UNIVERSIDADE ESTADUAL JÚLIO DE MESQUITA FILHO - UNESP CAMPUS BAURU

FACULDADE DE ARTES, ARQUITETURA, COMUNICAÇÃO E DESIGN - FAAC

DEPARTAMENTO DE ARTE E REPRESENTAÇÃO GRÁFICA - DARG

BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

JULIA NOGUEIRA DUARTE DE OLIVEIRA

DE ONDE VEM TODAS AS COISAS:
A APROPRIAÇÃO DO PAPELÃO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE OBRAS DE ARTE

Bauru

2022

JULIA NOGUEIRA DUARTE DE OLIVEIRA

DE ONDE VEM TODAS AS COISAS:
A APROPRIAÇÃO DO PAPELÃO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE OBRAS DE ARTE

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Artes Visuais, habilitação em Bacharelado, da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design - FAAC UNESP/Campus de Bauru, como requisito para a obtenção do Título de Bacharel em Artes Visuais.

Orientador: Profa. Dra. Joedy Luciana Barros Marins Bamonte.

Bauru

2022

Oliveira, Julia Nogueira Duarte de.
De onde vem todas as coisas: a apropriação do papelão no processo de criação de obras de arte / Julia Nogueira Duarte de Oliveira, 2022
197 f. : il.

Orientador: Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

Monografia (Graduação)–Universidade Estadual Paulista (Unesp). Faculdade de Artes, Arquitetura, Comunicação e Design, Bauru, 2022

1. Assemblage. 2. Instalação. 3. Processo criativo. 4. Arte Contemporânea. 5. Papelão. I. Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Artes, Arquitetura, Comunicação e Design. II. Título.

JULIA NOGUEIRA DUARTE DE OLIVEIRA

DE ONDE VEM TODAS AS COISAS:
A APROPRIAÇÃO DO PAPELÃO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE OBRAS DE ARTE

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - UNESP, como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

COMISSÃO JULGADORA

Profa. Dra. Joedy Luciana Barros Marins Bamonte.
Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design - UNESP
Professora Orientadora — Presidente da Banca Examinadora

Profa. Dra. Tarcila Lima da Costa
Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design - UNESP

Prof. Dr. José Paiani Spaniol
Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - UNESP

Bauru, 23 de agosto de 2022

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, meu pai João Francisco, minha mãe Jeane, meu irmão João Gabriel e em especial minha irmã gêmea Laura, que sempre escuta todas as minhas ideias e acreditou mesmo quando eu não achei possível — do surgimento do projeto até a montagem das obras. O apoio de vocês foi essencial para que este e outros trabalhos pudessem existir.

Às minhas professoras de arte e de linguagem visual, Simone e Lahayda, por mostrarem os caminhos possíveis mesmo antes da Universidade. E a todas professoras e professores que participaram da minha formação acadêmica ao longo desses anos desafiadores de graduação, perpassados por uma Pandemia.

À minha orientadora Joedy, que acompanhou e apoiou desde o começo a jornada criativa com o papelão. E à banca examinadora, que aceitou participar deste momento tão importante na graduação.

À minha amiga Thaís, por todas as conversas que ajudaram a alimentar o processo criativo. Ao Adriano, Isabela D., Isabela H., Júlia M., Júlia T., Letícia, Luiz Felipe, Luiz H., Maith, Marcos, Manoela, Pâmela, Raffaela e Tarcila, que participaram da montagem e/ou educativo da exposição, e contribuíram para concretizar este projeto.

RESUMO

A pesquisa teve como objetivo desenvolver um conjunto de obras com a apropriação do papelão e caixas de papelão, propondo a ressignificação de objetos e espaços do cotidiano; e propondo a interação do espectador com os trabalhos. Foi realizada a revisão do percurso da história da arte ocidental, que resultou na inserção e apropriação de objetos do cotidiano na arte, e suas influências nas práticas artísticas contemporâneas com ênfase nos anos 1950 a 1990. Foi realizado o registro e análise dos documentos do processo criativo, e da construção de sentido das obras desenvolvidas, contextualizando-as em relação a referências literárias, artísticas e a produções pessoais de 2019 a 2021. Apresentou-se o processo de montagem e desenvolvimento de educativo para a mediação das obras resultantes da pesquisa. A exposição “De onde vem todas as coisas” foi composta por três trabalhos que relacionavam o papelão ao conceito de silêncio e a introspecção, e alcançou públicos de diversas faixas etárias, profissões e cursos.

Palavras-chave: Assemblage. Instalação. Processo criativo. Arte Contemporânea. Papelão.

ABSTRACT

The research's objective was to create artworks from the appropriation of cardboard and boxes, proposing the resignification of daily life objects and spaces; and proposing the spectator's interaction with the works. The research revised the course of the history of Western art, which resulted in the appropriation of everyday objects and their influence on contemporary art from 1950 to 1990. The creative process documents and the concept development of the artworks were registered and analyzed; contextualizing them about the literary and artistic references, and personal productions from 2019 to 2021. It was made the presentation of the building process and development of the educational approach to the mediation of the artworks produced as a result of the research. The art exhibition "Where everything comes from" was composed of three artworks that established a connection between cardboard, the concept of silence, and introspection, reaching a diverse public from different age groups, professions, and fields of study.

Keywords: Assemblage. Installation art. Creative process. Contemporary art. Cardboard.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Kurt Schwitters; *Merzbau*; 1933; Alemanha ……..**20**

Figura 2. Yves Klein; Vazio; 1958; Iris Clert, Paris. ……**25**

Figura 3. Yves Klein; Vazio; 1958; registro da instalação. ……**25**

Figura 4. Arman; O Cheio; 1960; Iris Clert, Paris. ……..**27**

Figura 5. Cildo Meireles; Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola; 1970. ……...**32**

Figura 6. Cildo Meireles; Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula “Quem matou Herzog?”; 1970. ……**32**

Figura 7. Cildo Meireles; Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula “Marielle Franco”; 2019. ……..**33**

Figura 8. Jac Leirner; Pulmão; 1987; papel celofane (capa de caixa de cigarro) montado em caixa de acrílico; 20,8 x 6 cm. ……**34**

Figura 9. Jac Leirner; Pulmão; 1987; Embalagens de cigarro e cordão de poliuretano. ……**34**

Figura 10. Julia Nogueira; Olhe para mim; 2021; fio paralelo, fita isolante, lâmpada vermelha, papelão, plugue e soquete; Cotia - São Paulo. ……**44**

Figura 11. Julia Nogueira; Inalcançável; 2021; fio paralelo, fita isolante, garrafas plásticas com água, lâmpada vermelha, lâmpada LED, papelão, plugue e soquete; 1,72 m x 70 cm x 90 cm; Cotia - São Paulo. ……**44**

Figura 12. Detalhe da obra “Olhe para mim”. ……**46**

Figura 13. Detalhe da obra “Inalcançável”. ……**47**

Figura 14. Julia Nogueira; Autorretrato; 2019; tinta acrílica sobre papelão; 90 x 65 cm, Bauru - São Paulo. ……**48**

Figura 15 Julia Nogueira; Cúmplices: Caroline e Maith; 2019; tinta acrílica sobre papelão; 42 x 42 cm; Bauru - São Paulo. ……...**49**

Figura 16. Julia Nogueira; Santíssima Trindade - série Casa; 2019; tinta acrílica sobre papelão; 46 x 30 cm, Bauru - São Paulo. ……..**49**

Figura 17. Julia Nogueira; Todo dia isso - autorretrato; 2021; tinta acrílica sobre papelão; 1 x 1,2 m, Cotia - São Paulo. ……**50**

Figura 18. Documento de processo: página 1 de sketchbook com anotações para

um projeto não realizado, 2021. ……**50**

Figura 19. Documento de processo: página 2 de sketchbook com anotações para um projeto não realizado, 2021. ……**51**

Figura 20. Documento de processo: página 3 de sketchbook com anotações para um projeto não realizado, 2021. ……**51**

Figura 21. Julia Nogueira; Instabilidades Cotidianas; 2020; Arame, madeira, madeirite resinado, papelão e tela de arame galvanizado; 2,03 m x 1,95 m x 3,10 m; Bauru - São Paulo. ……...**52**

Figura 22. Detalhe de parte da obra “Instabilidades Cotidianas”. ……**53**

Figura 23. Amilcar de Castro; 1990; aço; 14 x 23 x 0,3 cm. ……**53**

Figura 24. Henrique Oliveira; A Origem do Terceiro Mundo; 2010; madeira compensada, PVC e metal; vista interior. ……**54**

Figura 25. Henrique Oliveira; A Origem do Terceiro Mundo; 2010; vista interior. ….**54**

Figura 26. Aníbal López; Escultura Passada de Contrabando do Paraguai para o Brasil; 2007. ……...**55**

Figura 27. Ibrahim Maham; Paraíso Perdido Não Orientável 1667; 2017. ……...**56**

Figura 28. Carlos Bunga; Mausoléu; 2012; Papelão, fita adesiva, tinta fosca, cola e 45 esculturas da Pinacoteca do Estado de São Paulo. ……**57**

Figura 29. Christo e Jeanne-Claude; *The Wall - Wrapped Roman Wall*; 1973-1974; polipropileno e corda. ……...**59**

Figura 30. Documentos de processo: páginas 10 e 11 do livro ata. ……**60**

Figura 31. Primeiro desenho de “A Fonte”; lápis de cor sobre Canson; 21 x 29,7 cm; Cotia - São Paulo. ……**61**

Figura 32. Registro do acaso na montagem de “Inalcançável”. ……..**62**

Figura 33. Primeiro desenho de “A Torre”; lápis de cor sobre Canson; 21 x 29,7 cm; Cotia - São Paulo. ……**62**

Figura 34. Documentos de processo: páginas 13 e 14 do livro ata. ……...**64**

Figura 35. Quiosque no meio do caminho na entrada do Terminal Metropolitano de Cotia. ……..**65**

Figura 36. Segundo desenho de “A Fonte” com indicação de pontos de luz; grafite sobre Canson; 29,7 x 42 cm; Bauru - São Paulo. ……...**66**

Figura 37. Desenho de “A Caverna”, projeto de parede falsa dentro da Galeria da FAAC; grafite sobre Canson; 29,7 x 42 cm; Bauru - São Paulo. ……..**67**

Figura 38. Desenho do interior de “A Caverna”; grafite sobre Canson; 29,7 x 42 cm; Bauru - São Paulo. ……...**68**

Figura 39. Caixas acumuladas em Cotia, São Paulo. ……...**69**

Figura 40. Caixas acumuladas desmontadas, prontas para transporte em Cotia, São Paulo. ……..**69**

Figura 41. Caixas acumuladas desmontadas e amarradas, prontas para serem transportadas para Unesp Bauru, São Paulo. ……**71**

Figura 42. Caixas acumuladas no ateliê de Escultura da Unesp Bauru. ……...**72**

Figura 43. Painéis de madeira. ……..**72**

Figura 44. Caminhão da Unesp carregado com papelão acumulado. ……**73**

Figura 45. Material descarregado dentro da Galeria da FAAC. ……...**73**

Figura 46. Disposição dos painéis delimitando o espaço da obra dentro da Galeria da FAAC. ……**74**

Figura 47. Detalhe de quina coberta com papelão. ……...**75**

Figura 48. Início da fixação do papelão nos painéis 11/07/2022. ……**76**

Figura 49. Registro do processo 13/07/2022. ……**76**

Figura 50. Luzes cobertas com papelão 13/07/2022. ……**77**

Figura 51. Encaixe e dobraduras no papelão para cobrir as luzes 16/07/2022. …...**78**

Figura 52. Papelão cobrindo a fachada à esquerda. Colagem de papelão na moldura do teto 15/07/2022. ……...**79**

Figura 53. Vista de um dos cantos da obra com painel de divisória ainda sem preenchimento na parte de baixo 16/07/2022. ……**79**

Figura 54. Detalhe de montagem no dia 18/07/2022 — criação de volumes próximo ao chão. ……..**80**

Figura 55. Acúmulo do papelão em cima dos paletes 19/07/2022. ……**81**

Figura 56. Canto com volume 19/07/2022. ……**82**

Figura 57. Separação do papelão ondulado 19/07/2022. ……**83**

Figura 58. Processo de montagem do teto 20/07/2022. ……...**84**

Figura 59. Teste de montagem de “A Torre” 20/07/2022. ……**85**

Figura 60. Fiação passada por dentro das caixas 21/07/2022. ……...**86**

Figura 61. Fiação de “A Torre” ligado dentro da Galeria 21/07/2022. ……**86**

Figura 62. Passagem do fio por dentro das caixas 21/07/2022. ……**87**

Figura 63. “A Fonte” — diagonal esquerda. ……**88**

Figura 64. “A Fonte” — diagonal direita. ……**90**

Figura 65. “A Fonte” — vista frontal. ……**90**

Figura 66. “A Fonte” — instruções no painel de madeira. ……**91**

Figura 67. “A Fonte” — caixa com papel e caneta para anotar pedidos. ……..**91**

Figura 68. “A Fonte” — cartaz (Apêndice B) e texto curatorial ao fundo (Anexo A). **92**

Figura 69. “A Fonte” — parte de trás. ……..**92**

Figura 70. “A Fonte” — parte de trás outro ângulo. ……...**93**

Figura 71. “A Fonte” — de noite. ……...**93**

Figura 72. “A Torre”. ……**94**

Figura 73. “A Torre” e “A Caverna” — de noite. ……..**95**

Figura 74. “A Torre” e “A Caverna” — de dia. ……**95**

Figura 75. “A Caverna” — instruções para entrar na obra. ……..**96**

Figura 76. Texto e pergunta motivadora na entrada de “A Caverna”. ……**96**

Figura 77. Dentro de “A Caverna” — quina oposta à porta. ……**97**

Figura 78. Dentro de “A Caverna” — quina próxima à porta. ……...**97**

Figura 79. Dentro de “A Caverna” — detalhe do chão e teto. ……..**98**

Figura 80. Dentro de “A Caverna” — quina da porta. ……**98**

Figura 81. Dentro de “A Caverna” — quina oposta à porta. ……**99**

Figura 82. Dentro de “A Caverna” — ângulo da parede em frente à porta. ……..**99**

Figura 83. Dentro de “A Caverna” — parede em frente à porta. ……...**100**

Figura 84. Dentro de “A Caverna” — chão e paredes opostas à porta. ……...**100**

Figura 85. Registro do encontro da equipe voluntária do educativo. ……**101**

Figura 86. Visitantes participando de “A Fonte” na abertura 21/07/2022. ……**103**

Figura 87. Fala de abertura da exposição — Joedy Bamonte e Julia Nogueira 21/07/2022. ……..**104**

Figura 88. Pessoas aguardando para entrar em “A Caverna” 21/07/2022 — detalhe para a mesa ao fundo, com a comida servida nas caixas em que foram compradas. ……**104**

Figura 89. Registro da participação família 22/07/2022. ……..**105**

Figura 90. Conversa após a participação na obra “A Caverna” 22/07/2022. ……..**106**

Figura 91. Voluntário do educativo Luiz Felipe acompanhando grupo na obra “A Fonte” 22/07/2022. ……..**106**

Figura 92. Voluntária do educativo Maith na mediação de “A Caverna” 22/07/2022. ……**107**

Figura 93. Maith acompanhando um grupo na participação em “A Caverna” ao fundo e em primeiro plano conversa com espectadores 22/07/2022. ……..**108**

Figura 94. Registro do chão rasgado devido a abertura da porta 25/07/2022. …..**110**

Figura 95. Fresta de luz que foi coberta 25/07/2022. ……**110**

Figura 96. Grupo deixando desejos em “A Fonte” 25/07/2022. ……**111**

Figura 97. Voluntária do educativo Pâmela na mediação de “A Caverna” 25/07/2022. ……**112**

Figura 98. Grupo se organizando para entrar em “A Caverna” com mediação de Pâmela 25/07/2022. ……...**112**

Figura 99. Escrevendo desejos em “A Fonte” 25/07/2022. ……**113**

Figura 100. Dupla prestes a entrar em “A Caverna” 25/07/2022. ……..**114**

Figura 101. Voluntária do educativo Thaís, à esquerda, na mediação de “A Caverna” 25/07/2022. ……..**114**

Figura 102. Dupla de participantes prestes a entrar na obra 25/07/2022. ……...**115**

Figura 103. Conversa com o grupo após a participação na obra “A Caverna”

25/07/2022. ……**116**

Figura 104. Grupo entrando na caverna, em primeiro plano alunas revisitando o trabalho 26/07/2022. ……**117**

Figura 105. Trio passando álcool em gel antes de entrar em “A Caverna” 26/07/2022. ……**118**

Figura 106. Escrevendo pedidos 26/07/2022. ……..**119**

Figura 107. Criança escrevendo um pedido em “A Fonte” 26/07/2022. ……..**120**

Figura 108. Aluna voluntária do educativo Pâmela na mediação da obra “A Caverna” 26/07/2022. ……..**121**

Figura 109. Voluntária do educativo Raffaela acompanhando o percurso de uma dupla 26/07/2022. ……...**123**

Figura 110. Voluntária do educativo Raffaela recebendo grupo 26/07/2022 ……...**124**

Figura 111. Grupo interagindo com a “A Torre” 26/07/2022 ……...**124**

Figura 112. Dupla investigando a “A Torre” 27/07/2022. ……**125**

Figura 113. Trio entrando em “A Caverna” 28/07/2022. ……**126**

Figura 114. Registro da visita da turma de Mediação Cultural e Educativa. Mediação de Luiz Felipe e Júlia M., à esquerda na foto 27/08/2022. ……..**127**

Figura 115. Registro da conversa com a turma de Mediação Cultural e Educativa 27/07/2022. ……..**127**

Figura 116. Registro da reunião final do educativo 28/07/2022 — Júlia Mússalam, Luiz Felipe Motta, Thaís de Oliveira e Pâmela Rocha. ……**128**

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **15**

O BATISMO DO OBJETO **18**

2.1. Assemblage e Instalação 18

2.2. Os Novos Realistas 23

2.3. O pensamento na arte conceitual e contemporânea brasileira 27

DENTRO DA CAIXA TEM OUTRA CAIXA **37**

3.1. O processo criativo e a busca pelo silêncio 37

3.2. Materialidade 43

3.3. Os documentos de processo, a participação do espectador e o convite à introspecção 58

DE ONDE VEM TODAS AS COISAS **71**

4.1. Montagem 71

4.2. As obras no espaço 89

4.3. O educativo e a recepção das obras 101

CONCLUSÃO **131**

REFERÊNCIAS **135**

Apêndice A — Registro das etapas de montagem e colaboração de colegas no processo, detalhes das obras finalizadas e recepção do público. **139**

Apêndice B — Cartaz da exposição. **188**

Apêndice C — Ata da Reunião de Encerramento do Educativo no dia 28/07/2022. **189**

Anexo A — Texto Curatorial escrito pela Profa. Dra. Joedy Luciana Barros Marins Bamonte. **197**

1. INTRODUÇÃO

A pesquisa tem como título, “De onde vem todas as coisas: a apropriação do papelão no processo de criação de obras de arte”, cujo tema se debruçou sobre a apropriação de materiais retirados do contexto cotidiano, com ênfase no papelão, para a construção de três obras; investigando as relações entre forma e significado, ocupação e ressignificação do espaço, e analisando o processo criativo por meio dos registros do processo. A hipótese sustentada foi a de que partindo da investigação do uso de materiais do cotidiano e da ocupação do espaço ao longo da história da arte, com ênfase nas décadas de 1950 e 1990 e do estudo do processo criativo, seria possível produzir um grupo de trabalhos com o papelão, que propusessem a ressignificação dos lugares comuns.

Desta forma, a pesquisa se justifica sob o aspecto científico, visto que o estudo do uso de materiais cotidianos na arte contribui para as discussões sobre arte contemporânea brasileira, valorizando assim a produção de arte nacional. A distância entre a arte e as experiências cotidianas — que envolve o afastamento e incompreensão da arte pelo público não especializado — é uma das dificuldades que a arte contemporânea enfrenta. A possibilidade de ressignificação dos espaços e materiais comuns é uma forma de dialogar não apenas com a história da arte, mas também com a realidade além da Universidade e do campo específico. Envolvendo a troca de experiências e acesso à arte ainda no processo de acumulação dos materiais, mesmo antes da montagem das obras em si.

A pesquisa-criação ressalta ainda a atuação do artista como pesquisador e mediador, enriquecendo a discussão sobre o processo criativo e acesso à arte, temas ainda envoltos de mistificação. Além disso, o interesse nos assuntos abordados na pesquisa é resultado de uma investigação poético teórica que foi desenvolvida ao longo de toda a graduação em Bacharelado em Artes Visuais, especialmente no uso do papelão para construção de obras, propondo a alteração da função de espaços cotidianos, chamando a atenção para a presença da experiência estética nos momentos mais corriqueiros. A imersão na materialidade do papelão e outros objetos apropriados do dia a dia encontrados em caçambas e calçadas, e o reúso dos mesmos no processo criativo demonstra a intersecção da arte com questões relacionadas à vida.

O objetivo geral foi desenvolver um conjunto de obras a partir da apropriação de papelão e caixas de papelão, realizando a ressignificação de objetos e espaços do cotidiano. Foram desenvolvidas três obras que contaram com a participação do espectador, convidando-os a momentos de introspecção, adentrando o silêncio que permeia a sincronia com o momento presente.

Os objetivos específicos foram: contextualizar o uso de materiais apropriados do cotidiano na história da arte, apresentando o percurso que diversificou a materialidade utilizada pelos artistas, sobretudo a partir da década de 1950 e 1990 na Europa e no Brasil; analisar os termos “Assemblage” e “Instalação”, investigando a produção de artistas que utilizam materiais apropriados do cotidiano e o espaço em suas composições; e desenvolver três obras com papelão como resultado da pesquisa, registrando e analisando o processo de criação.

A pesquisa classificou-se como pesquisa em arte e sobre arte, pesquisa-criação, com abordagem qualitativa e natureza exploratória. Em um primeiro momento foi realizada a pesquisa bibliográfica e iconográfica e em um segundo momento, foi abordado o processo criativo no decorrer da produção das obras com o uso do papelão — investigação e registro dos documentos de processo.

A primeira seção estruturou-se a partir da consulta bibliográfica a autores como Aracy Amaral (2006), Cristina Freire (1999), Ferreira Gullar (1999; 2003), Katia Canton (2001; 2009), Pierre Restany (1979), Vivian van Saaze (2013) e William C. Seitz (1961), para o estudo específico a respeito do surgimento dos termos “Assemblage” e “Instalação”, e do processo que resultou na diversificação da materialidade utilizada nas artes visuais e na arte contemporânea brasileira. Apresentou-se uma contextualização na história da arte ocidental com análise de obras e artistas que questionam as instituições de arte, e utilizam ou utilizaram o espaço, materiais e objetos apropriados do cotidiano, com ênfase da década de 1950 a 1990.

Destacou-se a importância de artistas como Kurt Schwitters (1887-1948) para a história da Assemblage e da Instalação, além de outros como Marcel Duchamp (1887-1968) e o grupo de artistas franceses, os Novos Realistas. Discutiu-se a influência de instituições como o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) no desenvolvimento de Museus de Arte Moderna no Brasil e na América Latina, abordando-se as mudanças no uso do espaço e materialidade em relação às

instituições de arte e pensamento moderno; as intersecções em arte e vida e contexto no qual os artistas se inseriram refletindo em suas composições.

Na segunda seção foi realizada a consulta bibliográfica a autores como Cecília Almeida Salles (2011), Clarice Lispector (2009; 1999) e Fayga Ostrower (1995; 1998), a fim de estudar o processo criativo, o ato criador e embasar a definição de silêncio abordada nos trabalhos desenvolvidos. Foi realizada a investigação dos documentos de processo da produção das obras desenvolvidas nesta pesquisa, além da análise de obras dos últimos três anos nas quais utilizou-se o papelão.

Na terceira e última seção, apresentou-se um registro do processo de montagem, o resultado final das obras e um relato do educativo desenvolvido para a mediação da exposição. “De onde vem todas as coisas” ficou em exposição dos dias 21/07/2022 a 29/07/2022 na Galeria de FAAC e na entrada da Central de Laboratórios no Campus da Unesp Bauru.

2. O BATISMO DO OBJETO

Nesta seção aborda-se um breve panorama da história da arte ocidental, investigando a inserção e apropriação de objetos do cotidiano na arte e suas influências nas práticas artísticas contemporâneas. O recorte aborda algumas das vanguardas europeias a fim de investigar o surgimento e definição dos termos “Assemblage” e “Instalação”, nos anos 1960 e 1970. Em um segundo momento, aborda-se o grupo os Novos Realistas, assim nomeado pelo crítico de arte Pierre Restany. Por fim, aborda-se a arte nacional por meio das gerações de artistas brasileiros de 1950 a 1990, estudando o pensamento da arte conceitual/conceitualismo, a investigação do processo criativo e a busca por sentido na construção de obras. O que significa introduzir um material ou objeto retirado da realidade cotidiana em uma obra de arte? Quais as mudanças que esse processo acarreta para as obras, artistas, museus e público?

2.1. Assemblage e Instalação

O uso de objetos do cotidiano, dejetos da indústria, resíduos recicláveis e do espaço na composição de obras de arte foi possibilitado devido a um conjunto de fatores sócio-culturais, artísticos e até mesmo políticos. Dessa trajetória que resultou, dentre outras práticas e linguagens, nas Assemblages e Instalações, abordam-se apenas alguns dos antecedentes na história da arte ocidental.

Das vanguardas europeias destaca-se o cubismo em sua fase analítica, ainda no início do século XX. A mudança paradigmática na construção do espaço pictórico bidimensional nas colagens de Pablo Picasso (1881-1973) e Georges Braque (1882-1963) nublam as fronteiras entre a escultura e a pintura, e aproximam-se do real ao inserir elementos como pedaços de jornal, madeira e objetos diversos em suas composições. O cubismo influenciou também outros movimentos de vanguarda que deram continuidade a questão dos objetos e expansão para o espaço:

> Aqui está o germe de duas grandes correntes da arte contemporânea saídas do cubismo: o neoplasticismo, que aprofundou o problema espacial proposto pela bidimensionalidade e pela construção vertical, e o dadaísmo — particularmente Kurt Schwitters — que continuaria essa tendência, o uso,

> no quadro, de materiais diversos, tirados da vida cotidiana. Os *tableaux-objet* surrealistas e outras tantas obras de pintores atuais como o italiano Burri e o espanhol Cuixart, não têm outra origem senão essa fase do cubismo (GULLAR, 1999, p. 29).

Uma das correntes originadas pelo cubismo citadas acima por Ferreira Gullar, o dadaísmo, surgiu como uma resposta anti-guerra após a I Guerra Mundial. Foi também um movimento de anti-arte, de negação, que se utilizava do ridículo, ironia e da inversão em suas obras (SEITZ, 1961). Foi neste contexto que os *ready mades* de Marcel Duchamp (1887-1968) surgiram, incluindo todos os objetos criados pelo homem como obras de arte, compartilhando da ironia dadá que questionava a arte e suas instituições (SEITZ, 1961). Os *ready mades* e a sua influência nas gerações posteriores são abordados com maior profundidade em um próximo subitem a respeito dos Novos Realistas.

A expansão dos limites entre arte e vida realizada por Kurt Schwitters (1887-1948) é outro marco nas mudanças na arte ocidental após as vanguardas europeias. O artista compunha, como mencionado, obras com materiais e detritos retirados das ruas, que: “[...] ao serem absorvidos pelo sentido de forma, esses detritos ganham uma nova identidade e nos comovem [...] Consequentemente, o próprio ambiente cotidiano de nossa vida se transforma e ganha nova dimensão.” (OSTROWER, 1995, p. 183).

As obras que Schwitters nomeou como “MERZ” invadiram o cotidiano e configuraram um estilo de vida (MoMA, 2012). Os “Merzbau” eram construções que tinham dimensões arquitetônicas e usavam a lógica da colagem no espaço tridimensional, expandindo-se para o espaço com simbolismos e significados relacionados à vida do artista (SEITZ, 1961). Um dos “Merzbau” foi construído ao longo de dez anos em diversos cômodos de sua casa em Hanover, mas foi destruído durante um ataque aéreo em 1943 (ORCHARD, 2007).

