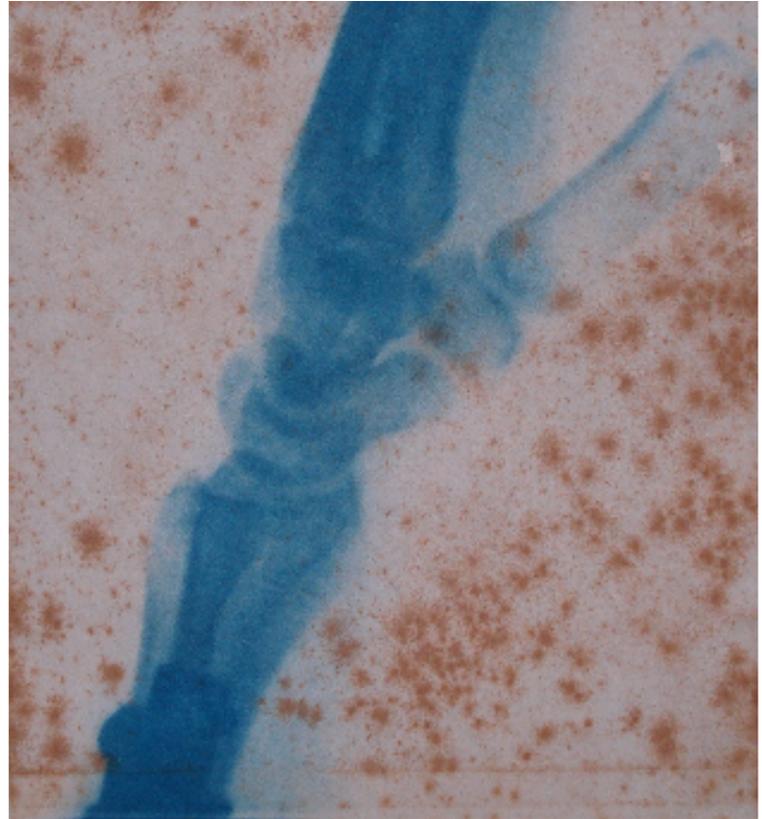


escritura de uma exposição
diálogos entre uma educadora e acervos pessoais



elly aparecida rozo vaz perez ferrari

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Educação – FE
EDA

escritura de uma exposição
diálogos entre uma educadora e acervos pessoais

Teses apresentada como
exigência para obtenção do
grau de Doutor em Educação.

Doutorando: Elly Aparecida Rozo Vaz Perez Ferrari
Orientador: Prof. Dr. Marcos Ferreira Santos

São Paulo
2010

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

E-MAIL: elly@usp.br

Ferrari, Elly Aparecida Rozo Vaz Perez
F375e Escritura de uma exposição: diálogos de uma educadora e
acervos pessoais / Elly Aparecida Rozo Vaz Perez Ferrari. –
São Paulo, 2010.
125 p. : il.

Tese (Doutorado - Área de Concentração: Cultura,
Organização e Educação) - EDA - FEUSP.
Orientador: Marcos Ferreira Santos

1. Artistas plásticos – Brasil 2. Curadoria 3. Arte-Educação
4. Exposições de arte 5. Acervos pessoais 6. Matuck, Rubens
I. Título

CDD 709.81

banca examinadora

São Paulo, de de 2010.

à

Júlia e Anita.

aos meus pais

a g r a d e c i m e n t o s

A amizade é uma instância desse com-sentimento da existência do amigo no sentimento da existência própria. Mas isso significa que a amizade tem um estatuto ontológico e, ao mesmo tempo, político. A sensação do ser é, de fato, já sempre dividida e com-dividida, a amizade nomeia essa divisão.

A amizade não está atrelada à intersubjetividade; não é uma relação entre sujeitos – capazes de ‘contratar’ entre si e, por meio disso, delimitar uma identidade e a fundação de uma ‘societas’ – mas é uma “des-subjetivação no coração mesmo da sensação mais íntima de si”. Isto é, mais do que um espaço categorial, para o qual se predicaria a qualidade de ser amigo, a amizade se atém ao próprio fato da existência. Porém, tal existir, ao ‘com-sentir’ a existência de um amigo, é já sempre prenhe de uma potência política: “a amizade é a ‘divisão’ que precede toda divisão, porque aquilo que há para repartir é o próprio fato de existir, a própria vida. E essa partilha sem objeto, esse ‘com-sentir’ originário que constitui a política.”

(Agamben, 2009: 88-89)

Portanto, a todos que com-sentiram a existência de uma vida partilhada,
meus profundos agradecimentos.

Carla Gibertoni
Bianca Dettino
Dina Uliana
Wilton Garcia
Bete Moranguinho Ribas
Eliane Rozzo
Carlos Ferrari
Solange C. Francisco

aos novos companheiros de
trabalho: Leonildo, Dorivaldo, Ana
Paula

Ao Marcos Ferreira pelo
acolhimento e paciência, por
acreditar no trabalho,
agradecimento eterno.

e

Sylvio Gonçalves Filho
que me presenteou, com a mais bela visita:
seu amor a um acervo.

r e s u m o

Este trabalho é resultado da pesquisa realizada nas áreas de educação, acervos pessoais e exposição. É a construção de um dicionário a partir da escritura de uma exposição das caixas-obras de Rubens Matuck.

Corte, fragmentação e coleção são os conceitos que permeiam os conteúdos dos verbetes.

palavras-chave: educação, acervo pessoal, exposição, Rubens Matuck

a b s t r a c t

This work is the research's result in the areas of education, personal archive and exhibition. This is the construction of a dictionary taken from the writing of a exhibition with the boxes-works of art from Rubens Matuck.

Cut, fragmentation and collection are the concepts which fulfill the contents of the entry of the dictionary.

word-key: education, personal archive, exhibition, Rubens Matuck

s u m á r i o

modo de usar	13
à guisa de introdução	17
biografia	26
caderno	31
cadernos de viagem	36
caixas	40
coleção	43
minha coleção de referências	55
conceito	74
corte	77
cronologia	91
diálogo	93
a existência é o esquecimento	101
há vida dentro do cubo	105
jogo como estratégia hermenêutica	109
memória	115
museu	118
portifólio narrativo	121
prazer do texto	133
viajante	136

modo de usar

Cada um de nós tem, portanto, na cabeça um dicionário, incompleto lexicalmente, mas praticamente perfeito, do sistema lin-signos do seu meio e da sua nação.

A operação de um escritor consiste em tomar desse dicionário as palavras – como se fossem objectos guardados numa arca – e fazer delas um uso particular; particular no que respeita o momento histórico da palavra e ao se próprio momento. Deste modo, obtém um aumento de significado.

Pasolini, 1982: 139

Este volume é um dicionário.

Via de regra, um dicionário se apresenta com introdução, prefácio, notas de edição, notas de tradução, legislação, regras, abreviaturas e as mais diversas explicações e justificativas – para garantir aos seus leitores o entendimento de sua organização.

O que todos têm em comum é a apresentação dos verbetes em ordem alfabética para facilitar a busca e obter a localização precisa e rápida. Não há uma ordem de leitura, o interesse e a necessidade indicam o começo e o fim de sua consulta, como a amarelinha de Cortázar.

Considerando a grafia da palavra – dentro da convenção ocidental do alfabeto –, é posto lado a lado vocábulos que não possuem nenhuma relação à não ser de proximidade da ortografia em vigência¹.

A própria estrutura impossibilita a linearidade de significações e propicia aproximações interessantíssimas. Além disso, corresponde àquilo que, como estrutura, é uma “exposição descontínua” de “variação contínua” em

¹ Tomemos como exemplo as palavras *manica* (boleadeira) e *manicaca* (indivíduo apalermado). Imaginando que fosse possível, devido a alguma mudança ortográfica, ocorrer a troca do “i” por “y” só em uma delas, o vocábulo modificado rolaria para o final da lista deslocando-se para além dos *‘mani’*, dos *‘mano’* e finalmente dos *‘manu’*. Isso, decerto, não mudaria seu significado, mas a aproximaria de outras palavras, cujo critério foi o mesmo (*‘mani’* ⇒ *‘many’*): a mudança de letra. Um grupo novo se formaria.

“espaço projetivo não dogmático” como é posto pelo pensamento barthesiano.

Portanto, nada mais apropriado para meu intento, do que dicionarizar minha pesquisa, uma vez que o conteúdo é composto por fragmentos cuja relação é determinada por categorias construídas no processo que contou com o aleatório, portanto, na “ruptura com a forma ‘dissertação’”.(Barthes, 2003: 24-9)

Caso se apresentasse de maneira canônica seqüencial e encadeada, a própria ‘mostração’ dos conceitos perderia a “ordem paradoxal dos discursos” (Id, 26): forma e conteúdo não se separam.²

No entanto, devo sublinhar que não se trata de um dicionário de sinônimos ou de significações. Trata-se, da construção de um dicionário de sentidos ou, citando Barthes novamente, “não um dicionário de definições, mas de cintilações” (2003: 25).

² A propósito, este trabalho foi escrito com a ortografia ainda em vigência em 2009. As citações também estão na ortografia específica em que foram escritas, i.e., um texto de 1930 manterá sua grafia original, assim como as de língua estrangeira escritas na data de sua publicação.

à guisa de introdução

Esta pesquisa é resultado de, pelo menos, três ações diferentes de investigação.

A primeira, deriva diretamente da área profissional em que atuo, há mais de trinta anos, em instituições culturais³ – abrangendo áreas da museologia e educação – lidando diretamente com exposições temporárias (hoje chamadas de curta duração), curadoria, montagem e educação em museus e exposições.

Em 2006, especializei-me em arquivos pessoais, onde pude aprofundar questões relativas à constituição e organização de acervos e suas coleções – visando complementação das ações de curadoria e de educação.

O Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, onde trabalho atualmente, e cuja responsabilidade me coube organizar e implantar o serviço educativo, possui um acervo complexo, constituindo-se de vários acervos pessoais (fundos) compostos por coleções de manuscritos e documentos, livros, obras de arte.

Esses acervos, por sua vez, estão devidamente acondicionados e, portanto, separados, dentro da lógica institucional da arquivologia, da biblioteconomia

³ Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da USP, Museu de Arqueologia e Etnologia da USP.

e da museologia – não se remetendo, (embora se possa recuperá-la em alguns casos), à organização doméstica própria de cada fundo; e, todos os fundos (de todas as diversas coleções), estão armazenados em espaços físicos especializados, a saber:

- os documentos no Arquivo;
- os livros na Biblioteca; e
- as obras de arte em reserva técnica da Coleção de Artes Visuais.

Isto significa que, caso se queira reunir alguns itens – seja do mesmo titular ou de vários – necessito percorrer os diferentes espaços e requisitá-los de maneira específica, em cada um dos tipos de indexação e catalogação que lhes são próprios, nessa “*nova distribuição cultural*”, como diz Certeau⁴.

Tendo em conta que, como escreve Ricoeur, *o documento que dorme nos arquivos é não somente mudo, mas órfão; os testemunhos que encerra desligaram-se dos autores que “os puseram no mundo”* (2007: 179), cabe não só à pesquisa e à curadoria, mas também à educação, “reuni-los” artificialmente, em conjunto significativos, para que outros possam ter contato com um contexto atualizado de uma vida, por meio de sua coleção, e deixar menos órfãos os documentos.

⁴ Apud Ricoeur, 2007:178.

