

João Eduardo Loureiro

“Projeto para a Ocupação de uma Casa: revisão crítica”

fevereiro de 2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

João Eduardo Loureiro

“Projeto para a Ocupação de uma Casa: revisão crítica”

Dissertação apresentada para
obtenção do título de mestre em
Poéticas Visuais junto à Escola de
Comunicações e Artes da Universidade
de São Paulo, sob orientação da Profa.
Dra. Ana Maria da Silva Araújo Tavares

fevereiro de 2006

Banca Examinadora:

São Paulo, _____

Resumo:

Esta dissertação tem por objetivo analisar o trabalho artístico *Projeto para a Ocupação de uma Casa*, realizado dentro do programa de mestrado em Poéticas Visuais entre 2004 e 2005. Através desse trabalho pretendeu-se compreender e aprofundar o interesse no ambiente doméstico presente na produção que o antecedeu. Para isso, foi feita uma revisão crítica dessa produção, onde foram identificados os principais assuntos, recursos e problemas que formaram o interesse no ambiente doméstico. Essa revisão constitui a primeira parte desta dissertação.

Na segunda parte, é analisado o *Projeto*. Partindo de um conjunto de referências prioritariamente literárias, uma série de objetos foi elaborada para ocupar cada um dos cômodos de uma casa escolhida, de modo que, ao percorrê-la, uma narrativa de caráter ficcional se formava. No texto, verificam-se as intenções e resultados de cada peça e ambiente; se elas cumpriram a meta de aprofundamento e entendimento da questão doméstica, as suas soluções formais, os sentidos que engendraram e o papel que desempenharam na constituição da narrativa.

palavras-chave: arte contemporânea; escultura contemporânea; site-specific; ficção e arte; instalação.

Abstract:

The objective of this thesis is to analyze the art work *Project for the Occupation of a House*, which was developed within the masters program in Visual Poetics, between 2004 and 2005. The thesis has aimed at understanding and deepening the interest in the domestic environment that was present in the production that preceded it. In order to achieve this, a critical review of the production was carried out, in which the main subjects, resources and problems involved in the interest in the domestic environment were identified. This review constitutes the first part of the thesis.

In the second part, the *Project* is analyzed. With the background of a number of primarily literary references, a series of objects was elaborated to occupy each of the rooms of a chosen house, in a way that as the house was visited, a narrative of fictional character was formed. In the text, the intentions and results of each piece and surrounding are checked: whether or not they have achieved the result of deepening the understanding of the domestic question, their formal solutions, the meanings that were generated, and the role they played in the constitution of the narrative.

key-words: contemporary art; contemporary sculpture; site-specific; fiction and art; installation art.

Agradecimentos:

a Ana Luiza, pelas valorosas opiniões, idéias e discussões; pela revisão; pelo apoio e pelo amor

à professora Ana Tavares, pela orientação lúcida, paciente e amiga

a Sônia Salzstein e Zé Resende, pela participação crítica e incentivadora

à Fundação Vitae, pela bolsa que possibilitou a realização do Projeto para a Ocupação de uma Casa

a Leda Catunda, pela leitura

a Camila Oliveira, pela generosidade na confecção das plantas e elevações

a Edouard Fraipont, pelas fotografias

a Mariana D. Batista, pela tradução

a Montanaro, Luis, Dimas, Ângelo, Aloísio, Ali, Hubert, Jesus, Maurício e Afonso, valorosos parceiros na produção do trabalho plástico

aos meus pais, José e Ines

aos meus irmãos e cunhadas, Dado, Cris, Ângela, Chico, Lúcia, Jayme, Adriana, Bianca,
Léo e Ana Lúcia

à minha companheira Ana

Sumário:

Introdução	12
Parte 1 – os trabalhos entre 1995 e 2004	21
1. trabalhos sobre igreja – a relação com o referencial simbólico	21
Banco redondo	22
Cadeira vazada	23
Duas cadeiras	24
Espelho	26
Confessionário	27
Três módulos	28
2. pufes – exercícios com o repertório formal	30
Dez pufes com cinto	30
Dois pufes	32
Dois pufes grandes	33
Pufes compridos	34
Três pufes	34
Gomos	35
Diamantes	36
Grande pufe	37
3. trabalhos de um dia – determinação e consciência da regra	38
Conduzíveis	39
Joelma	41
Morros testemunhos 1, 2 e 3	42
Paisagem mole	43
Paisagem autoportante	44
4. primeiro grupo intermediário – exercícios sobre bidimensionalidade	46
Rampa com grades	46
Máquina de inclinar chapas de fórmica	48
Renata Renata	51

5. móveis – a consolidação do caráter doméstico	52
5.1. primeiro subgrupo	52
5.1.1. Balaio	53
5.1.2. Balanço	54
5.1.3. Muralha	56
5.1.4. Achacador	57
5.2. segundo subgrupo	58
5.2.1. Trabalho das patas	58
5.2.2. Porta com respiros	60
5.2.3. Colchão	62
5.2.4. Poste	63
6. jogos – a relação com o público	64
6.1. Sinuca 1	64
6.2 . Sinuca 2	67
6.3 . Fliperama 1	68
6.4 . Fliperama 2	70
6.5 . Placar	71
6.6 . Caça-níqueis	71
7. segundo grupo intermediário – trabalhos para situações específicas	73
7.1. Foco de incêndio	74
7.2. Nuvem	75
7.3. Passagem secreta	77
7.4. Piscina	78
8. edificações – o aparecimento da pesquisa bibliográfica	80
8.1. primeiro subgrupo	80
8.1.1. Máquina de paisagem	80
8.1.2. Clube	82
8.1.3. Recepção, administração, produção e distribuição	83
8.2. segundo subgrupo	86
8.2.1. Empena cega	88
8.2.2. Módulo rural	90
8.2.3. Repertório de arquitetura moderna brasileira:	92
8.2.3.1. alpendre	93
8.2.3.2. pátio interno	94
8.2.3.3. caixa de concreto	96

8.2.4.	Paisagens adjacentes: casa com piscina	98
8.2.5.	Vila Normanda	100
Parte 2: Projeto para a Ocupação de uma Casa		103
1. O desenvolvimento do Projeto		103
1.1.	Determinantes da escolha da casa	104
1.2.	A casa escolhida	107
1.3.	A relação com o meio de arte	108
1.4.	Primeiras abordagens	109
1.5.	A aproximação com o universo literário	112
1.5.1.	Robinson Crusoe	114
1.5.2.	Emílio, ou, Da Educação	117
1.5.3.	Sexta-feira, ou Os limbos do Pacífico	119
1.5.4.	Às Avestas	121
1.6.	Pensando a casa como espaço favorável à narrativa	124
2. A Casa		127
2.1.	A sala	127
2.1.1.	A aparência moderna	128
2.1.2.	O trabalho <i>sobre</i> o cômodo	131
2.1.3.	O jardim-de-inverno	132
2.2.	A cozinha	134
2.2.1.	A mesa com cadeira	135
2.2.2.	O lustre	139
2.2.3.	O relógio	142
2.3.	O quarto fechado	144
2.3.1.	O troféu de caça	147
2.3.2.	O lustre da escada	149
2.3.3.	O plafon amarelo	151
2.4.	O quarto de dormir	152
2.4.1.	O quarto dos troncos	153
2.4.2.	O exterior homogeneizado	155
2.4.3.	A imagem da cabana	157
2.4.4.	O lustre do quarto	158
2.4.5.	A colcha e o baú	159
2.4.6.	O RGB	161

2.5. A biblioteca	163
2.5.1. A estante Júlio Verne	164
2.5.2. A estante de natureza	166
2.5.3. A estante vazia	167
2.5.4. A estante RCxSF	169
2.5.5. A poltrona de leitura	169
2.5.6. A luminária e o lustre da biblioteca	170
2.6. O banheiro	171
2.6.1. O plafon do banheiro	172
2.6.2. Os sabonetes	172
3. Considerações finais – sobre a autonomia das peças	173
Bibliografia	176
Anexo – plantas-baixas e elevações	181

Introdução:

Dentro da área de concentração de Artes Plásticas, a subárea de pesquisa chamada Poéticas Visuais permite ao mestrando investigar sua própria produção artística. Ao ingressar no programa o artista se depara com um modelo aberto de dissertação, em que não existem parâmetros determinados para a confecção do texto. É comum nesse processo que, junto à reflexão, se construam novas obras, numa simultaneidade entre a produção plástica e a teórica.

Desse modo, cada artista pode acrescentar, com seu mestrado, uma nova proposta que, aos poucos, vai formando um *corpo de possibilidades* para a subárea de pesquisa. Esse conjunto de experiências diversas não chega a determinar modos específicos de produção acadêmica, mas forma um campo amplo de referência para futuros mestrados.

A questão que se coloca, de princípio, é simples: de que forma é possível transpor para a produção acadêmica a pesquisa que um artista desenvolve na produção plástica? A impossibilidade de uma resposta definitiva faz com que a indeterminação do formato de pesquisa seja, aparentemente, coerente. Parece correto que na adição constante de opções pessoais de condução dessa transposição se forme um conjunto de referência. Assim, existem trabalhos de formato mais acadêmico que, recorrentemente, esforçam-se por situar a produção do próprio artista historicamente, como se esta fosse o ponto atual do desenvolvimento de determinado assunto ou conceito. Nesse caso, determina-se um conjunto de fatores relevantes do trabalho e vai-se identificando uma ascendência histórica e um corpo de relações teóricas para esses fatores. Outra opção comum é fazer coincidir texto e produção plástica, construindo uma dissertação que se apresenta como obra e que se encaixa confortavelmente na continuidade da própria produção.

Para o meu projeto de mestrado, propus a realização de um trabalho plástico e a elaboração de um texto a partir desse trabalho. Visava, primeiro, qualificar a produção plástica como pesquisa e, segundo, formar um texto de reflexão diretamente ligado à produção, que escapasse do alinhamento histórico e das simplificações conceituais. O texto tem por objetivo dar a ver, da maneira mais clara possível, como é pensado o trabalho pelo artista.

A execução de uma obra para o mestrado pareceu ser um caminho natural: já há uma pesquisa em desenvolvimento na minha produção que se dá, *grosso modo*, pela construção de objetos. Fazê-lo ali é dar continuidade a esse processo e, ao mesmo tempo, ter a chance de estabelecê-lo teoricamente, obrigando a uma reflexão mais analítica.

O projeto plástico proposto procurou alinhar-se a essa posição, tendo ele mesmo a intenção de funcionar como uma pesquisa sobre o corpo do trabalho anterior.

Desde o princípio da minha atividade como artista as obras que produzi estavam carregadas de um caráter doméstico. Elas se assemelhavam a móveis ou tiravam destes características formais relacionadas ao uso. Esse teor doméstico foi, pela sua recorrência, se tornando um ponto de interesse para o desenrolar da produção. Aos poucos se formou a idéia de criar uma situação ideal de investigação desse teor, que seria construir obras a partir de um espaço doméstico dado: uma casa.

Ocupá-la gradativamente, com objetos pensados especificamente para essa situação, pareceu ser uma opção lógica para o aprofundamento e a compreensão dessa “domesticidade”. Desse modo alinharam-se a intenção de investigar a produção e a execução de um trabalho plástico.

O trabalho foi chamado *Projeto para a Ocupação de uma Casa*.

Sabemos, então, que propor um trabalho plástico como parte do mestrado serviu a uma investigação prática do teor doméstico comum a diversas obras da minha produção. O *Projeto para a Ocupação de uma Casa* é, portanto, a consequência de um percurso, o dado mais recente de uma pesquisa em andamento. O texto da dissertação, que tem por objeto esse *Projeto*, não poderia desconsiderar esse percurso prévio. Por esse motivo a dissertação foi dividida em duas partes. A primeira trata da produção anterior ao mestrado: cerca de cinquenta peças construídas no período que vai do término da faculdade de artes plásticas, em 1995, até o ano de 2004. Ela serve, a princípio, para contextualizar o leitor, para dar a ele a possibilidade de acompanhar o *modo* como se formou a demanda para esse *Projeto* e evidenciar a coerência de tal proposição dentro da minha produção. No entanto, escrever a primeira parte simultaneamente à construção das peças para a *Ocupação*

favoreceu a compreensão da recorrência do teor doméstico no trabalho; ajudou a entender seu papel, seus recursos e seus significados. Assim, escrevê-la serviu tanto ao texto (contextualizando o leitor), quanto à produção do trabalho plástico, o que torna essa primeira parte um componente indispensável desta dissertação.

A segunda parte do texto, por sua vez, trata diretamente do *Projeto para a Ocupação de uma Casa*, realizado entre 2004 e 2005.

Ao tentar definir que tipo de texto deveria ser produzido para esta dissertação, aproximei-me de um dos modelos mais recorrentes, citado acima. Pareceu-me, inicialmente, que o texto da dissertação deveria estabelecer estrategicamente um “modo de dar a ver a produção plástica” que reverberasse o comportamento que os próprios trabalhos estabelecem em sua relação com o mundo. No conjunto da obra apresentado na primeira parte, como se verá, é disseminada uma aparência de funcionalidade: a alusão ao uso (quase sempre frustrado), que confunde o status daqueles objetos, fazendo-os oscilar entre obras-de-arte e itens “comuns”, como máquinas ou móveis. O texto se alinha com essa condição: apresenta uma análise seca das peças, pouco afetiva, quase funcional. O tom pouco pessoal sugere uma “visão externa” da produção, coerente, a meu ver, não apenas com o aspecto industrial de diversas peças, que parece sugerir a inexistência de um autor, como se elas fossem produtos de uma linha de montagem, mas também com uma ênfase recorrente na superfície, uma certa recusa da interioridade nos diferentes trabalhos. Nesse sentido, o tom distanciado do texto reverbera a fatura das obras tridimensionais e alinha a dissertação com aquele modelo que a propõe como obra. Por outro lado, esta transferência não basta nem para a investigação pretendida, nem para a análise mais intensa da produção corrente, tornando necessário que o texto, para além do jogo com a formalização seca dos trabalhos, cumpra seu papel de reflexão e compreensão com seriedade e responsabilidade.

Outro ponto importante da dissertação é a escassez de menções a outros artistas e obras. Obviamente, durante estes dez anos de produção, inúmeras referências apareceram para o trabalho: artistas estrangeiros e artistas nacionais, acessíveis em exposições, aulas e livros. No entanto, como se verá, são raras as alusões a eles. Optei por manter o texto distante desses referenciais porque, ao incluí-los, incorreria

no risco de perder o foco, de me distanciar de uma reflexão crítica estruturada na leitura objetiva das obras e do modo como elas informam umas às outras. Acho que o exame da lógica da construção dos trabalhos, *grosso modo*, pode prescindir dessas referências. Acho interessante também que a leitura dos trabalhos possa estar livre de qualquer atrelamento a um ou outro artista; que possa acontecer sem o amparo de associações que avalizem a produção. Muitas influências são óbvias, muitas referências são perceptíveis, mas a escolha por um texto mais expositivo, mais fluido, pouco entrecortado por alusões ao meio de arte, me pareceu vantajosa. A intenção não é situar o trabalho no meio de arte e, sim, entender seu próprio sistema, entender a relação cognitiva que ele estabelece com o mundo.

A Parte 1 – os trabalhos entre 1995 e 2004:

Na Parte 1, uma revisão crítica procura identificar as principais questões da produção, elucidando desde o já citado interesse no ambiente doméstico até temas, procedimentos, recursos e problemas presentes nos objetos.

A Parte 1 está dividida em oito pequenos grupos: os *trabalhos sobre igreja*, os *pufes*, os *trabalhos de um dia*, o *primeiro grupo intermediário*, os *móveis*, os *jogos*, o *segundo grupo intermediário* e as *edificações*. Alguns desses conjuntos realmente têm uma coesão material ou temática (como os pufes e os trabalhos sobre igreja, respectivamente) que os agrupa naturalmente. Outros, no entanto, pautam-se por aspectos mais gerais da conformação dos trabalhos – um teor negativo ou um conjunto de regras anterior à sua confecção – e foram formados visando à estruturação do texto em módulos mais ou menos coesos, favorecendo a percepção dos desdobramentos de uma peça na outra e a expansão do repertório.

Para cada grupo colocado no texto é feito um parágrafo introdutório onde aparecem os principais conteúdos do conjunto e a justificativa que o une. Junto ao nome do grupo está um subtítulo que pretende tornar mais legível o mote (amplo) que o determina, facilitando a circulação do leitor pelo texto. Assim, o *grupo intermediário*, por exemplo, tem por subtítulo *três exercícios sobre bidimensionalidade*. Muito embora as obras que ele contém tragam outros conteúdos, é possível identificar nelas a relevância da relação entre dados bidimensionais e o objeto tridimensional.

Uma importante decisão sobre a estrutura do texto é o relaxamento da ordem cronológica. Embora haja, junto ao título da obra descrita, a data da sua execução, a ordenação cronológica da leitura foi descartada em favor de um desenvolvimento temático. Pareceu mais importante mostrar os desdobramentos de questões de uma obra para outra do que manter uma seqüência temporal rígida. O texto não segue o desenrolar cronológico do trabalho, mas sim, o desdobramento do pensamento no trabalho, apesar da intermitência com que este se aproxima de diferentes questões. Fica claro, dessa maneira, como exercícios iniciais de compreensão da forma se desdobram em situações mais complexas, desde os primeiros exercícios com os *Pufes* (alterações de escala e forma), até as estranhas articulações da *Sinuca 1*, onde o objeto desestrutura sua possibilidade de apreensão.

Acredito, então, que o desenvolvimento do texto através das relações que se estabelecem entre as peças torna a leitura mais fluida, facilitando a compreensão da minha produção. Assim, pode-se perceber que a cada trabalho analisado expande-se o repertório – de recursos de linguagem, de temas e de abordagens –, abrindo espaço para a incorporação de novos campos de interesse. O relaxamento cronológico sinaliza um respeito pelo sistema de produção, onde é comum um assunto ter idas e vindas, aparecendo em trabalhos esparsos, de modo a proporcionar tempo suficiente para reflexão, aprimoramento ou até mesmo mudança de direção. Confio que, com esta opção, a leitura será mais prazerosa, uma vez que se abre mão da regra temporal em favor da fluidez do desenvolvimento de conteúdos, reverberando, por que não, o interesse na narrativa que aparece mais adiante no *Projeto para a Ocupação de uma Casa*.

Outra condição proporcionada pelo relaxamento da ordem cronológica é a possibilidade de jogar tanto com a formação dos grupos quanto com a sua ordenação, de modo a estabelecer uma continuidade entre eles. Isso pode ser visto nos casos em que o último trabalho descrito de um conjunto alinha seus conteúdos ao primeiro do próximo, deixando claro que a divisão nesses grupos é consequência de uma ação deliberada, de uma opção parcial pelo destaque de um aspecto da obra em detrimento de outros (indicando também que alguns trabalhos poderiam aparecer em mais de um grupo).

Em boa parte das obras descritas pode-se reconhecer um processo de *problematização de um ponto de interesse*, que vai ser apresentado e “solucionado” no decorrer da construção. A identificação de um “problema” em um campo eleito é dirigida, quero crer, pelo potencial poético aí percebido. O problema formulado não é necessariamente pertinente para a área de origem, apenas um arbitrariamente escolhido visando justamente à construção da sua “solução”. O trabalho não toma para si, portanto, a tarefa de responder às demandas do campo eleito.

Tomemos a obra chamada *Empena cega* (p. 88) como exemplo: no campo da arquitetura, a empena cega de um prédio – aquela que, por estar muito próxima de um terreno vizinho, não pode conter qualquer tipo de janela ou abertura – raramente é encarada como elemento fundamental para a edificação. Ela não é *assunto* do prédio (salvo exceções), mas sim uma conseqüência da sua conformação. Na obra *Empena cega*, no entanto, esse elemento arquitetônico assume o controle de todas as outras características do “edifício” construído. Desse modo, a empena cega foi identificada como um *problema* daquele campo, a arquitetura, não sendo, necessariamente, um problema *para* aquele campo. Sendo esta a natureza do *problema*, a obra resultante se apresenta como (uma) sua possível *solução*.

Ao identificar os principais elementos, assuntos, recursos e problemas da minha produção, a primeira parte do texto prepara o terreno para a análise do *Projeto para a Ocupação de uma Casa*. Ao lê-la, elucida-se que o *Projeto* é um *desdobramento lógico* de toda a produção anterior. Justifica-se, assim, o espaço dedicado à produção anterior nesta dissertação: a revisão daqueles trabalhos favorece intensamente a compreensão do *Projeto para a Ocupação de uma Casa*.

Vale ressaltar que a Parte 1 não pretende ser uma listagem de questões que serviriam de base para a produção das peças para a *Ocupação*. A intenção do *Projeto* nunca foi consolidar os conteúdos presentes na produção anterior, ao contrário, procurou-se, pelo aprofundamento num ponto central, *entender* e *dar seqüência* às investigações que vinham se desenvolvendo desde então, expandindo ainda mais as possibilidades lingüísticas, os recursos e os campos de interesse futuros. A segunda parte da dissertação não é, portanto, um exercício de

identificação sistemática com o conteúdo da parte anterior, ao contrário, ela dá, seguindo o mesmo procedimento do trabalho plástico, seqüência a ela.

Parte 2 – análise do *Projeto para a Ocupação de uma Casa*:

A segunda parte da dissertação começa com a apresentação do *Projeto para a Ocupação de uma Casa*, o trabalho plástico realizado para o mestrado. O texto se inicia com a descrição do processo de determinação dos parâmetros de escolha da casa a ser alugada; elucida os critérios relacionados à idéia de família e classe social associados a ela. A seguir mostra como, a partir dessa definição, e ainda informado por experiências do processo de procura, foi-se definindo o tipo de abordagem que seria feito a essa *Casa*, que, como se verá, tomou os rumos de uma narrativa de caráter ficcional.

O texto passa então à descrição do imóvel locado e, a partir daí, analisa a aproximação entre a *Ocupação* e o repertório literário que se formou como referência para ela. Analisa um a um os textos mais relevantes para o *Projeto*, tendo por objeto a aproximação que eles guardam com a condição de privacidade excessiva trabalhada na ficção em torno da qual ele se estrutura. Estabelece ainda, antes de ingressar na “visita” à *Casa*, a relação do *Projeto* com o meio de arte, deixando claro que o interesse sempre esteve muito mais voltado para uma investigação interna da produção do que na proposição de uma “alternativa” para a inserção dos trabalhos no mundo¹.

Após esse bloco de contextualização, o texto ingressa finalmente na *Casa* propriamente dita, passando de cômodo a cômodo e avaliando criticamente cada um dos seus componentes, obedecendo a um provável percurso de visita que busca reverberar, minimamente, a experiência do público.

Assim como na Parte 1, a estruturação do texto em pequenos grupos temáticos se mantém na segunda parte da dissertação, ali, segundo a distribuição natural dos espaços. O grupo *cozinha*, por exemplo, contém os objetos *mesa com cadeira*, *relógio*, *lustre* e *toalhas*. Como na Parte 1, outra vez, cada grupo tem uma

¹ Esse esclarecimento sobre a relação do *Projeto* com o meio de arte não contraria a intenção de concentrar esta dissertação nos assuntos internos do trabalho, como foi dito logo acima.

“introdução” que informa o leitor sobre o seu conteúdo; o papel do cômodo no trabalho e a sua localização no espaço físico da casa. É nessa nota introdutória que se conectam mais claramente os significados individuais ao todo; é aí que se constroem relações mais diretas com os outros ambientes da Casa. É com o conjunto dessas breves introduções que se pode perceber mais claramente o significado geral do trabalho.

Deve-se considerar, no entanto, que o conjunto dos trabalhos descritos na Parte 1 e o conjunto dos trabalhos construídos para a Casa são diferentes. Enquanto a primeira parte da dissertação trata da seqüência da minha produção (e, por maiores que sejam as conexões entre as diversas peças, ainda assim elas são completamente independentes umas das outras), a segunda parte trata o conjunto de elementos da Casa como um *sistema fechado*. Ao final, a *Ocupação* se tornou um sistema de informações entrelaçadas onde, a todo o momento, os objetos e ambientes remetem uns aos outros. Por mais que possa me concentrar na análise de uma peça isolada, por mais que possa entender seus conteúdos autônomos, é a sua inserção no todo, a sua participação dentro desse sistema, que interessa à análise do *Projeto*².

Se na Parte 1 havia um relaxamento da ordem cronológica em favor de uma integração temática, na parte 2, a obediência ao provável percurso da visita não esconde a rede de relações de duplicidade e referência que se estabelece gradativamente na Casa. Ao contrário, a obediência ao percurso reitera a estrutura narrativa do trabalho plástico.

Ao percorrermos os diversos ambientes da Casa podíamos perceber que os significados dos objetos que víamos iam se acumulando no percurso. Assim, a sala, por exemplo, comunicava determinados conteúdos na nossa primeira relação com ela, logo ao entrarmos na Casa. Ao seguir com a visita, carregávamos essas informações para os outros ambientes, fazendo com que a sua leitura sempre estivesse permeada por aquelas informações. Ao voltar à sala, após completar a visita, tinha-se, ali, uma nova experiência. Na visita à Casa, então, ia-se formando

² A participação no *Projeto para a Ocupação de uma Casa* não exclui a possibilidade das peças existirem autonomamente fora dali, de preservarem a integridade do seu discurso numa outra situação expositiva. Ver “Considerações Finais”.

um acúmulo de experiências onde cada novo dado alterava e desdobrava os anteriores. Desse modo, não nos deparávamos com um conjunto de peças soltas – uma exposição de esculturas dentro de uma casa –, mas com um sistema coeso em que cada elemento desempenhava um papel determinado, imprescindível como as engrenagens de uma máquina.

O texto da segunda parte da dissertação tenta dar a ver como esse sistema estava montado; as diversas conexões entre seus elementos, a identificação e a abordagem dos seus focos de interesse. Mais do que o ambiente doméstico, a *Ocupação da Casa* se debruçou sobre o sujeito que se revela e se constrói por meio do entorno, sendo justamente o entrelaçamento dos signos que compõem esse entorno projetado que forma o sistema da *Casa*.

Parte 1 – os trabalhos entre 1995 e 2004:

Os primeiros trabalhos tridimensionais que realizei, no período imediatamente após a conclusão da faculdade de artes plásticas, podem ser divididos em dois grupos distintos, que foram executados paralelamente: são os trabalhos sobre igreja e os pufes.

1. Trabalhos sobre igreja – a relação com o referencial simbólico:

Os trabalhos sobre igreja são um conjunto de peças relacionado aos móveis do meio religioso, aludindo às suas especificidades.

Um móvel que foi construído para que se confessem pecados ou para que se pague uma penitência tem um emprego moral que o distancia da sua finalidade prática. Através de um conteúdo metafísico declarado, os móveis religiosos extrapolam funções objetivas – assento, armazenamento, ventilação – e se dedicam a carregar e veicular signos – no caso, de absolvição, de redenção etc... Este parece ter sido o principal ponto de interesse naquele universo: a evidência de que um objeto pode trazer outro tipo de finalidade que não o uso material, transmitida por recursos específicos.

Os móveis religiosos, pelo seu simbolismo carregado, indicam claramente que é possível atingir significados diversos dos funcionais por meio de recursos de forma e linguagem. Soma-se a isso o fato de que recorrem constantemente aos mesmos símbolos, tornando muito legível o papel que estes cumprem no todo. A possibilidade de identificação e articulação de símbolos cria um campo facilitador para os exercícios com o trabalho.

No entanto, ficou claro ao longo dos anos que essa pesada carga simbólica trazia uma espécie de *discurso pronto* para esse grupo de obras, mesmo que o objeto de investigação tenha sido, desde o princípio, a capacidade que têm certos recursos formais de carregar significados imateriais, e não o conteúdo do imaginário religioso.

É preciso considerar que, ainda que esses trabalhos estejam muito engessados nesse simbolismo, eles são responsáveis pelo desenvolvimento de alguns pontos pertinentes para a produção que viria a seguir.

Primeiro, a inauguração do interesse no mobiliário, eixo da maior parte do trabalho posterior;

Segundo, a noção básica de que um objeto pode veicular significado para além das suas funções objetivas;

Terceiro, a percepção de que a linguagem escolhida para o objeto – seu material, sua escala, seu acabamento, sua forma etc... – determina um discurso.

1.1. Banco redondo (1995):

É um trabalho todo feito em madeira compensada revestida de folha de Imbuia, escurecida posteriormente. Esse objeto é um banco de igreja que sugere ter-se animado e, numa espécie de movimento autônomo, tomado a forma circular, fechando-se completamente num disco. Não há acesso possível aos assentos e tudo o que se disponibiliza a um eventual usuário é o genuflexório.

Apesar da retórica óbvia – que só é possível a penitência, e em nenhum momento o conforto – esse objeto causa alguma estranheza. Se por um lado a forma “infinita” do círculo alude à transcendência religiosa, a um conteúdo imaterial, por outro o trabalho se apresenta como um móvel, como um objeto da *vida real*. Ele reforça uma religiosidade legível para depois passar a operar criticamente sobre ela (ao oferecer somente o genuflexório ao público). Esse tom crítico, facilmente construído na articulação do simbolismo carregado, não tem qualquer efetividade: a igreja e a religião são *cachorros mortos*, “atacá-los” desta forma é inócuo, é se beneficiar dessa condição. Mas é preciso considerar, para entendermos como funciona um dos mecanismos básicos da minha produção, como essa crítica se concretiza num móvel. Isso acontece quando o trabalho apresenta um objeto (identificável, o banco de igreja) pervertido, desviado da sua finalidade, habitando exatamente o mesmo universo dos objetos comuns, transferindo para o mundo real, portanto, o significado

construído por esse desvio. A forma circular, “única alteração no móvel original”, é o *desvio crítico* que acontece nesse objeto.

O elemento que serve de referência para o trabalho – o banco de igreja – é identificável imediatamente. O acabamento escolhido – madeira escurecida e lustrada – ajuda na associação com o mobiliário religioso e, ao mesmo tempo, se aproxima do mobiliário doméstico tradicional, igualmente sisudo e pesado. Então, aquilo que se vê, apesar das idiosincrasias, se apresenta como um móvel *plausível*. Usar o mobiliário, e também outros objetos do mundo, como veículo crítico (que se constrói por meio de desvios e simulações), é um movimento recorrente na minha produção. Embora esse movimento tenha se tornado cada vez mais complexo com o desenvolvimento dos trabalhos, ele já podia ser identificado no *Banco redondo*.

1.2. Cadeira vazada (1995):

O segundo trabalho sobre igreja a ser tratado aqui se parece com uma seção retirada de um banco de igreja. Essa “seção” tem o tamanho necessário para o uso individual, assemelhando-se a uma cadeira.

Construída em madeira compensada, essa “cadeira” traz todas as superfícies que já estariam visíveis no banco original folheadas de Imbuia escurecida. Por sua vez, as áreas reveladas com o corte³ – com a “extração” dessa seção do todo do banco – são folheadas de uma madeira clara, o Pau-marfim. O assento, o encosto e o genuflexório são ocultos, tendo seus interiores igualmente revestidos de madeira clara. A *Cadeira vazada* constrói seus significados através de dois pontos centrais associados: primeiro, a cadeira, seção do banco, faz *alusão ao indivíduo dentro do coletivo; segundo seu interior revelado é vazio*.

A cadeira, extraída de um banco para diversas pessoas, aponta o descolamento da situação coletiva, da qual a igreja talvez seja tradicionalmente a instância-símbolo, e a afirmação da individual. A agressividade do movimento de extrusão parece ter como fim a revelação do interior, a exposição de um segredo. A frieza com que isso é feito, cirúrgica, coloca essa revelação dentro de um procedimento industrial. A

³ A representação do corte, que aparece em diversos trabalhos, sugere, ou que da peça apresentada foi retirada uma parte, ou que a peça apresentada era parte de um todo maior do que ela. O corte sempre alude à relação do trabalho em questão com um volume mais completo do que ele.

desmontagem “científica” do objeto religioso parece revelar um vazio interior, o símbolo sem conteúdo.

Novamente o trabalho se construiu na operação de pequenos desvios feitos dentro de um universo simbólico facilitador, e seu discurso não vai muito além dessas metáforas. No entanto, outros aspectos dessa peça são importantes para a produção posterior. Primeiro, a referência que a linguagem escolhida faz ao mobiliário tradicional (que aparece em todo esse grupo), segundo, a idéia de representação do corte e, terceiro, a presença de recursos de representação bidimensional (como o uso da área de cor e a reafirmação da forma por meio do desenho).

A representação do corte em um objeto reapareceu outras vezes no decurso da minha produção, cumprindo papéis distintos. Se aqui ela revela o interior oco, em outros momentos opera ao contrário, mostrando que um objeto contém um interior “vivo”. O modo como esse corte é representado, pela *diferença de cor* – neste caso pelas folhas escuras na superfície original e claras nas seccionadas – transformou-se no recurso mais utilizado para essa representação. Em outros casos, a diferença entre o que era interno e o que era externo numa peça se deu por uma mudança na textura da superfície, como veremos nos *Gomos*, descritos na página 35.

Na *Cadeira vazada*, o corte na cor clara destaca o desenho do móvel, representando no espaço o *diagrama* da cadeira. Esta representação bidimensional permite que em um único plano (aquele do corte) identifiquem-se, tanto o objeto – cadeira –, quanto os espaços ociosos no seu interior – uma das principais características constituintes do seu significado.

Essa espécie de codificação de um objeto por meio da redução da sua estrutura a um desenho tornou-se um dos principais procedimentos – e assuntos – da minha produção.

1.3. Duas cadeiras (1995/1996):

Essa obra é composta por duas “cadeiras de igreja” que, à semelhança do trabalho anterior, representam seções recortadas de um banco de igreja.

Essas *Duas cadeiras* ficam posicionadas uma de frente para a outra, como numa conversa. Mas o “corte” nelas é de outro tipo: não revela seu interior, ao contrário,

elimina toda a interioridade, restando apenas as linhas que desenham suas arestas no espaço. Toda feita de caibros de mesma medida, nenhuma dessas cadeiras tem assento ou encosto, somente o esqueleto destes, sua estrutura fundamental.

Uma delas tem as cores determinadas da mesma maneira que a *Cadeira vazada*: a superfície do “banco original” é revestida por folhas de Imbuia e, onde foram feitos os “cortes”, seja para subtração ao banco, seja para extração dos miolos dos assentos e encostos, é revestida por folhas de Pau-marfim claras.

A outra cadeira faz o mesmo movimento de diferenciação entre superfície e miolo, mas, desta vez, feito por duas cores de fórmica. Assim, na superfície original temos um azul claro e, no miolo, a cor branca.

As *Dois cadeiras* parecem contrapor um universo natural – dado pelo revestimento de madeira, em que há verossimilhança na representação dos cortes –, a um artificial, em que se abandona a verossimilhança pelo uso da fórmica. A qualidade industrial desse material empresta aos objetos que ele reveste um caráter impessoal, como se eles também fossem resultado de produção serial. Ao contrapor a fórmica à madeira nessas cadeiras, pode-se revelar que não há naturalidade, que a cadeira de madeira não é a “seção real de um móvel preexistente”. Então, o acabamento industrial da fórmica revela o disfarce do móvel análogo, apresentado-o como objeto igualmente artificial. A cadeira com fórmica desacredita a simulação feita pela de madeira, desmontando seu sistema de significação.

A revelação do mecanismo utilizado nessas representações atinge todos os outros objetos que pretendem a verossimilhança dentro do grupo de trabalhos sobre igreja. Esse é o ponto mais importante das *Dois cadeiras*: dar a ver as estratégias de representação das outras peças, possibilitando que o público tome consciência delas.

O uso da fórmica num sistema de representação, como instrumento revelador da artificialidade, se tornou importante para a produção posterior. A sua homogeneidade material, a sua cor planar passaram a auxiliar a construção de uma ênfase bidimensional nos objetos. Como nas *Dois cadeiras*, funcionou em diversos momentos como fator de desmantelamento da realidade de um objeto, chamando a atenção para os mecanismos nele utilizados para construir a representação. Fazer

cadeiras usando apenas as linhas que as determinam, formando um desenho no espaço, reitera claramente este aspecto.

Vai se tornando claro, pouco a pouco, que o universo religioso, referência sobre a qual os trabalhos são construídos, fica em segundo plano frente à relevância das experiências com a linguagem.

1.4. Espelho (1996):

O *Espelho* é todo feito de madeira folheada de Imbuia escurecida. Trata-se de um espelho autoportante que tem, instalado na sua frente, um genuflexório. Tanto a largura do espelho quanto a do genuflexório indicam que o objeto deve ser operado por uma única pessoa. Sua altura, no entanto, mais baixa que a de um espelho de corpo inteiro, impede que possamos nos ver refletidos ao estarmos de pé diante dele. Só é possível ver-se ao se ajoelhar no genuflexório.

Manipulando o simbolismo religioso, o *Espelho* construía um discurso de natureza moral, onde a vaidade implicava em penitência. A obviedade dessa construção só evidencia a literalidade na articulação de signos prontos com a expectativa de gerar significado. Mas, outra vez, é possível reconhecer determinados procedimentos nesse trabalho que foram incorporados à linguagem e ao repertório de recursos da minha produção posterior.

O *Espelho* oferece ao espectador uma operação física, uma interação. No entanto, ela não precisa se concretizar para que se compreendam os significados presentes: a percepção de que ao ajoelharmos conseguimos nos ver é possível mesmo que não se ajoelhe. Isso nos diz que *a exposição do mecanismo prescinde da sua operação prática.*

A operação prática propriamente dita – ajoelhar-se – não acrescenta nada à experiência do trabalho, embora este *pareça ser* o caminho para a sua compreensão, afinal, o *Espelho* provoca-nos a fazê-lo. A frustração das expectativas de *ganho* ao ajoelhar – é evidente que a penitência não redime a vaidade – revela que o que está em jogo é justamente a conscientização dessa expectativa. O

operador⁴ se flagra sendo manipulado, vê-se, no *Espelho*, sem ganho algum, e percebe que desde o princípio o trabalho lidava com as suas expectativas. A provocação à interatividade revela-se um recurso perverso de crítica à relação que o público estabelece com o trabalho. Neste sentido, então, o trabalho acaba se mostrando moralista: ele pretende ter uma função didática em relação à sua própria operatividade⁵.

1.5. Confessionário (1997/1998):

O *Confessionário* é uma obra que integra esse grupo de trabalhos sobre igreja mesmo tendo sido executada um pouco depois, descolada temporalmente do conjunto original.

Trata-se de uma “caixa” de madeira, totalmente fechada, cujas dimensões, na proporção de dois cubos empilhados, abrigariam um homem sentado.

Em uma das suas laterais, a caixa tem um conjunto de pequenos buracos redondos, organizados sistematicamente em fileiras, de forma a ocupar a metade superior dessa face. Toda a peça é folheada de madeira avermelhada, menos o lado em que se encontram esses buracos, revestido de madeira mais clara (Pau-marfim). O tom claro não representa aqui a seção de um suposto objeto anterior, mas destaca a face que rompe a integridade do sólido ideal. Os buracos são emoldurados por peças torneadas no mesmo Pau-marfim, de modo a lhes acrescentar um pequeno relevo que os destaca do plano.

Pela função que os furos cumprem em relação à caixa – fazer circular ar e som entre dentro e fora –, fica sugerido que ela também é funcional. No entanto, como se trata de um objeto hermeticamente fechado, não há qualquer possibilidade efetiva de uso. Desse modo, o *Confessionário* conforma primeiro uma dialética entre interior e exterior, alinhada com a essencialidade da sua forma cúbica.

Sobre essa construção se desenvolve uma segunda leitura, mais metafórica: o *Confessionário* aparenta ser uma caixa que contém – ou poderia conter – algo vivo,

⁴ São usados neste texto diferentes termos para tratar o público: uso *espectador* quando analiso a relação visual com a obra; *operador* quando essa relação implica em interação; *visitante* quando faz referência ao público dentro do *Projeto para a ocupação de uma casa*.

⁵ Ele é moralista então, não no discurso sobre a vaidade, mas na tentativa de ensinar uma relação adequada com a obra de arte.

que se comunica com o exterior através desses orifícios. Eles deixam passar parcialmente o som e o ar, causando a sensação de que o objeto poderia servir para aprisionamento, muito embora não haja qualquer outro acesso além deles.

A alusão ao universo religioso é menos imediata do que em outros trabalhos desse grupo; o objeto não reduz seus significados a essa associação, que só se torna mais clara com o título. O desconforto que causa está relacionado ao confinamento sugerido, que não se articula necessariamente com aquele universo de referência.

Esse distanciamento da literalidade – o objeto não é um confessionário, um banco, uma cadeira... – aparece como um ganho na produção, uma sofisticação do discurso que se dá pelo acréscimo de certa ambigüidade na identidade dos objetos. Essa ambigüidade é, em parte, resultado da soma da aparente funcionalidade do objeto com a sua total impossibilidade de uso. O artefato, simples, dá poucas informações ao espectador, estabelecendo com ele uma relação em que sempre parece faltar um dado conclusivo. Parece ser preciso que se solucione um enigma com apenas alguns dados insuficientes. Isso é indicador do distanciamento do simbolismo religioso; os elementos disponíveis não levam diretamente à ele, nem ele justifica plenamente estes elementos.

As arestas limpas da peça a reafirmam como uma espécie de sólido essencial, algo como um cubo, reiterando sua estranheza. Essa forma genérica se apresenta, no entanto, como um móvel. Toda a ambigüidade da peça está aí: o móvel, objeto possível, deve ter uma função; sempre cumpre uma função. Mas aqui não parece ser possível determiná-la; não somos capazes de concluir a esse respeito. Mantém-se aberto seu significado; tudo o que podemos é associá-lo a um ou outro objeto sem, contudo, nomeá-lo. O *Confessionário* constitui-se então ambigüamente, por meio de uma *aparente funcionalidade* que se tornou recorrente em trabalhos posteriores.

1.6. Três módulos (1998):

Esse é o trabalho final que integra o grupo dos objetos relativos à igreja, muito embora ele não trate dessa temática em nenhum momento. A associação se dá pela decorrência imediata que esses módulos têm do *Confessionário*: eles têm, os três, exatamente as mesmas dimensões daquele, e são igualmente confeccionados em

madeira revestida por folhas de Imbuia e Pau-marfim, seguindo a lógica de representação dos “cortes” por diferença de cor, estabelecida nas *Cadeiras*.

Os *Três módulos* apresentam uma *seqüência de preenchimento ou esvaziamento* do seu interior.

O primeiro é uma caixa toda fechada, sem qualquer abertura, como um “bloco original”, ponto de partida ou de chegada do exercício.

O segundo módulo tem a metade superior “esvaziada”, conservando-se apenas as arestas: uma vez que as dimensões de cada uma das peças são iguais às de dois cubos empilhados, o esqueleto da metade superior desse módulo tem a forma de um cubo. Seguindo o padrão estabelecido para a representação do corte, todas as superfícies que foram “reveladas” com a extração são folheadas de madeira clara.

O terceiro módulo, por sua vez, tem dois espaços esvaziados: a metade superior, como no módulo anterior, e a metade inferior, seguindo o mesmo procedimento.

O conjunto dos três mostra então, pela primeira vez na minha produção, uma *construção* narrativa. Na verdade parece trabalhar com um *dado estrutural* da narrativa: a diferença de uma “cena” para a outra é sempre a mesma⁶; os *Três módulos* marcam um ritmo mecânico, revelador de uma estrutura de consolidação da linguagem. Pode-se considerar que os trabalhos sobre igreja anteriores já traziam a presença de narrativa, afinal, ali se contava com uma história anterior, com dados simbólicos, com um campo de referências. Nos *Três Módulos*, justamente pela ausência de um elemento referencial (um banco de igreja, por exemplo), não se constrói uma história, mas se trata da própria constituição da narrativa: mantém-se uma essencialidade que reduz o trabalho à simples revelação da estrutura que tematiza. Desvelar a base dessa estrutura – a seqüência de fatos – acrescentou este recurso ao repertório de ferramentas para o trabalho – que foi, aliás, bastante utilizado adiante – ao mesmo tempo em que elucidou definitivamente esse interesse pelo caminho narrativo.

Como já se disse, obviamente se trata de um exercício que não está mais amparado pela simbologia religiosa. A sua inserção nesse grupo, no entanto, não se deve

⁶ O trabalho apresenta uma seqüência regular de fatos idênticos, muito legível por seu desdobramento ponto a ponto.

somente a dados formais herdados do *Confessionário* e das *Cadeiras*: aqui acontece uma espécie de consolidação dos ganhos das peças anteriores (outros além do interesse na narrativa). Assim, descolados daquela temática, esses módulos trazem a linguagem do mobiliário, a escala de uso do corpo, a representação do corte e, por fim, certo caráter artificial (o módulo fechado, absurdo, parece ser um falso bloco de madeira maciça), podendo, portanto, ser vistos como um apanhado das conquistas de todo o conjunto.

2. Os pufes – exercícios com o repertório formal:

Os pufes são a segunda família de trabalhos que fiz no começo da minha produção. Eles foram construídos ao mesmo tempo em que os trabalhos sobre igreja, no período de 1995 a 1997. Esse conjunto de objetos não tem nenhum lastro simbólico, como aquele do meio religioso.

Da mesma forma que o conjunto anterior, os pufes constroem e desconstroem associações com objetos familiares através da pesquisa formal.

Na realidade, essa “família” se apresenta como uma seqüência de exercícios, de experiências com forma e escala. Seu valor para a produção posterior está justamente na formação de um repertório: cada um dos exercícios possibilitou a compreensão de um ou outro fator, de um ou outro uso para uma determinada informação.

2.1. Dez pufes com cinto (1995):

O primeiro trabalho tridimensional que realizei foi o *Dez pufes com cinto*.

Em 1995 estava tentando construir uma “instalação” para uma disciplina da graduação. A noção que tinha desse tipo de trabalho naquela época era bastante limitada. Optei por construir um conjunto de pequenos objetos idênticos que seriam distribuídos irregularmente pelo espaço a ser ocupado. Obviamente o resultado não constituía nenhum significado relevante relacionado ao “espaço real”; a distribuição irregular se mostrou ineficiente e restrita, no máximo, a mero exercício compositivo.

Os elementos que construí para esse projeto de instalação foram dez pequenos pufes de curvim preto, mais ou menos do tamanho de bolas de futebol, de forma

ligeiramente mais cônica do que uma bola. Sua base era circular, da medida do diâmetro total; as laterais divididas em gomos; o topo fechado por um círculo pequeno. Eram preenchidos de espuma flocada⁷, mas não muito cheios, de maneira que mantinham uma forma meio amolecida.

Como o projeto não funcionou, aqueles objetos permaneceram carentes de uma solução que lhes conferisse sentido. Decidi então agrupá-los e amarrá-los por um cinto feito do mesmo curvim preto. Assim, o objeto resultante assemelhava-se a uma estranha “caixa de ovos”, com duas fileiras de cinco pufes atadas por um cinto largo. Sua fivela ficava no centro de um dos lados menores, enfatizando o sentido do comprimento.

