



Universidade de Aveiro
2022

**Eric da Costa
Silva**

**A hora perigosa: espaço, atmosfera e devaneio
na criação artística**



Universidade de Aveiro
2022

**Eric da Costa
Silva**

**A hora perigosa: espaço, atmosfera e devaneio
na criação artística**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Criação Artística Contemporânea, realizada sob a orientação científica do Doutor Paulo Bernardino das Neves Bastos, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Dedico esta dissertação à minha família, amigos e aos meus antepassados.

o júri

presidente

Prof. Doutor José Pedro Barbosa Gonçalves de Bessa
Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte
Universidade de Aveiro

arguente

Prof^a. Doutora Maria Manuela Bronze da Rocha
Professor Coordenadora / Departamento de Teatro
Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, Politécnico do Porto

orientador

Prof. Doutor Paulo Bernardino das Neves Bastos
Professor Associado do Departamento de Comunicação e Arte
Universidade de Aveiro

agradecimentos

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Paulo Bernardino N. Bastos pela atenção e compreensão.

Agradeço aos meus professores do Mestrado em Criação Artística Contemporânea fundamentais para o meu crescimento acadêmico.

Agradeço a Prof.^a Dr.^a Sônia Maria Caldeira Paiva, mestra e amiga e aos integrantes do Laboratório Transdisciplinar de Cenografia e do Parque de Produções.

Agradeço aos companheiros de mestrado Paulo Duarte, Marlene Barros, Monica Garcia e Mário Afonso.

Agradeço aos amigos Sirena (Paula Gabriela Secchi S. Lima), Ício Lopes, Pablo Lopes e João Vítor Batista pela ajuda com o trabalho e companheirismo.

Agradeço aos funcionários do DECA/UA – Gabriel, Sr. João e Sr. Vítor pela presteza.

Por fim agradeço a minha família: Emília Maria da Costa por ser o que é, e por ser parte de mim, a Elida Costa irmã, parceira e cúmplice, meu irmão Edvaldo Júnior por ser meu companheiro e confidente, Anna Carolina Souza que carrega parte de mim, Samuel Santos e Fátima Salvador que são parte fundamentais da minha vida e Denise Cristiane a quem tenho o maior carinho do mundo.

Agradeço aos meus entes queridos que já partiram.

palavras-chave

espaço, atmosfera, devaneio, sombra, sonho, imersão, instalação artística, processo de criativo.

resumo

O presente trabalho propõe-se discorrer sobre a imaginação, elaboração, produção e execução de uma instalação artística a partir do sítio definido e da construção da atmosfera poética, ambos como elementos fundamentais para se conceber um ambiente imersivo. Para tanto, parte-se da intenção também de levantar a questão da “hora perigosa” como o momento de partida para o devaneio da criação; a escolha pelo universo da imaginação, da sensibilidade, da emoção e da poesia. Este é um esforço de relatar e responder questões sobre o processo de criativo em três pontos: espaço, atmosfera e devaneio. Assim, a obra proposta traz uma narrativa não linear, fragmentada, com sobreposições e repetições tendo a Hora Perigosa como pano de fundo para conduzir a uma fruição sensorial.

keywords

space, atmosphere, shadow, dream, immersion, art installation, creative process.

abstract

This paper proposes to discuss the imagination, elaboration, production and execution of an artistic installation from the defined site and the construction of the poetic atmosphere, both as fundamental elements to conceive an immersive environment. For this, it is also part of the intention to raise the question of the "dangerous time" as the starting moment for the creation's reverie; the choice for the universe of imagination, sensibility, emotion and poetry. This is an effort to report and answer questions about the creative process in three points: space, atmosphere, and reverie. Thus, the proposed work brings a non-linear narrative, fragmented, with overlays and repetitions having the Dangerous Hour as a backdrop to lead to a sensorial fruition.

A Hora Perigosa: espaço, atmosfera e devaneio na criação artística

I | índice de imagens

Fig. 01	<i>Drawing Narratives</i> _____	18
	Fonte: Acervo Parque de Produções/ Sônia Paiva	
Fig. 02	<i>Rio São Francisco, Agência de Notícias Alese</i> _____	25
	Fonte: https://al.se.leg.br/dia-estadual-em-defesa-do-rio-sao-francisco	
Fig. 03	<i>The Messenger (1996), Bill Viola</i> _____	28
	Fonte: https://www.tate.org.uk/art/artworks/viola-the-messenger-t15094	
Fig. 04	<i>The Messenger (1996), Bill Viola</i> _____	28
	Fonte: https://artblart.com/tag/bill-viola-the-messenger/	
Fig. 05	<i>The Messenger (1996), Bill Viola</i> _____	28
	Fonte: https://artblart.com/tag/bill-viola-the-messenger/	
Fig. 06	<i>The Raft (2004), Bill Viola</i> _____	30
	Fonte: https://www.artsy.net/artwork/bill-viola-the-raft	
Fig. 07	<i>The Ascension of Tristan (2005), Bill Viola</i> _____	31
	Fonte: https://www.fucinemute.it/2014/06/i-monumenti-audiovisivi-di-bill-viola/	
Fig. 08	<i>The Reset (2011), Finnbogi Pétursson</i> _____	32
	Fonte: Fonte: http://www.finnbogi.com/work.php?p=37	
Fig. 09	<i>The Reset (2011), Finnbogi Pétursson</i> _____	32
	Fonte: Fonte: http://www.finnbogi.com/work.php?p=37	
Fig. 10	<i>The Reset (2011), Finnbogi Pétursson</i> _____	32
	Fonte: Fonte: http://www.finnbogi.com/work.php?p=37	
Fig. 11	<i>Life (2021), Olafur Eliasson</i> _____	34
	Fonte: https://olafureliasson.net/	
Fig. 12	<i>Life (2021), Olafur Eliasson</i> _____	34
	Fonte: https://olafureliasson.net/	

Fig. 13	<i>Life</i> (2021), Olafur Eliasson _____	34
	Fonte: https://olafureliasson.net/	
Fig. 14	<i>Life</i> (2021), Olafur Eliasson _____	34
	Fonte: https://olafureliasson.net/	
Fig. 15	<i>The Weather Project</i> (2003), Olafur Eliasson _____	35
	Fonte: https://olafureliasson.net/	
Fig. 16	<i>The Weather Project</i> (2003), Olafur Eliasson _____	35
	Fonte: https://olafureliasson.net/	
Fig. 17	<i>The Weather Project</i> (2003), Olafur Eliasson _____	36
	Fonte: https://olafureliasson.net/	
Fig. 18	<i>Life</i> (2021), Olafur Eliasson _____	36
	Fonte: https://olafureliasson.net/	
Fig. 19	<i>10,148,451 – Tate Neighbours</i> (2018), Tania Bruguera _____	37
	Fonte: https://www.liveartuk.org/blog/tania-bruguera-and-tate-neighbours/	
Fig. 20	<i>10,148,451 – Yousef</i> (2018), Tania Bruguera _____	38
	Fonte: https://www.tate-images.com/I00585-Tania-Bruguera-10-148-451	
Fig. 21	<i>10,148,451 – Yousef</i> (2018), Tania Bruguera _____	38
	Fonte: https://www.tate-images.com/I00585-Tania-Bruguera-10-148-451	
Fig. 22	<i>10,148,451 – Yousef</i> (2018), Tania Bruguera _____	38
	Fonte: https://www.tate-images.com/I00585-Tania-Bruguera-10-148-451	
Fig. 23	<i>10,148,451 – Enforced Empathy</i> (2018), Tania Bruguera _____	38
	Fonte: https://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-6227247/Tate-Modern	
Fig. 24	<i>10,148,451 – Enforced Empathy</i> (2018), Tania Bruguera _____	38
	Fonte: https://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-6227247/Tate-Modern	
Fig. 25	<i>To Live On</i> (2005), Lin Jeong Seo _____	39
	Fonte: http://www.seo-minjeong.de/	
Fig. 26	<i>To Live On</i> (2005), Lin Jeong Seo _____	39
	Fonte: http://www.seo-minjeong.de/	
Fig. 27	<i>To Live On</i> (2005), Lin Jeong Seo _____	39
	Fonte: http://www.seo-minjeong.de/	

Fig. 28	<i>To Live On</i> (2005), Lin Jeong Seo _____	39
	Fonte: http://www.seo-minjeong.de/	
Fig. 29	<i>Mnèmosyne</i> (2018), Josef Nadj _____	40
	Fonte: https://josefnadj.com/	
Fig. 30	<i>Mnèmosyne</i> (2018), Josef Nadj _____	40
	Fonte: https://josefnadj.com/	
Fig. 31	<i>Mnèmosyne</i> (2018), Josef Nadj _____	40
	Fonte: https://josefnadj.com/	
Fig. 32	<i>Mnèmosyne</i> (2018), Josef Nadj _____	41
	Fonte: https://josefnadj.com/	
Fig. 33	<i>Mnèmosyne</i> (2018), Josef Nadj _____	41
	Fonte: https://josefnadj.com/	
Fig. 34	<i>Einstein on the Beach</i> (1976), Robert Wilson _____	46
	Fonte: www.robertwilson.com	
Fig. 35	<i>Einstein on the Beach</i> (1976), Robert Wilson _____	46
	Fonte: www.robertwilson.com	
Fig. 36	<i>Einstein on the Beach</i> (1976), Robert Wilson _____	46
	Fonte: www.robertwilson.com	
Fig. 37	<i>The Weather Project</i> (2003), Olafur Eliasson _____	48
	Fonte: https://olafureliasson.net/	
Fig. 38	Situações Espaciais das Instalações Artísticas (), Milton Sogabe _____	49
	Fonte: artigo “ <i>O Espaço das Instalações: objeto, imagem e público</i> ”	
Fig. 39	<i>10,148,451 – Yousef</i> (2018), Tania Bruguera _____	50
	Fonte: https://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-6227247/Tate-Modern	
Fig. 40	<i>Mnèmosyne</i> (2018), Josef Nadj _____	51
	Fonte: https://josefnadj.com/	
Fig. 41	<i>Mnèmosyne</i> (2018), Josef Nadj _____	51
	Fonte: https://josefnadj.com/	
Fig. 42	<i>Mnèmosyne</i> (2018), Josef Nadj _____	51
	Fonte: https://josefnadj.com/	

Fig. 43	<i>Drawing Narratives</i> _____	52
	Fonte: Acervo Parque de Produções/ Sônia Paiva	
Fig. 44	<i>Drawing Narratives</i> _____	52
	Fonte: Acervo Parque de Produções/ Sônia Paiva	
Fig. 45	<i>Drawing Narratives</i> _____	52
	Fonte: Acervo Parque de Produções/ Sônia Paiva	
Fig. 46	<i>Drawing Narratives</i> _____	53
	Fonte: Acervo Parque de Produções/ Sônia Paiva	
Fig. 47	<i>Drawing Narratives</i> _____	53
	Fonte: Acervo Parque de Produções/ Sônia Paiva	
Fig. 48	<i>Drawing Narratives</i> _____	53
	Fonte: Acervo Parque de Produções/ Sônia Paiva	
Fig. 49	<i>Ofélia Refletida</i> _____	86
	Fonte: Acervo Pessoal	
Fig. 50	<i>Janelas</i> _____	86
	Fonte: Acervo Pessoal	
Fig. 51	<i>A Hora Perigosa</i> _____	87
	Fonte: Acervo Pessoal	

**A Hora Perigosa:
espaço, atmosfera e devaneio na criação artística**

Índice

Banco de Imagens _____	VII
Prefácio _____	11
Parte I Introdução _____	14
01 ▪ Nossos olhos é a água que sonha _____	14
02 ▪ As águas do Mundo, Labirinto _____	20
Parte II Referências Artísticas _____	25
03 ▪ Pelas mãos do menino, Travessia _____	25
Parte III Desenvolvimento _____	43
04 ▪ O lugar de onde se vê: espaço poético, criação, pertinência, percepção _____	43
05 ▪ Em louvor do espaço, da sombra e da atmosfera _____	56
06 ▪ Pelas mãos de Clarice, Amor _____	70
Parte IV Projeto _____	80
07 ▪ A hora perigosa _____	80
Parte V Considerações Finais _____	89
08 ▪ Solidão com vista para o mar _____	89
Bibliografia _____	92
Sites _____	96

A Hora Perigosa: espaço, atmosfera e devaneio na criação artística

Prefácio

Considerando a necessidade de se produzir uma dissertação e um trabalho prático para a conclusão do Mestrado em Criação Artística Contemporânea na Universidade de Aveiro naturalmente vinculei os dois trabalhos de forma a serem complementares. Durante a escolha do tema, da linguagem e da estética senti a necessidade de revisitar a minha produção criativa.

O criar artístico está presente na minha vida desde muito cedo, minha mãe produzia e montava festas infantis, de quinze anos (que era comum no Brasil nos anos 80 e início dos 90 entre as meninas) e de casamento. Com doze anos já desenhava e modelava personagens infantis em esferovite e espuma, escrevia em letras desenhadas centenas de convites com nanquim em papel vegetal, fazia arranjos de flores para decorar igrejas e salões de festa. Trabalhávamos até de madrugada e acordávamos cedo nos finais de semana para montar os espaços para o evento que aconteceria a noite ou a tarde. Trabalho de artesão que era fundamental para a renda familiar.

Muitos anos depois e com alguns cursos de graduação inacabados, consegui me formar em Arquitetura e Urbanismo e o trabalho de criação foi alçado a um novo patamar. Agora o ato de criar não estava resumido a elaborar ambientes belos e festivos. Estudar arquitetura me apresentou um universo artístico repleto de linguagens, estética e história. E a criação passou estar pautada neste conhecimento e em normas, leis, geografia, topografia, ambiente, análises e em um programa. Semelhante a produção das festas o ponto de partida da criação arquitetónica: é o sítio e o desejo de um outro. Na arquitetura as normas, as condições ambientais, topográficas e geográficas e os desejos e capacidades financeiras dos clientes acabam sendo os limites para a concepção artística. O arquiteto não está livre para criar, suas barreiras são claras.

O meu fazer arquitetura ainda tinha o agravante da necessidade, eu precisava produzir para garantir uma vida financeira digna. Assim meu primeiro momento arquitetónico foi trabalhando em escritório de arquitetos já inseridos no mercado. Tive a oportunidade de trabalhar em quatro escritórios e neles pude fazer diversos tipos de projetos: urbanismo, instalações, hospitais, shopping, edifícios residências e comerciais, casas e decoração.

Quando abri meu escritório de arquitetura tinha como objetivo ter tempo para fazer o curso de Artes Cênicas, pois teria mais liberdade de fazer os meus horários. O desejo pelo teatro era algo recorrente e antigo (cheguei a cursar um ano curso antes de ingressar na arquitetura) e fruto de um momento particular da minha vida que me empurrou para esse caminho, assim, reembarquei neste universo. No teatro fui apresentado a produção colaborativa e a uma diversidade enorme de processos de criação. No teatro fiz: produção, iluminação, figurino, maquiagem, encenação, bonecos, máscaras, direção, atuação e educação. O teatro me mostrou que a arte pode e deve ser democrática e acessível. Viver de arquitetura para fazer teatro passou a ser a minha realidade. Um deleite, mas sempre tendo como prioridade ter uma renda para sobreviver.

O teatro também me proporcionou algo que eu buscava há muito tempo, o trabalho em conjunto, em equipe de forma multidisciplinar e interdisciplinar. Durante o período de graduação tive a oportunidade de entrar no Laboratório Transdisciplinar de Cenografia/LTC onde o trabalho era conduzido de forma unilateral sem as barreiras das disciplinas. Artistas visuais, designers, arquitetos, iluminadores, cenógrafos, músicos, maquiadores, figurinistas, fotógrafos, diretores, escritores e pesquisadores das mais diversas áreas se fundiam durante o processo de criação, não havia separação no ato de criação, essa só acontecia na produção de acordo com a demanda. Tudo era pautado pela demanda que o desejo de criação pedia. O objeto de criação é que definia o processo, o caminho para se chegar nele. Aprendi muito e culminou em uma vontade e necessidade de aprender mais sobre as Arte Visuais, assim vim parar no Mestrado em Criação Artística da Universidade de Aveiro.

Vim para Aveiro me aprofundar na arte, mas Portugal também era para mim uma forma de exílio voluntário, por questões pessoais achei por bem sair do meu país. E o primeiro ano do mestrado foi incrível, muita troca e aprendizado com meus professores e colegas de turma. Produzi muito, ao ponto de ter cinco trabalhos na exposição anual dos alunos que acontece no Museu de Aveiro. Trabalhos de fotografia, videoarte, instalações e performance de teatro de formas animadas. No mesmo ano tive uma escultura e uma performance na seção de estudantes da Bienal Internacional de Cerâmica de Aveiro.

Tudo corria bem, até a pandemia e a política econômica brasileira entrar em crise, que virou me tirou completamente do eixo e me obrigou a trabalhar em Portugal, já que a moeda brasileira desvalorizou muito em relação ao euro. Assim para fazer arte tive que trabalhar em terras portuguesas. Revisitar o meu criar artístico me fez ver como esse está ligado à minha vida financeira e posição social. Criar para sobreviver e trabalhar para criar.

No antagonismo desta condição estão os trabalhos que desenvolvi ao longo do mestrado, mesmo sendo influenciado pela minha condição de latino americano, brasileiro, afro indígena, de classe social menos abastada busquei a inspiração para os meus trabalhos na literatura, na filosofia, na música, no outro, na identidade, na fronteira e na arte em si. Talvez para encontrar um pouco de leveza em um momento tão duro. E isso não foi diferente na construção deste trabalho. Para escrever essa dissertação busquei uma escrita fluida e em certos momentos poética, despretensiosa, mas procurando ter consistência, leveza e exatidão.

A Hora Perigosa:
espaço, atmosfera e devaneio na criação artística

Parte I | Introdução

01 ▪ Nossos olhos são as águas que sonham

O início da elaboração deste trabalho de conclusão no Mestrado coincidiu com o início de estado de pandemia e, conseqüentemente, de isolamento social, e percorreu todo o período crítico da doença, entre 2019 e 2021. É inegável a influência desta situação com a produção deste trabalho. A solidão, o afastamento, a angústia, a casa, o quarto, a janela, a luz, a escuridão, os sentidos, o silêncio, a clausura, o devaneio, o sonho, a natureza, meu lugar, minha identidade, o eu e o mundo passaram a fazer parte desta produção, seja no conceito, na prática, na matéria ou nas emoções de quem escreve.

“Algumas vezes, em nossos sonhos de vôo, acreditamos ir bem alto, mas somos então apenas um pouco de matéria volante. E os céus que escalamos são céus inteiramente interiores — desejos, esperanças, orgulhos. Ficamos demasiadamente espantados com a extraordinária viagem para fazer dela uma ocasião de espetáculo. Permanecemos o próprio centro de nossa experiência onírica.” (BACHELARD, 1994, p.160)

A princípio pretendia discorrer e construir um trabalho sobre máscaras sociais, identidade e universo virtual; uma vez que esses assuntos já faziam parte do meu universo de pesquisa e produção artística. Mas o contexto social, político e econômico acabou por me levar a um momento de entorpecimento, peso, desânimo e prostração. Dessa forma, achei por bem guardar esse tema para um outro momento, contudo vale destacar que há muito do tema anterior neste projeto.

“A solidão é fera a solidão devora
É amiga das horas, prima-irmã do tempo
E faz nossos relógios caminharem lentos
Causando um descompasso no meu coração.”
(Alceu Valença, Solidão, 1984)¹

“O quarto do poeta está repleto de palavras, de palavras que circulam na sombra. Por vezes as palavras são infiéis às coisas. Elas tentam estabelecer, de uma coisa a outra, sinonimias oníricas” (BACHELARD, 1996, p.48). O ambiente em que estava inserido, durante o período desta dissertação, um quarto de 9,66m² (2,30m x 4,20m) em uma residência universitária, onde cheguei a ficar 29 dias sem contato com outra pessoa, conduziram a uma nova consciência do eu e do mundo; e a uma percepção mais estreita das necessidades reais da vida como: natureza, educação, afeto, saúde, corpo, arte, família, amigos, comida, dinheiro, o outro, a empatia e o amor sobretudo em picos de epifanias e devaneios em contínuos momentos de horas perigosas, “(...) o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos” (BACHELARD, 2003, p.25).

Em “*Amor*”, Clarice Lispector, retrata num conto, um episódio da vida de uma mulher, *Ana*. Mãe, esposa e dona de casa de classe média brasileira, Ana é uma pessoa comum que passa seus dias cuidando da casa, dos filhos e do marido, em uma rotina diária de uma vida tranquila e monótona. Porém, em sua vida controlada e cotidiana no fim da tarde, quando terminam seus afazeres domésticos e tem tempo para si mesma, Ana considera que esta é uma hora perigosa. É um momento do nada, a hora da inquietação e reflexão. Hora em que a personagem reflete e pensa em si, sobre a vida e suas escolhas.