Figura 1. Kurt Schwitters; *Merzbau*; 1933; Alemanha.



Fonte: Wilhelm Redemann (1933) *In:* ORCHARD (2007).

As mudanças na arte ocidental que vinham acontecendo desde a I Guerra Mundial ganharam novo sentido na década de 1950, após outra Guerra Mundial. O período foi marcado por uma efervescência de experiências artísticas e linguagens, além de grandes mudanças políticas e sociais.

Em 1961, por exemplo, o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) apresenta a exposição "*The Art of Assemblage",* um importante marco na história da Assemblage e validação da mesma no cânone da arte ocidental. A exposição teve curadoria e direção de William C. Seitz (1914-1974) e reuniu uma ampla mostra de obras e artistas, como os já mencionados Picasso, Braque, Duchamp e Schwitters, além de outros importantes nomes da época, como Robert Rauschenberg (1925-2008), Jean Dubuffet (1901-1985), Jasper Johns (1930) e Willem de Kooning (1904-1997). Artistas integrantes dos Novos Realistas (subitem 2.2.) também integraram a exposição, como, Raymond Hains (1926-2005), Arman (1928-2005), César (1921-1998), Jean Tinguely (1925-1991), Martial Raysse (1936), Mimmo Rotella (1918-2006), Niki de Saint-Phalle (1930-2002) e Daniel Spoerri (1930).

O termo Assemblage, entretanto, foi incorporado à arte em 1953 por Jean Dubuffet (antes da exposição do MoMA) e denomina a apropriação de objetos pela técnica da justaposição, indo além da colagem, agregando novas possibilidades

compositivas e de significação. Cada objeto mantém sua origem e história, contribuindo para construir camadas de significado que se relacionam com o todo (SEITZ, 1961). Na Assemblage há também a possibilidade de expansão para o espaço arquitetônico e relação com o ambiente urbano moderno: “[...] o tecido de múltiplas facetas da cidade moderna é o cenário apropriado para a recente montagem/assemblage - sua colcha de retalhos de aleatória [...] beleza resplandecente e miséria nociva” (SEITZ, 1961, p. 73, tradução nossa). [1]

As intervenções sobre os objetos agregam novas conotações e camadas de significado que não existiam antes dos mesmos serem apropriados. As associações se tornam mais específicas quando a forma do objeto é mantida, sendo possível identificá-lo. O significado e os materiais, portanto, se fundem e carregam suas marcas de uso, origens e histórias, que somadas às técnicas utilizadas e a outros objetos combinados geram novas características formais e consequentemente de significado (SEITZ, 1961).

Quanto a ligação da arte com a vida cotidiana, Allan Kaprow (1927-2006) em “*Assemblages, Environments & Happenings”* (1956) declara que as fronteiras entre elas devem ser mantidas o mais fluidas e indistintas quanto possível e a fonte de temas e materiais para compor as obras deve ser derivada de qualquer lugar menos da arte (KAPROW, 1956). Ao abordar a composição dos *Happenings*, Kaprow as relaciona com as Assemblages e os *Environments*:

> A composição de um Happening procede exatamente como nas *Assemblages* e *Environments*, ou seja, evolui como uma colagem de eventos em determinados períodos de tempo e em determinados espaços. Quando pensamos em “composição”, é importante não pensar nela como uma “forma” auto suficiente [...] Em vez disso, a composição deve ser entendida como uma operação dependente dos materiais (incluindo pessoas e a natureza) [...] Tais materiais e suas associações e significados, assim como apontei, geram os relacionamentos e movimentos do *Happening*, ao invés do contrário. (KAPROW, 1956, p. 266, tradução nossa)[2].

[1] No original: [...] the proper backdrop for recent assemblage is the multifarious fabric of the modern city — its random patchwork of [...] resplendent beauty and noxious squalor. (SEITZ, 1961, p. 73).

[2] No original: The composition of a Happening proceeds exactly as in Assemblages and Environments, that is, it is evolved as a collage of events in certain spans of time and in certain spaces. When we think of “composition”, it is important not to think of it as self-sufficient “form”[...] Rather, composition is understood as an operation dependent upon the materials (including people and nature) [...] Such materials and their associations and meanings, as I have pointed out, generate the relationships and the movements of the Happening, instead of the reverse. (KAPROW, 1956, p. 266).

Assim como na construção de significado dos objetos justapostos da Assemblage (SEITZ, 1961), a forma dos *Happenings* emerge do que os materiais podem fazer e das relações entre eles (KAPROW, 1956), mantendo características que se relacionam com o contexto do qual foram retirados.

O termo "*Environments*" e outros como “Ambiente” e até mesmo “Assemblage”, foram utilizados antes de “Instalação”, termo adotado a partir da década de 1960-1970 (FREIRE, 1999). Na Assemblage, como apresentado, a escolha dos objetos, sua organização, suas relações, história, técnicas aplicadas e marcas de uso constroem o significado e complexidade simbólica das obras. Já na Instalação, o espaço na qual ela é construída faz parte de seu significado, relacionando-se com o contexto social e político no qual se insere (FREIRE, 1999).

Essa característica da Instalação foi uma tática utilizada por artistas a partir dos anos 1960 para repensar criticamente os espaços institucionais de arte (FREIRE, 1999). As Instalações compartilham da ênfase no processo, contrariando a ideia de arte como objeto autônomo, com outros movimentos artísticos como *Action Painting,* dadaísmo, Grupo Fluxus, minimalismo, Performances e Arte Conceitual (SAAZE, 2013). A crítica institucional e a ênfase no processo é retomada em um próximo subitem sobre o pensamento na arte conceitual e contemporânea brasileira.

Ainda sobre o termo Instalação:

> [...] o termo *Instalação*, que até então significava a montagem (a instalação) de uma exposição, passa a nomear essa operação artística em que o espaço (entorno) torna-se parte constituinte da obra. [...] Se o contexto da galeria ou do museu é parte fundamental da Instalação, a primeira observação a ser feita é que ela não ocupa o espaço, mas o reconstrói, criticamente. [...] Além dessas características relativas ao espaço, o elemento temporal é também colocado em pauta, isto é, o caráter efêmero das Instalações nega perenidade à obra. (FREIRE, 1999, p. 91-92, grifo do autor).

A reconstrução do espaço nas Instalações propõe também outra relação do espectador com a obra, que passa a englobar seu corpo e sentidos. Para perceber o trabalho é necessário circular a seu redor por diversos ângulos, ou seja, a temporalidade muda não apenas em relação a falta de perenidade da materialidade, mas também no tempo de percepção da obra.

As experimentações com o espaço e a apropriação de objetos nas décadas de 1960 e 1970 dão continuidade às mudanças iniciadas nas vanguardas europeias,

alcançando situações limite na concepção do que é arte, seus objetos e assuntos. A seguir, aborda-se com mais detalhes estes desdobramentos em Paris, com o grupo dos Novos Realistas.

2.2. Os Novos Realistas

Ao evento da inserção de objetos da indústria na arte ocidental por Marcel Duchamp, o crítico francês Pierre Restany (1930-2003) deu o nome de batismo do objeto (RESTANY, 1979): "Um produto manufaturado qualquer, absolutamente comum e fabricado em série torna-se, em virtude apenas da escolha de Duchamp, uma obra de arte. Assistimos com os ready-made, ao batismo artístico do objeto usual." (RESTANY, 1979, p. 81). E esse foi o ponto de partida principal do grupo fundado por ele, os Novos Realistas.

O grupo surgiu na década de 1960 e foi originalmente composto pelos artistas Yves Klein (1928-1962), Arman, François Dufrêne (1930-1982), Hains, Raysse, Spoerri, Tinguely e Villeglé (1926), que assinaram o primeiro manifesto em 1960, em Milão. Outros artistas do grupo, César, Rotella, Niki de Saint-Phalle, Gerard Deschamps (1937) e Christo (1935-2020) integraram o grupo posteriormente. O segundo manifesto, "Quarenta graus acima de dadá", data de 1961 em Paris e o terceiro manifesto, "A Realidade supera a ficção", data de 1963 em Munique (RESTANY, 1979).

Os manifestos não pressupunham uma técnica ou um modo de fazer obras, mas sim uma identificação com a retomada do realismo após anos de abstração. A escolha de objetos do Tachismo, dentre outras manifestações da época que sucederam os gestos do Expressionismo Abstrato, tinham causado um esvaziamento do potencial simbólico e expressivo das obras que o grupo era contrário (RESTANY, 1979).

A apropriação realizada pelos Novos Realistas levou ao limite o gesto de Duchamp, para além da negatividade do dadaísmo: "[...] o terço grau do fato dadá, a sua experiência positiva: a descoberta do folclore industrial contemporâneo e das suas possibilidades expressivas ligadas ao senso da natureza moderna." (RESTANY, 1979, p. 33). Para eles, essa apropriação do real era o caminho para um novo humanismo e arte popular, que ao introduzir objetos em sua linguagem se

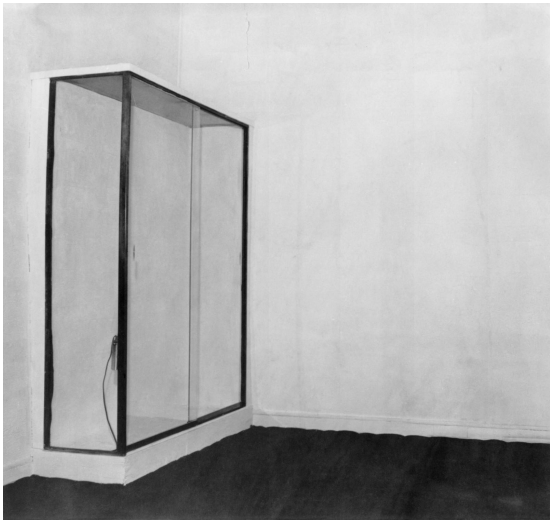
aproximava da Sociologia, da comunicação de massa, inserindo-se no folclore técnico do moderno (RESTANY, 1979). Sobre a crença na tecnologia e apropriação do real:

> A esse sentido ontológico da natureza moderna, sem medida comum com os naturalistas antigos, devia logicamente corresponder a vontade de apropriação direta do real a partir de um de seus elementos (pigmento industrial puro, sucata, cartaz lacerado, artigo de série). O atestado objetivo que disso decorre não é mais, como em Marcel Duchamp, um fim em si mas a afirmação de uma evidência, a proclamação de uma tendência de expressão. [...] Axiomas aprioristas, os *ready-made* de Duchamp são palavras definitivas, sem sequência: Arman deu-lhes uma sintaxe. Essa preocupação sintática é capital, estando na origem de uma série de pesquisas de estilo que, renovando o espírito da colagem cubista e da *assemblage* schwitteriana, orientam-se deliberadamente para uma arte de síntese. Essa arte de síntese é *popular* ao mesmo tempo por sua motivação e destinação. *É uma arte realista e otimista.* (RESTANY, 1979, p. 110-111, grifo do autor).

A noção de arte popular e o papel crucial da tecnologia e do folclore urbano do Novo Realismo possui um otimismo exacerbado, que é característico das vanguardas europeias e reforçado por seus manifestos. A visão de futuro de Restany da relação da arte com a sociedade a partir do Novo Realismo resulta na ideia de uma arte total, que iria romper as barreiras entre a arte e outras esferas da vida (da indústria, do design e da arquitetura, inclusive), com as obras englobando todos os espaços do cotidiano (RESTANY, 1979), em: “[...] um procedimento pluridimensional que tende ao condicionamento psicossensorial do espectador e por isso mesmo a uma justificação social totalmente diferente da arte.” (RESTANY, 1979, p. 120).

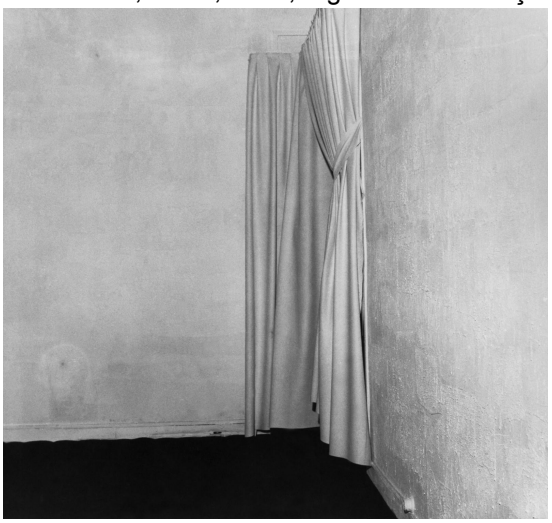
O caminho para essa arte total seguiria algumas etapas, sendo a primeira e principal ação a alteração do papel dos museus na formação da sensibilidade do espectador (RESTANY, 1979), o que não deixa de ser uma crítica institucional — que foi também praticada pelos integrantes do grupo. Dentre eles, destaca-se o papel de Yves Klein, figura importante para a criação da mitologia do Novo Realismo (RESTANY, 1979). Klein levou a apropriação do real ao limite máximo ao se apropriar do “Vazio” e expô-lo na Galeria Iris Clert em uma exposição de mesmo nome, em 1958. O realismo do artista chegava em um nível: “[...] da totalidade espacial de uma realidade ao mesmo tempo tangível e todavia incomensurável” (RESTANY, 1979, p. 38).

Figura 2. Yves Klein; Vazio; 1958; Iris Clert, Paris.



Fonte: *The Estate of Yves Klein c/o ADAGP* (1958) em Yves Klein [s.d.].

Figura 3. Yves Klein; Vazio; 1958; registro da instalação.



Fonte: *The Estate of Yves Klein c/o ADAGP* (1958) em Yves Klein [s.d.].

É interessante notar que a análise de Restany sobre a exposição do “Vazio” vai além da esfera da crítica institucional, comum nos comentários sobre o evento. De fato, a exposição das paredes vazias em uma Galeria de Arte não pode ser entendida sem a ironia e ousadia do gesto, mas, no contexto do Novo Realismo, a ação ganha outros contornos. Sobre a exposição do “Vazio”, em um excerto de Palestra realizada na Sorbonne em 1959, Klein afirma:

> [...] Seguiu-se as regras éticas do que desenvolvi ao longo de dez anos. Essa ética é a fonte do imaterialismo que vai concluir a redescoberta de um amor verdadeiro pela matéria em oposição ao materialismo quantitativo e mumificado que nos faz escravos da matéria e a transforma em tirano [...]

> Com essa tentativa, eu queria criar, estabelecer e apresentar para o público um estado pictórico sensível dentro dos limites de uma galeria de imagens. Em outras palavras, busquei criar um ambiente, um clima pictórico que é invisível mas presente, no espírito do que Delacroix se referia em seu *journal* como indefinível, que ele considerava como a própria essência da pintura. Esse estado pictórico, invisível dentro do espaço da galeria, deveria propiciar a melhor definição de pintura até hoje, que é por assim dizer, radiância. [...] (KLEIN, 1959, tradução nossa). [3]

O artista encontrava uma síntese naquilo que não podia ser numerado ou definido. O processo de Klein que vai do 'Vazio ao Imaterial' (RESTANY, 1979) demanda do espectador um outro tipo de participação:

> O maravilhoso de Yves Klein é a natureza e o seu teatro de eventos. Cada acontecimento, manifestação da energia universal, é uma obra real como toda natureza, mesmo se se coloca momentaneamente no exterior das dimensões dos nossos sentidos, no real absoluto, o espaço infinito, o Vazio. [...] A comunicabilidade da mensagem de Klein é, evidentemente, uma questão de fé. Essa verdade revelada tem sua lógica que assenta em postulados de apropriação do mundo. Não existe salvação fora deles. É necessário admiti-lo e entrar no jogo, caso contrário todo procedimento corre o risco de parecer contraditório, ambíguo e muito ingênuo. (RESTANY, 1979, p. 41-42).

Em uma exposição na qual as paredes estão vazias, o espectador fica de frente com a materialidade da vida e a construção dos espaços institucionais de arte é escancarada. O mesmo ocorreu com a exposição "O Cheio" (1960), também na Galeria Iris Clert, na qual Arman lotou o espaço com objetos em série e lixo, em contrapartida ao "Vazio" de Klein (RESTANY, 1979). Essa ação de acumulação é característica do artista, que explorou a questão quantitativa, do acúmulo e da seriação em vários de seus trabalhos. Em ambas as exposições os artistas realizaram gestos de apropriação pura do real (RESTANY, 1979), e confrontaram a construção do espaço institucional de arte.

---

[3] Do inglês: [...] It followed the ethical rules that I had developed in the course of ten years. That ethics is the source of the immaterialism that will accomplish the rediscovery of a true love for matter as opposed to the quantitative, mummifying materialism that renders us slaves to matter and transforms it into a tyrant. [...] With this attempt I wished to create, establish, and present to the public a sensible pictorial state within the confines of a picture gallery. In other words, I sought to create an ambience, a pictorial climate that is invisible but present, in the spirit of what Delacroix referred to in his journal as the indefinable, which he considered to be the very essence of painting. This pictorial state, invisible within the gallery space, should provide the best general definition of painting to this day, which is to say, radiance. [...] (KLEIN, 1959).

Figura 4. Arman; O Cheio; 1960; Iris Clert, Paris.



Fonte: Shunk-Kender, *Roy Lichtenstein Foundation* (1960) em Inrap [s.d.].

A seguir, aborda-se a crítica institucional, a apropriação de objetos, o uso do espaço e as práticas conceituais na arte brasileira.

2.3. O pensamento na arte conceitual e contemporânea brasileira

O livro da exposição "*The Art of Assemblage"* (SEITZ, 1961) e o artigo do MoMA (2012) citados anteriormente são exemplos de publicações dessa instituição, que segundo Freire (1999) e Saaze (2013), exerceu grande influência na narrativa e consolidação do cânone do modernismo. Além de reforçar a ideologia do Cubo Branco (SAAZE, 2013). Ao discutir: "o espaço territorializado da arte, isto é, seu lugar físico e simbólico" (CANTON, 2009, p.15), que é normalmente associado ao museu, aborda-se a organização das obras segundo a ideologia do Cubo Branco — que se baseia no conceito de autonomia da arte (CANTON, 2009).

Desde os anos 1960 esses 'Cubos Brancos' e as instituições da arte foram questionados por artistas, que realizaram experimentações e ocuparam o espaço interno e externo dos museus e galerias. Processo que se expandiu no

contemporâneo (CANTON, 2009), não apenas na Europa e nos Estados Unidos, como também no Brasil.

O modelo de museu moderno que foi importado para o Brasil e América Latina na década de 1940 também teve influência do MoMA (FREIRE, 1999). No Brasil, o processo de criação do antigo Museu de Arte Moderna em São Paulo (MAM), cujo acervo posteriormente compôs o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), criado em 1963, teve participação direta de Nelson Rockefeller (AMARAL, 2006). Como apontado:

> Em dezembro desse mesmo ano de 1949 duas cartas de Ciccillo a Nelson Rockefeller e a Eduardo Kneese de Mello, já registram o recebimento, por parte do MAM de São Paulo, das sete obras da doação Rockfeller, modesta doação, em verdade, para um magnata que tanto estimulara, desde meados da década, a criação de um museu de arte moderna em São Paulo. Na verdade, essa doação é significativa na medida em que se desejou com ela selar a vinculação do museu paulista com aquele de Nova York, preocupado em estabelecer através da cultura, de acordo com as diretrizes do Departamento de Estado a que era vinculado o MoMA, um relacionamento interessante com os países da América Latina. (AMARAL, 2006, p. 266)

A narrativa importada isola as obras de arte de seus contextos na ideia de ‘arte pela arte’, diminuindo o potencial expressivo, simbólico e conceitual das obras que não se encaixam nos moldes e categorias usuais (FREIRE, 1999). Sobretudo em relação às obras da linha conceitual de artistas do Brasil e da América Latina nos anos de 1960 e 1970, nos quais a arte conceitual e o conceitualismo estavam diretamente ligadas ao contexto político-social das ditaduras militares, repressão e falta de liberdade de expressão que marcaram o período (FREIRE, 1999). Sobre isso:

> A produção artística contemporânea, por sua vez, é múltipla e escapa à homogeneidade do discurso moderno. As proposições artísticas relacionam de maneira frequente a arte ao universo da vida cotidiana articulando, não raro, conteúdos sociais e políticos, Isso significa que o paradigma moderno dos museus já não se adequa à poéticas artísticas há algumas décadas. (FREIRE, 1999, p. 169).

Esse desencontro entre a produção de arte e os paradigmas do museu moderno representa um desafio às instituições a respeito da preservação, conservação e catalogação. Sobre a “a nova dimensão do objeto”, Amaral (2006) afirma:

> O desinteresse pela permanência do produto de seu trabalho criativo passou, assim, a partir dos anos 60, a ser uma característica do artista de nosso tempo, que especula com materiais não convencionais, para preocupação e desafio de conservadores e diretores de museus. Daí porque a característica do efêmero, do envelhecimentos visível na fisicalidade da obra, detectável nos objetos realizados, torna a produção artística de nosso tempo, com exceção da pintura, da escultura e das arte gráficas, obrigatoriamente vinculada ao registro documental, para fins de constatação de sua realização no espaço e tempo. (AMARAL, 2006, p. 154).

Analisando o acervo do MAC USP, Freire (1999) destaca que a preservação de obras de arte da linha conceitual extrapola as práticas de conservação material, visto que conservar um pedaço de objeto utilizado não traduz necessariamente a rede simbólica que compunha a obra, que sobrevive apenas em registro. Para isso, é necessário uma prática museológica que dê inteligibilidade para as obras, incorporando os documentos, anotações e registros que fizeram parte da construção de seus conceitos e significados (FREIRE, 1999), o que: “Envolve instigar questões mais do que reiterar dados.” (FREIRE, 1999, p. 54). A função do museu, nesse sentido, é de não apenas preservar a memória, mas garantir meios para que o público possa participar e entender as obras (FREIRE, 1999).

Ferreira Gullar (2003) mantêm uma opinião menos entusiasmada a respeito das consequências do gesto realizado por Duchamp, que resultou nessa nova forma de tratar os objetos e construir obras de arte: “Adotar como caminho a apropriação de objetos naturais ou industriais, hoje, já sem a negatividade do gesto de Duchamp, é uma atitude conformista e ingênua. [...]” (GULLAR, 2003, p. 59). O crítico levanta a problemática de se entender a anti-arte e negação da linguagem da arte como o único caminho possível após as vanguardas europeias e experimentações artísticas.

Para ele, as experimentações de Lygia Clark (1920-1988) e Hélio Oiticica (1937-1980), por exemplo, não teriam como ir além delas mesmas por não serem uma linguagem (diferentemente da linguagem da arte) e causarem apenas sensações que envolviam os sentidos da percepção (GULLAR, 2003) e: “nem oferecem ao espectador (ao outro) a fruição plena que caracteriza o prazer estético.” (GULLAR, 2003, p. 8). Apesar disso, reconhece as contribuições dessas experimentações para a arte:

> Da mais exigente construção geométrica ao tachismo mais cego, da mais

> irônica utilização do objeto pronto ao realismo mágico ou às montagens de restos de metal, madeira, estopa ou barbantes, o artista destas últimas décadas faz a exploração exaustiva das formas e materiais — tradicionais ou modernos, requintados ou pobres — que a época lhe ofereceu. E depois de tanto buscar, rasgar, decompor, recompor, juntar, misturar, montar… cansou-se. Mas terá sido inútil todo esse esforço? Evidentemente não. Esses artistas ampliaram a nossa capacidade de ver e sentir, revelaram-nos a expressão de formas, texturas, matérias, para as quais éramos cegos ou insensíveis. Introduziram-nos em nossa linguagem estética: sua ação atuou como um terremoto que pôs à mostra muita riqueza até então soterrada e desconhecida. (GULLAR, 2003, p. 134).

Os experimentos artísticos tanto de Lygia Clark quanto de Hélio Oiticica foram um importante marco na história da arte brasileira. A partir das práticas do Neoconcretismo, a Arte Abstrata popularizada pelo Concretismo brasileiro ganhou outra dimensão: uma expansão espacial para a realidade, a plurisensorialidade e a participação do espectador. A forma e as cores no Neoconcretismo ganham movimento, ocupando espaços que ultrapassam molduras e suportes. As obras deixam de ser construídas apenas para a contemplação:

> Os problemas se recolocam. Os neoconcretos, retomando a questão da *forma significativa*, que os concretistas abandonaram voltados para puros problemas de estrutura e tensões cromáticas, rompem com o conceito tradicional de *quadro e escultura* e propõem uma linguagem efetivamente não figurativa, isto é, cuja expressão dispensa um espaço metafórico para se realizar. A obra neoconcreta realiza-se diretamente no espaço, sem os apoios *semânticos* convencionados na moldura (para o quadro) e na base (para a escultura). (GULLAR, 1999, p. 253).

Somando-se a liberdade de experimentações artísticas decorrente do Neoconcretismo, o final dos anos 1950 e anos 1960 no Brasil presencia a volta da figuração por meio de movimentos como a Nova Figuração e a Nova Objetividade. A Nova Figuração foi influenciada pela apropriação de elementos da comunicação de massa e cultura da Pop Art americana, que ocorreu simultaneamente ao Novo Realismo em Paris. A respeito da figuração e aproximação com o real por meio do uso de objetos e materiais na arte brasileira sob a linha conceitual, afirma-se:

> [...] Essa liberdade clamada pela obra de arte ganha novos contornos com a arte conceitual dos anos 60/70. Ali, materiais precários e muitas vezes efêmeros anunciam a possibilidade de a arte se desgarrar de seus aspectos mais objetuais, coisificados e particularmente mercadológicos, para exercer papéis sociais e políticos. Atuando sob o regime militar, artistas criaram estratégias simbólicas e metafóricas para penetrar o cerco à liberdade de expressão, acusar a mercantilização da arte, apontar para a necessidade de

> interação público/espectador, denunciar o aburguesamento social, comentar a evanescência da arte e a fragilidade da vida. (CANTON, 2001, p. 23)

A diversidade de técnicas e materiais utilizados eram uma maneira de evitar a censura, como citado acima. Destaca-se ainda a coincidência cronológica do conceitualismo nas obras de artistas brasileiros ter começado na mesma época dos primeiros anos do Ato Institucional n° 5, período no qual se teve o aumento da perseguição política, violência e censura durante a ditadura no país (FREITAS, 2007). Durante os anos de 1960 a 1974, a arte de vanguarda levou ao limite temas e questões que o Neoconcretismo já tinha levantado: o corpo como obra, o sensorial e a relação arte e ambiente/arte e vida — transformando-as em outras questões sobre a violência, a precariedade e o circuito (FREITAS, 2007). Ainda neste contexto: “A emergência de Cildo Meireles (1948) no meio artístico brasileiro em fins da década de 60 é coincidente com o surgimento das tendências conceituais, de que ele foi o valor mais consistente em nosso país.” (AMARAL, 2006, p. 168).

Em “Inserções em circuitos ideológicos” (1970-2019), por exemplo, Cildo Meireles leva a apropriação do real e uso de objetos ao nível político e social, de forma que o trabalho não se limitava aos espaços institucionalizados de arte. As inserções consistem na interferência em sistemas de circulação com dois projetos, “Projeto Coca-Cola” e “Cédula”, que: “[...] surgiram também da constatação de duas práticas mais ou menos usuais. As correntes de santos (aquelas cartas que você recebe, copia e envia para as pessoas) e as garrafas de náufragos jogadas ao mar.” (MEIRELES, 2009, p. 24).

Em “Projeto Coca-Cola” o artista gravou críticas e mensagens como “*Yankees go home”*, em garrafas retornáveis de Coca-Cola com tinta branca vitrificada, que aparecia apenas quando as garrafas estavam cheias e eram retornadas para circulação.

Figura 5. Cildo Meireles; Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola; 1970.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural (2022).

