

A teia, uma situação e o que pode a arte: a cidade o desenho nas obras de Lygia Pape e Artur Barrio

Moacir dos Anjos

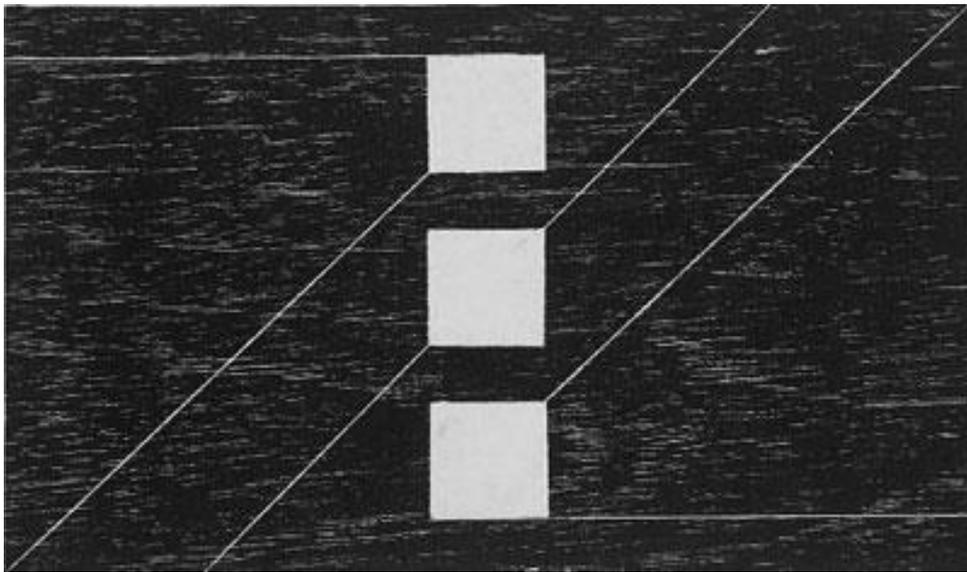


Imagem 1: Lygia Pape. *Sem título (Tecelar)*, s/d.

Mover-se ao longo de um território é prática intuitivamente usada para conhecer um espaço qualquer, sejam quais forem os meios utilizados para apoiar ou registrar a geração desse saber. Já o nexos, muito mais específico, entre o deambular pela cidade (um tipo de território) e a atividade que é própria do artista imerso na “vida moderna” é reconhecidamente devido a Charles Baudelaire. Observador atento das grandes transformações pelas quais passava o mundo em meados do século XIX, e tendo Paris como posto de observação privilegiado dessas mudanças, o poeta francês relacionou a prática artística fincada em seu tempo à atitude do *flâneur*, um tipo característico de sua cidade e de outros centros urbanos de grande porte em sua época. Espectador interessado nos fluxos de gente e nas redes de encontros que atam e desatam corpos na experiência da modernidade e nos quais é tecido o cotidiano fugidio e descentrado das cidades, o *flâneur* seria movido, em seus constantes deslocamentos, por um desejo difuso e parcial: estar no centro do mundo e permanecer, ao mesmo tempo, separado dele; apreender aspectos particulares da instável vida moderna sem dissolver, na multidão que ocupa calçadas e ruas,

sua individualidade. A experiência do artista com a cidade na modernidade seria, então, para Charles Baudelaire, marcada pela vontade de estabelecer com ela uma relação de exterioridade e de anonimato ante o quadro convulso e fragmentado que buscava entender e representar. Talvez por isso se valeu, para apresentar tais ideias em texto, da vida e da obra de artista identificado apenas por suas iniciais, C.G., as quais se referiam, como foi depois esclarecido, a Constantin Guys, artista francês relativamente obscuro e que, incidentalmente, quase só produziu desenhos ao longo da vida.¹

É ao menos curioso, portanto, que Walter Benjamin, crítico e comentador maior de Charles Baudelaire, tenha dedicado dois curtos textos, feitos ainda no início de sua trajetória, à discussão das características definidoras do desenho, em contraposição àquelas que seriam próprias da pintura. Entre as especificidades do desenho, destaca a horizontalidade que este usualmente impõe a quem o queira examinar para que seus significados sejam de fato criados. Ao contrário da pintura, que em sua verticalidade secciona o mundo longitudinalmente e assim o representa, o desenho recortaria o mundo transversalmente, simbolizando-o desse modo.² Outra característica destacada pelo filósofo alemão é o indissociável vínculo que o desenho possui, por oposição, com a superfície em que é realizado: se uma linha riscada sobre uma área vazia basta para definir e ativar o fundo de um desenho, essa linha só pode existir, como desenho, em contraste com esse mesmo fundo que cria. Como corolário, um desenho que preenchesse por completo o seu fundo deixaria de ser peça gráfica, aproximando-se mais do campo da pintura.³

Essas duas características sugerem uma aproximação entre as ideias de desenho e de mapa; ou sugerem, ao menos, que o mapa pode ser entendido como uma espécie particular de desenho. Tal como o desenho, o mapa é comumente visto e consultado horizontalmente, em contraste com a verticalidade de quem percorre o território que ele resume e representa, auxiliando, por tais atributos, a sua travessia. Ademais, da mesma maneira que um desenho não preenche toda a superfície disponível de seu suporte para ser desenho, um mapa detalhado o bastante a ponto de confundir-se com o universo que busca expressar perde sua função de orientar o viajante através de um dado ambiente, tornando-se redundante e, portanto, inútil. Deixa de ser mapa, por consequência.⁴

A atividade de construir mapas pode, por sua vez, ser relacionada à do artista que tem no deslocamento frequente no espaço e na observação dos lugares por onde passa aspectos centrais de sua prática, além de remeter, por essa proximidade sugerida, à atitude do *flâneur*. O que tanto o cartógrafo quanto esse artista fazem, afinal, é percorrer um

território e anotar aquilo que mais chama sua atenção no percurso, valendo-se, para isso, de ferramentas próprias a seus ofícios. Nesse processo, são feitas eleições e exclusões de características de um ambiente e construídos modelos para acercar-se de pedaços do mundo. Mapas e criações artísticas são, nesse sentido, abstrações de uma realidade que geram conhecimento empírico ou simbólico sobre a mesma que não se confunde com o que é criado em qualquer outro canto; são formas de apreensão de algo que sempre escapa, contudo, a intenções de total captura. A incompletude é da natureza de ambos.