“*Amor*” nos relata um momento de epifania vivenciado por *Ana* enquanto voltava para casa de bonde depois de ter feito compras e observa um homem cego parado no ponto de ônibus mascando chiclete. A partir dessa imagem uma série de sentimentos e estados de

¹ Música: Solidão, Letra: Alceu Valença, Álbum: Mágico, Ano: 1984

espírito inundam a protagonista que se perde em pensamentos frutos de imagens e sensações. *Ana* se perde em sua hora perigosa:

”O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada. O calor se tornara mais abafado, tudo tinha ganho uma força e vozes mais altas. Na Rua Voluntários da Pátria parecia prestes a rebentar uma revolução, as grades dos esgotos estavam secas, o ar empoeirado. Um cego mascando chicles mergulhara o mundo em escura sofreguidão. Em cada pessoa forte havia a ausência de piedade pelo cego e as pessoas assustavam-na com o vigor que possuíam. Junto dela havia uma senhora de azul, com um rosto.”
(LISPECTOR, 2013, p. 13-14)

Lispector nos expõe sobre o perigo de se colocar a refletir, a pensar. Perigos de sonhar acordado, pois pensamentos colocam em dúvida nossa área de conforto do cotidiano. E nos traz a força da imagem. Assim, busquei minha hora perigosa e descobri que tinha várias, provavelmente por ter um modo de viver bem diferente da protagonista. Descobri ter muito em comum com a *Ana*, com o *Riobaldo* e com o *Homem* que deixou de ver seu reflexo no espelho, com a *Ofélia*, *Medéia*, *Narciso* e *Ícaro*. Carrego imagens, histórias.

“*Horário do Fim*

morre-se nada
quando chega a vez
é só um solavanco
na estrada por onde já não vamos
morre-se tudo
quando não é o justo momento
e não é nunca
esse momento.” (COUTO, 1999, p.77)

A Hora Perigosa - liquidez poética de sonhos áridos ou aridez poética de sonhos líquidos, que é resultado da formação no mestrado em Criação Artística Contemporânea na Universidade de Aveiro, exposta em Aveiro – Portugal, no segundo semestre de 2022. O

trabalho foi desenvolvido sob orientação do professor Dr. Paulo Bernardino Basto, professor titular da Universidade de Aveiro.

Consequência de um caminho prático teórico percorrido ao longo do mestrado e da relação com a cidade de Aveiro/Portugal, onde vivi durante o período de estudo e criação desta proposta, o projeto prático trata de um conjunto de trabalhos nos quais pretende-se inserir o visitante em um ambiente imersivo por meio de metáforas visuais e da atmosfera, utilizando a atmosfera e o espaço como base para a criação e produção do resultado prático desta formação em Criação artística. A água, o sal, a sombra, a luz e o corpo foram manuseados em matéria ou em imaginário a partir de vivências oníricas das diversas veredas que percorri, “(...) a água do rio, com o vento que passa. Onde um paradoxo que é preciso enunciar claramente: enquanto o tempo da prosódia é horizontal, o tempo da poesia é vertical” (BACHELARD, 1994, p.184).

Durante minha formação acadêmica e profissional fui me nutrindo de pesquisas e trabalhos que conduziram para a multiplicidade. Hoje me percebo como um indivíduo que transita entre a arquitetura, a performance, a cenografia e as artes visuais pesquisando e trabalhando no espaço e com o espaço. Compreendo que minha trajetória trouxe indagações e inquietudes que – em minhas horas perigosas - me fazem refletir principalmente sobre as relações humanas, a empatia, a natureza e a tecnologia.

O último trabalho que fiz no Brasil - em conjunto com o Laboratório Transdisciplinar de Cenografia, projeto de Extensão da Universidade de Brasília/UnB - Brasil ligado ao Curso de Artes Cênicas do Departamento de Artes, coordenado pela artista e educadora Sônia Maria Caldeira Paiva - antes do meu ingresso no mestrado e da mudança para Aveiro - foi “*Drawing Narratives - from sand to light*”, apresentado na Quadrienal de Praga (República Tcheca) de 2019 - um híbrido de instalação, performance e workshop onde trabalhamos com vídeo, fotografia, luz e som, sem distinção entre público e performer. Um trabalho que tinha a areia como elemento narrativo, conceitual e imagético. Três anos imerso no universo da areia para a criação e produção do projeto “*Drawing Narratives - from sand to light*” fez da chegada a Aveiro, cidade repleta de água, um gatilho para o estudo deste elemento, que

é repleto de significado, poesia e universalidade. O filósofo francês Gaston Bachelard em seu livro *A Água e os Sonhos* afirma que a água é elemento fundamental na composição poética e símbolo universal de criação e transformação.

“Quando se encontrou a raiz substancial da qualidade poética, quando se encontrou realmente a matéria do adjetivo, a matéria sobre a qual trabalha a imaginação material, todas as metáforas bem enraizadas desenvolvem-se por si mesmas. Os valores sem suais — e não mais as sensações —, uma vez ligados a substâncias, fornecem correspondências que não enganam. Assim, os perfumes verdes como as pradarias são evidentemente perfumes frescos; são carnes frescas e luzidias, carnes cheias como carnes de criança. Toda a correspondência é sustentada pela água primitiva, por uma água carnal, pelo elemento universal. A imaginação material sente-se segura de si ao reconhecer o valor ontológico de uma metáfora.” (BACHELARD, 1998, p.34)

O que se pretende construir no trabalho prático desta conclusão de curso é uma instalação imersiva, da qual a dissertação discorrerá empenhando-se em lidar com as camadas, condições, conteúdos e ações necessárias para a construção da atmosfera desta instalação. A atmosfera deste trabalho foi criada para além da elaboração do conjunto imagético partir das imagens dos meus devaneios, do mergulho em meus sonhos, e das imagens que constroem o nevoeiro no qual me perco nas horas perigosas. Assim, na busca de criar essa atmosfera, busquei me ater às sombras, no espaço e no corpo. Vale pontuar que vasculhar sentimentos, memórias físicas e emocionais é um ponto de partida para produção artística contemporânea. Memórias pessoais podem configurar obras que



Fig. 01 ▪ Drawing Narratives

expressam temáticas pessoais ou universais, como racismo, com maior ou menor grau de lirismo.

“Este é apenas um primeiro exemplo de meus devaneios sobre as palavras. Pois, horas a fio, desde que tive a felicidade de possuir um dicionário, deixei-me seduzir pelo feminino das palavras. Meu devaneio seguia as inflexões da doçura. O feminino em uma palavra acentua a alegria de falar. Mas é necessário certo amor pelas sonoridades lentas.” (BACHELARD, 1996, p.29)

Em “*A Água e os Sonhos*”, Bachelard aponta que: “*A verdadeira poesia é uma função de despertar*”. Mas que despertar é esse? É o despertar da hora perigosa, é o despertar do sonho. Este trabalho é o início de uma investigação pessoal para compreender como a imaginação surgiu, como aconteceu e como é o processo para a construção da atmosfera neste projeto. É também empenhar-se na compreensão do funcionamento da dinâmica da imaginação deste projeto, e em como se despertou a poesia para a formulação das peças.

“Alma Luz
by Clarice Lispector

Minha alma tem o peso da luz.
Tem o peso da música.
Tem o peso da palavra nunca dita,
prestes quem sabe a ser dita.
Tem o peso de uma lembrança.
Tem o peso de uma saudade.
Tem o peso de um olhar.
Pesa como pesa uma ausência.
E a lágrima que não se chorou.
Tem o imaterial peso da solidão
no meio de outros.” (GOTLIB, 1995, p.43)

“(…)
Em vão percorremos volumes,
viajamos e nos colorimos.
A hora pressentida esmigalha-se em pó na rua.
Os homens pedem carne. Fogo. Sapatos.
As leis não bastam. Os lírios não nascem
da lei. Meu nome é tumulto, e escreve-se
na pedra.
(…)
Calo-me, espero, decifro.
As coisas talvez melhorem.
São tão fortes as coisas!
Mas eu não sou as coisas e me revolto.
Tenho palavras em mim buscando canal,
são roucas e duras,
irritadas, enérgicas,
comprimidas há tanto tempo,
perderam o sentido, apenas querem explodir.
(…)” (ANDRADE, 2022, p.123)

A intenção foi criar uma composição de imagens que permita a contemplação por meio de uma atmosfera e de elementos água, luz, sombra e sal como matéria e imaginação, consequência de devaneios que busquei representar da superfície à profundidade. Como Narciso buscando nas águas calmas e primaveris no seu reflexo, como Ofélia sendo levada pela correnteza da loucura, como Caronte carregando as almas para o além, como Edgar Allan Poe buscando a escuridão das águas profundas. Ou seja, a profundidade dos sentimentos serviu como base para a concepção poética e fluxo de criação.

Ressalto que o propósito desta dissertação é discorrer sobre a criação e produção do espaço, da atmosfera e da relação com as linguagens; do meu devaneio na elaboração das peças e consequentemente da instalação *A Hora Perigosa*, trabalho prático de conclusão do Mestrado. Para tanto, me baseio no desenvolvimento teórico de Gernot Böhme, Peter Zumthor, Juhani Pallasmaa e Gaston Bachelard; da literatura dos escritores Junichiró

Tanizaki, Clarice Lispector e João Guimarães Rosa, além de outros pensadores, filósofos e escritores, me agarrando mais a literatura que a filosofia. A Análise de obras acabou por me influenciar a produzir um trabalho com base nestas reflexões e inquietações.

“Um filósofo as reforçaria com dúvidas. Na verdade, o devaneio desdobra o ser mais suavemente, mais naturalmente. E com que variedade! Existem devaneios nos quais eu sou menos que eu mesmo. A sombra é então um ente rico. É uma psicóloga mais penetrante que a psicóloga da vida cotidiana. Essa sombra conhece o ser que duplica pelo devaneio o ser do sonhador. A sombra, o duplo do nosso ser, conhece nos nossos devaneios (...). E é assim que o ente projetado pelo devaneio — pois o nosso eu sonhador constitui um ente projetado — é duplo como nós mesmos; é, como nós, *animus* e *anima*. Eis-nos no âmago de todos os nossos paradoxos: o "duplo" é o *duplo de um ente duplo*.”
(BACHELARD, 1996, p.76)

Com relação a Bachelard, vale assinalar que ele divide as suas obras em: diurnas com assuntos relacionados à epistemologia e história das ciências; e as ditas noturnas ligadas ao estudo do imaginário poético. “*Demasiadamente tarde, comecei a boa consciência, no trabalho alternado das imagens e dos conceitos, duas boas consciências, que seria a do pleno dia e a que aceita o lado noturno da alma*” (BACHELARD, 2003, p.47). Logo, concentrei a leitura no universo noturno de Bachelard, principalmente nos ensaios sobre a água, o devaneio, a casa, o espaço, o tempo e o sonho. E busquei um esforço contínuo em criar e produzir no espaço entre o científico e o poético e no entre essas linguagens, pois acredito que alimentar a imaginação e fundamentar as ideias é necessário para o ato de criar; assim produzi o entre da noite e do dia: o nascer e o pôr do sol; a hora perigosa.

“Visito os fatos, não te encontro.
Onde te ocultas, precária síntese,
penhor de meu sono, luz
dormindo acesa na varanda?
Miúdas certezas de empréstimos, nenhum beijo
sobe ao ombro para contar-me

a cidade dos homens completos.” (ANDRADE, 2022, p.123)

Era necessário definir com clareza no escopo do projeto, assim foi fundamental ter noção do ambiente no qual ele seria produzido, o conhecimento técnico para fazê-lo e, principalmente, o custo e o tempo. Creio que foi o projeto que definiu a metodologia teórico-prática. Mapas mentais, fichamentos, desenhos, fotos, maquetes físicas e digitais foram produzidas ao longo do percurso deste trabalho, pois acredito que é a ideia que se constrói.

Esta dissertação foi dividida em oito partes, contando com a Introdução e Método de Pesquisa que nomeei respectivamente de: capítulo 01 / *Nossos olhos são as águas que sonham* e capítulo 02 / *As águas do Mundo, Labirinto*, procurando uma estrutura homogênea, simples e fluida. O capítulo 03 / *Pelas mãos do menino, Travessia*, diz respeito ao Estado da Arte, ao ponto de partida do projeto e conseqüentemente desta dissertação. Procuo fazer uma análise sobre obras de artistas contemporâneos que tratam da atmosfera, da sombra e do espaço como matéria, suporte, objeto, inspiração, conceito ou elemento condutor da imaginação, e assim tentar compreender a influência destes na produção do trabalho dos artistas escolhidos.

No capítulo 04 / *O Lugar de onde se vê: espaço poético, criação, pertinência, percepção*, identifiquei a necessidade de ponderar sobre a cenografia e a instalação suas diferenças e a relação que estas linguagens constroem com o espaço e com o espectador. Sobre as escolhas do artista, sobre as linguagens artísticas e onde este trabalho pretende se colocar. O olhar que se pôs na criação e construção do projeto e as escolhas de representação e locação.

Capítulo 05 / *Em Louvor do Espaço, da Sombra e da Atmosfera*, sigo no plano teórico com a pretensão discorrer sobre as composições e a construção da atmosfera e a poética do design espacial. Assim busco fazer paralelos entre *Elogio da Sombra* do escritor japonês Junichiró Tanizak, *Atmosferas: entornos arquitectónicos - as coisas que nos rodeiam* do arquiteto Peter Zumthor.

No capítulo 06 | *Pelas mãos de Clarice, Amor* trato do que foi definido como a premissa do trabalho, tento responder as questões que levaram a esta dissertação. Em uma tentativa de compreensão pessoal da minha Hora Perigosa me debruço sobre o conto *Amor* de Clarice Lispector, me permitindo ter total liberdade interpretativa e etnográfica do meu eu com o texto.

No capítulo seguinte o foco é a elaboração, criação e produção dos trabalhos práticos que compõem *A Hora Perigosa: espaço, atmosfera e devaneio na criação artística*. Ele pontua os fundamentos usados no trabalho para a elaboração do projeto, da luz e da sombra, da água, do sal e de outros materiais para a construção das imagens. 07. | *Projeto Prático* • *A Hora Perigosa* é sobre a composição criada para a conclusão do mestrado. As linguagens escolhidas, técnicas, materiais e demais considerações necessárias na tentativa de construir um ambiente.

Por fim a conclusão, 08 | *Consideração Finais* • *Solidão com vista para o Mar*, exponho as minhas impressões finais, inferências e deduções que esta pesquisa prática e teórica proporcionou. Enfatizando o caráter afetivo na escolha e na abordagem do assunto. Destacando que as obras que Gaston Bachelard, em especial *A Poética do Espaço, A Água e os Sonhos, A Poética do Devaneio, O Direito de Sonhar e A Chama de uma Vela*, permeiam todo o trabalho.

“É necessário que uma causa sentimental, uma causa do coração se torne uma causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo, a vida cambiante da luz. Mas, além das imagens da forma, tantas vezes lembradas pelos psicólogos da imaginação, há (...) imagens da matéria, imagens diretas da matéria.” (BACHELARD, 1998, p.01-02)

Este trabalho teórico prático é uma tentativa particular e etnográfica sobre criação elaboração e produção das peças que constituem o trabalho de conclusão do curso, mergulhada na sensibilidade e em subjetividade, um “remexer vivo” (ROSA, 206, p.259),

para tentar concluir de forma honesta, lúdica e poética o mestrado em Criação Artística Contemporânea.

E como diz *Riobaldo*, protagonista e narrador de sua própria história em *Grande Sertão: Veredas*, para o ouvinte misterioso com caderneta na mão:

“Sou só um sertanejo, nessas altas ideias navego mal. Sou muito pobre coitado. Inveja minha pura é de uns conforme o senhor, com toda leitura e suma doutoração. Não é que eu esteja analfabeto. Soletrei, anos e meio, meante cartilha, memória e palmatória. Tive mestre, Mestre Lucas, no Curralinho, decorei gramática, as operações, regra-detrês, até geografia e estudo pátrio. Em folhas grandes de papel, com capricho tracei bonitos mapas.” (ROSA, 2006, p.13)

Segue o percurso desta minha travessia...

03 ▪ Pelas mãos do menino, Travessia

“Saiba o senhor, o de-Janeiro é de águas claras. E é rio cheio de bichos cágados. Se olhava a lado, se via um vivente desses - em cima de pedra, quentando sol, ou nadando descoberto, exato. Foi o menino quem me mostrou. E chamou minha atenção para o mato da beira, em pé, paredão, feito à régua regulado. - As flores... - ele prezou. No alto, eram muitas flores, subitamente vermelhas, de olho-de-boi e de outras trepadeiras, e as roxas, do mucunã, que é um feijão bravo; porque se estava no mês de maio, digo - tempo de comprar arroz, quem não pôde plantar. Um pássaro cantou. Nhambú? E periquitos, bandos, passavam voando por cima de nós. Não me esqueci de nada, o senhor vê. Aquele menino, como eu ia poder deslembrar? Um papagaio vermelho! - Arara for? - ele me disse. E - quê-quê-quê? - o ararári perguntava. Ele, o menino, era dessemelhante, já disse, não dava minúcia de pessoa outra nenhuma. Comparável um suave de ser, mas asseado e forte - assim se fosse um cheiro bom sem cheiro nenhum sensível - o senhor represente. As roupas mesmas não tinham nódoa nem amarrotado nenhum, não fuxicavam. A bem dizer, ele pouco falasse. Se via que estava apreciando o ar do tempo, calado e sabido, e tudo nele era segurança em si. Eu queria que ele gostasse de mim.” (ROSA, 2006, p.88)

Começar um trabalho é como atravessar um rio largo, profundo de águas turvas e correnteza forte, é preciso ter coragem. Mas, principalmente, é preciso ter os meios nos quais e em quem se apoiar. No primeiro encontro dos protagonistas do romance *Grande Sertão: Veredas*, quando, na infância *Ronaldo/Diadorim* convida *Riobaldo* a atravessar o Rio



Fig. 02 ▪ Cânion do Rio São Francisco

São Francisco em uma canoa: *Riobaldo* tem os meios, a canoa, e confia nos dois meninos como seus apoiadores. E assim os três meninos fazem a travessia: *Ronaldo*, *Riobaldo* e o *Canoeiro* numa imensidão de águas. O canoeiro eu já tinha, eram meus orientadores e professores que me conduziram nessa jornada, os barqueiros. Precisava agora dos meninos que aguçassem e direcionassem meu olhar, que me dariam a mão, força e coragem para fazer esta travessia.

“Tive medo. Sabe? Tudo foi isso: tive medo! Enxerguei os confins do rio, do outro lado. Longe, longe, com que prazo se ir até lá? Medo e vergonha. A aguagem bruta, traiçoeira - o rio é cheio de baques, modos moles, de esfrio, e uns sussurros de desamparo. Apertei os dedos no pau da canoa. Não me lembrei do Caboclo-d'Água, não me lembrei do perigo que é a onça-d'água, se diz – a ariranha - essas desmergulham, em bando, e bécam a gente: rodeando e então fazendo a canoa virar, de estudo. Não pensei nada. Eu tinha o medo imediato. E tanta claridade do dia. O arrojo do rio, e só aquele estrape, e o risco extenso d'água, de parte a parte. Alto rio, fechei os olhos. Mas eu tinha até ali agarrado uma esperança. Tinha ouvido dizer que, quando canoa vira, fica boiando, e é bastante a gente se apoiar nela, encostar um dedo que seja, para se ter tenência, a constância de não afundar, e aí ir seguindo, até sobre se sair no seco. Eu disse isso. E o canoeiro me contradisse! – Esta é das que afundam inteiras. E canoa de peroba. Canoa de peroba e de pau-dóleo não sobrenadam... Me deu uma tontura. O ódio que eu quis! ah, tantas canoas no porto, boas canoas boiantes, de faveira ou tamboril, de imburana, vinhático ou cedro, e a gente tinha escolhido aquela... Até fosse crime, fabricar dessas, de madeira burra! A mentira fosse - mas eu devo de ter arregalado dôidos olhos. Quietos, compostos, confronte, o menino me via. – Carece de ter coragem... - ele me disse. Visse que vinham minhas lágrimas? Doí de responder!” (ROSA, 2006, p.89-90)

Para não ficar a esmo nesta jornada, procurei trabalhos coerentes com a produção artística da área de estudo e que corrobore com a contextualização desta investigação. Busquei identificar trabalhos que dialogassem com as ideias desta, possibilitando novas descobertas e suporte de criação. Tentando me afastar da simples “questão de gosto”, tão

inerente quando escolhemos trabalhos para analisar e nos quais vamos nos debruçar. Assim, houve o cuidado de efetuar um mapeamento de produções relevantes que fossem pertinentes ao tema e atuais. Como requisitos para este mapeamento estavam o tempo, o elemento água, a sombra, o silêncio, a escuridão, a empatia, a atmosfera, a casa, a identidade, o eu e o outro. Além de um prazer de companhia.

