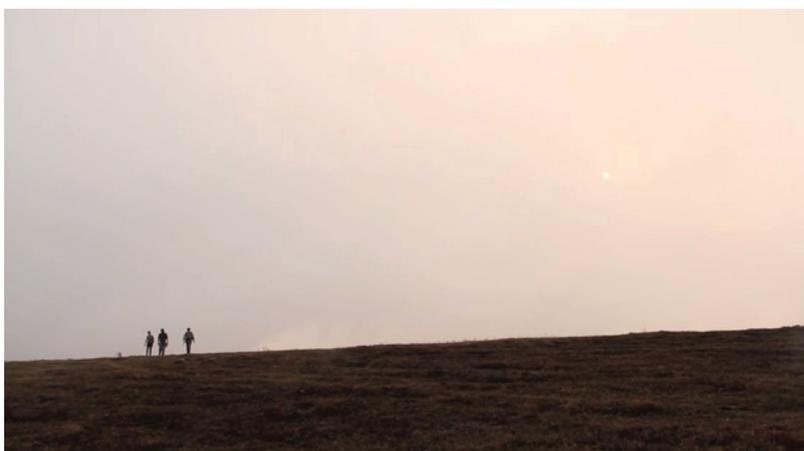






Imagem 33. Montagem de imagens registradas por Jailton Moreira nos vídeos do Atelier Aberto III (Salar do Uyuni, Bolívia, set. 2002), Atelier Aberto IV (São José do Norte, nov. 2002), Atelier Aberto IX (Santana do Livramento, jul. 2005), Atelier Aberto XI (Ferrugem, jul. 2007) e Atelier Aberto XIII (São José dos Ausentes, set. 2012). Fonte: Arquivo do Torreão.

Para investigar como os alunos eram lançados a outro tipo de relação com a questão da arte e do lugar é necessário entender um pouco da dinâmica dos Ateliers. Relatos dão conta de mostrar que os workshops iniciavam antes do deslocamento em si, nas conversações que aconteciam no Torreão: “Tu tem uma espécie de preparação pra isso, um pouco pra pensar sobre o que tu está indo fazer naquele lugar ou sobre as condições do lugar.”¹⁰ Após algumas edições, contudo, parece ter se tornado um movimento natural os participantes irem tomando parte do processo de diálogo com o lugar: “Tiveram Ateliers Abertos em que a gente era desafiado a criar um projeto, em outros não. Acho que mais pro final, quando a coisa se tornou uma prática, isso já não era tão direcionado”¹¹. A ideia de pensar projetos a serem desenvolvidos nos Ateliers, certamente, passava por desenhar sobre a paisagem a ser visitada um horizonte de expectativas. Como coloca, porém, Roberto Corrêa dos Santos em um texto sobre arte contemporânea e experiência, a experimentação não se fia por projetos ou previsões: “trata-se na experiência de um ato que requer o desconhecer sempre; de estar solto do feito como alguém se solta de uma mordada; o feito seria apenas, e já bastante, a marca da corda na boca. E essa, todos portam”¹².

Como os vídeos mostram, era somente o tempo de o grupo começar a vivenciar os lugares para que o desconhecer passasse a imperar sobre as ações dos alunos, colocando em risco intenções e planejamentos. Os depoimentos demonstram que um dos problemas mais recorrentes no encontro com as paisagens era lidar com as discrepâncias entre imaginar e fazer, entre vivenciar o lugar e a tentativa de conformá-lo às circunstâncias do projeto elaborado de antemão. Conhecer o lugar apenas por registros trazia esses desvãos. Sobre isso, Jailton comenta:

alguns alunos e artistas chegaram a essa problemática sobre os limites da representação no desenvolvimento dos seus processos. A questão era como ‘ensinar’ esta ideia. A resposta para essa e outras situações sobre o ensino da arte passa por aceitar essa impossibilidade, e ao mesmo tempo, negar o silêncio.¹³

A distância entre sentir a paisagem e buscar a sua apreensão, a diferença entre as ideias esboçadas e a sua inscrição nos lugares, colocava em primeiro plano os limites da representação e dos fazeres – dos modos de produzir e agir que já eram costumes e em outras situações, como nas salas ou na torre do Torreão, se mostrariam

10 Gabriela Motta, *Entrevista V* [nov. 2016], p. 123.

11 Marcos Sari, *Entrevista XIV* [jul. 2017], p. 245.

12 Santos, Roberto Corrêa. “Opus Dei: arte contemporânea e experiência”. In: Rezende, Renato; Kiffer, Ana; Bident, Christophe. *Experiência e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: editora Circuito, 2012, p. 91.

13 Moreira, 2005, p. 113.

de alguma forma realizáveis. Quando essa distância se impunha, as dúvidas, expectativas, pretensões e enganos começavam a ser externados entre os colegas, sendo uma parte desse percurso acompanhada pelos registros em vídeo. São momentos em que a proposta de ensino dos Ateliers Abertos – fiada por um vivenciar coletivo dos processos artísticos e pelo compartilhamento de indagações – se mostra, de fato, em movimento, atuante junto aos grupos, fazendo com que as questões das paisagens-limite tomassem a força de problemas:

Eu vim disposta a escrever, escrever um diário de viagem. Eu não leio muito diário de viagem, mas já li alguns. Eu tive uma dificuldade imensa em saber o que registrar. O que adianta eu escrever o que eu comi, não comi, que horas são? Parece idiota. Mas por outro lado, o que tu escreve? [...] Eu tô nesse lugar. Aí eu pego a bússola do celular, aponto pra um lado e vejo que grau dá. Tá sempre anotado assim. Tá, mas e daí? O que mais? O que é registrar essa viagem? [...] Vim disposta a escrever e o que menos fiz foi escrever. Até desenhar eu desenhei, uma coisa que nunca fiz na vida.¹⁴

Ao mesmo tempo que os dilemas se impunham, estar à deriva num lugar desconhecido forçava o exercício de vias diversas para pensar e agir criativamente: “Eu esqueci muitas coisas da cidade, os truques ficaram lá”; “Tentei colocar em prática muita coisa do que eu pensei, mas ao mesmo tempo sempre vinha a pergunta: precisava estar aqui pra fazer isso?”¹⁵. Segundo Jailton, o poder das paisagens em relativizar as atitudes, gestos e ações induziam, a cada encontro, a um silêncio inicial que foi sentido por grande parte dos alunos: “precisávamos suspender, provisoriamente, a palavra arte, com todos os seus conceitos e implicações, para que eles pudessem agir sobre a matéria da paisagem sem ambições de resultado, de produto ou sentido”¹⁶. Aqui se pode retomar a questão trazida pela fala de Eduardo Frota para o capítulo anterior, tratando da liberdade na arte: a ideia de que há um limite e a possibilidade de transbordamento. O que parece estar em jogo nos vídeos dos Ateliers é essa tensão constante entre encarar os limites do gesto, dos projetos ou da própria representação e, apesar disso, procurar por saídas e movimentos que fugissem ao já experimentado, sem o compromisso de que respondessem necessariamente a uma noção preestabelecida de arte: “Provar. A experiência como prova, como teste: um passo adiante valendo-se dos recursos do corpo e do frescor da curiosidade intensiva”¹⁷.

14 Fala de Camila Gonzatto registrada no vídeo *Atelier Aberto XII – O Encontro*.

15 Fala de Daniel Caballero e Alessandra Bergamaschi registrada no vídeo *Atelier Aberto XIII – Um pequeno diário*.

16 Moreira, 2005, p. 113.

17 Santos, 2012, p. 92.











Imagem 33. Montagem de imagens trazendo as experimentações dos alunos na paisagem. Registradas por Jailton Moreira nos vídeos do Atelier Aberto II (São José dos Ausentes, mai. 2002), Atelier Aberto III (Salar do Uyuni, Bolívia, set. 2002), Atelier Aberto IV (São José do Norte, nov. 2002), Atelier Aberto IX (Santana do Livramento, jul. 2005), Atelier Aberto XI (Ferrugem, jul. 2007), Atelier Aberto XII (Argentina e Bolívia, out. 2010) e Atelier Aberto XIII (São José dos Ausentes, set. 2012). Fonte: Arquivo do Torreão.

Uma das noções que se colocam, nesse ponto, e que os Ateliers Abertos pareciam enfrentar, é a noção de erro. São inúmeras as falas que Jailton colhe em seus vídeos sobre a decepção de ter um projeto frustrado, um ato ou gesto diminuído pelas condições e reverses próprios a cada uma das paisagens: “o problema é tão grande que tu fica impotente para enfrentá-lo”¹⁸; “a falta de estabilidade me deixou atrapalhado. Eu queria que [o projeto] desse certo”¹⁹; “as respostas tão muito aquém do que eu gostaria de dar”²⁰; “a gente fica tímido, pensa: ‘Essa ideia é muito ruim’”²¹. O contato com os vídeos fez com que eu me reportasse diversas vezes ao conceito de erro pensado por Deleuze. Para o filósofo, o erro é comumente visto como um estado negativo do pensamento, em contraposição a ideia de saber, tida como um elemento que remete ao verdadeiro: “o saber e o erro favorecem uma imagem servil do pensamento, fundada sobre a interrogação: dar a boa resposta, encontrar o resultado justo, como na escola e nos jogos televisivos”²². Para que essa noção de erro, tão reforçada em nosso dia-a-dia, tomasse outros sentidos, era preciso que se suspendesse tudo o que está relacionado a esse tipo de pensamento. Os Ateliers Abertos quem sabe facilitassem que uma outra forma de pensar essa noção fosse experimentada, afinal *não* havia outra alternativa que não a imposta pelas dimensões imensuráveis das paisagens: “O cenário torna cada ato nosso insignificante. Mas isso dá muita liberdade. É a humildade de aceitar que é insignificante mesmo”²³.

Nas discussões que os vídeos registram se pode acompanhar, frente ao reconhecimento desses limites, aberturas para o transbordamento: “Não dá pra escolher ideia”; “na dúvida, faça!”²⁴. Era necessário esquecer, finalmente, aquilo que confinava o grupo a julgar as ações como acertos ou fracassos. O que nos leva a questões bastante complexas: em que contextos ou meios da arte isso é, de fato, posto em jogo? Como promover essa abertura para experimentação como processo educativo sem que o binômio do acerto/erro se imponha? Voltando-nos novamente para a noção de experiência trazida por Roberto Correa dos Santos, é nesse libertar-se que se dá a experiência: “o deu certo está fora do teste, da prova, da ousadia da experiência. A experiência não se deixa usar (usam-se dela as inscrições, as cifras, seus códigos)”²⁵.

A fala de um dos alunos pensando hoje as duas ocasiões em que vivenciou o Salar do Uyuni, destaca que, acima das respostas, estejam elas de acordo ou não com o que ele esperava, persistem as perguntas:

18 Fala de Marcos Sari registrada no vídeo do *Atelier Aberto II – O passeio como estratégia, a paisagem como matéria*.

19 Fala de Targa registrada no vídeo do *Atelier Aberto X – Bolívia, o retorno*.

20 Fala de Romy Pocztaruk registrada no vídeo do *Atelier Aberto XII – O encontro*.

21 Fala de Claudia Sarpi registrada no vídeo do *Atelier Aberto XIII – Um pequeno diário*.

22 Zoubarachvilli, 2016, p. 43.

23 Fala de Targa registrada no vídeo do *Atelier Aberto III – Intervenções e a documentação como matéria*.

24 Fala de Jailton Moreira registrada no vídeo do *Atelier Aberto XIII – Um pequeno diário*.

25 Santos, 2012, p. 93.

na primeira vez eu trabalhei muito com a cor, atuando nessa situação de uma paisagem exuberante e ampla. Já na segunda oportunidade eu fui pra tentar me misturar com a paisagem, eu fui pra anular a minha presença, essa era minha intenção, de tentar me misturar um pouco com aquele lugar. E acho que isso foi parte de um processo meu, mas coletivo também porque uma das perguntas que a gente teve na primeira ida foi: “Como fazer algo em um lugar tão acachapante, tão infinito?”. E a segunda vez, era um pouco essa questão de tentar não confrontar isso e tentar me misturar mesmo. Mas claro que daí decorre uma série de coisas, porque eu acho que acabei criando uma espécie de desafio que era ficcional, ou seja, tentar me misturar pensando na visualidade da coisa. [...] As perguntas se desdobraram mesmo foi na experiência, nessa ação de tentar atingir algumas coisas. De tentar. E as respostas que eu ia tendo não fechavam muito a questão. Nessa segunda vez mesmo, a pergunta era como se misturar e a resposta foi um pouco que era impossível (risos). Mas era isso: é impossível, mas eu vou seguir perguntando.²⁶

Quem sabe as paisagens e as dúvidas que se colocavam coletivamente fossem o fundo de ruptura, a linha de fuga para que se insinuasse esse outro modo de pensar – e julgar – as interferências na paisagem. Ações comuns como coletar, reunir, recolher, distribuir, amarrar, cortar, lançar, fixar, misturar, selecionar, medir, percorrer, desviar, inscrever, suspender, foram modos correntes de criar relação com o entorno, independentemente daquilo que acabariam por resultar. Eram maneiras de, como coloca Jailton, os alunos reagirem a paisagens que “com sua monumentalidade, invertiam dramaticamente a relação de um sujeito imperativo com o espaço”, apostando em “apropriações provisórias e circunstanciais”²⁷. Em alguns dos encontros os alunos foram desafiados, inclusive, a utilizar apenas os materiais encontrados nas próprias paisagens. Isso se amplia até o ponto em que a máxima afirmada em relação ao primeiro Atelier Aberto – “a paisagem deve ensinar as suas necessidades” – é, *de fato, tomada como ponto de partida*. Nessas ocasiões, situações muito específicas de cada lugar direcionavam as *ações*. Mais do que trabalhar com a paisagem, os alunos passam a contar com ela e com seus acasos para intervirem.

26 Marcos Sari, *Entrevista XIV* [jul. 2017], p. 249-250.

27 Moreira, 2012, p. 112 e 113.



Imagem 34. Imagem trazendo a ação de uma aluna sobre a paisagem registrada por Jailton Moreira no vídeos do Atelier Aberto XIII (São José dos Ausentes, set. 2012). Fonte: Arquivo do Torreão.

É então que a névoa responsável por impedir a visibilidade dos cânions passa a servir de referência para, em um dia claro, interpor entre a câmera e a vista um tipo de fita que nubla novamente o abismo na imagem; que a distância não percorrível do salar sugere que se experimente um exercício de imobilidade; que o vento que perturba o mar em São José do Norte é usado em favor do funcionamento de um objeto cinético; que a noite que toma o pampa e faz da terra e do rio uma massa indiscernível de escuridão, torna-se alternativa para uma ação baseada na luminosidade de velas acesas. E logo a paisagem revela uma maneira própria de transformar em narrativa um gesto simplesmente esboçado, como no caso narrado por um aluno, de uma ideia que a paisagem acaba por completar fortuitamente:

Eu trabalho com cinema, trabalho com animação que tem muito de planejamento. Tu tem uma narrativa, um roteiro e tem um conforto em relação a isso. Vai dar certo, porque tudo aquilo ali foi planejado. [...] [Aqui no deserto] tudo que eu planejava não ia dando certo e eu tinha que reagir de alguma forma. [...] Eu achei lá pelas tantas uma placa que dizia que era proibido passar, aí comecei a andar, chegar na placa e voltar. Andava, chegava na placa e voltava. Na terceira vez eu fui atacado por umas gaivotas e tive que parar (risos). Então, a própria paisagem e a natureza deram um fim narrativo pra história. É um pouco isso, perder o conforto e saber o que fazer com isso.²⁸

Se um dos objetivos do Ateliers Abertos era o de que os alunos “respondessem às surpresas”²⁹ esse é um exemplo em que se reage a um imprevisto conferindo-lhe um sentido. Além de enxergar no acaso um elemento produtivo, isso envolve levar a cabo ideias sugeridas pelo entorno, para além de considera-las simples ou complexas, aleatórias ou elaboradas. Esse movimento é um grande desafio para quem, como no caso do aluno, um diretor de cinema, só dá prosseguimento ao trabalho quando amparado por uma ampla cadeia de ações planejadas e por um projeto aprovado em várias instâncias. Outro ponto de vista para dar corpo a uma narrativa é sugerido a partir dessa experiência: o díspar faz fugir à representação; a diferença dos pontos de vista traça uma linha de fuga³⁰.

