

A concepção de sujeito no discurso de artistas plásticos

Felipe José Loreto Quérette

A concepção de sujeito no discurso de artistas plásticos

Recife
2011

A concepção de sujeito no discurso de artistas plásticos

Felipe José Loreto Quérette

A concepção de sujeito no discurso de artistas plásticos

Versão em PDF da dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em Psicologia Cognitiva da Universidade Federal de Pernambuco como exigência parcial para obtenção do título de mestre.

Área de concentração: Psicologia Cognitiva

Orientador: Luciano Meira

Recife
2011

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva, CRB4-1291

Q4c	<p>Quérette, Felipe José Loreto. A concepção de sujeito no discurso de artistas plásticos / Felipe José Loreto Quérette. – Recife: O autor, 2011. 101 f. : il. ; 30cm.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Luciano Rogério de Lemos Meira. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em Psicologia, 2011. Inclui bibliografia e anexos.</p> <p>1. Psicologia. 2. Psicologia discursiva. 3. Folk psychology. 4. Arte contemporânea. I. Meira, Luciano Rogério de Lemos (Orientador). II. Título.</p> <p>150 CDD (22.ed.)</p>	UFPE (CFCH2011-29)
-----	---	--------------------

AGRADECIMENTOS

Aos professores do programa de pós-graduação em Psicologia Cognitiva da UFPE, em especial Luciano e Selma, pela generosidade, cuidado e brilhantes contribuições.

A Cristiano, Gil, Jonathas, Marcelo e Paulo, pela disposição e confiança em suas participações neste trabalho.

Aos colegas da pós-graduação e aos membros do LAIV, pela força e pelos momentos de companheirismo.

Às secretárias e funcionários da pós-graduação, pela atenção e auxílio.

À minha família, pelo amor e apoio.

Ao CNPq, pela bolsa.

RESUMO

Quérette, F. (2011). *A concepção de sujeito no discurso de artistas plásticos*. Dissertação de mestrado. Departamento de Psicologia, Curso de pós-graduação em Psicologia Cognitiva, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

O presente trabalho é uma investigação sobre o campo da arte contemporânea no Brasil com o suporte teórico da Psicologia Discursiva. A Psicologia Discursiva é uma área da Psicologia que investiga como as categorias psicológicas são invocadas e manejadas no discurso cotidiano. Seus postulados propõem um deslocamento nos tópicos e explicações psicológicos tradicionais, evitando a teorização abstrata em favor de análises baseadas na pragmática das ações sociais. A *folk psychology* (psicologia popular) é um rótulo na Psicologia que diz respeito ao conjunto de crenças cotidianas acerca do ser humano, em contraste à descrição oferecida pela Psicologia científica ou profissional. Assim, a *folk psychology* pode ser colocada como tópico de escrutínio da Psicologia Discursiva. Dentro dessa mais ampla definição de folk psychology, trago o conceito de *concepção de sujeito* como foco deste trabalho. Concepção de sujeito é a maneira como o sujeito é descrito – noção entendida como folk psychology, mas com ênfase não na origem do conhecimento (por não ser científica), mas sim no sujeito que ela concebe – maneira que é tratada, na presente pesquisa, como disponível no discurso. A pesquisa se debruça, enfim, sobre o campo da arte contemporânea, buscando enxergar concepções de sujeito no discurso de artistas plásticos, a partir da análise de conversas gravadas em áudio: como o sujeito acontece no discurso do artista que fala sobre sua obra? Foram realizadas e analisadas cinco conversas com artistas residentes no Recife, onde foi possível observar movimentos no discurso que apontam para diferentes concepções de sujeito. A análise ainda permitiu enxergar que tais concepções, ao serem invocadas no discurso sobre a obra de arte, participam de diferentes atos discursivos: defender a obra, explicitar seus méritos, justificá-la em suas características formais – figurando, no discurso, um cenário em que as concepções informam o artista no ato de criação – e ainda aparecem na explicação de por que fazer arte.

Palavras-chave: psicologia discursiva, folk psychology, concepção de sujeito, arte contemporânea.

ABSTRACT

Quérette, F. (2011). *The concept of subject in the discourse of visual artists*. Master's dissertation. Department of Psychology, Cognitive Psychology graduate program, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

The present work is an investigation on the field of contemporary art with the theoretical support from Discursive Psychology. Discursive Psychology is a branch of Psychology interested in how psychological categories are invoked and handled in everyday discourse. Its guidelines suggest a shift from traditional psychological topics and explanations towards analyses based on the pragmatics of social actions. Folk psychology is a label within Psychology that refers to the group of lay beliefs about the human being, in contrast to the description offered by scientific/professional Psychology. Folk psychology can therefore be regarded as the object of scrutiny of Discursive Psychology. Within this broader notion of folk psychology, the focus of this research is upon the concept of subject: the way the subject is described and conceived through discourse – notion that can be seen as folk psychology, but emphasizing the subject that it constitutes, rather than the origin of the knowledge. The research addresses the field of contemporary art, seeking to perceive concepts of subject in the discourse of visual artists, through the analysis of recorded conversations: how does the subject “happen” in the discourse of an artist talking about his work? Five conversations with artists living in Recife took place and were analyzed, making it possible to see discursive movements pointing towards different concepts of subject. The analysis also made possible to see that those concepts, when invoked in the discourse about the work of art, participate in different discursive acts: defending the work, making its merits clear, justifying its formal traits – creating, through speech, a scenario in which conceptions of subject guide the artist during creation – and also appearing in the explanation about why make art.

Keywords: discursive psychology, folk psychology, concept of subject, contemporary art.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	49
Figura 2	53
Figura 3	57
Figura 4	64
Figura 5	84

LISTA DE TRECHOS TRANSCRITOS

Trecho 1	41
Trecho 2	45
Trecho 3	46
Trecho 4	47
Trecho 5	49
Trecho 6	50
Trecho 7	51
Trecho 8	51
Trecho 9	53
Trecho 10	54
Trecho 11	55
Trecho 12	56
Trecho 13	58
Trecho 14	59
Trecho 15	63
Trecho 16	64
Trecho 17	65
Trecho 18	66
Trecho 19	67
Trecho 20	68
Trecho 21	69

Trecho 22	71
Trecho 23	73
Trecho 24	77
Trecho 25	78
Trecho 26	80
Trecho 27	81
Trecho 28	82
Trecho 29	82
Trecho 30	85
Trecho 31	86
Trecho 32	87
Trecho 33	88

SUMÁRIO

Agradecimentos	2
Resumo	3
Abstract	4
Lista de figuras	5
Lista de trechos transcritos	6
1. Introdução	10
2. Concepção de sujeito	14
3. O estatuto da linguagem	19
4. A pesquisa	22
4.1. A conversa como forma de interação	23
4.2. Caracterização do campo	26
5. Método	32
5.1. Construção de dados	32
5.2. Procedimentos de análise	36
5.3. Unidade de análise	39
6. Análise e discussão	41
6.1. Apresentação	41
6.2. Sujeito artista, sujeito público	44
6.3. O sujeito diante da obra	62
6.4. Concepções sobre a arte	76
6.4.1. Arte para quê / arte por quê	76

A concepção de sujeito no discurso de artistas plásticos	9
6.4.2. Prescrições para uma boa arte	79
6.4.3. Posições sobre autoria	85
7. Considerações finais	90
Referências bibliográficas	94
ANEXOS	101

1. Introdução

O presente trabalho falará sobre a concepção de sujeito no discurso de artistas plásticos. Nesta introdução tentarei dar conta de duas questões em que esse objetivo implica: algumas características do que entendo como concepção de sujeito e o que me permite afirmá-la como algo a ser estudado.

Ao buscar enxergar a concepção de sujeito nas falas de um indivíduo ou grupo, estou interessado na forma como através desses discursos o ser humano é descrito. A psicologia é um campo interessado justamente em produzir este tipo de descrição, mas em todos os campos sociais se fala sobre e se caracterizam sujeitos – e este é um processo que se dá através da linguagem. Uma vez que tudo aquilo que alegamos acreditar sobre o ser humano parte de uma descrição que só pode acontecer com a linguagem, não apenas me debruçarei sobre esta para analisar o que estou chamando de concepção de sujeito, mas se reconhece aqui o papel constitutivo que a linguagem tem para este.

Este trabalho se filia, assim, ao paradigma de que o discurso – e, de modo mais amplo, a linguagem – são constitutivos da realidade humana. Tal pressuposto paradigmático indica que através do discurso se constrói, conseqüentemente, também sujeitos. É a essa construção que está atrelada a busca pela concepção de sujeito. Essa base construcionista fundamenta diferentes abordagens discursivas nas ciências cognitivas¹, entre as quais o campo da *psicologia discursiva* (Edwards, 1997; Edwards & Potter, 1992), principal aporte teórico para este texto. Não será preocupação neste texto defender extensivamente essas noções, uma vez

¹ Tais como o dialogismo (Shotter & Billig, 1998) e o estudo da narrativa (Squire, 2005; Josselson, 2006).

que já foram apresentadas e defendidas por diferentes autores ao longo das últimas décadas (Edwards, 1997; Schwandt, 2006; Flick, 2004). A legitimidade científica das abordagens construcionistas é premissa fundamental para este trabalho.

A psicologia discursiva é um dos corpos teórico-metodológicos contemporâneos herdeiros do paradigma instituído pelo turno discursivo. A psicologia discursiva foi proposta por Edwards e Potter (1992), da universidade de Loughborough, Reino Unido. De maneira simplificada, Edwards a define como “a aplicação de princípios e métodos da análise do discurso e da conversação (...) a temas psicológicos” (2004, p. 258), defendendo que ela emerge como um tipo particular de análise do discurso (2004, p. 259)². Além desses autores, existem outras abordagens discursivas da psicologia e cognição que compartilham de princípios propostos por Edwards e Potter, como a de Harré e Gillett (1994/1999), que abraçam o mesmo rótulo, mas que derivam da psicologia mais do que da linguística. As principais linhas concomitantes nos estudos da psicologia discursiva são, de acordo com Edwards (2005):

(i) respecificação e crítica de tópicos e explanações psicológicos [tradicionais]; (ii) investigações sobre como categorias psicológicas cotidianas são usadas no discurso; (iii) estudos sobre como os assuntos psicológicos (motivos e intenções, preconceitos, confiabilidade da memória e percepção, etc.) são manejados e gerenciados na fala e no texto, sem necessariamente serem rotulados como tal. (p. 259)

Edwards alerta, no entanto, que apesar da atribuição de “psicológico” tanto no rótulo como nas linhas, esse campo visa evitar a teorização psicológica abstrata em favor de uma

2 Tanto Edwards (2005), mas sobretudo Wiggins e Potter (2008) oferecem panoramas do desenvolvimento da psicologia discursiva a partir da análise do discurso e análise da conversação, apontando para suas bases em autores na linguística, psicologia social e filosofia.

análise que seja baseada na pragmática das ações sociais (2005, p. 260). Os conceitos tradicionais da psicologia são apenas contemplados na medida em que são invocados pelo discurso de pessoas. A psicologia discursiva, portanto, é uma área que está se formando a partir de estudos empíricos que buscam investigar como temas psicológicos diversos aparecem e são manejados no discurso.

Wiggins e Potter (2008) enumeram três princípios teóricos fundamentais da psicologia discursiva no que diz respeito ao estatuto do discurso. O primeiro deles, é que o discurso é tanto construído – feito de unidades linguísticas (palavras, expressões, categorias) a partir do qual apresentamos versões do mundo – como *construtivo*, por serem essas versões da realidade um produto do próprio discurso, não algo que existe anteriormente. O pressuposto filosófico aqui, portanto, é de que a realidade em nossas mãos não precede a sua descrição. O segundo é que o discurso é orientado à ação. Ao falar e escrever estamos realizando ações: justificamos, julgamos, convidamos, etc. Nas palavras de Edwards (1997) linguagem é "um meio de ação social ao invés de um código para representar pensamentos e ideias" (p. 84). O terceiro princípio é o de que todo discurso é situado num contexto. As palavras são tanto entendidas de acordo com as palavras que a precedem e seguem, como de acordo com o ambiente institucional e retórico no qual elas são enunciadas, e, ainda, de acordo com as especificidades subjetivas de seus interlocutores.

A psicologia discursiva nos orienta a analisar como, por exemplo, opiniões e posições sociais são construídas no e através do discurso, em lugar de considerar essas noções como conteúdos mentais. A noção de uma concepção de sujeito, orientada por este paradigma, não trata portanto de um objeto mental ou estado mental, mas de concepções emergentes no discurso. Desta forma, trata-se de uma noção que é processual e não fixa; que é contingente

uma vez que à medida que o discurso acontece ela é elaborada, e sua análise aqui proposta lida com um momento ou momentos em um processo dinâmico. O “conceito” de concepção de sujeito trabalhado aqui é de que a concepção é emergente no discurso, processual, dinâmica e em constante atualização.

A concepção de sujeito no discurso de artista plásticos, portanto, diz respeito ao entendimento sobre o ser humano que o discurso naquele campo social estabelece. Uma vez colocados alguns dos fundamentos que orientam esta pesquisa, vale um reconhecimento paradigmático: o constructo conceitual que chamo de concepção de sujeito é uma construção discursiva, não um objeto da natureza cuja existência é tomada como dada, e espero ter explicitado alguns dos princípios que me autorizam a delimitar assim um fenômeno. Espero³ também, ao final deste trabalho, ter produzido um entendimento (também discursivo, naturalmente) deste.

3 Diferentes leitores de versões preliminares deste texto apontaram com estranhamento para o meu uso da primeira pessoa do singular, alguns até considerando-o inadequado. Reforço aqui que este uso é deliberado e consistente com os pressupostos epistemológicos que orientam o trabalho: o pesquisador (eu) é uma pessoa, produzindo um entendimento que – espero – faça sentido para seus leitores. Tentar disfarçar esta condição em favor de uma voz despersonalizada (cujas palavras poderiam soar mais definitivas) apontaria para um modelo de ciência que entende a realidade como pré-existente e a ciência como seu reflexo fiel (Edwards, 1992, p. 55) e isso sim seria inadequado. Reconheço, é claro, atravessando estas palavras as vozes de diversos outros (professores, orientador, autores, colegas) tornadas minhas.

2. Concepção de sujeito

Esta seção tem por objetivo clarificar o conceito de concepção de sujeito a partir de sua relação com a noção mais ampla de *folk psychology*. Ao propor que concepção de sujeito diz respeito a um entendimento partilhado socialmente no discurso sobre o que é e como acontece o sujeito, poderíamos dizer que tal conceito se aproxima do conceito de *folk psychology*. A *folk psychology* (psicologia popular ou ainda psicologia do senso comum) diz respeito ao conjunto de crenças cotidianas acerca do ser humano – em contraste à descrição oferecida pela psicologia científica ou profissional. Segundo Edwards (1997), a *folk psychology* “é de modo geral concebida como os modelos mentais das pessoas e suas representações da vida humana” (p. 250), e faz parte das *folk theories* (teorias populares), “as maneiras pelas quais pessoas ordinárias categorizam e compreendem coisas e eventos, incluindo ações humanas e experiências mentais” (p. 250).

Uma vez que a psicologia também lida com modelos, categorias e compreensão sobre o ser humano (produzindo tais descrições de formas refletidas, estabelecidas e legitimadas como científicas), a *folk psychology* é colocada frequentemente como uma psicologia primitiva, falha e necessitando correção. Essa postura aparece, por exemplo, em discussões na filosofia da mente (Clarke, 2001) em que a *folk psychology* é apresentada como um modelo baseado em categorias como crenças e desejos, em contraste com modelos computacionais onde tais categorias não são feitas sentido: Churchland (1995), por exemplo, rejeita a noção de crenças e desejos como categorias mentais. Ele coloca que a *folk psychology* é quasi-

científica e não se encaixa com o resto da “visão científica dos humanos”⁴.

Na psicologia discursiva, no entanto, no lugar de considerar a folk psychology como primitiva, “a relação entre a psicologia popular e profissional é que a primeira pode se tornar o tópico principal da segunda, ao invés de [ser considerada] um conjunto de crenças falsas, descrições tolas e práticas confusas que precisam ser corrigidas e substituídas” (Edwards, 1997 p. 70). A psicologia discursiva se interessa, portanto, em enxergar como categorias, conceitos e descrições circulantes no cotidiano, constitutivas de uma psicologia popular, são invocados e desempenham um papel no discurso e, através dele, nas práticas sociais.

Edwards também apresenta que as teorias folk são produzidas por sua relevância para certas ações, e tal relevância é normativa ao invés de objetivamente descritiva (1997, p. 254). Sobre essa dimensão normativa, Bruner (1990/1997) traz que a folk psychology nos informa as noções partilhadas culturalmente sobre aquilo que é canônico, aquilo que é esperado. Ele defende com esta ideia a importância da narrativa como instrumento de produção de sentido. A cultura nos fornece tanto as normas como também “os procedimentos interpretativos para tornar o abandono dessas normas significativo em termos dos padrões estabelecidos pela crença” (p. 49), ou seja, para significar as vivências que desviam do canônico essas vivências são narradas, e a partir do enredamento narrativo damos sentido (Bruner usa o termo significação) à experiência vivida. A narrativa concilia crenças com os eventos, num mesmo enredamento.

Essa dimensão normativa é importante para entender como as teorias folk participam da constituição do mundo. A folk psychology, mais do que apenas explicar o ser humano,

4 Churchland (1995) advoga pelo paradigma conexionista que explica os conteúdos mentais como ativações numa rede neural.

institui expectativas sobre ele. Assim, vemos o papel normativo como sendo constitutivo: a folk psychology participa da maneira como damos forma ao mundo, descrevendo-o e prescrevendo-o. A constituição do sujeito de um campo social via discurso, por ser cerne desta pesquisa, faz deste trabalho um estudo sobre a folk psychology.

Outra característica importante neste tópico é a dimensão cultural da folk psychology, ela não é uniforme, mas relativa a cada grupo, cultura, campo, etc. Não se trata então de *uma* teoria folk sobre as pessoas, mas inúmeras. Ao falar, portanto, nas concepções reunidas em torno de um certo grupo social, podemos falar na psicologia folk para aquele grupo. É isso que justifica tentar falar sobre o sujeito de uma certa área. Assim, o objetivo desta pesquisa que formularei mais à frente está intimamente ligado à pergunta: “qual o sujeito dos discursos da arte contemporânea?”, ou seja, que sujeito é constituído pelo discursos que circulam naquele campo social.

Não é característica apenas da folk psychology ser plural. A própria psicologia não oferece à sociedade uma descrição única, coesa ou hegemônica do ser humano, mas tantas quantas sub-áreas da psicologia podemos encontrar. Todas as psicologias estabelecem concepções de sujeito e é isso que faz com que o estudo dessas concepções seja um problema central para a disciplina. A tentativa de explicar um fenômeno humano sempre parte de concepções explícitas ou implícitas sobre o sujeito estudado, por exemplo: parte considerável da psicologia separa o fenômeno psicológico do seu contexto, eliminando este último da pauta de interesse e assumindo, conseqüentemente, que o fenômeno é independente do contexto (Valsiner, 1997). Isso trata-se de um pressuposto axiomático sobre o qual se baseiam as investigações e descrições produzidas por esses pesquisadores. A importância da discussão sobre que concepções de sujeito estão implicadas na investigação científica não é, entretanto,

amplamente reconhecida dentro da psicologia. Pinheiro e Meira (2010), por exemplo, ao enxergarem no debate sobre o sujeito um espaço de discussão sobre os sentidos da noção de singularidade, afirmam que as teorias sobre os processos cognitivos que se baseiam em “metáforas objetivistas do tipo computacional ou cerebralizante da mente” subtraíram a “questão do sujeito de suas narrativas”, uma vez que nelas o reconhecimento de um sujeito foi entendido como desnecessário ou impeditivo ao estudo da mente tal como ela é concebida por essas tradições de pesquisa. Pelo que vimos até agora, a psicologia discursiva também apresenta suas concepções de sujeito: um sujeito que se constitui e é constituído através do discurso. De tal modo ela me permite lançar mão dos métodos do presente trabalho para falar sobre o sujeito no discurso em uma determinada área (a arte contemporânea).

O motivo de optar pelo termo “concepção de sujeito” em lugar de “folk psychology” diz respeito à ênfase que busco colocar no sujeito durante a análise. “Sujeito” é aqui compreendido como uma categoria, que tenta dar conta de uma maneira geral (por ser uma categoria) de organismos dotados de singularidade e historicamente constituídos em um ambiente cultural. A busca neste trabalho é enxergar nuances de como o sujeito é compreendido num certo campo. Folk psychology, pelo próprio nome, não apenas é um termo que enfatiza a origem dessa descrição (são teorias *folk*, populares), como recebeu diferentes visadas na psicologia, chegando a ser qualificada em função de sua adequação ao consenso científico, como apresentado anteriormente. A psicologia discursiva, por outro lado, toma o conteúdo e as características do discurso tal como são, sem interesse na “validade” científica que poderiam ter. Ao estudar emoções enquanto tópico psicológico, por exemplo, “o que emoções *são* é equivalente ao que emoções são tomadas por⁵, como são conceituadas,

5 No original, “what emotions *are* is equivalent to what emotions are taken to be” (Edwards, 1997, p. 179).

faladas sobre, e interpretadas, como performances sociais inteligíveis” (Edwards, 1997, p.179). Assim, para deslocar a ênfase para o conteúdo da concepção e não sua origem (e se ela é científica, legítima ou não), adoto neste trabalho o conceito de “concepções de sujeito”. Como a proposta de pesquisa será sobre um campo social (arte contemporânea), os dados analisados (conversas com artistas) se debruçarão sobre as crenças, modelos ou teorias sobre o sujeito tal como constituído por aquele campo no qual elas são produzidas e partilhadas.

E por fim, lembrando que a psicologia discursiva propõe enxergarmos as categorias próprias do discurso dos participantes, vale reconhecer que o conceito de concepção de sujeito também é uma categoria de discurso, proposta no presente trabalho como constructo conceitual heurístico informado pela psicologia discursiva para me auxiliar a focalizar um fenômeno – a constituição do sujeito pelo discurso – em meio a acontecimentos no mundo (a fala de artistas).

3. O estatuto da linguagem

Uma vez que a pesquisa que será apresentada mais à frente envolve a análise de discursos, é importante tentar explicitar o entendimento de linguagem com que trabalho neste texto e que fundamenta a psicologia discursiva como modo de fazer pesquisa.

A psicologia herda tardiamente a discussão iniciada na filosofia e na linguística sobre o problema do significado linguístico. Ele começa quando confrontamos a ideia de que o significado está previamente atrelado à forma (palavra) com os achados da psicologia cognitiva de que os sujeitos constroem ativamente suas experiências (Cornejo, 2004, p.6). O sentido não está (apenas) nas palavras, mas é construído também pelo sujeito. Cornejo (2004) aponta que o contraste entre o significado como dependente ou independente do sujeito (subjativismo versus objetivismo) é um dos pontos chave na discussão dos limites entre a dimensão semântica e a dimensão pragmática da linguagem, a primeira lidando com o significado convencional e a segunda interessada nos usos da linguagem. No campo da linguística, então sob influência do estruturalismo de Saussure, a pragmática aparece quando, a partir de Wittgenstein (1958/2004) e outros filósofos (Austin, 1962; Searle, 1969/1989), enxerga-se que o estudo da estrutura da linguagem não dá conta do fenômeno da linguagem em uso (cf. Cornejo, 2004, p.11). A filosofia da linguagem de Wittgenstein apontava para como a construção de cognição e mente está calcada nos usos da linguagem (Hacker, 1997/2000). De noções como as de Wittgenstein, Austin esboça na filosofia da linguagem a teoria dos atos de fala, desenvolvida depois por Searle, que detalha que com a fala, estamos não apenas proferindo algum conteúdo textual, mas realizando ações (cf. Marcondes, 2006).

Não podemos esquecer ainda o impacto que o estudo da psicologia e filosofia russas tiveram no desenvolvimento da psicologia nas últimas décadas do século XX com, por exemplo, Vigotski, apresentando a constituição social do pensamento através da linguagem (1984/2007).

Essas bases estão entre as que provocaram o que ficou conhecido como o ‘turno discursivo’ na filosofia e ciências humanas, no qual progressivamente passou-se a encarar a linguagem como fenômeno fundamental para reflexão em seus domínios (Angus, 1998). Na psicologia, o turno discursivo alimentou uma segunda revolução cognitiva, mencionada por autores como Bruner (1990/1997), Harré e Gillet (1994/1999). Essa segunda revolução teria vindo se contrapor à primeira revolução (que fundamentou o nascimento da ciência cognitiva com base forte na metáfora computacional da mente), rejeitando o paradigma instalado da cognição como processamento de informação e trazendo à tona o enfoque nos processos de significação.

A partir desse breve panorama, oferecido ao leitor apenas para nortear o pano de fundo no qual a noção de discurso será abordada aqui, apresento então a distinção adotada entre significado e sentido. Se por um lado reconhece-se que as palavras não têm o sentido em si mesmas, é impossível negar que com elas as pessoas se comunicam, recorrendo ao repertório de possíveis significados associados às unidades da língua e o sentido não se encontra apenas na elaboração de um indivíduo. À dimensão convencional e estável oferecida pela língua para as palavras podemos chamar de *significado*. Uma vez que essa dimensão não dá conta do entendimento das palavras em uso, o *sentido* é produzido por sujeitos, no uso, com base no significado e também em aspectos extra-verbais que vão desde informações gestuais/corporais, históricas, ideológicas, institucionais e qualquer outra que pode ser

entendida como contexto.