No projeto "Cédula", Cildo Meireles carimbou a frase “Quem matou Herzog?” em uma nota de cruzeiro em referência ao assassinato do jornalista durante a ditadura militar e em 2019 estampou o rosto de Marielle Franco, vereadora do Rio de Janeiro e ativista dos direitos humanos que foi assassinada em 2018 em uma nota de real.

Figura 6. Cildo Meireles; Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula “Quem matou Herzog?”; 1970.



Fonte: Pat Kilgore (s.d.) em Itaú Cultural (2016).

Figura 7. Cildo Meireles; Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula “Marielle Franco”; 2019.



Fonte: *El País* (2019).

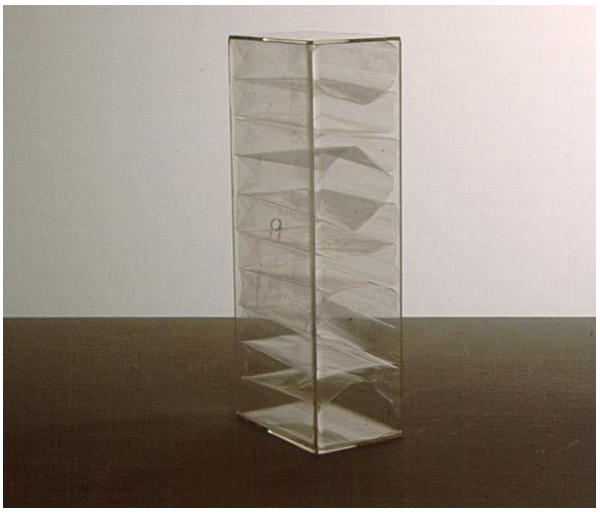
Sobre as Inserções, Meireles afirma em depoimento, ainda em 1970:

> Do meu ponto de vista, o importante do projeto foi a introdução do conceito de ‘circuito’, isolando-o e fixando-o. É esse conceito que determina a carga dialética do trabalho, uma vez que parasitaria todo e qualquer esforço contido na essência mesma do processo (media). Quer dizer, a embalagem veicula sempre uma ideologia. Então, a ideia inicial era a constatação de ‘circuito’ (natural), que existe e sobre o qual é possível fazer um trabalho real. Na verdade, o caráter da ‘inserção’ nesse circuito seria sempre o de contra-informação. Capitalizaria a sofisticação do meio em proveito de uma ampliação de igualdade de acesso à comunicação de massa, vale dizer, em proveito de uma neutralização da propaganda ideológica original (da indústria ou do Estado), que é sempre anestesiante. É uma oposição entre consciência (inserção) e anestesia (circuito), considerando-se a consciência como função da arte e anestesia como função da indústria. (MEIRELES, 2009, p. 24).

Outra artista brasileira da linha conceitual que utiliza objetos do cotidiano, (embalagens, sacolas plásticas, cartões de visita do meio artístico) é Jac Leirner (1960): “[...] que propõe acumulações ordenadas racionalmente com materiais os mais inusitados, e, nessa ordenação, os materiais ou objetos acumulados obtém uma transcendência, além de seu referencial imediato” (AMARAL, 2006, p. 156).

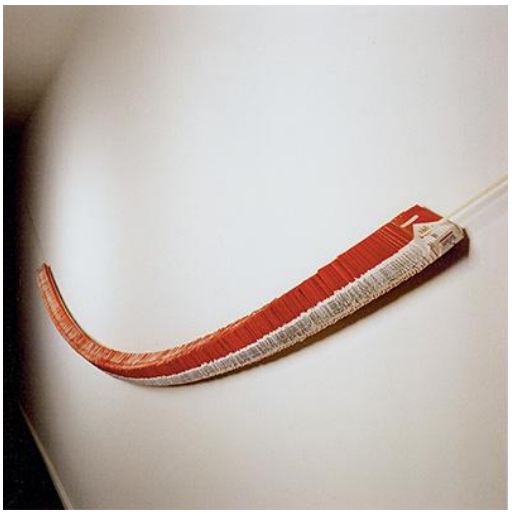
Nas obras da série “Pulmão” (1987), por exemplo, Leirner utiliza maços de cigarro que fumou e acumulou, organizando suas partes — como os selos, a capa de celofane e a embalagem de papelão — em formas e composições diversas. A relação entre o objeto apropriado e o título transforma as obras em órgãos, corpos que contém índices da vida pessoal da artista e também do cotidiano de consumo.

Figura 8. Jac Leirner; Pulmão; 1987; papel celofane (capa de caixa de cigarro) montado em caixa de acrílico; 20,8 x 6 cm.



Fonte: MAM (2019).

Figura 9. Jac Leirner; Pulmão; 1987; Embalagens de cigarro e cordão de poliuretano.



Fonte: Romulo Fialdini [s.d.] em Enciclopédia Itaú Cultural (2022).

Leirner faz parte de um contexto posterior à geração de 1960 e 1970. No Brasil, a retomada da pintura e a aproximação de temas sociais, além da retomada da narrativa pela geração 80 (CANTON, 2001) é sucedida por uma geração de artistas nos anos 1990, cuja produção possui: “a noção de que a originalidade da criação é um mito modernista.” (CANTON, 2001, p. 28). A geração de 1990/2000 carrega consigo toda a pluralidade das gerações anteriores e:

> Os artistas contemporâneos não podem mais compartilhar de uma atitude modernista, que buscava na arte uma resposta transcendental, pura, abstrata e sintética, acima das coisas que formam a complexa tessitura do mundo real. A arte não mais redime. E os artistas contemporâneos incorporam e comentam a vida em suas grandezas e pequenezas, em seus potenciais de estranhamento e em suas banalidades. [...] à geração 1990/2000 não cabe mais uma discussão sobre questões relativas aos suportes. A pintura não morreu, tampouco a escultura. Juntaram-se a elas instalações, objetos, textos, Internet e outros meios. [...] As relações de dualidade entre corpo e espírito, a memória e os registros pessoais são o grande e inquietante tema de uma nova geração. Ele se estrutura a partir de arranjos formais e construções conceituais que formam narrativas não lineares, enviesadas, que levam em conta a sofisticação da estruturação de materiais e meios, oriundos dos projetos desenvolvidos pela vanguarda modernista, que marcou grande parte do século 20. (CANTON, 2001, p. 30).

Para o desenvolvimento de suas obras, os artistas desta geração partem de experiências pessoais, narrativas enviesadas, relações com o texto, questões relativas à memória, à identidade, a uma busca por uma espiritualidade e relação com o meio político e social em que vivem (CANTON, 2001) e principalmente: “Artistas contemporâneos buscam sentido” (CANTON, 2001, p. 30). Essa busca por sentido e significado soma-se a toda abertura e nova capacidade de “ver e sentir” (GULLAR, 2003, p. 134) advinda das experimentações artísticas das gerações anteriores.

As narrativas não são lineares e os trabalhos possuem múltiplas leituras, muitas vezes convidando o espectador a descobrir e adentrar a subjetividade de cada artista e obra (CANTON, 2001). Diferem-se dos grupos e movimentos abordados anteriormente, como o Novos Realistas, Concretismo e Neoconcretismo, que possuíam manifestos e visões específicas, pois:

> [...] a ação artística contemporânea é prioritariamente individual, baseada em formas de expressão pessoal e íntima — a Geração 90 se engaja em tentativas de restabelecer na arte um sentido, uma mensagem, uma conexão com o observador para nele incitar algum tipo de postura diante do

mundo e da vida. (CANTON, 2001, p. 31).

Nessa busca por sentido, cada artista percorre um caminho interno que se manifesta nas escolhas de materiais e técnicas que refletem diretamente no significado e complexidade da obra. Como apresentado, os trabalhos da linha conceitual e da arte contemporânea brasileira desafiam a lógica moderna na qual os museus foram estruturados e alteram o papel do espectador na interação com a obra e o espaço. Além de incorporar na construção simbólica e conceitual os documentos, anotações, projetos e pensamentos do artista — que podem auxiliar no entendimento das obras por parte dos espectadores.

A apropriação de fragmentos da realidade e objetos nas obras de arte é hoje amplamente utilizada, contribuindo para a pluralidade de expressões artísticas e liberdade criativa de uma geração que busca alcançar o íntimo e o cotidiano da condição humana. É um pensamento sobre o mundo que não mais encontra respostas no universal — têm-se uma multiplicidade de narrativas, pontos de vista e saberes que compõem os trabalhos dos artistas contemporâneos.

3. DENTRO DA CAIXA TEM OUTRA CAIXA

Nesta seção será abordado o processo de construção de sentido das obras desenvolvidas para a presente pesquisa, a partir da apropriação das caixas de papelão, em um recorte que investiga o processo criativo e a relação estabelecida com o silêncio. Em um segundo momento, o foco será para a materialidade do papelão associada à ideia de silêncio em trabalhos desenvolvidos de 2019 a 2021 e, por fim, serão apresentadas as anotações e mapas mentais desenvolvidos ao longo do processo criativo da pesquisa, o desenvolvimento das obras e a proposta de interação com o público. A seção é composta pelas ideias e referências artísticas que dão significado ao papelão dentro de todo processo criativo das obras, desde a preparação até a proposta de interação com o espectador.

3.1. O processo criativo e a busca pelo silêncio

A inserção de objetos do cotidiano na arte adentra às fronteiras da vida, mas não é apenas por meio da materialidade que isso pode acontecer. O próprio processo de criação de uma obra de arte aproxima-se do viver em seus equilíbrios e desequilíbrios, configurando um trajeto não linear que é guiado pela intuição (OSTROWER, 1998):

> A intuição de uma pessoa integra todos os seus conhecimentos intelectuais e suas experiências emocionais, assim como seu lastro cultural. [...] São experiências que cada um só pode adquirir por si mesmo ao longo de seu viver. (OSTROWER, 1998, p. 56).

Neste processo, a intuição age em conjunto com a memória — que é responsável por manter a identidade do indivíduo por todas as fases de sua vida — e juntas elas afetam as escolhas realizadas pelo artista (OSTROWER, 1998). Em consequência disso:

> Determinarão assim o seu *estilo.* [...] O estilo é a marca inconfundível nas obras de um artista — e nós a reconhecemos imediatamente. Pois o estilo reflete a personalidade singular de alguém, sua maneira específica de se dar e de ser. (OSTROWER, 1998, p. 64-65, grifo do autor).

As escolhas realizadas no processo de criação têm como base a seletividade interior do artista: “que é a verdade de cada indivíduo, caracterizando-o em suas afinidades e seus interesses, suas aspirações e seus valores.” (OSTROWER, 1998, p. 56). É a seletividade interior que escolhe e ordena os acasos que podem ser incorporados na criação — apenas aqueles que ressoam nas estruturas internas do indivíduo de forma pessoal. Dessa forma, a compreensão de mundo e as associações criadas entre acontecimentos passam pela intuição. E o processo de criação se retroalimenta, assim como as memórias se ressignificam, criando sempre novas conexões entre passado e presente ao longo da vida do indivíduo (OSTROWER, 1998). O gesto criador se caracteriza como um movimento com tendência que está em constante maturação, sujeito à intervenção do acaso; direcionado por princípios éticos e estéticos do projeto poético (SALLES, 2011) do artista. Sobre o projeto poético, afirma-se:

> Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela sua aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único. (SALLES, 2011, p. 44).

As referências durante o processo criativo podem vir de lugares diversos: filmes, livros, documentos, memórias, a própria vida cotidiana e até mesmo obras realizadas anteriormente, passando pela seletividade interior (OSTROWER, 1998) e o projeto poético, além dos diálogos do artista consigo e com o meio em que vive (SALLES, 2011). Entretanto, ressalta-se que é apenas criando que a obra se realiza, a partir do primeiro gesto ou forma que delimita os caminhos possíveis dentro da composição na qual cada elemento estabelece relações internas uns com os outros e chegam ao equilíbrio que configura o todo (OSTROWER, 1998). Sobre isso, acrescenta-se:

> E na medida em que se avança o trabalho, acumulando-se de fatos físicos, cada vez mais se reforçam certas determinações que se qualificam seletivamente. O caminho se estreita sempre mais. Assim o curso de elaboração segue *de formas possíveis para formas necessárias.* Pois a cada decisão que tome o artista, as opções vão diminuindo e o “necessário” se torna cada vez mais *inevitável.* (OSTROWER, 1998, p. 68, grifo do autor).

Muitas vezes, o fazer de uma obra é o que gera outra, não sendo possível determinar exatamente o começo e o fim de um processo. A experiência adquirida com um trabalho integra o repertório do artista e dá corpo a outras experiências:

> Não há uma teoria fechada e pronta anterior ao fazer. A ação da mão do artista vai revelando esse projeto em construção. As tendências poéticas vão se definindo ao longo do percurso: são princípios em estado de construção e transformação. Trata-se de um conjunto de princípios que colocam uma obra em criação específica e as produções anteriores de um artista em constante avaliação e julgamento. (SALLES, 2011, p. 47).

A investigação do processo criativo pode ocorrer pelo estudo dos documentos de processo, que são: “[...] registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma construção que agem como índices do percurso criativo.” (SALLES, 2011, p. 26), e podem existir em mídias diversas (SALLES, 2011). Sobre a análise destes documentos pela crítica genética, afirma-se:

> O olhar crítico vai, certamente, além da mera observação curiosa que esses documentos podem aguçar [...] É um acompanhamento teórico-crítico das histórias das criações. Os vestígios deixados por artistas oferecem meios para captar fragmentos do funcionamento do pensamento criativo. [...] Para se chegar a sistemas e suas explicações, descreve-se, classifica-se, percebe-se periodicidade e, assim, relações são estabelecidas. É feito, desse modo, um acompanhamento crítico-interpretativo dos registros. O movimento do olhar nasce no estabelecimento de nexos entre os vestígios. O interesse não está em cada forma mas na transformação de uma forma em outra. Por isso, pode-se dizer que a obra entregue ao público é reintegrada na cadeia contínua do percurso criador. (SALLES, 2011, p. 28-29).

O estudo dos documentos, além de captar vestígios do pensamento por de trás do processo criativo, pode auxiliar no entendimento da rede de significados e dar inteligibilidade a obras que sobrevivem no tempo por meio de registros fotográficos (FREIRE, 1999), como no caso de trabalhos da linha conceitual abordados anteriormente. Por meio desses registros deixados pelo artista, é possível aprender um pouco mais sobre seu universo interno e externo, sua relação com o contexto e realidade em que vive, ou seja, elementos que compõem sua identidade e interesses — a intuição, o estilo, a seletividade interior (OSTROWER, 1998) e suas tendências e projeto poético (SALLES, 2011).

É importante, portanto, investigar como se deu o processo de criação das obras desenvolvidas ao longo desta pesquisa, abrindo a “caixa dentro da caixa” para entender as influências, referências e o contexto no qual foram criadas. Sobre a influência, afirma-se:

> Esta questão da “influência” no desenvolvimento de um artista precisa ser bem entendida. A influência nunca vem de fora, ou seja, nunca é imposta a alguém — o que, aliás, seria impossível. Ao contrário, é sempre o próprio artista que sai em procura de seu mestre — uma procura intuitiva, é claro —, buscando assimilar certos aspectos de sua obra, que de algum modo o tocam intimamente. (OSTROWER, 1998, p. 18).

Um dos caminhos geradores no processo criativo da série desenvolvida na presente pesquisa foi a busca por silêncio e introspecção. O silêncio, enquanto exercício prático, permite que voltemos o olhar para o interior como uma tentativa de equilíbrio com o mundo exterior, ultrapassando-se assim as noções individuais limitantes que impedem a percepção do contexto em sua realidade. É, sobretudo, uma tentativa de sincronia com o momento presente, que remete às narrativas enviesadas e à busca pessoal pela espiritualidade (CANTON, 2001) por meio da prática de yoga e da meditação. Essa busca refletiu a vontade de transformar um sentimento de vida, muitas vezes uma angústia, em arte. Quanto à relação entre a arte e o viver, acrescenta-se:

> — Não se assuste. — disse — As coisas são bem mais simples sem nunca deixarem de ser complexas. Acima de tudo, de tudo mesmo, está o viver, a própria vida vivida. É nela que temos a nossa referência máxima — ela constitui, ao mesmo tempo, a referência e o contexto para os nossos valores. Assim, é em função da vida que surgem as formas expressivas de arte. Então, ao longo dos milênios da história da humanidade, primeiro vem a criação realizada pelos artistas. Depois, eventualmente surgem classificações, análises, teorias, conceitos, formulados a partir das obras criadas. (OSTROWER, 1998, p. 4).

São nos momentos de silêncio ou vazio que se percebe a imensidão da vida. Na literatura, Clarice Lispector (1920-1977) descreve muito bem a sensação de sincronia com o presente ou epifania em seus trabalhos. Como no livro, “A Paixão segundo G.H.” (2009), no qual a protagonista vive um processo profundo de reestruturação interior e desvinculação das ilusões que construíam sua noção de indivíduo depois de comer uma barata. G.H. descreve o neutro da vida como o

silêncio, uma entrega que abandona as expectativas e a esperança em favor de simplesmente ser, percebendo o essencial da vida em nós que é a mesma vida que existe na barata: “Para escapar do neutro, eu há muito havia abandonado o ser pela persona, pela máscara humana. [...]” (LISPECTOR, 2009, p. 63).

De certa forma, o processo de encontro com o neutro é o que almeja aqueles que meditam. A capacidade de perceber a diferença entre o “eu” e os pensamentos, uma distância que permite colocar em perspectiva o fenômeno de viver. A neutralidade para a personagem, entretanto, é o inferno, uma atualidade permanente — não existe mais a esperança, pois anula-se a ideia de futuro — e uma força impessoal do Deus (LISPECTOR, 2009).

Dessa forma, a realização da personagem vem com uma angústia fatal da complexidade do viver: “Escuta, diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos.” (LISPECTOR, 2009, p. 47), e com um medo de deixar para trás certezas fundadas na ideia de indivíduo. Lispector (2009) constrói a expectativa ao longo da narrativa e a inclusão do leitor na jornada transmite a inquietação da protagonista:

> Dá-me a tua mão. Porque não sei mais do que estou falando. Acho que inventei tudo, nada disso existiu! Mas se inventei o que ontem me aconteceu - quem me garante que também não inventei toda a minha vida anterior a ontem? Dá-me a tua mão: Dá-me a tua mão: Vou agora te contar como entrei no inexpressivo que sempre foi a minha busca cega e secreta. De como entrei naquilo que existe entre o número um e o número dois, de como vi a linha de mistério e fogo, e que é linha sub-reptícia. Entre duas notas de música existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço, existe um sentir que é entre o sentir - nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio. (LISPECTOR, 2009, p. 66-67).

Em “Silêncio” (1999) a autora descreve novamente essa sensação de estar diante do nada:

> [...] Então ele, o silêncio, aparece. O coração bate ao reconhecê-lo. Pode-se depressa pensar no dia que passou. Ou nos amigos que passaram e para sempre se perderam. Mas é inútil esquivar-se: há o silêncio [...] Então, se há coragem, não se luta mais. Entra-se nele, vai-se com ele, nós os únicos fantasmas de uma noite em Berna. Que se entre. Que não se espere o resto da escuridão diante dele, só ele próprio. Seria como se estivéssemos num navio tão descomunalmente enorme que ignorássemos estar num navio. [...] Depois nunca mais se esquece. Inútil até fugir para outra cidade. Pois quando menos se espera pode-se reconhecê-lo - de repente. Ao atravessar

> a rua no meio das buzinas dos carros. Entre uma gargalhada fantasmagórica e outra. Depois de uma palavra dita. [...] (LISPECTOR, 1999, p. 55-56).

Outra perspectiva sobre o silêncio aparece em “Tanta mansidão” (1999), no qual Lispector descreve a sintonia com o presente sem a presença do medo ou necessidade de coragem. Ela simplesmente vê a chuva cair e não espera ver ou sentir nada além da chuva, uma total atenção à realidade tal como ela é: “Talvez seja isso ao que se poderia chamar de estar vivo. Não mais que isto, mas isto: vivo. E apenas vivo de uma alegria mansa.” (LISPECTOR, 1999, p. 64-65).

Essa apreensão da imensidão da vida e do silêncio aproxima-se do momento de percepção do infinito de Yves Klein, que ao ver o encontro do céu com o mar na praia de Nice, ainda em sua juventude, passou a criar uma mitologia pessoal do azul ao imaterial, o indizível, que existe a todo momento (RESTANY, 1979). Uma percepção da realidade em sua condição mais extrema:

> O real absoluto para além do azul é o vazio, o imaterial é saturação da matéria. Essa negação substancial é bastante significativa. Apenas a referência à tradição mística pode justificá-lo plenamente. Desse real absoluto que é Deus, nada pode nos dar o meio de reduzir a distância infinita (e “substancial”) que dele nos separa. O azul de Yves Klein que resulta no vazio é o azul e a noite mística. O azul e o vazio são os dois aspectos sucessivos da mesma realidade suprema, que em último lugar se nos revela como incomensurável e como inapreensível, isto é, como intangível.(RESTANY, 1979, p. 102).

Vinicius de Moraes (1913-1980) traduz para o português um poema de Giacomo Leopardi (1789-1837), “O infinito de Leopardi” (1986), que também descreve essa sensação diante da vida. No poema, o eu lírico descobre seu pensamento individual em meio à imensidão da natureza, e depois se entrega à essa sensação de infinito:

> Sempre cara me foi esta colina
> Erma, e esta sebe, que de tanta parte
> Do último horizonte o olhar exclui.
> Mas sentado a mirar, intermináveis
> Espaços além dela, e sobre-humanos
> Silêncios, e uma calma profundíssima
> Eu crio em pensamentos, onde por pouco
> Não treme o coração. E como o vento
> Ouço fremir entre essas folhas, eu
> O infinito silêncio àquela voz

> Vou comparando; e vem-me a eternidade
> E as mortas estações, e esta, presente
> E viva, e seu ruído. Em meio a essa
> Imensidão meu pensamento imerge
> E é doce o naufragar-me nesse mar.” (LEOPARDI, 1986, p. 17, tradução de Vinicius de Moraes).

O silêncio, o neutro, o vazio, o imensurável (para alguns, Deus) causa em igual medida medo e espanto, admiração e resignação. É um momento entre o equilíbrio e o desequilíbrio no qual a percepção da eternidade do presente e finitude da vida coexistem. Um inferno (LISPECTOR, 2009) e uma libertação. E foi a partir desse encontro e desencontro com o silêncio que surgiram alguns dos trabalhos que integram a cadeia contínua do processo criador (SALLES, 2011) que chegou nesta pesquisa. A seguir aborda-se a materialidade e a questão do silêncio associado ao papelão.

3.2. Materialidade

Em 2021 foram realizados os primeiros trabalhos que utilizavam caixas de papelão e dialogavam com a ideia de silêncio. As obras “Olhe para mim” (2021) e "Inalcançável" (2021) surgiram durante o período de ensino remoto, em decorrência da pandemia de COVID-19, e ocuparam espaços da minha casa. Ambas utilizavam caixas de papelão e luz para a construção de estruturas que interferiam nos espaços em que estavam, atrapalhando ou alterando a circulação. Dialogavam também com a decadência, a ressignificação de lugares e materiais comuns, e abordando os cantos.

Figura 10. Julia Nogueira; Olhe para mim; 2021; fio paralelo, fita isolante, lâmpada vermelha, papelão, plugue e soquete; Cotia - São Paulo.



Fonte: acervo pessoal (2021).

Figura 11. Julia Nogueira; Inalcançável; 2021; fio paralelo, fita isolante, garrafas plásticas com água, lâmpada vermelha, lâmpada LED, papelão, plugue e soquete; 1,72 m x 70 cm x 90 cm; Cotia - São Paulo.



Fonte**:** acervo pessoal (2021).

Além do silêncio que foi discutido anteriormente, as obras partiram da noção dos “Cantos” apresentada por Gaston Bachelard (1884-1962) em “A poética do Espaço” (1957). Sobre os cantos, afirma-se:

> Eis o ponto de partida de nossas reflexões: todo canto de uma casa, todo ângulo de um aposento, todo espaço reduzido onde gostamos de nos esconder, de confabular conosco mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um aposento, um germe de uma casa. (BACHELARD, 1957, p. 286).

O canto é também uma negação do Universo, do exterior, um espaço de silêncio que é ao mesmo tempo solidão e refúgio (BACHELARD, 1957). Nele, ocorrem reflexões sobre a vida e a morte, onde se sente felicidade em ser triste — uma dualidade. Pode ser também um devaneio desagradável, que deixa o sujeito imóvel e imobilizado. É um espaço que possui relação com o tempo longínquo, com a imaginação que se mistura com a memória, onde há o reencontro com a vida sonhadora e um retorno à infância (BACHELARD, 1957).

Os cantos possuem pequenos infinitos de tempo, repleto de coisas imóveis e mortas que nunca são esquecidas, aquilo que se carrega de mais humilde e mais ignorado. Há cantos em que não se pode mais sair, mas mesmo em uma espécie de prisão encontra-se a paz de se estar em um repouso intermediário entre o ser e o não ser, uma irrealidade na qual só se sai com um acontecimento do exterior (BACHELARD, 1957).

À ideia de canto somou-se a reflexão sobre a melancolia e solidão que às vezes surge no encontro com o silêncio. Em “Olhe para mim” (2021), foi abordada a questão da ambiguidade de um espaço que se habita, muitas vezes imobilizado (BACHELARD, 1957). Um lugar que demanda atenção e desperta memórias, devaneios negativos ou positivos a partir de detalhes, como o azulejo do banheiro ou as sombras que se misturam embaixo das pias e armários. A obra ocupou o gabinete embaixo da pia do banheiro, um móvel que estava inchado em decorrência de infiltrações de água, despertando a atenção e também o desconforto diante de uma situação inusitada. O trabalho preencheu o canto com formas e luz vermelha. Sobre o uso da cor luz, afirma-se:

> [...] As luzes coloridas têm o poder de provocar interpretações abstratas, remetendo a valores absolutos, religiosos, até místicos. Isso porque as

> cores, quando originadas diretamente das fontes luminosas, apresentam-se “puras”, ou seja, em saturação máxima e com o efeito de transparência característico, o que provoca a impressão de serem imateriais, pura energia. (SANTOS, 2021, p. 177).

A luz agia nas camadas de textura, chamando à uma investigação mais atenta e um processo de introspecção. O verbo imperativo no título, “Olhe para mim”, entrava em confluência com as reflexões surgidas a partir dos textos, explicitando a atenção que o espaço demandava de quem utilizava o banheiro, além de ressignificar um ambiente cotidiano.

O fio que compunha o trabalho assumia a aparência e condição dos materiais utilizados, dialogando assim com as partes deterioradas do armário. Os pedaços de papelão se expandiram para várias direções, dificultando a circulação entre o chuveiro e o restante do banheiro, alcançando os pés de quem utilizava o vaso sanitário. O trabalho ocupou, portanto, não apenas o espaço físico como também o espaço criado pela luz.

Figura 12. Detalhe da obra “Olhe para mim”.



Fonte**:** acervo pessoal (2021).

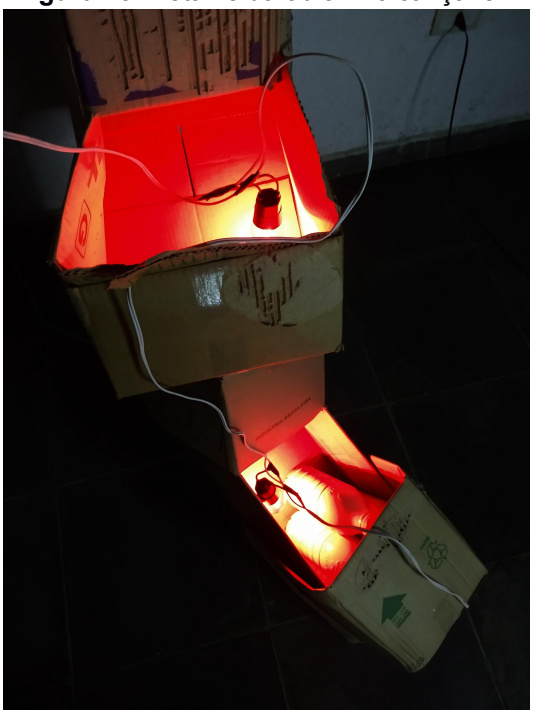
As caixas de papelão utilizadas em ambas as obras foram acumuladas ao

longo de meses. Foram retiradas as marcas de empresas e fábricas das caixas, mantendo-se apenas os adesivos de entrega, sacos plásticos, rabiscos e notas fiscais. Em “Inalcançável” (2021), foi abordada a ideia de sonho como um devaneio negativo e/ou positivo habitado em momentos de silêncio (BACHELARD, 1957). O título fazia referência ao equilíbrio delicado da pilha de caixas, que desafiavam a gravidade.