Quando me refiro à linha de fuga, trago o conceito que trata da distância entre dois pontos de vista. Ela só é percorrida quando se traça um caminho para fora do pensar habitualmente experimentado. Pensando em Deleuze, conforme Zoubarachvili, se pode afirmar que “um ponto de vista só se apreende como o que ele é – pura diferença – em sua diferença com outro ponto de vista. Separadamente, ele é apenas uma maneira subjetiva de representar o mundo a si”³¹. Esse outro jeito de criar, liberto da tutela de um amplo planejamento, poderia, porém, não ter sido reconhecido pelo aluno.

28 Fala de Frederico Pinto registrada no vídeo do *Atelier Aberto XII – O encontro*.

29 Moreira, 2012, p. 111.

30 Deleuze, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 30.

31 Zoubarachvili, 2016, p. 131.

Mas há esse outro meio em jogo, de uma paisagem que não pode ser dominada, da liberdade para atos que não almejam qualquer outra coisa além de serem postos em prática. Há um grupo de pessoas buscando experimentar esse tipo de relação. Daí emerge a linha de fuga, conduzindo a um ponto de vista exterior àquele comumente praticado dentro do conforto habitual envolvido na lógica dos projetos.

Acredito que algo similar se colocasse em relação ao papel do grupo dentro dos fazeres e ações nos Ateliers Abertos. Como vimos, uma das particularidades ressaltadas nos relatos sobre o Torreão era o aspecto coletivo que atravessava os processos desenvolvidos pelos alunos na casa. Isso é difícil de se manter, porém, como atesta a conclusão de Jailton de que, à certa altura, as conversações haviam se distanciado do compartilhamento de perguntas que surgiam em meio à produção. Nos Ateliers Abertos, entretanto, elas voltam a aparecer com força e são tornadas um problema comum, do grupo: “Tu olha pras outras pessoas que também estão impotentes e cada um faz um degrauzinho. Na experiência que eu tenho com arte é sempre complicado trabalhar em grupo [...] e nesse habitat isso acontece naturalmente”³². O grupo parece se apresentar como uma saída para a impassibilidade que a escala e as condições das paisagens impunham aos alunos. Nos vídeos se acompanha não só a colaboração entre pessoas dividindo proposições e ideias, mas também a instauração de um pensamento coletivo que cria desvios para situações de avaliação e julgamento, em favor de um compartilhamento que leve ao desdobrar das ideias:

Em determinado momento isso começou a ficar muito claro pra gente, porque como a gente estava num momento e num campo de experimentação naquele evento do Atelier Aberto, as ações acabavam sendo compartilhadas de uma forma muito espontânea, ou seja, as vezes um ia experimentar uma coisa e o outro – colegas, amigos, as outras pessoas que estavam junto – passavam a participar. Acho que isso é uma coisa interessante, porque isso quebra muito aquela situação da arte como produção solitária. [...] Acho que era um dos valores de lá: a gente se dar conta de que apesar da produção de cada um ter uma importância, a produção de todos também tinha importância.³³

32 Fala de Marcos Sari registrada no vídeo do *Atelier Aberto III – Intervenções e a documentação como matéria*.

33 Marcos Sari, *Entrevista XIV* [jul. 2017], p. 235-236.

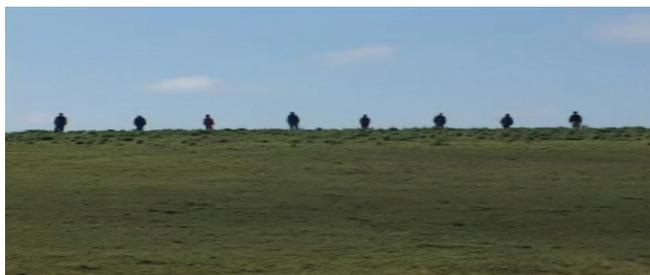


Imagem 35. Montagem de imagens trazendo as experimentações coletivas registradas por Jailton Moreira nos vídeos do Atelier Aberto III (Salar do Uyuni, Bolívia, set. 2002), Atelier Aberto IX (Santana do Livramento, jul. 2005), Atelier Aberto X (Salar do Uyuni, Bolívia, set. 2006). Fonte: Arquivo do Torreão.

A cumplicidade que se funda a partir da experiência conjunta nos lugares pode ter atuado para fortalecer esse aspecto. Alguns dos lugares experimentados, como no caso do deserto de sal, interpunham dificuldades *físicas* para a simples permanência no espaço, exigindo cuidados em relação ao corpo que muitas vezes eram postos à prova nas propostas dos alunos – no Atelier XII, por exemplo, uma aluna esboça uma *ação performática* envolvendo a cabeça em plástico. O ato, naquele contexto, remetia a uma situação que se colocava para todos, pois naquele ambiente se respirava com dificuldade sem o amparo de folhas de coca. Os participantes acabavam, assim, ligados pelo embate com um novo contexto e envolvidos em um cuidado mútuo: “foram ficando as coisas mais humanas mesmo, que é isso, cuidar da saúde do outro, tomar conta das coisas do outro”.³⁴ Além disso, os lugares promoviam uma atenção ao que o outro trazia como ideia, como alternativa, como proposta de produção, promovendo um diálogo que se traduzia em trabalho conjunto: “Não é só pegar material do outro, é pegar a atitude, a ideia, o olhar do outro e a maneira como o outro interage no meio [...] A ideia do outro podia te ensinar como a sua ser melhor.”³⁵

Pode-se, então, falar em experiência coletiva, com os gestos de um repercutindo nas ideias do outro, com muitas das decisões sendo tomadas conjuntamente a partir da mobilização do grupo em torno de um mesmo lugar. Os escritos sobre experiência já citados sugerem que “opera-se a experiência pelo processo de dispor-se a, e, no ir “trabalhando” vão se abrindo os problemas”³⁶. Como os Ateliers Abertos reuniam um grupo, cada qual trazia o seu ponto de vista à medida que trabalhava, abrindo questões que, ao olhar do outro, ainda não haviam aparecido enquanto problema. Talvez o mais difícil, considerando situações de ensino num panorama mais geral, seja promover esses momentos de atenção mútua, sendo os próprios espaços de educação construídos de maneira a orientar uma atuação mais individual. O embate com outros pontos de vista, depende do contato e da atenção ao outro, ao modo como se comporta e é levado a criar. É claro que isso não se produzia em todos os momentos dos Ateliers Abertos e nem eles passam a constituir um modelo para tal situação. Mas é interessante pontuar como, vez ou outra, isso ressoa dos vídeos e se faz presente.

As trocas não se davam apenas entre os alunos, mas também com aqueles que já há muito habitavam os lugares visitados: as pessoas que recebiam os grupos em pousadas ou alojamentos, para os pernoites; os guias que colaboravam nos deslocamentos pela paisagem; moradores, visitantes ou crianças que eram moradores de cada um dos lugares. Os registros em vídeo, com frequência, se voltam para essas pessoas que sustentam uma visada diferente do olhar estrangeiro, trazido pelos alunos. No vídeo do Atelier IX, que trata do pampa, a fala é totalmente concedida a um gaúcho de Santana do Livramento que além de receber o grupo na estância de sua família, é convidado a discorrer sobre temas como a diferença entre espaço e lugar, a demarcação

34 Fala de Frederico Carvalho registrada no vídeo *Atelier Aberto XII – O encontro*.

35 *Ibid.*

36 Santos, 2012, p. 91.

de fronteiras, a percepção do tempo em meio àquela paisagem. Em outros dos registros, vêm tomar a tela cores e músicas das festas de vilarejo, a disposição curiosa das crianças, os olhos dos animais. Os vídeos partem de uma atenção a processos alheios, sejam eles dos alunos ou daqueles que habitam os lugares visitados. Há a percepção, também por parte dos participantes dos Ateliers, desse contato como parte do processo de apreensão dos lugares:

São situações muito intensas porque tu te dás conta de outras inteligências, de outros modos de pensar o mundo. [...] Por exemplo, na Bolívia a gente anda naquele jipe 4x4 num lugar que não tem estrada, não tem uma marca no chão. É tudo sal, branco. Inteiro. Perfeito. Só que, de repente, a gente se dá conta da seguinte pergunta: como o cara que tá dirigindo sabe pra que lado ir? Ele sabe o desenho das montanhas. Ele sabe de que tamanho tem que estar vendo a montanha pra saber que está indo pra direção certa. E, depois de dez minutos, ele sabe que precisa encontrar a ponta de outra montanha. Então, ele tem uma inteligência que quem não está naquele lugar não tem! Uma capacidade de leitura de paisagem que a gente não tem! [...] Tu vai pra São José do Norte e descobre um cara que sabe pra que lado ele precisa construir a porta da casa dele, pra que ela não encha de areia. Que entende do vento, que entende do sol, que entende da maré, e vai aprendendo, naquele espaço, com outras situações.³⁷

Como coloca Rancière, no célebre livro *O Espectador Emancipado*, “nada existe que não sejam indivíduos que traçam o seu próprio caminho pelo meio da floresta das coisas, dos atos e signos que lhes surgem pela frente”. Dá-se o reconhecimento por parte da aluna do “poder que cada um ou cada uma tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de ligar o que percebe à sua aventura intelectual singular”³⁸. Um reconhecimento já afirmado em relação às atividades na casa, mas que se reforça nesses deslocamentos, de que não existe forma privilegiada de aprender, mas pura e simplesmente pontos de vista que podem, em sua plena diferença, assumirem uma espécie de contágio.

37 Gabriela Motta, *Entrevista V* [nov. 2016], p. 123.

38 Rancière, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010, p. 27.



Imagem 36. Montagem de imagens trazendo um olhar sobre os moradores dos lugares visitados. Registradas por Jailton Moreira nos vídeos do Atelier Aberto III (Salar do Uyuni, Bolívia, set. 2002), Atelier Aberto IX (Santana do Livramento, jul. 2005), Atelier Aberto X (Salar do Uyuni, Bolívia, set. 2006) e Atelier Aberto XII (Ferrugem, jul. 2007). Fonte: Arquivo do Torreão.

No início do vídeo do Atelier Aberto XIII, um dos alunos faz uma referência direta a acessar outros pontos de vista, quando observa dois corvos no céu, acima dos *cânions*, e comenta sobre o desejo de apreender a vista da paisagem com um sobrevoo. Creio que seja também disso que tratam os Ateliers Abertos ao promoverem deslocamentos que não são apenas espaciais, mas motivarem o deslocar de formas de pensar as paisagens, o mundo, a arte. Há, por parte de Jailton, a convicção de que “todo o processo de educação só será realmente efetivo se aceitar a reinvenção constante, isto é, o seu compromisso com a mudança”³⁹. E é, finalmente, respeitando essa ideia que se deixam as paredes, a estrutura e o conforto da casa, para estender a visão sobre as possíveis relações entre a arte e o lugar:

No Torreão o teu olhar era direcionado, era uma coisa mais voltada pro micro, e quando a gente visitava esses lugares o olhar se expandia. Lembro que quando fomos na Serra da Capivara isso me chamou a atenção: a gente vê todos aqueles desenhos, cheios de detalhes, tem que olhar bem de perto. E depois a gente subiu o morro e ficou vendo aquela paisagem imensa. Era um exercício do olhar.⁴⁰

Desse exercício acabaram surgindo, além dos vídeos aqui comentados, trabalhos e propostas artísticas que podem ser entendidas como ressonâncias daquelas incursões. Aos impasses vivenciados na experiência junto aos lugares muitos alunos continuaram a responder com suas atuações artísticas. Marcos Sari, um dos artistas mais frequentes nas edições dos Ateliers Abertos, reconhece naquelas vivências a base para atuar em projetos posteriores como por exemplo o *Cadernos de Viagem* da 8ª Bienal do Mercosul (2011) que teve como proposta o deslocamento de artistas para regiões com paisagens bastante específicas do Rio Grande do Sul. Situação para a qual já se sentia preparado, tendo experimentado seus fazeres em tantos contextos díspares como os propostos pelos Ateliers Abertos.

Trouxemos aqui apenas algumas questões sugeridas pelos rastros dessas experiências. Cada vivência, por certo, aponta para outras questões, mas tentamos nos deter em algumas que constituíram desafios coletivos. Nos vídeos se percebe que há um descolamento dessa individualidade por vezes tão proclamada em relação aos fazeres da arte. O entorno se colocava, de fato, como facilitador desses intercâmbios. Continua difícil apreender, contudo, a ressonância dos Ateliers como experiência de ensino. Mas quem sabe não seja preciso buscar um sentido maior do que o que se produziu naquele momento preciso dos encontros com as paisagens: “em nenhum momento tinha uma cobrança ou um desejo de que aquilo virasse algo. Aquilo já era algo. (Pausa) Isso talvez seja uma chave”⁴¹.

39 Moreira, 2012, p. 116.

40 Glaci Bordin, *Entrevista IX* [nov. 2016], p. 188-189.

41 Marcos Sari, *Entrevista XIV* [jul. 2017], p. 251.

5. Passagem



“*O tempo, se é que podemos intuir
essa identidade, é um logro: a
indiferenciação e a inseparabilidade
de um momento do seu aparente
ontem e de outro do seu
aparente hoje bastam
para desintegrá-lo*

Jorge Luis Borges

* O nome desse capítulo é uma apropriação do título da intervenção que a artista Elaine Tedesco realizou no Torreão, em 1994. A imagem é de um detalhe da intervenção Ruidos do branco, realizada por Raquel Stolf na torre em 2002.

Em *História da Eternidade*, Jorge Luis Borges se propõe a investigar a pretensão humana de fundar uma crença na eternidade. Diferente das formas universais de Platão que constituem com seus arquétipos, para Borges, a primeira imagem móvel do eterno; também diversa da infinitude divina proclamada mais tarde pelas doutrinas teológicas; a eternidade se revela para o escritor numa caminhada noturna por Buenos Aires. Ele diz ter chegado, gravitando a esmo, a uma rua longínqua feita de casas de barro que se replicavam em sequência. Conta ter percebido a simplicidade do cenário: a ruela campestre, os telhados baixos, uma figueira dobrando a esquina, o cheiro provinciano das madressilvas. A caminhada pelo bairro desconhecido, acompanhada do intemporal ruído dos grilos, parece lhe fazer desembocar em outro tempo: uma época de casas de “barro elementar, barro da América ainda não conquistada”¹. O autor passa a cogitar então, a partir desse encontro, a inconcebível impressão de eternidade: “O fácil pensamento *Estou em mil oitocentos e tanto* deixou de ser umas tantas palavras aproximativas e se aprofundou em realidade”. Borges narra ter se colocado, naquele momento, na condição de um percebedor abstrato do mundo, abandonado a suspensão: “Essa pura representação de fatos homogêneos [...] não é meramente idêntica à que houve nessa esquina há tantos anos; é, sem semelhanças nem repetições, a mesma”. A certeza de que a organização do tempo na forma de sucessão é, em um plano intelectual bastante refutável, conduz o escritor a reconhecer no que sente uma abertura para pensar o eterno.