Pois bem. Todas essas áreas, que estão envolvidas na minha pesquisa, se apresentam de forma fracionada em relação ao assunto a que derivam e se direcionam, levando-me a caminhos impensados anteriormente na estrutura da pesquisa. Destarte, a própria maneira de investigar tornou-se um palmilhar redirecionado a cada novo acontecimento, trazendo a organicidade para a prática da pesquisa, considerando e incorporando acasos.

A segunda ação, trata-se de me colocar como narradora dessa experiência em termos ficcionais, utilizando a fragmentação em forma de dicionário que, 'quadro-a-quadro', passa a compor com variáveis advindas do próprio leitor.

Priorizando a fala, ainda que transposta para a escrita, tomei como referência apontamento de aulas, transcrição de aulas, aulas, palestras, entrevistas, autobiografias.

A terceira, diz respeito à seleção dos verbetes e sua disposição.

A partir da convivência no atelier do artista Rubens Matuck, fomos construindo – concomitante à sua prática com diversos materiais – uma curadoria de suas obras. Das obras e das conversas surgiu um diálogo que se ampliava para outros artistas, escritores, culturas, lugares. De palavras,

coisas, lugares, surgiram os verbetes que foram escolhidas por gosto e por acaso. Surgiu a primeira lista.

Em seguida, acresci verbetes meus. Dessa maneira, aproximei nossas cronologias, tendo como referência as idéias e situações em comum, nos tornamos contemporâneos – não por vivermos na mesma época, mas pelo que podíamos conversar, ser intempestivos, estar em dissociações e anacronismos – como Barthes e Agamben propõem.

De uma lista enciclopédica, selecionei os que, de alguma forma, cintilaram desde o princípio e deixei à parte aqueles que eram fruto de racionalização extremada ou derivadas.

O passo seguinte, foi estabelecer quais poderiam entrar como apenas uma palavra, e quais frases entrariam como essência desse relacionamento.

Como Borges e Greenaway, adoro listar coisas.

✂ -----

Além disso, idéia que permeia toda a construção do dicionário é a de um cubo. Cubo como de O'Doherty. Cubo como a forma geométrica euclidiana básica para a idéia de caixa e que, uma vez exposta, se estende para

espaços não-euclidianos. Cubo, cujos lados não possuem uma hierarquia: pode ser montado e desmontado, trocado o dentro pelo fora, acima por embaixo, girado 360°.

E concluindo, tal como os lados de um cubo, seis é o número de frases de essência desta escritura, que estarão contidas no caderno de exposição relativo ao verbete 'a existência é o esquecimento'.

verbetes



Vou lidar com cada aspecto da questão por fragmentos, por partes soltas, porque passar de uma para outra área do conhecimento reaviva o prazer e a chama do conhecimento. Se escrevesse os capítulos de meu livro de forma contínua, sempre esgotando o assunto escolhido, eles certamente seriam mais completos, mais abrangentes, mais nobres. Mas temo textos longos, e o digno leitor certamente é capaz de captar o todo por meio de alguns poucos detalhes escolhidos ao acaso.

Jahiz, século IX, O livro dos animais.

Citação de abertura do livro de Alberto Manguel *A cidade e as palavras*, 2008

biografia



é preciso fazer falsas biografias

mov 04715 – 05.nov.09

Matuck trabalha na tela um enorme ipê amarelo preenchendo os azuis-entre-flores do céu.

Carlos Moreira registra a ação com sua câmera.

Falamos sobre alguns pintores que me impressionaram pela forma como depositam a matéria pictórica (da minha parte: Lucien Freud, Mark Rothko e Claude Monet; do Matuck: Sutherland, Renoir, Rothko, passando pela teoria da cor com Chevreul).

Fala da estranheza do fato de que muitos se interessam apenas pelos dados da vida de alguém, em detrimento da riqueza de sua produção.

Embrenhamo-nos na questão das biografias. Voltam à baila Borges, William Beckford e Marcel Schwob e suas biografias imaginárias.

Pois é.

Toda biografia é uma construção, uma narrativa.

Diz Bourdieu:

A história da vida é uma dessas noções do senso comum que entram de contrabando no universo científico; (...) isto é, a linguagem simples, que descreve a vida como um caminho, uma estrada, uma carreira, (...). Isto é aceitar tacitamente a filosofia da história no sentido da sucessão de acontecimentos históricos. (2009: 183)

É comum ver noção de tempo e noção de história, contínuas narradas de forma a justapor os pedaços, uma montagem, um roteiro de filme, para que o sentido se faça. Tecemos a narrativa de acordo com algum interesse. E,

Como diz Allain Robbe-Grillet, "o advento do romance moderno está ligado precisamente a esta descoberta: o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório". (2009: 185)

E se todo esforço é feito para traçar uma coerência de encadeamento narrativo, partamos do princípio que se trata de um tipo de ficção, pois a

ficção é um vasto campo experimental para o trabalho sem fim de identificação que perseguimos sobre nós mesmos. (Ricoeur, 1996: 180)

O fato é que a unidade narrativa de uma vida integra a dispersão, a alteridade, marcada pela noção de acontecimento com seu caráter contingente e aleatório. (...) o elemento de alteridade está ligado ao papel da ficção na constituição de nossa própria identidade. (Idem: 179)

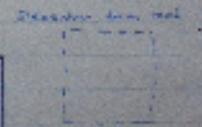
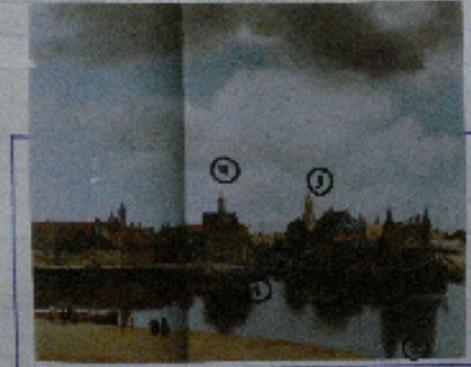
Vem à mente os heterônimos matuckianos, cada um deles é fruto da expressão de cada material e sua técnica.

A conversa se avoluma: *É preciso fazer falsas biografias...* pelo simples fato de que somos diferentes a cada dia, a cada hora, a cada instante.

caderno

Gravura em madeira, com o título "A cidade de Coimbra" e a data "1800".
 O artista é João de Deus (1750-1800), pintor português.

Esta gravura representa a cidade de Coimbra, vista do rio Mondego. O artista utiliza a técnica da gravura em madeira para criar uma imagem detalhada da paisagem urbana e natural. A obra é caracterizada pela sua fidelidade à realidade e pela sua beleza estética.



- Título da obra: A cidade de Coimbra
- 1) Ponte de Santa Clara
 2) Ponte de São Francisco
 3) Igreja de São Francisco
 4) Igreja de São Roque
 5) Igreja de São Martinho

Gravura em madeira, com o título "A cidade de Coimbra" e a data "1800".
 O artista é João de Deus (1750-1800), pintor português.

Esta gravura representa a cidade de Coimbra, vista do rio Mondego. O artista utiliza a técnica da gravura em madeira para criar uma imagem detalhada da paisagem urbana e natural. A obra é caracterizada pela sua fidelidade à realidade e pela sua beleza estética.

Designação genérica para *qualquer conjunto de folhas de papel cortadas, coladas ou cosidas em formato de livro de anotações, de exercícios escolares*⁵ que, via de regra, é tomado como rascunho, com intenção de um dia vir a ser algo isento de imperfeições, numa edição final.

Dizia minha mãe: *a vida não se passa a limpo* - assim como os cadernos...

Passar a limpo é fazer uma outra coisa.

Okamoto considera que:

Os cadernos de desenhos ou cadernos-objetos, (...) , são em si mesmos objetos de arte por se tratar de obra única; mas são também registros que configuram uma obra de arte na sua forma de potência. (2008, cap.I, p.1)

E cita, mais à frente: *Je suis le cahier* (capa de um caderno grafada por Picasso).

O caderno está totalmente à disposição da linguagem que lhe depositam e, a despeito de algum protesto, torna-se por vezes, uma língua.

⁵ Aurélio, s.d., 248.

Anotações, anotações de aula, atividades de campo, desenhos, idéias e formas para não se esquecer.

Para Beyus, que considera que o pensamento é forma e compo vários cadernos e códices, o desenho é:

the first visible form in my Works...the first visible thing of the form of thought, the changing point from the invisible powers to the visible thing... It's really a special kind of though, brought down onto a surface, be it flat or be it rounded, be it a solid support like a blackboard or be it a flexible thing like a paper or leather or parchment, or whatever kind of surface... It is not only a description of the thought... You also incorporated the senses... the sense of balance, the sense of vision, the sense of audition, the sense of touch. And everything comes together: the thought becomes modified by other creative strata within the anthropological entity, the human being... And the last, not least, the most important thing is that some transfer from invisible to the visible ends with a sound,

since the most important production of human beings is language... So this wide understanding of drawing is very important to me.

Joseph Beuys, remarks during an interview, June 18,
1984, Dusseldorf

In Thinking is form: the drawings of Joseph Beuys –
catálogo de exposição

cadernos de viagem



O difícil é separar as imagens e as memórias de uma viagem dos trabalhos que vou elaborando no dia-a-dia do atelier. Cada vez mais me convenço de que a imagem criada pelo artista se distancia das memórias dos cadernos e adquire uma característica singular.

O som das vozes, o cheiro, o calor, o azul do céu, o gosto da fruta, o sabor da amizade absolutamente não pertencem ao atelier.

Por isso sempre tento mostrar o caderno como uma forma de arte autônoma.

Caderno de São Gabriel da Cachoeira – Rio Negro – Amazonas, 2002.

Matuck, 2003: 88-9

Mais de trezentos cadernos compõem o acervo de Rubens Matuck.

Há um mapa na parede pontilhado de alfinetes coloridos indicando os lugares percorridos, e uma miríade de objetos coletados: tartarugas-carimbo da China, cadeira de buriti, ovos em cores e tamanhos variados, sementes, barcos, caixas, multitudes de esculturas, uma quantidade borgiana de livros, café fresco e chá.

Histórias, muitas histórias.

Escutar Rubens e Carlos.

Conversam sobre tudo em doses exatas, ofício, arte, vida – enquanto a mão pincela, o outro clica a máquina.

