

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO**

DANIELLEN WELSING NOGUEIRA

**As participações e evocação de memórias olfativas na produção da artista
Josely Carvalho**

VITÓRIA
2017

DANIELLEN WELSING NOGUEIRA

**As participações e evocação de memórias olfativas na produção da artista
Josely Carvalho**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte, linha de pesquisa Nexos entre arte, espaço e pensamento. Orientador: Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga.

VITÓRIA
2017

DANIELLEN WELSING NOGUEIRA

**As participações e evocação de memórias olfativas na produção de Josely
Carvalho**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte, linha de pesquisa Nexos entre arte, espaço e pensamento. Orientador: Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga.

Aprovada em ____ de _____ de 2017

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga
Orientador (PPGA)
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves
Membro Interno (PPGA)
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Milton Esteves Junior
Membro Externo (PPGAU)
Universidade Federal do Espírito Santo

Ao meu pai e à minha mãe, por me darem a vida, pelas lutas vividas e vencidas e por todo o amor.

À minha avó e aos meus irmãos, pelos exemplos que são, pelo amor e incentivo aos estudos.

Esta vitória é nossa!

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela proteção e bênçãos em minha vida.

Ao meu pai e à minha mãe, pelo amor de todo dia, pelo incentivo aos estudos e esforços que possibilitaram a minha chegada no mestrado e o gosto pela leitura.

Aos meus irmãos, meus primeiros amigos, desde o momento em que abri os olhos no mundo.

À minha avó Esther, pelo exemplo de guerreira, de sabedoria, de força e luz.

À minha tia Maria (in memoriam), pelo cuidado, pela fé e pelo olhar carinhoso que sentirei por onde for.

À sobrinha Maria Luísa, que com tão pouca idade me ensina algo novo a todo momento, é minha companheirinha de música e de vida.

Às irmãs que a faculdade me possibilitou ter: Livia Campos e Letícia Bianchi. Pelo encontro, por todo o amor, pelos colos, companheirismos e por serem verdadeiros faróis.

Às amigas e aos amigos: Thiara Pelissari, Gustavo Rodrigues, Bárbara Veronez, pelo amor imenso, pelo carinho, aconchego e luz. A Bruna Araújo, pela amizade forte que ultrapassa distâncias e por me receber em sua casa no Rio. À Camila Tangerino e Guilherme Vargas, pela leveza e pelos abraços e sorrisos. À Julia Paternostro, Eliz Modolo, Virginia Guelber, Karoline Leite, Carolina Goulart, pelos cafés, conversas e alegrias. À Sabrina Vieira, pelos materiais compartilhados e por ter me estimulado a me inscrever no mestrado. Ao Rick Rodrigues, pela poesia, por compartilhar tantas coisas comigo e acreditar na minha escrita. À Laiz Leal, pelo carinho, apoio, pela caminhada e por incentivar os vôos. E aos tantos outros amigos e amigas que estiveram presentes.

Ao professor Ricardo Maurício Gonzaga, por toda a atenção, motivação, dedicação e conversas que me faziam e fazem pensar mais afundo em diversos assuntos. Agradeço por ter sido, além de orientador, um amigo.

À artista Josely Carvalho, pela receptividade desde o primeiro contato, por ter me recebido de braços abertos em sua casa e pelo almoço que criou em mim uma memória olfativa singular. Agradeço a troca, as conversas, os materiais, a experiência de ter contato com sua produção na imersão em seu ninho e por me trazer fortemente emoções ao sentir os odores de um dos seus trabalhos. Levarei essa experiência em mim.

Aos professores Alexandre Emerick e Milton Esteves, pelo aceite do convite e pelas observações essenciais para o desenvolvimento dessa pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes, à todos os professores e colegas de turma.

À CAPES, pelo apoio financeiro na pesquisa.

RESUMO

A presente pesquisa reflete sobre os modos de participação e evocação de memórias que ocorrem em trabalhos da artista brasileira Josely Carvalho, em especial, as instalações: *Nidus Vitreo* (2010), *Vidro de Cheiro* (2011) e *Diário de cheiros: passagens* (2011). Para abordarmos a produção da artista, estruturamos a pesquisa em três etapas, sendo a primeira: a apresentação de um panorama da história da arte por meio de um recorte que demonstre as modificações do campo, da figura do espectador, dos modos de apreensão de um trabalho e o surgimento de participações que envolvem os diversos sentidos do corpo e trazem para a experiência o repertório pessoal do participante. No segundo momento, abordamos o tema memória, seus significados, a sua ligação com o olfato e sua presença na arte. Por fim, iniciamos a abordagem da produção de Josely Carvalho que em sua extensa produção, iniciada na década de 70 nos Estados Unidos, discutiu sobre diversos temas, tais como guerras, a figura da mulher, a ideia de abrigo, dentre outros. Diante de uma escassez de estudos em relação à produção de Josely Carvalho, recorreremos ao levantamento de materiais, como entrevistas, catálogos, o que tornou possível verificar a gradativa aparição do odor, da incorporação do repertório pessoal do público e da participação na carreira da artista. Os nexos existentes em sua produção, e apresentados nesta dissertação, nos revelam como a memória olfativa passou a se tornar tema principal em uma série da artista: *Diary of Smells*. Por meio de uma investigação, verificamos que o convite à participação se une às memórias olfativas do público, ocorrendo de formas distintas, tanto pela forma em que essas memórias são evocadas, por meio do ato consciente de recordar ou pelo contato com um odor, e incorporadas, pela artista ou pelo próprio público, quanto pelas participações que ora ocorrem no processo de elaboração de instalações, ora no período em que uma instalação é exposta.

PALAVRAS-CHAVE: Josely Carvalho; Participação; Memória Olfativa; Odor; Instalação.

ABSTRACT

The present research reflects on the ways of participation and evocation of memories that occur in works of the Brazilian artist Josely Carvalho, especially the installations: *Nidus Vitreo* (2010), *Vidro de Cheiro* (2011) and *Diário de Cheiros: passagens* (2011). In order to approach the artist's work, we structured the research in three stages, the first being the presentation of a panorama of the history of art through a clipping that demonstrates the modifications of the field, the figure of the spectator, the ways of apprehending a work and the emergence of participations that involve the various senses of the body and bring to the experience the personal repertoire of the participant. In the second moment, we approach the theme memory, its meanings, its connection with smell and its presence in art. Finally, we began the approach of Josely Carvalho's work, who in his extensive production, started in the 1970's in the United States, discussed various topics such as wars, the figure of women, the idea of shelter, among others. Faced with a shortage of studies in relation to the production of Josely Carvalho, we resorted to the collection of materials, such as interviews, catalogs, which made it possible to verify the gradual appearance of the odor, the incorporation of the personal repertoire of the public and participation in the artist's career. The links in her production, and presented in this dissertation, reveal to us how the olfactory memory came to become the main theme in an artist series: *Diary of Smells*. Through an investigation, we find that the invitation to participate is united with the olfactory memories of the public, occurring in different ways, both by the way in which these memories are evoked, by the conscious act of remembering or by contact with an odor, and incorporated by the artist or by the public itself, as well as by the participations that sometimes occur in the process of elaboration of installations, sometimes during the period in which and installation is exposed.

KEYWORDS: Josely Carvalho; Participation; Olfactory Memory; Odor; Installation

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 - Marcel Duchamp. *Milha de fio*, 1942. Vista da instalação. Foto: John D. Schiff..... p.21
- Figura 2 - Dan Flavin. *The Nominal Three (to William of Ockham)*, 1963. Instalação. Fonte: <http://www.museoreinasofia.es/>..... p.24
- Figura 3 - Bruce Nauman. *Corridor*, 1970. Instalação. Fonte: <https://www.guggenheim.org/artwork/3153>..... p.26
- Figura 4 - Dick Higgins. *Danger Music n°2*, 1962. Performance. Fonte: <https://historyofourworld.wordpress.com/2009/12/02/fluxus-fluxus-1995/>..... p.27
- Figura 5 - Lygia Clark, *Caranguejo (Bicho)*, 1960. Fonte: <http://www.lygiac Clark.org.br>.....p.33
- Figura 6 - Hélio Oiticica, *Grande Núcleo composto por: NC3, NC4 E NC6*, 1960. Fonte: <http://www.heliooiticica.org.br>..... p.34
- Figura 7 - Hélio Oiticica, *B31 Bólido Vidro 14 “Estar”*, 1965-66. Fonte: <http://www.heliooiticica.org.br>..... p.35
- Figura 8 - Hélio Oiticica. *Parangolé P1, Capa 1*, 1964. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>..... p.36
- Figura 9 - Máscaras Sensoriais expostas na retrospectiva *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988* no MOMA, Nova York. Fonte: <https://www.moma.org/>..... p.42
- Figura 10 - Lygia Pape, *Roda dos prazeres*, 1967. Porcelanas, conta-gotas, líquidos e corantes. Fonte: <http://www.artinamericamagazine.com/>..... p.44
- Figura 11 - José Rufino, *Respiratio, 1995*. Fotografia de Rodolfo Athayde. Fonte: <http://www.joserufino.com/site/obras/>..... p.54
- Figura 12 - Ataúde de luz com imagens. Fonte: http://www.joselycarvalho.net/work_objects.htm. p.58
- Figura 13 - Ataúde de luz com fragmento do diário do soldado. Fonte: Catálogo de exposição *Tempos de Luto*..... p.59
- Figura 14 - Josely Carvalho. Livro de artista *Diary of Images: It's still time to mourn*, 1992. Fonte: Catálogo *Cirandas*..... p.60
- Figura 15 - *It's Still Time to Mourn: A Memorial Tent, 1991*. Fonte: Catálogo de exposição *Tempos de Luto*..... p.61
- Figura 16 - *It's Still Time to Mourn: Dia Mater II, 1993*. Fonte: Arquivo da artista..... p.62

Figura 17 - <i>The Silkscreen Project</i> . Marcha pelo Desarmamento Nuclear, 1982. Fotografia de Josely Carvalho. Fonte: Catálogo de exposição <i>Tempos de Luto</i>	p.67
Figura 18 - Capa do Manual de Arte Gráfica. Fotografia da Autora. Fonte: Arquivo da artista.....	p.68
Figura 19 - Páginas do manual. Fotogradfia da autora. Fonte: Arquivo da artista.....	p.69
Figura 20 - Josely Carvalho. <i>A merenda</i> , 1985. Instalação. Fonte: Arquivo da artista.....	p. 72
Figura 21 - Josely Carvalho. <i>A merenda</i> , 1985. Instalação: Fonte: Arquivo da artista.....	p.72
Figura 22 - Josely Carvalho. <i>Kimchi</i> , 1998. Fonte: Arquivo da artista.....	p.73
Figura 23 - <i>Codex: dos sem teto</i> . Instalação. Fotografia de João Caldas. Fonte: http://www.joselycarvalho.net/work_installations.htm	p.74
Figura 24 - Apresentação sobre o <i>Livro das telhas</i> . <i>Webart</i> . Imagem extraída da internet. Fonte: http://bookofroofs.com/index.cfm	p.76
Figura 25 - Participação da autora na inserção de memória afetiva no site. Imagem capturada pela autora. Fonte: http://www.book-of-roofs.com/index.cfm	p.77
Figura 26 - Josely Carvalho. Fotografia da série <i>Bednests</i> , 2008. Fotografia da artista. Fonte: Arquivo da artista.....	p.78
Figura 27 - Josely Carvalho. <i>Architectando</i> , 2008. Foto: João Caldas. Fonte: http://www.joselycarvalho.net/	p.79
Figura 28 - Josely Carvalho. <i>Architectando: Elias's Nest</i> , 2009. Foto: João Caldas. Fonte: http://www.joselycarvalho.net/	p.80
Figura 29 - Imagem do blog <i>Diary of Smells</i> . Postagem de 2010. Fonte: www.diaryofsmells.com	p.82
Figura 30 - Josely Carvalho. <i>Nidus Vitreo</i> , Instalação. 2010. Fonte: http://www.joselycarvalho.net	p.83
Figura 31 - Josely Carvalho. <i>Nidus Vitreo</i> , Instalação. 2010. Fonte: http://www.joselycarvalho.net	p.84
Figura 32 - Josely Carvalho. Sala com fotografias e projeção do vídeo <i>Não posso cheirá-lo</i> . Fonte: http://www.joselycarvalho.net/	p.85
Figura 33 - Josely Carvalho. <i>Livro de cheiros</i> , 2011. Instalação. Fotografia de Tom Boechat. Fonte: Catálogo da exposição <i>URU-KU as disciplinas esquecidas</i>	p.88

- Figura 34 - Josely Carvalho. *URU-KU as disciplinas esquecidas*, 2011. Instalação de cheiro, galhos e vídeo. Imagem com a artista ao centro. Fotografia de Tom Boechat. Fonte: Catálogo da exposição..... p.89
- Figura 35 - Frascos 009, 062 e 066 da instalação *Vidro de Cheiro*, 2011. Fotografia de Josely Carvalho. Fonte: Arquivo da artista..... p.90
- Figura 36 - Josely Carvalho. *Vidro de Cheiros*, 2010. Instalação. Fonte: Catálogo da exposição..... p.91
- Figura 37 - Josely Carvalho. *Vidro de Cheiros*, 2011. Frascos vazios. Fotografia de Josely Carvalho. Fonte: Arquivo da artista..... p.92
- Figura 38 - Josely Carvalho. *Passagens*, 2011-2012. Ninho de galhos de resina. Fonte: <http://www.joselycarvalho.net>..... p.93
- Figura 39 - Josely Carvalho. *Passagens*, 2011-2012. Dispersores de odores. Fonte: <http://www.joselycarvalho.net>. p. 94.
- Figura 40 - Josely Carvalho. *Passagens*, 2011-2012. Projeção de texto e artista ao centro. Fonte: <http://www.joselycarvalho.net>..... p.94
- Figura 41 - Josely Carvalho. *Vidro de Cheiro*, 2011. Instalação *in progress*. Fonte: <https://diaryofsmells.com>..... p.95
- Figura 42 - Frascos 511m 513 e 493 da instalação *Vidro de Cheiro*. Fotografias de Josely Carvalho. Fonte: Arquivo da artista..... p.96
- Figura 43 - Frasco 505, *Cheiro de Praça*. Imagem da internet. Fonte: <http://www.joselycarvalho.net/blog/diaryofsmells/index.php/archives/date/2012/03>..... p.96

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 12
I. A AMPLIAÇÃO DE CATEGORIAS E MUDANÇAS NO CAMPO DA ARTE: Do espectador ao participante	p. 16
I.1. As décadas de 60 e 70 e o surgimento de novos espectadores	p. 22
II.2. O contexto brasileiro e as relações ampliadas entre público e trabalhos.....	p.28
II.3. Participações que perpassam os sentidos rumo ao repertório pessoal do participante.....	p.37
II. REFLEXÕES SOBRE O TEMA MEMÓRIA	p.48
II.1. Significados e apontamentos sobre modos de evocação	p.48
II.2. A memória na Arte	p.52
III. JOSELY CARVALHO: Participação e memórias olfativas	p.65
III. 1. Caminhos múltiplos: A aparição do odor, da incorporação do repertório do público e da participação na produção da artista.....	p.66
III.2. <i>Diary of smells</i> : A participação do público na evocação de memórias olfativas.....	p.77
III.2.1 Instalação <i>Nidus Vitreo</i> (2010, RJ)	p.81
III.2.2 Instalação <i>Vidro de Cheiro</i> (2011, ES)	p.86
III.2.3 <i>Diário de Cheiros: passagens</i> (2011, SP)	p.93
V. CONSIDERAÇÕES FINAIS	p.99
VI. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p.102

INTRODUÇÃO

A artista brasileira Josely Carvalho, nascida em 1942 em São Paulo, é reconhecida internacionalmente pela sua vasta produção artística, iniciada na década de 70, nos Estados Unidos. Vive no eixo Rio de Janeiro-Nova Iorque, participou de diversas exposições coletivas e individuais em importantes instituições, tais como: Museu de Arte Moderna de Nova York (1988), Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (2009), Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (2010), só para citar alguns. Em sua produção, que compreende trabalhos desenvolvidos em diversas técnicas - fotografias, instalações, livros de artistas, etc.-, temas globais e culturais são abordados, levantando reflexões, por exemplo, sobre as guerras, a figura da mulher no mundo, a falta de moradia e a memória coletiva e individual.

Diante de muitos trabalhos da artista, um fato chamou a atenção: a abordagem do odor, que já aparecera em instalações das décadas de 80 e 90, passa a ser trabalhada de maneira diferente em instalações realizadas a partir dos anos 2000, em sua série de trabalhos *Diary of Smells* (Diário de Cheiros). Um odor passará a ser exalado de um ninho construído pela artista com galhos de resina, outros serão exalados em dispersores de cheiros. Nos trabalhos, tanto em forma física quanto conceitual, ele será um meio de evocação de memórias olfativas, diferindo, então, os modos em que o público as acessa e as experiências vividas. A produção desta época terá a memória olfativa em sua base e proporcionará experiências que convidam à rememoração dos espectadores o que, também, dependendo do trabalho, abrirá para a possibilidade de se tornar o público participante.

As modificações ocorridas no campo da arte, das formas de apreensão, a aproximação entre arte e vida, o suscitar dos sentidos do corpo do espectador na experiência com os trabalhos, questões emergentes na produção da artista, contribuíram para que se estabelecesse uma pluralidade de temas, materiais e abordagens do campo da arte contemporânea. Além disso, a escolha por esta artista dá-se pelo fato dela criar uma relação entre o tema “memória”, que se tornou recorrente na arte contemporânea, principalmente a partir da década de 90, e o da “participação” em trabalhos de arte, que possui destaque em produções de diversos artistas nas décadas de 60, mas que no trabalho dela ocorre pela exploração do olfato.

Mesmo diante de uma produção tão rica e vasta apresentada em diversas exposições, ao buscarmos estudos acerca da produção da artista, nos deparamos com uma certa carência de

textos mais aprofundados, como próprios a artigos, dissertações, por exemplo, que tenham a produção de Josely Carvalho como tema. Portanto, esta pesquisa surge como uma possibilidade de ampliar a discussão acerca dos trabalhos da artista, tendo em vista os diversos temas que podem ser estudados, objetivando o desenvolvimento de um estudo que reflita sobre as participações e a evocação de memórias olfativas do público em sua produção.

A metodologia utilizada se baseou no levantamento de materiais textuais e imagéticos, como catálogos de exposições, textos – alguns ainda não publicados- escritos pela artista e por vários críticos como Kátia Canton, Paulo Herkenhoff e Arlindo Machado e também pela educadora Ana Mae Barbosa, imagens do arquivo pessoal da artista, bem como do seu site¹ e textos relativos aos temas presentes em sua produção artística. Também foi necessária a realização de uma entrevista com a própria Josely Carvalho em que foram elucidados diversos pontos, o que se mostrou extremamente útil para o entendimento da produção e para o desenvolvimento dos diálogos e reflexões nesta pesquisa. Sendo assim, realizamos, também, uma fundamentação teórica que abarca transformações do campo da arte, do tema memória e do sentido do olfato. Portanto, estruturamos essa pesquisa em três capítulos afim de que o leitor possa identificar diálogos e conexões com o conteúdo histórico e teórico e demais abordagens nas análises referentes à produção da artista, que se encontram no terceiro e último capítulo

Por meio de um panorama apresentado no primeiro capítulo, observaremos como a ampliação das categorias pintura e escultura, das transformações nas formas de apreensão dos trabalhos, de sua exposição, assim como o rompimento com preceitos modernos originaram trabalhos que criaram diálogos com o corpo do espectador alterando sua posição de contemplação, ou seja, acarretaram transformações na relação entre espectador-obra. Para essa abordagem, recorreremos a leituras de livros e textos como os de O’Doherty (2002), De Duve (2003), Batchelor (2001), Fried (2002), Greenberg (2013), bem como os de artistas, como Judd e Morris (2006), dentre outros. Se, até o período moderno, a visão era o principal sentido utilizado nesta relação que se dava na contemplação, notaremos como diversos artistas, mais especificamente a partir da década de 60, passarão a elaborar trabalhos que necessitam de outros sentidos do corpo para que sejam acionados, experimentados, seja ao vestir o próprio trabalho, como nos *Parangolés* de Hélio Oiticica, seja pelo estímulo ao toque para a exploração das formas, como nos *Bichos* de Lygia Clark, e que deslocam o espectador de sua

¹ Endereço do site da artista: <http://www.joselycarvalho.net/>

posição para a condição de *participador*. A investigação relativa às transformações ocorridas no contexto brasileiro e que configuraram o contexto em que surgiram tais trabalhos tem como base textos como os de Gullar (1999, 2007, 2010), Brito (1999) e Lopes (2010). Quando, por meio de vivências sensoriais, a participação incorpora o ato do participante no trabalho, envolvendo também seu repertório pessoal, notamos que o objeto se torna um mediador da experiência que tem como ponto de atenção o indivíduo que o vivencia. Nesse processo de mediação, sons, odores, gostos serão explorados, possibilitando uma participação sensorial que se comunique com o íntimo do participante, com a história, impressões que ele carrega construídas pelo contato com o mundo, com a sua memória. Para esta abordagem, traçaremos diálogos com Pedrosa (2007), textos e conceitos de Oiticica, trabalhos e textos de Clark e Lygia Pape, bem como a ideia da arte poder ser um instrumento de educarmos o sensível, influenciando em nossa percepção de mundo, a partir da *educação (do) sensível* de Duarte Jr (2000).

No segundo capítulo, investigaremos o conceito de memória, seus significados, refletiremos sobre alguns modos de sua evocação e buscaremos realizar reflexões sobre a memória olfativa estabelecendo conexões com o que o escritor francês Marcel Proust denomina como *memória voluntária* e *memória involuntária* em seu romance *Em busca do tempo perdido*. Com base nesses diálogos, veremos que a memória necessita de um meio para que possa ser ativada, evocada, podendo o odor ser um deles. Logo, refletiremos sobre o tema memória na arte conectando questões abordadas a exemplos de trabalhos, tais como os da artista canadense Janeth Cardiff e da própria Josely Carvalho. Para um aprofundamento das questões relativas a este aspecto foram feitas leituras de autores como: Simson (2003), Pollak (1992), Foster (2011), Seemann (2002), Proust (2006) Canton (2009), Mesquita (1998), Herzberg (1993), dentre outros.

Por fim, o terceiro capítulo se concentra na abordagem dos temas “participação” e “memória” na produção de Josely Carvalho. Através de análises feitas a partir de um recorte em sua carreira, poderemos constatar: como as memórias da artista estão presentes nos trabalhos, bem como a forma que se inicia a incorporação das histórias de outras pessoas ao cerne dos mesmos; a gradativa atenção dada ao olfato e a aparição do odor de forma conceitual e em presença física; o surgimento do convite à participação e como os espectadores passam a se tornar participantes, agentes, ao compartilhar suas memórias olfativas. Ao final, direcionaremos a atenção para três instalações: *Nidus Vitreo* (2010), *Vidro de Cheiro* (2011) e

Diário de Cheiros: Passagens (2011). A produção em questão é abordada, mais especificamente neste capítulo, de forma que se tornem claros os pontos de confluência entre as modificações na arte e os temas abordados, gerando, assim, reflexões sobre essas participações que rumam para o repertório pessoal do público, para as suas memórias olfativas e que resgata um sentido por muito tempo menosprezado, o olfato.

1.A AMPLIAÇÃO DE CATEGORIAS E MUDANÇAS NO CAMPO DA ARTE: Do espectador ao participante

Este capítulo tem como finalidade apresentar transformações que alteraram a experiência do indivíduo com obras através de um panorama histórico e teórico sobre modificações ocorridas dentro do campo da arte. A fim de proporcionar ao leitor uma via de imersão à reflexão acerca dessas transformações que se sucederam com a ampliação do campo, mudanças de paradigmas, iniciamos a discussão abordando a pintura que, por muito tempo, foi compreendida como um meio de captação do real ou, em um sentido figurado, uma janela do mundo.

Nos antigos salões de arte, do século XIX, as pinturas eram expostas próximas umas das outras como se fôrassem a parede. A separação entre elas se dava por molduras grossas que serviam como verdadeiros limites para o que estava representado na tela, encerrando assim o seu conteúdo. Como nos coloca Bryan O’Doherty, em seu livro *No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte*, “cada quadro era encarado como uma entidade independente, totalmente isolado de seu releu vizinho por uma moldura pesada ao seu redor e todo um sistema de perspectiva em seu interior” (2002, p. 06).

Como nesse sistema era criado um campo ilusório, o espectador diante do quadro entendia que esse se encerrava no choque entre a borda, moldura e parede que fora criado pelo artista através de organizações de formas e cores sob uma perspectiva, um cone espacial.

A pintura se assemelha, então, como citado, a uma janela do mundo. O ilusionismo nas pinturas, criado pelos antigos mestres, possibilitava ao espectador que, através da imaginação, caminhasse pela perspectiva. Como explana O’Doherty sobre a ilusão criada pela pintura neste período, quanto maior fosse a ilusão, organizada pela perspectiva, “maior a atração para o olho do espectador. O olho é abstraído do corpo estático e projeta-se de dentro do quadro como um procurador em miniatura, para viver e verificar as interações de seu espaço (2002, p. 09).

Com a chegada da fotografia, “[..] inventada em 1820 e aprimorada em 1839, a partir de experiências de Niépce, Tablot e Daguerre [...]” (CANTON, 2009, p. 19), a imagem, antes captada pelo artista em uma pintura, agora passa a ser apreendida pela máquina de forma mais rápida, projetando “a imagem do real numa superfície bidimensional [...]” e uma “sensação de

maior veracidade da imagem produzida” (GONZAGA, 2012, p. 75-76).

É importante ressaltar que a produção dos artistas reflete, também, a sociedade da sua época, o sistema em que está inserida, os pensamentos que envolvem o período histórico, político, econômico e social em que se desenvolvem. No século XIX, o ensino de arte vigente era acadêmico, “baseado na observação da natureza e na imitação da arte do passado” (DE DUVE, 2003, p. 93). Porém,

Com a industrialização e o levante social, o progresso científico e as transformações ideológicas avançavam, o até então estável sistema social foi desintegrado e, praticamente, toda a artesanaria destruída.

Os exemplos do passado perderam a credibilidade: em arte e em todos os lugares os vínculos da tradição haviam-se partido.[...] A vanguarda estava lançada. A pintura e escultura afastaram-se progressivamente da observação e da cópia de modelos exteriores e se voltaram para a observação e imitação de seus próprios meios de expressão (DE DUVE, 2003, p. 93).

A pintura, como mencionado, passa a entrar, assim como a escultura, em um processo de reinvenção, sendo encontrada na ênfase de suas características a saída para o seu estabelecimento como meio. Segundo Gonzaga:

[...] o pincel que, espalha a tinta sobre a tela, deixa a marca do gesto do pintor; a pincelada, sinal indicial desse gesto, que identificava na singularidade rítmica de sua malha pictórica a caligrafia do realizador, caracterizando-se como marca autoral; a massa, o empasto de tinta, que corporificava a imagem emprestando-lhe carne; o próprio brilho das cores da tinta a óleo e do verniz, que conferiam uma vitalidade única a superfície pictórica, tudo isso garantia à pintura uma base material específica suficientemente sólida para sua sobrevivência (2012, p. 82-83).

A modificação do meio pintura não se deve, somente, a essa busca da reinvenção do próprio meio para sua sobrevivência, como uma necessidade de demarcação de território no campo da arte, mas, também se deve ao fato de pintores terem incorporado, em sua produção, especificidades da fotografia, como o recorte do assunto.

Na fotografia, há uma relação essencial do que é fotografado com a borda, pois, a sua localização “[...] é uma decisão primordial, já que compõe – ou decompõe – o que ela circunda. O enquadramento, a edição, o corte – estabelecendo limites – acabam tornando-se elementos importantes da composição” (O’DOHERTY, 2002, p. 10).

A pintura parece começar a pressionar a moldura devido às composições criadas por diversos pintores, atravessando-a e, de certa forma, parecendo gerar a necessidade de serem estabelecidas distâncias entre quadros expostos. O’Doherty menciona que as pinturas, como

por exemplo as de Whistler, Courbet, dentre outros, “[...] colocam-se entre a profundidade infinita e o achatamento” (2002, p. 10).

A forma de compor, rearranjar elementos dentro do quadro promovendo, aos poucos, um achatamento da pintura, o destaque da bidimensionalidade do suporte e quebra da perspectiva utilizada até então, parecem repelir um quadro do outro. Passa-se a se ter uma nova relação com a borda do quadro. Sobre essa relação, ao comentar sobre o Impressionismo, O’Doherty expõe que “o aprimoramento de um espaço raso literal (contendo formas inventadas, diferentemente do antigo espaço ilusório, que continha formas ‘reais’) exerceu mais pressão sobre a borda” (2002, p. 11-13). Agora, nota-se que a moldura passa a perder a sua função.

Em seu processo de reinvenção, a relação com o limite do quadro se modificando através da incorporação da visão do recorte da paisagem, junto à quebra do espaço ilusório associadas ao achatamento das cenas, a evidência de suas características, a pintura se modificara ao longo da história, o que acarretou, mais tarde, “no auge da busca de síntese e de autonomia da linguagem artística [...] as primeiras experiências com a abstração” (CANTON, 2009, p. 21-22), no abandono da representação figurativa.