A anedota me reportou à ideia de acontecimento de Deleuze, que viemos rondando desde o início da tese. O acontecimento, para o autor, se dá nos momentos em que o passado e o futuro não param de coincidir. Somos levados, diante disso, a redistribuir o antes e o depois de ponta a ponta, com base em uma nova linha de tempo que o acontecimento inaugura. A narrativa de Borges mostra que não é num plano geral que se dá o vacilar do presente, mas a partir de uma perspectiva pessoal que concerne à relação do corpo com o ambiente. Algo que está em Deleuze, quando afirma que o tempo é a intensidade dos corpos². É justamente a relação com o entorno que lança Borges a um espaço-tempo em que se torna possível cogitar a concepção de eternidade. Trago essas considerações iniciais, porque a ideia de suspensão do tempo sucessivo está em muitas das falas que reuni a respeito das impressões sobre o Torreão durante a pesquisa. Embora a casa tenha fechado suas portas em 2009, as narrativas atuais fazem questão de situar a relação com o lugar para além da sua inscrição no tempo cronológico:

1 Borges, Jorge Luis. *História da eternidade* [1936], trad. Heloisa Jahn.

São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 33, *et seq.*

2 Zoubarachvili, 2016, p. 107.

O Torreão me parece, na minha cabeça, que ele não fechou as portas. [...] Quando eu chego em Porto Alegre, quando ando pelo parque, pela Santa Terezinha, fico achando que aquela chave vai cair a qualquer momento na minha frente independente de que prédio seja. [...] O Torreão, pra mim, é uma coisa que está nas pessoas. Se eu [as] encontro o Torreão volta.³

Às vezes em algumas exposições de arte, que tu olha para os lados e vê: tá lá o Torreão inteiro. Impressionante. Quando é uma exposição de um ex-aluno [...] tu vai na exposição, começa a ver as pessoas que tu conheceu no Torreão. Até chegar à conclusão de que o Torreão inteiro tá ali. Isso eu percebi esse ano [...]. Isso acontece até hoje.⁴

A gente [ex-colegas do Torreão] se encontra e volta e meia alguma conversa produtiva acontece, entende. É uma conversa que parece que não parou. É bem isso.⁵

O Jailton é uma pessoa que eu confio muito, então, por exemplo, eu mostro as coisas pra ele, até hoje, em processo. [...] A Elida usa um vídeo que eu fiz com o Phillip Glass ainda nas aulas dela. Então, existe uma troca ainda. [...] É uma experiência que não acabou.⁶

São pessoas que estão sempre, mesmo sem saberem, presentes nas minhas decisões no campo da arte. [...] São interlocutores permanentes, mesmo que às vezes não presencialmente.⁷

Coisas que eventualmente eu leio ou a gente conversa fazem renascer o que estava ali, não morto, mas dormindo. Talvez pegando um sol da tarde, olhando o mar, olhando o céu, e aí volta. [...] de repente, algo retorna. E retorna cavalgando bastante. Isso é bom. A memória é um potro. Sobretudo as memórias boas. Essa [do Torreão] é uma memória boa.⁸

3 Manoel Ricardo de Lima, *Entrevista XVI* [ago. 2017], p. 266.

4 Eduardo Veras, *Entrevista VII* [nov. 2016], p. 149.

5 Maria Paula Recena, *Entrevista II* [nov. 2015], p. 72.

6 Camila Gonzatto, *Entrevista I* [out. 2015], p. 58.

7 Gabriela Motta, *Entrevista V* [nov. 2016], p. 113.

8 Enéas de Sousa, *Entrevista III* [nov. 2015], p. 96.

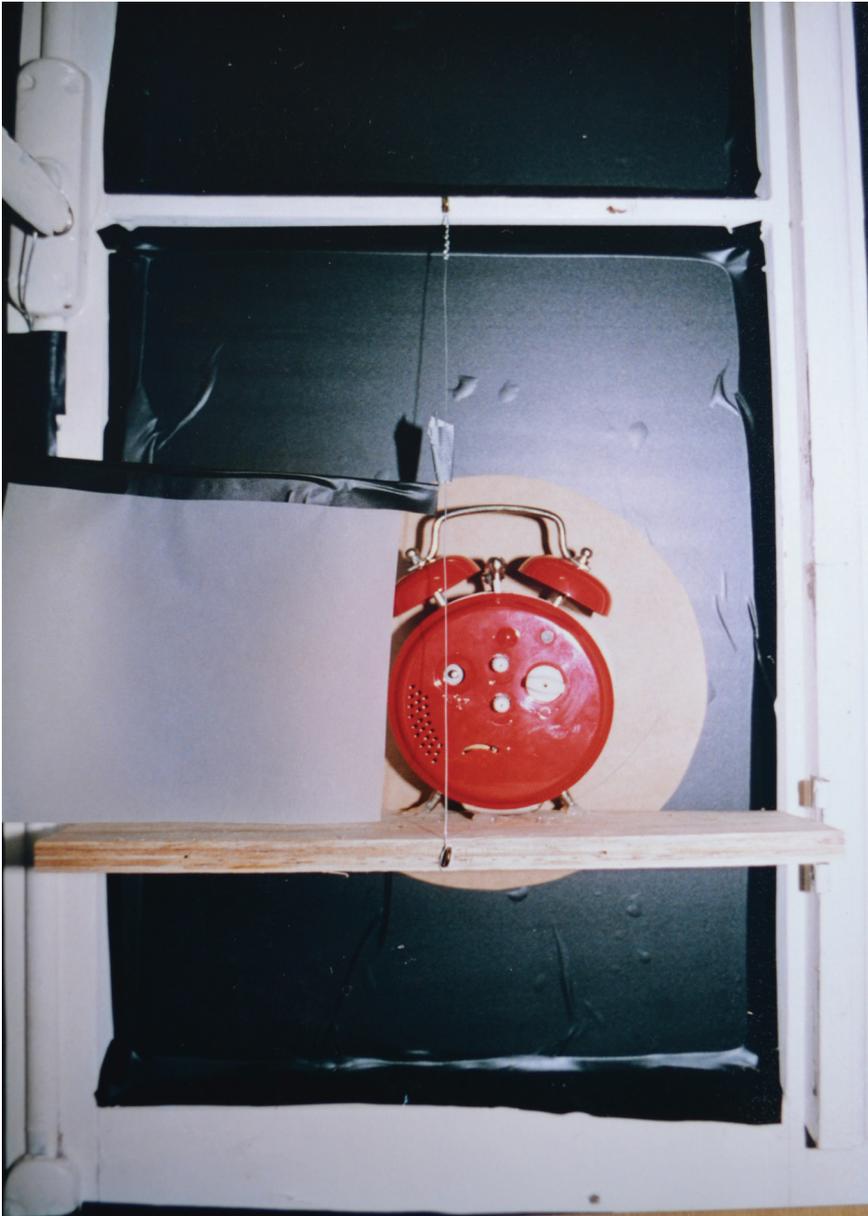


Imagem 38. Imagem da intervenção *Torre dos relógios* (1999) de Jochem Dietrich. Fonte: Arquivo do Torreão.

Esse coro dá a ver a percepção de um tempo mais largo que o Torreão alcança. Já se vão dez anos do oficial fechamento do espaço e a impressão geral que persiste é a de uma conversa inacabada⁹: “o fluxo principal continua, embora o leito não seja mais o mesmo”¹⁰. Acredito que a presença atual do Torreão tenha ficado bastante clara no decorrer desses escritos, com os rastros trazidos por relatos e imagens. Cabe, contudo, pensar ainda em que outros planos o pensamento sobre arte e educação lá praticado se faz presente hoje: quais as ressonâncias ainda sensíveis da relação que o Torreão manteve com a cidade? É possível pensá-lo como um acontecimento para Porto Alegre? Quais novos espaços-tempos foram gerados e continuam a ser criados a partir da sua atuação nos circuitos da arte? Referimo-nos aqui aos possíveis que o Torreão inaugura a partir do contexto onde estava colocado: a cidade de Porto Alegre, na região sul do Brasil, dotada de circuitos da arte sempre oscilantes entre a inconstância e a tentativa de consolidação.

Os anos 90 figuraram como uma época importante para as artes visuais em Porto Alegre, tendo se tramado aos poucos um lugar para a arte contemporânea entre as produções e discussões que aconteciam na cidade. Iniciativas importantes vão surgindo no decorrer da década: o Atelier Livre da Prefeitura, atuante desde os anos 1960, e a Casa de Cultura Mario Quintana, inaugurada em 1990, passam a contar com cursos e trazer artistas voltados à arte contemporânea para falas e cursos; no Instituto de Artes, surge o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, em 1991, abarcando esse tipo de pesquisa e de produção; em 1992, é fundado o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul; no mesmo ano, forma-se o grupo de artistas em torno do projeto Arte Construtora¹¹. O FUMPROARTE, programa de fomento à produção artística local se estabelece em 1993. Em 1995, a Fundação Iberê Camargo é criada e um ano depois começa a ser planejada a sede que abrigaria, mais tarde, grandes exposições de artistas nacionais e internacionais. A cidade recebe, em 1997, a primeira edição da Bienal do Mercosul, acompanhada da mostra coletiva Plano: B. Em 1998, é organizada a exposição *Remetente*, a partir da atuação de artistas que se ligam por uma rede de convites, promovendo encontros abertos entre artistas, críticos e público. Já em 1999, a galeria Obra Aberta, também concebida e administrada por artistas da cidade, abre um espaço voltado a exposições.

9 Esse é o título da entrevista com Jailton e Elida que Camila Gonzatto realiza em 2008 para a *Revista Lugares*.

10 Enéas de Sousa, *Entrevista III* [nov. 2015], p. 95.

11 O grupo formado por Lucia Koch, Elaine Tedesco, Elcio Rossini, Marijane Ricacheneisky, Fernando Limberger, Luisa Meyer, Nina Morais, Jimmy Leroy e Rochelle Costi (desde 1996) surge com a ideia de ocupar espaços arquitetônicos e ambientes naturais com intervenções artísticas desenvolvidas para lugares específicos. A cada edição do *Arte Construtora* outros artistas eram convidados a participar. As principais ações do grupo foram as ocupações do Solar de Grandjean de Montigny (Rio de Janeiro) e do Parque Modernista (São Paulo) em 1994, da Ilha da Casa da Pólvora (Porto Alegre) em 1996.

Anteriormente, no final dos anos 70 e início de 80, alguns episódios fundamentais para pensar a presença da arte contemporânea em Porto Alegre também haviam ocorrido, como o Grupo N.O. e Espaço N.O.¹², além da atuação da Galeria Arte&Fato¹³, desde 1985. Obviamente o olhar retrospectivo faz com que esse se apresente como um panorama promissor. O tempo, contudo, é um logro, como escreveu Borges, e quando o Torreão abre suas portas, em 1994, muitos desses eventos ainda se mostravam ou se colocariam como iniciativas esparsas e não como parte de um meio consolidado para pensar a arte contemporânea. A percepção geral da cidade pelos artistas nos anos 90, como mostra Claudia Paim¹⁴, era de um circuito marcado pela ineficiência dos espaços da cidade em promoverem a circulação e visibilidade da produção local e por uma clara inadequação das instituições a receberem propostas experimentais. Em consequência, muitos artistas se viam forçados a adaptar seus trabalhos física e simbolicamente às estruturas e condições oferecidas pelo circuito. Calçado em espaços de exibição, o meio institucional, em geral, também não conseguia suprir

12 O Nervo Óptico surge de reuniões de um grupo de artistas em Porto Alegre que procuravam discutir questões da arte contemporânea e sua relação com o contexto cultural do Rio Grande do Sul. O grupo formado por Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Alves, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos, atuou em meados da década de 1970 e início dos anos 80 e foi nomeado Nervo Óptico em uma crítica de Frederico Moraes. O grupo configurou-se em torno da publicação de cartazes mensais focados em divulgar novas poéticas visuais, mas acabou envolvendo um conjunto ampliado de proposições, eventos e trabalhos dos artistas participantes. Em 1976, esses artistas lançam um manifesto contra a mercantilização do objeto artístico. Em 1978 realizam a última exposição coletiva enquanto Nervo Óptico. Já o espaço N.O. era pensado como um Centro Alternativo de Cultura, atuante em Porto Alegre de 1979 a 1982. Foi organizado por Ana Flores Torrano e Vera Chaves Barcellos partindo da ideia de criarem Porto Alegre um espaço baseado no *Other Books and So*, de Amsterdã, dirigido pelo mexicano Ulisses Carrión. Somaram-se a iniciativa Carlos Wladimirsky, Cristina Vigiano, Heloísa Schneiders da Silva, Karin Lambrecht, Mario Röhlhelt, Milton Kurtz, Regina Rodrigues, Ricardo Argemi, Rogério Nazari, Simone Michelin e Telmo Lanes. O espaço procurava abrir espaço para manifestações de vanguarda e experimentalismos em termos de pesquisa formal, meios e novas linguagens. É através dele que Porto Alegre é apresentada a artistas como Hélio Oiticica, Hudinilson e Marcelo Nitsche In: Carvalho, Ana Maria Albani de (org.). *Espaço N.O. - Nervo Óptico*. Coleção Fala do Artista. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

13 A Galeria Arte&Fato teve um papel importante no incentivo e circulação da arte contemporânea na região sul, funcionando como instituição cultural sediada em Porto Alegre. Está atuante há 32 anos. A galeria teve um importante papel em dar suporte a gerações de artistas desde a década em 1980, promovendo mostras individuais e coletivas. Hoje é administrada por Décio Presser e Otto Sulzbach. Disponível em: <<https://www.galeriaartefato.com/>> Acessado em jul. 2018.

14 Paim, Claudia Teixeira. *Espaços de arte, espaços da arte: perguntas e respostas de iniciativas coletivas de artistas em Porto Alegre, anos 90*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2004, p. 157-158.

a necessidade de troca e interlocução que a arte contemporânea vinha propondo ao expandir possibilidades de trabalho e reconfigurar as noções de arte continuamente.

Para acompanhar as transformações que aconteciam naquele momento, era preciso que os artistas criassem conexões e se inserissem em um diálogo mais amplo. Isso concorria com dois aspectos que, de acordo com Fernanda Albuquerque¹⁵, além de Porto Alegre, se ligavam ao cenário brasileiro nos anos de 1990: a diminuição do papel do Estado, principiada no governo Collor, que reduz a atuação dos órgãos governamentais junto à cultura a procedimentos burocráticos como aprovação de projetos, concessão de incentivo fiscal e avaliação de resultados; o crescimento do mercado, que passa a converter exposições e mostras em grandes eventos perpassados pela lógica empresarial. Nessa mesma época, figuras como a do galerista e a do curador tomam o primeiro plano. É inegável que tanto o mercado quanto o meio institucional têm grande contribuição na ampliação e profissionalização dos circuitos. As relações que os perpassam, entretanto, são geralmente marcadas por um engessamento típico aos processos de institucionalização que afetam o circuito como um todo.

Tal cenário certamente interferiu na procura dos artistas por retomarem a autonomia sobre a produção e a apresentação de seus trabalhos. Mas ainda que se possa apontar esses direcionamentos, eles não esgotam ou explicam o interesse crescente na época por configurar parcerias e fundar espaços destoantes das lógicas acima comentadas. Penso que havia uma atmosfera propositiva que a própria arte contemporânea ajudava a ensinar; uma vontade de reinvenção de termos e funções ligados aos circuitos da arte que, independente de buscar fins determinados, acabou conduzindo a saídas outras. O que creio que estava em jogo para os artistas era continuar apostando em modos de realizar seus trabalhos de acordo com as perguntas colocadas por suas pesquisas poéticas. Isso envolvia produzir livre das amarras da destinação dos trabalhos, segundo dinâmicas próprias ao pensamento e aos fazeres surgidos do interior dos processos. Era necessário, porém, configurar lugares que acolhessem essa produção. Os espaços criados por artistas, enquanto lugares inventados, passam a oferecer aberturas para a afirmação dessas escolhas. Em meio a exigências e protocolos das instituições e ao inflar do mercado em megaeventos, penso ter sido importante a presença dessas práticas que colocavam os processos e as trocas acima das expectativas de circulação, de venda ou de público. Tais espaços permitiam aos artistas praticar modos diversos de exercitar o pensamento em arte contemporânea, de dividir ideias e trabalhos. Era um modo de continuarem exercendo, para usar as palavras de Valter Hugo Mãe, uma “participação ínfima na honestidade do mundo”¹⁶.