A anedota da formação desse trabalho conta a história da identificação de um problema e sua conseqüente solução. Esse procedimento voltou a aparecer mais adiante, em outros trabalhos: ele parte da eleição de um campo de interesse, envolve o estudo desse campo, a elaboração de problemas desse campo (obviamente os problemas identificados não são “problemas inerentes àquele campo”, mas situações que interessam ao trabalho por seu potencial poético, posteriormente “problematizadas” por ele), e a elaboração e construção de soluções. Os *Dez pufes com cinto* resultantes dessa situação, trouxeram à luz a impossibilidade daquele modelo de “instalação”, mas, mais importante que isso, apresentaram a concentração daqueles objetos num sólido tridimensional com potencial poético, dado justamente pela visibilidade do “problema”. A estranheza do objeto final se dava principalmente pela objetividade com que os pufes estavam concentrados dentro daquele cinto. O objeto era muito convincente, parecia ter uma função muito determinada, uma que justificaria todas as suas características.

Para os pufes, o cinto cumpria um papel claramente funcional – agrupá-los e mantê-los juntos. O cinto *guardava* os pufes. Logo, aqueles pufes tinham uma função a ser exercida “fora do cinto”. A funcionalidade legível do cinto emprestava uma “suposição de funcionalidade” aos objetos reunidos.

⁷ A espuma que enche um objeto é chamada *flocada* quando é formada por um volume de pedaços irregulares (geralmente sobras industriais de densidades variadas). É comumente usada no preenchimento de almofadas.

O caráter funcional de uma peça pode ser tornado questão, então, sem que ela tenha qualquer função real, apenas pela existência de um segundo elemento que desempenhe alguma função em relação ao primeiro⁸. Nos *Dez pufes com cinto* estava se originando esse jogo com a aparência de funcionalidade que se tornou freqüente no trabalho posterior.

2.2. Dois pufes (1995):

Trata-se de um objeto constituído de dois pufes de aproximadamente cinqüenta centímetros de diâmetro por cinqüenta de altura, construídos de curvim preto e recheados – também de maneira a ficarem meio amolecidos – de espuma flocada. Eles estão conectados por seus topos, por meio de um tubo igualmente revestido de curvim, só que branco. Esse tubo tem a largura de dez centímetros e se conecta a eles de maneira a dar seqüência ao afunilamento que têm próximo do topo. Assim, a conexão entre eles parece ser “natural”, já que dá seqüência orgânica a sua forma. Esse tubo tem comprimento suficiente para que os pufes possam assumir diversas posições um em relação ao outro. Dessa maneira o trabalho não assume uma montagem definitiva, oficial. A qualidade mole do objeto – dada pela escolha do material flexível e pela indeterminação da sua montagem – acentua aquela proximidade com o universo biológico sugerida pela sua forma orgânica.

O uso do preto e branco nesse trabalho sugere a relação muito próxima que ele guarda com o desenho (todas as peças que desenvolvi partiram do trabalho em desenho). Há uma qualidade gráfica nessa escolha que confere àquele objeto tridimensional um caráter bidimensional. De certa maneira, fica sugerida que a sua natureza é representacional; que as partes foram escolhidas num momento anterior à concreção tridimensional.

A cor também serve a uma sistematização do objeto: cada um dos elementos tem sua cor determinada (os pufes são pretos, o cordão é branco), como se através dela

⁸ É possível pensar que isto é mais legível nos *Dez pufes com cinto* porque neles esses elementos são partes independentes, realmente separadas. É possível que se identifiquem os dois componentes do trabalho – pufes e cinto – e que se perceba que *o cinto foi acrescentado aos pufes*. Se não bastasse isso, a presença da fivela indica uma constante possibilidade de reversão dessa condição.

se elucidassem suas diferentes funções. A presença da cor parece atribuir o papel de cada elemento, parece ser funcional.

A *moleza* dos *Dois pufes*, somada à aparência de objeto de uso – há parentesco com o pufe doméstico e uma insinuação de conforto – comumente é confundida como um convite à interatividade. No entanto, aqui, embora a escala ainda seja a humana, o objeto se apresenta mais como *manipulável* do que como receptivo ao corpo. Pensando nessa possibilidade de uso por parte das pessoas é que fui levado a construir uma segunda versão desse trabalho.

2.3. Dois pufes grandes (1996):

A idéia, como foi mencionada acima, era ampliar o trabalho anterior e entender melhor os significados dessa suposta oferta de “interação” pelo trabalho. A alteração na escala buscou deslocar a relação funcional (afastando-se da maneabilidade), experimentando a inclusão do corpo inteiro.

Os pufes passaram a ter cerca de um metro de diâmetro por um metro e vinte de altura. A espessura do cordão que os une também foi um pouco alargada. Mantiveram-se as cores preta e branca, bem como os materiais.

O resultado ficou aquém do esperado: o aumento da escala realmente levou à sugestão de uma interação física do público com o trabalho mas, em nenhum momento, isso trouxe questões de interesse para a peça. Essa possibilidade de interação com o trabalho acabou por resumir seus significados ao simples uso, que, por sua vez, não constituía qualquer discurso, ou experiência relevante para o operador.

Mesmo que, nas ocasiões em que foi exposto, não houvesse de minha parte qualquer intenção – ou indicação – de que as pessoas pudessem operar o trabalho, o aumento da escala reduziu consideravelmente a ambigüidade da peça no tocante a essa possibilidade de uso. O que pretendia ser uma provocação ao corpo foi tomado como convite, e levado a cabo, tornando a experiência vazia.

Assim, os *Dois pufes grandes* realizaram um exercício de alteração de escala, e seu valor esteve menos no resultado que na elucidação da gama de variações que o

trabalho poderia desenvolver em sua relação com o público e com a noção de interatividade.

2.4. Pufes compridos (1996):

O exercício seguinte, *Dois pufes compridos*, procurou justamente se afastar dessa sugestão de uso que aparecia nos trabalhos anteriores. Desse modo, aquela situação com dois pufes conectados foi “alongada”. O resultado é uma peça bastante linear, em que cada um dos pufes mede cerca de dois metros de comprimento mas tem apenas vinte centímetros de diâmetro. A conexão entre eles foi, ao contrário, encurtada, de forma a funcionar mais como uma dobradiça do que como um cordão que possibilitaria maior independência entre os módulos. Mantiveram-se, mais uma vez, as cores preta e branca.

O distanciamento da sugestão de uso resultou em um objeto mais estranho, onde o material macio parece incoerente com a forma rígida. A articulação entre os módulos também ficou mais objetiva e, de certa forma, comunica melhor que os cordões compridos a própria idéia de articulação.

Por ser muito baixo e já formalmente distante do pufe doméstico, raramente instiga a interação.

A forma mais objetiva, menos orgânica, associada à ênfase na linearidade, evidenciou a qualidade gráfica do trabalho, sugerindo que ele tenha acontecido como uma rápida solução de desenho.

2.5. Três pufes (1996):

O exercício seguinte acrescentou um terceiro pufe a essa equação. Mais uma vez, a família dos pufes serviu como campo de pesquisa para a formação de uma linguagem tridimensional dentro da minha produção.

Foi natural o acréscimo de um terceiro módulo: a finalidade era testar a construção de um objeto que não amparasse seu discurso numa dicotomia.

A escala escolhida para os *Três pufes* é intermediária entre a dos *Dois pufes* e a dos *Dois pufes grandes*. Mesmo assim, sugere mais a manipulação do que uma interação completa do corpo.

A forma dos módulos também é semelhante à desses dois trabalhos, algo esférica. A conexão entre os módulos voltou a ser comprida, e o que se destacou aqui foi o grande número de possibilidades de montagem. Manteve-se o preto-e-branco.

2.6. Gomos (1996):

Do acréscimo para a fração. O exercício seguinte foi a construção de dois “gomos”, um preto e o outro branco, que aparentam ter sido extraídos de um pufe completo.

Os puffes anteriores eram formados por um conjunto de faixas – gomos – costuradas umas às outras, configurando um corpo esférico ou cilíndrico. O que esse trabalho sugere é que dois desses gomos foram retirados e expostos, revelando, ao contrário do que se esperava, que o interior dos puffes não era preenchido de espuma, mas que, como algumas frutas, continha um cerne.

De fato, a face desses *Gomos* que parece ser a “casca” exterior do pufe original é feita do mesmo curvim liso dos outros trabalhos. Já as duas faces “reveladas” são feitas de um curvim decorado com relevos de plantas, sugerindo um interior mais vivo, regularmente protegido por aquela superfície exterior, mais seca.

Aparece aqui, pela primeira vez nessa família, uma alusão ficcional. Ao desvelar o que há dentro dos puffes, os *Gomos* possibilitam uma expansão dos significados dos trabalhos anteriores, distanciando-os do exercício formal ao aproximá-los de um caminho mais narrativo, sugerindo que eles tenham uma existência “viva”. A despeito da má solução dada para o miolo dos puffes (apresentado pelos *Gomos*) – esse curvim com uma padronização decorativa – que mais agrega uma ornamentação à peça do que sugere aquele interior vivo que pretendia, o exercício realiza seus intentos.

Seria importante ainda lembrar que a representação do corte, tão presente nas peças sobre igreja, aparece como assunto deste trabalho.

É por meio dela que se acrescenta o dado narrativo a esta família. Foi necessário achar uma solução para essa representação que fosse coerente com o caráter orgânico dos trabalhos. Ao invés de, como nos trabalhos sobre igreja, representar o corte pela diferença de cor, aqui ele deveria sugerir uma continuidade maior entre exterior e interior, um desdobramento de uma região na outra.

2.7. Diamantes (1997):

Este trabalho é composto por dois pufes em forma de diamantes. Um maior, confeccionado em couro preto, e outro menor, em curvim marrom⁹. Ambos são recheados com espuma flocada e plumante¹⁰.

As formas escolhidas, cônicas, favorecem a identificação com os diamantes. Mas, além disso, as conexões entre os diversos gomos que compõem o cone possuem uma particularidade: pequenas abas são formadas, com um excesso de tecido, próximas ao topo do “diamante”, acrescentando àquela forma mole uma certa angulosidade, similar à da pedra lapidada. Nessas pequenas arestas que se formam fica também sugerida uma irradiação de luz, um brilho.

Assim, seguindo o caminho dado pelos *Gomos*, que aludem a uma realidade que não é totalmente imanente ao objeto, esses pufes pretendem representar outras coisas. Some-se a isso a decisão pelo nome *Diamantes* – e não por um mais descritivo, como vinha acontecendo nas peças anteriores – e temos outro dado a indicar um rumo mais narrativo.

O uso do marrom em um dos *Diamantes* desconstrói a dicotomia preto / branco, afastando o trabalho daqueles exercícios, onde o preto-e-branco parecia reduzir os objetos aos seus aspectos mais fundamentais de material e forma.

Nesses *Diamantes* é acrescentado um dado narrativo que leva a solução formal a servir a um assunto externo, eleito *a priori* para o trabalho. Parece haver, dessa maneira, um adensamento do trabalho, a construção de uma segunda camada de significação que está colocada *sobre* aquela com a qual vinha trabalhando. Também vale ressaltar que o objeto externo escolhido – o diamante – só é reconhecível, mesmo com a ajuda do título, por que sua forma já está totalmente codificada. A codificação de um objeto é uma *simplificação* do conjunto das formas possíveis para

⁹ O Diamante maior, preto, é confeccionado em couro, ao invés do curvim habitual. Essa escolha foi uma tentativa de passar daquela representação de couro feita pelo curvim para o material propriamente dito. No entanto, a artificialidade do curvim interessava mais do que a *verdade* do couro. A diferença entre os dois materiais dentro deste trabalho não é relevante em si, não altera a leitura. Mas é importante ressaltar que nesse tipo de experiência foi se formando um repertório.

¹⁰ *Plumante* é uma fina manta acrílica, geralmente colocada entre a espuma flocada e o material de revestimento – no caso, o curvim – para amenizar a granulação que esta pode causar na superfície do objeto.

a sua representação. A forma resultante comunica, quase como símbolo, o objeto representado.

Esse *processo de codificação* acontece todo o tempo no desenho: a representação de uma casa, de uma árvore, pode se dar por um número bastante reduzido de traços e ainda assim ser legível imediatamente.

Mesmo elementos menos concretos, como a luz (que costuma ser desenhada como “raios”) ou a qualidade vítrea de um objeto (que no desenho pode aparecer como uma seqüência esparsa de linhas inclinadas e paralelas) são passíveis de codificação e, justamente por seu caráter etéreo, enfatizam o poder desse processo. Nos *Diamantes*, as pequenas arestas que se formam no encontro dos gomos, sugerindo luz e brilho, são os indícios mais fortes da origem bidimensional do trabalho, justamente por apresentarem tridimensionalmente codificações de efeitos que, na realidade (tridimensional) ocorreriam espontaneamente.

A escolha por uma forma genérica – um denominador comum – como procedimento de representação na minha produção, é um aspecto que se origina no exercício do desenho.

2.8. Grande pufe (1997):

O último trabalho dessa família é o *Grande pufe*. Esse trabalho, que originalmente não tinha um título, ganhou, aqui neste texto, esse “apelido” mais descritivo – ele é o maior pufe do grupo – para facilitar a referência.

O *Grande pufe* mede, esticado, quase sete metros de comprimento. Ele é composto por dois elementos distintos: uma forma parecida com a de um balão de São João, revestida de curvim marrom, e uma cauda que, saindo do seu bojo, vai se alargando até constituir uma grande esfera. Essa “cauda com bola” é revestida de curvim preto. A intenção com esse trabalho era justamente pensar a construção de uma *seqüência narrativa*. Elaborar uma peça que fosse composta por uma seqüência de fatos alinhados, uma seqüência de formas.

Apesar das diferenças entre os dois “fatos” escolhidos – de forma e de cor – eles estão unidos formando um só volume. O ponto de conexão entre os dois é alcançado suavemente por ambos os volumes, de modo que a transição de um para

o outro se faz naturalmente, como uma simples passagem. As linhas que resultam da costura dos seus gomos também seguem de um elemento ao outro, tracejando essas formas e enfatizando seu caráter seqüencial.

A escala aqui é um pouco agigantada em relação ao corpo humano: a desconstrução da aparência funcional que tinha sido efetivada nos *Pufes compridos* reaparece no *Grande pufe*, mas por outra via. O agigantamento das formas afasta o trabalho do ambiente doméstico, de qualquer ambigüidade de uso, afirmando-o mais como escultura, como objeto monumental. Neste sentido, o trabalho apresenta certa estupidez; um singelo pufe doméstico colocado de maneira monumental. Não é confeccionado num material que resista às intempéries, num material nobre ou tradicional. Há uma qualidade absurda na sua existência grande e mole, uma idiotia¹¹.

Estas duas famílias – trabalhos sobre igreja e pufes – serviram de base para a construção de um repertório sobre o qual o trabalho pôde seguir seu desenvolvimento. Outras “famílias” ou “grupos” se formaram, alternando-se com peças mais autônomas. Mais do que uma identidade material completa como nos pufes, ou temática, como nos trabalhos sobre igreja, esses grupos intermediários guardavam uma identidade mais processual e reflexiva. Menos coesos formalmente, associam-se, para fins de análise, por seguirem uma mesma linha de investigação. A seguir, vou tratar dos trabalhos de um dia e do primeiro grupo intermediário.

3. Trabalhos de um dia – determinação e consciência da regra:

Todos os trabalhos que tinha produzido até então precisaram ser executados por profissionais especializados como marceneiros e tapeceiros. Além disso, seu custo era relativamente alto e demoravam muito tempo para ficar prontos. Pensando sobre esse conjunto de características decidi propor o exercício de construir trabalhos que fossem concebidos e executados no período máximo de um dia. Assim, dentro desse

¹¹ O termo *idiotia* classifica o objeto como estúpido ou imbecil, por seu caráter pretensioso ou afetado. O *Grande pufe* revela consciência dessa condição de existência ao manter a ordem trocada dos termos do seu título: *Pufe grande* seria descritivo, enquanto *Grande pufe* ilustra melhor essa aspiração de grandiosidade e de monumentalidade (como Grande Buda) que não se realiza no objeto em si, mas nas qualidades agregadas à sua superfície, como o gigantismo.

prazo restrito, deveria ser capaz de confeccionar um trabalho completo. As conseqüências imediatas foram o recurso aos materiais baratos, de fácil manipulação, a simplicidade nas soluções e a falta de acabamento nas peças.

Todos os trabalhos deste grupo foram construídos com máquinas manuais, o que confere certa irregularidade aos seus desenhos. Isso resulta numa aparência tosca que indica a regra a que sua confecção foi submetida. Não há nessa rusticidade qualquer intenção de uma estética da “pobreza” ou da “gambiarra”: não há um *mau acabamento*, o modo como o trabalho se apresenta é resultado das condições impostas, sobretudo do limite da minha habilidade e do tempo restrito, na confecção dessas peças.

Em alguns momentos, essas condições implicaram soluções que conferiram ao trabalho características novas, que alteraram consideravelmente aqueles significados pretendidos originalmente. Exemplo disso são as junções de elementos por meio de dobradiças. Ainda propondo-me a construir unidades juntando partes autônomas, era obviamente mais fácil – e rápido – ligar em seqüência dois pedaços de material através de ferragens prontas do que construir elementos que intermediassem sua união¹². O uso das ferragens, que apareceria constantemente na minha produção futura, confere ao trabalho uma *mecânica*, resultado direto das regras impostas ao processo. Agregam-se conceitos novos, como o de *praticidade*¹³.

3.1. Conduzíveis (1998):

As *Conduzíveis* são duas torres de madeirit avermelhado, de aproximadamente um metro de altura. São compostas apenas das quatro faces laterais, e tanto sua base quanto seu topo permanecem abertos. O plano da base é quadrado e mede cinquenta centímetros de lado, enquanto que o plano do topo, igualmente quadrado, mede trinta centímetros de lado. Assim, as laterais têm forma trapezoidal. A junção entre elas se dá por meio de dobradiças de porta comuns, o que confere às *Conduzíveis* certa flexibilidade.

¹² Como acontecia nos *pufes*, por meio das conexões tubulares.

¹³ Praticidade tanto na solução rápida de montagem, proporcionada pelas ferragens, quanto na alusão ao uso, feita pela maneabilidade legível de alguns elementos.

Nas laterais das *Conduzíveis* estão quatro aberturas feitas com serra tico-tico: duas “janelas”, na metade superior das faces, e duas “alças” (como aquelas de caixotes de feira) na parte inferior das outras duas faces. Essas aberturas estão em laterais intercaladas: uma janela superior na primeira face; uma alça inferior na segunda; uma janela, novamente, na terceira; uma última alça na quarta.

O trabalho se chama *Conduzíveis* porque, justamente por meio dessas alças, as torres podem ser conduzidas pelo espaço. As janelas, que ficam na altura dos olhos de quem as carrega, funcionam como visores, permitindo ao condutor orientar-se no percurso. Entretanto, para além dessa tarefa prática, as janelas se distanciam das alças ao representar um elemento importante na figuração do objeto “torre”.

Assim, o mesmo procedimento, o recorte¹⁴, cumpre um papel duplo no trabalho, de função e de representação. Quando uma das opções se afirma, a outra se enfraquece, numa oscilação constante. Esse único recurso confunde as duas instâncias, e as aberturas funcionam como elementos-síntese da ambigüidade do trabalho.

O título *Conduzíveis* sugere que os dois módulos podem – ou devem – ser deslocados pelo espaço¹⁵. As alças e os “visores” reafirmam essa condição. Por outro lado, a figuração das janelas e a forma geral sugerem duas torres. Mas então qual é a função de transitar com essas torres pelo ambiente? Qual é o significado desse movimento? O desconforto construído aí, a sensação de que não se sabe para que servem aquelas peças (muito embora se intua que elas servem para algo), é o principal ponto do trabalho.

¹⁴ O recorte, diferentemente da representação do corte, é um procedimento mais próximo do desenho. Ele aparece sempre ou como um recurso que atribui uma figuração a um plano (uma chapa ou um tecido), ou como uma abertura utilitária. Aqui, nas *Conduzíveis*, ele desempenha ambas as funções: figura as janelas que sugerem as torres e abre as alças que servem para carregá-las.

¹⁵ Além do título, devemos considerar que a própria imagem das alças já comunica a possibilidade das “torres” serem carregadas. Como as janelas, as aberturas das alças também podem ser percebidas apenas com figura, bastando sua visão para que compreendamos sua funcionalidade.

3.2. Joelma (1998):

O uso das dobradiças nas *Conduzíveis* mostrou ser possível alcançar nos objetos de madeira uma forma tão instável quanto as de alguns dos pufes. Esta constatação foi o motor do segundo trabalho de um dia, o *Joelma*.

O *Joelma* é composto por uma longa seqüência de placas de madeira – compensado de seis milímetros de espessura – conectadas por pequenas dobradiças. Essas peças estão montadas em linha, uma depois da outra, num movimento semelhante àquele pretendido no *Grande pufe*. A forma de cada uma delas, que tem uma mesma altura-base de dez centímetros, varia muito: algumas representam casas – o desenho codificado de casas –, outras representam fogo – o desenho codificado das chamas –, e as restantes são retângulos de larguras variadas. A ferramenta para o desenho é novamente o recorte. As peças que representam fogo estão encimando alguns dos retângulos, conectadas a eles pelas mesmas dobradiças. Por causa disso, as chamas *pendem* para um dos lados: as dobradiças não têm como mantê-las eretas.

A intenção do trabalho era construir uma “paisagem móvel”. A horizontalidade resultante dessa seqüência de peças enfileiradas foi o recurso encontrado para aludir à paisagem, e a mobilidade foi garantida pelas dobradiças. Graças a elas, o trabalho pode ser montado de maneiras diversas no espaço, colocando-se assertiva ou timidamente. A flexibilidade da forma, neste caso, possibilitou uma flexibilidade de sentido para a peça, potencializando-a poeticamente.

Como nos *Diamantes*, a particularidade do caráter representacional é enfatizada pela presença da codificação de um elemento menos concreto, neste caso, o fogo. Entretanto, no *Joelma* a relação entre bidimensionalidade e tridimensionalidade ganha um papel mais central: suas placas de madeira têm espessura desprezível, constituem planos bidimensionais que são arranjados e articulados tomando formas tridimensionais. A tridimensionalidade tem aqui estatuto claramente instável. É sempre possível *esticar* o trabalho e reconduzi-lo a um mesmo plano.

3.3. Morros testemunhos 1, 2 e 3 (1998):

Quando toda a terra ao redor de um poste de luz é retirada – seja pela erosão ou pela ação do homem – e só sobra o torrão onde ele está colocado, esse torrão é chamado em geografia de *morro testemunho* (testemunho da topografia original).

Morros testemunhos 1 é um trabalho feito de madeirit vermelho onde dois perfis de paisagens são recortados de uma única chapa e, por meio de reentrâncias, são encaixados perpendicularmente formando uma “montanha” tridimensional autoportante.

No perfil dessa montanha permaneceram uns elementos estranhos ao objeto representado: alças ou manoplas¹⁶, que parecem conferir portabilidade à paisagem. Essas “alças” são os atributos a que alude o título do trabalho e que deram origem aos dois outros Morros testemunhos.

Em *Morros testemunhos 2*, que também é uma “montanha” resultante do encaixe de dois planos recortados em madeirit, as alças partem do contorno da paisagem estendendo-se até os limites da chapa original. Assim, como na geografia, as alças são testemunhas da “topografia” anterior àquela paisagem: a chapa antes dos recortes. À função de alça foi acumulada essa função discursiva, aproximando – e confundindo ainda mais – o uso e a representação.

Morros testemunhos 3 procurou usar a chapa integralmente. Feita de compensado de seis milímetros, a montanha resultante do encaixe dos perfis foi conseguida com apenas *um* recorte na chapa. Assim, um perfil é o exato complemento do outro e, unidos, reconstituem integralmente a chapa original.

As alças permaneceram, agora numa nova função: parecidas com as abas que encaixam as peças de um quebra-cabeça, elas se tornaram responsáveis pela precisão da remontagem da chapa original.

Então, no conjunto dos três trabalhos, as alças – único elemento alheio à representação da montanha – desempenharam três funções: garantir a portabilidade da peça, guardar referência à chapa original e orientar o encaixe para a reconstituição da chapa.

¹⁶ Que, como as dobradiças, atrelam à peça uma idéia de praticidade, sugerindo fins utilitários.

A seqüência lógica desses atributos da alça reforça o vínculo entre os três trabalhos. Vendo-os juntos, é possível comparar as funções e nomeá-las e, portanto, apreender uma espécie de história do conjunto, uma narrativa.

A relação central com a representação bidimensional ainda está presente. Por um lado aparece a codificação do desenho da montanha. Por outro, esses trabalhos conquistam a tridimensionalidade do modo mais simplificado possível, como um primeiro estágio de afastamento do bidimensional: através da intersecção de dois planos perpendiculares. Como se viu com a exposição do processo sofrido pela alça, o trabalho parece sempre querer evidenciar os seus desdobramentos ponto a ponto. Também assim ele tematiza suas relações com a bidimensionalidade e com a representação.

3.4. Paisagem mole (1998):

O procedimento de recortar o perfil de uma montanha – realizado em chapas de madeirite e compensado nos *Morros testemunhos* – foi aplicado aqui num outro material: o feltro. Um conjunto de faixas desse tecido medindo aproximadamente um metro de comprimento e com altura máxima de vinte centímetros – na cor verde –, com paisagens recortadas, foi ligado na base por duas fitas de borracha adesiva preta.

Alguns desses recortes têm uma especificidade: os limites externos da montanha terminam abruptamente, numa reta perpendicular ao solo, sugerindo que se trata de uma secção e não de uma montanha inteira. Essa interrupção abrupta do desenho da montanha já havia aparecido nos *Morros testemunhos 2* e *3*. No *Morros testemunhos 2* ela auxiliava a revelação dos limites externos da chapa. No *Morros testemunhos 3*, por sua vez, era consequência do recorte único que determinava seus dois planos. Na *Paisagem mole*, pela primeira vez a interrupção é construída para “limitar” a representação da montanha¹⁷, ao mesmo tempo em que indica que o que se vê é parte de um conjunto maior, ausente. Neste sentido, a secção é tanto um recurso de controle exterior à representação, como é, ela mesma, representação de um procedimento científico comum a áreas como a biologia e a própria geologia.

¹⁷ Como as bordas de uma tela, que restringem o campo pictórico.

Para que a *Paisagem mole* se mantenha de pé, quase ereta, efetivando a figuração da montanha, é preciso formar uma linha sinuosa com essa dupla fita de borracha que constitui sua base. Se antes a tridimensionalidade era atingida pela intersecção de planos, aqui eles são simplesmente sobrepostos em camadas. Sua planaridade então é rompida por um novo expediente: a sinuosidade. Cabe dizer ainda que o acúmulo dos recortes, cujas formas não coincidem, alude outra vez às pinturas de paisagem, onde a profundidade é dada por uma sucessão de morros que se perdem na distância.

A cor verde do feltro utilizado, como o das mesas de sinuca, faz referência direta à natureza. A homogeneidade do tom – dada pelo material industrializado – somada à sua espacialidade pictoricamente construída por um acúmulo progressivo de planos, são os dados da *Paisagem mole* que a inscrevem nas experiências de construção de trabalhos a partir de recursos bidimensionais.

A cor como recurso de representação já havia aparecido discretamente naqueles primeiros pufes preto-e-branco, que indicavam sua origem gráfica. Mas a sua associação direta com o objeto da representação – a natureza, auxiliada pelas formas montanhosas da peça –, aconteceu pela primeira vez aqui.

Diferente das referências realistas que a fórmica com estampa de madeira faz, o feltro verde reduz essa conotação à natureza a um signo sem espessura: não há nele espaço para discurso, ele significa instantaneamente. É a primeira vez que a cor auxilia tão objetivamente a representação em um trabalho, desempenhando um papel funcional.

3.5. Paisagem autoportante (1998):

O último dos trabalhos de um dia é a *Paisagem autoportante*. Trata-se de uma chapa de fórmica (padrão Amazonic, que imita uma madeira castanha, cheia de veios) que, posicionada de pé, apoiada no sentido da largura, tem a metade superior recortada na forma de uma montanha, e a inferior dividida em faixas verticais – que vão da “base” do desenho da montanha até o limite de baixo da chapa.

Para que a *Paisagem* fique de pé – já que a fórmica tem apenas três milímetros de espessura – é necessário um recurso semelhante ao utilizado na *Paisagem mole*:

deve-se construir uma linha sinuosa com a chapa. A parte de baixo, como foi dito, está toda dividida em faixas – com dez centímetros de largura cada – que devem ser deslocadas alternadamente, para um lado e para o outro do eixo da chapa, proporcionando-lhe uma base estável de sustentação. Aqui, o procedimento de conquista da tridimensionalidade a partir de um material originalmente bidimensional é levado a um grau máximo de evidência; a fórmica é “superfície” por excelência, destina-se ao revestimento. Pretender dar-lhe autonomia de objeto é submeter-lhe à regra do trabalho a tal ponto que sua integridade fica comprometida. A peça mostrou-se bastante frágil. De modo que o trabalho durou, inteiro, apenas algumas horas. As hastes da base foram se quebrando com facilidade e a paisagem desmoronou. A estampa da fórmica, que reproduzia madeira, parecia afirmar ainda mais a *montanha* como uma representação, por apresentá-la como uma “natureza artificializada”.

A provisoriade extrema dessa peça, inédita no corpo do meu trabalho anterior, deixa claro que todo esse grupo pretendeu, antes de tudo, proporcionar exercícios que testassem limites da minha produção. As regras iniciais, que restringiam o tempo, o custo e o acabamento, apresentaram questões e abriram espaço para o desenvolvimento do trabalho em novas direções. O caráter provisório que uma peça pode assumir, para dar-se a ver em condições extremas, asseverado na impermanência da *Paisagem autoportante*, é uma delas¹⁸, confirmada a tal ponto que todos esses trabalhos de um dia acabaram destruídos. Pareceu acontecer nesse procedimento uma desmistificação do objeto de arte, que adiante abriu caminho para trabalhos “alteráveis”; trabalhos que pudessem assumir formas diversas; que pudessem ter novos significados em momentos distintos da sua existência, sem que, com isso, acontecesse qualquer prejuízo da sua integridade.

¹⁸ Outras seriam: a ambigüidade entre função e representação nas *Conduzíveis* e nos *Morros testemunhos*; a transferência de recursos de representação bidimensional para os objetos tridimensionais no *Joelma*, nos *Morros testemunhos*, na *Paisagem mole* e na *Paisagem autoportante*; a seqüência lógica de atribuições às alças que evidenciou o processo narrativo de elaboração do trabalho nos *Morros testemunhos 1, 2 e 3*; e o alinhamento com a pintura que se destacou na *Paisagem mole*.

4. Primeiro grupo intermediário – exercícios sobre bidimensionalidade:

O primeiro grupo intermediário compõe um conjunto pequeno – mas coeso – dentro do corpo da minha produção. Construídas após os trabalhos de um dia, essas três obras – *Rampa com grades*, *Máquina de inclinar chapas de fórmica* e *Renata Renata* – operam uma espécie de transição entre a essência rústica daqueles (resultado da simplificação dos procedimentos) e uma reaproximação à linguagem de mobiliário, usada nos trabalhos sobre igreja e nos pufes, capaz de apresentar seus significados como *permanentes*.

A aparência que elas têm, no entanto, não é aquela dos trabalhos sobre igreja, que conotava tradicionalismo. É neutra: não há qualquer alteração das qualidades naturais dos materiais, tais como tingimentos ou folheamentos. A função disso é consolidar os significados desses exercícios por meio de uma industrialidade mínima, que não opera desvios, apenas concretiza experiências em objetos possíveis. A linguagem resultante desse balanço não agride, não chama a atenção. Apenas veicula, da maneira mais neutra possível, os fatos articulados nos trabalhos. A presença cada vez mais importante dos recursos de representação bidimensional nas peças que construía foi o motor para esses três exercícios. Aqui, esses recursos se tornam protagonistas. Tematizá-los funciona mais ou menos como um movimento de conscientização sobre sua recorrência. Dessa maneira pretendi compreender melhor que significados esses recursos emprestam aos objetos, qual o meu interesse neles e qual sua origem. A objetificação desses elementos da linguagem se assemelha, estrategicamente, com um movimento de objetificação da natureza, da qual tratarei mais adiante. Ambos são exercícios de controle dos assuntos e operações que faço na minha produção.

4.1. Rampa com grades (2000):

Essa peça é composta de dois elementos: uma rampa de madeira e uma série de fragmentos de grade plástica acumulada sobre ela.

A rampa é feita com uma chapa de madeira compensada (medindo um metro e vinte centímetros de comprimento por um metro de largura) inclinada por meio de uma travessa colocada *sob* um de seus lados. Uma outra travessa, igual à primeira mas

montada *sobre* a superfície da rampa, serve de apoio para a tela que se acumula na sua parte mais baixa, junto ao chão. Ambas as travessas unem-se perpendicularmente à chapa (com um ângulo de noventa graus).

Colocados sobre essa rampa estão dez metros de tela de alambrado de plástico verde, com largura de um metro, cortados em pedaços de comprimento cada vez menor a partir das dimensões máximas da peça, seguindo uma proporção estabelecida. Assim, o primeiro pedaço de tela a ser acomodado (por baixo de todos) tem as medidas exatas da rampa: um metro e vinte centímetros por um metro. Sobre ele, um pedaço um pouco menor; sobre este, um menor ainda, e assim gradativamente até o término dos dez metros originais de tela. Todos os pedaços de tela estão apoiados naquela travessa montada *sobre* a chapa, de modo a formar um *acúmulo* dessa grade na parte da rampa que encosta no chão.

Nos relevos de Picasso era recorrente vermos a sombra de um objeto tridimensional ser reafirmada por meio de sua representação: no mesmo espaço em que a sombra estava projetada era comum ter um hachurado feito pelo artista a reificá-la¹⁹. Desse modo, no mesmo lugar, estavam a verdade tridimensional e a representação bidimensional de um fator. Esse movimento parecia demonstrar a consciência das dificuldades que o próprio relevo proporciona, na sua existência ambígua. Acontecia uma espécie de reafirmação da planaridade do objeto, algo como uma tentativa de resgate da condição plana daquilo que tentava se descolar rumo ao tridimensional.

Na *Rampa com grades*, isso acontece no sentido contrário: o hachurado, recurso da representação bidimensional, é apresentado tridimensionalmente. A intenção é *afirmar a representação bidimensional como objeto*; de um lado, ao determiná-la como assunto do trabalho, de outro, ao apresentá-la como corpo tridimensional.

A principal característica da hachura, aquela que lhe confere função no universo bidimensional, é a propriedade de construir áreas mais ou menos escuras pelo acúmulo de linhas tracejadas. Nesse trabalho, essa condição é mantida: o acúmulo, de diversas camadas de grade, configura um *dégradé* na superfície da rampa, tornando mais intensa a cor verde perto da base. O fato de se manter o

¹⁹ *Reificar* aparece aqui como o movimento de *tratar como coisa*. A sombra projetada, dado imaterial, é *objetificada* por meio do hachurado.

funcionamento pleno do hachurado é que o afirma como o assunto do trabalho: a função da rampa é disponibilizar o *dégradé* que ele constrói.

No entanto, ele aparece no trabalho como um elemento sujeito às leis da física: a inclinação da rampa, e a travessa que serve de apoio para o depósito gradual da tela, sugerem que o *dégradé* se constituiu por meio da gravidade, e não do tracejado do desenho. Essa é a informação que corrobora a sua tridimensionalidade.

Mas qual é a diferença entre essa transferência da informação bidimensional para o tridimensional aqui e nos *Diamantes*, por exemplo? Lá, o objeto da codificação, a luz e o brilho das arestas da pedra, mesmo sendo elementos etéreos, efeitos visuais, ainda assim eram *elementos da realidade*. Aqui não, o que é transferido para o universo tridimensional, não só não tem corpo, mas também não constitui *coisa* alguma, não é real. Pode-se dizer que, a representação dos efeitos de luz nos *Diamantes* é similar à representação a sombra nos relevos de Picasso. Mas, diferente disso, na *Rampa com grades* o hachurado aparece como um *recurso de representação bidimensional objetificado*, um elemento lingüístico, abstrato, tornado objeto. Essa diferença entre o que é reificado nos *Diamantes* e o que é reificado na *Rampa com grades* possibilita perceber que o recurso de representação tornou-se protagonista do trabalho; consolidando sua relevância na minha produção.

4.2. Máquina de inclinar chapas de fórmica (2000):

A *Paisagem autoportante* e este trabalho trazem abordagens semelhantes à fórmica: seu uso corrente foi desvirtuado; ela foi afastada da sua função de revestimento para madeira e tratada como material autônomo.

Se pensarmos que a fórmica tem como qualidade primordial aplicar, a um objeto, ou uma área de cor homogênea, ou a representação de um outro material (como madeira ou pedra), e somarmos a isso a sua materialidade mínima – ela é prioritariamente superfície, dada a sua pouca espessura – podemos aproximá-la bastante do universo bidimensional.

Então, num desdobramento da *Rampa com grades* – que tratava um elemento de representação bidimensional como objeto tridimensional – construí a *Máquina de*

inclinando chapas de fórmica, que tematiza a relação entre os dados bidimensionais e tridimensionais.

As chapas de fórmica que podem ser inclinadas nesse trabalho são quatro. Todas elas têm tons, muito próximos, de bege. Como as chapas não resistem muito à manipulação como objetos autônomos, foram feitos alguns furos e cortes nelas, para lhes conferir melhor flexibilidade. Entendi que se essas chapas – colocadas na máquina, paralelas ao chão – tivessem um ou dois cortes no sentido do seu comprimento, elas resistiriam melhor à quebra, cedendo ao próprio peso em fases, ao invés disso acontecer de uma vez só. Para que esses cortes, com a manipulação da máquina, não se abrissem mais ainda num rasgo, foram feitos pequenos “furos de segurança” no início de cada um deles. Sem ter certeza de qual seria o melhor número de cortes e furos para estruturar a chapa, e pretendendo que a própria operação da máquina o determinasse, fiz quatro opções. Quando o trabalho está montado, três das chapas ficam penduradas num par de ganchos, fixados numa parede próxima à máquina. A quarta chapa fica na própria máquina.

Todas as quatro chapas têm, além dos furos de segurança que estruturam seus cortes longitudinais, outros dois tipos de furos: dois maiores, por onde podem ser penduradas nos ganchos, e uma seqüência de pequenos furos por onde passam os parafusos da estrutura de madeira, para prendê-las na máquina.

A *máquina* é uma estrutura de tarugos de madeira, reclinável, com a forma de um “L”. Por todo esse “L” estão colocados parafusos que recebem a chapa de fórmica, neles fixada por meio de borboletas. As borboletas, ao contrário das porcas, prescindem de qualquer ferramenta para sua operação, uma vez que são atarraxáveis com as mãos, e afirmam a praticidade da peça.

Esse “L” pode ser reclinado, por meio de uma articulação, e assumir diversos ângulos em relação ao solo²⁰. Uma série de cavidades na parte da estrutura que fica apoiada no chão permite que, por meio de uma trava, a inclinação permaneça no ângulo escolhido.

²⁰ Embora existam as quatro opções de chapa, e suas diferentes opções de inclinação, não se espera em nenhum momento que o espectador manipule o trabalho. A multiplicidade de opções não foi construída para agregá-lo, para inferir numa interatividade, mas sim para responder às regras de uma funcionalidade interna dos objetos, que visa a constituição dos seus significados.

Quando uma chapa é colocada na máquina e reclinada, por causa dos seus cortes, ela resiste à provável quebra curvando-se com elegância e sobrepondo parcialmente as faixas resultantes desses cortes.

A superfície da fórmica brilhante e a cor bege sugerem um caráter orgânico (uma aparência de pele) ao volume resultante, em contraposição ao seu verso rústico, que pode ser visto pelo outro lado da máquina.

As outras chapas, penduradas na parede, parecem esperar a sua vez, indicando a provisoriamente daquela situação. Como estão sustentadas nos ganchos por meio de furos; como percebemos que uma outra seqüência de pequenos furos serve para sua fixação nos parafusos da estrutura de madeira, conclui-se que os furos de segurança e os cortes tenham também uma objetividade funcional sobre aquelas chapas²¹.

A pequena variação nos tons de bege, no número de cortes de cada chapa e no número limitado dos ângulos possíveis sugerem que o exercício que está tomando lugar ali está próximo do ponto ideal, como se fosse a fase final de um processo de apuro da situação desejada. Agora, apenas pequenas variações estão sendo testadas. *A Máquina de inclinar chapas de fórmica* opera com precisão, com diferenças mínimas entre cada nova posição. Ela *opera*, minuciosamente, uma *chapa de fórmica*.

A chapa de fórmica é o material que confere aos elementos tridimensionais que construo uma homogeneidade de cor ou padrão. Trata-la como assunto, *antes* que ela assuma seu papel de revestimento, é experimentar ponto a ponto o deslocamento entre as três dimensões de um objeto.

A principal reflexão que toma lugar nesse trabalho ainda é, como na *Rampa com grades*, sobre as relações entre bidimensionalidade e tridimensionalidade. Esse jogo, dentro da mecânica operável da peça, sugere uma sistematização dessa reflexão; de certa maneira é a consolidação em um único objeto da distensão temporal de um procedimento que já aparecia na seqüência de pufes preto-e-branco e nos *Morros testemunhos 1, 2 e 3* Mais adiante a verificação gradativa de um assunto tornou a

²¹ Essa é uma relação entre elementos mais e menos funcionais, semelhante àquela entre o cinto e os pufes nos *Dez pufes com cinto*.

aparecer distribuída por uma seqüência de peças autônomas, formando um subgrupo, no *Repertório de arquitetura brasileira*.

4.3. Renata Renata (2001):

O *Renata Renata* é o terceiro e último dos trabalhos do primeiro grupo intermediário. Ele é formado por uma pequena peça de madeira clara em forma de “U” cujas extremidades superiores são atravessadas por duas barras rosqueadas de um metro de comprimento. A peça se apóia no chão por meio da travessa de madeira inferior – a parte de baixo do “U” – e das barras, permanecendo inclinada.

Em cada uma das barras rosqueadas acumula-se uma série de discos de feltro colorido, de aproximadamente dez centímetros de diâmetro, em cores quentes como marrom, vermelho, vinho e rosa. Eles têm um furo no meio que permite encaixá-los nas barras rosqueadas, formando duas pilhas coloridas apoiadas na peça de madeira. Uma borboleta atarraxada à barra trava a pilha, pressionando-a.

As peças de feltro podem ser trocadas de uma barra para a outra (outra vez, como na *Máquina de inclinar chapas de fórmica*, a borboleta sugere a operação imediata do objeto, por dispensar ferramentas que intermediem tal operação), permitindo que se altere o equilíbrio desse paralelismo. As próprias barras podem subir ou descer em relação à peça de madeira²², permitindo que se altere o grau de inclinação.

A intenção dessa peça, aparentemente, é propor um exercício com essas camadas de cor, possibilitado pelo arranjo dos discos de feltro.

As qualidades do feltro, que apareceu em meu trabalho pela primeira vez na *Paisagem mole*, são muito pertinentes aqui. As suas cores sólidas parecem estar sofrendo uma tentativa de mistura, como se fosse possível que o acúmulo de diversas camadas de tons diferentes resultasse numa nova cor, como na sobreposição de camadas de tinta em uma pintura. A moleza do material, que parece secundária porque o tamanho reduzido dos discos a minimiza, revela sua importância ao sugerir uma indolência, uma falta de resistência a submeter-se

²² A alteração da posição das barras rosqueadas na peça se dá por meio de duas manoplas de madeira, atarraxáveis às extremidades superiores dessas barras. Essas manoplas são *acessórios* do trabalho que, mesmo que não sejam expostos junto dele, o carregam de uma certa impressão utilitária. O acessório é, então, um novo recurso de associação à praticidade.

àquele processo aparentemente pictórico. Sua qualidade felpuda, que torna os contornos um pouco difusos, parece enfatizar essa possibilidade.

O trabalho proporciona ainda, como foi dito, o controle da quantidade de discos em uma ou outra barra, num exercício de administração dessas duas relações paralelas. Esse tipo de *disponibilidade da administração* está presente em outras peças, da *Máquina de inclinar chapas de fórmica* ao *Joelma*, e foi retomado várias vezes no decurso da minha produção, sempre segundo as regras de uma funcionalidade auto-referente. Mais uma vez aqui, sabemos que a operação desse trabalho não resulta em nenhum ganho para o operador. Há a frustração de que uma interação com as peças resulte numa experiência relevante, em qualquer instância reveladora do sentido dos objetos.

No romance *Lolita*, de Vladimir Nabokov, o protagonista, perverso, tem um nome duplo: Hubert Hubert. Nesse trabalho, pareceu-me que a equivalência sugerida pelo paralelismo das duas barras deveria ser reafirmada no título. Como sua operação tem algo de perverso – a insignificância – um nome duplo, referência ao romance, me pareceu adequado.

5. Móveis – a consolidação do caráter doméstico:

O grupo dos móveis, trabalhos que foram produzidos entremeados aos trabalhos de um dia e aos do primeiro grupo intermediário, está dividido em dois subgrupos. O primeiro, formado por *Balaio*, *Balanço*, *Muralha* e *Achacador*, de certa maneira, conecta a relação com a representação bidimensional (tornada tema no primeiro grupo intermediário) à consolidação do caráter doméstico e à presença da negatividade nos trabalhos, principais características do segundo subgrupo, composto por *Trabalho das patas*, *Porta com respiros*, *Colchão* e *Poste*.

5.1. O primeiro subgrupo traz obras cuja sobriedade formal indica sua hereditariedade do repertório que foi se formando a partir dos pufes e dos trabalhos sobre igreja. O *Balaio*, por exemplo, tenta justamente se afastar dessas duas famílias carregando consigo atributos de ambas. Já o *Achacador* recorre à simplicidade do

seu mecanismo para construir sua finalidade maldosa, indicando um interesse na construção da negatividade que fica mais claro no segundo subgrupo.

5.1.1. Balaio (1997):

Fiz o *Balaio* para tentar escapar dos grupos muito estanques de trabalhos sobre igreja e pufes. Pareceu-me, na época, que migrar para um novo material, diferente tanto da madeira quanto do curvim, seria um bom caminho. Optei por um tipo de cipó que é utilizado na confecção de móveis de jardim. O cipó, flexível e lenhoso ao mesmo tempo, parecia se situar entre as duas materialidades anteriores: havia nele algo da rigidez da madeira e algo da flexibilidade do curvim.

O objeto construído parecia com um grande “cesto” trançado. Sua forma era claramente herdeira dos pufes: dois volumes esféricos ligados por um afunilamento central entre eles. Embora fosse visivelmente oco, não havia qualquer abertura para o seu interior.

Uma série de informações no *Balaio* aponta para o interesse na construção de um objeto monumental, inserido mais claramente na categoria “escultura”²³. Primeiro, o cipó é um material apropriado para ficar ao ar livre, exposto às intempéries. Essa é uma característica que nenhum dos grupos anteriores, de objetos claramente construídos para ambientes internos, possuía. Segundo, o objeto, inteiramente fechado, não alude em nenhum momento a um uso possível, e nem se refere a um elemento reconhecível, desconstruindo assim qualquer ambigüidade entre uso e representação, restando-lhe apenas afirmar-se como presença fenomenológica, informação corroborada pela ausência de construção narrativa.

Terceiro, a sua escala, como a do *Grande pufe*, é meio agigantada, mais próxima do monumental. No entanto, diferentemente daquele, não há qualquer dado que ironize essa pretensa monumentalidade.