Mapas e desenhos são diferentes, no entanto, em um aspecto crucial. Enquanto é próprio dos mapas ocultar a impossibilidade de representar plenamente um território – apresentando-se, ao contrário, como totalização imparcial de um espaço –, desenhos usualmente revelam a natureza fragmentada e singular da experiência de deixar-se afetar por um lugar, recusando sua universalização. Só em raras ocasiões mapas parecem abandonar a pretensão de resumir e generalizar práticas individuais de deslocamentos em um dado território, assumindo essa impossibilidade como única maneira de efetivamente simbolizar a vivência urbana. Esses são mapas que, em sua excepcionalidade, expõem o fato de o processo de atravessar um espaço qualquer transformar quem os documenta, minando a ideia de *exterioridade* em relação a um ambiente percorrido, central tanto à cartografia convencional quanto ao paradigma do artista-*flâneur*. São mapas cuja manifestação mais nítida está nas ilustrações gráficas das “*derivas*” feitas pelos situacionistas na Paris da segunda metade da década de 1950, os quais evocam os efeitos particulares de um dado meio geográfico sobre o comportamento do indivíduo, sendo por isso chamados de “*psicogeográficos*”.⁵

Um dos mais exemplares desses mapas foi feito por Guy Debord, em 1957, e tem por título *The Naked City, illustration de l'hypothèse des plaques tournantes*. Nele, partes recortadas de fotografias aéreas de Paris são reagrupadas e coladas, de um jeito aparentemente aleatório, sobre uma superfície. Articulando os pedaços desse mapa como para construir novo território simbólico, setas registram os muitos deslocamentos feitos pelo autor entre as áreas da cidade pelas quais sente atração mais intensa, sugerindo um modo de registrar e de representar a relação do indivíduo com o espaço urbano de um ponto de vista subjetivo, dando ênfase ao fato de o primeiro ser forçosamente afetado pelo segundo. São construções desenhadas que colocam em suspensão, portanto, formas assentadas de traduzir graficamente a vivência na cidade, assumindo sua parcialidade e a importância que o ambiente urbano possui na definição de distintas maneiras de estar no

mundo. Mas, embora esses talvez sejam os instrumentos que melhor articulem uma crítica tanto à cartografia que totaliza e naturaliza territórios quanto à exterioridade própria do *flâneur* frente a esses espaços, sua demasiada proximidade formal do campo do desenho termina justamente por enfraquecer sua capacidade de interlocução crítica junto àqueles que representam a vida em cidades por meio de mapas, aproximando-os muito mais – a despeito do que seus autores pudessem pretender – do campo da criação artística. Não à toa, já no início da década seguinte, os situacionistas abandonariam quase por completo a produção de mapas, embora tenham também se afastado, nessa época, de construções que pertencessem claramente ao âmbito da arte, incluindo o desenho. Dissolveram, por esse deliberado afastamento, a ambiguidade e a limitação que havia em serem incluídos em uma ou em outra dessas áreas.

Associados à ideia de mapa, mas afirmando sua inescapável diferença da produção cartográfica, é fato, todavia, que desenhos esteiam e orientam práticas de artistas que se deslocam em territórios variados e que se deixam afetar e transformar pelos lugares por que passam. Desenhos que não são depositários, por isso, do compromisso de ser compêndio ou explicação totalizante desses trajetos. O que segue, porém, são dois exemplos – um trabalho de Lygia Pape e outro de Artur Barrio – em que a relação entre deslocamentos no meio urbano e o desenho como prática inscrita na esfera da arte se revela ao mesmo tempo essencial e impossível de ser mantida em termos plenos. Uma relação paradoxal e irresoluta que sugere ser talvez o desenho, tal como a cartografia, instrumento igualmente inadequado para capturar a dinâmica complexa das “práticas urbanas”. São trabalhos que desafiam, ademais, ideias consensuais sobre o que são e do que são capazes as operações artísticas em seu embate sem fim certo com a cidade.⁶

A teia

São poucos, na extensa obra de Lygia Pape, os grupos de trabalhos que podem ser identificados como pertencentes ao campo do desenho. O único conjunto a que de fato cabe essa designação é aquele que, sob o inequívoco título *Desenhos*, reúne trabalhos feitos em tinta sobre papel entre meados da década de 1950 e meados da seguinte, nos quais explora as possibilidades de invenção de um espaço por meio de linhas retas e paralelas que preenchem e esvaziam o plano. Há, contudo, dois outros conjuntos de trabalhos que, embora não claramente pertencentes ao âmbito do desenho, têm a linha como protagonista. Destaque que é devido menos a um apreço absoluto por soluções gráficas e mais ao reconhecimento do fato de a linha se prestar, nessas ocasiões, a dar forma e sentido ao

projeto maior da artista, o de articular e confundir o espaço vivido e o espaço da obra que cria, razão pela qual a esses dois grupos é concedida atenção aqui.

O primeiro desses agrupamentos de trabalhos reúne os *Tecelares*, feitos no início de sua trajetória, entre 1955 e 1959. Em termos estritos, são xilogravuras quase sempre em branco e preto que preservam, impressos sobre papel poroso, tanto os vazios que Lygia Pape escava dos blocos de madeira usados como matrizes quanto as texturas que neles já existiam. Ao contrário, entretanto, do que usualmente acontece na produção de uma gravura, os *Tecelares* não existem como edição de maior ou menor tamanho, cada um deles sendo registro único das intervenções feitas na madeira e também daquilo que nelas é mantido sem alteração alguma. A recusa em situar esses trabalhos no interior nas convenções da produção gráfica, índice de um desconforto com classificações exatas de objetos e conceitos, dá destaque à capacidade de os *Tecelares* operarem o trânsito entre o que seria próprio da arte e o que seria próprio do espaço ampliado da vida comum. Tirando partido dos veios, nós, regularidades e imperfeições das matrizes, a artista tece, extraindo delas precisos riscos retos ou curvos, superfícies de caráter ambíguo, que fazem o observador alternar seu interesse sobre o que foi subtraído e o que foi mantido da matéria que deu origem às gravuras. Cria, dessa maneira, tensão entre o “rigorosamente estruturado dentro de uma linha construtivista” e a “coisa sensível e não discursiva”,⁷ elemento crucial do ideário do movimento neoconcreto, do qual seria destacada integrante.⁸

O segundo conjunto de trabalhos de Lygia Pape em que o desenho se afigura como presença importante, embora outra vez de modo não usual, são as *Teias*. Compostas por fios dourados ou prateados que interligam paredes, pisos ou tetos de um ambiente qualquer, as *Teias* criam volumes que, como se fossem teias, cruzam e reconfiguram os espaços onde são instalados. Ainda que a materialidade dessas construções feitas com fios seja claramente discernível da que caracteriza os ambientes em que se inserem, as *Teias* capturam esses lugares já existentes para o campo singular da invenção, desmanchando diferenças entre o que é dado e o que é criado por meio do atravessamento físico e igualmente simbólico de um espaço. A nitidez desse desmanche está sujeita, porém, à intensidade e à qualidade da luz que incide sobre os fios e à natureza das superfícies que lhes servem de fundo, que podem ressaltar e ao mesmo tempo eclipsar os finos traços dourados ou prateados de que as *Teias* são compostas. Isso considerado, a dissolução das distinções entre o que é coisa dada e o que é coisa criada depende também, e crucialmente, da posição de quem circula pelo ambiente onde os trabalhos são instalados. É o próprio

deslocar de pessoas diante ou em torno das teias que faz com que linhas apareçam e desapareçam a seus olhos, implicando-as, individualmente, na tessitura sem fim certo de um espaço gráfico.