Leite (2010) localiza na noção de Bakhtin da “compreensão responsiva ativa” do sujeito o ponto chave em sua explicação sobre o processo de produção de sentidos. A partir de Bakhtin, esta autora coloca que “todo enunciado solicita uma resposta que ainda não foi elaborada” (p. 88), mas a atitude responsiva ativa do sujeito só é possível quando ele “capta a conclusibilidade do enunciado” (p. 89). A compreensão ativa, portanto, cria as fronteiras do que foi dito no discurso do outro interlocutor, estipulando um enunciado e assim o sujeito passa a considerá-lo passível de resposta – e portanto para tal, estabelece-se um sentido do enunciado (entre os sentidos possíveis) ao qual o sujeito poderá replicar.

Falar sobre a produção de sentido é crucial na tentativa de explicitar o estatuto da linguagem neste texto, uma vez que a pesquisa proposta mais à frente é calcada na análise da fala, meus diálogos com os artistas com quem conversei; sendo, portanto, importante delinear o paradigma dentro do qual entendo a relação entre sujeitos em conversação. A distinção entre sentido e significado é útil ao leitor porque durante o processo de análise que será apresentado neste trabalho, reconheço que o sentido atribuído às falas dos participantes é produto de uma interpretação, que não é calcado apenas no significado das palavras (embora também dependa desta dimensão), mas tenta descrever o ato discursivo sem perder de vista seu contexto imediato: o entorno discursivo, bem como as falas do interlocutor. Além disso, a própria descrição do processo de produção de sentido trata-se de uma descrição psicológica e é fundamentada em uma concepção de sujeito. Durante o capítulo de análise veremos descrições deste processo por parte dos artistas e tais descrições permitem enxergar concepções de sujeito.

4. A pesquisa

Finalmente, o objetivo desta pesquisa foi o de investigar a maneira como concepções de sujeito são invocadas no discurso de artistas, ou seja, debruçar-me sobre o campo da arte contemporânea aplicando os princípios teóricos e metodológicos da psicologia discursiva. A melhor maneira de postular o meu interesse de pesquisa aqui é perguntar “como o sujeito *acontece* no discurso do artista que fala sobre sua obra?”. Edwards coloca que “a psicologia discursiva trata ambos os eventos e o que as pessoas fazem dele como disponíveis no discurso” (1997, p. 16). A partir de tal assertiva, acrescento que, com base na psicologia discursiva, não apenas o que as pessoas fazem dos eventos, mas o que as pessoas fazem de si e dos outros também está disponível no discurso.

Minha ambição, no entanto, não é descrever o processo de elaboração de uma concepção de sujeito que leva o artista a manifestá-la em sua fala⁶, uma vez que isso implicaria na noção ingênua de que algo tão complexo como uma concepção de sujeito resulta da soma de alguns movimentos discursivos. De outro modo também não busco simplesmente listar diferentes concepções encontradas nas conversas com artistas, embora este resultado também seja parte do meu interesse. O que pretendi realizar é mostrar nuances presentes no discurso que permitem enxergar concepções de sujeito e exemplificar formas através das quais essas

6 O uso desta expressão aqui reflete o esforço em não colocar que o artista “tem” uma concepção de sujeito, para evitar tanto a ideia de uma posse (o que não faz sentido) como a possível implicação de que a concepção de sujeito é estanque (por se descrever como um objeto possuído). Wittgenstein alerta para os deslizamentos filosóficos que a linguagem nos leva a fazer, entre eles, por exemplo, confundir o “ter” de posse material com o “ter” experiências ou faculdades psicológicas (Hacker, 1997/2000). Porém, com isso “em mente”, uma vez apontada a distinção, reconhece-se que essa mesma linguagem que provoca o erro é o substrato em que esta reflexão se desenvolve (e não poderia ser de outra forma). Assim, feita a ressalva, peço ao leitor que diante de enunciados como “a concepção daquele artista” ou “o artista tem aquela concepção”, saiba do que eu *não* estou falando.

concepções participam do discurso do artista sobre sua obra, ou seja, o papel que elas ganham quando invocadas no ato discursivo.

4.1. A conversa como forma de interação

Sessões gravadas em áudio de conversas com artistas residentes em Pernambuco são a fonte dos dados analisados. Foram conversas orientadas por tópicos conversacionais (que puderam, naturalmente, desviar-se dele também), onde foi solicitado ao artista “entrevistado” que falasse sobre um trabalho seu, seja algo já realizado ou em processo de reflexão/produção.

A psicologia discursiva dá preferência a situações naturalísticas em detrimento a situações que são provocadas pelo pesquisador, tal como uma entrevista semi-estruturada. Wiggins & Potter (2008) distinguem o termo *naturalístico* de *natural*, contemplando o impacto que o registro (gravação em áudio ou vídeo) causa na interação discursiva, e ainda o possível debate sobre o status do termo “natural”. Eles enumeram os motivos desta preferência:

- 1 Evita a imposição das categorias ou pressupostos do próprio pesquisador sobre os dados.
- 2 Situa a pesquisa dentro das situações aparentemente desordenadas da vida cotidiana; pessoas não são separadas dos tipos de problemas de agência e responsabilidade que emergem na interação social.
- 3 Fornece uma maneira diretamente prática de fazer pesquisa. Ao invés de tentar ‘aplicar’ achados de um contexto (e.g. entrevistas) para outro (e.g. ambiente de trabalho), ela estuda as práticas das pessoas *in situ*.
- 4 Permite que a pesquisa seja guiada por questões que podem não ter sido antecipadas pelo pesquisador; é assim que, frequentemente, tópicos novos e inesperados aparecem.

5 Captura a vida enquanto ela acontece, com detalhe suficiente para que se possa analisar a complexidade de situações aparentemente ‘mundanas’. (Wiggins & Potter, 2008, p. 78,79.)

Isso posto, apesar de aqui ter escolhido o formato de uma conversa com tópico pré-definido entre o pesquisador e o artista, em lugar de um registro de conversa espontâneo, devo pontuar primeiramente o aspecto operacional da decisão – não ter que esperar que espontaneamente aconteça uma conversa sobre uma obra entre duas pessoas quaisquer (sendo uma delas o autor da obra em questão); e segundo, que a situação de uma conversa com um artista, deliberadamente sobre uma obra sua, tanto no seu atelier ou residência como em contextos institucionais, é extremamente comum no campo profissional da arte no Brasil (possivelmente no mundo todo), podendo ser vista como naturalística. Frequentemente os artistas recebem um curador, crítico ou amigo para conversar sobre um projeto ou trabalho específico. A preparação para uma exposição em instituição de arte, por exemplo, frequentemente envolve diversas conversas entre o artista e o curador para seleção e reflexão sobre um conjunto de trabalhos desenvolvidos. Como evidência mais específica, no catálogo da exposição do artista Cristiano Lenhardt no Instituto Cultural Banco Real, em 2008, o curador Fernando Oliva refere-se explicitamente às conversas que ambos tiveram ao longo daquele ano (Oliva, 2008). No catálogo de uma outra exposição da mesma instituição, a curadora Kiki Mazzucchelli inclui em seu texto palavras do artista em contato que tiveram por email (Mazzucchelli, 2009). Como exemplo de uma tal conversa em ambiente institucional, durante o projeto educativo Primeiro Olhar, que acompanhava as exposições do projeto Trajetórias da Fundação Joaquim Nabuco no ano de 2006, os artistas apresentavam seus trabalhos em processo de montagem na galeria e dialogavam com professores (cf. Fundação

Joaquim Nabuco [Fundaj], 2006). Assim, enfatizo que a conversa com um artista nesta proposta não recebe o estatuto tradicional de entrevista de pesquisa.

Se por um lado este tipo de evento (uma conversa entre um artista e um curador ou um artista e amigo) poderia ser provocado ou até encontrado para ser registrado, a escolha de participar eu mesmo da conversa se dá também por ter vivido este tipo de situação com os artistas da amostra (embora tal dado não tenha participado do critério de seleção, como veremos no próximo capítulo), na condição de amigo ou de crítico de arte – no caso de dois dos artistas, por exemplo, por ter sido jovem crítico a convite do Portal Dois Pontos (Quérette, 2007) – entre outras situações similares. Além de tentar desenhar para o leitor o lugar de onde falo, alego, com isso, que as situações que geraram as conversas gravadas, sobre as quais a análise foi realizada, são também naturalísticas em certa medida (conversas entre essas mesmas díades aconteceram em outras ocasiões, com exceção da presença do gravador). Entretanto, já que neste caso uma das partes da conversa vive também o papel de um pesquisador, procurei não deixar de lado ao longo deste texto a maneira como os meus posicionamentos teóricos, epistemológicos, metodológicos, etc. participaram da constituição do discurso da díade.

Ainda neste ponto, é importante comentar o status deste trabalho como psicologia discursiva tal como colocada por seus proponentes. Entre as proposições da psicologia discursiva está a investigação de como categorias e noções são invocados no discurso dos participantes. Ao lançar mão de um constructo (concepção de sujeito) como chave para analisar o discurso de outras pessoas, e assim utilizar um conceito como lente para enxergar as categorias/noções emergentes no discurso, eu deixo de lado (por hora) que esse próprio conceito foi invocado no meu discurso. Falar em “concepção de sujeito” poderia ser, em si,

também objeto de estudo da psicologia discursiva.

4.2. Caracterização do campo

Instrumentada pela orientação teórica delineada, a presente proposta de pesquisa visa uma investigação no campo da arte, especificamente a arte contemporânea. A expressão “arte contemporânea”, além de se referir à arte produzida atualmente, é um termo usado para nomear um período na história da arte, sobretudo das artes plásticas, iniciado aproximadamente nos anos 60 e 70 do século XX. Aqui neste trabalho, referir-me à arte contemporânea implica também, para além das obras que este período circunscreve, um circuito de relações (instituições, artistas, críticos, curadores). Por isso usarei frequentemente a expressão “campo da arte”.

Meu interesse ao realizar este recorte não é tanto com a definição teórica ou conceitual na arte do que seja o contemporâneo, mas com a constituição de uma área de atividade. Arte contemporânea aqui, portanto, é um termo que recorta discursivamente um campo social. Esse emprego, neste texto, está de acordo com uma visada discursiva sobre o campo de arte (ou qualquer outro campo de atividade humana), a partir da qual eu o delimito não por características dos objetos que o compõe (tipos de obras ou procedimentos, por exemplo), mas pelo uso do termo no discurso de seus participantes. Acrescento, ainda, que não é minha intenção corroborar a pertinência da palavra “contemporâneo” para este período na arte ou para este circuito de relações (algo que é discutido no próprio campo, uma vez que ainda estamos neste período e ainda não há distância histórica para haver consenso sobre um nome adequado), mas tomo o uso deste termo como um dado do campo sobre o qual me debruço.

Lembrando, a psicologia discursiva nos orienta a tomar o discurso tal como ele é: observar e levar em conta as categorias dos próprios participantes.

Um dado importante sobre a arte contemporânea foi o impacto, ocorrido nela, da *arte conceitual*, e como esta pôs o discurso em evidência. A arte conceitual, fortemente localizada nas décadas de 60 e 70 do século XX, representa não apenas um momento histórico crucial para a arte contemporânea, mas uma tendência na arte de, em linhas gerais, questionar o estatuto do objeto artístico e, em algumas instâncias, questionar a própria arte – tendência melhor nomeada como *conceitualismo*. Sobre essas duas dimensões, Freire (2006) explica:

A distinção entre Arte Conceitual – como movimento notadamente internacional com duração definida na história da arte contemporânea – e conceitualismo – tendência crítica à arte objetual que abarca diferentes propostas, como arte postal, performance, instalação, land art, videoarte, livro de artista, etc. – é muitas vezes difusa. (p.8).

Freire apresenta a arte conceitual como problematizadora da concepção moderna de arte, sobretudo sua noção do objeto de arte tradicional – pintura, escultura ou desenho, por exemplo, feito pelas mãos do artista, com seu gênio e habilidade. A arte conceitual “opera não com objetos e formas, mas com ideias e conceitos” (Freire, 2006. p. 8). Freire apresenta ainda outras características, como a rejeição da autonomia da arte em favor de contexto (a América Latina tem fortes exemplos de arte – que pode ser entendida como conceitual – que se referem à política⁷); questionamentos sobre a autoria trazidas pela possibilidade de apropriação; a transitoriedade em lugar da permanência; e ênfase no processo (devidamente documentado)

7 Por exemplo, em uma obra sem título, de 1977 (durante a ditadura civil-militar naquele país), o artista uruguaio Jorge Caraballo justapõe a um teste de acuidade visual a pergunta “Are you a free man?” (cf. Freire, 1999).

em lugar de no produto.

As possibilidades do fazer artístico, então, incluem aquelas da citação de Freire, divididas curiosamente, por esta autora, pelo suporte físico em que acontecem. Voltando à descrição de Freire sobre a arte conceitual, a suposta rejeição do objeto em favor do conceito significaria a ausência de qualquer forma perceptível? Não. Na arte continua existindo alguma forma de publicização da tal obra-conceito, mesmo que seja, por exemplo, um texto que elabore a ideia do artista. Essa forma de publicização termina de alguma maneira construindo algo fisicamente, ainda que fugaz (como uma performance), que pode ser entendido como a dimensão material da obra, perceptível para um público. No mundo pós-arte conceitual, o estatuto da obra como objeto perceptível não é, portanto, tão simples. A obra pode ser entendida como um conceito/ideia, e o objeto material existir “apenas” para evidenciar esse conceito (os artistas não devem esquecer que é essa dimensão formal/material da obra que primeiramente impacta o público e é a primeira âncora a partir da qual este pode criar sentido sobre a obra).

Faz parte do acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), por exemplo, um projeto enviado a esta instituição pelo artista alemão Wolf Vostell (1932-1998), um dos membros pioneiros do grupo Fluxus – rede internacional de artistas com forte atividade nos anos 60 e 70 – no qual ele descreve as etapas para a realização de um acontecimento durante a Documenta⁸ de Kassel de 1977 (Freire, 1999). Nas palavras de Freire (1999): “Um avião caça F3 norte-americano foi imaginado por Vostell aterrissado sobre o principal espaço de exposição de Kassel. Esse comentário contundente que faz referência à

8 Importante exposição quinquenal de arte moderna e contemporânea realizada na cidade de Kassel, na Alemanha.

situação da Alemanha dividida sobrevive num projeto, depois de finda a Guerra Fria” (p. 106). O projeto de Vostell contém apenas texto e imagens, descrevendo além do avião pousado no edifício os elementos que compõe o resto da instalação, apenas imaginada, na parte interna central do prédio. Este é um exemplo em que, entendendo que a materialidade da obra é um conceito, a sua documentação ou registro ingressa o acervo de um museu, mesmo que a ideia não tenha sido executada, mas apenas descrita.

Um outro exemplo de relação com o objeto na arte pode ser encontrado no trabalho do artista alemão Joseph Beuys (1921-1986). Beuys tem uma obra fortemente fundamentada no compromisso político. Entre suas atividades políticas, por exemplo, o artista adere ao partido ambientalista alemão, ajuda a criar a Organização pela Democracia por Plebiscito e participa da fundação da Universidade Livre internacional, em 1974, uma instituição de ensino livre com diversas sedes na Europa (cf. Serviço Social do Comércio [SESC], 2010). As obras de Beuys podem ser considerados projetos dessa atividade política. Ele produz, por exemplo, tiragens de um azeite e de um vinho (este último com a marca da Universidade Livre em seu rótulo). Ambos os produtos não são importantes enquanto objetos, mas como instrumentos de propaganda, para divulgar suas ideias. Neste caso, os dois produtos fazem parte do seu projeto chamado *Difesa della Natura* (Defesa da natureza), que pregava a revalorização da agricultura na Itália. Entre 1965 e 1986, Beuys criou centenas de itens como estes (com tiragens variadas), que incluíam impressos, pequenas esculturas de madeira e ferro, cartões-postais, entre outros. Esses objetos representavam uma forma de suas ideias chegarem a mais pessoas, eram pontos de referência para as ideias do artista, entre elas a própria possibilidade de utilizar a arte como impulso de transformação social (SESC, 2010).

Descrever a arte conceitual e seu legado para o campo da arte contemporânea é

importante para que o leitor se familiarize com as noções de obra de arte que aparecerão no capítulo de análise, podendo o termo “obra” se intercalar com “trabalho” e “projeto” e referir-se a um objeto, um conjunto de ações, uma ideia ou um plano. Assim, por exemplo, uma obra ainda não realizada (não tendo uma dimensão material estipulada pelo artista) existe, por estar presente no discurso, podendo ser objeto de uma conversa.

As possibilidades trazidas pela arte conceitual se tornaram um dado presente na arte contemporânea e o conceitualismo ainda é fortemente uma das lógicas subjacentes ao campo da arte. Se na imensa diversidade da produção artística é possível encontrarmos tanto artistas que se preocupam mais com a construção do objeto-obra como aqueles que se preocupam mais com a elaboração da ideia, por vivemos fortemente sob o legado da arte conceitual, não é estranho solicitar do artista uma elaboração textual ou verbal sobre o seu trabalho. De acordo com Freire (1999): “na arte conceitual, o discurso participa da obra, quando não é ele mesmo obra. Os artistas reivindicam para si a responsabilidade intelectual de seus trabalhos (...)” (p.128). Cabe lembrarmos que o conceito é aqui entendido como uma construção linguística, discursiva. A partir das obras conceituais aparece historicamente, de modo explícito, uma maior expectativa quanto ao discurso – seja ele do artista, do curador, crítico, pesquisador, sujeitos que oferecem “faróis” de sentido para a obra. São esses discursos (típicos do campo e não forçados sobre ele por esta pesquisa) o material analisado neste trabalho⁹.

A partir do que foi dito sobre a obra conceitual, poderíamos dizer que o conceito se formou antes da construção da evidência material? A minha ideia aqui é que, por um lado, o conceito é sim uma possibilidade de sentido – e reflexões precedem o início da elaboração de

⁹ Cabe mencionar que os processos de subjetivação que acontecem no campo da arte se dão também a partir de uma materialidade sensível que não é composta por palavras, isto é, a própria obra de arte. Esta dimensão não será objeto deste estudo nem tema de discussão neste trabalho.

uma obra, mas não a ponto de recorrermos a uma noção cognitivista¹⁰ do processo artístico. Cada passo na elaboração de uma ideia e de um objeto material implica numa construção de sentido naquele momento. Até o ponto em que, finalmente publicizada uma obra (momento que pode ser entendido como uma completude, ainda que temporária), não se esgotam as possibilidades de ressignificá-la, mesmo para o próprio artista. Então o “conceito” (para o campo da arte) pode ser constantemente atualizado a cada produção de sentido oferecida e socializada pelo artista, por especialistas e pelo público – e o discurso do artista num dado tempo sobre uma dada obra é contingente. De acordo com o paradigma de pesquisa em que se realiza este trabalho, ao lidar com as falas dos artistas sobre sua produção, encaro que os artistas também estão produzindo e, naquele momento, atualizando, um sentido para sua obra. Longe desse processo representar um significado último para o trabalho de arte (devido à possível autoridade do artista), poderei buscar enxergar também como as concepções de sujeito, no discurso deste artista, entram em jogo durante essa produção de sentido.

10 Neste caso, entender que o significado seria produzido “internamente” na mente do artista e depois meramente externalizado através da sua obra e discurso.

5. Método

5.1. Construção de dados

Foram registradas 5 conversas com artistas, em sessões cujas durações variaram entre 24 minutos (a mais curta) e 57 minutos (a mais longa). Foram escolhidos artistas plásticos brasileiros, residentes em Pernambuco, participantes do campo da arte contemporânea. A seleção buscou uma amostra de relevância para o campo da arte contemporânea, de modo que um desses artistas teve sua obra na 7ª Bienal do Mercosul, realizada em 2009 e os outros 4 tiveram obras expostas na 29ª Bienal de São Paulo, em 2010. Todos os artistas estão em atividade atualmente, trabalham neste campo há pelo menos 7 anos e já realizaram exposições individuais em instituições de arte no Brasil (Centro Cultural Correios, 2010; Galeria Amparo Sessenta, 2007; Instituto Cultural Banco Real, 2009; Instituto Cultural Banco Real, 2008; Anjos, M., & Vicente, G., 2000). A busca por participantes em alguma medida “bem sucedidos” no campo da arte no Brasil se deu em favor da possibilidade de regularidades que sejam características de modelos de pensamento dominantes no campo da arte. Além da relevância buscou-se contemplar uma variedade de idades (e, conseqüentemente, gerações), formação e *backgrounds*, como a lista a seguir apresenta. Participaram desta pesquisa, então:

Cristiano Lenhardt – nascido em 1975 em Itaara, RS. Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Santa Maria, orientação artística no Torreão em Porto Alegre. Reside em Recife desde 2006.

- Gil Vicente – nascido em 1958 em Recife. Fez cursos de artes no Recife (Escolinha de Arte do Recife e cursos de extensão na UFPE). Teve sua primeira exposição individual em 1978. (Anjos & Vicente, 2000). Dedicou-se sobretudo ao desenho e pintura e, marginalmente, à fotografia (Governo do Estado de Pernambuco, 2005).
- Jonathas de Andrade – nascido em 1982 em Maceió, AL. Mudou-se para o Recife em 2002. Formado em Comunicação Social/Publicidade e Propaganda pela UFPE. Tem familiaridade com a fotografia, de modo que frequentemente suas pesquisas resultam em foto-instalações.
- Marcelo Silveira – nascido em 1962 em Gravatá, PE. Reside em Recife desde 1979. Tem se dedicado à produção de objetos, esculturas e instalações, frequentemente utilizando madeira de cajacatinga (guaraperê). Vários de seus trabalhos são realizados a partir da acumulação de objetos.
- Paulo Bruscky – nascido em 1949 em Recife. Entre diversas incursões artísticas, a partir de 1969 aprofundou-se no campo da arte conceitual e multimeios e em 1973 ingressou no movimento Internacional de Arte Correio (Galeria Amparo Sessenta, 2007). Possui mais de trinta anos de produção (Governo do Estado de Pernambuco, 2005).

Aos leitores que não são familiares com a lógica científica subjacente à microanálise, é

possível o estranhamento em relação à escala de construção de dados e a pergunta de pesquisa. Reforço que não entendo aqui a concepção de sujeito aparecendo no discurso como um objeto mental ou produto estanque cujo retrato completo possa ser construído por essa pesquisa. O meu interesse é enxergar maneiras através das quais tais concepções são invocadas e o que isso representa para o discurso sendo construído. É por enxergar tais fenômenos enquanto processos, desenrolados no tempo e re-instanciados a cada momento, que a presente busca tenta encontrar momentos onde uma concepção aparece para – sobre tais observações – propor descrições generalizáveis acerca do fenômeno em questão. O psiquismo humano é visto aqui como sempre “*in the making*” – sempre em constituição, no “fazer-se/ser feito”. Um planejamento de pesquisa microanalítico é a ferramenta adequada à presente investigação uma vez que é caracterizado por contemplar o indivíduo-em-mudança, buscando observar tais processos, bem como as circunstâncias onde acontecem e ainda possíveis parâmetros responsáveis por ela (Lavelli, Pantoja, Hsu, Messinger & Fogel, 2001, p. 59).

Os participantes foram contatados com o pedido de participarem de uma conversa gravada, que ajudaria numa pesquisa em psicologia interessada em analisar o discurso e enxergar como se constrói o sentido da obra de arte através do discurso. A produção de sentido sobre a obra foi o interesse nas fases iniciais do planejamento desta pesquisa, interesse que, durante o desenvolvimento do trabalho, se tornou específico sobre as concepções de sujeito no discurso sobre a obra. É por este motivo que o pedido de participação descrito acima não incluiu o objetivo explicitado. A conversa com Cristiano Lenhardt foi a primeira a ser realizada (em janeiro de 2010), e foi utilizada como estudo piloto no desenvolvimento desta pesquisa. As outras conversas foram realizadas entre setembro e novembro de 2010.

Durante a gravação, o primeiro tópico de orientação foi que se conversasse sobre uma obra, um conjunto de obras ou um projeto de obra do artista, por exemplo, “eu queria que você me falasse/a gente conversasse sobre aquela sua obra *nome-da-obra*”. A obra em questão foi sugerida por mim, mas a escolha final acerca de sobre qual obra falar foi oferecida ao artista. Excetuando-se a conversa com Cristiano, sugeri que falássemos sobre a obra exposta na 29ª Bienal de São Paulo. Nas ocasiões das conversas com Marcelo Silveira e Paulo Bruscky, apesar de terem ocorrido antes da abertura da Bienal, as obras que figurariam nesta já haviam sido definidas (e não houve modificação). As conversas com Gil Vicente e Jonathas de Andrade ocorreram depois da abertura da Bienal.