Há que se dizer, entretanto, que a qualidade rústica do cipó, que aparentemente afirmaria sua materialidade, está mais associada à aplicação desse material pela

²³ O que talvez indicasse uma ansiedade de *consolidação* da produção, ao aproximá-la mais claramente de uma categoria “oficial” como a escultura ou o monumento.

decoração, transformando o objeto numa espécie de *escultura decorativa*²⁴. O signo de rusticidade que o cipó carrega serve largamente à confecção de um fútil e desconfortável mobiliário de jardim, e é sob essa perspectiva que interessa ao trabalho.

Resta apenas, para o desenrolar da minha pesquisa, o fato de que esse *Balaio* é índice de um desconforto – e um primeiro esforço para me livrar disso – com uma dicotomia muito regular entre aqueles dois grupos de trabalhos iniciais, de materialidades opostas. Embora tenha ficado claro que a questão não se resolveria numa mudança do material utilizado, esse esforço concretizou, pela primeira vez, um movimento claramente autocrítico no trabalho. Talvez venham daí também suas limitações.

5.1.2. Balanço (1997/1998):

O *Balanço* é uma peça confeccionada em compensado revestido de fórmica padrão Jacarandá (uma madeira escura bastante rajada, cheia daquelas ranhuras que num desenho comunicam claramente que uma coisa é feita de madeira).

Duas travessas horizontais – de cerca de um metro de comprimento, vinte centímetros de altura e cinco de espessura – estão posicionadas em lados opostos de uma “gangorra”. Elas se unem por meio de duas faixas laterais curvas construídas no mesmo material e com as mesmas altura e espessura. Essas duas faixas saem das duas extremidades de uma das travessas em direção às da outra, abaulando-se e apoiando-se no chão no meio do percurso. Os pontos centrais das curvas são os únicos do *Balanço* que tocam o chão, mantendo a peça toda em equilíbrio. Como as faixas laterais têm a mesma altura e espessura das travessas, o trabalho torna-se uma espécie de desenho no espaço: ele é formado apenas pelas largas linhas do seu contorno; não tem um volume sólido. Constitui-se, na maior parte, do espaço vazio que conforma²⁵.

²⁴ É aqui possível estabelecer um vínculo entre o afastamento da narrativa e a aproximação à decoração, como se não houvesse, para o trabalho, a possibilidade de lidar diretamente com “substâncias”; como se lhe fosse inescapável alguma mediação.

²⁵ Vale lembrar que a redução de um objeto à sua menor materialidade possível, à sua existência linear, já havia aparecido nas *Duas cadeiras*.

Uma gangorra tem um mecanismo articulado onde dois assentos instalados nas extremidades opostas de uma mesma barra, sustentada por um eixo central apoiado no chão, se revezam simetricamente entre o ponto mais alto e o mais baixo do espaço, dados pela inclinação da barra em relação ao eixo. O *Balanço* tem um mecanismo semelhante: as duas travessas estão suspensas a uma altura que faz com que fiquem naturalmente ao alcance das mãos. Assim, se oferecem à operação: quando *balançada*, a peça se movimenta apoiada na curvatura em contato com o solo.

As travessas horizontais, como na gangorra, marcam então duas posições privilegiadas: são os pontos de operação do artefato, mesmo que estejam camuflados na sua homogeneidade linear.

Como um daqueles brinquedos de mesa de escritório, o trabalho mantém um equilíbrio meio inverossímil, parece negar seu peso e flutuar. A sua redução ao menor volume possível, à linearidade, concentra a atenção à peça nesse movimento. Então fica claro que *Balanço* é o nome do *movimento* que a peça faz, enquanto seu mecanismo é aparentado, no universo dos brinquedos clássicos de playground, ao da gangorra. Esse movimento, que joga com o peso das travessas suspensas, é reiterado pela suavidade das curvas. Nomeá-la pelo movimento, e não pelo mecanismo, salienta sua qualidade figurativa: não é apenas a oscilação que a peça faz (quando operada), mas é o movimento que ela figura (mesmo sem ser operada); as linhas são a descrição bidimensional do movimento, a sua representação, ao mesmo tempo em que o objeto realiza o que elas prometem.

A fórmica, que faz uma *representação gráfica* da madeira, se junta à caracterização linear do objeto para asseverar a sua qualidade bidimensional. A transferência para o campo tridimensional desse *desenho* mantém uma dose de inverossimilhança; o equilíbrio atingido parece mais representado do que real.

A simulação de madeira pela fórmica indica uma intenção de “naturalidade” do objeto, lembrando que uma ou outra lei da física regem seu funcionamento. Reforça-se assim, a complexidade das relações entre naturalidade e artificialidade; realidade e representação.

5.1.3. Muralha (1997):

A *Muralha* é um grande “biombo” formado por quatro chapas de compensado montadas em seqüência. Elas se articulam por meio de dobradiças especiais (dobradiças de biombo) que têm quase trezentos e sessenta graus de mobilidade e possibilitam que a peça assuma diversas montagens. Todas as chapas têm o mesmo formato quadrado, de aproximadamente um metro e meio de lado. Os lados superior e inferior de cada uma são retos, enquanto as laterais têm um recorte oblíquo que alude aos perfis de um castelo: quando as quatro chapas são montadas de modo a formar um cubo, elas configuram quatro pequenas “torres” nos cantos superiores.

De um dos lados a *Muralha* é revestida com faixas verticais de fórmica (com estampa de madeira) de um tom muito próximo ao compensado cru que aparece, sem revestimento, do outro lado.

A diferença de acabamento de uma face para a outra das chapas sugere um lado privilegiado, feito para ser visto, e seu verso, indiferente ao olhar. Desse modo, mesmo quando a peça está montada totalmente aberta (como biombo), tem-se a sensação de dentro e fora, e completa-se virtualmente a forma fechada.

O ponto de vista foi se tornando, pouco a pouco, um importante dado constitutivo dos trabalhos. Como na *Muralha*, na *Paisagem autoportante* e na *Máquina de inclinar chapas de fórmica* há um *ponto de vista oficial*, uma frente, embora o seu verso seja igualmente tornado assunto e exposto. Em outros momentos, há um *ponto de vista favorecido temporalmente*, que deve ser o primeiro captado pelo espectador. Esse ponto é determinado pela montagem das peças no espaço: as *Conduzíveis*, por exemplo, devem dar a ver, num primeiro momento, que são duas, e apresentar simultaneamente suas alças e janelas. Tal “rigidez” na apresentação dos trabalhos indica que estes devem ser primeiramente apreendidos como *imagem*, chapados, reforçando uma conquista gradual das três dimensões. Há ainda trabalhos em que o ponto de vista é *tematizado*: mais adiante veremos isso acontecer no *Foco de incêndio*.

Como os planos que compõem a *Muralha* são áreas razoavelmente grandes, ela serve como uma “barreira” no espaço, determinando, de acordo com a sua

montagem, a circulação do público. Para os que transitam ao seu redor, ela tem a altura dos olhos: vê-se o outro lado, mas seu corpo está quase que totalmente “protegido”, sensação que reitera a alusão à fortaleza, ao castelo.

Há ainda um dado de estrutura narrativa no trabalho: como no *Grande pufe* e no *Joelma*, ao percorrer uma seqüência de acontecimentos pontuais (eles são sempre separados, no *Grande pufe* pela diferença de cor, no *Joelma* pelas dobradiças) se constrói uma *linha temporal* na experiência da obra, que identifico como um recurso mecânico da narrativa. Por outro lado, a figuração do “castelo” ou da “torre”, enfatizada pelo título, dá conteúdo ficcional a essa narrativa.

5.1.4. Achacador (1999):

Achacar, segundo o dicionário Aurélio, é “roubar alguém, intimidando-o”. Achacador “é aquele que achaca outrem, extorquindo-lhe dinheiro”.

Esse trabalho é composto por duas chapas de madeira (Freijó) conectadas por quatro barras rosqueadas instaladas nos seus cantos. Essas chapas podem se aproximar vagarosamente, deslizando nas barras. Podem-se atarraxar uma a uma as quatro borboletas colocadas junto à superfície externa de uma das chapas.

O *Achacador* tem as dimensões médias de uma pessoa, com aproximadamente um metro e oitenta de altura. Ele é feito, portanto, para receber no seu interior um corpo, que pode ser pressionado aos poucos, como na extorsão pequena que configura o crime de achaque. No lado de dentro de uma das chapas há um pequeno rebaixo, indicando a posição que a pessoa deve assumir.

Esse trabalho apresenta um mecanismo cuja finalidade – pressionar – é totalmente legível²⁶. No entanto, é apenas por meio do título que o delito ao qual ele se refere é associado a esse mecanismo. Sua fatura limpa, com poucas informações, corrobora a discrição com que o achaque é feito, rotineiramente camuflado de normalidade, de *não-delito*. Construir esse objeto que proporciona um *desvio da ordem* parece ironizar a transgressão comumente associada à arte. Uma vez que o delito apresentado é pequeno, sugere-se que são justamente as tímidas transgressões que lhe são permitidas.

²⁶ Como no *Espelho*, a mecânica visível do objeto prescinde da interação que ele provoca.

O *Achacador* parece servir a uma má-intenção; seu uso, se levado a cabo, visa tirar vantagem de alguém; ele se apresenta como um “mecanismo maldoso”. A pressão psicológica que configura o achaque é transformada aqui em pressão física, literalmente objetificada. No entanto, essa *negatividade* que ele carrega é, por causa da sua forma muito limpa, diferente daquela oriunda do clima pesado de penitência de alguns dos trabalhos sobre igreja. Ali, pelo acabamento dos objetos, havia uma negatividade sensorial, enquanto aqui ela é discursiva, dada pelo mecanismo visível (e compreensível) e pelo título. A negatividade de um trabalho pode aparecer também no constante jogo de provocação e frustração imposto àqueles que procuram uma revelação de significado nas peças que aparentam interatividade. Como veremos nos quatro trabalhos seguintes, a construção dessa presença negativa dos objetos se tornou recorrente.

5.2. Como vimos nos trabalhos sobre igreja, ao mobiliário em geral foi atribuída a capacidade de veicular significados para além da sua função utilitária. Nesse segundo subgrupo dos móveis estão alguns exemplos que, partindo dessa premissa, assumiram o móvel residencial como referência e o ambiente doméstico como assunto de investigação. Entre eles é possível identificar o desenvolvimento de uma presença negativa no trabalho, um mal-estar causado pela familiaridade da sua linguagem associada a comportamentos pervertidos de suas partes.

5.2.1. Trabalho das patas (1999/2000):

Nos trabalhos do primeiro grupo intermediário um mesmo fator, comum aos três, a *inclinação*, aparecia como elemento constitutivo do discurso: na *Rampa com grades*, por sugerir o acúmulo gravitacional dos pedaços de tela; na *Máquina de inclinar chapas de fórmica* por forçar o material-tema a comportar-se autonomamente; no *Renata Renata* por favorecer a idéia de sedimentação, de depósito das camadas de cor.

A presença da inclinação também parecia *dinamizar* aquelas peças, afastando-as de uma existência estagnada, pronta. Insinuava que elas estavam “acontecendo”

naquele momento. É essa idéia de *dinâmica* que está na origem do *Trabalho das patas*.

A peça é muito simples: duas “patas” de madeira, como aquelas que servem de pé para móveis tradicionais, estão emparelhadas, ligadas lateralmente por uma travessa da mesma madeira (de cerca de cinquenta centímetros). De trás de cada uma dessas patas sai uma outra travessa de madeira, mais comprida, com cerca de um metro, que se apóia diretamente no chão. A peça então é *inclinada*. Um vetor ascendente, que parte num ângulo raso do solo, para o avanço sugerido pelas patas da frente.

O *Trabalho das patas* tem três informações centrais: a madeira faz referência ao mobiliário doméstico tradicional, as patas evocam organicidade, a inclinação confere dinâmica.

O trabalho se apresenta de maneira solene, carregado de um tradicionalismo que as patas reiteram. No entanto, elas estão livres tanto da sua função de sustentação quanto do papel decorativo (não há o objeto funcional sobre elas, ao qual emprestariam qualidades), e podem sugerir diretamente um “comportamento biológico” (talvez um desdobramento daquela organicidade dos pufes, e que voltou a aparecer em outras peças). Recuperada a sua “animalidade”, todo o objeto passa a responder nesse sentido. A madeira escura e pesada parece conferir força à peça, uma potência muscular. É nesse ponto que a inclinação completa o aparelho, sugerindo um movimento, a aplicação dessa força.

Desse modo, o trabalho parece, por meio da dinâmica da inclinação e da promessa de vida das patas, arrastar atrás de si os restos do seu corpo, como uma coisa ferida.

Certa ambigüidade se constrói entre essa asseveração das qualidades animais do trabalho e a sua aparente incompletude, dada pela “ausência” das duas patas traseiras, que recuperariam um uso possível. Essa ambigüidade, embora presente, pende mais para as qualidades animais, por uma escolha de escala: o objeto “reconstituído” com as quatro patas não se encaixaria em nenhuma categoria de mobiliário, como cama ou mesa; é muito pequeno para uma e muito baixo para outra.

Mesmo assim, o resultado não foi bem-sucedido: o desenho das patas é inadequado. Ao invés de apontar diretamente para frente, reafirmando o vetor formado pelas travessas longitudinais, as saliências das patas apontam para as diagonais, afastando-se da direção original e fazendo com que a sugestão de um movimento decidido ficasse parcialmente comprometida.

5.2.2. Porta com respiros (1997):

A *Porta com respiros* é composta por uma estrutura de madeira formada por pesadas tábuas de Ypê escurecido, onde estão montados dois painéis, também de madeira escura. Um dos painéis é fixo, enquanto o outro desliza sobre um pequeno trilho de alumínio na base da estrutura. A peça toda mede cerca de um metro e noventa de altura, um metro e meio de largura e aproximadamente trinta centímetros de profundidade. As tábuas que fazem a estrutura se encaixam umas às outras por malhetes²⁷, para depois, serem fixadas com parafusos de segurança.

O painel fixo tem, instalados em sua superfície, respiros de armário. De um lado, vários respiros redondos de plástico, todos em tons de marrom e bege, estão dispostos organicamente, como se estivessem “mofando” aquele painel. Do outro lado, apenas dois respiros retangulares, de metal, estão posicionados de modo funcional; paralelos, eqüidistantes das laterais e do chão: parecem cumprir o papel que tradicionalmente se espera deles.

O painel deslizante pode ser operado de modo a cobrir ou revelar os respiros do lado “orgânico” do painel fixo. No primeiro caso, abre-se uma passagem por dentro da estrutura para o outro lado do trabalho: o painel deslizante funciona, então, como uma porta.

A *Porta com respiros* tem a linguagem de mobiliário tradicional (como a dos trabalhos sobre igreja) e sua identidade é evidentemente doméstica. Isso acontece mesmo que ela não se aproxime claramente de um único móvel reconhecível: ora se alinha a um armário, ora a uma porta, mas em nenhum momento pode ser classificada definitivamente.

²⁷ O malhete é um sistema de encaixe de duas peças de madeira, onde uma fileira de dentes em forma de “rabo de andorinha” de uma se encaixa nos vãos de uma fileira semelhante na outra.

O comportamento “fúngico” dos respiros marrons de um dos lados do painel fixo sugere que aqueles elementos estão se animando para além da sua simples funcionalidade, como se desejassem pertencer a outra categoria de objetos. Delineia-se uma “vontade” nesse comportamento que – como nos *Gomos* ou no *Trabalho das patas* – sugere uma existência “viva”. A “colonização” do objeto, por outro lado, dá certo mal-estar, causando aquela sensação negativa de que falamos no *Achacador*.

A *Porta com respiros* é uma espécie de passagem, um elemento que estaria encaixado numa parede entre dois cômodos ou diante de um vão de armário mas que, aqui, “retirado” desse uso, aparece como objeto autônomo, revelado na sua existência autoportante. Procedimento semelhante aconteceu na *Máquina de inclinar chapas de fórmica*, onde uma coisa foi retirada da realidade em que estava normalmente inserida (a fórmica foi deslocada do seu papel funcional de revestimento) e, apresentada autonomamente, revelou outra face da sua identidade²⁸.

A *Porta com respiros* se apresenta então como uma *lâmina entre duas realidades* (uma delas arbitrária, aquela em que os respiros estão dispostos como mofo) de um mesmo elemento: de um lado o uso, do outro a representação.

Os respiros, que normalmente são colocados nas portas de armários para favorecer a circulação do ar no seu interior, não estão, nessa porta, ventilando nada. Como o painel em que estão montados é uma espécie de “caixa” que não atravessam, eles não ventilam o seu verso, mas o interior de um espaço que “não existe”, a própria passagem imaterial. Assim, mesmo os respiros de metal que estão posicionados “corretamente” e parecem funcionar sem impedimentos, na verdade estão apenas *simulando* a normalidade. Ao ventilar um cômodo inexistente os dois tipos de respiros são reduzidos às duas versões do discurso dessa ventilação: uma funcional outra representacional.

Nesse sentido, mais do que uma passagem entre realidade (função) e ficção (representação), a *Porta com respiros* é a passagem entre o que se *declara realidade* e o que se *declara ficção*, o discurso da realidade e o da ficção.

²⁸ Na *Porta com respiros* essa não é uma operação real, mas simulada.

5.2.3. Colchão (1999):

O *Colchão* faz uma retomada tardia do curvim como material do trabalho. Como seu nome descritivo diz, ele é um “colchão”, mas se apóia molemente à parede, na posição vertical.

Ele é uma peça de espuma forrada, em ambos os lados, de tiras de um curvim marrom escuro meio manchado, o que lhe confere uma aparência de madeira. A própria divisão do seu revestimento em tiras sugere que ele seja formado por tábuas. Esse *Colchão* possui ilhoses nas laterais, para respirar. No contorno das suas duas faces, um cordão fino feito do mesmo material – que os tapeceiros chamam de “vivo” ou “debrum” – lhes dá acabamento.

Entre as tiras que conformam suas superfícies, alguns desses “vivos”, agora na cor branca, aparecem em pequenos intervalos irregulares. Isso sugere que, como na *Porta com respiros*, o material assumiu um comportamento que o afasta da sua função original, animando-se biologicamente. O *colchão de madeira* parece ter alguns cogumelos brotando da sua superfície; parece estar, novamente, como na *Porta com respiros*, sendo colonizado por um fungo. É como se aquele objeto sofresse algum tipo de possessão, uma que o desvirtuasse e o apodrecesse, elucidando um certo caráter sinistro no trabalho.

Há ainda uma incompatibilidade entre a forma mole do objeto, realçada por sua montagem na vertical (que faz com que essa qualidade seja muito veemente), e a aparência de madeira. Todas as outras decisões – a cor e a estampa do revestimento, a sua divisão em tiras e o tipo de mofo representado – reforçam a madeira como o universo referencial daquela peça. Essa “dupla materialidade” causa desconforto. A receptividade ao corpo do *Colchão*, legível na sua moleza, é truncada pela representação de madeira. Trata-se de uma sobreposição de referentes que já aconteceu antes: nos *Diamantes*, por exemplo, havia a referência à forma do objeto representado – o diamante – e à materialidade do objeto de origem – o pufe.

5.2.4. Poste (1999):

O *Poste* é outra peça que se aproxima do universo doméstico por sua linguagem mas que não assume a identidade de nenhum elemento reconhecível.

Ele é formado por uma caixa quadrada, de aproximadamente quarenta centímetros de lado, suspensa, por meio de um poste com dez centímetros de diâmetro, a uma altura de dois metros. A sua base é semelhante à de um cabideiro: quatro pernas saem do chão, fazem uma curva, e se conectam ao poste, sustentando-o²⁹.

A caixa que está suspensa contém, voltada para baixo e atravessada no centro pelo poste, uma almofada forrada de curvim preto.

Nessa posição, a almofada se assemelha à bolha de vidro de um poste de iluminação pública. No entanto, ela parece mais *absorver* luz do que emití-la, assumindo uma *presença negativa*. Apesar do uso da linguagem do mobiliário doméstico, e ao contrário de vários dos seus pares, esse trabalho não sugere nenhum uso. De fato, a almofada colocada acima da altura da cabeça, fazendo com que ergamos o olhar para vê-la, assume uma posição hierarquicamente superior à nossa. Se o objeto tem qualquer finalidade, ela parece ser relacionada a essa compleição estranha, meio sinistra. Como vimos, esse tipo de sensação já havia aparecido no comportamento fúngico do *Colchão* e da *Porta com respiros*, onde os objetos parecem possuídos por um impulso misterioso de vida que os afasta do seu papel funcional. No *Poste*, é verdade, assim como não há alusão clara a funções, não há qualquer simulação de um comportamento biológico. A negatividade é construída com a articulação exclusiva de elementos do ambiente doméstico, sem a ação “corrosiva” de fatores externos.

A desestabilização que o trabalho causa no público está associada, então, à aparência doméstica. Isso é dado prioritariamente pelos seus pés; as curvas com que se conectam ao poste são caprichos de decoração que estabelecem uma familiaridade entre os espectadores e o objeto. Familiaridade que vai ser traída logo a seguir: por essa via de entrada, ele se apresenta como verossímil, mas aquilo que conforma não se estabiliza num objeto reconhecível. A *familiaridade* interdita que

²⁹ Todos esses elementos – caixa, poste e pernas – são confeccionados em uma madeira escura chamada Canela Preta, a mesma utilizada no *Trabalho das patas*.

então se configura causa desconforto por sua natureza ambígua. Ao nos defrontarmos com o *Poste*, sentimos certa intimidade com o objeto, vemos atributos como peso e autoridade, ao mesmo tempo em que nos inserimos numa disputa que não controlamos. A instabilidade que experimentamos sugere que somos *nós* que não estamos sabendo situá-lo, e não que, é *e/le* que não “se encaixa”.

6. Jogos – a relação com o público:

O próximo grupo de trabalhos tem como referência os objetos e máquinas utilizados para jogos. Dois desses trabalhos partem das mesas de sinuca, outros três das máquinas de videogame e um sexto de um placar. Embora cada um dos objetos construa significados autônomos, parece natural agrupá-los sob uma legenda temática. No entanto, essa unidade temática é menos relacionada aos objetos de referência para os trabalhos, do que à *estrutura de jogo* que as obras estabelecem na sua relação com o público. Mas o que é essa estrutura de jogo? A *Sinuca 1*, por exemplo, demanda do público certa dedicação para que se decifrem, gradativamente, seus significados. À medida que se compreende um determinado mecanismo, outros vão sendo disponibilizados. Da mesma maneira, ao escolher um caminho interpretativo, abre-se mão de outros. Dessa forma é possível pensar que o trabalho estabelece um *jogo sobre sua apreensão* com o público, onde se ganha e se perde continuamente.

Ao dirigirem-se diretamente ao espectador, os trabalhos desse grupo estabelecem relações instáveis que dependem de cada ocasião, que se alteram a cada nova apreensão. Eles parecem contar, dessa maneira, com a lógica de funcionamento do jogo; e é justamente esse fator que os agrupa aqui.

6.1. Sinuca 1 (1998):

A *Sinuca 1* é uma mesa dobrável que se fecha como um baú. A superfície externa desse baú, que serve de tampo para a mesa quando ela está montada, é revestida de fórmica padrão Jacarandá (que imita uma madeira escura com muitos veios, e que foi utilizada anteriormente no *Balanço*).

Nas laterais da mesa aberta estão distribuídas algumas ferragens. São travas e ferrolhos que servem para fechá-la e também alças para carregá-la.

Há uma série de buracos no tampo. Esses buracos ora estão localizados funcionalmente (nos mesmos lugares em que estariam as caçapas de uma mesa de sinuca, próximos às laterais e aos cantos) ora organicamente (sugerindo uma animação semelhante àquela dos respiros plásticos da *Porta com respiros*). Através desses buracos é possível ver o interior do baú quando a mesa está fechada.

O interior do baú – a mesa por baixo –, por sua vez, é todo forrado de feltro verde. Aí está um conjunto de elementos: as pernas da mesa, as caçapas, os garrafeiros que guardam essas caçapas e toda uma série de ferrolhos que posicionam e travam cada um desses elementos no seu lugar.

As pernas da mesa – dobráveis – são de madeira pintada de preto e têm a forma “palito” do mobiliário *kitsch* das décadas de cinquenta e sessenta. Junto à fórmica Jacarandá, os pés-palito da *Sinuca 1* lhe conferem um teor decorativo, uma domesticidade reconhecível, já assimilada. Além disso, as dimensões da mesa aberta correspondem às de uma mesa de mata-mata³⁰, e não às de uma mesa de sinuca oficial, de forma que coincide com o tamanho de um móvel residencial. Assim, já numa primeira experiência esse objeto se define doméstico. A *Sinuca 1* parece um móvel de época.

Um conjunto de dez caçapas está à disposição, no interior do baú, para ocupar aqueles buracos na superfície da mesa. Essas caçapas, com quarenta centímetros de altura, são feitas de alumínio e pintadas de ocre. São como tubos, abertos dos dois lados, nos quais uma das bocas se alarga com a forma de uma corneta. Quando enfiadas nos buracos da mesa, as bocas ficam niveladas com o tampo e a sua curvatura sugere o deslizamento para dentro do buraco.

Essas caçapas ficam guardadas em “garrafeiros”: duas estruturas semelhantes àquelas que nas adegas servem para armazenar as bebidas. Cada garrafeira é composto de duas tábuas de madeira com semicírculos recortados. Como se

³⁰ O mata-mata é uma espécie de sinuca de bar: a mesa é menor e as caçapas desembocam numa gaveta que geralmente fica trancada (paga-se por jogo, por isso, as bolas que vão sendo eliminadas não retornam à mesa). O jogo também é diferente: dividem-se os jogadores em dois grupos, cada um com uma cor de bolas. Um grupo deve encaixar as bolas do outro, ao mesmo tempo em que protege as suas. Ganha quem eliminar as bolas do adversário primeiro.

articulam por meio de uma dobradiça, essas duas metades podem se unir, formando círculos completos que acondicionam as caçapas. Os garrafeiros são pintados de preto, como as pernas da mesa, e forrados, apenas na estreita superfície desses meio-círculos, de feltro verde (para que a pintura das caçapas não risque).

A *Sinuca 1* pode ser exibida de diversas formas: como um baú entreaberto, com a tampa apoiada na parede; totalmente aberta como uma mesa de cabeça para baixo (de modo que o tampo apoiado no chão revela a superfície verde e as peças armazenadas); como uma mesa na posição normal – apoiada sobre os pés – com as caçapas enfiadas nos buracos.

Cada uma dessas opções favorece determinados aspectos do trabalho, ao mesmo tempo em que mantém alguns outros escondidos. É preciso que o espectador perceba a provisoriedade daquela situação e opere mentalmente os desdobramentos que a peça pode fazer. Se ela é exposta como um baú entreaberto, apoiado na parede, vêem-se as pernas dobradas e os buracos na superfície, que indicam funções a serem exercidas numa outra configuração. Da mesma maneira que, com a mesa aberta e montada com o tampo para cima, os ferrolhos e alças que povoam suas laterais se destacam, podendo levar o espectador a um exame mais detido daquele objeto, e à suposição de suas outras facetas.

O trabalho demanda então que se estabeleça uma relação mais demorada na sua apreensão, uma relação investigativa. O público é levado a circular ao redor do objeto, a perguntar sobre a função de alguns itens, a projetar um futuro ou um passado para o estado presente da peça. Ele pode ser levado a olhar embaixo da mesa e descobrir elementos ocultos: estabelece uma *cumplicidade* com o trabalho, uma vez que teve acesso a uma informação privada. Configura-se uma *intimidade* entre o espectador e a obra.

A *Sinuca 1* apresenta um sistema sempre incompleto: dá algumas informações e esconde outras, construindo um *jogo* interpretativo que vai se enriquecendo pouco a pouco ao nos relacionarmos com ela.

Há, no entanto, uma impossibilidade de apreensão total da peça. A ambigüidade não se desfaz com o acesso ao dado íntimo. Esse acesso apenas cria no espectador a sensação de que ele dispõe – agora sim – das informações necessárias para uma

leitura conclusiva do trabalho. Espera o desvelamento do significado, que não acontece. A familiaridade que é construída – novamente com o auxílio da aparência doméstica do objeto – não confere poder ao espectador, ao contrário, proporciona certo desconforto, afinal, com todas as ferramentas na mão ele ainda não é capaz de resolver o problema.

A sinuca é a situação do jogo em que uma impossibilidade de acesso se apresenta e o jogador é obrigado a fazer uma ou mais tabelas, para atingir o objetivo. O trabalho não se chama “mesa de sinuca”, não se limita a uma perversão desse objeto. O nome *Sinuca* parece fazer uma alusão simples, como um título descritivo, ao objeto de referência, mas designa, ao mesmo tempo, a apresentação do problema, a situação que só é solúvel por desvios e mediações.

6.2. Sinuca 2 (1999):

A *Sinuca 2* é uma mesa de madeira cujo tampo é todo forrado de feltro verde. Esse feltro está, por meio do plumante que o recheia, “enrugado”, formando um relevo bastante orgânico na superfície do objeto. Outros elementos complementam o trabalho: três molduras que podem se encaixar na mesa. Essas molduras “vestem” o tampo da mesa, enquadrando a sugestão de paisagem formada pelo feltro. Cada uma delas é revestida de uma fórmica com padrão de madeira diferente: uma com Jacarandá (escuro), outra com Mogno (avermelhado) e a última com Cerejeira (claro).

Elas também têm “apêndices” de tamanhos diferentes que descem da moldura do tampo em direção ao chão, sugerindo ora pernas para a mesa, ora caçapas. Todos os apêndices estão posicionados nos mesmos lugares em que estariam as caçapas de uma mesa de sinuca: nos quatro cantos e no centro das duas laterais maiores. Alguns desses pontos, em uma ou outra moldura, não têm qualquer apêndice. Mas, para o espectador, como a regra da sua aparição já foi apreendida, a ausência é perceptível como fato.

Quando o trabalho é exposto, uma das molduras é encaixada na mesa, enquanto as outras duas ficam apoiadas em paredes próximas, sugerindo a provisoriedade

daquela situação. Provisoriedade que, aqui mais uma vez, não está relacionada com a interação do público, mas com uma condição inerente ao objeto.

A *Sinuca 2* toma o caminho daquelas animações orgânicas que apareceram em outros trabalhos como a *Porta com respiros* e o *Colchão*. Aqui, no entanto, esse comportamento biológico leva à configuração de uma paisagem. O feltro verde das mesas de sinuca aparece como uma referência à natureza, como se o jogo que acontece ali guardasse algum parentesco com outros realizados ao ar livre. A natureza administrada, que pode servir de cenário para o futebol ou o golfe, é evocada na trabalho num movimento contrário, como se tentasse retomar uma independência dessa condição, retomar uma liberdade original. Mas a própria natureza aqui é simulada, artificial, de forma que o que a *Sinuca 2* faz é *representar* esse esforço, tematizá-lo.

6.3. Fliperama 1 (2001):

Nas máquinas de *Pinball*, os *Flips* são as pequenas hastes que o jogador opera, por meio de botões na lateral, para rebater a esfera metálica, impedindo-a de cair no vão localizado na parte mais baixa. O nome Fliperama, no entanto, é aplicado genericamente às casas de jogos eletrônicos, e também às outras máquinas que aí se encontram, como as de vídeo.

O *Fliperama 1* tem uma forma semelhante à dessas máquinas de videogames: um grande volume estável, que enfatiza uma posição de uso frontal – e de pé –, face a face com uma suposta tela de vídeo. Ele é feito de uma estrutura de madeira, folheada em tons claros e escuros, composta apenas por duas chapas laterais e três grossas travessas a uni-las. Essas laterais têm um mesmo formato orgânico que, embora pareça arbitrário, pretende englobar o jogador, abraçando-o e forçando-o a imergir ainda mais no jogo. As travessas que estruturam a peça reverberam a forma dessas chapas, acompanhando em alguns trechos o seu contorno. Com a espessura de troncos, elas conectam os dois lados: a primeira no alto, a segunda no centro – mais ao fundo do objeto – e a terceira na parte de baixo, mais à frente, próxima ao “jogador”.

A alternância de cores que já acontecia nos trabalhos sobre igreja – para representar “cortes” e “secções” – reaparece aqui servindo como uma legenda da forma do objeto: os topos das chapas laterais são folheados de madeira clara e, por causa do contraste com a superfície escura, desenham seu contorno no espaço. Além disso, três manchas claras respondem ao formato das travessas que estruturam a peça. Então, o ponto de vista lateral do *Fliperama 1* é o principal, porque apresenta uma *codificação gráfica do objeto*. É dessa vista que é possível perceber a forma feita para receber o corpo. Apesar de todo o apelo de frontalidade, a frente e o interior do trabalho são vazios: só há aí as travessas estruturais, cuja informação preponderante é justamente responder às formas externas, levando o público, portanto, a retornar à visão “de fora”. Ocorre então, que a posição do “jogador”, cujo corpo o trabalho pretende englobar frontalmente, não coincide com o do espectador. Quando exposto, o *Fliperama 1* fica encostado numa parede do espaço, simulando a posição que um videogame ocuparia.

Para reiterar as formas receptivas ao corpo que essas máquinas assumem, o *Fliperama 1* foi construído num tamanho um pouco agigantado. Essa discreta alteração na escala – fazendo dele um objeto “grande” – ajuda à conscientização do *domínio* do universo perceptivo do jogador previsto por esse tipo de objeto.

Outro fator relevante para o trabalho é ser confeccionado em madeira, como um móvel. Mantém-se pela escala e pelo acabamento luxuoso uma presença de *peso*, alinhando-se ao caráter chamativo que esse tipo de máquina sempre apresenta nos salões de jogos, para se destacar da concorrência. Talvez a linguagem utilizada indique uma *malícia* da peça, porque constrói uma familiaridade que poderia funcionar como um atrativo, como uma armadilha. Nesse sentido, o aspecto doméstico do objeto seria uma espécie de camuflagem para, se amparando numa intimidade prévia, exercer influência e controle sobre o jogador³¹.

³¹ Mas é preciso considerar que o uso da madeira neste trabalho não tem uma presença sempre positiva: é clara a contradição entre a estabilidade do móvel doméstico e a constante movimentação do videogame, entre a tradição e a tecnologia. Embora estas oposições estejam presentes, acredito que são secundárias ao argumento que desenvolvi acima.

6.4. Fliperama 2 (2001):

O *Fliperama 2* faz par com o *Fliperama 1*: sempre foram exibidos juntos, mas não são um único trabalho. A paridade reforça as diferenças formais entre eles, ao mesmo tempo em que esclarece seus papéis na apreensão do universo referido.

O *Fliperama 2* é uma caixa retangular de madeira revestida de fórmica bege, posicionada na vertical, que atinge cerca de dois metros de altura. Essa caixa tem, na frente – na altura do rosto do “jogador” – um alto-relevo que faz referência a uma tela de vídeo. Tem também três aberturas na lateral direita e uma outra na frente, junto ao chão. As três aberturas da direita são como “bolsos”; buracos onde se pode enfiar a mão (para pegar moedas, para pegar um produto). São pequenas caixas instaladas por dentro do *Fliperama 2* que têm uma abertura na metade superior da face externa, para a passagem da mão, e as demais faces fechadas, para conter aquilo que ali for depositado. Elas são revestidas interiormente de fórmica vermelha. A abertura que fica na frente da peça, junto ao chão, é mais comprida. Seu fundo, que está afastado o suficiente para que se enfie ali o pé do “jogador”, é curvo: sugere o movimento que se pode fazer com o pé ali dentro, de pisar num pedal. Seu interior é igualmente revestido de fórmica vermelha. Esse revestimento, em todos os interiores revelados, alude mais uma vez a um interior “vivo”.

Se o *Fliperama 1* era um exercício sobre a forma e a escala autoritárias desse tipo de máquina, o *Fliperama 2* apresenta um conjunto de pequenas funções e operações ali recorrentes. Esses dois trabalhos não restringem seus universos de referência aos jogos eletrônicos; mencionam todo tipo de máquina de uso individual, como aquelas de refrigerantes e salgadinhos, os bancos eletrônicos e bombas de gasolina.

A fórmica, que por sua assepsia integra ainda mais o *Fliperama 2* no universo de uso intenso e impessoal dessas máquinas, não deixa de se apresentar como revestimento doméstico, de cozinha, o que é reforçado pelo tom de bege escolhido. Refaz-se o uso da familiaridade visando criar intimidade com o público, seduzindo-o.

6.5. Placar (2001):

O *Placar* é uma caixa de madeira revestida de fórmica (padrão Wengé, que imita madeira escura), que tem três tambores (feitos de MDF e laqueados de branco) instalados em um eixo giratório no seu interior. Uma das faces da caixa é inclinada; nela três aberturas permitem que uma fração igual da circunferência de cada um desses tambores fique sempre aparente. Similar aos odômetros que medem a quilometragem dos carros, os tambores podem girar livremente. O trabalho é uma peça baixa, e a face inclinada – chamada mostrador – faz com que os tambores possam ser vistos por uma pessoa de pé. Sugere-se, assim, que, no desempenho de suas funções, o objeto não deve atrapalhar a visão do entorno. Ele se assemelha a um placar ou um marcador de chão.

A partir do topo dessa face inclinada a caixa faz uma curva para trás, em direção ao solo. Assim, ela acompanha o contorno dos tambores que contém. Essa reverberação de uma forma na outra é um recurso que já apareceu antes: no *Fliperama 1*, por exemplo, onde as travessas internas reverberam o contorno orgânico da peça.

O *Placar* não tem números ou letras, é “cego”. Por mais que gire sempre mostra uma área branca; não marca nada, só concretiza uma *suspensão* de qualquer marcação. Ele se apresenta como um objeto acessório, um que serve a outros (fliperamas, mesas de sinuca?), não assumindo em nenhum momento o papel de protagonista de uma situação. O número de tambores brancos lembra os resultados possíveis de um jogo: vitória, empate, derrota. Mas a competição em que ele trabalha parece não carecer dessas posições; nem mesmo parece competição. Se há jogo ali, ele não acontece fora do objeto; está introjetado justamente na apresentação suspensa da sua funcionalidade: o objeto parece ter se apossado da lógica do jogo, cedendo e escondendo informações na relação que estabelece com aquele que tenta apreendê-lo.

6.6. Caça-níqueis (2004):

Em 2004 fui convidado para participar de uma exposição paralela ao Salão de Arte de Ribeirão Preto. Essa exposição aconteceria no Centro de Convenções de

Ribeirão Preto, que tinha um acordo para a cessão de uma sala no piso térreo para o museu da cidade.

O espaço para exposições que o Centro de Convenções disponibilizava era extremamente problemático: ficava atrás de um balcão de recepção, tinha o teto muito baixo e as paredes originais, revestidas de madeira, cobertas com painéis brancos, constituindo um espaço artificial e constrangedor. Toda a realidade do Centro de Convenções sofria uma tentativa de neutralização – que não funcionava – nesse nicho. O resto dos espaços de circulação, no entanto, tinha informações que interessavam mais ao trabalho. Um conjunto de máquinas – de refrigerante, de cartões telefônicos, caixas eletrônicas – povoava o saguão do segundo piso. No térreo também havia uma série de elementos: sinalização, hidrantes, elevadores, cabines telefônicas.

Pareceu mais interessante construir um trabalho que se camuflasse, pela linguagem, na realidade do lugar do que um que ocupasse o espaço pré-determinado para a exposição, que não superava sua inserção incômoda naquele contexto.

Numa parede lateral próxima à entrada, no corredor de acesso à escada para o pavimento superior, havia três tomadas desativadas. Elas estavam protegidas por espelhos cegos de madeira. Num nicho contíguo, mais próximo às portas do prédio, estavam instalados três telefones públicos, separados por placas de vidro.

Construí então três objetos, os *Caça-níqueis*, para serem instalados na parede em que estavam as tomadas desativadas. Esses objetos, de formato idêntico, assemelhavam-se aos telefones: tinham aproximadamente o mesmo tamanho. Do seu lado esquerdo uma divisória proporcionava privacidade àqueles que os operassem e, na frente, um bolso servia para a coleta de moedas. O corpo propriamente dito das peças era um volume retangular cuja face frontal era curva, se projetando da parede e descendo até dentro do bolso. Aí, um recorte em semicírculo parecia ser a via de escoamento de moedas ou fichas.

Objetos ambíguos, aparentemente funcionais, parecidos com os telefones próximos, os *Caça-níqueis* se acomodaram naquele espaço como mais um tipo de máquina. Camuflavam-se pela sua semelhança de forma e posicionamento com os outros itens.

Os três *Caça-níqueis* tiveram todas as faces revestidas de chapas de fórmica preta e branca intercaladas arbitrariamente: a ordem das cores foi decidida por sorteio. Assim, uma lateral da peça, por exemplo, era branca no primeiro *Caça-níquel*, preta no segundo e branca novamente no terceiro. Através do sistema de sorteio o trabalho se apropriou da lógica das máquinas a que se referia: os caça-níqueis.

O preto-e-branco foi escolhido por deixar claro apenas o mecanismo de alteração aleatória na sua ordenação, sem agregar qualquer outra informação, como o fariam duas outras cores. O trabalho ainda faz referência aos antigos *Pufes* em preto-e-branco, afirmando sua hereditariedade gráfica com aqueles objetos.

A *falsa funcionalidade* dos *Caça-níqueis* foi ressaltada pela sua montagem próxima às tomadas fechadas. Uma sugestão de energia e uma sugestão de utilidade. O trabalho possibilitava que se percebessem as outras coisas presentes no espaço, chamava a atenção para os outros aparelhos que antes passavam despercebidos. Nesse sentido, não apenas se ausentava mas mesmo contradizia as intenções do espaço de exposições oficial.

É preciso dizer ainda que os *Caça-níqueis* poderiam estar encaixados no grupo seguinte, dos trabalhos que foram construídos para situações específicas. Entretanto, diferentemente destes, os *Caça-níqueis* não se propunham a ressignificar o espaço, mas tomavam do espaço significados para si. Meio tardios, eles recuperam dois outros grupos: os *Pufes*, pelas suas qualidades gráficas, e os *Jogos*, pelo seu assunto. Por essa afinidade temática optei por inseri-los aqui.

7. Segundo grupo intermediário – trabalhos para situações específicas:

Em todo o corpo do trabalho anterior era perceptível a alteração que a presença dos objetos causava no espaço. Ao se colocar como *objetos possíveis*, camuflados de móveis e utilitários, as obras já conseguiam certa desarticulação do entorno. No entanto, na maioria dos casos, essa desarticulação não visava uma posterior rearticulação discursiva. Esta *rearticulação discursiva* – a elaboração de uma ficção que se sobrepunha à realidade do espaço – só apareceu quando a situação expositiva se tornou um dos objetos intencionais das obras, nos trabalhos para situações específicas.

A reatribuição deliberada de uma função a um lugar esvaziado adiciona-lhe uma segunda camada de significação, para além de suas meras características físicas. No entanto, como as obras construídas geralmente afirmam sua artificialidade, ficam muito legíveis quais eram as características do espaço anterior, qual a alteração feita e qual a nova realidade pretendida para aquele lugar. Essa possibilidade de separação em fases leva o espectador a tomar consciência de todo o processo. Nesse sentido, retoma-se a estratégia dos *Morros testemunhos* de tornar visível o *procedimento* adotado no trabalho, mas neste caso, para elaboração da ficção.

O conjunto descrito a seguir agrupa peças construídas para situações específicas. São quatro trabalhos, feitos para quatro exposições diferentes, em que o espaço suscitou uma reflexão sobre as suas características, e uma ação que as ressignificasse. As obras se pautaram no potencial discursiva dos lugares. A sensação que uma galeria despertava, o consumo rápido de um cômodo pequeno, a bidimensionalidade de uma vista. A potência poética das situações surgiu do encontro das suas características físicas com seu histórico psicológico ou prático.

Assumir a elaboração de ficções de cunho narrativo nessas situações foi um movimento importante, que desencadeou o *Projeto para a Ocupação de uma Casa* – que será analisado na segunda parte desta dissertação.

7.1. Foco de incêndio (2001):

Em 2001 fui convidado a participar de uma exposição que aconteceria no atelê de um colega artista.

A casa ficava no bairro da Lapa, em São Paulo. Térrea, ela possuía um grande terreno, com um jardim ao redor e, no fundo, uma escada de cimento meio irregular que levava a uma laje sobre a garagem. Dessa laje via-se em primeiro plano o telhado da casa e, depois, um panorama amplo da região. A laje estreita não permitia que se mudasse muito o ponto de vista; chegava-se a um lugar de onde se avistava uma paisagem fixa, como num cartão postal.

Instalei no telhado da casa, o primeiro plano do ponto de vista da laje, um “foco de incêndio”. O trabalho era feito de três peças separadas, confeccionadas em PETG (um acrílico moldável a frio e resistente à luz) transparente, adesivado com filme

laranja translúcido. Na parte superior dessas peças um recorte simulava “chamas” – o desenho comumente codificado de chamas, como visto no *Joelma*.

Cada uma das peças do *Foco de incêndio* tinha a base dividida em duas abas dobradas alternadamente – uma para a direita, outra para a esquerda – por meio das quais era colada às telhas com silicone. Como algumas das telhas da casa eram de vidro, posicionei o *Foco de incêndio* de modo que, à noite, a luz que vinha de dentro da casa passasse por trás do “fogo”, iluminando-o.

O *Foco de incêndio* foi o primeiro trabalho construído para uma situação específica. A partir do momento em que identifiquei dois assuntos recorrentes da minha produção anterior nesse local – a paisagem e a sua qualidade bidimensional, dada pelo ponto de vista fixo – ficou claro que o caminho a seguir era construir um trabalho que usasse essas características, enfatizando-as. O *Foco de incêndio*, nos torna conscientes da imobilidade do ponto de vista da laje, assumindo tudo como imagem, como representação. A paisagem, tornada *planar*, perde sua veracidade. A artificialidade declarada das chamas representadas (codificadas), constituindo um incêndio cômico, é outro aspecto que corrobora a desconstrução da profundidade da vista. A paisagem vira *cenário*, serve de fundo para o chamativo primeiro plano.

A objetificação da natureza, seja dirigida à paisagem (culturalizada ou não) como nos *Morros testemunhos*, na *Paisagem mole* e na *Paisagem autoportante*, seja dirigida a fenômenos físicos tais como fogo, brilho e luz, como apareceu nos *Diamantes* e no *Joelma*, tornou-se mais e mais pertinente para a minha produção³².

Aqui, no *Foco de incêndio*, foi primeira vez que esse tipo de representação *protagonizou* o trabalho. Na segunda vez em que uma peça foi construída para uma situação específica de exposição, como veremos a seguir, outra codificação de um fenômeno natural aconteceu.

7.2. Nuvem (2001):

Em 2001 realizei uma exposição numa galeria em Curitiba. O imóvel que ela ocupava era a casa onde a galerista havia nascido e crescido, posteriormente

³² Mais adiante na minha produção, especialmente no *Projeto para a ocupação de uma casa*, objeto da segunda parte desta dissertação, a objetificação da natureza ganhou destaque.

transformada num espaço expositivo. Nessa transformação, alguns cômodos sofreram reformas – o piso de madeira foi trocado por cimento queimado, paredes foram removidas – visando à constituição de um ambiente mais neutro para a exibição de trabalhos de arte. No entanto, outros lugares da casa foram totalmente preservados na sua forma original: o piso de taco, os armários embutidos, os frisos de gesso no teto.