“– Eu não sei nadar... O menino sorriu bonito. Afiançou! – Eu também não sei. Sereno, sereno. Eu vi o rio. Via os olhos dele, produziam uma luz. – Que é que a gente sente, quando se tem medo? – ele indagou, mas não estava remoqueando; não pude ter raiva. – Você nunca teve medo? – foi o que me veio, de dizer. Ele respondeu! – Costumo não... - e, passado o tempo dum meu suspiro! – Meu pai disse que não se deve de ter... Ao que meio pasmei. Ainda ele terminou! – ...Meu pai é o homem mais valente deste mundo. Aí o bambalango das águas, a avançada enorme roda-a-roda – o que até hoje, minha vida, avistei, de maior, foi aquele rio. Aquele, daquele dia. As remadas que se escutavam, do canoeiro, a gente podia contar, por duvidar se não satisfaziam termo. – Ah, tu! tem medo não nenhum? - ao canoeiro o menino perguntou, com tom. – Sou barranqueiro! - o canoieirinho tresdisse, repontando de seu orgulho. De tal o menino gostou, porque com a cabeça aprovava. Eu também. O chapéu-de-couro que ele tinha era quase novo. Os olhos, eu sabia e hoje ainda mais sei, pegavam um escurecimento duro. Mesmo com a pouca idade que era a minha, percebi que, de me ver tremido todo assim, o menino tirava aumento para sua coragem. Mas eu aguentei o aque do olhar dele. Aqueles olhos então foram ficando bons, retomando brilho. E o menino pôs a mão na minha. Encostava e ficava fazendo parte melhor da minha pele, no profundo, dêsse a minhas carnes alguma coisa. Era uma mão branca, com os dedos dela delicados. – Você também é animoso... - me disse. Amanheci minha aurora. Mas a vergonha que eu sentia agora era de outra qualidade. (...)” (ROSA, 2006, p.89-90)

Questões espaciais e de forma também foram relevantes para a escolha dos artistas e de suas obras analisadas, projetos que trouxessem algum impacto à minha investigação. Análise que foi feita com base em leitura e com acesso a fotos e vídeos de modo a melhorar, em termos imagéticos e teóricos, meus conhecimentos. “As sínteses me encantam. Ao

mesmo tempo me fazem pensar e sonhar. São a totalidade de pensamento e de imagem. Abrem o pensamento pela imagem, estabilizam a imagem pelo pensamento.” (BACHELARD, 1994, p.82). Obtendo ideias, alimentando a criatividade e entendendo como materializar o que foi pensado, reavaliando posições e percebendo a tendência, ideando o futuro. E foi pelas mãos de artistas plásticos, escultores, performances, dançarinos, designers e arquitetos que encontrei as companhias perfeitas ou melhor, os meninos perfeitos para dar coragem e inspiração nesta travessia.

“(…) Arre vai, o canoero cantou, feio, moda de copla que gente barranqueira usa: *...Meu Rio de São Francisco, nessa maior turvação. vim te dar um gole d água, mas pedir tua benção...* Aí, o desejado, arribamos na outra beira, a de lá. Ao ver, o menino mandou encostar; só descemos. (...) Aonde o menino queria ir?” (ROSA, 2006, p.90)

Nascido em *New York – EUA* em 1951, Bill Viola é uma referência das artes visuais, com uma produção vasta, rica e relevante para a arte, seu trabalho permeia entre as linguagens da instalação, do vídeo e da performance, para construir obras repletas de simbolismo, com forte referência religiosa, espiritual e dos estados da consciência. Bill Viola explora temas como a morte, a vida, o tempo e o efêmero. Com imagens que nos remetem



Fig.03 ▪ *The Messenger*



Fig.04 ▪ *The Messenger*



Fig.05 ▪ *The Messenger*

ao universo do sonho, comumente construídas através de som, luz, os elementos da natureza - água, terra, ar e fogo – o corpo do performer e o tempo de forma fluída e atemporal.

“Eu as coisas - e no meio da travessia não vejo! - só estava era entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais em baixo, bem diverso do em que primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso?” (ROSA, 2006, p.30)

Em seus trabalhos Bill Viola busca colocar o espectador em um ambiente imersivo de som e imagem a fim de fazer de seu trabalho uma experiência de fenômenos espirituais. Para isso cria uma atmosfera através da câmara lenta, ou seja, do tempo, da escala e da repetição. *The Messenger* (1996) é um vídeo de vinte e oito minutos e vinte e oito segundos de duração projetado grande escala em uma tela de 762 x 914.4 x 975.4 centímetros em um looping contínuo. O artista descreveu seu trabalho como:

“A large image is projected on a screen. The image sequence begins with a small, central, luminous, abstract form, shimmering and undulating against a deep blue-black void. Gradually the luminous shape begins to get larger and less distorted, and it soon becomes apparent that we are seeing a human form, illuminated, rising toward us from under the surface of a body of water. The water becomes more still and transparent and the figure more clear on its journey upwards towards us. We identify the figure as a man, pale blue, on his back rising up slowly. After some time, the figure breaks the surface, an act at once startling, relieving and desperate. His pale form emerges into the warm hues of bright light, the water glistening on his body. His eyes immediately open and he releases a long-held breath from the depths, shattering the silence of the image as this forceful primal sound of life resonates momentarily in the space. After a few moments, he inhales deeply, and, with his eyes shut and his mouth closed, he sinks into the depths of the blue-black void to become a shimmering moving

point of light once again. The image then returns to its original state and the cycle begins again.” (SPARROW, p.18, 1996)

Em *The Raft* (2004), vídeo *high-definition* colorido com duração de 10 minutos e 33 segundos projetado na dimensão 396.2 x 223 cm, o que o deixa em tamanho real, em uma sala completamente escura, criando um ambiente imersivo no qual espectador é um observador da cena que transcorre em câmera lenta, em um tempo diferente do real, de um grupo de pessoas, que vão se aglomerando esperando algo, que aparenta ser um ônibus, metrô ou comboio, todos imersos em suas próprias vidas, em seu próprio eu. Essa tranquilidade ilusória é abalada por uma tromba d'água que arrebatou o grupo de ambos os lados. Ao mesmo tempo, o som estrondoso da água invade a sala, imergindo o espectador em uma experiência sonora e visual repleta de reflexões sobre a sociedade, o eu e o outro, o poder da natureza e as simbologias da água.



Fig.06 • *The Raft*

Uma sala completamente escura com uma projeção de 580x326cm e duração de 10 minutos e 16 segundos produzido em *high-definition* colorido, essas são as características físicas da instalação de vídeo e som *The Ascension of Tristan – The Sound of a Mountain Under a Waterfall* (2005). Bill Viola aqui coloca um homem inerte, deitado sobre uma base, semelhante a uma lápide de pedra. Este é levado pela água que se move em um fluxo contrário, antinatural, do chão para o céu. Assim o homem transcende pela água.



Fig.07 ▪ *The Ascension of Tristan*

Nos três trabalhos o artista Bill Viola trabalha com elementos iguais para construir uma atmosfera que capture o espectador em um espaço contemplativo como: o tempo dilatado pela câmera lenta, a penumbra e o som que envolve completamente o espaço que compõem a instalação, a escala que está ligada às premissas dos trabalhos - em *The Raft* é real, humana, e nos outros dois é monumental - a presença do humano e o elemento água. Em *The Ascension of Tristan* e *The Raft* o corpo humano é imerso na água e o espectador imerso no som da água, em *The Messenger* o silêncio do vídeo e do ambiente é o silêncio das águas profundas, que é quebrado pela respiração do performer, que emerge das profundezas. Assim, o artista constrói seu trabalho repleto de elementos simbólicos, que caminham pelo universo da religiosidade e da espiritualidade, em uma experiência transcendental.

“A gente vive repetido, o repetido, e, escorregável, num mim minuto, já está empurrado noutra galho. Acertasse eu com o que depois sabendo fiquei, para de lá de tantos assombros... Um está sempre no escuro, só no último derradeiro é que clareiam a sala. Digo! o real não está na saída nem na chegada! ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.” (ROSA, 2006, p.54)

Som, água e luz são os elementos que constroem grande parte dos trabalhos do artista islandês Finnbogi Pétursson (1959). Dentre esses trabalhos está *Reset* (2011), uma instalação que leva a água para dentro do espaço de exposição. *Reset* é composta por uma grande piscina na qual o artista cria três ondas senoidais circulares, que se cruzam na superfície da água e que são iluminadas por holofotes que projetam os reflexos destes movimentos em diferentes ângulos, que se envolvem e se misturam na parede perpendicular à piscina. As ondas partem de diversos lugares do espelho d'água e são produzidas por uma frequência sonora de 3hz, uma referência a frequência das ondas cerebrais após os sonhos, a onda do entre as mais altas e mais baixas amplitudes, logo o estado mais profundo de relaxamento do corpo e da mente.



Fig.08 ▪ *Reset*



Fig.09 ▪ *Reset*

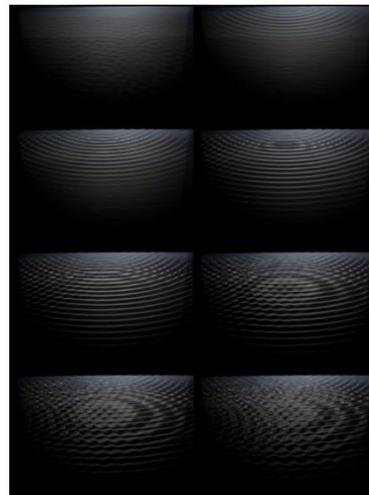


Fig.10 ▪ *Reset*

Pétursson torna em seus trabalhos as ondas sonoras visíveis, com desenhos na água e no espaço em volta, faz sombras do som, imagens do som, som e movimento que

transforma a física do ambiente, carregando o por uma atmosfera e imersiva sonora que afeta todos os sentidos de quem tem a possibilidade de experimentar essas instalações. Sobre seu trabalho Pétursson diz: "*I am always trying to capture phenomena, such as sound, water, fire, shadow and light, and channel them along new grooves, turn them into something other than what they are. These are phenomena that you feel and think about, but never see.*"

"Aquilo era a tristonha travessia, pois então era preciso. Água de rio que arrasta. Dias que durasse, durasse; até meses. Agora, eu não me importava. Hoje, eu penso, o senhor sabe: acho que o sentir da gente volteia, mas em certos modos, rodando em si mas por regras. O prazer muito vira medo, o medo vai vira ódio, o ódio vira esses desesperos? - desespero é bom que vire a maior tristeza, constante então para o um amor - quanta saudade... -; aí, outra esperança já vem... Mas, a brasiinha de tudo, é só o mesmo carvão só. Invenção minha, que tiro por tino. Ah, o que eu prezava de ter era essa instrução do senhor, que dá rumo para se estudar dessas matérias..." (ROSA, 2006, p.195-196)

A *Fondation Beyeler* na cidade Suíça de Basel recebeu, em 2021, *Life* uma instalação *site-specific* do arquiteto e artista plástico dinamarquês Olafur Eliasson. Aberto 24 horas, o público tinha acesso a um prédio sem portas ou janelas, apenas as paredes e a cobertura como barreira. Uma edificação que se funde ao ambiente, exterior e interior, deste modo o artista fez do museu a instalação, um espaço de convivência e contemplação. A arte interage e se funde com o ambiente natural. O tempo é algo relevante no trabalho que se transforma esteticamente ao longo do dia. Um espelho de água verde "leitoso", efeito provocado por corante, repleto de plantas aquáticas invade todo o espaço na galeria, onde o espectador circula por decks de madeira por diversas rotas.



Fig.11 ▪ Life



Fig.12 ▪ Life



Fig.13 ▪ Life



Fig.14 ▪ Life

Olafur mergulha o museu em águas verdes que permite diversas experiências ao longo do dia, de acordo com a incidência da luz do sol. *“With Life, I work actively to create a space of coexistence among those involved in and affected by the exhibition – the art institution, my artwork, the visitors, other beings that join in, the trees and other plants in the park, the urban landscape that surrounds the museum, and beyond. Through collectively exploring the world we share, we can, I hope, make it livable for all species”*. *Life* é uma obra em eterna metamorfose de cores, texturas, formas, sons e cheiros, indo do lúdico ao fantasmagórico; do natural ao antinatural e é isso que torna a instalação potente.

Com o mesmo mote da natureza, do humano, do não humano, da interferência e da relação do homem com o mundo, mais centrado no discurso climático, Olafur Eliasson apresentou em 2003 no *Turbine Hall* da *Tate Modern* de Londres a instalação *The Weather Project*. O artista visual ocupou esse sítio da *Tate* com uma instalação feita com água-céu (espelhos de alumínio no teto), sol (um grande semi-círculo de material translúcido com lâmpadas de monofrequência amarelas por trás) e névoa (fumaça). *The Weather Project* é um semi-círculo de luz que se torna um círculo completo por causa do seu reflexo no teto espelhado feito de painéis de alumínio. O amarelo intenso da luz criava um ambiente quente e completamente amarelo. Entretanto, o calor não era sentido fisicamente. Os espelhos

ampliaram ainda mais o espaço e conferiram ao céu uma característica da água, ao refletir o espectador. O espaço vazio era preenchido por uma névoa e pelo som do maquinário. As sombras e a névoa também ajudaram a criar a atmosfera da obra de Olafur Eliasson: um sol nascendo em meio à névoa. Olafur ocupou a *Tate* com o céu.



Fig.15 • *The Weather Project*



Fig.16 • *The Weather Project*

A instalação proporcionou uma experiência perceptiva e sensorial, que chama nossa atenção para questões climáticas, mas que também nos remete a associações como a da vida privada x pública e a espetacularização da vida. A imaginação podia nos levar ao ambiente futurista do mundo deserto ou a um espaço de meditação e relaxamento. Era possível ao visitante sentir-se no ambiente do planeta vermelho, marte, ou ainda de um cenário romântico de um pôr do sol, um mundo onde tudo e todos são igualmente amarelos, monocromáticos. *The Weather Project* proporcionou aos visitantes da *Tate* toda essa complexidade de sensações e reflexões, bem como uma apreensão e experiência a partir da linguagem minimalista que a obra propunha.

Em *The Weather Project* a escala monumental dá a peça um caráter sublime, que eleva o meio ambiente a um patamar superior com o deus sol poderoso deixando tudo amarelo e com o espectador pequeno em meio a monumentalidade da obra. O teto, que perde o seu limite, reflete o chão, o que inverte a apreensão do espectador, já que o natural é vermos o reflexo do céu ao nível do chão, na água. Diferente de *Life*, que integra a obra

com o sítio e com o seu entorno, e a traz para escala humana em uma simbiose que faz de tudo um.

Em ambos os trabalhos, a atmosfera foi criada de forma a deslocar o espectador para um ambiente imersivo de sensações em uma experiência coletiva, onde os espectadores coproduzem e reproduzem o espaço. O visitante é um agente ativo das instalações, nas quais é possível ver a si mesmo e o outro, onde todos fazem parte da obra. Olafur não tenta criar uma ilusão, a forma como a instalação foi elaborada e construída se revela para a compreensão dos visitantes, o que o artista faz é construir uma atmosfera que nos convida a acreditar que está dentro das nuvens e perto do sol ou em meio a uma integração do humano com o não humano, do homem com a natureza.

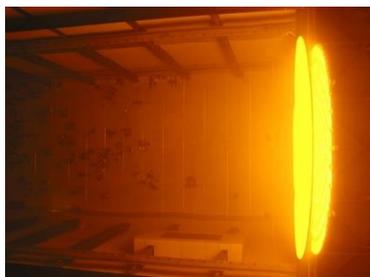


Fig.17 ▪ *The Weather Project*



Fig.18 ▪ *Life*

“Mas foi nesse lugar, no tempo dito, que meus destinos foram fechados. Será que tem um ponto certo, dele a gente não podendo mais voltar para trás? Travessia de minha vida. Guararavacã - o senhor veja, o senhor escreva. As grandes coisas, antes de acontecerem. Agora, o mundo quer ficar sem sertão.”
(ROSA, 2006, p.243)

Em 2018 a *Turbine Hall* da *Tate Modern* de Londres foi ocupada pela artista e ativista cubana Tania Bruguera com seu trabalho *10,148,541*. O nome do trabalho é a soma do número de pessoas que migraram no mundo no ano anterior à exposição somado ao número de migrantes mortos até a data de abertura da exposição, assim a artista expõe a imensa escala de migração e os riscos envolvidos. Bruguera compõem *10,148,541* por uma série de intervenções dentro e ao redor da *Tate Modern*. Uma das ações foi reunir 21 pessoas moram ou trabalham na área com o mesmo código postal da Tate – que foram

Assim a artista cubana, que define seu trabalho como “Arte Útil” pois as pessoas não são espectadoras, mas se envolvem ativamente no trabalho, como participantes. Cobrem o chão do *Turbine Hall* com um piso sensível ao calor, onde os visitantes andam e interagem com ele descalços. O calor do contato da pele com o piso revela o retrato oculto de um jovem chamado *Yousef*, que migrou da Síria para Inglaterra e que conseguiu alcançar o sonho de ter um visto e de entrar na universidade, uma exceção dentro das políticas dos estados e das relações da sociedade com os imigrantes.



Fig.20 ▪ 10,148,541 – *Yousef*



Fig.21 ▪ 10,148,541 – *Yousef*

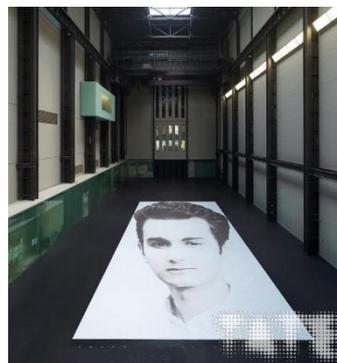


Fig.22 ▪ 10,148,541 – *Yousef*

O uso da imagem de *Yousef* foi uma sugestão de Natalie Bell. Pela dimensão enorme do retrato que está no piso, só é possível revelá-lo se os visitantes trabalharem juntos. Além do piso, o espaço tem outra camada, um som contínuo de baixa frequência que preenche o sítio; para completar, em uma pequena sala junto ao *Turbine Hall* um composto orgânico a base de eucalipto leva as pessoas às lágrimas em *Enforced Empathy*.

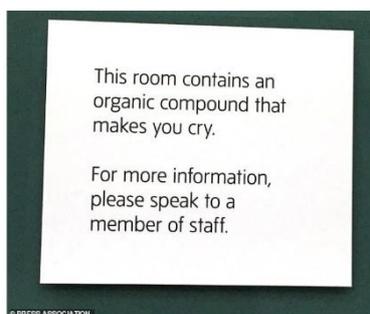


Fig.23 ▪ 10,148,541 – *Enforced Empathy*



Fig.24 ▪ 10,148,541 – *Enforced Empathy*

Travessia, Deus no meio. Quando foi que eu tive minha culpa? Aqui é Minas; lá já é a Bahia? Estive nessas vilas, velhas, altas cidades... Sertão é o sozinho. Compadre meu Quelemém diz! que eu sou muito do sertão? Sertão! É dentro da gente. (ROSA, 2006, p.260)

To Live On (2005) da sul coreana Min Jeong Seo é outro trabalho importante para a construção desta dissertação. Existência, a imortalidade, a eterna busca pela juventude e pela beleza, a morte, a vida e o tempo são o mote desta instalação. Rosas suspensas com a flor imersa em uma infusão médica dentro de sacos plásticos e o caule e folhas no ambiente natural sofrendo a ação do tempo. O que o espectador vê são flores mantidas vivas artificialmente e caules mortos, secos. Uma ambiguidade direta e forte que traz questões humanas existenciais, fundamentais e atemporais. O desejo humano por uma vida eterna, negando o tempo, flores suspensas no tempo, deixando seu rastro, sua sombra na parede. Sobre este trabalho Min Jeong Seo pontua: *"(...) To preserve the beauty of the flowers artificially with the help of the infusion bags points out man's tendency to repress the inevitable fact that we all have to die, and trying to postpone death"*.