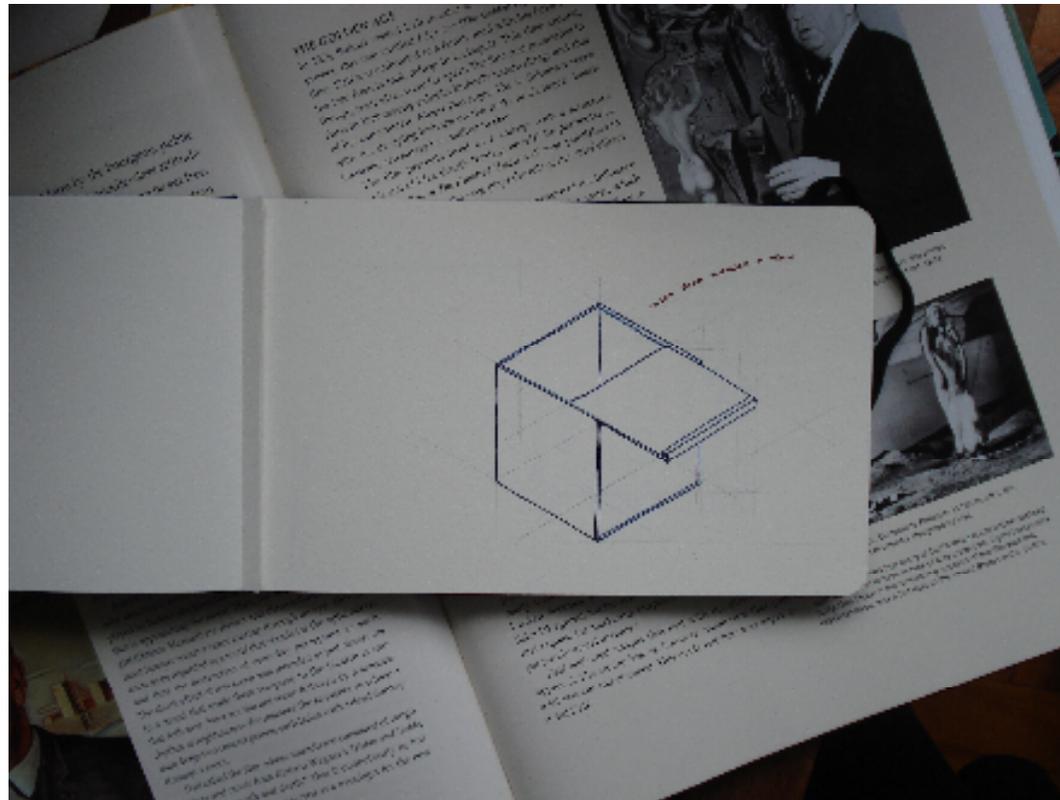
Sigo apreciando alguns cadernos:

Cadernos são caminhos registrados sobre a pele do papel. Caminhos são roteiros. Roteiros são destinos. (...) Para o artista trata-se de uma simples equação: semente igual viagem. Pois toda semente é um ensaio, um caderno de caminhos futuros.

Baitelo Jr., In Matuck, 2003: 14

Quem vê e escuta, também viaja.

caixas



Tenho caixas de janelas, de tíquetes de cinema, de tiras de histórias em quadrinhos, de batons e coisas afins, de contas (tanto as de banco como as de colar), de materiais para desenhar e pintar, de penas e tintas para escrita e desenho.

Tenho também gavetas. Considero-as iguais às caixas, menos portáteis é certo, mas sempre exigentes de horizontalidade dos gestos. Estão cheias de tudo.

Há o meu cérebro.

Há as com imagens em suas paredes.

Há caixas especulares que gravam com luz superfícies argêneas.

Há as que lêem a luz como números, algorizam.

Há as que iludem o olhar e contam histórias.

Gosto de todas.

coleção



É preciso escorar uma escada para subir. Falta-lhe um degrau.

O que podemos procurar no sótão

Senão o que amontoa a desordem?

Há cheiro de umidade.

O entardecer entra pelo quarto de passar.

As vigas do teto estão próximas e o soalho está gasto.

Ninguém se atreve a pôr os pés.

Há uma cama-de-vento desconjuntada.

Há umas ferramentas inúteis.

Ali está a cadeira de rodas do morto.

Há um pé de lâmpada.

Há uma rede paraguaia com borlas, desfiada.

Há aparelhos e papéis.

Há uma estampa do estado-maior de Aparício Saravia.

Há um velho ferro a carvão.

Há um relógio de tempo imóvel, com pêndulo quebrado.

Há uma moldura desdourada, sem tela.

Há um tabuleiro de papelão e umas peças desparceiradas.

Há um braseiro de dois pés.

Há um baú de couro.

*Há um exemplar embolorado do Livro dos Mártires de
Foxe,*

em intrincada letra gótica.

Há uma fotografia que já pode ser de qualquer um.

Há uma pele rafada que foi de tigre.

Há uma chave que perdeu sua porta.

O que podemos procurar no sótão

Senão o que amontoa a desordem?

*Ao esquecimento, às coisas do esquecimento, acabo de
erigir*

este monumento,

*Sem dúvida menos perdurável que o bronze, e que com
elas*

se confunde.

Inventário

Borges, 1999: 96

*É na amizade que os poetas têm pelas coisas, por suas coisas, que poderemos conhecer esses feixes de momentos que dão valor humano aos atos efêmeros.
(...)*

Tem-se sempre algo a ganhar dando aos objetos familiares a atenção amiga que merecem.

Bachelard, 1989: 93

Mas o que é uma coleção?

É:

Qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporariamente ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num lugar fechado preparado para este fim, e expostos ao olhar do público.

Pomian, 1984: v.1:1

Ou seja, para ser uma coleção, dois requisitos básicos são necessários: estar acessível (disponível) e a possibilidade de estar exposta (exponível), com a presença de uma equipe de profissionais especializados na recolha, armazenamento, acondicionamento, preservação, manutenção e segurança, afim de que sejam asseguradas todas as etapas prescritas.

Nas coleções públicas e particulares, mesmo que haja maneiras diferentes de classificá-las, como por exemplo fez Benjamin (a pública, a pessoal e a particular contemporânea)⁶, a coleta está sempre ligada à época (e intenção) em que foi formada, em seus contextos histórico, social, econômico e antropológico. Qualquer que seja a natureza da coleção, todos os objetos e obras perdem seu valor de uso para ganharem o de troca.

⁶ Crimp, 2005: 178-182.

Baseado nessa premissa, Pomian define o termo **semióforo** para retirada de um objeto de circulação econômica ou de prazer que gozava de importância em seu contexto religioso, político ou antropológico. Esse conjunto pode vir de desperdícios e constituir toda uma classe nova de objetos colocados ao lado dos já existentes, motivados pelo interesse e estudo de setores sociais (Pomian, 1984: 71-4).

Uma coleção não necessita de uma lógica para sua formação, transitam pelo lugar da memória⁷, da raridade e do desejo.

Com a gradual transformação dos gabinetes de curiosidades em instituições públicas, os arquivos, as bibliotecas e os museus passam, então, a ser os depositários oficiais das coleções, cuja estrutura de recebimento resultará em ordenação e disciplinarização desses conjuntos concomitantes com as pesquisas científicas.

A própria função depositária das instituições se transforma ao longo do tempo, modifica o entendimento de um objeto dentro de uma coleção. A noção de unidade, multiplicidade, autenticidade e veracidade são revistas, estendendo-se aos documentos, produções e publicações.

⁷ Nora, 1993: 21.

Quando as coleções são compostas de documentos textuais, o arquivo é o *momento do ingresso na escrita da operação historiográfica. O testemunho é originalmente oral; ele é escutado, ouvido. O arquivo é escrita; ela é lida, consultada. (...) O arquivamento constitui uma ruptura em um trajeto de continuidade.* Prossegue Ricoeur:

O arquivo apresenta-se assim como um lugar físico que abriga o destino dessa espécie de rastro que cuidadosamente distinguimos do rastro cerebral e do rastro afetivo, a saber, o rastro documental. Mas o arquivo não é apenas um lugar físico, espacial, é também um lugar social.

Ricoeur, 2007: 176-7

As coleções compõem-se de quantidades variadas e, muitas vezes, avultante, o que dificulta o estudo profundo e exaustivo de sua natureza – que demanda um enorme investimento em equipes de profissionais especializados e equipamentos, além de estudos fora da instituição.

Muitas vezes, mesmo que só tenham índice catalográfico e descritores gerais, essas coleções estão, ainda assim, sujeitas a serem expostas.

O deslocamento desses objetos para uma instituição e dela para uma exposição, transforma curiosamente as obras, da era da reprodutibilidade benjaminiana, em fetiches momentâneos.

Ao inventariarmos o passado de forma diferente, sua ligação com a forma estabelecida parece bastante frágil e arbitrária. Não se trata só de ampliar a extensão dos objectos tomados em consideração, transformando a história da arte na história das coisas, mas também e sobretudo de operar mediante taxionomias transversais que revela afinidades entre aspectos aparentemente longínquos e, vice-versa, oposições entre aspectos notoriamente próximos.

Perniola, 1994: 128-130

Este filósofo considera que há uma transformação da *actualidade em ocasião e o repertório em inventário*, ponderando que:

Na coleção o espaço autonomiza-se e adquire um significado novo: enquanto o museu se baseava na

concepção do espaço como ordem das existências, a coleção introduz a noção de espaço como campo, o campo aberto pela coleção é o conjunto das condições que tornam possível a transformação de um objecto em parte do patrimônio cultural.

Perniola, 1994: 140-1

No que se refere aos documentos textuais,

Esse gesto de separar, de reunir, de coletar é objeto de uma disciplina distinta, a arquivística, à qual a epistemologia da operação histórica deve a descrição dos traços por meio dos quais o arquivo promove a ruptura com o ouvir-dizer do testemunho oral. Naturalmente, se os escritos constituem o primeiro núcleo, todos os tipos de rastros possuem a vocação de ser arquivados. Nesse sentido, a noção de arquivo restitui ao gesto de escrever toda a amplitude que lhe confere o mito de Fedro. Pela mesma razão, toda a defesa do arquivo permanecerá em suspenso, na medida em que não sabemos, e talvez não saibamos

jamais, se a passagem do testemunho escrito, ao documento de arquivo, é, quanto a sua utilidade ou seus inconvenientes para a memória viva, remédio ou veneno – pharmakon...

Ricoeur, 2007: 178

**minha coleção de referências
ou
da bibliografia**



Pela sua própria forma, estes ensaios não têm a intenção 'doutrinal'; constituem, ao meu ver, uma recolha de materiais, um 'repertório' de temas críticos destinado aos que se interessam pela literatura e pela modernidade; para mim, o leitor é um criador virtual; proponho-lhe um instrumento de trabalho, ou melhor ainda (pois não se trata de um livro de saber), uma colecção de 'referências'.

Barthes, 1982: 31.

- ADES, Dawn. *Photomontage*. London: Thames & Hudson, 1993.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. 2ªed. São Paulo: Boitempo, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: SC: Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGUILERA, Yanet (org). *Preto no branco: a obra gráfica de Amilcar de Castro*. São Paulo: Discurso Editorial: Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- ALSOP, Joseph. *The rare art traditions: the history of art collecting and its linked phenomena wherever these have appeared*. London: Thames and Hudson, 1982.
- ALTSHULER, Bruce (et alli). *A manual for the 21st century art institution*. London: Whitechapel Gallery, 2009.
- AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 3ªed. Campinas: São Paulo: Papirus, 2007.
- AUMONT, Jacques (et alli). *A estética do filme*. Campinas: São Paulo: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques. *Montage Eisenstein*. Paris: Editions Albatroz, 1979.