A galeria, então, era uma curiosa equação entre a preservação do espaço original – que mantinha o clima de casa – e sua transformação num espaço comercial impessoal e neutro. Parecia que uma bruma familiar ainda perdurava no imóvel. Numa das salas preservadas, onde funcionava um escritório, existia uma lareira. Foi para ocupar essa sala que a *Nuvem* foi construída.

Ela é uma grande peça feita de madeira escurecida cujo interior foi revestido de fórmica cinza (o padrão se chama *Fog*). Trata-se de um volume de base retangular que fica preso ao teto, como um dossel: uma caixa suspensa no meio da sala, com a face aberta voltada para baixo. As quatro laterais têm os contornos de uma nuvem recortados (a codificação gráfica de uma nuvem), que ressoa no cinza do interior.

A peça sugere que uma nuvem invisível está presente naquele espaço. Apesar da solidez, da sua materialidade afirmada, do seu peso, ela tematiza um fenômeno etéreo que acontece na casa. Parece que a bruma que preenche os espaços foi “comendo” as laterais da peça, aparecendo pouco a pouco; que no embate do vapor com esse objeto sólido constitui-se a forma que se revela. A presença da lareira nesse ambiente abre espaço para uma associação mais direta entre o trabalho e a casa original.

Segunda experiência de construção de um trabalho para uma situação específica, a *Nuvem* revelou um interesse, que seria retomado em outras ocasiões mais adiante, na *elaboração de uma ficção*, na agregação de um fato narrativo a um espaço dado, transformando-o integralmente pela presença de um único objeto.

Os trabalhos que construí para esse tipo de situação criam uma narrativa que se sobrepõe ao espaço presente, mas que, por lidar com questões de sua história, possibilita uma conscientização de qualidades que passariam despercebidas. Ali, a ambigüidade entre espaço comercial e ambiente doméstico.

7.3. Passagem secreta (2003):

A *Passagem secreta* foi feita para uma sala do Centro Universitário Maria Antonia.

Essa sala, no terceiro andar do prédio, era bastante pequena e totalmente apreensível da porta de entrada: dali era possível vê-la completamente; ver tudo o que ela pudesse conter. Ela não demandava a circulação do público, favorecendo um provável consumo rápido de qualquer objeto que fosse colocado ali. A apreensão instantânea do espaço de certo modo pré-formatava o seu conteúdo. O principal problema que se apresentou foi o desmonte dessa situação.

A *Passagem secreta* é um grande armário que cobre a entrada da sala, escondendo-a. Esse armário, todo revestido de fórmica branca, é dividido em duas partes iguais, com duas portas cada uma. Um desenho losangular feito de uma seqüência de furos que servem, à primeira vista, como respiros, continua de uma a outra, conferindo um padrão decorativo à superfície, e suavizando suas secções.

O par de portas da esquerda conduz a um vão com cinco prateleiras; é um armário comum.

O par da direita, entretanto, se abre para uma passagem que leva ao interior da sala que se esconde ali atrás. Essa passagem, mais profunda do que o armário vizinho, está encaixada no batente da porta, de modo que, ao adentrá-la, *desliza-se* diretamente para o interior do cômodo.

As suas laterais internas fazem uma curva, estreitando-se um pouco a partir da entrada. Assim, a passagem encaixa-se, de modo que nenhuma informação ou relevo intervenha no percurso para dentro do recinto escondido. Essas curvas auxiliam a sensação de deslizamento, de que o corpo segue um movimento natural para dentro da sala.

O revestimento todo branco da peça tem a função de mantê-la neutra no saguão, discreta, camuflada como um armário qualquer encostado num canto. Além disso, as portas da passagem têm molas automáticas, que se fecham logo após alguém atravessá-la, reconstituindo o disfarce.

Os orifícios que formam os losangos, que aparentemente serviam de passagem de ar, também vazam luz, funcionando como um pequeno sinal para o público. As

lâmpadas da saleta foram mantidas acesas, mas com uma intensidade baixa, para que a sua existência não fosse ostensivamente revelada. De dia, a luz natural, através de uma janela mantida aberta no interior da sala, cumpriu o mesmo papel. Nota-se, portanto, que o trabalho munuiu-se de estratégias opostas, ora revelando-se, ora ocultando-se, de modo a manter-se num limite preciso.

A sala permaneceu vazia. Introjetá-la no trabalho, inserindo ali o seu espaço, reiterou o caráter objetual, miniaturizado das suas dimensões. Que ela esteja vazia só reforça sua integração, afirmando-a como objeto a ser apreendido, como conteúdo do armário.

O consumo rápido daquele espaço foi desvirtuado; a *Passagem secreta* faz com que a sala deixe de ser o espaço *sobre o qual* se constrói o trabalho para se tornar *aquilo que se revela* com o trabalho. De continente a conteúdo.

Ali, como na *Nuvem*, a inserção de um objeto altera a realidade do espaço agregando um dado ficcional. O título do trabalho – *Passagem secreta* –, que poderia parecer redutor dos significados ali construídos, é uma ferramenta que auxilia nesse viés ficcional de leitura, que passa justamente pela idéia de algo oculto, pela transformação da saleta, um espaço supostamente neutro, numa espécie de esconderijo. O visitante estabelece uma cumplicidade com o trabalho, descobre-o e nele se esconde, integrando-se assim, ele também, à ficção.

7.4. Piscina (2004):

A *Piscina* foi feita para ocupar um novo espaço da mesma galeria na qual havia sido exibida a *Nuvem*, em 2001.

Esse novo espaço é um galpão construído no fundo do terreno da galeria original. Buscando uma assepsia supostamente favorável aos trabalhos de arte, esse galpão *clean* é todo branco, com pé direito alto, vigas aparentes e iluminação zenital.

Na fachada, ele tem uma grande janela de vidro, como uma vitrine. Lá dentro, à esquerda, uma discreta parede esconde dois banheiros, um masculino e outro feminino.

A *Piscina* é um tapete retangular, todo azul claro, exceto por três raias azul-escuras – faixas longitudinais com pequenas travessas nas extremidades – como aquelas

que vemos no fundo das piscinas esportivas. As medidas desse tapete respondem diretamente às medidas do galpão: ele manteve um metro de distância da parede do fundo e das duas laterais, preservando uma área de circulação ao redor da piscina representada.

Algumas das características do galpão, como o vidro frontal e os dois banheiros, foram alteradas pela simples presença do tapete, passando a colaborar diretamente na ficção que se estabeleceu ali. O vidro frontal passou a ter certa semelhança com as janelas das escolas de natação, de onde os pais podem acompanhar as aulas das crianças. Os banheiros, que já se dividiam por gênero, tornaram-se vestiários. O espaço foi transformado pela presença desse plano no chão, de cubo branco a possível escola de natação, de construção neutra a arquitetura cheia de especificidades.

A planaridade do tapete é a característica que o adequa perfeitamente à representação pretendida: a piscina tem sua profundidade achatada, apresenta-se, apesar de ser um buraco para dentro do chão, sempre como uma superfície bidimensional formada pelo limite entre o ar e a água (só podemos confirmar a profundidade daquele plano com a imersão – daí o hábito de checar a temperatura com o pé ou com as mãos –, quebrando a homogeneidade do plano). Assim, tudo que uma piscina comunica pela sua visualidade está presente neste tapete.

A idéia de que um objeto pode reatribuir funções a um espaço por meio da ficção se torna enfática com a materialidade mínima da *Piscina*: o espaço expositivo permanece praticamente vazio, só o que há é esse plano no chão, sobre o qual, aliás, pode-se caminhar livremente. Quando alguém anda sobre o trabalho afirma-se plenamente sua realidade material; ele funciona como um tapete. Desse modo, mantém-se uma ambigüidade entre função e representação que, caso não fosse permitido caminhar sobre ele, estaria prejudicada. Ainda assim, vale ressaltar, não acontece em nenhum momento uma interação efetiva do público com o trabalho: o tapete é instantaneamente incorporado ao rol dos objetos cotidianos; caminhar sobre ele não parece *participação* e não gera, portanto, expectativa de um retorno revelador de significados. O único a obter retorno da ação do público é o próprio trabalho, no estabelecimento da sua dialética.

8. Edificações – o aparecimento da pesquisa bibliográfica:

As edificações formam o conjunto final a ser apresentado nesta primeira parte da dissertação. A exemplo do grupo dos móveis, elas estão divididas em dois subgrupos. No primeiro deles parte-se do desmonte da idéia de paisagem para um crescente interesse na arquitetura. A passagem gradativa de uma a outro acontece pelo exame da *paisagem administrada*, questão preponderante da obra *Clube* (que será tratada adiante). No segundo subgrupo, assuntos da própria arquitetura são problematizados, num momento de aprofundamento bibliográfico que ainda não havia aparecido nesta primeira parte da dissertação. Aí dentro há ainda um outro subgrupo: o *Repertório de arquitetura moderna brasileira*, que tematiza pontos da conscientização geográfica e social pretendida pelo modernismo.

8.1. O interesse na arquitetura foi se desenvolvendo gradativamente, como um desdobramento do interesse na paisagem, que já aparecia nos *Morros testemunhos*, na *Paisagem mole* e na *Sinuca 2*. Inicialmente, a noção de paisagem muitas vezes coincidia com a própria idéia de natureza, e foi num processo gradual que passou a designar uma operação seletiva do sujeito quanto à visualidade.

Os trabalhos deste primeiro subgrupo partem da noção de paisagem, assim entendida (destrinchada na *Máquina de paisagem*), em direção à sua administração com finalidade comercial (no *Clube*) e conseqüente mistura à arquitetura. Nesse movimento, passam a refletir sobre generalidades desse campo, assumindo gradativamente algumas codificações do repertório modernista que seriam utilizadas mais adiante no segundo subgrupo.

8.1.1. Máquina de paisagem (2003):

Quando vamos bater uma fotografia de uma paisagem, escolhemos, entre todo o panorama natural a nossa frente, o trecho que nos desperta mais interesse, muito embora não estejamos necessariamente conscientes das regras para essa eleição. Normalmente a opção é pelo conjunto mais “bonito”, “harmônico” ou “equilibrado” (qualidades arbitrariamente aplicadas). Interessa apenas, aqui, pensar que a

paisagem é o resultado de um processo interpretativo da natureza, um movimento de integração sistemática desta na cultura. Na categoria artística da paisagem, seja na pintura ou na fotografia, o que importa é a *imagem* da natureza. A *Máquina de paisagem* foi construída para problematizar a idéia de que *paisagem*, para além da categoria artística, é o resultado de um mecanismo de eleição de um trecho da natureza, de apropriação visual a partir de um ponto de vista determinado, de aculturação.

A *Máquina de paisagem* é uma caixa de MDF revestida de madeira recomposta castanha, medindo dois metros de comprimento, cinqüenta centímetros de altura e doze de profundidade, fixada horizontalmente na parede. Sobre a superfície da caixa destaca-se o contorno de uma montanha, com uma linha bem fina que, na verdade, é um corte feito a laser. O desenho da montanha é dividido em seções por uma série de cortes verticais, igualmente finos. No centro de cada seção está embutido um disco de plástico (teflon usinado) que indica um ponto privilegiado de pressão, chamando ao toque.

Por meio de um mecanismo (uma ferragem comumente utilizada em portas de armário, que se chama fecho automático, aliada a todo um maquinário interno), ao pressionarmos o trecho escolhido, ele se projeta discretamente para frente, com a espessura de um ou dois centímetros. Ao pressioná-lo novamente ele retorna à posição original³³.

É possível compor diversas opções com a *Máquina de paisagem*, mas ao invés de se exercer uma liberdade de escolha, como o trabalho aparenta disponibilizar, o que se tem é uma submissão a regras predeterminadas. Todas as escolhas possíveis já estão compiladas, não há qualquer exercício livre na sua operação. Isso se descobre quando a expectativa de uma revelação de sentido na operação é frustrada pela paridade das opções. Ainda mais porque a projeção que o relevo faz é mínima, o que só ressalta sua desimportância.

É nessa frustração, justamente, que se encontra a possibilidade de compreensão da noção de paisagem: que a “beleza” ou o “equilíbrio” que podemos ver em um trecho

³³ A *Máquina de paisagem* é um relevo, e é interessante notar seu papel também nas especulações do trabalho quanto à relação entre bidimensionalidade e tridimensionalidade. Ele é preso à parede, camuflando-se de “quadro de paisagem”, mas se afirma ostensivamente como objeto por sua funcionalidade.

escolhido, na verdade, são atributos codificados. Integrados à cultura que estamos, só fazemos repetir procedimentos que, mesmo na redundância dos resultados, nos transmitem uma sensação de livre-arbítrio.

8.1.2. Clube (2000):

O *Clube* é um desdobramento do *Joelma* que, como vimos, integrou o grupo dos trabalhos de um dia. Seguindo a mesma lógica instituída ali, diversos módulos – alguns são codificações de casas, outros meros retângulos – vão se conectando, um a um, por meio de dobradiças (aqui, elas são de biombo, como as da *Muralha*, permitindo grande mobilidade), construindo uma seqüência que se estende longamente pelo chão.

Todos os módulos são feitos de um sanduíche de compensado que atinge seis centímetros de espessura, conferindo ao trabalho um corpo mais pesado do que o do *Joelma*, mais estável. O topo do compensado, que tem suas listras aparentes, recebeu um bom acabamento, com seladora e cera.

Alguns dos módulos têm as faces revestidas de fórmica (um verde lousa quadriculado que serve originalmente para aulas de matemática, chamado Lousaline), enquanto nos outros ela são pintadas com um verniz de tingimento branco (chamado Osmocolor, que não cobre totalmente os veios da madeira abaixo). A fórmica foi colocada de maneira sempre simétrica nos módulos em que aparece no *Clube*, centralizando sua quadrícula com as dimensões daquele bloco.

Nos outros módulos, o verniz que os reveste foi aplicado num número de demãos muito acima do necessário, formando uma película branca opaca, que apenas em alguns lugares deixa ver o que há por baixo.

A intenção era que o trabalho formasse uma paisagem alterável. A referência para essa paisagem foi um *clube de campo*, onde as diversas atividades são realizadas em locais distantes uns dos outros, entremeados por terrenos de natureza administrada. As dimensões desse tipo de instituição já consideram que a circulação ali dentro aconteça num ritmo particular, descolado do cotidiano.

O trabalho apresenta um conjunto de acontecimentos (as codificações de casas, que são elementos mais discursivos) organizados em seqüência e intercalados por

espaçamentos (os demais elementos, que sugerem uma distância entre esses acontecimentos).

Esses elementos são apresentados de duas maneiras distintas: uma mais neutra, onde a velatura do verniz branco insinua que aquele acontecimento toma lugar num segundo plano, talvez em outro momento temporal; e outra que afirma sua presença através de uma sistematização da paisagem, dada pela quadrícula da fórmica Lousaline.

A combinação verde-e-branco também alude a uma esportividade calma, associada a esse tipo de instituição. Esportes relacionados diretamente com o usufruto da paisagem – com grandes áreas de terreno – como golfe, equitação e futebol são comuns ali.

A seqüência de acontecimentos do *Clube* reforça o recurso a uma mecânica narrativa nos trabalhos. Confere ritmo e sugere relações de causa e consequência entre as peças. Juntando esses recursos mais técnicos de construção da narrativa com as representações que são operadas no trabalho – as codificações das casas, o verde da fórmica³⁴, a horizontalidade da paisagem – forma-se o seu caráter ficcional. Também é importante ressaltar que, no primeiro subgrupo das Edificações, o *Clube* faz uma ponte direta entre o trabalho anterior, a *Máquina de paisagem*, e o seguinte, *Recepção, administração, produção e distribuição*. No primeiro alinha-se ao interesse na paisagem culturalizada, no segundo, como veremos, à codificação muito simples de prédios e edifícios funcionais pertencentes a um mesmo ambiente institucional.

8.1.3. Recepção, administração, produção e distribuição (2002):

Esse trabalho pode ser mostrado de duas maneiras: fechado, de modo que se assemelha a uma escrivaninha antiga, destas de tampo curvo retrátil; e aberto, de modo que esse volume coeso da suposta escrivaninha se desdobra em quatro “edifícios”, que saem um de dentro do outro como gavetas.

³⁴ O uso da cor verde aqui, a exemplo do que aconteceu na *Paisagem mole*, é funcional: associa-se diretamente à natureza, fazendo uma representação muito simples dela.

Os edifícios – uma pequena recepção, um prédio administrativo, uma fábrica e um galpão – são todos construídos em madeira compensada. Eles estão montados sobre uma base semelhante a uma mesa, confeccionada em Freijó. Escondido nas travessas estruturais dessa mesa, junto ao “tampo”, existe um lastro de concreto que impede que a obra, quando aberta, caia para frente.

Sobre a “mesa” está fixo o galpão (*distribuição*). De dentro dele, projetando-se para frente por meio de deslizadores telescópicos³⁵, sai a fábrica (*produção*). De dentro dela, por sua vez, sai um prédio horizontal (*administração*), de dentro do qual, por fim, sai um pequeno cubo, que é a *recepção*.

A altura da mesa foi calculada para colocar todo o sistema ao alcance das mãos. Por meio de furos que servem de puxadores, é possível ir abrindo o trabalho a partir da forma fechada. Esses furos funcionam como puxadores apenas nas três peças da frente – *recepção*, *administração* e *produção* – enquanto que, na *distribuição*, que está fixa na mesa, reaparecem como janelas laterais. Essa mudança de função para o furo, que oscila entre uso e representação, é um recurso já explorado em trabalhos anteriores, como nas *Conduzíveis*.

Outra característica dessa peça que é recorrente na minha produção são as codificações oriundas do desenho. Tanto o galpão quanto a fábrica – o primeiro com seu telhado em arco, o segundo com sua cobertura ziguezagueante – são generalizações características da representação gráfica mais elementar dessas construções. Essas codificações muito legíveis, somadas ao título narrativo, incorporam os outros dois edifícios – a administração e a recepção, que são apenas caixas de base retangular – nesse sistema de codificações. Eles parecem, por associação, ser formas tão referenciais quanto o galpão e a fábrica.

Recepção, *administração*, *produção* e *distribuição* parece apresentar o sistema estrutural de uma firma, sugerindo que o funcionamento do todo depende de um encadeamento dos diversos setores.

A escala escolhida é aquela do móvel doméstico, característica reforçada pelo parentesco com a escrivaninha. O material eleito, a madeira, reitera tal opção. O

³⁵ Os deslizadores telescópicos são sofisticadas ferragens, parecidas com trilhos que, fixadas às laterais das gavetas, permitem que elas se abram sem qualquer atrito ou oscilação. Como são muito visíveis, geralmente têm acabamento fino, cromado ou latonado.

peso da peça indica que ela deve ser posicionada definitivamente no espaço, como mobiliário.

O emprego de ferragens foi se tornando, desde os trabalhos de um dia, um recurso constante. Elas aparecem na *Porta com respiros*, no *Clube*, na *Máquina de paisagem*, na *Sinuca 1* etc... Em todos os casos, as ferragens utilizadas tinham aplicação doméstica. A *praticidade* que as ferragens agregam aos trabalhos é o principal fator a motivar o seu uso. Ela é fundamental aqui, na *Recepção, administração, produção e distribuição*: abrir e fechar esse sistema, por meio dos deslizadores telescópicos, parece um exercício cuja finalidade é o desdobramento de uma cadeia narrativa por parte do operador, a criação e administração de relações de causa e consequência. A narrativa construída tematiza uma estrutura de poder sistematizada.

Se tentarmos uma leitura arquitetônica do trabalho ele se mostra “simplório”. Os edifícios apresentados são claramente reduções da complexidade de um prédio real. A codificação dessas partes é tão elementar, e sua articulação tão auto-referente, que elas afastam qualquer possibilidade de o trabalho ser confundido com um projeto efetivo de construção³⁶.

A escala, que por alguns momentos parece ser a mesma das maquetes arquitetônicas, na verdade, é a do mobiliário: aquilo que vemos não é uma miniatura que projeta uma realidade vindoura, o prédio que poderia ser construído. Ao contrário, *Recepção, administração, produção e distribuição* estabelece seus conteúdos com a experiência imediata do público: esse objeto habita a nossa realidade e o nosso tempo, e em nenhum momento sugere ser um projeto cuja realização ainda está por vir. A mobilidade dos blocos, dada pelas ferragens de gavetas, sugere uma funcionalidade doméstica intransponível para outra escala, auxiliando o distanciamento da idéia de maquete. Mas a arquitetura é sim assunto do trabalho: o que ele faz, completando o caminho sugerido pelos dois trabalhos anteriores, é aproximar-se da noção de arquitetura como *campo*.

³⁶ A questão se coloca porque a arquitetura, diferentemente da paisagem, não é só um conceito, mas é uma instância projetiva e já contém, de antemão, esquemas de representação sistematizados. Esses esquemas não são ainda, neste caso, apropriados pelo trabalho, que se atém a seu vocabulário próprio de codificação.

8.2. O movimento moderno na arquitetura brasileira foi o foco de interesse para os trabalhos do segundo subgrupo. Uma vez identificado o interesse na área de arquitetura, aconteceu uma passagem daquela noção geral do primeiro subgrupo para fatores inerentes ao próprio campo (questões específicas, problemas recorrentes). Uma vontade de aproximação ao funcionamento interno do campo arquitetônico – sua história, seus códigos – levou a um aprofundamento bibliográfico³⁷ que se concentrou justamente no movimento moderno.

Nesse momento histórico as questões estéticas se alinham explicitamente ao papel social desempenhado pela arquitetura. Bom exemplo dessa condição é a defesa que faz Vilanova Artigas de que a forma moderna opera uma *democratização*, pelo uso de uma geometria impessoal e por proporcionar maior acesso aos usuários, consequência da produção em série. Crítico contundente de uma estagnação da arquitetura moderna numa cordata servilidade às classes dominantes, Artigas busca constantemente reiterar o compromisso da produção arquitetônica com a classe proletária. Seu famoso artigo, *Os Caminhos da Arquitetura Moderna*, de 1952, ataca justamente o papel instrumentalizado que a arquitetura moderna, nacional e internacional, vinha desempenhando junto às classes dominantes.

Foi no modernismo também que a produção brasileira se afirmou autonomamente, tomando consciência da realidade geográfica e social do país; promovendo releituras e adaptações de tendências internacionais³⁸. Distanciou-se de recalques neoclássicos e neocoloniais, e acabou por se afirmar como o paradigma da produção nacional. É por esse motivo que seus códigos e elementos puderam assumir papel referencial nestes trabalhos. Assim, como se verá, da presença tímida de pilotis e

³⁷ Ver bibliografia ao final do texto.

³⁸ O Ministério da educação e saúde, no Rio de Janeiro, é um bom exemplo. Nele, uma equipe brasileira (formada, entre outros, por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer) reviu um traçado prévio de Le Corbusier e fez um edifício mais consciente da realidade geográfica do país (pelos jardins sinuosos de Burle Marx no entorno e no terraço, pela presença dos *brises-soleils*), amparando-se no repertório da arquitetura moderna internacional. Diz Artigas no ensaio *Semana de 22 e a Arquitetura*: “A contribuição de Le Corbusier para o projeto do edifício do Ministério é inegável. Tem sido afirmada e reafirmada tantas vezes que não vale a pena pormenorizá-la. Cabe-nos, entretanto, constatar que o terreno cultural achava-se como que preparado, dominado por figuras que puderam valorizar e assimilar com lucidez a experiência artística do mestre francês conformando-a aos ideais nacionalistas e reformadores da Revolução de 30. E de tal forma que, na ausência de Le Corbusier, mudadas certas premissas que conduziram os primeiros estudos, o edifício foi sendo construído com a apropriação formal em termos de proporções, colorido, decoração, paisagismo, que fez dele o ponto de partida para uma aproximação cada vez maior de facetas características da memória artística brasileira”. *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 1999, p. 107-108.

terraço na *Empena cega*, fatores da arquitetura moderna brasileira foram ganhando espaço até que algumas questões pontuais passaram a ser assunto de um pequeno subgrupo chamado *Repertório de arquitetura moderna brasileira*. A administração de uma coleção de elementos codificados passou, posteriormente, a servir à construção de narrativas, em alguns casos problematizando situações históricas do urbanismo. Acredito que na soma das revisões críticas desses dois subgrupos de trabalhos sobre edificações é possível identificar um aprofundamento gradativo do interesse na arquitetura, partindo do desmonte da paisagem até problemas da urbanização.

No entanto, é preciso dizer que o modo com que meus trabalhos se aproximam de um campo de interesse – neste caso, a arquitetura – não implica responder às demandas atualizadas desse campo. O que rege a elaboração das obras não é a arquitetura, mas o próprio programa da minha produção. Isso quer dizer que o trabalho se aproxima dos assuntos e da história desse campo eleito de maneira muito livre, sem procurar responder às suas necessidades. Desse modo, permite-se que o interesse varie de um problema intrínseco ao campo urbanístico – como a questão da verticalização do centro de São Paulo – a assuntos que não vão além de uma visão exterior, daquilo que se observa por curiosidade, sem formação específica ou repertório consolidado. É comum, neste caso, que se identifique uma potência poética em situações “muito dadas” como, por exemplo, a tematização da empena cega em um edifício. É importante dizê-lo porque se analisarmos obras em que essa proximidade com a arquitetura é mais evidente (por mais que o motor dessas peças tenha sido uma situação intrínseca ao campo), perceberemos o risco constante de superficialidade. Trabalhos como os do *Repertório de arquitetura moderna brasileira* só conseguem efetuar uma operação poética se escaparem do movimento catalográfico. Não basta para esses trabalhos a mera objetificação de um fator arquitetônico – como o uso do pátio interno em algumas casas de Lúcio Costa –, é preciso que eles se esquivem do encanto inicial com a descoberta desses assuntos e realizem uma operação que transcenda o próprio referencial. Como se verá, foi preciso que se construíssem várias peças para percebê-lo.

Cabe, por último, dizer que esse interesse não se encerrou: interrompidos pela bolsa que possibilitou a realização do *Projeto para a Ocupação de uma Casa*, os trabalhos

sobre edificações seguiram sendo projetados no papel e, algum tempo depois, foram retomados.

8.2.1. Empena cega (2002):

A empena cega de um edifício, uma face que não pode ter janelas ou aberturas, geralmente está voltada para os fundos do terreno ou para o edifício vizinho; é aplicada para adequar o prédio ao zoneamento, conforme o aproveitamento do lote. Trata-se de um elemento necessário, mas comumente desinvestido das particularidades formais do projeto. Tem papel instrumental: serve para resolver a relação de um edifício com as construções vizinhas³⁹.

Neste trabalho – uma peça de madeira que figura um prédio – ela assume papel de destaque e passa a reger todas as outras decisões da “construção”. Assim, uma grande empena cega curva, revestida de fórmica verde quadriculada (Lousaline, como a utilizada no *Clube*), é apresentada como o principal elemento arquitetônico. A quadrícula com a qual está revestida rege todas as outras medidas do prédio: o tamanho das janelas, o espaço entre elas, o tamanho dos andares, a altura dos pilotis do térreo, o comprimento total e a largura do objeto. Todas obedecem exatamente às dimensões da quadrícula ou a múltiplos dela.

A empena em questão parte de um encontro perpendicular com uma das laterais e se curva até atingir noventa graus, iniciando a outra face do objeto. A emenda da empena curva com a lateral que ela origina é suave, sua transição imperceptível demonstra continuidade.

Todo o resto do prédio é revestido de fórmica no mesmo tom de verde, só que sem a quadrícula. Entretanto, num prosseguimento da empena, a estampa reverbera nos demais planos laterais através de recortes. A quadrícula segue visível; não mais como linhas impressas, mas como uma malha de janelas recortadas⁴⁰. A

³⁹ No entanto existem casos em que uma empena cega é utilizada fora dessa condição, como elemento do projeto que responde a fins estéticos ou funcionais: um bom exemplo é o edifício Louveira, de Vilanova Artigas, em São Paulo. Os dois blocos que o compõem voltam empenas cegas para a praça na frente do terreno, visando isolamento acústico e a asseveração delas como elemento estético.

⁴⁰ Acontece aqui uma dupla função da *representação*: um mesmo elemento, a quadrícula, num caso é uma padronização gráfica, noutro, as janelas do prédio.

regularidade dessa malha, para que afirmasse claramente sua descendência da empena, estendeu-se ao longo de quase dois metros.

Dois elementos fazem referência ao modernismo arquitetônico: os pilotis, cuja medida corresponde a dois quadrados somados da malha; e o terraço, sugerido pelo rebaixo na cobertura.

O objeto é construído de MDF e revestido de fórmica. No entanto, apenas suas superfícies exteriores receberam acabamento: todas as espessuras reveladas com os cortes das janelas, bem como o interior da peça, estão sem qualquer tratamento. É possível ver como o trabalho foi construído; grampos e pregos internos revelam uma verdade material que desconstrói parcialmente a “ficção” exterior.

A *Empena cega* tem uma relação com a arquitetura bastante diferente da *Recepção, administração, produção e distribuição*: se ali se aludia à arquitetura como conceito genérico, aqui se dialoga com assuntos e fatos inerentes a ela como campo social: a inversão do papel da empena é claramente um problema proposto para esse campo. Desse modo, pode-se perceber que o trabalho não mais se afasta decididamente do universo das maquetes, mas se aproxima dele discursivamente, jogando com o caráter projetivo. Apesar disso, ambos não se confundem: primeiro pela ausência de um sem número de outros elementos arquitetônicos que garantiriam a viabilidade concreta do prédio “a ser construído”; segundo porque claramente o que está em jogo é a autoridade que a quadrícula da empena exerce sobre o resto do objeto, e esta quadrícula é dada por um elemento preexistente (a fórmica Lousaline) e de escala determinada; além disso, as conseqüências arquitetônicas desse exercício de autoridade não interessam em si, mas apenas como especulação abstrata; terceiro pela escala que, definitiva, responde menos à variedade projetiva das maquetes e mais à presença fenomenológica daquele objeto, num embate direto com o corpo humano (a escala escolhida é a de um móvel).

A *Empena cega* constrói seu discurso na superfície: é na fórmica quadriculada e nas suas conseqüências que o trabalho se concentra. Por isso seu interior pode ser aparente e desprovido de tratamento: para ressaltar o forte caráter exterior do

objeto⁴¹. Mas essa relação entre a quadrícula da fórmica e o resto das decisões da obra só se torna relevante dentro do campo escolhido: é só na “proposta arquitetônica” que essa relação indica uma inversão de valores, ganhando potência crítica e poética, distanciando-se de mero exercício formal.

8.2.2. Módulo rural (2002):

O *Módulo rural* é formado por um conjunto de elementos autônomos (todos construídos em madeira e revestidos de fórmica brilhante) organizados de modo a conformar uma unidade funcional agrária.

Esse módulo é composto por um prédio retangular branco para duas famílias; duas compridas fazendas verdes (uma de cada lado do prédio); uma praça comunitária octogonal em marrom, lateral a esse prédio; dois galpões multifuncionais cinzas (podem servir de escola, posto de saúde, armazém...) voltados para a praça e uma estrada cinza que corre paralelamente a uma das fazendas. Os elementos apresentam um nível mínimo de detalhamento: a indicação das suas funções dá-se quase que exclusivamente pela disposição e escolha de cor.

Projetos utópicos de reestruturação social por meio da arquitetura tornaram-se freqüentes no movimento moderno internacional, sendo Le Corbusier seu principal protagonista. No Brasil, tomadas as devidas proporções, essa tendência também ocorreu⁴². Esse tipo de projeto, que se originava numa consciência sobre a situação

⁴¹ O discurso, que se acomoda apenas na superfície do objeto, se alinha com aqueles outros momentos da minha produção em que a fórmica tentou ser apresentada como material autônomo, como superfície que prescindia de apoio (*Paisagem autoportante* e *Máquina de inclinar chapas de fórmica*). Aqui, embora a fórmica esteja revestindo uma estrutura, o desprezo pelo que acontece além da superfície indica um desdobramento daqueles momentos.

⁴² Tome-se, por exemplo, o Conjunto residencial do Pedregulho, de Affonso Eduardo Reidy, no Rio de Janeiro. “A idéia inicial de construir, num terreno do Departamento de Águas e Esgotos, situado no bairro do Pedregulho, um conjunto de alojamentos e serviços anexos, destinados aos funcionários municipais, surgiu em 1947, mas o programa definitivo só foi estabelecido depois de um recenseamento dos futuros habitantes e uma pesquisa detalhada sobre suas condições de vida e necessidades. A pesquisa sociológica foi bem ampla e permitiu que Reidy se baseasse em dados seguros, que orientaram com precisão a definição do projeto e a utilização do local: a escolha dos edifícios necessários, o número e composição respectiva dos apartamentos de que era preciso dispor foram decididos em função de critérios objetivos, que deveriam levar a uma impecável realização de ordem social, onde o arquiteto não se contentava em projetar e construir; ele intervinha na vida futura do grupo, visando a fazê-lo progredir. É claro que esse desejo de ação efetiva na evolução da sociedade era mais discreto e menos autoritário do que o de Le Corbusier, mas derivava do mesmo espírito. A diferença provinha do caráter essencialmente prático de Reidy, que preferia, em vez de especulações grandiosas um tanto utópicas, um resultado relativamente limitado imediato”. BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo:

social (no caso do *Módulo rural*, agrária), comumente se mostrava pouco efetivo, quando não autoritário. A intenção de controlar cada um dos aspectos da vida daqueles que deveriam habitar esses espaços projetados acarretava um esforço de nivelamento, de encaixar a todos num comportamento estanque que desconsidera particularidades e idiosincrasias⁴³. É sobre essa problemática estabelecida entre as boas intenções, as ambições de controle e as dificuldades dos projetos arquitetônicos de amplo alcance social que se desenvolve o *Módulo rural*.

O objeto que se apresenta sugere, por seu título, ser *uma unidade* de uma provável *malha* de ocupação rural, que visaria à reestruturação social agrária. Se dispuséssemos de outras destas unidades elas poderiam se encaixar no sentido do comprimento; a faixa verde de fazenda de um módulo disposta lado a lado com a fazenda do outro, dando continuidade à estrada e ocupando toda a fachada do prédio.

O caráter problemático do projeto fica mais claro pela presença do prédio. Um edifício branco, bem ao estilo do modernismo de Brasília, está no meio do campo, totalmente exposto à insolação. Essa disposição obviamente visa a valorizar o edifício, tornando-o visível de longe, isolado que está no meio da planície. Outros edifícios, de módulos vizinhos, só fariam reafirmar o poder do empreendimento, marcando o ritmo e a frequência com que essa malha autoritária se espalha pelo campo. Assim, há no trabalho uma consciência do fracasso: suas escolhas formais elementares traem certa descrença, aproximando a pretensiosa intervenção pública das operações esquadrihadas de um simples jogo de armar.

A escala do *Módulo rural*, que novamente parece alinhar-se ao universo da maquete, favorece uma vista aérea, uma que comunica àquele que vê o trabalho a amplitude e o poder do projeto ali figurado. Travestida de consciência, a vaidade do “urbanista” transparece pela grandeza. Nesse sentido, o *Módulo rural* usa a escala para conferir

Editora Perspectiva, 2002, p. 225. Pedregulho que, segundo Hugo Segawa, foi “louvado por Le Corbusier em sua passagem pelo Brasil em 1962”. *Arquiteturas no Brasil: 1900 – 1990*. São Paulo: Edusp, 2002, p. 119.

⁴³ Segundo Hugo Segawa “A dualidade espaço público / espaço privado – tão cara ao pensamento urbanístico moderno – encontrou manifestações e dialéticas distintas na resolução dos conjuntos habitacionais brasileiros. (...) Esses conjuntos residenciais forjavam maneiras de convivência entre seus habitantes: do controle da célula habitacional às áreas livres, o projeto dos espaços buscava ordenar as relações sociais, a vida comunitária, afetando o sentido de privacidade e coletividade de seus moradores. É inegável a vocação educadora desses espaços, o imprimir uma moral inerente à doutrina redentora do urbanismo moderno”. SEGAWA. Idem, p. 121.

ambivalência sobre a proposição ou não daquela situação: ora parece responder a um projeto, ora parece servir ao poder de uma imagem. Aqui, neste conjunto, a produção ingressa, pela primeira vez, numa das questões de base da arquitetura moderna: o papel social que ela deve desempenhar.

8.2.3. Repertório de arquitetura moderna brasileira:

É possível perceber como o interesse na arquitetura foi se desenvolvendo ao seguirmos a linha traçada desde a *Recepção, administração, produção e distribuição até o Módulo rural*.

A presença dos prédios no primeiro (que eram codificações, oriundas do desenho, de dados genéricos do campo tratado) deu lugar a problemas mais específicos na *Empena cega* (onde um elemento arquitetônico particular foi tematizado), aos quais seguiu-se o aprofundamento numa das questões mais pertinentes para a área no *Módulo rural*.

Na seqüência desses trabalhos, um pequeno grupo de exercícios de investigação sobre características da arquitetura brasileira tomou lugar: o *Repertório de arquitetura moderna brasileira*. Este pequeno compêndio apresenta três pontos desenvolvidos – um por Lúcio Costa, outros dois por Vilanova Artigas – sobre a realidade geográfica e histórica do Brasil⁴⁴. À maneira de um dicionário, os três trabalhos deste grupo, aparentemente, restringem-se à apresentação imparcial desses pontos, quase sem narrativa, quase sem “proposta”, diferentemente do que vinha acontecendo nos trabalhos anteriores. A simplicidade extrema das soluções formais indica a concentração nos temas, um afastamento radical da projetualidade em direção a uma pura codificação (como se percebe, por exemplo, na repetição do elemento casa, codificado sempre da mesma maneira pelo telhado de duas águas), desviada minimamente da mera transferência do fator arquitetônico eleito na direção de uma sutil transcendência poética.

⁴⁴ Evidentemente, o uso desses elementos não se restringe nem a esses arquitetos nem a esse momento histórico. Artigas, aparentemente, via com restrições a aproximação que a arquitetura fazia com o povo na proposta moderna de Lúcio Costa, como nos aponta João Masao Kamita: “Tampouco a defesa da ‘brasilidade’ passa pelas propostas nativistas de Lúcio Costa, contra o qual [Artigas] também reage polemicamente, por considerá-las, no limite, conformadas e retrógradas, uma vez que procuravam recuperar as práticas e formas que, na verdade, pertenciam ao colonizador. A Artigas, arquiteto e militante convicto, parece desagradar a atitude apolítica, meramente culturalista, de Lúcio Costa”. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Cosac Naify, 2000, p. 22.

8.2.3.1. Alpendre (2004):

Lúcio Costa procurou, no seu programa moderno, recuperar da arquitetura colonial elementos construtivos resultantes ou da colonização portuguesa (como o uso da treliça, que protege da forte insolação), ou da arquitetura vernacular; elementos resultantes de “um saber construtivo mais empírico”⁴⁵, como o alpendre largo, que permite aos habitantes permanecerem no exterior da casa, mais iluminado, protegidos do sol e das chuvas⁴⁶. Segundo Guilherme Wisnik, o “ponto de contato com a vanguarda, portanto, está no olhar que enxerga uma coerência fundamental no sistema construtivo do passado, na relação de dependência entre os elementos da construção e o todo, bem como na sua adequação com o meio. Assim, descobrindo, ou elegendo, em nossa tradição, uma determinada constante – a qualidade construtiva de ‘não mentir’, de construir com rigor e sobriedade, ao contrário dos arremedos postiços dos ‘estilos históricos’ –, estabelece uma filiação para o modernismo no Brasil, tomando-o como um traço de continuidade com o passado colonial, cuja semelhança de orientação aparece, por exemplo, no exagerado apego dessa tradição a ‘certos princípios de boa arquitetura’”⁴⁷.

O *Repertório de arquitetura moderna brasileira: alpendre* faz a representação de uma casa de base retangular, com um telhado de duas águas que desembocam nos dois lados mais compridos, onde estão posicionados dois alpendres feitos de treliça. Esses alpendres têm, cada um, a mesma largura e comprimento da própria casa. O objeto final, portanto, tem a forma de três retângulos enfileirados.

Na verdade, a peça que faz os alpendres é independente da casa: ela é um quadro que se encaixa sobre esta na altura do encontro entre o telhado e as paredes laterais. Todo o trabalho, que mede aproximadamente um metro quadrado, é feito de madeira compensada, acabada apenas com seladora.

A peça tem poucas informações. A presença acintosa dos alpendres, algo absurdos na sua duplicidade e na sua desproporção, opera um afastamento do mero esforço

⁴⁵ WISNIK, Guilherme. *Lúcio Costa*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 15.

⁴⁶ Um bom exemplo da aplicação de ambos os elementos é a Residência Saavedra, em Correias, na região de Petrópolis, no Rio de Janeiro, construída em 1942.

⁴⁷ WISNIK. Op. cit., p. 15.

catalográfico em direção a um estranhamento funcional. A casa parece servir-lhes de suporte (o que é fato físico da obra), afirmando-os como assunto do trabalho. Ao coincidirem, alpendre e treliça inutilizam-se parcialmente: o alpendre não protege mais da chuva; a treliça fica prejudicada pela posição horizontal, perdendo também sua eficiência no bloqueio da luz⁴⁸. No entanto, aplicar a treliça ao alpendre é como uma sobreposição de duas funções práticas, que, se as anula parcialmente, reitera a relação de ambas com a insolação e, portanto, ilustra a consciência sobre a condição geográfica. Isso ocorre porque, ao serem afastados da realização das suas funções, esses elementos são “esvaziados”, tornados mera *imagem*. Desse modo, parecem comunicar ao público uma espécie de *impressão* da condição geográfica (a própria luz do espaço expositivo faz sombra abaixo dos alpendres treliçados) e, por sua incorporação a um repertório moderno – recuperação vernacular (informação dada pelo título) –, a *consciência* dessa condição. Sua “desfuncionalização” desemboca, portanto, numa nova função, uma *função de comunicação*; como se essa coincidência entre os elementos fosse, na verdade, o melhor modo de comunicação das suas funções práticas no mundo “real”. O objeto tem, então, um caráter ilustrativo (reiterado pelo título): demonstrar, de maneira que favorece a sua visualidade, o papel que esses elementos têm na sua aplicação funcional na arquitetura e a consciência da reintegração deles no repertório moderno brasileiro.

8.2.3.2. Pátio interno (2004):

O uso do pátio interno foi característico do repertório modernista, aplicado tanto por Lúcio Costa quanto por Vilanova Artigas. Sua utilização, basicamente, pretendia aumentar a circulação do ar no edifício, bem como a luminosidade zenital. No entanto há uma diferença na aplicação desse recurso pelos dois arquitetos. Como coloca João Masao Kamita, “É curioso verificar como Artigas (...) opera uma inversão daquela que seria a característica maior das obras dos arquitetos do Rio – a franca exterioridade da forma. Ele aposta na expansão do interior, buscando desse modo atribuir-lhe foros de exterior. Assim, a disponibilidade característica do espaço exterior é tragada para dentro do edifício. Daí a presença marcante do pátio central,

⁴⁸ Sua sobreposição alude ainda a um terceiro elemento arquitetônico, a pérgola.

como legítimo propagador de convivência e interação”⁴⁹. Uma aplicação um pouco diversa da internalização radical de Artigas é feita por Lúcio Costa, como nos diz Wisnik: “Nas casas de Lúcio, ao contrário, o pátio é usado como espaço de convívio. É um elemento a mais na heterogeneidade interior, que, por meio de uma proliferação de ambientes semi-abertos, procura interpenetrações entre o íntimo e o social, como contraposição à rigidez externa do volume”⁵⁰. Como se verá, a peça que se apresenta está mais relacionada à utilização do pátio interno por Vilanova Artigas.

O *Repertório de arquitetura moderna brasileira: pátio interno* é, como o *alpendre*, igualmente construído em madeira compensada com acabamento de seladora. É composto por duas “casas” contíguas que formam um só volume de um metro cúbico. Essas casas têm, ambas, telhados de duas águas. No ponto onde seus telhados se encontram, no centro do trabalho, abre-se um vão vertical – o *pátio interno*. Esse *pátio* atravessa completamente a peça até o chão do espaço expositivo, que fica aparente. A abertura tem a forma quadrada que reverbera a planta conjunta das duas casas, afirmando sua centralidade. A escala é tal que não é possível ver o fundo desse buraco sem inclinar-se ligeiramente sobre a peça. Desse modo, o trabalho opera uma interrupção breve da integridade do bloco de madeira, conformando um vazio, realçado pelo gesto infrutífero do observador.

Como se viu no *alpendre*, são particularidades da formalização – sobretudo na escala dos objetos – que afastam as obras desse pequeno conjunto de uma narrativa esperada, relacionada à elucidação do seu caráter ilustrativo e catalográfico; a apresentação delas como uma espécie de “repertório técnico”.

Se no *alpendre* o que se demonstrava era a relação dos elementos eleitos com a insolação, no *pátio interno* o que se afirma é a *centralidade* reiterada pelos quadrados concêntricos (a forma do bloco externo e a abertura interna que, a contrapelo da inclinação das águas dos telhados, permanece visivelmente quadrada). O *pátio interno* é, então, como um fosso. Só podemos experimentá-lo desse modo, e nunca como espaço que se abre para a entrada da luz; área externa

⁴⁹ Comentário relativo ao ginásio de Guarulhos, feito em 1960. KAMITA. Op. cit., p. 29.

⁵⁰ WISNIK. Op. cit., p. 37-38.

que encontramos após percorrer corredores escuros. Só o sabemos como buraco central de um bloco sólido (daí a identidade com Artigas).

Assim como no *alpendre*, o elemento arquitetônico que está sendo “catalogado” é afastado da sua função prática e relocado numa função ilustrativa que, por meio de uma certa perversidade, opera um desvio de caráter poético. Perverso, porque se apresenta como um recurso arquitetônico no título e se revela, concretamente, um mero buraco, cuja relação prioritária se estabelece com a escala do espectador e não com a do próprio suposto edifício. A peça tira sua potência justamente dessa condição: da revelação de que seu chão é o do espaço expositivo; da afirmação de que o pátio, na verdade, se abre apenas para uma ilustração temática, relacionada com o espectador e nunca para uma possível realidade prática.

O recorte quadrado que vemos é a *redução à imagem mínima* do *pátio interno* (para o público, dada a escala da peça), um diagrama do espaço tematizado, quase bidimensional, como se visto numa planta. Coincidem, como no *alpendre*, a desfuncionalização do recurso arquitetônico (na escala da “maquete”) e a funcionalidade visual da escala humana. Elucida-se, assim, a relação que esse movimento catalográfico guarda com a noção de escala do espectador, no modo como essas peças apresentam seus temas de maneira otimizada para a visualização ao mesmo tempo em que descartam a função arquitetônica interna. Concorrem a esfera da história (a narrativa interna da obra), perversa, e a do discurso (externo), funcional.

8.2.3.3. Caixa de concreto (2003):

O *Repertório de arquitetura moderna brasileira: caixa de concreto* é composto por duas partes: uma peça de madeira (compensado com acabamento em seladora, de aproximadamente vinte centímetros de altura, um metro e vinte centímetros de largura e oitenta centímetros de profundidade) que representa um conjunto de quatro casas geminadas; e uma “caixa” de concreto (na verdade um material chamado GRC, que é uma chapa de fibra de vidro com concreto), com a mesma altura e profundidade, mas a metade da largura, que pode ser posicionada sobre as casas, de modo a cobri-las parcialmente. Essa caixa de concreto só tem três faces: a

superfície retangular plana (que quando está colocada sobre a peça de madeira forma uma espécie de “tampo”) e duas paredes laterais. Nessas laterais, um recorte desenha o perfil invertido de um par das casas de madeira. Assim, quando a caixa de concreto está colocada sobre o casario de madeira, as pontas dos telhados que nela estão representados servem de ponto de apoio para essa “laje”⁵¹. É possível montar a caixa de concreto sobre a peça de madeira de duas formas: centralizada, cobrindo as duas casas centrais, ou deslocada para um dos cantos, cobrindo uma ou duas das casas.