Fig.25 ▪ *To Live On*



Fig.26 ▪ *To Live On*



Fig.27 ▪ *To Live On*



Fig.28 ▪ *To Live On*

“Os ruins dias, o castigo do tempo todo ficado, em que falhamos na Coruja, conto malmente. A qualquer narração dessas depõe em falso, porque o extenso de todo sofrido se escapole da memória. E o senhor não esteve lá. O senhor não escutou, em cada anoitecer, a lugúgem do canto da mãe-da-lua. O senhor não pode estabelecer em sua ideia a minha tristeza quinhoã. Até os pássaros, consoante os lugares, vão sendo muito diferentes. Ou são os tempos, travessia da gente?” (ROSA, 2006, p.338)

Coreógrafo, dançarino, diretor, artista plástico e fotógrafo o sérvio de origem húngara Josef Nadj é um artista sem fronteiras, sem barreiras, livre de enquadramentos nos rótulos da contemporaneidade. Desde seus primeiros trabalhos como *Canard Pékinois* (1987), passando por *Paso Doble* (2006) e *Le Corbeaux* (2010) até chegar em *Mnèmosyne* (2018) o que vemos é toda a capacidade múltipla de linguagens carregadas de poética das concepções artísticas de Nadj que está constantemente pesquisando, experimentando e produzindo com novos materiais e novas formas e fusões de disciplinas artísticas.



Fig.29 ▪ *Mnèmosyme*



Fig.30 ▪ *Mnèmosyme*



Fig.31 ▪ *Mnèmosyme*

Mnèmosyne – Memórias de um mundo é uma exposição, instalação e performance que trata das memórias do artista, um trabalho autoral e biográfico composto por um projeto fotográfico e uma performance cênica. Nela o público é conduzido a um ambiente imersivo e se torna observador do mundo de Nadj, em sua jornada pessoal e artística. Fotos em preto e branco de sapos dissecados, objetos e souvenirs, onde cada foto conta uma história e sugere uma relação com o tempo, assim constroem composições fotográficas que introduzem o espectador ao universo do autor. A performance ocorre dentro de uma

câmara escura, uma pequena caixa preta na qual público e performer ficam próximos, preenchida por um som repetitivo e compassado, onde Nadj se apresenta ao público como uma múmia, completam o ambiente um humano duplo do performer, um gato e um pássaro todos mumificados e uma mesa de moldar onde o dançarino molda um animal em barro, que com o passar do tempo ganha novas formas. Assim, Josef Nadj expõe seu mundo em sua plenitude em plena liberdade corporal e criativa, criando com o espectador uma relação íntima e intensa.



Fig.32 ▪ *Mnèmosyme*



Fig.33 ▪ *Mnèmosyme*

“Que: coragem - é o que o coração bate; se não, bate falso. Travessia - do sertão - a toda travessia. Só aquele sol, a assaz claridade - o mundo limpava que nem um tremer d’água. Sertão foi feito é para ser sempre assim: alegrias! E fomos. Terras muito deserdadas, desdoadas de donos, avermelhadas campinas. Lá tinha um caminho novo. (...) Só digo como foi: do prazer mesmo sai a estonteação, como que um perde o bom tino. Porque, viver é muito perigoso...” (ROSA, 2006, p.423)

Dentre os muitos que estiveram comigo nesse barco para ajudar nesta travessia, foram essas algumas das mãos que segurei com mais força e por isso as trouxe para esta dissertação. Mãos que ajudaram a me dar coragem, contudo não posso deixar de citar alguns meninos: Lygia Clark (1920 – 1988. Brasil), Wassily Kandinsky (1917-1944, Rússia),

Friedrich Hundertwasser (1928 – 2000, Áustria) e Helena Almeida (1934 – 2018, Portugal), artistas presentes no meu universo de pesquisa.

Os trabalhos analisados têm como mote: o tempo, a memória, o eu, o meio ambiente e a relação com a natureza, o cotidiano, a solidão, a identidade, o outro e a empatia; temas atemporais. Com forte preocupação com o sítio, observando sempre o espaço e as suas potencialidades, transformando-o, reforçando e dando outros significados. Criando atmosfera e buscando sempre ambientes totais que envolvam o público em uma experiência imersiva. Não se pode negar o carácter espetáculo e/ou comercial de algumas dessas obras, podemos ter essa interpretação. Porém, hoje, é tênue a fronteira entre o entretenimento e a arte, entre o divertimento e a contemplação, entre a moda e a estética, afinal vivemos na sociedade do espetáculo, da economia voraz que fagocita tudo e transforma em produto. “Tudo se ativa quando se acumulam as contradições” (BACHELARD, 2003, p.56). Logo, me ative nesta linha, busquei um olhar sobre a estética, a relevância social e cultural, a linguagem, a construção da atmosfera e as compreensões aferidas.

Sendo assim, percebo que os artistas abordados oscilam entre diversas linguagens em investigações e produções transfronteiriças. São obras de arte que oferecem a oportunidade de ativar os sentidos, com uma ampla gama de materiais para construir um discurso e ativar, não apenas a visão, mas toda a capacidade sensorial do espectador. Vemos de diversas poéticas repletas de camadas, significados e desdobramentos. E que acentua a arte como um lugar de encontro, imaginação e discussão.

“Sertão velho de idades. Porque - serra pede serra – e dessas, altas, é que o senhor vê bem! como é que o sertão vem e volta. Não adianta se dar as costas. Ele beira aqui, e vai beirar outros lugares, tão distantes. Rumor dele se escuta. Sertão sendo do sol e os pássaros! urubú, gavião – que sempre vôam, às imensidões, por sobre... Travessia perigosa, mas é a da vida. Sertão que se alteia e se abaixa. Mas que as curvas dos campos estendem sempre para mais longe. Ali envelhece vento.” (ROSA, 2006, p.456)

04 ▪ O lugar de onde se vê: espaço poético, criação, pertinência, percepção

A elaboração e produção deste trabalho é uma experiência pessoal e individual de executar uma peça artística no entre das linguagens, visto que as possibilidades de linguagens artísticas é uma questão que me coloca em estado de torpor em minhas horas perigosas. A análise dos trabalhos singulares, com múltiplas linguagens e proposta diversas de representação, como já pontuei, foram fundamentais para atravessar esse rio. Foi em busca de uma base sólida e consistente o que ingressei no mestrado em Criação Artística Contemporânea na Universidade de Aveiro.

Como arquiteto, ator e cenógrafo não me sentia seguro para criar e conceber nas artes plásticas, sobretudo sozinho. Venho de áreas onde o trabalho é coletivo; não se faz arquitetura sem pedreiros, pintores, eletricitas, engenheiros, clientes... não se faz teatro sem iluminador, cenógrafo, atores, figurinistas... Contudo, como sou um artista teatral e arquiteto, já havia conseguido algo diferenciado, que é o olhar de dentro da obra, como o cenógrafo faz, e de fora da obra como de costume na arquitetura.

O espaço é o meu lugar de trabalho e um dos motivos na escolha dos trabalhos estudados, todos com uma relação forte com o espaço; “o espaço, o grande espaço, é o amigo do ser.” (BACHELARD, 2003, p.211). Tentar perceber o olhar dos artistas na criação, procurar compreender a maneira como o artista se entrega em suas horas perigosas, como cria na multiplicidade. Logo, compreendi que deveria olhar para o teatro e para a arquitetura, para as linguagens que domino, para minha origem, minha história, afinal “(...) que lindo objeto dinâmico é o caminho” (BACHELARD, 2003, p.30). Em meio ao meu devaneio percebi que deveria, em uma perspectiva etnográfica na qual a visão do etnógrafo se funde com a do etnografado, buscar pelo olhar antropológico sobre mim mesmo e sobre este trabalho. “Toda pessoa deveria então falar de suas estradas, de suas encruzilhadas, de

seus bancos. Toda pessoa deveria fazer o cadastro de seus campos perdidos” (BACHELARD, 2003, p.31).

Desta maneira fazer um simples relato dos meus campos encontrados e discorrer sobre como venho buscando o meu lugar de fala sobre o trabalho a partir do meu olhar como artista. Pela formação como arquiteto e ator, o espaço sempre foi o meu lugar de trabalho, matéria-prima básica, primordial e inicial para a minha criação, elaboração e produção, além do espaço-corpo, afinal também sou ator. Esse conhecimento somado a um início de pesquisa e experimentações no universo do vídeo e das artes visuais fomentam inquietações sobre a especificidade da linguagem artística, arte e estética contemporânea relacionadas à ideia de espaço e obra.

“De onde vêm esses devaneios tão frescos e tão antigos? O espelho das águas? É o único espelho que tem uma vida interior. Como estão próximos, numa água tranqüila, a superfície e a profundidade! Profundidade e superfície encontram-se reconciliadas. Quanto mais profunda é a água, mais claro é o espelho. A luz vem dos abismos. Profundidade e superfície pertencem uma à outra, e o devaneio das águas dormentes vai de uma à outra, interminavelmente. O sonhador sonha sua própria profundidade.” (BACHELARD, 1996, p.189)

Nesta breve análise, ao meu ver necessária para a construção deste projeto de conclusão de curso, recorrerei às referências aos trabalhos de Robert Wilson, além dos já referidos, Josef Nadj, Olafur Eliasson e Bruguera. Também vou incluir um trabalho coletivo do qual participei, e que percebo como uma experiência acerca das linguagens e suas fronteiras e a relação da obra com o espaço. Afinal, pontua Bachelard: “O poeta sabe tudo isso. Mas, para expressar à sua maneira o que são esses universos criados pelo acaso nos confins de um desenho e de um devaneio, ele vai habitá-los” (BACHELARD, 2003, p.152).

Sobre cenografia, em *Antitratado de Cenografia* (1999) o cenógrafo italiano radicado no Brasil Gianni Ratto situa a cenografia em uma perspectiva de elemento acessório,

fazendo parte de uma amalgamada no contexto geral do evento que ela compõe. E, como tal, deve se basear no texto e nas ideias do diretor, servindo de instrumento para a criação, num espaço no qual o cenógrafo é um fazedor e não um criador. “(...) O cenógrafo, antes de mais nada, deve ter consciência de seu papel que, em primeiro lugar, é o de um colaborador que põe à disposição do espetáculo sua criatividade, sua cultura e sua personalidade” (RATTO, 1999, p.22-23).

A educadora e cenógrafa norte-americana Pamela Howard, relata em seu livro *O que é Cenografia?* (2015) que pediu para alguns cenógrafos de diferentes nacionalidades definirem cenografia. Fez isso em algumas das edições da *Quadrienal de Praga* e do *World Stage Design Festival* e publicou 51 respostas em seu livro. Seguem algumas:

“(...) Peter Cook (Austrália): Cenografia é o léxico visual da criação teatral. (...) Lídia Kosovski (Brasil): É uma matéria que amplia a poesia inscrita no gesto do ator. (...) José Carlos Serroni (Brasil): Cenografia é a dramatização do espaço. (...) Michael Levine (Canadá): Cenografia é a manifestação física do espaço imaginário. (...) Neesren Hussein (Egito): O que é cenografia hoje? A mudança constante da percepção do corpo, do espaço, do tempo e do significado. (...) Ramon Ivars (Espanha): Cenografia é o material tangível dos sonhos. (...) Dionysis Fotopoulos (Grécia): Um projeto autônomo que ultrapassa a palavra: uma imagem metalinguística. (...) Astrid Almkhlaafy (Cingapura): Invocação de um espaço imersivo de experiência. (...) Bob Schmidt (Estados Unidos): Articulação do espaço e da informação visual em artes temporárias. (...)” (HOWARD, 2015, p.19-23)

O que G. Ratto argumenta, não é o que usualmente constatamos na produção cenográfica contemporânea. Observamos artistas que trabalham com e no espaço tridimensional, do universo complexo e diverso dos cenários, sendo estes considerados, por si só, como objeto artístico. Em *O Laboratório Transdisciplinar de Cenografia (LTC) - Locus do Espaço e Desenho da Cena no Brasil* (2016) a pesquisadora, cenógrafa, artista plástica e educadora Sônia M. C. Paiva, afirma que: “Seja lá qual for o significado dado para a cenografia, podemos afirmar certamente que ela é complexidade. Dessa forma,

entendemos que este campo é muito mais que apenas uma simples representação do objeto e sabemos que se estende para além do teatro, como muitos não conseguem vislumbrar” (PAIVA, 2016, p.36).

Um trabalho de vanguarda que exemplifica a complexidade argumentada por S. Paiva é *Einstein on the Beach* (1976) do cenógrafo, diretor e artista visual Robert Wilson em conjunto com o compositor Philip Glass. É uma ópera na qual Wilson trabalha o tempo dilatado, produzido pelas pausas longas e movimentos lentos e marcados dos atores e dançarinos, que produzem imagens fixas derivadas de posturas estáticas, que potencializam a teatralidade da obra e criam imagens cênicas.

Em seu processo de criação, R. Wilson desenha todas as cenas dos seus espetáculos, produzindo, como no cinema, uma série de *storyboards*. Wilson cria seus espetáculos para o tradicional palco italiano, dentro da caixa cênica, quase sempre branca, mantendo a “quarta parede”. Onde o espectador passivo se vê diante de uma sequência de desenhos cênicos construídos de luz, som, cenário, maquiagem, figurino e ator em um espaço considerado em sua totalidade. Esse ambiente imersivo leva o espectador a uma atmosfera singular, pois se altera a cada movimento, seja ele pequeno ou grande, do ator, da luz ou de um objeto cênico, em uma sucessão de imagens em movimento.

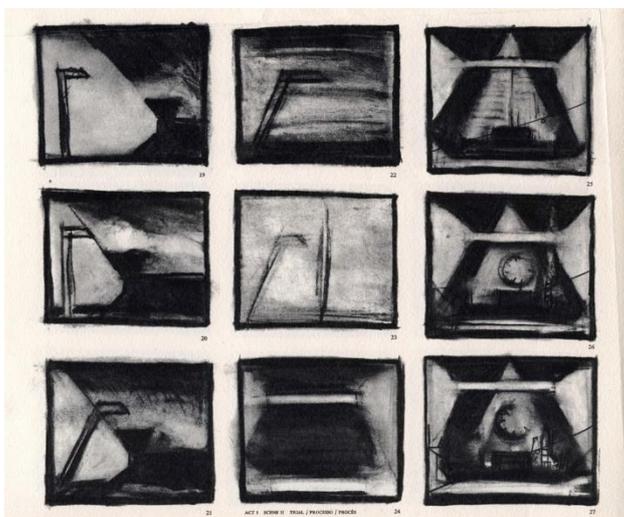


Fig.34 ▪ *Einstein on the Beach*



Fig.35 ▪ *Einstein on the Beach*



Fig.36 ▪ *Einstein on the Beach*

Josef Nadj em *Mnémosyne – Memórias de um mundo rompe com os formatos*. A exemplo dos espetáculos de Robert Wilson, se sustentam nas imagens, no som e no movimento, e não no texto. Contudo, diferente de Wilson, em *Mnémosyne*, Josef Nadj quebra a “quarta parede”. Quando Nadj constrói seu espetáculo dentro de uma pequena caixa preta que abriga o público e o performance, ele estabelece um ambiente de proximidade, intimidade e principalmente cumplicidade e abre um diálogo entre público e performer, trazendo o espectador para dentro do espetáculo. Destaco que a exposição fotográfica é parte fundamental da obra de Nadj, já que coloca o público em relação estreita com o artista, envolvendo-o em seu universo e preparando o espectador para o estado de imersão.

Mnémosyne e *Einstein on the Beach* são trabalhos singulares que nos apresentam a criação com a integração de diversas linguagens de forma a construir um discurso e um trabalho múltiplo de linguagens. A combinação de meios e suportes é um modo de criação que potencia, por vezes, o “campo expandido”. Nos trabalhos artísticos atuais a pureza da materialidade é rara. Isso fica mais evidente no teatro e na instalação, que são manifestações artísticas que tem como um de seus aspectos o atributo de absorver linguagens e novidades técnicas e tecnológicas. Por essa razão a instalação artística torna-se difícil de descrever ou de configurar.

“'Installation art' is a term that loosely refers to the type of art into which the viewer physically enters, and which is often described as 'theatrical', 'immersive' or 'experiential'. However, the sheer diversity in terms of appearance, content and scope of the work produced today under this name, and the freedom with which the term is used, almost preclude it from having any meaning. The word 'installation' has now expanded to describe any arrangement of objects in any given space, to the point where it can happily be applied even to a conventional display of paintings on a wall.”
(BISHOP, 2011, p.06)

A definição de instalação artística que Claire Bishop nos apresenta no livro *Installation Art* (2011) cabe perfeitamente nas diversas definições que Pamela Howard coleta para tentar definir a cenografia. Ambas as linguagens têm em comum: espaço tridimensional, tempo, objeto e público. Outro atributo é a efemeridade, o evento tem uma agenda que define o começo e o fim, fazendo daquele momento único, onde “*a more fundamental idea: the human being who constitutes the subject of that experience*” reitera Bishop.



Fig.37 ▪ *The Weather Project*

Como exemplo podemos citar a instalação artística *The Weather Project*, já citado nesta dissertação. Olafur Eliasson construiu uma obra composta por refletores no teto, um grande semicírculo de material translúcido com lâmpadas de monofrequência amarelas por trás e fumaça. Como já sinalizado, a instalação de Eliasson tem escala monumental e natureza sublime o que contrasta com o minimalismo da obra, onde a atmosfera imersiva desloca o público da realidade, proporcionando uma experiência perceptiva e sensorial, repleta de complexidade, reflexões, apreensão e experiência.

“The argument, then, is that installation art presupposes a viewing subject who physically enters into the work to experience it, and that it is possible to categorise works of installation by the type of experience that they structure for the viewer. Of course, it is

possible to say that all art presumes a subject - insofar as it is made by a subject (the artist) and is received by a subject (the viewer). In the case of traditional painting and sculpture, however, each element of this three-way communication (artist- work of art - viewer) is relatively discrete. By contrast, installation art from its inception in the 1960's sought to break radically with this paradigm: instead of making a self-contained object, artists began to work in specific locations, where the entire space was treated as a single situation into which the viewer enters. The work of art was then dismantled and often destroyed as soon as this period of exhibition was over, and this ephemeral, site-responsive agenda further insists on the viewer's first-hand experience." (BISHOP, 2011, p.10)

O pesquisador e professor Milton Sogabe afirma que a instalação artística "(...) surge com a característica de explorar o espaço tridimensional, como um ambiente no qual o público pode ingressar fisicamente e vivenciar os eventos lá presentes" (SOGABE, 2008, p.1984). No artigo *O Espaço das Instalações: objeto, imagem e público* (2008), Milton Sogabe nos apresenta configurações espaciais das instalações artísticas, o que chama de "situações esquemáticas". Faz um recorte temporal da "situação 01", anos 70, e sua transformação até chegar a "situação 03", nos anos 90. Essas "situações" foram sendo reconfiguradas de acordo com a influência e o uso tecnológico na criação das instalações artísticas. Logo, as novas tecnologias permitem ao artista se manifestar além da materialidade, a ponto de dispensar objetos reais criando um espaço completamente digital, um ciberespaço, este seria para Sogabe a "situação 03". É bom ressaltar que as "situações esquemáticas" não estão presas no tempo, a configuração espacial da "situação 1" surge com as primeiras

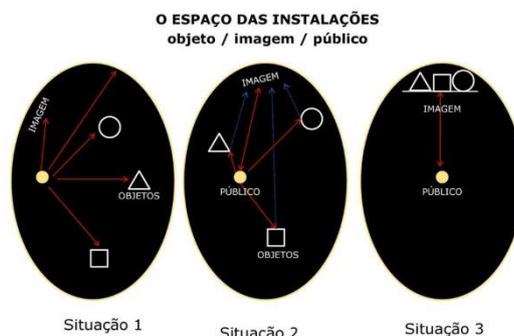


Fig.38 ▪ *Situações Espaciais das Instalações Artísticas*

instalações nos anos 70 e continua a ser uma forma de relação da obra com o sítio usado até hoje.

Um exemplo é *The Weather Project* que segue o caminho oposto à tendência e faz um trabalho completamente analógico, sem interação digital, vídeo ou multimídias, o que seria para M. Sogabe a “situação 1”. “Nesta primeira situação, que é mais característica das instalações nos anos 70, observamos a presença do público dentro de um espaço se relacionando com objetos, imagem e o ambiente em si” (SOGABE, 2008, p.1985). Contudo, é um trabalho repleto de inovação tecnológica.

Em *The Weather Project* o visitante está dentro da instalação, onde é possível se ver, por causa dos objetos reflexivos instalados no teto, e ver o outro; o público é parte da obra. Como já mencionado, Olafur Eliasson constrói uma atmosfera que convida o visitante a acreditar que está dentro das nuvens e perto do sol. Nas instalações que compõem *10,148,541* de Tania Bruguera o público não só está inserido como é fundamental para o acontecimento da instalação, já que a obra *Yousef* só se conclui com o caminhar do espectador sobre o piso e em *Enforced Empathy* sem as lágrimas do público não há instalação. “(...) *in a work of installation art, the space, and the ensemble of elements within it, are regarded in their entirety as a singular entity. Installation art creates a situation into which the viewer physically enters, and insists that you regard this as a singular totality*” (BISHOP, 2011, p.10). A instalação artística só está plena em sua totalidade com o público dentro da obra, não necessariamente sendo parte integrante, mas vivenciando-a. No caso de *Enforced Empathy* o público é a própria instalação.