Diferentemente de “Olhe para mim” (2021), as caixas não foram desmontadas ou rasgadas. Foi utilizada uma estrutura de contrapeso com garrafas de leite para manter de pé a estrutura de caixas empilhadas e encaixadas umas nas outras. Também foi utilizada a cor vermelha nas luzes, com uma lâmpada branca no topo.

A pergunta: “O que tem dentro das caixas?”, foi base para o pensamento sobre o trabalho e é retomada na análise do processo de criação das obras desta pesquisa.

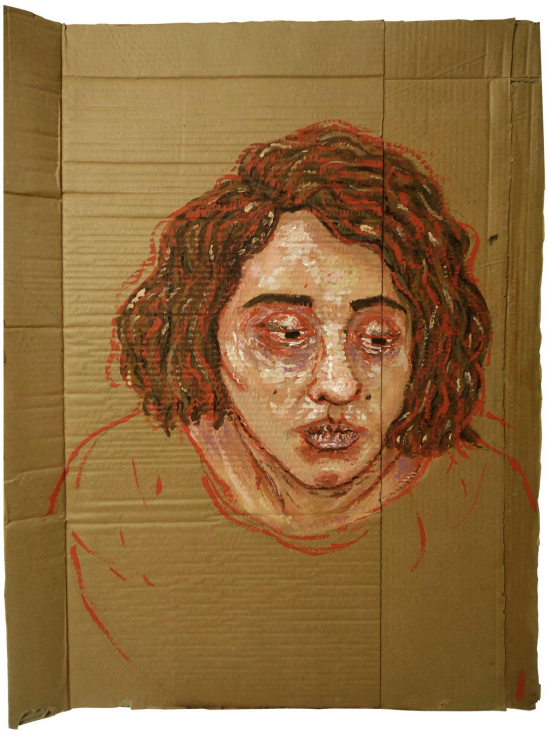
Figura 13. Detalhe da obra “Inalcançável”.



Fonte: acervo pessoal (2021).

A primeira vez que o papelão foi utilizado como material, entretanto, foi em 2019, ainda com um interesse na textura e bidimensionalidade da caixa desmontada, que se somou à pintura figurativa — de retratos à objetos.

Figura 14. Julia Nogueira; Autorretrato; 2019; tinta acrílica sobre papelão; 90 x 65 cm, Bauru - São Paulo.



Fonte: acervo pessoal (2019).

Figura 15 Julia Nogueira; Cúmplices: Caroline e Maith; 2019; tinta acrílica sobre papelão; 42 x 42 cm; Bauru - São Paulo.



Fonte: acervo pessoal (2019).

Figura 16. Julia Nogueira; Santíssima Trindade - série Casa; 2019; tinta acrílica sobre papelão; 46 x 30 cm, Bauru - São Paulo.



Fonte: acervo pessoal (2019).

Em 2021, durante o período de isolamento social, outra pintura no papelão foi iniciada mas nunca finalizada. As anotações desenvolvidas para a obra, entretanto, incorporaram-se no processo criativo das obras desta pesquisa. Em especial com a frase "dentro da caixa tinha uma caixa" e rascunhos para uma série de pinturas que

não saíram do papel.

Figura 17. Julia Nogueira; Todo dia isso - autorretrato; 2021; tinta acrílica sobre papelão; 1 x 1,2 m, Cotia - São Paulo.



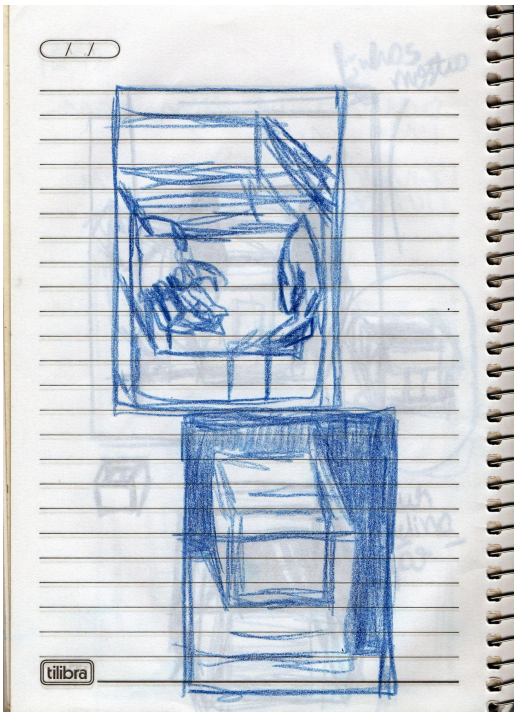
Fonte: acervo pessoal (2021).

Figura 18. Documento de processo: página 1 de sketchbook com anotações para um projeto não realizado, 2021.



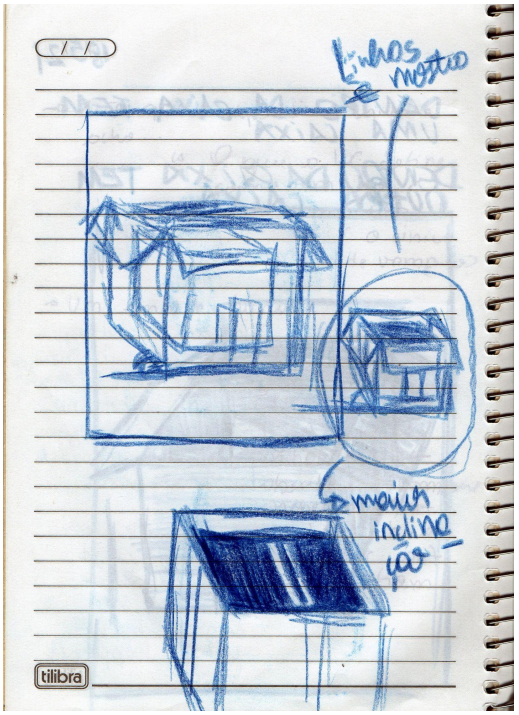
Fonte: acervo pessoal (2021).

Figura 19. Documento de processo: página 2 de sketchbook com anotações para um projeto não realizado, 2021.



Fonte: acervo pessoal (2021).

Figura 20. Documento de processo: página 3 de sketchbook com anotações para um projeto não realizado, 2021.



Fonte: acervo pessoal (2021).

Em 2020, durante a residência artística “Em Residência: Bauru” — Projeto

contemplado pelo Edital Proac 20/2019 - Produção de exposições inéditas de artes visuais — foi desenvolvida a obra “Instabilidades Cotidianas” (2020), exposta na Mostra Coletiva “Em Residência: Bauru” na Galeria Municipal “Angelina Waldemarin Messenberg" em 2021. No trabalho, foi abordado o conceito de mudança, dificuldades diárias e o embate entre a cidade e os corpos que nela habitam. Sobre a obra, afirma-se:

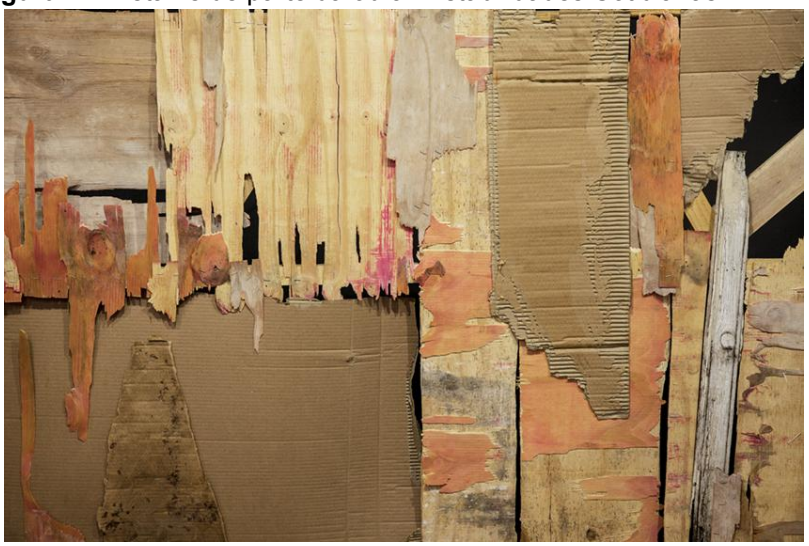
> A obra Instabilidades Cotidianas é composta de duas peças que dialogam entre si, evidenciando contraste de formas e texturas; a primeira é uma parede que se inclina desafiando sua própria rigidez composta por fragmentos de madeira e papelão, e a segunda peça é fluida, formada por grades de metal e arame enferrujado. Os materiais utilizados foram encontrados em caçambas e canteiros de obra pelos quais passei em diversos bairros da cidade durante a Residência, e foram incorporados com suas marcas de uso e deterioração. Tive como eixo norteador o conceito de “construção” - social e material - no contexto urbano de Bauru, propondo reflexão sobre a ressignificação dos resíduos do consumo e da construção civil por diversas classes sociais, que aponta para uma estrutura de (des)construção urbana e para questões como o acesso à cidade, moradia e transporte, ligadas ao cotidiano bauruense. (OLIVEIRA, 2020-2021, p. 62).

Figura 21. Julia Nogueira; Instabilidades Cotidianas; 2020; Arame, madeira, madeirite resinado, papelão e tela de arame galvanizado; 2,03 m x 1,95 m x 3,10 m; Bauru - São Paulo.



Fonte: Marília Vasconcellos (2021) em “Em Residência Bauru”: Catálogo da Exposição (2020-2021).

Figura 22. Detalhe de parte da obra “Instabilidades Cotidianas”.



Fonte: Marília Vasconcellos (2021) em “Em Residência Bauru”: Catálogo da Exposição (2020-2021).

Em relação às referências artísticas que construíram o repertório imagético da criação dos trabalhos mencionados acima e das obras desenvolvidas nesta pesquisa, destaca-se a acumulação explorada por Arman e Jac Leirner; o uso de objetos e linha conceitual de Cildo Meireles; e a ênfase na forma e relação com o espaço do Neoconcretismo, em especial com as obras de Amilcar de Castro (1920-2002).

Figura 23. Amilcar de Castro; 1990; aço; 14 x 23 x 0,3 cm.



Fonte: Instituto Amilcar Castro (2022).

Destaca-se ainda o enfoque na materialidade e sobreposição na construção

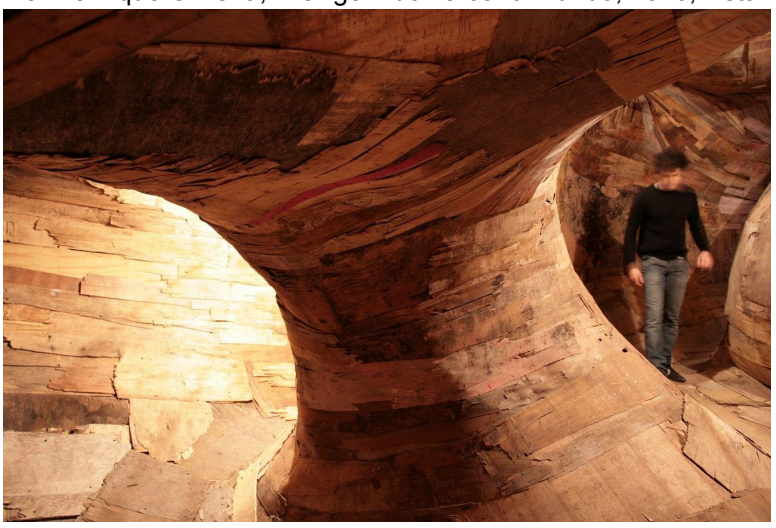
de espaços de Henrique Oliveira (1973), que transforma madeira compensada, madeirite e outros materiais em formas orgânicas que englobam o espectador. É o caso do trabalho “A Origem do Terceiro Mundo” (2010), que compôs a 29a Bienal de Arte de São Paulo.

Figura 24. Henrique Oliveira; A Origem do Terceiro Mundo; 2010; madeira compensada, PVC e metal; vista interior.



Fonte: Henrique Oliveira (2022).

Figura 25. Henrique Oliveira; A Origem do Terceiro Mundo; 2010; vista interior.



Fonte: Henrique Oliveira (2022).

Neste repertório imagético destaca-se também a Instalação, “Escultura

Passada de Contrabando do Paraguai para o Brasil" (2007), de Aníbal López (1964-2014) apresentada na 6º Bienal do Mercosul. O trabalho foi composto de caixas de papelão vazias que foram contrabandeadas por traficantes para a exposição. Discutindo, portanto, o papel da arte e sua relação com a sociedade e os limites entre *Happenings,* Performances e a realidade. Além de colocar em cheque órgãos de fiscalização de fronteiras e a própria instituição de arte.

Figura 26. Aníbal López; Escultura Passada de Contrabando do Paraguai para o Brasil; 2007.



Fonte: Revista Desvio (2019).

O interesse na forma quadrada e o empilhamento na obra de Aníbal López aparece também na Instalação, "Paraíso Perdido Não Orientável 1667" (2017), de Ibrahim Mahama, cujos trabalhos transitam pelas fronteiras que perpassam o espaço, o espectador e a materialidade, dialogando também com questões político-sociais.

Figura 27. Ibrahim Maham; Paraíso Perdido Não Orientável 1667; 2017.



Fonte: Galeria *White Cube* (2022).

A obra, que compôs a exposição “Ex Africa" no CCBB de Belo Horizonte em 2017, foi construída com materiais recolhidos do ambiente urbano. Sobre ela, afirma-se:

> Mahama encontrou “colaboradores” para produzir centenas de “caixas de sapateiro”, pequenos objetos de madeira criados a partir de caixotes usados para transportar materiais no Brasil. Baseado na profissão dos engraxates em Gana, as caixas também podem funcionar como um tambor, nos quais se pode bater para solicitar trabalho. Agregados em um monumental e cuidadosamente equilibrado bloco, os caixotes são colocados junto com outros itens reaproveitados, como sapatos de salto, martelos e agulhas. [...] (HUG, 2017, p. 166).

Sobre o uso de papelão, destacam-se os trabalhos de Carlos Bunga (1976) que estuda a materialidade e o pictórico construindo instalações que interferem na arquitetura na qual se inserem, formando espaços dentro de espaços.

Figura 28. Carlos Bunga; Mausoléu; 2012; Papelão, fita adesiva, tinta fosca, cola e 45 esculturas da Pinacoteca do Estado de São Paulo.



Fonte: Galería Elba Benítez (2022).

O artista utiliza materiais corriqueiros e enfatiza o processo, criando a partir dos locais em que as obras se inserem. É o caso da exposição “Mausoléu” (2012) que ocupou o Octógono da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Sobre a exposição, afirma-se:

> Na tradição da arquitetura e do urbanismo, um mausoléu é um túmulo de grandes proporções para guardar os restos mortais de reis, imperadores, proeminentes figuras públicas ou heróis de uma nação. Na paisagem das cidades, onde eles existem, marcam a morte para celebrar a grandeza da vida, perenizar a memória, ao mesmo tempo em que pontuam a retórica dos vencedores e do poder instituído. Na Pinacoteca, Mausoléu é uma grande torre de papelão, construída no centro do museu, que abriga um conjunto de esculturas do seu acervo escolhido pelo artista. Ela mimetiza a arquitetura deste espaço interior, mas, ao mesmo tempo, a dificulta: altera a forma como ele é percebido para lembrar a sua função. O deslocamento das entradas, o delicado giro na estrutura simétrica do Octógono, a abertura de fendas e janelas na parte superior, a cor do papelão e o laranja dos tijolos, a superfície de pintura na parte externa, são associações que põem em movimento um conjunto de significados relacionado a ele e à história da organização que o abriga. (MESQUITA, 2012).

A seguir, aborda-se a análise dos documentos de processo desenvolvidos ao longo desta pesquisa e a proposta de participação do espectador.

3.3. Os documentos de processo, a participação do espectador e o convite à introspecção

Não mais limitadas ao contexto de isolamento social nem aos cantos, a proposta das obras desta pesquisa expandiram-se para o espaço público. A busca pessoal pelo silêncio se transformou em um convite à introspecção do outro, já presente na obra “Olhe para mim” (2021), mas sem a angústia e decadência dos trabalhos anteriores. Buscou-se formas do espectador compor o significado da obra com suas experiências, configurando uma necessidade de compartilhar esse assunto, assim como G.H. chama pelo espectador: “[..] Dá-me a tua mão: Vou agora te contar como entrei no inexpressivo que sempre foi a minha busca cega e secreta” (LISPECTOR, 2009, p. 66-67).

O processo de registro dessa mudança da relação do silêncio com o papelão começou em janeiro de 2022, em um livro ata. A frase “tudo começou com o papelão” inaugurou uma sequência de mapas mentais com anotações, definições e associações que foram surgindo ao longo dos meses de pesquisa. A partir daí, foi destacada a função cotidiana do papelão em proteger mercadorias durante o transporte e armazenamento, além da praticidade nas entregas. A caixa faz parte da expectativa de recebimento e se integra num percurso que tem relação com o espaço e o tempo.

A pergunta, “O que tem dentro das caixas?”, foi retomada junto com uma sequência de outras perguntas geradoras, como: “Ao cobrir as paredes com papelão, o que se revela?” e “O que tem além da textura e da sobreposição de materiais?”. A afirmação, “tenho medo do escuro então acendo a luz”, envolvia o pensamento sobre o espectador dentro de um espaço transfigurado e o papel da iluminação nas obras — e também um medo de infância. Neste sentido, foram relembrados os trabalhos de Christo e Jeanne Claude (1935-2009), que cobrem o exterior de monumentos para destacar a estrutura por debaixo.

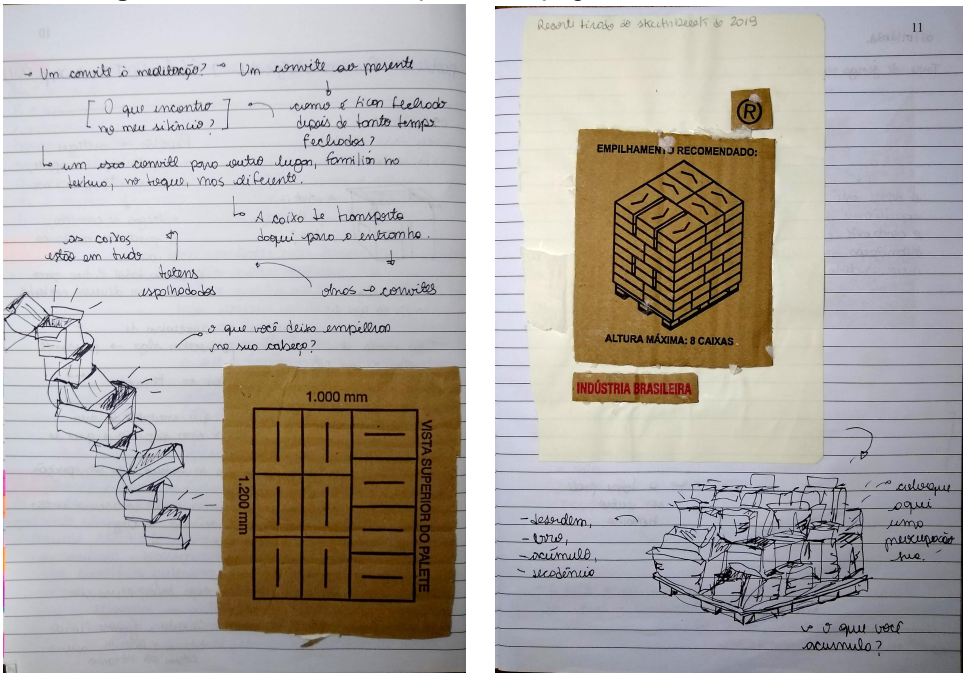
Figura 29. Christo e Jeanne-Claude; *The Wall - Wrapped Roman Wall*; 1973-1974; polipropileno e corda.



Fonte: Shunk-Kender (1974) *Christo and Jeanne-Claude Foundation and J. Paul Getty Trust.*

A pergunta “O que encontro no meu silêncio?” direcionou o pensamento criativo para a meditação, ideia das obras como um convite para outro lugar que seria familiar na textura e no toque, mas diferente do espaço cotidiano. As anotações no livro ata destacam novamente a função da caixa associada ao transporte. “O que você deixa empilhar na sua cabeça?” resgatou recortes de caixas com ilustrações que orientam o empilhamento correto em paletes. Neste contexto, uma colagem de uma página de um sketchbook de 2019 foi incorporada no fluxo de anotações e os primeiros desenhos das obras ganharam forma.

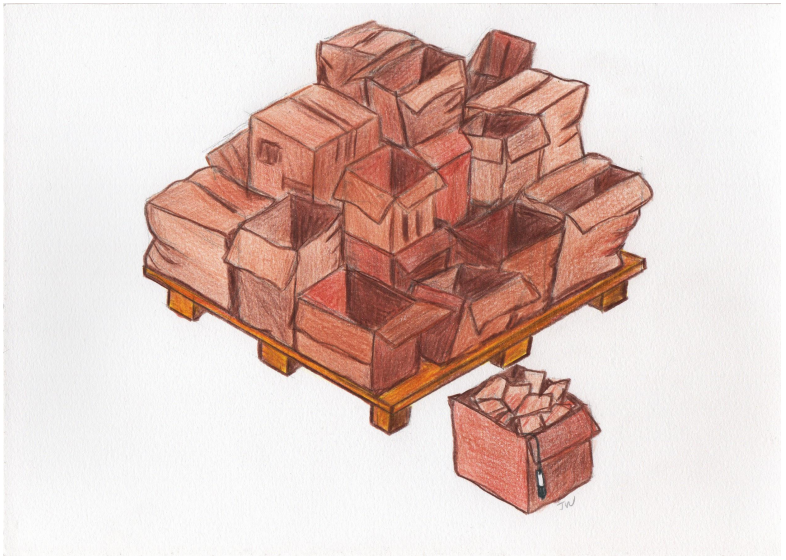
Figura 30. Documentos de processo: páginas 10 e 11 do livro ata.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Propôs-se a criação de três trabalhos a partir da apropriação das caixas de papelão. O primeiro deles, “A Fonte”, teve como proposta construir um local em que o espectador pudesse deixar alguma preocupação, problema ou pensamento que iria embora junto com as caixas ao final da exposição. No primeiro desenho, a desorganização das caixas entrou em contraste com as ilustrações de empilhamento recomendado mencionadas anteriormente, ligando-se, portanto, à desordem, ao acúmulo, ao erro e à decadência. Estes adjetivos negativos ganharam outras significações quando levantou-se a ideia da fonte como um mito ou credo popular, um ritual simbólico em que se faz um pedido por meio de um gesto carregado de misticismo, que é um convite ao que sentimos e desejamos.

Figura 31. Primeiro desenho de “A Fonte”; lápis de cor sobre Canson; 21 x 29,7 cm; Cotia - São Paulo.



Fonte: acervo pessoal (2022).

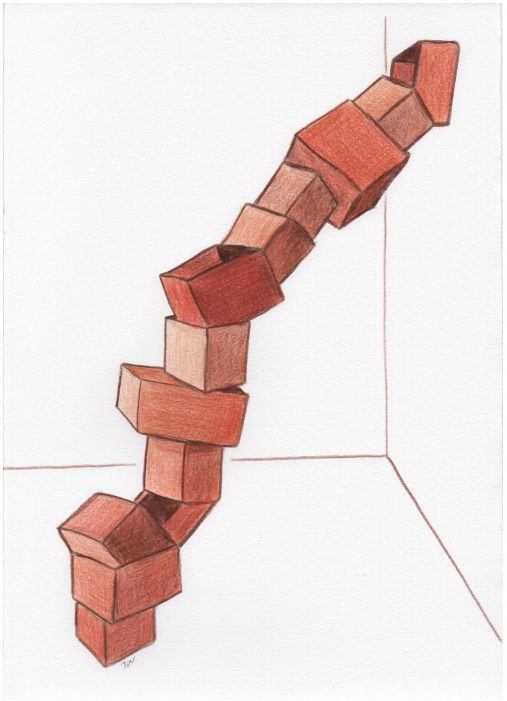
Nos primeiros rascunhos de “A Torre” se estabeleceu relação com o jogo "Torre de Jenga", no qual os jogadores vão retirando bloquinhos da estrutura tentando não derrubá-la. Propôs-se a construção a partir do equilíbrio precário como no trabalho “Inalcançável” (2021), também em contraste com a organização padrão recomendada para empilhamento de caixas. “A Torre” surgiu de um acaso: ao longo da montagem de “Inalcançável”, a estrutura caiu e ficou apoiada na parede como se o trabalho fosse propositalmente pensado daquela forma.

Figura 32. Registro do acaso na montagem de “Inalcançável”.



Fonte: acervo pessoal (2021).

Figura 33. Primeiro desenho de “A Torre”; lápis de cor sobre Canson; 21 x 29,7 cm; Cotia - São Paulo.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Com esse ocorrido, destaca-se o acaso no processo criativo mencionado anteriormente (OSTROWER, 1998; SALLES, 2011) e a aproximação com o método do acaso no processo criativo em meios eletrônicos:

> Neste método está incluída a idéia do não-previsível, do singular (uma única vez), que se concretiza por meio de distintas possibilidades em aberto, o que remete imediatamente à idéia de jogo, de acaso, como primeiro, a saber, como significado de pura qualidade. É o método segundo o qual um conjunto de causas independentes entre si determinam um acontecimento fortuito, um fato imprevisto ou não-intencional. Pode-se mesmo pressupor esse método como um antimétodo. Aquilo que não está no programa poético se manifesta e se configura. [...] (PLAZA; TAVARES, 1998, p. 93).

“A Torre” constituiu-se assim como um índice do que se deixa acumular emocionalmente no interior, em um equilíbrio instável. O espectador seria confrontado com aquilo que está prestes a cair ou já caiu, deixaria algo para trás em “A Fonte” e em seguida, seria convidado a entrar na caixa, em seu próprio silêncio.

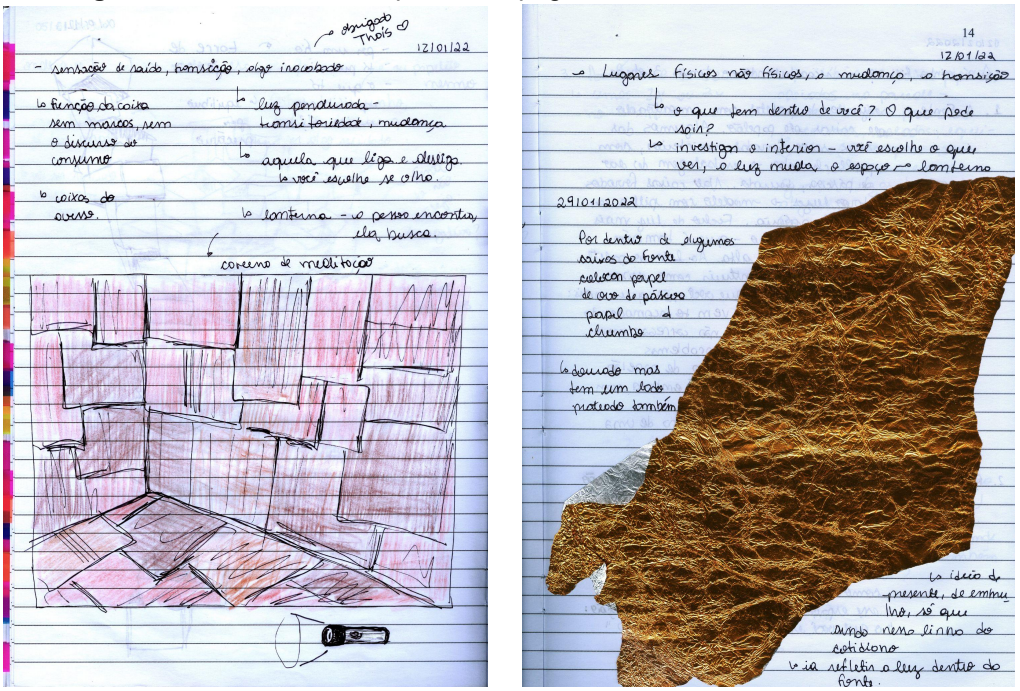
A pergunta, “Para onde você vai quando está no escuro?” retomou as reflexões de “Olhe para mim” (2021), expandindo-se do canto para todo o espaço da Galeria ou da sala. Em “A Caverna”, a iluminação não estaria mais associada à cor vermelha das obras anteriores — que alterava a cor do papelão. Para a instalação foi considerado o uso de uma lâmpada pendurada com fio exposto, com a opção de ser ligada e desligada conforme a escolha de quem entrasse no ambiente. Chegou-se, por fim, ao uso da lanterna como fonte de luz.