O recurso à caixa de concreto, que protege as áreas funcionais de um edifício do sol e das intempéries e concentra internamente a circulação e o convívio, foi usado algumas vezes por Vilanova Artigas. O prédio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, de 1961 (junto com Carlos Cascaldi), por exemplo, funciona sob esse princípio.

Nesta obra, a exemplo do que ocorreu no *alpendre* e no *pátio interno*, acontece uma transcendência do referencial, e o objeto resultante escapa da mera catalogação dos fatos arquitetônicos. Essa transcendência, aqui, está na reaplicação do perfil do casario de madeira nas colunas de sustentação da laje de concreto. Desse modo, quando vemos a laje colocada sobre as casas percebemos que a linha que desenha a inclinação do telhado segue fluidamente, reta, pela linha que desenha a lateral da coluna de apoio: evidencia-se que estamos lidando, em ambas as partes, com o mesmo desenho triangular, numa relação de duplicidade⁵². Ademais, a forma da coluna de sustentação da laje de concreto, além de reverberar o perfil do casario, remete a um procedimento aplicado recorrentemente por Artigas, como nos descreve João Masao Kamita: “Curiosa, igualmente, é outra inversão procedida pelo arquiteto, que é o recorte da base das empenas laterais, de modo a formar dois triângulos invertidos nas extremidades, que funcionam como os pontos de descarga do peso, e abrir no centro um vazio. O seccionamento desse plano justifica-se tanto por aliviar o

⁵¹ É de Auguste Perret a famosa frase que identificamos com a obra de Artigas: “é preciso fazer cantar os pontos de apoio”.

⁵² Assim como no *alpendre*, a coincidência entre o telhado de duas águas do casario e a laje de concreto anula a funcionalidade de ambos. A laje protege os telhados que, como tais, não precisam ser protegidos. O casario aparece aqui como uma codificação genérica de “edificação”, e é nesse sentido que pode ser coberto pela caixa de concreto, num movimento, outra vez, ilustrativo.

peso da parede de concreto, quanto pela iluminação que traz ao pátio interno. (...) A inversão apontada está, justamente, em movimentar a parte inferior da construção pela introdução de linhas diagonais, e não, como já havia feito Artigas em outros projetos, pela dinamização do perfil da cobertura⁵³.

Cabe dizer ainda que esse repertório não se resume, evidentemente, a estes três casos; que não há, claro, qualquer intenção de esgotar aí os recursos arquitetônicos modernos brasileiros. Mesmo porque, estes que aqui estão – *alpendre*, *pátio interno* e *caixa de concreto* – não foram eleitos por serem mais importantes do que outros; como disse acima, a relação com o campo de interesse é livre o suficiente para que se elejam casos específicos, episódicos, que não sejam necessariamente assuntos fundamentais para a disciplina.

8.2.4. Paisagens adjacentes: casa com piscina (2004):

Como ficou claro em grande parte dos trabalhos descritos até aqui, a presença das codificações de elementos, oriundas do desenho, tornou-se constante na minha produção, assumindo papel de destaque no desenvolvimento da sua linguagem e repertório. Com o advento dos trabalhos sobre arquitetura, essas codificações de origem bidimensional dividiram-se em dois grupos aparentados, porém distintos: as codificações de elementos gerais e as codificações arquitetônicas. As primeiras compreendem um vocabulário de domínio público, representações simplificadas de casas, nuvens, fogo, árvores e montanhas. No segundo grupo, mais específico, elementos da arquitetura moderna é que foram codificados: pilotis, rampas, terraços, brises, alpendres etc.⁵⁴.

De fato, em muitos casos a produção arquitetônica nacional administrou elementos de um repertório geral, de acesso comum a vários arquitetos e projetos. Não deixa de ser natural, portanto, que volte minha atenção para esse universo de mecânica similar, mais uma vez reiterando que o modernismo na arquitetura ocupa hoje um lugar que parece responder genericamente por todo o campo, como uma idéia de

⁵³ KAMITA. Op. cit., p. 26.

⁵⁴ É importante ressaltar que, em muitos trabalhos, conjugaram-se elementos pertencentes aos dois grupos.

arquitetura já institucionalizada, já aceita *a priori*, que permite articular seus elementos sem que isso leve ao questionamento do seu status.

As *Paisagens adjacentes*, a princípio, deveriam formar um grupo de trabalhos que experimentassem construir *paisagens* pela *adjacência de fatos arquitetônicos codificados*⁵⁵. Partindo da identificação dos elementos codificados da arquitetura moderna de modo a criar um repertório utilizável. Desenhando casas e prédios “modernos”, esses elementos foram aparecendo e sendo catalogados: grades, piscinas, vagas para carros, rampas, terraços, canteiros, toldos etc... Comecei a compor com esses itens pequenos sistemas funcionais: uma piscina cercada de grades, um terraço com rampa e jardim, uma casa com pilotis. Meu interesse foi passando então à criação de sistemas mais complexos, à elaboração de paisagens que se constituíssem, como numa narrativa, por uma seqüência legível de acontecimentos, de fatos arquitetônicos. O procedimento já me era familiar, mas a centralidade que ele assumiu naquele contexto permitiu que eu sistematizasse os elementos recorrentes na minha produção de desenho, e propusesse um trabalho a partir daí. Nesse momento surgiu, dentre outros projetos, a *Casa com piscina*. Ela é, portanto, o primeiro de uma série a ser executada.

A peça é toda confeccionada em acrílico azul. Trata-se de uma casa moderna (um volume de formato cúbico), elevada nos fundos por dois pilotis de base oval. Na frente há uma piscina, que se acessa descendo do terraço (no teto) por uma rampa. A face da casa que dá para a piscina tem uma caixilharia – desenhada no acrílico por uma fresa – composta de uma série de linhas verticais. A rampa que desce do terraço, por sua vez, está dividida em faixas horizontais pelas mesmas linhas. Na parede interna da piscina, em que desembocam tanto as linhas horizontais da rampa quanto as verticais da caixilharia, configura-se uma quadrícula, que sugere o revestimento de azulejos. Não se sabe, entretanto, se a quadrícula da piscina se forma a partir do encontro das linhas desses dois elementos a que se avizinha ou se foi a partir do azulejado que se desenvolveram as linhas que sobem para a rampa e a caixilharia. A adjacência dos fatos arquitetônicos é ressaltada por essa

⁵⁵ Esse projeto surgiu na aula Desenho Desenhos, ministrada na pós-graduação da ECA pela professora Carmela Gross. Ali, somos orientados a desenvolver um projeto em desenho.

contaminação de um no outro, sugerindo um comportamento orgânico. É essa indeterminação (de qual elemento contamina o outro) que permite que o olhar transite pela composição e que se perceba a fluidez e a continuidade que regem a peça. Tal ininterrupção poderia bem ser parte de um programa arquitetônico, a proposta de um autor. Mas ao percebermos que está acontecendo uma espécie de contaminação (e isso se apreende porque só a parede em que confluem as linhas da caixilharia e da rampa possui “azulejos”; o resto do interior da piscina não os tem), o assunto do trabalho se desvia da especificidade do arranjo para o comportamento estranho da peça, a sugerir uma autonomia dos fatores arquitetônicos codificados, explicitada numa aparente ação positiva, como se eles pudessem infectar uns aos outros, numa competição pelo domínio de um território.

8.2.5. Vila Normanda (2004):

Uma vila de casas em estilo normando⁵⁶ ligava, por uma ruela em “L”, a avenida Ipiranga à avenida São Luis, no centro de São Paulo. Endereço sofisticado da capital, a Vila Normanda chegou a abrigar restaurantes de renome e moradores ilustres⁵⁷. Nas décadas de sessenta e setenta, com o advento da exploração imobiliária no centro, a vila foi demolida e no seu lugar erguido um edifício de mesmo nome: Vila Normanda. Na época do episódio houve certa polêmica sobre a demolição das casas originais. Defendia-se que no lugar de uma “arquitetura tradicional” estava sendo erguido mais um edifício agressivo e impessoal.

A vila de casas tinha um pitoresco estilo normando, europeu. Sua arquitetura não correspondia à realidade nacional. Os telhados íngremes, funcionais para regiões em que há precipitação de neve, já eram indicadores da artificialidade da sua presença. A vila de casas obtinha seu valor pela associação à arquitetura tradicional europeia, que acabou desmistificada, restando apenas um tom pitoresco, curioso.

⁵⁶ Segundo o *Dicionário Ilustrado de Arquitetura*, de Maria Paula Albernaz e Cecília Modesto Lima, o estilo normando é uma tendência arquitetônica caracterizada pela utilização do enxaimel (entramamento de peças robustas de madeira que serve principalmente de contraventamento nas construções de taipa ou de alvenaria de tijolo, característico das casas do colono alemão) como elemento preponderante da fachada. Edificações normandas são típicas de algumas cidades serranas, como Petrópolis, RJ.

⁵⁷ Cf. a pesquisa de José Eduardo de Assis Lefèvre intitulada *Entre o discurso e a realidade: a quem interessa o centro de São Paulo?* 2000. Tese de Doutorado - FAU-USP, São Paulo, 2000.

O edifício que foi construído ali, mesmo respondendo a um agressivo processo de verticalização urbana, trazia várias das qualidades desenvolvidas pelo modernismo arquitetônico brasileiro: galeria de lojas no térreo, visando à integração com a cidade; painéis decorativos (de Antônio Maluf), que revestiam os corredores do térreo, as entradas dos dois blocos e as das garagens; terraço utilizável; aproveitamento do terreno que colocava o prédio de maneira discreta em relação à avenida Ipiranga; preservação de uma passagem por baixo do edifício, na altura da rua, para a avenida São Luis.

A discussão a respeito do edifício Vila Normanda parece se alinhar às questões sobre preservação do patrimônio histórico. Uma referência é a história da recuperação do centro de Varsóvia que, completamente destruído durante um bombardeio na Segunda Guerra Mundial, foi reconstruído exatamente igual, sem qualquer melhoria de trânsito ou saneamento: uma *simulação* do centro anterior⁵⁸. Mas aqui, não há nem uma cultura original a ser preservada nem um trauma histórico a ser enfrentado ou recalçado. A polêmica poderia até se articular em torno do problema de uma verticalização excessiva, mas parece mais ser originária dos anseios de identificação com uma origem européia por parte da burguesia paulistana da época. O que se discutia, afinal, era o que seria, efetivamente, *autêntico*.

A escultura *Vila Normanda* apresenta justamente essa problemática do que é valor em arquitetura; o que deve ser preservado, o que deve ser construído⁵⁹.

A obra é composta de duas partes sobrepostas: de um lado está a representação da vila de casas, do outro, a do prédio. A base do prédio se encaixa na base da vila, de modo que se o prédio fica “de cabeça para cima”, as casas ficam “de cabeça para baixo”, e vice-versa. A obra pode ser montada destas duas formas: com os telhados das casas apoiados no chão – as casas de ponta-cabeça – e o prédio em cima; ou

⁵⁸ “Na Polônia o forte sentimento nacional, tão duramente humilhado pela ocupação alemã, levou a reconstruir o centro de Varsóvia ‘onde se erguia e como era’, ou seja, no estilo gótico-renascentista recente, típico das cidades européias centro-orientais: como se desejasse apagar da memória histórica toda lembrança da guerra e retomar o caminho a partir de 1939 e não de agosto de 1945”. RAJA, Raffaele. *Arquitetura pós-industrial*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

⁵⁹ Obviamente não tenho a intenção de julgar a qualidade arquitetônica do edifício construído. Mas é inquestionável que ele se alinha a uma série de conquistas do modernismo brasileiro. Há quem diga, em sentido inverso, que o edifício Vila Normanda destrói o eixo monumental formado pelo edifício Circolo Italiano – o Edifício Itália – e o Edifício Copan, de Niemeyer. Mas esse tipo de argumento se desvia da questão central: a demolição da vila de casas originais e as qualidades do prédio posterior.

com a cobertura do prédio apoiada no chão, através das três caixas d'água, e a vila de casas em cima.

O prédio representado traz um número de características do prédio original: as três caixas d'água, a cor azul predominante na fachada, a passagem para a avenida São Luis, a galeria de lojas no térreo e seus pilotis, as sobrelojas, o terraço utilizável e um ângulo sutil que o prédio faz ao se aproximar do fundo do terreno. Da vila de casas, manteve-se unicamente a inclinação dos telhados.

O prédio é todo confeccionado em MDF revestido de fórmica nas cores branca, cinza e azul claro. O cinza é utilizado para os pilotis do térreo, que no edifício original são revestidos de alumínio. O azul claro reveste a fachada. O branco, todos os interiores e também as duas empenas cegas, das costas e dos fundos⁶⁰.

A vila de casas é feita em MDF e revestida de folhas de madeira reconstituída. Essas folhas são de duas tonalidades diferentes, embora bem próximas. Isso serviu para que casas conjugadas pudessem ser identificadas individualmente e não se aglomerassem indistintamente num sólido. As casas estão dispostas ora paralelamente, ora perpendicularmente. Desse modo, formam no conjunto um casario verossímil, com espaços vazios entre algumas delas. Isso só pode ser observado quando a peça é montada com a vila em cima do prédio.

O prédio e as casas se ajustam perfeitamente; suas paredes estão alinhadas com precisão, formando um único bloco íntegro.

A escala é tal que o trabalho assume uma presença meio monumental; parece disputar o espaço com o público, bloqueando a visão daquilo que está do outro lado. Quando montado com a vila de casas em cima do prédio, ela fica na altura dos olhos, trazendo a linha do horizonte para cima e “encolhendo” o espectador.

Quando o trabalho é exposto, em qualquer uma das posições, a existência de uma segunda possibilidade de montagem não é imediatamente legível. Nesse sentido, o que se apresenta é aparentemente a defesa de uma posição, seja em favor das casas seja em favor do prédio.

⁶⁰ As empenas cegas do edifício original, na verdade, não são visíveis, porque se encostam aos prédios vizinhos. Então, aqui, o trabalho se alinha com outros momentos da minha produção em que se representou o corte, a extrusão de um elemento de um todo. Outra vez, essa representação se deu pela diferença de cor.

Parte 2 – Projeto para a Ocupação de uma Casa:

1. O desenvolvimento do Projeto:

Em 2004 enviei um projeto para concorrer à Bolsa Vitae de Artes Visuais. Pretendia conseguir as condições necessárias para desenvolver um trabalho plástico que investigasse um interesse muito recorrente na minha produção: o ambiente doméstico.

O *Projeto para a Ocupação de uma Casa* propunha um exercício bastante simples: a locação e a gradual ocupação de um imóvel residencial em São Paulo por trabalhos tridimensionais construídos exclusivamente para esse fim. Propunha também que essa “ocupação” durasse o exato período da bolsa (um ano), tempo suficiente para a assimilação das características do espaço e desenvolvimento das obras.

O projeto se restringia, portanto, a propor uma “situação de pesquisa”. Nesse sentido, não havia qualquer determinação anterior sobre o modo como essa ocupação se daria, se através da construção de objetos, de intervenções na arquitetura do imóvel ou de ambas as práticas. Tal posição conferiu liberdade suficiente para que se elucidasse, no próprio processo de escolha do imóvel e da abordagem a ser utilizada, o interesse na construção de uma ficção dentro do espaço da casa.

Na primeira parte desta dissertação pudemos perceber como várias das obras apresentadas estão imbuídas de um certo teor doméstico; um conjunto de características que lhes atribui algum parentesco com os objetos que comumente habitam nossas residências. A aproximação formal, principal recurso utilizado para causar tal sensação, conferindo-lhes o aspecto de móveis, engendra outros fatores que auxiliam nessa identificação, como a *aparente funcionalidade* que esses objetos carregam. No trabalho *Sinuca 1*, por exemplo, é a fatura mobiliária, dada pela Fórmica (imitando madeira) e pelas pernas tipo “palito” da mesa, que estabelece uma relação de *familiaridade* com o público, permitindo que o objeto se posicione ambigualmente, entre a aparente função doméstica (mesa, mesa de jogo) e as representações incorporadas (entre elas, a da própria funcionalidade). Estabelece-se assim uma espécie de *jogo* com o público, em que o objeto não assume definitivamente uma posição, oscilando constantemente entre a funcionalidade e a

autonomia, a familiaridade e a estranheza. É justamente na *familiaridade* que os objetos estabelecem com seu público que está o ponto de partida do *Projeto para a Ocupação de uma Casa*. A casa é o próprio ambiente doméstico e, sendo reconhecida como tal desde o primeiro instante pelo visitante, ela empresta imediatamente aos objetos que a habitam um caráter de proximidade. Assim, a escolha do imóvel para o projeto buscou justamente tal *familiaridade*, procurando possibilitar que o trabalho se apresentasse, à primeira vista, como um lugar reconhecível, confortável para o visitante. Foi preciso, então, entender que tipo de casa poderia servir adequadamente a esse propósito.

1.1. Determinantes da escolha da casa:

Quando iniciei a procura pelo imóvel para o projeto não tinha ainda formulado qualquer determinação mais específica; sabia apenas querer uma casa de tamanho médio, capaz de abrigar uma família compacta, com um casal e um ou dois filhos⁶¹.

Se pensarmos sobre essa escolha inicial, poderemos concluir facilmente que a “casa” aparece no trabalho como *o lugar em que se vive*, ou *o lugar em que vive a família*. Ela não é, para o trabalho, um mero espaço físico. É um espaço simbólico que, para funcionar plenamente, devemos supor habitado⁶². É apenas por meio de uma utilização residencial, por uma ou mais pessoas, que esse espaço se transforma em *casa*, evocando a domesticidade.

Torna-se necessário, portanto, definir *de que família estamos falando*. A estrutura padrão com mãe, pai e filho é uma idéia universal de família que, quase didaticamente, representa o *núcleo básico da sociedade*. Assim, estamos lidando com noções genéricas tanto de *casa* como de *família*, com representações amplas desses dois termos, pouco específicas, superficiais. Estamos lidando com uma *imagem* de família e com uma *imagem* de casa⁶³. E com uma simplificação desses

⁶¹ Uma casa pequena poderia levar o trabalho a discutir a otimização do espaço da vida ali, enquanto que uma casa grande poderia conter cômodos em excesso, sem função predeterminada (quarto, cozinha, sala), desviando o trabalho de um espaço doméstico genérico (além de dificultar a manutenção do equilíbrio financeiro do projeto).

⁶² Vazio, o imóvel fica carente de uma ocupação que lhe confira sentido, podendo, até mesmo, adquirir uma função comercial.

⁶³ Partir da imagem genérica de um objeto ou campo para desenvolver um trabalho é um procedimento que aparece bastante na minha produção; por exemplo, nos *Fliperamas* (páginas 68 - 70). Em alguns momentos, inclusive, essa generalidade é construída deliberadamente, como naqueles processos de codificação de fatos

dois termos, que, como se verá adiante, se cristaliza no momento mesmo da sua obsolescência⁶⁴.

Assim sendo, a expectativa era que a casa escolhida para o trabalho comunicasse, por meio desse caráter genérico, uma espécie de “normalidade”, de condição média, apresentando ao visitante um ponto de partida reconhecível.

A procura pela casa se concentrou em bairros de classe média em ascensão (Perdizes, Sumarezinho, Pompéia, Lapa, Vila Ipojuca, Pinheiros), em São Paulo, onde pequenas casas aparecem mescladas aos edifícios erguidos nas últimas décadas com a expansão imobiliária. O sobrado geminado escolhido, localizado na rua Aimberê 1396, no Sumarezinho, é justamente o tipo de casa que, em determinado momento, pertenceu a uma família de classe média⁶⁵. Posteriormente, esses bairros próximos ao centro foram se verticalizando, atraindo novos moradores. A construção de prédios de apartamentos cresceu, tomando o lugar dessas casas tanto no espaço físico da cidade quanto no ideal de vida desse mesmo extrato social. O pequeno sobrado tornou-se obsoleto. Os que persistiram foram reformados em imóveis comerciais e tiveram sua arquitetura descaracterizada (o que aconteceu com boa parte dos vizinhos próximos ao imóvel locado), ou permaneceram ocupados por moradores que não ascenderam aos novos padrões daquela classe.

O sobrado escolhido, então, não responde atualmente por um ideal de moradia mas, de certa maneira, ele ainda é uma *imagem* desse ideal: ainda carrega a impressão de uma vida “digna”, com segurança, harmonia e estabilidade familiar, de uma espécie

arquitetônicos que aparecem no *Módulo rural* (p. 90) e nos trabalhos do *Repertório de Arquitetura Moderna Brasileira* (p. 92).

⁶⁴ Não há, no entanto, a intenção de apresentar tais imagens como “representações universais” desses objetos, únicas possíveis. Elas são, tão somente, imagens genéricas e certamente guardam um alto grau de arbitrariedade.

⁶⁵ Não é possível falar em classe média no sentido de uma organização política, de um grupo determinado com consciência de Classe. Seria mais apropriado situá-la como um extrato social, como um grupo com uma identidade de interesses (uma *Classe em si*, segundo a distinção feita por Marx com a *Classe por si*, consciente da sua situação de classe) e *que possui a mesma situação em relação ao mercado*, ou seja, tem as mesmas possibilidades objetivas de acesso aos bens escassos que o mercado oferece (Weber). Não se pode dizer que a classe média paulistana tem uma unidade de Classe como grupo social. Para que a classe média fosse identificada como Classe social, não bastaria isolar as características comuns aos membros dessa Classe; seria necessário ainda observar se, além dessas características, os indivíduos revelam um sentimento de comunidade e solidariedade, compartilham um destino comum e uma comum concepção da sociedade, se se consideram como iguais e consideram os que não pertencem à Classe como diversos. Não há tal unidade na classe média paulistana; há, isto sim, uma infinita miríade de variantes. A classe média é mais a nomeação de uma faixa da população que está economicamente acima do proletariado e abaixo da classe superior, detentora dos meios de produção.

de simplicidade bucólica tornada valor⁶⁶. A sua *obsolescência*, como espaço para viver na cidade e como ideal para a classe média paulistana, é o que o qualifica para ser uma espécie de “armadilha afetiva” para o visitante do *Projeto para a Ocupação de uma Casa*⁶⁷. O sobrado não comunica as dificuldades de sua real utilização (mesmo porque o visitante não vai à exposição pensando em morar ali), mas apenas a imagem consumível de casa. Nesse sentido é que a casa escolhida constrói uma confortável familiaridade no visitante, preparando-o para receber sem resistência os objetos que ali habitam.

Então, as três variantes que determinaram a escolha da casa são generalizações: o sobrado, o modelo de família a que ele responde e a classe social a que estaria associado.

Nesse sentido, a escolha não toma um modelo funcional de casa, a idéia mais atual de “lugar apropriado para se morar” mas, sim, uma genérica “representação de casa” cujos valores, entretanto, ainda são consumíveis (como imagem, não como possibilidade real de uso). Priorizou-se aquela que melhor transmite a *imagem de casa* e não a que melhor responde aos anseios funcionais da classe média atual.

No entanto, é necessário dizer que o *Projeto*, em nenhum momento, pretendeu que suas escolhas, por mais genéricas que fossem, dessem conta dos conceitos de casa, classe social e família. Ao contrário, essas generalizações interessaram justamente na medida em que possibilitavam a construção de uma ocupação muito específica, muito singular. Serviram, portanto, para criar um *campo amplo de atuação*, um terreno adequado para que o trabalho pudesse desenvolver a pesquisa dos seus interesses anteriores, sem predeterminações muito restritivas. A casa aparece então como um espaço genérico da vida e a *Ocupação*, apesar do seu título sugerir o contrário, não discute a casa como um espaço físico, mas sim como lugar de *construção da individualidade*, socializado apenas na medida em que as escolhas de seus supostos habitantes são respostas ao mundo exterior.

⁶⁶ A confirmação dessa imagem está na casa de vila. Essa espécie de “pequena comunidade” tem o apelo de uma condição de vida muito parecida com a de “cidade do interior” (obviamente idealizada), onde as crianças brincam na rua, onde a relação com os vizinhos é valorizada, onde há calma e segurança.

⁶⁷ O sobrado não é, então, o modelo funcional de moradia— que seria o apartamento. É um modelo simbólico.

1.2. A casa escolhida:

A casa escolhida para o desenvolvimento do *Projeto para a Ocupação de uma Casa* foi, como dito acima, um sobrado geminado dos dois lados localizado na rua Aimberê 1396, no Sumarezinho, em São Paulo.

A casa possui, no andar térreo, uma sala ampla e uma cozinha; no andar superior, três dormitórios e um banheiro. Possui também uma vaga para automóvel na frente, com um pequeno jardim ao lado (diante da janela da sala). Nos fundos, um quintal com um tanque de lavar roupas e um pequeno banheiro. Esse quintal pode ser acessado diretamente da parte da frente da casa por meio de um corredor lateral que o liga à vaga de carro.

Duas características dessa casa são importantes para comprovar o extrato social a que ela estava dirigida: a vaga para o carro e a grande janela da sala.

Disponer o automóvel na entrada da casa, visível da rua contra a fachada, demonstra o *status* que a posse do veículo proporcionava aos moradores. O automóvel deveria ser exposto à vista de todos, deixando clara a condição econômica da família.

A grande janela da sala, por sua vez, permitia aos passantes ver o interior da casa, e a família convivendo harmonicamente ali dentro, o que sugere que a sala seria uma espécie de *instância mais social* da casa, mais *pública*, espécie de espaço de transição entre a rua e o espaço privado (informação que acabou sendo determinante para o trabalho que a ocupou). A janela, que prevê que se veja (também) de fora para dentro, oferece a vida doméstica numa espécie de *diorama*, com um ponto de vista fixo, onde a “ação” se desenvolve num espaço controlado, artificial⁶⁸. A soma desses dois fatores – a vaga para carros e a grande janela – coloca a casa como uma *fachada social*⁶⁹, apresentando a condição econômica e o modelo familiar adotado⁷⁰. O sobrado escolhido, então, disponibiliza para o visitante, já na fachada, um conjunto de informações que lhe permite reconhecer que tipo de lugar é aquele e assumir uma

⁶⁸ Desse modo, a família é apresentada como uma imagem, bidimensional, ideal.

⁶⁹ Situação semelhante pode ser vista na sociedade americana: “The content of the American homeplace is often conformity disguised as self-expression, the creation of a transparent nest that reflects a family’s self-image and social aspirations, or literally exposes their lives, through a street-facing picture window.” LIPPARD, Lucy. *The Lure of the Local*. New York: The New Press, 1997, p. 30.

⁷⁰ Trata-se, mais uma vez, de um modelo obsoleto. Atualmente, a revelação do *status* familiar dá-se justamente pela avaliação dos recursos de mediação entre a casa e a rua: altura do muro; presença de câmeras de vigilância; opacidade das cortinas nas janelas.

“suposta normalidade” dos fatos ali dentro, fazendo com que ele se sinta confiante de que conhece o que lhe aguarda.

1.3. A relação com o meio de arte:

Não houve, desde o princípio, qualquer intenção de que o *Projeto para a Ocupação de uma Casa* discutisse ou criticasse o atual meio de arte brasileiro. A realização desse projeto, como já se disse, visava investigar um interesse no ambiente doméstico presente na minha produção. Acredito que seja importante o fato do trabalho se colocar diretamente como um “objeto” no mundo (se é que é possível pensar desse modo sobre um trabalho que se concentra justamente na sua qualidade privada), requerendo um estatuto de “realidade”⁷¹, mais do que a aparente alternativa que cria para a arte em relação ao “circuito”. No entanto, essa questão precisa ser considerada.

De certa maneira, o fato de o *Projeto para a Ocupação de uma Casa* usar um imóvel residencial, sem qualquer sinalização externa, sem qualquer alteração do seu espaço original, parece revelar que se pleiteia um embate mais direto entre o público alheio ao sistema de arte e o trabalho. Isso aconteceu, realmente, em certa medida: a vizinhança e transeuntes desavisados acabaram freqüentando o *Projeto* por uma curiosidade sobre o movimento incomum da casa. Mas não é possível afirmar que essa visita tenha sido intensa ou relevante o suficiente para que se obtivesse uma eficácia qualquer nesse sentido. Não houve, em nenhum momento, qualquer intenção positiva de inserção social do *Projeto*; tampouco se pretendeu que constituísse uma estratégia de afastamento das instâncias de legitimação do meio. Portanto, não é possível dizer que se buscou fundar uma “alternativa” ao meio de arte. O uso de espaços não institucionalizados tornou-se, atualmente, uma espécie de obrigação, deixando de questionar o estatuto da arte e de sua relação com o mundo para cumprir uma demanda de visibilidade e aplicabilidade formulada, em última instância, pelo mercado. O *Projeto*, ao contrário, se apresenta de maneira muito introspectiva, voltando-se para suas investigações particulares.

⁷¹ Penso, aqui, não na perspectiva da “recepção” do trabalho – no sentido de um suposto contato “imediate” com o público –, mas na de uma assertividade que surge do esforço de *existir como objeto*, como coisa do mundo; do exercício de relaxamento da condição de exceção que cerca os trabalhos de arte.

Desse modo, ele parece reverberar uma qualidade muito disseminada na minha produção, um estatuto paradoxal dos objetos. É comum que eles pareçam querer pertencer a outra classe de objetos; a uma classe de finalidade mais determinada do que a dos trabalhos de arte, como os móveis, as máquinas ou as edificações. É característica do trabalho a sua ambigüidade, e esta se reafirma também em relação à inserção aparentemente mais direta do *Projeto para a Ocupação de uma Casa* na cidade. Assim, a “crítica” ao sistema de arte, às possibilidades aparentemente restritas de inserção da arte na sociedade, é efeito secundário do *Projeto*. E a leitura de que se estaria tentando uma conexão mais direta com o público leigo, eliminando a mediação do sistema, é resultado de uma positividade ingênua, de uma crença num caráter construtivo da arte que o próprio trabalho, na minha opinião, não sustenta. Afinal, o *Projeto* teve abertura, com convites impressos e distribuídos, foi divulgado na imprensa e visitado por pessoas do meio. É tema desta dissertação de mestrado e, como o resto da minha produção, tem o reconhecimento do sistema. A suposta “alternatividade” do espaço não-institucionalizado é desconstruída no exato momento em que esse espaço é ocupado por mim, inevitável agente do sistema de arte.

1.4. Primeiras abordagens:

As determinações acerca da seleção da casa para o *Projeto*, como se viu, partiram de generalizações sobre as idéias de casa, de família e de classe social. No entanto, apesar dessas premissas básicas, eu ainda não havia tomado qualquer decisão a propósito da abordagem ao espaço escolhido, nem de como se daria a sua ocupação.

No entanto, em outros momentos da minha produção, já havia desenvolvido obras que respondiam às especificidades do local em que seriam expostas, como a *Passagem secreta* (p. 77) e a *Piscina* (p. 78). Já existia, também, anteriormente ao *Projeto*, uma vontade de formar *situações* onde trabalhos independentes conviveriam, estabelecendo uma segunda camada discursiva que se sobreporia aos seus discursos autônomos. Afinal, por mais que, em alguns momentos, os trabalhos se apresentem como *objetos-síntese*⁷², condensando características de mais de um

⁷² RIBEIRO, José Augusto. Artifícios da domesticidade. *Revista Número*. 6. São Paulo, 2005.

objeto do mundo, a sua organização em um mesmo espaço coabitado sempre estabelece um complexo sistema de relações, em que seus significados, relativizados pelos significados de cada outra peça, formam uma espécie de “supra-significado” do conjunto⁷³.

Partindo dessa disposição, com o início da procura pela casa e com a intensa visitação a imóveis vagos, pude perceber alguns interesses recorrentes que, ao final, mostraram o rumo a ser tomado pelo *Projeto*. Duas casas se destacaram nesse processo: a “casa da Pelágio Lobo” e a “casa quadrada”.

A sala da casa da rua Pelágio Lobo tinha uma grande vidraça, revestida por uma película espelhada, que permitia àqueles que ali estivessem a observação da rua. O interior da sala, obviamente, não era visível do lado de fora. A impressão que se tinha era de que a casa mantinha uma privacidade absoluta; que o morador havia estabelecido algo como um “posto de observação” do exterior, colocando-se em posição de imaginar algum controle sobre a circulação da rua (fantasiando certo poder). Foi o interesse em pensar que outras características aquele morador poderia ter atribuído ao seu entorno, que papéis o espaço privado poderia cumprir na construção de sua auto-imagem, que chamou a atenção para aquela casa.

Pensei em construir ali uma espécie de “sala de troncos”, que teria as paredes e o teto cobertos de secções de troncos (artificiais), como se fosse o interior de uma cabana. Esses troncos poderiam ser feitos de madeira revestida de Fórmica ou mesmo de gesso pintado⁷⁴. Eles iriam, aos poucos, se transformando também nos móveis, no sofá e nas cadeiras, em um bar ou num armário, tudo através de um comportamento meio biológico. Os troncos horizontais, descendo pela parede, ao se aproximar da altura do encosto de um sofá iriam se afastando dela, formando organicamente o volume desse encosto, depois do assento, depois tornando a descer até encontrar o chão. No chão, estaria um tapete, em tons de verde, cujos fios se

⁷³ Podemos pensar que é assim que funciona qualquer exposição: os trabalhos mantêm sua autonomia mas compõem, no conjunto, o significado da exposição. Por mais díspares que sejam entre si, sempre estabelecerão inter-relações. O que acontece no *Projeto para a Ocupação de uma Casa* é uma tentativa de construir objetivamente tais relações, controlando seu estabelecimento e resultado na concepção de cada trabalho particular, de modo que ele responda a um assunto geral.

⁷⁴ Salientando-se que se trata de uma cabana representada, uma imagem; não uma cabana real. Essa imagem, sem dúvida, não é originária das construções brasileiras e, portanto, só pode resultar de um consumo idealizado de alguns signos, como a proteção invernal, o aconchego, a rusticidade e a intimidade.

estenderiam, de forma irregular, muito além dos poucos milímetros habituais, de maneira a causar a sensação de que o trânsito no ambiente tem que ser feito de forma mais lenta, como se atravessássemos um matagal. Esse carpete, portanto, seria como um “jardim de mato” no interior da cabana. O matagal deveria se alastrar pela casa e ir perdendo força conforme se distanciasse de seu ponto de origem. Assim, partindo da sala pelo corredor, em direção aos (dois) quartos, à cozinha ou ao banheiro, o carpete iria rareando, aproximando-se cada vez mais de sua condição normal, com dez milímetros de espessura. Quando isso acontecesse, já em outro ambiente da casa, o carpete-matagal já não seria mais assunto. Dessa forma, a sala não estaria isolada do resto da casa, mas, pelo comportamento do carpete, se tornaria o ponto de partida do *percurso narrativo*⁷⁵ da casa.

Associam-se assim a estrutura narrativa que a disposição dos cômodos sugere e a personalização do espaço que a privacidade proporciona⁷⁶.

A “casa quadrada”, no bairro da Pompéia, veio esclarecer a relação entre o deslocamento do visitante na casa e essa aparente estrutura narrativa. Ela tem uma curiosa planta quadrada onde em um único ponto central estão os acessos para os dois quartos, a sala, o banheiro e a cozinha. Não existe aí o principal elemento construtivo capaz de ordenar os fatores em uma seqüência linear, proporcionando ao visitante a percepção temporal do seu deslocamento no espaço: o corredor.

Foi justamente com a intenção de “sanar” a deficiência narrativa desse espaço que pensei em construir uma peça que redirecionasse a circulação na casa de modo a tornar necessário, ao visitante, passar sempre por uma “câmara de trânsito” em substituição ao corredor tradicional; uma espécie de “limbo obrigatório” que, talvez, fosse capaz de conscientizar o visitante do seu deslocamento no espaço de forma mais efetiva do que o corredor original.

⁷⁵ A estrutura dessa casa, em que os cômodos estão dispostos em um corredor que sai da sala em direção à cozinha, sugere um percurso predeterminado para o visitante. Essa estrutura reverbera uma narrativa onde os fatos se sucedem linearmente, formando uma cadeia de acontecimentos coesos. É claro que estamos falando de uma estrutura básica de narrativa, linear e sucessiva.

⁷⁶ Essa personalização é entendida como um processo em que o morador atribui arbitrariamente certas particularidades ao espaço doméstico, transformando seu entorno de tal modo que este passe a emprestar à sua imagem novas características. Nesse sentido, é possível dizer que o morador está construindo uma ficção sobre si mesmo, onde os novos atributos do espaço respondem às “novas características” da sua pessoa.

Somada então àquele interesse na composição de ambientes (em que objetos autônomos relacionar-se-iam de forma a gerar uma segunda camada discursiva) apareceu – com os casos da “casa da Pelágio Lobo” e da “casa quadrada” – a possibilidade de pensar a Casa como um espaço propício à elaboração de uma ficção⁷⁷. Isso levou a um interesse na *formulação de uma narrativa*, que tomou dois caminhos: primeiro, a aproximação com o universo literário, na tentativa de pensar *qual* narrativa seria construída para o sobrado da rua Aimberê e, segundo, uma investigação sobre outras características narrativas do espaço doméstico, como que para comprovar a potência dessa proposta.

1.5. A aproximação com o universo literário:

O *Projeto para a Ocupação de uma Casa* voltou-se então para a elaboração de uma ficção, amparada no percurso narrativo da visita. Para compreender melhor como poderia se constituir tal ficção, elegi uma série de romances que se alinhavam com os assuntos que pareciam poder servir-lhe de base. É preciso, no entanto, esclarecer o elo que o *Projeto para a Ocupação de uma Casa* estabelece com essas fontes de referência.

A relação do *Projeto* com os textos escolhidos ressoa aquela que toda a minha produção estabelece com as coisas do mundo que toma como assunto. Ela obedece a um conjunto particular de critérios⁷⁸ que se aproxima ou se afasta do seu objeto de acordo com os interesses do trabalho, podendo, por vezes, restringir-se a um elemento muito pontual desse objeto (descartando o resto) e, por outras, buscar os seus conteúdos mais amplos. O elemento eleito passa, então, por uma “problematização”, tornando-se algo como uma formulação, uma hipótese a ser investigada no trabalho plástico⁷⁹.

⁷⁷ A casa da rua Aimberê, como já se viu, não possuía grandes idiosincrasias arquitetônicas. Foi escolhida, justamente, por comunicar um conceito mais genérico de “casa”, podendo acolher a ficção sem romper um pressuposto de familiaridade.

⁷⁸ Esses critérios estão explicitados com maior ou menor ênfase no decorrer desta dissertação. A opção por não circunscrevê-los definitivamente, transformando-os em seu objeto privilegiado, indica que um certo índice de indeterminação desses critérios é importante para a produção.

⁷⁹ Podemos tomar como exemplo o trabalho *Empena cega* (p. 88), que elege como assunto de investigação a empena cega de um prédio. A hipótese que se cria, e que se experimenta, é a de inversão do papel comumente desempenhado por tal elemento arquitetônico que, ao invés de ser a consequência da ocupação do terreno obedecendo às leis de zoneamento, aparece no trabalho como a regra que vai determinar todas as decisões acerca

Os textos de ficção eleitos, da mesma maneira que quaisquer outras coisas ou campos do mundo⁸⁰, se apresentam como pequenos “universos de informação”, onde posso identificar elementos que me interessam e, a partir daí, elaborar ou alterar os trabalhos. A arbitrariedade dessas aproximações indica que não há qualquer esforço ou tentativa de dar conta do todo da coisa abordada; não há, portanto, a intenção de que esses romances e contos sejam trazidos para o *Projeto* na sua totalidade, nem mesmo que sejam necessariamente identificáveis. A relação que estabeleci com esses textos de referência é praticamente a mesma que estabelecemos com qualquer leitura descompromissada de um texto de ficção. Entramos no fluxo da história, aceitamos a estrutura que se nos apresenta e, ao final, guardamos determinados pontos ou acontecimentos daquela experiência. A experiência da leitura do texto e o que resta dela ao final formam um conjunto de impressões que pode ser utilizado na elaboração de um trabalho. Não há, portanto, a necessidade de uma aproximação analítica com tais universos de referência. Desse modo, nenhum dos textos de ficção lidos durante o período de desenvolvimento das obras para a *Casa* foi trazido para dentro do trabalho como seu tema; eles não constituem o *objeto* do trabalho plástico⁸¹. São, ao contrário, universos que balizam a construção da ficção que a ocupou, interessando aqui exclusivamente pelo papel que cumpriram no processo de produção; não representam qualquer chave interpretativa. Deles resta apenas a minha experiência de leitor.

É preciso ainda dizer que, de certa maneira, a escolha da literatura de ficção como universo de referência para o desenvolvimento do *Projeto*, por meio de um conjunto de romances e contos, curiosamente se alinha com a determinação do extrato social em que se encaixa a *Casa*. No livro *Introdução à análise da Narrativa*, Benjamim Abdala Júnior explica como o surgimento do romance esteve associado à ascensão da burguesia, relatando, desde o começo, conflitos individuais e a vida cotidiana e se

da construção. Essa inversão, no entanto, serve menos à solução de um problema que se apresentava como tal para a área da arquitetura do que ao exercício de transformação de um fato “neutro” para a área em problema geral, esboçando-se soluções. Elucida-se então que a obra resultante é uma investigação de um assunto eleito, através de critérios particulares e não nomeados, podendo ser esse assunto muito amplo ou muito restrito, mas sendo sempre transformado em um problema geral.

⁸⁰ Como já aconteceu com a arquitetura, por exemplo.

⁸¹ Ainda que os livros *As Aventuras de Robinson Crusóé* e *Sexta-feira ou os limbos do Pacífico* tenham integrado concretamente um dos trabalhos na biblioteca da *Casa*.

afastando da experiência coletiva do texto proporcionada pelo teatro. “A leitura do romance corresponde ao desenvolvimento da sociedade burguesa, onde o indivíduo pode ler pessoalmente a sua narrativa. Por um lado, essas narrativas contribuem para que o indivíduo se afaste das ‘asperezas’ da vida. É uma forma de ele se esquecer dos problemas que tem que enfrentar na realidade”⁸². Coincidem, então, no *Projeto*, extrato social e universo de referência. Um último fato vem consolidar essa ligação: como se verá, a escolha dos textos se pautou pela presença de elementos como solidão e individualismo, afirmando, mais uma vez, o sujeito autônomo (burguês) como referência para o *Projeto*.

1.5.1. Robinson Crusoé:

A aproximação ao imóvel da rua Pelágio Lobo sugeriu que o ambiente doméstico serve, convenientemente, como *lugar da construção de uma auto-imagem*⁸³. Sendo a *privacidade* a principal condição para esse processo, achei que a casa em que se realizaria o *Projeto* deveria comportar *um único morador*, de modo que todo seu espaço estivesse, de maneira objetiva, à disposição dessa construção⁸⁴.

Podemos pensar que uma situação ideal de privacidade, em que esta possa ser elevada à máxima potência, dá-se num estado de *isolamento* (mesmo que involuntário). Partindo dessa consideração, o primeiro romance escolhido foi *Robinson Crusoé*⁸⁵. Vamos, então, verificar as principais confluências entre o texto e o trabalho realizado na rua Aimberê.

O livro de Daniel Defoe, escrito em 1719, trata da vida do náufrago inglês que passou vinte e oito anos vivendo (praticamente) sozinho em uma ilha tropical. O livro, no entanto, não se restringe a esse período da vida do protagonista: existe um desenvolvimento anterior ao naufrágio, onde se afirma a relação com o pai (que vai abrir espaço para uma interpretação do caráter punitivo do naufrágio), e um

⁸² JUNIOR, Benjamim Abdala. *Introdução à Análise da Narrativa*. São Paulo: Editora Scipione, 1995, p. 16.

⁸³ Tal interesse se tornou, ao final, um dos principais assuntos do projeto.

⁸⁴ Nota-se portanto, que, no momento em que se definiu a abordagem que seria feita à *Casa*, a idéia genérica de família, que vinha balizando as escolhas, foi abandonada, e optou-se por tratar de um único morador.

⁸⁵ O título completo do livro é “*A vida e as estranhas e surpreendentes aventuras de Robinson Crusoé, de York, marinheiro: Que viveu vinte e oito anos totalmente só numa ilha não habitada na costa da América, próximo à embocadura do grande Rio Orenoco; e que foi lançado à praia em virtude de um naufrágio, em que todos os homens pereceram exceto ele mesmo. Seguido de um relato sobre como ao final foi estranhamente libertado por piratas. Escrito por ele mesmo*”.

desenrolar da história após o resgate, quando Crusoé retorna para a Inglaterra, se torna um homem rico e constitui sua família. No entanto, como coloca Ian Watt no livro *Mitos do Individualismo Moderno*⁸⁶, “Na opinião da maioria, o mito de Robinson Crusoé se alicerça quase inteiramente naquilo que lhe acontece na ilha, cujo relato ocupa dois terços do primeiro volume da trilogia”⁸⁷. Mesmo Rousseau pede, no *Emílio, ou, Da educação*, que o romance seja “...despojado de todas as suas bagatelas, começando pelo naufrágio de Robinson perto de sua ilha e terminando com a chegada do navio que vem retirá-lo dela...”⁸⁸.

Realmente, o que interessa ao *Projeto* é justamente a situação de isolamento narrada no romance, o período em que Crusoé permanece na ilha.

Watt assinala como “Crusoé fala da solidão como uma forma de expressão do individualismo, o elemento central de sua psicologia”⁸⁹. Tal pensamento se encaixou na estrutura do *Projeto*, onde (na ficção que se organizava a partir das impressões em relação à casa da rua Pelágio Lobo) o suposto isolamento voluntário com fins de construção de uma auto-imagem tomava, por meio dos objetos que constituiriam a *Ocupação*, similarmente, uma forma de expressão do individualismo. A coerência entre os diversos elementos presentes, que acaba formando o fio narrativo do *Projeto*, sugere um hipotético sujeito que, dado o uso daquele espaço privado, não está, como diz Watt de Crusoé, “particularmente interessado em nenhuma outra pessoa”, estando, isto sim, voltado “exclusivamente para seus empreendimentos pessoais”, definindo-se, desse modo, mediante aquilo que de alguma forma decidiu “fazer ou ser”⁹⁰.

⁸⁶ WATT, Ian. *Mitos do Individualismo Moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. Esse livro, como se verá, tornou-se, ele mesmo, referência para o projeto, uma vez que analisa vários romances tendo como eixo a noção de individualismo. O percurso de leitura de textos de ficção que se apresenta adiante se originou, em parte, do livro de Watt.

⁸⁷ Idem, p. 157. No mesmo ano da publicação de *Robinson Crusoé* foi publicada uma continuação – *As novas aventuras de Robinson Crusoé: sendo esta a segunda e última parte de sua biografia*. Em 1720 Daniel Defoe ainda publicou *Reflexões graves de Robinson Crusoé, quando vivo, sobre as suas pasmosas, surpreendentes aventuras: com sua visão do mundo angelical*.

⁸⁸ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio, ou, Da educação*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 245. Esse pedido foi “atendido” por Michel Tournier na releitura do romance de Defoe intitulada *Sexta-feira, ou Os Limbos do Pacífico*, publicada em 1972. [Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.]