Nota-se, então, ao chegarmos ao modernismo, iniciado na segunda metade do século XIX, como a visão do meio, neste contexto, difere da visão do contexto anterior. Em outras palavras,

O modernismo na arte representa o limite antes do qual os pintores dedicaram-se a representar o mundo como este se apresentava, pintando pessoas, paisagens e acontecimentos históricos como eles próprios se apresentavam ao olhar. Com o modernismo, as próprias condições de representação tornaram-se centrais, de modo que a arte de certa forma se tornou o seu próprio assunto (GREENBERG, 2013, p. 99).

A centralização nessas condições do meio e formas de representação culminam então no abandono da representação das coisas, no Abstracionismo ou arte não-figurativa. A mudança de visão do objeto representado, para os elementos que compõem a pintura e suas características, modificam a experiência do espectador diante da obra, pois, se antes a apreensão visual estava condicionada às perspectivas, ao ilusório, na pintura moderna é a tinta, a superfície e a materialidade da abstração que se destacam diante dos olhos. Como afirma o crítico Clement Greenberg:

A silhueta incompleta de uma figura humana, ou de uma xícara de chá, terá este efeito e, portanto, alienará o espaço pictórico da bidimensionalidade que é a garantia da independência da Pintura como arte. A tridimensionalidade é domínio da Escultura, e para preservar a sua autonomia, a pintura tem tido de, acima de qualquer coisa, despojar-se de tudo o que poderia partilhar com a Escultura. E é no curso do seu esforço para fazê-lo e não, repito, para excluir o representacional ou ‘literário’, que a Pintura se tornou abstrata (2013, p. 99).

Então, a arte segue em direção à definição de suas categorias que firmam e afirmam suas especificidades. Greenberg comenta que o cerne do Modernismo está na utilização dos processos próprios de uma disciplina a fim de criticá-la, não para arruiná-la, mas com o objetivo de consolidá-la em seu campo (2013, p. 96). Logo, para não estar atrelada a qualquer outra atividade, as artes teriam que demonstrar que “[...] a espécie de experiência que forneciam era válida em si mesma, não devendo ser obtida através de qualquer outra espécie de atividade” (GREENBERG, 2013, p. 96). Argumentando a favor da especificidade, da pureza e autonomia da arte, como apontado por David Batchelor, as opiniões de críticos como Greenberg e Michael Fried, opostas a trabalhos que extrapolam as categorias, não causam surpresa. O autor comenta ainda que é difícil não olhar para tais reafirmações da autonomia das categorias da arte, por esses críticos formalistas, como “uma ação de retaguarda cada vez mais desesperada diante de um colapso amplamente experimentado das divisões convencionais entre categorias como pintura e escultura” (BATCHELOR, 2001, p. 64).

O direcionamento para a pureza do meio, assim como sua autonomia, passa a ficar em evidência. Como colocado por Greenberg, “tornou-se tarefa de autocrítica eliminar dos efeitos de cada arte todo e qualquer efeito que pudesse possivelmente ser emprestado dos meios, ou pelos meios de qualquer outra arte” (GREENBERG, 2013, p. 97). A incumbência da arte passa a ser a de chegar à sua autonomia. Assim, o crítico considera os quadros de Manet como a primeira produção modernista “[...] devido à franqueza com que declaravam as superfícies sobre as quais estavam pintados”, e cita, como exemplos dessa continuidade, os impressionistas que renunciaram tanto às camadas como à polidez da pintura para que não houvesse dúvida para o observador de que as cores advinham de tintas provenientes de tubos e potes (GREENBERG, 2013, p. 98).

Através do discurso de Greenberg, nota-se, então, a confluência de alguns pontos relevantes no modernismo: a pureza dos meios e a autonomia do objeto de arte. Notamos que, mesmo com essas modificações, que se refletem na alteração de modos de fruição de uma obra, ainda há a primazia da visão.

O modelo de instituição de arte nesse período, por exemplo, denominado como *cubo branco* por O’Doherty (2002), era um espaço reservado para contemplação de obras. Neutro e incontaminável de interferências internas e externas, a instituição isolava a obra e a legitimava como arte. Diante de obras restringidas ao toque, como objetos sagrados dentro de um espaço arquitetado com preceitos rigorosos como um espaço religioso, a interação do espectador se dava, como ressaltado, pela visão. O surgimento do *cubo* interferiu na redefinição de um observador/espectador que contemplava as obras. Segundo O’Doherty, “o espaço modernista redefine a condição do observador; mexe com sua autoimagem” (2002, p. 36).

Porém, em um retorno à história, nos é apresentado, já no início do século XX, trabalhos em que os limites entre as especificidades dos meios, tanto da pintura, quanto da escultura – que possui como características a tridimensionalidade e a utilização de materiais específicos – são extrapolados.

O estabelecimento de novas relações entre obras e espectador podem ser vistas, por exemplo, já no final da década de 30, quando o artista Marcel Duchamp, em sua obra *1200 sacos de Carvão na Exposição Internacional do Surrealismo*, através de intervenções, inverte a ideia de chão e teto com o preenchimento do teto da galeria com sacos e um braseiro falso no chão (O’DOHERTY, 2002, p. 75). Sobre este ato, comenta O’Doherty:

Ao expor o efeito do contexto na arte, do continente no conteúdo, Duchamp percebeu uma área da arte que ainda não havia sido inventada. Essa invenção do contexto deu início a uma série de intervenções que “desenvolvem” a ideia do recinto como uma peça única, boa para ser manipulada como um balcão de estética. Desse momento em diante, há um vazamento de energia da arte para o que a rodeia. Com o tempo, a relação entre a literalização da arte e a mitificação da galeria cresce inversamente (O’DOHERTY, 2002, p. 75-76).

O mesmo artista realiza outra intervenção, *Milha de fio*, no início da década de 40, na mostra *Primeiros Documentos do Surrealismo*. Nesta, fios ocupam a exposição, seguindo em diversas direções, com diversas tensões entre trabalhos de outros artistas e a arquitetura. Nas duas intervenções, Duchamp parece reposicionar o espectador, que até então estava habituado a se manter em frente a uma obra com olhar direcionado para as paredes. Assim, suscita-se que o olhar do espectador volte-se para o teto e o chão, espaços ainda não explorados por outros artistas na época. A experiência frente ao trabalho ganha outra forma, outra temporalidade e modo de interação. Na segunda instalação, abre-se a possibilidade de um olhar por entre os fios, um ato de descoberta de limites entre uma obra e outra, uma não completude visual da mostra no qual o espectador presencia o diálogo aberto entre as obras e o espaço expositivo.

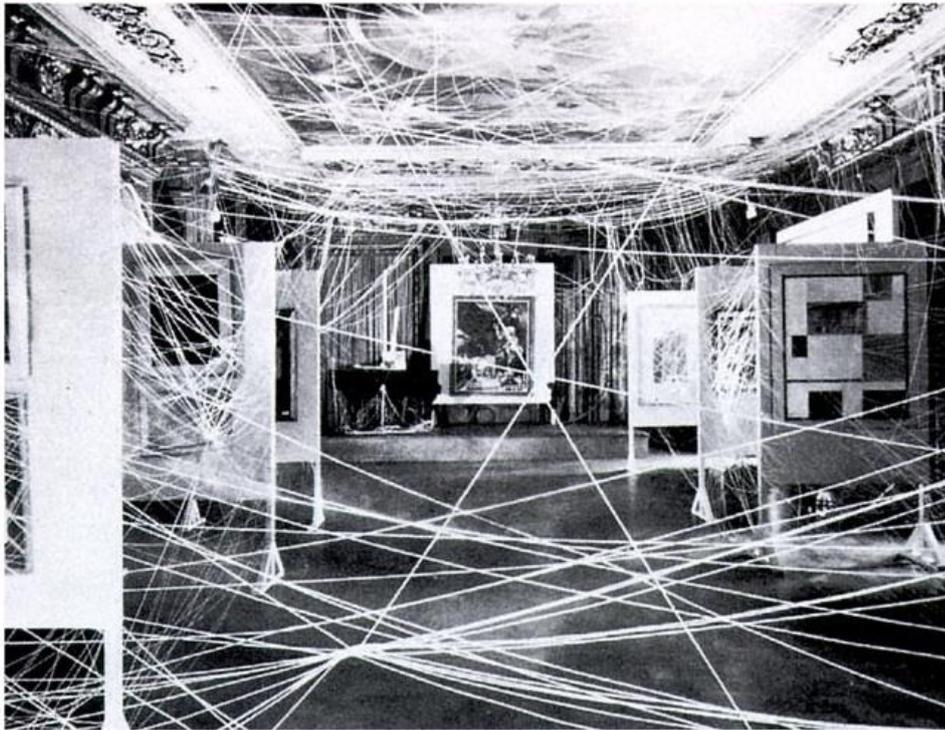


Figura 1 - Marcel Duchamp. *Milha de fio*, 1942. Vista da instalação. Foto: John D. Schiff.

Duchamp ainda utiliza objetos cotidianos, advindos da indústria e seriados, compra-os e os designa como arte: Surgem os *readymades*. Seu primeiro *readymade*, *Roda de Bicicleta* (1913), era composto por um banco com uma roda de bicicleta em cima, já a *Fonte* (1917) era uma peça de porcelana de mictório masculino. Com os *readymades*, Duchamp coloca diversas questões para o espectador, pois a apreensão do trabalho não pode se limitar mais às suas qualidades estéticas. O trabalho não fora produzido pelas mãos do artista, mas retirado do cotidiano e inserido em outro contexto adquirindo outra significação. Tal como afirma Archer:

Com os *readymades*, Duchamp pedia que o observador pensasse sobre o que definia a singularidade da obra de arte em meio à multiplicidade de todos os outros objetos. Seria alguma coisa a ser achada na própria obra de arte ou nas atividades do artista ao redor do objeto? Tais perguntas reverberaram por toda a arte dos anos 60 e além deles (2001, p. 03).

Podemos pensar, também, como a utilização de elementos ordinários gera uma aproximação entre arte e vida e, como consequência, uma aproximação com o espectador e sua realidade. O'Doherty comenta que a obra de Pablo Picasso, *Natureza Morta com palhinha de cadeira*, de 1911, por exemplo, “marca uma passagem ‘através do espelho’ do espaço da pintura para o mundo secular, o espaço do espectador” (O'DOHERTY, 2002, p. 33). Sobre a colagem e suas reverberações que atingem esse espectador, o autor comenta:

A colagem faz a superfície do quadro tornar-se opaca. Atrás dele existe simplesmente uma parede, ou um vazio. À frente há um espaço aberto, no qual a percepção que o espectador tem de sua própria presença torna-se um espectro cada vez mais palpável. Expulso do Éden do Ilusionismo, mantido afastado pela superfície literal do quadro, o espectador fica enredado nos vetores confusos que definem provisoriamente a sensibilidade modernista (O'DOHERTY, 2002, p. 35).

O duo pintura/escultura gradativamente passa a ser desafiado pelas colagens cubistas, pela performance futurista e os eventos do dadaísmo, além da fotografia, como já vimos, que requeria sua posição no campo da arte (ARCHER, 2001, p. 01).

Com essas breves explicações, podemos verificar que a figura do espectador, já no início do século XX, passa a presenciar uma pluralidade na produção artística pela extrapolação dos limites desse sistema, ou seja, há “uma decomposição das certezas quanto a este sistema de classificação” (ARCHER, 2001, p. 01) antes consolidado, trazendo outras questões e novos deslocamentos em relação à posição do lugar comum de apreensão e reflexão do espectador.

Quando, a partir da década de 50, artistas realizam trabalhos que suscitam novas formas de experiências no espectador, deslocando-o de uma posição de passividade e/ou contemplação retiniana para uma conscientização do mesmo, agora participativo, torna-se evidente uma cisão no pensamento moderno. Gradativamente, veremos que as modificações no campo artístico seguem em direção oposta ao que se é defendido por críticos formalistas, como a pureza e a autonomia da arte.

I.1 As décadas de 60 e 70 e o surgimento de novos espectadores

No texto *Arte e Objetividade* de Michael Fried, crítico norte-americano, também com suas raízes no formalismo, nos é apresentada uma discussão teórica que traz a distinção entre a obra moderna e as produções minimalistas, chamadas por ele de literalistas ou arte literal. Os trabalhos dos minimalistas não seguem os preceitos estéticos de categorias como pintura e escultura. Portanto, recebeu críticas de Fried, como podemos ver a seguir:

Especificamente, a arte literalista não se autoconceitua nem como uma nem como outra; ao contrário é motivada por restrições específicas ou, pior que isso, a ambas; e aspira, talvez não exata ou imediatamente, a deslocá-las, mas pretende, de um modo ou de outro, estabelecer-se como uma arte independente, em ambas fundamentada (FRIED, 2002, p. 132).

Esses trabalhos, apresentados por Donald Judd como *Objetos específicos*, por exemplo, estabelecem novas formas de relação entre trabalho, espectador e espaço, mudanças essas que se dão de formas múltiplas na percepção, interação e experiência do público. Tal deslocamento desta posição do espectador juntamente com o fato do trabalho não se enquadrar em uma categoria específica, à medida que se diluem as fronteiras das categorias, leva Fried a definir a existência de uma condição de teatralidade nessa produção minimal, devido a existência de uma *presença* criada por esses trabalhos que é, para o crítico, “[...] basicamente um efeito ou uma qualidade teatral – uma espécie de presença de *palco*” (FRIED, 2002, p. 136). Nesta aproximação com o teatro, esses trabalhos passam a atrelar-se, na visão de Fried, a uma condição de não-arte.

A redefinição do papel do espectador ocasiona um distanciamento quanto ao modo de se relacionar com a arte da era moderna, quanto à experiência do indivíduo com as obras. Fried coloca essa situação como uma “sensibilidade literalista” sendo esta “[...] teatral porque [...] está interessada nas circunstâncias factuais em que se dá o encontro do observador com o trabalho [...]” (FRIED, 2002, p. 134). É nesse encontro que residem as diferenças em relação à produção no moderno, pois, a partir de então, estabelecem-se novos modos de fruição do indivíduo a partir de novas experiências, tanto em relação a materiais, a questões espaciais e de duração².

Como declara Donald Judd, “a metade, ou mais, dos melhores novos trabalhos que se têm produzido nos últimos anos não tem sido nem pintura nem escultura” (JUDD, 2006, p. 96). Nessas produções, na alteração dos diversos pontos de vista, percebe-se o movimento e o tempo presente de obra, espaço e espectador. Não mais se está frente a uma obra, no caso da pintura, a partir de uma determinada posição, ou de uma escultura com o seu tempo e significados em si, mas a relação do corpo do espectador, embutido de movimento, e a obra é construída dentro deste tempo relacional. A temporalidade se altera, a visão deixa de ser o sentido único para a apreensão.

² Fazemos referência, aqui, a *presentidade*, comentada por Robert Morris, artista norte-americano e uma das maiores referências do Minimalismo, em seu ensaio dos anos 70, *O tempo presente no espaço*. Nesse ensaio, Morris realiza reflexões acerca da produção artística dessa mesma época e ressalta: “O que desejo juntar, para o meu modelo de presentidade, é a inseparabilidade íntima da experiência do espaço físico e daquele de um presente continuamente imediato. O espaço real não é experimentado a não ser no tempo real. O corpo está em movimento, os olhos se movimentam interminavelmente a várias distâncias focais, fixando inúmeras imagens estáticas ou móveis. A localização e o ponto de vista estão constantemente se alterando no vértice do fluxo do tempo (2006, p. 404).

Logo, a diversidade de formas, materiais utilizados e poéticas afastam-se, cada vez mais, do formalismo estabelecido anteriormente e da contemplação do espectador. São instalações com tubos de luz fluorescente reconfigurando cantos de sala, a expansão da cor, objetos talhados em madeira revelando formas seriadas e simétricas, sem pedestal, sem alusões ou ilusões, gerando novas possibilidades de percepção no indivíduo. Como é colocado por Batchelor, os materiais utilizados nos trabalhos “[...] não são disfarçados ou manipulados para parecer algo que não são. Nenhum desses trabalhos está emoldurado ou colocado num pedestal. Eles não são separados por tais expedientes do espaço do espectador” (BATCHELOR, 2001, p. 11-12).

Batchelor comenta, ainda, que os mesmos não são construídos através do entalhe, do ato de esculpir, mas sim dispostos e agrupados. Também não eram compostos por materiais ligados ao que estava estabelecido como artístico, ou seja, não eram adquiridos em lojas de artesanato ou pintura. Eram compostos de tijolos, madeira, alumínio, entre outros materiais (BATCHELOR, 2001, p. 13), adquiridos em lojas especializadas em construção ou locais similares, por serem industriais.

Podemos pensar que muitas questões passam pela mente de um espectador durante o caminhar em uma instalação de Dan Flavin, por exemplo, onde a luz das lâmpadas contamina o entorno, se dissemina pelas paredes, reflete-se no chão e insere este espectador por completo neste ambiente. O dismantelamento da ilusão, a literalidade dos materiais e a forma que os trabalhos são dispostos, portanto, passam a dialogar diretamente com o corpo do espectador e exige seu reposicionamento, alterando o modo de apreensão dos trabalhos.



Figura 2 - Dan Flavin. *The Nominal Three (to William of Ockham)*, 1963. Instalação. Fonte:

<http://www.museoreinasofia.es/>.

Salvo diferenças específicas de cada produção dos artistas, que não convém a pesquisa, podemos ressaltar que a apreensão, as sensações causadas pela relação entre o espectador/observador com os trabalhos foram preocupações que resultaram na forma em que as instalações eram produzidas. Por exemplo, na produção do artista Robert Morris, dependendo da maneira em que os blocos acinzentados eram organizados, como na instalação *Sem título* exposta em 1964 na *Green Gallery* em Nova York, e os cubos espelhados ordenados, como na instalação *Sem título* exposta no ano seguinte na *Tate Gallery*, em Londres, várias percepções diferentes poderiam ser suscitadas no espectador. O interesse de Morris nessa relação que se dá entre espectador e trabalhos advém da aproximação do artista com escritos de Merleau-Ponty, em especial à sua *Fenomenologia da Percepção* (1945) (BATCHELOR, 2001, p. 24). Presente na base teórica do pensamento do artista, a filosofia de Merleau-Ponty não só contribuiu para a decisão das disposições e configurações dos trabalhos de Morris, mas também em relação à dimensão dos mesmos. Para o artista, os trabalhos em pequena dimensão estavam ligados ao ornamento, se aproximavam ao detalhe e à intimidade, porém, por outro lado, se alcançassem uma dimensão que ultrapassasse a escala humana, o espectador poderia ser “esmagado” pelo objeto. Ou seja, “grande, mas não gigante, era para Morris a dimensão adequada a um trabalho voltado para fora e para o público” (BATCHELOR, 2001, p. 25).

O diálogo com a dimensão do corpo humano será uma constante em instalações de arte pois passarão a inserir o espectador em um ambiente, alterando, até mesmo, a sua auto-imagem, como, por exemplo, ocorre na década de 70, em instalações de artistas como Bruce Nauman. Em *Corridor* (1969-1970), por exemplo, Nauman realiza uma instalação com paredes que formam corredores que são percorridos pelo espectador. Com instalações de câmera de vídeo e monitores ao final deles, o espectador interage com o seu caminhar de forma a estar envolvido em um ambiente propício para a percepção de si mesmo. O artista propicia um diálogo entre o corpo do espectador e sua própria imagem, uma presença do corpo real e filmado. Essa instalação “[...] exerce uma pressão sobre a idéia que o observador tem de si mesmo como ‘axiomaticamente coordenado’ - como estável e imutável em e para si mesmo” e “[...] esse sentido de um centro de movimento localizado no corpo do próprio observador é outra investida contra as convenções da escultura, tal como foram mantidas ao longo do século” (KRAUSS, 1998. p. 288).



Figura 3 - Bruce Nauman. *Corridor*, 1970. Instalação. Fonte: <https://www.guggenheim.org/artwork/3153>.

Há, então, uma consideração de um corpo sensível e um jogo entre a sua própria presença na relação com o trabalho. A imagem do espectador será colocada em xeque em diversas produções e de diferentes formas nas décadas de 60 e 70, tanto na alteração do tempo através de efeitos com câmeras e exibição de vídeos, como exemplificamos, como também na maneira que os trabalhos aproximarão a imagem desse espectador a do artista, como ocorreu em concertos do Grupo *Fluxus*. Em 1962, por exemplo, ao se apresentar em Wiesbaden, esse grupo, que se configurou “[...] como uma comunidade informal de músicos, artistas plásticos e poetas radicalmente contrários ao status quo da arte” (ZANINI, 2004, p. 11), iniciara uma nova forma de se fazer arte. Esse novo modo influiria na extrapolação de valores, conceitos e limitações estabelecidas, unia-se a arte à música, a incorporação de objetos cotidianos e ruídos e estreitava, por meio dos eventos promovidos, a distância entre artista e público.



Figura 4 - Dick Higgins. *Danger Music n°2*, 1962. Performance.
Fonte: <https://historyofourworld.wordpress.com/2009/12/02/fluxus-fluxus-1995/>.

Nesses eventos, “quase sempre, a distinção entre o ator e a audiência era embarçada (se não dissolvida), já que a audiência *tornava-se* o ator” (BATCHELOR, 2001, p.26), atingindo o que George Maciunas pretendia, “[...] uma arte feita de simplicidade, antiintelectual, que desfizesse a distância entre artista e não-artista [...]” (ZANINI, 2004, p.11-12). Na apresentação da ópera de Emmett Williams, por exemplo, o público, espectador, tornou-se participante do evento levantando-se de suas cadeiras, indo para o mesmo espaço ocupado então pelo grupo, o palco.

Como podemos ver, as produções dos artistas influenciaram na alteração da posição do espectador, tanto em formas de apreensão de trabalhos, em que o ato contemplativo e retiniano passa dar lugar a vivencia por meio do caminhar em trabalhos que afastam-se dos preceitos estéticos do modernismo, como instalações que inserem e dialogam com a dimensão do corpo, jogam com sua auto-imagem e suscitam, como em eventos do *Fluxus*, a participação como ator.

No contexto brasileiro, a partir da década de 50, devido a vários fatores, tais como o surgimento da Bienal de São Paulo, a chegada do Concretismo, as teorias que embasavam o

Grupo Ruptura e o Grupo Frente – provenientes desse movimento concreto-, várias foram as mudanças que ocorreram na produção artística do país. Veremos que, as diferenças existentes no pensamento de artistas que compuseram o Grupo Frente em relação a base teórica do Concretismo ocasionaram uma cisão do grupo. As produções desses artistas, como de Lygia Clark e Hélio Oiticica, rumarão para o corpo do espectador, suscitarão diferentes formas de vivência e apreensão dos trabalhos por meio dos sentidos, ocasionando deslocamentos, rompendo com o ato contemplativo aproximando-o, cada vez mais, da participação. Logo, dispomos de vários exemplos que enriqueceram o campo da arte e que corroboraram para diversas mudanças no mesmo e influenciaram e influenciam a produção contemporânea. Vejamos, a seguir, esse cenário.

I.2 - O contexto brasileiro e as relações ampliadas entre público e trabalhos

Assim como em vários países do mundo, o Brasil também começa a passar por uma transformação no panorama de sua produção artística em meados do século XX. Em outubro de 1951, surge a I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo que colaborou para o fortalecimento do interesse de artistas e intelectuais em relação à arte abstrata que já possuía como defensor, por volta de 1950, o crítico Mário Pedrosa. Nessa primeira Bienal, o suíço Max Bill³ apresentara sua *Unidade tripartida* e levara o prêmio de escultura. Esses dois eventos, o surgimento da bienal no MAM de São Paulo e a premiação de Bill foram importantes para o cenário artístico brasileiro pois, como afirma Gullar, a primeira, “[...] viria dar um impulso decisivo ao movimento nascente, proporcionando aos artistas e críticos brasileiros o conhecimento das obras abstratas ou concretas [...]” de diversos artistas da Suíça, e a segunda, a premiação, apontava “[...] a primeira grande vitória internacional da arte concreta numa exposição dessa natureza [...]” trazendo o foco para Max Bill “[...] cuja obra e cujas ideias iriam, a partir de então, influir profundamente no curso da arte brasileira” (GULLAR, 1999, p. 232).

Portanto, como é apontado por Almerinda Lopes no livro *Arte Abstrata no Brasil*, “a chegada do Concretismo ao país representava um avanço no pensamento e na renovação das

³ O termo *arte concreta* surgiu em 1930 com Theo Van Doesburg, neoplasticista holandês, colaborador de Mondrian no grupo de Stijl. Em 1936, Max Bill utiliza o termo para designar “[...] uma arte construída objetivamente e em estreita ligação com problemas matemáticos” (GULLAR, 1999, p.213). Mas, nesse tempo, essa manifestação da arte concreta ainda se dava de forma “[...] isolada, imprecisa, que só iria tomar corpo de movimento com a criação da Escola Superior da Forma, de Ulm, depois de 1951” (GULLAR, 1999, p.213).

gramáticas artísticas, considerando que até aquele momento as linguagens abstratas eram ignoradas pela grande maioria de nossos artistas” (LOPES, 2010, p. 46). Como afirma Gullar, estas manifestações do concretismo não surgiram em decorrência do desenvolvimento da pintura moderna brasileira, mas em reação a ela (GULLAR, 1999, p.232). Artistas, em São Paulo e Rio de Janeiro, rumaram em direção a esta tendência, “no campo da linguagem geométrica” (GULLAR, 1999. p. 215), formando, respectivamente, dois grupos que possuíam diferenças notórias entre si: Grupo Ruptura e Grupo Frente. A partir das influências do movimento concreto de Bill, cada grupo se configurara de maneira diferente, pois o grupo paulista se aproximava do dogmatismo estético, e o carioca a uma criação mais livre, não correspondendo a leis estéticas rigorosas e pré-estabelecidas. Assim, como afirma Lopes, “A poética postulada pelo Grupo Ruptura tinha vínculo com a teoria da pura visibilidade [...]” (LOPES, 2010, p. 56). Os artistas concretos do grupo de São Paulo, na aproximação e tentativa de inserção da arte na produção industrial,

Pensavam a arte como uma relação de causa e efeito: aplicação radical da teoria da percepção e da fruição artística, atividade racional e meramente intelectual, desconsiderando assim seu componente intuitivo ou subjetivo. [...] Embora as formas abstratas, como qualquer outro processo de percepção artística, produzam efeitos e relações de sentido que podem variar de indivíduo para indivíduo, para a racionalidade e a ortodoxia concretista, as mensagens devem ser objetivas, não abrindo brechas para o inefável, a individualidade e a intuição (LOPES, 2010, p. 56-58).

Já nas duas primeiras exposições dos artistas concretistas do Rio de Janeiro, percebia-se que:

Em contraposição àquilo que se propunham os concretistas paulistas, as experimentações estéticas construtivas dos cariocas [...] confirmavam que o Grupo Frente não obedecia a nenhum código estético rígido ou regras ortodoxas de construção da pintura e da escultura. [...] Ao invés de se fixar em teorias e conceitos preconcebidos, voltava-se para a busca de resultados e descobertas pessoais, razão por que seus membros preferiram dialogar com as ideias expressas por Merleau-Ponty, na sua *Fenomenologia da percepção*, e menos com a *Gestalt* [...] (LOPES, 2010, p.60).

Para melhor entendermos essas diferenças entre os grupos, tomemos em consideração que, em sua base, em Max Bill, a arte concreta se valeu da matemática, do conceito de forma, *Gestalttheorie*, da Bauhaus, onde “aprendera a despojar as formas de toda e qualquer aderência subjetiva, e descobri-la diretamente nas qualidades imediatas dos materiais” (GULLAR, 1999, p. 237), do “movimento *De Stijl*, e particularmente de Mondrian” de quem “herdou algumas idéias críticas básicas acerca da linguagem da pintura” (GULLAR, 1999, p. 236). A *Gestalttheorie*, teoria em que se apoiavam, não aponta diferenças “entre forma física e estrutura orgânica, entre forma como acontecimento exterior ao homem, sujeita às leis do

campo em que ela se situa, e a forma como significação que o homem apreende” (GULLAR, 1999, p. 238), divergindo então dos pensamentos do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, e sendo, portanto, criticada por ele. Gullar comenta que, ao criticá-la, Merleau-Ponty apresenta a diferença existente entre a estrutura orgânica e a forma física, o “comportamento da forma no meio físico e o seu comportamento na percepção” (GULLAR, 1999, p. 238). Ainda segundo o mesmo crítico, “a importância dessa crítica, para a arte, está em que ela reabre o problema da percepção ao invés de dá-lo como esgotado e decifrado” (GULLAR, 1999, p.239). Se os teóricos da Gestalt estivessem certos, não haveria outra direção para a arte seguir a não ser aquela tomada pelos pintores adeptos da arte concreta, pois, como o mesmo diz, “se o fenômeno da percepção está decifrado, se já sabemos como se percebe, não nos resta mais que ilustrar esse conhecimento” (GULLAR, 1999, p.239). Na visão de Gullar, seria isto que Max Bill fizera em seu trabalho *Quadrado branco*, que nos diz que a alteração de uma forma dentro de um sistema acaba por modificar toda a estrutura, ficando, portanto, esta obra restrita à “ilustração de um problema perceptivo” (GULLAR, 1999, p.239).