A lanterna surge da experiência pessoal de nove anos como integrante do Movimento Escoteiro, vivência que foi importante em meus anos de formação, do começo da adolescência até o início da vida adulta. A anotação apresentada anteriormente, “tenho medo do escuro então acendo a luz” é retomada neste contexto — em acampamentos e trilhas tive que enfrentar esse medo, algumas vezes munida apenas de uma lanterna. No escuro, “[...] há o silêncio” (LISPECTOR, 1999, p. 55) e a supressão parcial ou às vezes total de um dos sentidos, que afeta a percepção de mundo.

Na obra, o espectador escolheria para onde direcionar sua busca em um lugar físico e não físico, associado à ideia de mudança e transição, que seria enfatizada pela alteração que o facho de luz iria realizar no espaço por meio da lanterna. A princípio, se considerou forrar algumas das caixas de papelão com papel

chumbo para refletir a luz, agregando-se por meio desse material a ideia de presente. Deixando a ideia do papel chumbo de lado, apenas a luz foi estendida para os demais trabalhos, com lâmpadas de luz quente.

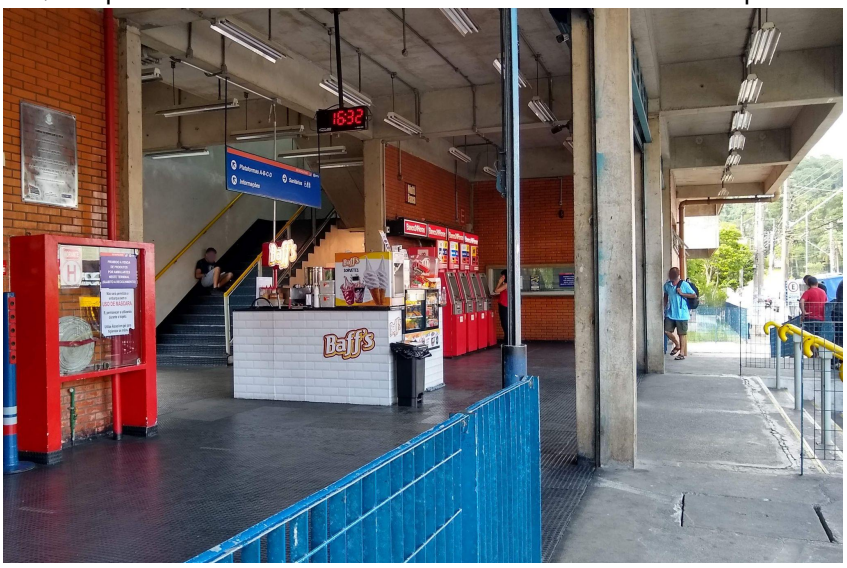
Figura 34. Documentos de processo: páginas 13 e 14 do livro ata.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Definiu-se, mais a frente, que “A Fonte” seria então uma fonte de um não desejo, em que se depositaria não uma moeda, mas algo que seria levado embora. A obra seria construída com paletes e um amontoado de caixas de papelão. Nas caixas mais altas ficariam as luzes, que iriam construir a ideia de monumento público e misticismo. Próximo à obra, propôs-se que retalhos de papelão e um canetão estivessem postos junto às orientações que o participante iria seguir em três etapas: 1) pare e pense: o que vem te incomodando que você gostaria de não carregar mais?; 2) anote em pedaço de papelão o que você deseja que vá embora junto com essas caixas; 3) jogue seu desejo em uma das caixas. O trabalho seria colocado em um lugar com circulação de pessoas, de forma a entrar no caminho diário, como bancas, lanchonetes e quiosques que ficam no meio da circulação em calçadas e terminais de ônibus — como no caso do terminal em Cotia, próximo à minha casa.

Figura 35. Quiosque no meio do caminho na entrada do Terminal Metropolitano de Cotia.



Fonte: acervo pessoal (2022).

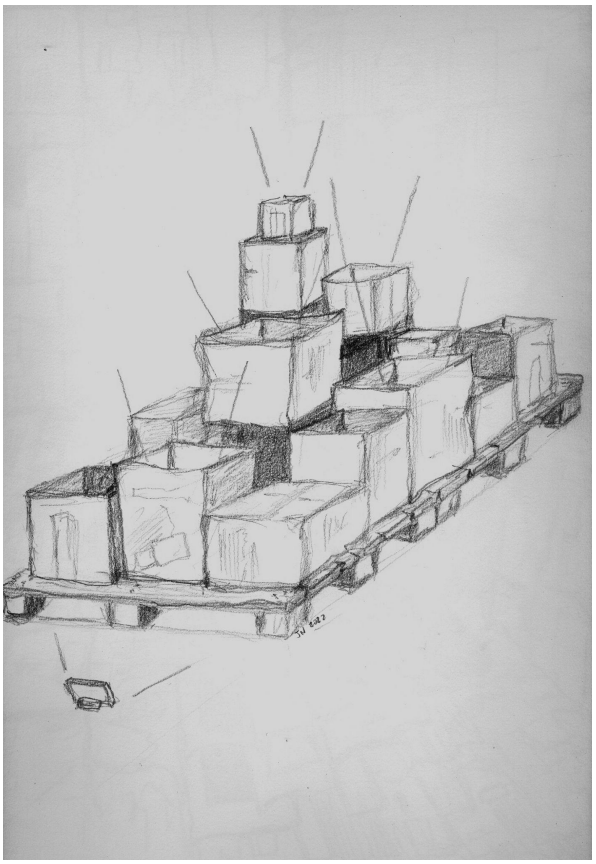
“A Caverna” seria uma sala coberta de papelão do chão ao teto, com sobreposição de caixas abertas, rasgadas — sem marcas de produtos e empresas, mas com adesivos do correio, anotações e amassados do material. O espectador entraria na instalação com uma lanterna. Na entrada a pergunta geradora: “O que você encontra no seu silêncio?” daria início a busca. “A Torre” seria um equilíbrio de caixas de papelão apoiadas na parede, montada pelo encaixe e colagem de uma caixa na outra com contrapesos para segurar a estrutura; com luzes dentro de três caixas.

Duas regiões do Câmpus da Unesp Bauru foram levantadas como opção para a montagem das obras: a Central de Laboratórios e a Galeria da FAAC ou as salas 50 's e a sala 59 — optando-se pela Central de Laboratórios e a Galeria da FAAC. Denota-se que a Galeria estava em vias de ser reformada, com avarias no forro do teto, infiltração de água e mofo. Dessa forma, sua ocupação iria dialogar com a questão dos espaços de arte como construção física-simbólica e com o que foi anteriormente apresentado a respeito das instituições de arte com Canton (2009), Freire (1999) e Saaze (2013).

A exposição seria composta por estes três trabalhos, sob o título “De onde vem todas as coisas” (que surgiu durante uma caminhada no dia 14/02/2022) remetendo à Caixa de Pandora, à *Fontana di Trevi,* à Caverna de Platão e à Torre de

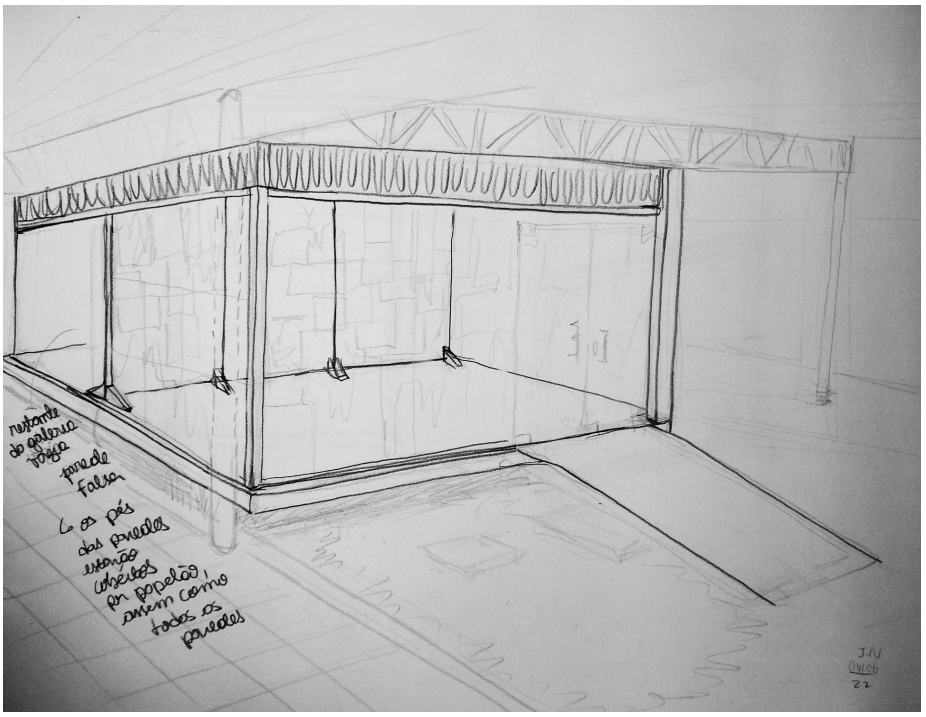
Babel. Em suma, “A Caverna” seria uma contrapartida à ideologia do Cubo Branco e sua construção de espaço atemporal e hermético; “A Fonte” estaria ligada ao desejo, um monumento que não valoriza o consumo apesar de sua materialidade, e “A Torre” seria um índice das estruturas internas e o início de uma viagem afetiva.

Figura 36. Segundo desenho de “A Fonte” com indicação de pontos de luz; grafite sobre Canson; 29,7 x 42 cm; Bauru - São Paulo.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 37. Desenho de “A Caverna”, projeto de parede falsa dentro da Galeria da FAAC; grafite sobre Canson; 29,7 x 42 cm; Bauru - São Paulo.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 38. Desenho do interior de “A Caverna”; grafite sobre Canson; 29,7 x 42 cm; Bauru - São Paulo.



Fonte: acervo pessoal (2022).

A partir da análise do processo criativo, percebe-se que “De onde vem todas as coisas” estabelece relação com a subjetividade e memória, que age em conjunto com nossa intuição na manutenção de nossa identidade (OSTROWER, 1998). A apropriação das caixas remete ao Novo Realismo com sua mitologia que levou ao extremo o gesto de Duchamp (RESTANY, 1979) e o encontro com o silêncio — que pode ser um inferno (LISPECTOR, 2009) ou uma liberação — é o transporte do aqui para o maravilhoso ou, por exemplo, o Vazio de Yves Klein (RESTANY, 1979). A caixa pode construir, fazendo o transporte do comum para outro campo.

O eixo do comum é a própria caixa de papelão apropriada do cotidiano. A luz nas obras propõe o maravilhoso, infinito, momento de silêncio — o fator de transcendência que transforma o corriqueiro, retira o véu da indiferença cotidiana que torna o indivíduo insensível para estímulos. Para potencializar as instruções contidas nos trabalhos, a presença de mediadores no espaço expositivo convida à participação e facilita ainda mais o diálogo. O que entra em confluência com o que foi anteriormente apresentado a respeito das instituições de arte e as obras de linha conceitual, sobretudo sobre a inteligibilidade e resgate de camadas complexas de significado na exposição destes trabalhos (FREIRE, 1999); e sobre obras contemporâneas, que muitas vezes são autorreferenciais, com narrativas não lineares e com múltiplas camadas de significado (CANTON, 2001).

O conjunto de obras propõe que o espectador ou participante entre em contato com suas emoções, memórias e pensamentos e possa ter momentos de respiro. Chama a atenção para materiais cotidianos em outras configurações, a realidade apropriada que constrói outros significados. Propõe-se a interação com a vida sem a correria cotidiana — o que seria apenas o início de qualquer jornada meditativa e busca de sincronia com o presente e com o silêncio.

A acumulação do papelão ocorreu simultaneamente às anotações no livro ata; e teve início mesmo antes das anotações, ainda em dezembro de 2021. O material foi recolhido na rua e em supermercados. Algumas das caixas vieram de livros ou materiais adquiridos para a pesquisa e da mudança de vizinhos e amigos, que doaram as caixas conforme organizavam suas casas. Esse processo gerou trocas com o entorno e agregou-se à história das caixas. O material foi acumulado em Cotia, sendo transportado para Bauru no dia 30/04/2022.

Figura 39. Caixas acumuladas em Cotia, São Paulo.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 40. Caixas acumuladas desmontadas, prontas para transporte em Cotia, São Paulo.



Fonte: acervo pessoal (2022).

A partir do fluxo de pensamentos, diálogo com obras anteriores e referências apresentadas surgiu a exposição “De onde vem todas as coisas”. A seguir, aborda-se o processo de montagem, a disposição final dos trabalhos, o desenvolvimento do educativo e a recepção das obras.

4. DE ONDE VEM TODAS AS COISAS

Nesta seção será abordado o processo de montagem, as obras finalizadas, o educativo desenvolvido para a semana de exposição e a recepção das obras.

4.1. Montagem

O material reunido de Dezembro de 2021 até Junho de 2022 foi transportado para a Unesp no dia 14/06/2022. O papelão continuou sendo recolhido nas ruas e supermercados (além de doações de amigos) sendo armazenado no Ateliê de Escultura no Campus da Unesp Bauru. As caixas acumuladas foram desmontadas e amarradas para o transporte.

Figura 41. Caixas acumuladas desmontadas e amarradas, prontas para serem transportadas para Unesp Bauru, São Paulo.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 42. Caixas acumuladas no ateliê de Escultura da Unesp Bauru.



Fonte: acervo pessoal (2022).

No dia 21/06/2022 o material foi transportado do Ateliê junto com cinco painéis de madeira para a Galeria da FAAC.

Figura 43. Painéis de madeira.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 44. Caminhão da Unesp carregado com papelão acumulado.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 45. Material descarregado dentro da Galeria da FAAC.



Fonte: acervo pessoal (2022).

A montagem estava prevista para ocorrer ao longo da semana do dia 21/06/2022, com abertura da exposição no dia 28/06/2022, entretanto, devido a

testagem positiva para COVID-19 todo o processo foi adiado. Dessa forma, a montagem foi retomada no dia 11/07/2022, contando com a ajuda de colegas e amigos voluntários, sobretudo com a retirada das marcas de produtos ou empresas das caixas de papelão, com o recorte das caixas em pedaços e remontagem de caixas.

O processo teve início com a obra “A Caverna”, por conta da dimensão do projeto e da grande quantidade de material necessário para sua realização. Os painéis de madeira foram colocados dentro da Galeria da FAAC, delimitando e reduzindo o espaço interior, além de cobrir a parede de vidro — evitando a aplicação direta de adesivo em sua extensão. O projeto no papel previa uma parede lisa, sem recuos ou entradas, mas devido ao tamanho dos painéis de madeira não foi possível colocá-los lado a lado. A quina resultante proporcionou maior dimensão de profundidade e volume no espaço.

Figura 46. Disposição dos painéis delimitando o espaço da obra dentro da Galeria da FAAC.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 47. Detalhe de quina coberta com papelão.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Os painéis foram gradualmente preenchidos com retalhos e pedaços de papelão, do chão ao teto, criando sobreposições e camadas. Foi utilizada fita dupla face de forte fixação e cola quente para fixar o material nas superfícies. Utilizou-se também adesivo de contato, sobretudo para junção de papelão nas quinas. O forte cheiro da cola foi um fator de preocupação, já que este poderia afetar os sentidos do espectador caso permanecesse no espaço durante a exposição. Por esse motivo, sempre que possível, priorizou-se o uso de cola quente ao invés da cola de contato.

Figura 48. Início da fixação do papelão nos painéis 11/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 49. Registro do processo 13/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

O próprio espaço da Galeria proporcionou escolhas que não tinham sido

previstas no projeto no papel, o que remete ao que foi abordado anteriormente a respeito do processo criativo e sobre o fazer, que gera fatos que vão se acumulando ao longo da construção e elaboração da obra — que não são possíveis de prever antes de sua execução (OSTROWER, 1998; SALLES, 2011). Foi o que ocorreu quando a fixação de papelão foi se expandindo para o teto. A princípio, a ideia era que as luzes da Galeria ficassem atrás dos painéis, sem interferir no espaço da obra, mas durante a montagem decidiu-se por cobri-las com papelão também. Uma escolha que gerou, assim como nos painéis sobrepostos, recuos e relevos interessantes que não estavam previstos no desenhos.

Figura 50. Luzes cobertas com papelão 13/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

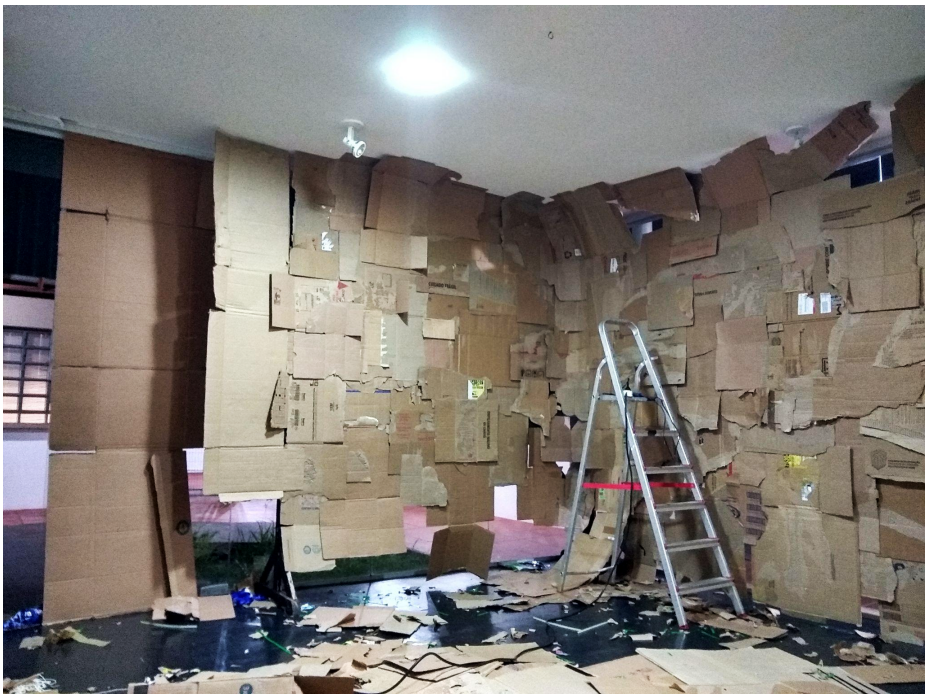
Figura 51. Encaixe e dobraduras no papelão para cobrir as luzes 16/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Quando o painel em frente a fachada foi preenchido, realizou-se um teste de aplicação com a cola quente e a fita dupla face na parede de vidro, a fim de estudar qual delas deixaria menos marcas no vidro e teria melhor aderência do papelão. Por fim, optou-se por utilizar a moldura interior ao redor da fachada para colar o papelão em frente à porta — evitando por hora a aplicação direta no vidro. A escolha mais uma vez alterou o recuo e o volume do espaço, adicionando novos caminhos possíveis para a construção da obra.

Figura 52. Papelão cobrindo a fachada à esquerda. Colagem de papelão na moldura do teto 15/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

O painel de divisória não foi completamente fechado no dia 15/07/2022, pois a abertura inferior estava sendo utilizada para acessar o fundo da Galeria, no qual o restante do material acumulado estava armazenado.

Figura 53. Vista de um dos cantos da obra com painel de divisória ainda sem preenchimento na parte de baixo 16/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Nos dias 15/07 e 16/07 deu-se início ao processo de cobertura das paredes externas da Galeria. Dois rolos de papelão ondulado foram estendidos do lado de fora para aferição do tamanho e foi aplicada a fita dupla face de forte fixação nas molduras externas da parede de vidro. Na parte de dentro, conforme a parte de baixo dos painéis foi sendo preenchida, o volume ganhou formas mais acentuadas, a fim de evitar a previsibilidade de apenas contornar o formato dos pés dos suportes. No dia 18/07/2022 também se iniciou a colagem de papelão na parede de alvenaria da Galeria.

Figura 54. Detalhe de montagem no dia 18/07/2022 — criação de volumes próximo ao chão.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Com a parede finalizada, os paletes que ainda estavam no Ateliê de Escultura foram levados para a Central de Laboratórios e colocados no espaço destinado à “A Fonte”. Foram retiradas as caixas acumuladas no fundo da Galeria, liberando a parede usada como acesso para finalização. O material foi colocado em cima dos paletes. Alguns alunos brincaram com as caixas, entrando dentro delas. Para a proteção da obra em montagem, foi colocada uma lona em cima do conjunto e um

aviso de “trabalho em construção”, gerando estranhamento e curiosidade em quem passava.

Figura 55. Acúmulo do papelão em cima dos paletes 19/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Enquanto isso, dentro da Galeria o processo seguiu com o preenchimento da parte inferior e superior dos painéis. Mais volumes foram surgindo conforme se contornavam os pés dos painéis e as paredes interiores foram finalizadas.

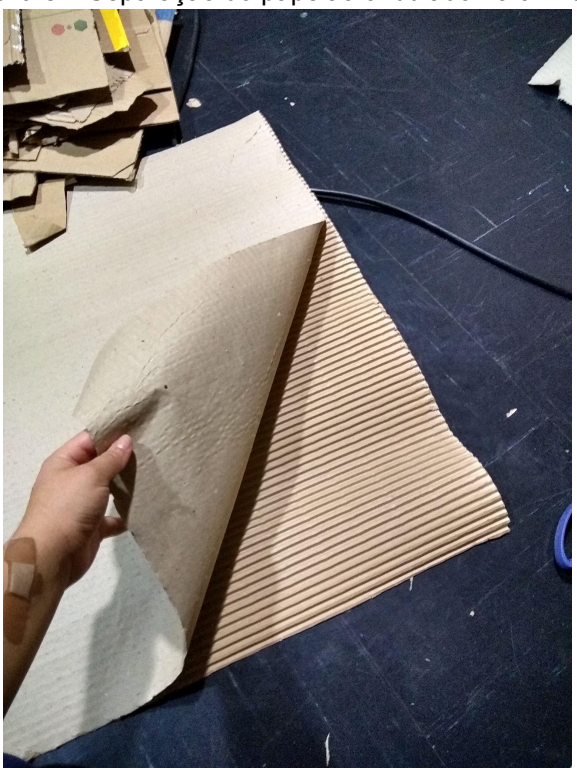
Figura 56. Canto com volume 19/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Com as paredes finalizadas se deu início a montagem do teto, utilizando uma bobina de papelão ondulado — separando as duas faces do material para variar a textura. A princípio, o teto receberia a mesma sobreposição de papelão das paredes, entretanto, ao longo da montagem ficou evidente que o forro de isopor com acabamento em gesso não aguentaria tamanha colagem de material. Por este motivo, utilizou-se cola quente ao invés da fita dupla face de forte fixação e um material mais leve.

Figura 57. Separação do papelão ondulado 19/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Enquanto realizava-se a colagem no teto, do lado de fora foram colados os outros rolos de papelão ondulado com a ajuda de amigos voluntários. Devido à quantidade de material optou-se por cobrir apenas a fachada e a lateral utilizada pela obra, deixando parte da parede de vidro — que já tinha tido as molduras adesivadas no sábado 15/07/2022 — sem papelão. Dessa forma, quem passasse pela Galeria poderia ver o interior e a estrutura dos painéis, evidenciando também a própria construção e deterioração do espaço.

No dia 20/07/2022 deu-se continuidade à montagem do teto de “A Caverna”. A maleabilidade e leveza do papelão ondulado permitiu a criação de volume ao redor dos spots de luz, agregando textura e movimento à obra.

Figura 58. Processo de montagem do teto 20/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Foi iniciada também a montagem da obra “A Torre”, com testes iniciais de equilíbrio e encaixe das caixas. Diferentemente de “Inalcançável” (2021), o contrapeso foi realizado com sacos plásticos cheios de terra e pedra. A fiação com fios paralelos para “A Torre” e “A Fonte” foi montada, cada uma com três soquetes.

Figura 59. Teste de montagem de “A Torre” 20/07/2022.

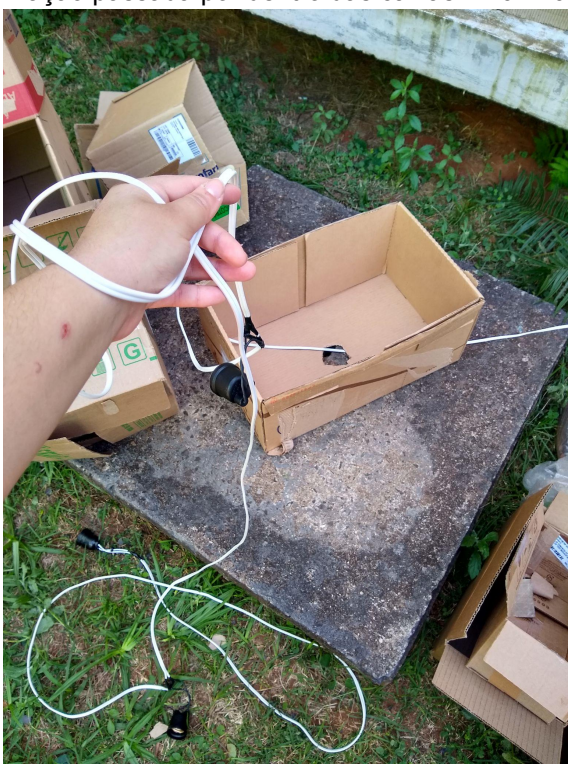


Fonte: acervo pessoal (2022).

A finalização da parte superior da fachada e da lateral da Galeria foi realizada simultaneamente à montagem dos fios, da retiradas de marcas e logos do papelão e da remontagem de caixas que tinham sido desmontadas para transporte. Com a finalização da fiação, percebeu-se que as lâmpadas compradas tinham a cor quente desejada, porém, não eram de LED. Ou seja, esquentavam muito quando ligadas, o que seria um risco somado ao papelão. Lâmpadas LED de cor fria substituíram as primeiras lâmpadas halógenas compradas.

No dia 21/07/2022 todas as obras foram finalizadas e ocorreu a abertura da exposição, que será abordada em um próximo subitem sobre o educativo e a recepção das obras. A fiação de “A Torre” foi passada por dentro das caixas e o contrapeso da base foi colocado definitivamente. Foram feitos recortes no papelão para que tanto o fio paralelo quanto os soquetes passassem pelas aberturas. O material foi colado entre si com cola de contato. O ponto de energia mais próximo era dentro do espaço de “A Caverna”, sendo assim, a fiação foi passada por debaixo da porta e colada no chão com fita isolante, sendo posteriormente coberta com papelão.

Figura 60. Fiação passada por dentro das caixas 21/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 61. Fiação de “A Torre” ligado dentro da Galeria 21/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Em relação à cobertura do chão, assim como no teto, houve variação de textura em relação às paredes. Optou-se por colocar caixas inteiras abertas, alterando a disposição em verticais e horizontais. Dessa forma, o material aguentaria o fluxo de visitantes andando dentro da obra.