Imagem 2: Lygia Pape. *Teia*, 2002.

Embora a primeira *Teia* date de 1978, só a partir de 2000 esses trabalhos assumem lugar de destaque na produção da artista. Juntos, *Tecelares* e *Teias* enquadram a trajetória de Lygia Pape sob o signo não apenas do interesse por uma investigação da natureza do espaço que ignora fronteiras entre o que existe e o que é inventado, mas do reconhecimento da linha como instrumento de busca central de sua prática. Aproximação entre trabalhos temporalmente apartados que é autorizada, ainda, pelo encontro, nas *Teias*, de características formais presentes nos *Tecelares*, tais como o paralelismo de linhas, sua frequente disposição em diagonais e os vazios e os cheios que se alternam e interpenetram.⁹

Se *Tecelares* e *Teias* são manifestações particulares de uma questão e de um método amplo de invenção, aquilo que Lygia Pape denomina *Espaços Imantados* é a formulação mais genérica dessa questão e desse método em sua obra. Em função do hábito de deslocar-se com frequência para pontos diversos do Rio de Janeiro (cidade em que viveu quase a vida inteira), a artista passa a perceber e a anotar, a partir de 1968 e ao longo das

décadas seguintes, lugares e movimentos de corpos em que identifica o dinamismo da vida ordinária e intenso poder de mobilização dos sentidos, muitas vezes registrando-os em fotografias.

Entre os espaços que julgava dotados dessa potência de imantação, havia aqueles que seriam “naturais”, tais como as praças e ruas comerciais da área central da cidade (Largo da Carioca, por exemplo), seus vários parques (Quinta da Boa Vista, entre outros) e suas feiras públicas (São Cristóvão e mais tantas), todos possuidores de dinâmicas coletivas e recorrentes de encontros e de trocas. Não havia nessas eleições de espaços, ademais, qualquer julgamento moral sobre o que neles acontecia. Mesmo uma região como a Baixada Fluminense, ao norte do Rio de Janeiro – “espaço agressivo, terrível, furioso” –, era para Lygia Pape um espaço imantado, que a atraía por ser lugar em que se identificava de pronto “a tragédia do homem anônimo, perdido e só”, sendo por isso “desesperador e belo”.¹⁰ Além desses espaços “naturais” e permanentes, atividades efêmeras, feitas em conjunto ou mesmo por um só indivíduo em espaço público, poderiam igualmente possuir, para a artista, essa capacidade de atração simbólica, constituindo, elas também, espaços imantados. Seria o caso, por exemplo, de um grupo qualquer de pessoas que faz ginástica em um estacionamento, ou que participa de uma roda de capoeira em uma praça, sendo assistido por passantes. Da mesma forma que o trabalho de um mágico de rua ou, mais genericamente, de um camelô eram para Lygia Pape evocativos da ideia de tais espaços, posto que basta ao vendedor de rua chegar em uma esquina, abrir sua bolsa e começar seu discurso para criar uma imantação e atrair as pessoas à sua volta. Do mesmo modo que basta a ele se calar e guardar seus pertences para que o espaço criado se desfça de pronto.¹¹ Em verdade, era tanta a disponibilidade da artista em se deixar atravessar pelos ambientes e fatos aos quais mais associava o pulso da vida, que até o mero dirigir por cima ou por baixo de viadutos entre um e outro de seus muitos e transientes destinos era merecedor de sua atenção e interesse, posto que naqueles pontos de interseção de vias expressas corpos se cruzam contínua e velozmente, sendo espaços tão imantados de presença de vida quanto aqueles em que corpos efetivamente se tocam e se misturam.¹²

Embora a fotografia seja usada, nesse contexto, como tentativa de registrar a atração sentida por lugares ou situações encontradas, é evidente que ela é incapaz de fazê-lo de fato, posto que o que está ali em jogo é mais do que um interesse ou relação visual. As fotografias de *Espaços Imantados* são, em verdade, o registro de uma impossibilidade, ou índices de algo que transcende sua materialidade. Por essa limitação intrínseca, o meio em

que Lygia Pape melhor apresentou a natureza desse trabalho talvez tenha sido a descrição verbal que algumas vezes fez dele em entrevistas ou notas publicadas. Em um desses depoimentos, a artista associa o procedimento de mover-se pela cidade ao tecer de uma teia que ata lugares os mais distintos e distantes, identificando sua vida e sua obra (e, em potência, a vida de qualquer pessoa em qualquer canto) ao que faria uma aranha que possuísse visão aérea do Rio de Janeiro. Para Lygia Pape, os *Espaços Imantados* são os pontos vitais da cidade (“coisa viva”), entre os quais seus habitantes se deslocam o tempo inteiro, puxando um fio que se “trança” e se “enovela” ao infinito, estabelecendo, dessa maneira, formas novas e variadas de relacionar-se com o lugar em que vivem.¹³ Processo de entrecruzamento de trajetos que não obedece a plano prévio algum e que ignora diferenças entre autores e espectadores, compondo história única e também múltipla.¹⁴



Imagem 3: Lygia Pape. *Espaços Imantados*, 1968.

A imagem que a artista emprega para descrever sua ação na cidade – a de uma aranha que pudesse observar do alto o Rio de Janeiro, interligando com sua teia os pontos que a atraíssem – é claramente remanescente da atividade do cartógrafo. Assim como a aranha por ela evocada, quem faz mapas escolhe marcos de um território a partir da experiência individual de percorrê-lo. Mas, embora a imagem de uma teia-cidade vista de cima remeta à imagem de um mapa composto por linhas emaranhadas, há distinção importante a ser feita aqui: enquanto a primeira imagem é somente *pensada* por quem

atravessa a cidade, um mapa é representação *gráfica* que busca tornar legível e universalizar a experiência particular de percorrer um dado espaço. Ao ocultar, por necessidade de abstração, todas as nuances, hesitações e descobertas que ancoram sua feitura, construções cartográficas promovem o deslembra das trajetórias e das operações fragmentadas e individuais que lhes deram origem. Substituem prática urbana singular por ilustração desenhada homogênea, não conseguindo capturar, em seu escopo panóptico, “maneiras de estar no mundo” que espacializam e organizam a cidade por meio de pequenos deslocamentos e gestos.¹⁵