São essas diferenças existentes nas bases teóricas das produções dos artistas desses grupos, que se tornaram ainda mais evidentes na I Exposição de Arte Concreta que culminaram na cisão, posteriormente, de artistas neoconcretos com os postulados concretistas. Nesta cisão, a produção do grupo⁴ neoconcreto propõe “[...] o resgate da subjetividade e da significação expressiva da forma, da linha e da cor” (LOPES, 2010, p. 66) e se dirige a um olhar do artista perpassado pela cultura, pela abertura com o outro e sensível à percepção dos sentidos do corpo do público. Os neoconcretos se aproximam do campo da ambiguidade, do implícito, do não dito, “[...] preferem mergulhar na natureza das ambiguidades do mundo para descobrir, nele, pela experiência direta, novas significações”, tratando, então, “[...] de um problema de *significação* e não meramente de percepção” (GULLAR, 1999, p. 246). No Manifesto desse grupo, escrito pelo próprio Gullar, vemos as críticas ao pensamento dos concretistas:

O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes cientificistas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões “verbais” criadas pela arte não-figurativa construtiva. O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura – que na linguagem das artes estão ligadas a uma significação existencial, emotiva, afetiva – são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência. Na verdade, em nome de preconceitos que

⁴ Segundo LOPES (2010, p. 65), o grupo era composto em parte por artistas advindos do Grupo Frente, como também por outros jovens artistas que começavam a carreira artística ou uma produção de obras com tendência geométrica.

hoje a filosofia denuncia (M. Merleau-Ponty, E. Cassirer, S. Langer) – e que ruem em todos os campos, a começar pela biologia moderna, que supera o mecanicismo pavloviano – os concretos racionalistas ainda vêem o homem como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica. Não concebemos a obra de arte nem como “máquinas” nem como “objeto”, mas como um quasi-corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos: um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica (GULLAR, 2007, p. 285).

Ao explanar sobre a exacerbação do racionalismo, no manifesto, são apontados os objetivos desses artistas. Eles propõem uma nova interpretação de diversos movimentos, como o neoplasticismo e o construtivismo, “[...] na base de suas conquistas de expressão e dando prevalência à obra sobre a teoria” (GULLAR, 2007, p. 284). Segundo Lopes, esses artistas não se contrapunham as propostas estabelecidas pelos artistas concretos de São Paulo, mas marcavam, talvez, uma posição menos dogmática em relação a elas (2010, p. 66). Portanto, mesmo com diferenças, não podemos colocar a produção desses artistas como meramente uma oposição ao concreto. Isto pode ser visto no próprio nome do grupo em que ainda permanece a palavra *concreto*. Assim, como afirma Ferreira Gullar, em seu livro *Experiência Neoconcreta*, ele dera o nome ao grupo em uma reunião, onde argumentara com os participantes que “por mais diferentes” que eles fossem dos concretistas, suas “descobertas e invenções haviam decorrido da arte concreta, ainda que sendo uma negação dela” (GULLAR, 2007, p. 41).

Neste panorama nacional, a produção dos artistas neoconcretos, com as indagações advindas a partir da produção concreta e esse modo de diálogo com o espectador, tende a ampliar a relação entre trabalho e corpo, extrapolando o modo de apreensão retiniana, abrindo possibilidades de experiência com os diversos sentidos do corpo, possibilidades de novos significados e percepções. Portanto, os artistas neoconcretos, segundo Gullar,

Apenas rejeitam o primado da razão sobre a sensibilidade, para colocar a percepção estética (percepção da forma) como uma faculdade capaz de apreender e formular, sinteticamente, as complexas experiências humanas. E se assim pensam é por terem do *corpo* a noção de *totalidade simbólica* e *simbolizadora*, que a tudo apreender como significação e a toda significação reage e transfere. Assim, a experiência visual não se limita nem ao órgão de que se utiliza nem às conotações limitadas a esse tipo de contato com o mundo. Na verdade, como diz Merleau-Ponty, “os sentidos se simbolizam”, à percepção de qualquer de nossos órgãos sensoriais respondem experiências de todos os demais – táteis, auditivas, visuais, gustativas etc. -, e todas essas experiências repousam em nós como significações na simbologia tácita do corpo que, por sua vez, não se limita a ser um mecanismo de relações espaciais (GULLAR, 1999, p. 246-247).

A produção desses artistas, como Lygia Clark e Hélio Oiticica, a partir do final da década de 50 e início de 60, extrapola diversas questões enraizadas no campo da arte: a contemplação da

obra, a autoria, o conceito convencional do quadro, dentre outras. Quanto à primeira questão elencada, o Neoconcretismo passou a suscitar no espectador a participação, afastando-se da ideia de contemplação visual, onde o indivíduo fica estático em frente à obra. Agora, assim como vemos nos minimalistas, pela aproximação destes artistas com os pensamentos do filósofo francês Merleau-Ponty, os demais sentidos do corpo passam a ser ativados, porém de forma mais intensa. Através dessa aproximação, “o ato de interagir renova e recria o objeto artístico e transforma o público participante numa espécie de coautor e ressignificador da obra” (LOPES, 2010, p. 68).

Lygia Clark, uma das fundadoras do grupo neoconcreto, passa por vários desdobramentos de sua produção até chegar ao momento em que o espectador poderia se tornar um participante. Ela foi uma artista que rompeu, primeiramente com o conceito tradicional do quadro e realizou interessantes, e importantes, experimentações com o público. Podem ser ressaltados, na produção da artista, os trabalhos em pintura, a partir de 1954, em que enfocava “[...] o quadro como um todo orgânico, no qual a moldura também tinha sua significação” (GULLAR, 1999, p. 254). Logo, ao dar ênfase à materialidade do quadro, pode ser notado que Clark vai além das ideias de Greenberg, pois, por mais que as ideias do crítico acentuem a importância da superfície e da bidimensionalidade da pintura, esta ainda oculta o chassi, o esconde e não o considera.

Em suas pesquisas, as reflexões da artista foram gerando novos trabalhos que se libertaram da base (elemento presencial na escultura que suspende e/ou distancia o objeto artístico do mundo real) e ficaram mais próximos do espectador.

É, no entanto, na série dos *Bichos*, que entra, como uma força motriz que irá perdurar até o fim de sua produção, o aspecto da participação do espectador. A artista colocou para o público o convite para que o mesmo toque os *Bichos*, manipule-os, fazendo com que o papel de espectador se altere através da ação, da vivência.

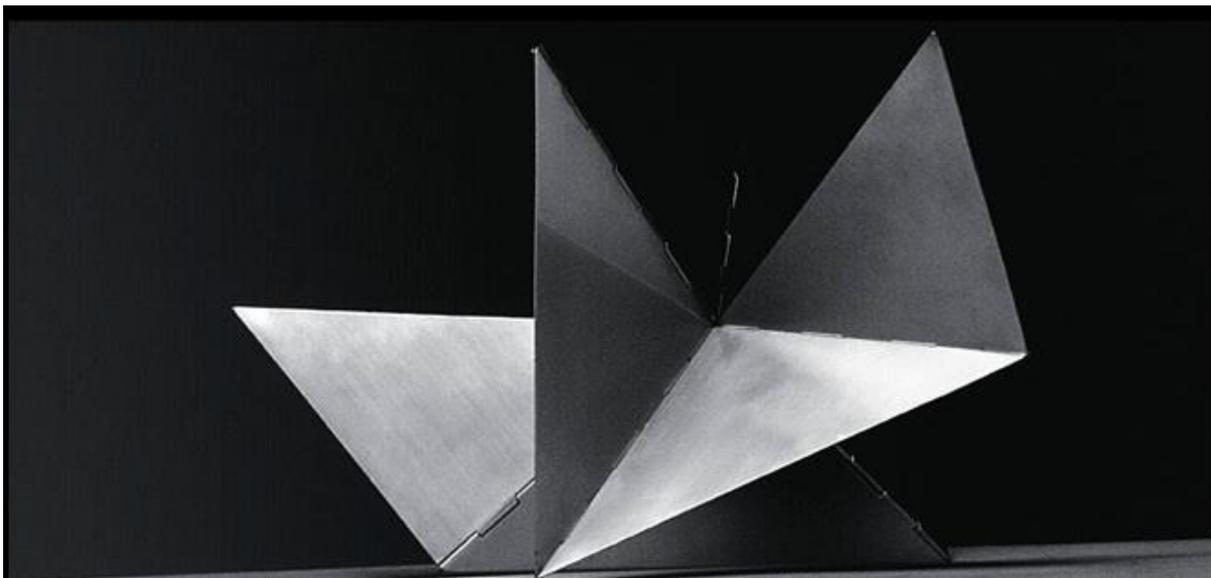


Figura 5 - Lygia Clark, *Caranguejo (Bicho)*, 1960. Fonte: <http://www.lygiaclark.org.br>.

A possibilidade de uma exploração da obra de forma tátil gerava, então, um diálogo fecundo na relação entre obra e corpo. Segundo Ronaldo Brito,

As preocupações de Clark com a supressão da base – suporte que isola a peça do espaço circundante, privilegiando-a e assim “platonizando” suas relações com o espectador – são provas de uma atenção crítica às formas vigentes. Com os “bichos” e relevos, buscava uma inserção diferente do trabalho de arte no real, uma positividade sem dúvida estranha às formulações construtivas tradicionais. A proposta fenomenológica desses “bichos” representa um convite a uma participação outra do trabalho de arte no espaço humano – o modo como buscam se inserir no real é indicativo da espécie de relação complexa, libidinal, que pretendiam travar com o observador, transformado já num elemento ativo, desligado já da passividade da contemplação (BRITO,1999. p. 89-90).

Os gestos dos corpos em interação com as peças, essas carregadas de possibilidades de movimentos, culminavam em outras configurações, situação que colocava o indivíduo que interage como participante da obra, uma vez que os *Bichos* só tinham sentido enquanto obra na condição da presença da ação do público.

Hélio Oiticica, por sua vez, de seu contato com o Concretismo, trouxe como influência um marcante interesse pela cor e, em suas pesquisas, desenvolveu trabalhos que foram se desdobrando, cada vez mais, para uma relação mais próxima com o corpo. Saindo da produção dos *Metaesquemas*, do final da década de 50, Oiticica utiliza-se de formas geométricas, sob novas materialidades e realiza a transição da cor do quadro para o mesmo espaço em que o espectador se encontra. Os *Relevos Espaciais* são um exemplo: são chapas monocromáticas em formatos geométricos que, suspensas por fios, se movem e se relacionam com a luz e as sombras, apreendidas em seus diversos pontos de vistas pelo caminhar do

espectador. Ou seja, em sua trajetória, Oiticica passa a atuar em “[...] uma posição radical em relação à percepção do quadro, à atitude contemplativa que o motiva, para uma percepção de estruturas-cor no espaço e no tempo, muito mais ativa e completa no seu sentido envolvente” (OITICICA, 2006. p. 84), o que resulta, mais tarde, na criação de trabalhos como os *Núcleos* e os *Penetráveis*.



Figura 6 - Hélio Oiticica, *Grande Núcleo composto por: NC3, NC4 E NC6*, 1960. Fonte: <http://www.heliooiticica.org.br>.

Pouco a pouco a relação com as peças passa a conter a interação do público para a exploração e a apreensão da cor no trabalho. O *Núcleo*, segundo o próprio artista,

[...] permite a visão da obra no espaço (elemento) e no tempo (também elemento). O espectador gira a sua volta, penetra mesmo dentro do seu campo de ação. A visão estática da obra, de um ponto só, não a revelará em totalidade; é uma visão cíclica. Já nos Núcleos mais recentes, o espectador movimentava essas placas (penduradas no seu teto), modificando a posição das mesmas (OITICICA, 2006. p. 84).

Além da abertura de possibilidades de visualização do trabalho, e o toque, a relação do artista com a filosofia de Merleau-Ponty o leva, cada vez mais, para a exploração sensorial e o campo das subjetividades. Surgem, no desenvolvimento de sua produção, os *Bólides*, caixas de cor de diferentes formatos e/ou potes de vidros com pigmentos, elementos diversos e/ou pedaços de tecidos, que podiam ser visualizados, manuseados, cheirados, e os *Parangolés*, que dialogavam com a dança e necessitavam do corpo do espectador, que no ato de se vestir

torna-se participante. São proposições abertas: A experiência de corpo e obra de uma forma mais ampliada e sensorial, individual e coletiva.



Figura 7 - Hélio Oiticica, *B31 Bólido Vidro 14 "Estar"*, 1965-66. Fonte: <http://www.heliooiticica.org.br>.

Como declara Helio Oiticica, em 1963, nos *Bólides*, principalmente, ele sentia-se “[...] assim como uma criança que começa a experimentar os objetos para aprender suas qualidades; o sólido, o oco, o redondo, seu peso, sua transparência” (OITICICA, 2008. p.145). Para ele, essa experiência com o trabalho,

É o começo da percepção das qualidades dos objetos, só que aqui, evidentemente, trata-se de despir esses objetos existentes, úteis ou não, de suas qualidades conotativas, para deixá-los na sua pureza primitiva [...] A conotação que há em relação às formas já conhecidas não existe independente da nova visão acrescentada, colocando essa antiga conotação *num plano assimilado à nova vivência do objeto* (OITICICA, 2008, p. 145)

Os *Parangolés*, porém, mais do que o diálogo com outras áreas, se mostra como um ponto de desenvolvimento da pesquisa de Oiticica em relação a sua estrutura-cor que é acionada pelo espectador. Segundo ele,

Desde o primeiro “estandarte”, que funciona com o *ato de carregar* (pelo espectador) ou *dançar*, já aparece visível a relação da dança com o desenvolvimento estrutural dessas obras da “manifestação da cor no espaço ambiental”. Toda a unidade estrutural dessas obras está baseada na “estrutura-ação” que é aqui fundamental; o “ato” do espectador ao carregar a obra, ou ao dançar ou ao correr, revela a totalidade expressiva da mesma na sua estrutura: a estrutura atinge aí o máximo de ação própria no sentido do “ato expressivo”. A ação é a pura manifestação expressiva da obra. A idéia da “capa”, posterior à do estandarte, já consolida mais esse ponto de vista: o espectador “veste” a capa, que se constitui de camadas de pano de cor que se revelam à medida que este se movimenta correndo ou dançando (OITICICA, 2008. p.172).

É necessária, então, uma ação direta, em que o corpo do participante é incorporado ao cerne do trabalho. Este, agora, pode ser carregado, vestido, dependendo da movimentação desse corpo para o desvelamento de suas formas, de suas camadas de cor, da ação do indivíduo que, antes chamado de espectador, torna-se, utilizando um termo do próprio Hélio, um *participador*.



Figura 8 - Hélio Oiticica. *Parangolé P1, Capa 1*, 1964. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>.

Ao vestir o trabalho, o participante vivencia a experiência tendo como estrutura do mesmo o seu próprio corpo. Neste sentido, as distâncias entre trabalho e indivíduo se diluem. Cada um

completa, complementa o outro e são interdependentes para o alcance de uma unidade, uma condição. Cada vez mais se vê uma *tendência a arte coletiva*, e uma maior participação do indivíduo nas proposições dos artistas, proposições essas que se tornam mais abertas dando ao público a condição de criação do trabalho, incorporações de seus atos, movimentos, corpo.

As rupturas entre categorias, a utilização de materiais cotidianos, as instalações e a ampliação do campo, trouxeram, pouco a pouco, inúmeras possibilidades de apreensão, uma aproximação entre arte e vida que mexeu com a postura do espectador. O corpo como um todo e os diversos sentidos como o tato, o paladar, o olfato, a audição, e não somente a visão, passaram a ser elementos essenciais para a construção de novas relações que incorporaram o ato e o movimento.

Notemos que a aproximação entre público e trabalhos ocorre através desses convites de participação que dependem da ação dos corpos dos espectadores para que, por exemplo, os trabalhos se desdobrem e, conseqüentemente, o deslocamento do espectador-participante se efetue. Mas, para além da ação que é embutida nas produções, as subjetividades desses corpos, o repertório pessoal, por assim dizer, do participante será explorado em propostas de artistas através de novas e diferentes relações estabelecidas por eles, em que os diversos sentidos do corpo serão como pontes ou um meio interligante com esse interior. Como se visualizássemos camadas, podemos perceber que a primazia da visão fora extrapolada, rumou para os sentidos e adentrou esferas mais profundas e íntimas.

I.3 Participações que perpassam os sentidos rumo ao repertório pessoal do participante

Vimos, nos subcapítulos anteriores, como o campo da arte foi se modificando. As transformações do espaço expositivo, da expografia, o diálogo entre categorias foram suscitando modificações na experiência do espectador com a obra, como corpórea, temporal, etc. O sentido da visão, anteriormente privilegiado passa a não ser mais o único a ser ativado na experiência artística e surge, também, a participação do indivíduo que, antes espectador, torna-se agente, atuando diretamente em vários trabalhos.

Na produção da artista Josely Carvalho, analisada no terceiro capítulo, verificamos que para haver as participações é necessária a evocação das memórias do público, muitas vezes por meio de estímulos sensoriais, em especial pelo olfato, para que essas memórias sejam incorporadas no cerne dos trabalhos. Assim, verificamos diálogos com trabalhos de Lygia

Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape, propulsores desses modos de participação, pois para que o espectador se torne participante a experiência perpassa, também, o estímulo sensorial, rumando para uma expansão interna e conscientização do corpo, do indivíduo como um todo, trazendo à tona as subjetividades e as experiências vividas pelo participante.

Citamos, então, Mário Pedrosa, que ao escrever sobre a IX Bienal de São Paulo, comenta que este evento “marca uma transição para algo de novo, em dois sentidos: de um lado, no comportamento do público; do outro, na atitude dos artistas em relação ao próprio trabalho criativo” (PEDROSA, 2007, p. 187). Diante de novos modos de apresentação de trabalhos e das proposições realizadas pelos artistas, Mário tece muitas críticas. Porém, ressaltamos aqui o que ele menciona sobre a participação pois, segundo ele:

A “participação do espectador” revelou-se cada vez mais como um conceito revolucionário a opor-se – quase que como o traço específico da sensibilidade de nossa época – ao conceito estético decisivo sem dúvida das épocas anteriores, ou o da “distância psíquica” (PEDROSA, 2007, p. 188).

Pedrosa, que passa a diferenciar a arte anteriormente feita da daquele momento, intitulando-a, então, como *arte pós-moderna*, comenta que a atitude dos artistas ocasiona uma grande modificação no campo da arte, gerando diversas consequências. Como observa em relação aos artistas:

Estes, em número crescente, rompem as fronteiras da ‘distância psíquica’ pelo lado de dentro, quer dizer, do lado do criador da obra. Não as fazem para que sejam contempladas a distância, como a face da lua. Convidam os espectadores para, quebrando o velho respeito tradicional pela ‘obra de arte’, também violarem as fronteiras que os separam dela (PEDROSA, 2007, p. 189).

A atitude de alguns artistas passa a colocar em questão muitos elementos desse sistema, como a autoria dos trabalhos. No entanto, se cabe aqui mencionar que tal tema não será investigado a fundo nesta pesquisa – por não ser esse o foco da mesma-, é, porém, fundamental ressaltar que a aproximação com o público e essas proposições através do ato trouxeram várias questões, inclusive esta. Como Lygia Clark expõe, é como se houvesse uma morte do artista como gênio, a figura do ser individual. Agora, ao se dissolver na coletividade, Clark se abre para a vida de outra maneira, redescobrimo o mundo com novas percepções. A seguir, vemos, o comentário que Clark emite de forma poética a respeito da proposição *Caminhando* em que a relação estreita com o público, por meio da ação, fica ainda mais evidente:

Através do Caminhando perco a autoria, incorporo o ato como conceito de existência. Dissolvo-me no coletivo, perco minha imagem, meu pai e todos passam a

ser o mesmo para mim. [...] Sinto profundamente a queda de valores de palavras que deixaram de ter significado, como o ‘gênio’ e a ‘obra’, o individualismo. Penso e vivo a morte. Sinto a multidão que cria em cima do meu corpo, minha boca tem gosto de terra. Faço o meu mausoléu com caixas de fósforos, saio para a vida, redescobrimo sons com uma agudeza impressionante (CLARK, 2006, p.352)

Caminhando é uma de suas várias proposições sensoriais. Esse trabalho, de 1964, composto por uma tira em forma de fita de *moebius*, se realiza quando o participante passa a recortá-la por toda a sua extensão de forma longitudinal. O participante tem então a possibilidade não só de criar a própria fita, como também de realizar uma escolha próxima ao encontro dos cortes, podendo, então, migrar para um dos dois lados e continuar seu percurso até que a possibilidade de corte se esgote, havendo várias alternativas, com a criação de novos caminhos e novas formas.

Como sugere o nome do trabalho, o participante parece caminhar sobre uma espécie de percurso em que não há dentro e nem fora, ou sentidos de direção, a não ser o decidido por ele mesmo ao recortar. Suas mãos, na dinâmica do recorte e da fita, que não é rígida para o manuseio, se misturam na trajetória aberta pelas lâminas da tesoura. É uma proposição que necessita da participação, manuseio, envolvimento corporal. Porém, é aqui que o ato é colocado em evidência, colocando o trabalho em uma condição de existência somente no momento da ação.

Aqui vemos uma diferença entre os trabalhos anteriores de Lygia em relação à participação e concordamos com a artista quando diz que “à relação dualista entre o homem e o Bicho que caracterizava as experiências precedentes, sucede um novo tipo de fusão. Na obra sendo o ato de fazer a obra, você e ela tornam-se totalmente indissociáveis” (CLARK, 1980, p. 26). Portanto, ao trazermos à tona a palavra *incorporar* e sua definição como “reunir ou juntar num só corpo, conjunto ou estrutura” (FERREIRA, 2010, p. 419), podemos dizer que ocorre a incorporação do indivíduo participante no cerne da proposição, tornando-se elemento essencial para que esta passe a existir. Se os *Bichos* possuíam, mesmo com seus variados desdobramentos, ainda assim um limite dado pela sua própria estrutura feita de chapas de metal e dobradiças, além do fato de serem criados pela artista, agora, em *Caminhando*, a distância do que era considerado objeto de arte se expande de tal maneira, e a aproximação com o público é tão crescente que é como se proposição e participante não se encontrassem mais em polos diferentes.

Nota-se que, ao ocorrer a supressão do objeto, concomitantemente é dada uma maior valorização à ação e uma atenção voltada ao indivíduo que experimenta, vivencia as proposições. Podemos ver tal passagem do objeto como protagonista a um, digamos, mediador da experiência, quando Hélio Oiticica explana:

O que seria então o objeto? Uma nova categoria ou uma nova maneira de ser da proposição estética? A meu ver, apesar de também possuir esses dois sentidos, a proposição mais importante do objeto, dos fazedores do objeto, seria a de um novo comportamento perceptivo, criado na participação cada vez maior do espectador, chegando-se a uma superação do objeto como fim da expressão estética. Para mim, na minha evolução, o objeto foi uma passagem para experiências cada vez mais comprometidas com o comportamento individual de cada participante; faço questão de afirmar que não há a procura aqui de um ‘novo condicionamento’ para o participante, mas sim a *derrubada de todo condicionamento* para a procura da liberdade individual, através das proposições cada vez mais abertas, visando fazer com que cada um encontre em si mesmo, pela disponibilidade, pelo imprevisto, sua liberdade interior, a pista para o estado criador – seria o que Mário Pedrosa definiu profeticamente como ‘exercício experimental da liberdade’ (OITICICA, 2011, P. 105).

O desenvolvimento dessa liberdade individual e a chegada à consciência do estado criador do participante nos mostra o reconhecimento da parcela que cabe a ele nos trabalhos de arte. Dentre outras definições no dicionário, encontramos a palavra *participar* com o sentido de “ter parcela em um todo, ou receber, em divisão ou partilha, parte de um todo” (FERREIRA, 2010, p. 566). Tal reconhecimento parece deixar ainda mais evidente o que Marcel Duchamp escreve sobre o ato criador, apresentado em 1957. Segundo ele:

“[...] o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador” (DUCHAMP, 2013, p 74).

Como também diz Lygia Clark em cartas trocadas com Hélio, “a verdadeira participação está aberta e nunca seremos capazes de saber o que damos ao espectador-autor”⁵ (CLARK, 2006, p. 114, tradução nossa).

Criando um elo com a fala de Lygia e a explanação de Oiticica sobre o conceito por ele empregado, o da *nova objetividade*, vemos como a consciência quanto à parcela do público no ato criador é clara e como, ao incorporar o participante, a experiência passa, por assim dizer, a atingir outras camadas do indivíduo. Segundo Hélio, o conceito objetiva superar:

⁵ No original: “True participation is open and we will never be able to know what we give to spectator-author”.

[...] o estruturalismo criado pelas proposições da arte abstrata, fazendo-o crescer por todos os lados [...] até abarcar uma ideia concentrada na liberdade do indivíduo, proporcionando-lhes proposições abertas ao seu exercício imaginativo, interior – esta seria uma das maneiras, proporcionada neste caso pelo artista, de desalienar o indivíduo, de torná-lo objetivo no seu comportamento ético-social. O próprio fazer da obra seria violado, assim como a ‘elaboração’ interior, já que o verdadeiro ‘fazer’ seria a vivência do indivíduo (OITICICA, 2011, p. 106).

Veremos, em seguida, que a figura do artista como único criador, ao ser colocada em posição mais horizontal em relação à do participante, adquire outra nomenclatura, denominada por Lygia Clark como *propositor*. Nos vários escritos de Clark ficamos diante de reflexões sobre a aproximação de artista, público e proposições, das novas relações criadas e dessas mudanças de posicionamentos. Como ela mesma diz:

Nós somos os propositores: nós somos o molde, cabe a você soprar dentro dele o sentido da nossa existência. Nós somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos. Estamos à sua mercê. Nós somos os propositores: não lhe propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora (CLARK, 1980, p. 31).

É interessante como a participação penetra e traz para o fazer da proposição as subjetividades, perpassa a exploração dos sentidos, numa totalidade que ocorre de forma aguçada pelo estímulo dos mesmos. Ultrapassada a primazia da visão, são texturas, sons e odores que se tornam elementos constituintes dos trabalhos e permeiam, concomitantemente, a experiência do participante, como nas *Máscaras Sensoriais* de Clark. As *Máscaras Sensoriais*, de 1967, eram feitas de tecidos, e cada uma possuía uma cor e suas próprias especificidades quanto aos materiais agregados a elas. Como diz o crítico de arte Guy Brett, Lygia Clark criou vários “[...] dispositivos para dissolver a visão na consciência do corpo. *Máscaras Sensoriais* [...] incorporam tapa-olhos, protetor e orelhas e um pequeno saco para o nariz, fundindo sensações óticas, auditivas e olfativas” (2005, p. 100). São, portanto, máscaras diferentes umas das outras, utilizadas por indivíduos dispares que vivenciam experiências sensoriais particulares.



Figura 9 - Máscaras Sensoriais expostas na retrospectiva *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988* no MOMA, Nova York. Fonte: <https://www.moma.org/>.

Ainda sobre esse modo de participação aberta que perpassa o envolvimento dos sentidos, Hélio Oiticica formula outro conceito, o *suprassensorial*. Segundo Oiticica, o *suprassensorial* “é a tentativa de criar, por proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos, prescindindo mesmo do objeto tal como ficou sendo categorizado – não são fusão de pintura-escultura-poema, obras palpáveis, se bem que possam possuir este lado” (OITICICA, 2011, p. 106). Logo, são proposições que

São dirigidas aos sentidos, para através deles, da ‘percepção total’, levar o indivíduo a uma ‘suprassensação’, ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano (OITICICA, 2011, p. 106).

Tal conceito nos remete ao que João Francisco Duarte Jr. aponta em sua tese *O sentido dos sentidos: A educação (do) sensível*, ao dizer que “[...] é através da arte que o ser humano simboliza mais de perto o seu encontro primeiro, sensível, com o mundo” (DUARTE JR, 2000, p.25). O autor ressalta a necessidade de nos voltarmos ao que ele chama de *educação (do) sensível*. Ao citar como exemplo o artesão, Duarte Jr. comenta que o corpo deste, que se expressava e produzia de acordo com suas próprias necessidades, de forma orgânica, vital, e em harmonia com a sazonalidade do mundo, estabelecida pelo ciclo das estações, passa a se

situar no mundo de maneira diferente após o aparecimento da indústria, quando o artesão se torna um funcionário, exercendo atividades e respeitando horários externos e impostos a ele. Tal exercício, lembra Duarte Jr., trouxe um regramento para a sua rotina, em que todas as atividades, como as vitais (dormir, comer, etc.) passam a estar relacionadas a horários específicos e não correspondentes ao ritmo do seu corpo, anteriormente seguido, ocasionando uma reeducação para essa nova maneira de viver (DUARTE JR, 2000, p.51). Portanto, nos é apontado o poder transformador da arte para reeducá-lo novamente, é ressaltada a capacidade que a mesma possui de nos fazer compreender com todo o corpo – vemos aqui a ligação com o pensamento de Merleau-Ponty sobre os sentidos se simbolizarem, já esboçado no primeiro capítulo - e seu potencial como um meio dessa *educação (do) sensível*, como na seguinte passagem do autor:

Parece que o substrato intelectual contido na realização artística implica numa inteligência humana bem maior que a simples racionalidade abstrata; supõe, sim, um nível de compreensão “total”, digamos assim, em que se apreende o signo estético com o corpo inteiro e não apenas com a razão conceitual. Deste modo, a arte pode consistir num precioso instrumento para a educação do sensível, levando-nos não apenas a descobrir formas até então inusitadas de sentir e perceber o mundo, como também desenvolvendo e acurando os nossos sentimentos e percepções acerca da realidade vivida (DUARTE JR, 2000, p.25).

O artista, por meio da arte, então, pode estabelecer novos estímulos ao participante, de forma que este experimente novas sensações de percepção do mundo, que podem ter sido suprimidas pelo modo de vida ligado à rotina casa-trabalho, casa-estudo, na relação mais próxima com o concreto das cidades e, cada vez mais, longe de uma conexão com a natureza, com o cheiro da terra, o odor natural das flores, e não os artificiais dos perfumes. O participante pode vivenciar a revolução do tatear que se distancia de uma funcionalidade rotineira e objetiva, o redescobrimento e a exploração do ouvir, ver, sentir.