Depois da proposta de tópico inicial acerca de uma obra as conversas caminharam espontaneamente, sem o estabelecimento de perguntas obrigatórias. As minhas falas durante as conversas frequentemente pedem esclarecimentos sobre as obras – sobretudo acerca de seus aspectos factuais para entender como a obra foi exposta e publicizada – ou sobre enunciados (por exemplo: “Eu queria que você falasse mais sobre essa coisa de ser artista é uma atitude política no Brasil. Mesmo no Brasil de hoje você acha?” - conversa com Paulo Bruscky). Outras perguntas-guia de interesse que foram solicitadas foram norteadas pelos conteúdos: o processo de elaboração da obra (“Mas como foi que você chegou na ideia?” - com Paulo Bruscky); a reação do público (“Como é a relação desse conjunto com o público?” - com Gil Vicente) ou regularidades no processo de trabalho (“Você sempre trabalha com esse tipo de regra que você coloca para si mesmo?” - com Gil Vicente, a partir de sua própria descrição de uma obra).

A decisão metodológica de conversar sobre uma obra ou conjunto de obras se deu principalmente devido à manutenção da naturalidade da situação de conversa com artista,

sendo um tópico adequado a este cenário por excelência. A ideia por trás desse *setting* é que ao falar sobre uma obra ou mais amplamente sobre o campo da arte, as concepções de sujeito são trazidas ao (ou emergem no) discurso. Como o presente foco de interesse é justamente a forma como as concepções de sujeito são invocadas, a conversa sobre a obra revelou-se, ao mesmo tempo que disparadora de respostas onde tais concepções aparecem, também consistente com o cenário semi-naturalístico previamente apresentado de conversa com um artista.

5.2. Procedimentos de análise

Foram feitas transcrições densas (transcrições completas com uso de símbolos) de duas das conversas. Em seguida foram identificados e selecionados segmentos dessas transcrições a partir da unidade de análise (este procedimento será detalhado na próxima seção) – diante não apenas das transcrições mas dessas acompanhadas pela respectiva gravação em áudio. Uma vez verificado o critério de seleção de trechos com dois dos casos, as três conversas seguintes foram analisadas com base diretamente nas gravações em áudio, sem o recurso da transcrição completa. Dessas três, foram transcritos apenas os trechos selecionados para análise e apresentação no presente documento. Cada trecho, durante o processo de análise, foi identificado pelo momento na gravação em que inicia, para que fosse possível manter um registro do momento em que ocorreram na conversa e em que ordem. Em algumas ocasiões, retornei às gravações para garantir certas informações (mencionarei no capítulo de análise, por exemplo, o primeiro uso de uma certa expressão naquela conversa – para garantir este dado a conversa foi ouvida novamente).

A transcrição das gravações fez uso adaptado dos símbolos indicados por Jefferson (2004) e adotados pela psicologia discursiva (Edwards, 1997). Seu uso é defendido na psicologia discursiva para enfatizar que o discurso está sendo analisado como atividade social, não apenas expressão de ideias, fonética ou gramática (Edwards, 1997, p. 323). Uma vez que os códigos de transcrição de Jefferson são bastante detalhados, o seu uso foi simplificado para, ao mesmo tempo que mantendo registros de sua oralidade, facilitar a leitura do conteúdo textual no presente documento. As análises realizadas, entretanto, não enfocam nas informações proporcionadas pelos símbolos de transcrição, ainda assim seu uso foi mantido no presente documento não apenas por consistência em relação à tradição de pesquisa da psicologia discursiva, como também para permitir análises futuras (nas quais a presença dos símbolos pode se tornar necessária) e proporcionar aos leitores desta área material para o desenvolvimento do programa de pesquisa que aqui se inicia. Eis uma lista dos símbolos utilizados:

- (2) Pausa. O número entre os parêntesis indica a quantidade aproximada de segundos de duração (diferentemente do sugerido por Jefferson, os tempos das pausas foram contados sem a precisão de décimos de segundo, mas de acordo apenas com a variação numérica no contador do reproduzidor do arquivo de áudio).
- (.) Pausa curta de menos de um segundo (em Jefferson, indicaria pausa de aproximadamente um décimo de segundo).
- tex- O hífen indica interrupção ou corte.
- te::xto O sinal de dois pontos representa prolongamento do som que antecede,

	quanto maior a linha de dois pontos, mais dura o prolongamento.
<u>texto</u>	O sublinhado indica ênfase.
texto=exemplo	O sinal de igual indica a ausência de pausa ou quebra entre os sons.
[Indica o início de um trecho de sobreposição entre os falantes.
]	Indica o término de um trecho de sobreposição.
>texto<	Fala mais rápida do que as falas ao redor
<texto>	Fala mais lenta do que as falas ao redor
°texto°	O sinal de grau dos dois lados de uma palavra ou trecho indica que ali o som é mais baixo ou suave do que os outros sons ao redor.
()	Parêntesis vazio indica parte que não foi compreendida no processo de transcrição.
(texto)	Trecho de fala dúbio
(...)	Trecho omitido.
((<i>texto</i>))	Em Jefferson (2004), duplo parêntesis indica descrições da transcrição. Aqui também foi utilizado para acrescentar observações e informações contextuais.

As parte em **negrito** representam trechos ou expressões importantes para a discussão apresentada.

5.3. Unidade de análise

O objeto fundamental de escrutínio da análise das conversas gravadas foi a enunciação que – contemplando-se o que foi dito antes e o que foi dito depois (tanto pelo sujeito foco como as respostas do seu parceiro conversacional), o ambiente institucional e outras informações contextuais no dado tempo – me permitir enxergar uma caracterização do sujeito no campo da arte contemporânea, ou um passo na construção de uma tal caracterização, para em seguida analisar sua presença no discurso, o que papel que esta concepção de sujeito adquire neste, ou seja, a maneira como foi invocado. A unidade mínima para este nível de escrutínio pode ser desde uma frase até uma única expressão, desde que se contemple que tal item é interpretado levando em consideração o contexto imediato, o todo da conversa e outros dados contextuais. Por este motivo, no capítulo de análise e discussão o leitor encontrará trechos da conversa que representam não apenas o enunciado/expressão chave, mas blocos discursivos que oferecem base para a discussão que os acompanha.

Entretanto, para além deste nível operacional, entendendo que a unidade de análise é o fragmento mínimo no corpus de dados que me permite enxergá-lo como manifestação do meu objeto de estudo, a unidade de análise deste trabalho são os movimentos discursivos de adjetivação do sujeito. Esta adjetivação não ocorre de maneira meramente sintática, sendo uma das principais ocorrências quando o sujeito é caracterizado através de sua posição numa *relação* estabelecida no discurso entre este e a obra de arte / o campo da arte / o artista. Dada esta unidade de análise, foram recortados e aqui apresentados trechos que continham:

- 1) simples adjetivação ou posse de uma característica, por exemplo: “as pessoas se

relacionam com o trabalho também influenciadas pelos códigos que têm” (Gil Vicente), ou seja, as pessoas são possuidoras de códigos; ou “o artista tem essa obrigação de mostrar infelizmente, porque as pessoas não sabem ver” (Paulo Bruscky). A posse de uma característica, como será discutido, implica em concepções de sujeito.

- 2) uma relação de que o sujeito participa, frequentemente estipulada através de um verbo (ou expressão) que aponta pra uma ação sofrida ou executada por ele ou pela obra sobre ele. Assim, por vias indiretas também é possível caracterizar o sujeito. Exemplo: “toda minha certeza é depositada numa coisa de sensibilidade. (...) de aí revelar essas coisas pro outro.” (Cristiano Lenhardt); ou “isso vai virar um enredo paralelo também que vai distrair o espectador” (Gil Vicente). Nesses dois exemplos vemos uma relação estabelecida em que o artista revela para o seu público e em que a obra distrai (ou possivelmente distrai) o “espectador”. Posicionar o sujeito nessas relações também implica em concepções acerca desse sujeito, como veremos no capítulo a seguir.

6. Análise e discussão

6.1. Apresentação

Nesta primeira seção exemplifico a maneira de analisar as falas dos artistas, enxergando as pistas oferecidas por elas de uma visão do artista sobre o campo da arte e suas concepções de sujeito, e assim, mostro como ao falar sobre uma obra, o discurso do artista ancora uma visão de mundo e de arte a partir do qual ele pode falar sobre essa obra. A partir daí, nas seções seguintes, tratarei especificamente sobre a concepção de sujeito. No exemplo apresentado a seguir, Cristiano está relatando um momento “de dúvida” sobre o trabalho como artista.

Trecho 1: Recorte de conversa com Cristiano

C: Até uns dois dias atrás eu tava ainda sob uma onda de felicidade (.) talvez que vinha da bienal do Mercosul. Que era:=ai consegui fazer o trabalho como eu queria, o trabalho funcionou do jeito que eu queria (.) sabe? E aí eu tava feliz. Tudo deu certo.

F: °un hum°

C: Assim (1) deu certo (.) por que: atendeu às minhas expectativas, e até um pouco mais. (2) E aí eu tava feliz tava ainda como se aí- (2) desde ontem eu já não tô mais assim. (2) Tô ma::is (3) tô mais duvidando sabe de tudo isso.

F: D- (.) duvidando da:: carreira com arte? do-

C: É não, é por que toda a minha c[erteza

F: [Do suce:so

C: Toda minha certeza (.) é depositada numa coisa de **sensibilidade**.

F: Um hum

C: De- (.) achar (1) que: eu **consigo olhar pras coisas, observar** (.) as coisas (1) e em cima dessa observaçã:o e duma:: (1) **comparação** de uma coisa com a outra (1) de: aí (.) **revelar essas coisas (1) pro outro**. Sabe? Tipo assim (.) escolho um determinado objeto, um material, uma situação, (.) pontuo (1) e mostro. E apresento pra alguém e- apresento pro público (3) e aquilo ali: faz algum sentido assim. (1) E **é sempre assim**. O trabalho é assim. Às vezes eu antes de mostrar né-n- oficialmente assim ah isso aqui >é um trabalho< (.) eu mostro só algumas ideias, alguns objetos que eu escolhi, e aí ver (.) e aí eu vejo se aquilo é uma coisa que: (.) as pessoas se empolgam, se aquilo (.) permanece né? Se aquilo gera:

C: [interesse-]

F: [Pr-pras pe]ssoas assim pros amigos=

C: =[Pra amigos.

F: [Ou pra pessoas

C: Pros amigos. É por que é antes de mostrar (.) num[a exposição, né

F: [Pro público

C: Pro público. (1) Tá: (1) E aí:, ago:ra, nesses dois dias eu tô meio:: (3) Acho que é um dos momentos, não é uma novidade, isso sempre acontece né, de achar que:: (5) de achar que >ah tudo bem, tá, e daí?< (2) E daí, daqui a uns (1) e daqui uns 20 anos? Será que isso: interessa?

Cristiano define o estado de dúvida que descreveu tanto como algo temporário como que “sempre acontece”. Enquanto um estado como este seria uma característica sua não-permanente, o seu processo artístico, descrito por uma série de ações (escolho, comparação, pontuo, mostro), por sua vez, seria um traço de natureza permanente (“e é sempre assim”). A folk psychology que se constrói discursivamente aqui, portanto, prevê estados temporários (fases) de, por exemplo, pouca fé no próprio trabalho (mais à frente na conversa ele se refere a este momento como “uma fase chata”), e por outro lado uma característica duradoura, que é o de um processo artístico, algo que ele vive sempre.

Sobre o processo artístico, quando Cristiano produz uma descrição de um jeito de trabalhar como artista, ela está implicada num certo entendimento de arte e também de relevância, posicionando Cristiano num sistema de valores (o que é ou não relevante ou *boa arte*) para o sujeito com quem ele está falando. Vemos um pouco desse sistema, por exemplo, quando ele fala que deposita sua certeza na sensibilidade envolvida no processo que ele descreve e também quando ele inclui o critério do ‘despertar do interesse’ de amigos. Cristiano, ao dizer que trabalha de uma tal maneira condensa em seu discurso uma forma de se relacionar com um universo de materialidade sensível (objetos, procedimentos, etc.) que o posiciona num locus social (a profissão de artista). Uma vez que partimos do pressuposto que o discurso constitui a realidade, a fala de Cristiano constitui nesta interação o seu trabalho como artista e, em certa medida, a profissão “artista”.

A produção de um posicionamento como este através da referência a uma noção como “meu processo” (no exemplo, Cristiano diz “é sempre assim. O trabalho é assim.”) é análoga a como – de acordo com a psicologia discursiva – as pessoas invocam discursivamente estados emocionais (Edwards, 1999) e noções canônicas tais como quais atributos uma história deve

ter (Stokoe & Edwards, 2006) nas suas interações para produzir situações e eventos passados. Vemos, portanto, uma forma particular dessa proposição da psicologia discursiva acontecendo de uma maneira específica do campo da arte – o campo que alimenta a noção de que as pessoas *têm* processos artísticos. Veremos neste capítulo como categorias e noções próprias do campo da arte são invocadas para falar sobre uma obra e sobre o campo da arte em geral – e entre essas noções, em particular, aparecem no discurso concepções de sujeito.

6.2. Sujeito artista, sujeito público

Chegamos, portanto, ao cerne desta análise: as aparição de concepções de sujeito. A análise das falas permitiu enxergar como a adjetivação/caracterização do ser humano que eu busquei aparece frequentemente calcada numa relação do sujeito no discurso com a obra e com o campo da arte, circunstância que será explorada nesta seção. A partir da posição que o sujeito ocupa nesta relação, me deparei com duas categorias próprias ao campo estudado: o sujeito na posição de artista – que cria e produz obra/arte – e o sujeito na posição de público – que a aprecia/consome. O sujeito público colocado aqui diz respeito ao *outro* que é figurado no discurso se relacionando com a produção dos artistas com quem conversei.

No trecho 1, percebemos na fala de Cristiano indícios de como ele concebe esse outro para quem ele faz sua obra¹¹. Ao descrever seu processo, ele constrói explicitamente um outro para quem algo é *revelado* (“revelar essas coisas pro outro”). Ao fazê-lo, ele também se apresenta como o revelador (do mesmo modo, poderíamos formular no sentido inverso: ao

11 É a fala de Cristiano me autoriza a formular que a sua obra é “feita para” este outro. Outras falas, como a de Paulo, que veremos mais à frente, apontam para outras maneiras através das quais o artista lida com a ideia de que a arte é feita “para” alguém ou alguma coisa.

apresentar-se como revelador, ele descreve o outro como alguém para quem algo é revelado). Este ponto exemplifica a mutualidade de constituição de papéis e funções nesta pesquisa: um sujeito constitui o outro ao mesmo tempo que é constituído por este, bem como constrói em dada escala um campo de atuação social profissional. Na presente busca por concepções de sujeito é interessante se perguntar sobre que aspecto do outro constituído no discurso solicita a revelação oferecida pelo trabalho. A conversa com Paulo fornece material pertinente para este ponto:

Trecho 2: Recorte de conversa com Paulo

F: Eh:: quando você fez eh: quando você fez essa ação ((*estamos falando sobre a obra intitulada O que é arte/prá que serve?, performance na qual Paulo veste uma placa com esses dizeres, mostrada na Figura 1*)) tinha: (2) eh: você tava refletindo muito sobre o sistema de arte, sempre fazendo alguma coisa-

P: Sim, tinha- Um ano antes eu tinha feito *Confirmado é arte*, né, onde eu carimbo (.) num postal confirmado é arte.

F: É a- Confirmado-

P: Confirmado (.) é arte. E: eu fazia outras intervenções urbanas sobre o próprio sistema, sobre o que vem a ser arte né, porque pra mim até hoje eu não sei >quer dizer< existir o artista pra mim é utopia por que arte tá em todo canto. **O artista tem essa obrigação de mostrar** infelizmente, **porque as pessoas não sabem ver**. Porque o mais importante é o saber ver não fazer. O fazer (.) pra mim é é segundo plano. (a imagem é que) você tem que fazer (.) pra poder as pessoas verem. Pra mim não.

F: Um hum (2) Então você- eh: você acha que o: (2) o artista: é- é aquela pessoa

que vê:: e faz **pra** poder as pessoas também- também verem?

P: É ((*estridente*)). Porque (.) há vários aspectos. No meu caso, por exemplo, eu me desvencilhei muito cedo da questão utilitária, da ideia. Porque se você pensa na utilidade, ou se é bom ou se é ruim, o conceito que vem do cristianismo, o que é bom o que é ruim, o que é- o que é feio o que é belo, quer dizer, isso pra mim eu aboli há muito tempo, porque não compete a mim, na m- n:o que eu faço, esse aspecto.

Trecho 3: Recorte de conversa com Paulo

F: E: eh e que- Eu queria que você falasse mais sobre: essa coisa de: ser artista (.) é uma atitude política no Brasil. Mesmo no Brasil de hoje você acha isso?

P: É porque você pode optar por tantas profissões bem realizadas em:tre aspas né, você- não existe muita reflexão, **as pessoas** vivem muito bem porque **são totalmente alienadas**, você vê a mania do som alto, quer dizer, alienação.

Nesta fala o sujeito público – sujeito que vai se relacionar com a obra de arte – não sabe ver, de modo que o artista precisa mostrar. No segundo recorte, em outro momento da conversa, Paulo reforça que “as pessoas” são “alienadas”. Ainda que colocado de modo distinto, na fala de Paulo ressoa a ideia de “revelar” da fala de Cristiano. Cristiano e Paulo são de diferentes gerações, regiões de origem e têm produções distintas: enquanto Paulo é exemplo dos procedimentos formais da arte conceitual, referindo-se muito ao próprio campo da arte e com uso frequente de jogos de palavras, os projetos de Cristiano têm refletido mais uma busca por produzir imagens que despertam fascínio (Oliva, 2008), através de uma sensibilidade nostálgica para materiais cotidianos (Quérette, 2007). Os discursos de ambos (com trechos

aqui transcritos) são postos de maneiras diferentes – Cristiano coloca apenas o ato revelador do artista, enquanto Paulo enfatiza uma incapacidade do não-artista – mas uma noção comum atravessa ambos: o papel do artista de revelar e a consequente/antecedente posição do não-artista de não ser capaz de ver (algo) antes que lhe seja mostrado (pelo artista).

Ainda no trecho 2, a minha pergunta lança para Paulo uma proposta de sujeito artista “o artista é aquela pessoa que vê e faz pra poder as pessoas também verem”. A resposta de Paulo, no entanto, não confirma nem recusa a máxima pois se fixa num outro aspecto da formulação da pergunta: o “para” da parte “...vê e faz *pra* poder as pessoas...” - e assim Paulo responde que sua obra não pensa na utilidade (ou finalidade, ou o “para quê?” já posto no título de seu outro trabalho de arte mencionado – *O que é arte/prá que serve?*). Mas a não-utilidade da obra no discurso vem seguida de uma posição sobre a função da arte:

Trecho 4: Recorte de conversa com Paulo (continuação imediata do trecho 2)

P: Eu acho que eu faço: (.) como se fosse pra não endoidecer, entendeu? E não- Agora refletindo sobre o que eu faço. E eu acho que sim o artista ele- ele- a produção dele, né principalmente na arte contemporânea **é vista com muita estranheza**, ainda hoje, melhorou muito, mas é vista, porque as pessoas vivem por exemplo arte tecnologia, usufruem de toda tecnologia de ponta existente no seu dia a dia mas na arte (.) **não querem refletir** um pouco sobre isso, sobre outros questionamentos. Né. E eu acho que **a arte, uma d- uma- a função principal é levar esse questionamento**. As **pessoas refletirem** sobre alguma coisa, sobre a própria vida, sobre: (.) sobre tudo que lhes cerca né? E eu acho que o trabalho de arte na rua, e **a função do artista é levar um questionamento**, pras pessoas refletirem um pouco sobre.

Desenvolvendo o ponto colocado sobre o saber ver, Paulo caracteriza o público ao dizer que as as pessoas não refletem/não querem refletir e o artista faz com que elas reflitam. Neste recorte, os termos arte e artista se intercalam enquanto Paulo apresenta a função da arte e do artista. Além daquilo que este recorte nos oferece para a caracterização da categoria sujeito público, encontramos o uso de uma concordância de posição entre os termos arte e artista no enunciado (a função da arte = a função do artista), o que não descarta a possibilidade de arte e artista (bem como outras categorias) aparecerem em relação de oposição. O estabelecimento de concordância ou oposição aqui é uma manifestação de um movimento discursivo. A ideia do movimento discursivo vem do conceito de movimento linguístico (Leite, 2004). Em sua pesquisa, Leite analisa a produção de sentido de estudantes em conversação com chatterbots, mas as categorias oferecidas por ela (entre elas, a categoria 'oposição de conceitos') pode ser entendida como um movimento presente no discurso em qualquer dado campo, cujas categorias próprias se aproximam e se afastam em função do sentido que se produz/negocia na interação. Já vimos, por exemplo, como a categoria artista e público são invocadas em relação de oposição para assumirem suas posições na fala. Aqui, a categoria artista vem em relação de concordância com a categoria arte, mas é possível que ela apareça também em relação de oposição, como, por exemplo, quando Paulo descreve sua obra *O que é arte/pra que serve?* (no exemplo a seguir) e assim a categoria “sistema de arte” aparece como objeto de um questionamento trazido pela obra (através do artista). É interessante perceber também como o discurso de um outro (“o pessoal da Bienal”) figura na fala de Paulo para apresentar esta descrição da obra.

Trecho 5: Recorte de conversa com Paulo

P: (...) Então esse trabalho (1) que: **o próprio pessoal da Bienal (.)** agora se **refere como** que- eh- eh- **questiona o próprio sistema (.) da arte**, num é, quer dizer, o que é arte/pra que serve? **É um trabalho: de questionamento:** pras pessoas também, né, já que eu tava (), claro. E do próprio sistema, né, da arte, comércio:, como é feita essa comercialização, que não difere muito de supermercado o mercado de arte. Então é um é um trabalho que: se refere (.) a esse aspecto.

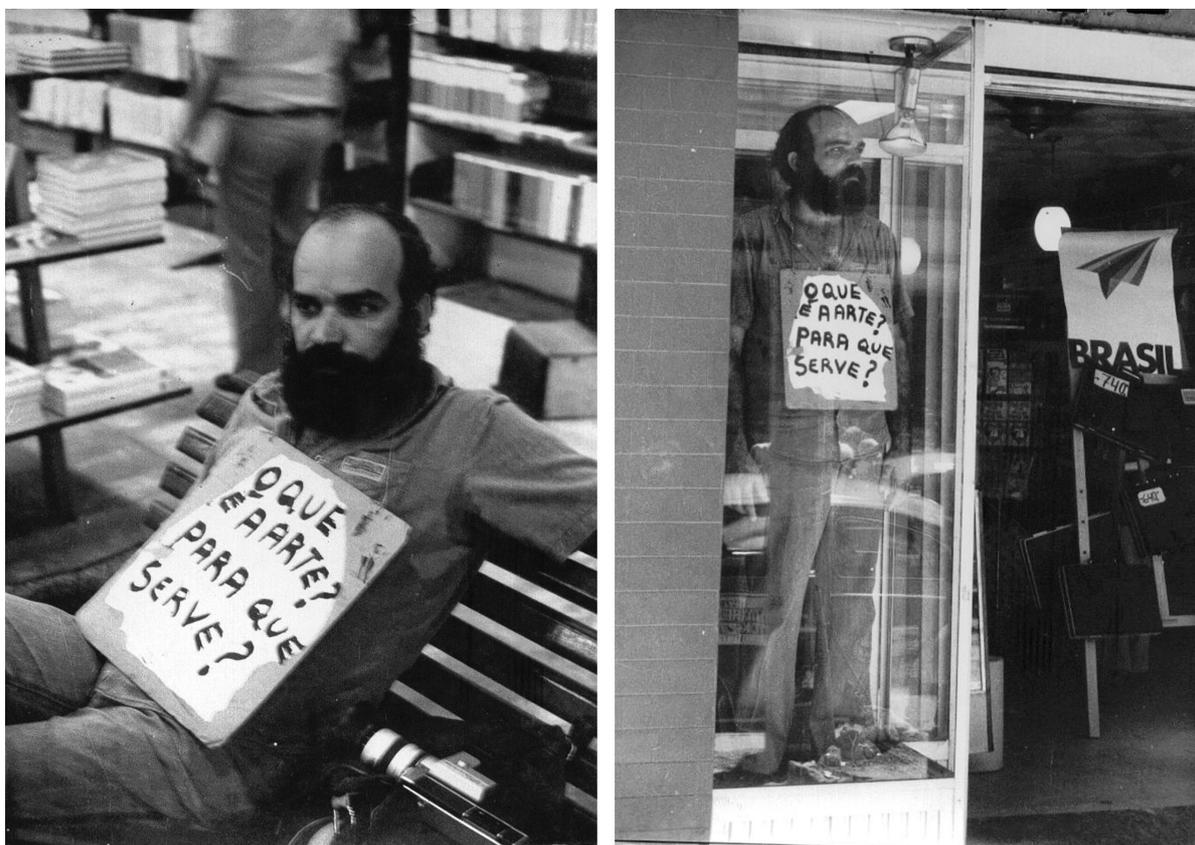


Figura 1: *O que é arte/para que serve?*, Paulo Bruscky.

Prosseguindo com as referências ao público, a conversa com Marcelo apresenta outra natureza de relação do sujeito com a obra:

Trecho 6: Recorte de conversa com Marcelo

M: (...) Uma vez um um colecionador (.) supe:r (.) que eu sempre fico pegando no pé dele, porque eu pergunto pra ele, uma perguntinha, sempre faço a mesma pergunta, sempre que a gente encontra, e ele ri toda vez. E eu espero que ele mude (.) a resposta.