Uma conhecida crítica a tal convenção cartográfica está formulada no diagrama apresentado pelo sociólogo francês Paul-Henry Chombart de Lauwe em estudo que muito influenciou os situacionistas – *Paris et l’agglomération parisienne*, de 1952. Sobre um mapa usual de Paris baseado em fotografias aéreas, a ilustração traz os registros, desenhados com traços retos, de todos os trajetos feitos no período de um ano por uma estudante, quase todos ligando sua casa, a universidade e o lugar em que tomava aulas de piano. Esse diagrama deixa evidente a discrepância entre o território da cidade abstrata e o território da cidade de fato vivida individualmente por seus habitantes. Divergência não apenas de tamanho, mas sobretudo em relação à natureza do que é ali representado: supostamente objetiva em um caso e abertamente subjetiva no outro. Todavia, embora a ilustração dos percursos da estudante sugira densa teia tecida a partir de pontos nodais, aproximando-a daquilo que Lygia Pape descreve como sua prática constante na cidade, sua representação gráfica sobre o mapa de Paris termina, ao fim e ao cabo, por submetê-los às convenções cartográficas de esquecimento. É nesse aspecto que a teia-cidade da artista diverge, radicalmente, até mesmo de mapas que são críticos dos acordos que usualmente balizam sua feitura. Se fotografias são incapazes de capturar os modos de apropriação e de ativação de um espaço por corpos, tampouco o conseguiriam representações gráficas.

É igualmente revelador da natureza dos *Espaços Imantados* o fato de Lygia Pape partilhar muitas de suas andanças pela cidade com seu amigo Hélio Oiticica, corresponsável, ao lado dela mesma e de Lygia Clark, por instituir, ao longo das décadas de 1960 e 1970, um conjunto de ideias e atitudes que viriam a ser identificadas como centrais à tradição experimental da arte brasileira. Mais do que mera companhia, a presença de Hélio Oiticica a seu lado indicava a forte identificação entre os projetos poéticos de ambos naquele período. Em visada retrospectiva, Lygia Pape enxergava proximidade grande, em particular entre a ideia de *Espaços Imantados* e aquela de *Delirium Ambulatorium*,¹⁶ desenvolvida por

Hélio Oiticica em 1978 e na qual estaria sintetizada a relação do artista com a rua, ou a descoberta da rua através do andar. Se, em vários de seus Penetráveis, essa relação havia sido incorporada como pedaço ou detalhe de uma experiência urbana vivida, o que Hélio Oiticica buscava com o conceito de *Delirium Ambulatorium* era assumir como trabalho o próprio andar sem linearidade na rua. Como Lygia Pape, também Hélio Oiticica identificava, em suas caminhadas pelo Rio de Janeiro, lugares e situações que tinham para ele um “significado concreto e vivo”, que o faziam querer de algum modo apreendê-lo.¹⁷ Havia, contudo, distinções entre os projetos dos dois artistas. Em vez da visão aérea e abrangente da cidade que Lygia Pape aspirava ter, Hélio Oiticica via a cidade do chão e por partes. Em vez da tessitura veloz de uma teia por alguém que conduz um carro, a vagarosa apropriação de um espaço por alguém que anda. Em vez da captura fotográfica de cada canto ou evento que atraía Lygia Pape como ímã, o recolhimento de “fragmentos-tokens” dos lugares que gratificavam Hélio Oiticica – pedaços de asfalto da Avenida Presidente Vargas (antigo local de desfile das escolas de samba no carnaval carioca), terra do morro da Mangueira ou água da praia de Ipanema.¹⁸ Em um e em outro caso, entretanto, existe a vontade semelhante de apreensão de algo que é tão fugidivo quanto é imprescindível buscar retê-lo.

A sugestão, feita por Lygia Pape, de que a cidade é uma teia, e de que caberia a cada um que vive nela tecê-la sem saber ao certo que forma ou dimensão ela vai assumir um dia (como mapa imaginado cuja construção jamais cessa), ecoa no ato de sulcar uma matéria que já traz tantas valas e riscos (*Tecelares*) ou no de construir, com fios, um espaço a partir de outros que já existem (*Teias*), como se estes fossem expressões particulares de uma questão e de um método formulados, em termos gerais, nos Espaços Imantados. Se a teicidade condiciona e limita movimentos de ideias e corpos, ela é flexível o bastante para ser percorrida e ser sempre reinventada, assim como um bloco de madeira simultaneamente limita e acolhe o ato de escavá-lo ou como uma sala vazia tanto resiste quanto se oferece à sua reinvenção com linhas. Tal entendimento permite, além disso, estabelecer melhor a relação da obra da artista com o desenho. Menos que instrumento de projeção ou de registro de algum pensamento ou gesto específico, o desenho parece ser, para Lygia Pape, método de criação sobre o espaço amplo em que cada um vive, em que o corpo traça linhas e tece caminhos para construir o que não existe ainda.

Uma situação

Entre finais da década de 1960 e início da seguinte, Artur Barrio sedimentou os contornos principais de sua prática artística, incluindo o uso de materiais perecíveis e o

emprego do próprio corpo como agenciador dos significados que aqueles podem assumir em circunstâncias específicas. Entre os procedimentos que organizam essa prática, estão as Situações que ele cria em ambientes diversos, nas quais coisas e corpos postos em movimento modificam, de modo efêmero, um lugar e um instante.¹⁹ Em várias dessas Situações, o deslocamento do artista no espaço urbano afigura-se como parte essencial do trabalho, e o desenho como método de investigação privilegiado de sua prática, servindo, ademais, de meio e apoio para sua documentação. Como investigação, o desenho (ao lado da escrita e da colagem) é parte importante do que Artur Barrio denomina *CadernosLivros*, suporte em que guarda os impulsos que antecipam as Situações, mesmo que de um jeito irremediavelmente incompleto e fragmentado. Como documentação, o desenho (junto à escrita e à fotografia, mas sem o destaque dado a essas outras mídias) integra o que o artista chama de *Registros-livros*, desdobrando os trabalhos para outros lugares e momentos. Note-se, ainda, que a idiossincrática maneira com que Artur Barrio grafa e pontua suas anotações nesses suportes torna tais textos singularmente próximos, e em alguns casos quase indistintos, daquilo que propriamente desenha.

Nem *CadernosLivros* nem *Registros-livros* se confundem, contudo, com as *Situações* a que se reportam. Estão sempre aquém ou além delas, que não se deixam aprisionar de todo por imagem ou pela escrita. Embora existam como embrião nos *CadernosLivros* ou como memória plausível nos *Registros* (além dos livros, fotografias e filmes são mídias igualmente utilizadas pelo artista para esse fim), as *Situações* são acontecimentos que, ao ser realizados, também se exaurem, e para os quais toda antecipação se torna incerta e toda documentação é sempre insuficiente ou ineficaz.²⁰ Dos vários trabalhos realizados nesse período, dois deles podem ser aqui mencionados como exemplares, por sua radicalidade, dessa relação tão central quanto tensa entre os deslocamentos na cidade que as *Situações* promovem e suas formas de projeção e apreensão por meios quaisquer, entre eles o desenho.