⁸⁹ WATT. Op. cit., p. 156.

⁹⁰ Idem, p. 233.

Aquilo que move o personagem do romance no estabelecimento do seu entorno, no entanto, difere do que se apreende na *Casa*. Na sua solidão, Crusoé vai erguendo gradativamente uma estrutura para a sobrevivência, por um período indeterminado, na ilha. Nesse processo, ele submete a natureza aos seus próprios objetivos materiais: domestica cabritos, ara a terra e planta trigo, constrói um sistema de irrigação, uma canoa, ferramentas e utensílios domésticos. Watt afirma, então, que “Crusoé vive em função de um motivo econômico, ou talvez seja mesmo governado por ele”⁹¹. De fato, ele segue, durante toda a sua permanência na ilha, trabalhando incansavelmente para a obtenção de benefícios. Todos os momentos de satisfação de Robinson Crusoé no romance vêm do trabalho e de suas recompensas. Na *Casa*, o motor das situações que encontramos é de outra ordem. Em nenhum momento o trabalho social e seu proveito material são questões para a ficção que embasa o *Projeto*. Se voltarmos nossa atenção para esse aspecto, presumiremos facilmente uma estabilidade. O que move a atividade de constituição daquele espaço “doméstico” é uma auto-suficiência de outro tipo, ligada a uma pretensa independência das relações sociais, num contexto de isolamento voluntário. Elucidativa disso é uma certa suspensão do tempo na *Casa*, um congelamento das situações que exclui qualquer idéia de progresso, qualquer avanço, qualquer sugestão de um ritmo de trabalho em desenvolvimento.

Dentro dessa intensa moral do trabalho em que opera o romance de Defoe, Crusoé oferece, na sua ilha, – ainda segundo Watt – um modelo de sociedade pelo qual “...os processos econômicos básicos são transformados em atividades lúdicas, com virtudes terapêuticas”⁹². Na *Casa*, “os processos econômicos” relacionam-se ao esforço de estabelecimento de uma identidade e de uma relação com a sociedade ao redor, à negociação de uma *imagem* e ao consumo de signos, mas, ainda assim, ressoam a transformação do processo de construção do entorno em atividade lúdica⁹³. Seguindo essa linha, Watt afirma mais adiante que “Crusoé também se deixa dominar completamente pela busca racional de benefícios materiais, e por isso não escolhe objetivos situados além do horizonte dos instintos naturais, nem alimenta

⁹¹ Idem, p. 162.

⁹² Idem, p. 159.

⁹³ Aparente na artificialidade fantasiosa das soluções encontradas.

exigências emocionais de nível mais elevado”⁹⁴. A construção de um entorno pessoalizado e seguro na privacidade absoluta proporcionada pelo “lar”, mote da ficção da *Casa*, se alinha com a construção de uma estrutura de sobrevivência frente às dificuldades naturais pelo protagonista do romance. No entanto, se no romance a satisfação física das necessidades básicas é o suficiente para Crusoé, na *Casa*, com a proposição da condição de isolamento voluntário, há uma rede de relações entre os diversos elementos, uma estrutura cuja intenção parece ser prioritariamente a satisfação de necessidades emocionais.

Finalmente, a disposição do espaço doméstico a adaptações em direção a uma situação mais confortável é tematizada no livro de Defoe, através de um constante avanço em termos de conforto e tecnologia. Deve-se considerar, no entanto, que, na *Casa*, assim como não sobressai a noção de trabalho, não há o horizonte futuro implicado no avanço tecnológico. O tempo é, como foi dito, quase congelado. O conforto se consolida nas sensações de segurança, de auto-suficiência e de estabilidade.

Desse modo, foi o tema da sobrevivência na condição de isolamento que transformou a história de Robinson Crusoé – paradigma da solidão – num dos fundamentos da ficção que se constituiu na *Casa*. Lá, a exemplo do que acontece no romance, a sobrevivência está associada à construção do conforto. Mas, se para Crusoé o conforto é consequência de resultados materiais, do aprimoramento de utensílios, do trabalho e da recompensa, na *Casa*, ele se dá pela atribuição de signos aos objetos, o que configura, igualmente, um recurso de “sobrevivência”.

1.5.2. *Emílio, ou, Da educação:*

Se é quase um consenso que o Robinson Crusoé de Defoe estrutura economicamente sua solidão por meio de um exercício constante de trabalho e recompensa, essa não é, sem dúvida, a visão que J.-J. Rousseau tem do texto; no seu livro de 1762 – *Emílio, ou, Da educação* –, Rousseau se refere a Robinson Crusoé por uma outra via. O romance de Defoe é aplicado à educação de Emílio, seu pupilo, por ser, nas próprias palavras de Rousseau, o “melhor tratado de educação

⁹⁴ WATT. Op. cit., p. 174.

natural”⁹⁵. Rousseau vê Robinson Crusóe como exemplo da educação advinda da experiência prática, e não do estudo, correspondendo precisamente ao programa educacional que vai se formando no *Emílio*. Ali, o objeto moral do mito de Robinson Crusóe é a solidão e não a auto-suficiência econômica. Mesmo a relação com o universo natural é diferente, pois, enquanto Rousseau vê uma espécie de “ligação” com a natureza onde Crusóe, admirado com a beleza e a diversidade da ilha, é “compelido a aproximar-se da vida botânica e zoológica”⁹⁶, o leitor contemporâneo pode perceber que o protagonista toma outros rumos pensando sempre na expansão de seu território, numa “urbanização do campo”.

Segundo Watt, para Crusóe, “natureza não pede adoração, mas aproveitamento”⁹⁷. Nesse sentido, Defoe é visto como um capitalista aplicando uma perspectiva prioritariamente econômica à situação de isolamento, onde o protagonista do seu romance deve demonstrar como o trabalho continuado e extenuante traz recompensas de ordem material. Tratando do *Emílio*, Watt diz: “Rousseau sim era um ‘ilhomaníaco’, seus próprios valores refletem-se nas concepções de Robinson Crusóe; ele não se interessa pelo *laissez-faire* econômico, mas pela psicologia individual do *laissez-moi-faire*, vivida em cenário natural, destinado *a priori* a ser belo por si mesmo”⁹⁸.

É justamente por essa aproximação, que descarta o motivo econômico em prol de um individualismo idealizado no contato com a natureza, que a interpretação de Rousseau do romance de Defoe, desenvolvida no *Emílio*, interessa ao *Projeto*. Vários dos objetos feitos para ocupá-lo referem-se à natureza como paradigma positivo da solidão. Entretanto, permanece neles uma dimensão econômica: a referência à natureza dá-se através de signos que são consumidos para a formação de uma identidade – procedimento perfeitamente identificável com os mecanismos da fase atual do sistema capitalista⁹⁹.

⁹⁵ ROUSSEAU. Op. cit., p. 244.

⁹⁶ Ian Watt aponta que essa concepção do romance é influenciada por problemas com a tradução para o francês, um pouco afetada por um clima pré-romântico. Op. cit., p. 181.

⁹⁷ WATT. Op. cit., p. 181.

⁹⁸ Idem, *ibidem*.

⁹⁹ A dimensão econômica existente na *Casa* é diferente, portanto, daquela ligada à ideologia do trabalho e da recompensa material presente em Robinson Crusóe, ligada às origens do capitalismo.

Há ainda um outro ponto que nos interessa: segundo Watt, “Rousseau adota Robinson Crusoé como um livro para a ‘idade feliz’, a da infância, atitude esta que desde então vem sendo aceita por motivos óbvios: nenhuma referência a sexo, ausência de um enredo complicado, inexistência de conversas sobre assuntos profundos – nada além de um homem na situação de uma criança, pensando como satisfazer, por seus próprios meios, as necessidades do cotidiano”¹⁰⁰. Sabemos que a história sugerida na articulação dos objetos da Casa é a da construção do indivíduo no ambiente privado. O sujeito ainda sem identidade, formando-se através do consumo e aplicação dos signos daquilo que quer estabelecer como informação sobre si, não pode deixar de ser associado – exatamente como é feito com Crusoé – aos comportamentos da infância e da adolescência. A proposição de uma fantasia de satisfação, onde todo o entorno segue caprichos pessoais, pode se alinhar a essa visão do romance. Ao suposto morador, então, agrega-se um dado de infantilização na relação com os objetos.

1.5.3. *Sexta-feira, ou Os Limbos do Pacífico*:

No romance de Michael Tournier, releitura das *Aventuras de Robinson Crusoé*, escrito em 1972, é seguida à risca a recomendação que Rousseau fazia sobre o romance original: começar a história com o naufrágio do personagem e encerrá-la com seu resgate. A base da narrativa é a mesma: tentando sobreviver sozinho na ilha, Crusoé vai aos poucos estruturando um entorno que, de algum modo, reverbera a estrutura da sua sociedade de origem. No entanto, divergindo do motivo econômico original e do decorrente pragmatismo com que era levado o dia-a-dia na ilha, o Crusoé de Tournier sofre intensas pressões psicológicas – como não poderia deixar de ser – por sua situação extrema. Problemas que mal aparecem no texto original – como a completa ausência feminina na ilha – são centrais aqui. A própria ilha, ao invés de ser tratada como objeto a ser explorado, assume os papéis de mãe e de parceira, oscilando e confundindo um e outro, tornando-se tão protagonista quanto Crusoé e Sexta-feira.

¹⁰⁰ WATT. Op. cit., p. 179-180.

Robinson passa por um processo de “naturalização”; ao invés de dominar cada vez mais a natureza que o circunda, ele vai aos poucos se tornando parte dela, integrando-se por meio da dissolução da sua personalidade original. Em dado momento, ele se despoja das vestimentas rústicas que confeccionara para se proteger do sol e se deixa queimar, tornando sua pele mais resistente e adaptada e livrando-se, de certa forma, da sua característica física original. Seu guia nessa jornada natural é Sexta-feira, que deixa o papel de escravo e instrumento submisso da versão original da história para se tornar agente da transformação de Robinson. Na versão de Tournier, a sexualidade e a identificação do homem civilizado com os elementos naturais são fundamentais.

Sexta-feira, ou Os Limbos do Pacífico interessou ao *Projeto* por apresentar a dissolução do indivíduo pelo entorno, o desmonte psicológico sofrido nesse processo e a reorganização de uma nova identidade – no caso do romance, uma mais animal, que poderia estar adormecida em todo e qualquer homem –, levantando considerações sobre uma possível divisão do “ser” pelas coisas. No entanto, o entorno assume, no *Projeto*, qualidades particulares: não se trata mais da natureza como entidade essencial, desculturalizada, capaz de despertar a animalidade, mas de uma natureza fabricada. A natureza é o objeto primordialmente representado, cujo referente não se pode mais, na vida urbana, recuperar. Deve-se dizer também que, na *Casa*, não se partia de um sujeito definido, constituído anteriormente à construção dos objetos, que fosse sendo desmembrado nas diversas peças que a ocuparam. Ao contrário, a ocupação dos cômodos, seguindo uma espécie de “fio narrativo”, formou, aos poucos, a “sensação de um sujeito”, uma “presença” meio fantasmagórica e ambígua, que compôs um todo instável e não necessariamente apreensível. Se há a sugestão de um morador, ela é consequência dos objetos, e não sua origem: é fim, e não partida.

A ambigüidade dessa presença influencia todo o *Projeto*. No posfácio escrito para o romance de Tournier, intitulado “Michel Tournier e o Mundo sem Outrem”, Gilles Deleuze aponta como a presença de uma outra pessoa relativiza cada um dos elementos que nos rodeiam e os qualifica, no conjunto, como uma *realidade possível*. A ausência de qualquer “outrem” na ilha (até a chegada de Sexta-feira) vai, aos

poucos, desqualificando-a como realidade para Crusoé e habilitando-a como um ser mais elemental, abstrato e essencial. Acredito que seja possível pensar, sobre a *Casa*, que é a suposição – ou mesmo a sugestão – de que há um sujeito habitante que a qualifica como uma realidade possível para o visitante. O “sujeito” da *Ocupação* seria outrem que se apresentaria na experiência da visita e, portanto, um dos fatores que empurrariam aquela ficção em direção à realidade¹⁰¹. No entanto, se considerarmos que o sujeito ali é instável, apenas sugerido, poderemos concluir que o mesmo acontece com a “realidade” que ele parece estruturar. Tal interpretação ajuda a compreender que o “morador” é um dos principais elementos constitutivos da ambigüidade da *Casa*; se o aceitamos, mesmo que inconscientemente, passamos a procurar o sentido objetivo e a função de cada objeto ali dentro. E, por sua vez, a incompletude dessa objetividade e dessa funcionalidade nos devolve a um estágio menos lógico, menos delimitado, sobre o estado das coisas. Essa oscilação entre aproximação e afastamento do real é constitutiva da estrutura ambígua do *Projeto*. Afinal, podemos concluir que é a mistura entre o pragmatismo do romance original, a visão individualista e algo romantizada de Rousseau e o psicologismo de Tournier que forma uma impressão sobre o fato narrado – a história do sujeito isolado – que vai balizar o interesse central do *Projeto para a Ocupação de uma Casa*: a elaboração de uma auto-imagem através da construção ficcional de um entorno para a vida.

1.5.4. Às Avessas:

O romance *Às Avessas*, de J.-K. Huysmans, publicado pela primeira vez em 1884, narra os curiosos esforços protagonizados pelo duque Jean des Esseintes para escapar da tediosa vida da burguesia parisiense do século XIX. Acometido por uma “nevrose”¹⁰² resultante do seu desencanto com a medianidade da sociedade ao seu

¹⁰¹ Esse impulso em direção ao real que a sugestão de um sujeito da *Ocupação* proporciona se assemelha à verossimilhança presente na literatura de ficção. Segundo Anatol Rosenfeld, a verossimilhança é “...a coerência interna no que tange ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas”. *Literatura e Personagem*. In: CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, DÉCIO DE A.; SALLES GOMES, P. E. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 18.

¹⁰² Segundo o prefácio de José Paulo Paes, “Uma doença que, irmã gêmea do tédio, deixou seu sinal indelével no *Zeitgeist* dos fins do século XIX e que o romance psicológico dessa mesma época celebrizaria sob o nome de

redor, des Esseintes decide se afastar da capital, refugiando-se sozinho no vilarejo de Fontenay-aux-Roses. Ali, estabelece-se um progressivo refinamento de seus gostos e o cultivo dos interesses mais exóticos. A estrutura do livro, onde o esgotamento de cada um desses interesses se sucede, ilustra a velocidade com que seu protagonista consome cada coisa, no esforço de subjugar (como aparece numa citação de Schopenhauer no capítulo VII), o “invencível tédio gerado pela abundância”. A história se desenrola numa sucessão de caprichos de des Esseintes, na sua dedicação extrema a objetivos mais e mais fantasiosos. Num deles, manda cravejar de pedras, progressivamente, o casco de uma tartaruga, até o ponto em que o animal não agüenta mais o peso e morre esmagado¹⁰³. Da mesma maneira, a sua casa também vai sendo grotescamente adaptada ao gosto do morador. A biblioteca, por exemplo, é forrada de marroquim¹⁰⁴ porque, em determinado momento, des Esseintes “mandou encadernar as paredes como se fossem livros”¹⁰⁵. Na verdade, todo o esforço do protagonista é caracterizado no livro como um “pendor para o artificial”. Foi justamente isso que o tornou interessante para o *Projeto para a Ocupação de uma Casa*, para além de acontecimentos pontuais.

José Paulo Paes, ao comentar, no prefácio, a sexualidade de des Esseintes (ele lembra dois episódios do livro em que o protagonista busca satisfazer-se, primeiro, por meio de uma acrobata de circo e, segundo, por sua própria “feminização imaginária”), aponta sua “índole puramente cerebral”. Com essa índole cerebral do personagem, Huysmans claramente buscava romper com a escola naturalista em que se originara, contrapondo-se à vida “em bruto” preconizada por Zola e seus discípulos. O pendor para o artificial do protagonista do romance “...era o avesso simétrico da prática dos naturalistas, sempre tão sôfregos de sujar as mãos no trato direto com o que a realidade tivesse de mais nua e crua, donde preferirem conceber seus heróis como seres ‘destituídos de alma, regidos singularmente por impulsos ou

‘nevrose’, mais tarde mudado em ‘neurose’, sobretudo após seu grande etilogista e terapeuta, o vienense Sigmund Freud”. In: HUYSMANS, J.-K. *Às Avessas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 12.

¹⁰³ A associação que é feita entre a tartaruga – por sua carapaça e pouca mobilidade – e o mundo mineral me interessa especialmente por uma aproximação com os momentos da minha produção, já comentados aqui, em que um determinado objeto parece tentar pertencer a outras classes de objetos, que não a “escultura”.

¹⁰⁴ Tipo de couro originário do Marrocos – daí o nome – feito com a pele de cabra ou de bode.

¹⁰⁵ Op. cit., p. 47.

instintos”¹⁰⁶. Segundo José Paulo Paes, a escola naturalista esforçava-se por “...criar seres que fossem tão parecidos quanto possível à média das pessoas”¹⁰⁷, o que, obviamente, não é o caso de des Esseintes. O recurso ao artificialismo, para o personagem, não era uma consequência involuntária do seu afastamento da sociedade burguesa, ao contrário, era uma escolha, como podemos notar pela afirmação da página 54 do romance, onde se lê que “...o artifício parecia outrossim a des Esseintes a marca distintiva do gênio humano”. Mais adiante, na página 111, relata-se a conexão entre o artificialismo do personagem e sua educação religiosa: “Destarte, suas tendências para o artifício, suas necessidades de excentricidades, não eram, em suma, o resultado de estudos especiosos, de refinamentos extraterrestres, de especulações quase teológicas; eram, no fundo, transportes, ímpetos no rumo de um ideal, de um universo desconhecido, de uma beatitude longínqua, desejável como aquela que as Escrituras nos prometem”. Em outra passagem, satisfeito por livrar-se da necessidade da alimentação natural (um médico recomendara-lhe “uma lavagem nutritiva a base de peptona”), ele não pode “...impedir-se de felicitar-se tacitamente a propósito desse acontecimento que coroava de certo modo a existência que criara; seu pendor pelo artificial tinha agora atingido, sem que ele o houvesse querido, a satisfação suprema; não se poderia ir mais longe; a alimentação absorvida de tal maneira era, seguramente, o último desvio que se podia cometer”¹⁰⁸. O escapismo do personagem e o artificialismo que cultivava não poderiam deixar de interessar à ficção que foi se constituindo na *Casa*. Mas, se em *Às Avessas* o que “pende para o artificial” são as ações do seu protagonista, isso não é necessariamente o que acontece na *Casa*. É pouco provável que se possa discernir ali o que é resultado da ação de um suposto morador e o que é objeto que, carregado de artificialidade na compleição formal, existe autonomamente, sem depender da remissão a um protagonista ou um sujeito. No entanto, há que considerar que a maneira ambígua como se compôs, ao final, a *Ocupação*, alinha-se a um certo desconforto da história de *Às Avessas*. A oposição ao naturalismo vigente na

¹⁰⁶ Idem, p. 12. A frase entre aspas dentro da citação pertence ao prefácio autocrítico de Huysmans, escrito vinte anos depois do romance.

¹⁰⁷ Idem, p. 8.

¹⁰⁸ Idem, p. 242.

literatura da época aproxima o romance de uma narrativa meio fantástica, dado o exagero de algumas ações do personagem. Na *Casa* acontece algo similar. O espaço doméstico dado, que, em teoria, foi aceito pelo visitante como tal (pela obsoleta familiaridade das suas características), comporta objetos e ambientes que não se adequam à normalidade esperada. Há ali uma *artificialidade* que descola aquele espaço da realidade vivida. Forma-se, apesar da coexistência, uma relação dissonante entre a casa e seus objetos. Entretanto, frente à avaliação dada pelo espaço comum do imóvel, cria-se a ambigüidade, e os objetos teimam em se apresentar como *reais*, tanto quanto seu invólucro.

1.6. Pensando a casa como espaço favorável à narrativa:

É preciso questionar a conveniência da opção pela construção de uma narrativa ficcional para a ocupação da *Casa*. Escolher esse eixo para a pesquisa proposta – a investigação da presença e do significado do caráter doméstico na minha produção, junto a uma tentativa de aprofundar os conteúdos – mostrou-se, ao longo do *Projeto*, justificável. A leitura do livro *A Poética do Espaço*, de Gaston Bachelard, guiou essa opção, esclarecendo o quanto o espaço doméstico é portador de elementos favoráveis à ficção. Bachelard elucida o caráter onírico do espaço privado; caracteriza a casa como *abrigo*; a descola da realidade da cidade e descarta os lastros sociais, elevando-a a uma instância mais subjetiva, menos determinada¹⁰⁹. A casa, para Bachelard, aparece plena de sonho, lembrança e afetividade.

O autor busca, por meio da *Topoanálise*¹¹⁰, mostrar que “a casa é um ser privilegiado para um estudo fenomenológico dos valores de intimidade do espaço interior”¹¹¹. No percurso do seu livro, várias passagens auxiliaram a construir a privacidade no espaço da *Casa* e a compreender o modo como ela é sensibilizada pelos objetos que a ocupam (cuja coerência conforma o “ser” que ali habita), que assumem, então, aspectos mais subjetivos. O *Projeto* está, de certo modo, em sintonia com a visão de

¹⁰⁹ No sentido de que ele a toma como um termo mais abrangente, genérico. Tanto que o livro evolui na direção de outros lugares que “abrigam” a subjetividade do ser, como o ninho, a concha, a miniatura, os cantos etc.

¹¹⁰ O estudo psicológico sistemático dos locais da nossa vida íntima.

¹¹¹ *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 23.

Bachelard de que “...na mais interminável das dialéticas, o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo”¹¹².

A *Casa*, para o visitante, é ao mesmo tempo o espaço físico que recebe a exposição e o espaço sensível em que se desenrola a ação ficcional. Ela se mistura aos objetos que contém e, nesse processo, tem seu significado alterado. Ela vai, conforme percorremos seus espaços, tornando-se “viva”, assumindo uma presença ativa que nos cerca e conduz, da qual nos tornamos, pouco a pouco, mais conscientes. Nesse sentido, o “sujeito” que está distribuído nos cômodos e objetos se estende à estrutura toda, para aquilo que era, no início, mero invólucro. Como diz Bachelard, “todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores oníricos consoantes”¹¹³; na *Casa*, tais valores parecem vir à tona, fazendo-se presentes o tempo todo. De fato, há em toda a *Ocupação* um teor onírico, uma espécie de suspensão da realidade que se apresenta nos desvios executados pelos objetos que ali se encontram. De maneira similar a trabalhos descritos na primeira parte da dissertação, os objetos da *Casa* comportam-se de maneira ambígua, oscilando entre sua aparente funcionalidade (que os encaixa numa chave de leitura reconhecível) e uma existência mais autônoma, arbitrária e desfuncionalizada. E o todo que compõem tem mesmo algo de sonho; uma linearidade incerta, um desenrolar truncado da história, com diversos lances em aberto. Parece que o que se apresenta para o visitante é um apanhado de impressões difusas que poderiam referir-se a momentos distintos, em tempos distintos, e dos quais apreendemos apenas algumas informações, que nem sempre somos capazes de organizar. Como se ressoasse o “morador”, acho que o visitante, durante o percurso, também “...vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos”¹¹⁴.

Bachelard diz, também, que “todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa”¹¹⁵. Ora, no *Projeto* não há um habitante *real*, mas, ainda assim, tenta-se alcançar a “essência da noção de casa”. Põe-se essa possibilidade à prova. Os objetos da *Ocupação* parecem carregados de uma personalidade; parecem existir pela

¹¹² Idem, p. 25.

¹¹³ Idem, ibidem.

¹¹⁴ Idem, ibidem.

¹¹⁵ Idem, ibidem.

ótica, pelo sonho e pelas sensações de alguém. Não seria possível, então, que essa essência pudesse ser artificialmente construída? Ela não o é, por qualquer habitante de qualquer casa? Tomemos o seguinte exemplo: quando mudamos para uma nova casa e encontramos recintos vazios, nosso primeiro movimento para ocupá-la é pensar a possível disposição do mobiliário no espaço. Nesse momento, precisamos fazer uma *projeção* da arrumação de cada cômodo, onde prevemos sua utilização e organização. Essa é uma ação que tenta fazer daquele espaço – ainda impessoal – um lugar nosso, que seja familiar e confortável, que não soe estranho a cada momento. Inevitavelmente, nossas primeiras opções sofrerão mudanças, pequenas adaptações e ajustes cuja necessidade só poderemos perceber ao morarmos ali. Essa projeção inicial, então, é uma *imagem futura*, algo como uma *pequena ficção* que construímos sobre a casa e sobre a nossa vida ali dentro. Com o passar do tempo, a artificialidade inicial daquela personalização é absorvida, e aquilo que era arbitrário converte-se em fato, tornando o lugar familiar. Há, portanto, um processo de efetivação do entorno artificial como realidade que, a meu ver, avaliza a aposta de que é possível atingir a “essência da noção de casa” por meio de uma projeção ficcional. Devemos considerar que essa projeção de uma familiaridade futura no espaço vazio é também a projeção de uma imagem do(s) seu(s) ocupante(s). Cada uma das escolhas feitas no espaço doméstico agrega, mesmo que involuntariamente, características “desejáveis” ao morador. Ele consome objetos que carregam os signos daquilo que aspira, da imagem que pretende para a sua “personagem social”, transformando, assim, na medida do possível e por força do hábito, sua idealização na sua realidade.

São dois os fatores, no *Projeto*, que indicam essa “ficção pessoal”: a autonomia das decisões – índice de que se trata de um único morador, que, isolado, dedica-se à construção do seu entorno – e a intensa privacidade do espaço – que permite a suposição de intimidade.

2. A Casa:

Analisaremos, a seguir, cada um dos ambientes que compõem o *Projeto para a Ocupação de uma Casa* e todos os objetos neles inseridos.

2.1. A sala:

A sala de estar é, necessariamente, o primeiro cômodo a ser visitado na *Casa*¹¹⁶. Ela é ocupada por uma única peça que determina dois ambientes contíguos: a *sala* propriamente dita e um pequeno *jardim-de-inverno*. Toda a peça é construída com um perfil de ferro de aproximadamente dois centímetros de largura por meio centímetro de espessura. Essa “fita” de ferro se estende pelo cômodo e forma cada um dos móveis que aí se encontram (três poltronas, um sofá, uma mesa de centro, um quadro na parede e uma grade que separa a *sala* do *jardim-de-inverno*), conectando-os num único objeto. Assim, a “fita” que sai do assento de uma poltrona, por exemplo, desce até o chão, faz uma curva de noventa graus e se direciona, correndo junto ao solo, até o pé da mesa de centro, de onde, fazendo outra curva de noventa graus, agora ascendente, sobe em direção à estrutura que sustenta o tampo. Toda a *sala* é feita desta maneira: as estruturas dos objetos se conectam, pelos pés, umas às outras, conformando até mesmo os pontos de iluminação. E toda ela – exceção feita ao tapete que ocupa o *jardim-de-inverno* – é branca. O perfil de ferro é pintado de branco, os assentos são revestidos de curvim branco, o tampo da mesa e o quadro na parede são placas de MDF pintadas de branco, e mesmo os fios elétricos, que ligam o “lustre” da *sala* e a haste do *jardim-de-inverno* aos pontos de força originais do espaço, são brancos.

Como todos os elementos dessa *sala* são conectados, torna-se impraticável movê-los. Não é possível mexer o sofá ou aproximar uma poltrona da mesa de centro. Não é possível mudar o quadro de lugar nem tentar qualquer rearranjo do espaço. Entretanto, apesar dessa situação estagnada, a circulação é “correta”, fácil e fluida. O estado travado dos objetos é pouco agressivo ao visitante. Para isso contribuem a leveza da fina fita de ferro (e a facilidade com que ela transita e se curva pelo espaço)

¹¹⁶ Mesmo que a passagem lateral – que liga a vaga para carros na frente do imóvel à área de serviço nos fundos – tenha permanecido aberta durante o período da exposição, não havia nesse trecho qualquer acesso para o interior da habitação, já que a porta da cozinha era mantida trancada.

e o emprego homogêneo do branco, que rebaixa todo o ambiente. Apesar da organização aparentemente calma do espaço, uma intensa sensação de controle se faz sentir, causando um desconforto mínimo, ou mesmo uma certa desconfiança. E é justamente a contradição entre a leveza e fluidez da estrutura da *sala* e a conjuntura decorrente da relação fixa entre os elementos que carrega o trabalho de ambigüidade, fazendo com que da própria asseveração da normalidade surja o sentido perturbador.

2.1.1. A aparência moderna:

A impressão de neutralidade e assepsia do ambiente causada pelo maciço uso do branco faz evidente referência ao estilo arquitetônico moderno. A rígida grade que estrutura as relações entre os objetos ressoa uma racionalidade e uma funcionalidade características do seu ideário. Alguns pontos vão esclarecer qual o sentido dessas referências no trabalho.

Se voltarmos um pouco no texto, lembraremos do interesse em conseguir situar o *Projeto* num extrato social genérico; em escolher um imóvel que comunicasse, por meio de sua obsolescência, uma idéia genérica de “casa”. O estilo moderno a que o trabalho da sala se refere, presumiu-se, já integrava o repertório do público visitante¹¹⁷. A sedimentação desse estilo fez com que o trabalho fosse familiar, fez com que aquela *sala*, mesmo privada de mobilidade, se encaixasse inicialmente numa normalidade reconhecível, já esperada. Mas há uma diferença entre referir-se ao estilo moderno e utilizá-lo.

A sala, aparentemente, é um cômodo *decorado ao estilo moderno*. Ela cumpre diversos dos movimentos que determinam um espaço de ambiência moderna¹¹⁸.

¹¹⁷ Todo trabalho considera, de certa maneira, seu público. Claro que não é possível pensar que se exerça qualquer controle nesse sentido, mas a pressuposição do público serve como uma espécie de referência constante, presente durante toda a elaboração do *Projeto*... No entanto, não deixa de ser, novamente, uma generalização. Na *Casa*, acreditei que haveria uma mistura entre vizinhos, pessoas do meu círculo pessoal e gente do meio de arte, o que se confirmou. O público foi formado por aqueles que tiveram acesso à informação de *que havia um trabalho de arte naquela casa*, seja no boca-a-boca da vizinhança, seja no boca-a-boca do meio de arte.

¹¹⁸ O conceito de “ambiência moderna” utilizado aqui está no livro *O Sistema dos Objetos*, de Jean Baudrillard. “Ao imperativo técnico do arranjo vem sempre juntar-se no discurso publicitário o imperativo cultural da ambiência. Ambos estruturam uma mesma prática, constituem os dois aspectos de um mesmo sistema funcional. Em ambos se exercem os valores do jogo e do cálculo: cálculo das funções para o arranjo e cálculo das cores, dos materiais, das formas, do espaço para a ambiência”. BAUDRILLARD, Jean. *O Sistema dos Objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 37.

Nenhum dos objetos que a compõem se afirma em suas particularidades: tudo está sob uma *hegemonia branca* que, em teoria, faz daquele um ambiente neutro. Os assentos, por exemplo, têm todos a mesma linguagem: são idênticas as medidas e o acabamento. Parecem módulos que poderiam constituir aquela *sala* de infinitos modos. Essa impressão que se tem do caráter modular dos objetos é reafirmada na relação que se estabelece entre as poltronas e o sofá: ele corresponde exatamente à dimensão que teriam três dessas poltronas perfiladas, e até mesmo sua base é construída de maneira a demarcar essa “divisão modular anterior”, estruturada segundo os intervalos das três poltronas¹¹⁹.

O modo pelo qual os diversos objetos se conectam também reitera a constituição daquela situação como uma ambiência. As cintas de metal parecem deslizar elegantemente pelo ambiente, em silêncio, sem esforço¹²⁰. Há a discrição e sutileza, o equilíbrio difuso do espaço moderno. A não-cor escolhida – o branco – carrega o conjunto de assepsia e higiene, indicando um movimento de moralização do corpo¹²¹ que, por meio desse grau zero de cor, aspira a uma neutralidade. Os objetos estão nivelados pela ausência de cor.

Mas alguns dados, sutilmente, indicam uma outra direção que, revelando-se aos poucos, perverte aquela suposta ambiência moderna, construída aparentemente de modo equilibrado.

Todos os objetos estão conectados; todos têm suas posições fixas, imóveis e permanentes, o que elimina qualquer possibilidade de jogo¹²², de que esses objetos troquem de papéis e funções. A qualidade de plena mobilidade que sugerem é

¹¹⁹ O caráter modular do objeto moderno é uma conotação ao esforço implicado no mobiliário tradicional. Segundo Baudrillard, o objeto moderno caracteriza-se pela abstração de um signo. Esse signo, por sua vez, consiste no esforço e no trabalho necessários para assegurar as funções primárias de um objeto. É o que restou do fim do esforço do trabalho, consequência da tecnização: conotam-se os objetos tradicionais e, assim, garante-se a presença simbólica desse esforço.

¹²⁰ A supressão do esforço (a não ser como signo abstrato) na ambiência moderna acontece em oposição ao esforço efetivo exigido pelo móvel tradicional, desconfortável, pesado e duro. Enquanto este estava, por suas características, carregado de uma moral que remetia sempre ao trabalho, o mobiliário moderno, segundo Baudrillard, se afastou da dramaticidade e da objetividade anteriores, dirigindo-se para a construção de ambiências fluidas e passíveis de fruição, leves e difusas.

¹²¹ “O branco ainda domina amplamente no setor ‘orgânico’. Banheiros, cozinhas, lençóis, roupas íntimas, tudo o que pertence ao prolongamento imediato do corpo é consagrado há várias gerações ao branco, esta cor cirúrgica, virginal, que opera o corpo de sua perigosa intimidade consigo mesmo e encobre os impulsos.”

BAUDRILLARD. Op. cit., p. 40.

¹²² Baudrillard esclarece que a ambiência moderna obedece a uma estrutura de jogo, onde os elementos podem trocar de função e posição livremente, compondo com os signos que carregam.

frustrada por essa exata fixidez. Tomemos como exemplos o quadro na parede e o tampo da mesa de centro: ambos são retangulares, têm medidas aproximadas, têm a mesma espessura, são feitos de MDF pintado de branco. Sua semelhança e aparência modular sugerem que essas peças pudessem comutar posições, mas a presença da cinta de ferro o impede. Ademais, substituí-las mutuamente, se fosse possível, seria retornar à posição inicial, já predeterminada, sem que qualquer experiência relevante se constituísse.

O “quadro”, retângulo branco, não compõe, não joga. Não pode ser trocado sistematicamente de lugar visando uma melhor composição, não serve à decoração. É a negação dessa característica do objeto – o quadro como elemento decorativo – que demonstra a consciência do seu papel usual e da sua posição hierárquica nesse tipo de ambiente.

Quanto à cor, é também o quadro que afirma veementemente que o nivelamento entre os objetos é crítico e consciente: por ser um elemento que naturalmente conteria uma imagem, a opção pelo vazio atesta que a pretensa neutralidade da *sala* não é manifestação de estilo ou gosto, mas, sim, esvaziamento crítico. Ele é o elemento que indica que essa opção pelo branco não é decorativa; ao contrário, houve um desvio de todos os outros elementos para dentro dessa uniformidade, para dentro dessa afirmação da neutralidade. Há uma impressão de renúncia à personalidade daquele ambiente, que logo se transforma em *intenção de neutralidade*, fazendo da assepsia puro cálculo de aparência¹²³. Nesse sentido, a neutralidade atribuída ao ambiente da sala, identificada com o estilo moderno sedimentado, responde a uma estratégia de esvaziamento (que deve comunicar sua intencionalidade).

A *sala* é, portanto, um só objeto. Transportam-se, desse modo, as suas funções – práticas e decorativas – para dentro de um programa crítico que se estabelece por meio da fixidez da estrutura e das relações que se formam com os outros trabalhos da casa, encaixando a *sala* na ocupação ficcional que se desenrola ali. Os signos que carrega, então, não são postos a serviço de uma ambiência moderna, mas

¹²³ Pode-se pensar, nesse sentido, que não há neutralidade na assepsia; que seu uso corrente é igualmente o exercício de um controle, um esforço *parcial* em comunicar pureza ou limpeza.

apresentados como referentes dessa ambiência. Ao se posicionar assertivamente como um único objeto, ela se afirma como obra de arte autônoma, particular, externa à dimensão do jogo. Os signos se camuflam atrás daquela primeira impressão para depois surgir, no objeto de arte, como comentário crítico.

É preciso considerar, porém, que não é um objetivo do trabalho criticar o desgastado modelo moderno funcionalista ao modo de Le Corbusier, mas sim reapresentá-lo, instrumentalizado.

Cabe ainda notar como algumas informações dessa peça indicam um ambiente burguês tradicionalista funcionando ao fundo. A aparência modular dos objetos, que lhes permitiria integrar um sistema de jogo constante – visível na semelhança entre a mesa de centro e o quadro na parede, alusiva a uma possibilidade (absurda, porque inútil) de mudança de função – é veementemente negada pela fixidez das conexões de metal. Essa imobilidade persistente se alinha com características rudimentares do mobiliário burguês, tanto na idéia de “conjunto de sala” (como havia também os “conjuntos de quarto”), onde todos os elementos existem numa coerência rígida e operacional, quanto na função única e objetiva de cada móvel do conjunto. Pode-se considerar, então, que, por trás da aparência moderna fluida, funciona uma rígida estrutura burguesa. Recai-mos na construção intencional de uma feição, de uma fachada social (já que a sala é a instância mais social da casa).

2.1.2. O trabalho *sobre* o cômodo:

Outra característica importante do trabalho da sala pode ser identificada no modo como se comportam os pontos de iluminação do espaço. Eles são dois: um no centro da *sala* propriamente dita e outro no *jardim-de-inverno*. O ponto da *sala* consiste numa espécie de “lustre virtual” formado por três lâmpadas comuns, cujas hastes de sustentação se originam de três diferentes objetos. Uma sai de trás do sofá, outra de trás da poltrona que dá as costas para a porta de entrada e a terceira de trás da poltrona que está no fundo da *sala*, à esquerda, de frente para a porta de entrada. Essas três hastes sobem verticalmente em direção ao teto, executam uma curva de 90 graus, aproximam-se do mesmo ponto no centro da *sala* e, sem se tocar, descem até alturas diferentes, sustentando, numa pequena dobra final da fita de ferro,

soquetes brancos. O “lustre virtual” que se forma se assemelha aos modelos domésticos em que, por meio de cabos de comprimentos diferentes, posicionam-se lâmpadas em alturas diversas, numa espécie de “escadinha”. A fiação elétrica fica suspensa no espaço, conectando os soquetes aos pontos de força originais do cômodo. É justamente esse dado que evidencia a relação que o objeto todo estabelece com o cômodo: ele está *sobre* o espaço original, e não fundido a ele. A configuração arquitetônica permanece inalterada; os pontos de força não foram adaptados ao posicionamento dos lustres. Percebem-se duas dimensões autônomas: a casa original e aquilo que se coloca dentro dela.

Essa relação entre o trabalho e o cômodo que o abriga também se evidencia nas fitas de ferro que, para conectar os objetos particulares, percorrem as extremidades do ambiente (correndo junto ao solo, ao teto e às paredes), duplicando-o virtualmente. Podemos perceber como a sala-trabalho se amolda à sala-espaço, desenhando seus limites. Se o trabalho fosse montado fora da casa, carregaria consigo as medidas e a configuração do cômodo original. De certo modo, é como se a obra tentasse se passar pelo espaço da casa, camuflando-se (nesse sentido a cor branca – a mesma das paredes – sugere uma ambição de “invisibilidade” das fitas de ferro)¹²⁴.

Assim, a *sala* informa o visitante, na primeira experiência, sobre uma das regras gerais da *Ocupação*: ela se dá *sobre* a casa; todos os objetos acomodam-se ao espaço original; não acontecem intersecções entre os elementos construídos e a estrutura arquitetônica do imóvel. O que não impede, entretanto, que os objetos, como foi dito acima, contaminem e sensibilizem os limites do espaço físico, tornando a *Casa*, como um todo, a obra.

2.1.3. O jardim-de-inverno:

O *jardim-de-inverno* é um nicho localizado à direita de quem ingressa na sala vindo da rua. Trata-se de um “dente” do espaço cujas medidas reverberam, justamente, sua grande janela, a única que liga a sala ao espaço externo. Esse canto, então, estabelece uma relação direta com a vista da janela, tanto de fora para dentro,

¹²⁴ A “camuflagem” é um dos recursos através dos quais meus trabalhos ambicionam transcender sua classe de objetos.

constituindo aquela “vitrine” discutida na página 107, quanto de dentro para fora, possibilitando aos moradores, aparentemente, uma maior proximidade com o espaço externo sem sair da casa. Ainda que seja parte integrante da *sala*, conectada a ela por meio da fita de ferro, o *jardim-de-inverno* funciona de maneira um pouco diversa, mais ou menos como um “respiro” para aquela situação. Ele é determinado por dois elementos: uma grade e um tapete.

A grade, de meia-altura, é feita da mesma fita branca de ferro que constrói toda a *sala*. Ela está conectada à perna de trás do sofá. A fita sai dali, corre pelo piso e, ao alcançar o limite do nicho, executa uma curva ascendente e uma torção – a única de toda a peça –, mudando de direção. Em seguida, forma a grade (que separa parcialmente o *jardim-de-inverno* da *sala*), para, depois, subir em direção ao teto, junto à parede, configurando a haste de sustentação do soquete de iluminação. A grade vai do centro da abertura do nicho até a parede ao lado da porta de entrada da casa, de modo que o visitante, para ingressar no *jardim-de-inverno*, deve antes percorrer a sua pequena extensão – tomando consciência da separação em relação ao ambiente anexo – e atravessar a fita de ferro que, rente ao chão, a liga ao sofá – tomando consciência, também, do recurso estrutural que define todos os objetos daquele cômodo.

Dentro do *jardim-de-inverno*, a partir do limite determinado pela grade, encontra-se o tapete marrom. Feito de lã de carneiro, ele tomou a forma do espaço a que se destinava. Uma única informação, além do respeito ao limite apontado pela grade, esclarece tal comportamento: o tapete ressoa um chanfro que existe num dos cantos próximos à janela, no fundo do nicho. Como se reverberasse o exterior visível dali, com um conjunto de folhagens e arbustos altos em um pequeno canteiro, o tapete marrom sugere uma umidade de terra naquele espaço¹²⁵; a superfície difusa e a espessura generosa reiteram essa sensação. É desse modo que ele acrescenta um dado “natural” àquela situação toda regular, controlada e asséptica (como a confirmar o comportamento orgânico da fita de metal¹²⁶). De certa forma, mesmo na artificialidade da solução encontrada para a simulação, aquele é um “espaço exterior”

¹²⁵ Como notou Thaís Rivitti, num texto sobre o trabalho.

¹²⁶ A fita de ferro anuncia a condição do *jardim-de-inverno* ao apresentar, ali, a única torção de toda a sua extensão. Essa “voluta” soa como um capricho, uma arbitrariedade dentro da regra estrutural da sala.

à sala. Assim, o nicho separado pela grade e forrado pelo tapete assume, em relação ao conjunto dos objetos que forma a sala de estar propriamente dita, uma relação similar àquela que o jardim externo desempenha em relação ao espaço da casa, podendo sugerir que estamos lidando com uma “segunda camada”, sobreposta ao plano original. Essa situação reforça a informação proporcionada pelos pontos de iluminação e pelo percurso da fita de ferro: o objeto-sala está *sobre* a casa; ele se molda ao espaço original do cômodo.

2.2. A cozinha:

Seguindo por um curto corredor no fundo da sala nos deparamos, à esquerda, com a escada que leva ao andar superior e, à frente, com a cozinha. Esse ambiente, junto com a sala, completa o andar térreo da Casa.

O piso da cozinha é feito de lajotinhas vermelhas e a parede é revestida, até a metade, de azulejos brancos. Um friso da mesma lajota do piso dá acabamento à meia-parede. Existem, nesse cômodo, uma pia com gabinete embaixo, um armário embutido de duas portas que vai até o teto e uma “despensa” (com piso feito com pequenos azulejos azuis, resultado de uma provável reforma). Existem ainda uma porta e um vitrô que dão para a área de serviço. A porta permanecia trancada e o vitrô, com vidro martelado, impossibilitava a visão do exterior, permitindo, apenas, a passagem da luz.

A cozinha é o ambiente que conserva mais características de época; toda a sua configuração reflete e elucida o período em que a casa foi construída. Seus acabamentos são comumente encontrados em casas semelhantes e, portanto, amplamente conhecidos. A princípio, tais características pareceram ser um problema, pois, sem reformar o cômodo, seria muito difícil ocupá-lo com trabalhos que não se relacionassem diretamente com seus atributos. Diferentemente da sala, na cozinha partia-se de um ponto menos neutro, o que restringia a liberdade de ação. Por esse motivo, acredito, ela foi o último ambiente a ser “resolvido”. Foi necessária uma maior definição da *Ocupação* como um todo para que se delineasse um caminho possível para a ocupação da cozinha .

Baudrillard conta, em *O Sistema dos Objetos*, uma anedota a que ele chama “Como dar um jeito em sua ruína”¹²⁷. Um arquiteto recupera uma velha propriedade rural: reforma uma casa antiga, adaptando-a ao gosto e ao conforto modernos que almeja, mas, “assim como uma igreja só se torna verdadeiramente sagrada caso nela se insiram alguns ossos ou relíquias, de igual forma o arquiteto só se sentirá em casa (no sentido impositivo de que só então terá realmente esconjurado qualquer coisa assim como uma angústia) se puder sentir, no coração de suas paredes novas, a presença ínfima, mas sublime, de uma pedra que testemunhe as gerações passadas”¹²⁸. Ele sente a necessidade de preservar um “tijolo original”, nada funcional, mas que legitime sua “origem” pessoal, conectando-o simbolicamente à história do imóvel. “Se, em lugar de arrasar a antiga residência e sobre o solo construir outra em função do conforto, o arquiteto preferiu salvar a pedra e a viga, é que a funcionalidade refinada e impecável de sua casa de campo fora por ele vivida como inautêntica, não o satisfazendo profundamente. O homem não se acha ‘em casa’ no meio funcional, ele tem necessidade, como se tinha da lasca de madeira do Santo Lenho que santificava a igreja, de um talismã, de um detalhe de realidade absoluta e que esteja no coração do real, inserido no real para o justificar”¹²⁹.

Foi mais ou menos por essa via, partindo das características do imóvel original, que se guiou a elaboração dos trabalhos que ocuparam a cozinha. Foram feitas três peças: uma *mesa com cadeira* (à qual está associado um jogo de quatro toalhas), um *relógio de parede* e um *lustre*.

2.2.1. A mesa com cadeira:

A *mesa com cadeira* ocupa o centro da cozinha. Trata-se, mais uma vez, de uma peça inteiriça, formada por uma mesa de tampo redondo e uma única cadeira. Ela é toda feita de metal (com exceção do tampo, feito de MDF e revestido de Fórmica branca) e articula os dois elementos nomeados da seguinte forma: uma das travas

¹²⁷ BAUDRILLARD. Op. cit., p. 85-88. Ele se baseia em uma matéria publicada na revista *La Maison Française*, de maio de 1963.

¹²⁸ Idem, p. 86.