Eh: eu digo 'você (.) **tem alguma obra (.) que você já absorveu** e você queira descartar e você descartou, trocou por outra?' – ele diz graças a deus nunca, eu- eu sempre escolho as coisas certas. (1) E aquilo me intriga bastante porque: eu não acredito que ninguém (.) ao longo de (.) muitos anos (.) escolheu (.) as coisas certas e você: (.) talvez escolheu as certas e ficou naquela história né, tá tudo certo. Eu não tenho decisão- não tenho (.) força pra decidir e: por outra saída né.

F: Continua sendo certa, né?

M: Ela continua sendo certa mas ela tá: eh- camuflando uma situação que não é verdadeira, você esgota a possibilidade, você impede a possibilidade da continuidade de um discurso, quando você diz “tá tudo certo” tá tudo certo, mas não tá certo.

O público aqui é um sujeito que absorve (ou poderia absorver) a obra, sendo a obra um produto a ser “absorvido” e descartado. A relação com a obra aqui figurada, diferentemente da noção de revelação, que implica em desobstruir a percepção para algo oculto, é colocada através da imagem de um acréscimo. Diversas vezes na conversa com Marcelo a expressão absorver (e derivados) aparece. Aos falar sobre sua relação com livros, vemos a justaposição deste termo com a ideia explícita do acréscimo:

Trecho 7: Recorte de conversa com Marcelo

M: Se algum dia eu começar a ler e eu- enxergar que aquilo não (.) não me **acrescenta** mais, eu passo a alguém, tem alguém querendo ler. (...) Não boto no lixo (1) eu vou encontrar um outro dono. Porque eu acho que muitos não **absorveram** aquilo. Como eu acho que eu- e- Seria muito se alguém tivesse esse processo e passasse pra mim (.) os que já **absorveu**.

É possível ver ainda, no trecho 6, além da afirmação sobre o status que a obra deve ter em sua circulação – uma vez absorvida pode ser descartada ou trocada – a concepção de um sujeito maleável: prevista na crítica ao colecionador jaz a imagem potencial de um sujeito que muda de ideia e rejeita decisões passadas (como a escolha de uma obra) em favor de outras. O discurso do artista aqui estipula uma prescrição acerca do público ideal, contraposta pelo exemplo da história do colecionador citado, a que Marcelo associa a um “esgotamento de possibilidade” e que é avaliado negativamente através de um “não tá certo”. A estagnação (que aparece na impossibilidade “de continuidade do discurso”), colocada como indesejável, é outro ponto desta fala que suscita interesse. O trecho a seguir, anterior aos trechos 6 e 7, mostra a primeira incidência da expressão absorção na conversa, citada justamente como parte de um processo – a que podemos associar a continuidade do discurso citada posteriormente.

Trecho 8: Recorte de conversa com Marcelo

F: Eu tava querendo saber como é que a: (1) como é que o- esse título faz alusão a essa questão da autoria partilhada. Por que o nome *Paisagem* ((a obra *Paisagem* é um

conjunto de colagens, várias das quais têm 150cm de largura e altura, produzidas a partir de fotografias rasgadas)) re- remete a isso.

M: (...) Quando eu penso que o- que os trabalhos tão apresentados (.) numa parede e: e tô pensando eh: um gra:nde uma grande parede onde você se sente pequeno. O- a escala é pra voc- é é você ser bem menor do que o (.) o tamanho onde essas essas essas colagens estão dispostos, eh: aí vem na cabeça a ideia de paisagem, de:: essa coisa am:pla, de você você ser pequenininho. E você é: e você é pequeno diante de tantas autorias, de tantas- o processo (.) eh: nesse momento sou eu que estou assumindo a autoria. Mas eh: mais adiante as pessoas vão **absorver** aquilo e vão **transformar** aquilo em outra coisa.

A absorção aparece como uma etapa que precede uma transformação. A importância desta fala também se dá porque aqui, diferentemente dos outros trechos, não aparece a divisão clara de papéis no campo da arte que promove a categorização discutida nesta seção. O termo “as pessoas” não aparece em contraposição ao artista, como na fala de Paulo, mas em continuidade: a sequência de absorver, transformar e assumir uma autoria é apresentada ao falar sobre si e agora levada para o outro. Na minha análise, o estabelecimento de um sujeito público e um sujeito artista busca refletir o sistema de categorias encontrado no discurso, o que aqui revela tratar-se de uma separação que diz respeito a uma situação contingente: relacionar-se com uma obra na condição de seu criador ou relacionar-se com ela como público (mesmo que este público seja de artistas). Se em outros momentos de conversa (como com Paulo, por exemplo) foi possível colocar o sujeito público como não-artista, a análise da conversa com Marcelo reforça esse aspecto contingente do estabelecimento de papéis, uma vez

que relacionar-se como público (como no caso do colecionador) e assim “absorver” uma obra, pode ser o primeiro passo do processo do artista, de “transformar” e “assumir uma autoria temporária”.

A noção de *transformação* também surge em outra conversa, com Gil Vicente, num trecho em que ele está falando sobre uma obra específica, intitulada *Suíte safada*. Nesta obra, Gil Vicente faz desenhos com nanquim em páginas de livros, utilizando as partes brancas que aparecem em meio ao texto como linhas para a composição da imagem. Todos os desenhos giram em torno da temática que Gil chama de “cenas de sacanagem”.

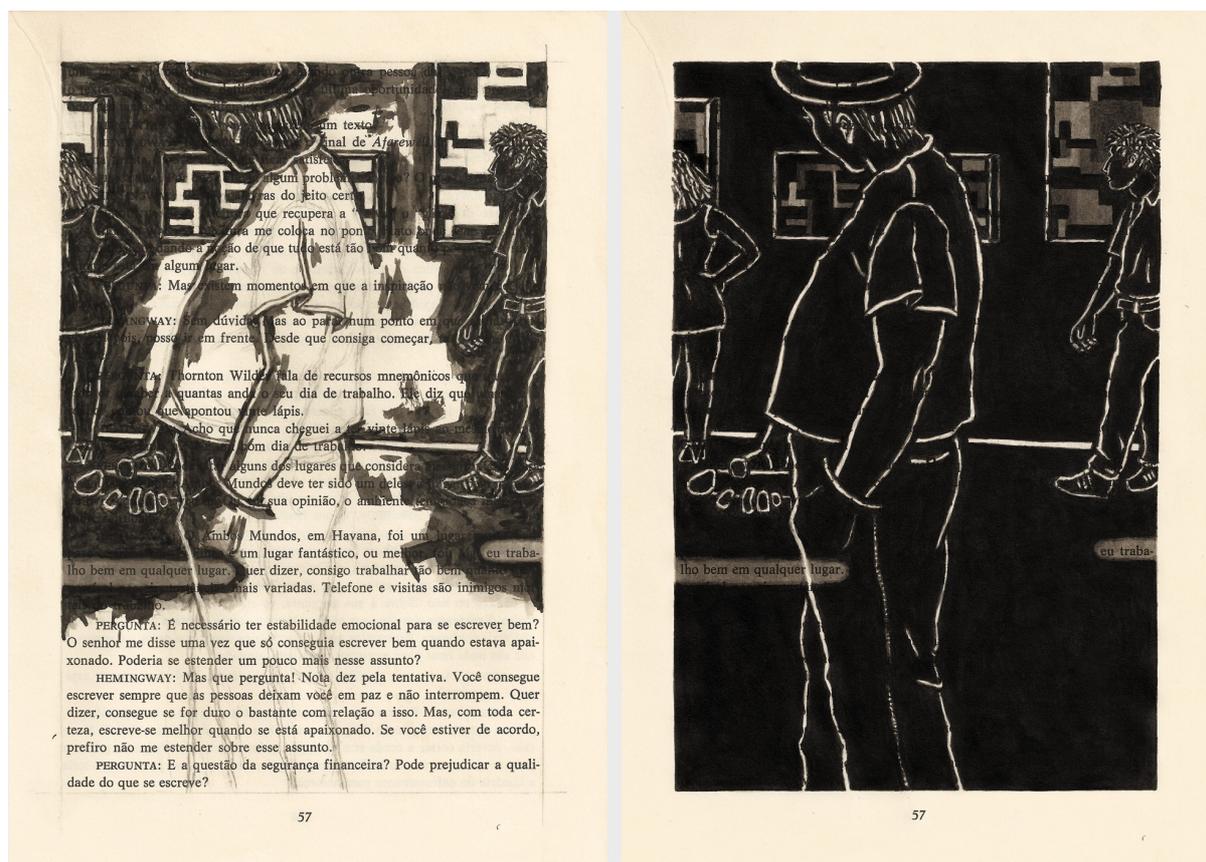


Figura 2: *Suíte safada*, Gil Vicente. À esquerda, o processo de realização; à direita o resultado final.

Trecho 9: Recorte de conversa com Gil Vicente

G: É legal assim tá colocando (.) ali uma cena de sacanagem, quer dizer, (.)

pervertendo o o que é uma página de livro e **transformando** (.) um texto num desenho, e principalmente (.) eh: **distorcendo** o sentido que aquelas palavras ou frases tinham num- no contexto do livro e- e usando elas pra- pra o desenho, pra comentar o desenho ou fazer uma legenda.

O artista apresenta os méritos desta obra propondo – em forma de ações – diferentes maneiras de entender o que o artista faz ao produzi-la. De tal forma, aparecem possibilidades de qual a razão de ser do fazer artístico no discurso deste artista (transformar, perverter, distorcer), as quais ele lança mão para defender aquela obra específica. Estabelece-se assim, portanto, um papel do sujeito artista como um sujeito transformador (que perverte, que distorce). Os trechos a seguir apresentam outras ações associadas ao trabalho do artista.

Trecho 10: Recorte de conversa com Paulo

F: Deixa eu perguntar a respeito da ditadura que tinha: (1) você já- () você já foi preso?

P: Fui, três vezes. Uma na passeata dos cem mil, eu era estudante, e duas vezes depois por causa de exposições. Uma no Chanteclair, em 73 que eu organizei. E outra (.) em 76, exposição de arte correio. E em 71, minha primeira individual foi a- a polícia fechou na galeria ().

F: E por que que eles- eles

P: Dizia que tinha conotação política, né, que era com () imperial, realmente tinha conotação política, lógico. Eu- eu- **Minha obra reflete o que eu vejo o que eu sinto**, se eu moro num num país, numa cidade, isso reflete de alguma forma no seu

Por vezes, no entanto, a ação atrelada ao trabalho do artista nos oferece noções que não apenas caracterizam este artista, mas sobretudo nos falam sobre o público. No exemplo a seguir, trago 3 passagens da conversa com Gil Vicente nas quais ele está me falando sobre sua série chamada *Inimigos* – desenhos realistas em carvão sobre papel e dimensões próximas ao tamanho natural (Anjos, 2010) retratando o próprio artista prestes a assassinar diferentes personalidades políticas mundiais (o papa Bento XVI, George W. Bush e Lula estão entre os representados na série). No primeiro recorte, Gil fala sobre suas escolhas formais, em seguida sobre a montagem realizada durante a 29ª Bienal de São Paulo – que agrupou todos os desenhos numa mesma parede em frente à subida de uma rampa – e no terceiro segmento sobre a recepção do público.

Trecho 12: Recortes de conversa com Gil Vicente

G: Fiz as figuras em tamanho natural porque eu queria que a cena pudesse **abraçar** o espectador (1) **co:m** (.) **mais veemência**, se o trabalho fosse desse tamanho ((faz gesto de tamanho pequeno)) não **pegava** tanto, entende? Fiz (2) a opção por ser preto e branco porque eu não queria que o público se **distraísse** com cores, que têm uma atração muito forte, eu queria ele- que o (1) o (.) desenho (.) fosse mais é (.) **lido como** o documento de uma execução do que qualquer outra coisa, por isso também não tem cenário nenhum. Por isso que eu fi- o primeiro que eu fiz foi o de Bush, o segundo foi o de Lula e eu achava que tinha que fazer cada um uma morte diferente. Aí quando eu fiz o de Lula, que foi o segundo, eu disse porra isso vai virar um enredo paralelo também que vai **distrair** o espectador e (3) e eu não quero isso.

(...)

G: Foi muito mais bacana porque a pessoa vai subindo a rampa e tem um choque (.). total do trabalho, assim, vê tudo. E o trabalho consegue pegar mais, o espectador consegue **entrar** mais, **ser tomado** pelo desenho do que se tivesse um ali outro ali outro ali outro ali, ia ser a prestação e desse jeito (1) mais (1) mais na porrada. Porque os trabalhos incomodam de qualquer forma, então a pessoa é: é tomada mais pelo desenho.”

(...)

G: Tinha (.) sempre (.) mais gente defendia, apoiava os desenhos, e menos gente- muito menos gente que criticava. Pelos emails que recebi, depois da abertura da bienal, é, foi acho que noventa ou noventa e cinco por cento de apoio e muitos poucos- muito poucos assim criticando ou me agredindo, qualquer coisa desse tipo.



Figura 3: *Autorretrato matando Bento XVI* (da série *Inimigos*), Gil Vicente.

No primeiro recorte, Gil apresenta o público como passível de ser impactado, de ser “pego” e “tomado” pela obra, de nela “entrar”, o que indica que a força de efeito esperada sobre aquele que entra em contato com obra. Entretanto, duas vezes o público também é descrito como passível de distração. Neste trecho encontramos mais um exemplo de como no discurso as concepções de sujeito são invocadas para falar sobre a obra e ancorar suas características (quando não o seu valor): as escolhas formais de Gil Vicente (o preto e branco, a falta de cenário no desenho e a maneira de morte retratada na imagem) são apresentadas como decorrentes da noção de que o público pode ser distraído se a obra fosse de outra maneira. Essa ideia de público, portanto, orienta sua produção. A interpretação do público sobre a obra, presente na fala através da ideia de leitura (Gil quer que a obra seja *lida* como um documento de execução), é colocada como fundamental para gerar o efeito emocional que aparece nos termos de relação já mencionados (a obra abraçar, o público ser tomado, o público sentir incômodo, etc.). Vemos aí indícios de uma concepção de produção de sentido presente na folk psychology tal como manifestada no discurso deste artista: a obra pode ser “lida como” uma coisa e não outra, o que deixa aberta a ideia de outros sentidos possíveis. Voltarei a este ponto mais à frente com outro trecho que melhor ancora esta ideia de produção de sentido na fala de Gil Vicente. O próximo exemplo, da conversa com Jonathas de Andrade, diz respeito à sua expectativa sobre a relação do público com uma característica de seu trabalho.

Trecho 13: Recorte de conversa com Jonathas

J: O- então assim. A espécie de confusa- confundir historicamente as peças que eu coloco em exposição, ou (.) misturar tempos históricos sem precisar o que é arquivo o que é produzido por mim são alguns dos recursos (.) que jogam na mão do

espectador **uma necessidade de se posicionar** (.) diante do que ele vê. E não se posicionar no sentido: (1) revolta ou adesão, não é isso, mas é do tipo (.) ao olhar aquela foto é natural que você pense 'isso é uma coisa de outro tempo' ou então 'isso foi feito hoje'. Esse tipo de dúvida ele é muito interessante (.) pra mim, porque: porque eu chego a provocar, **eu acho que eu provoco um:** um:: se não é um desconforto n-acho que não é exatamente um desconforto, que é o objetivo, mas eu provoco uma dúvida, que eu acho que é muito interessante porque é uma sensação que: que é **o que me motiva** (.) a: fazer os (.) os projetos iniciais- inicialmente, uma ideia de passado impreciso que eu acho que me acompanha desde o *Amor e felicidade* ((no casamento, obra)).

O artista fala que provoca uma sensação (de incerteza) no público, gerando a necessidade de uma reação (avaliar a que tempo pertence a imagem). Aparece novamente a ideia de que o artista, através da obra, incita o outro à reflexão. A passagem a seguir também foi extraída da conversa com Jonathas, e desperta outras reflexões acerca da posição do sujeito artista.

Trecho 14: Recorte de conversa com Jonathas

J: Aí veio a ideia de: eh: (3) veio a ideia de: de: pegar (.) aquele fôlego utópico que eu sentia nos textos de Paulo Freire (.) e nas experiências de sessenta que foram descritas em alguns textos que eu tava lendo (.) e sacudi-las hoje, como um: um (.) ignorando o salto histórico que **isso envolve**. E aí isso me levava a ter hm ah a ter que responder a uma postura (2) de:: (1) de condutor de uma espécie d- **de ativador de**

uma sensibilização política, de uma a- de uma ativação (.) da- de uma: existência política **do outro**, que: (.) nos escritos de Paulo Freire, ele falava de uma educação como prática, como: como se fosse uma reeducação, uma reconquista da liberdade, a partir o que era discutido, a partir de uma metodologia que a coisa acontecia. Tudo isso era bastante abstrato e- e eu achava que é: na prática eu achava que quando eu mergulhasse eu ia encontrar uma espécie de cartilha de como proceder (.) e que **o trabalho aconteceria (.) em (.) essa cartilha ela falir** porque- porque enfim aconteceram mil experiências históricas que elas se tornavam inviáveis. Mas não foi exatamente assim que aconteceu.

Percebe-se aí o entendimento de que o sujeito artista assume diversas posições contingentes em função de uma obra específica. Vimos antes artistas falando de obras e estabelecendo ações que diziam respeito àquelas obras (por exemplo, perverter páginas de livros). No projeto descrito por Jonathas, ele se coloca numa posição para ver a obra surgir com origem (entre outras) num corpo a corpo com um grupo de pessoas. O outro citado nessa sua fala não se refere ao público, mas um grupo de costureiras com que ele teve contato. Assumir um certo papel social, ou seja, ser um outro sujeito social determinado (aqui, um aplicador da metodologia de Paulo Freire) foi em si um exercício realizado para a produção de uma obra (intitulada *Educação para adultos* – o resultado é uma série de cartazes com uma foto e uma palavra, mostrada na Figura 5). O que vemos neste caso é que o ser um sujeito de um campo social torna-se também objeto de escrutínio da arte. A posição assumida pelo artista na rede de relações do campo da arte e da sociedade é maleável e atrelada à sua produção, entendendo que o que é discursivamente colocado ao falar da “sua produção” inclui

as maneiras com que a sua produção é descrita, que sentidos lhe são dados, tanto pelo artista como por outros. O que quero dizer aqui é que ao tentar responder, por exemplo, “o que faz o artista pela sociedade?”, esta resposta não dá conta do que faz Jonathas, pela sociedade, uma vez que essa segunda pergunta depende do que faz Jonathas enquanto artista, depende de sua obra. À primeira pergunta podem existir tantas respostas quanto artistas.

É possível perceber nos exemplos vistos até agora como a caracterização do sujeito é marcada pela ação (ou possível ação) executada ou sofrida através da arte (absorção, revelação, transformação, comentário, etc.). Vimos, portanto, como a ação que é invocada no discurso pelo artista estabelece uma relação e uma posição na relação para o sujeito (exemplo: o sujeito que revela e o sujeito que absorve, o sujeito para quem algo é mostrado), caracterizando este sujeito. Entretanto, no sentido contrário, também é possível enxergar como uma concepção de sujeito é invocada no discurso para fundamentar um entendimento sobre a obra, sobre a arte e sobre o que a arte faz. O processo através do qual concepções de sujeito tanto são ancoradas por e reveladas através de outras concepções, quanto são invocadas para por sua vez ancora-las está disponível no discurso.

Tabela 1

Expressões associadas ao sujeito de acordo com o papel artista/público

Artista	O artista	O público
Cristiano	Consegue olhar para as coisas; realiza comparações; revela para o outro.	Algo lhe é revelado;
Jonathas	Provoca sensações, incita	Recebe nas mãos a necessidade

	reflexão.	de avaliar
Gil Vicente	Transforma (podendo distorcer e perverter)	Distraível; entra na obra; é tomado pela obra; lê a obra.
Marcelo	Transforma; absorve.	Absorve a obra.
Paulo	Leva questionamentos; faz as pessoas refletirem; capta.	Não sabe ver; não querem refletir.

A dicotomia artista e público – categoria encontrada no discurso analisado a partir das relações estabelecidas, alimentadas por sua vez por concepções de sujeito – não esgota, no entanto, a maneira como as concepções de sujeito entram em jogo no discurso, como veremos nas próximas seções.

6.3. O sujeito diante da obra

Vimos as concepções de sujeito a partir de um papel (artista ou público) na rede de relações do campo da arte. Nesta seção exploro como o sujeito é caracterizado não apenas através das menções ao artista e ao público, mas em diversos momentos os discursos que circulam no campo da arte nos informam características sobre o ser humano que constituem as concepções de sujeito e a folk psychology do mundo da arte. O interesse neste momento é buscar a maneira como o artista – ao descrever o sujeito – permite vislumbrar uma descrição do sujeito diante da obra. Na passagem a seguir, ao falar sobre o seu processo de criação, Gil Vicente invoca “ter” determinadas características que entram em jogo durante este processo. Ele comenta as regras auto impostas para a produção das imagens da obra *Suíte safada*, em especial só poder desenhar com os espaços em branco da página de um livro.

Trecho 15: Recorte de conversa com Gil Vicente

G: Eu acho que no processo criativo esse tipo de: (2) esse tipo de: (1) como é, de limite (.) é muito bem-vindo porque: (.) se eu fosse desenhar uma cena num papel branco, uma cena de sacanagem, eu com certeza seria muito mais **limitado** ao **repertório (.) interno que eu tenho**, entende, e:: (.) e não **puxado por uma coisa** pra desenhar (.) cenas cenas que eu não imaginaria, pra desenhar (.) eh: (1) eh: (2) como é que se diz, a figura no ângulo que eu geralmente faço, então o livro enriquece tudo isso ah essas limitações e eu acho que (.) é: sem limitação não tem desafio, tá entendendo?

Na fala deste artista, encontramos duas informações sobre o ser humano: é possuidor de um repertório interno e este repertório interno é utilizado para criar (podendo, neste exemplo, ser considerado limitador). A ideia de que pessoas são possuidoras de repertórios internos de, por exemplo, ângulos em que geralmente desenham uma figura, é uma descrição característica de uma folk psychology aqui invocada para justificar sua escolha e sua preferência por essas regras (no discurso: um “limite”) como auxiliadoras do seu processo criativo, através das quais o artista se descreve como “puxado por uma coisa”, chegando até mesmo a desenhar “cenas que não imaginaria” (ao menos não antes do contato com aquele livro através daquelas regras). É curioso notar como a palavra “limite” transita neste trecho em ambos os lados da explicação: o limite imposto pela regra de produção da imagem entra como solução para o limite do repertório interno.

Também uma concepção de criatividade aparece nesta passagem. A relação do artista com o material específico (nesta obra, páginas de livros), através da regra estipulada, é deliberadamente colocada no discurso do artista como dialógica, a ponto do material adquirir

um status de agente. Aqui, vemos indícios de como Gil Vicente entende a criatividade e o modo como esta noção ingressa no discurso para justificar suas escolhas. O recorte abaixo complementa esta interpretação.



Figura 4: *Fonte*, Gil Vicente.

Trecho 16: Recorte de conversa com Gil Vicente

G: Mas os desenhos da Bienal ((*aqui estamos conversando sobre seus desenhos que integraram a 25ª Bienal de São Paulo, em 2002*)), assim como esses, eu não tenho claro o que é que eu tô querendo dizer, eu não vejo com clareza (.) e até prefiro. E também eu desenho (.) **a imagem vem, se impõe**, o- se altera durante o percurso, vira outra

coisa, sem nenhuma: sem eu estar empurrando pra lugar nenhum. É uma coisa mais de (.) de um **processo de expurgo**. Tudo é também, *Inimigos* é, *Suíte safada* é. Mas ali é um espaço é: (.) menos compreendido por mim, no significado que aquilo tem, tudo isso. É uma coisa mais de: (2) talvez mais de processo terapêutico até, que a gente **não tem consciência** do que tá tratando. E eu gosto muito que seja assim. E às vezes vem título às vezes não tem, não vem.

O desenho é figurado no discurso como agente, sendo sujeito sintático de uma série de ações (vir, impor-se, alterar-se, virar), e reforçado pela posição de artista de não empurrá-lo. A criatividade, na fala de Gil Vicente, é caracterizada como um processo emocional (através da noção de expurgo) e não consciente. De modo similar ao de Gil Vicente, na conversa com Cristiano, a maneira como o artista descreve o processo de criação também atribui agência à obra em desenvolvimento:

Trecho 17: Recorte de conversa com Cristiano

C: É e eu acho que eu=então eu vou descobrindo as coisas né. Vou descobrindo aos poucos, uma coisa puxa outra >sempre assim< um trabalho- faz um trabalho, **aquele trabalho leva** pra outro trabalho. Mesmo quando eu faço vários trabalhos ao mesmo tempo. Ou quando alguns estão pausados esperando se desenvolver, eles também **estão alimentando** os outros que estão sendo feitos. **Sempre acontece isso.**

Mais uma vez aparece a noção de um processo que se repete. Cristiano descreve a criação como um processo de descoberta, o que reforça a sua descrição do trabalho do artista

como um ato revelador. Aqui, ao falar da obra, esta é posta como agente: aquilo que “alimenta” outros projetos e “leva” o artista. Retornando à fala anterior de Gil Vicente, no trecho abaixo vemos uma noção semelhante à do repertório interno sendo levada para o público. Neste segmento, Gil está falando depois de perguntado sobre como pensa a relação do público com o seu trabalho e com o trabalho de arte.