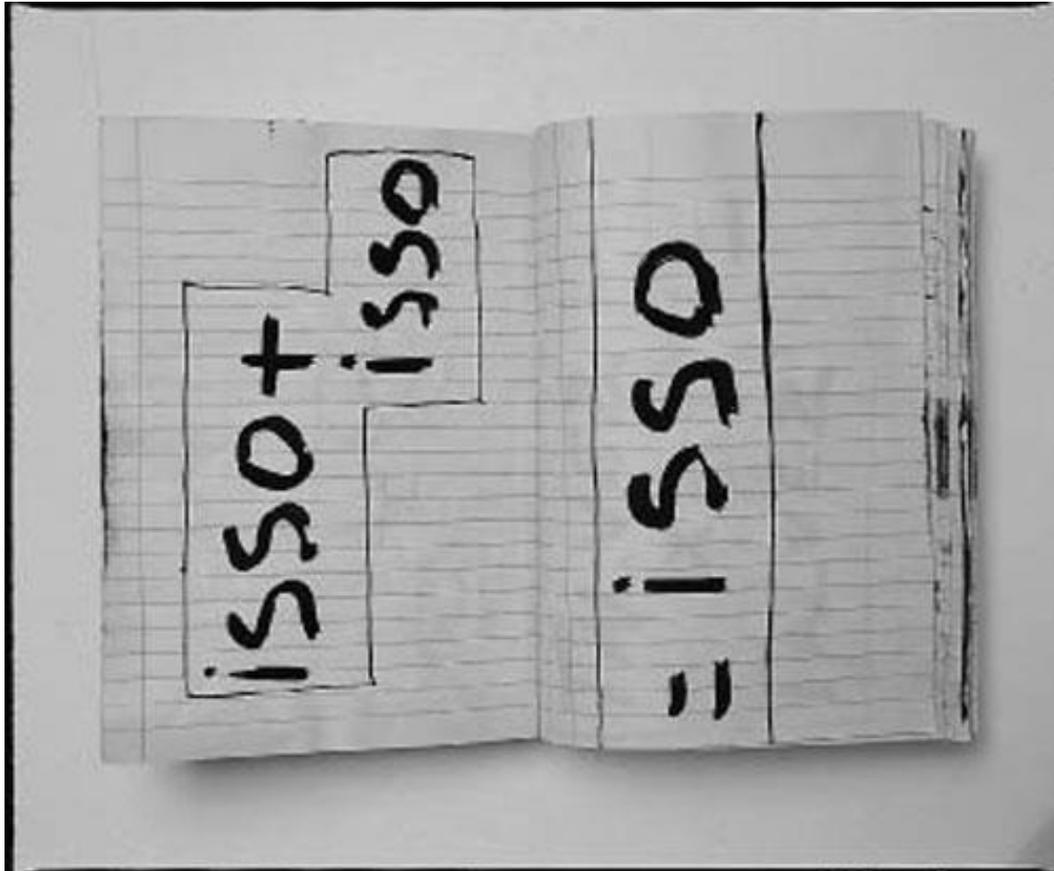


Imagem 4: Artur Barrio. *Caderno Livro*, s/d.

Em *Defl...Situação...+S+...Ruas...*, trabalho realizado em 1970, Artur Barrio preparou 500 sacos plásticos com uma miríade de restos, dejetos e fluidos, entre deles: “Sangue, Pedacos de unha, Saliva (escarro), Cabelos, Urina (mijo), Merda, Meleca, Ossos, Papel higiênico, utilizado ou não, Modess, Pedacos de algodão usados, Papel úmido, Serragem, Restos de comida, Tinta, Pedacos de filme (negativos), etc.”²¹ Em seguida, lançou esses volumes inespecíficos em pontos diversos do Rio de Janeiro (ruas, calçadas, parques, lagos), fossem eles movimentados ou vazios, centrais ou periféricos, espelhando a indistinção da natureza dos itens contidos nos sacos na indiferenciação dos lugares escolhidos para sua distribuição. Cada um desses sacos funcionaria como *objetos deflagradores* de “situações psicorgânicas de envolvimento do espectador”, em que corpo e mente são entendidos como receptores indivisos de estímulos. Além de articular várias localidades da cidade sem hierarquia qualquer discernível entre elas (anotadas, em maneira de registro, como pontos em um mapa), a ação levava a uma participação integral e sinestésica dos transeuntes diante dos sacos, “seja em seus aspectos táteis, olfativos, gustativos, visuais, auditivos, seja em suas implicações de prazer ou repulsa”, estimulando conexões adormecidas.²²

A desorientação nos sentidos que os *objetos deflagradores* em potência causam expõe a fragilidade dos limites com que se compreende e organiza a vida, mesmo em suas dimensões mais corriqueiras. Confrontados com sacos cheios de coisas que não se encaixam simbolicamente umas nas demais e que não deveriam supostamente estar onde foram colocados, os passantes experimentam o desmanche das categorias classificadoras que definem o que é ou não lixo, o que é alimento ou matéria inorgânica, o que atrai o interesse ou o afasta.²³ São postos em contato, mesmo que momentâneo, com um ato de resistência à ordem social que atravessa o cotidiano nos domínios do privado e também do público. A natureza dos sacos abandonados na cidade por Artur Barrio é próxima, por isso, àquela do que é *abjeto*, conceito que, no campo da psicanálise, designa não uma materialidade específica, mas uma condição em que “os significados entram em colapso”.²⁴

Não se deve, todavia, confundir tal rejeição a classificações, hierarquias e estratificações com a abdicação de atuar na construção de algo distinto do que existe. No desarranjo das normas consensuais, está implícita, em verdade, a possibilidade infinita de criação de algo, posto que nenhum padrão ou matriz de entendimento de uma situação dada tem, sob essa condição, hegemonia sobre alguma outra. Se qualquer operação de desclassificação é destrutiva em relação ao que é normalidade ou regra e, desse modo, inevitavelmente desnorteadora, ela é potencialmente portadora do que é inédito, simbolizando, simultaneamente, “perigo e poder”.²⁵ Há, portanto, positividade na obra de Artur Barrio que é contraparte indissociável de sua assertividade negadora. O que é posto em movimento na obra do artista não é uma retórica do ensinar, mas uma pedagogia de desaprender o que se supunha já saber. Talvez por isso, os meios que antecipam ou registram as *Situações* tenham menos o papel de elucidá-las do que o de afirmá-las como parte de uma obra que constrói algo novo destruindo consensos formados. Embora distintos entre si e sem se confundirem com as *Situações*, *Cadernos Livros* e *Registros-livros* são, paradoxalmente, elementos fundamentais daquelas.