- AUMONT, Jacques. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas: Papirus, 2008.
- BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1989.
- BARTHES, Roland. *A aula*. 7ªed. São Paulo: Cultrix, 1996.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Belém: Francisco Alves, 1994.
- BARTHES, Roland. *O grão da voz: entrevistas 1962-1980*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- BARTHES, Roland. *O neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 3ªed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: Loyola, 1996.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

- BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BECKFORD, William. *Memórias biográficas de pintores extraordinários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BERGMAN, Igmarr. *Imagens*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BERMEJO, Ernesto G. *Conversas com Cortazar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- BICUDO, M^a Ap. Viggiani; ESPÓSITO, Vitória H. Cunha. *Joel Martins: um seminário avançado em fenomenologia*. São Paulo: Ed. EDUC, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: Usos e abusos da história oral. Janaína Amado; Marieta M. Ferreira (coord.). 8^aed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2009. pp. 183-191.
- BOURGEOIS, Louise; BERNADAC, M-L; OBRIST, H-U. *Destruição do pai, reconstrução do pai*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- BUÑUEL, Luis. *Meu último suspiro*. 5^aed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

- CALDAS, Alberto Lins. *Oralidade, texto e história: para ler a história oral*. São Paulo: Loyola, 1999.
- CALVINO, Ítalo. *A palavra escrita e a não-escrita*. In: FERREIRA, Marieta de M.; AMADO, Janaína (orgs). *Usos e abusos da história oral*. 8ªed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2009. pp. 140-7.
- CAPOBIANCO, João P.R.; MATUCK, Rubens.; MOULIN, Nilson. *Brasil que resiste*. São Paulo: Ed. Terceiro Nome, 2001.
- CARVALHO, José Carlos de Paula. *Imaginário e mitodologia: hermenêutica dos símbolos e estórias da vida*. Londrina: PR: Ed. UEL, 1998.
- CHEVALIER, Tracy. *Moça com brinco de pérola*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- CLERC, Thomas. Prefácio. In: Barthes, R. *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CORTÁZAR, Julio. *62 Modelos para armar*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2000.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Argentina: Editorial Sudamericana, 1974.
- COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CRUIKSHANK, Julie. *Tradição oral e história oral: revendo algumas questões*. In: FERREIRA, Marieta de M.; AMADO, Janaína (orgs). *Usos e abusos da história oral*. 8ªed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2009. pp. 149-164.
- CRUZ, Márcia de Oliveira. *Construção da identidade pessoal e do conhecimento: a narrativa no ensino de matemática*. Dissertação. São Paulo: FEUSP, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo (cinema II)*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Ed. Escuta, 1998.
- DELEUZE, Gilles. *O ABECEDÁRIO de Gilles Deleuze*. Entrevista a Claire Parnet em 1988.
- DERNIE, David. *Espacios de exposición*. Londres: Barcelona: Blume, 2006.
- DORACI (sic). *Viagem a Urupin*. Monografia. São Paulo, 16 páginas. 1998.
- ECO, Humberto. *Entre a mentira e a ironia*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

- EINSENSTEIN, Serguei. *Memórias imorais: uma autobiografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- EINSENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. São Paulo: Jorge Zahar, 1990.
- ESPÓSITO, Vitória H. C. *Construindo o conhecimento da criança adulto: uma perspectiva interdisciplinar?* São Paulo: Martinari, 2006.
- FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- FERRARI, Elly Ap. Rozo V. Perez. *Leitura de obra de arte contemporânea: o processo de leitura como construção de sentido nas atividades educativas da exposição 'Cachorros' do MAC-USP*. Dissertação. São Paulo: ECA-USP, 1999.
- FERREIRA, Aurélio B. de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.
- FERREIRA, Marieta de M.; AMADO, Janaína (orgs). *Usos e abusos da história oral*. 8ªed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2009.
- FERREIRA-SANTOS, Marcos. *Crepusculario: conferências sobre mitohermenêutica e educação em Euskadi*. São Paulo: Zouk, 2004.
- FERREIRA-SANTOS, Marcos. O Espaço Crepuscular: mitohermenêutica e jornada interpretativa em cidade históricas. In: PITTA, Danielle Perin

Rocha. (org.) *Ritmos do Imaginário*. Recife: Editora Universitária UFPE, 2005, p. 59-99.

FERREIRA-SANTOS, Marcos. *Humanitas: o cidadão educador e as relações de poder – possibilidades e limites da educação escolar*. Revista APASE, São Paulo, v. IV, n. 04, p. 19-22, 2005.

FERREIRA-SANTOS, Marcos. *Música, memória & espaço no cortiço vivo*. Editora Zouk Textos Complementares, SP: www.editorazouk.com.br, 2004.

FRANCO, Sérgio G. *Hermenêutica e psicanálise na obra de Paul Ricoeur*. São Paulo: Loyola, 1995.

GALLO, Sílvio. *Deleuze e a educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

GILES, Thomas Ranson. *Dicionário de filosofia: termos e filósofos*. São Paulo: EPU, 1993.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

- GREENAWAY, Peter. *100 objetos para representar o mundo*. Libreto da ópera-prop. Espaço Cultural dos Correios: SESC Vila Mariana: Rio de Janeiro: São Paulo, 1998.
- GREENAWAY, Peter. *100 objetos*. (filmes, exposição, opera, palestra). CCBB: SESC: Rio de Janeiro: São Paulo, 1998. Eventos ocorrido de julho a setembro de 1998.
- GREENAWAY, Peter. *Flying out of this world* (a volume in the Parti-pris series from the Louvre). Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- GUSDORF, Georges *Mémoire et personne – dialectique de la mémoire*.v.2. Paris : Presses Universitaires de France, 1951.
- GUSDORF, Georges *Mémoire et personne - la mémoire concrète*. v.1. Paris : Presses Universitaires de France, 1951.
- GUSDORF, Georges. *A fala*. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1977.
- GUSDORF, Georges. *Auto-bio-graphie – lignes de vie 2*. Paris : Ed. Odile Jacob, 1991.
- GUSDORF, Georges. *La palabra*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1971.
- GUSDORF, Georges. *Professores para quê?* 4ªed. Lisboa: Moraes Ed., 1978.

- HILST, Hilda. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Globo, 2004.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. 5ªed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: UFMG: Humanitas, 2000.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUYSSSEN, Andréas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- MANGUEL, A.; GUADALUPI, G. *Dicionário de lugares imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MANGUEL, Alberto. *A cidade e as palavras: as histórias que contamos para saber quem somos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- MANGUEL, Alberto. *O amante detalhista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

- MATTOS, Olgária. *Memória e história em Walter Benjamin*. In: O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania/DPH. São Paulo: DPH, 1992.
- MATUCK, Rubens. *Cadernos de viagem: Rubens Matuck*. São Paulo: Ed. Terceiro Nome, 2003.
- MATUCK, Rubens. *Duas partes: a imagem da escrita*. São Paulo: Type Brasil, 2008.
- MATUCK, Rubens. *Moogadoon*. Romance. Mimeografado. 229 pp.
- MATUCK, Rubens. *Museu de arte interplanetária. Mostra de arte e ciência dos seguintes planetas: Urupin, Tênebra e Terra*. São Paulo: Cultural Blue Life: Edições da Pulga, 2005.
- MATUCK, Rubens. *Viagem a Urupin: cinco visões de um planeta*. Exposição de Rubens Matuck e Walmir T. Cardoso. Museu de Arte de São Paulo. De julho a agosto de 1994.
- MATUCK, Rubens; CARDOSO, Walmir T. *Os viajantes de Gleb*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1993.
- MCSHINE, Kynaston. *The museum as muse: artists reflect*. The Museum of Modern Art. New York: MOMA, 1999. Exposição realizada de 14 de março a 1º de junho de 1999.

- MENDES, M^a Lúcia Dias. *No limiar da história e da memória: um estudo "Mes memóires" de Alexandre Dumas*. Tese Doutorado. São Paulo: USP/FFLCH, 2007.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MOISÉS, Leyla Perrone-Moisés. *Lição de casa*. In: Barthes, Roland. *A aula*. 7^aed. São Paulo: Cultrix, 1996, pp. 51-89.
- MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. 4^aed. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2002.
- MORIN, Edgar. *As estrelas e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- MORIN, Edgar. *Meus demônios*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Moraes Editores, 1970.
- MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. 2^aed. São Paulo: Europa-América, s.d.
- MUNARI, Bruno. *Das coisas nascem coisas*. Lisboa: Ed. 70, 1982.
- MUNARI, Bruno. *Na noite escura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- NORA, Pierre. *Entre a memória e a história: a problemática dos lugares*. Projeto História (10): 7-28, PUC-SP, dez. 1993.

- NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- OKAMOTO, Ayao. *Os cadernos de apontamentos: percurso e fabulação do desenho pelo universo das sensações*. Tese de doutorado. São Paulo: ECA-USP, 2008.
- ONFRAY, Michael. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Porto Alegre: LP&M, 2009.
- PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: São Paulo: Papirus, 2000.
- PASCOE, David. *Peter Greenaway: museums and moving images*. London: Reaktion Books, 1997.
- PASOLINI, Pier Paolo. *As últimas palavras do herege: entrevistas com Jean Dufлот*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.
- PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

- PERNIOLA, Mário. *Contra a comunicação*. São Leopoldo: Rio Grande do Sul: Ed. Unisinos, 2006.
- PERNIOLA, Mário. *Enigmas: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte*. Chapecó: SC: Argos, 2009.
- PERNIOLA, Mário. *Enigmas: o momento egípcio na sociedade e na arte*. Lisboa: Bertrand Editora, 1994.
- PERNIOLA, Mário. *Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- POMIAN, Krysztof. *Coleção*. In: Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984. v.1, pp.51-88.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: São Paulo: Ed. Unicamp, 2007.
- RICOEUR, Paul. *Hermenêutica e ideologias*. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.
- RICOEUR, Paul. *Leituras 2: a região dos filósofos*. São Paulo: Loyola, 1996.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. 2ªed. São Paulo: Loyola, 2005.
- ROHDEN, Luiz. *Interfaces da hermenêutica: método, ética e literatura*. Caxias do Sul: RS: Educs, 2008.

- SALLES, Cecília Almeida. *Critica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3ªed. São Paulo: EDUC, 2008.
- SARAMAGO, José. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SCHINCARIOL, Zuleica. *Através do espaço do acervo: o MASP na 7 de abril*. Dissertação. São Paulo: USP/FAU, 2000.
- SENNETT, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- SLOTERDIJK, Peter. *Mobilização copernicana e desarmamento ptolomaico: ensaio estético*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- TAYLOR, John H. *Mummy: the inside story*. London: The British Museum Press, 2004.
- TEMKIN, Ann; ROSE, Bernice. *Thinking is form: the drawings of Joseph Beuys*. The Philadelphia Museum and The Museum of Modern Art. New York. Exposição realizada em 1993.
- VAZ, Paulo B.; NOVA, Vera C. (orgs). *Estação imagem: desafios*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

a r t i g o s

Mostra combina arte com ficção científica. Jornal *O imparcial*. São Paulo: Presidente Prudente. Caderno 2/C. 05 de abril de 2002. página 1.

Realidade e ficção: uma jornada para as estrelas. Exposição *Viagem a Urupin: cinco visões de um planeta*. SESC Pinheiros – São Paulo – de 05 a 28 de julho de 1995.

Dupla cria planeta imaginário. Angélica de Moraes. O Estado de São Paulo. Caderno 2, D2, 12 de julho de 1994.

A fauna e a flora de Yoorpyn I (do caderno do naturalista interplanetário). Revista *Circo*, ano 2, nº7, São Paulo, dezembro de 1987, 2ª capa.

f i l m e s

Moça com brinco de pérola – 99 min. - direção de Peter Webber; roteiro de Olívia Hetreed; baseado na obra de Tracy Chevalier, 2003. Grã-Bretanha e Luxemburgo.

Crônicas de um verão. Edgar Morin & Jean Roucher. 1960 – 85 minutos – Argos Film – com comentários de Eduardo Scorel, Eduardo Coutinho e Carlos Alberto Mattos (2007) + livro.

Uma vida iluminada – 105 min. – direção e roteiro de Liev Schreiber;
baseado no livro de Jonathan Safran Foer, 2005. Estados Unidos.

conceito



Todo conceito é forçosamente um paradoxo.