Isso também nos remete a questão da função social do artista, abarcada pelo crítico Ferreira Gullar em seu texto presente no livro *Cultura posta em questão*. Para tratar deste tema, Gullar a divide em duas teses, sendo a primeira relativa aos artistas que acreditam que a arte deve ser examinada estritamente pelas suas qualidades formais (GULLAR, 2010, p.41), e não pelos seus conceitos, classificando-os em *descomprometidos*, e em *comprometidos* aqueles cuja tese “[...] consiste em afirmar, não apenas o caráter ideológico da obra de arte, como a necessidade que ela atue como veículo de conscientização do público” (GULLAR, 2010, p.42).

Nota-se, então, após os nexos criados até o momento, a afirmação de tal comprometimento do artista na volta da atenção aos sentidos, proporcionando experiências, através da apreensão do corpo em sua totalidade por meio das proposições abertas, rumando, então para uma reeducação do indivíduo participante, a uma conscientização que pode se dar em diversos patamares e sentidos. Interessante notar como a consciência desse participante no ato criador das proposições, por exemplo, que possuem os significados atribuídos por ele à experiência artística vivenciada, se liga ao que é pessoal, interior. Oiticica expõe o que ele objetiva em sua produção:

Nas minhas proposições procuro ‘abrir’ o participante para ele mesmo – há um processo de dilatamento interior, um mergulhar em si mesmo necessário a tal descoberta do processo criador – a ação seria a complementação do mesmo. Tudo é válido segundo cada caso nessas proposições, principalmente o apelo aos sentidos: o tato, o olfato, a audição, etc., mas não para ‘constatar’ pelo processo estímulo-reação, puramente limitado ao sensorial como no caso da arte op – ao propor e apontar um dilatamento interior do participante, visa já ao suprasensorial (OITICICA, 2011, p. 106).

Um exemplo de trabalho que, através de uma experiência com os sentidos traz como consequência, também, a expansão perceptiva do participante, é *Roda dos prazeres* (1968) da artista Lygia Pape. *Roda dos prazeres* questiona, dentre inúmeras indagações, através da experiência, as associações por nós criadas com o nosso sistema sensorial. Dispondo vários potes com líquidos coloridos e conta-gotas no chão e em forma circular, Pape traz um tom de ironia para o jogo com a visão e o paladar nesse trabalho, que possui um caráter coletivo e é composto por materiais simples.



Figura 10 - Lygia Pape, *Roda dos prazeres*, 1967. Porcelanas, conta-gotas, líquidos e corantes. Fonte: <http://www.artinamericamagazine.com/>.

De acordo com a artista, “ [...] a pessoa vinha, rodeava e escolhia uma cor pra pingar na língua. E você podia, assim, escolher um azul que considerasse belíssimo, mas quando fosse pingá-lo na língua sentiria, por exemplo, um gosto horroroso” (PAPE, 1983, p.46). Por muitas vezes, então, a expectativa do público no primeiro contato com os potes de líquidos coloridos, pela visão, não corresponde à experiência que se dá pelo paladar, no segundo contato, quando se tem os líquidos na boca.

Criava-se assim uma ambivalência dos sentidos: o olho via uma coisa, se encantava com ela e a língua poderia rejeitar. Ou podia até reforçar o que o olho já tinha devorado, não é? Então tinha essa coisa de trabalhar com os sentidos, por isso o nome *Roda dos prazeres* (PAPE, 1983, p. 46).

Interessante como, nesse trabalho, a experiência que um indivíduo vivencia se liga a um tipo de participação que traz à tona impressões guardadas neste corpo do, então, participante em relação às cores e às associações de sensações feitas a elas. As cores são bastante utilizadas para nos atrair para o consumo, seja na etiqueta de cor vermelha em roupas em promoção – cuja única diferença, às vezes, em relação à etiqueta anterior é justamente a cor e não o preço –, seja no restaurante de saladas que utiliza a cor verde em sua fachada, cardápio, etc. As cores em tons claros muitas vezes são associadas a sensações de calma, leveza, e, por isto, utilizadas em quartos e roupas de bebês. O que dizer então da quantidade de corantes que ingerimos nos produtos e nas próprias comidas que fazemos, pois, com a sua utilização, os alimentos se tornam mais atrativos aos nossos olhos e, conseqüentemente, nos fazem sentir vontade de ingeri-los. Porém, diante de algo que parece agradável, corremos o risco de nos frustrar ao experimentarmos. Por exemplo, ao escolhermos um sorvete, às vezes, sem que o mesmo esteja identificado, podemos imaginar qual sabor ele tem: É bem provável que o limão e o pistache sejam de cor verde, o morango, o chiclete ou framboesa de cor rosa, e assim por diante. Nos deparamos, também, com cores que, digamos, não são muito consumidas, como o azul, gerando dúvidas sobre o seu sabor por, justamente, não termos essa informação guardada em nós.

E é justamente esse repertório pessoal que criamos em relação às cores e às inúmeras associações realizadas a elas, que está em formação desde quando nascemos, influenciado pela vivência familiar, pela indústria, o convívio em sociedade, que é trazido à tona em *Roda dos prazeres*, não sendo, então, uma participação sensorial que se dá somente no momento presente e limitado à experimentação sensorial, mas que penetra camadas mais profundas de

percepções do indivíduo e as coloca em xeque, atingindo aquelas já estabelecidas na memória do nosso corpo.

Este tipo de participação, como podemos perceber, extrapola o *hic et nunq*, o aqui-e-agora da experiência imediata, e rompe com as impressões guardadas, as associações formadas até o momento da participação, passando a, como bem colocou Oiticica, expandir o interior do indivíduo.

O direcionamento a uma participação que envolva o repertório pessoal do indivíduo na arte, promovido pela participação, vem estabelecer, logo, conexões com as memórias do participante. Lygia Clark, como em um resgate de memórias do corpo, passa a propor experiências que envolvem a consciência do participante sobre si mesmo, como em um ato de vasculhar-se por meio de objetos que ela chama de *Objetos relacionais* ao aproximar arte e terapia, num método que ela chama de *Estruturação do Self*. Neste contexto, Clark se concentra “no uso de seus objetos e dispositivos numa prática terapêutica. Um trabalho que estendia a obra de arte a novas fronteiras, nas quais a psicanálise não é teoria de apoio mas experiência selvagem embutida na obra” (DUARTE, 2008, p. 55).

Quando discorremos sobre a participação penetrar demais camadas de sentido, nos referimos justamente a esse tipo de participação que agora, incorpora não somente o corpo, de forma física, mas também o que o mesmo carrega, como a história e a memória do participante. O dentro e o fora dos trabalhos passam a ser entendidos de outra forma. Vemos que

Para Clark, o ‘dentro’, agora é a interioridade do *self*. É o terreno de investigação da subjetividade e suas relações com o corpo, e o ‘fora’ campo de desenvolvimento de ‘vestimentas’, dispositivos, objetos e ambientes que ativam a experiência interior. Essas obras iam além daquelas que se manifestam como extensão e prótese, porque sua plasticidade era voltada para estimular uma experiência psíquica a ser compartilhada a sós ou em grupo (DUARTE, 2008, p. 55).

Brett nos diz que “por meio dos *Objetos relacionais*, era possível uma interação das experiências trancafiadas na memória do corpo em um plano não-verbal ou pré-verbal” (BRETT, 2005, p.103). Havia, nas experiências que envolviam o corpo do participante e objetos, a criação de novas relações estritamente pessoais. Na visão de Clark,

O ‘objeto relacional’ não tem especificidade em si. Como seu próprio nome indica é na relação estabelecida com a fantasia do sujeito que ele se define. O mesmo objeto pode expressar significados diferentes para diferentes sujeitos ou para um mesmo sujeito em diferentes momentos (CLARK, 1980, p.49).

Então, notemos que, cada vez mais, o repertório desse corpo é revolidado por trabalhos de arte que o ativam, entram em contato com o que nos é íntimo. Através da relação da aparência e com o gosto dos pigmentos, das texturas, odores, o oco e o vazio, o cheio e o pesado, os elementos que compõem os trabalhos de arte estarão, como os odores em obras da artista Josely Carvalho a serem analisados no terceiro capítulo, estritamente condicionados a quem os vivencia, ao participante. As produções buscam estimular o desenvolvimento e a expansão do indivíduo ao incorporar o participante em seu cerne, dando atenção ao que vem de dentro, no toque do “[...] núcleo psicótico do sujeito [...]” (CLARK, 1980, p.50), como em Clark, por exemplo, e de memórias olfativas tão pessoais, como no caso de Josely Carvalho.

II. REFLEXÕES SOBRE O TEMA MEMÓRIA

O convite à participação do indivíduo, como vimos, passa a se tornar recorrente na arte, assim como o estímulo sensorial. A participação começa a rumar para o repertório pessoal do indivíduo, considerando sua história e memória. Esta última, a memória, passa a se tornar um tema de grande interesse para esta pesquisa, pois ela é evocada e incorporada de diferentes maneiras nos trabalhos da artista Josely Carvalho.

A seguir, abordaremos o tema, seus modos de evocação, sua ligação com o olfato e apontamentos sobre sua presença na arte a fim de que tais discussões sirvam de aporte para a compreensão e introdução na produção da artista pesquisada

II.1 Significados e apontamentos sobre modos de evocação

Quando pesquisamos sobre memória, encontramos diversos autores que a abordam de maneiras diferentes. Também são encontrados muitos estudos acerca de seu funcionamento, sobre como ocorre o armazenamento das lembranças, como elas são evocadas, etc. Como nos diz Jonathan K. Foster,

Desde o período clássico, foram criados diferentes modelos do funcionamento da memória. Por exemplo, Platão a via como uma tabuleta de cera na qual impressões podiam ser feitas, ou *codificadas*, que seriam depois *armazenadas*, para que mais tarde fosse possível voltar a elas (ou seja, as memórias) e *evocá-las*. Essa distinção tripla entre *codificar*, *armazenar* e *evocar* permanece entre os cientistas até hoje. Outros filósofos do período clássico associavam as memórias a pássaros em um viveiro ou a livros em uma biblioteca, ressaltando a dificuldade de recuperar as informações depois de terem sido arquivadas – isto é, de pegar o pássaro certo ou de localizar o livro desejado.

Teóricos contemporâneos passaram a ver a memória como um processo *seletivo* e *interpretativo*. Em outras palavras, ela é mais do que o simples armazenamento passivo de informações. Além disso, depois de aprender e armazenar novas informações, podemos selecionar, interpretar e integrar uma coisa a outra – para fazer um melhor uso do que aprendemos e lembramos (FOSTER, 2011, p. 12).

O fato é que não existe somente um tipo, uma única definição para a memória e, também, uma única forma de abordá-la. A memória pode ter como significado, por exemplo, a capacidade do ser humano de arquivar experiências, acontecimentos do passado e difundi-los às gerações novas por meio de diversos, “[...] suportes empíricos (voz, música, imagem, textos, etc)” (SIMSON, 2003, p. 14).

Também encontramos distinção entre memória individual e memória coletiva. A memória individual é aquela que é armazenada por uma pessoa e diz respeito às suas experiências, sendo que essa memória individual possui, em sua formação, aspectos da memória do meio social em que a pessoa está inserida, ou seja, ao grupo ao qual está associada. Já a memória coletiva, abordada por Maurice Halbwachs, é aquela que é composta por aspectos e episódios considerados importantes por grupos dominantes, sendo então armazenados, arquivados, como memória oficial de uma sociedade (SIMSON, 2003, p.14). Neste sentido,

A priori, a memória parece ser um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa. Mas Maurice Halbwachs, nos anos 20-30, já havia sublinhado que a memória deve ser entendida também, ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes (POLLAK, 1992, p.201).

Ainda de acordo com Pollak (1992, p.201-202), a memória, individual ou coletiva, é constituída de três elementos: por *acontecimentos*, vivenciados diretamente pelo indivíduo ou indiretamente, no âmbito da coletividade; por *pessoas, personagens*; pelos *lugares*.

No dicionário podemos encontrar diferentes significados, como recordação, lembrança, bem como a capacidade de arquivar impressões e saberes adquiridos e retomá-los pela “ação da vontade” (XIMENES, 2001, p. 577). Porém, na literatura, ao lermos uma obra de Marcel Proust, encontramos uma teoria de que nem toda memória pode ser retomada por essa ação consciente.

O romance *Em busca do tempo perdido*, escrito no início do século XX pelo francês Marcel Proust, é permeado por várias memórias de um narrador. Walter Benjamin ao realizar diversas análises em seu texto *A imagem de Proust*, diz que “[...] Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu” (BENJAMIN, 1987, p.37). No decorrer da leitura, já nas primeiras páginas do primeiro romance chamado *No caminho de Swann*, parece que estamos acompanhando a vida de alguém e, pelo fato de serem esboçadas tantas memórias, ficamos indo e vindo para o presente de quem conta o seu passado.

No constante ato de rememorar que acompanhamos, duas definições de memória aparecem no texto, a *memória voluntária* e a *involuntária*. A diferença básica entre as duas é que a primeira advém do esforço consciente para lembrarmos de algo, não nos oferecendo tantos detalhes. É como se o ato voluntário de lembrar acessasse um espaço de nossa memória com

menos informações guardadas sobre um determinado local, uma determinada situação, etc. Verificamos o acesso à *memória voluntária* em um determinado trecho da obra, quando o narrador se deita e começa a lembrar de uma cidade chamada Combray:

Assim, por muito tempo, quando despertava de noite e me vinha a recordação de Combray, nunca pude ver mais que aquela espécie de lanço luminoso, recortado no meio de trevas indistintas, semelhante aos que o acender de um fogo de artifício ou alguma projeção elétrica alumiam e seccionam em um edifício cujas partes restantes permanecem mergulhadas dentro da noite: na base, bastante larga, o pequeno salão, a sala de jantar, o trilho da alameda escura por onde chegaria o sr. Swann, inconsciente autor de minhas tristezas, o vestíbulo de onde me encaminhava para o primeiro degrau da escada, tão cruel de subir, que constituía por si só o tronco, muito estreito, daquela pirâmide irregular; e, no cimo, meu quarto, com o pequeno corredor de porta envidraçada por onde entrava mamãe; em suma, sempre visto à mesma hora, isolado de tudo o que pudesse haver em torno, destacando-se sozinho na escuridão, o cenário estritamente necessário [...] como se Combray consistisse apenas em dois andares ligados por uma estreita escada, e como se fosse sempre sete horas da noite. Na verdade, poderia responder, a quem me perguntasse, que Combray compreendia outras coisas mais e existia em outras horas. Mas como o que eu então recordasse me seria oferecido unicamente pela memória voluntária, a memória da inteligência, e como as informações que ela nos dá sobre o passado não conservam nada deste, nunca me teria lembrado de pensar no restante de Combray (PROUST, 2006, p. 70).

Porém, tal percepção muda em relação às lembranças dessa cidade quando o narrador se depara com a segunda memória, a *involuntária*. Essa memória advém do contato com algo, um fato, que faz com que ela surja espontaneamente. A mesma é acionada, como se acessássemos outro território da nossa memória com mais detalhes que só nos lembramos pois foram evocadas a partir de algo, e não pela tentativa consciente de recordar o passado, pois, para o narrador, o passado “está oculto, fora de seu domínio e de seu alcance, em algum objeto material (na sensação que nos daria esse objeto material), que nós nem suspeitamos” (PROUST, 2006, p. 71).

Logo, como podemos notar, encontramos uma relação entre passado, memória e objeto, em que o narrador expõe que o esforço, o ato de nos colocarmos para rememorar algo não é tão eficiente, no sentido de trazer tantas sensações quanto a memória que nos é trazida à mente e ao corpo através de um meio. Vemos essa relação, mais claramente no decorrer do texto a seguir, quando o narrador experimenta um chá com biscoitos, o que provoca nele sensações e uma busca para saber de onde delas vêm e o que elas são, ficando claro, posteriormente, que é a *memória involuntária*.

Muitos anos fazia que, de Combray, tudo quanto não fosse o teatro e o drama do meu deitar não mais existia para mim, quando, por um dia de inverno, ao voltar para casa, vendo minha mãe que eu tinha frio, ofereceu-me um chá, coisa que era contra meus hábitos. A princípio recusei, mas, não sei por que, terminei aceitando. Ela mandou buscar um desses bolinhos pequenos e cheios chamados madalenas e que

parecem moldados na valva estriada de uma concha de são Tiago. Em breve, maquinalmente, acabrunhado com aquele triste dia e a perspectiva de mais um dia tão sombrio como o primeiro, levei aos lábios uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço de madalena. Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou meu paladar, estremei, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção de sua causa. Esse prazer logo me tornara indiferente às vicissitudes da vida, inofensivos seus desastres, ilusória sua brevidade, tal como o faz o amor, enchendo-me de uma preciosa essência: ou, antes, essa essência não estava em mim, era eu mesmo. Cessava de me sentir medíocre, contingente, mortal. De onde me teria vindo aquela poderosa alegria? Senti que estava ligado ao gosto do chá e do bolo, mas que o ultrapassava infinitamente e não devia ser da mesma natureza. De onde vinha? Que significava? Onde apreendê-la? (PROUST, 2006, p. 71).

Logo, na busca incessante de respostas às suas próprias perguntas, dando sucessivos goles na bebida, ele chega à conclusão de que a verdade que busca não está na bebida, mas nele (PROUST, 2006, p. 71), porém, vemos que foi o contato com o gosto e o odor que disparou tais sensações. Assim, ao distrair-se, a lembrança surgiu de forma repentina. Como o mesmo diz: “aquele gosto era o do pedaço de madalena que nos domingos de manhã em Combray [...] minha tia Leóinie me oferecia, depois de o ter mergulhado em seu chá da Índia ou de tília, quando ia cumprimentá-la em seu quarto” (PROUST, 2006, p. 71). Ou seja, ao ter contato com o gosto dos biscoitos com o chá, a memória involuntária se manifestou inesperadamente, foi evocada.

Diante desse evento, concordamos com Seemann quando ele comenta que a memória, ainda que “seja basicamente um processo interno, a sua projeção não se realiza em um vazio”, ou seja, “a memória precisa de espaço para ser ativada e estimulada” (SEEMANN, 2002, p. 44), podendo ser um referencial para a memória os lugares, representações visuais, como fotos e mapas e também os não visuais, como a música e a literatura (SEEMANN, 2002, p. 44). Como exemplo disto, Seemann traz em seu artigo um mapa de uma região da Alemanha. Diante do mesmo, ele realiza uma leitura, descreve pontos, regiões, com base em suas experiências pessoais, como localização da casa dos pais e da avó, os caminhos percorridos durante a infância, a localização da igreja, do dique, seus trajetos. Visa demonstrar, por exemplo, como um mapa é um meio capaz de acentuar a percepção e suscitar a memória do indivíduo. Como ele declara, “se analisasse a folha inteira da carta topográfica, provavelmente escreveria uma biografia espacial completa da minha infância” (SEEMANN, 2002, p. 49).

Importante ressaltar que não iremos nos ater ao termo *espacial* utilizado por este autor, mas tal citação nos é relevante para evidenciarmos o fato da memória se mostrar associada a algo, a um meio, a um acontecimento, que, como vimos, pode ser a música, ou, no caso do narrador de Proust, um odor, um gosto, que pode servir de estímulo para que essa memória se

manifeste. O ato de evocarmos, de forma geral, está associado a uma determinada memória que é chamada, muitas vezes, de *memória-alvo* ou *traço-alvo* e o que pode nos levar a elas são as dicas/pistas.

Suponhamos, por exemplo, que eu lhe peça para lembrar o que você jantou ontem à noite. Para responder, você teria de evocar o evento. Neste caso, a sua memória quanto ao jantar de ontem à noite seria o alvo.

Em geral, a **evocação** é uma progressão de uma ou mais dicas em direção a uma memória-alvo, com o objetivo de tornar aquele alvo disponível para influenciar o conhecimento permanente.[...] As memórias podem ser evocadas a partir de uma diversidade de pistas. Se, em vez de lhe perguntar “O que você jantou a noite passada?”, eu perguntasse “ Quando foi a última vez que você comeu ervilhas?”, você poderia dizer “ Ah! Comi ervilhas no jantar ontem”. Você teria acessado a mesma memória, mas por meio de dicas diferentes das do exemplo anterior. Muitas coisas podem servir como dicas: o cheiro de ervilhas pode lembrá-lo da noite passada, ou a canção no rádio pode ser a mesma que você tocou enquanto jantava ervilhas (BADDELEY; ANDERSON; EYSENCK, 2011, p. 180, grifo do autor).

Se as dicas podem advir de diversas fontes, música, mapas, sons e, na visão de Proust, o rememorar pode dar acesso à memória voluntária e à involuntária, nesse caso pelo odor/gosto, vejamos, a partir de alguns exemplos de trabalhos no campo da arte, como o tema memória é articulado, de modo a criar uma conexão com questões que foram citadas nessa introdução sobre memória e servir também como aporte para a abordagem dos trabalhos da artista Josely Carvalho.

II.2 A memória na Arte

A velocidade das informações e da comunicação por meio eletrônico acabaram por alterar nossa sensação de espaço e de tempo, ou seja, de noções de distâncias e da divisão passado-presente-futuro.

O regime temporal que preside nosso cotidiano sofreu uma mutação tão desorientada nas últimas décadas que alterou inteiramente nossa relação com o passado, nossa ideia de futuro, nossa experiência do presente, nossa vivência do instante, nossa fantasia de eternidade. A espessura do próprio tempo se evapora a olhos vistos, e nem mais parecemos habitá-lo, como mostrou Paul Virilio, e sim a viver a velocidade instantânea, ou a fosforescência das imagens, ou dos bits de informação. Cada vez mais se impõe a evidência de que o tempo sucessivo, direcionado, encadeado, parece ter definitivamente entrado em colapso para achatarse em uma instantaneidade hipnótica e esvaziada... Já não navegamos num rio de tempo, que vai de uma origem a um fim, mas fluímos num redemoinho turbulento, indeterminado, caótico. Com isso, a direção do tempo se dilui e a própria tripartição diacrônica – a divisão do tempo em passado, presente, futuro – vai perdendo sua pregnância (PELBART, apud CANTON, 2009, p. 19-20).

Com isso, muitos artistas passam a trabalhar com a memória em sua produção e, assim, surgem trabalhos que agem “[...] como uma forma de resistência à fugacidade que teima em nos situar num espaço de fosforescência, de uma semiamnésia gerada pelo excesso de estímulos e de informação diária” (CANTON, 2009, p.21). De acordo com Kátia Canton, em seu livro *Tempo e Memória*, o tema memória “[...] tornou-se uma das grandes molduras da produção artística contemporânea, sobretudo a partir dos anos 1990” (CANTON, 2009, p. 21). De diversas formas, trazendo à tona memórias familiares, pessoais, trabalhos de artistas passaram a refutar a sensação atual que se impregna em nós. De acordo com Canton,

Nas artes, a evocação das memórias pessoais implica a construção de um lugar de resiliência, de demarcações de individualidade e impressões que se contrapõem a um panorama de comunicação à distância e de tecnologia virtual que tendem gradualmente a anular as noções de privacidade, ao mesmo tempo que dificultam trocas reais (CANTON, 2009, p. 21-22).

É como um desnudamento do próprio artista ao mostrar suas memórias íntimas e, por vezes, do próprio espectador quando solicitado na condição de participante em expor as suas, ou, ainda nas palavras de Canton, “[...] o território de recriação e de reordenamento da existência – um testemunho de riqueza afetivas que o artista oferece ou insinua ao espectador, com a cumplicidade e a intimidade de quem abre um diário” (CANTON, 2009, p. 22).

Assim como a avalanche diária de informações pode nos dar a falsa impressão de que sabemos muito sobre o que acontece no mundo, e de forma não aprofundada – vide diversas matérias que saem nos jornais eletrônicos contendo poucos parágrafos sobre acontecimentos sem nenhuma análise, ou aqueles breves aparecimentos de jornalistas que os noticiam em meio aos comerciais ou programas de tv como pequenas pílulas de informação –, também temos a impressão de que conhecemos realmente alguém por vermos em redes sociais o que as pessoas fazem nos finais de semana, os rostos dos seus familiares, os eventos a que comparecem. Mas, caso nos peçam que expliquemos um pouco mais um determinado fato ou perguntem o que conhecemos de uma pessoa, a superficialidade do que sabemos torna-se notória. Logo, em meio às impressões, que podem nos ocorrer, de conhecer pouco sobre muito e nada de forma aprofundada, obras que exploram questões pessoais parecem caminhar no sentido oposto, convidando-nos para uma investigação de nós mesmos e do outro.

Veremos, então, que artistas que trabalham com as memórias pessoais seguem numa contracorrente que nos leva a um aprofundamento do que é íntimo. Através de instalações, desenhos, dentre outros suportes, os artistas trazem a sua própria memória, pessoal, familiar,

e, até mesmo, realizam associações entre a própria memória com uma histórica através da utilização de arquivos, e/ou interferem nesta última, como também terminam por proporcionar diferentes experiências ao espectador ou participante pelo modo como são expostas. Nota-se então, como já foi citado, como a arte pode influenciar a construção de novas percepções de mundo, em uma reeducação da sensibilidade, vivência, ou, no que Duarte Júnior colocou como *educação (do) sensível*, muito advindo do engajamento do artista em propor/criar trabalhos que colaborem para a criação de novas reflexões.

Muitas vezes, esses artistas recorrem a símbolos que, por si mesmos, remetem ao tema, como gavetas, cartas, arquivos, mobílias, mas também anotações, dentre outros. Como exemplo, podemos citar o artista paraibano José Rufino que “[...] constrói instalações que remetem à memória familiar, à tradição de uma sociedade agrária anacrônica, repleta de regras e formalidades” (CANTON, 2009, p.37).

De acordo com Canton, as instalações iniciais de José Rufino, *Respiratio*, *Vociferatio*, *Lacrymatio* e *Sudoratio*, de meados dos anos 90 e início dos anos 2000, “[...] integram o que o artista chama de ‘acervo de sensações’, encontrado nas lembranças da infância e no mergulho da história familiar” (CANTON, 2009, p. 38).



Figura 11 - José Rufino, *Respiratio*, 1995. Gavetas de madeira, cimento branco e gesso. Fonte: <http://www.joserufino.com/site/obras/>.

Assim como artistas trabalham com a memória pessoal, eles ainda podem buscar um tipo de memória que se liga aos registros de repartições públicas, uma memória ligada à história de uma cidade, de um estado, etc., como o próprio José Rufino que incorpora memórias encontradas em registros e, adicionando camadas de sentidos e interferências, cria novos trabalhos. Por exemplo,

Na instalação *Memento mori*, José Rufino resgata um livro escrito e ilustrado por Justinus Kerner, espírita alemão do século XIX, contendo poemas e comentários sobre a morte, o espírito e a busca da corporificação de presenças pós-morte. O artista adota como estratégia o princípio das monotípias, desenvolvido nos testes de Rorschach, método que se baseia em um conjunto de dez estampas coloridas e simétricas feitas a partir de dobraduras em papéis entintados e que é aplicado como ferramenta para analisar os tipos de personalidade. Usando os testes de Rorschach, Rufino desenha sobre folhas de um caderno de obituário encontrado no Ceará, interferindo nesses registros e criando sobre seus textos desenhos de corpos fictícios, sudários recriados para incorporar uma memória que se confunde e se instala no limiar entre a fala e o resgate histórico (CANTON, 2009, p.44-45).

Mesclando as próprias memórias com as de documentos oficiais, o artista parece criar uma terceira versão de fatos, uma nova realidade, expondo-a ao espectador. Essa mescla se assemelha àquela sensação de rememorarmos algo e termos novas impressões em relação ao que foi vivenciado, pois ocorre uma mutabilidade na memória ao preenchermos lacunas de acontecimentos e, por serem estes acréscimos por vezes fantasiosos, podem ocorrer dúvidas quanto à diferenciação entre o que já se encontrava retido como informação e o que foi adicionado posteriormente.

A artista canadense Janet Cardiff, conhecida por suas instalações sonoras, na década de 90 realiza a instalação *To touch*. Como exposto por Ivo Mesquita no catálogo da 24ª Bienal de São Paulo, *Roteiros, roteiros, roteiros*:

Em *To touch* [Tocar] (1993-95), Cardiff cria uma instalação interativa, em que o visitante associa entre sons, toques e memória. Em uma sala quase vazia, vinte pequenos alto-falantes pendurados nas paredes e uma mesa usada no centro compõem o ambiente. Quando o espectador se aproxima da mesa e toca-a, os alto-falantes emitem sons diferentes segundo a parte da superfície da mesa que é tocada. A partir daí se estabelece uma espécie de dança entre o espectador e a sala, marcada pelo ritmo, tipo e intensidade dos toques. Os sons que se ouvem são fragmentos de diálogos, diferentes tipos de música, ou ainda puros ruídos das ruas, da vida doméstica, da natureza. Cada par de alto-falantes conta uma história, sem necessariamente concluí-la, mas que despertam no visitante evocações da sua memória pessoal além de conscientizá-lo da presença do seu corpo no espaço da exposição (MESQUITA, 1998, p. 133, grifo nosso).