15 Albuquerque, Fernanda Carvalho. *Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição: uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005)*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2006, p. 18-22.

16 Mãe, Valter Hugo. *O filho de mil homens*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 60.

Ainda que os lugares criados por artistas não envolvessem a disputa de editais ou impusessem trâmites burocráticos, eles traziam uma profunda exigência: requeriam dos envolvidos o comprometimento pessoal. Demandavam, como define Ricardo Basbaum, “compromissos de vida”¹⁷. Afinal, os artistas não recebiam qualquer incentivo financeiro para realizarem seus trabalhos na maioria desses lugares. O que havia era uma rede de contatos para facilitar as ações. No caso do Torreão, os convidados contavam com a acolhida nas casas de Elida e Jailton, com o auxílio de alunos nos processos de trabalho e no transporte por Porto Alegre. Isso criava condições para que as pessoas de fora permanecessem na cidade o tempo necessário à realização de suas propostas. Quanto aos fazeres, materiais e despesas de produção, tudo ficava por conta do artista. Como fica claro, porém, em casos já comentados na tese – como o de Eduardo Frota, por exemplo – haviam muitas pessoas procurando por esse tipo de abertura e que estavam dispostas a tomar a passagem pelo Torreão como um compromisso de vida. Pois era ali, no espaço 4x4 da torre, que viam a chance de responder a um desafio e apresentar ao público, precisamente, aquilo que desejavam mostrar:

eu fiz exatamente o que eu bolei, sem explicar nada. [...] Eles [Elida e Jailton] colocavam muito assim: “Faz o que bem entender” e isso pra mim é muito importante, espaços que me permitam isso. Eu procuro até hoje esses espaços [...]. E talvez a primeira coisa que eu lembre [do Torreão] é isso: essa abertura, essa disponibilidade do espaço pra tua experiência, pra o que tu quisesse fazer.¹⁸

17 Basbaum, Ricardo. “O papel do artista como agenciador de eventos e fomentador de produções frente à dinâmica do circuito da arte”. In: *O Visível e o Invisível na Arte Atual* - Ciclo Internacional de Palestras / CEIA. Belo Horizonte: Centro de Experimentação e Informação de Arte, 2002, p. 112.

18 Fernando Lindote, *Entrevista XII* [jan. 2017], p. 225.

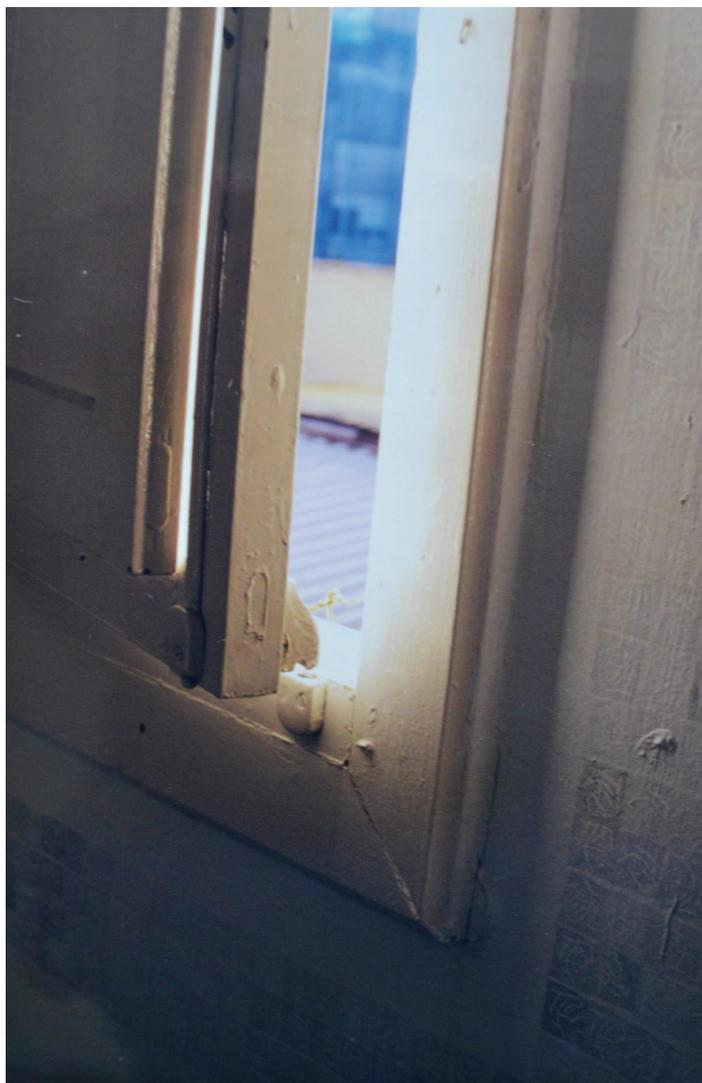


Imagem 39. Imagem de detalhe da intervenção *Por volta do branco* (1999) de Maria Lucia Cattani.
Fonte: Arquivo do Torreão.

Em diversas entrevistas, Jailton comenta sobre essa escolha, dita inegociável, de dar carta branca aos artistas convidados, além de destacar a rede de generosidades que possibilitou as intervenções no Torreão. Como já comentado, os artistas eram escolhidos por trabalharem questões que guardavam uma proximidade com o que estava sendo debatido no Torreão, de modo a ampliar a conversa. É nesse sentido que penso ser demasiado incerto assentar as bases do Torreão apenas na reação a um contexto. Ou perder de vista, no panorama geral das razões que motivam a criação de espaços independentes, o que há de próprio em cada uma das iniciativas. Como destaca Jailton “essas ideias não são importáveis”¹⁹, surgindo de interesses e aspirações bastante particulares. No caso do Torreão, vale reiterar que muitas das escolhas eram guiadas pelo interesse de pensar a arte como construção de lugar.

Embora esse aspecto da produção artística seja uma constante na história da arte, nos anos 70 ele se recolocou em novos termos. Para dar um exemplo de como isso se dá podemos recorrer à experiência de Donald Judd com a cidade de Marfa. O artista – tido pela crítica como minimalista²⁰, mesmo que ele próprio relutasse em aceitar o rótulo – após ter consolidado a sua carreira em Nova York, decide mudar-se para Marfa, cidade onde costumava passar férias com a família. Marfa está localizada no extremo oeste do Texas e se caracteriza pela cultura dos ranchos e fazendas, além de ter servido como base militar para os EUA durante a Segunda Guerra. Após a mudança, Judd se empenha em adquirir uma extensa faixa de terra numa porção desértica de Marfa e lá começa a desenvolver uma série de proposições artísticas intimamente relacionadas com o lugar. Com o passar dos anos, inicia também a compra de imóveis inutilizados no centro da cidade, revitalizando os espaços conforme a arquitetura local.

Existe no deslocamento do artista uma reação à transitoriedade das exposições e ao imediatismo que passava a imperar no circuito dos grandes centros de arte contemporânea. Mas mais do que isso, existe uma vontade de trabalhar com as paisagens desérticas, criando propostas que só conquistavam a amplitude e a consistência imaginadas se construídas em meio àquelas condições específicas. Diferente da atribuição de um discurso aos trabalhos por outros agentes do circuito, ou da adaptação de sua produção às instituições, Judd inventa em Marfa a possibilidade de armar a situação em que suas propostas seriam vivenciadas, afinal os visitantes

19 Fala “Arte no circuito alternativo” no programa Papo XXI, realizado pelo Centro Cultural Banco do Nordeste. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=B7Vh30el-AQ>> Acessado em: jul. 2018.

20 Embora Judd não quisesse que seu trabalho fosse reduzido a categoria de arte conceitual, é importante destacar que o conceitualismo ajuda a promover a consciência crítica dos artistas em relação ao papel dos agentes no circuito da arte. Ricardo Basbaum (2002) destaca a importância da arte conceitual em revelar todas as instâncias que ajudam a construir o sentido da obra.

precisavam visitar os trabalhos no local para o qual haviam sido propostos. Ele convida também outros artistas para desenvolverem trabalhos que habitassem permanentemente aquele sítio. No Torreão, como nos objetos de Judd em Marfa, a troca entre os trabalhos e o espectador era pensada para acontecer de maneira muito direta, no contato físico com o lugar em função do qual os trabalhos surgiam. Se coloca, assim, o contraste com um contexto que, via de regra, vinha transformando a apresentação de trabalhos em uma operação marcada pela mobilidade e por diversas instâncias, agentes, protocolos e discursos. Essas instâncias, naturalmente, não deixavam de estar presentes no Torreão, mas o processo era simplificado pela informalidade das relações. Parecia se prezar, em primeiro lugar, pelos embates diretos entre artista e lugar, trabalho e público, artista e público, criando um tipo de experiência próprio à torre:

Ali tu criava todos os parâmetros de encontro com quem subia pra ver aquele lugar. Então, tu podia manipular isso. O lugar era realmente vazio e tinha essa coisa, que era bonita, de pensar: o que é mesmo fazer uma exposição? Vinha isso, tão potente, de pensar que uma exposição envolvia simplesmente tu ter um lugar que tu vai encher, esvaziar, fazer o que quiser e a única coisa que tem que acontecer é que em algum momento teu corpo tem que se retirar e o que ficou ali tem que dar conta de produzir um diálogo. Isso é o trabalho.²¹

Tanto a especificidade do lugar quanto a franqueza envolvida no processo das intervenções, conduziam a esse reconhecimento do que há de mais elementar na produção e apresentação de um trabalho: o fazer do artista e a abertura do trabalho a trocas. Esse modo de operar demarcava uma diferença que pode ser percebida em afirmações dos visitantes: “Eu vi vários trabalhos ali que eu não veria em outros lugares ou não daquela maneira”²². Isso não se produzia simplesmente por uma vontade de contrapor o panorama vigente, mas por uma série de escolhas relacionadas ao pensamento que orientava as relações na casa.

Era nesses termos que parecia se dar, também, o diálogo do Torreão com outros espaços do circuito: “Eu lembro que tinham várias parcerias do Torreão. E o Jailton sempre nos indicava cursos de artistas [...] Fiz aulas com o Paulo Bruscky, Flavia Ribeiro, Marcos Chaves. [...] Ele [Jailton] sempre nos falava das exposições

21 André Severo, *Entrevista XVII* [out. 2017], p. 281.

22 Claudia Paim, *Entrevista XIII* [mar. 2017], p. 234.

na cidade que tínhamos que ver”²³. Além dos encontros na casa direcionarem os alunos a atentarem para o circuito, Elida sempre afirmou o interesse em articular o que se construía na casa, de dentro para fora, com as possibilidades surgidas das relações com o entorno, de fora para dentro. Ela deixa claro em algumas entrevistas, que o Torreão buscou “assumir a metáfora da permeabilidade”²⁴ que a torre sugeriu desde o início, com suas 12 janelas voltadas para o entorno. Muito do que ocorria na casa surgia da confluência entre iniciativas que movimentavam a cidade e o desejo de estender a conversa no Torreão.

23 G. Bordin, *Entrevista IX* [nov. 2016], p. 183.

24 Gonzatto, Camila. *Torreão: entrevista com Jailton Moreira e Elida Tessler*, 2009. Disponível em: <<http://camilagonzatto.blogspot.com.br/2009/09/torreao.html>> Acessado em jul. 2018.



Imagem 40. Imagem da intervenção *Abrindo Janelas* (2007) de Antoni Muntadas. Fonte: Arquivo do Torreão.

A isso se relaciona uma imagem bastante significativa, trazida por um dos frequentadores durante as entrevistas. Enéas de Souza fala do Torreão como um lugar que estava “sempre acendendo o fogo com um palitinho de fósforo”²⁵. Ao invés de grandes planejamentos ou de ambições de continuidade, no Torreão parecia haver uma aposta em cultivar gestos capazes de manter o diálogo aceso. Isso passava por envolver e manter próximas as pessoas que suscitassem interesse e curiosidade. Por estimular o contato e a convivência entre alunos e visitantes, criando situações de aproximação e troca. Pela disposição de debater e compartilhar ações, mantendo os atritos e fricções entre as ideias. Penso ter sido dessa forma que o Torreão atuou e se inseriu no circuito, exercitando junto a outros espaços da cidade a disposição a formar parcerias, independente do quanto fosse durar a chama.

Para dar alguns exemplos de como isso se efetua: a intervenção de Dudi Maia Rosa, o primeiro artista convidado a ocupar a torre, acontece enquanto ele realizava uma exposição individual na Galeria Xico Stockinger, na Casa de Cultura Mario Quintana. Eliane Chiron e Jean Lancri chegam ao Torreão como artistas visitantes do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UFRGS, apresentando trabalhos na torre como parte de suas ações como visitantes. Waltércio Caldas aceita o convite para trabalhar no Torreão durante a realização da exposição *Livros* no MARGS. Ricardo Basbaum intervém na torre em função da vinda à Porto Alegre para ministrar um curso no Atelier Livre. Essas correspondências não são casuais, elas surgem de parcerias às vezes procuradas pelo Torreão, às vezes propostas por outros espaços. Parecia haver, assim, uma atenção ao circuito e, como coloca uma das frequentadoras, uma habilidade de construir pontes:

Eu acho que a Elida, de certa forma por também ter esse vínculo com a universidade, conseguia fazer pontes entre pessoas que vinham pra universidade e pessoas que vinham pro Torreão. Pessoas que, por essa ponte, cruzavam de um espaço ao outro: exibiam em um lugar, falavam em outro, sempre havia essa movimentação nessa ponte que a Elida criava.²⁶

No caso do Atelier Livre, houve uma extensa colaboração: vários dos artistas que vinham fazer parte anualmente dos Festivais de Arte do Atelier Livre eram convidados por Elida para visitar o Torreão. Do contato iniciado pela artista surgiam ações diversas. Falas, trocas e intervenções partiram da presença de Elida principalmente nos eventos “O artista e sua Obra” que tinham lugar no Atelier Livre. Dessas pontes também se serviu uma das mais longevas parcerias que o Torreão manteve. Em 1997, a artista Karin Lambretch faz uma aproximação de Jailton e Elida com a equipe do Instituto Goethe de Porto Alegre visando receber um artista alemão na cidade. A

25 Enéas de Souza, *Entrevista III* [nov. 2015], p. 92.

26 Claudia Paim, *Entrevista XIII* [mar. 2017], p. 230.

ideia era que o visitante trabalhasse entre a instituição e o atelier do Torreão. A partir desse primeiro contato é manifesto o desejo conjunto por parte dos propositores do Torreão e do Instituto Goethe de promover intercâmbios. Surge, assim, o projeto *Artistas em Residência*, que traz para a Porto Alegre uma série de artistas de diferentes lugares da Alemanha²⁷. Cada visitante permanecia durante um mês hospedado em um apartamento situado no Instituto, ao mesmo tempo em que frequentava o espaço de atelier e os encontros no Torreão. A colaboração se estendia ainda ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes, onde os artistas participavam de falas e seminários.

Jörg Herold, Jochen Dietrich, Eva-Maria Wilde, Bernhard Garbert, Alex Lieber, Rolf Wicker, Stefan Sous, Mattäus Thoma, Anja Schrey e Agnes Mayer-Brandis foram os artistas que passaram, entre 1997 e 2007, uma temporada na cidade, vivenciando o contexto cultural de Porto Alegre e construindo um trabalho para a torre²⁸. Os encontros e divergências nos referenciais artísticos, bem como os processos de criação dos alemães instigavam trocas e pareciam imprimir nos espaços a atmosfera de intercâmbio. É interessante perceber como essas passagens dos visitantes pela cidade ressoam na torre, em trabalhos que se seguem – o trabalho de Tiago Giora, por exemplo, repropõe por outro viés a colagem de espaços arquitetônicos realizada por Rolf Wicker – e em escritos acadêmicos, com trabalhos citados como referência por artistas do circuito local. Não seriam esses alguns dos rastros deixados pelo constante reascender da chama que o Torreão buscava estimular?