Deleuze, 1992: 170

corte



O açougueiro de Chuang-Tsé

Bem – disse o príncipe When-Hei -, como a sua arte pode alcançar grau semelhante?

O açougueiro depôs a faca e disse: Amo o Tao e, assim, progrido na minha arte. No início da minha carreira, eu via apenas o boi. Depois de três anos de experiência, eu já não via o boi. Hoje, é mais o meu espírito do que os meus olhos que agem. Meus sentidos já não agem, só meu espírito. Conheço a conformação natural do boi e por isso só trabalho com os interstícios. Se não danifico as artérias, as veias, os músculos e os nervos, com mais motivos ainda não danifico os grandes ossos! Um bom açougueiro usa uma faca por ano, porque só corta a carne. O açougueiro comum usa uma faca por mês porque quebra nos ossos. Uma mesma faca vem me servindo há dezenove anos. Ela já desmembrou milhares de bois e sua lâmina dá sempre a impressão de que acabou de ser amolada. Para dizer a verdade, as articulações dos ossos contêm interstícios, e a lâmina da faca não é espessa. Aquele que sabe introduzir a lâmina com toda a delicadeza nos interstícios maneja sua faca com facilidade, pois opera pelos ambientes vazios. Eis porque venho me servindo

da minha faca há dezenove anos e sua lâmina parece recém-amolada. Cada vez que corto articulações dos ossos, observo as dificuldades particulares a vencer com grande suavidade e as articulações se separam com a mesma facilidade com a qual depomos terra no solo. Tiro a minha faca e me levanto...

Chuang-Tsé, III, *O princípio da higiene*. In Baudrillard:
1996, 167

s o b r e a m o n t a g e m

O moderno traz a fotografia e o cinema que modificam, substancialmente, a maneira de ver o mundo e se ver nele.

Na totalidade dos escritos sobre cinema que li, é ratificada a noção de que a sua mais importante novidade foi a montagem.



Bill Lundenberg, falando sobre o tempo⁸, citou que a colagem havia sido o processo técnico e filosófico mais importante do século XX, quebrando a hegemônica visão renascentista – falávamos, então, de processos de criação, e de nossas produções.

⁸ *Atelier Transmídia*, 2º semestre de 1992 – no Museu de Arte Contemporânea da USP, quando sua sede ainda era no Ibirapuera.

Desde então, leio regularmente sobre o tempo e suas conceituações, sobre colagem e, especialmente, cinema e montagem⁹.

✂ -----

A definição técnica de montagem é simples: trata-se de colar uns após os outros, em uma ordem determinada, fragmentos de filme, os planos, cujo comprimento foi igualmente determinado de antemão.

(Aumont; Marie, 2003: 195-6)

Outras conceituações foram expressas por cineastas, filósofos e críticos. De Eisenstein a Godard, de Deleuze a Morin, de Bazin a Aumont, todos concordam que a montagem é a manipulação do tempo no filme.

Essa manipulação não se dá exclusivamente no cinema:

A montagem existe, por certo, em todas as formas de arte, uma vez que é sempre necessário escolher e

⁹ Não entrarei nas questões relativas às imagens digitais e nem em edição (processo de montagem em vídeo).

combinar os materiais com que se trabalha. A diferença é que a montagem cinematográfica junta pedaços de tempo, que estão impressos nos segmentos da película. Montar consiste em combinar peças maiores e menores, cada uma das quais é portadora de um tempo diverso. A união dessas peças gera uma nova consciência da existência desse tempo, emergindo em decorrência dos intervalos, daquilo que é cortado, arrancado ao longo do processo; contudo, como dissemos anteriormente, o caráter distintivo da união que se realiza durante a montagem já está presente nos segmentos.

(Tarkovsky, 1990: 141)

Diferentemente, Morin considera que o cinema, pelo contrário, é montagem, ou seja, escolha, deformação, trucagem. *As imagens por si só, nada são; só a montagem as converte em verdade ou mentira.* (1970: 242-3)

Acerca da percepção desta colagem de fragmentos, que se trata a montagem, Deleuze propõe:

constituímos um contínuo com fragmentos de diferentes idades, nos servimos das transformações que se operam entre os lençóis para construir um lençol de transformação. Por exemplo, num sonho, não há mais uma imagem-lembrança que encarna um ponto particular de tal lençol, há imagens que se encarnam uma na outra, cada uma remetendo a um ponto do lençol diferente. É provável que, quando lemos um livro, assistimos a um espetáculo ou olhamos um quadro, e com mais razão, quando somos nós mesmos o autor, um processo análogo se desencadeie: constituímos um lençol de transformação que inventa um tipo de continuidade ou de comunicação transversais entre vários lençóis e tece entre eles um conjunto de relações não-localizáveis. Deslindamos assim um tempo não-cronológico. (2007: 150)

s o b r e o c o r t e

Os fios individuais não significavam nada para mim, mas aqueles feixes, aqueles matagais, aquelas madeixas penteadas pelos cinco dedos da mão ossuda, como me incendiam de desejo! Contento-me em calcular o comprimento deles a partir da parte que me foi dado apreciar. Não gostaria de ver mais. A totalidade não deixa espaço para o desejo.

Manguel, 2005: 49

O que me intriga, de fato, é que antes da montagem há os fragmentos que são determinados pelo corte. Pouco se fala no corte, na decisão do que fica enquadrado e do que fica fora.

Também me intriga a questão de só se ver o movimento da imagem, nos 24 quadros por segundo devido a conformação e mecanismo fisiológico dos olhos humanos. Me encanta esta ilusão. Me encanta que entre fotogramas exista uma faixa preta que não percebo conscientemente. Me encanta esse entre.

Tenho a impressão, hoje quase convicção, que é por este entre, esse corte, que operam os sentidos: não é quando a imagem está lá, mas quando ela já passou, quando ela não está, é no fundo negro que repousam todos os fotogramas, que estão as camadas de leitura e sentido.

O corte é a cesura, quando se separam as camadas, outras aparecem e se reconstrói toda a composição. Estas camadas não vêm só do filme mas de todos os lugares; físicos, perceptivos e de memória.

A própria montagem, gesto tradicional de prestidigitação, não tem existência autônoma: ela resulta das exigências do real a que é preciso servir. "Assistir às notícias, ou ver carros, ou a relva se mexendo, ou um ator que recita um texto, é a mesma coisa: é preciso tempo para ver e para descobrir o que é. E, em seguida preciso enquadrá-los, antes de saber onde cortar". Estamos em plena modernidade necessária.

Aumont, 2008: 73

Manter-se no agora é operar o corte. É atravessar camadas, é ser contemporâneo no sentido que Agamben.

Numa exposição meu corpo tem um saber igual. A diferença está no meu corpo que se movimenta, meus sentidos todos se deslocam cada um atento a um ponto do espaço. Atravesso o espaço e o tempo de cada obra, de cada relação exposta.

No firmamento que olhamos à noite, as estrelas resplandecem circundadas por uma densa treva. Uma vez que no universo há um número infinito de galáxias e de corpos luminosos, o escuro que vemos no céu é algo que, segundo os cientistas, necessita de uma explicação. É precisamente da explicação que astrofísica contemporânea dá para esse escuro que gostaria agora de lhes falar. No universo em expansão, as galáxias mais remotas se distanciam de nós a uma velocidade tão grande que sua luz não consegue nos alcançar. Aquilo que percebemos como o escuro do céu é essa luz que viaja velocíssima até nós e, no entanto, não pode nos alcançar, porque as galáxias das quais provém se distanciam a uma velocidade superior àquela da luz.

Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também perceber nesse escuro uma luz que dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar.

Por isso o presente que a contemporaneidade percebe tem várias vértebras quebradas. O nosso tempo, o presente, não é, de fato, apenas o mais distante: não pode em nenhum caso nos alcançar. O seu dorso está fraturado, e nós nos mantemos exatamente no ponto da fratura. Por isso somos, apesar de tudo, contemporâneos a esse tempo. Compreendam bem que o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma. E essa urgência é a intempestividade, o anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo na forma de "muito cedo" que é, também, um "muito

tarde”, de um “já” que é, também, um “ainda não”. E, do mesmo modo, reconhecer nas trevas do presente a luz que, sem nunca poder nos alcançar, está perenemente em viagem até nós.

Agamben, 2009: 65-6

Sade: o prazer da leitura vem evidentemente de certas rupturas(ou de certas colisões): códigos antipáticos (o nobre e o trivial, por exemplo) entram em contato; neologismos pomposos e derrisórios são criados; mensagens pornográficas vêm moldar-se em frases tão puras que poderiam ser tomadas por exemplos de gramática. Como diz a teoria do texto: a linguagem é distribuída. Ora, essa REDISTRIBUIÇÃO SE FAZ SEMPRE PELO CORTE. Duas margens são traçadas: uma margem sensata, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela literatura, pela cultura), e UMA OUTRA MARGEM, móvel, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que seu lugar de efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem. Estas duas margens, O COMPROMISSO QUE ELAS

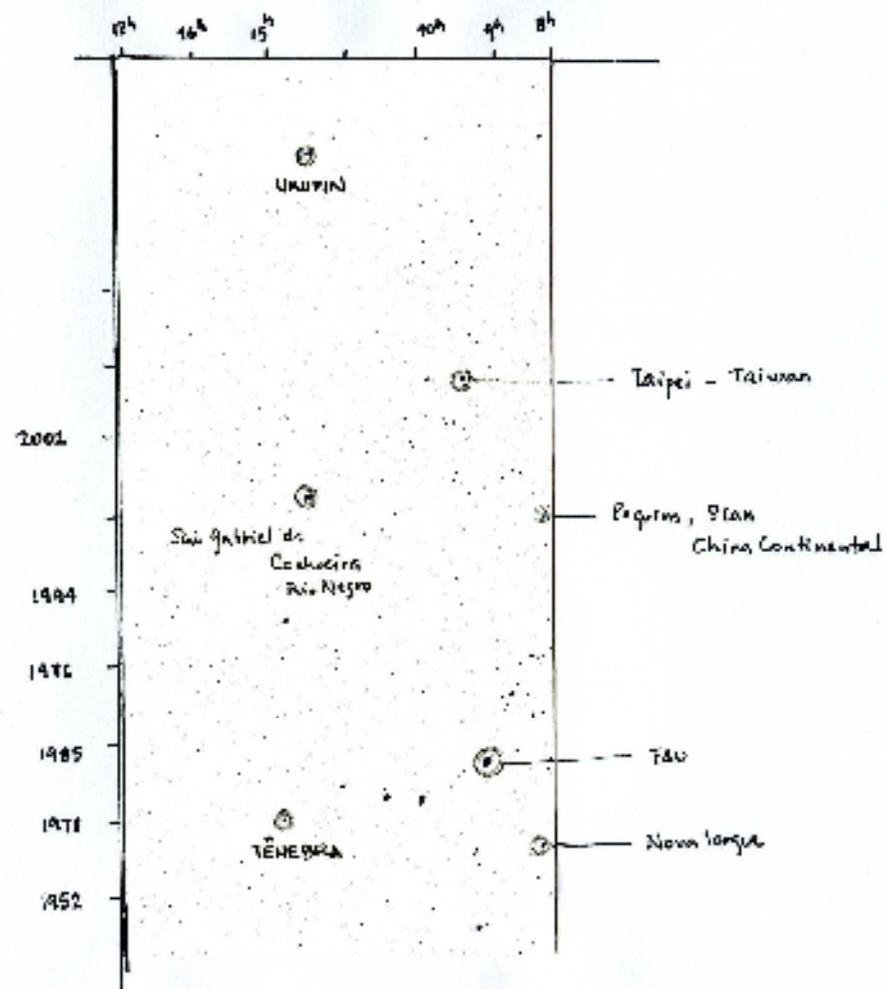
ENCERRAM, são necessárias. Nem a cultura nem sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica.