Trecho 18: Recortes de conversa com Gil Vicente

G: E acho que (.) é (1) as pessoas se relacionam com o trabalho também influenciadas **pelos códigos que têm**. Se uma pessoa tem um código só de natureza morta, de: (.) de retratos, sei lá o quê (2) n- não vai seguir adiante numa leitura, vai achar tudo que não for isso uma coisa que não é arte ou qualquer outra coisa desse tipo como a gente vê muito no público normal, no público comum. Ou então a pessoa recebe a informação de que- (.) é (.) arte abstrata é legal mas também não distingue o seu próprio gosto entre um tipo de abstração ou outro. entre uma qualidade de artista ou outro, sei lá o que. (...) Eu acho que a reação dem- depende muito da de: de que- é: de **que códigos a pessoa tem** (.) é, pra trocar com o trabalho. (...) Eu- eu nunca tive (2) como é, a preocupação de que todas as pessoas compreendessem o trabalho da mesma forma. Do mesmo jeito que eu faço uma leitura do trabalho dos outros que (1) depende de mim né.

Ele estende a noção de repertório de sua folk psychology: pessoas tem códigos. No trecho 15, o “repertório interno” foi colocado como participante da criação, aqui o “código” é utilizado na interpretação. A variação nesses códigos (cujos exemplos escolhidos dizem

respeito ao universo do desenho e pintura, o que nos alerta para que a maneira como Gil Vicente concebe a própria criação não deixa de ser atrelada à sua própria experiência como artista) cria no discurso do artista duas categorias de público: o público comum – quem, no exemplo, diz frequentemente que alguma coisa “não é arte” – e um outro público, mais “informado”.

A própria noção de produção de sentido também aparece na folk psychology que o discurso de Gil Vicente permite enxergar. No final do trecho 18, a possibilidade de múltiplas leituras pode ser entendida como contraponto à ideia que ele trouxe anteriormente de *um* significado para a obra. Através de outras passagens é possível elaborar acerca desta concepção:

Trecho 19: Recortes de conversa com Gil Vicente

G: Meu processo é muito assim faze:r- fotografar o que eu tô achando que é pra fotografar, desenhar o que eu tô achando que é pra desenhar, embora eu não saiba exatamente de onde vem aquela imagem, **o que significa** aquela imagem (1) como naqueles desenhos da: (1) da outra Bienal.

(...)

G: Então, nesse trabalho, não é claro pra mim e eu também não faço questão de que seja (.) eh: o que:: o **significado que possa ter o desen-**. Aliás, o desenho pode **ter o significado que eu vejo e outros tantos que outras pessoas vêem**. Mas (.) é comum eu não ter noção do que é (.) que eu tô trabalhando.

No trecho 16, ao mencionar o “significado que aquilo tem”, vemos possíveis indícios de

uma crença num significado ulterior, mais verdadeiro, para a criação artística – que também aparece no primeiro recorte do exemplo acima. No trecho 18, por outro lado, Gil Vicente traz a possibilidade de leituras múltiplas, tanto dele sobre as obras de outros artistas quanto do público sobre sua obra. E finalmente, na segunda parte do exemplo acima (aos 47min12s de nossa conversa), ele não apenas explicita a possibilidade de múltiplos sentidos atribuídos à sua obra, dependentes do sujeito, como também coloca que ele mesmo produz sentido (nas palavras dele “vê um significado”) para a própria obra. O “significado”, em sua fala, não é um atributo da obra, mas produto de uma relação da obra com um sujeito público (incluindo ele mesmo), de modo que as pessoas “vêm”, no desenho, o significado. A conversa com Marcelo também oferece indícios desta noção de produção de sentido:

Trecho 20: Recorte da conversa com Marcelo

M: Alguém ficou me provocando muito >me provocando 'Por que tanta coisa. Por que tanta coisa.< Por que que as coisas' e:=eu disse Ó, aqui tem pouco. (1) Mas (.) eu coloquei esse pouco, que vocês acham muito, pra acomodar e guardar muito mais coisas. Eh: é a memória de todas essas pessoas que vão passar e ver isso aqui. Porque **cada um imagina** que- que ali dentro daquele quadradinho poderia ser um creme, poderia ser um- um:: moedas, o outro (precisaria) de ser isso. É a necessidade que ali dentro convivam todas as memórias. Não só a minha.

F: Então a obra se completa quando a pessoa que tá vendo (.) projeta suas memórias

M: Exato, exato.

F: A partir daquilo.

M: Exato. Então (.) isso é uma coisa que existe no trabalho que é- eh: () É muito, é muita muito muita coisa muita informação mui- eh pra **falar** (.) de pequenas coisas. Talvez- às vezes eu me digo que sou uma pessoa redundante, que eu uso que eu poderia usar um único vidrinho (.) pra **falar** (.) só resta o cheiro, eu uso três mil vidrinhos pra falar da mesma coisa.

No seu discurso sobre sua obra intitulada *Só resta o cheiro*, Marcelo faz uso da noção de multiplicidade de sentido, colocada nos termos de diferentes leituras do público através dos diferentes usos imaginados e atribuídos aos frascos que compõem a obra. A atribuição de sentido também aparece na conversa com Paulo Bruscky, mas associada ao próprio artista. No recorte abaixo, estamos falando sobre um trabalho que é uma série de fotografias de postes, realizada em 1978.

Trecho 21: Recorte de conversa com Paulo

F: Tem- (1) eh: (1) tem uma regularidade nas distâncias dos postes? É porque alguém perguntou isso pra mim recentemente e e eu fiquei sem saber.

P: Não. Num tem não. É de acordo com confluência, com esquinas

F: Ah sim.

P: Com- com amarração em relação a fio, aí não tem uma regularidade não. Agora nesse trabalho meu= o fundo é importante, porque (.) tem um aí que parece um Mondrian, um fundo todo (.) de pastilhazinha, então- tem essa composição (.) também com o fundo né, a foto: as- meramente acidental, lógico, porque eu- eu tava fotografando **depois eu analisando eu vi** as composições, né. Tem umas, assim,

bastante interessantes. Que (.) também (.) serviu como complementação do trabalho, como uma coisa a mais. °Num é° (1) Num registro que ficou da rua. Hoje já não existe essas casas, a maioria foram demolidas. (...) (5) Pelo grafismos também, tem vários aspectos né, eu nunca, assim, todo o meu trabalho **não existe** uma- uma- **uma abordagem única**, tá sempre- tem várias- como eu trabalho com muitos mídias né meios diferentes, tá sempre uma coisa, n- não é uma- uma- uma razão única isolada não, tem sempre (.) várias bifurcações.

Citando um dos aspectos factuais da obra, colocado por Paulo como um elemento importante, o artista faz alusão a um desenvolvimento espontâneo do trabalho seguido de reflexão posterior – ele notou o fundo da imagens em uma análise das fotos e decidiu que esse é um dado relevante sobre a obra. Na conversa com Marcelo, ao relatar a história de um colecionador com sua obra (trecho 31, mais à frente neste capítulo), o sujeito figurado na fala de Marcelo, se relaciona com a obra e tem ele próprio “um discurso” sobre o trabalho. Quando Marcelo afirma que o colecionador “sempre tinha um discurso novo para o trabalho” vemos novamente a possibilidade de o sentido produzido para a obra ser modificado e atualizado. Na fala deste artista, o discurso do colecionador significa ainda uma atribuição de autoria (como será discutido na seção 6.4.3).

Assim, a partir dessas falas de Paulo e Gil é possível perceber também no campo da arte a noção de produção de sentido como em constante atualização: mesmo o sentido atribuído pelo próprio artista se modifica. Apesar de aparecer em outros termos na folk psychology elaborada aqui, o que vemos é uma manifestação do princípio pragmático acerca da linguagem que diz que “o uso é a dimensão pela qual e na qual o sentido atualiza-se”

(Pinheiro & Meira, 2010). Na fala de Paulo, inclusive, a passagem do tempo confere a obra novas maneiras de se relacionar com ela, uma vez que nas palavras do artista elas também são um registro da paisagem do Recife naquele tempo. No que diz respeito à produção de sentido, não apareceu durante as conversas a noção de que o sentido está localizado na intenção do artista.

A partir dessas interpretações é possível enxergar como o artista descreve o processo do sujeito diante da obra: para Gil Vicente, o sujeito relaciona-se com a obra através de um repertório de códigos, produzindo sentidos possíveis. Marcelo Silveira, por sua vez, ao trazer a noção de absorção, ele estabelece uma metáfora de relação do sujeito com a obra que aponta para uma determinada concepção de sujeito: subjaz à imagem desse sujeito “esponja” a ideia de que o sujeito da arte é aquele que se coloca em contato com a obra e aguarda enquanto o “conteúdo” desta “entra” nele.

Prosseguindo na investigação das concepções de sujeito, no trecho abaixo, da conversa com Jonathas, também encontramos assertivas que descrevem o ser humano:

Trecho 22: Recorte de conversa com Jonathas (imediatamente precede o trecho 13)

J: Então o trabalho ((*estamos falando sobre a obra intitulada Educação para adultos*)) meio que reunia tu- todo esse passado que eu não consigo (.) ter intimidade po-po- por ser de uma geração posterior a tudo isso (.) e: o trabalho coloca isso num plano só. Achata isso, num plano dessa experiência concreta hoje. E isso era uma coisa que me interessava, porque nos meus projetos anteriores tinha uma coisa de::, eu ter entendido que essa- (2) Observando, assim, me tomando como uma espécie de célula dessa geração (.) que eu faço parte (.) e que ainda é muito amorfa por que a gente não

tem distanciamento pra entender mas que eu reconheço (.) uma: um: tomando por mim, **eu reconheço uma: uma: um adormecimento político**, uma falta de- reação política mais aguerrida, eu via isso em- no meu próprio processo por ter experimentado algumas incursões no movimento estudantil e em outras coisas eu via que isso acontecia em mim então (1) sem conseguir dizer que isso era da minha geração, mas eu lançava isso como uma hipótese a partir da minha própria experiência e aí **um jeito de eu dar conta de um passado que me precede é através dos trabalhos de arte.**

Jonathas identifica um adormecimento político como sendo um possível traço de sua geração, o que implica numa noção de sujeito histórica: as pessoas ganham atributos/características em função de seu pertencimento a uma determinada geração e um determinado tempo histórico (no trecho 29, também da conversa com Jonathas, vemos mais exemplos de características atribuídas a tempos históricos distintos). A concepção de sujeito é histórica, na fala de Jonathas, por se tratar de um sujeito que também é constituído pelo seu contexto histórico, noção oposta à ideia de que as pessoas são de uma mesma maneira em qualquer período na História. Ainda no mesmo trecho vemos o contato do espectador com a obra descrito nos termos de uma reação que o espectador tem diante dela: a obra é que joga nas mãos dele uma necessidade de se posicionar. É através desse jogo que o artista “provoca” (como ele disse no trecho 13) uma sensação no espectador, entendida como mobilizadora por obriga-lo a se posicionar. O sujeito diante da obra é visto como recebedor de tal impacto.

É possível justapor à imagem de absorção da conversa com Marcelo a noção de que a obra provoca, como visto na fala de Jonathas: ela incita, empurra o sujeito a alguma coisa. Na

conversa com Paulo vimos a obra que faz as pessoas refletirem. Comum a essas maneiras de descrever o sujeito em contato com a obra está a posição sempre passiva deste. O sujeito é movido, é impactado, é empurrado, aguarda, recebe. O trecho abaixo, de Marcelo, é um outro exemplo de imagem como esta:

Trecho 23: Recorte de conversa com Marcelo

M: E:: (1) e aí- (.) eu me lembrei de uma coisa (2) que no fundo eu acho que eu quero isso, °sabe°? Aqui acolá eu pens- eu (.) digo uma coisa que tem uma característica. Eh: Essa necessidade (.) de **participar, de puxar outros (.) pra o (.) pro trabalho**. Nesse *Só resta o cheiro*, eu:: (1) era um uma atitude talvez socialista ((riso)) de imaginar (.) que todos poderiam estar ali presentes, todos os cheiros poderiam estar ali presentes. (...)

O “outro” na imagem que este discurso gera, é fisicamente “puxado” para perto do trabalho. Essa característica de passividade do sujeito, comum a algumas das maneiras de descreve-lo que vimos aqui, desperta uma rápida reflexão sobre as implicações que ela acarreta à produção artística. Torna-se possível, por exemplo, investigar se a maneira como o artista descreve um sujeito passivo não é um reflexo de uma postura em que o artista toma para si (através da obra) a responsabilidade pela experiência estética. Aparece também a reflexão sobre a possibilidade da diferença: que impacto outras formas de conceber o sujeito teriam no trabalho do artista? Seria o campo da arte diferente se, por exemplo, os artistas descrevessem um sujeito ativo, que vai até a obra, que tem objetivos específicos em buscar o contato com a arte? Uma descrição como esta não apareceu nas conversas.

É importante reconhecer, em primeiro lugar, que no corpus analisado também aparecem falas que se distanciam da ideia do sujeito passivo: Gil Vicente, ao falar de um sujeito que “entra” na obra, já confere a este o status de agente na relação com a obra. Marcelo, quando dá voz ao seu público (ao falar do discurso deste), o posiciona como alguém que pode também assumir autoria (como veremos mais à frente). Assim, longe de querer apresentar um rótulo de concepção para cada artista com que conversei, o trabalho aqui é observar as nuances do discurso que apontam para determinadas concepções de sujeito. As palavras ou expressões sobre as quais se baseia uma metáfora ou descrição da relação do sujeito com a obra no campo da arte são importantes para uma visada discursiva de como o artista (enquanto membro do campo da arte) compreende a experiência estética.

A maneira como essas expressões circulam e se transformam num certo campo, lugar ou ao longo do tempo é de interesse da psicologia discursiva. Edwards (1997), escrevendo sobre emoções, argumenta como as emoções “são em si socialmente e historicamente definidas”. Para isso ele aponta para a maneira como as emoções são nomeadas e o quanto isso é contingente historicamente: citando Harré (1983) Edwards apresenta emoções que existiram em certas épocas mas que se tornaram obsoletas, como por exemplo *accidie* (um sentimento medieval relativo ao pecado cristão da preguiça, que decorre de negligenciar suas obrigações perante deus) e melancolia. Do mesmo modo podemos lembrar como noções como estresse e depressão são males característicos do mundo contemporâneo. Edwards prossegue o argumento apresentando estudos antropológicos que relatam nomes de emoções em certos idiomas (e relativos a certos povos) que não possuem correspondente em outros, enfatizando que a maneira como as emoções são nomeadas e descritas constitui a maneira como elas são vividas. Para o autor, uma das funções do discurso sobre emoções é voltar-se à

natureza de eventos passados e constituí-los como eventos de um tipo ou outro, entendendo que uma noção de realidade só é possível nos termos em que ela é discursivamente constituída.

É possível trazer os princípios de Edwards sobre emoções para observar a maneira como o processo do sujeito diante da obra é descrito pelos artistas. A conclusão que podemos chegar é que a própria experiência estética não é universal, mas sim contingente histórica e culturalmente, uma vez que ela só existe nos termos de como ela é concebida através do discurso. Um dos objetivos desta análise foi mapear brevemente, através dos exemplos vistos, as maneiras como o sujeito da arte é descrito através de tais expressões: o sujeito que absorve, que precisa ser provocado a pensar, que não sabe ver, que possui um repertório interno – todas essas ideias entram em jogo na realidade humana do campo da arte, conseqüentemente participando da maneira como os artistas trabalham e criam.

No entanto, a folk psychology de um ambiente social em um dado tempo não se dá por acaso e a psicologia científica tem um papel importante na maneira como a sociedade se descreve e se transforma através dessas descrições. Um sujeito da arte passivo ecoa, por exemplo, um sujeito da educação passivo (por exemplo, um educando que “recebe” o conhecimento que é “passado/transmitido” por um professor). Se pensamos a arte como um campo considerado privilegiado para impactar e promover a transformação, um campo que “pode nos abrir para uma nova percepção da realidade” (Osorio, 2005, p.35), é pertinente indagar se as concepções que informam alguns de seus personagens (aqui, artistas) no exercício de seus ofícios são propícias a tal empreitada. A presente pesquisa oferece instrumental aos participantes deste campo para investigarem quais concepções de sujeito circulam/persistem, a que se prestam tais concepções, e assim se colocar à mercê da mudança

(se assim parecer desejável).

6.4. Concepções sobre a arte

Ao longo desta análise vimos que as concepções de sujeito são fundamentais no discurso sobre a arte. Uma vez que ao falar sobre a arte ou sobre uma obra essas concepções são invocadas, o próprio campo da arte também vai sendo descrito a partir de como o ser humano é entendido e caracterizado em sua participação neste campo. Por exemplo, ao vermos que, através de sua relação com uma obra, as pessoas são caracterizadas como impactáveis (ou preguiçosas, ou sensíveis), percebemos a obra (e a arte) como potencialmente impactante (estimulante, sensibilizadora). As conversas com artistas nos falam sobre o que pode realizar a arte: revelar, impactar, fazer ver, etc. Longe de tentar apresentar uma tautologia, reforço aqui a ideia de uma dependência e mútua constituição de um modelo de pensamento circulante num campo social: concepções sobre a arte e concepções sobre as pessoas são constitutivos um do outro. Assim, esta seção é dedicada a coletar algumas concepções sobre o campo da arte construídas no discurso.

6.4.1. Arte para quê / arte por quê

Em suas falas, os artistas explicitam o porquê de fazerem determinada obra ou o porquê trabalhar com arte. Anteriormente, neste capítulo, vimos como um entendimento de sujeito aparece no discurso de Paulo Bruscky para justificar uma função para a arte: a partir da assertiva de que as pessoas não querem refletir, o principal papel da arte seria levar a reflexão

para as pessoas. No entanto, antes de apresentar este papel como resultado de uma reflexão ele coloca que o motivo de fazer arte é “para não endoidecer”. Aparece no discurso dos artistas, para além de como eles concebem o próprio metier, as características que são levantadas no discurso como motivação para o trabalho, frequentemente de cunho pessoal.

Já vimos no trecho 16, Gil Vicente mencionar, por exemplo, um processo de expurgo. As passagens abaixo trazem outros momentos em que a emoção mais é uma vez é invocada no discurso deste artista como motivação para a produção de uma obra.

Trecho 24: Recorte de conversa com Gil Vicente

G: Deixa eu falar primeiro assim (.) por que é que eu fiz esse trabalho. Eh:, em 2005 eu tava muito puto com Lula (.) pela pelos anos que já tinha transcorrido o governo dele e não tinha acontecido porra nenhuma de significativo. Eu era ingênuo, achava que quando Lula chegasse no poder haveria uma mudança social significativa. (...) Eu **fiz esse trabalho por conta dessa decepção**, da tomada de consciência que realmente me deu (2) me deu muita nitidez e eu compreendi, agora não me iludo mais, eu desejo muito que seja diferente, mas não tenho ilusão (1) não tenho (.) esperança de nada disso possa acontecer. (...) Apesar de estar muito **mobilizado** assim **interiormente**, com muita raiva, com muita coisa, as opções que eu **fiz** foram **conscientes**, por exemplo, (.) fazer os desenhos (.) fazer os desenhos em carvão. Porque o carvão – eu ia fazer dois retratos em cada desenho, o meu e outra pessoa – o carvão é uma técnica que você adiciona e subtrai com muita facilidade. No retrato a gente erra pra caralho. Se eu fosse fazer no nanquim, que você pinta e não pode tirar mais, eu ia (.) com certeza eu- não ia ter semelhança na figura como eu podia ter com

o carvão (.) e eu queria que as pessoas reconhecessem o mais brevemente possível de quem se tratava.

A motivação emocional citada sobre uma obra é também um tipo de prescrição sobre a arte: poder ter motivação emocional. Aqui também é postulado o contraste entre a emoção motivadora e as decisões formais, retomando a ideia deste artista de consciência e não-consciência já apresentada no trecho 16. A conversa com outro artista, Jonathas, responde o que a arte pode fazer pelo artista segundo o mesmo. No trecho 13, vimos um atributo do trabalho considerado estimulante, enquanto no trecho 22 aparece uma recompensa do fazer arte. Para Jonathas, fazer arte resulta em dar conta de um passado, dar conta do que lhe precede. Com base no trechos vemos a vontade de agir politicamente sobre o mundo como resposta a um adormecimento político sentido por ele, e em seguida, mais enfaticamente, o trabalho com arte traz uma espécie de aprendizado, numa via de reflexão explicitamente não científica, como veremos no próximo trecho. Esta noção remete a um tipo de ganho também colocado na fala de Marcelo Silveira, para quem a arte traz algo a ser absorvido. De duas maneiras, portanto, é possível descrever a motivação à criação artística: através do impulso que precede a criação e através da recompensa atribuída. O recorte da conversa de Jonathas abaixo, complementa sua descrição de uma recompensa:

Trecho 25: Recorte de conversa com Jonathas

J: Eu não sou acadêmico, eu não tenho- eu- os projetos eu acabo chegando a essas conclusões por que **o processo dos projetos vão me levando a entender a história**. E é isso que eu acho incrível. Porque eu começo a dar conta, por exemplo, eu

nunca me aproximaria de Paulo Freire (.) se não tivesse tido um projeto desse. (...) Aí tem um interesse estético, tem um interesse teórico (.) e tem um interesse:=histórico, que esse é m- é muito: (1) verdadeiro assim em mim, que é uma desconexão que eu acho que eu fico super a- super incomodado em **não me sentir completamente: (1) inteiro (.) na: na minha própria época** assim, enquanto: (), enquanto cidadão sei lá o quê. Então essa falta de inteireza isso me toca, isso me m-. Mas hoje em dia eu sinto muito menos assim porque os trabalhos passaram a dar conta disso. Eu acho que não podia ser de outro jeito assim. Em outras épocas eu tentei 'seria a política?' 'seria a academia?' seria: sabe? Eu tentei vários caminhos, eu acho **a arte tem me dado bastante: (.) fôlego nesse sentido pra continuar.**

Aqui, a arte oferece alguma forma de compensação ao sentimento de “falta de inteireza” que Jonathas relata. O sujeito que Jonathas se entende ser é um tal que, se sentindo incompleto ou fragmentado, se lança em atividades sociais/políticas/profissionais (arte, política, academia) para satisfazê-lo. Este exemplo fecha esta seção mostrando como mesmo o pra quê/porquê do fazer arte no discurso tem base em concepções sobre sujeito: a possibilidade do sentimento de incompletude por parte do sujeito, a desejabilidade do sentimento de completude e o sentimento como força motivadora à atividade.

6.4.2. Prescrições para uma boa arte

O que é uma arte boa ou ruim (ou um artista bom ou ruim) para o artista também está disponível no discurso sobre arte, entendendo que este juízo de valor está apoiado em

critérios de acordo com os sistemas ideológicos oferecidos pela cultura e vividos pelo artista. No trecho 9, por exemplo, quando Gil Vicente formula o que sua obra faz, ele está apresentando os méritos de sua obra através daquelas ações. Torna-se possível, portanto, enxergar o que o artista valoriza como trabalho artístico pela maneira com que ele escolhe defender sua obra. Vejamos recortes da conversa com Marcelo.

Trecho 26: Recorte de conversa com Marcelo

M: O meu processo (.) de trabalho mudou ao longo dos anos, porque (.) antes (.) quando dava p- (.) **encontrava a solução** de alguma coisa, e:u aquele- aquilo acabou, num é? E:: e eu acho que hoje eu- e:u (.) eu já compreendo que não precisa só isso. O trabalho ele tem que: ele é continuado. Eu tenho que: (.) eu **não posso olhar pra ele e sentir um incômodo**. Sentir e identificar nele (.) é: questões que tenha- que eu já avancei em outros, e ficar (.) diante dele guarda:ndo, protege:ndo, como um um guardião aí, guardando esperando o o o um possível museu né. Que museu é esse né? Que museu é esse que as pessoas tanto passa- que tanto passam a vida inteira (.) tentando construir? Então assim, o que que cê faz? Nada mais é.. Nada mais (.) seria necessário que você estar **constantemente organizando** isso, sabe? Eliminando as coisas que não são mais (.)

Aqui o trabalho do artista é mencionado como encontrar soluções. Novamente, Marcelo apresenta uma noção de trabalho continuada, em que os “incômodos” promovem a busca por mais soluções, para “avançar questões”. Essa descrição, assim como as que vimos antes, acrescenta formas de descrever o que faz o artista (encontra “soluções”). Mas ela

também é intimamente relacionada com o que Marcelo acredita ser um bom trabalho de arte. O ponto que ele elabora e que aparece destacado neste recorte pode ser esclarecido por um postulado anterior em nossa conversa, quando falávamos sobre a série intitulada *Paisagem*:

Trecho 27: Recorte de conversa com Marcelo

M: Antes mesmo disso tudo, acho que o que motivou foi a necessidade de organizar uma pintura que fo- que não foi tão (.) bem pensada nos anos oitenta. Era uma pintura: Era uma pintura. Ou melhor, eram várias pinturas. E **o que eu acho simpático é quando a gente trata eh:: uma produção (.) e não várias produções**. Então quando eu comecei a identificar que esses anos oitenta eu eu fz várias produções e não uma produção eh e::u (.) eu comecei a:: a tenta- a apagar em algum momento isso que não foi bem aceito por mim e em outros resolver as questões que não estavam bem- bem exploradas.