¹²⁹ Idem, p. 87. Não sei se é tão simples fazer, ainda hoje, esta afirmação de que o homem não ‘se sente em casa’ no meio funcional. Mas isso não desqualifica o exemplo, que chamou a atenção e influenciou a construção da *Casa*.

das pernas da cadeira, localizada a meio caminho entre o assento e o chão, avança em direção à coluna de sustentação da mesa, conectando-se perpendicularmente a ela através de um mecanismo que contém um rolamento, permitindo que a cadeira, dotada de pequenos rodízios, gire à vontade ao redor do tampo. Como acontece na *sala*, há, nessa peça, uma conexão fixa que faz da circulação da cadeira – eqüidistante da mesa o tempo todo – uma “mobilidade controlada”. No entanto, enquanto na *sala* a fixidez estava relacionada a uma situação de sociabilidade genérica, na cozinha, a cadeira única faz referência imediata à condição do morador isolado, conduzindo o visitante, pela sugestão de privacidade, para o âmbito daquela construção ficcional.

Sobre o tampo da mesa pode ficar qualquer uma das quatro toalhas redondas existentes. Todas elas são divididas em três “fatias” de medidas idênticas determinadas a partir do ponto central. Cada toalha é constituída de cortes de tecidos de três tons diferentes, mas “monocromáticos”: uma em três tons de marrom, outra em tons de azul, outra em tons de vermelho e a última em tons de branco. Enquanto uma fica “em uso”, sobre o tampo, as outras ficam guardadas, numa pequena pilha, sobre uma prateleira do armário embutido preexistente. As toalhas, quando postas sobre a mesa, determinam três posições definidas; dada a qualidade giratória da cadeira, o usuário pode “ocupar” qualquer uma delas.

Não houve, em nenhum momento, uma definição sobre a troca dessas toalhas: o conjunto foi elaborado, a princípio, para que a melhor opção fosse escolhida, mas, como a mudança de cor pouco ou nada acrescentava ao trabalho – as toalhas se equivaliam –, percebi que era mais interessante manter o conjunto “pronto para o uso” no armário próximo e agregar esse dado cotidiano ao ambiente¹³⁰. E foi curioso ver como, mesmo sem orientação, alguns dos visitantes tomaram a iniciativa de trocá-las. Pareceu-me que esses episódios com os visitantes diziam, primeiro, da confusão causada pelo espaço doméstico reconhecível em que estava instalado o trabalho, que aproximava os objetos da Casa dos seus objetos familiares, e, segundo,

¹³⁰ Ao final, as toalhas fizeram parte de um pequeno grupo de itens que traziam para a *Ocupação* referências mais diretas à *possibilidade de uso*. O fato de haver um “jogo” de quatro toalhas de cores diferentes (que possibilita uma “alegre variação”) e o fato delas permanecerem guardadas no armário são indicativos fortes nesse sentido.

de uma expectativa constante de retorno positivo da obra de arte, índice de uma relação problemática com a indisponibilidade imediata de conteúdos consumíveis¹³¹. Mudar as toalhas, assim, teria a função de aliviar esse sintoma. No entanto, o alívio acabava invariavelmente frustrado pela indiferença da mudança.

Tanto a *cadeira* quanto a *mesa* são pintadas de uma cor marrom avermelhada, chamada, sugestivamente, “marrom madeira”. Essa cor se aproxima do tom do piso, integrando naturalmente a *mesa com cadeira* ao ambiente. O desenho da *cadeira*, onde as medidas dos perfis que compõem o encosto, as pernas e as travas são as mesmas de sarrafos e caibros comuns de madeira, reforça a alusão feita pela cor. Então, esse objeto claramente feito de metal (o brilho e o toque não deixam dúvida) procura se passar por um de madeira. Tentando negar a frieza do seu material, a *mesa com cadeira* parece querer desempenhar um papel mais doméstico; afastar-se da sua dura característica industrial e se aproximar de uma realidade mais afetiva, calorosa e aconchegante. Esse esforço sugere um processo de “humanização”¹³², em que se confundem coisa e sujeito.

A aproximação com o móvel de madeira corrobora aquela sensação que vimos funcionando, de fundo, no trabalho da *sala*, de uma espécie de anseio pelo ambiente tradicional. No entanto, é justamente a artificialidade com que a esfera tradicional é atingida pela *mesa com cadeira* que não permite o funcionamento pleno do signo de origem (que a própria cozinha, por suas características originais, carrega). Ela critica a apreensão desse signo como valor. Contudo, se fizermos o exercício de seguir esse caminho, perceberemos que os três lugares demarcados, na mesa, pela toalha podem remeter ao núcleo familiar padrão, com pai, mãe e filho. Esse modelo familiar genérico é coerente com a determinação inicial de uma tríade de generalizações (classe, casa e família) que prepararia uma base mais neutra para a realização do *Projeto*. Então, um único suposto morador (há apenas uma cadeira) poderia ocupar

¹³¹ Como se a ausência de uma circunscrição institucional implicasse a obrigatoriedade de *participação*.

¹³² Parece inadequado falarmos aqui de “humanização”, mas, como se poderá apreender no decorrer desta análise, o conjunto dos objetos conforma um “sujeito” da *Ocupação*. Não fica claro, porém, se esse conjunto apenas “informa” o sujeito ao visitante, numa descrição distanciada; se “forma” de fato, ao final da visita, um sujeito, que é a somatória de todos os elementos que compõem a *Ocupação*; ou se se trata da dissolução de um sujeito preexistente, sua “distribuição” pelos diversos elementos e cômodos. De qualquer modo, a coincidência do sujeito com os objetos torna compreensível o uso de tal expressão. Vale lembrar que a sensação de uma “humanização” dos objetos ou de uma “objetificação” do sujeito apareceu outras vezes no trabalho, indicando a relevância do entrelaçamento entre sujeito e objeto para a *Ocupação*.

qualquer uma das três posições, “assumindo” sucessivamente os papéis do núcleo familiar. A *mesa com cadeira* parece funcionar como uma espécie de “máquina” para possibilitar tal procedimento. Essa simulação do modelo familiar, alinhada ao esforço para se aproximar do mobiliário tradicional, indicaria o interesse na constituição de um “suporte afetivo”, de uma estrutura “segura”, embasada, talvez, numa idealização da família.

Mas, ao tomar esse caminho interpretativo, nos arriscamos a tornar a *mesa com cadeira* um trabalho muito *literal*¹³³. Se entendermos a referência à família padrão como a *finalidade* do trabalho, a peça que se apresentava, a princípio, de modo intrigante, passa a ser lida num campo restrito, praticamente eliminando qualquer ambigüidade. O que, certamente, seria problemático para a *Ocupação* como um todo: essa interpretação arrastaria consigo um psicologismo barato que poderia contaminar os outros objetos da *Casa*. No entanto, há um elemento na *mesa com cadeira* através do qual podemos relativizar essa literalidade: o conjunto de toalhas.

A divisão em três secções que cada toalha determina poderia ter sido feita diretamente no próprio tampo da mesa, através da fórmica que o reveste. O que significa, então, que, ao invés disso, essa divisão seja instituída por um objeto autônomo, que aparentemente cumpre a mesma função do seu similar cotidiano? Afinal, as toalhas poderiam passar por objetos comuns, exteriores à obra, e a divisão em três secções seria apenas decorativa. Por sua vez, a *mesa com cadeira*, sem a toalha sobre o tampo, não remete à estrutura familiar. A cadeira gira em torno de um tampo branco, sem qualquer demarcação de posição; ao redor do mesmo nada. Ela gira ao infinito, e sua operação se transforma num exercício mecânico sem sentido; se quisermos, quase numa distração irrefletida. O que as toalhas, aparentemente acessórias, fazem é *esconder* a falta de determinação daquela máquina ou, se preferirmos, a sua determinação por uma ação infinita desprovida de sentido. Vestem – literalmente – o objeto de um sentido; que não é, portanto, o *seu sentido*.

Entretanto, se por um lado as toalhas conotam uma estrutura familiar, por outro, parecem ser apenas decorativas. Essa faceta decorativa acaba funcionando como

¹³³ No sentido de que, assim, ela simplesmente ilustraria uma formulação conceitual ligada a uma “história” que foi construída antes de sua elaboração.

uma espécie de desvio, que afasta o visitante da apreensão simbólica da peça, confundindo-o acerca do seu sentido. O vazio desse caráter decorativo se adequa perfeitamente ao movimento infinito da cadeira ao redor da mesa, sugerindo a “leveza” das atividades *sem finalidade*. E, nesse sentido, ao invés de esconder a inutilidade da peça, as toalhas afirmam-na.

Uma última característica relevante das toalhas, que revela um dos aspectos mais importantes da *Ocupação* como um todo, é seu comprimento: elas foram desenhadas mais curtas do que o normal, de modo a permitir que o visitante, ao entrar na cozinha, visse claramente o mecanismo que une a trava prolongada da cadeira com o eixo da mesa. A visão do mecanismo elucida o movimento da cadeira e elimina a necessidade de operá-la para entendê-lo. Essa “apresentação” do mecanismo aponta o uso dirigido do ponto de vista, recurso presente em todo o trabalho. É ele uma das características mais importantes do *lustre*, do qual trataremos a seguir.

2.2.2. O lustre:

Colocado no teto, precisamente sobre o centro do tampo do trabalho anterior, o *lustre* ressoa o possível movimento da *cadeira* ao redor da *mesa*.

Uma fina haste de ferro (mais estreita do que a que foi utilizada na *sala*), está presa ao teto por dois parafusos. No ponto que corresponde ao centro do tampo da mesa colocada abaixo, ela faz uma dobra de noventa graus e desce cerca de trinta centímetros. Da sua extremidade partem três hastes horizontais que espelham as linhas que dividem a toalha sobre a mesa. Na ponta de cada haste está um pequeno soquete preto que recebe uma lâmpada do tipo “vela”, de rosca mais estreita do que as comuns. Esses soquetes estão posicionados horizontalmente; não sustentam as lâmpadas na vertical, mas, sim, paralelas ao solo. Eles estão sempre na mesma face de cada haste, de forma que as lâmpadas parecem estar perseguindo infinitamente umas às outras, simulando um girar constante. O *lustre* da cozinha segue a regra da *sala*, onde a fiação elétrica, pendurada no espaço, liga a fonte de luz ao ponto de força original do imóvel. No entanto, nesse caso, a ligação é feita com cabos tipo PP, pretos, mais grossos e mais pesados. Saindo de trás dos pequenos soquetes, essa fiação circula o lustre antes de se dirigir ao ponto de força, de modo a completar a

simulação de movimento dada pelo posicionamento seqüencial das lâmpadas. O *lustre* se assemelha a uma miniatura de um daqueles brinquedos de parque de diversões em que “foguetinhos” giram ao redor do mesmo eixo, sem nunca alcançar uns aos outros. A estrutura de metal do *lustre* é pintada de rosa, numa espécie de aproximação com o vermelho tijolo do piso (fingindo, talvez, um esmaecimento da cor pela proximidade com a luz).

O *lustre* da cozinha parece, ao mesmo tempo, obedecer e elucidar o movimento do trabalho abaixo. Ele ressoa e ressalta a circulação da *cadeira* ao redor da *mesa*. Parece funcionar como uma espécie de *ilustração* ou *representação* daquele movimento. Ele está posicionado em relação a um ponto de vista inicial – a única porta por onde o visitante pode entrar na cozinha – de forma que sua simulação do movimento giratório seja apreensível à primeira vista, juntamente com o mecanismo da *mesa com cadeira*.

Com o desenrolar da *Ocupação*, percebi que o ponto de vista inicial foi recorrentemente utilizado como uma ferramenta para controlar a apresentação do conteúdo do cômodo. O percurso é manipulado por pequenas interferências que eliminam opções e forçam uma única direção. Esse controle é exercido discretamente e em nenhum momento é agressivo. De certo modo, a sua aceitação passiva dá-se porque estamos habituados à existência de espaços “permitidos” e de espaços “proibidos” em situações de exposição.

A primeira visão dos ambientes acontece, em quase todos os casos, através da moldura do batente das portas¹³⁴. Vemos, portanto, o ambiente “enquadrado”. E o aproveitamento dessa condição faz com que aquilo que vemos seja sempre *o melhor ponto de vista do ambiente* ou *do seu objeto principal*. Por “melhor”, entende-se aquele que proporciona a apreensão do que rege a organização do conteúdo do cômodo. E, como pude perceber, esse ponto de vista sempre se alinhava com aquele que eu utilizava para desenhar os trabalhos. Nos desenhos do *lustre* da cozinha, o ponto de vista é semelhante à visão do objeto instalado no espaço a partir da porta; vê-se o *lustre* de baixo para cima. Vêm-se também, claramente, as três hastes, seus soquetes e lâmpadas e o movimento circular que a *fiação* faz ao redor do objeto até

¹³⁴ A exceção é o *quarto fechado*, do qual nos aproximamos ao subir a escada.

atingir o ponto de força no teto. Tanto nos desenhos como na visão a partir da porta da cozinha, nenhum desses elementos está “encavalado”. Das imagens fotográficas produzidas do trabalho, as melhores – que acompanham este texto – mantiveram os pontos de vista privilegiados. Podemos pensar, então, que a construção do percurso numa sucessão de pontos de vista demarcados conforma uma *seqüência de imagens*. Ora, passar de uma imagem à outra e apreender a coerência que as une é um processo que se aproxima bastante da estrutura de uma narrativa clássica, exatamente como eu pretendia no início da *Ocupação*.

É perceptível, também, o caráter bidimensional que esse uso do ponto de vista agrega ao trabalho. As *imagens* dentro da *Casa* se assemelham a dioramas, com suas composições tridimensionais com ponto de vista fixo (claro, essa semelhança se impõe quando permanecemos na abertura do cômodo, enfraquecendo-se ao entrarmos). Os dioramas apresentam claramente cenas que têm por objetivo evidenciar um assunto; são um modo de exposição. Tomemos por exemplo uma montagem com animais empalhados. Podem ser leões que estão comendo um antílope. Suas posições devem indicar o modo como os animais se comportam nessa situação, como seguram a presa, a hierarquia do grupo etc. Ao fundo, é comum encontrarmos uma paisagem pintada que simule seu habitat, que se integra às plantas artificiais e ao solo que circundam a cena toda, como se a exclusão de uma dimensão não alterasse a percepção do espaço. O que se apresenta é o clímax de uma ação; presume-se o que aconteceu minutos antes e o que acontecerá depois. Essa é uma estrutura que se identifica facilmente em pinturas narrativas, que geralmente apresentam uma cena da qual se pode, pela identificação de alguns símbolos, presumir a história que se desenrola. Acredito, então, que podemos supor que o uso do ponto de vista na *Casa* lhe confere uma característica ligada aos meios de representação bidimensional. Devemos lembrar ainda que esse interesse já havia aparecido em trabalhos anteriores, por meio da aplicação das codificações do desenho aos objetos que construí¹³⁵.

¹³⁵ Por exemplo, o *Foco de Incêndio*, na página 74.

2.2.3. O relógio:

Na parede à esquerda de quem entra na cozinha vindo da sala, está colocado o *relógio*. Trata-se de um espelho retangular sem moldura que tem, na metade direita, um relógio embutido. O maquinário está atrás do espelho, e o que se vê são os ponteiros de alumínio (pretos os de horas e minutos, e vermelho o de segundos) e as marcações das horas, feitas com pequenos traços de vinil adesivo preto. O retângulo do espelho tem a proporção de dois quadrados contíguos, de forma que o relógio ocupa o centro do quadrado da direita.

A peça está colocada na altura dos olhos, permitindo que aquele que olha veja seu rosto no quadrado “livre” ao lado do relógio.

O visitante se vê, nesse aparelho, inserido no espaço da ficção. Ver-se no espelho, que reflete a imagem da cozinha com o *lustre* e a *mesa com cadeira*, permite que se tome consciência da coincidência entre o espaço real – a casa, elemento do mundo – e o resultado da sensibilização desse espaço pela *Ocupação*, o espaço ficcional. O espelho é um elemento que corrobora a confusão entre as duas esferas, assumindo-a como um movimento intencional do *Projeto*. E, desse modo, talvez permita uma identificação do visitante com os conteúdos da ficção, aproximando-os da sua realidade cotidiana. Alinhando-se ao caráter bidimensional descrito acima, o espelho permite ao visitante *ver-se como imagem*, tornando-lhe elemento coerente com o entorno e, de certo modo, objetificando-o.

Junto à coincidência do espaço acontece a coincidência do tempo. O *relógio* marca, sem distorções, o tempo corrente. Como ele é um elemento que faz parte do *Projeto para a Ocupação de uma Casa*, ele alinha o tempo real com o tempo da ficção. Tal movimento confirma a inserção do visitante na esfera do trabalho, que vai, quero crer, perdurar pelo resto da visita.

É importante lembrar, no entanto, que o visitante não faz necessariamente essa separação entre o mundo real e uma esfera ficcional na *Casa*. Aliás, acho que ela nunca se efetiva completamente, mesmo porque os objetos presentes trabalham mais no sentido de misturar essas esferas do que de separá-las. Percebemos, assim, que a separação serve para fins de análise, tornando-se, dessa forma, ferramenta importante para a compreensão do modo como foi concebido o trabalho e para a

elaboração deste texto. Serve, portanto, àquela opção inicial por um texto que tente mostrar *o modo como o trabalho é pensado pelo artista*.

Apesar do alinhamento do tempo do *relógio* com o nosso tempo corrente, não é possível afirmar que o tempo da *Casa* está fluindo. O trabalho não desperta a sensação de um tempo em andamento; não percebemos a *Ocupação* como uma situação que muda, que avança. O tempo na *Casa* está congelado, as ações estão suspensas. O único tempo corrente ali é o da duração do percurso da visita. E só. A identificação do *relógio* com o tempo cronológico serve apenas ao entrelaçamento do visitante com a *Ocupação*. O tempo, no *relógio*, aparece, então, como *representação*. O que se objetifica é apenas a *representação da passagem do tempo*. Vejamos a seguinte colocação de Baudrillard: “O relógio é paradoxalmente símbolo de permanência e de introjeção do tempo. Os relógios camponeses são um dos objetos mais procurados: é que são precisamente, porque *captam o tempo sem surpresa* na intimidade de um móvel, o que pode haver de mais tranquilizador no mundo. A cronometria é angustiante quando nos determina as tarefas sociais; mas é tranquilizadora quando substantifica o tempo e o destaca como objeto consumível. Todos já experimentaram como o tique-taque de um relógio *consagra a intimidade de um lugar*. É que ele o torna análogo ao interior do nosso corpo”¹³⁶. A analogia da *Casa* com o corpo não nos interessa especialmente¹³⁷. Mas interessa o favorecimento da *Casa* como espaço de intimidade e o distanciamento que o *relógio* guarda do tempo das tarefas sociais, tornando-se índice de introspecção doméstica. Ele pode mesmo aparecer como signo de estabilidade, servindo, desse modo, às aspirações que muitos dos elementos parecem carregar no sentido da construção do entorno seguro. Ele é apaziguador por simbolizar o tempo sob controle. E, paradoxalmente, é pelo tiquetaquear que ele chama a atenção para o silêncio que existe na *Casa*. Para aqueles que fizeram a visita sozinhos, o único ruído perceptível dentro do imóvel é o do *relógio*. Ele se destaca contra o silêncio, afirmando, desse modo, a ausência dos outros ruídos.

¹³⁶ Op. cit., p. 30.

¹³⁷ Semelhante analogia é feita no livro de Tournier (*Sexta-feira, ou Os Limbos do Pacífico*). A ilha que abriga Crusoé vai, aos poucos, assumindo uma identidade feminina para o protagonista, às vezes amante, às vezes mãe.

E, por último, devemos considerar a relação direta que se estabelece entre o movimento circular dos ponteiros, a simulação feita pelo *lustre* e o girar da *cadeira* ao redor da *mesa*. O *relógio* integra um sistema muito simples de elucidação da circularidade como elemento fundamental de estruturação do discurso do ambiente.

2.3. O quarto fechado:

Da cozinha, retornamos na direção da sala e vemos, à direita, a escada que leva ao andar superior do sobrado. Ocupando toda a faixa central dessa escada, feita de granilite, está uma passadeira de carpete verde. Até onde podemos ver do andar térreo – já que a escada faz uma curva para a direita –, trata-se de uma passadeira comum. Ao subir, percebemos, aos poucos, tufos “crescidos”, trechos mais altos nesse carpete. Conforme nos aproximamos do patamar no final da escada, esses tufos se avolumam e crescem cada vez mais, tornando-se uma espécie de matagal que sai de baixo da porta marrom escuro do quarto que está à esquerda. Esse é o *quarto fechado*.

Sua porta, a única da *Casa* com acabamento de madeira aparente, está trancada. Não há maçaneta, apenas uma pequena fechadura prateada bem junto ao batente. Não sabemos se a porta está trancada por dentro ou por fora. Pela ausência da maçaneta, nem mesmo somos tentados a abri-la. A porta se apresenta como uma simples impossibilidade.

A impressão que temos é de que o conteúdo do *quarto* – qualquer que seja esse conteúdo – é responsável pelo estranho comportamento do tapete. O que está ali parece ser capaz de animar o objeto doméstico, parece ser capaz de mudar sua natureza, de aproximá-lo de um comportamento biológico. E o universo biológico é referência para todos os outros elementos do hall da escada. A própria porta do quarto, com sua aparência de madeira, está *sobre* o matagal de carpete, como o tronco de uma árvore, associando-se à natureza sugerida. Esse *ingresso na natureza* que fazemos ao subir a escada serve de base, como veremos, para os trabalhos seguintes do percurso.

Já que o *quarto fechado* nos apresenta uma impossibilidade, nós o vemos como portador de informações privadas, encerrando um suposto *segredo*. Essa condição

empresta ao *Projeto* um caráter enigmático, evitando que se apreenda um significado total. Ao nos depararmos com um limite para o que podemos ver da *Casa*, percebemos que as informações disponíveis são controladas; que outras estão protegidas, e que teremos que considerar, na nossa experiência, a constante ausência de dados da *Ocupação*.

Ao consagrar, dentro do espaço doméstico, um espaço ainda mais privado, o *quarto fechado* torna-se elemento fundamental para a consolidação da narrativa. Ele conecta os objetos autônomos de cada ambiente em uma *trama*; indica que uma *história* subjaz a eles. Acrescenta uma segunda camada sob aquela que vínhamos percorrendo; uma que existe, mas que não nos é dada a ver. Diz, portanto, que podemos nos relacionar apenas com a superfície da história, apenas com as suas imagens. E é como tal, como uma imagem, como a superfície que encobre uma profundidade inconcebível, que o próprio *quarto fechado* aparece. Justamente a imagem da impossibilidade, da ausência, da falta.

Vejamos o seguinte trecho de Bachelard: “O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses ‘objetos’ e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, por nós e para nós, uma intimidade”¹³⁸. Ao pensarmos o *quarto fechado* nesses termos, por sua similaridade com os objetos citados por Bachelard – objetos que guardam segredos –, ele também pode ser considerado um modelo de intimidade. A presença desse modelo na *Casa* consagra valores que se consolidam justamente na impossibilidade de objetivação do segredo, que, por sua vez, mantém a leitura (a experiência do trabalho, a visita) em suspenso, em aberto¹³⁹. A indisponibilidade do *quarto fechado*, então, suspende o percurso sempre objetivo da *Casa*, indica a presença de informações privadas e consolida a intimidade.

Devemos considerar, no entanto, que mesmo que não tenhamos acesso ao segredo propriamente dito, ele tem uma presença determinada, construída pelas coisas que o informam: o tapete comprido, a porta marrom, a ausência de maçaneta, a fechadura e

¹³⁸ BACHELARD, Gaston. Op. cit., p. 91.

¹³⁹ “Para evocar os valores de intimidade, é necessário, paradoxalmente, induzir o leitor ao estado de leitura suspensa”. Idem, p. 33.

os outros elementos que estão no hall da escada. Novamente de acordo com Bachelard, “o que comunicamos aos outros não passa de uma orientação para o segredo, sem, contudo, jamais poder dizê-lo objetivamente. O segredo nunca tem uma objetividade total”¹⁴⁰.

Essa *orientação*, que conforma o segredo do *quarto fechado*, sugere, ali dentro, uma *presença terrível*. Há um clima carregado nesse trabalho, uma obscuridade, uma irracionalidade. No texto “O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, Walter Benjamin fala sobre o fim da experiência e a conseqüente impossibilidade da narrativa na modernidade. Considera que o rebaixamento da presença da morte na sociedade burguesa tem como conseqüência o desmantelamento da condição original da narrativa – a autoridade e a sabedoria transmitidas pelo moribundo: “No decorrer dos últimos séculos, pode-se observar que a idéia de morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação. (...) Morrer era antes um episódio público na vida de um indivíduo e seu caráter era altamente exemplar. (...) Antes não havia uma só casa e quase nenhum quarto em que não tivesse morrido alguém. (...) Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma tão transmissível. (...) Assim, o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos ao seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade. A morte é a sanção de tudo que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade”¹⁴¹.

Se tomarmos esse trecho de Benjamin para abordar o trabalho em questão, é possível considerar que o *quarto fechado* guarda a morte; que ele representa, para o *Projeto*, a *presença da morte*. Seu dado de irracionalidade chancela tal aproximação; de fato, há algo de sobrenatural e de incompreensível na sua condição. Podemos pensar também, se seguirmos o mesmo caminho, que essa presença auxilia a

¹⁴⁰ Idem, p. 32.

¹⁴¹ BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras Recolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 207-208.

consolidação da narrativa¹⁴². Ela pode encetar, como o segredo, uma trama que una os objetos autônomos da *Casa* numa história. A presença da morte confere um dado comum a todos os elementos, unindo-os numa narrativa que implica uma experiência compartilhada.

É interessante, também, associar a *autoridade* que é conferida aos relatos dos moribundos à objetividade da constituição dos objetos que compõem a *Ocupação*. Para lá da escada, no *quarto fechado*, a presença da morte carrega os outros componentes do trabalho de uma assertividade, permitindo que eles se apresentem como portadores de uma experiência, conferindo-lhes, desse modo, uma certa "espessura".

2.3.1. O troféu de caça:

No hall da escada, na parede oposta ao *quarto fechado* está colocado o *troféu de caça*. Ele é uma peça de MDF revestido de laca marrom escura, que lembra a galhada de um antílope.

Sua estrutura é muito simples: um plano quadrado, com trinta centímetros de lado, sustenta quatro "pernas" (caibros de perfil quadrado) com quinze centímetros de comprimento. Cada par de pernas sustenta um quadrado igual ao que lhe serve de base, deslocado para a esquerda ou para a direita do centro da peça. Dos quatro cantos de cada um desses dois quadrados suspensos saem, igualmente, quatro pernas. Como a galhada, a peça vai se "desdobrando" numa espécie de progressão matemática. A mesma forma se repete duas vezes nas extremidades da forma inicial. O *troféu de caça* é como uma estilização das galhadas; uma redução ao sistema que as rege.

Os chifres retirados dos animais mortos por um caçador são exibidos nas paredes como troféus. Podemos vê-los em filmes e imagens que retratam cabanas na floresta

¹⁴² Devemos considerar, no entanto, que o significado do termo *narrativa* em Walter Benjamin é bastante particular. Para ele, a narrativa é prioritariamente um modo de transmissão da experiência coletiva que provém da tradição oral e liga-se às formas épicas. O romance, cuja matriz "é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações" (A crise do romance. In: Op. cit., p. 54) não apenas se distingue da narrativa assim entendida como constitui o sintoma definitivo do seu declínio, relacionado à perda da experiência coletiva na modernidade. Isso, evidentemente, não poderia ser resolvido por uma simples reposição simbólica da morte. Dessa forma, devemos considerar que o argumento foi evocado, aqui, por vincular as idéias de morte, experiência e narrativa de forma coerente com o que se percebia na *Casa*, sem que o *quarto fechado* pretenda (ou possa) responder às questões de Benjamin.

ou casas de campo de famílias aristocráticas. Esse tipo de imagem está associado prioritariamente às culturas americana e européia.

O troféu de caça¹⁴³ sugere que seu possuidor caçou e matou o animal cuja galhada exhibe na parede; é um objeto que tem por função destacar o mérito de seu dono. Ele é a prova de um embate direto com a natureza; de que o homem que o possui sobrepujou o animal. Por simbolizar essa vitória, o troféu de caça é signo, entre outras coisas, de auto-suficiência. Afirma o uso da força e a conquista do próprio alimento, indicando um afastamento da sociedade e uma vida em contato mais direto com a natureza – ainda que esse afastamento seja temporário, relacionado a uma prática esportiva, e o alimento não seja, mesmo, consumido –, sugerindo certo ceticismo com a civilização e uma visão idealista de um “retorno às origens”.

O que o *troféu de caça* agrega à *Casa* é, prioritariamente, o *valor meritório* implicado na sua exibição. Ele tem por objetivo, mesmo na sua forma abstrata e artificial, vincular os signos do seu referencial à narrativa. Ressoando qualidades dos trabalhos anteriores do percurso, o *troféu* afirma o individualismo que funda a construção dos ambientes. Ele alude a uma possibilidade de afastamento da sociedade, à construção da vida autônoma. Mas podemos facilmente perceber que não há uma *idealização* do homem, da sua origem natural, tampouco o *elogio* do afastamento da civilização. O *troféu* não está carregado de positividade; ao contrário, sua fatura artificial diz que ele não foi “conquistado”, e sim construído (a sobriedade dessa construção, ademais, rejeita qualquer valor artesanal). Evidencia-se, portanto, o *processo de consumo desses signos*.

Como a *mesa com cadeira* da cozinha, o *troféu de caça* carrega de maneira truncada as características do elemento a que se refere. Do mesmo modo que o aspecto de madeira da *mesa com cadeira* era forçado e pouco convincente – fazendo com que o acréscimo de um conforto afetivo não se consolidasse –, a intenção de que o *troféu* confira, de fato, ao detentor, um caráter meritório não se realiza.

Porém, o *troféu de caça* segue a estrutura do seu referente, sua cor favorece essa associação e ele está colocado numa posição conveniente o bastante para

¹⁴³ Quando o termo “troféu de caça” aparece sem itálico, ele se refere ao objeto “real”, à galhada de um animal. Quando aparece em itálico, se refere ao objeto construído para a *Ocupação*.

comunicar, ainda que de maneira desviada, os signos comumente ativos na galhada verdadeira. Esses signos – de autonomia, de liberdade, de independência, de auto-suficiência, de rusticidade – não estão, entretanto, funcionando plenamente. Eles estão *ilustrados* ali. Não ingressam como *valor*. Ao contrário, tem-se consciência daquilo que o troféu de caça original conota. Construí-lo artificialmente faz com que deixe de exercer de fato seu papel ideológico, e passe a ilustrar, de maneira negativa, a *vontade* daquele papel.

O *troféu de caça* apresenta a idealização intrínseca a seu referencial dentro de um sistema em que não existe positividade, desestabilizando sua apreensão e causando certo desconforto. Ele opera dentro de um programa crítico que recupera elementos do mundo e os desvia parcialmente da sua forma e da sua função originais.

Além disso, o recurso nada efetivo de obtenção dos signos do referencial, como na *mesa com cadeira*, carrega o ambiente de melancolia. Há um fracasso presente, tanto no desejo desses signos, quanto no modo pelo qual se tentou adquiri-los.

Consideremos ainda a relação entre o *troféu de caça* e o *quarto fechado*. A melancolia que o primeiro implica está em sintonia com o clima soturno despertado pelo segundo. Ambos utilizam representações de elementos naturais para a construção dos seus discursos. Se, por um lado, o mato que cresce por debaixo da porta do *quarto fechado* está relacionado à sugestão de um conteúdo, por outro ele se alinha à falência da recuperação idealista da relação com a natureza objetivada no *troféu*. Desse modo, vai-se elucidando, no patamar da escada, um “duplo” da natureza de origem incerta; meio sobrenatural, meio calculado, mas que, ao cabo, se mostra melancólico.

2.32. O lustre da escada:

O *lustre da escada* está colocado no teto entre o *quarto fechado* e o *troféu de caça*. Ele é feito da mesma cinta de ferro utilizada no trabalho da *sala*, com aproximadamente dois centímetros de largura por meio de espessura. Presa ao teto por dois parafusos, a cinta de ferro se dobra noventa graus e desce cerca de dez centímetros em direção ao solo. Torna a virar noventa graus e passa a correr paralelamente ao teto por uns poucos centímetros para, em seguida, executar uma

torção. Em dois pontos distintos dessa torção estão colocados dois soquetes; um voltado para o *quarto fechado*, outro para o *troféu de caça*.

O *lustre* é pintado de marrom escuro, se alinhando à cor da porta do *quarto fechado* e à do *troféu*. A fiação, marrom também, fica suspensa no espaço, ligando os soquetes ao ponto de força original do hall (como já havia acontecido na *sala* e na cozinha).

O *lustre da escada*, como dissemos, utiliza a mesma cinta de ferro da *sala*. A única diferença é a cor. Se na *sala* a cinta pintada de branco percorria o espaço sem atrito, aludindo a uma neutralidade, nesse trabalho a cinta marrom se afirma contra o fundo e assume o compromisso de ingresso no universo natural que perpassa todos os elementos do hall. Como na *mesa com cadeira*, a pintura marrom procura, então, uma aproximação com a aparência da madeira – e, conseqüentemente, a sintonia com os objetos ao redor¹⁴⁴.

Outra característica importante do *lustre da escada* é a presença da torção. Ela tem uma função prática: colocar um soquete voltado para o *quarto fechado* e outro para o *troféu de caça*, na parede oposta. A opção por uma torção para posicionar os soquetes visa, mais uma vez, conferir um “comportamento orgânico” ao *lustre*, coerente com o do carpete e com a presente sugestão de natureza. Assim, a fluidez que permitia o deslizamento de um módulo a outro na *sala* se torna, na torção do *lustre da escada*, por associação com seu entorno, uma referência às volutas botânicas (muito similar às da *Art Nouveau*). Mas se deve ressaltar, principalmente, que essa torção reverbera aquela feita na *sala*, na cinta que ligava o sofá ao *jardim-de-inverno*, logo que ela ascendia para formar a grade de separação. Lá, a torção não era funcional (em várias outras situações a fita de ferro mudava de direção sem que esse recurso fosse utilizado. Simplesmente se interrompia uma fita e se iniciava outra na direção pretendida); não aludia a qualquer conteúdo ficcional; mas constituía uma espécie de *capricho*. Ela pendia para um caráter ornamental, mas que tampouco se impunha como tal. O fato de ocorrer apenas uma vez fazia com que parecesse arbitrária. Assim, apenas quando a voluta se justifica no *lustre da escada*, tanto na construção narrativa quanto funcionalmente, pode se elucidar a *função decorativa* da

¹⁴⁴ A alusão à madeira, como se vê, é freqüente na *Casa*. Isso acontece porque o estabelecimento de um caráter doméstico passa, ali, pelas referências constantes ao mobiliário tradicional, à permanência e à estabilidade que conota.

sua aplicação na *sala*; ela sofre um achatamento, planifica-se numa imagem em que a arbitrariedade inicial é percebida como uma estratégia intencional de alusão a uma “decoratividade” pura. Por isso somente neste trecho do texto, em que falamos do *lustre*, pode-se realmente abordá-la.

Acredito que construir a voluta (a torção) uma única vez durante vários metros de cinta e retomar, adiante, sua forma num objeto autônomo, com aplicação prática na otimização da iluminação do hall da escada, mas também comprometido com uma representação de natureza, tematiza a *polivalência* que um determinado elemento pode ter no ambiente doméstico. Evidencia, ainda, as relações nem sempre objetivas entre forma e função nos trabalhos da *Casa* (e nos meus trabalhos em geral).

2.3.3. O plafon amarelo:

No meio do corredor que parte do hall da escada podemos ver um pequeno plafon colocado no teto. Esse plafon contém uma lâmpada amarela de cor intensa, permanentemente acesa, que serve para espantar insetos (a lâmpada se chama “Insetilux”). Ela é comumente utilizada em varandas de casas “junto à natureza”, na praia ou no campo; tem, portanto, uma função de expansão do conforto doméstico às áreas externas. Assim, ao afastar os insetos e possibilitar uma fruição mais “agradável” da natureza, a lâmpada Insetilux pretende suprimir o fato incômodo e proporcionar uma experiência com menor nível de atrito. Já que a lâmpada implica uma instalação elétrica, ela está associada à observação estática, e não ao trânsito do usuário. Desse modo, percebemos que a fruição proporcionada é a da *natureza como imagem*, livre dos insetos que insistem em nos integrar ao plano que observamos da varanda.

O plafon com a lâmpada Insetilux está, nesse sentido, filiado ao ingresso no universo natural construído pelo *quarto fechado*, pelo *troféu de caça* e pelo *lustre da escada*. Pretende afastar os mosquitos (oriundos do matagal que sai por debaixo da porta do *quarto fechado*?) e, dessa forma, consolida a estranha sensação de natureza que vai se construindo nesse conjunto.

Uma outra característica do plafon, no entanto, tematiza um dado recorrente e fundamental da *Ocupação*: a coincidência entre representação e realidade. O plafon é

pintado de amarelo. Entretanto, como ele está permanentemente aceso, ao olhá-lo, pela intensidade da luz, a impressão que temos é de que é ela que lhe confere a cor amarela.

Desse modo, a cor “real” do objeto é reafirmada pela luz, e a luz colorida está consolidada no objeto. Há uma confirmação mútua em operação. O amarelo emitido pela lâmpada se “solidifica” na tinta que envolve o plafon, como uma coisificação da luminosidade (e essa é uma coisificação coerente pois, como a luz, a tinta está *sobre* o objeto, é depositada nele)¹⁴⁵. Pode-se dizer, então, que a pintura amarela representa a projeção da luz amarela sobre o objeto (supostamente branco), ou, diversamente, que a luz amarela representa a dissolução de uma característica do objeto (a cor) no ambiente. Então, a qualificação do *plafon* como objeto *amarelo* tem dupla origem e dupla conotação.

A reiteração simultânea da “informação amarela” desencadeia um jogo que afirma continuamente a coincidência entre realidade e representação, sem que saibamos, ao final, qual das duas aplicações da cor desempenha o papel de referente original. Entretanto, essa informação se mostra sumamente desimportante: o objeto é muito discreto e a solução do dilema não adentra positivamente o âmbito da *história*. O que faz, de fora, é desestabilizá-la. Citando Ronaldo Brito: “representar a representação equivale a problematizá-la, a introduzir uma dúvida inquietante na segurança da trama”¹⁴⁶.

2.4. O quarto de dormir:

Seguindo pelo corredor que parte do hall da escada, na primeira porta à direita encontra-se um segundo quarto. Desde o princípio do *Projeto*, esse foi o cômodo escolhido para acolher o dormitório. Ele é amplo, afastado da rua, possui uma janela para os fundos que permite a entrada de luz natural e, pode-se dizer, está no centro

¹⁴⁵ Um processo semelhante apareceu no trabalho *Rampa com grades* (página 46). Ali, os relevos produzidos por Picasso, comentados por Rosalind Krauss no livro *Caminhos da Escultura Moderna* (São Paulo: Martins Fontes, 1998), serviram de referência para a construção tridimensional de um recurso de representação bidimensional, o hachurado. Picasso cons truía o relevo de modo que determinados elementos projetassem sua sombra sobre outros, colocados logo atrás. Depois, pintava essa sombra, com uma área de cor ou um hachurado, reiterando-a. Desse modo, Picasso destacava a sombra, afirmando-a não como consequência do objeto que a projeta, mas como elemento compositivo ativo, capaz, inclusive, de conscientizar o espectador do processo de elaboração do trabalho de arte.

¹⁴⁶ BRITO, Ronaldo. *Aparelhos*. Rio de Janeiro: GBM, 1979, p. 100.

do imóvel. Em termos gerais, o quarto de dormir seria aquele que mais carrega informações do suposto morador; ali estariam indicadas, no modo de organização e nos objetos presentes no espaço mais íntimo da *Casa*, características que poderiam tornar mais evidente – e, portanto, mais concreto – esse sujeito. No entanto, como a intenção era justamente mantê-lo pouco apreensível, o quarto, por exacerbar naturalmente essa pessoalidade, precisava administrar cuidadosamente as suas referências. Era preciso que os objetos que o ocupassem tratassem o morador como uma entidade quase abstrata e não como uma pessoa real. Nesse sentido, a cama, que sugere diretamente o corpo¹⁴⁷, deveria se afastar da sua objetividade funcional. Deveria eliminar qualquer referência ao conforto e à recepção do corpo, mantendo apenas um formato reconhecível. Deveria elidir a presença humana e apresentar-se como um mobiliário auto-referente, sustentando uma forma pretensamente autônoma, independente do uso. O caminho escolhido foi fazer da cama e do criado-mudo o conjunto de objetos mais “escultórico” de toda a *Ocupação*. Além deles, estão no quarto de dormir o *lustre*, o *baú*, a *colcha* e o *RGB*.

2.4.1. O quarto dos troncos:

A *cama* e o *criado-mudo* são feitos de “troncos” construídos artificialmente em madeira e revestidos de dois tons de Fórmica: na superfície, de marrom escuro, e nos topos – os discos laterais que aparecem como “cortes” – de ocre¹⁴⁸. Esse conjunto ganhou o apelido – que se estendeu ao quarto todo – de *quarto dos troncos*.

Uma cama normal é composta por dois elementos básicos: a cama (com ou sem cabeceira) e o colchão. No trabalho, não existe qualquer separação entre essas partes; existe uma única peça formada por uma seqüência de troncos, que sugere, pela altura, largura e profundidade (similares às de uma cama de casal) e pela disposição no espaço, a forma genérica reconhecível de cama. O colchão, plano

¹⁴⁷ Obviamente, as cadeiras e poltronas distribuídas por toda a *Casa* também aludem ao corpo. No entanto, o estado de inconsciência do sono – o repouso – indica uma intimidade, um *voltar-se para dentro* que as cadeiras e poltronas rejeitam. É nesse sentido que a cama sugere mais concretamente seu usuário; ela é o lugar da casa (de qualquer casa) que aloca o descolamento da racionalidade e a ascensão a um estado de inconsciência, em que se manifestaria livremente a subjetividade.

¹⁴⁸ Se voltarmos ao começo da Parte I, veremos que a representação do corte já aparecia em trabalhos como as *Duas cadeiras* (página 24) e o *Confessionário* (página 27), sempre construída pela diferença de cor.

macio e receptivo, está excluído. A superfície disponível é vigorosamente ondulada e dura, não fazendo qualquer alusão a um conforto possível.

A cabeceira dessa *cama* dá seqüência aos troncos que formam o pé e a superfície. Ela é composta de três troncos empilhados junto à parede. Acima desses três troncos inteiros (como os da *cama*), o trabalho segue avançando em direção ao teto com meios-troncos, sugerindo a parede de uma cabana. A *cama* está, portanto, integrada à sugestão da parede da cabana. Dessa forma, o trabalho impõe o desdobramento da sua representação para o espaço ao redor, arrastando, ao mesmo tempo, o ambiente para dentro da si¹⁴⁹.

O *criado-mudo* segue o mesmo princípio: três troncos inteiros fazem o móvel e uma série de meios-troncos avança pela parede em direção ao teto, atingindo a mesma altura que a “parede” da *cama* ao lado. No primeiro meio-tronco que parte do móvel está instalado um *abajur*. Ele é feito com um cano de ferro que sai da metade inferior do meio-tronco, avança vinte centímetros para frente e forma um cotovelo, subindo então mais vinte centímetros. Sobre ele estão colocados um soquete com chave (girando-a, se acende ou apaga o *abajur*), uma lâmpada de vinte e cinco watts e uma cúpula de tecido creme. O cano de metal é pintado de marrom, num tom semelhante ao dos troncos.

A *cama com criado-mudo*, então, rejeita qualquer possibilidade de uso, suprimindo a sugestão de habitação efetiva da *Casa*. Se não há possibilidade de uso, não há usuário, conclusão que evita que a *cama* funcione como um duplo do “corpo” do suposto morador na *Ocupação*.

No *quarto dos troncos*, acontece outra vez a construção artificial de um elemento natural. Os “troncos”, feitos de madeira e Fórmica, são representações pouco fiéis de seus referentes, causando-nos a impressão de que não houve intenção de simular a natureza, mas de evocar a presença dos signos a ela atribuídos. A cabana sugerida nesse trabalho, como o *troféu de caça*, alude à vida afastada da civilização. O *quarto dos troncos* diz, muito diretamente, da intenção de construção de um entorno que

¹⁴⁹ Vale lembrar a projeção feita para a ocupação da sala da casa da rua Pelágio Lobo (página 110), onde o revestimento das paredes (de troncos) se estenderia aos demais objetos do cômodo que delas se originavam.

carregue consigo os signos dessa auto-suficiência. Por esse motivo a *cama com criado-mudo* engloba, literalmente, as paredes do espaço idealizado.

Esse “conjunto de quarto” – *cama e criado-mudo* – é coerente com a *sala* na obediência a uma determinação funcional e estética, fazendo, novamente, alusão à presença de um tradicionalismo ao fundo. O “conjunto” – de quarto, de sala – é um recurso compositivo que promove a organização de um número de objetos dentro de um determinado universo estético, de um *estilo*. A mesma ornamentação e o mesmo acabamento estão presentes em todos os itens do conjunto, tornando-o imediatamente reconhecível como tal. Esse expediente de organização do espaço doméstico indica, como vimos, a objetividade instrumental de cada um dos seus componentes. É tal objetividade, em oposição à modularidade e múltipla função dos objetos modernos¹⁵⁰, que caracteriza o fundo tradicionalista. É preciso, entretanto, considerar que essa referência ao “conjunto” é instrumentalizada para formar a sugestão da cabana, servindo à ficção.

Os meios-troncos visíveis sugerem que suas outras metades existam do lado de fora, formando uma parede externa. Assim, a ficção se expande para o exterior, ainda que o trabalho esteja concretamente restrito ao invólucro da *Casa*. Mais ou menos como no mato que sai de baixo da porta do *quarto fechado*, as paredes da cabana avançam para uma dimensão que não vemos. O fato de que o espaço ficcional transcendia os limites interiores, então, demandou o controle do espaço externo da *Casa*, como veremos a seguir.

2.4.2. O exterior homogeneizado:

A partir da sala, todos acessos ao espaço externo da *Casa* são progressivamente velados¹⁵¹. A janela da cozinha e um vitral que fica na escada têm vidro martelado (padrão ártico, de grão fino). A porta da cozinha, como dito antes, permaneceu fechada. No quarto de dormir, substituiu-se o vidro da janela próxima ao *criado-mudo* por um martelado, padrão glacial, mais grosso. Vamos nos acostumando, sem perceber, com uma circunscrição ao espaço interno que possibilita a configuração de

¹⁵⁰ Essa caracterização do objeto moderno é feita por Baudrillard em *O Sistema dos Objetos*. Op. cit.

¹⁵¹ Com exceção da biblioteca, ao final do percurso, cuja janela volta-se para a rua e permanece aberta.

uma intimidade. Além disso, por estarmos conscientes de se tratar de uma exposição de arte, voltamos naturalmente nossa atenção aos elementos que ocupam a Casa; o papel intencionalmente achatado dado ao espaço externo mal é percebido.

Bachelard comenta o texto de Baudelaire em que este se refere ao relato de Thomas de Quincey sobre sua experiência como consumidor de ópio, por um período de aproximadamente cinquenta anos, no livro *Confissões de um Comedor de Ópio*, de 1821.