Daí, talvez, um meio de avaliar as obras da modernidade: seu valor proviria de sua duplicidade. Cumpre entender por isto que elas têm sempre duas margens. A margem subversiva pode aparecer privilegiada porque é a da violência; mas não é a violência que impressiona o prazer; a destruição não lhe interessa; o que ele quer é o lugar de uma perda, é a fenda, o corte, a deflação, o fading que se apodera do sujeito no imo da fruição. A cultura retorna, portanto, como margem: sob não importa qual forma.

Barthes, 1993: 11-3

cronologia

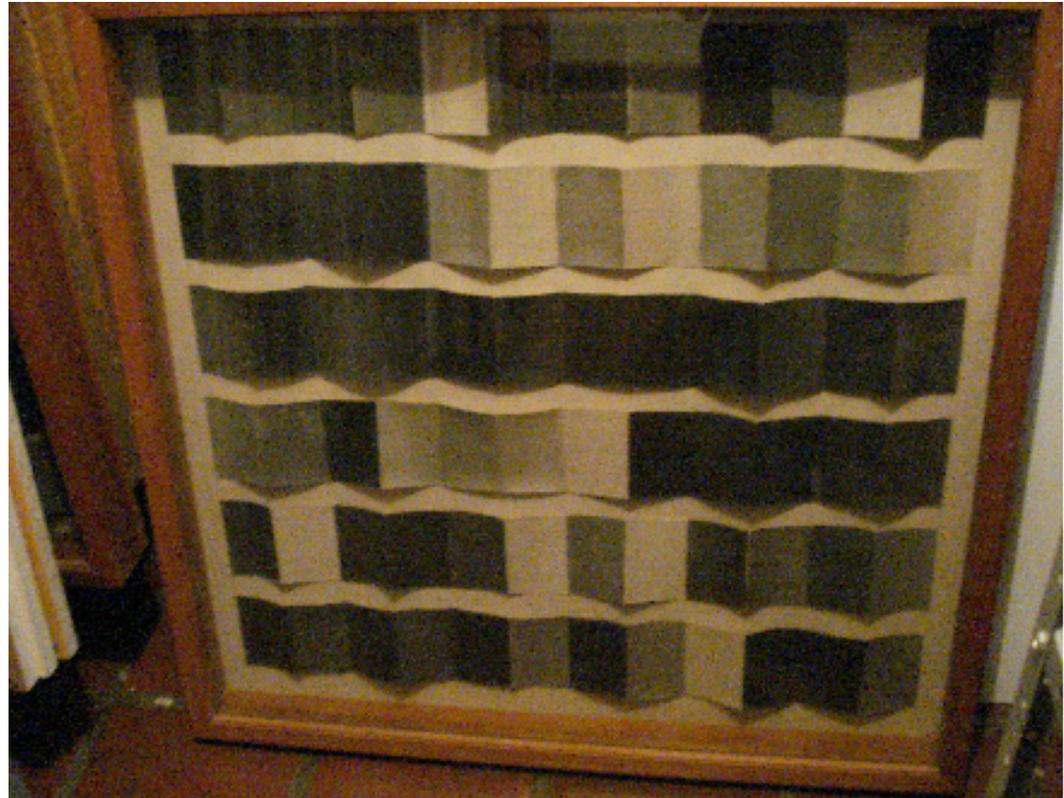




Esquema da aparente imobilidade dos dados cronológicos

diálogo¹⁰

¹⁰ Do grego *diálogos*, pelo latim *dialogu*. 1. Fala entre duas ou mais pessoas; conversação, colóquio. 2. Obra literária ou científica em forma dialogada. 3. Troca ou discussão de idéias, de opiniões, de conceitos, com vista à solução de problemas, ao entendimento ou à harmonia; comunicação. 4. *Teatro*. Colóquio dramático entre os atores, móvel da ação da peça, e que constitui o elemento básico do gênero teatral. (Aurélio: s.d., 471)



Há coisas que se vivem, somente; ou então, se insistimos em dizê-las, melhor seria fazê-lo em poesia.

Pasolini, 1983: 9

O diálogo pressupõe a presença, o tempo, a fala.

Rubens Matuck está em perpétuo diálogo com a natureza, com seus pincéis e tintas, com seus livros e cadernos, e com todos que estiverem à sua volta, sejam iluminados pela luz das flores do vitral ou pelo calor do fogão à lenha.

Habitam nas salas da frente do casarão os homens da ciência do céu.

No atelier: Lela – a modelo, Carlos Moreira – o fotógrafo. Por todos os lugares, Nicolau Copérnico – o cão. Algumas vezes havia muitos jovens – alunos e amigos de passagem.

Com eles, às quintas, eu.

Havia muito tempo que não entrava em um atelier.

✂ -----

A palavra diálogo aparece amiúde nos textos de seus livros.

Em *Cadernos de Viagem*, Norval Baitelo Júnior encaminha assim seus escritos: *Diálogo dos caminhos dos pés; Diálogo dos cadernos com as sementes; Diálogo das sementes com o rio e o vento e os pássaros; Diálogo da escrita com a faca.*

No livro *Duas partes: a imagem escrita*, é dividido, como anuncia, em duas partes compondo-se de *Uma parte* – as imagens; e *Outra parte* – resultado do diálogo entre Rubens Matuck e Oscar D’Ambrósio.

No *Brasil que resiste*, vêem-se as muitas mãos e escutam-se as muitas vozes.

Há os diálogos entre o artista e a professora Vitória Espósito em forma de diário (*Primeiras Escrituras*) realizado na primavera de 2008.

E há todas as conversas e nuances com todos que passaram por lá.

Correndo o risco de falta de originalidade pela repetição, arrisco-me, mesmo assim, a considerar *o diálogo* o título deste dicionário.

✂ -----

A poética se instaura em todos os níveis, nos cheiros do jardim, na sua rega, nas madeiras da oficina, nos zumbidos dos insetos, nos sons espalhados como fumaça, no celular – pequeno ponto de contato com o fora.

Estava na hora do jantar.

✂ -----

Mas a irrupção da semente veio no mais trivial dos momentos.

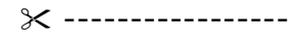
✂ -----

Ele me perguntou algumas vezes do que se tratava meu trabalho.

O fato era que eu me sentia bem e, curiosamente, com uma certeza de que não havia um caminho a ser percorrido a não ser estar ali e ver como esse dia-a-dia se processava. Mesmo que idéia primeira fosse de trabalhar com o acervo do Museu de Arte Interplanetária (MAI), o universo é tão vasto que começava a perder significado, como crepom desmanchando na chuva.

Ficaram duas idéias: as caixas e os cadernos.

A primeira, tornou-se esse dicionário, a segunda será em breve uma exposição.



a existência é o esquecimento



Este verbete é um caderno de exposição que será entregue no dia da argüição, oportunidade que haverá mostra relativa a esta pesquisa.

há vida dentro do cubo



O moderno cria o cubo, desaloja a perspectiva e explode os limites da moldura. Ele instaura a linearidade, mesmo que quebrada, da colocação das obras – à semelhança da justaposição dos fotogramas da película cinematográfica – não importando em que quadrante estejam alojadas no cubo.

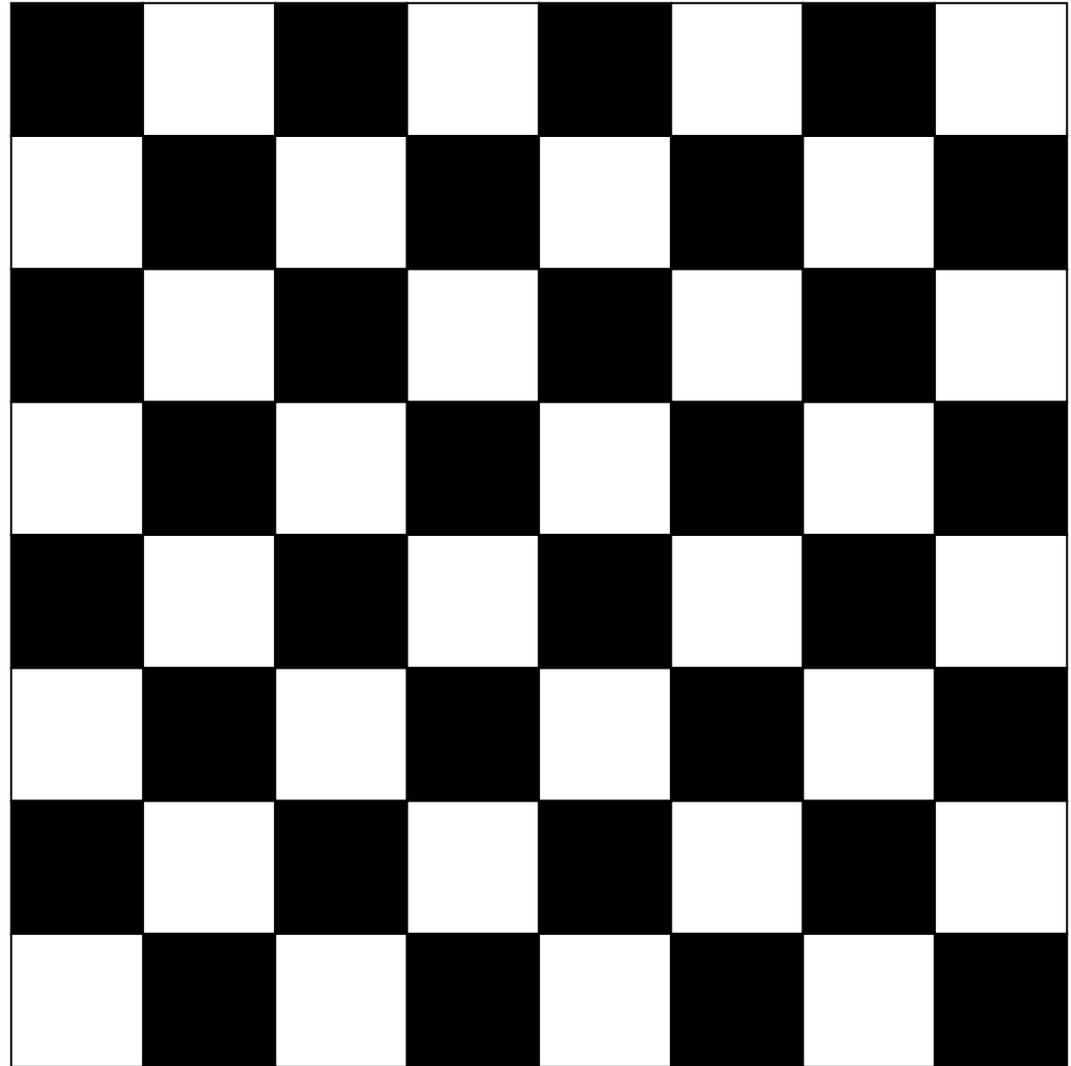
Imagens, obras ou peças têm seus lugares preparados para demonstrar uma linha curatorial. Manifestam-se as afinidades com cinema mudo: imagem – legenda, obra – texto...