Fig.39 ▪ *10,148,541 - Yousef*

Mnèmosyne consta de três peças: uma exposição fotográfica, uma instalação e uma performance em um evento único. Assim, J. Nadj consegue transformar os espaços e a relação do espectador com o objeto artístico de acordo com a linguagem apresentada. O que liga os trabalhos em *Mnèmosyne* é a imagem da rã como representação de “modelos simbólicos do seu desejo de hibridização”, explica o artista em comunicado de imprensa divulgado pelo Teatro Nacional São João/ TNSJ. O trabalho é uma fusão de disciplinas nas quais as linguagens se cruzam com o objetivo de criar imagens e dar ao público uma experiência imersiva e única.



Fig.40 ▪ *Mnèmosyne*



Fig.41 ▪ *Mnèmosyne*



Fig.42 ▪ *Mnèmosyne*

É certo que cenografia e instalação artística buscam a imersão do público, que não deve só vê-las, mas também vivenciá-las. É essencial deslocar o espectador para dentro do universo da obra, e as vezes do artista, para isso, a obra deve estimular as sensações e criar atmosfera, que depende do espaço onde são produzidas, seja um teatro, uma galeria, uma sala, um corredor, um átrio, uma praça, uma varanda, um jardim ou uma rua. Dessa forma, é imprescindível que se consiga deslocar o visitante, atribuindo dramaticidade e poesia ao espaço, tornando-o um ambiente imersivo. “O espaço está silencioso, vazio e inerte, esperando a liberação para a vida do drama. Independente do tamanho, da forma e da proporção, o espaço tem de ser conquistado, aproveitado e modificado por seus *animateurs* (...)” (HOWARD, 2017, p.37).

A obra deve absorver o espaço à sua volta, reconstruindo-o em significantes e significados, apropriando-se deste em ideias e conceitos, se funde ao espaço e se afirma nele. Cenografia e Instalação são construções de um espaço poético em um lugar e em um tempo determinado. “Mesmo na reprodução mais perfeita falta uma coisa: o aqui e agora

da obra de arte – a sua existência única no lugar em que se encontra. É, todavia, nessa existência única e apenas aí, que se cumpre a história à qual, no decurso da sua existência, ela esteve submetida” (BENJAMIN, 1992, p.77). São obras efêmeras, um evento passageiro, uma experiência única que não pode ser replicada nas mesmas condições.

Cenário e instalações são formas de expressão artísticas que se aproximam em forma e linguagem, a diferença fundamental é a presença física do ator. A presença do espectador na instalação não a torna teatro, nem faz da instalação cenário, uma vez que o espectador não está munido de funções e ações dramáticas. Mesmo interagindo com a instalação o espectador não é visto como um performer, não é um ator em cena onde a instalação é cenário. O ator tem em seu corpo e voz matéria e espaço da criação e produção artística.

Idealizado, orientado e dirigido pela artista e educadora brasileira Sônia Maria Caldeira Paiva a obra experimental *The Drawing Narratives Experience* (2019) é o resultado de quatro anos de pesquisa de uma iniciativa de criação, elaboração e produção de forma colaborativa com alunos e pesquisadores que faziam parte do Laboratório Transdisciplinar de Cenografia - LCT, projeto de extensão da Universidade de Brasília - UnB sob coordenação de Paiva, e ao qual tive o privilégio de participar. Partiu da leitura dos textos do educador e matemático Ubiratan D'Ambrósio sobre Etnomatemática somado a pesquisa sobre a matéria, o elemento areia e a abrangente e variada série de experiências e estudos do LCT sobre a teoria do “Ponto, Linha e Plano” de Kandinsky, técnicas de fotografia, iluminação, vídeo, maquiagem, figurino, sonorização e sonoplastia.



Fig. 43 ▪ *Drawing Narratives*



Fig. 44 ▪ *Drawing Narratives*



Fig. 45 ▪ *Drawing Narratives*

Desde o princípio da sua criação *The Drawing Narratives Experience* tinha a intenção de ter a participação efetiva do outro (espectador) na obra e buscava romper a linha tênue

entre cenário e instalação. Em *Einstein on the Beach* e *Mnémosyne* criam um ambiente de intimidade e cumplicidade entre espectador e performer, em ambos o público é imerso no evento teatral, como testemunha, mas sem participação na ação cênica. O que o LTC e Paiva pretendiam era ter um outro criador. Foi na Semiótica e Linguística que Sônia Paiva foi buscar o termo “actante”, frequentemente utilizado para indicar o agente atuante em uma ação. Isto posto, passamos a pensar e nos referir aos espectadores como actantes.



Fig. 46 • *Drawing Narratives*



Fig. 47 • *Drawing Narratives*



Fig. 48 • *Drawing Narratives*

Assim, *The Drawing Narratives Experience* foi construído como um espetáculo workshop performático de 03 horas de duração, com intervalo de 30 minutos, momento em que oferecemos um lanche, fundamental no estímulo sensorial e para quebrar a barreira

entre os artistas e o público (actante), de forma calorosa e aconchegante. Com isso todos os participantes do evento estavam no mesmo patamar, éramos todos actantes. Este “actante” era motivado por uma relação direta com o narrador/performer (Sônia Paiva), por atores/performers (membros do LTC) e músicos, fotógrafos e iluminadores, todos presentes em cena. As linguagens, além de se cruzarem, às vezes se fundem, *The Drawing Narratives Experience* é um evento único, no mesmo espaço.

Para mais, era deixar a atmosfera criada alcançar os sentidos, capturá-las e mergulhá-las naquele espaço de modo a deixar os “actantes” sempre com desejo e curiosidade sobre o acontecimento posterior, de experimentar o ato de criar e a criação. Cabia aos performers instigar os “actantes” por meio de um processo fluido e dinâmico com música, histórias, movimento e afeto. Por fim, este acabava tomando consciência de criador, e elaborador de uma obra coletiva, um pequeno universo imagético, efêmero e afetivo criado por todos em 03 horas de experiências narrativas e visuais. Essa imersão estimulou o devaneio de cada um dos envolvidos em uma hora perigosa comum. Este trabalho, assim como o de Nadj, Eliasson, Bruguera e Wilson pesquisam e incorporam várias linguagens artísticas na construção de seus projetos que, independente da relação com o espectador, procura colocar este em uma relação de confronto com a realidade, através de ponderações e sentimentos ali experimentados.

“Pois em todas essas performances busca-se unir o que se sabe ao que se ignora, ser ao mesmo tempo *performers* a exibirem suas competências e espectadores a observarem o que essas competências podem produzir num contexto novo, junto a outros espectadores. Os artistas, assim como os pesquisadores, constroem a cena em que a manifestação e o efeito de suas competências são expostos, tornando-os incertos nos termos do idioma novo que traduz uma nova aventura intelectual. O efeito do idioma não pode ser antecipado. Ele exige espectadores que desempenhem o papel de intérpretes ativos, que elaborem sua própria tradução para apropriar-se da “história” e fazer dela sua própria história.” (RANCIÈRE, 2012, p.25)

As obras analisadas buscam totalidades singulares que criam atmosferas únicas e levam o público à imersão. Podemos entender essa “totalidade” como uma singularidade da cenografia e da instalação em pensar o espaço como um todo, mas também por se constituir por outras linguagens. Escultura, pintura, vídeo, fotografia, música, arquitetura e performance podem somados conceber um todo, numa trama para criar a atmosfera e a relação necessária para envolver o público em um espaço imersivo. Cada obra tem sua peculiaridade e o seu processo, mas o que as distingue é a relação que tem com o público, com o tempo e com o espaço. E reforçam o fato que espectador e obra de arte não são passivos, estão em um estado de troca e até mesmo simbiose.

“As imagens dependem da realidade que traduzem, mas em todas as realidades traduzidas procuram constituir espaços contemplativos (imersivos) com o objectivo de colocar o observador perante essa realidade apresentada, atribuindo dessa forma à imagem uma qualidade simulacral que compreende uma perda do senso da realidade.” (BASTOS, 2006, p.212)

Penso que a criatividade não tem limites e por isso não deve ter fronteiras. O artista trabalha na inquietude e precisa de mobilidade para criar, para ter conceito. O percurso da criação é que acaba por definir a ou as linguagens, é a obra que define o processo e é a criatividade da artista que vai levá-lo ao necessário para se expressar. Cabe ao artista estudar e se renovar, manter-se consciente da importância do conhecimento técnico e embasamento teórico na formulação do seu trabalho, da sua obra. Para além dos questionamentos acerca do meio ou de uma linguagem específica, vale a desapropriação da especificidade, ou seja, o não pertencimento. Ou melhor, novos modos de pertencimento, num movimento de reflexão sobre a mutação daquilo que conhecemos como arte, e que está em constante ebulição, em constante mutação.

05 ▪ Em louvor do espaço, da sombra e da atmosfera

Um dos objetivos para a elaboração da peça artística que compõem a parte prática deste trabalho é construir um espaço que seja poroso, vivenciado, sensorial e praticado, pois acredito que, independente do sítio escolhido pelo artista, a arte potencializa espaços, “o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde tem lugar os acontecimentos” (BONDÍA, 2001, p.24). Empenhar em produzir um lugar para ser experimentado, pleno em latência e possibilidades.

“O espaço convida a ação, e antes da ação a imaginação trabalha. Ela ceiva e lavra. Seria preciso falar dos benefícios prestados por todas essas ações imaginárias” (BACHELARD, 2003, p.31). O espaço que o ato artístico ocupa, seja um lugar tradicional - museu, galeria, teatro, centro cultural, dentre outros – ou não tradicional – praças, ruas, túneis, estações de comboio ou o fundo do mar – é o lugar do acontecimento, do encontro, das relações sensoriais, emotivas e intelectuais, da experiência, do embate, da contestação e do belo. Não importa o lugar, qualquer lugar é lugar da arte, da fruição poética. “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca (...)” (BONDÍA, 2001, p.21). A arte deve ser capaz de potencializar e ser potencializada pelo espaço, de expandir suas fronteiras com o propósito de alcançar o espectador permeando suas emoções, sensações e ação.

“É incapaz de experiência aquele que se põe, ou se opõe, ou se impõem, ou se propõe, mas não se ‘ex-põe’. É incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre” (BONDÍA, 2002, p.25)

Assim, o projeto busca estabelecer um diálogo entre o espaço (cubo branco), a atmosfera e os estímulos sensoriais. E para isso, neste trabalho, a atmosfera é essencial.

“(...) Como se podem projectar coisas assim, que têm uma presença tão bela e natural que me toca sempre de novo.

Uma denominação para isso é a atmosfera. Todos nós a conhecemos: vemos uma pessoa e temos uma primeira impressão. (...) Entro num edifício e vejo um espaço e transmite-se uma atmosfera e numa fracção de segundo sinto o que é.

A atmosfera comunica com a nossa percepção emocional, isto é, a percepção que funciona de forma instintiva e que o ser humano possui para sobreviver. Há situações em que não podemos perder tempo a pensar se gostamos ou não de alguma coisa. se devemos ou não saltar e fugir. Existe algo em nós que comunica imediatamente connosco. Compreensão imediata, ligação emocional imediata, recusa imediata.” (ZUMTHOR, 2006, p.10 e 12)

Uma das preocupações centrais no discurso e nos projetos de P. Zumthor são as relações humanas com o espaço, ele acredita na “relação recíproca entre as pessoas e as coisas”. Defende que a atmosfera pode e deve ser criada, como na música, com dispositivos, ferramentas, procedimentos e instrumentos para sensibilizar o outro.

“Agora, o que é que me tocou? Tudo. Tudo, as coisas, as pessoas, o ar, ruídos, sons, cores, presenças materiais, texturas e também formas. Formas que consigo compreender. Formas que posso tentar ler. Formas que acho belas. E o que é que me tocou para além disso? A minha disposição, os meus sentimentos, a minha expectativa na altura em que ali estive sentado E vem-me à cabeça esta famosa frase inglesa que remete a Platão: *‘Beauty is in the eye of the beholder.’* Isto é: tudo existe apenas dentro de mim.” (ZUMTHOR, 2006, p.12)

No teatro a expressão atmosfera comumente é utilizada em relação ao processo de criação do diretor e dos atores, e da “*atmosfera de cena*”, termo do livro *Para o Ator* de Michael Chekhov que define a atmosfera como sendo “*a alma ou a essência da performance*” (CHEKHOV, 2010, p. 73) ou seja, a atmosfera é essencial no exercício laboral

do ator, na construção do personagem e em cena. A atmosfera, para M. Chekhov é a responsável por sustentar a atuação do ator e por envolver o espectador na cena; ela toca ambos. Assim como Zumthor em relação à arquitetura, afirma que praticamente tudo que aparece no espaço teatral e em cena pode ter a finalidade de construir atmosfera, e que é possível identificar elementos que tornam isso possível.

“Mas as atmosferas são ilimitadas e podem ser encontradas em toda a parte. Cada paisagem, rua, casa ou sala; uma biblioteca, um hospital, uma catedral, um ruidoso restaurante, um museu; a manhã, o entardecer, a noite; primavera, verão, outono e inverno - cada fenômeno e cada evento possui sua própria atmosfera particular.” (CHEKHOV, 2003, p.58).

Para compreender sobre este desejo, ou melhor, pretensão de construir uma peça artística com atmosfera própria, me atento a uma análise da atmosfera descrita por Junichiró Tanizaki no seu livro clássico *Elogio da Sombra*, caracterizando a atmosfera experimentada. “E, se existe experiência, é de uma verdadeira experiência da imaginação que se deveria falar. A realidade nua amorteceria essa experiência de uma poética do sensível” (BACHELARD, 1996, p.194). Para tal, utilizam-se alguns desenvolvimentos teóricos de Gernot Böhme, Peter Zumthor, Gaston Bachelard e Fátima Pombo articulando-os com a obra em questão. Esta abordagem parte da consideração de Gernot Böhme que identifica a categoria do sublime como uma das quatro atmosferas exploradas pela estética clássica, sendo as outras: o belo, as atmosferas descaracterizadas e a aura (como atmosfera em si mesma).

Inicialmente importa compreender se *Elogio da Sombra* comporta elementos na sua composição que nos levem a experimentar a atmosfera, que Fátima Pombo afirma ser “(...) o resultado que evoca os vários semblantes da experiência perceptiva. Atmosfera é uma construção a partir da combinação e sinestesia das qualidades estéticas (sensoriais) das coisas que "aparecem" na relação sujeito-objeto" (POMBO, 2018, P.113).

No início do seu livro, *Atmosphären*, Peter Zumthor, expressa uma ideia de atmosfera que parte do seu caderno de apontamentos:

“É Quinta-feira Santa de 2003. Sou eu. Estou ali sentado, uma praça ao sol, uma arcada grande, longa, alta e bonita ao sol. A praça – frente de casas, igreja, monumentos – como panorama à minha frente. A parede do café nas minhas costas. A densidade certa de pessoas. Um mercado de flores. Sol. Onze horas. (...) Agora, o que é que me tocou? Tudo, as coisas, as pessoas, o ar, os ruídos, sons, cores, presenças materiais, texturas e também formas. Formas que consigo compreender. Formas que posso tentar ler. Formas que acho belas. E o que é que me tocou para além disso? A minha disposição, os meus sentimentos, a minha expectativa na altura em que estive ali sentado. E vem-me à cabeça esta famosa frase inglesa que remete a Platão: ‘*Beauty is in the eye of the beholder.*’ Isto é: tudo existe apenas dentro de mim. Mas depois faço a experiência e elimino a praça. E já não tenho os mesmos sentimentos. Uma experiência simples, desculpem a simplicidade do meu pensamento. Mas ao eliminar a praça – os meus sentimentos desaparecem. Naquela altura, nunca os teria tido da mesma forma sem a atmosfera da praça. Lógico.” (ZUMTHOR, 2009, p.14,16)

A partir deste exercício, percebe-se um conjunto multissensorial de elementos que são trazidos pelo autor através da escrita, levando-nos a ver, ouvir, sentir a temperatura do espaço, a sua disposição corporal, as formas dos edifícios, etc. de forma indireta, numa exposição feita pela palavra com o recurso a determinadas imagens do espaço.

Em *Elogio da Sombra* essa é, aliás, uma das suas principais características. A quantidade e tipologia de sensações são de naturezas extremamente diversificadas do início ao fim do livro, provocando um “*ah!*” constante que é tradicional da cultura japonesa, tal como referido por Fátima Pombo quando abre o capítulo *Homo Faber* em “*Das coisas belas e desenhadas*”. Junichiro Tanizaki expõe-nos perante a sua cultura através de nós mesmos, apoiando-se nas experiências que já temos impressas em nós, pelas vivências que trazemos da nossa própria cultura (ocidental), com a qual, aliás, este autor faz muitas vezes comparações, construindo assim uma ponte sensível.

Juhani Pallasma, por sua vez, também apresenta a atmosfera como uma experiência multissensorial, por meio da qual a percepção é experimentada de forma única: com todos os sentidos de uma só vez, semelhante ao sentido de primeira impressão, algo que, segundo P. Zumthor diz na sua introdução, se sente numa fração de segundos quando se entra num espaço, comunicando com o “instinto de sobrevivência”. Gernot Böhme enfatiza ainda que “(...) *we obviously have a rich vocabulary at our disposal to characterize atmospheres, that is, as serene, melancholy, depressing, uplifting, imposing, inviting, and erotic*” (BÖHME, 1993, p.14).

No caso de Böhme, o conceito de atmosfera é caracterizado a partir de aspectos que já tinham sido explanados na definição de aura por W. Benjamin:

“To summarize: according to Benjamin, something like aura can be sensed not only in art products or even only in original works of art, To sense aura means to absorb it into one’s own bodily disposition. What is sensed is an indeterminate, spatially diffused quality of feeling.” (BÖHME, 1996. p.18)

Recorrendo à filosofia do corpo de Herman Schmitz, Böhme consolida o conceito de atmosfera: “*Schmitz’ concept of atmosphere, in turn, has a precursor in Ludwig Klages’ talk of the ‘reality of images’*” (BÖHME, 1993, p. 19).

Através destas referências Gernor Böhme atribui ao conceito de atmosfera as seguintes características: é necessário um estado de descanso, de relaxamento, de contemplação, “uma tarde de verão” que apoia a experiência da atmosfera, assim como uma pré-disposição necessária para experimentar a atmosfera, a qual se situa entre o sujeito e o objeto do qual esta emana, em vez de ser apenas um produto do próprio indivíduo.

Tal consideração pode ser encontrada na citação acima de P. Zumthor: a sua disposição e a própria praça, sem a qual, também não existe atmosfera. Zumthor encontra-

se então com G. Böhme, no estabelecimento de uma relação de reciprocidade entre o sujeito e o objeto para a construção da atmosfera.

Tomando em consideração o formato da obra *Elogio da Sombra* — como um tecido composto por texto, com fortes traços irônicos — pode-se partir do princípio que a experiência da atmosfera exige do espectador, logo à partida, algum tempo no seu sofá, ou deitado, como Walter Benjamin, enquanto respira as montanhas. No entanto, não sendo suficiente, é necessário que o espectador percorra um espaço de diversas imagens criadas pelo autor.

É importante ponderar sobre a repetição da aura. De Gernot Böhme pode ainda apreender-se a aura como algo repetível, assumindo que a mesma atmosfera se possa encontrar entre *médiums* diferentes. Esta característica é igualmente exposta por Peter Zumthor ainda na parte inicial da sua palestra, quando fala da magia do real. O arquiteto expõe a sua vontade de construir a mesma atmosfera que é sentida numa fotografia de Hans Baumgartner de 1930, tirada no café de uma residência de estudantes. Quando pergunta a si mesmo se consegue projetar como arquiteto “estas atmosferas, esta densidade, este ambiente”, aplicando o termo no plural, liga já esta atmosfera a outros referentes anteriores. Outro exemplo que expõe essa repetição da mesma “aura” entre *médiums* apreende-se da apropriação que Zumthor faz da frase do musicólogo André Boucourechliev. Tal frase, ao utilizar termos técnicos intercalados com outros adjetivos que pertencem a uma expressão sinestésica — “clareza e rudeza das harmonias, um radiar cortante das tonalidades, por fim a simplicidade e transparência do tecido musical e a solidez da sua construção” — é também, segundo o autor, uma frase que fala de atmosferas e, por isso, num gesto de descontextualização, levou-a para o seu atelier dando indicações que se trabalhasse *daquela forma*.