O que Marcelo considera uma boa arte é invocado no discurso para explicar o porquê de uma obra específica. No discurso deste artista encontramos a defesa por uma produção coesa (*uma* produção, não várias), que ele coloca como resultado de um amadurecimento. Como resultado, as obras ganham um status de contingência dentro da produção do artista, podendo e até devendo ser revisitadas em função do que os trabalhos subsequentes despertam para o artista.

A noção de que o artista deve se dedicar a *um* objeto, tema, conjunto de “questões” (como na fala de Marcelo) é comum no campo da arte. A partir da conversa com Cristiano (a primeira realizada durante esta pesquisa), encontrei a referência a um processo que se repete –

como apresentado no início deste capítulo. De diferentes maneiras foi respondida a pergunta acerca da possibilidade de haver regularidades no processo do artista. Sobre a possibilidade de sempre trabalhar com regras, como as citadas para a obra *Suíte safada*, Gil Vicente fala sobre sua escolha de não misturar técnicas diferentes (de desenho e pintura, por exemplo carvão e nanquim). Em outro momento de nossa conversa, no entanto, ele lança seu “campo”:

Trecho 28: Recorte de conversa com Gil Vicente

G: Como eu já falei outras vezes o meu campo de atuação é (1) é o gráfico e o pictórico. É: o que me interessa, o que- (.) eu uso como linguagem, é tudo isso eh eh são coisas planas, é (.) o assunto que me atrai realmente.

Mas em outras falas esta noção apareceu sem a pergunta, como na conversa com Jonathas em que ele apresenta, no trecho 13, a expressão “passado impreciso” como algo que o acompanha desde os primeiros trabalhos. Abaixo, ele desenvolve.

Trecho 29: Recorte de conversa com Jonathas

F: O que é passado impreciso?

J: Passado impreciso é (1) as imagens dos cartazes originais estarem misturadas a imagens que são minhas mas que têm uma tonalidade que é de uma fotografia de outro tempo, que foi (.) extinguida, que é a fotografia analógica de grãos fortes e tal, mas que era muito o que o olho identificava 'estamos em 60' 'estamos em 70' 'estamos em 80', mas ali o que é? Você tem **fotografias que são feitas hoje, mas que tem um código estético que é (.) anterior** e que são (.) e que são- partem desses cartazes

originais, numa leitura minha assim na verdade. E aí: (1) E tem uma **forma toda de funcionamento que não é própria de hoje**, que é uma naturalidade em classificar o mundo, que pra mim é muito atraente, por que ela traz um desconforto- traz um conforto porque hoje o mundo é bastante- assim a ideia de uma ciência classificadora ela foi muito questionada, e isso foi super é:: (2) enfim. Um plano didático muito raramente tem conforto em, hoje, colocar legendas em todo mundo e usar isso como material didático, isso é muito questionado assim (.) num mundo onde se reconhece a complexidade, parece que a complexidade do ensino também tem que acompanhar isso. Então assim, os cartazes que é uma foto e uma legenda (.) parecem tentar dar conta (.) do mundo em 16 cartazes.

Ao ser solicitado a esclarecer o tema do “passado impreciso”, Jonathas responde através de tal como o tema acontece na sua obra *Educação para adultos*, em que ele apresenta suas escolhas formais: a mistura de fotografias produzidas por ele com fotografias de outra época e o tipo de fotografia que ele produziu que mimetiza as do passado. Outra característica factual é o formato dos cartazes utilizados na alfabetização de adultos (imagem com legenda), que o artista adota na composição do seu trabalho pela associação que ele estabelece entre esse atributo e características do mundo passado. O contraste estabelecido entre o mundo contemporâneo e o mundo passado é o de que: hoje o reconhecimento da complexidade e antes o conforto em classificar. Esta passagem esclarece, por exemplo, quando, no trecho 14, Jonathas atesta realizar uma ação “sem o salto histórico que *isso envolve*”. A maneira como sua fala se desenrola neste ponto é nitidamente prescritiva em relação a uma maneira canônica de se trabalhar com, neste caso, a ideia de aplicar hoje propostas de uma outra época (segundo o

artista, elas devem envolver um salto histórico). E isso constrói também parte da visão de mundo sobre o sujeito histórico da fala de Jonathas: propostas educacionais de outra época podem não serem adequadas às pessoas (ao mundo, à sociedade) de hoje e devem ser revisadas, ou seja, os educandos de hoje não são iguais aos educandos de trinta a quarenta anos atrás. A noção de que a maneira como as pessoas aprendem (neste caso, são alfabetizadas) muda ao longo das décadas é também parte de uma concepção histórica de sujeito.



Figura 5: *Educação para adultos*, Jonathas de Andrade.

Por fim, entretanto, houve um único exemplo dissonante na maneira como o artista deliberadamente apresenta a possibilidade de um interesse guia na sua produção, na conversa com Paulo, em que ele coloca uma ausência de temática e logo em seguida propõe um rótulo

que nos informa sobre sua produção (“questionamento sobre a vida”). Mesmo aqui, a ideia de uma temática ou interesse no trabalho do artista também é colocado como positivo.

Trecho 30: Recorte de conversa com Paulo

F: Além da:: (3) Eu ia perguntar se você tem preferencia por temática, porque tem um- a: eu vejo muito do: da:, falando sobre arte, falando sobre o sistema de arte eh:: e falando sobre a condição do artista, eh na- na sua reflexão você leva essa reflexão pra obra também, mas se você tem (1) outra:, assim, temática

P: **Não. Eu faço o que me vem na telha, não tem não, temática.** Eu faço de acordo com o que eu vejo, com o que eu (.) que eu venho encontrando na própria vida. Não tenho (.) eu sou um cara- o artista que eu conheço que trabalha mais estapafúrdio. (...) Tem artista que trabalha a vida toda numa temática, eu=**até admiro** (.) num é, como é que uma pessoa- consegue ter uma temática, **mas eu não. Quer dizer, meu questionamento é sobre a vida**, sobre (.) né o- o- você ser artista num país como o Brasil já é uma atitude política, por exemplo. Não precisa (.) você ter mais nada. Então não tenho assim nenhuma temática nem- (.) trabalho com todo suporte, todo- também não tem, não tenho nada contra nenhum tipo de suporte, nenhum artista que faz nenhum tipo de trabalho, nem o próprio o artesanato. Cada um se expressa à sua maneira. Há espaço pra todo mundo, entendeu?

6.4.3. Posições sobre autoria

Na conversa com Marcelo já vimos a noção de que a autoria da obra é assumida pelo

artista num dado momento (trecho 8), a partir da absorção de um conteúdo/materialidade que o antecede e que pode posteriormente ser “absorvido” e transformado por outros. Um outro exemplo manifesta um certo entendimento de autoria que fundamenta essa impressão. Neste recorte, Marcelo está narrando a história de uma obra comprada por um colecionador.

Trecho 31: Recorte de conversa com Marcelo

M: Ele comprou e passou mais uns três anos com o trabalho (.) hoje amanhã pra montar hoje amanhã pra montar e e montou o trabalho. E assim **sempre tinha um discurso novo pro trabalho** 'Marcelo, montei- agora eu achei um espaço lindo pra você, era- é embaixo de um abacateiro, a peça ficou encostada no no abacateiro, é lindo, as ramas entram e passam por dentro da obra e ficou uma coisa – da noossa obra – e aí sempre tinha um discurso novo pro trabalho e eu sempre dava minha brincadeira e tal, e dizia que **aquilo não era mais meu era nosso**. 'Fulano disse que botasse isso ela', ele botava, então era- era- a autoria foi dividida. (...) Caiu um abacate e quebrou a peça. 'O que é que eu faço Marcelo?' você cave um buraco e enterre. (...) O caminho do trabalho era esse mesmo. Cave um buraco e enterre.

Percebe-se aí uma visada discursiva acerca da obra como produto de uma autoria. Marcelo se refere ao discurso “sempre” e “novo” do colecionador como critério de inclusão deste último entre os autores da obra, o que aponta para o discurso sobre a obra como o elemento chave para determinar seu autor. A autoria não apenas não se trata de quem produziu o objeto (sobretudo porque Marcelo tem assistentes que o auxiliam a produzir suas

peças), nem de quem teve a iniciativa de produzi-lo, mas abraça também os sentidos produzidos por outros personagens na história da obra (neste caso o colecionador, mas é possível vislumbrar o papel de assistentes, curadores, montadores e público). Essa história da obra ganha, no discurso deste artista, o caráter de um ciclo de vida (se desenvolve e morre, sendo finalmente enterrada). Uma outra relação possível entre o falante e seu status como autor aparece no discurso de Paulo, a seguir.

Trecho 32: Recorte de conversa com Paulo

P: E tem vinte e:: vinte um, vinte e dois classificados da arte classificados, dos anos 70 até os mais recentes com as propostas mais diversificadas, que eu publiquei nos classificados junto com outros artistas. Quer dizer, sempre (.) principalmente com Daniel Santiago. Mas, individual(.)mente, eu tenho cerca de () trabalhos que tão sendo expostos nesse período, porque era uma forma de você propor uma ideia, né, no jornal e:: a imprensa era fechada pra arte contemporânea, e: ao mesmo tempo fazer **um registro dessa ideia** né, pra o público ler e ver que você, que você **publicou tá executado**. Como coroa de nuvens, composição (aurorial), concerto, recentemente, celunacional. E:: monte de pessoas. (...)

F: Esse você publicou no jornal também ou você eh::

P: Publiquei no jornal.

F: Como classificado.

P: Classificado. Logo depois teve um- um ano depois eu acho, teve um encontro de arte e tecnologia em São Paulo que um pessoal da Suécia executou um trabalho (.) similar. Por isso que **é importante você registrar** em jornal que fica como feito, né.

Por que aí se você diz depois 'Ah, eu pensei isso' Bom, pensou, por que num fez ou ou
(.) não fez algum registro.

Entender as características introduzidas no campo da arte pela arte conceitual é importante pra compreender a afirmativa de Paulo de que “publicou, tá executado” (ver seção 4.2 deste documento). Nesta passagem, o registro ou documentação da ideia aparece como importante por dois motivos: o primeiro é que esse registro já é a execução do trabalho, assim o trabalho “fica como feito”; o segundo é ser possível, diante de outra execução (ou trabalho similar) o artista poder alegar que já teve essa ideia antes – o que indica, diferentemente da fala de Marcelo, uma inclinação em favor de atribuições claras de autoria cujo mérito estar em ter tido a ideia. A passagem abaixo completa:

Trecho 33: Recorte de conversa com Paulo

P: Essa colecionadora, uma americana, nn não lembro o nome dela, que é a maior colecionadora de arte latino-americana, na feira de Nova York, ela pediu pra ir antes de abrir, na galeria de Nara e comprou três trabalhos meus. E ficou impressionada como é que ela não conhecia, ela sendo a maior colecionadora. Então, né, isso pra mim
(.) não muda mas (.) o livro é bom porque divulga °né°. E: (.) e lá fora tem tido uma aceitação (1) grande (.) da minha obra, porque (.) eles se impressionam como é que **eu fiz coisas nos anos sessenta e setenta que tão fazendo hoje**, os próprios artistas desses países (.) fizeram (.) muito tempo depois.

Também no trecho acima o “eu fiz isso antes” é trazido por Paulo para justificar o

interesse estrangeiro em seu trabalho, mencionado no discurso, o que atribui mérito à obra por sua novidade e originalidade.

7. Considerações finais

Além de registrar e reunir concepções de sujeito para as quais os discursos circulantes no campo da arte contemporânea no Recife apontam, a partir de alguns de seus personagens, algo que responde ao interesse histórico que tal empreitada representa, vimos neste trabalho que em uma conversa característica de um campo social é possível enxergar ideologias, visões de mundo, sistemas de valores que fundamentam as práticas naquele campo. Entre essas, encontramos as concepções de sujeito que, neste campo, como em outros, participam da maneira como os artistas se enxergam no mundo, seu papel na sociedade, e fundamentam também suas práticas profissionais. O presente trabalho foi dedicado a levar as propostas da psicologia discursiva – sobretudo a ideia de que a forma como as coisas acontecem no discurso é relevante como entendimento de como as coisas são – para um campo específico não anteriormente estudado pela psicologia discursiva, a arte contemporânea¹², dotado de suas idiosincrasias e mostrar, neste, a maneira como esses processos se dão.

Munido do conceito de concepções de sujeito e da premissa de que essas estão disponíveis no discurso, a análise das conversas com artistas revelou que as concepções de sujeito são invocadas pelos artistas para falar sobre a obra de arte, entrando em jogo em diferentes atos discursivos: defender a obra, descrevê-la, relatar sua história, explicitar seus méritos, justificá-la em suas características formais – apresentando, no discurso, um cenário em que as concepções informam o artista no ato de criação – e ainda na explicação de por que fazer arte. Vimos, além dos atos discursivos, os diferentes espaços onde o sujeito é construído

12 Pelo que foi possível contatar através de busca nas bases do portal de periódicos da Capes.

no campo a partir da fala do artista: na posição de público, ao ser figurado numa relação com a obra, e na posição de artista, ao falar de si mesmo ou ao falar do sujeito que o artista estabelece pela obra. Retomando, portanto, minha pergunta de pesquisa, o sujeito é delineado no discurso do artista que fala sobre sua obra através desses diferentes atos discursivos, sendo ao mesmo tempo por eles constituído. É por perceber que essas concepções de sujeito atravessam o discurso do artista em tal ubiquidade que o olhar depositado sobre os dados na presente pesquisa revelou-se um nicho de reflexão fértil, no qual outras questões emergiram.

É importante enfatizar que os resultados das análises não indicam que as concepções de sujeito encontradas foram generalizadas para todo o campo da arte neste tempo histórico na cidade onde o estudo acontece, e nem mesmo para aquele mesmo artista em um outro momento: tais concepções dizem respeito ao momento de nossa conversa. As descrições oferecidas nesta pesquisa que são passíveis de desenvolvimento para a construção de um modelo generalizável não estão centradas na concepção em si, mas sim na maneira como ela participa do discurso.

Se uma das maneiras possíveis de entender a psicologia está em descrevê-la como a disciplina interessada na forma como as pessoas pensam, sentem e criam, a psicologia discursiva desloca este interesse para como as pessoas falam que sentem, falam que pensam e falam que criam, ou seja, debruçar-se sobre o discurso “psicológico”. O presente estudo específico sobre o campo arte, no entanto, não é específico apenas por descrever algumas nuances que o discurso psicológico ganha naquele campo social, mas mais a fundo, estudar a maneira como as concepções entram em jogo no discurso do campo da arte é relevante porque tal processo de alguma forma (como foi possível encontrar evidências) participa do ato criador. A folk psychology (e as concepções de sujeito) fazem parte do amplo contexto

onde o ato criador se desenrola. Aparece, então, uma lacuna a ser desenvolvida: a maneira com que se relaciona o ato criador, o fazer do artista, com as concepções de sujeito para onde apontam os movimentos discursivos que vimos aqui.

Se pensarmos num ato criador dentro de uma compreensão de cognição atravessada pela linguagem, então o processo de produção de sentido, as elaborações e reflexões (que são discursivas) são parte do processo de criação, por permitirem surgir novas e diferentes maneiras de conceber (fazer sentido) alguma coisa – e assim oferecer à sociedade um produto entendido como obra de arte. Uma vez que a concepção de sujeito pode ser entendida como uma produção de sentido sobre o outro (figurado no discurso) para quem a obra vai ser oferecida, a reflexão sobre essas concepções ganha relevância no estudo sobre o processo de criação. Posto o cenário que foi possível desenvolver no presente trabalho, novos estudos sobre campo da arte pela psicologia podem ser formulados em diferentes direções, como apontado no capítulo de análise: de que maneira a criação é impactada pelas concepções de sujeito? Uma vez que as concepções de sujeito que vimos na análise circunscrevem o território de ação do sujeito diante da obra, seriam essas concepções no discurso dos artistas auxiliaadoras do potencial de transformação da arte? Que impacto teriam outras maneiras de descrever o sujeito? Que qualidade particular ganha a obra de arte em função de tais concepções? De que maneira a experiência com a obra de arte é constituída em função dos discursos sobre o sujeito que circulam no campo?

O presente estudo da arte exemplifica o amplo potencial de reflexão que a psicologia discursiva oferece à sociedade, mas mais importante, este trabalho oferece à psicologia um estudo da concepção de sujeito, contribuindo na busca por perceber melhor o sujeito e o seu funcionamento no mundo – questão, como colocada anteriormente, central para a disciplina,

uma vez que a concepção de sujeito é um elemento fundante em qualquer psicologia.

Referências bibliográficas

- Angus, I. (1998). The materiality of expression: Harold Innis' communication theory and the discursive turn in the human sciences. *Canadian Journal of Communication*, 23(1). Recuperado em 17 de fevereiro de 2010 de: <http://www.cjc-online.ca/index.php/journal/article/view/1020/926>
- Anjos, M. (2010). Os inimigos, de Gil Vicente. In Gogoya & G. Vicente (Eds.), *Inimigos*. (p. 7-10) [Catálogo] Recife: 29ª Bienal de São Paulo.
- Anjos, M., & Vicente, G. (Eds.). (2000). *Gil Vicente: desenhos* [Catálogo]. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna. Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães. (Exposição do artista Gil Vicente).
- Austin, J. L. (1962). *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University.
- Bruner, J. (1990/1997). *Atos de significação*. (Costa, S., Trad.). Porto Alegre: Artes Médicas. (Original publicado 1990).
- Centro Cultural Correios. (2010). *03 em 01 de Marcelo Silveira: em torno da obra, artista e público habitam o mesmo espaço* [Catálogo]. Recife: Centro Cultural Correios. (Exposição do artista Marcelo Silveira).

Cornejo, C. (2004). Who says what the words say?: The problem of linguistic meaning in psychology. *Theory & Psychology*, 14(1), 5-28. London: Sage.

Churchland, P. (1995). *The engine of reason, the seat of the soul*. Cambridge, MIT Press.

Clark, A. (2001) *Mindware: an introduction to the philosophy of cognitive science*. New York, Oxford University Press 2001.

Edwards, D. (1997). *Discourse and cognition*. London: Sage.

Edwards, D. (1999). Emotion discourse. *Culture and Psychology*, 5(3), 271-291. London: Sage.

Edwards, D. (2005). Discursive psychology. In: K. L. Fitch & R. E. Sanders (Eds.). *Handbook of language and social interaction*, (p. 257-273). Mahwah: Erlbaum.

Edwards, D. & Potter, J. (1992). *Discursive psychology*. London: Sage.

Flick, U. (2004). *Uma introdução à pesquisa qualitativa*. (Netz, S., Trad.). Porto Alegre: Bookman.

Freire, C. (1999). *Poéticas do processo: Arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras.

Freire, C. (2006). *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Fundação Joaquim Nabuco. Diretoria de Cultura. (2006). *Projeto trajetórias 2003-2006* [Catálogo]. Recife: Fundação Joaquim Nabuco.

Galeria Amparo Sessenta. (2007). *De homens, máquinas e sonhos* [Catálogo]. Recife: Galeria Amparo Sessenta. (Exposição do artista Paulo Bruscky).

Governo do Estado de Pernambuco. Fundarpe. (2005). *Territoires transitoires: un parcours dans l'art du Brésil* [Catálogo]. Recife. (Exposição realizada no Palais de la Porte Dorée, Paris).

Hacker, P. M. S. (2000). *Wittgenstein: sobre a natureza humana*. (Cutterm. J. V. G., Trad.). São Paulo: Unesp. (Original publicado em 1997).

Harré, R. (1983). *Personal being: a theory for individual psychology*. Oxford: Blackwell.

Harré, R. & Gillett, G. (1999). *A mente discursiva: os avanços na ciência cognitiva*. (Batista, D., Trad.). Porto Alegre: Artes Médicas. (Original publicado em 1994).

Instituto Cultural Banco Real. Galeria Marcantonio Vilaça. (2008). *Diamante* [Catálogo]. Recife: Instituto Cultural Banco Real. (Exposição do artista Cristiano Lenhardt).

Instituto Cultural Banco Real. Galeria Marcantonio Vilaça. (2009). *Ressaca tropical* [Catálogo]. Recife: Instituto Cultural Banco Real. (Exposição do artista Jonathas de Andrade).

Jefferson, G. (2004). Glossary of transcript symbols with an introduction. In G. H. Lerner (Ed.), *Conversation analysis: studies from the first generation*. (p. 13-31). Amsterdam: John Benjamins.

Josselson, R. (2006). Narrative research and the challenge of accumulating knowledge. *Narrative Inquiry*, 16(1), 3-10. Amsterdam: John Benjamins.

Lavelli, M., Pantoja, A. P. F., Hsu, H.-C., Messinger, D. & Fogel, A. (2001). Using microgenetic designs to study change processes. In D. G. Teti (Ed.), *Handbook of research methods in developmental psychology*. Baltimore: Blackwell.

Leite, I. D. C. (2010). *A produção de sentido na conversação com chatterbots*. Tese de doutorado, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

Marcondes, D. (2006). A teoria dos atos de fala como concepção pragmática de linguagem. *Filosofia Unisinos*, 7, 217-230.

Mazzucchelli, K. (2009). *Ressaca tropical*. In Instituto Cultural Banco Real. Galeria Marcantonio Vilaça. (2009). *Ressaca tropical* [Catálogo]. Recife: Instituto Cultural

Banco Real. (Exposição do artista Jonathas de Andrade).

Oliva, F. (2008). Falso brilhante. In Instituto Cultural Banco Real. Galeria Marcantonio Vilaça. (2008). *Diamante* [Catálogo]. Recife: Instituto Cultural Banco Real. (Exposição do artista Cristiano Lenhardt).

Osorio, L. C. (2005). *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Pinheiro, M. A. & Meira, L. (2010). Psicologia discursiva e o sujeito do conhecimento: a singularidade como questão. *Psicologia em estudo*, 15, 603-611. Recuperado em 9 de fevereiro de 2011 de <http://www.scielo.br/pdf/pe/v15n3/v15n3a18.pdf>

Quérette, F. (2007). Constelação. *Dois Pontos*. Recuperado em 17 de fevereiro de 2010 de <http://www.doispontos.art.br/tema.php?cod=437>

Searle, J. R. (1989). *Speech acts*. 15 ed. Cambridge: Harvard University. (Original publicado 1969)

Serviço Social do Comércio. Administração Regional no Estado de São Paulo. Associação Cultural Videobrasil. (2010). *Joseph Beuys: a revolução somos nós* [Catálogo]. São Paulo: SESC. (Exposição de Joseph Beuys).

Schwandt, T. A. (2006). Três posturas epistemológicas para a investigação qualitativa:

- interpretativismo, hermenêutica e construtivismo social. In N. K. Denzin & Y. S. Lincoln, (Orgs.). (2006). *O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens*. Porto Alegre: Artmed Bookman.
- Shotter, J. & Billig, M. (1998). A bakhtinian psychology: from out of the heads of individuals and into the dialogues between them. In M. M. Bell & M. Gardiner (Eds.). *Bakhtin and the human sciences: no last words*. London: Sage, 13-29.
- Squire, C. (2005). Reading narratives. *Group Analysis*, 38(1), 91-107. London: Sage.
- Stokoe, E. & Edwards, D. (2006). Story formulations in talk-in-interaction. *Narrative Inquiry*, 16(1), 56-65.
- Valsiner, J. (1997). *Culture and the development of children's action: a theory of human development* (2a ed.). Nova York: John Wiley & Sons.
- Vigotski, L. S. (2007). *A formação social da mente*. (Cole, M., John-Steiner, V., Scribner, S., Souberman, E., Org. Neto, J. S., Barreto, L. S. M., Afeche, S. C., Trad.) (7ª ed.). São Paulo: Martins Fontes. (1ª edição publicada em 1984, sem data da versão original).
- Wiggins, S. & Potter, J. (2008). Discursive psychology. In: Willig, C. & Stainton-Rogers, W. (Eds.). *The Sage Handbook of Qualitative Research in Psychology*. (p. 73-90). London: Sage.

Wittgenstein, L. (1958/2004). *Investigações filosóficas*. Petrópolis: Vozes.

ANEXOS

ANEXO A — Transcrição da conversa com Cristiano

Transcrição da conversa com Cristiano Lenhardt, realizada em 14 de janeiro 2010, na residência e atelier do artista. Dois arquivos .wav com durações de 11m48s e 21m16s (duração total: 33min 4s).

((Início do primeiro arquivo:))

(...)

F: Mas então, é:: eu queria que tu me falasse de: (3) de um dos teus trabalhos, de uma obra.

C: Mas tu:=

F: =A gente-

C: Pra quê que é mesmo isso?

F: É:: Eu quero (.)pr- isso é pra=pra minha pesquisa. Eu quero ve:r

C: Ah é pra tua pesquisa.

F: É.

C: Ah, não é pruma:: disciplina::m (1) não é um trabalho.

F: Não (.) hehe é tam[bém um trabalho]

C: [é pro o teu trabalho] Ah, tá.

F: Mas é o o, é um tra- Eu vou fazer tanto pra um trabalho de disciplina como para o meu trabalho.