O trabalho em que essa natureza e essa característica se apresentam de maneira mais inequívoca é *4 dias 4 noites*, também realizado em 1970. Em vez de colocar-se, tal como feito anteriormente em outras *Situações*, como propositor e observador de um processo em que o *outro* é receptor de seu trabalho, Artur Barrio tomou a si mesmo por objeto de sua ação e a cidade como seu suporte alargado, dedicando-se a deambular, por um tempo em princípio indefinido, pelas ruas do Rio de Janeiro. Se, no trabalho anterior, ainda mantinha uma relação de exterioridade com o meio em que atua, aqui está desde o início submetendo-

se (e não apenas sujeitando os outros) ao poder de corrosão de certezas que a cidade detém. O que lhe importava, nesse percurso e nesse confronto com o inesperado, era escapar dos condicionamentos físicos, sociais e morais que definem, a cada lugar e momento, o que é considerado possível ou aceitável, e dessa forma tornar-se apto a ultrapassar as limitações que enxergava em sua prática artística. Disponha-se a deixar-se afetar intensamente por um contexto urbano saturado de estímulos sensoriais até o ponto em que as convenções que organizam a vida fossem desafiadas ou mesmo desfeitas por uma subjetividade desregulada, capaz de perceber o que antes não conseguia.

É necessário, aqui, mencionar a aparente proximidade e a fundamental diferença entre *4 dias 4 noites* e a prática da *deriva* adotada pelos situacionistas entre meados da década de 1950 e início da seguinte. Definida como “técnica de passagem rápida por ambiências variadas”,²⁶ a deriva pressupunha os efeitos de um dado meio geográfico (planejado ou não) sobre o “comportamento afetivo dos indivíduos” em seu andar sem rumo pelo espaço urbano,²⁷ conjectura igualmente assumida por Artur Barrio em *4 dias 4 noites*, a despeito das dessemelhanças entre o contexto em que atuam os situacionistas e aquele em que emerge a proposição do artista. A deriva dos primeiros e o deambular do segundo diferem crucialmente, porém, na expectativa de controle sobre as consequências de deslocamentos em um ambiente físico e humano determinado. Para os situacionistas, o que existe de aleatório e casual na prática da deriva não anularia, de modo algum, “o domínio das variações psicogeográficas exercido por meio do conhecimento e do cálculo de suas possibilidades”. Seguiria daí que o papel do acaso na deriva só teria relevância enquanto a observação psicogeográfica não estivesse “de todo consolidada”, diminuindo progressivamente de importância à medida que mais derivas ocorressem e conhecimento adicional sobre certo espaço fosse gerado.²⁸ Para Artur Barrio, ao contrário, o que estava no cerne de *4 dias 4 noites* era justamente deixar-se atravessar por aquilo sobre o que não tinha controle algum.²⁹ Animava-o no embate com o espaço urbano a busca por livrar-se do que sabia e a vontade de deparar-se com o que não conhecia ainda, adotando, para isso, linguagem próxima àquela que um “náufrago” usaria.³⁰ Enquanto é possível afirmar que, para os situacionistas, a prática da deriva buscava redefinição da subjetividade dos derivantes em relação a um ambiente que lhes parecia ser possível gradualmente conhecer, o trabalho de Artur Barrio pode ser visto como disputa “contra a própria subjetividade”,³¹ na qual foram desafiadas as fronteiras entre quem caminha e o ambiente percorrido.

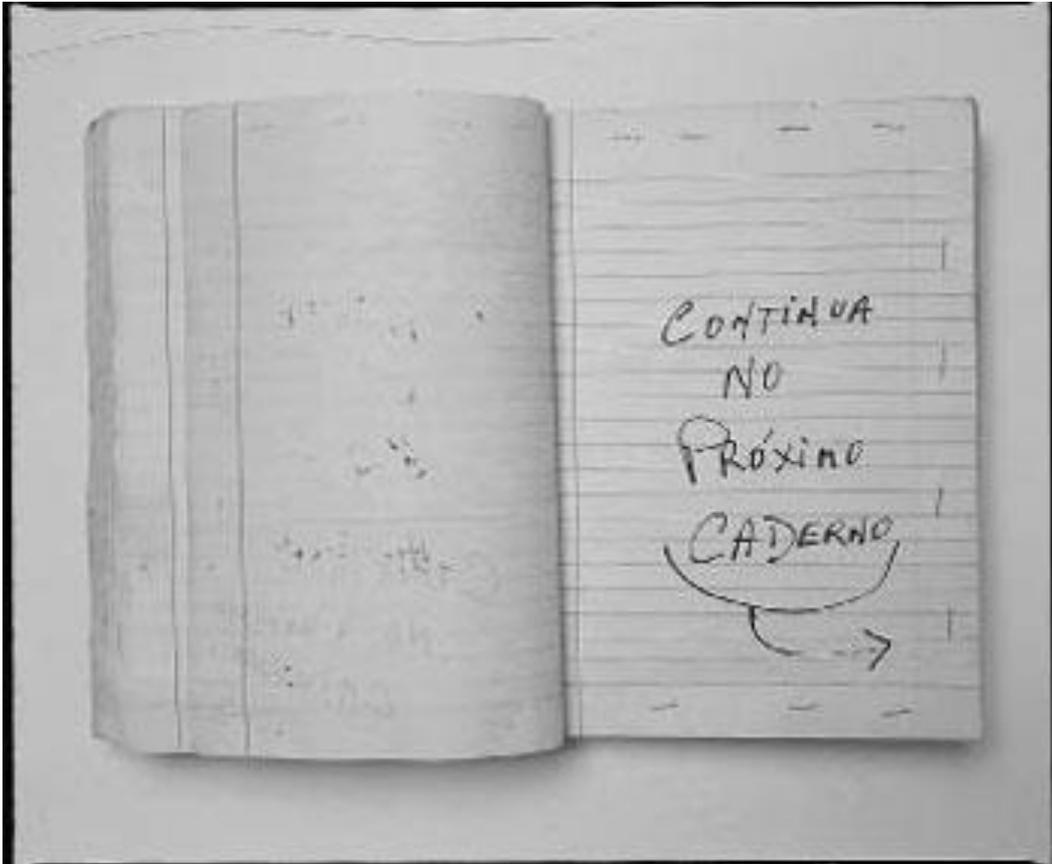


Imagem 5: Artur Barrio. *Caderno Livro*, s/d.