No caso de *Elogio da Sombra*, quando fala do *toko no ma*, esta partilha atmosférica entre diferentes meios de produção é exposta pelo autor na forma como compara a arquitetura com um desenho construído com tinta da China. Nessa comparação intui-se uma partilha de atmosfera entre dois “suportes” distintos: “Se comparássemos uma divisão

de residência japonesa com um desenho a tinta da China, os *shoji* corresponderiam à parte em que a tinta da China está mais diluída e o *toko no ma*, ao sítio em que se encontra mais espessa.” (TANIZAKI, 2016, p. 35). Esta transitoriedade, entre um desenho e um espaço, pode ser também encontrada como referência ao trabalho de G. Böhme, através das palavras do arquiteto John Hejduk, transcritas no prefácio de “*Atmospheric Architectures*” pelo professor Mark Dorrian:

“What is important is that there is an ambience or an atmosphere that can be extracted in drawing that will give the same sensory aspect as being there, like going into a church and being overwhelmed by the Stations of the Cross... You can exude the sense of a situation by drawing, by model or by good form.”
(HEJDUK, 1985: 58)

Mark Dorrian aponta para os elementos de composição, projeção, forma, linha, tom, como geradores de atmosferas, permitindo identificar na comparação feita por J. Tanizaki a partir das diferenças de densidade da tinta, a qualidade que confere uma partilha atmosférica entre um desenho a tinta da China e a arquitetura japonesa. São estes elementos que transitam. Essa é, aliás, a característica que P. Zumthor extraiu da fotografia de Hans Baumgartner. No entanto, apercebemo-nos de que isso não chega pois faltam-nos mais dados que tornem a observação do desenho uma experiência multissensorial, dando-lhe, seguindo as palavras de M. Dorrian, uma “copresença”. Esta “copresença” permitiria que a representação e o seu referente emergissem um no outro, deixando o desenho de ter um estatuto secundário e implicando quer uma expansão do campo sensorial, quer o “toque e cheiro (e portanto, mesmo gosto) do desenho.”

Onde está o desenho de Tanizaki? Assim como toda a sua obra, este não nos é efetivamente apresentado, não há uma única imagem do início até ao fim do livro. O desenho é projetado na nossa mente através do recurso à nossa memória e nossa imaginação, assim como os elementos fornecidos pelo autor (desenho o qual já tinha começado a ser construído desde a terceira página do livro quando nos apresenta os *shoji*).

Isso acontece porque as paredes do *shoji*, representadas no desenho projetado por Tanizaki, são, elas mesmas, também feitas de papel. Tanizaki ao levar-nos previamente até aos *shoji*, dá uso à capacidade que o indivíduo tem de reconstrução mental de imagens através de uma recolha feita de elementos apresentados em diferentes tempos ao longo da obra. Por esta razão o autor tinha já levado o leitor também a tocar, ouvir e até cheirar o papel de onde os desenhos viriam a se formar, muito mais à frente:

“Os raios luminosos parecem ressaltar na superfície do papel do Ocidente, enquanto a do *hoshō* ou do papel da China, semelhante à superfície coberta de penugem da primeira neve, os absorve suavemente. Além disso, agradáveis ao tacto, os nossos papéis dobram-se e amachucam-se sem barulho. O contacto é suave e ligeiramente húmido, como o de uma folha de árvore.” (TANIZAKI, 2016, p.21)

Esta experiência táctil torna-se ainda mais acentuada porque Tanizaki introduz esta imersão na sensação de tepidez do papel oriental. Através de um prévio puxão nos nossos nervos, como que esticando um elástico, leva-nos primeiro a experimentar uma sensação oposta tacitamente através da visão. Somos, então, primeiro “agredidos” com os ressaltos de raios luminosos nos nossos olhos provenientes do papel do Ocidente — como água que ao pingar para cima de uma mesa nos bate nos olhos — para, depois, mergulharmos nas águas calmas do papel oriental.

Estreitando um pouco mais a análise sobre a atmosfera, me atenho diretamente aos nove princípios de Peter Zumthor. Como se verá, alguns dos princípios enunciados por Zumthor são mais proeminentes do que outros, tornando-se fundamentais, como é o caso do nono: “*A luz sobre as coisas*”, princípio que vai:

“(…) moldar o espaço através das sombras. Na estética tradicional japonesa, a sutileza das sombras é uma aliada da beleza e um elemento chave para revelar o significado da

opacidade dos materiais, a cor natural das paredes, o reflexo dos objectos, o silêncio e a penumbra dos espaços interiores”. (POMBO, 2008, p.113)

“As chamas do incêndio destruidor possuem uma claridade de sol. Mas, na sombra, a felicidade humana é, por si só, uma pequena luz” (BACHELARD, 1994, p.20). Começamos, então, por destacar o último ponto que é um pilar nesta obra, “*A luz sobre as coisas*”. Peter Zumthor começa por descrever um pavilhão gigante escurecido com três bolas de pedra maciça, barras de madeira cobertas com folha de ouro: “parecia ter a característica de captar do escuro as mais ínfimas partículas de luz e refleti-las.” (ZUMTHOR, 2006, p.58). Trata-se de uma descrição de uma obra de Walter de Maria, que, de acordo com o Elogio da Sombra, procura exsudar a atmosfera da cultura tradicional japonesa e o faz com materiais que lhe são tradicionalmente referentes, como o ouro e a sombra:

“Um cofrezinho, um tabuleiro de mesa baixa, uma estante de laca brilhante com desenho a pó de ouro, podem parecer demasiado vistosos, berrantes, até ordinários; mas façam uma experiência: mergulhem o espaço que o circula numa negra escuridão, depois substituam a luz solar ou elétrica pela claridade de uma única vela, e verão de imediato esses objectos vistosos adquirir profundidade, sobriedade e densidade. (...) um lacado com decorações de pó de ouro não é para ser visto com um único olhar num local iluminado, mas sim para ser adivinhado num sítio escuro, sob uma claridade difusa que, por instantes, lhe revele um ou outro pormenor, de forma que, (...) estando a maior parte da sua sumptuosa decoração constantemente escondida na sombra, suscite ressonâncias indizíveis.” (TANIZAKI, 2016, p.25-26)

Peter Zumthor fala da forma como começa por projetar o edifício, partindo, primeiro, de uma massa sombria que, tal como o processo de escavação, só depois deixa a luminosidade infiltrar-se para com ela “afinar” os objetos, percebendo como estes refletem. Sobre “*A magia da sombra*” também podemos encontrar uma passagem inspiradora que

parte da página 36 de *Elogio da Sombra*, não é, no entanto, possível desenvolver aqui todos os aspectos deste assunto que é, aliás, transversal a todos os outros. Aproveita-se para passar com este pó de ouro para o quinto ponto: “*As coisas que me rodeiam*”. Os objetos revelados à luz da sombra também são muito importantes para a criação da atmosfera de um espaço. Captando os mínimos raios de luz podem igualmente servir para tornar a escuridão ainda mais profunda, adicionando outra tridimensionalidade à sombra e contribuindo ativamente para a construção de um lugar. Há, de facto, um objeto que ganha destaque na obra de Tanizaki e que trabalha a própria sombra juntamente com a arquitetura japonesa, o *toko-utsuri*:

“Quando visitamos os famosos santuários de *Kyoto* ou de *Nara*, mostram-nos habitualmente, suspensa lá ao fundo no *toko no ma* de uma grande sala, uma pintura que nos dizem ser o tesouro do mosteiro, mas nesse fundo, geralmente sombrio em pleno dia, é impossível distinguir-lhe o desenho; ficamos então reduzidos, ao ouvirmos as explicações do guia, a tentar adivinhar os traços de uma tinta evanescente e a imaginar que ali estará, sem dúvida, uma obra esplêndida. (...) atribuímos uma importância tão grande, na escolha da pintura, à idade e à pátina, (...), se não prestarmos atenção a esse facto, destruir a sombra do *toko no ma*.” (TANIZAKI, 2016, p. 34,35)

Parece estar na dimensão temporal da imagem, na impressão de uma duração do seu processo de envelhecimento, uma continuação espacial para lá da sombra mais densa, o tempo. Estes “efeitos do tempo” são também apreciados nos objetos de uso comum, mas estes são produzidos pelo “contacto das próprias mãos no decorrer de um longo uso” (TANIZAKI, 2016, p.23).

De outra forma, a dimensão temporal é importante na construção das atmosferas e no processo de deambulação pelo espaço. Este é o assunto do sexto ponto, “*Serenidade e sedução*”, a dimensão temporal que nos remete para uma simultaneidade entre o ato de leitura e o próprio caminhar que já tinha sido acima explanada. Aqui Peter Zumthor refere a

necessidade de criar um “vaguear livre”, “não conduzir, mas seduzir.” Por um lado, podemos perceber que na obra de Tanizaki somos conduzidos pelo guia, o autor. Porém, tratando-se de ser um livro, um objeto para a mão, de manipulação livre, apesar de ter uma continuidade narrativa é também um local onde vários lugares retornam sobre prismas diferentes, dando-nos uma sensação de “viagem de descoberta” nessa deambulação livre para poder existir neles.

Se o livro corresponde à escala da mão, o oitavo ponto “*Degraus da intimidade*”, parte de considerações sobre problemas de escala, classicamente falando, mas cujos efeitos produzidos na experiência do espaço o autor complexifica e demonstra serem mais do que isso. Neste mini-capítulo Peter Zumthor fala da dimensão do espaço pela sua característica de poder intimidar ou enaltecer, como estando relacionado com “o tamanho, a massa e o peso das coisas.” (ZUMTHOR, 2006, p.52). Por essa razão o autor refere que não é apenas a escala que importa, mas um conjunto de elementos que faz com que um edifício de tamanho monumental possa transmitir sensações tão diferentes como uma atmosfera intimidante ou outra que o deixa respirar mais livremente.

O sétimo ponto refere “*A tensão entre interior e o exterior*”: “Imagino esta situação em cada edifício: o que é que nós, que o utilizamos, queremos ver quando estamos lá dentro? O que é que quero revelar?” (ZUMTHOR. 2006, p.48).

“(…) sob pretexto de bom gosto, não quis colocar-lhe vidraças, e decidi não utilizar estritamente mais nada além de papel; daí surgiram contrariedades em matéria de iluminação, além de fecharem mal. Em desespero de causa, pensei forrá-los interiormente com papel e colocar vidraças no exterior. Para isso, foram precisas molduras duplas, face e verso, e a despesa aumentou na mesma proporção; quando por fim foram colocados no seu lugar, descobri que vistos de fora, eram vulgares portas envidraçadas e que, vistos de dentro, por causa do vidro que duplicava o papel, já não tinham o relevo e a suavidade dos autênticos *shoji* (...)” (TANIZAKI, 2016, p.11)

Ainda que já o tenha feito, por exemplo, quando expõe uma experiência de construção dos *shoji*, Tanizaki utiliza a imagem da casa de banho japonesa para explorar mais profundamente esta relação. Neste caso parece acontecer uma inversão nos polos entre público/privado, exterior/interior em relação ao estilo ocidental. Esta passagem refere-se aos banhos “construídas à maneira de outros tempos”:

“Sempre à parte do edifício principal, estão colocadas ao abrigo de um bosquezinho de onde nos chega um aroma de folhagem verde e musgo; depois de, para lá chegar, se ter seguido por uma galeria coberta, de cócoras na penumbra, envoltos na luz suave dos *shoji* e mergulhados em pensamentos, experimenta-se, contemplando o espetáculo do jardim que se estende sob a janela, uma emoção impossível de descrever(...)” Depois constrói a mesma imagem diurna “(...) abrigados por paredes muito simples, se superfície limpa, contemplar o azul do céu e o verde da folhagem. (...) uma determinada qualidade de penumbra, uma limpeza absoluta e um silêncio tal que o canto de um mosquito perturbaria o ouvido, são condições indispensáveis.” (TANIZAKI, 2016, p.13)

Este espaço é uma atmosfera que se caracteriza pela tensão criada num estar dentro e fora, simultaneamente, em contacto mais direto com a natureza, tensão importantíssima para a produção de uma atmosfera que procura “a paz de espírito”. “Paz de espírito” na qual o silêncio é procurado como um elemento que se repete através do corpo da própria sombra, dentro dos espaços interiores. Esta reflexão conduz ao terceiro ponto “*O som do espaço*”, característica na qual predomina uma vontade de silêncio:

“(...) contemplando as trevas escondidas atrás da viga superior, em redor de uma jarra de flores, sob uma prateleira, e sabendo perfeitamente que são sombras insignificantes, experimentamos a sensação de que, nesses locais, o ar encerra uma espessura de silêncio, que uma serenidade eternamente inalterável reina nessa escuridão.” (TANIZAKI, 2016, p.35)

Sobre o segundo ponto, “*A consonância dos materiais*” podemos partir da observação de Zumthor que explica que os materiais reagem de formas diferentes quando em relação com outros ou meramente apresentados em quantidades diferentes: “Ao conciliar materiais numa obra, existe um ponto em que estão mais afastados e outro em que estão demasiado próximos, e outro ainda em que estão mortos.” (ZUMTHOR, 2006, p.26):

“Uma loiça de cerâmica não merece ser desprezada, mas as cerâmicas têm o defeito de não terem as qualidades de sombra e profundidade das lacas. Ao tato, são pesadas e frias; permeáveis ao calor são pouco adequadas aos alimentos quentes; além disso, o mínimo choque fá-las emitir um ruído seco, enquanto as lacas, leves e suaves ao tacto, não perturbam o ouvido.” (TANIZAKI, 2016, p.27)

A partir deste excerto, percebe-se que um material pode provocar uma sensação de demasiada proximidade ou distância, através do som ou da temperatura, quando são experimentados na sua “afinação” pelo gesto de utilização. Sobre a “*Temperatura do espaço*”, quarto ponto em análise, podemos observar a preocupação com vários elementos de origem tão diversa, levando-nos a concluir que na criação de uma atmosfera, o aquecimento não é apenas temperatura, mas é também o seu som e imagem:

“(...) o fogão a gás emite além do mais um zumbido contínuo (...) o fogão eléctrico seria ideal a esse respeito, se as suas formas não fossem tão desgraciosas, (...) deixar de ver o clarão vermelho do lume aboliria todo o encanto do inverno, e a intimidade familiar sofreria com isso.” (TANIZAKI, 2016, p.11,12)

E por fim, o primeiro ponto do trabalho de Zumthor, *“O corpo da arquitetura”*. Levado a uma comparação quase literal com o corpo humano, o objeto arquitetônico é compreendido como sendo composto pelas suas diferentes camadas: desde as que não se veem, até às que tocam diretamente no corpo de quem o habita. Esta relação empática e quase antropomórfica do espaço pode ser lida no *Elogio da Sombra* num movimento que se dá no sentido oposto, isto é, em vez de uma disposição por camadas internas até ao exterior, sendo a forma do corpo que influencia a arquitetura, podemos, na obra de Tanizaki, apreender como a arquitetura japonesa influencia a forma de composição da estética dos corpos:

“As mulheres de antigamente só tinham existência real do pescoço para cima e no fim das mangas, o resto desaparecia por completo na escuridão. (...) os trajes não eram senão uma parcela da sombra, nada mais do que uma transição entre a sombra e o rosto. A maquilhagem incluía, entre outras coisas, o escurecimento dos dentes. (...) Da minha mãe revejo o rosto, as mãos, vagamente os pés, mas a minha memória não conservou nada que se relacionasse com o resto do corpo.” (TANIZAKI, 2016, p.45,46,47)

No ensaio *“La dura pepita de la belleza” – In Pensar la Arquitectura - Peter Zumthor* sobre a arquitetura afirma: *“(...) mediante mis obras no intento querer producir emociones, sino dejar que las emociones se expandan (...)”* (ZUMTHOR, 2004, p.29). Penso que a mesma ideia vale para o artista visual, que deve ter como objetivo expandir as emoções dos indivíduos. Deste modo a atmosfera deve ser sentida a partir das percepções individuais e da ambiência. A atmosfera afeta o sujeito. Logo, ao ser tocado pela atmosfera em um evento artístico, o sujeito sente sua “presença”, mesmo que não seja física. E assim se estabelece uma relação afetiva que o estimula emocionalmente, ele deve sentir o que está acontecendo, mesmo que não entenda, cabe a ele se permitir.

“Um outro erro que você poderá cometer é tentar obrigar-se a sentir a atmosfera. Procure evitar esse esforço. Você a sentirá a sua volta e dentro de si logo que concentrar nela adequadamente sua atenção. Ela agitará seus sentimentos naturalmente, sem nenhuma violência desnecessária e perturbadora de sua parte. Acontecerá com você exatamente o que acontece na vida: quando depara com a atmosfera de um desastre de rua, não pode deixar de senti-la.” (CHEKHOV, 2003, p.65)

06 ▪ Pelas mãos de Clarice, Amor

Sobre se permitir, falaremos sobre a hora perigosa, premissa deste trabalho. Termo que a escritora ucraniana naturalizada brasileira Clarice Lispector nos traz em seu conto *Amor*, publicado pela primeira vez em 1960 no livro de contos *Laços de Família*, que já é uma direção sobre a temática dos contos presentes na publicação, mas como toda a obra de Lispector, é aberta a inúmeras interpretações.

Amor cabe uma gama de possibilidades, levanta questões e inquietações sobre as relações familiares, as personagens, as relações sociais, a mulher e as questões femininas, o narrador, o espaço, o tempo e a epifania. A riqueza discursiva da escritora propicia uma obra aberta. Em nosso olhar sobre esta obra pretendemos analisar o espaço, o outro e a epifania, chegar a hora perigosa da personagem e compreender nossa própria hora perigosa.

“Poderíamos ser levados a crer que essa tranqüilidade lúcida é a simples consciência da ausência de preocupações. Mas o devaneio não perduraria se não tivesse a nutri-lo as imagens da doçura de viver, as ilusões da ventura. O devaneio de um sonhador é suficiente para fazer sonhar todo um universo. O repouso do sonhador é capaz de pôr em repouso as águas, as nuvens, a brisa fina. No limiar de um grande livro, em que muito devaneio haverá, Henri Bosco escreve: "Eu era feliz. De meu prazer nada se desprendia que não fosse água límpida, farfalhar de folhagens, camada odorante de jovens fumaças, brisas das

colinas." Assim, o devaneio não é um vazio do espírito. É, antes, o dom de uma hora que conhece a plenitude da alma." (BACHELARD, 1996, p.60)

Como já foi mencionado na introdução desta dissertação, o texto narra entre ficção e cotidiano as ações e introspectividade de *Ana*, em situações corriqueiras de seu cotidiano repetitivo e passivo de uma mulher de classe média, esposa e mãe - amável, fiel, bonita e do lar; "como um labrador" - que se dedica exclusivamente ao lar e a família. Para realizar essa análise dividimos em três partes de acordo com o espaço onde se desenrola a narrativa: o apartamento, o bonde e o jardim botânico. E a relação do espaço com a personagem sua hora perigosa e seu devaneio.

"Os filhos de Ana eram bons, uma coisa verdadeira e sumarenta. Cresciam, tomavam banho, exigiam para si, malcriados, instantes cada vez mais completos. A cozinha era enfim espaçosa, o fogão enguiçado dava estouros. O calor era forte no apartamento que estavam aos poucos pagando. Mas o vento batendo nas cortinas que ela mesma cortara lembrava-lhe que se quisesse podia parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte. Como um lavrador. Ela plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores. Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais e sorrindo de fome, o canto importuno das empregadas do edifício. Ana dava a tudo, tranquilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida." (LISPECTOR, 2013, p.11)

O Apartamento, sua casa, seu sítio no mundo, sendo a cozinha seu espaço na casa. "Porque a casa é nosso canto no mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmo." (BACHELARD, 2003, p.24). A casa, o interior que a protege, o lugar da segurança, da maturidade da vida adulta, do casamento e da maternidade que enterra os sonhos e contestações da juventude "estranha como uma doença da vida". Onde plantou seu futuro e vê seu pequeno universo crescer. "No fundo,

Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera. Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado” (LISPECTOR, 2013, p.11). Pela janela vê o exterior, da altura do seu apartamento vê um exterior calmo, com seu horizonte sem fim. Tudo era verdade na sua vida. “Certa hora da tarde era mais perigosa. Certa hora da tarde as árvores que plantara riam dela. Quando nada mais precisava de sua força, inquietava-se” (LISPECTOR, 2013, p.11). A casa é o primeiro lugar do devaneio, justamente por ser seu lugar de segurança, é o lugar para o sonho e das epifanias.