O isolamento propicia o desempenho das instalações contemporâneas e a estetização dos movimentos: desenvolveu um jeito, um comportamento de expor, de estar e de se falar dentro das exposições.

Algumas constroem suas trilhas enfatizando contextos que emitem desde ruídos temáticos incidentais à música ambiente ou grandiloqüente. E o cubo branco, por mais variadas cores que se apresente, é a própria câmera obscura – as coisas serão reveladas se estivermos dentro dela.



jogo como estratégia hermenêutica



O jogador distingue-se do jogo pelo seu comportamento subjetivo, por sua liberdade de criação ao jogar. No jogo, como no comportamento lúdico, não desaparecem todas as referências finais – regras – mas permanecem, por assim dizer, suspensas, pois quem joga sabe que o jogo não é mais jogo e este só cumpre "o objetivo que lhe é próprio quando o jogador se abandona totalmente no jogo. (Gandamer)"

Rohden: 2008, 80-1

Cortázar, em conversa com seu amigo e jornalista Ernesto Bermejo sobre *O jogo da amarelinha*, comentou que a literatura é o mais sério dos jogos e, *se fizéssemos uma escala de valores dos jogos que fossem dos mais inocentes aos mais refinadamente intencionais, acredito que teríamos de colocar a literatura (e a música, a arte em geral) entre os de expressão mais alta, mais desesperada (sem valor negativo desta palavra).* (2002: 44)

Nos textos que li sobre o jogo, em boa parte deles, há a observação que o jogo é coisa séria. Huizinga considera que o jogo é "a não-seriedade" e não "o jogo não é sério", *pois certas formas de jogo podem ser extraordinariamente sérias.* (2008: 8)

Rohden, em *Interfaces da hermenêutica*, escreve sobre o jogo como modo de pensar a totalidade e coloca que

Gandamer apresentou o jogo como fio condutor da explicação ontológica. (...) O jogo é um caminho, ou seja, um modelo estrutural segundo o qual podemos mostrar e explicar, com determinados pressupostos, condições e exigências como se dá e deve ocorrer o saber filosófico.

Rohden: 2008, 80

A elaboração deste dicionário foi determinada por algumas referências que possibilitaram uma gama enorme de criação e de combinações dos verbetes.

Desfazer a ordem cronológica, jogar as sensações e ações para a área do texto, transformar a fala em narrativa, ordená-la alfabeticamente, torna paradoxal a relação entre totalidade e fragmentação, da mesma maneira que acredito ser a relação do fotograma em si, com a história que percebemos enquanto a imagem está em movimento no cinema.

Então qualquer tentativa de compreensão do mundo (e através do mundo, a compreensão de nós mesmos), se dá ao acompanhar o movimento das

próprias narrativas. (Ferreira-Santos, 2004), e é na fragmentação que percebo as cintilâncias.

A transformação da fala em texto pressupõe que,

No âmbito do mundo do texto (Paul Ricoeur), todas as narrativas – sejam elas plásticas, imagéticas, narrativas sonoras – pressupõem algo que se revela – não nas entrelinhas do texto, oculto no texto, atrás ou escondido sob texto (na velha teoria da conspiração). O que se revela, se revela diante do texto – isto é, é o próprio hermenauta que se revela na interpretação, na sua tarefa hermenêutica. (Ferreira-Santos, 2004: 68)

É como o viajante Onfray registra: *o trajeto conduz das coisas às palavras, da vida ao texto, da viagem ao verbo, de si a si (2009: 100), num movimento onde o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório". (Bourdieu, 2009: 185)*

Vaticina Onfray: *Na viagem, descobre-se apenas aquilo de que se é portador. O vazio do viajante gera a vacuidade da viagem; sua riqueza produz a excelência dela.* (2009: 26)

Nesse sentido, a jornada interpretativa pode ser considerada jogo – cujas regras são propostas pelo que foi experienciado.

memória



É preciso começar a perder a memória, ainda que é esta memória que faz toda a nossa vida. Uma vida sem memória não seria uma vida, assim como uma inteligência sem possibilidade de exprimir-se não seria inteligência. Nossa memória é nossa coerência, nossa razão, nossa ação, nosso sentimento. Sem ela não somos nada.

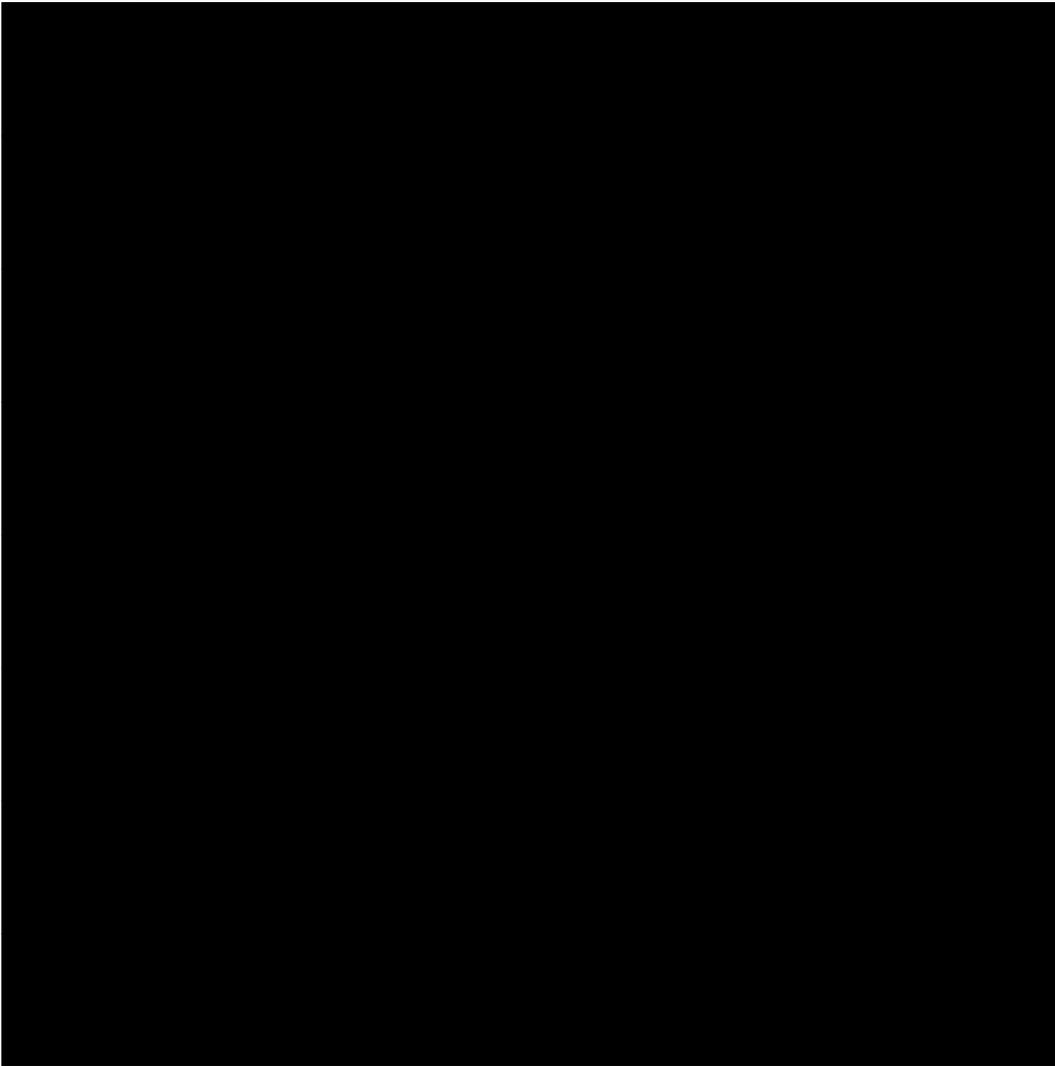
(...)

A memória é permanentemente invadida pela imaginação e pelo devaneio, e como existe uma tentação de acreditar no imaginário, acabamos por transformar nossa mentira em verdade. O que aliás só tem importância relativa, já que ambas são igualmente vividas e pessoais.

Buñuel, 1982: 11-12

Trabalho agora num arquivo, navego ao mesmo tempo na memória alheia, não tenho mais paradeiro.

museu



Em geral os museus deveriam ser visitados à noite. Somente à noite e sobretudo na escuridão é possível fundir-se com aquilo que se vê e não apenas examiná-los.

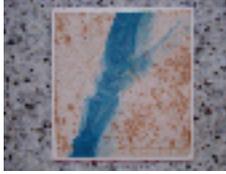
(...)

O melhor jeito de visitar museus é entrar neles sozinho e à noite...

Eisenstein, 1987: 250

(e na escuridão, completa ele.)

portifólio narrativo



Cianótipo a partir de chapa de raio-x de meu braço esquerdo após cirurgia para reconstrução dos ossos.

Esta imagem faz parte da série '**corpo ex-posto**', obras que realizo a partir de técnicas fotográficas do século XIX, relacionando o corpo dentro de espaços coletivos cuja exposição não pertence a esfera dos espaços culturais.

Deste conjunto, há também, obras realizadas com materiais descartados de exposições, integrantes da série **ex-posto**.

Desenvolvo esse trabalho desde 1991.



Peças de madeiras entalhadas, esculturas em processo.

Detalhe de armazenamento.

O seu método é simples, pois é feito de observação, pesquisa e estudo. E seu movimento é de igual simplicidade, pois Rubens Matuck espera que cada assunto amadureça, da mesma maneira que as madeiras de sua escultura, anos e anos à espera que sequem e estejam prontas para a intervenção da mão humana.

Klintowitz, 2009



Caixa com diversas espécies de borboletas.

Quando a arte simula a ciência, brinca e joga com seus códigos, inverte casualidades, reinventa leis e normas naturais, está recriando o futuro, exercitando o direito que a própria natureza orgânica ofereceu para o homem (e aos animais homeotermos): o direito ao sonho, o exercício das possibilidades e impossibilidades.

Baitelo Jr, 1994



Caderno Veermer

Pesquisa que elaborei para criação da curadoria e do material educativo da exposição **Sobre fotografia**, MAC-Ibirapuera, 1994.



Caderno para registro de viagens com encadernação manual.
Caderno realizado por minha mãe, Alda Rozo.



Caixa para guardar vento.



Reserva técnica. Armazenamento de tridimensionais.

Esculturas e objetos de viagens e vida. Local de retorno e estudo.



Sem título.

Tal como um jovem ciclista grita "Veja, mamãe! Sem segurar", Barthes grita "Veja, mamãe! Sem conceitos"

Culler, 1988: p. 16-7



Na qualidade de homem que anda pela cidade, ele foi achado por essa caixa. Fala com entusiasmo e pesar da tipografia que estava sendo desativada.

Estudioso das letras e de suas imagens, publica *Dois partes: a imagem escrita*, em 2008, resultado de sua pesquisa iniciada em 1977, composta de livros-cadernos.



Fotograma do filme **Um cão andaluz** de Buñuel e Dalí (1928).



Sem título, 1992.

Garrafa com pedaços de calendário. Parte da instalação realizada para o curso de Bill Lundenberg - *Atelier Transmídia*.



Obra feita em parceria com o astrofísico Walmir Thomazi Cardoso. Cada cinza (soma da representação das cores) destas escalas, representa séries numéricas (pares, ímpares e fracionárias) em combinações complexas para tornar visíveis as movimentações dos planetas no zodíaco.