O compromisso com o projeto de residências artísticas foi reafirmado por ambas as partes por mais de dez anos²⁹. Segundo Reinhard Sauer – um dos diretores do Goethe durante o projeto – a parceria com o Torreão sempre transcorreu de “forma simples e descomplicada” com “uma tal naturalidade e espontaneidade” que também

27 Em paralelo com o *Artistas em residência*, o Instituto Goethe também desenvolveu dez edições do *Concurso de Artes Plásticas*. O projeto surge da decisão de utilizar a galeria do Instituto Goethe para receber jovens artistas, com vistas a oferecer à nova geração uma chance e um espaço para além das regras do mercado de arte vigente. O Concurso tinha por objetivo incentivar, difundir e integrar as manifestações de jovens artistas plásticos contemporâneos. Profissionais de diferentes áreas do mundo das artes – artistas brasileiros e alemães, críticos, acadêmicos, entre outros - integraram a Comissão Julgadora dos dez anos de concurso. A pesquisa e continuidade nas propostas, o cunho experimental, os aspectos contemporâneos da arte eram alguns dos aspectos considerados nas seleções do concurso.

28 A seleção dos convidados era realizada, a cada ano, num processo conjunto entre Elida, Jailton e a equipe do Goethe.

29 O diretor que iniciou a parceria foi Hans Joachim Schwienskott (1996-1999). Depois dele se seguiu Nikolai Petersen (1999-2002) e o projeto se manteve ainda na gestão de Reinhard Sauer (2002-2013). Quem trabalhava na Programação Cultural do Goethe eram Herta Elbern e Adair Gass. Em uma entrevista, Jailton menciona: “eu creditei grande parte do sucesso deste projeto [...] a Herta e a Adair, porque durante 10 anos [de parceria] trocaram três diretores e foram elas que passaram o lado positivo dessa relação para todos os diretores que foram chegando” (In: Gonzatto, Camila. *Torreão: entrevista com Jailton Moreira e Elida Tessler*, 2009).

os artistas participantes percebiam a empolgação e curiosidade “com relação a eles como pessoas e com sua contribuição como artistas”³⁰. A apreensão do lugar e a reflexão sobre o deslocamento eram parte da experiência. Alguns visitantes tomam, inclusive, o intercâmbio e as diferenças culturais como temas centrais nas suas intervenções. Jörg Herold, por exemplo, resolve percorrer lugares e cidades marcados pela imigração alemã no sul do Brasil, atrás da pergunta: “o que é típico daqui?”. Utilizando as linhas de giz dos jogos de amarelinha, ele cria no chão da torre formas que evocam as divisões territoriais geradas pela colonização³¹. Herold traz para o seu trabalho, dessa forma, tanto a referência a seu lugar de partida quanto as impressões sobre o lugar de chegada.

Se as parcerias e os vínculos mantidos pelo Torreão com outros espaços de Porto Alegre movimentaram diretamente a cena cultural da cidade, menos óbvias são as ressonâncias que, pela ação dos alunos, ajudaram a ampliar para o circuito as questões que eram debatidas na casa. O acompanhamento mútuo dos trabalhos entre os alunos que frequentavam o Torreão faz despertar, com o passar do tempo, o interesse por realizarem ações conjuntas. Pelo menos duas exposições irrompem dessa ligação entre trabalhos e artistas que lá se cruzaram. Em 2001, surge por parte de um grupo a ideia de ocupar com intervenções uma casa fadada à destruição, localizada no bairro Petrópolis em Porto Alegre. A exposição, intitulada *Casa*³², ocorre na mesma época da III Bienal do Mercosul, reunindo artistas da cidade e alguns convidados, com a proposta de modificar temporariamente um espaço específico. Já em 2004, ocorre no porão do Paço da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, a mostra *Contemporão*³³. Ela também surge da parceria entre artistas que reconhecem reverberações entre as suas práticas no atelier do Torreão, somando-se ao grupo uma aluna que é convidada a participar como curadora. A relação com o lugar – o porão do Paço, inicialmente projetado como cadeia municipal – era central também nessa mostra, estendida à publicação de um jornal que trazia textos dos artistas sobre os trabalhos uns dos outros, escritos de críticos e imagens dos trabalhos³⁴.

Pensando nessa presença expandida do Torreão na cidade, chegamos a questão sempre relativa da visibilidade dos espaços de arte. Ao mesmo tempo em que um artista visitante afirma a certeza sobre a grande “ressonância que tinham as exposições [do

30 Sauer, Richard. “Um espaço para ideias” in: Goethe Institut/Torreão: Project Artist in Residence. Instituto Goethe: Porto Alegre, 2008, p. 3.

31 Para saber mais sobre as intervenções propostas pelos artistas visitantes, consultar o livro e vídeo Goethe Institut/Torreão: Project Artist in Residence. Instituto Goethe: Porto Alegre, 2008

32 Foram parte da exposição: Glaucis de Moraes, Lucas Levitan, Luciane Mello, Marcos Sari, Maria Paula Recena, Mariana Silva, Raquel Stolf, Rommulo Conceição.

33 A exposição reuniu os artistas Adriane Vasquez, Cristiano Lenhardt, Cristina Ribas, Luiz Roque, Maria Paula Recena, Marcos Sari, Tiago Giora e a curadora Gabriela Motta.

34 *Jornal Contemporão*, ano um, número um, nov. 2004. Contribuíram na edição do jornal Alexandre Santos, Kiko Goifmann, Cláudia Paim, Pedro Engel e Luis Roberto Targa.

Torreão] no circuito, principalmente no circuito porto-alegrense e gaúcho”³⁵, um dos alunos atenta para “outro lado de pessoas que não conheceram [o Torreão], mesmo dentro do Instituto de Artes e na cidade”³⁶, ainda que uma grande parte dos alunos e professores do Instituto frequentassem a casa. Ambas as noções estão relacionadas a uma repercussão rarefeita dos eventos e espaços que compõem os circuitos da arte, de modo a contemplar o público envolvido e interessado, mas nem sempre chegar a pessoas que não buscam uma aproximação com o circuito independente. Algumas questões se colocam: seria responsabilidade dos espaços demarcar e tornar acessível a novos públicos o que se passa nos circuitos? Até que ponto a formação de público está relacionada com a circulação dessas informações? Como pensar a formação de público de arte para além dos aspectos quantitativos?

A abordagem de Jailton e Elida em relação ao público no Torreão sempre foi muito assertiva: não se consideravam expectativas. A escolha era por valorizar a presença e aquilo que se produzia nas trocas, independentemente do número de pessoas que fizessem parte dos encontros. O poeta piauiense Manoel Ricardo de Lima, lembra que quando foi convidado a apresentar o seu trabalho em poesia no Torreão, lhe ficou marcada justamente a disposição comum dos presentes à conversa:

você tinha ali trinta pessoas – artistas, basicamente, que entre idas e vindas frequentavam aquele espaço, como alunos do Jailton e orientandos da Elida – que estavam ali pra me ouvir. Então, isso não tinha... eu fiquei pensando: “Como assim, essas pessoas vêm aqui? Não me conhecem, não sabem quem eu sou, eu não sou importante nem nada”. [...] Era uma disposição comum, minha, mas também dessas pessoas que iam ali pra ouvir alguém que não era nada. Mas estavam ali e, isso era o mais bonito, atribuíam uma importância incrível àquilo que não era nada.³⁷

Essa narrativa fala de pessoas abertas a contribuírem com o debate contínuo que se desenrolava no Torreão. Ela mostra que a participação do público não era gerada pelo apelo a nomes conhecidos no circuito ou pelo chamariz de um tema, mas pelo interesse das pessoas em partilharem o pensamento sobre processos poéticos nas suas mais diversas linguagens. Da mesma forma, não parecia necessário por parte do público frequentador saber de antemão quem estava intervindo na torre para querer visitá-la, pois já havia se criado um ciclo de expectativa e curiosidade em torno do próprio lugar e de sua transformação. Talvez a isso que Jailton se refira ao comentar sobre “uma situação invisível de formação, coisas que são muito difíceis de medir”³⁸. Afinal, a ideia de formação, a despeito dos números ou das participações pontuais em cada atividade, estava ligada a uma situação expandida que tomava várias frentes e se configurava de modos diversos, desenrolando-se ao sabor das conversas. Como

35 Fernando Lindote, *Entrevista XII* [jan. 2017], p. 214.

36 Marcos Sari, *Entrevista XIV* [jul. 2017], p. 238.

37 Manoel Ricardo de Lima, *Entrevista XVI* [ago. 2017], p. 267.

38 Gonzatto, 2009.

determinar, assim, a ressonância dos encontros e trabalhos apresentados no Torreão dentro do circuito? De que maneira saber como a formação em arte proporcionada pelo lugar chegou a afetar novos públicos, considerando a ação multiplicadora daqueles que se envolveram com o espaço?

O fato é que o Torreão parece ter criado uma forma de atuar e ressoar no circuito à sua maneira: “ele cruzava o circuito oficial o tempo todo. As pessoas do circuito estavam lá dentro, passavam por lá, sabiam do espaço. Isso acho que foi uma inteligência [...] isso foi acontecendo e funcionou muito bem”³⁹. Esse parece um ponto importante para pensar os novos espaços-tempos que o Torreão constituiu com a sua trajetória. Obviamente não se está buscando dizer com a ideia de novos espaços-tempos que nunca antes tivessem havido parcerias ou lugares inventados por artistas a compor o circuito de Porto Alegre, ou que não houvessem outras iniciativas atuando no mesmo sentido. O que se quer sustentar é que a cada vez que um acontecimento engendra um novo espaço-tempo, ele o faz enquanto singularidade. Já estava em Deleuze que o presente não cessa de dividir-se, criando novas linhas de tempo⁴⁰. Também Paul Veyne⁴¹ sublinha esse caráter singular dos acontecimentos, que se individualizam e se diferenciam respondendo a momentos e contextos bastante específicos. Eles exigem, segundo o autor, uma ótica que os considere do ponto de vista da unicidade.

O que busco pensar, portanto, é nos espaços-tempos que o Torreão inaugura e nas novas linhas de presente que ele torna possíveis para as pessoas que por lá passaram. Esse movimento surge, certamente, de um pensar conjunto, de uma atmosfera que tomava o circuito, com uma série de artistas apostando em maneiras próprias de interlocução com o sistema. Mas o Torreão parece ter um papel fundamental em afirmar, com a sua atuação, um modo de tomar parte do circuito oficial sem necessariamente responder a práticas e modos de operar nele reproduzidos. Diferente da grande maioria das ações que marcavam aquele contexto, o incentivo à produção no Torreão escapava aos editais e a programas de fomento; os encontros e trocas se furtavam a assumir formatos consagrados de interlocução – palestras, seminários, simpósios; a relação com o público dispensava as expectativas e aferições tantas vezes tratadas no sistema como parâmetros a justificar a atuação dos espaços. A escolha parecia ser por insistir numa abordagem que mantivesse o Torreão ligado à sua medida e à invenção de seus próprios modos.

Há assim o engendrar de um espaço-tempo em que se desacomodam os padrões e modelos estabilizados no circuito, apostando no reelaborar dos próprios modos praticados na casa, desdobrados continuamente em outros. Acredito que seja a isso

39 Fernando Lindote, *Entrevista XII* [jan. 2017], p. 223.

40 Deleuze, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 167.

41 Veyne, Paul. *Como se escreve a história e Foucault revolucionou a história*. Trad. Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998, p. 9.

que Elida se refira ao citar o Torreão como “um laboratório de tudo”⁴². A trajetória do Torreão é marcada por descontinuidades que mostram essa reinvenção dos modos de fazer: salas que começam como núcleos de origami e terminam como espaços para experimentação *site specific*; estudos em arte contemporânea que podem se dar como grupos de leitura, como grupos de viagem e em orientações individuais; Ateliers Abertos que se estruturam como deslocamentos para paisagens, que depois passam a workshops no interior da casa, para voltarem aos deslocamentos, incluindo o retorno a lugares já experimentados; intervenções de artistas convidados, que mais tarde incluem trabalhos dos alunos, voltando-se, por fim, a trabalhos de artistas que intervêm na torre uma segunda vez. Esses são apenas alguns exemplos de como as ações iam se construindo e se diferenciando ao longo do tempo. Pois, para voltar à imagem de Enéas de Souza, era assim que parecia se manter, no Torreão, o diálogo aceso. Não havia o recurso de riscar pela segunda vez um mesmo palito de fósforo.

A escolha de artistas por atuarem afirmando os próprios termos é responsável, segundo Claudia Paim, por provocar “um questionamento no interior do próprio sistema, ampliando-o”⁴³ e fazendo o circuito acomodar outras lógicas de atuação. Disso decorre uma abertura a maneiras diversas de inserção no sistema legitimador. Para a pesquisadora, os artistas conseguiram “forçar, mesmo com dificuldades e lentamente, um redimensionamento para o sistema de artes brasileiro e uma outra dinâmica para seu funcionamento”⁴⁴.

42 Gonzatto, 2009.

43 Paim, 2004, p. 165.

44 *Ibid.*, p. 25.



Imagem 41. Imagem da intervenção
Pulmo (2004) de Nydia Negromonte.
Fonte: Arquivo do Torreão.

Na visão de Fernanda Albuquerque, o que se dá é a “reinvenção das próprias narrativas de legitimação que conformam o sistema”⁴⁵, criando-se um arranjo mais dinâmico para essas relações. No espaço-tempo criado por essas iniciativas se ampliaram os caminhos para aqueles que desejavam seguir produzindo e compartilhando seus trabalhos. Sobre isso comenta Marcos Sari, citando o papel do Torreão no repensar dos limites e transbordamentos de seus trabalhos:

gerou uma situação que ainda vivo hoje, em relação à arte, que é esse apagamento de limites, de como o trabalho, na verdade, está em todos os lugares. De como ele pode acontecer em diferentes lugares e desacontecer. É essa a sensação. Acho que aquilo foi um grande exercício, em um tempo longo e com bastante aprofundamento, que acabou gerando uma experiência que tem um eco dentro da minha produção e da minha vida.⁴⁶

Forma-se, assim, uma atmosfera de pensamento que permite aos artistas buscarem outros termos para a produção e circulação de suas produções, ensejando outra disposição para o circuito. É nesse sentido que acredito que se possa considerar o Torreão como um acontecimento, pois ele contribui para “tornar distinto o estado de coisas”⁴⁷ não só pelo fato de somar ao circuito um espaço feito por artistas, mas principalmente por colocar em prática a invenção de formas de fazer, afirmando uma condição de possibilidade para o que se propunha diverso.

Com o passar dos anos se constrói Brasil afora a imagem do Torreão como parte do fenômeno de espaços independentes que toma o país⁴⁸, algo que se desenrola após alguns anos de trabalho. As datas colocam o casarão como uma espécie de precursor para a onda de agenciamentos coletivos e espaços de artista que se multiplicam nos anos 90 e na primeira década dos anos 2000. Como já exposto nesse trabalho, as falas dos entrevistados também vão nesse sentido – de Samantha Moreira por parte do Atelier Aberto, em Campinas; de Eduardo Frota e Manoel Ricardo por parte do Alpendre, em Fortaleza – estabelecendo o Torreão como um referencial decisivo para essas iniciativas⁴⁹. O Panorama MAM de Arte Brasileira, realizado em 2001, é um momento importante de reconhecimento, quando Ricardo Basbaum, Ricardo

45 Albuquerque, 2006, p. 24.

46 Marcos Sari, *Entrevista XIV* [jul. 2017], p. 238.

47 Zoubarachvilli, 2016, p. 144.

48 Esse fenômeno não se restringe ao Brasil. Segundo Basbaum (2002) ele pode ser observado em nível global, nos cinco continentes. Cabe lembrar que na décima primeira edição da Documenta de Kassel, em 2002, 15% dos expositores tinham o formato de grupos de artistas. Por questão de recorte, esse texto se concentrará no circuito brasileiro.