C: Tá.

F: Só que pro meu trabalho, eu vou depois fazer mais sistemático. Isso seria o meu projeto piloto.

C: Tá.

F: É::

C: Que é o quê?

F: Que é de- eu quero analisar como é que: (.) é:: (.) como é que se forma do discurso o conceito da obra de arte, entre outras coisas. É uma das coisas que eu tava querendo ver. Aí eu queria- enfim, fazer uma análise de discurso de- do artista q- falando sobre a própria obra e- e- enfim, criando senti:do, falando: (.) é, falando. (2) E: da mesma forma como eu poderia fazer i:sso (.) com o público. Pergun- falar- pedir pra uma pessoa falar da obra, mas aí eu queria ver isso em relação ao- à pessoa que fez a obra. (.) °Aí: pronto°

C: Vamo pegar isso aqui colocar em outro lugar, pra poder botar o pé aqui em cima.

F: Um hum

C: Então (6) hoje é um dia, Felipe (1) que desde ontem eu tô- (1) num tô assi:m (1) Até anteontem eu estava bem tranquilo, feliz (.) mas hoje (3) (é) um daqueles dias que:: eu não realmente acho que:: ai, sabe qua:ndo: (.) ai eu não tô conseguindoh ↑ haha

C: (2) °(tá)° (2) °()° (1) Até uns dois dias atrás eu tava ainda sob uma onda de felicidade (.) talvez que vinha da bienal do Mercosul

F: an han

C: Que era:=ai consegui fazer o trabalho como eu queria, o trabalho funcionou do jeito que eu queria (.) sabe? E aí eu tava feliz. Tudo deu certo.

F: °un hum°

C: Assim (1) deu certo (.) por que: atendeu às minhas expectativas, e até um pouco mais.

(2) E aí eu tava feliz tava ainda como se aí- (2) desde ontem eu já não tô mais assim. (2) Tô ma::is (3) tô mais duvidando sabe de tudo isso.

F: D- (.) duvidando da:: carreira com arte? do-

C: É não, é por que toda a minha c[erteza

F: [Do suce:sso

C: Toda minha certeza (.) é depositada numa coisa de sensibilidade.

F: Um hum

C: De- (.) achar (1) que: eu consigo olhar pras coisas, observar (.) as coisas (1) e em cima dessa observaçã:o e duma:: (1) comparação de uma coisa com a o:utra (1) de: aí (.) revelar essas coisas (1) pro outro. Sabe? Tipo assim (.) escolho um determinado objeto, um material, uma situação, (.) ponto (1) e mostro. E apresento pra alguém e- apresento pro público (3) e aquilo ali: faz algum sentido assim. (1) E é sempre assim. O trabalho é assim. Às vezes eu antes de mostrar né-n- oficialmente assim ah isso aqui >é um trabalho< (.) eu mostro só algumas idéias, alguns objetos que eu escolhi, e aí ver (.) e aí eu vejo se aquilo é uma coisa que: (.) as pessoas se empolgam, se aquilo (.) permanece né? Se aquilo gera:

C: [interesse-]

F: [Pr-pras pe]ssoas assim pros amigos=

C: =[Pra amigos.

F: [Ou pra pessoas ()

C: Pros amigos. É por que é antes de mostrar (.) num[a exposição, né

F: [Pro público

C: Pro público. (1) Tá: (1) E aí:, ago:ra, nesses dois dias eu tô meio:: (3) Acho que é um dos momentos, não é uma novidade, isso sempre acontece né, de achar que:: (5) de achar que

>ah tudo bem, tá, e daí?< (2) E daí, daqui a uns (1) e daqui uns 20 anos? Será que isso interessa?

F: an han=

C: =tá fazendo- interessa?

F: Mas então cê(.) cê tá questionando em relação àquilo que você faz, aos seus procedimentos, ao:-

C: É, não à arte (.) em geral, a mim-o- eu mesmo. (2) A mim mesmo.

F: (Se você) quiser segurar ()mais perto. É por que fica mais chato né também, que é que tu acha? ((é sobre o gravador, ouve-se barulhos de reposicionamento de alguém ou do gravador))

C: Não.

(9)

C: Aí falar sobre o meu trabalho:lhoo::?

F: É: eu-eu- eu pensei mais em falar sobre uma coisa específica. Pode falar sobre (.) sobre as fotos que você tá fazendo ou sobre- a gente- lembra que a gente quando (1) quando eu pensei em- quando eu falei contigo ah eu queria (.) te entrevistar, queria conversar contigo e gravar, aí tu falou ah eu podia te contar do: (1) Gravações Anônimas ((sorrindo)), que foi um: trabalho que você fez quando eu não tava aqui.

C: um hum

(4)

F: E aí?

C: Tu quer que eu fale desse?

F: Cê pode falar desse ou do:: ou do-do- de um que você teja fazendo agora. O que você

preferir. (4) Mas assim você- isso que você tá vivendo agora, você- (.) isso que você tá vivendo agora você questiona (.) é:: (1) esses outros trab- você questiona retroativamente os seus trabalhos?

C: Sim. (3) Mas eu sei que é uma fase, sabe? Tipo assim (.) Uma fase chata. Uma fase que eu tô- que eu tô sendo chato. Por que eu sei que:: daqui a po:uco eu posso achar que tudo realmente é maravilhoso.

F: An ham

C: Então (1) eu sei que vai passar mas, atualmente- eu falei isso por que- (1) tu me pegou num dia desse.

F: Certo.

C: Então eu não vou ta:r- tipo não vou defende:r muita c(h)oisa.

F: An ham.

C: Não vou nem defender ne::m (.) (talvez nem) (.) ficar muito empolgado. Eu posso até fazer isso, mas eu::

F: Mas esses dias olha, vida real é assim, cara.

((Ambos riem, menos de 1s))

F: Tem esses dias. (1) E os dias onde: (2) bom, entã- mas assim, quanto a isso desencana, por que:: em relação à proposta de pesquisa:, é:: (.) esses dias são ótimos. Tanto quanto qualquer outro. O:: (1) tem inclusive um (.) um professor meu ele fala que: (1) meu orientador comenta que: (1) existe uma certa: (2) n- no paradigma de pesquisa dele te:m é:: (.) esses momen- os momentos de-de conflito, de que as coisas não tão dando certo, são os melhores momentos pra-pra enxergar como é que o processo acontece. Os momentos onde a coisa tá fluindo, ela tá fluindo, tá escondido

C: Um hum

F: o processo. Quando a coisa empaca, que você tem que: (.) reconfigurar, essa reconfiguração revela como é que:

C: m

F: que a configuração tá sendo feita. Então:

C: é

F: Não sei se isso (.) vai se aplicar aqui, se (1) momento de: (.) fa- pouca fé (.) ajuda a enxergar melhor alguma coisa ↑ mas (.) também não importa assim. Relaxa quanto a isso.

C: Acho que ajuda mesmo. Acho que ajuda pra:m (2) descer né? Pisar no chã:o (1) olhar mais crítico: (1) ver o que quer faze:r, avalia:r (1) Tá, então eu vou falar do: trabalho. Não aquele (.) antigo, falar do atual.

F: Ok.

(4)

C: Que eu nem fiz ainda né? Mas é aquilo que eu tô afim de fazer. (1) E talvez tu até me ajude por que tu: eu sei que tu vai pensar coisas sobre isso.

F: °unhum°

(6)

C: Eu comecei a fazer uns desenhos (1) prum projeto (.) lá pro LabMis

F: Pra o quê?

C: LabMis, que é o: residência no: n-

F: No Mis.

C: Laboratório de Imagem e So:m (1) (de) São Paulo

F: °Um hum°

C: E aí, já mandei projeto e já fui recusado. (2) Mas aí, os desenhos (.) por q- o a idéia era a idéia de Entredécada, que eu já te falei né? (2) Entredécada.

F: É aquele da::

C: >Que o ano passado eu mandei n-<=

F: =fotografia também?

C: >Não não não não<

F: °Ah°

C: Ano passado eu mandei o mesmo projeto (1) pro Mis também.

F: Como era?

C: .hh É criar um espaço de tempo (.) que foi esquecido. Tipo uma década inteira (.) que foi esquecida. Ela não consta na História. É: >por exemplo-<=

F: =Uma questão de História mesmo.

C: É. Entre a década de: (.) yinte, e a década de trinta, tipo em mil novecentos e: (.) vinte e nove: (2) de mil novecentos e vinte e nove (2) dez anos (1) existiram

F: >até mil novecentos e trinta<

C: até mil novecentos e trinta. Aquilo ali teve: (.) ro:upa, carro:, eh:: (1) culturas, eh: f- eh, estilo de: de dança, filmes entrevistas, acontecimentos fatos

F: An ham

C: Que aconteceram, e não acontecem mais. E:- não- n- aconteceram (1) e no momento seguinte eles foram esquecidos, eles foram (.) impedidos de- (.) esse era o projeto.

F: um hum

C: E aí eu ia lá no Mis dar uma olhada no- no:s (.) no acervo deles (.) pra alguma da- alguma imagem do acervo todo de- vários anos, eu usar como referência- não assim usar e

trab- assim usar como- ah isso- esse é que eu quero, que é uma imagem, que você olha e você não sabe enquadrar em que deca- de que década ela foi. Isso é d- >sabe aquelas coisas d-< isso é década de trinta ou cinquenta (.) quarenta?

F: An ham

C: Sabe iss- quan- vê uma imagem assim não sabe de onde é que é?

((Barulho externo de um caminhão))

F: A gente pode ()

C: Aí:, não mas eu fico falando aqui ó.

F: Ah, tá bom.

C: Aí::

((Barulho externo mais alto por alguns segundos. Gravação interrompida. Início do segundo arquivo:))

F: Ok. (6)

C: Tá gravando?

F: Tá, tá gravando. (1) Tava falando da: (1) de pegar uma coisa do:

C: Ah sim. (2) Então esse era o projeto. É criar essa década. Sabe- Ah não que eu tava falando d-da imagem. Tem umas-umas imagens que tu não sabe (.) atribuir (.) de que tempo ela é, de quando ela foi. E também tem umas-un uns fatos que a gente (.) fica sabendo muitos e muitos anos depois que não são n-muito reconhecidos pela História assim. E aí n quando ele aparece refaz to:do um (.) percurso- refaz todos o- o entendimento do-das coisas até: que chega ele por que (1) por que:: se entendeu uma coisa por que ainda não tinha uma total (.)

clareza (.) do que era (.) que tinha acontecido né.

F: um hum

C: Tá. Bom. Mas era isso. (2) E aí: >esse era o projeto<. ↑ Mas dentro desse projeto eu comecei a criar já umas coisas assim. E quanto eu tava criando (.) algumas coisas assim do tipo ah eu queria (.) então (.) construir um carro, um modelo de carro, aí pra construir esse modelo de carro eu ficava imaginando o que que eu queria com um carro, que-que carro (.) que era (.) né? Aí eu criei um carro (1) um desenho dum carro. Aí: (2) crie:i, aí fiquei pensando num (3) numa coleção de roupas (1) Aí: s-pensei no materia:l, pensei nos modelos, quando eu tava pensando nos modelos (1) eu imagine:i (.) que e-que poderia (.) ser não só roupas assim pra- roupas para serem usadas ou para ocaisões, mas uma roupa pra um grupo. Aí uma roupa pra um grupo (.) e um grupo, eu imaginei fazendo uma: uma dança. E aí quando eu imaginei fazendo uma dança, eu me dei por conta que eu tava fazendo um grupo como se fosse um grupo de folclore. E aí surgiu uma outra idéia que e-que eu (.) batizei de- Folclorística.

F: um hum

C: Que era (.) um grupo de folclore, com um figurino específico, com uma história específica

F: Numa década fictícia.

C: Numa década tal. Tudo bem, mas antes de chegar na década tal, eu comecei a pensar tá mas como é que eu eu crio um grupo de folclore, como um grupo de folclore é f-é formado? Como (.) como que isso (.) como que se inventou o Boi Bumbá? Com que chegou até ho- >na verdade< como chegou até hoje do jeito que ele é. Aí () nah, era eles imitavam aqueles procedimentos da corte, já viu iss-né? Que e-aquelas roupas da corte assim (.) co:m-

misturado com uma: coisa religiosa, e aí: essas duas coisas e uma coisa meio: (.) até meio ritualística assim né? É uma época do ano, um tal dum santo e uma roupa de corte, é mei isso assim que tinha. E uns personagens, que apareciam, que faziam determinados papéis. Tá. Aí pensei não iss- mas isso tem que ser uma coisa meio (.) que as pessoas vão criando não pode ser eu que vou criar. Tudo bem. Parou por aí a idéia, mas (.) eu fiz um desenho, depois eu te mostro. Um dese:nhos do Folclorística. Uns persona:gens.

F: Mas Folclorística como sendo uma idéia separada-

F: [Sem ser-

C: [Aí eu já achei que ela ficou m- (.) legal. Ela poderia conter ali dentro. Ela poderia tar ali dentro do Entredécada. Mas ela também pode ser-existir fora. Por que ela é meio: fechada. Ela já é uma coisa. Folclorística. (1) Tá. Quer parar?

F: Não, é só perguntando se assim vai ser (.) meio CTG

C: [Então

F: [CTG né?

C: CTG. Aí: (1) Então pra não ser CTG que é uma coisa meio fechada eu queria que foss

F: CTG é como uma co-?

C: Centro de Tradições Gaúch

F: Não eu sei mas ele é-é como? (1) O quê é que você quer dizer com fechado

C: Eu quero que seja- quero dizer- quero que seja mais (.) Cavalinho do que

F: Do que

C: Do que CTG

F: Mas CTG

C: Mas é parecido numa coisa as-

F: Por que CTG é muito: institucionalizado é isso

C: Não CTG é uma: (1) CTG é um clube.

F: um hum

C: É como se tivesse (.) um clube (2) Ai, como é que é-a-agremiação agremiação se (.)
reúne em algum lugar, não se reúne?

F: an han

C: Só que (.) pra fazer as coisas. Mas pra desfilas ela desfila na rua. Pra se apresentar [F-
ahh] ela se apresenta na rua. O CTG não se apresenta na rua. Ele (.) fica dentro dum lugar.

Cada-cada CTG é (.) um bairro. Tem um bairro tal ou um

F: E as pessoas vão lá assistir

C: E as pessoas da comunidade

F: Sim mas mas é a dança (.) [é pra- an ham

C: [A dança todo mundo conhece, são danças que vêm com o
[tempo. É.

F: [que vem

C: Mas não, é muit- é muito mais uma coisa de: (.) um folclore esse meio (.) tipo Cavalo
Marinho que é (.) Tem os personagens ali aí tem um grupo que faz e faz e vai (.) passando
assim de geração pra geração. (2) E aí (.) eu fiquei pensando nesse negócio do re- duma corte
da roupa da corte misturado com uma (.) ação religiosa, e aí eu pensei (.) aí eu assistindo um
vídeo do (.) solenidade de hasteamento da bandeira Ao Vivo. Olhei aquilo e parecia muito
Folclorística. Por que tinha um figurino, criado, baseado numa coisa oficial duma (1) duma
marcha: como é que é-de soldado. Aquilo era uma coisa como se fosse na época ah uma
coisa-roupa de corte

F: um hum

C: Uma música que foi apropriada, meio uma música festiva (1) e um procedimento em praça pública por um- sabe?

F: um hum

C: Quando eu olhei assim peh- Se eu-se eu queria fazer alguma coisa (.) que fosse mais orgânica entre aspas, natural que fosse parecendo natural, ali era uma coisa mais próxima daquilo, entendeu? Que vai surgindo (1) uma coisa vai levando a outra.

F: Por que- mas tu diz isso por que na- (1) pra- mesmo pra você aquele trabalho foi (.) surgindo de uma coisa

C: Pra mim é

F: ()

C: Aquilo foi surgindo uma coisa (.) a partir da outra.

F: um hum

C: E aí a-aconteceu aquilo ali (1) entende?

F: um hum

C: Pra ser mais como eu quero, eu preciso que as pessoas participem. As pessoas ali participaram como. Tocando, que era o que elas sabiam fazer. Mas elas não participaram (.) pensando a roupa.

F: um hum (1)

C: Entende? Pensando como é que vai ser aquilo ali, ou criando uma música, criando um passo de dança.

F: um hum

C: Que eu acho que podese legal (1) que é uma coisa que eu tô pensando assim. Mas

nada impede que: eu defina qual a música também qual a roupa (1) escolher umas pessoas

F: É, por que-

C: [Eu não queria atores contratados eu queria pessoas que

F: [É mas você você tá querendo também

condensar um processo histórico muito

C: é

F: longo (.) nu-num grupo

C: é

F: Vem uma pessoa, acrescenta um passo de dança, aí todo mundo repete, aí depois vem uma outra que (.) estuda música

C: exatamente, exatamente. Eu quero isso. Eu quero ver isso mas isso (.) aos poucos.

Entende? Assim como aconteceu ali [por que aquilo ali foi é ali foi nat-

F: [mas ainda assim foi condensado né, não tem como () várias décadas pra

C: é, não, ali foi natural o que aconteceu, uma coisa foi acontecendo acontecendo outra.

Eu (.) fui dirigindo tudo, mas eu fui entendendo isso aos poucos.

F: um hum (1)

C: Então isso foi uma descoberta minha dos últimos tempos que eu achei ah que legal isso, Folclorística, mmmm, que bacana, vou pensar()nisso assim. (1) E aí eu comecei a imaginar assim, ir pra algum lugar, esse lugar me sugerir, um tipo tipo de: de dança (1) sabe? Tipo assim eu vou pra beira de um rio. Aí o rio é importante ali, então é uma dança que vai ser feita pro rio, ou no rio, ou, que tem a ver com água, que tem a ver com um poder. Uma coisa meio: de escuta, assim, de escuta:r, de olha:r, de estudar.

F: Mas de certa forma de criar (.) folclores fictícios né?

C: é

F: inventar isso agora ()

C: é. Mas não tão assim. Por que isso eu poderia fazer também, inventar. Inventar um monte de coisa. Isso é muito mais fácil. Poderia fazer, mas eu não quero fazer assim.

F: um hum

C: Eu poderia inventar um folclore numseiquê-numseiquelá- numseiquelá. Sabe?

Inventar assim. (1) Mas não-

F: Não mas você não acha que quando você fa:z (.) a partir da escuta, ele também é inventado? (3)

C: é, mas não sei

F: Depende () eu acho também de como você define o que é

C: [é, ele pode ser inventado

F: [o que é folclórico

C: mas eu queria ver uma- eu queria ver um jeito (1) não sei que viesse assim de um jeito natural

F: ahm (4) sim, mas, é, e como: (4)

C: É e eu acho que eu então eu vou descobrindo as coisas né. Vou descobrindo aos poucos, uma coisa puxa outra, sempre assim, um trabalho- faz um trabalho, aquele trabalho leva pra outro trabalho. Mesmo quando eu faço vários trabalhos ao mesmo tempo.

F: an ham

C: Ou quando alguns estão pausados esperando se desenvolver, eles também estão alimentando os outros que estão sendo feitos. Sempre acontece isso.

F: um hum (1.5s)

C: E essas fotos que eu tirei hoje eu quis tirar umas fotos embaixo d'água. (2) Por que eu queria (.) uma coisa de(.) flutuar. Voando assim sabe? E aí eu levei uns tecidos. Aí são tecidos que são tecidos que eu já fotografei fora d'água já. Xxx figurino

F: (Tirou) aqui?

C: É. Não. Eeh na piscina. Não. Numa piscina dum prédio do-da Larissa.

F: Ah

C: Aí fotografei os tecidos, eu junto. Por isso que eu deixei a barba ficar grande, o cabelo mais compridinho também

F: an han

C: Pra ficar parecido com uma outra foto que eu já tinha tirado uma vez

F: A das flores?

C: Das flores é

F: an han

C: Aí. Não sei se alguma foto vai prestar. Por que foi tudo muito

F: Foi feito com filme então?

C: Foi filme. Foi muito na hora assim, pensando na hora. Levei os tecidos e fui criando na hora.

F: E-e-e mas vai aparecer o: (.) azulejo da piscina?

C: Eu levei uns panos pra cobrir assim o fundo

F: an han (2) eu lembro que no outro:

C: É o grande problema era esse

F: É (2) e: mas eu queria saber então desse-desse trabalho que você falou desses-desses

dois (.) projetos possíveis do: da Entredécada e Folclorística (.) Como tu pensa: ém (1) expor

C: Então. Aí o Jonathas me perguntou (.) eu-eu esses dias eu (.) disse ah então (.) tinha mandado o projeto pra lá e não passou

F: () esse ano

C: Já-já não passou. Já não foi selecionado.

F: ah tá então. Quando é a seleção de lá?

C: Já foi agora (.) Faz (.) semana passada.

F: ah

C: E aí (.) E aí eu fiquei ai e ele perguntou tu vai fazer (.) assim (.) co- (.) como tu faz, pra (.) fazer depois e mandar pra algum lugar expor? Ou tu vai esperar algum lugar pra poder mandar, poder ser aprovado e fazer depois com dinheiro de algum lugar

F: um hum

C: Aí eu não sei (1) Eu só sehi ((o sopro é de riso)) (2) Por que não tem nenhuma exposição programada pra esse ano. Ano passado eu tinha milhares, desde o início do ano estava todo ano (1) e apareceu mais e-umas ainda no meio do ano. Esse ano não tem nenhuma (1) Significa que eu (.) tô um pouco livre assim nesse sentido posso fazer o que eu quiser mas (1) â: (1) eu quero: (2) eu acho que eu vou fazer bem devagar isso mesmo

F: an han

C: Por que são coisas que eu tenho que mandar fazer. Tipo eu quero fazer-eu quero fazer esses figurinos do: desse Folclorística (.) aos poucos. E-eu nem sei se vai ser figurino pra esse Folclorística por que: eu acho que vou esperar um pouco. Eu vou fazer a coleção de roupas. Que talvez vire

F: Da década. Que talvez sirva

C: é:m

F: Mas então tu ain-tu-é:: o que eu quero saber o::

C: As coisas não são muito estruturadas

F: O quê que: é. Mas e-enfim, por que ainda tá no começo, mas: o quê que você imagina que vai ser (.) que o público vai ver. Assim o público vai ser confrontado com o quê?

C: Ah tá

F: Ao ver esse trabalho. Aí: uma das coisas que-que aparece pra mim é (.) vai ter aquelas imagens de época, vai te:r de repente roupa no manequim

C: Eu acho que vai ter só- (.) Folclorística vai te:r (.) vídeo.

F: un hum

C: Tudo isso era projet- isso era projeto (.) feito em vídeo tudo.

F: un hum. Ah o o outro também o Entredécada tam-

C: Tudo. Tudo vídeo.

F: [un hum. Mas um vídeo: de-de documentação (.) falsa de uma época. Ah sim.

C: [é é

C: É. É eu iria criar assim (.)que não vai ser falsa por que (.) é

F: [Mas o que eu quis dizer é (.) nã-não feito naquela época por aquela foi você que inventou.

C: [não. eu sei.

C: Sim. (3)

F: Não é:

C: É: por que seria

F: Não é que a imagem é falsa mas assim é um- enquanto documentação ela é uma

documentação falsa.

C: É. Mas eu não penso em documentação eu penso. É tu? ((*refere-se a um toque de celular*))

F: Não. É: é tu não?

C: Não.

F: Deve ser a Cris.

C: Por que não penso isso como documentação (1) eu penso isso como: (3) como uma coisa mehhhmo ((*soprado com riso*)) (2) eu não penso isso como documento entende? Não penso co- eu não penso isso como documento.

F: [Você pensa como quê? (2) Por que ele é um vídeo então é uma imagem

C: [eu penso nisso como uma coisa mesmo por exemplo

F: Sim mas

C: É: (2) () uma coisa tipo assim. Quando eu olhei o registro do- da bienal do Ao Vivo

F: un hum

C: Eu- achei que aquilo tava: a: achei que a câmera super 8 era uma máquina do tempo.

(1) Por que ela transformava uma coisa que tinha sido hoje, numa coisa não sei de quando.

((*estalando os dedos*))

F: an han

C: mas não era de agora.

F: Sim.

C: Então se aquilo era uma máquina do tempo , eu vou usar aquilo ali (3) pra levar tudo prum outro tempo. (1) Tá eu não ia filmar as coisas com super 8. Eu ia filmar com câmera

digital mesmo. Mas eu ia fazer aquele esquema de: dure:x (.) sabe fazer alguma coisa que a imagem não seja uma imagem crua digital.

F: Como assim durex?

C: Durex na frente da lente

F: Aah sim

C: Que fica sem foco

F: an han (3)

C: E o que eu penso com isso- ah não eu- não é: como é que é- (1) Documentação por que eu n-não fico imaginando documentação mesmo fico imaginando (2) uma ficção mesmo por exemplo. Eu vou criar um filme que teria sido feito naquela época.

F: Ah sim

C: [Então não vou criar (.) uma notícia

F: [mas é por que o o o que eu quis dizer é que- documentação num sentido histórico mesmo

C: an han

F: assim como:

F: [um filme feito numa época também é uma evidência de uma época

C: [é não tudo bem não é eu sei

C: é só por que minha preocupação não é essa. Eu não fico pensando o que é isso que. Eu fico pensando mais na imagem assim.