“Sua precaução reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia sem precisar mais dela, o sol alto, cada membro da família distribuído nas suas funções. Olhando os móveis limpos, seu coração se apertava um pouco em espanto. Mas na sua vida não havia lugar para que sentisse ternura pelo seu espanto – ela o abafava com a mesma habilidade que as lides em casa lhe haviam transmitido. Saí então para fazer compras ou levar objetos para consertar, cuidando do lar e da família à revelia deles. Quando voltasse era o fim da tarde e as crianças vindas do colégio exigiam-na. Assim chegaria a noite, com sua tranquila vibração. De manhã acordaria aureolada pelos calmos deveres. Encontrava os móveis de novo empoeirados e sujos, como se voltassem arrependidos. Quanto a ela mesma, fazia obscuramente parte das raízes negras e suaves do mundo. E alimentava anonimamente a vida. Estava bom assim. Assim ela o quisera e escolhera. (LISPECTOR, 2013, p.11-12)

O apartamento é um universo doméstico e domesticado, organizado e limpo. Onde não há lugar para o imprevisto, o perigoso e o sonho. No qual *Ana* aliena-se e descobre “que também sem a felicidade se vivia”. Sua casa era seu lugar de atuação, onde tece a sua vida como teceu o seu novo saco de tricô. “Mas, se a casa é um valor vivo, é preciso que ela integre uma irrealidade. É preciso todos os valores tremam. Um valor que não treme é um valor morto (...)” (BACHELARD, 2003, p.73).

Em sua narrativa Clarice Lispector dá significado a tudo, existe intenção em tudo até ao que não é falado. Há muito nas entrelinhas e o silêncio é repleto de significado. E foi com seu saco de tricô cheio de compras que *Ana* sobe no bonde, cansada senta e busca uma posição confortável, como faz em sua vida. Porém fora do abrigo, sem os afazeres todo o momento pode ser convite “a viver fora dos abrigos do inconsciente, a entrar nas aventuras da vida, a sair de si. E, naturalmente, sua ação é salutar. Pois é preciso também dar um destino exterior ao ser interior” (BACHELARD, 2003, p.30).

O bonde é o lugar em movimento, que trafega por “ruas largas”, que expande o olhar e traz o novo, balança a protagonista e que se arrasta pelos trilhos como a vida. “(...) Foi então que olhou para o homem parado no ponto. A diferença entre ele e os outros é que estava realmente parado. De pé, suas mãos se mantinham avançadas. Era um cego.” (LISPECTOR, 2013, p.12)

“A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranquilo” (BACHELARD, 2003, p.190)

A segurança da família se desfaz no bonde e na visão do cego. “O que havia mais que fizesse Ana se aprumar em desconfiança? Alguma coisa intranquila estava sucedendo. Então ela viu: o cego mascava chicletes... Um homem cego mascava chicletes (...)” (LISPECTOR, 2013, p.12). *Ana* perde o controle na visão do outro, as paredes que a protegem caem, e a humanidade e coragem se apresentam no homem cego que lhe dá a consciência de sua própria cegueira. “Ana ainda teve tempo de pensar por um segundo que os irmãos viriam jantar – o coração batia-lhe violento, espaçado. Inclinação, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê. Ele mastigava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos (...)” (LISPECTOR, 2013, p.12).

A vida que ela construiu, que tricou, já se quebrou como os ovos dentro do saco de tricô, sujo e arruinado com o amarelo viscoso das gemas. *Ana* não seria mais a mesma, ela se perdeu em sua hora perigosa, se deixou levar pelo olhar do cego sem visão.

“O movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir – como se ele a tivesse insultado, *Ana* olhava-o. E quem a visse teria a impressão de uma mulher com ódio. Mas continuava a olhá-lo, cada vez mais inclinada – o bonde deu uma arrancada súbita jogando-a desprevenida para trás, o pesado saco de tricô despencou-se do colo, ruiu no chão – *Ana* deu um grito, o condutor deu ordem de parada antes de saber do que se tratava – o bonde estacou, os passageiros olharam assustados. Incapaz de se mover para apanhar suas compras, *Ana* se aprumava pálida. Uma expressão de rosto, há muito não usada, ressurgira-lhe com dificuldade, ainda incerta, incompreensível. O moleque dos jornais ria entregando-lhe o volume. Mas os ovos se haviam quebrado no embrulho de jornal. Gemas amarelas e viscosas pingavam entre os fios da rede. O cego interrompera a mastigação e avançava as mãos inseguras, tentando inutilmente pegar o que acontecia. O embrulho dos ovos foi jogado fora da rede e, entre os sorrisos dos passageiros e o sinal do condutor, o bonde deu a nova arrancada de partida.” (LISPECTOR, 2013, p.12).

A escuridão do homem cego que sem medo da vida se joga todos os dias nas incertezas dos caminhos, é o gatilho para a epifania da personagem, que mergulhou no vazio das sombras, no breu. E se deixou ser levado pelo devaneio. O devaneio é o sonho acordado, o sonho pensado. Gaston Bachelard busca no conto *Eleonora* de Edgar Allan Poe:

“(…) Poe: “Aqueles que sonham acordados têm conhecimento de mil coisas que escapam àqueles que sonham apenas adormecidos. Em suas brumosas visões, apanham lampejos da eternidade e ao despertarem têm arrepios ao ver que estiveram por um instante às margens do grande segredo’.” (BACHELARD, 1994, p.15)

O mundo do qual ela tinha se afastado está agora na frente dela, repleto de possibilidades. O encontro com o outro foi o encontro consigo mesma, com um de seus eus guardado em seu inconsciente. Mas os ovos quebraram e sua vida, tão cuidadosamente tecida, agora estava manchada. Um vazio toma conta de *Ana*, que já não se reconhece, e é tomada pela cegueira, pela “escuridão completa”, do seu duplo.

“Que se pode recuperar desse desastre do ser? Haverá ainda fontes de vida no fundo dessa não-vida? Quantos sonhos não seria necessário conhecer, pelo fundo e não pela superfície, para determinar o dinamismo dos afloramentos! Se o sonho desce muito profundamente nos abismos do ser, como acreditar, com os psicanalistas, que ele encerra sempre, sistematicamente, significados sociais? Na vida noturna há profundezas nas quais nos sepultamos, nas quais não temos mais a vontade de viver. Nessas profundezas, intimamente, roçamos o nada, o nosso nada. Haverá outros nadas além do nada do nosso ser? Todas as aniquilações da noite convergem para esse nada do ser. No limite extremo, os sonhos absolutos nos mergulham no universo do Nada.”
(BACHELARD, 1996, p.140)

O bonde segue e tudo fica para trás, “mas o mal estava feito”, e “estar num bonde era um fio partido” e o “mundo se tornara um mal-estar”. *Ana*, que esse momento chegaria e “tudo tinha ganho uma força e voes altas” e ela “caíra numa bondade extremamente dolorosa”, ela que tinha tudo tão bem organizado e controlado, desnorteada em seus pensamentos percebeu “que muito passara seu ponto de descida”. Desce do bonde perdida e com medo, enfim, se localizou e atravessou os portões do Jardim Botânico. “A vastidão parecia acalmá-la, o silêncio regulava sua respiração. Ela adormecia dentro de si” (LISPECTOR, 2013, p.13) e em novo mundo foi imersa.

“Ao seu redor havia ruídos serenos, cheiro de árvores, pequenas surpresas entre os cipós. Todo o Jardim triturado pelos instantes já mais apressados da tarde. De onde vinha o meio sonho pelo qual estava rodeada? Como por um zunido de abelhas e aves. Tudo era estranho, suave demais, grande demais. Um movimento

leve e íntimo a sobressaltou – voltou-se rápida. Nada parecia se ter movido. Mas na aleia central estava imóvel um poderoso gato. Seus pelos eram macios. Em novo andar silencioso, desapareceu. Inquieta, olhou em torno. Os ramos se balançavam, as sombras vacilavam no chão. Um pardal ciscava na terra. E de repente, com mal-estar, pareceu-lhe ter caído numa emboscada. Fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber. Nas árvores as frutas eram pretas, doces como mel. Havia no chão caroços secos cheios de circunvoluções, como pequenos cérebros apodrecidos. O banco estava manchado de sucos roxos. Com suavidade intensa rumorejavam as águas. No tronco da árvore pregavam-se as luxuosas patas de uma aranha. A crueza do mundo era tranquila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos.” (LISPECTOR, 2013, p.13)

Completamente imersa em seu devaneio, na natureza, na exuberância de vida, em um ritual pagão de renascimento da consciência de sua existência e da existência de um mundo fora do seu mundo particular. Um novo olhar surge, que lhe permite romper com o seu “destino de mulher”. “O devaneio é uma mnemotécnica da imaginação. No devaneio retomamos contato com possibilidades que o destino não soube utilizar” (BACHELARD, 1996, p.107). Neste jardim das delícias de *Ana* já não cabia filhos ou marido, um novo sujeito se faz. “A moral do Jardim era outra. Agora que o cego a guiara até ele, estremecia nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas (...)” (LISPECTOR, 2013, p.14) assim se via entre dois mundos: o Jardim e o Apartamento. O desconhecido e seu destino de mulher. “O Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno”. Então “se lembrou das crianças, diante das quais se tornara culpada, ergueu-se com uma exclamação de dor. Agarrou o embrulho, avançou pelo atalho obscuro (...)” (LISPECTOR, 2013, p.14). A sua escolha foi definida pelo amor ao filho. “No segredo dos devaneios solitários animam-se, assim, não sombras, mas clarões que iluminam a aurora de um amor” (BACHELARD, 1996, p.70).

“Enquanto não chegou à porta do edifício, parecia à beira de um desastre. Correu com a rede até o elevador, sua alma batia-lhe no peito – o que sucedia? A piedade pelo cego era tão violenta como uma ânsia, mas o mundo lhe parecia seu, sujo, perecível, seu.

Abriu a porta de casa. A sala era grande, quadrada, as maçanetas brilhavam limpas, os vidros da janela brilhavam, a lâmpada brilhava – que nova terra era essa? E por um instante a vida sadia que levava até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver. O menino que se aproximou correndo era um ser de pernas compridas e rosto igual ao seu, que corria e a abraçava. Apertou-o com força, com espanto. Protegia-se trêmula. Porque a vida era periclitante. Ela amava o mundo, amava o que fora criado – amava com nojo. Do mesmo modo como sempre fora fascinada pelas ostras, com aquele vago sentimento de asco que a aproximação da verdade lhe provocava, avisando-a. Abraçou o filho, quase a ponto de machucá-lo. Como se soubesse de um mal – o cego ou o belo Jardim Botânico? – agarrava-se a ele, a quem queria acima de tudo. Fora atingida pelo demônio da fé. A vida é horrível, disse-lhe baixo, faminta. O que faria se seguisse o chamado do cego? Iria sozinha... Havia lugares pobres e ricos que precisavam dela. Ela precisava deles... Tenho medo, disse. Sentia as costelas delicadas da criança entre os braços, ouviu o seu choro assustado. Mamãe, chamou o menino. Afastou-o, olhou aquele rosto, seu coração crispou-se. Não deixe mamãe te esquecer, disse-lhe. A criança mal sentiu o abraço se afrouxar, escapou e correu até a porta do quarto, de onde olhou-a mais segura. Era o pior olhar que jamais recebera. O sangue subiu-lhe ao rosto, esquentando-o.” LISPECTOR, 2013, p.14)

Deixar se levar pela sua hora perigosa e cair na epifania faz *Ana* compreender sobre si, sua condição humana e feminina. Faz ela se entender enquanto mulher, seu devaneio lhe colocou “(...) diante da ostra. E não havia como não olhá-la”. E assim decide seguir seu “destino de mulher”, e percebeu que ao seu redor em sua casa havia vida, como no jardim, quando descobriu uma aranha na parte inferior do fogão, besouros, as plantas que regava e uma formiga que “esmagou com o pé”, cometendo um “pequeno assassinato”.

O retorno a casa, ao cotidiano, a sua posição de “rainha do lar”, aos braços seguros e firmes do marido. E a um pedido aflito e necessário ao filho: “Não deixe mamãe te esquecer”, para se manter longe de outro caminho e atenta aos momentos de introspecção que podem levar a futuras epifanias.

“Ela continuou sem força nos seus braços. Hoje de tarde alguma coisa tranquila se rebentara, e na casa toda havia um tom humorístico, triste. É hora de dormir, disse ele, é tarde. Num gesto que não era seu, mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver. Acabara-se a vertigem de bondade. E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagassem uma vela, soprou a pequena flama do dia.” (LISPECTOR, 2013, p.17)

Assim Clarice Lispector no finaliza *Amor*. “Agora, a narrativa dos acontecimentos reais pode ser retomada: recebeu sua provisão de cosmicidade e de devaneio” (BACHELARD, 2003, p.42), nos diz o indizível. Constrói imagens a partir de um texto farto em simbologias, signos e subjetividade.

Os três sítios do conto - o apartamento, o bonde e o jardim – não são apenas construções narrativas espaciais, também reforçam as imagens e traduzem os conflitos da personagem, e representam as fronteiras entre a realidade e o sonho que expõem os sentimentos e experiências vivenciadas por *Ana*. O modo como os espaços físicos são colocados e descritos acabam refletindo de forma estreita a relação interior/exterior vivido pela protagonista, que está, desde o começo do conto em estado de simbiose com os espaços da ação.

É bom ressaltar que Lispector constrói uma personagem que nega e foge de sua hora perigosa. Ela não se permite. E quando se vê na cegueira da epifania, se deixa levar por este momento que voluntariamente sempre negou, experimenta a profundidade de seu próprio ser e do mundo. “Sonhar e ver concordam pouco: quem sonha muito livremente perde o olhar — quem desenha excessivamente bem o que vê perde os sonhos da profundidade” (BACHELARD, 1994, p.152).

O artista e o outro devem se permitir.

“O lago, a lagoa, a água dormente, pela beleza de um mundo refletido, despertam com toda a naturalidade nossa imaginação cósmica. Um sonhador, junto deles, recebe uma lição bastante simples para imaginar o mundo, para duplicar o mundo real por outro imaginado. O lago é um mestre em aquarelas naturais. As cores do mundo refletido são mais suaves, mais amenas, mais belamente artificiais que as cores pesadamente substanciais. Assim, essas cores trazidas pelos reflexos pertencem a um universo idealizado. Os reflexos convidam todo sonhador da água dormente à idealização. O poeta que vai sonhar diante da água não tentará fazer dela uma pintura imaginária. Irá sempre um pouco além do real. Tal é a lei fenomenológica do devaneio poético. A poesia continua a beleza do mundo, estetiza o mundo.” (BACHELARD, 1996, p.190-191)

“De um sonho ela sempre faz um devaneio. E o devaneio poético não pode contentar-se com um rudimento de história; não pode fixar-se num nó complexual. (...) Ele acumula o universo em torno de um objeto, num objeto” (BACHELARD, 2003, p.97). A arte ocupa um espaço muito especial na vida humana, ela existe “porque a vida não basta”. Assim, a poética na concepção e elaboração do trabalho é fundamental para que o espectador tenha uma experiência que o transporte para uma emoção.

Assim, a ideia é oferecer a fruição de uma instalação artística que leve o outro a um estado de imersão emocional, sensorial e física, mas lucida: um sonhar acordado. A sombra será um dos principais recursos, onde a linguagem teatral, cenográfica, compõem com a vídeo arte. Um jogo de luz e sombras de modo a expor a ocupação do espaço.

“Se fosse preciso, numa confusão de traços e de sombras, procurar um valor escondido, se fosse preciso remexer para encontrar, estaria explicada a possibilidade de interpretações múltiplas e mutáveis. Ficaríamos orgulhosos por descobrir um sentido oculto. Mas aqui tudo é simples, tudo é claro, tudo está gravado.” (BACHELARD, 1994, p.80)

O lugar escolhido para a montagem e apresentação da instalação é a sala 6.1.18 - Oficina MECAC/DECA da Universidade de Aveiro. A sala de 5.80X2,61m com 3.40m de altura sem janelas e uma única entrada, é perfeita para a montagem da instalação. A sala é um cubo branco - as paredes e teto são brancos – o que atende e concilia com a proposta artística. A intenção é fundir o espaço arquitetónico à instalação, o sítio é matéria deste trabalho.

A sala será um duplo dos cubos pretos onde os trabalhos estarão, assim, a sala passa a ser uma superfície vazia, massa com grande potencial estético. Potencial esse que será explorado com estímulos sensoriais, na intenção de despertar os corpos no cubo branco e com isso provocar uma emoção. “O recinto suscita o pensamento de que, enquanto olhos e mentes são bem-vindos, corpos que ocupam espaço não o são – ou são tolerados somente como manequins cinestésicos para um estudo futuro” (O’DOHERTY, 1995, p. 05).

A proposta é colocar o observador dentro da caixa, do cubo branco, em uma atmosfera intimista e introspectiva e convidá-lo ao sonho dentro dos cubos pretos. Numa possibilidade ver de outra forma. Partir do invólucro de uma caixa, do íntimo, do escuro, para o invólucro da sala compartilhada, daquilo que é mostrado. “As sombras do inconsciente dão tantas vezes valor ao mundo de luminosidade fraca, onde a fantasia tem mil felicidades” (BACHELARD, 1989, p.16). O espaço de fruição está sempre no entre; um lado se mostrando ao outro, um lado se fundindo ao outro.

“Assim, pelo puro espelho do lago, o céu torna-se uma água aérea. O céu é então, para a água, um convite a uma comunhão na verticalidade do ser. A água que reflete o céu é uma profundidade do céu. Esse duplo espaço mobiliza todos os valores do devaneio cósmico. Desde que um ser que sonhe sem limite, desde que um sonhador aberto a todos os sonhos viva intensamente num dos dois espaços, ele quer também viver no outro.” (BACHELARD, 1996, p.198)

“O devaneio fixa o ser em comunhão com o ser da água profunda. A água profunda contemplada num devaneio ajuda a exprimir a alma profunda do sonhador (...)” (BACHELARD, 1996, p.190). Elaborando uma peça seguindo a temática pretendida: o tempo, os planos para o futuro, os amores, a casa, a identidade, o outro, a empatia e o amor. Amplo e aberto para o outro. “Se somos sensíveis a essa ontologia, uma imagem dada de passagem por um poeta encontra em nós ecos prolongados. A imagem é nova, sempre nova, mas a ressonância é sempre a mesma. Assim, uma simples imagem é um revelador do Mundo” (BACHELARD, 1996, p.192-193).

Foi uma busca pelo intangível, partindo de mim para encontrar o eu do outro, de modo que permita gerar um estado de cumplicidade, tentando me alinhar e alcançar o outro através das imagens que ofereçam ao outro uma pequena epifania. “É necessário estar presente, presente à imagem no minuto da imagem: se há uma filosofia da poesia, ele deve nascer e renascer por ocasião de um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, muito provavelmente no próprio êxtase da novidade da imagem” (BACHELARD, 2003, p.01).

A instalação é multidimensional, com camadas, produzidas pelo som, pelas sombras e pelos materiais. Mas com simplicidade visual e minimalismo, tratando o espaço arquitetônico como um lugar latente para a arte. Ver este espaço como Bachelard pensava a casa: “Quanto mais simples é a casa gravada, mais ela trabalha a minha imaginação (...)” (BACHELARD, 2003, p.66). Tudo para dar vida às imagens.

“Em todo o caso, é no reino das imagens que, filósofo sonhador, vamos buscar os benefícios da alma. As imagens da água dão a todo sonhador a embriaguez da feminilidade. Quem é marcado pela água guarda uma fidelidade à sua *anima*. De um modo geral, as grandes imagens simples, colhidas ao nascer num devaneio sincero, afirmam quase sempre sua virtude de alma.” (BACHELARD, 1996, p.61)

A sombra, a luz, a água, o sal e o som são os elementos fundamentais nesta instalação. A partir deles que é construída a atmosfera de imersão. Padrões de luz e sombras ditam a dinâmica da peça. As matérias, elementos e imagens se relacionem em harmonia, mesmo que com estranheza ou feiura.

“Mas esses universos tão novos, tão fortemente imaginados não podem deixar de trabalhar o ser que os imagina naquilo que ele tem de mais íntimo. Se seguirmos com toda a sinceridade as imagens do poeta, parecer-nos-á que a imaginação aniquila em nós um ser da terra. Somos tentados a deixar nascer em nós um ser das águas. O poeta inventou um ser, portanto é possível inventar seres. Para cada mundo inventado, o poeta faz nascer um sujeito que inventa. Delega seu poder de inventar ao ser inventado. Penetramos no reino do eu *cosmicizante*. Revivemos, graças ao poeta, o dinamismo de uma origem em nós e fora de nós. Um fenômeno de ser ergue-se diante dos nossos olhos, do fundo do devaneio, e enche de luz o leitor que aceita as impulsões de imagens do poeta.” (BACHELARD, 1996, p.196)

A instalação terá alcançado seu objetivo se cada espectador absorver e puder reter algo da experiência, e leve consigo uma imagem em sua memória. Por isso a busca imagens simples e cotidianas. Acentuando ou resignificando-as, trabalhando no significado e no significante; reforçando que “(...) a fenomenologia da imaginação exige que vivamos diretamente as imagens, que as consideramos como acontecimentos súbitos da vida. Quando a imagem é nova, o mundo é novo” (BACHELARD, 2003, p.63). Fazer arte é produzir imagens, mas nem sempre as imagens nos comunicam algo diretamente, pois arte não é

comunicação, é pensamento. Dessa forma, a escolha das imagens foi feita de modo a criar um diálogo direto com o público, levando este a lidar com a instalação, com o espaço e suas potencialidades, como um sujeito ativo a obra. Foram objetos, esculturas, vídeos e som, mas também vazios e silêncio.