Não foi à toa, portanto, que, embora o percurso a seguir em *4 dias 4 noites* houvesse, em alguma medida, sido planejado e estruturado em segmentos definidos por Artur Barrio, a própria realização do trabalho levou ao abandono gradual de toda projeção feita em seu início. O que sinalizava, para o artista, o término de um segmento do percurso, e imediato início do seguinte, era o reconhecimento de que alguns eventos – o encontro com alguém, o deparar-se com determinada cena – punham para ele um questionamento que o marcava. Nesse sentido, seu deambular pela cidade seria composto por uma série de deslocamentos entre pontos que tinham em comum o poder de interrogá-lo, como se Artur Barrio estivesse a mapear, ao acaso, pessoas e paisagens que pusessem à prova sua relação com a cidade. Sem dinheiro algum para gastar e impondo-se a regra de falar o mínimo necessário, a quantidade de sensações geradas – algumas cumulativas, outras contraditórias – terminou, entretanto, por lançar o artista, a partir de momento incerto no trajeto, em uma experiência descontrolada, em que corpo e mente respondiam mais e mais passivamente ao feixe largo de elementos *deflagradores* que existem no ambiente da cidade. Experiência cujos resultados não poderiam ser conhecidos com antecedência, posto que aproximava e embaralhava pulsões de vida e de morte, e que só foi interrompida quando a

exaustão física e psíquica de Artur Barrio não lhe permitiu mais continuar. Com o passar das horas e dos dias, a perda paulatina da consciência do que se passava terminou por subverter a pretendida partição da caminhada em trechos reconhecíveis e separados; e, por mais que o artista buscasse fixar na memória o que marcava cada pedaço de seu percurso, o próprio embate com a cidade promovia seu esquecimento gradual. Consequentemente, passa a haver, para Artur Barrio, um embaralhamento progressivo entre os lugares da cidade e o tempo gasto para ir de um ponto a outro, como se o território que percorria com seu corpo estivesse em processo de desmanche inevitável.³²

Embora o artista houvesse considerado realizar um extenso *Registro-livro* relatando e documentando a experiência vivenciada em *4 dias 4 noites*, a decisão de não anotar coisa alguma durante sua realização – anulando a distinção entre proponente e receptor do trabalho –, aliada à impossibilidade de guardar na memória o conjunto das sensações absorvidas no período, frustraram esse intento. Ante a ausência de vestígios imagéticos ou textuais e a incapacidade de lembrar ao certo o que se passou durante o trabalho, publicou, em vez de um *Registro-livro*, um *CadernoLivro* sobre a ação realizada, como se aquela falta de rastros requeresse um meio mais investigativo, que auxiliasse na compreensão do ocorrido. Embora composto por dois volumes, todas as folhas do *CadernoLivro* publicado foram deixadas, contudo, em branco, assinalando *4 dias 4 noites* como um trabalho-limite, em que os contornos de atuação autoimpostos por Artur Barrio são postos sob escrutínio. É uma ação, portanto, que evidencia o caráter entrópico da obra do artista, já anunciado em *Situações* anteriores em que fez uso de materiais perecíveis e aqui afirmado como condição radical para inventar o que não está ainda dado. Em *4 dias 4 noites*, conhecimento novo é gerado apenas às expensas da impossibilidade de registrá-lo e transmiti-lo plenamente. O desenho, assim como a escrita ou a fotografia, anula-se para que algo novo possa talvez ter lugar.

Parece adequado, então, que, ao longo desse período em que caminhou nas ruas do Rio de Janeiro sem rumo certo, Artur Barrio tenha abandonado, sobre capotas de carros estacionados em diferentes locais da cidade, muitos dos *CadernosLivros* que havia feito em anos anteriores.³³ Nesses volumes descartados, havia desenhos e escritos que, deixados ao acaso como marcadores de um mapa nunca feito dessa deambulação, foram possivelmente destruídos ou recolhidos em pouco tempo como lixo. Se um mapa desses trajetos houvesse sido desenhado, não seria talvez um que indicasse os deslocamentos físicos realizados pelo

artista, mas um que anotasse os estados psíquicos percorridos no embate travado com a cidade.

O que pode a arte

A presença do desenho nas trajetórias de Lygia Pape e de Artur Barrio é ambígua: não é convencional nem evidente, mas mesmo assim de grande importância para o entendimento de suas práticas. É paradoxal, portanto, que em *Espaços Imantados* e *4 dias 4 noites* – talvez os exemplos mais radicais do que há de específico e original nas obras desses artistas – o desenho não se materialize sequer de maneira contida.

No caso de Lygia Pape, o desenho torna-se imaterial justamente quando a ideia de atuar sobre o que já existe (um bloco de madeira, uma sala vazia), transformando-o em algo inédito, se afigura como gesto de plena imersão no cotidiano urbano vivido. O desenho desaparece, como coisa que se pode ver ou tocar, quando não é mais risco sulcado na madeira e depois impresso (*Tecelares*), tampouco traço esticado como fio no espaço (*Teias*). O desenho se apaga, por impossível, quando se torna teia a ser tecida diretamente sobre a cidade. Já para Artur Barrio, o desenho falta no momento exato em que o artista propõe livrar-se, caminhando ao acaso por vários dias pela cidade, de todo condicionamento do corpo e da mente, em busca de algo que sequer podia ser nomeado. O desenho desaparece, por inadequado, quando seria esperado que fosse protocolo de projeção ou ao menos de registro de modos de estar no mundo (movimentos e pensamentos) que o artista buscava inventar.

Como cartógrafos que se deslocam pela cidade (uma de carro, o outro a pé) e anotam/desenham o que veem e sentem nesse espaço horizontal, Lygia Pape e Artur Barrio deparam-se, cada qual em seu trabalho, com aquilo para o qual não há equivalente gráfico que o possa representar. A densa e emaranhada teia imaginada por uma e as folhas em branco produzidas pelo outro são índices igualmente eloquentes dessa impossibilidade. Cada um a seu jeito, Lygia Pape e Artur Barrio sugerem, nesses trabalhos, os limites de seus projetos artísticos de aproximar vida e obra, quando a primeira reinventa a segunda a ponto de prescindir de tudo mais. São trabalhos que, na impossibilidade de se constituir como imagens desenhadas, servem de modelo para algo que ainda não tem nome, mas que é, todavia, inventado. Paradoxalmente, o desenho importa aqui porque é justamente sua ausência que afirma o que pode a arte.

¹ Baudelaire, 1964.

² Benjamin, 2004, p. 82.

³ Idem, *ibidem*.

⁴ Esse aspecto foi magistralmente capturado por Jorge Luis Borges, no curto conto “Do rigor na ciência”: “Naquele Império, a Arte da Cartografia atingiu tal Perfeição que o Mapa de uma só Província ocupava toda uma Cidade e o Mapa do Império toda uma Província. Com o tempo, estes Mapas Desmesurados não satisfizeram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império, que tinha o Tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele. Menos Dedicadas ao Estudo da Cartografia, as Gerações seguintes não sem Impiedade entregaram-nos às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por animais e por Mendigos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas. (Suárez Miranda: *Viajes de Varones Prudentes*, livro IV, cap. XIV, Lérida, 1658.)”. Borges, 2001.