Cada indivíduo que participa da instalação passa a ter a capacidade de criar novas narrativas diante das várias possibilidades de sons emitidos em cada região da mesa. Cada pessoa

poderia ter sua própria impressão e experiência, claro, caso o trabalho tivesse uma camada de áudio apenas, mas a maneira como a instalação foi elaborada dialoga com aquele tipo de participação que já reconhece, a priori, as inúmeras probabilidades de sentidos como também dá liberdade de criação a quem participa através da interação que é permeada por escolhas pessoais. Podemos supor até, que o toque na mesa parece acionar os sons de momentos e lugares em que tal mobília esteve presente, tornando o ato de tatear um ativador de memórias, tanto as que, em um sentido metafórico, a mesma carrega consigo, quanto as de quem as aciona.

Eis porque a maior parte de nossa memória está fora de nós, numa pancada de chuva, num cheiro de quarto fechado ou no cheiro de uma primeira labareda, em toda parte onde encontramos de nós mesmos aquilo que a nossa inteligência desdenhara, por não lhe achar utilidade, a última reserva do passado, a melhor, aquela que, quando todas as nossas lágrimas parecem estancadas, ainda sabe fazer-nos chorar. Fora de nós? Em nós, para melhor dizer, mas oculta de nossos próprios olhares, num esquecimento mais ou menos prolongado. Graças tão-somente a esse olvido é que podemos, de tempos em tempos, reencontrar o ser que fomos, colocarmo-nos perante as coisas como estava aquele ser, sofrer de novo porque não mais somos nós, mas ele, e porque ele amava o que nos era agora indiferente (PROUST, 1981, apud ROUCHOU, 2009, p. 172).

Podemos realizar uma conexão com as passagens de Proust com outro trabalho de Janet Cardiff, a série *Walks*, por envolver memória, participação e suscitar os vários sentidos do corpo em experiências propostas pela artista. Cardiff cria roteiros para os participantes que, de posse de um aparelho, de *walkmans* a *Ipods*, escutam diversas narrativas criadas, mixagens de sons gravados que atravessam a experiência de quem as vivencia no ato de caminhar. Ao utilizar a aparelhagem de áudio-tours, como as instituições o fazem, ela subverte “[...] a autoridade das vozes que ordenam as instituições sociais e culturais, dramatizando os intrincados meios pelos quais os lugares estão carregados de desejo e significados” (MESQUITA, 1998, p. 133). Realizando as caminhadas, as narrativas criadas podem trazer personagens que se mesclam com o *hic et nunc* da vivência do participante, com o que foi vivido no caminhar da própria artista, realizado anteriormente, e que se torna, então, uma espécie de passado referencial para o participante, e com histórias criadas pela artista a partir da inserção de passagens extraídas de filmes, novelas, histórias resgatadas, etc. Por exemplo, na caminhada de 2006, *Jena Walk (Memory field)*, de Cardiff e seu companheiro George Bures Miller, o participante passa por uma experiência que coloca em diálogo o presente, suas memórias e a memória coletiva, como podemos ver na fala da artista:

Uma caminhada é um ato de contemplação. Para esta caminhada os visitantes foram levados em uma viagem sobre uma paisagem pastoral onde a batalha entre os prussianos e Napoleão ocorreu há 200 anos. Esta é também uma paisagem onde os tanques russos fizeram exercícios militares e onde Louise Seidler (a pintora de Goethe, de Jena) pode ter andado. Através de trechos dos registros do Diário de Seidler, desdobramos uma narrativa em camadas que lidam com a fisicalidade da memória. Existem também efeitos sonoros de cenas de batalha: canhões, mosquetes e cavalos galopando. O tempo passa de um século para outro enquanto o ouvinte caminha, ciente de seus pés na terra e do vento em seu rosto. Eles estarão cientes de que eles estão caminhando no mesmo lugar, assim como outros caminharam sobre a mesma terra nos últimos duzentos anos, suas histórias se misturando com aquelas do passado (JENA..., acesso em 28 de mar. 2017).⁶

O dentro e o fora, o passado – ou poderíamos dizer os passados?- e o presente são colocados em contato com o repertório do participante que contém suas próprias impressões e vivências e que são, como exposto por Halwachs, perpassados pela memória coletiva, sendo o passado de um local, de uma sociedade. Muitos trabalhos mostram-se como um jogo de memórias, narrativas e tempos que trazem os elementos citados por Pollak: as pessoas, personagens, os acontecimentos e os lugares. Parece importante citar esse trabalho, pois podemos dizer que ocorre nele uma espécie de apropriação não só de elementos da história oficial, de guerra, mas também de trechos do diário de outra pessoa.

Como forma de realizamos um paralelismo com Cardiff, citaremos trabalhos da artista Josely Carvalho, anteriores a inclusão do fator participação, tanto pelo fato da mesma suscitar memórias, individuais e coletivas, quanto por se apropriar de indícios da presença delas em instalações, livros de artistas, enfim, em diversos suportes. Veremos, no capítulo seguinte, como as incorporações e a evocação, ligadas ao olfato, surgirão em seus trabalhos e ocorrerão de formas diferentes do início de sua carreira até a produção atual.

No início da década de 90, Josely começa a produzir *Tempos de luto*, série⁷ de trabalhos que traz, dentre outros temas, o de guerras. *Tempos de luto* é composto pelas instalações *O Teatro da Guerra*, *It's Still Time to Mourn: A memorial Tent*, *It's Still Time to Mourn: Dia Mater I*, *It's Still Time to Mourn: Dia Mater II* e o livro de artista *Diary of images: It's Still Time to Mourn*, e foi iniciado “[...] quando os Estados Unidos conduziram a ofensiva militar aliada contra o Iraque, no Golfo Pérsico. [...]”, produzindo, então, a primeira instalação “[...] que

⁶ No original: “A walk is an act of contemplation. For this walk the visitors were taken on a journey over a pastoral landscape where the battle between the Prussians and Napoleon took place 200 years ago. This is also a landscape where Russian tanks did military exercises and where Louise Seidler (the painter of Goethe from Jena) may have walked. Through excerpts from Seidler’s diary entries we unfold a layered narrative that deals with the physicality of memory. There are also sound effects from battle scenes: cannons, muskets and horses galloping by. Time slips from one century to another as the listener walks, aware of their feet on the earth and the wind on their face. They will be aware that they are walking on the site just as others have walked over the same earth the last two hundred years, their stories mixing with those in the past”.

⁷ Mais adiante, veremos que a artista intitula os conjuntos de trabalhos como *capítulos*.

desafia a linguagem heroica utilizada durante aquele conflito” (HERZBERG, 1993, p. 22). Assim, em contraponto às imagens que eram veiculadas diariamente na mídia, exaltando as vitórias militares nos campos de batalha, Josely Carvalho “[...] comunica eficazmente as agonias pessoais das vítimas da guerra, através das imagens de pessoas combatendo, morrendo e enlutadas, preenchendo o interior dos ataúdes de luz” presentes nas instalações (HERZBERG, 1993, p. 23).

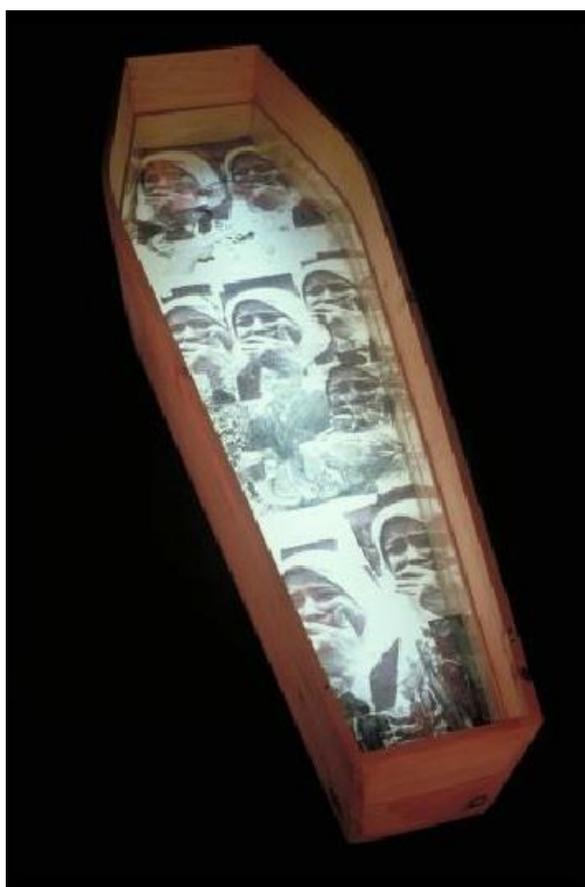


Figura 12 - Ataúde de luz com imagens. Fonte: http://www.joselycarvalho.net/work_objects.htm.

Na contramão da construção de uma narrativa imposta por um país, Josely traz uma abordagem sobre guerras no mundo de forma que suscite reflexões no espectador através dessas imagens que se distanciam daquelas veiculadas, e espetacularizadas na mídia. Após ter conhecimento de um diário de escritos de um soldado iraquiano, noticiado pelo jornal *Chicago Tribune*, ela passa a ter como base essas memórias em sua produção e, até mesmo, a incorporá-las nos trabalhos, como em um dos três ataúdes de luz que compuseram a instalação *The Theatre of War* e que, mais adiante, foi utilizado na instalação *It's Still Time to Mourn: A Memorial Tent*, ambos de 1991.



Figura 13 - Ataúde de luz com fragmento do diário do soldado. Fonte: Catálogo de exposição *Tempos de Luto*.

A artista imprime, nessa abordagem, o caráter pessoal, íntimo, também através do seu livro de artista *Diary of images: It's Still Time to Mourn*, por apresentar imagens, escritos realizados por ela, texto do Alcorão, realizando uma construção do seu diário com o do soldado iraquiano, com memórias pessoais e coletivas, como a guerra. Herzberg, sobre a composição desse diário/livro de artista, comenta que a artista utilizou tanto novas imagens quanto algumas que estiveram presentes nos ataúdes de luz e, da mesma forma que as incluiu nas páginas do diário, incorporou alguns apontamentos realizados pelo soldado, mencionados no

artigo publicado no jornal, pois, “apesar de não trazer fotografias do diário, o artigo continha a tradução de alguns apontamentos do autor” (1993, p. 26).

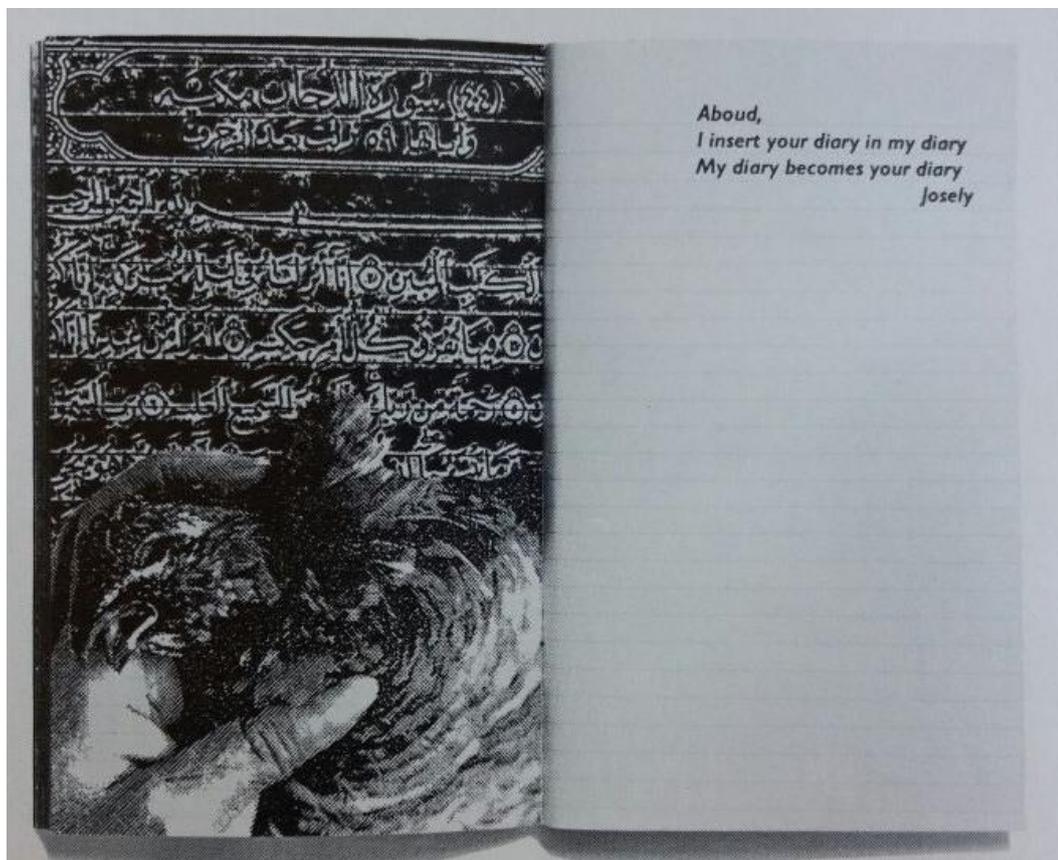


Figura 14 - Josely Carvalho. Livro de artista *Diary of Images: It's still time to mourn*, 1992. Fonte: Catálogo *Cirandas*.⁸

Vemos que a maneira que a artista pensou os trabalhos, dialogando com as memórias do soldado, apresentando imagens do sofrimento humano, distante da perspectiva midiática, pode gerar no espectador uma empatia maior com os que vivenciam e sofrem com as guerras. Tanto o livro quanto as instalações adquiriram um caráter meditativo, íntimo, tanto por trazer fragmentos dessas memórias quanto pelos formatos dos mesmos.

Nas instalações, Josely Carvalho cria um espaço que remete a uma tenda com um chão coberto de areia. De acordo com Herzberg:

A tenda memorial adquiriu o formato de uma tenda beduína feita de rede de camuflagem. Bancos baixos foram colocados em torno de uma caixa de luz/caixão

⁸ Na imagem acima, vemos os escritos de Josely: *Aboud, Eu insiro seu diário no meu diário. Meu diário se torna seu diário.* Josely (tradução nossa).

de modo que o espectador poderia sentar e ponderar o sofrimento humano exigido no campo de batalha”⁹ (1993, p. 06, tradução nossa).

Logo, é estimulada a reflexão sobre a guerra, presente em nossa memória pessoal, perpassada pela história, memória coletiva e em contato com a memória pessoal de quem esteve atuando em campo e foi registrada em um diário.



Figura 15 - *It's Still Time to Mourn: A Memorial Tent*, 1991. Fonte: Catálogo de exposição *Tempos de Luto*.

⁹ No original: “The memorial tent took the form of a Bedouin tent made of camouflage netting. Low benches were placed around a light box/ coffin so that the viewer could sit and ponder the human suffering exacted on the battlefield”.

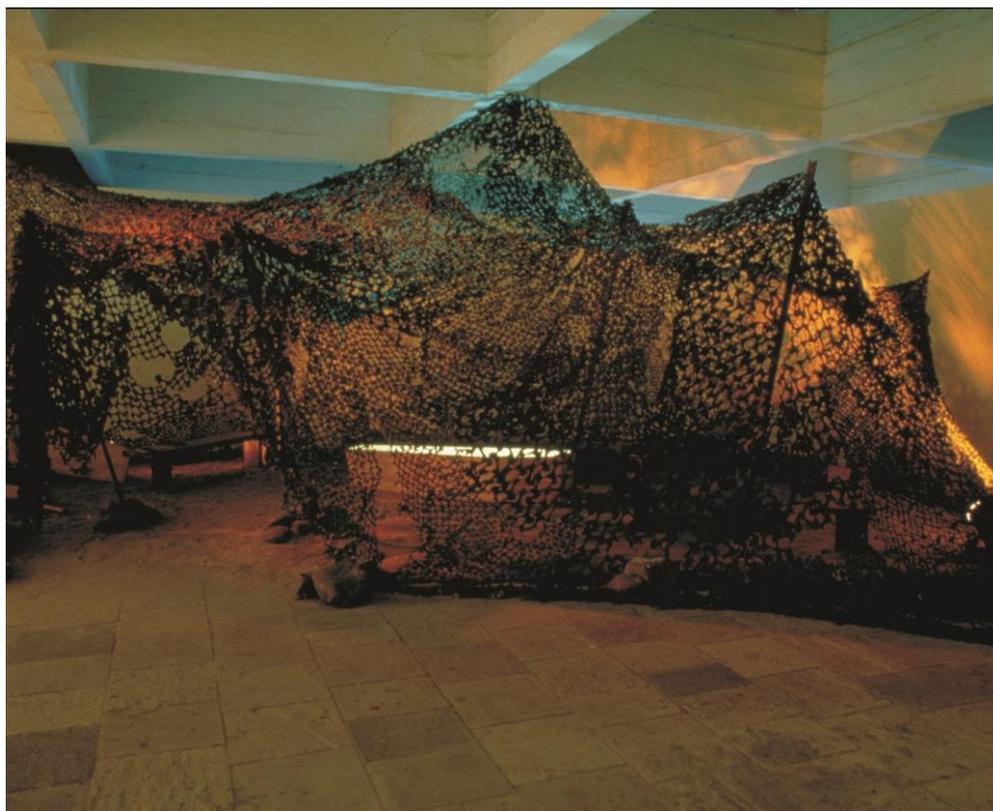


Figura 16 - *It's Still Time to Mourn: Dia Mater II, 1993*. Fonte: Arquivo da artista.

Por terem sido realmente usadas nos campos de batalha, as redes de camuflagem exalavam um odor que podia ser percebido pelo público e que, na opinião da artista, remetia ao cheiro da morte. Como a mesma diz, “[...] o odor da morte estava impregnado nas redes [...] O fantasma do cheiro do deserto tornou-se presente” (CARVALHO, 2010, p. 16). Como um meio de suscitar a evocação de memórias, o olfato aparecerá de diversas maneiras na produção da artista. E, assim como a memória de um soldado foi incorporada nos trabalhos, será apresentado ao público, mais adiante em sua produção, o convite para que o mesmo incorpore suas próprias memórias, porém olfativas, nos trabalhos, o que, conseqüentemente, deslocará o espectador para uma condição de participante. Veremos que as participações direcionadas à investigação e evocação de memórias através dos odores será terreno comum entre artista, trabalho e público e que o odor será elemento essencial dos trabalhos, assim como as redes, os ataúdes, a areia, os fragmentos de memória do soldado foram para a concepção da instalação.

Vimos, nas citações de Kátia Canton e em reflexões realizadas até então, que os artistas, ao trabalharem com as suas memórias pessoais, trazem um caráter de intimidade para os trabalhos e criam uma espécie de resiliência em oposição ao modo como nos relacionamos

atualmente, muitas vezes por meio virtual, estreitando distâncias. Podemos considerar, então, que trabalhos que suscitam no espectador e/ou participante as suas próprias memórias tornam ainda mais íntima a relação entre artista, trabalho e público. O que dizer, então, se os trabalhos estimularem essas memórias através do olfato, que por muito tempo foi menosprezado, tornando-se ainda um modo de resiliência também ao sentido que nos foi e, por vezes ainda o é, hegemonicamente solicitado no mundo e nas artes, a visão?

Freud [...] trata da "retração dos estímulos olfativos". Consequência do bipedismo, ficar ereto teria feito substituir tais estímulos pelos visuais, uma vez que a genitália passava agora a ficar à mostra. Carecendo de proteção, a exposição visual dos órgãos sexuais teria feito diminuir o papel da menstruação, ou melhor, do cheiro menstrual sobre a psique masculina e simultaneamente teria despertado o pudor. [...] A hipótese interpretativa de Freud associa, portanto, a civilização à retração do olfato, o que acaba por ser reforçado pelo autor quando trata da exigência de limpeza, concebida como um traço de civilização (NERY, 2016, p. 25).

Se concordando com Freud, pensarmos o quanto o olfato foi menosprezado em nome de uma diferenciação do ser humano dos animais, sendo considerado, então, um sentido primitivo, poderíamos concluir que a produção artística que se utiliza desse sentido como meio de evocação de memórias, reeduca os sentidos e se conecta com as memórias dos corpos, com o seu íntimo.

Ainda em conexão com Proust, relembremos que o narrador só teve sua memória, em relação aos momentos com a sua tia, evocada a partir do gosto e do odor dos biscoitos em contato com o chá.

O simples fato de ver a Madalena não me havia evocado coisa alguma antes que a provasse; talvez porque, como depois tinha visto muitas, sem as comer, nas confeitarias, sua imagem deixara aqueles dias de Combray para se ligar a outros mais recentes; talvez porque, daquelas lembranças abandonadas por tanto tempo fora da memória, nada sobrevivia, tudo se desagregara; as formas [...] se haviam anulado ou então, adormecidas, tinham perdido a força da expansão que lhes permitia alcançar a consciência. Mas quando mais nada subsiste de um passado remoto, após a morte das criaturas e a destruição das coisas, sozinhos, mais frágeis porém mais vivos, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, o odor e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, lembrando, aguardando, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, e suportando sem ceder, em sua gotícula impalpável, o edifício imenso da recordação (PROUST, 2006, p. 73-74).

Somente o gosto e o aroma dos biscoitos com o chá aproximaram o momento descrito por Proust das memórias familiares vividas em Combray. A relação olfato-memória pode ser

justificada pela ciência¹⁰. Já nos primeiros dias de vida, o bebê reconhece a mãe pelo seu odor através dos receptores olfativos, sendo por meio do olfato que temos o “[...] nosso primeiro contato com o mundo, sendo um dos nossos sentidos mais importantes [...]” (GIVAUDAN, 2010, p. 17). Essa relação, que se mostra tão intensa e se dá no início de nossas vidas é explicada a seguir:

Esse fenômeno se explica, segundo Danielle Malmberg, especialista da relação olfativa mãe-criança, pelo fato de que os receptores do paladar e do odor do embrião se diferenciam mais tarde, justamente depois do tato. "Na décima quarta semana de gestação surgem as células sensoriais e morfologicamente maduras. Logo que ele começa a engolir de maneira episódica na décima segunda semana de gravidez, a composição química do líquido amniótico estimula rapidamente seus receptores gustativos e olfativos. É assim que, no ventre de sua mãe, o feto que 'inala' duas vezes mais o líquido amniótico que engole, prova constantemente o líquido que preenche sua boca e seu nariz. Ao curso do sexto mês de gestação se produz a dissolução do tampão nasal, o que favorece ainda mais uma melhor detecção das substâncias odorantes que perfumam o líquido amniótico". É por seu nariz que o bebê não apenas se guia em direção ao seio materno, mas identifica sua mãe e reconhece o seu odor nos dias que seguem seu nascimento, como colocou em evidência A. Macfarlane. (JAQUET, 2014, apud NERY, 2016, p. 29).

Portanto, podemos considerar que experiências que estimulam a evocação de nossas memórias por meio do olfato se destacam pelo seu caráter altamente íntimo. Se vimos que as relações com os objetos através de estímulos sensoriais, em Lygia Clark, por exemplo, visavam uma rememoração do corpo, o odor passará a se tornar, tanto em conceito como aquele que pode ser sentido em trabalhos de Josely, também elemento de ativação das memórias do participante.

Haverá, então, como veremos a seguir, um movimento também inverso nas participações que surgirão na produção de Carvalho: Se, como vimos, objetos, aromas, gostos, sons, foram meios que proporcionavam experiências direcionadas ao repertório do sujeito em um sentido externo-interno, os trabalhos de Josely, trarão um fluxo diferente, um movimento que parte do externo para o interno e, depois, é externalizado novamente, por meio dos próprios participantes ao exporem suas memórias olfativas.

¹⁰ Para ficar mais claro o que acarreta essa relação do cheiro que é sentido com o que nos provoca, podemos recorrer a Malnic que nos explica que os odores, que se encontram no ar, adentram nossas narinas e são absorvidos pela mucosa que possui os *neurônios olfativos*. Após este primeiro contato, são emitidos sinais que chegam ao nosso *bulbo olfativo*, depois para outras regiões como o *córtex olfativo*. “[...] desencadeando a percepção e discriminação dos cheiros. Os sinais olfativos são transmitidos também para o sistema límbico, uma região do cérebro considerada mais primitiva do que as regiões corticais, e que é responsável pelo desencadeamento de emoções e memórias” (MALNIC, 2008, p. 18).

III. JOSELY CARVALHO: Participação e memórias olfativas

Josely Carvalho, artista nascida em São Paulo, tem em sua produção trabalhos realizados a partir de diferentes técnicas e suportes, tais como: pinturas, fotografias, esculturas, gravuras, vídeos, livros de artista, instalações e *webart*.

Estudou desenho, pintura e, pela Fundação Armando Álvares Penteado, de 1961 a 1963, estudou gravura. Ainda na década de 60, forma-se em arquitetura pela Washington University em St. Louis, Missouri.

Em 1964, ainda jovem, Josely parte rumo aos Estados Unidos e inicia, de forma intensa, sua atuação na arte na década de 70. Desde essa época, ela vem atuando constantemente no meio artístico, participando de várias exposições coletivas e individuais tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil. Dividindo moradias e ateliês entre Rio de Janeiro e Nova Iorque, a artista parece se assemelhar mesmo às figuras elegidas por ela em seus trabalhos: os pássaros, pela transitoriedade e migrações, abandonos e construções de ninhos, e a tartaruga tracajá, o *avatar* da artista, que carrega seu abrigo em seu próprio corpo. Figura essa que, na produção da artista age como “[...] um veículo que lhe permite questionar sua própria identidade híbrida, e em como ela negocia sua inter-culturalidade entre o Brasil e os Estados Unidos” (HERZBERG, 1993, p. 10).

De forma geral, a produção da artista transita desde questões globais até o íntimo, pessoal, abarcando como motivos propulsores do seu fazer artístico diversos temas como guerras, a violência e o empoderamento da mulher até memórias olfativas, lembranças, explorações dos diversos sentidos do corpo.

Diante de uma pluralidade de temas que se entrelaçam nos trabalhos de Josely Carvalho, que são tratados por ela de forma sempre densa, e que seriam necessárias a realização de pesquisas específicas para que fossem aprofundados, se fez necessário realizar um recorte dentro da produção da artista. Da década de 1970 até os anos 2000, alguns trabalhos serão ressaltados, na pesquisa, a fim de servirem como aporte para compreendermos essa produção de Josely Carvalho e como ela relaciona, posteriormente, as características de cada trabalho em seu *Diário de Cheiros*. Veremos, por exemplo: o modo em que a artista trabalha, inicialmente, na coletividade, em *The Silkscreen Project*; a gradativa aparição do odor, como também o modo em que repertório da artista e o de outra pessoa são incorporados nos

trabalhos, como em *A merenda* e *Kimchi*; e o início da participação do público, como ocorre em *Livro das Telhas*. Através da aparição da figura do ninho em *Architectando* e *Architectando: Elia's Nest*, instalações de 2008 e 2009, respectivamente, observaremos como a artista passa a estreitar os temas odor e memória. A partir deste panorama, pretendemos, então, incursionar o leitor em discussões que culminem em identificação e reflexões sobre a participação do público com suas próprias memórias olfativas nos trabalhos da artista, analisando três instalações: *Nidus Vitreo*, de 2010, *Vidro de Cheiro* e *Diário de Cheiros: Passagens*, ambos de 2011.

III.1 Caminhos múltiplos: A aparição do odor, da incorporação do repertório do público e da participação na produção da artista

Após estudar xilogravura e se mudar para Nova York, Josely Carvalho descobre a serigrafia, técnica que será utilizada tanto em trabalhos desenvolvidos com caráter coletivo, que iniciará na década de 70, quanto em sua produção individual.

Participando de residências artísticas, como em Arlington, Virginia, em meados da década de 70, organizou “[...] eventos públicos tais como *Silkscreen Your Lunch Hour* (Faça uma serigrafia da sua hora de almoço), *Silkscreen Your Shopping Hour* (Faça uma serigrafia da sua hora de compras)” (CARVALHO, 1993, p.41). Vemos que a sua atuação como ser político, que será característico em sua carreira, começa a aparecer no desenvolvimento dos trabalhos com comunidades. Em residência artística em Arlington, ela busca aproximar a serigrafia a pessoas de diversas faixas etárias.

Entre meados da década de 1970 e início da década de 1980, grande parte do trabalho de Carvalho foi orientado para a comunidade. Durante esses anos de ativismo, Carvalho organizou vários projetos de arte comunitária. Essas experiências moldaram sua obra que resultaram em um compromisso com questões sociais e políticas que é a matriz para a produção artística¹¹. (HERZBERG, 1993, p. 02, tradução nossa).

Engajada nas questões sociopolíticas, por volta de 1976, desenvolve em St. Marks in-the-Bowey, Nova Iorque, o *The Silkscreen Project*. De caráter coletivo, o projeto tinha a

¹¹ No original: “From the mid-1970s to the early 1980s, much of Carvalho’s work was community- oriented. During those activist years, Carvalho organized several community art projects. Those experiences have shaped her work with the result that an engagement with social and political issues is the matrix for her artistic production”.

serigrafia como ferramenta para que as pessoas pudessem elaborar cartazes, faixas para manifestações, sendo para ela um meio, um pincel, que utilizava, como diz: “[...] para explorar a história – a minha própria e a de outros. Tem sido também a minha ferramenta de trabalho na exploração do papel que exerço como artista e como ser político” (CARVALHO, 1993, p. 41).



Figura 17 - *The Silkscreen Project*. Marcha pelo Desarmamento Nuclear, 1982. Fonte: Catálogo de exposição *Tempos de Luto*.

Nesse projeto coletivo, a produção dos cartazes e faixas levava o nome do próprio projeto, e não o da artista.