“Como é que se pode pensar toda hora nos novíssimos, a gente estando ocupado com estes negócios gerais? Tudo o que já foi, é o começo do que vai vir, toda a hora a gente está num cômputo. Eu penso é assim, na paridade. *O demônio na rua...* Viver é muito perigoso; e não é não. Nem sei explicar estas coisas. Um sentir é o do sentente, mas outro é o do sentidor.” (ROSA, 2006, p.262)

“Ante uma imagem que sonha, é preciso tomá-la como um convite para continuar o devaneio que a criou (...)” (BACHELARD, 2003, p.161). Vale salientar que a seleção dos objetos e imagens foi feita de modo a causar o reconhecimento e afetividade no espectador. Aby Warburg, historiador de arte alemão, que em seu trabalho evidencia a função rememorativa das imagens, afirma que algumas imagens apresentam formas de uma memória social, seja artística, emocional ou ritual.

“Tanto a memória da personalidade coletiva como a do indivíduo vem socorrer de modo todo peculiar o homem artístico (...). Ela aciona mnemonicamente a herança indelével não com uma tendência primariamente protetora, mas com a inserção na obra de arte, formando o estilo, o ímpeto pleno da personalidade crédula (...) assim como, por outro lado, a ciência, ao fazer seus registros, grava e transmite a estrutura rítmica na qual monstros da fantasia se tornam os conductor’s da vida que determinam o futuro.” (WARBURG, 2015, p.344)

Assim, apropriei-me da perspectiva de Aby Warburg, partindo da noção de que as imagens atravessam nossas histórias e produzem memórias coletivas expressas de diversas formas, em diferentes tempos na elaboração da obra, oscilando entre a realidade e a

fantasia, o sertão e o mar, a água e o céu., interior e exterior, valendo-me das epifanias. “A imagem já não é descritiva; é resolutamente inspiradora (...)” (BACHELARD, 2003, p.68).

Vejo essa instalação como um experimento, um objeto de pesquisa, afinal é resultado do Mestrado em Criação Artística, é consequência e resultado da minha prática e vivência acadêmica, na qual estive sempre aberto e poroso a receber conhecimento e experiências dos amigos de turma e dos professores. Nesse estudo, minhas memórias de mundos e dos meus mundos, estiveram e estão no meu horizonte criativo. A obra também é uma tentativa de evocar o que é essencial na vida em sua relação com o outro: empatia.

“De repente ele se faz sonhador do mundo. Abre-se para o mundo e o mundo se abre para ele. Nunca teremos visto bem o mundo se não tivermos sonhado aquilo que víamos. Num devaneio de solidão, que aumenta a solidão do sonhador, duas profundezas se conjugam, repercutem-se em ecos que vão da profundidade do ser do mundo a uma profundidade do ser do sonhador. O tempo já não tem ontem nem amanhã. O tempo é submergido na dupla profundidade do sonhador e do mundo. O Mundo é tão majestoso que nele não ocorre mais nada: o Mundo repousa em sua tranqüilidade. O sonhador está tranqüilo diante de uma Água tranqüila. O devaneio só pode aprofundar-se quando se sonha diante de um mundo tranqüilo. A Tranqüilidade é o próprio ser do Mundo e do seu Sonhador. O filósofo em seu devaneio de devaneios conhece uma ontologia da tranqüilidade. A Tranqüilidade é o vínculo que une o Sonhador ao seu Mundo. Nessa Paz se estabelece uma psicologia das maiúsculas. As palavras do sonhador tornam-se nomes do Mundo. Ascendem à maiúscula. Então o Mundo é grande e o homem que o sonha é uma Grandeza. Essa grandeza na imagem constitui quase sempre uma objeção para um homem de razão. Bastaria que o poeta lhe confessasse uma embriaguez poética. Ele a compreenderia talvez fazendo da palavra embriaguez um termo abstrato. Mas o poeta, para que a embriaguez seja verdadeira, vai beber na taça do mundo. A metáfora já não lhe basta, ele precisa da imagem.” (BACHELARD, 1996, p.165-166)

No vídeo *Ofélia Refletida* vemos o choro de uma mulher em frente ao espelho no banheiro. Em uma situação de voyeurismo, invadimos a intimidade do outro. Vemos o outro

a partir da perspectiva do espelho, do reflexo. Aqui somos o reflexo da mulher. Nesse trabalho pude contar com a performance da amiga arquiteta, designer e artista Sarah Wahrhaftig.

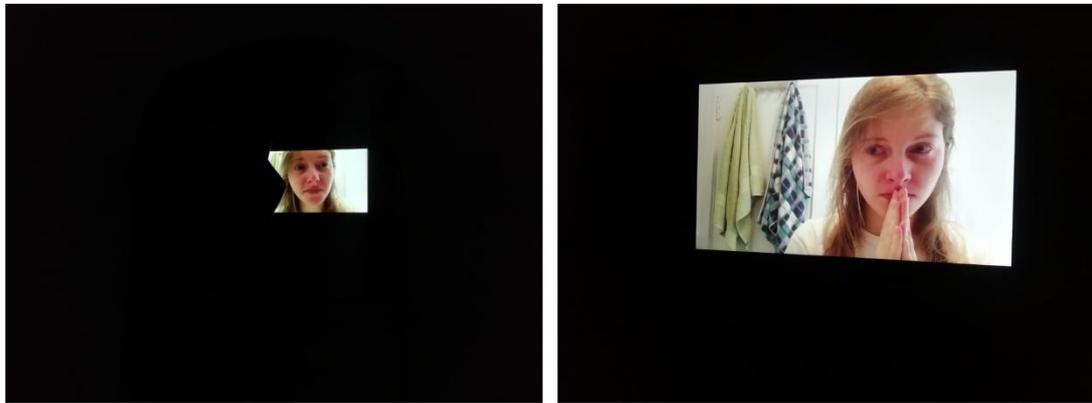


Fig.49 • *Ofélia Refletida*

Em Janelas, também em vídeo, temos uma sequência de janelas, que foram filmadas por amigos estavam em quarentena no Brasil, Canadá, Itália, Portugal e Colômbia durante a pandemia de 2019. A janela que se tornou o ponto de fuga do olhar, o desejo de voltar as ruas, a cidade, ao mundo. Janela, que nos dava perspectiva de futuro, de um horizonte infinito e que de certa forma nos ligava.

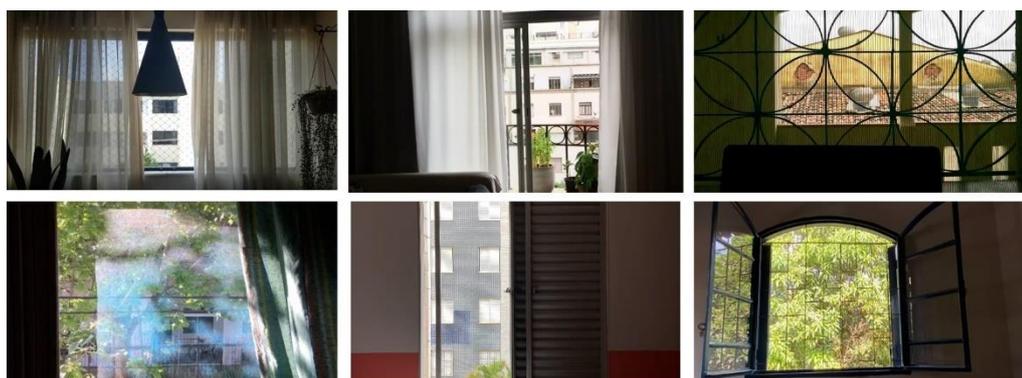


Fig. 50 • *Janelas*

A Casa também está presente no como símbolo do lugar do indivíduo no mundo, que se perde quando se migra, sua casa sempre será seu país? E por isso o Ninho, casa aberta

para o mundo e a concha, casa que levamos e que cresce junto com seu ocupante. Sua casa é todo lugar. Também sobre lugar e aconchego tem *Seios* que traz o maternal, o colo de mãe, o seio familiar que deve ser sempre um lugar seguro e inabalável. Ainda tem a escultura *Terceiro Mamilo* que remete ao feminino, aos amores. *Gatilho*, um ovo e uma mareta, uma referência clara ao ovo do conto *Amor*, no limite de ser quebrado, mas na instalação passa a ser uma escolha. *Desconstruindo no desespero e na beatitude* é a construção de um mosaico fluido de fotos e retratos que mostram recortes do meu corpo nu. Nele trato de memória, identidade, a idade. Para lembrar, parafraseando Hilda Hilst, que “tu não te moves de ti”.

A proposta do trabalho é expor as peças em caixas em uma mesa coberta de sal. Com a possibilidade de manuseio da luz por parte do visitante, que vai construir sua própria narrativa, suas próprias imagens seja nas caixas ou nas sombras dessas nas paredes, criando uma proposta relação estreita com o visitante, que passa a ser um actante. Assim a instalação se desdobra em imagens e possibilidades e o espaço é tomado pelo som do vídeo das janelas, logo as janelas também estão abertas para a própria instalação.



Fig.51 ▪ *A Hora Perigosa*

08 ▪ Solidão com vista para o mar

Agora, que a travessia se finda posso sentir que aprendi muito com meus barqueiros e com os meninos que me acompanharam. Olho para a imensidão de água que ficou para trás e vejo quanto fui aprendendo ao atravessá-la, numa travessia desafiadora, cheia de horas perigosas que acabaram por trazer o material deste trabalho.

“E me cerro, aqui, mire e veja. Isto não é o de um relatar passagens de sua vida, em toda admiração. Conto o que fui e vi, no levantar do dia. Auroras. Cerro. O senhor vê. Conteí tudo. Agora estou aqui, quase barranqueiro. Para a velhice vou, com ordem e trabalho. Sei de mim? Cumpro. O Rio de São Francisco — que de tão grande se comparece — parece é um pau grosso, em pé, enorme... Amável o senhor me ouviu, minha ideia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia.”
(ROSA, 2006, p.262)

Grande Sertão: Veredas é contada por *Riobaldo* com poesia e simplicidade, deste modo nos apresenta o grande sertão, mas no singular. “Sertão! é dentro da gente” (ROSA,2006, p.260), sertão da palavra, sertão da vida. “Sertão é o sozinho” (ROSA,2006, p.260), sertão dos sentimentos e emoções, sertão metafísico, sertão do significado e do significante. “O sertão é sem lugar” (ROSA,2006, p.297). Lugar das *Veredas*, no plural, que permeia tudo, como veias que fazem a aridez do serão fluir e faz a vida acontecer. “Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera” (ROSA,2006, p.240). No final *Nonada* – são coisas sem valor, não é nada, são ninharias, bagatelas, sem importância – o que importa é a Travessia.

Eu sou um homem do sertão que busca o olhar poético de *Riobaldo* e a coragem de *Diadorim*. "Sertão. Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar. Viver é muito perigoso..." (ROSA,2006, p.22). Atravessei Atlântico, literalmente, em busca de conhecimento, mas isso não foi um acaso da vida. Aprender tanto sobre arte e o fazer artístico, sobretudo num momento tão singular da humanidade, uma pandemia, também foi uma travessia desafiadora. A força do sertanejo me ajudou a passar por esses momentos, a processar essas horas perigosas e ressignificá-las, mesmo sabendo que temos pouco poder ou poder algum sobre nossa história e sobre o que nos desvia de nossos caminhos. *Riobaldo* confronta sua vida, seu destino e seus enigmas. E tem suas horas perigosas ao longo do relato e tem suas epifanias e vive ao lado do seu devaneio; "mas Diadorim é minha neblina..." (ROSA,2006, p.21).

Riobaldo tinha *Diadorim*, *Ana* tinha o *Homem Cego*. O outro agente da epifania, e fundamental ao sonho. A ação artística não existe se ela não for entendida por alguém. "Eu penso que é assim a paridade (...) Nem sei explicar estas coisas. Um sentir é do sentente, mas o outro é o do sentidor" (ROSA,2006, p.262). A arte deve transformar a epifania em experiência. E percebo que para isso é fundamental a atmosfera. Não tenho pretensão de produzir emoção, o que desejo é tocar o outro e conseguir, de algum modo expandir as suas emoções. Mesmo as vezes, pelos mais variados motivos, não conseguindo dançar juntos, pretendo, sempre que possível, oferecer ao outro uma janela com vista para o mar, um espaço limitado que lhe ofereça a vastidão do mar. A vastidão de si mesmo.

*"Eu não sei dançar"*²

Às vezes eu quero chorar
Mas o dia nasce e eu esqueço
Meus olhos se escondem
Onde explodem paixões...

² *Eu não sei dançar* – é uma música que foi gravada pela primeira vez em 1991 pela cantora Marina Lima, é faixa do disco que leva o nome da cantora. A letra é do músico e compositor Alvin L. .

E tudo que eu posso te dar
É solidão com vista pro mar
Ou outra coisa prá lembrar...

Às vezes eu quero demais
E eu nunca sei
Se eu mereço
Os quartos escuros
Pulsam!
E pedem por nós...

E tudo que eu posso te dar
É solidão com vista pro mar
Ou outra coisa prá lembrar
Se você quiser eu
Eu posso tentar, mas

Eu não sei dançar
Tão devagar
Prá te acompanhar
(...)” (Alvin L., 1991)

Minha proposta é pesquisar, elaborar e produzir uma arte que possa expandir as fronteiras de modo a permear as emoções, intenções, ações e sensações por todo o espaço da concepção artística, alcançando o outro no acontecimento, como um abraço afetuoso, belo ou/e repugnante. Convidando o outro para uma dança, mesmo que nenhum de nós acompanhe o passo, vamos no descompasso das diferenças para finalmente de caminhar no universo das ideias, da invenção, da contestação e da subversão, sem nos esquecer de ter empatia, afeto e amor.

Bibliografia

Andrade, Carlos Drummond (2012). *Antologia poética*. São Paulo: Editora Companhia das Letras.

Bachelard, Gaston (1998). *A água e os sonhos*. São Paulo: Editora Martins Fontes.

_____ (2003). *A poética do espaço*. São Paulo: Editora Martins Fontes.

_____ (1996). *A poética do devaneio*. São Paulo: Editora Martins Fontes.

_____ (1994). *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil.

_____ (1989). *A Chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil.

Barba, Eugênio (1994). *A canoa de papel*. São Paulo: Editora Hucitec.

Barthes, Roland (1984). *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

Bastos, Paulo Bernardino das Neves (2006). *Intersecção das novas tecnologias na criação da imagem nas artes plásticas no final do séc. XX: a imagem, a tecnologia e a arte*. Orientação Carlos Alberto Agapito Galaricha, Tese de Doutorado em Estudo de Arte. Aveiro: Universidade de Aveiro.

Belting, Hans (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.

Benjamin, Walter (1975). *Textos de Walter Benjamin - A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. São Paulo: Editora Abril S.A. Cultural e Industrial.

Bishop, Claire (2011). *Installation Art*. London: Tate Installation Art 1ª Edição.

Böhme, Gernot (2017). *Atmospheric architectures: the aesthetics of felt spaces*. London: Edited by Bloomsbury Academic an imprint of Bloomsbury Publishing Plc.

_____ (2013). *The art of the stage set as a paradigm for an aesthetics of atmospheres*. Ambiances. Disponível em: <<http://ambiances.revues.org/315>>. Acesso em: 27 jul.2014.

Bondía, Jorge Larrosa (2001). *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. in Revista Brasileira de Educação, Jan/ Fev/ Mar/ Abr, ano 2002, n. 19. Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas, traduzida e publicada, em julho de 2001, por Leituras SME.

Chekhov, Mikhail (2010). *Para o ator*. São Paulo: Editora Martins Fontes.

Comte-Sponville, André (2006). *Tratado do desespero e da beatitude*. São Paulo: Editora Martins Fontes.

Couto, Mia (1999). *Raiz de Orvalho e Outros Poemas*. Alfragide: Editorial Caminho.

Deleuze, G.; Guattari, F. (2012). *AnoZero – Rostidade*. In: *Milplatôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 3*. São Paulo: Editora 34.

Dubatti, Jorge (2011). *Teatro, convívio e tecnologia*. In CARREIRA, André Luiz A. N.; BIÃO, Armindo Jorge de C.; NETO, Walter L.T.. *Da cena contemporânea*. Brasília: Publicação ABRACE, CNPq e CAPES.

Eco, Umberto (2015). *Obra Aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: 10 Editora.

Gonçalves, Marco Antônio; HEAD, Scott. *Confabulações da alteridade: imagens dos outros (e) de si mesmo*. In: Gonçalves, Marco Antônio; Head, Scott (orgs.). *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Editora 7 Letras: Rio de Janeiro, Brasil, 2009.

Gotlib, N. B. (1995). *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Editora Ática.

Hilst, Hilda (2004). *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Editora Globo.

Howard, Pamela (2017). *O que é cenografia?* São Paulo: Edições Sesc SP.

Le Breton, David (1998). *Les passions ordinaires: anthropologie des émotions*. Paris: Armand Colin/Masson.

Lispector, Clarice (2013). *Laços de família*. Rio de Janeiro: Editora Rocco.

_____ (1999). *A Legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora Rocco.

_____ (2016). *Todos os contos*. Org. Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Editora Rocco.

Merleau-Ponty, Maurice (1991). *Signos*. São Paulo: Editora Martins Fontes.

_____ (1999). *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Editora Martins Fontes.

O'Doherty, Brian (2002). *No Interior do cubo branco – A ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Editora Martins Fontes.

Paiva, Sônia Maria Caldeira (2016). *O Laboratório Transdisciplinar de Cenografia (LTC): locus do espaço e desenho da cena no Brasil*. Orientação Marcus Motta, Tese de Doutorado. Brasília: Universidade de Brasília/UnB.

Pallasmaa, Juhani (2014). "Space, place and atmosphere. Emotion and peripheral perception in architectural experience." *Lebenswelt. Aesthetics and philosophy of experience* 4: 230–45.

Pombo, Fátima (2018). *Das coisas belas e desenhadas*. Aveiro: UA Editora, Universidade de Aveiro.

Rancière, Jacques (2012). *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.

Ratto, Gianni (1999). *Antritratato de cenografia – variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo.

Rosa, João Guimarães (2006). *Grandes Sertão: Veredas*. São Paulo: Editora Nova Fronteira.

Shyer, Laurence (1989). *Robert Wilson and his Collaborators*. Nova York, Estados Unidos da América: Theatre Communications Group Nova York.

Sogabe, Milton (2008). “*O Espaço das Instalações: objeto, imagem e público*”. Artigo apresentado no 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas/ ANPAP – com o tema: Panorama da Pesquisa em Artes Visuais. Florianópolis, Brasil: ANPAP e UDESC.

Sparrow, Felicity; Viola, Bill (1996). *Bill Viola: the messenger*. Durham: Publisher (Editora) The Chaplaincy to the Arts and Recreation in North East England.

Tanizaki, Junichiró (2016). *Elogio da sombra*. Lisboa: Relógio D’Água Editores.

Warburg A (2015). *Histórias de fantasmas para gente grande, escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras.

Zumthor, Peter (2006). *Atmosferas: entornos arquitetônicos – as coisas que me rodeiam*. Basel Boston - Berlin, Birkhäuser: Editora Gustavo Gili – GG.

_____ (2004). *Pensar la arquitetura*. Barcelona: Editora Gustavo Gili / GG.

Sites

Bill Viola – <https://www.billviola.com>

Eletrocnic Arts Intermix – <https://www.eai.org/>

Finnbogi Petursson - <http://www.finnbogi.com/index.php>

Fondation Beyeler - <https://life.fondationbeyeler.ch/en/>

_____ - <https://www.fondationbeyeler.ch/startseite>

Guggenheim Museum Bilbao – <https://www.guggenheim-bilbao.eus>

Guggenheim Museum New York – <https://www.guggenheim.org/>

Joseff Nadj - <https://josefnadj.com/>

Lousiana Channel – <http://channel.louisiana.dk>

Min Jeong Seo - <http://www.seo-minjeong.de/index.html>

Olafur Eliasson - <https://olafureliasson.net>

Robert Wilson - www.robertwilson.com

Tate Gallery – <https://www.tate.org.uk/>