⁵ Agrupados em torno da publicação *Situacionista (1958-1969)* e tendo o escritor francês Guy Debord à frente, os situacionistas eram um grupo que congregava indivíduos de disciplinas diversas que possuíam, contudo, um propósito comum: transformar a vida cotidiana no mundo moderno por meio da superação da filosofia, da potenciação da arte, da abolição da política e da debacle da “economia da mercadoria-espetáculo”. McDonough, 2009, p. 1.

⁶ Uma versão anterior e reduzida deste ensaio foi publicada como “The web, a situation and what art is capable of”. In: Barson, 2011.

⁷ Pape, 1983, p. 44.

⁸ O movimento neoconcreto surge, em 1959, a partir da rejeição, por um grupo de artistas concretistas do Rio de Janeiro (oriundos do Grupo Frente), daquilo que eles viam como uma exacerbação racionalista dos artistas concretistas de São Paulo (oriundos do Grupo Ruptura). Sobre o movimento neoconcreto, ver: Brito, 1999.

⁹ Cocchiarale, 2004, p. 27.

¹⁰ Pape, 1983, p. 47.

¹¹ Idem, *ibidem*.

¹² Mattar, 2003, p. 75-76.

¹³ Pape, 1983, p. 47.

¹⁴ Certeau, 1994, p. 171.

¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 176.

¹⁶ Mattar, 2003, p. 75.

¹⁷ Depoimento para o filme HO, em janeiro de 1979. Oiticica, 2009.

¹⁸ Oiticica, 24 de outubro de 1978.

¹⁹ A despeito do nome dado a essas práticas – Situações –, sua filiação é menos próxima dos situacionistas do que da tradição de arte experimental brasileira amadurecida ao longo da década de 1960, das “experiências” feitas desde a década de 1930 por Flávio de Carvalho e da sensibilidade surrealista que o moveu desde cedo.

²⁰ Basualdo, 2000.

²¹ Barrio, 1970.

²² Barrio, 2000.

²³ O interesse de Artur Barrio em “romper com as hierarquias classificatórias e valorativas das coisas” por meio dos sacos plásticos lançados às ruas é apontado em Basbaum, 2000. Em veio semelhante, ver: Herkenhoff, 2000 e Canongia, 2002.

²⁴ Kristeva, 1982.

²⁵ Douglas, 1966.

²⁶ Debord, 2003.

²⁷ Khatib, 2003.

²⁸ Debord, 2003.

²⁹ Barrio, 2001.

³⁰ Barrio, 2009. Nesse sentido, o que Artur Barrio propunha em 4 dias 4 noites estaria mais próximo da prática dos surrealistas na década de 1920, que incluía caminhadas movidas pelo desejo de desafiar os limites entre a vida consciente e a sonhada. O fato de serem realizadas sempre no campo, contudo, torna essas experiências também distintas do trabalho do artista brasileiro, imerso e interessado no ambiente urbano.

³¹ Barrio, 2001.

³² Idem, *ibidem*.

³³ “Cadernos Livros começou como trabalho em 1966 sendo que o material referente a 66/67/68 e a uma parte de 1969 foi utilizado por mim, Barrio, durante a realização do trabalho processo 4 dias 4 noites – maio 1970 – pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro, sendo que esse material foi colocado sobre as capotas de alguns carros estacionados em diferentes locais dessa cidade”. Barrio, 1978.

Referências bibliográficas

- BARRIO, Artur. Artur Barrio [entrevista]. In: SCOVINO, F. Arquivo contemporâneo. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- BARRIO, Artur. CadernoLivro, 1978.
- BARRIO, Artur. Defl...Situação...+S+...Ruas... Registro-livro, 1970. [Texto reproduzido em Artur Barrio: regist(r)os. Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2000.]
- BARRIO, Artur. Entrevista com Artur Barrio: “4 dias 4 noites”. In: REIS, P.; BASBAUM, R.; REZENDE, R. Panorama da Arte Brasileira 2001. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2001.
- BARRIO, Artur. Lama/Carne/Esgoto. [Texto reproduzido em Artur Barrio: regist(r)os. Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2000.]
- BARSON, T. (Ed.). The Peripathetic School: itinerant drawing from Latin America. Londres: Ridinghouse, 2011.
- BASBAUM, Ricardo. Dentro d’água. In: Artur Barrio: regist(r)os. Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2000.
- BASUALDO, Carlos. Contra a eloquência: notas sobre Barrio, 1969-1980. In: Artur Barrio: regist(r)os. Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2000.
- BAUDELAIRE, Charles. The painter of modern life. In: _____. The painter of modern life and other essays. Londres: Phaidon, 1964.
- BENJAMIN, Walter. Painting and the graphic arts. In: BULLOCK, M.; JENNINGS, M. W. (Ed.). Walter Benjamin. Selected writings. Volume 1. 1913-1926. Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 2004.
- BENJAMIN, Walter. Painting, or signs and marks. In: BULLOCK, M.; JENNINGS, M. W. (Ed.). Walter Benjamin. Selected writings. Volume 1. 1913-1926. Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 2004. p. 83-86.
- BORGES, Jorge Luis. História universal da infâmia. Porto Alegre: Globo, 2001.
- BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- CANONGIA, Lígia. Barrio dinamite. In: Artur Barrio. Rio de Janeiro: Modo, 2002.
- CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.
- COCCHIARALE, Fernando. Lygia Pape. Entre o olho e o espírito. Porto: Mimesis, 2004.

DEBORD, Guy-Ernest. Teoria da deriva. In: JACQUES, P. B. (Org.). Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

DOUGLAS, Mary. Purity and danger. An analysis of concepts of pollution and taboo. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1966.

HERKENHOFF, Paulo. Barrio – liberdade, igualdade e ira. In: Artur Barrio: a metáfora dos fluxos – 2000/1968. São Paulo: Paço das Artes, 2000.

KHATIB, Abdelhafid. Esboço de descrição psicogeográfica do Les Halles de Paris. In: JACQUES, P. B. (Org.). Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KRISTEVA, Julia. Powers of horror. An essay on abjection. Nova York: Columbia University Press, 1982.

MATTAR, Denise. Lygia Pape. Intrinsecamente anarquista. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

MCDONOUGH, Tom. Introduction. In: _____ (Ed.). The Situationists and the City. Londres: Verso, 2009.

OITICICA, Hélio. HO por Ivan Cardoso. In: OITICICA FILHO, C.; VIEIRA, I. (Org.). Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

OITICICA, Hélio. Sem título. [Texto datilografado datado de 24 de outubro de 1978; escrito como release para a apresentação de Hélio Oiticica no evento Mitos Vadios, ocorrido em 5 de novembro de 1978, em São Paulo]. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho>. Acesso em: ago. 2011.

PAPE, Lygia. Lygia Pape. Arte brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.