Para manifestações importantes, como a Marcha do Desarmamento Nuclear (junho de 1982), mais de uma centena de grupos diferentes reuniram-se para serigrafar cerca de quatrocentas bandeiras durante um período de dois meses. As camisetas, cartazes, panfletos ou murais “ambulantes” foram produzidos coletivamente e, em seguida, identificados pelo nome, o Silkscreen Project. Devido à natureza coletiva da empresa, a artista raramente fez seus próprios objetos para esses eventos. Uma exceção, no entanto, foi uma faixa que a artista fez para a Marcha do Desarmamento Nuclear. Infelizmente, há pouca documentação visual das oficinas ou dos eventos de grupo para os quais os objetos foram feitos. Considerados efêmeros, foram descartados após serem utilizados¹² (HERZBERG, 1993, p. 02, tradução nossa).

¹² No original: “For important demonstrations, such as the Nuclear Disarmament March (June 1982), more than a hundred gathered to silkscreen some four hundred banners during a two-month period. The tee-shirts, posters, flyers or “walking” murals were produced collectively and then identified by the name, the Silkscreen Project. Due to the collective nature of the enterprise, the artist seldom made her own objects for these events. One exception however, was a banner the artist made for the Nuclear Disarmament March. Unfortunately, there is very little visual documentation of either the workshops or the group events for which the objects were made. Considered ephemeral, they were generally discarded after they were used”.

Durante *The Silkscreen Project*, em parceria com outras pessoas, a artista desenvolveu um manual sobre arte gráfica com desenhos, esquemas e textos explicativos para a confecção de faixas, camisetas, etc.

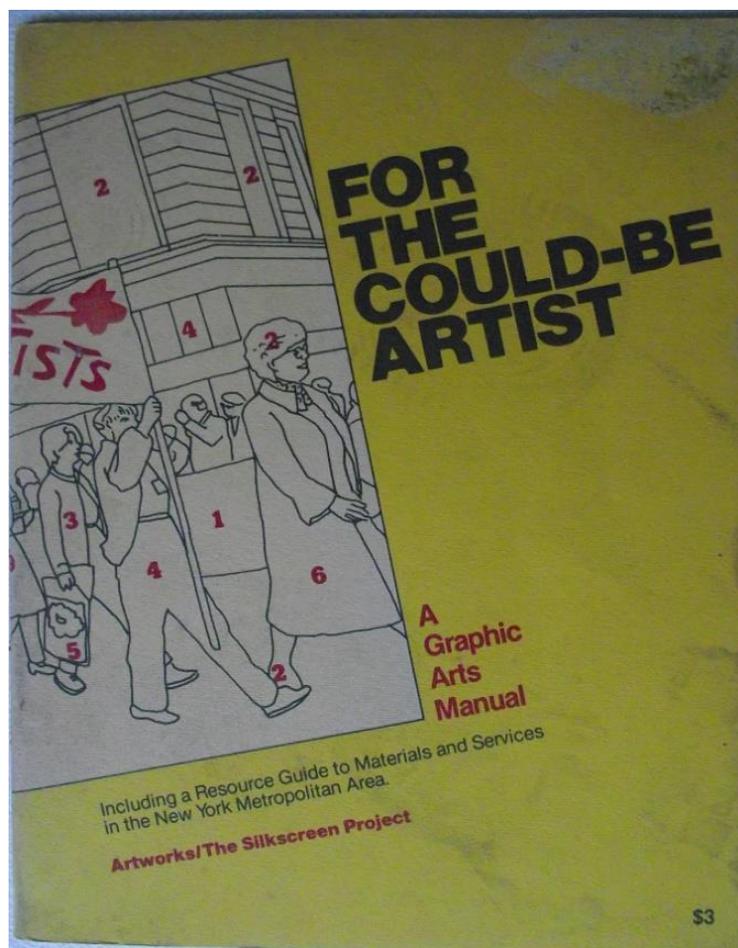


Figura 18 - Capa do Manual de Arte Gráfica. Fonte: Arquivo da artista.

A fotografia a seguir corresponde a páginas abertas do manual, sendo que a página à direita contém instruções de como realizar uma impressão em camisas e à esquerda uma imagem de um homem utilizando uma camisa em que está escrito, em inglês: “nós somos todos artistas”.

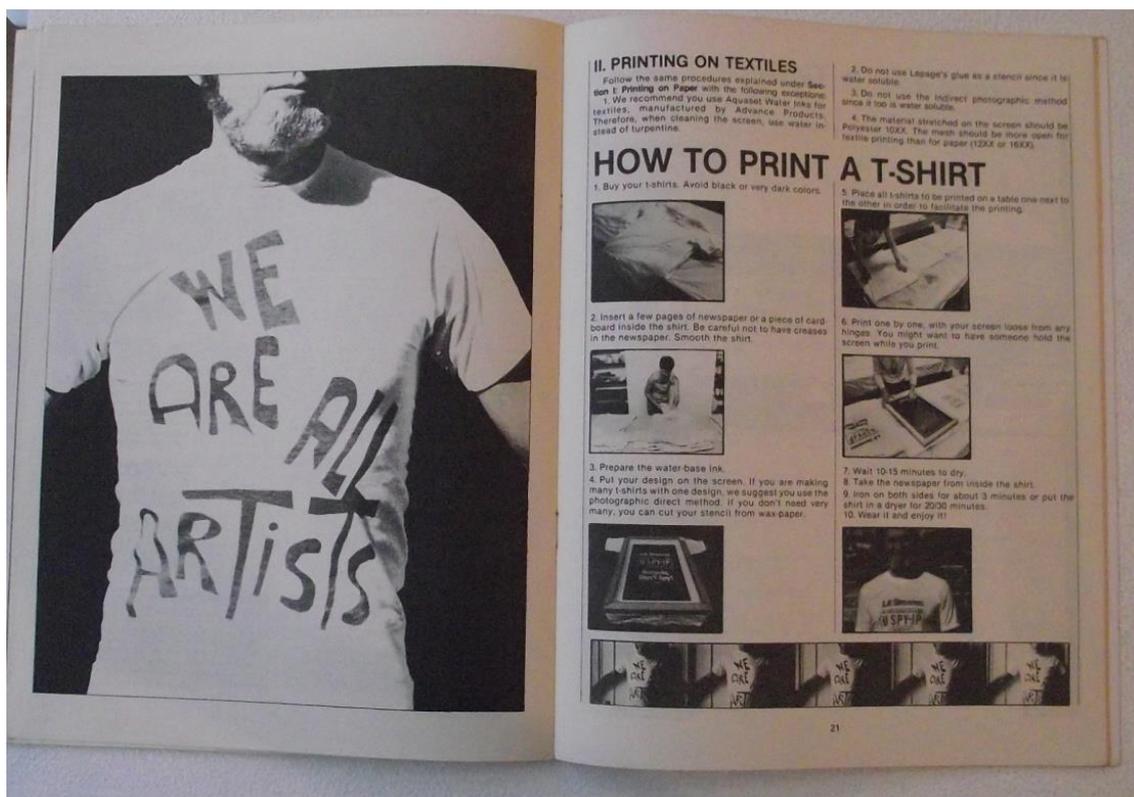


Figura 19 - Páginas do manual. Fonte: Arquivo da artista.

Nesta fase de sua atuação, Josely Carvalho ainda não se colocava na posição de artista individual, nem tampouco utilizava seu nome nos trabalhos. Como ela mesma afirma em entrevista concedida para esta pesquisa: “[...] Eu nem usava o meu nome. Eu usava *The Silkscreen Project*. [...] Eu não era eu. Eu era Nós” (informação verbal)¹³, considerando, durante o projeto, todos como artistas¹⁴. A frase presente na camisa nos remete a reflexões célebres no campo da arte quanto à figura do artista. Podemos lembrar de Lygia Clark, por exemplo, quando reflete sobre suas proposições e acredita que a emancipação do espectador passa pela superação do objeto, sendo a participação a responsável pela diminuição do espaço entre eles, espectador e objeto, até ocasionar sua união. Como Clark disse: “a proposição, antigamente percebida pelo espectador como exterior a ele, encerrada em um objeto estranho, é agora vivida como parte dele mesmo, como fusão. Todo homem é criador” (CLARK, 1980, p. 29). Ao incorporar o ato do participante na proposição, também ocorre a aproximação entre

¹³ CARVALHO, Josely. *O processo criativo de Josely Carvalho*. 2016. Entrevista concedida a Daniellen Welsing Nogueira, Rio de Janeiro, 13 mai. 2016.

¹⁴ Embora questões referentes ao problema da autoria do trabalho de arte, como também suas transformações, sejam levantadas nesta proposição específica, tratá-las nesse capítulo fugiria dos objetivos da pesquisa. Porém, a citação de sua atuação em comunidades torna-se importante pelo fato da artista trazer as pessoas para perto, envolvendo-as no processo de feitura de trabalhos, e que constataremos, mais a frente, como o seu trabalho nessa época refletirá na sua produção individual.

participante e artista. Tal frase nos remete, também, a proferida pelo artista Joseph Beuys quando realiza críticas ao silêncio de Duchamp com o seu *readymade*, em um trabalho de 2 de novembro de 1964 em que escreve a frase *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird Überbewertet*, ou seja, *O Silêncio de Marcel Duchamp é superestimado*.

Foram muitos anos trabalhando em contato direto com grupos, comunidades, para tratar temas políticos e sociais. Porém, no início dos anos 80, a artista começa a migrar para uma produção individual, própria, em que separaria a “Josely Carvalho” dos trabalhos desenvolvidos no *The Silkscreen Project* e se estabeleceria como artista ao iniciar uma produção em seu ateliê, resultando em diversos trabalhos que serão expostos posteriormente. Esta década foi um período de grande atuação de Josely como ativista feminista, realizando curadoria de exposições, eventos, como o *Connections Project/Conexus*, organizada por ela e Sabra Moore¹⁵, sendo uma exposição e um livro de colaboração e participação de 150 artistas dos Estados Unidos e do Brasil, dentre outros. Também realizou a exposição *Diary of Images: Women 1980-1981*, sua primeira exposição individual em Nova Iorque, na Galeria Central Hall, em 1982 (HERZBERG, 1993, p.02).

Podemos perceber que em sua trajetória Josely Carvalho não somente desenvolve obras nos mais variados suportes, abarcando as áreas da gravura, serigrafia, vídeo, instalação, ações, como caminhadas pelas cidades, performance, fotografias e objetos, mas, muitas vezes, utiliza-se de diversas técnicas em uma só obra, formando sobreposições de imagens, ou desenvolvendo sons e odores que são produzidos de forma exclusiva para instalações e dialogando tanto com o íntimo, o pessoal quanto com acontecimentos globais. De acordo com os temas que embasam suas produções, a artista realiza compilações de suas obras e intitula-as como *diários*. Esses diários possuem séries que são chamadas por ela de *capítulos*, como descreve Herzberg:

Seu diário consiste de várias séries de imagens separadas porém inter-relacionadas, que a artista denomina de capítulos. Cada capítulo explora um tema específico. Quando a artista acredita ter aprofundado um certo capítulo, passa a dirigir sua atenção a outro tema. Alguns capítulos abrangem períodos que se estendem por vários anos. Josely tem trabalhado com o conceito de diário desde 1970, quando começou a utilizar a técnica da serigrafia em seu trabalho (HERZBERG, 1993, p. 22).

A primeira compilação de obras da artista recebe o nome de *Diary of Images (Diário de Imagens)*. Quando sua produção se amplia, novos temas são abordados, e novas obras

¹⁵ Nascida no Texas, Estados Unidos, Sandra Moore é também artista e trabalha com pinturas livros de artista, instalações, dentre outros suportes.

surtem, extrapolando esse primeiro *Diário* e dando origem a outro, o *Diary of Smells (Diário de Cheiros)*. Nas exposições, podemos notar como os dois diários se inter-relacionam, como se a artista criasse capítulos de um livro formado por páginas de ambos. Assim como se escrevêssemos um diário cotidiano e, após finalizá-lo, iniciássemos outro, porém, em um determinado momento, deslocássemos as páginas dos nossos diários e as agrupássemos por temas ou experiências vividas. Logo, os trabalhos estão presentes em mais de uma exposição, sendo ressignificados constantemente pelo diálogo com outros.

Portanto, os diários não são encerrados em si mesmos, mas fazem parte de uma teia em que trabalhos realizados, conjuntos deles, e experiências confluem para determinados pontos, gerando resultados como exposições, novas instalações, e se dinamizam ocasionando ampliações dessa trama da produção

Sendo assim, *Diário de Imagens*, por exemplo, é composta por *capítulos* como: *The shape of a Woman, Cheiro de Peixe, A visita dos pássaros e das tartarugas, Meu corpo é minha pátria, Tempos de Luto*, dentre outros.

No capítulo *Cheiro de Peixe*, composto de vídeo, instalações, pinturas e performance, dentre outros meios e suportes, a artista incorpora ao trabalho o olfato como um de seus temas, buscando realizar reflexões acerca de questões relacionadas a preconceitos direcionados à mulher, cujo ponto de partida é uma lembrança de sua infância ligada aos dizeres de sua avó:

A inclusão do olfato na minha obra data do início da década de 1980, com a série *Cheiro de peixe*. Foi quando percebi que os odores desses animais não estavam presentes somente na memória da minha avó dizendo: “tome seu banho se não quiser cheirar a bacalhau”. Procurei esse preconceito em outras culturas e não precisei ir muito longe. Uma amiga norte-americana me disse: “Quando eu tinha 13 anos, meu irmão me disse que peixe tinha gosto de carne até o dia que Deus permitiu que Eva se banhasse no mar”. O prazer foi o sentido da instalação/performance – um banquete onde a mulher exorcizava, através da memória do cheiro de peixe, da poesia e da serigrafia, o estigma que várias culturas impuseram sobre o desejo feminino (CARVALHO, 2010, p. 16).

A merenda, instalação e performance, por exemplo, era composta de poesia, resina, seis projeções de imagens, vinho e serigrafia em seda. O trabalho foi apresentado pela primeira vez em Nova York, no ano de 1983, depois em 1985 no Brasil e, em 1986, em Cuba.



Figura 20 - Josely Carvalho. *A merenda*, 1985. Instalação. Fonte: Arquivo da artista.



Figura 21 - Josely Carvalho. *A merenda*, 1985. Instalação. Fonte: Arquivo da artista.

Sendo considerado pela artista e, nesta pesquisa, o primeiro trabalho em que há a inserção do olfato, nota-se que este se dá de forma conceitual, e não presente de forma que o odor possa ser sentido. Nota-se, também, como já se inicia uma ligação com a memória olfativa, sendo essa exposta na poesia em que a artista cria e escreve sobre três figuras de mulheres, sendo a

primeira a criança, por meio da qual é exposto como ela vê e sente a memória dos dizeres da avó, a mulher adulta e a mulher sacerdotisa.

Observa-se que nessa instalação há a incorporação de escritos referentes à própria memória da artista. *Diário de Imagens*, aos poucos, passará a conter outras histórias e memórias, como em trabalhos com trechos do diário de um soldado, mencionados no capítulo anterior.

Gradativamente, a artista amplia os modos de incorporar memórias. Um exemplo é *Kimchi*, instalação com um pote preenchido com conserva de condimentos, alimento típico da cultura coreana. No pote era projetado um vídeo com o rosto de uma mulher. Nele, a mulher fala sobre o apreço, um verdadeiro fanatismo do marido por essa comida. A instalação se encontrava num pedestal na galeria e exalava um forte odor, fazendo com que o sentido do olfato do espectador também fosse estimulado, à medida que, concomitantemente, assistia-se e ouvia-se o testemunho da relação de uma pessoa com uma comida de uma determinada cultura.

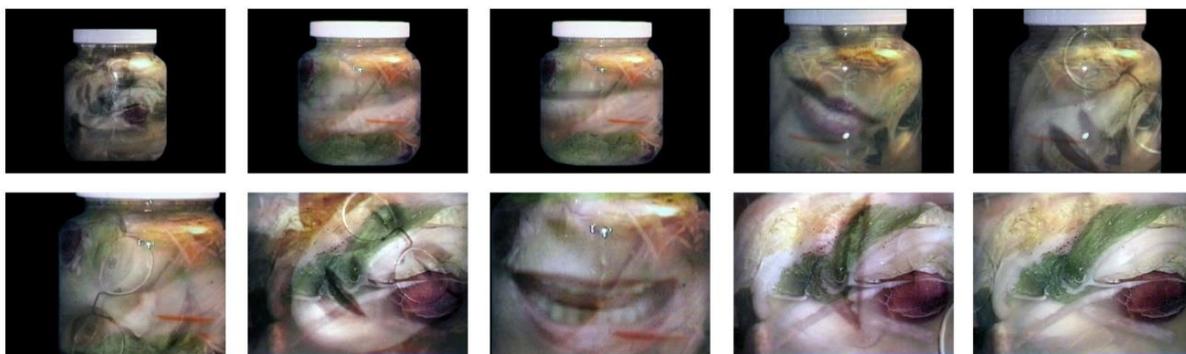


Figura 22 - Josely Carvalho. *Kimchi*, 1998. Fonte: Arquivo da artista.

Se *A merenda* pode nos levar à reflexão sobre preconceitos em relação às mulheres, *Kimchi* parece evidenciar a questão da inserção do odor no contexto cultural, pois o exalado por aquele alimento específico pode ser considerado muito forte, desagradável, para muitos que não fazem parte da cultura coreana e/ou não o conhecem, diferentemente do que ocorre com quem possui esse alimento em seu cotidiano e está habituado com o mesmo.

Constatamos, então, que esse trabalho marca um ponto em que a incorporação de histórias e/ou memórias pela artista em sua produção, como as dela e as do soldado, passa a ocorrer de maneira diferente, pois, aqui, ela não apenas se apropriou dessas histórias que se ligam ao

odor, mas estas foram trazidas, por meio do relato, especificamente para a concepção dos trabalhos. Veremos, por meio de exemplos de sua produção, como, a partir do início da década seguinte, as pessoas passam a, de certa maneira, embutir a sua própria história nos trabalhos.

No fim da década de 90 e início dos anos 2000, a artista encontra um novo material para trabalhar, tanto em sua forma sólida, quanto virtual e metaforicamente: as telhas de barro. O encontro com o material se deu em uma caminhada da artista pela Bahia quando encontrou “[...] centenas de telhas dispostas em um círculo concêntrico na areia, criando um padrão artístico de material e forma”, suscitando nela uma “[...] sucessão de pensamentos em torno do abrigo e sobre as consequências enfrentadas por pessoas privadas do mesmo” (HERZBERG, 2007, p. 10), tais como “[...] a situação de quem não tem teto para se proteger, as crianças abandonadas nas ruas das grandes cidades, aqueles que precisam deixar suas casas para viver em outros países [...]” (MACHADO, 2007, p. 16).

A primeira vez em que a artista trabalha com essas telhas é por ocasião da montagem e exposição da instalação *Codex: dos sem teto*¹⁶, em 1997, no Paço das Artes em São Paulo.

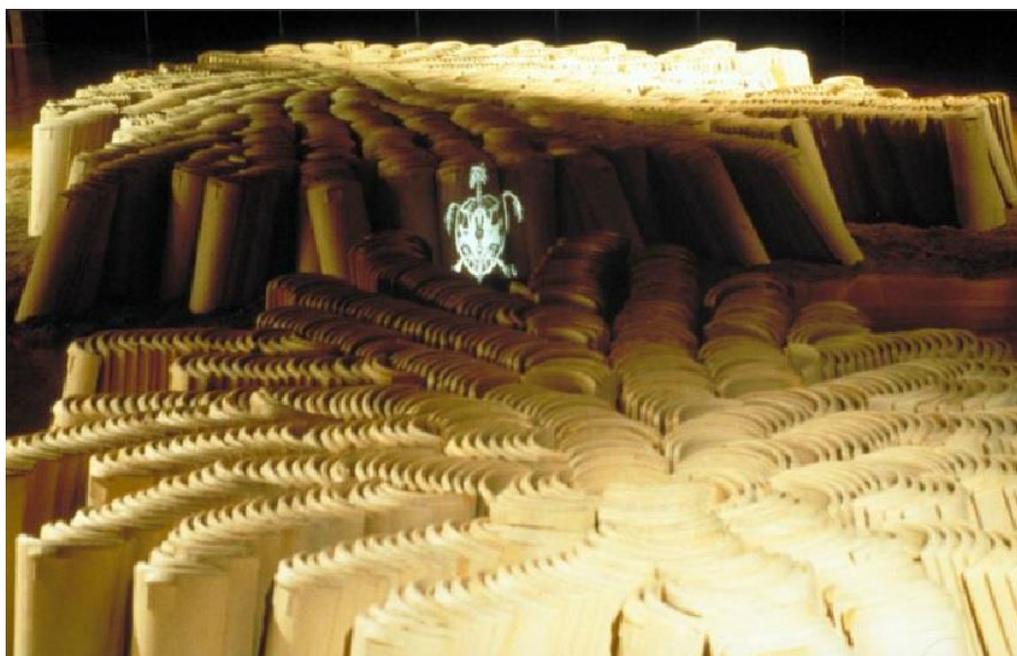


Figura 23 - *Codex: dos sem teto*. Instalação. Fonte: http://www.joselycarvalho.net/work_installations.htm.

¹⁶ As telhas de barro aparecem em outras instalações da artista. Surgem também, aludindo ainda mais as folhas de diário, telhas moldadas em papel. Além de *Codex: dos sem teto* (1997), Josely produziu outras: *Casas de Carton* (2001-02), *Multiplication of roof tiles* (2005), *Entretelhas* (2007).

Nessa instalação, que também possui projeção de vídeo, 3000 telhas foram ordenadas em “[...] padrões espirais e repetitivos no chão; cada telha simbolizando uma página do livro. Deixando as folhas físicas em São Paulo, a artista voltou à Nova Iorque e começou a construir um site interativo e virtual [...]”. Esse site, iniciado em 2000, *in progress*, recebe o mesmo nome desse capítulo de seu diário, *Livro das telhas*¹⁷. Na opinião de Canton,

As telhas de barro, elemento primordial da construção de uma habitação, cobertura dos tetos de nossas casas e de nossos refúgios imaginários, passaram a ser telhas virtuais, páginas de computador que se tornaram arquivos de histórias, lembranças e memórias coletivas.

Livro das Telhas é a discussão mais ampla do sentido de abrigo. Na realidade do mundo contemporâneo, marcada, de um lado, pela tecnologia dos endereços virtualizados e, de outro, pela miséria daqueles que não possuem moradia, e pelas guerras étnicas e movimentos migratórios e clandestinos que provocam a perda de abrigo, a noção de espaço, de moradia, de lugar, perde uma demarcação geográfica estabelecida, se desgarrá de um sentido fixo, e cai na rede elástica das incertezas geradas pela era da globalização.

Seria o resgate do afeto a grande resposta a essa imensa crise? (CANTON, 2011, p.7)

E, assim como vimos anteriormente, passagens em que Canton discorre sobre a evocação de memórias em trabalhos construir um lugar de resiliência frente ao modo como nos comunicamos atualmente, pelo virtual, ao acompanhar a sequência cronológica dos trabalhos de Josely Carvalho, vemos o quanto a artista, gradativamente, segue no sentido da criação de certa proximidade, por meio de novas narrativas e histórias, num diálogo entre o macro e o micro, o público e o privado, o coletivo e o individual, trazendo, agora, de forma incisiva as pessoas para dentro dos trabalhos.

¹⁷ O trabalho encontra-se hospedado no endereço <http://bookofroofs.com/>.

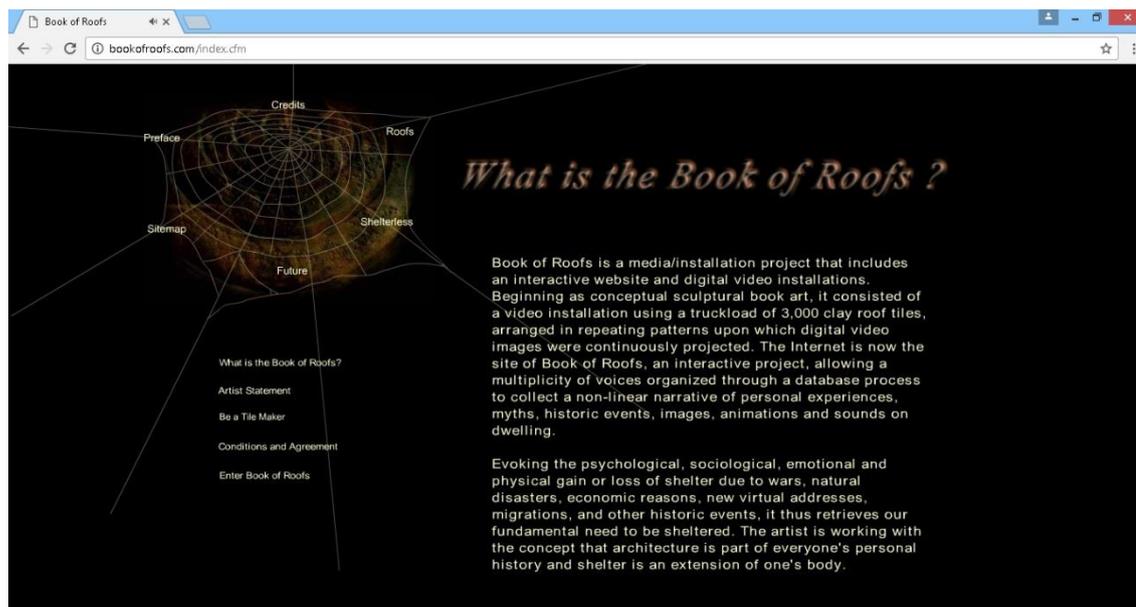


Figura 24 - Apresentação sobre o *Livro das telhas*. Webart. Imagem extraída da internet. Fonte: <http://bookofroofs.com/index.cfm>.

Livro das telhas é, portanto, uma instalação multimídia em que a interação do usuário não se restringe ao ato de navegar na *web*. Ao acessar o site, é como se a tartaruga tracajá fosse seu guia por entre as teias que apresentam as diferentes categorias que podem ser escolhidas para a criação de sua própria telha virtual. Nessas telhas, como páginas de um livro, o usuário pode inserir tanto imagens como sons, anotações, reportagens, vídeos ou todos esses elementos de forma combinada, como uma construção da memória da artista, de sua própria memória e, de forma conjunta, por meio do ato colaborativo entre os internautas, “[...]uma memória coletiva sobre a perda e a busca de refúgio” (MACHADO, 2007, p. 16). Realizando sempre uma relação entre suas próprias vivências e questões sociais, como a falta de moradia, bem como a abordagem da ideia de abrigo neste mundo globalizado, da sensação de pertencimento a um lugar, a cultura, etc, o trabalho passa a se apresentar no ambiente virtual com um convite para que o usuário interaja e contribua, junto à artista. Então, após a criação de um *login*, uma janela é aberta para que o internauta, ao realizar sua contribuição, tenha uma telha virtual gerada e torne-se um participante do trabalho.

Aqui, nitidamente a incorporação de memórias individuais e coletivas não é mais realizada pela artista, mas sim pelo outro na abertura do trabalho. Como nos expõe Ana Mae Barbosa: “Afirma a artista: ‘A arte é participação, não proteção’. O Livro das Telhas representa o desejo de participação, engajamento coletivo e proposta pessoal de Josely” (BARBOSA, 2007, p. 16). E será esse modo de interação com o outro e abertura que se refletirá na

participação do público na evocação de memórias olfativas, no repertório pessoal que cada um carrega consigo.

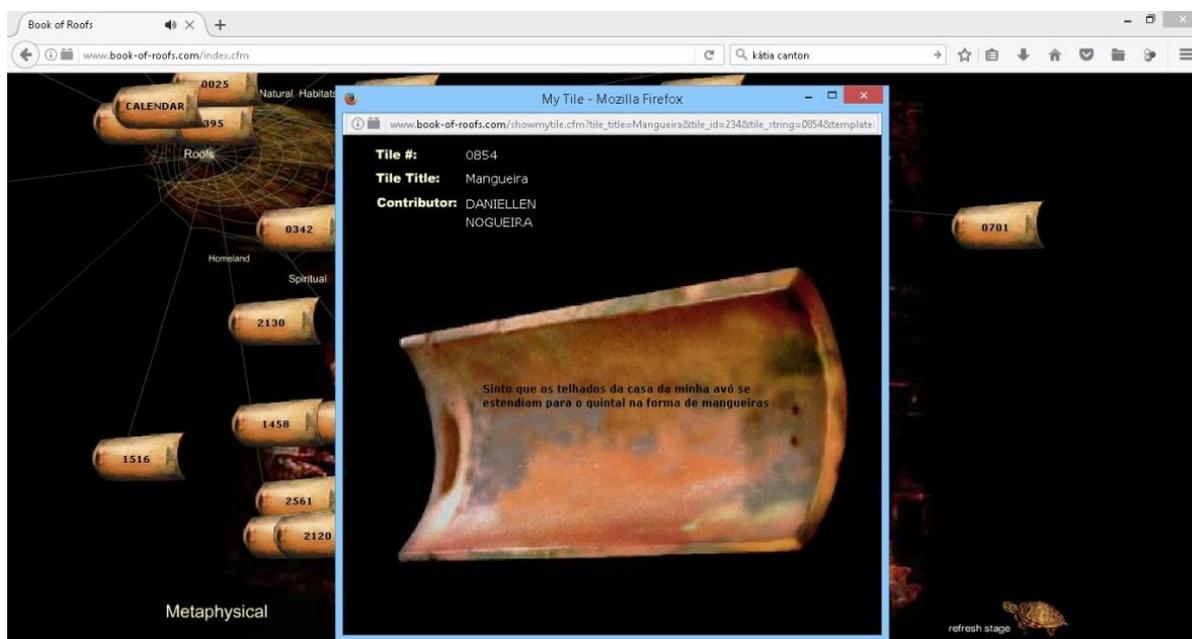


Figura 25 - Participação da autora na inserção de memória afetiva no site¹⁸. Imagem capturada pela autora.
Fonte: <http://www.book-of-roofs.com/index.cfm>.