As caixas em cima dos paletes de “A Fonte” foram organizadas, deixando algumas abertas e outras mais fechadas para receber os pedidos. A fiação dessa obra também tinha três soquetes, que foram passados por dentro das caixas e colocados de forma a não circular no exterior do conjunto. Para evitar que o vento derrubasse a composição, algumas das caixas foram grampeadas na base do palete por dentro e em uma delas também foi colocado um contrapeso de terra e pedras, assim como em “A Torre”.

Figura 62. Passagem do fio por dentro das caixas 21/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

O fio de “A Fonte” foi colado no chão com fita isolante e fita adesiva de papel kraft. O ponto de energia estava na mesma parede em que foram colados o texto curatorial (Anexo A) e o pôster da exposição (Apêndice B). Sobre a finalização de “A Torre”, outro contrapeso foi colocado no topo da estrutura e o restante das caixas foram coladas com cola de contato. As lâmpadas foram colocadas nos soquetes depois que a estrutura foi tombada e inclinada, encostando na parede da Galeria. A lanterna de “A Caverna” foi coberta com plástico amarelo, visto que não foi possível achar um modelo com luz quente. No Apêndice A apresentam-se mais figuras de cada etapa da montagem e registro da colaboração de colegas no processo, além de detalhes das obras finalizadas e registros da visitação do público.

O posicionamento de “A Torre” ao ar livre e o uso da Galeria para a “A Caverna” foram riscos assumidos no trabalho, pois se chovesse ambos seriam comprometidos devido à fragilidade do papelão. Tanto para a construção das obras quanto para os dias de exposição a previsão do tempo foi checada, mas manteve-se em mente a possibilidade de imprevistos, que se ocorressem seriam relatados na pesquisa como parte do processo.

A montagem das obras gerou trocas e diálogos com colegas de classe, alunos, professores e funcionários da Universidade que passavam pela Central de Laboratórios e pela Galeria da FAAC. As paredes de vidro do espaço permitiram que o público acompanhasse etapa por etapa da construção de “A Caverna”, por exemplo, o que despertou a curiosidade e interesse de pessoas que não necessariamente estudavam artes visuais. As conversas espontâneas que aconteceram entraram em confluência com a proposta das obras antes mesmo delas ficarem prontas, não apenas construindo espaços no qual o silêncio e a introspecção pudessem ser acessados, mas que também gerassem um diálogo com o interior e exterior, o cotidiano e as obras.

Em um nível pessoal, esses momentos foram essenciais para a construção de sentido na pesquisa e do papel do artista como mediador, proponente de situações e trocas sensíveis com o outro e o meio. A recepção do público e o desenvolvimento do educativo serão abordados em um próximo subitem, após a apresentação dos registros das obras em suas disposições finais.

4.2. As obras no espaço

A exposição ocupou a Central de Laboratórios e a Galeria da FAAC dos dias 21/07/2022 a 29/07/2022. O texto curatorial da exposição foi escrito pela Profa. Dra. Joedy Luciana Barros Marins Bamonte, orientadora da pesquisa (Anexo A). A sinalização e as instruções da obra “A Fonte” foram coladas em um painel de madeira próximo à obra, junto com uma caixa com papéis cortados para os pedidos. A sinalização da “A Torre” e “A Caverna” ficou nas paredes da Galeria. As instruções, o álcool em gel e a lanterna da caverna foram colocadas em um suporte de papelão na plataforma de acesso ao espaço expositivo (mais detalhes das obras no Apêndice A).

Figura 63. “A Fonte” — diagonal esquerda.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 64. “A Fonte” — diagonal direita.



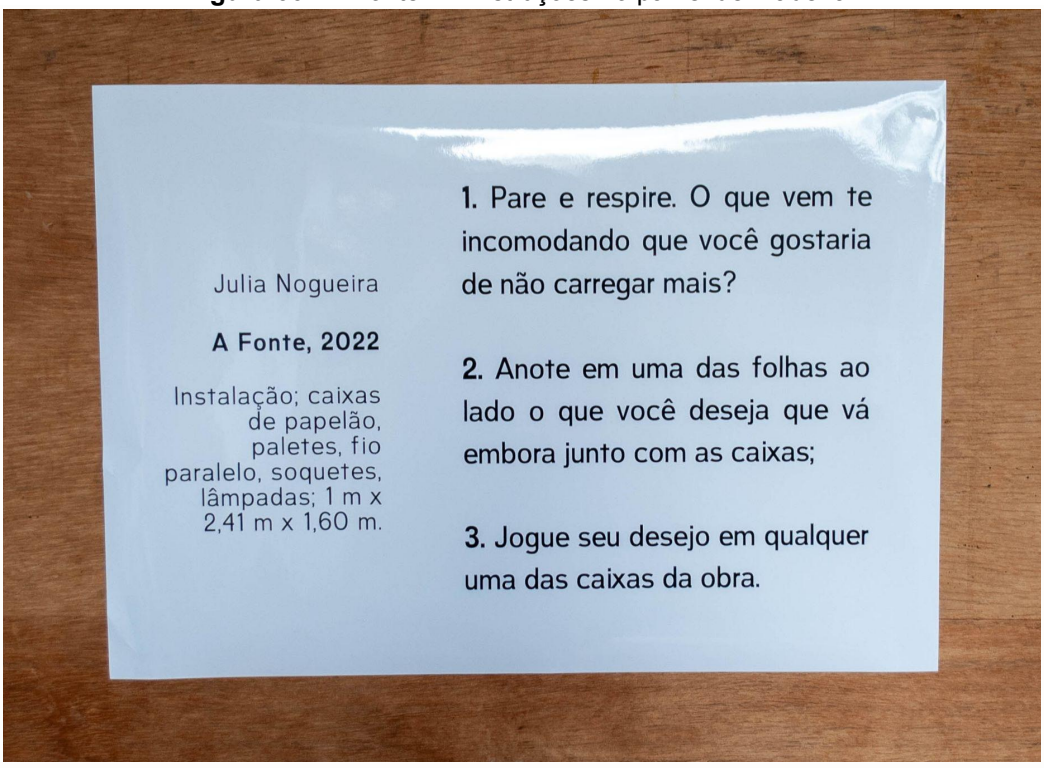
Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 65. “A Fonte” — vista frontal.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 66. “A Fonte” — instruções no painel de madeira.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 67. “A Fonte” — caixa com papel e caneta para anotar pedidos.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 68. “A Fonte” — cartaz (Apêndice B) e texto curatorial ao fundo (Anexo A).



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 69. “A Fonte” — parte de trás.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 70. “A Fonte” — parte de trás outro ângulo.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 71. “A Fonte” — de noite.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 72. “A Torre”.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 73. “A Torre” e “A Caverna” — de noite.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 74. “A Torre” e “A Caverna” — de dia.



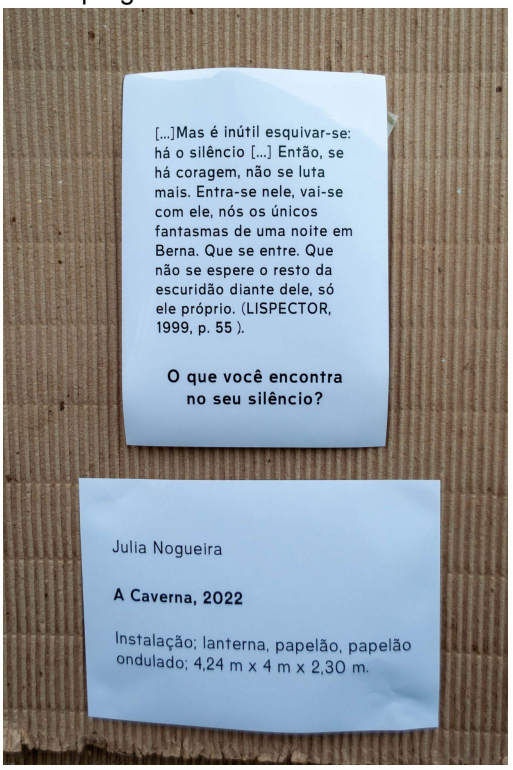
Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 75. “A Caverna” — instruções para entrar na obra.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 76. Texto e pergunta motivadora na entrada de “A Caverna”.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 77. Dentro de “A Caverna” — quina oposta à porta.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 78. Dentro de “A Caverna” — quina próxima à porta.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 79. Dentro de “A Caverna” — detalhe do chão e teto.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 80. Dentro de “A Caverna” — quina da porta.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 81. Dentro de “A Caverna” — quina oposta à porta.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 82. Dentro de “A Caverna” — ângulo da parede em frente à porta.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 83. Dentro de “A Caverna” — parede em frente à porta.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 84. Dentro de “A Caverna” — chão e paredes opostas à porta.



Fonte: acervo pessoal (2022).

4.3. O educativo e a recepção das obras

No dia 15/06/2022 foi realizada a primeira conversa com a turma da disciplina de Mediação Cultural e Educativa da Profa. Dra. Tarcila Lima da Costa, a fim de organizar coletivamente o educativo para a exposição “De onde vem todas as coisas”. Foi apresentado o conceito e o projeto das obras desenvolvidas ao longo desta pesquisa, e a partir deste diálogo deu-se início a organização de voluntários para os três dias de exposição — até então do dia 29/06 a 01/07.

Com a mudança no cronograma da exposição, o planejamento do educativo foi retomado no dia 14/07/2022. O encontro foi realizado em uma modalidade mista, contando com colegas voluntários que foram presencialmente à Unesp Bauru, na sala do Projeto Polo Arte na Escola e outros que participaram por chamada de vídeo online.

Figura 85. Registro do encontro da equipe voluntária do educativo.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Estavam presentes os alunos voluntários, Júlia Mussalam, Luiz Felipe Motta, Maith Malimpensa, Pâmela Rocha, Raffaela Oppici, Thaís de Oliveira e a Professora Tarcila Costa. Foram definidas as datas e horários para o educativo, além de

caminhos para a mediação. A conversa, assim como as trocas durante a montagem na Galeria, foi importante para o processo de pesquisa como um todo.

Quadro 1. Tabela de horários Educativo.

	sexta 22/07	**segunda 25/07**	**terça 26/07**
manhã 10 às 13h	Luiz	Pâmela	Júlia M.
tarde 15h às 18h	Maith	Júlia M. e Luiz	Pâmela e Julia N.
18h às 21h	Maith	Thaís e Julia N.	Raffaela e Julia N.

Fonte: acervo pessoal.

Além dos dias apresentados acima, na quarta feira dia 27/07 os alunos Luiz Felipe Motta e Júlia M. se dispuseram a realizar uma mediação com o restante da turma da disciplina de Mediações durante a aula.

A Professora Tarcila sugeriu que para o momento de “aquecimento” os espectadores pudessem manusear o papelão e sentir sua materialidade e textura (que foi o que despertou o meu interesse no papelão nos primeiros trabalhos realizados em 2019). Em seguida, a aluna Pâmela propôs que fizéssemos uma caixa com objetos e elementos que dialogassem com o conceito das obras e da pesquisa.

Foi conversado em conjunto que dentro dessa caixa poderiam ter, por exemplo, poemas ou contos de autores estudados na definição de silêncio; uma caixinha vazia para abordar o silêncio; moedas ligadas à ideia de fonte de desejo; pedaços de papelão; pedras para remeter à cavernas; elementos relacionados à construção e adesivos do Correios ou de entregas. O espectador colocaria a mão dentro da caixa e a partir do que fosse retirado poderiam surgir caminhos para os mediadores conduzirem a contextualização das obras.

Baseando-se na Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa, ‘contextualizar, ver, fazer’, não necessariamente nessa ordem (BARBOSA, 2010), pensou-se também em uma proposta prática para a mediação. A aluna Maith sugeriu que os participantes fossem convidados a criar algo a partir de uma caixa de papelão, incentivando assim a criatividade e imaginação a partir da mesma materialidade apropriada para a pesquisa. Acrescentou-se à ideia a questão da linguagem visual,

mas foi ressaltado que o público espontâneo talvez tivesse limitações de tempo para participar da mediação. Para estes casos, pensou-se apenas em mediar as instruções e sinalização de cada obra, como no caso de “A Fonte” e “A Caverna”.

Por fim, definiu-se que os voluntários iriam usar um crachá feito de papelão, para sinalizar visualmente a relação com as obras, além de todos manterem um registro do que aconteceu em cada dia para trocarmos experiências. O educativo todo partiu da ideia de diálogo e aprendizado em conjunto, como um laboratório prático de acertos e erros, e liberdade de atuação dos mediadores.

Na abertura da exposição no dia 21/07/2022, entretanto, ficou evidente que as obras por si só despertavam o interesse dos espectadores, que automaticamente começaram a participar da “A Fonte” assim que chegaram. Essa percepção abriu novos caminhos para o educativo, sobretudo em relação ao aquecimento — visto que os visitantes da exposição estavam participando da proposta dos trabalhos intuitivamente. Na abertura a comida foi servida nas caixas em que foram compradas.

Figura 86. Visitantes participando de “A Fonte” na abertura 21/07/2022.



Isabela Doná, acervo pessoal (2022).

Figura 87. Fala de abertura da exposição — Joedy Bamonte e Julia Nogueira 21/07/2022.



Fonte: Isabela Doná, acervo pessoal (2022).

Figura 88. Pessoas aguardando para entrar em "A Caverna" 21/07/2022 — detalhe para a mesa ao fundo, com a comida servida nas caixas em que foram compradas.



Fonte: Isabela Doná, acervo pessoal (2022).

No primeiro dia do educativo, 22/07, não foi realizada a proposta da caixa com elementos discutidos em reunião, visto que público espontâneo não tinha muito

tempo e estava se engajando nas obras sozinho. A maioria das pessoas, entretanto, ainda ficou receosa de entrar em “A Caverna” sem antes pedir autorização ou receber um convite — a maior atuação dos mediadores neste dia foi facilitar essa participação, mas deixando que cada pessoa tivesse seu tempo e ritmo de interação. Apenas o fato de cumprimentar quem passava gerou possibilidades de diálogo e conversas, por este motivo, os crachás não foram necessários.

As visitas foram, sobretudo, de alunos que iam para aulas da Central de Laboratórios, mas nesse primeiro dia houve também a participação de uma família que visitou a exposição e de uma funcionária da equipe de limpeza do Campus. Foi uma alegria conversar e trocar impressões com um público que não era necessariamente familiarizado com a linha de trabalhos propostos — e perceber que as obras os alcançaram completamente. Todos os relatos compartilhados nesta seção são informais verbais recolhidas em conversas com o público após a participação nas obras ou em conversas com os voluntários do educativo, durante as mediações, e na reunião final que será abordada mais para frente (também transcrita na íntegra no Apêndice C).

Figura 89. Registro da participação família 22/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 90. Conversa após a participação na obra “A Caverna” 22/07/2022.



Fonte: Luiz Felipe Motta, acervo pessoal (2022).

Figura 91. Voluntário do educativo Luiz Felipe acompanhando grupo na obra “A Fonte” 22/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

À tarde, das 14h às 18h o movimento foi menos intenso do que o turno da noite, das 18h às 21h, no qual as turmas que chegavam para a aula participaram em grupos maiores.

Figura 92. Voluntária do educativo Maith na mediação de “A Caverna” 22/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

À noite, um grupo de alunos relatou que agiu como gatos dentro da caverna — arranhando as paredes, engatinhando e tocando no papelão. É interessante apontar que “A Caverna” não teve tempo limite para imersão nem indicação de que as pessoas não poderiam tocar nas paredes. Na abertura da exposição formou-se uma fila para participar da obra; mas no primeiro dia de mediação houve um fluxo menos intenso e constante, e as pessoas se sentiram mais à vontade para passar muito tempo dentro do espaço investigando os fragmentos de caixas e anotações. No período da manhã, por exemplo, uma pessoa entrou e se deitou, agradecendo depois pelo espaço escuro que ajudou a diminuir sua dor de cabeça.

Figura 93. Maith acompanhando um grupo na participação em “A Caverna” ao fundo e em primeiro plano conversa com espectadores 22/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Sobre a participação em “A Fonte”, destaca-se a grande quantidade de pedidos que foram deixados na obra logo no primeiro dia de exposição. Alguns dos participantes relataram que escreveram longas listas de coisas que não gostariam mais. Uma pessoa não soube como verbalizar seu pedido, mas após sugestão do mediador voluntário Luiz Felipe ela mentalizou seu pedido e o depositou na fonte com o papel em branco. Tanto em listas quanto em papéis em branco, a reflexão e a introspecção propostas ocorreram.

Ao final do primeiro dia de exposição, destacam-se as diversas impressões que cada um teve ao entrar em “A Caverna”. Algumas pessoas compartilharam que tiveram sensações ruins: o desconforto de ter deixado um pedido em uma das caixas de “A Fonte” e depois ter que entrar nessa caixa e encarar o que se desejou ou a sensação de ser muito pequeno. Outros se sentiram bem e acolhidos. Uma pessoa relatou que correu dentro da obra, enquanto outras sentaram no chão, investigaram as frestas e volume das paredes.

Outras pessoas descreveram a sensação de paz diante de um vazio, o medo de baratas que pudessem se esconder no papelão, e a surpresa ao entrar, relatada especialmente por quem acompanhou o processo ao longo das semanas de montagem. Alguns dos participantes não souberam definir o que sentiram, mas compartilharam suas impressões sobre a textura e o espaço no geral. Em relação ao teto da Instalação, muitas pessoas falaram que as formas e curvas do material lembravam uma caverna natural.

Ao longo do dia alguns ajustes foram necessários para a manutenção das obras. Devido ao movimento de abertura da porta, “A Caverna” recebeu reparos no chão e o canetão disponibilizado em “A Fonte” acabou, sendo substituído por uma caneta esferográfica. A caixa com papel kraft e papelão disponível para anotar os pedidos foi enchida novamente à tarde. Os contra pesos dentro da torre e da fonte alteraram o formato das caixas com o passar dos dias de exposição, deformando o papelão.

No segundo dia do educativo, 25/07/2022, o interior de “A Caverna” recebeu reparos novamente, utilizando-se fita adesiva para fixar mais firmemente o papelão no chão do lado de dentro e de fora da porta. Uma fresta que permitia a entrada de luz pelo vidro também foi coberta. Algumas caixas de “A Fonte” estavam tombadas no chão e foram recolocadas em seus devidos lugares — situação que se repetiu em todos os dias de exposição — e a caneta deixada na sexta-feira foi levada embora, sendo substituída novamente.

Figura 94. Registro do chão rasgado devido a abertura da porta 25/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 95. Fresta de luz que foi coberta 25/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Pela manhã o movimento foi principalmente de grupos e trios. A abordagem do educativo gerou diálogos e incentivou novamente que as pessoas entrassem em “A Caverna”. As pessoas percorriam as obras livremente, algumas escolhendo

participar apenas da proposta de imersão e outras fazendo um pedido em “A Fonte” e seguindo seus caminhos. Destaca-se novamente os diálogos após a saída da caverna: um grupo relatou que sentiu calma, estabelecendo relações com seus repertórios pessoais envolvendo meditação, yoga e terapia. Além disso, mencionaram a importância do espaço que as fez parar um pouco, saindo de um ritmo acelerado. No mesmo grupo duas pessoas sentiram medo, dizendo que não teriam entrado se estivessem sozinhas.

O medo foi recorrente ao longo do dia. Uma pessoa no período da manhã ficou receosa de entrar sozinha e participou após os voluntários do educativo afirmarem que estavam a disposição caso ela se sentisse mal. Essa mesma pessoa, depois de sair, relatou que não sentiu medo dentro da obra e sim uma sensação de paz. Uma pessoa chegou a perguntar se o trabalho era de alguém de Psicologia, devido à profundidade de reflexões e sentimentos que as obras proporcionaram.

Figura 96. Grupo deixando desejos em “A Fonte” 25/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 97. Voluntária do educativo Pâmela na mediação de “A Caverna” 25/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 98. Grupo se organizando para entrar em “A Caverna” com mediação de Pâmela 25/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Algumas pessoas destacaram que a lanterna teve um papel importante de acolhimento e segurança durante a imersão na obra, mencionando que o espaço escuro as levou para lugares relacionados à mudança de cidade e de rotina. A lanterna para elas foi uma segurança em um espaço desconhecido, no qual sem ela o medo iria prevalecer. Em outra ocasião, uma pessoa não se sentiu bem para avançar além da região da porta, onde ainda entrava luz pelas frestas, sentindo um medo paralisante do que estava além do raio da lanterna — relacionando-se ao pavor de perder um de seus sentidos.

Ainda sobre o medo, uma pessoa hesitou em entrar sozinha, mas participou da obra quando a mediadora voluntária Thaís entrou com ela na instalação. Lá dentro, a busca por textos e palavras direcionou a experiência, ocupando um espaço que antes era de apreensão. No geral, poucas pessoas participaram sozinhas do trabalho. À tarde o movimento de alunos foi novamente muito menor do que pela manhã e a noite, recebendo alunos que passavam ocasionalmente e muitas vezes sem tempo para parar. Um funcionário da faculdade chegou a mexer nas caixas de “A Fonte”, achando que eram materiais que deveriam ser levados para o lixo. Nesse caso, os mediadores realizaram a introdução dos trabalhos.

Figura 99. Escrevendo desejos em “A Fonte” 25/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 100. Dupla prestes a entrar em “A Caverna” 25/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 101. Voluntária do educativo Thaís, à esquerda, na mediação de “A Caverna” 25/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

À noite um dupla relatou ter tido pensamentos acelerados dentro da caverna, mas isso não os impediu de explorar o efeito acústico do espaço: devido a grande quantidade de papelão nas paredes e tetos, os sons do lado de fora ficaram isolados e lá dentro havia eco do que se falava. Uma das pessoas ficou do lado de fora enquanto a outra ficou do lado de dentro gritando, para ver se seria possível escutar e testar o efeito de eco. No geral, esse isolamento sonoro foi muito relatado por outros participantes que descreveram o vazio ou escuro positiva e negativamente. E apesar do efeito não ter sido planejado ao longo da elaboração da obra, foi um resultado que surgiu a partir do todo, agregando outra camada sensorial ao conceito de caverna.

Figura 102. Dupla de participantes prestes a entrar na obra 25/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 103. Conversa com o grupo após a participação na obra “A Caverna” 25/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

É interessante ressaltar que mesmo quando as pessoas entravam em grupo, cada uma tinha sua experiência pessoal. Em um desses casos, alguns participantes no mesmo grupo sentiram medo enquanto outros se sentiram dentro dos Correios ou literalmente dentro de uma caixa. Uma pessoa relatou que se sentiu em um calabouço. Já outro grupo estabeleceu relação com a Caverna de Platão e compartilhou depois de sair da imersão que fez um teatro de sombras nas paredes da obra.

Ainda no dia 25/07/2022, as primeiras críticas negativas foram realizadas por um grupo de alunos que ridicularizaram as obras em voz alta e as experiências propostas, manifestando aversão à ideia de caixas de papelão como arte. Deste grupo, alguns chegaram a participar de “A Caverna”, mas no geral não estavam abertos para o diálogo.

No dia 26/07/2022 pela manhã um grupo participou de “A Fonte” espontaneamente e depois foi convidado a entrar em “A Caverna”. Um dos participantes sentiu desespero enquanto os outros sentiram calma devido ao escuro e ao silêncio, fazendo relação com a meditação, prática da qual já estavam familiarizados. Outro grupo que visitou neste período tinha duas pessoas que já

tinham participado no dia anterior, mas voltaram com amigos. Os colegas que visitaram pela primeira vez descreveram que sentiram um vazio ou um nada. Aqueles que já tinham visitado relataram uma experiência oposta ao medo e vontade de chorar do dia anterior, dessa vez compartilhando das brincadeiras do restante do grupo.

Figura 104. Grupo entrando na caverna, em primeiro plano alunas revisitando o trabalho 26/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Ainda sobre a revisitação das obras, foi interessante notar que ao longo de todos os dias de exposição as pessoas que já tinham participado realizavam espontaneamente visitas guiadas para amigos. Neste período da manhã, algumas pessoas também se aproximaram da fonte de forma quase austera, escrevendo com determinação e indo embora em seguida sem falar com ninguém — em um silêncio meditativo muito diferente das visitas autoguiadas entre amigos.

A lateral da Galeria que não foi coberta com papelão também chamou atenção e despertou a curiosidade dos que passavam pela Central de Laboratórios. Um dos grupos à tarde tentou ver como era “A Caverna” por fora, e foi convidado a participar da obra. Neste horário da tarde, um funcionário do estúdio Rádio, Tv e

Internet também participou, compartilhando suas impressões após a imersão na caverna. Foi interessante a conversa, pois ele havia acompanhado todo o processo de montagem e não sabia o que esperar dentro da obra

O fato das obras estarem no caminho as inseriu no cotidiano dos participantes, como no caso de duas pessoas que visitaram a exposição e acharam o silêncio dentro de “A Caverna” bem vindo devido a correria em que estavam para finalizar um trabalho. O educativo realizou, portanto, uma ponte entre os sentimentos que surgiram a partir das obras, mas também sobre o que estava acontecendo na vida das pessoas naquele momento.

Figura 105. Trio passando álcool em gel antes de entrar em “A Caverna” 26/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 106. Escrevendo pedidos 26/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

No dia 26/07/2022 à tarde uma família de seis pessoas, três adultos e três crianças, visitou a exposição. A mediação com as crianças foi realizada pela aluna voluntária Pâmela. A abordagem com as crianças foi diferente do que com as outras faixas etárias, que tendiam a ser mais reflexivas. A aluna voluntária criou estratégias para que elas pudessem também se conectar com os trabalhos. A respeito de “A Torre”, as crianças ficaram muito interessadas na história da obra e em como ela tinha sido construída, chegando perto para ver as luzes dentro das caixas. Sobre “A Fonte”, elas se conectaram com a ideia, mas só uma das crianças já era alfabetizada e escreveu um pedido.

Figura 107. Criança escrevendo um pedido em “A Fonte” 26/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

No geral as crianças gostaram muito de “A Caverna”, entrando várias vezes — primeiro sozinhas e depois com os pais. Em uma dessas vezes a mediadora voluntária Pâmela entrou com as crianças, propondo que elas procurassem palavras nas paredes e respondessem depois o que poderíamos ter dentro de nós com as letras iniciais de cada palavra encontrada. Propôs-se que as crianças pensassem o que tinha de especial dentro delas e o que tinha de especial umas nas outras. Quando entraram com os pais, elas investigaram a textura do chão e das paredes, a mãe incentivando que elas explorassem o tato com a lanterna apagada. Elas também gritaram lá dentro, ficando admiradas com o eco. Algumas sentiram medo, mas por estarem juntas não se sentiram mal. Para as crianças a materialidade foi importante em todas as obras, a mediação incentivando que elas criassem relações entre cavernas ou fontes naturais em contraste com o papelão.

Interessante notar que dois dos adultos tiveram reações contrárias à das crianças: um deles relatou que se sentiu em um poço, pois era um pouco

claustrofóbico e outro saiu de lá com dor de cabeça, não voltando a entrar devido ao medo do escuro — os adultos passaram mais tempo participando de “A Fonte”. No geral a visita desta família foi um acaso muito bem vindo, eles tinham ido ao Câmpus para participar de uma oficina de férias e acabaram não encontrando o local. Chegaram à exposição frustrados, mas logo se conectaram com os trabalhos. A diversidade nas faixas etárias e conversas geradas neste encontro foram muito proveitosas, demonstrando novamente que as obras alcançaram diferentes públicos.

Figura 108. Aluna voluntária do educativo Pâmela na mediação da obra “A Caverna” 26/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Durante a mediação no dia 26/07/2022 à noite, mais de uma pessoa fez relação da obra “A Torre” com o significado da carta de Tarô da Torre. Os significados no Tarô não faziam parte do meu repertório no desenvolvimento da pesquisa, mas os relatos se relacionaram com as ideias apresentadas na seção anterior, sobre a instabilidade e processo de mudança. Ainda sobre “A Torre”, notou-se que era comum para alguns visitantes olharem a obra antes de entrar em

“A Caverna” e voltar a olhar para a torre quando saiam da imersão — um índice das mudanças e experiências ocorridas nas estruturas internas de cada um diante do silêncio. Sobre essas outras referências que surgiram a partir de conversas, uma pessoa relacionou “A Fonte” com o Muro das Lamentações.