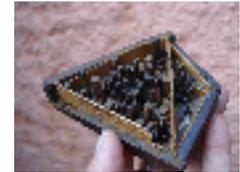
Desta amizade e parceria entre arte e ciência, surgiu, 1994, a exposição *Viagem a Urupin* ou *de como cinco artistas empreenderam uma viagem artístico-filosófica interestelar ao planeta Urupin, do sistema binário 5925 do oitante, a fim de expandir as fronteiras do conhecimento humano da atual mega-metrópole terrestre e suas colônias.*

Já foram criados mais dois planetas.



Caixa com barco alado e passarinho.

Confessou-me matuck que esta é uma das caixas preferidas.



As caixas se achegaram na infância: a caixa de charuto, a caixa de chá mate Leão reencontrada depois de muitos anos, as caixas construídas como um berço para as ferramentas, a caixa-folha para óculos que hoje guarda um beija-flor, as caixas de ovos exóticos, as caixas-mala, as caixas-armários,

as caixas-mobiliário para exposições itinerantes, as caixas-floresta com madeiras do Brasil e do Japão.

Todas são construídas com o pensamento atento aos encaixes, os tipos de madeiras, a transparência, e o que nela vai.

É um todo, não há separação entre a caixa e seu conteúdo.

A primeira vez que tomei conhecimento delas foi em 1994 quando fui ao MASP ver a exposição *Viagem a Urupin*.

Fiquei encantada com uma maleta, pertencente à Bárbara Lichenstock – personagem heteronômio de Matuck – que descreve como aquela que *produz um "memorando artístico", que é o próprio percurso do olhar nos seus retângulos e/ou "containers"*.

A outra, uma caixa moldura de João Motta Martins, é de outro heteronômio considerado um *artista com sólida formação científica no campo da **Exobiologia***. (...) *Sua maior contribuição foi a descrição de novos animais e seus ambientes até então desconhecidos da comunidade intergaláctica.*



Imagem seqüência com 10 dias.

Fotografias e montagem por meu pai, Jacintho Perez.



Fotograma do filme **Amarcord** de Felini, 1973.

prazer do texto



O prazer é dizível, a fruição não o é.

Barthes, 1993: 31

viajante



Escavar o que, se o seu existir, o seu de fora, a ciência dos feitos, a dura história, grafias, todos esses acontecimentos possuíam a qualidade soberba das perobas, perenes, ele ouvira, os trens passarão por esses dormentes, meu filho, para sempre para sempre. Pra onde vão os trens, meu pai? Para Mahal, Tamí, para Camirí, espaços no mapa, e depois o pai ria: também para lugar algum, meu filho, tu podes ir e ainda que se mova o trem tu não te moves de ti.

Hilst, 2004: 132

d a e d u c a ç ã o , d o v i a j a n t e

Em uma exposição, a sala pode ser dinamicamente transformada a cada visita, a cada visitante, e a cada coisa exposta.

Isso envolve pesquisa, adequação de linguagem e meio para os diversos grupos e públicos, fluxograma e disposição das peças mas, principalmente, liberdade para criação de novas conexões de sentidos.

Não que em outros lugares tal fato não possa acontecer mas, a educação em espaços expositivos, difere-se como diferem-se as palestras e as aulas: óbvia situação, embora as aplainem para que todas tenham a aparência de mesma coisa.

Muitos consideram a educação, nesses espaços, apenas uma atividade da área da comunicação.

Para Perniola, a *comunicação é o oposto do conhecimento. É inimiga das idéias porque necessita dissolver todos os conteúdos* (2006: 14).

Nesse deslocamento da educação para a comunicação, além de se estruturar na dissolução das idéias, transforma a interação com o público em evento, cuja preocupação está vinculada à concepção de que uma exposição é um produto de massa e de marketing, cujos índices elevados

de visitação são usados como justificativa, tanto para o montante investido na realização da exposição (noção de 'retorno'= custo/benefício)¹¹, como vantagem para criação de outras mais, alimentando assim um ciclo em que vida e consumo se equivalem. Diz Bauman:

A vida líquida é uma vida de consumo. Projeta o mundo e todos os seus fragmentos animados e inanimados como objetos de consumo, ou seja, objetos que perdem a utilidade (e portanto o viço, a atração, o poder de sedução e o valor) enquanto são usados. Molda o julgamento e a avaliação de todos os fragmentos animados e inanimados segundo o padrão dos objetos de consumo. (2007: 16-7)

E, se considerarmos que os objetos e obras existentes em uma exposição já estão fora de circulação econ mica, os chamados semi foros de Pomian, estão muito mais sujeitos a uma reutilização como consumo dito cultural, ganhando uma aura instantânea, e que podem ser esquecidos na hora da saída.

¹¹ Retorno que não diz respeito à qualidade da intera o.

Embora Belting trate especificamente de museus de arte, as questões apontadas por ele são comuns a todos os tipos de exposições que funcionam como, ou querem se tornar, evento (ação que, para sua efetuação, utiliza-se da mediatização cibernética das imagens para desespacializar e temporalizar o objeto, surgindo assim o evento que *ocupa o lugar da obra*). (2006: 41)

Ele coloca:

A encenação da arte começa já na construção externa, com seus gestos convidativos, e prossegue nas salas de exposição, que são reorganizadas como um palco. Onde a encenação sozinha não basta, entra em ação a pedagogia do museu, que desde os anos 20 é dirigida a um público novo. (2006:139)

Conclui que tal expediente não funciona como democratizador do espaço, uma vez que *reage também a uma crise da 'religião da arte', que reforça o desejo de uma secularização há muito tempo ultrapassada.* (2006, 139).

O problema piora a partir do infortúnio que, por contaminação, disseminase a crença de que toda exposição deve ser um evento, as ações educativas devem corresponder igualmente.

Imputar ao educador a função de 'recedor' de massa (para consolidar aquilo que Huyssen chama de *experiências enfáticas: iluminações instantâneas, megaeventos e espetáculos de grande sucesso*), é considerar o educador como uma mídia e, portanto, apenas um comunicador.

Para que isso não ocorra, é necessário que haja a *apropriação metódica do conhecimento cultural*, avalia Huyssen. (1997, 223-4)

Quanto a Perniola, a saída é *assumir um modo de agir baseado na memória e na imaginação, num desinteresse interessado que não tenta fugir do mundo mas, de forma inversa, passa a movê-lo*. (2006, 14)

✂ -----

Na realização de uma visita em exposição¹², pode-se trilhar diferentes caminhos a cada vez, fazer novas e diversas conexões, torná-las mais significativas.

¹² Na falta de um termo que dê conta de toda a amplitude e complexidade de uma atividade em exposição, em lugar de 'visita orientada' utilizarei 'visita em exposição' – mesmo que o termo visita seja, também, bastante precário uma vez que denota uma certa intimidade e espontaneidade que não ocorre, por exemplo, quando classes vêm para cumprir atividade

Na movimentação dos corpos atentos às coisas, no existir na terceira dimensão e seus tempos como experiência dos sentidos, no encontro dos fluxos no trabalho de campo no espaço expositivo, os picos de energia se alternam – como as diferentes manifestações rítmicas da respiração – pode provocar a mesma repercussão que Barthes define em seus fragmentos amorosos:

aquilo que repercute em mim, é o que aprendo com meu corpo: alguma coisa fina e aguda acorda bruscamente este corpo que, nesse intervalo de tempo, estava adormecido no conhecimento racional de uma situação em geral: a palavra, a imagem, o pensamento agem como um chicote. (1994, 171)

curricular – e que, se houvesse uma votação entre os alunos (e mesmo entre os professores) outros espaços “mais divertidos” ganhariam disparados.

– *Uma aula quer dizer momentos de inspiração, senão não quer dizer nada.*

(Abecedário Deleuze, 1988-9, s.n.)

Uma visita a exposição também.

– *A preparação era tão intensa na escola quanto na faculdade?*

– *Certamente. É preciso estar totalmente impregnado do assunto do qual falamos. Isso não acontece sozinho. É preciso ensaiar, preparar. É preciso ensaiar na própria cabeça, encontrar o ponto em que... É muito divertido, é preciso encontrar... É como uma porta que não conseguimos atravessar em qualquer posição.*

Deleuze, Ididem

É como você disse, muita preparação para 5 ou 10 minutos de inspiração...

✂ -----

Onfray, ao escrever sobre o viajante, cita uma prática que também diz respeito ao educador: *o conhecimento do terceiro tipo, aquele que se alimenta de intuições e da penetração imediata da essência das coisas.* (2009, 61)

✂ -----

Podemos receber muitas pessoas nas exposições, mas o contato com os objetos ou obras é absolutamente individual. Estamos sozinhos, tal como assistir a um filme.

Na verdade, uma experiência nunca é partilhada, não plenamente, não 'diretamente'. Uma pessoa nunca consegue passar para outra todo o teor de uma experiência vivida, nesse sentido, Ricoeur afirma que o homem é um ser absolutamente solitário, o que pertence à sua consciência está destinado a ali permanecer. (Cruz, 2006: 95)

Como não é nossa função pasteurizar os sentidos, é desse estar só que consiste essa mudança de consciência, na medida em que tenhamos a mesma atitude com os visitantes da que propõe Deleuze na letra "P" – verbete professor – de seu *Abecedário*:

a relação que podemos ter com os estudantes é ensinar que eles fiquem felizes com sua solidão, e que suas idéias tornem-se correntes, que possam ser manejadas de vários modos. Isso só é possível se eu me dirigir a solitários que vão transformar as noções ao seu modo, usá-las de acordo com as necessidades. Tudo isso são noção de movimentos, não de escola. (1988-9: s.n.)

Nesse sentido, Gallo apoia:

Se o que importa é resgatar o 'filósofo criador' (de resto, a única possibilidade para que seja de fato filósofo), então o filósofo da educação deve ser aquele que cria conceitos e que instaura um plano de imanência que corte os campos dos saberes educacionais. Uma filosofia da educação, nesta perspectiva, seria resultado de uma dupla instauração, de um duplo corte: o rasgo no caos operado pela

filosofia e o rasgo no caos operado pela educação. Ela seria resultante de um cruzamento de planos: plano da imanência da filosofia, plano da composição da educação enquanto arte, múltiplos planos de prospecção e de referência da educação enquanto ciência(s). (2003: 68)

Destarte, pode-se recorrer ao que Barthes chamou, de neutro, *como oportunidade para divagação que aproximaria o curso de uma obra e, para retomar os termos da tipologia nietzschiana, aproximaria o professor do artista – “sem nota dez”, declara de passagem. (Clerc, 2003: XXI). Trata-se aqui, do neutro como possibilidade de criação em função dessa solidão.*

Assim, quanto mais livre for o ensino, tanto mais será necessário indagar-se sob que condições e segundo que operações o discurso pode despojar-se de todo o desejo de agarrar. Esta interrogação constitui, a meu ver, o projeto profundo do ensino que hoje se inaugura.

Barthes: 1996, 10

Coloca Ferreira Santos no texto *Música, Memória e espaço no cortiço vivo* que:

A educação não é um meio para atingir algo (educação para o trabalho, educação para a cidadania, educação para a terra, educação para a inclusão, etc...). Ela própria é a finalidade última de suas práticas: trazer para fora a humanidade potencial que há nas pessoas (humanitas) – (...) Dar vazão à potência que se inscreve na corporeidade das pessoas. (2009: 01)