III.2 *Diary of Smells*: A participação do público na evocação de memórias olfativas

Josely Carvalho, além de tratar de diversos temas políticos e sociais em sua carreira, entrelaçando o tema memória, aborda a ideia de abrigo - destruição de casas por países em confronto, pessoas sem moradia, sensação de pertencimento. Essa última ideia passará a estar presente na figura do ninho que a artista constrói nesse *Diário*.

A figura do ninho aparece em seus trabalhos quando a artista começa a passar mais tempo em seu país de origem. Em uma de suas visitas, um pássaro se chocou na janela do seu quarto. A artista recolheu o pássaro, que já estava sem vida, e o colocou em sua cama, onde notou que em seu bico havia pequenos ramos que, provavelmente, seriam utilizados para a construção de um ninho. O retorno ao Brasil era como a reconstrução do próprio ninho da artista, do seu abrigo. Desse encontro surgiu a série de fotografias *Bednests*, em 2008, presente em várias instalações do *Diary*.

¹⁸ Telha 0854 sob o título *Mangueira*: Sinto que os telhados da casa da minha avó se estendiam para o quintal na forma de mangueiras.



Figura 26 - Josely Carvalho. Fotografia da série *Bednests*, 2008. Fonte: Arquivo da artista.

Logo, Josely passa a desenvolver mais trabalhos que dialogam com a ideia de abrigo, porém, agora, com a figura do ninho e a memória olfativa sendo novamente considerados como páginas do que ela passou a chamar de *Diary of Smells*. Nesta fase de sua produção, temos, então instalações como: *Architectando* (2008), *Architectando: Elias' Nest* (2009), *Nidus Vitreo* (2010), *Vidros de Cheiro* (2011), *Livro de Cheiro* (2011), *Uru-ku as disciplinas esquecidas* (2011), *Diário de Cheiros: Passagens* (2011-2012), além dos mais recentes *Diary of Smells: Shards* e *Shards* e das ações performáticas que são conhecidas como *Caminhadas Olfativas*. Nesta pesquisa, consideramos a instalação *Architectando* (2008) como o primeiro trabalho de *Diary of smells* por ter sido criada uma relação entre odor e a figura do ninho e pela abordagem do olfato ocorrer de forma diferente dos trabalhos anteriores.

Architectando é uma instalação que foi exposta em 2008 na galeria Valu Oria, em São Paulo, em que o ninho aparece pela primeira vez. A fragilidade do ninho - abrigo - é demonstrada pela materialidade do mesmo, que é feito com 250 galhos de resina transparente em cima de um piso espelhado, tendo ao fundo a fotografia de um ninho replicada várias vezes. De forma metafórica, a (re)construção do ninho pela artista significava duas coisas, como a própria diz, em entrevista a autora: “ [...] eu estava fazendo tanto o meu, que eu não tinha mais, mas ao

mesmo tempo o desse pássaro que não conseguiu, mas me deu [...] o alimento para que eu pudesse fazer a minha criação”(informação verbal).



Figura 27 - Josely Carvalho. *Architectando*, 2008. Fonte: <http://www.joselycarvalho.net/>.

Do lado oposto da instalação, ficavam expostas as fotografias do pássaro. Em sua aparição, o ninho já é relacionado a um odor, sendo aqui o de jasmim, exalado pelas plantas dispostas pela artista em uma parte da galeria que possuía uma abertura para o exterior.

Em *Architectando: Elias's Nest*, instalação de 2009 exposta no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, o ninho cresce e passa a ser construído por 500 galhos de resina, sobre um piso espelhado e junto à série de 6 fotografias que mostram o pássaro que se chocou contra a janela da artista. A luz que incide no piso e nos galhos gerava sombras que, como pode ser visto na imagem abaixo, projetadas na parede, pareciam gerar uma inserção do pássaro no ninho. Na busca do cheiro de ninho, Josely ainda utiliza o odor do jasmim, porém,

diferentemente do trabalho do ano anterior, aqui ela se vale de uma essência artificial que exala do centro do ninho.



Figura 28 - Josely Carvalho. *Architectando: Elias's Nest*, 2009. Fonte: <http://www.joselycarvalho.net/>.

Até então, vemos que esses dois trabalhos citados não instigavam a participação das pessoas. Ainda parece que, de modo particular, reservado e íntimo a artista constrói o próprio ninho nesse processo de retorno ao país de origem. Será no próximo ano que a produção de Josely passará a chamar as pessoas para participar dos trabalhos, o que resultará, então, em um novo modo de incorporação de memórias olfativas, mas não de forma unilateral, como vimos, e sim através da contribuição dos próprios possuidores delas, como em *Livro das telhas*.

O sentido do olfato será solicitado e as memórias olfativas suscitadas, também, de novas maneiras, e de forma mais assídua e intensa nos trabalhos posteriores, assim como a presença do odor, que aparecerá tanto em sua forma física¹⁹ como conceitual. Sobre este trajeto da artista, Canton comenta:

¹⁹ De forma física, pois os odores serão sentidos na exposição, assim como ocorreu nas demais instalações com o ninho, porque “para que possamos sentir o cheiro de qualquer coisa, é necessário que moléculas provenientes dessa coisa cheguem ao nosso nariz. Tudo o que cheiramos, portanto, são *moléculas voláteis* liberadas, seja do pão, de uma flor[...]” (MALNIC, 2008, p. 21)

Do abrigo natural do corpo da tracajá, passando pelos abrigos das telhas de barro, das páginas de computador e dos ninhos, a artista questiona os cheiros que nos abrigam, nos proporcionam lastros, memórias, histórias, conforto ou repulsa, que nos concedem vida, enfim (CANTON, 2011, p.7).

Portanto, veremos que será a partir da instalação a seguir, *Nidus Vitreo*, que as pessoas sairão do papel de espectador para se tornarem participantes, com a contribuição envolvendo as suas memórias olfativas.

III.2.1 Instalação *Nidus Vitreo* (2010, RJ)

Em 2010, a produção de Josely migra, mais uma vez, para o ambiente virtual, quando cria um blog²⁰, para que ela coloque suas próprias impressões acerca do olfato, registro de suas memórias, etc., como também é suscitada, assim como em *Livro das telhas*, a participação dos usuários da internet através da contribuição de imagem, texto e vídeo, relacionados às memórias olfativas deles. O objetivo principal do blog era coletar tais contribuições e utilizá-las, posteriormente, na instalação *Nidus Vitreo*, exposta no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Na opinião da diretora do Museu Nacional de Belas Artes da época, Mônica Xexéo, a artista “Josely pretende, em *Diário de Cheiros*, explorar de forma poética as lembranças e as emoções dos visitantes, como também discutir a nossa responsabilidade ante a sustentabilidade e o rumo do nosso planeta” (XEXÉO, 2010, p. 09).

Assim, valendo-se da interação que o blog proporcionava, ao receber de outros meios, como redes sociais, impressões de outras pessoas acerca de determinados odores e postá-las no próprio blog, a artista criava um repertório coletivo de memórias olfativas.

²⁰ O blog se encontra no endereço <https://diaryofsmells.com/>.

Diary of Smells | Diário de Cheiros

A record of smells evoking memories by Josely Carvalho

« Cheiro da Morte / Smell of Death Smell of Chlorine / Cheiro de Cloro »

Cheiro de Bosta de Vaca / Smell of Cowdung

The smell of cowdung takes me to the roads of India. Since [Share](#) the cow is sacred, its dung is also an element that is allowed to be.

Houses are made of cowdung. It makes me think, of having a nest that smells cowdung.

This entry was posted on Tuesday, March 30th, 2010 at 2:11 pm and is filed under [Home](#). You can follow any responses to this entry through the [RSS 2.0 feed](#). You can [leave a response](#), or [trackback](#) from your own site.

2 Responses to “Cheiro de Bosta de Vaca / Smell of Cowdung”

admin says:

March 31, 2010 at 9:13 am

cowdung smells like where I live...
(from Emiliano Saxe via Facebook)



leoclark says:

April 18, 2010 at 6:14 pm

gosto muito do cheiro de bosta de vaca!
:)



Figura 29 - Imagem do blog *Diary of Smells*. Postagem de 2010. Fonte: www.diaryofsmells.com.

Após essa coleta, então, a instalação *Nidus Vitreo* foi montada. Essa é a primeira instalação que une a abordagem da memória olfativa com o ninho de galhos de resina, odores que foram criados exclusivamente para a exposição²¹ e textos dos participantes. O ninho se expande, sendo agora formado por 1000 galhos de resina. Em meio aos galhos, dispersores de odores exalavam o chamado *cheiro de ninho*.

No processo de levantamento de dados para a presente pesquisa, a artista apresentou uma mostra do *cheiro de ninho*. Passado o início doce do *cheiro*, muitos outros odores sobressaíram no ato de aproximação e distanciamento do nariz com o frasco. Certamente é um odor muito específico, que foi desenvolvido pela pesquisa da artista junto ao Instituto

²¹ Os quatro odores dos trabalhos da exposição foram criados pela parceria da artista com o Givaudan do Brasil, sendo eles: *cheiro de ninho*, *cheiro de sol quente*, *cheiro de mar aberto* e *cheiro de terra molhada*.

Givaudan Brasil. Segundo Josely Carvalho, odores que remetam a fezes foram incorporados por estes estarem presentes em ninhos de pássaros. Interessante pensar a relação de abrigo que a artista cria com a memória olfativa ao unir o ninho a um odor, pois: O ninho nos remete à casa, ao lar, ao nascimento e o olfato, como comentamos, se desenvolve no feto ainda no útero e exerce uma função importante no reconhecimento da mãe pelo recém-nascido. A aproximação com questões referentes à maternidade, ao período gestacional, ao nascimento nos faz pensar em como a produção da artista passa a se relacionar, cada vez mais, de forma intimista com o público, aproximando arte e vida. A abordagem dessas questões também aproxima a produção da artista a trabalhos da artista Lygia Clark, como, por exemplo, *A casa é o corpo*, de 1968, uma instalação em que o visitante percorria espaços que remetiam ao corpo e aos momentos da gestação, passando pela penetração, ovulação, germinação e expulsão, último estágio, como um nascimento.

Pela primeira vez neste *Diário*, a presença de sons também surge em uma instalação. A tecnologia utilizada intercalava de várias formas os sons e textos, de modo que os seis canais de som e a ordem dos textos não se repetissem, propiciando sempre uma nova experiência para o visitante que tinha seus vários sentidos solicitados para a apreensão do trabalho.



Figura 30 - Josely Carvalho. *Nidus Vitreo*, Instalação. 2010. Fonte: <http://www.joselycarvalho.net>.

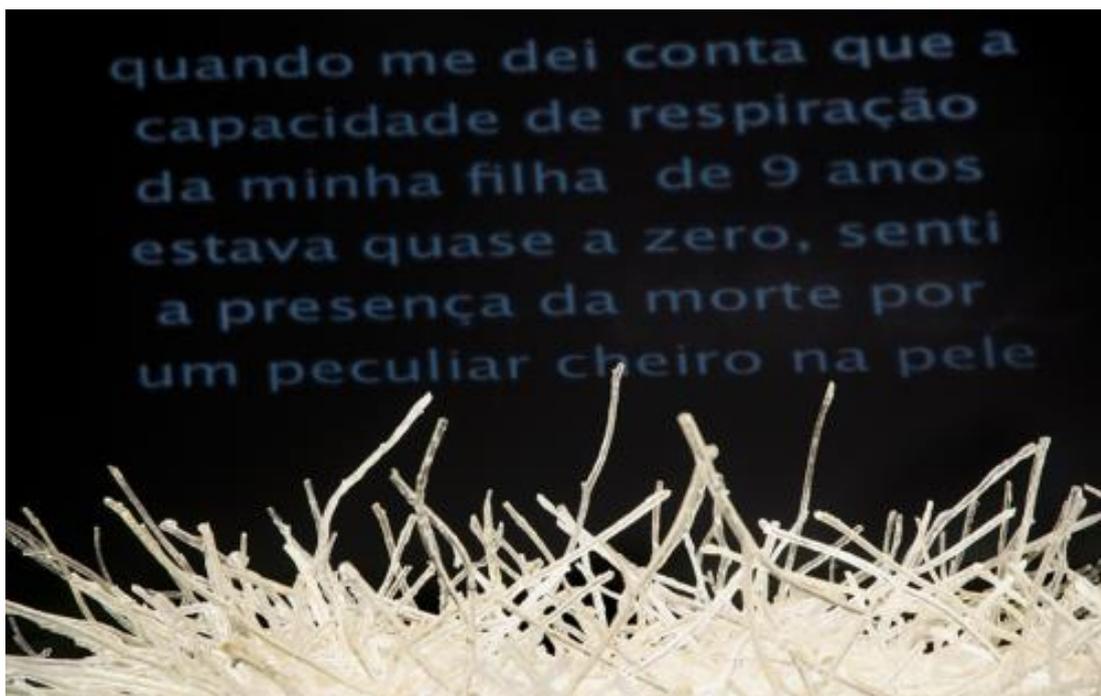


Figura 31 - Josely Carvalho. *Nidus Vitreo*, Instalação. 2010. Fonte: <http://www.joselycarvalho.net>.

A imagem acima mostra uma perspectiva da instalação em que podemos ver como as projeções das memórias olfativas, descritas e disponibilizadas pelos próprios possuidores delas, eram projetadas na parede da exposição e em relação direta com o ninho.

Na mesma sala, dois dispersores de odores ficavam dispostos. De forma retangular, continham botões que, ao serem acionados, exalavam odores também desenvolvidos pela parceria da artista com o Givaudan. Um continha o odor denominado como *cheiro de terra molhada* e o outro como *cheiro de sol quente*. Mesmo que sejam odores elaborados pela artista e sejam nomeados pela mesma com base em suas impressões pessoais e memória olfativa, podem suscitar outras reações e memórias no público e adquirir outros significados - assim como os *Objetos relacionais* de Lygia Clark ou os líquidos de *Roda dos Prazeres* de Pape. A curadora da exposição, Laura Abreu, comenta que esses odores

[...] nos remetem ao que está fora do ninho, evocando outras memórias. Porque fora do ninho encontramos-nos numa espécie de outro ninho maior, que é o de todos nós: este planeta pulsante em que habitamos e que emana a síntese de nossos atos (ABREU, 2010, p. 11).

Em outra sala da galeria, as fotografias do pássaro estavam expostas juntamente com a projeção de um vídeo e outro dispersor de odor com o denominado *cheiro de mar aberto*. O vídeo presente nessa sala chama-se *Não posso cheirá-lo*, em que a artista denuncia e expõe ao

público os estragos realizados pelo derramamento de óleo no Golfo do México, ocorrido naquele mesmo ano, como uma resistência contra o esquecimento do crime ambiental que afetou pessoas e diversas espécies de animais. De forma metafórica, é a figura da tartaruga tracajá, um *avatar* da artista, que presencia esses estragos.



Figura 32 - Josely Carvalho. Sala com fotografias e projeção do vídeo *Não posso cheirá-lo*. Fonte: <http://www.joselycarvalho.net/>.

Fazendo conexão com o que foi abordado sobre memória no capítulo anterior, percebemos que, neste trabalho, os dispositivos tornam-se acionadores de sugestões para a memória e, por meio dos odores exalados, podem ser ativadas as memórias olfativas mais íntimas, como ocorreu no momento descrito por Proust em que as lembranças vieram subitamente à tona e invadiram o corpo com sensações no contato com o gosto e o aroma dos biscoitos com o chá. Como expõe Walter Benjamin,

O odor é o refúgio inacessível da *mémoire involontaire*. Dificilmente ele se associa a uma imagem visual; entre todas as impressões sensoriais, ele apenas se associará ao mesmo odor. Se, mais do que qualquer outra lembrança, o privilégio de confortar é próprio do reconhecer um perfume, é talvez porque embota profundamente a consciência do fluxo do tempo. Um odor desfaz anos inteiros no odor que ele lembra (BENJAMIN, 1989, apud ROUCHOU, 2009, p. 119)

Portanto, podemos constatar que, nesta exposição, há diferentes modos de participação e formas para que as memórias sejam evocadas: A primeira delas se dá no momento anterior à exposição, quando o internauta pode contribuir com suas memórias por meio de registros feitos no blog, tornando-se participante dessa já no período de seu desenvolvimento. Podemos pensar que a memória acessada e evocada por esses participantes é a *voluntária*, por ser lembrada sem contato direto com o odor que a evoca e que esse odor se apresenta, então, em sua forma conceitual. Num segundo momento, temos os odores da exposição, como o do ninho, que, de forma física, invadem o espaço e o corpo de quem visita a exposição, podendo trazer para ele *memórias involuntárias*. Já os dispersores se mostram como uma possibilidade de escolha para que o visitante saia de sua condição de espectador para participante por meio do acionamento do aparelho. A participação não é a mesma da contribuição com as memórias, como podemos notar, mas, é importante ressaltar como esse ato de acionar o botão cria também para o visitante uma escolha dele, que o leva a ativar suas *memórias involuntárias* ao disparar um odor.

O trabalho também estimula uma experiência direcionada à percepção da realidade do tempo, presente e passado, numa extrapolação do *hic et nunc*. Um direcionamento da participação para o corpo e o repertório pessoal criado, culturalmente e emocionalmente em relação aos odores.

Segundo a artista, havia ainda a vontade de que a participação das pessoas, quanto à incorporação de suas memórias na instalação, também se desse durante a exposição, por meio de um computador disponível na sala de exposição. Porém, devido a problemas técnicos, não foi possível uma participação ativa desta maneira (informação verbal).

Seguindo a mesma linha da instalação *Nidus Vitreo*, justamente por ter sido necessária e fundamental a contribuição das pessoas com suas memórias olfativas, vejamos como a participação e a evocação de memórias ocorrem em *Vidro de Cheiro* e *Diário de Cheiros: Passagens*.

III.2.2 Instalação *Vidro de Cheiro* (2011, ES)

Em 2010, Josely Carvalho participou da segunda edição do *Programa de Residência Artística*, promovido pela Secretaria de Cultura de Viana/ES. Este programa, sob curadoria

geral de Neusa Mendes, buscou “pensar a formação e o desenvolvimento da cidade por meio de seu patrimônio cultural: material, natural, edificado e simbólico” e discutiu “a ocupação da arte, memória e o espaço público” (MENDES, 2011, p. 03).

Nesta residência, foram promovidas “[...] situações com a comunidade, de redescobrimto dos vários espaços de vivência através do olfato e das memórias trazidas pela percepção do cheiro” (MENDES, 2011, p. 03). Segundo Kátia Canton, curadora da exposição proveniente da residência, a artista Josely Carvalho, a partir da pergunta advinda da residência, “mas, que arte cabe numa cidade? ”, interveio com outra: “mas, que cheiros cabem numa cidade? ” (CANTON, 2011, p. 08). As ações realizadas no município de Viana foram permeadas por uma espécie de pesquisa de vários odores, memórias e novas relações criadas no espaço. Logo, “Mas, que cheiros trazem a memória de uma cidade? ” (CANTON, 2011, p. 17).

A participação dos moradores na realização das obras e a exploração do olfato foram estimuladas no processo de elaboração da exposição *URU KU as disciplinas esquecidas*, como ocorreu na proposta do blog e no desenvolvimento de *Nidus Vitreo*. Buscando evocar memórias dos indivíduos e que perpassam o lugar, a artista realiza diversas ações que são permeadas pela exploração do sistema olfativo, visto que o odor possibilita uma ativação do ato de lembrar, como vimos no capítulo anterior. Assim, ocorre, pouco a pouco, um exercício de reeducação dos sentidos, de atenção voltada ao olfato e à percepção. Nas palavras de Canton, veremos que há uma espécie de resgate de uma disciplina esquecida, de um sentido esquecido, unindo, também questões abordadas anteriormente em relação ao sentido do olfato:

A escolha do olfato se liga a uma opção pela sutileza. Também entra no jogo aqui uma atitude de resgate; afinal, na nossa sociedade do espetáculo, é o visual, produzindo ondas cada vez mais gigantescas de imagens que nos atropelam como tsunamis; e o sonoro, que se impõe como complementação ao imagético e toma corpo como um pano de fundo para a sintonia com o mundo das máquinas e virtualidades; que dão as cartas desse mundo-jogo. O olfato é mesmo uma disciplina praticamente esquecida, em um mundo que engole os tempos, transborda imagens e ruídos, torna tudo veloz e descartável e se revela desprovido das sensações sutis que somente os aromas conseguem fazer aflorar (CANTON, 2011, p. 08).

Nesse processo de resgate do sentido, Josely foi a campo, percorreu Viana e pouco a pouco foi descobrindo suas histórias. Segundo Canton, na primeira etapa da residência, houve o compartilhamento de histórias com as mulheres de Araçatiba, em que a artista “testemunhou a tradição do trabalho artesanal das costuras, bordados, tecidos, e experimentou o cheiro das

ervas aromáticas” (CANTON, 2011, p. 08). Ainda de acordo com a curadora, Josely coletou pequenos galhos de ervas e armazenou em um livro, como uma forma de catalogação das ervas que permaneceram na tradição quilombola para a criação de uma horta (CANTON, 2011, p. 08). Posteriormente, com o andamento da residência, as ervas comprimidas nas páginas do livro deram origem ao trabalho *Livro de Cheiros*, instalação com série de 18 fotografias dessas ervas entre as páginas, o odor e um fichário contendo o livro-objeto exposto em uma gaveta.



Figura 33 - Josely Carvalho. *Livro de cheiros*, 2011. Instalação. Fonte: Catálogo da exposição *URU-KU as disciplinas esquecidas*.

Aparece, aqui, o formato do livro, do diário, tão presente em sua produção. Em uma gaveta de um fichário desmantelado, as ervas comprimidas se tornam registros dessas histórias de origem quilombolas que brotam por entre as páginas como memória viva, uma imagem de resistência e luta contra o esquecimento. Somente para realizar um paralelo com o artista José Rufino, citado anteriormente, vemos como a gaveta se relaciona com o tema memória e se torna presente em instalações de artistas.

Foram realizadas, também, experiências com jovens do bairro Marcílio de Noronha, fora da instituição. Mendes comenta que:

Os eventos urbanos e as experiências coletivas revelaram os cheiros, na forma de caça ao tesouro desenhada pelos habitantes jovens da comunidade, coordenados por

Célia Ribeiro; criaram uma cartografia do Bairro de Marcílio de Noronha, numa conscientização do entorno urbano através de um mapeamento de experiências olfativas (MENDES, 2011, p 5).

Essas explorações sensoriais pelo ambiente constituem as *Caminhadas Olfativas*²². Nessas caminhadas, constrói-se coletivamente uma espécie de mapa olfativo, uma cartografia de odores que evocam as memórias dos participantes concomitantemente a exploração e (re)conhecimento de um lugar.

A figura do ninho também esteve presente na exposição, porém diferente das presentes nas instalações expostas anteriormente tanto em forma, dimensão, quanto em sua materialidade. Nela, o ninho era composto de 750 galhos de árvores que foram mergulhados em cola e urucum²³. Montado de maneira mais aberta, com galhos que não se entrecruzavam e não sustentavam a estrutura do todo, ele nos dá uma impressão de abandono. Ao fundo, como se intercalasse as *páginas e capítulos* do *Diário de Cheiros*, Josely traz para esse novo ninho a projeção do vídeo *Não posso cheirá-lo*. Nessa instalação, entretanto, o *cheiro de ninho* já não se faz presente, havendo, então, a presença do odor do urucum.



Figura 34 - Josely Carvalho. *URU-KU as disciplinas esquecidas*, 2011. Instalação de cheiro, galhos e vídeo. Imagem com a artista ao centro. Fonte: Catálogo da exposição.

²² Sobre a *Caminhada Olfativa* em Viana, acessar o site do projeto *Diary of Smells* no link: <http://diaryofsmells.com/2012/04/05/ginkanaolfactory-map-caminhada-olfativa/>

²³ Fruto de uma planta, o ucruzeiro. Sua semente é muito utilizada na culinária capixaba para dar uma cor avermelhada à comida, em especial no prato típico do Espírito Santo, a moqueca capixaba.

Mas é o processo de elaboração para exposição da instalação *Vidro de Cheiro* que mais nos interessa aqui, devido ao aspecto da participação. Josely propôs uma espécie de catalogação de memórias olfativas de moradores de Viana. Para essa catalogação, assim como foi realizado o convite para que internautas fizessem suas contribuições no blog de *Diary of Smells* para que posteriormente suas memórias fossem incorporadas pela artista, em uma instalação, Josely faz um convite para os moradores do município de forma que essa incorporação já ocorresse no ato, na ação direta e de forma mais palpável, mais próxima ao que viria ser a instalação a ser exposta. Então, para responder a pergunta feita pela mesma, “Mas onde guardar os cheiros que desvendam as memórias de Viana?” (CARVALHO, 2011, p. 19), foram disponibilizados 300 frascos vidros de perfumes vazios na galeria para que moradores de Viana fizessem registros pertinentes às lembranças e odores ligados à vida de cada um²⁴ através de elementos diversos, objetos, etc. Vários foram os elementos inseridos dentro dos frascos de perfume, transformando-os em verdadeiros receptáculos de memórias olfativas.



Figura 35 - Frascos 009, 062 e 066 da instalação *Vidro de Cheiro*, 2011. Fonte: Arquivo da artista.

A memória, intangível, nesta instalação é evocada em forma materializada pelos próprios sujeitos, através de materiais orgânicos e/ou inorgânicos inseridos em frascos. Como os odores não podem ser armazenados como uma imagem pode ser captada por uma câmera fotográfica ou como um som, uma música pode ser gravada, realizamos assimilações deles a

²⁴ Neste ponto da produção pode ser notado que há um retorno à coletividade, um trabalho desenvolvido pela artista junto às pessoas que, mesmo que de forma diferente do realizado no início de sua carreira, sugere um paralelo com *The Silkscreen Project*.

algum elemento ou os descrevemos. No caso dessa instalação, são realizados os dois, tanto a inserção de um elemento no frasco como uma espécie de registro material do odor através de um símbolo que nos remete à memória olfativa, quanto a descrição. Como comenta Canton, eram:

Pétalas de flores, restos de comida, chás, perfumes, coisinhas miúdas. Cada um dos vidros, lacrados com tampas coloridas, tornou-se um universo em si. Colecionadas e expostas, as garrafas, testemunhos da memória olfativa de cada um, alimentaram o espaço da galeria com a potência da subjetividade individual que se soma e se torna una. Esse conjunto ganhou um poder encantatório e parecia atribuir uma nova vida a um arquivo morto encontrado perto dali (CANTON, 2011, p. 13).

Dispostos em diversas mesas estreitas e altas, os vidros nos fazem lembrar os antigos gabinetes de curiosidades, precursores dos museus, que traziam a partir do século XVI, elementos variados advindos de explorações, viagens pelo mundo. Porém, os elementos desses frascos da instalação, por mais que sejam diferentes entre si, se encontram em um campo comum, o da memória. Cada frasco era identificado por um número e acompanhado de uma ficha. Nessa ficha, os moradores realizavam anotações, descrições referentes à memória olfativa compartilhada. Os registros realizados nas fichas também estiveram presentes na instalação, mas arquivados em uma gaveta de fichário exposta próxima aos frascos.



Figura 36 - Josely Carvalho. *Vidro de Cheiros*, 2010. Instalação. Fonte: Catálogo da exposição.

Um paralelo pode ser traçado com o desenvolvimento da instalação *Nidus Vitreo*, pois tanto os registros das memórias olfativas presentes em *Vidro de Cheiro* como também as

incorporações dessas memórias foram realizadas antes da instalação ser exposta. Portanto, refletindo sobre a participação, as pessoas que contribuíram com tais elementos nos frascos e fizeram o registro nas fichas se tornam participantes durante o processo de desenvolvimento do trabalho, tendo experiências diferentes dos visitantes da exposição, sendo esses últimos espectadores.

Contudo, se refletirmos acerca da memória, quanto aos visitantes, esses que presenciam essa catalogação referente a memórias olfativas de outras pessoas, podemos pensar que os próprios elementos expostos nos frascos podem, também, ser dicas para a evocação e despertarem as memórias, *voluntárias*.

Quanto à participação, também há indícios, na instalação, de uma vontade da artista de que a incorporação das memórias fosse realizada também durante a exposição, onde o sujeito espectador tornar-se-ia participante ao depositar elementos em frascos vazios, dispostos em uma mesa ao lado dos frascos já preenchidos.



Figura 37 - Josely Carvalho. *Vidro de Cheiros*, 2011. Frascos vazios. Fonte: Arquivo da artista.

Pode-se pensar que, comparando a quantidade de frascos vazios ao lado dos 300 preenchidos, a instalação parece privilegiar a experiência do espectador em detrimento à do participante. Veremos, a seguir, que a extensão dessa experiência do participante que contribui com suas

memórias olfativas durante a exposição da instalação, que não ocorreu em *Nidus Vitreo*, no Rio de Janeiro, e em *Vidro de Cheiro*, em Viana, será plenamente realizada na exposição coletiva *Arte e Acessibilidade: experimentações artísticas compartilhadas*, no mesmo ano, 2011, no SESC São Carlos em São Paulo.