Ainda à noite, um grupo entrou e sentiu um pouco de medo, mas depois que perceberam que a lanterna estava com eles passaram a escolher quando iriam acender ou apagar a luz. Trouxeram reflexões sobre a terapia, yoga e meditação, relacionando o espaço como um lugar seguro e calmo para desacelerar. Outros também entraram e se sentiram acolhidos, sentindo um misto de ansiedade por estarem 'presos' e uma sensação boa de isolamento. A palavra ‘isolamento’ apareceu em diversos relatos, na maioria das vezes relacionada a um sentimento positivo. Nas conversas, várias pessoas manifestaram a vontade de ter um espaço como o da caverna em suas casas ou até mesmo dentro de si mesmos. Um lugar silencioso, vazio e não necessariamente negativo, pelo contrário, acolhedor.

Algumas pessoas que entraram em grupo se sentiram dentro de caixas, como gatos ou ratos, confortáveis como se estivessem dentro de uma toca. Outras sentiram medo e ansiedade a princípio, mas depois se sentiram bem para explorar o espaço e testar o uso da luz. A materialidade chamou a atenção não apenas deste grupo, mas também de participantes em outros dias — focando no cheiro do papelão, buscando palavras nas paredes e encostando no material sobreposto na Galeria.

Algumas pessoas relataram que o espaço as transportou para memórias e sentimentos de infância. Uma delas chorou muito após finalizar a visitação na exposição, em especial depois da imersão em “A Caverna”, e não soube definir em palavras a sensação que teve — sabendo apenas que dentro do espaço encontrou algo sensível de sua infância que a comoveu completamente. Outra pessoa relatou que dentro da caverna sentiu que voltou 40 anos no tempo, para o seu primeiro ano como aluno na Universidade. Em ambos os casos, o papel dos mediadores foi acolher essas experiências e sentimentos intensos, exercitando a escuta ativa para entender como funcionou esse transporte que as levou para outros lugares que ultrapassaram a localização física da obra. A relação com a infância apareceu em outros relatos que mencionam memórias de entrar em caixas e se esconder em um lugar seguro.

No final da noite, um grupo se dividiu entrando primeiro individualmente e depois coletivamente para ver qual seria a diferença na experiência. Durante a experiência conjunta, o grupo brincou de buscar palavras e jogaram “Cabra Cega”. No dia seguinte, esse mesmo grupo visitou as obras novamente, compartilhando que após a primeira visita tinham ido brincar em um parquinho em um bairro próximo à Universidade. Este e outros grupos falaram que iriam sentir saudade do espaço quando o trabalho fosse desmontado.

Figura 109. Voluntária do educativo Raffaela acompanhando o percurso de uma dupla 26/07/2022.



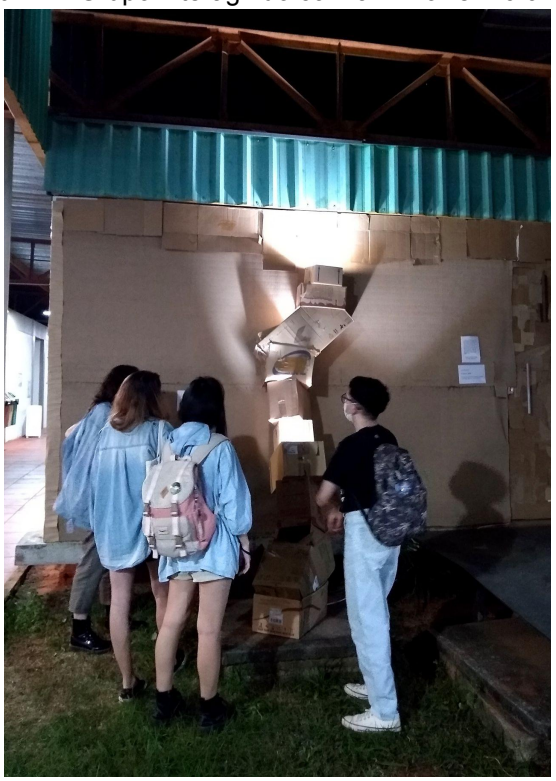
Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 110. Voluntária do educativo Raffaela recebendo grupo 26/07/2022



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 111. Grupo interagindo com a “A Torre” 26/07/2022



Fonte: acervo pessoal (2022).

Nos dias 27/07 e 28/07/2022 à tarde a exposição não teve mediadores voluntários, mas ficou aberta para visitação até à noite. Continuei acompanhando as visitações, às vezes conversando com os participantes como nos outros dias em que estive com os voluntários do educativo. Nesse dias sem mediadores voluntários, entretanto, o mais interessante foi notar as pessoas participando sozinhas dos trabalhos, até mesmo de “A Caverna”.

Figura 112. Dupla investigando a “A Torre” 27/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 113. Trio entrando em “A Caverna” 28/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

À noite a turma de Mediação Cultural e Educativa da Profa. Dra. Tarcila Lima da Costa visitou a exposição. Os alunos voluntários do educativo Luiz Felipe Motta e Júlia Mússalam organizaram a mediação que contava com uma proposta desenvolvida em conjunto para o ‘fazer’ — seriam disponibilizados pedaços de papelão e caixas que sobraram da montagem, lápis de cor, giz de cera e papel kraft para que os alunos desenvolvessem composições a partir das experiências com as obras. Devido ao tempo de aula não foi possível realizar a proposta, entretanto, como pontuado no encontro, os trabalhos em si já propunham um ‘fazer’. Foi realizada também uma fala de artista, em diálogo com a conversa e pontos levantados pelos alunos.

Figura 114. Registro da visita da turma de Mediação Cultural e Educativa. Mediação de Luiz Felipe e Júlia M., à esquerda na foto 27/08/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 115. Registro da conversa com a turma de Mediação Cultural e Educativa 27/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Na conversa surgiram apontamentos sobre a relação de “A Torre” e a “A Caverna”, que em alguns momentos foram lidas como uma obra só devido à proximidade. Quando perguntados sobre quais relações os dois trabalhos poderiam ter entre si, os participantes relataram que a “A Torre” remetia a um cordão umbilical; um aviso de gatilho do que poderia se encontrar de negativo lá dentro após a introspecção em “A Fonte”; algo positivo ou um lembrete de que o que foi deixado no pedido ficou realmente para trás e algo que foi vomitado, um movimento de dentro para fora (mais impressões sobre “A Torre” no Apêndice C).

No dia 28/07/2022 foi realizada a reunião final com a equipe voluntária do educativo, compartilhando impressões, relatos de experiência, abordagens realizadas e a recepção do público. A aluna Maith participou online, assim como na primeira reunião do dia 14/07/2022. A aluna Raffaela não pôde comparecer, mas compartilhou com o grupo suas impressões ao longo da semana.

Figura 116. Registro da reunião final do educativo 28/07/2022 — Júlia Mússalam, Luiz Felipe Motta, Thaís de Oliveira e Pâmela Rocha.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Dessa reunião surgiram algumas conclusões sobre os dias de mediação da exposição que foram compartilhadas em grupo (Apêndice C). Denota-se a importância de ter mediadores para acolher as impressões e sentimentos dos espectadores, que muitas vezes não conseguiam elaborar o que sentiam ou tinham fortes reações às obras. As conversas ao longo dos dias de educativo proporcionaram uma difusão da pesquisa em arte para diversos cursos e faixas etárias. Participaram das obras alunos de: Arquitetura e Urbanismo, Design, Jornalismo, Comunicação: Rádio, TV e Internet, Relações Públicas, Engenharia Civil, Psicologia, Biologia e Matemática.

A espontaneidade tanto na participação quanto na abordagem das pessoas pelos mediadores voluntários demonstrou o quão confortáveis os envolvidos estavam ao longo de todo o processo da exposição. Somando-se às trocas que já tinham ocorrido durante a montagem, o educativo proporcionou um ambiente de diálogo, partilha de conhecimentos e aprendizado conjunto. Com exceção de um grupo de pessoas anteriormente mencionado, a recepção e participação das obras pelo público foi total. Foram cerca de 290 pedidos deixados em “A Fonte” (que não foram lidos), o que demonstra o quão necessário era esse espaço de respiro e introspecção.

As interações com a “A Caverna” trouxeram à tona a subjetividade de cada um, acessando memórias, medos e expectativas. Assim como apresentado, o encontro com o silêncio pode se manifestar de formas diferentes para cada um, assumindo aspectos que ultrapassam as obras e se completam no espectador. Muitas pessoas terminavam o percurso pela exposição e perguntavam para a equipe do educativo se “tinham entendido o conceito”. Essa necessidade de validação demonstra que as pessoas ainda têm um referencial de arte que está distante delas, e como mediadores devolvemos a pergunta, não oferecendo réguas de certo ou errado, mas voltando à experiência que elas tiveram com as obras — que era a proposta dos trabalhos.

Percebeu-se que um público mais especializado, como estudantes e professores de artes, se aproximavam mais da “A Torre” do que as pessoas de outros cursos e profissões. O mesmo vale para o texto curatorial, que era a primeira coisa que liam ao chegar na Central de Laboratórios, diferentemente do público espontâneo, que descobria o texto ao circular pela “A Fonte”. A necessidade de autorização para pisar na grama ou chegar perto da “A Torre” foi uma das questões

discutidas na reunião de encerramento transcrita no Apêndice C. A presença dos mediadores voluntários na exposição “De onde vem todas as coisas” abriu caminhos também para atuação futura do curso de Artes Visuais no campus como uma forma de aplicar os conhecimentos adquiridos em sala de aula. Além de estender a mão, como G.H. envolvendo o leitor (LISPECTOR, 2009), para que os momentos de sincronia com o presente fossem vivenciados — em toda sua multiplicidade.

5. CONCLUSÃO

Ao longo da pesquisa investigou-se a inserção de objetos do cotidiano e materiais de descarte na arte, visitando algumas das vanguardas europeias e inovações estéticas ocorridas nos períodos entre e pós Guerra. O uso dos termos “Assemblage” e “Instalação” ganha ênfase a partir dos anos 1960, quando os trabalhos e propostas artísticas passam a ocupar o espaço e se apropriar de fragmentos da vida cotidiana com maior ênfase, inserindo no conceito das obras o questionamento e reflexão sobre os limites na arte e sobre as instituições como museus e Galerias (FREIRE, 1999). Na França, o grupo organizado pelo crítico Pierre Restany, os Novos Realistas, criou manifestos em torno de uma mitologia do folclore moderno e urbano, apropriando-se de objetos e fragmentos da realidade tendo como principal artista Yves Klein, que levava seu realismo às últimas consequências ao se apropriar do “Vazio” e do “Imaterial” (RESTANY, 1979).

No Brasil, dos anos 1950 à 1960 a abstração se popularizou e as formas se expandiram para o espaço, propondo a interação com o público com o Neoconcretismo. A plurisensorialidade, experimentações artísticas e a participação do espectador soma-se à diversidade de materiais utilizados e a ocupação do espaço, como nos trabalhos de Cildo Meireles, que levam a arte para além dos espaços institucionais. Relacionando-se com o contexto no qual estavam inseridos, artistas da linha conceitual encontraram formas de escapar da censura e perseguição política durante a Ditadura Militar (FREIRE, 1999). Como demonstrado, essas inovações encontram desafios dentro dos museus de arte moderna aqui instituídos com influência de modelos norte americanos, como o MoMA (AMARAL, 2006; FREIRE, 1999). Essa influência acarreta numa abordagem das obras de arte que as isola de seus contextos, gerando uma perda do potencial simbólico e da rede de significados das obras — além de desafios para conservação e preservação (FREIRE, 1999; SAAZE, 2013).

Esse modelo do ‘Cubo Branco’ (CANTON, 2009; FREIRE, 1999; SAAZE, 2013), muito questionado por artistas, é insuficiente não apenas para apresentar trabalhos da linha conceitual, que como demonstrado no Brasil e na América Latina estavam extremamente conectados com o contexto da Ditadura Militar do período, como também para obras de arte contemporânea (FREIRE, 1999). Sobretudo com a produção da geração de artistas de 1990/2000, que enfatiza a busca pelo sentido

com narrativas auto referenciais, enviesadas, que perpassam dimensões sensíveis e formais que são plurais, individuais e muitas vezes espirituais. Ou seja, não há uma norma ou padronização na produção dessa geração que caiba nas categorias de arte estabelecidas no modernismo (CANTON, 2001).

Os materiais apropriados do cotidiano, neste contexto, carregam seus significados e funções mas podem se relacionar com questões pessoais propostas por cada artista. No caso desta pesquisa, investigou-se o processo criativo e documentos de processo a fim de explicitar a relação estabelecida entre a materialidade escolhida, o papelão, e o conceito de silêncio. Além das referências na literatura, o silêncio se mostra como uma busca e prática pessoal, que surge da introspecção, e minha prática de yoga e meditação. Diferentemente dos trabalhos que compõem a minha cadeia contínua do processo criador (SALLES, 2011), as obras da exposição “De onde vem todas as coisas” não tinham enfoque na bidimensionalidade do papelão ou no aspecto angustiante e paralisante do silêncio, mas estenderam um convite para que o espectador acessasse sua subjetividade em sincronia com o momento presente.

As caixas realizaram o transporte sensível dos participantes, evocando reações diversas. A recepção do público foi total, pessoas de diferentes faixas etárias, profissões e cursos se identificaram com os trabalhos em uma semana de exposição repleta de conversas e trocas de experiências. A presença de um educativo com alunos voluntários superou os objetivos propostos na pesquisa e reforçou o aspecto didático e convidativo das obras, atuando no acolhimento dos sentimentos evocados nos trabalhos e incentivando a participação. Além disso, difundiu a pesquisa em Artes Visuais para o campus da Unesp Bauru, fortalecendo o conhecimento produzido em Bacharelado e Licenciatura, incluindo os alunos e funcionários da Universidade como público.

A “A Fonte” recebeu uma grande quantidade de pedidos, de listas à papéis em branco, de pessoas que passavam diariamente pela Central de Laboratórios da Unesp Bauru. A “A Caverna” ocupou o espaço da Galeria da FAAC, que estava prestes a ser reformado, gerando muita curiosidade. Apesar da maior necessidade de convidar as pessoas a entrarem, foi o trabalho com o qual o público mais se identificou. Ao sair da imersão as reações eram diversas, de medo à paz. Essa necessidade de convite não foi uma falta de abertura do trabalho, mas sim uma questão externa às obras, do receio de entrar em lugares com a porta fechada sem

antes pedir autorização. Diferentemente da “A Torre”, com a qual o público geral não se relacionou muito, por receio de pisar na grama e por achar que ela fazia parte da caverna. O público especializado em artes, estudantes e professores, foram os que mais se aproximaram deste trabalho, mas houve impressões interessantes sobre ele no geral. A exposição revitalizou o espaço da Galeria e incluiu a Central de Laboratórios como um espaço de atuação do curso de Artes Visuais.

Os trabalhos alcançaram completamente as interações propostas, superando as expectativas de adesão do público. Já no próprio processo de montagem (e também de desmontagem) as pessoas interagiram com as obras, em um diálogo aberto sobre arte e vida. A materialidade do papelão chamou a atenção e os visitantes participaram do transporte proposto a partir das caixas, sentindo-se confortáveis para tocar, investigar a textura, o cheiro e o efeito sonoro — camadas físicas e simbólicas dos trabalhos. As luzes transformaram as obras, adicionando a elas o maravilhoso que rompia com a repetição do cotidiano.

Em trabalhos futuros, acredito que “A Torre” possa ganhar outras configurações para que ela tenha mais destaque. Questões técnicas em relação aos contrapesos utilizados, por exemplo, podem ser revistas para evitar que o papelão sofra alterações em sua estrutura devido ao peso. As formas orgânicas no teto e quinas de “A Caverna” podem ser mais exploradas, em espaços maiores que incorporem intencionalmente a questão acústica (não apenas como consequência do trabalho). Os caminhos para pensar a materialidade apropriada do cotidiano com propostas de interação com o público são muitas, e a exposição certamente alimentará processos criativos de obras que virão. O próprio educativo abre possibilidade de atuação dos alunos no Campus da Unesp Bauru em mais iniciativas que apliquem os conhecimentos adquiridos e realizem a conexão entre Licenciatura e Bacharelado.

Ao final da pesquisa, conclui-se que a pluralidade existente nas produções de arte contemporânea relaciona-se com o contexto no qual os artistas estão inseridos, em diálogo constante com o meio, a história da arte, valores e buscas pessoais. O espectador contribui com essa diversidade ao agregar seu repertório e questões de vida nas obras, em uma leitura e participação que, no caso de “De onde vem todas as coisas”, alcançou a sensibilidade e subjetividade de cada um. A materialidade é uma forma de propor esse diálogo com a arte. Ao apropriar-se de materiais do cotidiano que são descartados e muitas vezes ignorados, a arte chama a atenção

para os detalhes, para o aqui e agora que é a única constância na vida. Mergulhar no silêncio exige coragem, pois corre-se o risco de se perder (e se encontrar) na imensidão que é a existência. E é dessa imensidão que surge a arte, e todas as coisas.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy A. A nova dimensão do objeto. *In*: _____. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)**. São Paulo: Editora 34, 2006. v. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. p. 152-159.

AMARAL, Aracy A. Cildo Meireles no MAC. *In*: _____. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005).** São Paulo: Editora 34, 2006. v. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. p. 168-170.

AMARAL, Aracy A. Do MAM ao MAC: a história de uma coleção. *In*: _____. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)**. São Paulo: Editora 34, 2006. v. 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil. p. 238-279.

BACHELARD, Gaston. Os Cantos. *In*: _____. (org.). **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1957. p. 286-293.

BAMONTE, Joedy Luciana Barros Marins. **Texto Curatorial**. Bauru, 2022.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. **A Imagem no Ensino da Arte**. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. 149 p.

CANTON, Katia. **Espaço e Lugar.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009, p. 60. (Col. Temas da Arte Contemporânea, 3).

CANTON, Katia. **Novíssima arte brasileira: Um guia de tendências**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CHRISTO JEANNE CLAUDE. ***The Wall — Wrapped Roman Wall*.** [s.d.]. Disponível em: https://christojeanneclaude.net/artworks/wrapped-roman-wall/ . Acesso em: 16 jun. 2022.

EL PAÍS. "**Cildo Meireles: A arte é prostituta. Ela está onde o dinheiro está".** [2019]. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/25/cultura/1569445514_235697.html . Acesso em: 05 jul. 2022.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FREITAS, Artur. **Contra Arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha - 1969 - 1973**. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná. Curitiba. 1 – 361. 2007. Disponível em: https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/27151/T%20-%20ARTUR%20FREITAS.pdf?sequence=1&isAllowed=y . Acesso em: 18 maio 2022.

GALERÍA ELBA BENÍTEZ. **Carlos Bunga**. [2022]. Disponível em: https://elbabenitez.com/es/artist/carlos-bunga/ . Acesso em: 16 jun. 2022.

GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da arte**. 8. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da Arte Contemporânea: Do Cubismo à Arte Neoconcreta**. 3. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

HENRIQUE OLIVEIRA. **Imersivos**. [2022]. Disponível em: http://www.henriqueoliveira.com/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_menu_obras=1&cod_Serie=10&cod_Artista=1 . Acesso em: 16 jun. 2022.

HUG, Alfons. **Ex África. Catálogo de Exposição**. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2018.

INRAP. ***La bande à Niki.*** [s.d.]. Disponível em: https://www.inrap.fr/magazine/Il-etait-une-fois...-la-bande-a-Niki/Decouvrir-le-Nouveau-Realisme/La-bande-a-Niki?&s=article83#undefined . Acesso em: 18 maio 2022.

INSERÇÕES em Circuitos Ideológicos - 1. Projeto Coca-Cola. *In*: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33688/insercoes-em-circuitos-ideologicos-1-projeto-coca-cola. Acesso em: 05 jul. 2022. Verbete da Enciclopédia.

INSTITUTO AMILCAR DE CASTRO. **Esculturas**. [s.d.]. Disponível em: https://institutoamilcardecastro.com.br/esculturas-dobra.html. Acesso em: 16 jun. 2022.

ITAÚ CULTURAL. **Ocupação Cildo: Inserções em Circuitos Ideológicos Projeto Cédula (1970)**. [2016]. Disponível em: https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/cildo-meireles/cildo/ . Acesso em: 05 jul. 2022.

KAPROW, Allan. *Assemblages, Environments & Happenings*. *In*:_____. ***Assemblage, Environments & Happenings***. Nova York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1956.

LEOPARDI, Giacomo. O infinito de Leopardi. *In:* MORAES. Vinicius de. **Para viver um grande amor**. Tradução de Vinicius de Moraes. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1986. p. 17.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LISPECTOR, Clarice. Silêncio. *In*: _____. (org.). **Onde estivestes de noite**. São Paulo: Rocco Digital, 1999. p. 55-56.

LISPECTOR, Clarice. Tanta Mansidão. *In*: _____. (org.). **Onde estivestes de noite**. São Paulo: Rocco Digital, 1999. p. 64-65.

MAM. **Leirner, Jac: Pulmão.** [2019]. Disponível em: https://mam.org.br/acervo/1999-028-leirner-jac/ . Acesso em: 05 jul. 2022.

MEIRELES, Cildo. Inserções em Circuitos Ideológicos (1970). *In*: BRITO, Ronaldo; SOUZA, E. A. M de. **Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009. 48 p. (Arte brasileira contemporânea).

MESQUITA, Ivo. Carlos Bunga: Mausoléu. *In:* **PINACOTECA**. Disponível em: https://pinacoteca.org.br/programacao/carlos-bunga-mausoleu/ . Acesso em: 09 jun. 2022.

MoMA. ***In Search of Lost Art: Kurt Schwitters's Merzbau.*** [2012]. Disponível em: https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitterss-merzbau/ . Acesso: 10 dez. 2021.

OLIVEIRA, Julia Nogueira Duarte de. Julia Nogueira: Artista Selecionada. *In:* **Em Residência Bauru. Catálogo da Exposição.** Bauru: Governo de Estado de São Paulo, Secretaria da Cultura e da Economia Criativa, 2020-2021.

ORCHARD, Karin. Kurt Schwitters: *Reconstructions of the Merzbau*. *In*: **Tate Papers**. UK: Tate's Online Research Journal, n. 8, 2007. Disponível em: https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau . Acesso: 10 dez. 2021.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e Criação Artística.** Rio de Janeiro: Editora Campus, 1995.

OSTROWER, Fayga. **A Sensibilidade do Intelecto**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1998.

PLAZA, Julio; TAVARES, Monica. Os métodos heurísticos de criação. In: _____. **Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais**. São Paulo: Editora Hucitec, 1998. p. 87-116.

PULMÃO. *In*: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65739/pulmao. Acesso em: 05 jul. 2022. Verbete da Enciclopédia.

RESTANY, Pierre. **Os novos realistas**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

REVISTA DESVIO. **Obrigada, senhor ladrão.** [2019]. Disponível em: https://revistadesvio.com/2019/01/20/obrigada-senhor-ladrao/ . Acesso em 16 jun. 2022.

SAAZE, V. V. ***Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks***. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2013.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo.: Intermeios, 2011.

SANTOS, P. C. Objetos específicos: Cor Luz. *In*: GIANNOTTI, Marco. (org.). **Reflexões sobre a Cor**. São Paulo: Martins Fontes, 2021. p. 163-179.

SEITZ, C. W. ***The art of assemblage.*** Nova York: *The Museum of Modern Art*, 1961.

WHITE CUBE. ***Ibrahim Mahama at the Centro Cultural Banco do Brasil, Belo Horizonte, Brazil.*** [2022]. Disponível em: https://whitecube.com/news/news_and_events/ibrahim_mahama_at_the_centro_cultural_banco_do_brasil_belo_horizonte_brazil . Acesso em: 16 jun. 2022.

YVES KLEIN. ***The Specialization of Sensibility in the Raw Material State of Stabilized Sensibility - exhibition of "The Void"***. [s.d.] Disponível em: https://www.yvesklein.com/en/ressources?sh=the+void#/en/ressources/view/artwork/642/the-specialization-of-sensibility-in-the-raw-material-state-of-stabilized-sensibility-exhibition-of-the-void . Acesso em: 18 maio 2022.

Apêndice A — Registro das etapas de montagem e colaboração de colegas no processo, detalhes das obras finalizadas e recepção do público.

Neste apêndice apresentam-se mais figuras de cada etapa da montagem e registro da colaboração de colegas no processo, além de detalhes das obras finalizadas e registros da visitação do público.

Figura 117. Vista do fundo da Galeria, detalhe para os painéis sobrepostos.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 118. Processo de montagem “A Caverna” 11/07/2022 — colaboração de Pâmela, Luiz H. e Thaís.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 119. Processo de montagem “A Caverna” 12/07/2022 — colaboração de Letícia e Isabela D.



Fonte: Isabela Doná, acervo pessoal (2022).

Figura 120. Processo de montagem “A Caverna” 13/07/2022 — colaboração de Letícia, Luiz H. e Thaís.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 121. Processo de montagem “A Caverna” 13/07/2022 — colaboração de Isabela H. e Manoela.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 122. Processo de montagem “A Caverna” 14/07/2022 — início da colagem no painel na fachada da Galeria.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 123. Processo de montagem “A Caverna” 14/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 124. Registro montagem 15/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 125. Ângulo do lado interior da fachada 16/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 126. Colagem do papelão no painel de divisória interna 16/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 127. Processo painel de divisória interna 16/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 128. Registro da medição dos rolos de papelão 15/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 129. Fita dupla face aplicada (em verde) na moldura ao redor do vidro, vista da lateral da Galeria.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 130. Conexão do papelão na fachada com o material na extremidade do painel, à esquerda 18/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 131. Fechamento da parte inferior de outro painel, à direita 18/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 132. Início da colagem na parede de alvenaria da Galeria 18/07/2022 — colaboração de Laura.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 133. Processo de montagem dia 18/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 134. Outra vista da abertura de acesso aos fundos da Galeria e parede de alvenaria 19/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 135. Processo de montagem 19/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 136. Montagem da parte de baixo da parede de alvenaria 19/07/2022 — colaboração de Laura.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 137. Ângulo da parede de alvenaria finalizada 19/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 138. Parede de alvenaria finalizada 19/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 139. Posicionamento inicial dos paletes de “A Fonte’ 19/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 140. Cobertura com lona e aviso colado.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 141. Visão geral das paredes com detalhe para o volume à esquerda 19/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 142. Visão a partir da porta da Galeria 19/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 143. Outra visão das paredes 19/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 144. Início da colagem no teto 19/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 145. Parede com a parte de baixo fechada 18/07/2022 — volume criado à direita e à esquerda.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 146. Cobertura da fachada da Galeria 19/07/2022 — colaboração de Laura e Luiz H.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 147. Montagem do teto 20/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 148. Registro do colagem de papelão ondulado no teto 20/07/2022.