49 Quando o Torreão completa dez anos, o Atelier Aberto de Porto Alegre organiza uma fala para debater o espaço. Quando completa quinze, há o convite para um encontro no Parque Lage/RJ, onde é realizada uma conversa com Elida e Jailton, envolvendo artistas e críticos: Sheila Cabo Geraldo, Roberto Conduru, Luiza Interlenghi, Ricardo Basbaum e Malu Fatorelli. Disponível em: <<https://issuu.com/websicons4u/docs/revista131>>

Resende e Paulo Reis propõem uma curadoria interligando o que denominam “organizações de artistas” – Agora/Capacete (RJ), Torreão (RS), Alpendre (CE), MICO (SP), Linha Imaginária (SP) – a grupos de artistas trabalhando coletivamente – Camelo (PE), Atrocidades Maravilhosas (RJ), spmb (SP), Clube da Lata (RS), entre outros⁵⁰. A curadoria explora a ideia de estratégias desviantes do sistema que se inserem no circuito redirecionando meios para alcançar outros fins⁵¹. A circulação regional, nacional e internacional que essas ações conquistam incita o discurso sobre sua institucionalização. Para a crítica, a visibilidade e repercussão atingidos não furtaria os espaços de assumirem essa condição. Por parte dos artistas propositores, contudo, essa não se mostra uma discussão importante, afinal a maioria deles propunha caminhos outros também por desconfiar da atribuição de papéis e funções continuamente fixados pelo sistema, que agora equalizava essas ações às definições e estruturas já correntes no circuito. Se Jailton e Elida pareciam fazer questão de redirecionar esse discurso para tratar do Torreão como uma atitude afirmativa – muito mais preocupada em afirmar condições de possibilidade do que em refutar a disposição do sistema – também na fala de Manoel Ricardo a respeito do surgimento do Alpendre isso transparece. Mesmo que as lacunas do circuito estivessem atuantes na base dessas ações, a partir do momento em que se dava início a espaços como o Torreão e o Alpendre, a conversa passava a um outro plano, da proposição:

O Alpendre surge de pessoas que se conheciam no mínimo há 15 anos. [...] Eu dividia apartamento com o Alexandre [Veras] e [...] o Alpendre surgiu na sala da nossa casa. [...] Foi assim: uma mesa, a gente tomando uma cerveja e pra parar de reclamar e fazer lamúria da cidade, decidimos fazer algo.⁵²

O Alpendre acontece em um galpão de 600m² na Praia de Iracema, em Fortaleza. Segundo os propositores, o espaço se insere em “uma cidade muito mais deserta em termos de pensamento da arte, da literatura, do que fosse, em relação a Porto Alegre”, marcada por “muito menos tradição de experimentação”⁵³ e por um “dado migratório da cultura local”⁵⁴ que fazia do circuito da arte ainda mais rarefeito. Com o Alpendre, passam a habitar o galpão diferentes núcleos – artes visuais, dança, música, literatura, teatro, cinema – reunindo artistas e pesquisadores de cada uma das áreas:

50 Para mais informações sobre esses grupos consultar: Reis, Paulo; Basbaum, Ricardo; Resende, Ricardo (orgs.) *Panorama da Arte Brasileira 2001*. São Paulo: MAM-SP, 2001.

51 Osório, Luiz Camillo. “Um panorama e algumas estratégias”. In: Ferreira, Gloria (org.). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 509.

52 Manoel Ricardo de Lima, *Entrevista XVI* [ago. 2017], p. 276.

53 *Ibid.*, p. 272.

54 Eduardo Frota, *Entrevista XI* [jan. 2017], p. 205.

Eduardo Frota, Andréa Bardawil, Alexandre Veras, Beatriz Furtado, Sólton Ribeiro, Carlos Augusto Lima, Manuel Ricardo de Lima, Luis Carlos Sabadia e Alexandre Barbalho. Ao oferecer acesso gratuito a atividades de formação, desenvolver projetos e criar atividades conciliando os diferentes núcleos, o lugar se torna uma referência para Fortaleza. Tal qual o Torreão, os propositores procuravam englobar intersecções e parcerias que se estendiam do circuito local a convidados de fora, constituindo um lugar de passagem para visitantes e incontáveis artistas cearenses de 1999 a 2012. Eduardo Frota se refere ao Alpendre como um coirmão do Torreão, por compartilharem de um pensamento voltado à formação e experimentação, ainda que envolvessem formas de funcionamento, histórico e contextos de atuação bastante diferentes. A conexão que se manteve entre os dois lugares vai além do funcionamento em paralelo, para se efetuar nas trocas e amizades surgidas do contato entre propositores, artistas e convidados de ambos os espaços⁵⁵. Em termos de circuito, esse intercâmbio desenha uma linha curva no mapa brasileiro: “passou a ser uma conexão entre cidades – Porto Alegre, Fortaleza – não passando diretamente pelo eixo Rio-São Paulo”⁵⁶. Os extremos dessa linha guardavam, para Eduardo Frota, um aspecto em comum:

Ele [o Torreão] é uma porosidade de Brasil. [...] O Alpendre foi outra. E são muito diferentes, mas são porosidades, porque se inserem nesse circuito falho, tem muito disso. [...] Por isso que eu penso tudo isso num sentido maior, porque também existe uma porosidade pra fazer aquilo.

55 Segundo Eduardo Frota, conf. *Entrevista XI* [jan. 2017], p. 202: “várias pessoas do Alpendre frequentaram o Torreão e várias pessoas do Torreão vão ao Alpendre – o Jailton fez intervenção [no Alpendre], a Elida fez a primeira. [...] Eu e a Elida fomos o conector – através da Elida conheci o Jailton, o Edson, a Rosina, uma turma grande do Torreão; através de mim a Elida conheceu o Manoel, e fez um livro, fez o cenário de um espetáculo de dança da Andrea. Foi muita coisa, muitas conexões”.

56 *Ibid.*, p. 210.



Imagem 42. Imagem de
detalhes da intervenção *Pulmo*
(2004) de Nydia Negromonte.
Fonte: Arquivo do Torreão.

Eduardo pensa as lacunas do circuito para além das contingências e debilidades que elas implicam. Prefere considerá-las do ponto de vista da abertura, vendo o Brasil como uma grande oficina para pensar o problema da arte. Isso tem a ver com a atitude afirmativa já comentada em relação a espaços como o Alpendre e o Torreão. A porosidade do circuito se faz atuante não só na criação, como também no fechamento desses espaços. É curioso perceber como ela funda expectativas e formas de lidar com os lugares que acabam por favorecer a precariedade do cenário: “parece que a gente está acostumado com a ideia de que as coisas são para durar pouco mesmo [...] lidamos com elas de uma maneira já habituada à ideia de que elas duram pouco”⁵⁷. Um diagnóstico preciso se considerarmos falas de artistas sobre o tempo de atuação do Torreão:

Não tinha fim o Torreão, que era até uma coisa engraçada já. [...] Quando eles fecharam deu até aquela impressão assim: “Puxa!” Era uma agonia da coisa ter durado tanto tempo, né, porque no Brasil as coisas geralmente acabam muito rápido.⁵⁸

Com essa questão voltamos, porém, ao logro do tempo pensado por Borges, já que ao mesmo tempo que a longevidade do Torreão impressiona alguns frequentadores, para outros “[foi] muito efêmero, porque quando a gente se deu conta o Torreão tava terminando”⁵⁹. O casarão fecha suas portas em 2009, após o pedido de desocupação do prédio devido à doação do local à igreja Santa Terezinha, prevista em testamento pela proprietária do imóvel. Jailton e Elida nunca cogitaram seguir com o Torreão em outro espaço, o que não teria sentido tendo em vista a construção do lugar intrínseca a sua trajetória. O Alpendre encerra as atividades em 2012, com a especulação imobiliária fazendo disparar o custo do aluguel, o que tornava inviável o prosseguimento do espaço, dada a sua subsistência através de editais e projetos. Há outras situações, contudo, como a do Atelier Aberto que após funcionar por vinte anos em Campinas, fecha as suas portas para dar lugar a um novo espaço. Segundo Samantha Moreira, a fundadora do Atelier Aberto, com o andamento do espaço e as várias parcerias que o tornam possível, chega-se a uma situação de propositores interessados em diferentes objetivos. Samantha não queria que o projeto acabasse se configurando como uma empresa ou uma produtora e em função disso se dá o encerramento: “eu [estava] buscando cada vez mais um processo de retorno utópico, um espaço realmente pra experimentação, pensando numa referência do independente”⁶⁰. Surge, assim, dois anos depois, em São Luís do Maranhão, o Chão: “um casarão do final do século

57 Manoel Ricardo de Lima, *Entrevista XVI* [ago. 2017], p. 271.

58 Fernando Lindote, *Entrevista XII* [jan. 2017], p. 223.

59 Enéas de Sousa, *Entrevista III* [nov. 2015], p. 86.

60 Samantha Moreira, *Entrevista X* [jan. 2017], p. 193.

XVIII, no centro da cidade, [atuando] como um espaço de residências artísticas, de experimentação e desenvolvendo uma série de projetos”⁶¹.

Vários espaços e ações propostos por artistas se seguiram e poderiam ser pensados a partir do Torreão, como o Atelier Subterrânea⁶², a Casa Paralela⁶³, a Sala Dobradica⁶⁴, para ficar em algumas propostas em Porto Alegre e RS. Mas como Jailton coloca em relação ao Torreão: “tudo o que fizemos e fazemos não tem qualquer ambição de criar um paradigma exemplar”⁶⁵. Quem sabe, então, não faça sentido traçar essas aproximações, tendo em vista que ao elencá-las se parte de um lugar muito mais exemplar, conformado a modelos, do que da continuidade de um pensamento

61 *Ibid.*, p. 193.

62 O Atelier Subterrânea foi um espaço independente de artes visuais localizado na Av. Independência, nº 745 / Subsolo, em Porto Alegre. Além de local de trabalho dos artistas integrantes - Lilian Maus, Túlio Pinto, James Zortéa, Guilherme Dable e Gabriel Netto - foi também um lugar aberto ao trânsito e diálogo de pessoas interessadas em arte. Surge em 2006, com os artistas Gabriel Netto, Jorge Soledar e Túlio Pinto. Atua até 2015, promovendo diversas exposições, cursos, palestras, performances, além de possibilitar um espaço para a publicação de escritos de artistas, textos críticos e teóricos sobre arte e para a documentação de eventos relacionados às artes visuais. Para mais informações consultar: Maus, Lilian (org.) *Subterrânea*. São Paulo: Editora Panorama Crítico, 2009; Waquil, Isabel. *Subterrânea Notas Entrópicas*. Porto Alegre: Publicato, 2015.

63 A Casa Paralela foi pensada como local de trabalho em conjunto, um atelier coletivo onde três artistas – Adriane Hernandez, Chico Machado e Thiago Reis – iriam focar em suas produções. À necessidade inicial de um lugar para se produzir, somou-se a vontade de criar um espaço de fluxo de pessoas com interesse no campo da arte, onde fosse possível o compartilhamento. Localizada na 1.577 da rua Uruguai, zona central de Pelotas, a Casa inicia suas atividades em dezembro de 2011 com a exposição *A Casa Expandida*. Se mostrava importante pensar no modo de ocupar o espaço, a finalidade de seus objetos e mobiliário e por isso todos os móveis foram projetados especificamente para compor a Casa. Fizeram parte da equipe Helena Moschoutis, responsável pelo projeto pedagógico e Carolina Moraes Marchese responsável pela equipe de organização e manutenção, A Casa Paralela foi mantida com recursos próprios e leis de incentivo à cultura. Também houveram parcerias com outros espaços culturais e com a Universidade Federal de Pelotas. Até o seu encerramento, em setembro de 2015, algumas exposições fizeram parte do cronograma anual de atividades como a feira de arte Mercado Paralelo. Para mais informações consultar: Nunes, Kamilla. *Espaços autônomos de arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora circuito, 2013.

64 A Sala Dobradica é formada por artistas e produtores culturais da cidade de Santa Maria e Porto Alegre, voltados à criação de formatos expositivos e efeitos de arte na vida cotidiana em diferentes modos e táticas de apresentação. Desde 2009, busca operar dobras sobre as noções de espaço artístico, a partir de parcerias com artistas/propositores/espacos mediante convite ou seleção de propostas para criação conjunta. Recorre à auto-gestão e ao esforço coletivo de interessados pela ideia para flexionar o lugar de exposição na premissa do “*faça com a gente*” e, também, do “*faça você mesmo*” um espaço de arte. Para mais informações consultar: <http://www.saladobradica.art.br/p/a-sala-dobradica-constituída-por-um_13.html> Acessado em jul. 2018.

65 Geraldo, 2008, p. 110.

ligado a invenção de fazeres – uma questão bem mais ampla. As ressonâncias do Torreão são, de qualquer forma, muito mais largas do que poderíamos abarcar nessa pesquisa. Talvez o que caiba considerar em relação a isso é a perspectiva anacrônica que sugere Manoel Ricardo sobre a diferença de contextos e a necessidade de invenção:

O clima [hoje] é bélico, né. Mas não muda muito. Tendo a achar que os nossos problemas não são muito diferentes dos problemas de Leonardo Da Vinci: estamos sempre tentando construir máquinas de voo. [...] A questão é que agora é o tempo da gente, então isso difere muito, quer dizer, de achar que os problemas dele eram mais simples ou que ele os resolvesse de uma forma mais serena porque eram mais simples. Quinhentos anos depois, é este mesmo problema, mas agora é minha vez. E as máquinas de voo de agora solicitam outras formulações matemáticas, então não posso partir da mesma matemática rudimentar do Leonardo Da Vinci. Preciso começar a responder perguntas que ele não se fazia. Por exemplo: se a pergunta, pra ele, era chegar à conclusão de que a Terra flutua no espaço. Ótimo, flutua. A nossa questão agora é: como? [...] Estou dando um exemplo e me parece que é isso, é preciso nos perguntar todos os dias: como isso flutua? Me parece que isso nos leva a pensar espaços como o Torreão. O Torreão flutuava no espaço. [...]. A questão é: como?⁶⁶

A fala lembrou-me os últimos versos do poema *Ocaso do século* de Wislawa Szymborska: “De novo e como sempre / como vemos acima / não há perguntas mais urgentes / do que as perguntas ingênuas”⁶⁷. Tentei mostrar com essa pesquisa que o Torreão continua a flutuar hoje enquanto pensamento, atitude, invenção, sempre a gerar perguntas. Para aqueles que dele fizeram parte e para os novos públicos que continua a alcançar, a presença atual do Torreão não se trata, retomando Deleuze, das influências, mas das “insuflações, flutuações que somos, com as quais nos confundimos”⁶⁸. Só nos cabe captar rastros e dar prosseguimento ao que lá se propunha a cada novo encontro: uma conversa inacabada que mantenha em movimento o pensar e o fazer arte.

66 Manoel Ricardo de Lima, *Entrevista XVI* [ago. 2017], p. 277-278.

67 Szymborska, Wislawa. “Ocaso do século”, in: *[poemas]*, seleção, tradução e prefácio de Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 75.