III.2.3 *Diário de Cheiros: Passagens* (2011, SP)

No final de 2011, Josely Carvalho participa da exposição coletiva *Arte e Acessibilidade: experimentações artísticas compartilhadas*, juntamente com Michel Groisman e Raquel Kogan. Os trabalhos dos artistas eram perpassados pelos conceitos de interatividade e participação. Até fevereiro de 2012, duas instalações de Josely ficaram expostas no SESC São Carlos, sendo elas: *Passagens* e *Vidro de Cheiros*.

Em *Passagens*, os galhos de resina voltam a fazer parte da construção do ninho que, por sua vez, parece ter sido abandonado. Neste trabalho parece haver uma confluência de várias características de todos os ninhos construídos em *Diary*: Há um odor exalado, sons emitidos e depoimentos de memória olfativa projetados, como em *Nidus Vitreo*; os galhos espalhados pelo espaço, que sugerem abandono, adquirindo destaque com a iluminação dentro de uma sala escura, nos remetem ao ninho de *Uru ku as disciplinas esquecidas*; e as sombras dos galhos, projetadas em uma grande extensão da parede lateral, nos lembram *Architetando: Elias's nest*, criando texturas ao fundo como em *Architectando*.



Figura 38 - Josely Carvalho. *Passagens*, 2011-2012. Ninho de galhos de resina. Fonte: <http://www.joselycarvalho.net>.

Na sala em que se encontra o ninho, os três dispersores de cheiro (*cheiro de terra molhada*, *cheiro de sol quente* e *cheiro de mar aberto*), aparecem juntos e próximos aos textos que são projetados no chão.

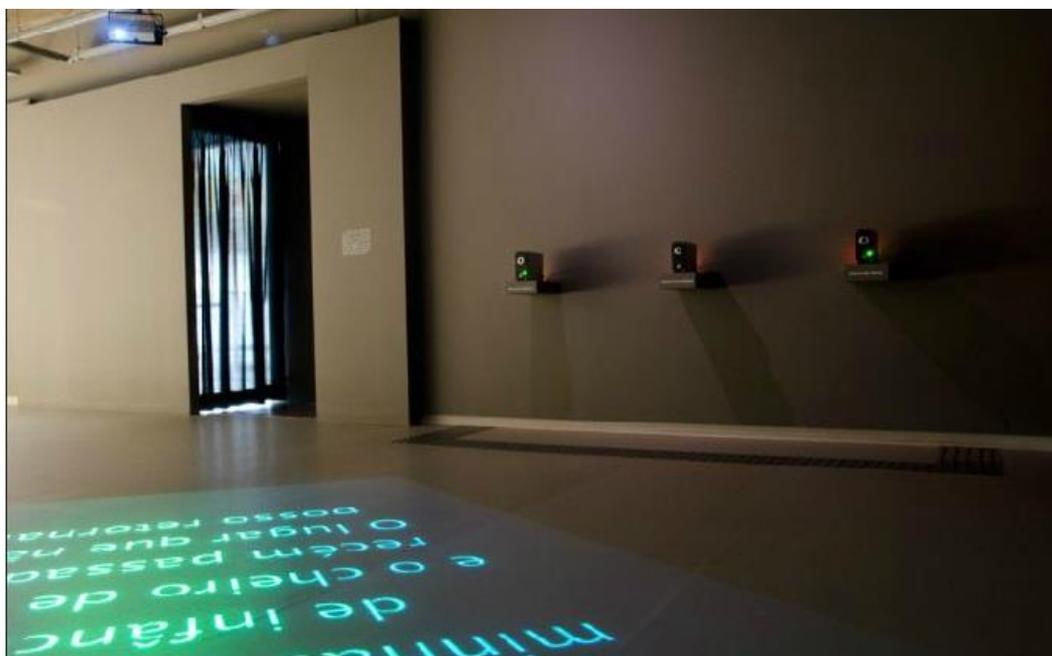


Figura 39 - Josely Carvalho. *Passagens*, 2011-2012. Dispersores de odores. Fonte: <http://www.joselycarvalho.net>.

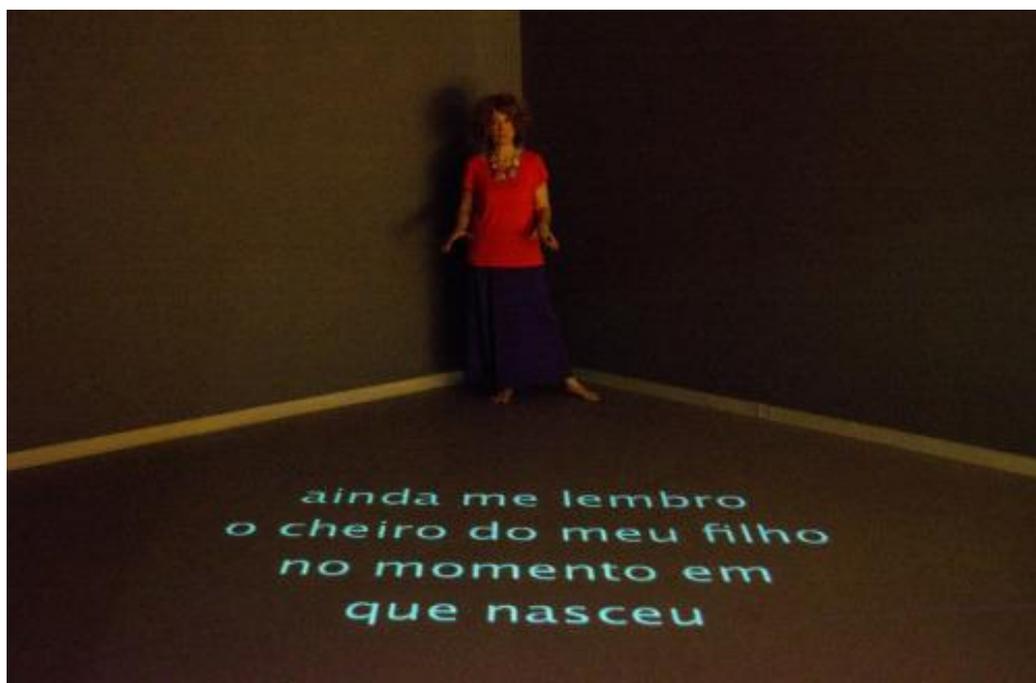


Figura 40 - Josely Carvalho. *Passagens*, 2011-2012. Projeção de texto e artista ao centro. Fonte: <http://www.joselycarvalho.net>.

É nesta exposição que a experiência da participação com a contribuição de memórias olfativas passa a se tornar presente durante o período da exposição, na instalação *Vidro de Cheiro*. O trabalho se abre à participação de forma que a instalação se torna um *work in progress*. Dispostos em uma configuração totalmente diferente da exposição anterior, 400 frascos de vidro são expostos em três nichos em uma parede. À esquerda dos frascos, havia uma anotação sobre memória olfativa. À direita, havia um curto texto de apresentação dos trabalhos e do trajeto de Josely Carvalho. Tanto os frascos disponíveis quanto o conteúdo do texto exposto constituíam um convite para que as pessoas saíssem de sua experiência como espectadoras e participassem dessa construção da instalação no momento presente de sua exposição.



Figura 41 - Josely Carvalho. *Vidro de Cheiro*, 2011. Instalação *in progress*. Fonte: <https://diaryofsmells.com>.

Então, no decorrer da exposição, os frascos eram gradativamente preenchidos com elementos que remetiam às memórias olfativas dos visitantes. Essas memórias também eram registradas por meio da escrita em fichas pelo participante, recebendo um número para identificação.

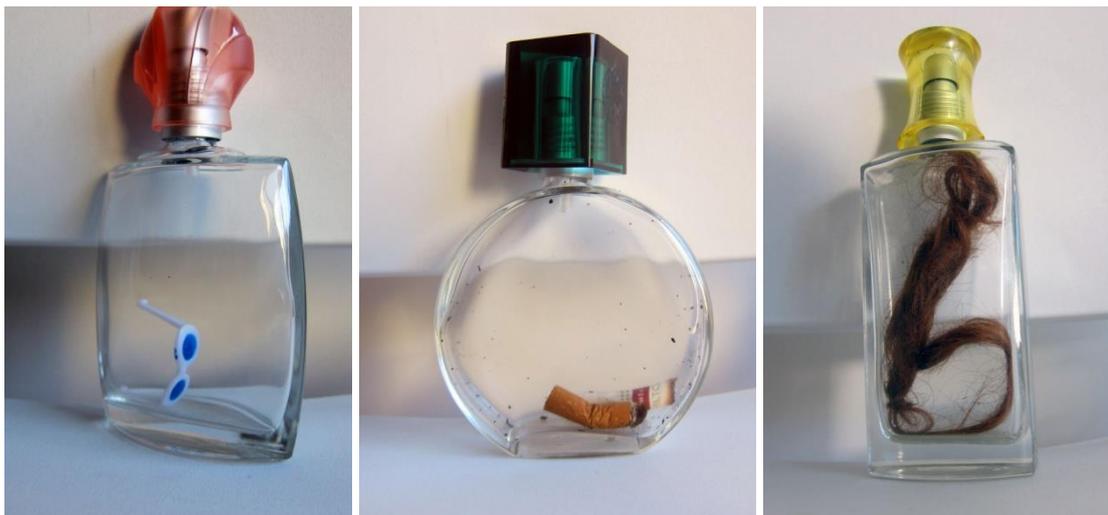


Figura 42 - Frascos 511m 513 e 493 da instalação *Vidro de Cheiro*. Fotografias de Josely Carvalho.
Fonte: Arquivo da artista.

Alguns desses registros, bem como os de seus respectivos receptáculos de memórias olfativas, foram disponibilizados, pela artista, na internet.



Figura 43 - Frasco 505, *Cheiro de Praça*. Imagem da internet. Fonte:
<http://www.joselycarvalho.net/blog/diaryofsmells/index.php/archives/date/2012/03>.

A instalação colocava para o público uma escolha: tornar-se participante através da contribuição de memórias ou permanecer como espectador. Quanto a este aspecto, para traçarmos reflexões sobre essas possibilidades de mudança de papéis que os trabalhos realizam, podemos trazer como exemplo uma instalação de um grupo de artistas que

justamente coloca o visitante em uma condição de escolha para que esse se torne agente ou não. O exemplo a ser utilizado é a instalação *Preposformance* do grupo 3P²⁵, exposta em 2013 e 2015, nos estados do Paraná e São Paulo, respectivamente.

Preposformance é um projeto de colaboração entre artistas que pretende incluir o público como agente do processo, dando sequência ao processo de diluição das fronteiras entre seus papéis respectivos, conforme tradicionalmente definidos, que teve início na segunda metade do século XX, com movimentos como o Neoconcretismo e o Minimalismo (BORGES; GONZAGA; MARTINS; PELED, 2016, p. 271)

Primeiramente, notamos que o trabalho desse grupo extrapola o *hit et nunc* do ato performático com áudios com memórias descritas e proposições de performances de artistas a serem executadas pelo visitante. Ao criar um espaço expositivo dividido por um painel com formas retangulares vazadas, o grupo produziu duas salas que incitam diferentes formas de vivência do trabalho, tanto pela cor e iluminação, sendo uma clara e outra escura, quanto pelo conteúdo dos áudios dispostos. Para cada sala, uma possibilidade de experiência: sobre as gravações, informa-se que uma “[...] contém as descrições de performances realizadas pelos artistas [...]. A segunda gravação apresenta receitas criadas pelos artistas para possíveis performances, a serem realizadas pelos ouvintes/visitantes no espaço expositivo ou fora dele” (3P, 2013, apud BORGES; GONZAGA; MARTINS; PELED, 2016, p. 272). Logo, o trabalho aborda a questão temporal da performance, colocando o visitante que escuta os áudios em conexão com um passado vivido por outrem, o seu próprio presente vivenciado na sala, e apresenta uma futura condição de agente do trabalho para o visitante, caso esse coloque em prática alguma receita descrita.

Lado a lado, o vivido e o sugerido, passado e devir convivem sonoramente em salas comunicantes, uma escura e uma clara, que se contaminam mutuamente enquanto sugerem o convite à sua atualização pelo público, aberta no presente pelas sugestões dos artistas convidados (3P, 2015, n.p).

O deslocamento do papel espectador-participante é resultado, então, da escolha feita pelo visitante, no caso de *Preposformance*, por meio da realização da receita e em *Vidro de Cheiro*, via contribuição com memórias. Na instalação de Josely Carvalho, o visitante pode permanecer na posição espectador se não contribuir com suas memórias para os frascos e não descrevê-las nas fichas, semelhantes às distribuídas em Viana. Também se nota um paralelo entre os trabalhos, além da abertura à participação, pelo encontro do visitante com memórias

²⁵ Grupo Práticas e Processos da Performance do Núcleo de Pesquisa do CNPQ da Universidade Federal do Espírito Santo.

de outros indivíduos. Se em *Preposformance* o encontro se dava com a memória de um artista no presente do visitante, em *Vidro de Cheiro* o visitante entra em contato com frascos com elementos que remetam as memórias de outros participantes, tanto os que já colaboraram ao visitar a exposição, quanto os de moradores de Viana, pois ali se encontravam, em meio a frascos vazios, frascos preenchidos no ano anterior.

Podemos pensar que a escolha para uma participação acarreta também experiências distintas que lidam diretamente com o contato com memórias. Por exemplo, como já foi dito, abre-se para o visitante a possibilidade futura de ser participante. Caso opte por não depositar elementos e nem descrever as memórias, o seu papel de espectador permanece no presente, porém as suas memórias não são presentificadas na instalação e não se unem à memória coletiva que a proposta da artista acaba por criar. Mas, aceitando o convite, a condição, antes futura, torna-se presente, seu papel de espectador se encontra, então, em um passado recente e, ao evocar as memórias olfativas, registrá-las em fichas e inserir elementos nos frascos, elas se presentificam na instalação. Assim, as memórias que são presentificadas tornam-se tanto registros que se ligam a passados vividos por outras pessoas como também registros dessa passagem do indivíduo como espectador para participante, que ocorreu na dinâmica da instalação.

Um odor, uma memória ou várias evocadas. Uma instalação e um convite para registrá-las. Um resgate de um sentido menosprezado em um mundo visual-sonoro. O espectador diante da escolha: permanecer como tal ou tornar-se participante. Rememorar o olfato, o ninho, o que trazemos conosco. A expansão da experiência da participação e dos sentidos. Uma multiplicidade de questões se abrem nas participações dos sujeitos com suas memórias olfativas na produção de Josely Carvalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa, para além de realizar reflexões acerca da participação e da memória e ser um reconhecimento quanto a rica produção de Josely Carvalho, veio incursionar o leitor em um caminho para a compreensão, através de recortes específicos, das modificações que ocorreram no público de arte que possibilitaram a mudança de papel como espectador, criando uma nova condição, a de participante.

Na produção de Josely Carvalho, podemos constatar que o convite à participação se deu de várias formas. Ora essa participação com as memórias olfativas dos participantes ocorre no próprio processo de elaboração de uma instalação, por meio de um *website* e pela inserção de elementos em frascos e registros em fichas, por exemplo, ora dá-se durante a exposição da instalação. As memórias olfativas são evocadas não só pelo ato consciente de rememorar, mas também ocorrem pelo contato com odores exalados pelo ninho e por dispersores, que são ativados pelo público, tornando-os participantes através da ação. Apresenta-se uma escolha ao público: de tornar-se ou não participante dos trabalhos a partir da evocação de suas memórias olfativas e/ou de compartilhá-las.

Vimos que, por trabalhar com a memória, a produção da artista gera uma forma de resistência quanto a sensação de achatamento de um tempo advindo do modo de vida contemporâneo, uma volta ao passado, como também o contato com elementos que se comunicam com os passados de outras pessoas e um tipo de participação que necessita de uma revisitação do participante em sua própria história de vida, que termina por tornar público ao trazer à tona algo tão íntimo por meio de registros.

O percurso percorrido durante a pesquisa nos mostrou múltiplas possibilidades de abordarmos a produção da artista. Ao trabalhar com o sentido do olfato, Josely Carvalho realiza uma espécie de resgate de uma disciplina esquecida, como disse Canton. Ao lidarmos com a memória, verificamos como, conseqüentemente, os trabalhos se ligam à várias questões referentes ao tema tempo, gerando reflexões que poderão servir para estudos futuros e específicos. A questão da autoria nos faria pensar na condição que se encontram os participantes em suas instalações. Vimos em *The Silkscreen Project*, no início de sua carreira, que todos eram nomeados como artistas, logo, as faixas, cartazes produzidos para manifestações, considerados como obras efêmeras, eram de autoria do coletivo. Já em *Vidro de Cheiro*, a artista trabalhava com o coletivo, mas a questão da autoria do trabalho pode ser

pensada de forma mais minuciosa. O fato dos participantes inserirem elementos nos frascos e realizarem registros de suas memórias olfativas no blog, neste caso, nos remeteriam a trabalhos como o *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* do artista Ricardo Basbaum, por exemplo, por instigar a participação das pessoas, grupo, coletivos, ao propor que fiquem por um determinado período com um objeto, criem relações e vivenciem experiências artísticas com o mesmo e compartilhem tais experiências por meio de diversos registros no site do projeto NBP²⁶, *Novas Bases para a Personalidade*. Assim, nota-se que paralelos com trabalhos como esse, que propõem experiências, resultam em registros e são depositados em sites pelos próprios participantes, podem ser traçados, resultando em outra pesquisa que envolve a questão do autor, propositos, participante-autor, etc.

De outras formas, a produção de Josely também abre caminhos para o tratamento de temas como o feminismo, a ação política e ativa da artista, a inserção do sentido do olfato na arte contemporânea, a possibilidade de reflexões sobre apropriação, pois ela se apropria de histórias e memórias, e, de modos mais pontuais, em como podemos pensar que um trabalho, como *Vidro de Cheiro*, traz questões referentes a representação de memórias de um lugar.²⁷

Para compreendermos a produção, detectarmos como ocorreu a incorporação das memórias, histórias do outro e, de forma específica, as participações com memórias olfativas em *Diary of Smells*, foi necessário o contato direto com a artista. Gentilmente, após a troca de e-mails e conversas virtuais, Josely Carvalho abriu as portas de sua casa, disponibilizou diversos materiais – fotografias, livros, textos de críticos e pessoais, ainda não publicados, catálogos raros, dentre outros- , respondeu a entrevista, e, de forma admirável, durante dois dias inteiros possibilitou a imersão em sua produção, essencial para a realização da pesquisa. A recepção afetuosa de Josely em seu próprio ninho promoveu a proximidade entre pesquisadora e objeto, no caminhar pelos cômodos que culminavam em encontros com instalação, fotografias e *vidros de cheiros* expostos em sua casa.

No toque, no olhar, na experiência de sentir os odores de trabalhos, na participação junto a artista ao inserir uma memória em *webart*, o caminho percorrido na elaboração desta pesquisa extrapolou o puro ato de pesquisar e encurtou possíveis e variáveis distâncias que surgem entre pesquisadora, trabalhos e artista. Assim como ocorre em sua produção, em que

²⁶ Endereço do projeto NBP: www.nbp.pro.br/projeto.php.

²⁷ Durante a pesquisa, este tema em questão foi objeto de reflexão e culminou no artigo intitulado *Representação das memórias olfativas na instalação coletiva Vidro de Cheiro*, apresentado no I Congresso do Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Imagem, *O borboletear do Método*, em Abril de 2016 na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). O artigo se encontra nos anais de congresso do evento.

incorpora o outro, traz para perto, Josely Carvalho, na sua vida, nos aproxima e cria laços. Faz com que evoquemos memórias e passa, também, a participar delas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

3P. **Preposformance**. São Paulo: Funarte, 2015.

ABREU, Laura. *Ninho de vidro – além do abrigo*. In: CARVALHO, Josely. **Nidus Vitreo: Diário de Cheiros**. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2010. Catálogo de exposição.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**. Uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BADDELEY, Alan D.; ANDERSON, Michael C.; EYSENCK, Michael W. **Memória**. Porto Alegre: Artmed, 2011.

BARBOSA, Ana Mae. *Telhas e tela*. In: CARVALHO, Josely. **Entre telhas**. Ceará: Centro Cultural Banco do Nordeste, 2007. 38 p. Catálogo de exposição.

BATCHELOR, David. **Minimalismo**. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2001. p.11-12

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: _____. **Obras escolhidas I: Magia e técnica – Arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 37.

BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolao Leskov*. In: _____. **Obras escolhidas I: Magia e técnica – Arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BORGES, Carlos; MARTINS, Marcos; MAURÍCIO, Ricardo; PELED, Yiftah. **Preposformance: autoria compartilhada e o tempo expandido da performance**. In Anais do VIII Seminário Ibero-americano sobre o Processo de Criação em Artes. Vitória: PROEX/UFES, 2016.

BRETT, Guy. **Brasil experimental: arte-vida, proposições e paradoxos**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify Edições, 1999.

CANTON, Katia. AS DISCIPLINAS ESQUECIDAS A história de uma residência em Viana. In **URU-KU as disciplinas esquecidas**. Viana: Prefeitura Municipal de Viana, 2011. 20 p. Catálogo de exposição. Disponível em: <https://arteepatrimonio.files.wordpress.com/2011/08/uruku-catalogo-digital.pdf>. Acesso em 08 jul. 2015.

CANTON, Katia. **Do Moderno ao Contemporâneo**. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2009. (Coleção Temas da Arte Contemporânea).

CANTON, Katia. **Tempo e memória**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

CARVALHO, Josely. A memória de uma cidade?. In **URU-KU as disciplinas esquecidas**. Viana: Prefeitura Municipal de Viana, 2011. 20 p. Catálogo de exposição. Disponível em: <https://arteepatrimonio.files.wordpress.com/2011/08/uruku-catalogo-digital.pdf>. Acesso em 08 jul. 2015.

CARVALHO, Josely. *Cronologia*. In: CARVALHO, Josely. **Josely Carvalho: It's still time to mourn**, Dia Mater I, Art in General, New York City, January 16-March 3, 1993 ; Tempos de luto, Dia Mater II, Museu de Arte de São Paulo (MASP), São Paulo, Brasil, February 19-March 21, 1993. Nova York: Art In Genera, 1993.48 p. Catálogo de exposição.

CARVALHO, Josely. *Diário de Cheiros – Nidus Vitreo*. In: CARVALHO, Josely. **Nidus Vitreo: Diário de Cheiros**. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2010. Catálogo de exposição.

CARVALHO, Josely. **Entre telhas**. Ana Mae Barbosa; Fábio José Rodrigues da Costa. cur. Juazeiro do Norte: Centro Cultural Banco do Nordeste, 2007. Exposição realizada em Juazeiro do Norte, Centro Cultural Banco do Nordeste, 19/10-15/12/2007.

CLARK, Lygia. *Da supressão do objeto (anotações)*. In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.) **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.

CLARK, Lygia. Do ato. In : CLARK, Lygia; GULLAR, Ferreira; PEDROSA, Mário. **Lygia Clark**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

CLARK, Lygia. Nós somos os propositores. In : CLARK, Lygia; GULLAR, Ferreira; PEDROSA, Mário. **Lygia Clark**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

CLARK, Lygia e OITICICA, Helio. *Letters 1968-69*. In BISHOP, Claire (org). **Participation: documents of Contemporary Art**. MIT Press, 2006.

DUARTE JR, João Francisco. **O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível**. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

DUARTE, Paulo Sérgio. **Arte brasileira contemporânea: um prelúdio**. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008.

FOSTER, Jonathan K. **Memória**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

FRIED, Michael. **Arte e objetividade**. Arte & Ensaios. Rio de Janeiro, PPGAV/EBA - UFRJ, nº 9, 2002, p.131-147.

GIVAUDAN do Brasil. *Terra Sol Mar Ninho*. In: CARVALHO, Josely. **Nidus Vitreo: Diário de Cheiros**. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2010. Catálogo de exposição.

GONZAGA, Ricardo Maurício. **Poéticas Digitais**. 1ª ed. Vitória, ES: UFES-NEAAD, 2012. v.1.

GREENBERG, Clement. A pintura moderna. In Battcock, Gregory – **A nova Arte**, SP, Perspectiva, 2ª ed. 2013.

GULLAR, Ferreira. *A função do artista*. In: GULLAR, Ferreira. **Cultura Posta em Questão**. Vanguarda e Subdesenvolvimento: Ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 3ª Edição, 2010.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta**. 3ª ed. Rio de Janeiro:Renavan, 1999.

GULLAR, Ferreira. **Experiência neoconcreta: momento limite da arte**. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

HERZBERG, Julia P. Josely Carvalho: an Overview. In: CARVALHO, Josely. **Diary of Images: Cirandas I**. Nova York: Intar Latin American Gallery, 1993. 25 p. Catálogo de exposição.

HERZBERG, Julia P. Josely Carvalho: Sobre a Violência das Guerras. In: CARVALHO, Josely. **Josely Carvalho: It's still time to mourn**, Dia Mater I, Art in General, New York City, January 16-March 3, 1993 ; Tempos de luto, Dia Mater II, Museu de Arte de São Paulo (MASP), São Paulo, Brasil, February 19-March 21, 1993. Nova York: Art In Genera, 1993.48 p. Catálogo de exposição.

INCORPORAR. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa**. 8 ed.. Curitiba: Positivo, 2010. p. 419.

JENA walk (memory field). Disponível em: <<http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/jena.html>>. Acesso em 28 de Março de 2017.

JUDD, Donald. Objetos específicos. In: Gloria Ferreira e Cecília Cotrim (orgs) – **Escritos de artistas, Anos 60/70**. R J: Jorge Zahar, 2006, p.96-106.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LOPES, Almerinda da Silva; RIBEIRO, Marília Andrés; MENDES, André Melo. **Arte abstrata no Brasil**. Belo Horizonte, MG: C/Arte, 2010. 127 p. (Historiando a arte brasileira. Coleção Didática).

MACHADO, Arlindo. *A força de um abrigo*. In: CARVALHO, Josely. **Entre telhas**. Ceará: Centro Cultural Banco do Nordeste, 2007. 38 p. Catálogo de exposição.

MALNIC, Bettina. **O cheiro das coisas**: o sentido do olfato: paladar, emoções e comportamentos. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2008.

MEMÓRIA. In: XIMENES, Sergio. **Dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Ediuoro, 2001.

MENDES, Neusa. Mas, que arte cabe numa cidade? In **URU-KU as disciplinas esquecidas**. Viana: Prefeitura Municipal de Viana, 2011. 20 p. Catálogo de exposição. Disponível em: <https://artepatrimonio.files.wordpress.com/2011/08/uruku-catalogo-digital.pdf>. Acesso em 08 jul. 2015.

MESQUITA, Ivo. *Janet Cardiff*. In: FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo. **XXIV Bienal de São Paulo – “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros”**. São Paulo: A fundação, 1998. 331p. Catálogo de exposição.

MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço. In: Gloria Ferreira e Cecília Cotrim (orgs) – **Escritos de artistas, Anos 60/70**. R J: Jorge Zahar, 2006, p.401-420.

NERY, Salete. Memória e Odores: o debate entre biologia e sociologia em Norbert Elias como inspiração à compreensão dos usos sociais do olfato. In Dossiê Multimodalidade da Memória: Narrativa e Teoria Social Arquivos do CMD, Volume 4, N.1. Jan/Jun 2016. Disponível em <<http://periodicos.unb.br/index.php/CMD/article/view/24960>> . Acesso em 02 fev.2017.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OITICICA, Hélio. 19 de setembro de 1963. In: FIGUEIREDO, Luciano (Org.). **Hélio Oiticica, a pintura depois do quadro**. Rio de Janeiro: UBS Pactual, 2008.

OITICICA, Hélio. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (Org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.

OITICICA, Hélio. Anotações sobre o Parangolé. In OITICICA, Hélio. *A pintura depois do quadro*. Luciano Figueiredo (Org.). Rio de Janeiro: Sílvia Roesler Edições de Arte, 2008.

OITICICA, Hélio. **Hélio Oiticica**: museu é o mundo. Rio de Janeiro, RJ: Beco do Azougue, 2011.

PAPE, Lygia. *Roda dos prazeres*. In: PAPE, Lygia. **Lygia Pape**. Apresentação: Mário Pedrosa. Poemas: Luiz Otávio Pimentel. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

PARTICIPAR. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio**: o dicionário da língua portuguesa. 8 ed.. Curitiba: Positivo, 2010. p. 566.

PEDROSA, Mário. *Bienal e Participação... do Povo*. In: PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. *Estudos Históricas*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. 3. ed. São Paulo: Globo, 2006.

ROUCHOU, Joëlle. Memória do olfato: o cheiro do jasmim. In: VELLOSO, Monica Pimenta; ROUCHOU, Joëlle; OLIVEIRA, Claudia de (orgs). **Corpo: identidades, memórias e subjetividades**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

SEEMANN, Jörn. *O espaço da memória e a memória do espaço: Algumas reflexões sobre a visão espacial nas pesquisas sociais e históricas*. In: Revista da Casa da Geografia de Sobral, Sobral, v.4, p.43-53, 2002.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Von. **Memória, cultura e poder na sociedade do esquecimento**. Revista Acadêmica, v.1, n.6, p. 14-18, 2003. Disponível em: <http://www.fics.edu.br/index.php/augusto_guzzo/article/view/57/63>. Acesso em: 01 jul. 2015.

XEXÉO, Monica F. Braunschweiger. *Diário de Cheiros – instalação poética*. In: CARVALHO, Josely. **Nidus Vitreo: Diário de Cheiros**. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2010. Catálogo de exposição.

ZANINI, Walter. A Atualidade do Fluxus. In *Ars – Revista do Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP*, São Paulo, vol. 1, nº 3, 2004, p. 10-34.