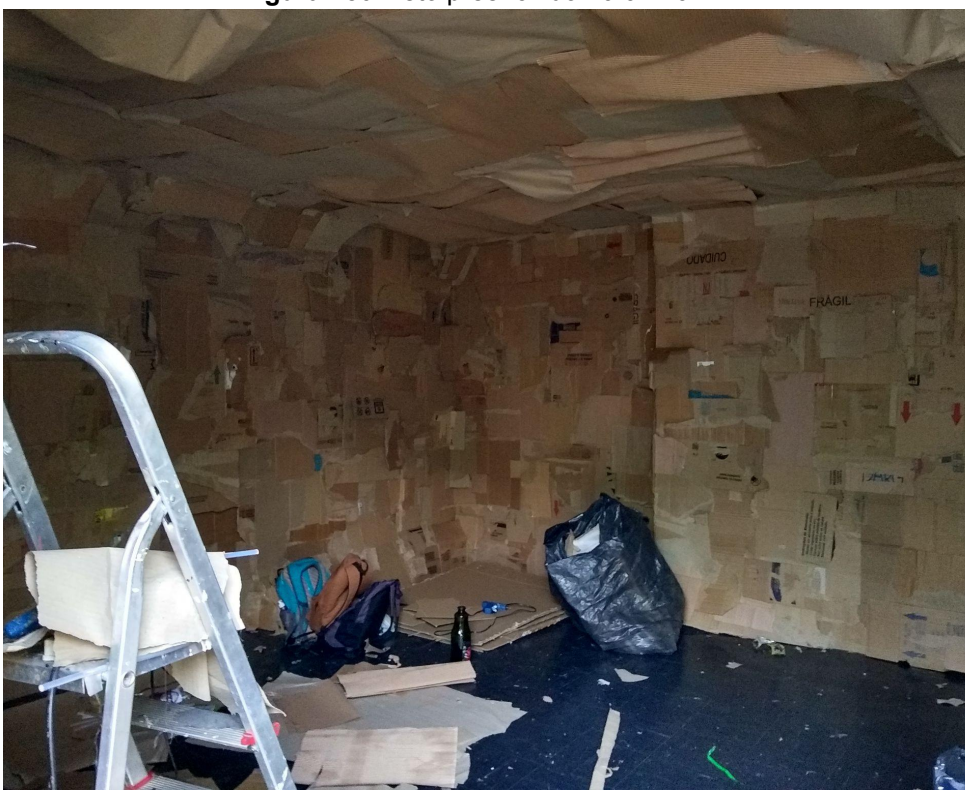
Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 149. Registro do colagem de papelão ondulado no teto 20/07/2022 — colaboração Laura.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 150. Teto preenchido 20/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 151. Saco com terra e pedras para contrapeso 20/07/2022.



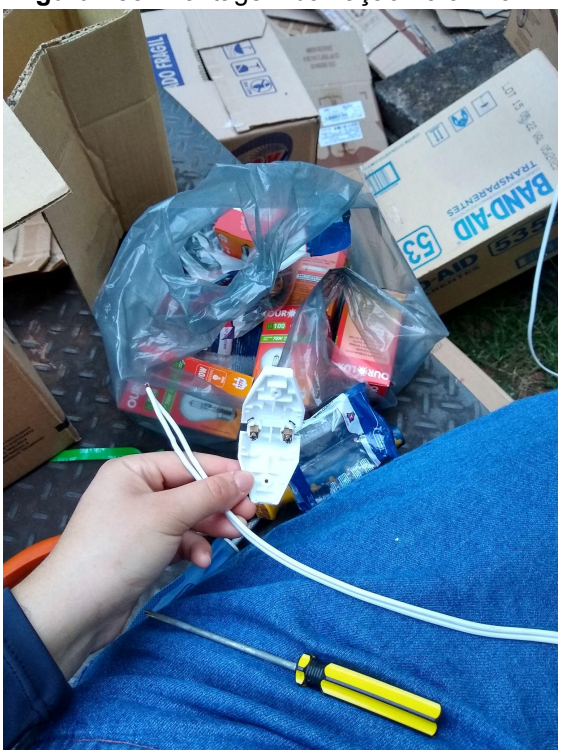
Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 152. Primeiro teste com o contrapeso 20/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 153. Montagem da fiação 20/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 154. Montagem da fiação à esquerda e colaboração de Luiz H. e Thaís na retirada das marcas e logos do papelão, à direita 20/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 155. Montagem da parte superior da fachada com colaboração de Laura e retirada de marcas e logos do papelão com colaboração de Manoela e Isabela H. 20/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 156. Colaboração de Luiz H. e Laura na finalização das quinas da Galeria, Isabela H. e Júlia T. na retirada de marcas e Thaís na montagem de caixas 20/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 157. Teste da fiação com luzes quentes.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 158. Fachada e porta da Galeria finalizadas 20/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 159. Fiação passada por dentro das caixas e contrapeso na base 21/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 160. Fiação passada por dentro das caixas e cola de contato aplicada 21/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 161. Fiação em relação à parede 21/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 162. Processo de colagem de papelão no chão 21/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 163. Processo de organização das caixas de “A Fonte” 21/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 164. Organização de “A Fonte” 21/07/2022 — retirada do excesso de material.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 165. Detalhe de caixas na base do palete e grampeador de tapeceiro 21/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 166. Processo de montagem “A Fonte” 21/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 167. Processo de montagem “A Torre” 21/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 168. “A Torre” já inclinada, apoiando-se na Galeria 21/07/2022.



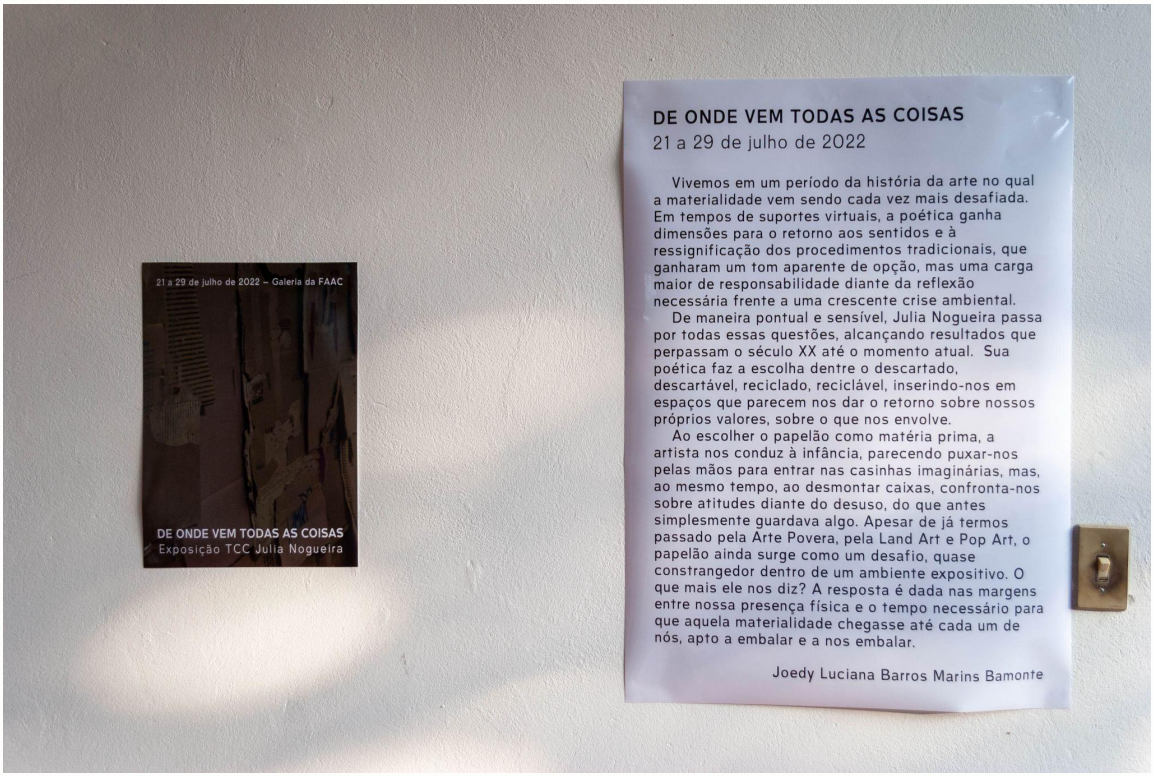
Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 169. “A Fonte” — caixa com lâmpada e pedidos.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 170. “A Fonte” — cartaz e texto curatorial.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 171. “A Fonte” — de noite outro ângulo.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 172. “A Fonte” — detalhe de caixa com pedidos.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 173. “A Fonte” — caixa com pedidos.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 174. “A Torre”.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 175. Vista lateral “A Torre" e fachada de “A Caverna”.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 176. “A Torre” — vista lateral de noite.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 177. “A Torre” — à noite.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 178. “A Torre” — outro ângulo de noite.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 179. Porta da obra com sinalização à esquerda.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 180. Entrada em “A Caverna”.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 181. Dentro de “A Caverna” — detalhe.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 182. Dentro de “A Caverna” — detalhe de volume no teto.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 183. Vista da entrada da Central de Laboratórios 21/07/2022 na abertura da exposição.



Fonte: Isabela Doná, acervo pessoal (2022).

Figura 184. Fila para “A Caverna” na abertura da exposição 21/07/2022.



Fonte: Isabela Doná, acervo pessoal (2022).

Figura 185. Voluntário do educativo, Luiz Felipe, na mediação da obra “A Fonte” 22/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 186. Registro de participação em “A Fonte” 22/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 187. Registro de espectador e a obra “A Torre” 22/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 188. Prestes a entrar em “A Caverna” 22/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 189. Registro de participantes saindo de “A Caverna” 22/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 190. Compartilhando impressões após a participação na obra “A Caverna” 22/07/2022.



Fonte: Luiz Felipe Motta, acervo pessoal (2022).

Figura 191. Voluntária do educativo, Maith, conversando com um grupo após a participação na obra “A Caverna” 22/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 192. Registro de participação na obra “A Fonte” 22/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 193. Registro de conversas sobre a exposição 22/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 194. Participante escrevendo desejo em “A Fonte” 25/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 195. Participantes em “A Fonte” 25/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 196. Voluntária do educativo Pâmela acompanhando grupo em “A Fonte” 25/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 197. Voluntária do educativo Raffaela lendo o texto curatorial 25/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 198. Voluntários do educativo Thaís, Luiz Felipe e Júlia M. trocando impressões em frente da obra "A Caverna" 25/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 199. Participantes escrevendo pedidos para depositar em “A Fonte” 25/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 200. Entrada em “A Caverna” 25/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 201. Dupla deixando pedidos na fonte 26/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 202. Leitura dos textos na entrada de “A Caverna” 26/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 203. Participantes olhando “A Torre” antes da imersão 26/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 204. Aluna voluntária Pâmela na mediação de “A Torre” 26/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 205. Entrando em “A Caverna” 26/07/2022.



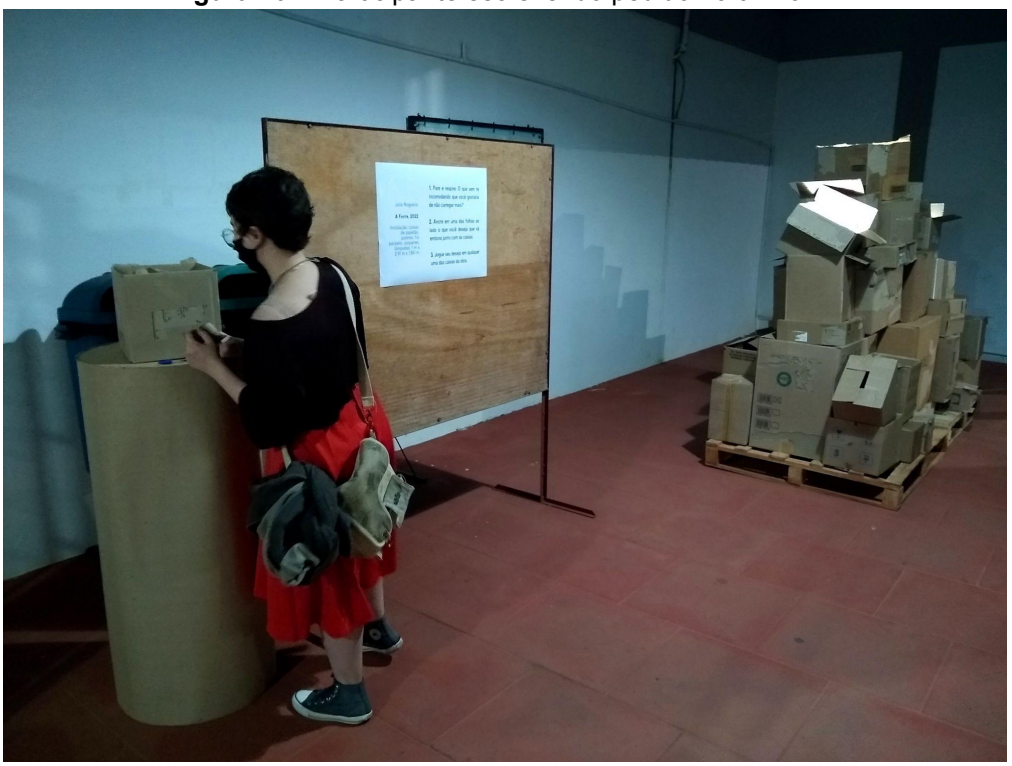
Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 206. Voluntária do educativo Raffaela, à esquerda, na mediação de “A Fonte” 26/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 207. Participante escrevendo pedido 26/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 208. Voluntária do educativo Raffaela em primeiro plano e grupo escrevendo pedidos na obra “A Fonte” ao fundo 26/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 209. Grupo visitando a exposição 26/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 210. Entrada em “A Caverna” 27/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 211. Registro da visita da turma de Mediação Cultural e Educativa 27/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 212. Material para proposta de ‘fazer’ na visita da turma de Mediação Cultural e Educativa 27/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Figura 213. Registro da conversa com a turma de Mediação 27/07/2022.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Apêndice B — Cartaz da exposição.

Figura 214. Cartaz “De onde vem todas as coisas”.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Apêndice C — Ata da Reunião de Encerramento do Educativo no dia 28/07/2022.

J.N. : O que marcou vocês nesses dias de mediação que gostariam de compartilhar?

M: Destacou o grupo que entrou em “A Caverna” e começou a agir como gatos dentro de uma caixa, miando e arranhando as paredes, e a sensação de estar preso descrita por alguns participantes. Destaca que a maioria das pessoas com quem realizou a mediação se sentiram desconfortáveis dentro da obra, além de mencionarem o isolamento acústico.

T: Destacou a questão das três obras. Em relação à “A Fonte”, muitas pessoas passaram mais de uma vez, algumas queriam ler os bilhetes deixados pelos outros. Essa obra teve mais autonomia de participação do que a entrada em “A Caverna”, que algumas pessoas precisaram de um incentivo para participar. Mencionou que chegou a entrar junto com uma pessoa que sentiu medo de ir sozinha. Destacou também a surpresa de muitos alunos com o isolamento sonoro, relatos que diziam que “A Caverna” parecia um outro ambiente, fora da Unesp, além do medo do silêncio ou medo de não conseguir sair do espaço fechado. Sobre “A Torre” destacou que poucas pessoas falaram sobre a obra e acharam que ela fazia parte de “A Caverna”, mas foi um trabalho que as pessoas tiraram mais fotos. Apesar da menor autonomia, os alunos no geral sentiram curiosidade sobre “A Caverna”, pois aqueles que participavam iam contando uns para os outros, mas ninguém dizia o que realmente tinha lá dentro.

P: Sobre a expectativa a respeito de “A Caverna”, acrescentou que quando fez a mediação com as crianças elas esperavam um labirinto lá dentro, mas não havia “nada”, já que a obra era na verdade um momento individual de cada um com o espaço.

L: Destacou que “A Fonte” teve uma autonomia didática. “A Caverna”, por outro lado, com sua porta fechada exigia um pedido ou permissão de entrada. Essa diferença

entre a autonomia de participação não dizia respeito a um medo de “A Caverna”, mas a um receio de entrar em um lugar que parecia estar em reforma. Sobre os dias de mediação, destacou que foi uma experiência plural e receptiva, o fato de dar bom dia para quem passava pelas obras já mudava a relação e trajeto dos alunos. Destacou um momento durante um de seus turnos no qual uma pessoa tímida se encantou com a “A Fonte”, mas não conseguiu verbalizar o que pensou. Relatou que na ocasião sugeriu que a pessoa apenas mentalizasse o pedido e o colocasse com um papel em branco na obra — uma experiência quase catártica. Sobre a “A Torre”, compartilhou o relato de um participante que antes de entrar em “A Caverna” achou que “A Torre” fazia parte da obra; ao sair da imersão, entretanto, olhou de novo para “A Torre”, entendendo-a como um convite de volta ao mundo real, devido à obra estar sustentada, em cima de um apoio de concreto no chão.

J.N. : Mencionou um relato que a voluntária do educativo Raffaela (que não pode estar presente na reunião) compartilhou, de uma pessoa que olhou para “A Torre” antes de entrar na instalação e voltou a olhar atentamente para ela na volta.

T: Relatou que o público universitário a princípio estranhou a presença das obras.

P: Acrescentou que depois que o público descobria ou percebia que as obras faziam parte de um Trabalho de Conclusão de Curso se identificavam de outra forma, como se passassem a entender o curso de Artes Visuais. O que era abstrato a respeito da graduação em Artes se tornava mais palpável.

T: Destacou que por ser a primeira exposição após a Pandemia de COVID-19 foi algo impactante e o isolamento proporcionado por “A Caverna” algo positivo. Relatou a experiência de alunas que fizeram um teatro de sombras dentro da obra, relacionando-a com a Caverna de Platão.

L: Acrescentou que as obras realizaram um transporte de caráter participativo e lúdico.

T e P: Mencionaram o papel das luzes nas obras. Destacando que, por exemplo, ver a obra “A Torre” à tarde era muito diferente do que de noite. As obras mudavam ao

longo do dia, inclusive dentro de “A Caverna”, que devido a sensibilidade à luz ficava mais escura de manhã e à tarde.

J. M. : Relatou que em seus turnos tiveram poucas pessoas, mas que a experiência com a turma de Mediação Cultural e Educativa foi uma troca interessante. Destacou relatos que descreviam a “A Caverna” como um lugar suspenso e um relato sobre a “A Torre” como um cordão umbilical. Mencionou também outro comentário sobre esta obra, no qual a pessoa entendeu a torre como um aviso de gatilho antes da entrada em “A Caverna”, onde poderia se encontrar algo ruim após o percurso começando em “A Fonte”, onde havia se deixado algo negativo. Outro relato destacado foi a descrição de “A Torre” como algo que foi vomitado, um movimento de dentro para fora ou até mesmo algo que quebrou uma sensação ruim remanescente de “A Fonte”.

L: Compartilhou a impressão de uma pessoa que entrou em “A Caverna” esperando uma caixa com ângulos retos, mas se deparou com curvas e dobras que para ela acrescentaram uma organicidade mágica à obra.

T: Acrescentou que outras pessoas esperavam algo quadrado, sem tantas curvas e camadas.

J.M.: Sobre a “A Fonte” destacou que era natural para as pessoas passarem ali no ‘Mundo Perdido’ (apelido da Central de Laboratórios da FAAC) e colocarem algo na fonte. As obras revitalizaram o espaço pós Pandemia.

P: Destacou que antes da Pandemia tinham outros espaços para interação no Campus, sobretudo nas salas 50 's. Afirmou que a exposição resgatou o espaço da Central de Laboratórios como algo também pertencente ao curso de Artes Visuais, como uma possibilidade de atração da atenção do público e interação.

T: Reiterou essa questão da inserção de Artes Visuais no ‘Mundo Perdido’.

P: Acrescentou que o processo de montagem da obra na Galeria da FAAC parecia uma reforma e o espaço vai de fato ser reformado: a Galeria se apresenta então com um lugar do qual o público pode esperar mudanças e algo de Artes Visuais.

T: Destacou a questão da interatividade das obras e o uso do espaço da exposição, que gerou um percurso.

P: Afirmou que o educativo foi um diferencial, realizando um convite para as pessoas que já tinham interesse em participar. Destacou que seria importante pensar em outros lugares para atuação do curso no Campus.

L: Acrescentou que a participação dos funcionários foi um dos diferenciais, possibilitando uma troca e sensibilização em relação às obras — construindo um senso de pertencimento.

T: Destacou que o próprio processo de construção das obras foi um processo participativo, já que a montagem não foi coberta e por isso gerou curiosidade.

J. N.: O fato da exposição ter um educativo foi positivo?

P: Afirmou que sim, e que não estávamos lá para contextualizar, mas para acolher, receber as questões sobre as obras e o próprio contexto de quem visitou. Realizando uma ponte: os sentimentos que surgiram a partir das obras foram uma abertura para o que estava acontecendo com as pessoas na vida delas.

J.M.: Destacou que a relação entre os voluntários do educativo foi boa também, um espaço para diálogo.

P: Acrescentou que proposta de educativos deveriam ser mais conversados no curso e acontecer mais vezes, pois isso gera feedbacks dos professores, relação com o público e uma apresentação do curso para o campus. Fazer exposições e educativos como algo que exista formalmente no curso de Artes Visuais.

J. M.: Acrescentou que foi uma experiência diferente de ficar apenas em sala de aula.

L: Destacou que o próprio projeto/exposição deixou o educativo confortável para participar, destacando que isso passa pela poética da artista (J.N.). Apontou que foi uma poética que trouxe uma leveza nessas trocas realizadas, algo orgânico, uma obra viva.

P: Acrescentou também que as reações negativas são válidas, sendo parte da experiência do educativo entender que as pessoas podem ter diversas reações.

J.M.: Destaca um momento da mediação com a turma de Mediação Cultural e Educativa, no qual se destacou que não saber como se relacionar com alguma obra ou exposição também é válido com experiência.

P: Afirmou que não existe certo e errado. Citando o comentário de alunos que ridicularizaram as obras por estas serem de papelão, afirmou que a materialidade era parte das obras, e que por isso as caixas estavam ali como caixas.

J. N.: Sobre isso, destacou que muitas pessoas buscavam uma validação, perguntando se tinham entendido certo o conceito das obras. E concordou que não existe certo e errado a ser ditado para os participantes.

P: Compartilhou que tinham pessoas que entravam em “A Caverna”, por exemplo, e depois diziam como tinha sido a experiência e não era sempre sobre um sentir, no sentido estereótipo de pensar que arte é apenas emoção. As vivências eram diversas e diferentes entre si.

L: Concordou, acrescentando que é essa abertura da obra se completar com a experiência que trás uma pluralidade de reações.

P: Em relação ao tempo limite para imersão, deveria ter?

J. N.: Afirmou que deveria ter um tempo limite, especialmente se “A Caverna” fosse reproduzida em um espaço maior.

J. M.: Apontou que o tempo dentro da imersão passava mais devagar.

J. N.: Acrescentou que o tempo não precisaria ser falado para o participante, mas ser algo conversado entre os mediadores. Não falar um limite de tempo literal para o visitante, evitando assim colocar dentro da Instalação um elemento de fora que pudesse atravessar a experiência.

T: Ainda sobre a “A Caverna”, destacou que muitas pessoas esperavam que a obra fosse até o fundo da Galeria, o que gerou uma confusão e quebra de expectativa quando entravam no espaço.

P: Acrescentou que à tarde uma das paredes com volume enganava quanto à profundidade, parecendo um espaço mais fundo do que era.

M: Comentou que a Galeria parecia gigante dentro da Instalação.

T: Mencionou que muitas pessoas gritaram e cantaram dentro de “A Caverna”.

P: Sobre o texto da Clarice Lispector e o tutorial ao lado de “A Fonte”, comentou que em seus turnos de mediação às vezes apresentava o texto da Clarice Lispector, outras vezes não. Nos casos em que o texto não era apresentado antes da imersão, as próprias pessoas voltavam para ler. Apontou que a leitura posterior somava-se à experiência que tiveram lá dentro, mais do que quando as pessoas liam antes de entrar. Destacou ainda que a reflexão de quem fez o percurso de “A Fonte” para “A Caverna” indicava a relação com a introspecção. Mas as pessoas também fizeram outros percursos, algumas vezes levando o pedido para dentro da caverna e só depois o depositando em “A Fonte”, por exemplo.

J. M.: Acrescentou que os estudantes de Artes e a turma de Mediação que visitaram já liam o texto curatorial antes de interagir com as obras. Destacou ainda que a

abordagem escolhida em seus turnos foi a de não indicar o texto para ser lido, deixando as pessoas explorarem as obras livremente.

T: Comentou sobre o receio de algumas pessoas em circular completamente em volta de “A Fonte” e a inibição de chegar perto de “A Torre”.

L: Acrescentou que a grama foi um fator que fez com que as pessoas precisassem de permissão para se aproximar deste trabalho.

P: Comentou que “A Torre” poderia ter um impacto maior e estar um lugar com mais destaque, apontando que estas são questões que se criam e se perdem com o fato dela ter ficado encostada em “A Caverna”.

T: Questionou como seria passar por debaixo de uma torre.

P: Acrescentou que o texto curatorial poderia ter sido maior, com mais sinalização.

L: Apontou no próprio ato de circular pela obra as pessoas percebiam o texto curatorial.

J.N.: Comentou que muitas pessoas se relacionaram com a materialidade e com os textos escritos ou impressos nas caixas de papelão.

J.M.: Destacou a experiência dentro de “A Caverna” em diferentes contextos: a diferença de entrar em grupo ou sozinhos, questionando como a vivência mudaria ao entrar com desconhecidos.

L: Compartilhou uma experiência que teve no SESC Pompéia em uma obra de Cildo Meireles no qual participou com um desconhecido, e que ainda sim a experiência foi válida.

T: Comentou que mesmo entrando com pessoas desconhecidas ou com mais pessoas as obras da exposição ativavam a particularidade de cada um.

J.N.: Concordou com os apontamentos sobre a “A Torre”, destacando a percepção de que um público mais especializado (alunos e professores de Artes Visuais) se conectou mais com este trabalho do que os demais alunos.

T: Comentou que “A Torre” era mais ‘instagramável’ (mais fácil de ser colocada nas redes sociais), retomando o fato de muitas pessoas terem tirado foto deste trabalho.
P: Sobre a experiência no educativo, destaca que sua maior dificuldade foi o ócio em momentos de pouca circulação de alunos. Afirmou que foi bom terem dois voluntários do educativo por turno.

J.M.: Compartilhou que sua maior dificuldade foi não saber quando interferir ou não, como abordar as pessoas que passavam.

P: Comentou que seria interessante ter públicos agendados e espontâneos para o curso, alcançando assim as pessoas de fora da Universidade também em outras exposições.

T: Acrescentou sobre se realizar convites para que as pessoas voltem ao espaço da Galeria.

P: Destacou a importância da articulação conjunta com outros projetos culturais no Câmpus.

L: Compartilhou uma frustração sobre a falta de comunicação entre os alunos, destacando a necessidade de trazer pessoas de fora da FAAC para participar também.

J.M.: Por fim, destacou que futuramente o próprio projeto da Galeria, após a reforma, pode continuar realizando esses convites e divulgação das atividades realizadas no espaço.

Anexo A — Texto Curatorial escrito pela Profa. Dra. Joedy Luciana Barros Marins Bamonte.

Figura 215. Texto Curatorial “De onde vem todas as coisas”.

DE ONDE VEM TODAS AS COISAS

21 a 29 de julho de 2022

Vivemos em um período da história da arte no qual a materialidade vem sendo cada vez mais desafiada. Em tempos de suportes virtuais, a poética ganha dimensões para o retorno aos sentidos e à ressignificação dos procedimentos tradicionais, que ganharam um tom aparente de opção, mas uma carga maior de responsabilidade diante da reflexão necessária frente a uma crescente crise ambiental. De maneira pontual e sensível, Julia Nogueira passa por todas essas questões, alcançando resultados que perpassam o século XX até o momento atual. Sua poética faz a escolha dentre o descartado, descartável, reciclado, reciclável, inserindo-nos em espaços que parecem nos dar o retorno sobre nossos próprios valores, sobre o que nos envolve. Ao escolher o papelão como matéria prima, a artista nos conduz à infância, parecendo puxar-nos pelas mãos para entrar nas casinhas imaginárias, mas, ao mesmo tempo, ao desmontar caixas, confronta-nos sobre atitudes diante do desuso, do que antes simplesmente guardava algo. Apesar de já termos passado pela Arte Povera, pela Land Art e Pop Art, o papelão ainda surge como um desafio, quase constrangedor dentro de um ambiente expositivo. O que mais ele nos diz? A resposta é dada nas margens entre nossa presença física e o tempo necessário para que aquela materialidade chegasse até cada um de nós, apto a embalar e a nos embalar.

Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

Fonte: BAMONTE (2022).