68 Deleuze, 2015, p. 346.

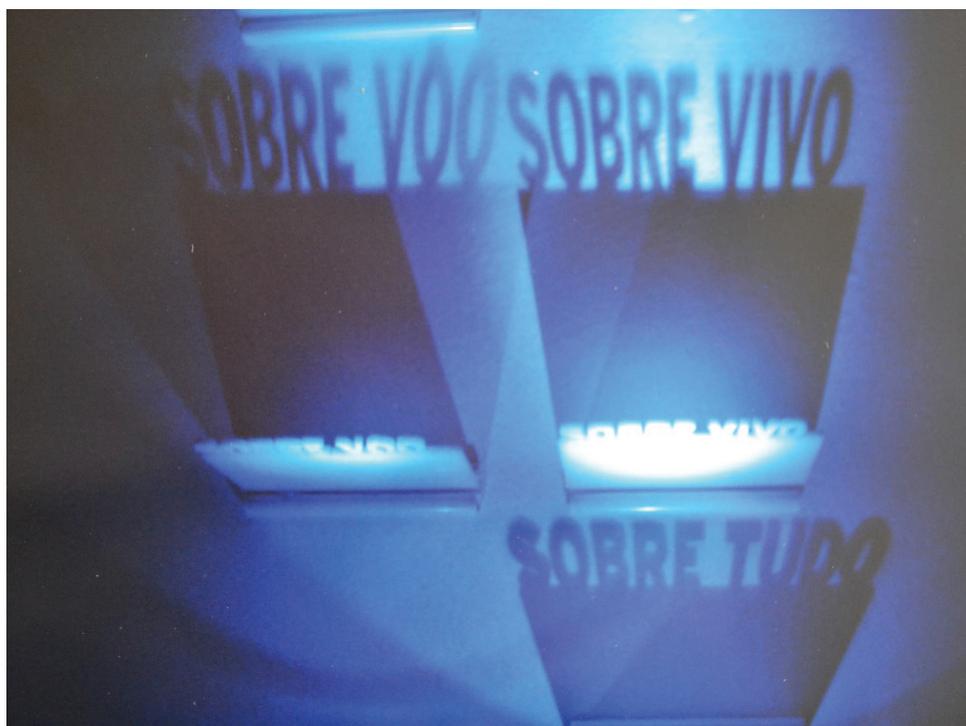


Imagem 43. Imagem de detalhe da intervenção de Chico Amaral (2007).
Fonte: Arquivo do Torreão.

0.3 Torrear



“*Que instante, que instante terrível é esse que marca o salto? Que massa de vento, que fundo de espaço concorrem para levar ao limite? O limite em que as coisas já desprovidas de vibração deixam de ser simplesmente vida no dia-a-dia para ser vida nos subterrâneos da memória.*”

Raduan Nassar

*O nome desse capítulo é uma apropriação do título da intervenção que a artista Maria Ivone dos Santos realizou no Torreão, em 1995. A imagem é de um detalhe da intervenção Secreções nº 2, realizada por Hélio Ferverza na torre em 1995.

Entre o vivenciar do dia a dia e a inscrição na memória, um corte. Como coloca Raduan Nassar em uma das formulações poéticas do livro *Lavoura Arcaica* (1989), há um limite, por vezes indistinto porém existente, entre vivências e memórias. Ambas as instâncias não deixam de participar do correr da vida, como dimensões de tempo coexistentes. Mas enquanto a primeira se dá no ato, no inaugurar diário de nossa presença no mundo, a segunda é rememoração insistente. Ela atua num plano virtual “em meio a sombras profundas e móveis” que emergem num gesto, num sorriso, num “fremir de pálpebras”, numa “vibração da pele”¹.

Acredito que a pesquisa que me propus a realizar tenha me colocado em diversas ocasiões a observar esse limite, a pensar sobre o “salto” referido por Raduan Nassar. Pois ao mesmo tempo em que acessava registros de arquivo que enfatizavam uma distância temporal – fotografias disponíveis apenas em negativos, folhas de fax com indícios de um texto apagado pelo passar dos anos – eu frequentava aulas no atelier de Jailton e presenciava relações que foram fruto do dia a dia do Torreão, prosseguindo em novos encontros. Ao mesmo tempo em que eu encontrava uma parte da estrutura material de uma das intervenções na torre – visivelmente vestigial, pois já desligada da inscrição no espaço específico para o qual fora criada – eu registrava conversas com pessoas que tropeçavam nos tempos verbais, referindo o Torreão, muitas vezes, com frases no presente.

A questão trazida pela pesquisa e trabalhada ao longo dos capítulos diz respeito a um olhar que tentou surpreender nos rastros deixados por registros e falas a potência do Torreão enquanto lugar gerador de acontecimentos. A ideia de acontecimento foi entendida no decorrer desses escritos como criação de espaços-tempos; emergência de novas imagens do pensamento; movimento capaz de tornar distinto um estado de coisas. Afinal, ficou claro desde o princípio que havia uma intensidade nas narrativas e imagens reunidas pela pesquisa que tocava o virtual, embaralhando continuamente passado, presente e futuro. Isso exigia um tipo de abordagem que fosse além da concepção de tempo como linha única sucessiva, pensando-o como coexistência de dimensões heterogêneas. A memória é, então, processo de atualização que se insere no presente.

O acontecimento, conforme Deleuze, precisa dispor da continuidade do tempo sucessivo para se efetuar, imprimindo seus efeitos nos corpos e nos estados de coisas². Não são os fatos, porém, mas o que deles transborda que depõem sobre a força e intensidade dos acontecimentos. Quando se busca situar as relações causais e as explicações que conformam os fatos, se está arranhando somente a face mais imediata

1 Musil, Robert. *O Jovem Torless* [1906]. Nova York: Penguin Books, 2001, p. 67. Tradução da autora.

2 Deleuze, Gilles. *Lógica do sentido* [1969]. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 175.

do que acontece. Aquilo que transborda – e continua a ser vida nos subterrâneos da memória – nos chega como virtualidade intensiva, sem responder à lógica da explicação. Foi, de fato, bastante desafiador tentar captar entre falas e imagens, vídeos e histórias, essas marcas do Torreão que atuam enquanto intensidade presente e ressoam de uma vivência à outra.

O caminho proposto para estes escritos foi guiado pelo processo de pesquisa: embora a primeira via a instigar o interesse em me aproximar do Torreão tenha sido a das narrativas e conversas sobre o lugar, é com a abertura do arquivo por Elida e Jailton à investigação que a pesquisa se adensa. Procurei transpor para o texto as sensações trazidas pelo inventariar de materiais, documentos, vídeos, fotografias e explorar algumas das ideias que surgiram do cruzamento dos registros com estudos teóricos sobre arquivo e memória. Eu buscava, sobretudo, captar as linhas de pensamento envolvidas na formatação do arquivo. Pude perceber que os registros atuaram produtivamente no transcorrer da trajetória do Torreão, sendo usados como material disparador de conversas e como meio de expandir a relação com trabalhos e encontros efêmeros que tinham lugar na casa. É a vontade de troca que motiva a constituição do arquivo por Elida e Jailton, sendo o ato de registrar parte de sua prática poética no Torreão.

O arquivo visivelmente não é tomado em alta conta por Elida e Jailton enquanto suporte oficial de uma história do espaço, mas encarado como caderno de anotações sobre as experiências que a construção do lugar proporcionou. Ele reúne diferentes materialidades e persiste hoje no que pude definir como um espaço de intimidade, inserido nas bibliotecas de Elida e Jailton. Para além do que foi produzido pelos propositores, pude vislumbrar também os registros criados e organizados pelos alunos do Torreão. Um indicativo de que o arquivo aponta para o futuro, trazendo materiais que ainda não foram devidamente estudados e sugerindo enfoques que mereceriam uma atenção especial. Um exemplo seria trabalhar com a contraposição entre a percepção que os artistas tinham das relações entre arte e lugar durante o processo de intervenção na torre – registrado em conversas por uma das alunas – e a atualização desse pensamento na sua produção atual. Certamente, são diversas as aberturas que o arquivo continua a oferecer para novas pesquisas.

Paralelamente à convivência com os materiais de arquivo, eu trabalhava em um segundo inventariar: o registro das narrativas de memória de alunos, frequentadores e visitantes do Torreão. Na mesma medida em que essas narrativas deixavam entrever pontos de contato com os demais registros, elas indicavam a importância de práticas e processos artísticos desenvolvidos no dia a dia da casa. Se, como escreveu Jacques Roubaud em um de seus poemas “uma lembrança não se escreve, não se mostra, não se diz, sem gente que espia”³, ao espionar as lembranças por meio das narrativas o meu

3 Roubaud, Jacques. *Algo: preto* [1986], trad. Inês Oseki-Dépré. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 15.

olhar foi sendo arrastado para os rastros do viver cotidiano do Torreão. Esse constituía um tema um pouco ausente no primeiro arquivo, mais concentrado nos registros da torre, mas ele se revelou bastante profícuo nas conversas. Percebo então que o papel central conferido por Elida e Jailton às relações entre arte e lugar estava conectado a uma construção coletiva, a estudos e práticas que marcaram, com muita intensidade, também a trajetória dos alunos e frequentadores da casa.

A arte como construção de lugar foi um tema trabalhado em diversas frentes no Torreão – em grupos de estudo, nas orientações, a partir das experimentações em salas, nas intervenções na torre e Ateliers Abertos. As múltiplas formas de endereçar essa questão e articulá-la com outros problemas da arte contemporânea afetou a produção dos alunos, bem como a relação que mantinham com o lugar. É sensível nos registros e falas o modo com que os alunos tomam parte da casa, contribuindo no processo de afirmação do Torreão como lugar de cruzamento entre produção e reflexão em arte contemporânea. A experiência de formação em arte lá vivenciada, a convivência e as trocas estabelecidas parecem ter suscitado a criação de linhas de presente diversas pelos alunos, que se abriram à possibilidade de modificarem pontos de vista sobre arte e educação e de exercerem sua atuação a partir de outras posições e regimes de pensamento em relação ao período em que entram na casa. Muitos dos frequentadores, que hoje são artistas, professores, críticos, curadores, atribuem ao Torreão um papel fundamental na formação do pensar e do fazer arte. Quais as ressonâncias que essas atuações trazem para o encontro com novos públicos? Parece ser por meio das pessoas, sobretudo, que o que se produziu no Torreão alcança o hoje.

Também me propus a explorar as ficções que mobilizaram e cercaram o espaço da torre. Guiando-me pelas marcas que as experiências junto às intervenções deixaram nos espectadores, percebi que as atividades lá propostas geraram uma disposição não só de artistas, mas também de frequentadores e visitantes em assumirem o ponto de vista da criação. Isso conduz à elaboração, pelos mais diversos públicos, de novas imagens do pensamento. A dinâmica das intervenções criou um ciclo de expectativas impactando, a cada nova configuração da torre, noções previamente construídas sobre o espaço e o tempo, a percepção e a arte, reveladas ficcionais, passíveis de reelaboração. Apenas projetadas ou, de fato, postas em prática com as intervenções, as imagens criadas ajudam a corroborar a ideia da torre como um espaço volátil que, além de se desdobrar em 89 versões, promove um pensamento processual sobre a transformação do espaço não só nos artistas mas em todos aqueles que o habitam. O estudo de um trabalho em específico – a intervenção realizada por Eduardo Frola na torre em 2000 – coloca em jogo as noções de limite e transbordamento com as quais todos os artistas tiveram que lidar ao passar pelo Torreão, produzindo torções em formas de fazer e repensando linguagens como parte do processo de responder àquele espaço específico.

A torre soa para mim uma experiência inversa da vivenciada nos Ateliers Abertos – workshops organizados por Jailton deslocando grupos de artistas para paisagens como desertos, praias e montanhas. Marcadas por uma enorme riqueza de elementos e por camadas imemoráveis de tempo, as paisagens impunham aos artistas outro tipo de desafio em relação ao que o Torreão oferecia. Se a torre significava a possibilidade de dominarem as coordenadas de um lugar, controlando muitos dos parâmetros que definem processos de fazer, as paisagens revelavam as dimensões ínfimas da ação humana na busca por fundar um lugar na imensidão. A cada deslocamento, o encontro com novos tipos de ambiente colocava em jogo o acaso, a procura pela troca e pelo amparo no grupo, a necessidade de agir sem esperar por resultados. Há um processo de aprendizagem nesse redimensionar constante de ações e fazeres, quando o exercício concentrado no espaço restrito das salas e da torre se alarga à vastidão de um deserto, de um cânion, à planura do pampa. Decorrem daí processos de descoberta de outras inteligências, a suspensão de expectativas e da própria ideia de arte, desvios em modos corriqueiros de trabalho, embates com novas coordenadas para o processo de criação. Os participantes vivenciam a experiência de compartilhar espaços-tempos drasticamente diferentes daqueles projetados e imaginados à distância, testando a capacidade do gesto de lidar com o imensurável.

Após explorar a montagem entre os momentos registrados em vídeo na época dos Ateliers Abertos e a percepção atual dessas experiências, o trabalho se dirige ao contexto específico do circuito de arte de Porto Alegre nos anos 90. Tomando como base a visão que os artistas projetam desse contexto, volto-me então para a maneira como o Torreão soube inventar a sua presença na cidade. Através de parcerias com instituições e outros espaços de arte, ele ajuda a constituir um lugar de que Porto Alegre carecia, ao conciliar a produção em arte contemporânea com uma dinâmica de trocas e conversações. O intercâmbio entre artistas locais, nacionais e internacionais na casa, bem como a ação multiplicadora dos alunos ajuda a inserir as questões lá trabalhadas dentre as discussões do circuito oficial. A escolha por inventar formas de fazer, escapando a modelos e modos de operar reproduzidos no sistema, marca a presença do espaço na cidade. O Torreão ajuda, com isso, a afirmar no circuito uma condição de possibilidade para o que se propunha diverso. Daí resulta o papel precursor que vários artistas conferem ao Torreão em relação a onda de espaços independentes que ocorre nos anos 90 e início dos anos 2000. Embora a ligação do Torreão com propostas de artistas tenha gerado parcerias e ações conjuntas — em especial na relação com Alpendre, em Fortaleza — procura-se demarcar neste trabalho as profundas diferenças que motivam a criação e atuação desses espaços. Acredito que as ressonâncias do Torreão vão além do parentesco com outras iniciativas independentes criadas na mesma época ou posteriormente. Sua ressonância diz respeito a um pensamento ligado à invenção de formas de fazer, que atua de maneira muito mais

larga, a cada vez que irrompe das trocas entre artistas ideias que vem transformar a paisagem da arte.

Situar a presença do Torreão hoje como pensamento ligado à invenção é considerar o que transborda da sua atuação, em lugar de se concentrar nas efetuações que ele produz em um estado de coisas – consequências práticas e concretas que o espaço gerou no circuito. Os acontecimentos, conforme Deleuze, nem sempre tem a ver com grandes revoluções. Eles podem dizer respeito “a uma variação atmosférica, uma mudança de cor, uma molécula imperceptível [...] uma bruma, uma névoa”⁴. Acredito que seja nesses termos, na ressonância de um pensar comprometido com a invenção e com a experimentação que o Torreão atuou e continua a atuar hoje. Ele torna palpável para aqueles que passaram pela casa a ideia de que é possível inventar novos espaços-tempos, fazer deles um lugar para o pensamento que difere do que se apresenta como norma. Aí está a singularidade no Torreão: “Não há uma experiência como o Torreão: que vem do modo que vem; se constitui como se constitui; se arma como se arma; que termina como termina. Morte e vida do Torreão, tal e qual, não tem”⁵.

Tratar dessa trajetória a partir desse ponto de vista coloca questões para o presente e o futuro: como pensar para além dos modelos e maneiras de fazer correntes que regulam o sistema da arte e do ensino da arte? Como atuar na arte e na educação de forma a não compartimentá-las, pensando e praticando essas dimensões conjuntamente? De que maneira criar no correr dos dias atuais imagens do pensamento que permitam a afirmação da arte enquanto pensamento singular? Como constituir espaços-tempos para que a produção e reflexão sobre arte contemporânea se dê de maneira mais coletiva? A pesquisa indica, ainda, outras perguntas: que tipo de abordagens inventar para que a memória de trabalhos e espaços seja pensada na articulação entre o material e o virtual? Por que vias afirmar hoje a necessidade de um pensamento em arte contemporânea que inaugure novas linhas de tempo e se fie pela constante reinvenção de formas de existir?