“Conquanto seja, no fundo, um cidadão, Baudelaire sente o crescimento do valor da intimidade quando uma casa é atacada pelo inverno. Em *Les paradis artificiels* (p. 280)¹⁵², ele fala da felicidade de Thomas de Quincey, enclausurado no inverno, enquanto lê Kant, ajudado pelo idealismo do ópio. A cena se passa num *cottage* do País de Gales. ‘Uma bela habitação não torna o inverno mais poético, e o inverno não aumenta a poesia da habitação? O *cottage* branco estava *assentado* no fundo de um *pequeno vale cercado* de montanhas *bastante altas*; estava como que *envolto* em arbustos.’ (...) Mas se lermos essa página tão simples aceitando os devaneios de repouso que ela sugere, se fizermos uma pausa nas palavras sublinhadas, eis que ela nos põe de corpo e alma no âmago da tranqüilidade. Sentimo-nos colocados no centro de proteção da casa do valezinho, ‘envoltos’ também nos tecidos do inverno. E temos muito calor, *porque lá fora faz frio*”¹⁵³.

Mais adiante, Bachelard, ainda comentando Baudelaire, afirma: “O inverno *evocado* é um reforço da felicidade de habitar. (...) Na literatura, a dialética da casa e do universo é simples demais. A neve, em particular, aniquila com excessiva facilidade o mundo exterior. Ela universaliza o universo em uma única totalidade”¹⁵⁴.

O trecho de Bachelard, que foi lido no princípio do processo de ocupação da Casa, corroborou a aplicação do velamento do espaço externo do imóvel. Se não há a neve que homogeneíza o entorno da Casa, os vidros utilizados, cujos nomes (glacial,

¹⁵² Na recente edição nacional de *Os Paraísos Artificiais*, o trecho citado está na página 102. Eis a tradução de José Saramago: “Não é certo que uma linda habitação torna o Inverno mais poético, e que o Inverno aumenta a poesia da habitação? O branco *cottage* estava colocado no fundo de um pequeno vale fechado por montanhas suficientemente altas; estava envolvido por arbustos que espalhavam uma tapeçaria de flores sobre as paredes e faziam às janelas uma moldura cheirosa, durante a Primavera o Verão e o Outono; começava pelo pilriteiro e acabava pelo jasmim”. BAUDELAIRE, Charles. *Os Paraísos Artificiais*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

¹⁵³ BACHELARD. Op. cit., p. 55-56.

¹⁵⁴ Idem, p. 57.

ártico) aludem à opacidade invernal¹⁵⁵, cumprem esse papel. A proximidade do nome comercial dos tipos de vidro aplicados com o recurso pretendido de uniformização do exterior fica como uma espécie de coincidência poética. Importa, no final, que a transformação do espaço exterior da Casa num mesmo vazio homogêneo, consagra, pelo isolamento, a situação de intimidade.

2.4.3. A imagem da cabana:

A imagem da cabana feita pelo conjunto de *cama e criado-mudo do quarto dos troncos*, já está claro, alude à possibilidade de uma vida afastada da sociedade e ao embate direto com a natureza, que se sobrepuja. Mas, mais do que isso, a imagem da cabana sugere, na “raiz da função de habitar”, a figura da solidão. Bachelard afirma: “...a cabana revela-se como a raiz axial da função de habitar. Ela é a planta humana mais simples, aquela que não precisa de ramificações para subsistir. É tão simples que não pertence mais às lembranças, tantas vezes excessivamente carregadas de imagens. Pertence às lendas. É um centro de lendas. Diante de uma luz distante, perdida na noite, quem não sonhou com a choupana; quem, mais empenhado ainda nas lendas, não sonhou com a cabana do eremita?”¹⁵⁶. Concordando com Bachelard, perceberemos que é o fato de a imagem da cabana pertencer às lendas, desvinculando-se de experiências pessoais concretas, que permite seu funcionamento no contexto da Casa¹⁵⁷.

Sigamos com Bachelard: “Pode-se demonstrar as primitividades imaginárias mesmo a respeito desse ser sólido na memória que é a casa natal. Por exemplo, na sua própria casa, na sala familiar, um sonhador de refúgio sonha com sua cabana, com o ninho, com os cantos onde gostaria de se encolher como um animal em sua toca. (...) A casa de infância de Henri Bachelin¹⁵⁸ é a mais simples de todas. (...) No quarto iluminado pela lâmpada (...) o menino vivencia seu devaneio de primitividades, um devaneio que lhe acentua a solidão até o ponto de imaginar que mora numa cabana

¹⁵⁵ Vale lembrar que a própria cabana de troncos é uma construção tipicamente invernal. Ainda que se harmonize, de certa forma, à natureza, supõe a existência de um exterior homogêneo e hostil, contra o qual constrói um “clima” introspectivo e acolhedor.

¹⁵⁶ BACHELARD, Gaston. Op. cit., p. 48-49.

¹⁵⁷ Como lenda, a cabana transcende amplamente suas raízes no imaginário europeu e ganha uma universalidade.

¹⁵⁸ Romancista francês. A obra citada é *Le serviteur*.

perdida na floresta. (...) Eis a passagem essencial: ‘Eram horas em que com força, juro, eu nos sentia como que eliminados da cidadezinha, da França e do mundo. Eu sentia prazer – e guardava para mim as minhas sensações – em imaginar-nos vivendo no meio dos bosques, numa bem aquecida cabana de carvoeiros: gostaria de ouvir os lobos aguçarem as garras no granito indestrutível da soleira da nossa porta. Nossa casa servia-me de cabana. Via-me ao abrigo da fome e do frio. Se eu tremia, era só de bem-estar.’”¹⁵⁹.

Ele continua: “Assim o escritor nos atrai para o centro da casa como para um centro de força, numa zona de proteção maior. Ele aprofunda esse ‘sonho da cabana’ que quem aprecia as imagens lendárias das casas primitivas conhece muito bem. Mas, na maior parte de nossos sonhos de cabanas, desejamos viver em outro local, longe da casa atravancada, longe das preocupações citadinas. Fugimos em pensamento para procurar um verdadeiro refúgio”¹⁶⁰.

Acredito que seja esse, justamente, o esforço que se elucida no *quarto dos troncos*. A fatura artificial revela o seu necessário fracasso, mas isola, de algum modo, o signo maior da cabana: “...a cabana é a solidão centralizada”¹⁶¹.

2.4.4. O lustre do quarto:

No centro do teto do quarto de dormir está colocado um *lustre*. Ele forma um par com o *abajurdo criado-mudo*, pois é feito do mesmo tipo de cano, pintado da mesma cor e usa duas cúpulas semelhantes à dele.

De um disco de metal instalado sobre o ponto de força descem dois canos paralelos, encostados um no outro, por quarenta centímetros. Os canos fazem, cada um, uma dobra de noventa graus e seguem horizontalmente, em direções opostas, por mais trinta centímetros. Tornam a se dobrar em ângulo reto e sobem dez centímetros para sustentar, nas extremidades, um soquete cada um. Sobre as lâmpadas de quarenta watts colocam-se as cúpulas de tecido creme.

Seguindo a lógica do conjunto de elementos que adota uma regra estilística determinada – caracterizada pela aplicação da mesma proporção, do mesmo

¹⁵⁹ BACHELARD, Gaston. Op. cit., p. 47-48.

¹⁶⁰ Idem, p. 48.

¹⁶¹ Idem, p. 49.

acabamento e da mesma ornamentação –, o *lustre* e o *abajur* distinguem, ainda mais evidentemente do que a *cama com criado-mudo*, o caráter decorativo desse expediente.

Entretanto, esses dois objetos não são desfuncionalizados; eles seguem operando sem atrito no mundo real. As lâmpadas acendem e apagam; eles “servem” para iluminar, de fato, o quarto. Sua inserção na ficção da *Ocupação* se dá pela associação ao pitoresco que serve à sugestão da cabana feita pela *cama* e pelo *criado-mudo*, mas nesse caso a associação, para se efetivar, não precisa suspender o uso. Duplicando fora um elemento pertencente a essa peça ostensivamente autônoma, justamente aquele que mantém inalterada sua função (o *abajur*), o *lustre* assevera, nela, o desvio funcional. No entanto, a dupla *lustre/abajur*, por conta desse mesmo procedimento, permite que os conteúdos articulados pelo *quarto dos troncos*, a despeito de sua condição “escultórica” e da ruptura funcional com o referente, estendam-se a toda a construção ficcional da *Casa*, e mesmo além, ao mundo real

162.

2.4.5. A colcha e o baú:

No canto do quarto oposto ao do *criado-mudo*, encontra-se um *baú*. Ele é feito de MDF e laqueado de bege claro. Do tamanho aproximado de um caixote de feira, esse *baú* tem um tampo plano, possibilitando, talvez, que seja usado como assento. No canto esquerdo do tampo, uma pequena aba semicircular se projeta quatro centímetros para frente. É por ela que se pode erguê-lo e acessar o interior do *baú*. Ali dentro fica “guardada” uma *colcha*.

Toda confeccionada em crochê, essa *colcha* pode ser colocada sobre a cama. A linha utilizada é marrom, de um tom castanho, e a trama é bem aberta, de modo que se pode ver facilmente através dela. Alguns cogumelos do tipo orelha-de-pau, também feitos de crochê, na cor laranja, estão distribuídos pela *colcha*. Quando colocada

¹⁶² É preciso ressaltar que as escolhas para o *lustre* e o *abajur* – quanto à forma e à luz que emitiriam – atentaram para a construção de uma sensação de aconchego no quarto, de intimidade. Nesse sentido, os signos que essas escolhas carregam estão plenamente operantes e, portanto, sendo consumidos, pelos visitantes, como tal. Mesmo porque ambos não sugerem qualquer “estranheza”, ao contrário dos outros lustres descritos até aqui. Devemos considerar que a função decorativa desses elementos, ainda que criticamente evidenciada, se realiza, também, no mundo “real”.

sobre a cama, o marrom castanho “desaparece” sobre o marrom escuro e os cogumelos parecem mofar os troncos de Fórmica. Confeccionados com uma certa variedade de tamanhos e formando por vezes pequenas colônias, os cogumelos laranja distribuem-se organicamente, à semelhança do que aconteceu na *Porta com respiros* (p. 60) e no *Colchão* (p. 62).

A *colcha*, aparentemente, *sobrepõe* uma dimensão temporal à *cama*; o tempo necessário para que aqueles troncos pudessem ser colonizados pelo mofo. Opera, ainda, uma espécie de “desvio para o sinistro”, onde a “sugestão de vida” tem algo de virulento¹⁶³. A representação do mofo sobreposta à representação da madeira sinaliza um abandono do objeto, referindo-se, talvez, à falência do projeto emancipatório do morador, tratada anteriormente. É preciso considerar, no entanto, que o mofo é igualmente construído e, assim, a própria idéia de falência se concretiza ali como signo (consumido). Nesse sentido, a internalização da falência agregaria – ou, no caso, sobreporia – um dado melancólico ao projeto de construção da auto-imagem através da personalização do entorno. Se assim for, a existência do *baú* permite, justamente, a administração desse dado.

Os cogumelos representados no crochê são, outra vez, informações que caracterizam o universo natural tematizado nos objetos do andar superior. A aba do *baú*, por meio da qual se ergue o tampo, alude diretamente à forma dos cogumelos, indicando a relação que este guarda com seu conteúdo.

Cabe ainda dizer que não havia qualquer determinação prévia sobre a colocação da *colcha* sobre a *cama*. Grosso modo, ela permanecia guardada no *baú* e era estendida esporadicamente, podendo ficar ali por algum tempo. Ambas as opções – a *cama* com e sem a *colcha* – eram possíveis; eram apenas diferentes. Agrada-me a idéia de que um trabalho tenha “apêndices”, elementos avulsos que, podendo ser ajustados a ele, confirmam, entre outras coisas, uma dimensão “prática” à sua existência. Isso já acontecia, por exemplo, na *Sinuca 2* (p. 67), onde três molduras com formas e acabamentos diferentes podem ser encaixadas sobre o tampo da mesa. Ali, no entanto, a variação proporcionada era irrelevante, pois as opções se equivaliam. No

¹⁶³ Reverberando o *quarto fechado*.

caso da *cama*, a colocação da colcha produz, como vimos, uma considerável alteração de sentido.

Alguns visitantes fizeram espontaneamente o movimento de cobrir a *cama*, o que, acredito, se deva à familiaridade, tanto com os objetos representados (*cama* e *colcha*), como com o espaço doméstico¹⁶⁴. Aparentemente, a relação que os visitantes estabeleciam, desse modo, com seus próprios procedimentos domésticos é índice da efetividade do recurso da familiaridade.

2.4.6. O RGB:

O último objeto desse cômodo é chamado *RGB*. Trata-se de uma caixa retangular que fica pendurada na parede, como um quadro, de frente para a *cama*. Ele mede 60 centímetros de lado por 45 de altura, e tem dez centímetros de profundidade. O *RGB* é um plano espelhado, dividido em três faixas verticais de cor e emoldurado por um largo bastidor de madeira.

Suas três cores – vermelho, verde e azul – se referem a um sistema de cor comumente utilizado em imagens digitais, cuja sigla – RGB – se origina das iniciais dos nomes dessas cores em inglês (*Red, Green e Blue*).

A moldura de madeira, larga e assertiva, associa o objeto com um quadro. Ele tem pouca profundidade e está colocado na parede, na altura dos olhos, tornando fácil essa sugestão. A moldura enquadra um plano, que nos é apresentado como uma imagem. O *RGB*, então, diz, primeiramente, ser um modo de apresentação, um “aparelho” de veiculação de imagens; como um quadro, como uma televisão. Devemos lembrar que o aspecto geral do trabalho, com sua moldura de madeira, lembra as antigas televisões domésticas. Como aconteceu na *Sinuca 1* (p. 64), as características *kitsch* do mobiliário de época serviram para construir uma familiaridade inicial (amparada justamente na aparência obsoleta) com o público.

A imagem que esse “aparelho” apresenta remete aos testes de cor que acompanham o início ou o final de uma transmissão televisiva. Trata-se de um momento suspenso da programação; onde a imagem não tem “conteúdo” nenhum, além da evidência do

¹⁶⁴ Lembremos que fato semelhante ocorreu com as toalhas que cobriam a *mesa com cadeira* na cozinha. Aqui também se colocaria, portanto, a questão das expectativas de interatividade do público.

próprio sistema de transmissão, pela situação de ajuste. Há, então, a moldura, que sugere que estamos diante de um aparelho de veiculação de imagens, e uma determinada imagem, que indica que há um sistema de transmissão presente, mas que não há *nada* sendo transmitido.

Por trás das três faixas de cor está colocado um espelho. Para além do suposto teste que se apresenta na primeira camada, forma-se o reflexo do espaço físico do quarto, e provavelmente o do visitante que olha. Acrescentam-se então, à imagem do sistema de transmissão cujo conteúdo está suspenso, o reflexo do cômodo – o mundo real transformado em imagem, mas também a ficção (lembramos que o *RGB* está de frente para o *quarto dos troncos*) duplicada – e o reflexo do visitante – que, mais uma vez, vê-se como imagem no espaço ficcional. Reiterando esse “ver-se como imagem”, a associação do objeto com um televisor alude ainda mais intensamente à qualidade ficcional dessa “bidimensionalização”¹⁶⁵. Assim, o visitante se vê, no *RGB*, “em teste”; num momento de *revelação da estrutura do sistema* (em que a transmissão tranqüilizadora está suspensa)¹⁶⁶.

Mas devemos considerar, ainda, que haveria uma certa dose de ingenuidade em acreditar que a relação entre o visitante e o trabalho fosse gerar um aprendizado de qualquer tipo, um *benefício*. Isso corresponderia a pensar a arte como uma espécie de programa educativo, que cumprisse um papel social muito determinado, instrumental. Seria acreditar na sua positividade, numa capacidade de revelação objetiva que está, de fato, distante dos processos que ela opera.

Finalmente, apesar da literalidade com que essa peça foi abordada aqui, é necessário aceitar que ela se apresenta ambigualmente, e essas associações são frágeis; podemos transitar de uma a outra sem nos deter na determinação de um conteúdo fechado, e menos ainda numa “lição” sobre nosso comportamento. Quero crer que o que acontece de fato é uma dúvida, uma apreensão do objeto que trunca a sua solidez com as pontas abertas do seu significado. Assumimos uma interpretação e uma série de outras se alinham (muitas vezes, contrariamente), fazendo do *RGB*,

¹⁶⁵ Além disso, o televisor, como se sabe, é um dos principais portais de veiculação de bens consumíveis (bens carregados de signos a que queremos nos associar). Sugerir esse aparelho no ambiente mais íntimo da casa – o quarto de dormir – indica a estruturação intensa do individualismo, na *Ocupação*, pelo consumo.

¹⁶⁶ Coincidem a revelação da estrutura do sistema de transmissão da imagem (televisiva) e a da estrutura do sistema de consumo e autoconstrução.

para além das suas referências aparentemente literais, um objeto essencialmente estranho.

2.5. A biblioteca:

O cômodo seguinte, que se alcança por uma porta no fundo do quarto de dormir, contém a biblioteca. Nela se encontram sete objetos: a *poltrona de leitura*, a *luminária*, o *lustre da biblioteca*, a *estante Júlio Verne*, a *estante de natureza*, a *estante vazia* e a *estante RCxSF*.

A ocupação da biblioteca se iniciou com a idéia de construir uma estante que abrigasse uma coleção incompleta dos romances de Júlio Verne (que se concretizou na *estante Júlio Verne*, discutida adiante). Partindo desse projeto, pensei que uma biblioteca poderia ser composta por um conjunto de estantes desenhadas para acolher conteúdos específicos. Cada coleção temática teria um móvel desenhado especialmente para abrigá-la, como se sua forma fosse conseqüência do assunto dos livros que guarda. A biblioteca se formaria por esse coletivo de estantes, encostadas umas às outras, compondo uma malha que revestiria as paredes, à semelhança das grandes bibliotecas, repletas de livros. No entanto, fazê-lo seria agregar ao morador sugerido, se não um dado de erudição, um grande interesse nos livros. Não querendo caracterizá-lo dessa forma, passei a administrar mais cuidadosamente as escolhas para as estantes, de modo que, ao final, construí apenas quatro.

Utilizar livros num trabalho de arte sempre me pareceu arriscado. Tenho a impressão de que, quase inevitavelmente, o dado de erudição que eles implicam serve a uma tentativa de avalização intelectual; uma chancela que cumpre a função de elevar o trabalho a uma condição de alta cultura. Dois caminhos me parecem possíveis para escapar a essa situação (se o artista quer escapar dela): que o trabalho tenha por *objeto* um ou mais livros específicos; que eles sejam o assunto do trabalho ou intrínsecos a ele, ou que os livros utilizados não carreguem o dado de erudição¹⁶⁷. As estantes dessa biblioteca podem ser associadas às duas possibilidades.

¹⁶⁷ É claro que essa é uma posição muito pessoal, que reflete como as coisas se organizam dentro da minha própria produção, e seria irresponsável aplicá-la aleatoriamente à produção de outros autores.

2.5.1. A estante Júlio Verne:

A *estante Júlio Verne* foi construída para acomodar uma coleção incompleta das obras de ficção do autor intitulada *Viagens Maravilhosas*, publicada no Brasil no começo do século XX. Essa coleção, com oitenta e dois volumes, é encadernada em couro vermelho e traz na capa uma ilustração, em preto, que mostra alguns elementos identificáveis da ficção de aventura – a selva, um leão, uma galera naufragada, um balão. Na capa estão, também, o nome do livro, o do autor e o da coleção – *Viagens Maravilhosas*. Essa edição tem um formato pequeno, quase de bolso, e reproduz na contracapa o selo da casa editorial. Na lombada dos livros aparecem, estampados em preto, seu título e o número que o situa na coleção.

A peça é uma comprida estante em forma de caixa, com cinco faces fechadas, revestida em todo o exterior de fórmica vermelha. Essa “caixa” contém oitenta e dois nichos independentes cujo interior foi pintado de preto fosco. As divisórias entre os nichos têm uma reentrância em semicírculo, recortada de modo a facilitar a retirada de um volume. A abertura em semicírculo também permite que se veja parte da estampa da capa.

Há, portanto, para cada livro da coleção um nicho determinado. Durante o período de execução do trabalho, fiz diversas visitas a sebos e adquiri todos os volumes dessa coleção que encontrava. Quando a estante ficou pronta, seguindo a numeração dos volumes já colecionados, os livros foram alocados, mantendo-se nichos vazios “à espera” de novas aquisições. A *estante Júlio Verne*, se a coleção fosse completada, formaria um único volume fechado (uma caixa vermelha), pois a cor das lombadas as “fundiria” ao revestimento externo da peça de madeira.

Dois pontos principais devem ser discutidos a respeito desse trabalho: a escolha da obra de Júlio Verne e a idéia de coleção.

A obra de Júlio Verne, *grosso modo*, é formada por romances de aventura, sendo, conseqüentemente, associada à literatura infanto-juvenil. Esse tipo de literatura se encaixa naquela determinação de que a utilização de livros nos trabalhos deveria se restringir a obras que não estivessem “carregadas” de erudição. Não há, associada à imagem de Júlio Verne, a de alta literatura. Além disso, podemos perceber que o universo dos romances de aventura se alinha com a natureza a que os trabalhos mais

recentes do percurso, os do andar superior da *Casa*, vêm fazendo referência; a idéia de um entorno selvagem serve muito bem como pano de fundo, tanto para o desenrolar das peripécias heróicas nos romances de Júlio Verne, como para o estabelecimento de um ambiente “favorável” ao nosso suposto morador. A própria noção de que há uma identidade em construção nos diversos objetos é associável ao período de consolidação da personalidade na juventude.

Cabe ainda dizer que, na coleção, nenhuma obra se destaca das outras; pela sua extensão e heterogeneidade (de cenários, de tramas), a produção literária de Júlio Verne ingressa no trabalho como um termo genérico, equivalendo a “literatura de ficção”. Assim, a coleção das *Viagens Maravilhosas* acaba constituindo um paradigma ficcional, tanto para a *história* que se desenrola na *Casa*, através dos atributos do morador, quanto para o *Projeto* tomado de forma mais ampla, pela reiteração da própria existência da narrativa.

As *Viagens Maravilhosas* são, como se disse, uma coleção fechada, com oitenta e dois romances colecionáveis. A *estante Júlio Verne*, que não tem todos os volumes, é, portanto, uma *coleção incompleta* dessa edição das obras do autor¹⁶⁸. Já que a estante foi feita com a finalidade de abrigar essa coleção específica, ela pôde ser totalmente determinada. Sendo a primeira peça elaborada para a biblioteca, despertou um interesse em construir um conjunto de estantes customizadas a partir da determinação de *conteúdos administráveis*.

A princípio, temos a impressão de que a incompletude da coleção é índice de que ela está em desenvolvimento; que presenciamos uma ocasião específica de sua evolução e que, se voltássemos à *Casa* no dia seguinte, poderíamos encontrar novos volumes. Assim, a *estante Júlio Verne* parece sugerir a passagem do tempo. A coleção “em progresso” de fato carrega a *Casa* de um passado – quando as obras que vemos foram colecionadas – e projeta um futuro – em que as obras que faltam serão progressivamente adquiridas. No entanto, de um modo particular, ela desvincula a apreensão de passado e futuro da existência de um tempo corrente:

¹⁶⁸ A edição pequena, em vermelho e preto, foi publicada, originalmente, pela Livraria Francisco Alves em associação com a Livraria Bertrand, de Lisboa. Diversas outras casas editoriais – Editora Paulo de Azevedo, Davi Corrazi Editora, A Editora e Companhia Nacional Editora – adquiriram os direitos e reproduziram o formato ao longo dos anos, mantendo o nome e todas as determinações da coleção. Na estante encontram-se, então, livros com selos editoriais diferentes.

ambos são, assim como o *presente* na *Casa*, congelados. Completa, o valor da coleção se encerra, pois não há mais o que colecionar¹⁶⁹. Então, como o *relógio* da cozinha, a *estante Júlio Verne* evoca e representa, mas não instaura a passagem do tempo. É o congelamento do tempo, paradoxalmente, que pode manter a coleção dos romances de aventura “viva”.

2.5.2. A estante de natureza:

Na parede oposta àquela em que está instalada a *estante Júlio Verne* vê-se a *estante de natureza*. Uma caixa retangular com 35 centímetros de altura, 60 de largura e 25 de profundidade, confeccionada em compensado e acabada apenas com seladora, abriga três livros: um compêndio de botânica, um de zoologia e um de mineralogia. Ao contrário dos volumes das *Viagens Maravilhosas*, aqui os livros são novos e as edições são recentes. A intenção era opor ao universo ficcional genérico, ilustrado pelos romances de Júlio Verne, um universo natural também genérico, através dos três reinos – animal, vegetal e mineral –, como paradigma da realidade palpável, “objetiva”.

Nesse sentido, buscou-se que a fatura do móvel fosse a mais livre de artifícios possível, aproximando-o de um objeto ordinário, inespecífico e, aparentemente, indiferente a qualquer conteúdo. Sendo a feição da estante comprometida com esses critérios, suas medidas excedem amplamente o espaço necessário para abrigar os três livros. Aqui, portanto, o espaço vazio não indica a expectativa de um preenchimento sucessivo. Devemos considerar, ainda, que com a “indiferença ao conteúdo”, a forma da *estante de natureza* é coerente com os livros que contém, já que as estantes do “mundo real” são, *grosso modo*, inespecíficas, capazes de acomodar uma variedade de volumes. Assim a *estante de natureza* não escapa, mas adere à regra de associação posta na *estante Júlio Verne*.

A natureza foi eleita por constituir o objeto prioritário das Ciências, âmbito em que se define e se busca conhecer a realidade de maneira objetiva. Os livros deveriam ser

¹⁶⁹ “...o objeto somente se reveste de valor excepcional na ausência. Não se trata apenas de um efeito resultante da cobiça. É preciso se perguntar se a coleção foi feita para ser completada, se a ausência não desempenha um papel essencial, positivo aliás, já que a ausência é aquilo pelo qual o indivíduo adquire objetivamente o controle de si.” BAUDRILLARD. Op. cit., p. 100.

compêndios estritamente técnicos; e a divisão em três reinos, comum ao aprendizado escolar, apareceu como uma generalização funcional. As edições recentes, com conteúdos *atualizados*, se alinhariam às pretensões evolutivas do conhecimento científico.

Entretanto, o universo escolhido como paradigma da realidade em oposição à ficção – a natureza – é justamente aquele que serve de modelo para a narrativa construída na *Casa*. Uma coerência temática, então, insere a *estante de natureza* no âmbito da *história*, já que a natureza é modelo para a construção do entorno. A oposição declarada entre natureza e ficção nas estantes, então, é englobada, numa segunda camada, pela própria ficção da *Casa*. Ademais, o modo como esse trabalho pode transitar no mundo real, inespecífico, livre da identidade de obra de arte, diz exatamente da potência que exercem, sobre sua literalidade, os elementos do contexto.

2.5.3. A estante vazia:

Na parede à esquerda de quem entra na biblioteca vindo do quarto de dormir está colocada a *estante vazia*. Ela é um feixe de oito troncos “reais” que tem, recortado no interior, o perfil de um conjunto de livros ausentes. O recorte obedece às alterações de altura e espessura desses livros, cujos formatos são diferentes. O acabamento da *estante* é feito somente com verniz brilhante incolor, valorizando a brutalidade das toras e consolidando a rusticidade almejada.

Em oposição à artificialidade declarada do *quarto dos troncos* (às suas costas), as toras verdadeiras desse objeto sugeririam que seu hipotético conteúdo estaria ligado à realidade. A *estante vazia* poderia conter dados externos à narrativa; técnicos, relativos ao *Projeto* – como, por exemplo, documentos sobre a prática construtiva dos demais objetos – ou até mesmo informações sobre a elaboração da ficção; sobre estrutura narrativa ou história literária. Desse modo, ao sugerir a presença (ausência) de outros livros técnicos, ela se aproximaria da *estante de natureza*, relativizando suas pretensões de objetividade.

Por outro lado, uma estante feita de um feixe de troncos onde, de um empilhamento de elementos diferentes entre si, se pôde extrair um volume ortogonal tem algo de

incoerente. Nesse sentido, a *estante vazia* se encaixa confortavelmente na estranheza idiossincrática (alinhada aos signos da natureza e, mais especificamente, da cabana) que diversos dos objetos da *Ocupação* possuem, tornando-se “natural” também no universo ficcional. Assim, ela poderia conter obras de ficção tanto quanto livros técnicos; talvez um conjunto de romances relacionados à vida na natureza ou à própria vida doméstica. Pensado como estante de literatura, o objeto se aproxima da *estante Júlio Verne*, enfraquecendo, desta vez, a posição paradigmática dos romances de aventura. No entanto, com a ausência consolidada, só nos é dado especular.

A *estante vazia*, então, alude à “presença” de outras obras – literárias ou técnicas – sem nomeá-las, impedindo que a relação muito direta entre a *estante Júlio Verne* e a *estante de natureza* constitua um campo restrito de significados e mantendo em aberto a apreensão da biblioteca. É uma coleção de dados indisponíveis. Ela se relaciona muito diretamente com o *quarto fechado*, pois, como ele, porta informações “secretas”.

Ao especular sobre os livros que ela abrigaria, aparecem hipóteses que poderiam esclarecer as referências objetivas por trás do *Projeto para a Ocupação de uma Casa*, talvez solucionando seus pontos abertos e ambigüidades. É da (im)possibilidade dessa solução que advém a necessidade do vazio. Esse vazio construído é, como em outros momentos da *Casa*, a *presentificação da ausência*.

Acredito que essa suposição de que o conteúdo ausente fosse auto-referente está diretamente relacionada à apresentação (inédita) de uma “matéria natural” não mediada, não industrializada. O uso da madeira rústica soma-se, na *estante vazia*, à fatura artesanal, eliminando – em oposição principalmente ao *quarto dos troncos*, mas também ao *troféu de caça* e à *mesa com cadeira* – a artificialidade que circunscrevia os signos de auto-suficiência, rusticidade e dominação da natureza numa dimensão assumidamente “postiça”. Nesse sentido, é o aparente sucesso na realização desses signos que emprestaria à *estante vazia* um suposto “saber”, um conhecimento das informações que balizaram o *Projeto*. Mas postular como realidade o pitoresco e o artesanal, qualidades obsoletas, é uma espécie de pastiche, de modo

que o que diferencia esse procedimento do dos outros objetos da *Casa* é, apenas, a inconsciência da sua artificialidade¹⁷⁰.

Mais uma vez, na *Ocupação*, o acesso à dimensão da realidade é truncado. O que não impossibilita que se reinicie a especulação dos conteúdos.

2.5.4. A estante RCxSF:

A quarta, e última, estante da biblioteca é pouco visível. Uma pequena caixa retangular, revestida de Fórmica branca, está acoplada ao canto inferior esquerdo da moldura da janela do cômodo – também branca. Os dois livros que essa estante contém estão lado a lado, emparelhados junto à parede, mas em nichos independentes, voltados para faces opostas da caixa; vê-se cada lombada em uma lateral da estante (não é possível, portanto, vê-las simultaneamente). O que se apresenta frontalmente é um plano branco, cujas medidas correspondem exatamente ao formato dos dois livros sobrepostos. Ao alinhar-se à borda da janela e esconder seu conteúdo atrás de uma face branca como a parede, a estante *RCxSF* se camufla no ambiente. Os livros que opõe são *As Aventuras de Robinson Crusóé*, de Daniel Defoe, e *Sexta-feira, ou Os Limbos do Pacífico*, de Michel Tournier.

O objeto discreto, branco, que quase some na parede, oscila entre aparecer como um pertence do suposto morador (é evidente a coerência nesse sentido), constituir um recurso de explicitação (ou ocultação) das referências do *Projeto* e desaparecer na estrutura da casa, o invólucro real que envolve a ficção. Se retomarmos a hegemonia do ponto de vista privilegiado na apreensão de todos os trabalhos da *Casa*, deveremos considerar que, dentre as possibilidades elencadas, a estante *RCxSF* pende para a desapareição¹⁷¹.

2.5.5. A poltrona de leitura:

No fundo da biblioteca, perto da janela, encontra-se a *poltrona de leitura*. Seu assento é confeccionado em curvim verde e a estrutura que o sustenta em madeira de pinho escurecida.

¹⁷⁰ Que lhe confere um aspecto kitsch.

¹⁷¹ E nesse sentido considerarei seriamente não incluí-la nesta dissertação.

À sua direita está uma luminária de metal e, à esquerda, a *estante RCxSF*. Por ser um assento para uma pessoa, a poltrona na biblioteca sugere a existência de um único “usuário” e, portanto, que o conjunto dos objetos que ali se encontram é coerente com as escolhas de um sujeito. Indicando a experiência individual da leitura (correlata à emergência da forma literária do romance), a poltrona serve, aqui, como elemento ordenador do ambiente.

Seu assento é igual aos assentos das poltronas da *sala* no andar inferior. A única diferença é a forração, que na *sala* era branca e na biblioteca é verde. As dimensões e a inclinação do assento e do encosto, a espessura da espuma, a largura e o número de linhas que dividem a superfície, o acabamento com cordão; tudo é igual aos assentos da *sala*.

As duas caixas laterais que servem de braços e de pernas para a *poltrona* têm a espessura da espuma utilizada no assento. De maneira semelhante, a divisão decorativa dessas laterais em faixas, como lambris, obedece às medidas da divisão em faixas da superfície do assento. A estrutura de madeira é um “duplo” do assento, que, por sua vez, é um duplo dos assentos da *sala*.

A correspondência entre estrutura e assento na *poltrona de leitura* reitera que há uma reverberação das determinações formais na *Casa* (entre o próprio assento da *poltrona* e os da *sala*, mas também entre o *lustre da escada* e a torção na base da grade que separa o *jardim-de-inverno*). Elucida-se, pela seqüência de referências – a estrutura se refere ao assento, o assento se refere aos assentos da *sala* –, a forma como estão entrelaçados os diversos elementos da *Ocupação*; a existência de um sistema ordenado de relações internas. Mais uma vez, então, a poltrona exerce papel ordenador.

2.5.6. A luminária e o lustre da biblioteca:

A *luminária* e o *lustre da biblioteca* se encaixam nesse sistema de evidenciação dos duplos da *Casa* que descrevemos acima. Ambos são variações sobre um único elemento: um cotovelo de ferro pintado de marrom. Esse cotovelo é feito da mesma fita de ferro usada na *sala* e no *lustre da escada*. Nas duas extremidades do “L”, outras duas dobras são feitas, avançando um pouco cada uma, como serifas de uma

letra. A peça possui, em todo o comprimento, furos largos que permitem tanto a fixação do cotovelo em diversas posições, no teto ou na parede, por um ou mais parafusos, quanto que se atarraxem a ele um ou mais soquetes comuns de abajur¹⁷². Desse modo, diversas opções de montagem são possíveis; a *luminária* e o *lustre da biblioteca* realizam duas delas. Vê-los juntos deixa claro que eles são *o mesmo objeto montado de duas formas*.

Se não fosse pela recorrência da associação da fita de ferro com os lustres nos demais cômodos da Casa, poderia se pensar que esse objeto não tem especificidade funcional. Se existe, esta lhe é dada, portanto, não por um referente do mundo (uma aparência genérica de lustre), mas por um referente interno do sistema das soluções formais da *Ocupação*.

De fato, trata-se de uma peça modular em pleno funcionamento. Seus dados construtivos são todos direcionados à ampliação da adaptabilidade. Mas, sobrepondo-se às funções “cambiáveis” de lustre e abajur, o par de peças assume, aqui, uma função determinada: a materialização esquemática da duplicidade. O *lustre da biblioteca* e a *luminária* estão no mesmo campo de visão da *poltrona* para quem vem do quarto de dormir – o ponto de vista principal da biblioteca – e, portanto, servem como uma espécie de diagrama para a percepção da reverberação interna (menos visível) entre sua estrutura e assento, e, subseqüentemente, do duplo que ela faz da *sala*.

2.6. O banheiro:

O último cômodo da Casa é o banheiro, que fica no final do corredor, junto à saída da biblioteca.

O banheiro era carregado de informações: possuía um box de cimento, revestido de lajota vermelha semelhante à da cozinha, protegido por uma cortina de plástico; uma privada; uma banheira de ágata; saboneteira, suporte de papel higiênico e penduradores de toalha de porcelana, embutidos; uma grande pia; um espelho com armário. O lugar era revestido até a metade da parede de azulejos decorados em

¹⁷² Os furos têm as ranhuras da rosca, produzidas por um macho, que permitem que se atarraxe um pedaço de cano rosqueado que, por sua vez, permite que se atarraxe o soquete.

tons de marrom e azul. O resto da parede e o teto eram pintados de branco. Todos os elementos do banheiro eram velhos, já desgastados.

Evidentemente, o excesso de informações e o espaço truncado faziam o banheiro pouco receptivo a novos objetos. Desde o início da *Ocupação*, defini que, se existissem, estes deveriam ser em número reduzido e decididamente discretos. O banheiro se tornou uma espécie de câmara de dissolução dos conteúdos da *Casa*.

Para ocupá-lo construí um *plafon* e esculpi dois *sabonetes*.

2.6.1. O plafon do banheiro:

É um objeto semelhante ao *plafon amarelo* colocado no corredor do andar superior – que liga o hall da escada ao banheiro, com portas para o quarto de dormir e para a biblioteca. Como sabemos, no *plafon amarelo* coincidiam a pintura na cor amarela e a luz intensa, também amarela, emitida pela lâmpada do tipo Insetilux. Jogava-se com a relação entre o que era realidade e o que era representação no objeto. O *plafon do banheiro* reproduz a mesma relação entre a cor pintada e a cor da luz emitida pela lâmpada. No entanto, ele é pintado de branco e utiliza uma lâmpada comum, usual nos espaços domésticos, de modo que, ainda que a relação entre pintura e iluminação seja a mesma, não se coloca a confusão entre realidade e representação. O *plafon do banheiro*, desse modo, é outro objeto da *Ocupação* que poderia passar despercebido no mundo real. Ele não tem nenhuma particularidade que o afirme necessariamente como parte da ficção. Aquilo que o integra à *Casa* é tão somente a duplicidade que guarda com o *plafon amarelo*, o fato de serem dois exemplares do mesmo objeto pintados de cores diferentes. Mesmo para aqueles que percebem a similaridade não é fácil qualificar o *plafon do banheiro* como obra. Ele é tão comum que tendemos, no máximo, a ver ali uma coincidência. De um *plafon* a outro somos levados a reduzir o procedimento representacional a um grau próximo do zero; desimportante e cotidiano.

2.6.2. Os sabonetes:

Dois *sabonetes* foram esculpidos; um para a saboneiteira da pia e outro para a da banheira, ambas visíveis da porta. Sabonetes brancos, do tipo que comumente

usamos para lavar as mãos, tiveram sua superfície entalhada de modo a representar uma cena em miniatura de um tronco parcialmente enterrado na neve. A intenção era fazer “brotar” nesses pequenos objetos a “essência” do universo rústico da cabana, idealizada no tronco e na homogeneização do espaço externo feita pela neve.

Também houve interesse em prestar uma espécie de homenagem à categoria em que, de maneira genérica, podem ser encaixados os objetos tridimensionais produzidos nesse *Projeto*, a escultura. Mas o material excessivamente receptivo, a qualidade pouco nobre e perecível e a escala deixam claro que a aspiração escultórica, nesses moldes, associa-se diretamente ao artesanato – considerem-se as “rosas de sabonete”.

Posicionados nas saboneteiras de porcelana, os *sabonetes* se prestavam ao uso e ao desgaste, fazendo com que a cena representada pouco a pouco desaparecesse. O tempo de vida desses trabalhos, assim, coincidia com o da própria *Ocupação*.

3. Considerações finais – sobre a autonomia das peças:

O fato da *Casa* constituir um sistema integrado de objetos e conteúdos impedia que o visitante visse cada peça descolada do contexto. Dentro dela, tudo era relacionado e, portanto, supostamente indissociável. No entanto, desde o princípio decidi construir ambientes pela associação de peças autônomas, capazes de manter seus discursos mesmo que retiradas dali.

Essa intenção de associar elementos “fechados” para formar um terceiro já pode ser razoavelmente identificada em alguns dos trabalhos descritos na Parte 1: a peça *Paisagens adjacentes: casa com piscina*, por exemplo, parte da codificação de elementos arquitetônicos (rampa, pilotis, piscina, azulejos) para construir, com a sua associação, um objeto que, mesmo mantendo uma integridade discursiva, possibilita que se identifique separadamente cada uma dessas codificações.

Algo semelhante acontece com a maior parte dos elementos da *Casa*: eles podem ser apresentados em outras situações e ainda assim manter sua potência; sustentar o discurso com o qual colaboravam na *Ocupação*. Evidentemente, ao serem expostas em outra situação aquelas peças não carregam a experiência acumulada do percurso

da *Casa*, apenas seu conteúdo autônomo – de certo modo, aquele que as “qualificou” para participar da narrativa.

O *quarto dos troncos* – conjunto de *cama* e *criado-mudo* que estava no quarto de dormir – foi, até agora, o único trabalho exposto fora dali. O *quarto dos troncos* era a peça que consolidava a sugestão de rusticidade e natureza que vinha se construindo para o visitante. Ele atribuía ao quarto de dormir a qualidade de cabana, infundia ali a *impressão* dessa cabana. Para tanto, a cabeceira da *cama* se estendia pela parede e originava um revestimento de troncos, movimento que era repetido pelo *criado-mudo*. É intrínseco ao conjunto *cama* e *criado-mudo* o esforço em caracterizar como “cabana” o espaço em que estão montados, mesmo que essa caracterização ocorra isoladamente, sem um percurso prévio ou um contexto associado. O fato de encerrar a sugestão da ambientação num objeto fechado, de limites auto-referentes (o revestimento que se originava da *cama* e do *criado-mudo* não se estendia até as extremidades da parede; tampouco tocava o teto da *Casa*) reforça sua autonomia. Finalmente, a intimidade característica do quarto de dormir na *Casa* permanece, fora dali, graças à presença da luminária na cabeceira, com sua cúpula de tecido amarelo, que emite uma luz particular em torno do trabalho, privada (e diferente daquela do espaço expositivo).

Foi somente ao arriscar expô-lo fora da *Casa* que pude constatar que o trabalho mantém sua integridade e que algumas peças da *Ocupação*, portanto, podem atuar em outras situações. Obviamente, isso não se estende a todas as obras. Aquelas que poderiam se inserir no mundo real sem atrito, como a *estante de natureza*, a *poltrona de leitura* e o *plafon branco* não justificam esse movimento. Nesse sentido, elas não são autônomas, sua potência poética é consequência direta da reverberação de outras formas apresentadas na *Casa*, ou da exceção que elas constituem através de uma referência ao real que se perderia fora dali.

É evidente também que esse processo de desconstrução do *Projeto para a Ocupação de uma Casa* pela apresentação das suas partes em outras situações expositivas ainda está muito no começo, que será necessário avaliar caso a caso. Enfim, parece pertinente que esta dissertação termine com a reflexão sobre o movimento de desconstrução do *Projeto para a Ocupação de uma Casa*; que não fique

caracterizada como um texto de consolidação mas sim de reflexão e que, como toda a produção, busque se desdobrar e desmistificar.

4. Bibliografia:

Teoria

ALBERNAZ, Maria Paula; LIMA, Cecília Modesto. *Dicionário ilustrado de arquitetura*. São Paulo: ProEditores, 2000.

ARANTES, Otília. *Urbanismo em fim de linha*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001.

ARTIGAS, Vilanova. *Caminhos da arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. *Os paraísos artificiais*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BRITO, Ronaldo. *Aparelhos*. Rio de Janeiro: GBM, 1979.

BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

BUCHLOH, Benjamin. Readymade, photography and painting in the painting of Gerhard Richter. In: *Neo-avantgarde and Culture Industry*. Cambridge: MIT Press, 2000.

- CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CAVALCANTI, Lauro. *Quando o Brasil era moderno: Guia de arquitetura 1928 – 1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- COSTA, Lúcio. *Arquitetura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- CRIMP, Douglas. This is not a museum of art. In: *On the Museum's Ruins*. Cambridge: MIT Press, 2000.
- DELEUZE, Gilles. Michel Tournier e o mundo sem outrem. In: TOURNIER, Michel. *Sexta-feira ou os limbos do Pacífico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. Trad. Jeffersom Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- JUNIOR, Benjamim Abdala. *Introdução à Análise da Narrativa*. São Paulo: Editora Scipione, 1995.
- KAMITA, João Masao. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LEFÉVRE, José Eduardo de Assis. *Entre o discurso e a realidade: a quem interessa o centro de São Paulo?* 2000. Tese de Doutorado - FAU-USP, São Paulo, 2000.
- LIPPARD, Lucy. *The Lure of the Local*. New York: The New Press, 1997.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1988.

- PAZ, Olegário; MONIZ, António. *Dicionário breve de termos literários*. Lisboa: Editorial Presença, 1997.
- RAJA, Raffaele. *Arquitetura pós-industrial*. Trad. Attilio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- RIBEIRO, José Augusto. Artíficos da domesticidade. *Revista Número*. 6. São Paulo, 2005.
- RODRIGUES, Arlete Moysés. *Moradia nas cidades brasileiras*. São Paulo: Contexto, 1988.
- ROUSSEAU, J.-J. *Emílio, ou, Da Educação*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- RYBCZYNSKI, Witold. *Casa: pequena história de uma idéia*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- SANTAELLA, Lucia. *A teoria geral dos signos*. São Paulo: Pioneira, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- SCULLY JR., Vincent. *Arquitetura moderna*. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- THOREAU, Henry David. *Walden ou a vida nos bosques*. São Paulo: Aquariana, 2001.
- WATT, Ian. *A Ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Mitos do individualismo moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- WISNIK, Guilherme. *Lúcio Costa*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

Ficção

ARRIGUCCI JR., Davi. *Ugolino e a perdiz*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

AZEVEDO, Aluísio de. *O Cortiço*. São Paulo: Ediouro, 2002.

BUZZATI, Dino. *O deserto dos tártaros*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

CASARES, Adolfo Bioy. *A Invenção de Morel*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da Casa Assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

DEFOE, Daniel. *As aventuras de Robinson Crusóé*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

FLAUBERT, Gustave. *Bibliomania*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

_____. *Três contos*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

HUYSMANS, J. K. *Às Avestas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MAISTRE, Xavier de. *Viagem à roda do meu quarto*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

MUTIS, Álvaro. *A Neve do Almirante*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

PEREC, Georges. *A coleção particular*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *Things: A Story of the Sixties*. Boston: Godine, 1990.

TOURNIER, Michel. *Sexta-feira ou a vida selvagem*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. *Sexta-feira ou os limbos do Pacífico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

WESCOTT, Glenway. *O falcão-peregrino*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003.

Manuais

ABRIL, Fabián. *ABC da Caça*. Lisboa: Editorial Presença, 1981.

FEARS, J. Wayne. *How to Build your Dream Cabin in the Woods*. Guilford: The Lyons Press, 2002

RIBEIRO DE LESSA, C. *Vocabulário de Caça*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1977. (Coleção Brasileira)

TASSY, Gérard. *L'ABCdaire des Champignons*. Paris: Flammarion, 2000.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)