Cabe ressaltar, novamente, que essa pesquisa partiu de um enfoque específico que veio a determinar a relação com o arquivo e o conjunto de narrativas aqui consideradas. Ao tratar dos rastros de acontecimentos e experiências na memória julguei necessário registrar conversas com pessoas que tiveram um envolvimento efetivo com o Torreão, que acompanharam a trajetória do espaço, suas proposições e conexões com o circuito. As delimitações da questão de pesquisa deram margem a uma pequena coleção de histórias, compreensões e narrativas sobre o Torreão. Quantas outras ficções, contudo, poderiam e ainda podem surgir a partir de outras coleções, outros enfoques, outros modos de abordagem?

4 Deleuze, Gilles. *Diálogos (com Claire Parnet)*, trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998, p. 81.

5 Manoel Ricardo de Lima. *Entrevista XVI* [ago. 2017], p. 276.

Reafirmo, assim, a parcialidade da pesquisa, marcada por critérios, inclinações teóricas e escolhas poéticas próprias, mas também pelo acaso, por lances circunstanciais. Escolhi somar à pesquisa algumas das minhas experiências de leitura. A decisão de contemplar a literatura e de citar minhas leituras no texto surge da relação com a pesquisa, do embaralhar constante entre memória e ficção que percebo demarcar os documentos e falas que fizeram parte da pesquisa. Das obras literárias extraí questões teóricas e, sobretudo, entusiasmo para dar vazão ao processo de escrita. Penso ter incorporado no trabalho, dessa forma, um pouco do pensamento praticado no Torreão: tratei de inventar a minha própria forma de dizer uma distância. E de transformar aquilo que se distancia em algo que agora me concerne profundamente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMOVIC, Marina. **Marina Abramovic in conversation with Ana Bernstein.**

Trad. Maria Helena Bernardes In: Caderno de textos Arena Cursos. Maria Helena Bernardes; Melissa Flôres (org.) Porto Alegre: Impressos Portão, 2011.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios.**

Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. **Bartleby, ou da contingência.** Trad. Vinícius

Honesko. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

AGÊNCIA ESTADÃO. Christo fica nos “Portões” para sentir reação do público, 2005. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,christo-fica-nos-portoes-para-sentir-reacao-do-publico,20050218p5541>. Acessado em: jul 2017.

ALBUQUERQUE, Fernanda Carvalho. **Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição:** uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005).

Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2006.

AMARANTE, Ana Helena. **Poéticas do Acontecimento** – políticas do imperceptível.

Um estudo com a filosofia de Deleuze e Guattari. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Porto Alegre, BR-RS, 2013.

AMARAL, Aracy. **Cena Artística:** Arte Contemporânea. 2011.

Disponível em: <<http://www.forum permanente.org/painel/artigos/cena-artistica-arte-contemporanea/>> Acessado em jun. 2018.

ANTELO, Raúl. **A Ruinologia.** Florianópolis: Cultura e Bárbarie, 2016.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** Trad. Antônio

de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BHABHA, Homi. **O local da cultura.** Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BARRETO, Jorge Menna. **Belvedere** – intervenção de Carla

Zacagnini no Torreão. Porto Alegre: Torreão, 2002.

BASBAUM, Ricardo. “O papel do artista como agenciador de eventos e fomentador de produções frente à dinâmica do circuito da arte”. In: **O Visível**

e o Invisível na Arte Atual - Ciclo Internacional de Palestras / CEIA. Belo Horizonte: Centro de Experimentação e Informação de Arte, 2002

BENJAMIN, Walter. **Sobre Alguns Temas em Baudelaire.** Trad. José Carlos Martins

Barbosa e Hemerson Alves Baptista. In:_____ Obras escolhidas III - Charles

Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

_____. **Escavando e recordando.** In:_____ **Rua de mão**

única. Obras escolhidas. Vol. II. São Paulo: Brasiliense, 1998.

_____. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Trad. Gabriel Valladão Silva In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.) Porto Alegre: L&PM, 2013.

BELLOCH, Marcio. **Pulmo.** Porto Alegre: Torreão, 2004.

BERGSON, Henry. **Matéria e memória:** ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BISHOP, Claire. **Artificial hells:** participatory art and the politics of spectatorship. Londres: Verso Books, 2012.

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. **Formless. A User's Guide.** Cambridge: MIT Press, 2000.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. Frágil, mas não óbvio. **Zero Hora,** Porto Alegre, 9 set. 2000. Caderno Cultura.

BORGES, Jorge Luis. **Pierre Menard, autor Del Quijote.** In: Ficciones. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007.

_____. **História da eternidade.** Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BRAGA, Paula. “Quem é o público da arte?” In: Fialho, Ana Letícia; Kunsch, Graziela (orgs.) **Relatos Críticos da 27ª Bienal de São Paulo.** São Paulo: Hedra, 2011, p. 97.

BRETT, Guy; MACIEL, Kátia (org.). **Brasil experimental:** arte/ vida, proposições e paradoxos. RJ: Contra Capa Livraria, 2005.

_____. **Carnival of Perception – Selected Writings on Art.** Londres: Institute of International Visual Arts, 2004.

BRITO, Ronaldo. **Fato estético e imaginação histórica.** In: LIMA, Sueli (org.). Experiência crítica – textos selecionados: Ronaldo Brito. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. **Neoconcretismo:** vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac e Naify, 1999.

CANCLINI, Néstor. **A Sociedade sem relato:** Antropologia e Estética da Iminência. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

CARDOSO Jr, Hélio Rebello. **Acontecimento e História:** Pensamento de Deleuze e problemas epistemológicos das ciências humanas. In: Revista Trans/Form/Ação. São Paulo, 28 (2): 105-116, 2005.

CARVALHO, Ana Maria Albani de (org.). **Espaço N.O. - Nervó Óptico.** Coleção Fala do Artista. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

CATTANI, Icléia. **Da trama ao infinito,** 1997. Disponível em: <http://www.gisela.waetge.com.br/artes/artigos/da-trama-ao-infinito/>. Acessado em 09 dez. 2017.

- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994
- COSTA, Luiz Cláudio. **Registro e arquivo na arte:** disponibilidade, modos e transferência fantasmática de escrituras. In: Maria Virginia Gordilho Martins (Viga Gordilho); Maria Herminia Olivera Hernández. (org.) *Anais do 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Visuais*. Salvador: ANPAP, EDUFBA, 2008.
- _____. Luiz Cláudio. **A gravidade da imagem:** arte e memória na contemporaneidade. Rio de Janeiro: Quartet, FAPERJ, 2014.
- CYPRIANO, Fabio. **Performance e encenação:** uma análise de *Seven Easy Pieces* de Marina Abramovic. In: *Catálogo da mostra de performances Verbo 09*. São Paulo: Galeria Vermelho, 2009.
- DALTO, Renato Lemos. **Sim, vou fazer. E assim surgiu a torre**. In: *Revista Éticas*. Porto Alegre: Federasul, 2000, p. 44-51.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs:** Capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.
- _____. **O que é a filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- _____. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Trad. Roberto Machado [et al.]. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- _____. **Proust e os signos**. Trad. Antônio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- _____. **Dois regimes de loucos:** Textos e entrevistas (1975-1995). Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Ed. 34, 2016.
- _____. **Diálogos (com Claire Parnet)**. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo:** uma impressão freudiana [1995]. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Tradução de Antonio Ovideo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- _____. **Diante da imagem:** questão colocada aos fins de uma história da arte. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____. **La imagen mariposa**. Trad. Juan José Lahuerta. Barcelona: Mudito & Co, 2007.

----- . **O anacronismo fabrica a história:** sobre a inatualidade de Carl Eisntein. In: ZIELINSKY, Mônica (org.). Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

----- . **O que vemos, o que nos olha.** Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DISERENS, Corinne; ROLNIK, Suely (orgs.). **Lygia Clark:** da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.

DURAS, Marguerite. **O Amante.** Trad. Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FERRAZ, Maria Cristina. **Bergson hoje:** virtualidade, corpo, memória. In: LECERF, Eric; BORBA, Siomara; KOHAN, Valter (orgs.) Imagens da imanência: escritos em memória de H. Bergson. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

FERVENZA, Hélio. **Formas de apresentação:** documentação, práticas e processos artísticos. In: **Anais do 17º Encontro Nacional da ANPAP.** Sandra Regina Ramalho e Oliveira; Sandra Makowiecky. (Org.). Florianópolis: ANPAP, UDESC, 2008.

FIGUEIREDO, Luciano (org). **Lygia Clark_Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual.** Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FROTA, Eduardo. **ArteBra Eduardo Frota.** Rio de Janeiro: Automática, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

GERALDO, Sheila Cabo (org). **Entrevista: Torreão 15 anos de trabalho.** In: Revista Concinnitas, ano 9, volume 2, número 13, dezembro de 2008. Disponível em: <http://issuu.com/websicons4u/docs/revista131>. Acessado em: 20 de jan de 2015.

GOETHE INSTITUT/TORREÃO. **Project Artist in Residence.** Instituto Goethe: Porto Alegre, 2008.

GONZATTO, Camila. **Torreão – Entrevista com Elida Tessler e Jailton Moreira,** 2009. Disponível em: <<http://camilagonzatto.blogspot.com.br/2009/09/torreao.html>> Acesso em: 23 mai. 2016.

HUSTON, Nancy. **A espécie fabuladora:** um breve estudo sobre a humanidade. Trad. Ilana Heineberg. Porto Alegre/RS: L&PM, 2010.

JONES, David Houston, **Installation Art and the Practices of Archivalism.** New York: Routledge, 2016.

KRAUSS, Rosalind. **Willem de Kooning nonstop:** cherchez la femme. Londres: The University of Chicago Press, 2015.

- KWON, Miwon. **One place after another: site-specific art and location identity.** Massachusetts: MIT Press Paperback Edition, 2004.
- LIMA, Manoel Ricardo. **Por onde se vê um desembrulho?** Porto Alegre: Torreão, 2001.
- LIPPARD, Lucy. **The lure of the local: senses of place in a multicentered society.** Nova York: The New Press, 1997.
- LISPECTOR, Clarice. **A Paixão Segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MAE, Valter Hugo. **O filho de mil homens.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- MARX, Ursula [et al.] **Walter Benjamin's Archive: images, texts, signs.** Trad. Esther Leslie. Londres/Nova Iorque: Verso, 2007.
- MARGEL, Serge. **Arqueologias do fantasma: técnica, cinema, etnografia, arquivo.** Org. João Camillo Penna, trad. Maurício Chamarelli, Anne Dias. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.
- MASTROBERTI, Paula. A frágil torre da arte contemporânea. **Zero Hora**, Porto Alegre, 02 set. 2000. Caderno de Cultura.
- MELVILLE, Herman. **Moby Dick.** Trad. Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- MILLET, Catherine. **A Arte Contemporânea.** Lisboa: Ed. Instituto Piaget, 2000.
- MOREIRA, Jailton. **O Torreão como experiência de educação.** Revista Porto Arte 23 Volume XIII, novembro de 2005.
- MUSIL, Robert. **O Jovem Törless.** Nova York: Penguin Books, 2001.
- NACHTIGALL, Ethienne. **Notas de uma formiga brincando no rodapé.** Porto Alegre: Torreão, 2003.
- NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- NORBIATO, Luciana P. **Heróis da resistência.** Revista Seleçt, nº 14, nov. 2013.
- ORLANDI, Luiz. “Elogio ao pensamento necessário”, 2016, p. 17. In: Zoubarachvili, François. **Deleuze: uma filosofia do acontecimento.** Trad. Luiz B. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016.
- OSÓRIO, Luiz Camillo. “Um panorama e algumas estratégias”. In: Ferreira, Gloria (org.). **Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas.** Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- PAIM, Claudia Teixeira. **Espaços de arte, espaços da arte: perguntas e respostas de iniciativas coletivas de artistas em Porto Alegre, anos 90.** Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2009.
- PÉLBART, Peter Pál. **Os anjos de Swedenborg.** In: Revista Sequência, nº 26, junho de 1993, p. 18-27.

- PEREIRA, Robson de Freitas. **A delicadeza viril** – Eduardo Frota e o aniversário do Torreão. Porto Alegre: Colecionáveis Torreão, 2000.
- PINHEIRO, Jane. Arte contemporânea no Recife dos anos 1990: Grupo Camelo, Grupo Carga e Descarga e Betânia Corrêa do Araújo. Recife: Zanzar, 2016.
- PRIMA, Diane. **Rant**. Disponível em: <<http://modampo.blogspot.com/2006/04/diane-di-primas-rant.html>> Acessado em jun. 2018.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- _____. **A partilha do sensível: estética e política**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental (org.); Editora 34, 2009.
- RECENA, Maria Paula. **Rooms**. Porto Alegre: Torreão, 2001.
- REIS, Paulo; BASBAUM, Ricardo; RESENDE, Ricardo. **Panorama da Arte Brasileira**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2001.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François [et al.]. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2007.
- ROLNIK, Suely. **Lygia Clark: da obra ao acontecimento**. Nós somos o molde. A você cabe o sopra. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.
- _____. **Memória do corpo contamina museu**, 2007. Disponível em: <<http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/pt>>. Acesso em: 13 mai. 2016.
- _____. **Arquivo para uma obra-acontecimento**. In: Arquivo para uma obra-acontecimento: Projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto. São Paulo: Sesc, 2010.
- ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSENBERG, Harold. **The American Action Painters**. In: A tradição do novo. Tradução de: Cesar Tozzi. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- ROUBAUD, Jacques. **Algo: preto**. Trad. Inês Oseki-Dépré. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SANTOS, Jéverton. **Notas sobre o problema da memória em Bergson, Proust e Freud: a leitura dialética de Benjamin**, 2013. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/semanadefilosofia/XI/13.pdf>> Acesado em: 06 jun. 2016.
- SANTOS, Roberto Corrêa, “Opus Dei: Arte contemporânea e experiência”, in: Rezende, Renato; Kiffer, Ana; Bident, Christophe. **Experiência e arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2012.
- SENRA, Stella, **Artur Barrio – fricções entre arte e registro** (2012). Disponível em: <<https://stellasenra.wordpress.com/2012/05/12/artur-barrio-friccoes-entre-arte-e-registro/#more-54>> Acessado em out. 2017.
- SILVEIRA, Paulo. **As asas de Patricio Farías**. Porto Alegre: Colecionáveis Torreão, 2000.

STOLF, Raquel. **A construção / A queda**. Porto Alegre: Colecionáveis Torreão, 2000.

SZYMBORSKA, Wislawa. [poemas]. Trad. Regina Przybycien.

São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

TESSLER, Elida. **O tempo é onde, o lugar é quando**: Torreão. In: REVERBERAÇÕES (2008) Disponível em: <http://blog.reverberacoes.com.br/2008/10/o-tempo-e-onde-o-lugar-e-quando-torreao-por-elida-tessler/> Acessado em: 23 mai. 2016.

VALÉRY, Paul. **Poesia e pensamento abstrato**. In: Revista Variedades. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 201-218.

VEYNE, Paul Marie. **Como se escreve a história** – Foucault revoluciona a história. Trad. Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

VILA-MATAS, Enrique. **Não há lugar para a lógica em Kassel**.

Trad. Antônio Xerxenesky. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

ZERO HORA. **O Torreão agora é história**. Porto

Alegre, 29 set. 2009. Segundo Caderno.

_____. **Arte Emergente**. Porto Alegre, mai. 2001. Caderno de Cultura, p. 3.

ZIELINSKY, Mônica. **História da arte no Rio Grande do Sul a partir de arquivos**: as políticas da memória. In: Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (32: 2012 out.). Brasília: BBHA, 2012.

ZOUBARACHVILI, François. **Deleuze: uma filosofia do acontecimento**.

Trad. Luiz B. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016.