F: an han

C: No que que aquilo: (1)> por exemplo< Eu vi uns documentários da Bauhaus (2) eu te mandei?

F: Não.

C: São sete. No Youtube. Sete partezinhas. E aí (.) conta toda a História da Bauhaus.(.)

Como foi no início, depois co-quando se mudou pra: (.) as três cidades

F: Pra Weimar

C: É. E depois pra Berlim. (1) E praquela- uma outra cidade- Berlim, é- Weimar, depois uma outra cidade, depois Berlim. ((*marcando cada cidade batendo o dedo na mesa*)) E aí: e é mil novecentos e dezenove: (1) toda década de vinte assim (2) e () super fazendo coisas e: (2) coisas que influenciam até hoje entende? Mas quando chegou (.) a guerra (.) os alemães ali: que cagou tu:do ali. Aquilo não pôde ser muito (mais) livre. Exercitado pela socieda:de. Usa:do. Pessoas tiveram que- (1) ou fugir ou ficar mais quieto.

F: an han

C: Então tem várias pa-épocas (.) que acontece isso (.) na História. (1) Tem coisas que não são (.) por um determinado motivo (1) baixa um censura ali e daí não se vê. Né? Não se pode ver.

F: Que depois são redescobertos.

C: E aí: depois são redescobertos. O:u (.) ou ficam resquícios né?

F: un hum

C: E a Bauhaus influenciou um monte assim né? O desi:gn, aquelas co:isas, os móveis, tudo- tudo (no mundo). E é isso, assim. Fiquei pensando ahnn (1) q-me deu essa sensação (.) de uma década que (.) sumiu. (1) Aí ali eu pensei ai, é isso que- que eu tava pensando também e é isso que eu penso, essa sensação. (2) Pergunta, Felipe.

F: hen ((*riso*))

C: °()°

F: ahn?

C: Tá.

F: Não eu (.) é:

C: Tu quer mais, o quê tu quer mais? (2) O foco (2)

F: Como?

C: Tu quer mais o::- como é que é mesmo? o que que tu tava perguntando?

F: Eu tava perguntando em relação a: (.) a como é que- o que você respondeu, que era vídeo. Eu queria saber como é que era (.)

C: ah

F: a apresentação disso pro:

C: é, vídeo. Só se eu construir o carro realmente, o carro, seria o carro.

F: an han

C: Aí é uma coisa a decidir, se o carro vai ser o carro ou se o carro vai ser (.) uma imagem do carro.

F: an han

C: Mas isso não tem decisão. (.) Ainda. (3)

F: hum (3)

C: Tá mas como as pessoas, as pessoas vêem isso, uma imagem de vídeo.

F: un hum. É. Ok tá bom.

C: Por que (.) eu tenho uma coisa de que (2) sempre acaba (.) eu tô tendo uma idéia e nananan eu vejo essa idéia (.) quando eu vejo ela termina em vídeo.

F: un hum

C: Eu não sei se é uma- (.) uma mania (2) em controlar (.) o ângulo de visão, e o tipo de

imagem que aquilo, sabe, é. (2) Não s-Ou se é: (3) querer fazer as coisas deixar de ter matéria e ser imagem (.) que não é matéria. Isso é também que eu tô pensando que acho legal assim, que nada fica. Fica (.) a (.) lembrança (.) da imagem (.) que: (.) veio da matéria mas não é mais matéria.

F: un hum (3) é não s-

C: Tu fica com uma cara

F: De quê?

C: n. de achando engraçado

F: hanhan ((riso)) não, eu tô pensando nisso. É: se (.) por que pode ser também (.) quando você fala ah pode ser mania de controlar (.) eu acho que é- (.) você, enfim, criou intimidade com um determinado: meio

C: an han

F: de produção de imagem, de-de (1) é: que: (.) por que (.) querendo ou não quando você faz uma exposição (.) com vários objetos no espaço você vai-vai tendo que: é: (1) tem muita coisa que acontece lá, in loco, na sala de exposição, tendo que organizar esses objetos pra-pra criar um determinado espaço que-que você já cria tudo antes, você já cria tudo quando você faz o vídeo, você cria as-as

C: sim

F: proporções, as distâncias, você (.) cria em função do efeito que você quer causar (.) com uma imagem sendo vista. (1) Não tanto com u:m um espaço sendo gerado (.) fisicamente mas num espaço: (.) figurado na imagem bidimensional do vídeo.

C: un hum

F: Tá bom então. hehe

C: Ok

(...)

ANEXO B — Transcrição da conversa com Paulo

Transcrição da conversa com Paulo Bruscky, realizada em 13 de setembro de 2010, no atelier do artista. Duração do arquivo .wav: 29m47s.

(...)

F: Eu queria que você falasse sobre- (.) sobre alguma obra sua (2) e aí você pode escolher alguma que você queira falar a respeito. Eu já tenho uma sugestão em mente que é pensar em falar sobre uma obra que- que tá indo pra Bienal. Alguma das ()

P: Ah, tá. (1) Pode ser *O que é arte*. Ah, foi pra- Belo Horizonte *O que é arte/pra que serve?*

F: anhan

P: Esse trabalho foi uma ação que eu fiz (1) pelas ruas do Recife, né, principalmente Conde da Boa Vista e Sete de Setembro, onde eu fiquei um tempo sentado na livraria Livro 7, na época (.) na: Sete de Setembro. Num dia de sábado que era uma dia- isso foi em 1978. Num dia de sábado que era um dia (.) onde (.) tinha uma confluência de gente muito grande na Livro 7, não só na Livro 7 como no centro. E depois eu passei algumas horas dentro da vitrine (.) da Livraria Moderna, que era também um ponto de confluência, esquina Sete de Setembro com Conde da Boa Vista. E caminhei pela rua. Então esse trabalho (1) que: **o próprio pessoal da Bienal** (.) agora **se refere como** que- eh- eh- **questiona o próprio sistema** (.) **da arte**, num é, quer dizer, o que é arte/pra que serve? **É um trabalho: de questionamento:** pras pessoas também, né, já que eu tava (), claro. E do próprio sistema, né, da arte, comércio:, como é

feita essa comercialização, que não difere muito de supermercado o mercado de arte. Então é um é um trabalho que: se refere (.) a esse aspecto.

F: E: tinha só a placa do: (.) *O que é arte/prá que serve?* no:

P: É, tipo um homem-sanduíche, né.

F: Ah, tá.

P: Escrito à mão, () colado num papelão e com (.) um- um barbante, pendurado no pescoço.

F: Foi- foi em que ano mesmo?

P: Setenta e oito. Mil novecentos e setenta e oito. E: os curadores da Bienal, principalmente Moacir disse que quando pensou (.) no slogan da Bienal né, é um trecho, não me lembro direito, de Jorge de Lima, “navegar, num mar”

F: Existe sempre um copo [de água

P: [de água

F: prum homem navegar

P: prum homem navegar. Jorge de Lima que eu conheço a obra e adoro. E ele disse que:

(.) junto com Agnaldo se lembraram deste trabalho, po por ser um questionamento sobre o próprio sistema. E uma da- uma das coisas que a Bienal vive (.) é exatamente essa questão do:

(.) da arte em relação a todo o sistema do entorno dela. E da essência dela mesmo.

(2)

F: Eh:

P: É uma série de fotos- Tem um filme que tá na Itália, tô tentando resgatar. Que eu mandei pra uma mostra e nunca me devolveram na época. E: esse filme é- foi Celso Marconi que fez o filme (.) e Jomar foi assistente, junto, fez junto com ele. Então eu tô louco atrás desse

filme. Pra localiza-lo.

F: Eh:: quando você fez eh: quando você fez essa ação ((*estamos falando sobre a obra intitulada O que é arte/prá que serve?*)) tinha: (2) eh: você tava refletindo muito sobre o sistema de arte, sempre fazendo alguma coisa-

P: Sim, tinha- Um ano antes eu tinha feito *Confirmado é arte*, né, onde eu carimbo (.) num postal confirmado é arte.

F: É a- Confirmado-

P: Confirmado (.) é arte. E: eu fazia outras intervenções urbanas sobre o próprio sistema, sobre o que vem a ser arte né, porque pra mim até hoje eu não sei >quer dizer< existir o artista pra mim é utopia por que arte tá em todo canto. **O artista tem essa obrigação de mostrar** infelizmente, **porque as pessoas não sabem ver**. Porque o mais importante é o saber ver não fazer. O fazer (.) pra mim é é segundo plano. (a imagem é que) você tem que fazer (.) pra poder as pessoas verem. Pra mim não.

F: Um hum (2) Então você- eh: você acha que o: (2) o artista: é- é aquela pessoa que vê:: e faz **pra** poder as pessoas também- também verem?

P: É ((*estridente*)). Porque (.) há vários aspectos. No meu caso, por exemplo, eu me desvencilhei muito cedo da questão utilitária, da ideia. Porque se você pensa na utilidade, ou se é bom ou se é ruim, o conceito que vem do cristianismo, o que é bom o que é ruim, o que é o que é feio o que é belo, quer dizer, isso pra mim eu aboli há muito tempo, porque não compete a mim, na m- n:o que eu faço, esse aspecto. Eu acho que eu faço: (.) como se fosse pra não endoidecer, entendeu? E não- Agora refletindo sobre o que eu faço. E eu acho que sim o artista ele- ele- a produção dele, né principalmente na arte contemporânea **é vista com muita estranheza**, ainda hoje, melhorou muito, mas é vista, porque as pessoas vivem por exemplo

arte tecnologia, usufruem de toda tecnologia de ponta existente no seu dia a dia mas na arte (.) **não querem refletir** um pouco sobre isso, sobre outros questionamentos. Né. E eu acho que **a arte, uma d- uma- a função principal é levar esse questionamento**. As **pessoas refletirem** sobre alguma coisa, sobre a própria vida, sobre: (.) sobre tudo que lhes cerca né? E eu acho que o trabalho de arte na rua, e **a função do artista** é levar um questionamento, pras pessoas refletirem um pouco sobre. A vida, o que elas () (2) °pra mim°.

(1)

F: E: quando você: (2) se prepara pra fazer uma ação como: (.) como essa você (3) porque- eu não sei- (.) é meio difícil falar- e-eu não sei se é meio difícil falar sobre uma: sobre a=uma ação de setenta e oito, mas- eh: como foi que você chegou na- na ideia? Você: (.) tava refletindo sobre arte, você tinha feito [()

P: [É e veio a ideia. Como eu anoto as coisas, quer dizer. É natural, porque **eu penso muito**. Diariamente eu penso essas coisas, então () Eu tenho 3 cadernos, tá ali, abarrotados, grossos, de ideias que: (.) eu precisaria de 3 vidas pra executar, né. Então, eu não- eu tô sempre::=o que- o que vem na cabeça eu faço, não tenho muito (.) assim, e faço como meu dia a dia normal, não tem (.) diferença. Performance (2) ação de rua, é tudo ao mesmo tempo.

F: um hum. Eh:: e vão: vão vários trabalhos teus pra essa pra essa Bienal?

P: Tem esse, *O que é arte/prá que serve?* Tem uma intervenção, de setenta e três, que eu fechei a ponte (2) Maurício de Nassau na Conde da Boa Vista (*(provavelmente se refere ao bairro)*) que chama Maurício de Nassau, porque foi construída por ele em mil seiscentos e trinta e três (*(áudio baixo, pode ser 1683)*) [e eu reinaugurei em setenta e três.

F: [Que é chamada de ponte de ferro, né?

P: É, a ponte de ferro. E eu reinaugurei em mil novecentos e setenta e três, num- em plena ditadura. E: todo o fluxo da cidade é por ali. Congestionou, criou uma situação. Esse filme tá indo. A escultura em gelo tá sendo refeita na abertura, pro público, no dia vinte e cinco, na abertura da Bienal.

F: um hum

P: Tem uma- a série postes que são todos os postes da rua do futuro, que é de setenta e oito, que eu fotografei. (3) °Arte pra que serve°

F: São esses daqui?

P: E tem vinte::- É, essa série de postes. E tem vinte e:: vinte um, vinte e dois classificados da arte classificados, dos anos 70 até os mais recentes com as propostas mais diversificadas, que eu publiquei nos classificados junto com outros artistas. Quer dizer, sempre (.) principalmente com Daniel Santiago. Mas, individual(.)mente, eu tenho cerca de () trabalhos que tão sendo expostos nesse período, porque era uma forma de você propor uma ideia, né, no jornal e:: a imprensa era fechada pra arte contemporânea, e: ao mesmo tempo (.) fazer **um registro dessa ideia** ne, pra o público ler e ver que você, que você **publicou tá executado**. Como coroa de nuvens, composição (aurorial), né, concerto, recentemente, celunacional. E:: monte de pessoas.

F: Como era esse?

P: Esse eu propus em Curitiba. A ideia foi- no avião, eu gosto- (sempre) que eu viajo de avião, eu passo o tempo criando na viagem. Sempre rápido. Era:m (.) acho que duzentas pessoas ou trezentas num auditório com toques diferentes ao mesmo tempo, se ligando. E- e-. porque é engraçado quando surgiu o celular e até hoje eu fico olhando em bares e lugares fechados onde tem muita gente, toca um celular todo mundo fica-, agora nem tanto, mas no

começo todo mundo se olhava e se- pegava o celular. É uma uma certa ansiedade que me impressiona, de comunicação e de incomunicabilidade ao mesmo tempo, quer dizer, de isolamento ao mesmo tempo. Ansiedade de falar com alguém, de- e até eu publiquei, em Curitiba, essa proposta, desse concerto, seria esse tocar e esse falar (.) das pessoas, isso seria um concerto.

F: Esse você publicou no jornal também ou você eh::

P: Publiquei no jornal.

F: Como classificado.

P: Classificado. Logo depois teve um- um ano depois eu acho, teve um encontro de arte e tecnologia em São Paulo que um pessoal da Suécia executou um trabalho (.) similar. Por isso que **é importante você registrar** em jornal que fica como feito, né. Por que aí se você diz depois “Ah, eu pensei isso” Bom, pensou, por que num fez ou ou (.) não fez algum registro.

F: Isso- da: (.) do celular tem um um uma das palavras que me disseram que eu achei muito engraçada é Paranokia. Sempre achar que tá tocando seu celular e sempre- 'tá tocando?

Não'. Hhh

P: É.

F: Paranokia. E essa: (.) e qual é a história dessa- da série de: postes?

P: N- s- Eu trabalhava no hospital Agamenon Magalhães, no setor burocrático do hospital, setor de pessoal. E eu ia pro hospital. (1) E eu sempre fazia um caminho diferente pra não ir pela Rosa e Silva, peguei a rua do Futuro, eu tinha um fusca na época.

F: Morava onde?

P: Na Boa Vista. E ia pra Casa Amarela, pro hospital. E os cara tavam (.) da Celpe tavam pintando o que era branco, eles tavam pintando de amarelo e preto. Você pode olhar que uns

tem o branco ainda em cima e repintando. E por essa numeração você localiza qualquer pessoa em qualquer lugar do Brasil, quer dizer, você dando o numero a Celpe sabe qual é a rua e qual é a localização na rua, quer dizer tem todo- tem toda essa sistemática de comunicação por trás também. Então (.) eu voltei pra casa, peguei a máquina, claro que não fui mais trabalhar e passei o resto do dia, a manhã e- e a tarde inteira (.) acompanhando eles durante a pintura por toda a rua do Futuro.

F: Você sempre pintava depois da-

P: São trinta e [sete].

F: [Você sempre fotografava depois da pintura.

P: Oi?

F: Você sempre fotografava depois deles terem pintado.

P: Eu ficava esperando, eles iam executando e eu ia fotografando. São trinta e série postes.

(2) A série completa.

F: Tem- (1) eh: (1) tem uma regularidade nas distâncias dos postes? É porque alguém perguntou isso pra mim recentemente e eu fiquei sem saber.

P: Não. Num tem não. É de acordo com confluência, com esquinas,

F: Ah sim.

P: Com- com amarração em relação a fio, aí não tem uma regularidade não. Agora nesse trabalho meu= o fundo é importante, porque (.) tem um aí que parece um Mondrian, um fundo todo (.) de pastilhazinha, então- tem essa composição (.) também com o fundo né, a foto: as- meramente acidental, lógico, porque eu- eu tava fotografando **depois eu analisando eu vi** as composições, né. Tem umas, assim, bastante interessantes. Que (.) também (.) serviu como complementação do trabalho, como uma coisa a mais. °Num é° (1) Num registro que

ficou da rua. Hoje já não existe essas casas, a maioria foram demolidas. Inclusive coincide que Moacir dos Anjos, quando ele teve aqui a primeira vez, teve aqui poucas vezes (1) umas três ou quatro vezes, e ele tava sentado aí onde você tá e ele olhou e: e- o edifício que ele mora, foi trocado (.) pelo apartamento po-, foi demolida a casa (.) que era do pai dele e foi construído o edifício onde ele mora. Ele disse 'a casa do meu pai'. Coincidência. É uma dessas aqui, por aí, não me lembro qual foi (.) que ele mostrou, mas é uma dessas. (5) Pelo grafismos também, tem vários aspectos né, eu nunca, assim, todo o meu trabalho não existe uma- uma- uma abordagem única, tá sempre- tem várias- como eu trabalho com muitos mídias né meios diferentes, tá sempre uma coisa, n- não é uma- uma- uma razão única isolada não, tem sempre (.) várias bifurcações.

F: E: (.) quando Moacir- eh escolheu pra: (1) pra Bienal o trabalho ele falou alguma coisa a respeito de: de c=de como isso aqui se encaixava com

P: Não. A sugestão n- o é- não foi nem de Moacir, foi Ana Maria Maia que tá trabalhando como a curadora assistente (.) que: sugeriu a ele. Ela foi curadora de uma mostra na Amparo, de uma exposição, e ela incluiu esse trabalho. Esse trabalho foi exposto pouquíssimas vezes. E ela então lembrou-se, né, e achou que tinha- ligação com o tema e ela propos a Moacir e ele- e ele topou. Não foi, a proposta- Os outros trabalhos não, foi Moacir e Agnaldo, mas esse trabalho foi Ana Maria Maia que tá como curadora adjunta que propôs. Né, me ligou antes perguntando se eu toparia antes de propor pra ele eu digo claro, por mim eu topo, né, eu acho legal, é um trabalho que não praticamente foi visto, a não ser aqui no Recife, né. Então ela prop- propôs, ele topou, e- e- eu mandei o arquivo e eles imprimiram lá.

F: Ela- Na Amparo ele era um livro de artista né? Ou era assim?

P: Não, era assim, era uma série. Não toda, que não coube, mas era uma parte. E tem um

livro de artista também. Tem um bookzinho (.) que tá agora em- em- na () da Pampulha. E esse- Ainda penso que tá ali. *O que é arte pra que serve* tá em destaque na entrada da Bienal, agora. Eles me informaram que eles colocaram na entrada da Bienal como um dos trabalhos em destaque, que até saiu na Bravo agora dessa semana, eu comprei () no aeroporto. *O que é arte pra que serve*.

(4)

F: Aí agora você substituiu com outras.

P: É, p- a [()

F: [Tava vazio né?

P: É, porque não gosto. Eu- eu fico trabalhando aqui, a-a- as paredes- E esse work- work in progress, eu gosto porque eu to sempre **vendo** (.) e **revendo** coisas minhas até as vezes paro e fico pensando, quando termino de trabalhar fico tomando um negocinho, uma cervejinha, um whisky, sei lá. E eu fico olhando e então como tá sempre saindo eu tô sempre me revisitando através das obras que tão que são outras. Eu tô com cento e cinquenta obras, cerca, em Garanhuns, com cento e cinquenta obras agora também fora em- em em na Pampulha, que inaugura sábado. Que o convite por coincidência é *O que é arte pra que serve*. Então, quer dizer, tá sempre- saindo e chegando obra e isso pra mim é bom, né, porque tô sempre me revisitando. Tem uma mostra agora no Parque Laje, em outubro, grande também. Eu nunca expus no Rio a não ser no espaço (Basbaum). Então isso pra mim é bom, que eu tô sempre (1) vendo minha própria obra. Vai saindo eu vou (1) botando outras coisas.

F: Além da:: (3) Eu ia perguntar se você tem preferencia por temática, porque tem um- a: eu vejo muito do: da:, falando sobre arte, falando sobre o sistema de arte eh:: e falando sobre a condição do artista, eh na- na sua reflexão você leva essa reflexão pra obra também, mas se

você tem (1) outra:, assim, temática

P: **Não. Eu faço o que me vem na telha, não tem não, temática.** Eu faço de acordo com o que eu vejo, com o que eu (.) que eu venho encontrando na própria vida. Não tenho (.) eu sou um cara- o artista que eu conheço que trabalha mais: estapafúrdio. Tem um filme meu que eu p-, por coincidência, numa estrada eu tava filmando o que eu achava interessante, e eu saí pela BR, pelo interior de Pernambuco pra- filmar mesmo e tinha um caminhão 'não me acompanhe por que eu não sou novela'. E isso é mais ou menos minha obra, quer dizer, eu trabalho muito díspare, não tem uma sequência nem uma temática. Tem artista que trabalha a vida toda numa temática, eu=**até admiro** (.) num é, como é que uma pessoa- consegue ter uma temática, **mas eu não. Quer dizer, meu questionamento é sobre a vida**, sobre (.) né o- o- você ser artista num país como o Brasil já é uma atitude política, por exemplo. Não precisa (.) você ter mais nada. Então não tenho assim nenhuma temática nem- (.) trabalho com todo suporte, todo- também não tem, não tenho nada contra nenhum tipo de suporte, nenhum artista que faz nenhum tipo de trabalho, nem o próprio o artesanato. Cada um se expressa à sua maneira. Há espaço pra todo mundo, entendeu? Acho que n- (1) o mundo é muito grande (.) e o universo do pensamento até vai ao infinito. Então há espaço pra tudo.

F: E: eh e que- Eu queria que você falasse mais sobre: essa coisa de: ser artista (.) é uma atitude política no Brasil. Mesmo no Brasil de hoje você acha isso?

P: É porque você pode optar por tantas profissões bem realizadas em:tre aspas né, você- não existe muita reflexão, **as pessoas** vivem muito bem porque **são totalmente alienadas**, você vê a mania do som alto, quer dizer, alienação. As pessoas no trânsito se agridem, né. E parece que quando tem corrida, então, no outro dia o trânsito é- é infernal. As pessoas ficam competindo (.) com eles mesmo, é como se fosse: é engraçado, Caetano tem uma frase que eu

gosto muito, Caetano Veloso, ele diz assim 'O brasileiro é o povo que tem mais pressa do mundo pra não fazer nada'. Que o cara sai correndo aaah e pára num bar, vai beber, ou para e vai vagabundar, quer dizer, é sempre como se ele fosse- é uma forma:, esse do som alto e outras coisas, é uma fo- **é uma alienação** curiosa, porque vê, você bota um som, não é pra você, porque aquela altura nem você ouve. É uma ausência que me impressiona muito, quer dizer, pra quê que você bota um som alto, é pra chamar atenção sobre si? Num é, ou sobre o carro. (1) É como as pessoas que tem carro grande, tipo caminhonete, bota por cima, compelo tamanho. Geralmente são pessoas pequenas, né? Eu li **um estudo psicanalítico que as pessoas pequenas (.) gostam de carro grande**, acho que talvez justifique talvez essa conduta dessa agressão. Uma compensação. Agora igual- Então é isso eu acho que no Brasil você tem um- **ser artista, levar questionamento**, você pagar pra fazer arte, porque o que eu faço agora que o mercado absorveu alguma coisa, eu nunca me preocupei eu sempre tive um emprego paralelo pra pagar minhas contas e viver. Nunca precisei de muito pra viver também não, nunca tive grandes sonhos (.) de de (.) de status de vida assim, com o pouco que tiver eu sempre me acostumei a viver com ele, nunca tive (). Claro, se eu pegar um dinheiro possibilita uma produção maior, nesse aspecto sim é legal, para o meu trabalho, mas pro meu modo de vida não modifica nada. Pra mim é tudo igual, não é uma Bienal nem um prêmio que me faz mudar meu conceito de vida nem (.) minha maneira de viver. Eduquei meus filhos até hoje, vivi até hoje sem o mercado de arte. Não vai ser agora que eu que eu vou depender. Nem me- nem (.) me: (.) me iludir nem

(4)

F: Agora que:: você falou que agora o mercado começou a absorver o seu trabalho você sabe dizer se você tem algum: se tem colecionadores que-

P: Tem, no exterior, né. A TATE adquiriu. (a conselheira) do MOMA, o MOMA mandou pedir uma proposta a Nara Rosler, a galeria. Tem uma exposição, tem vários museus dos Estados Unidos e da Europa que estão interessados, mandaram pedir propostas () de um conjunto de obras. E exposições que estão surgindo em museus com (.) (), do Dadaísmo e Ray Johnson e meus trabalhos num museu (.) na Suíça próximo ano. Em Londres, aliás. Tem outra exposição na Suíça, quer dizer, tem- tem graças- É engraçado, é legal você ter um livro publicado. Graças ao livro de Cristina Freire e de Cristiana (.) Tejo que o trabalho foi difundido fora né, (com edição) bilíngue. Porque, inclusive, Nara me disse, o pessoal, (Daniel) também Rosler disse, o pessoal disse 'Como é que eu não conhecia?' Essa colecionadora, uma americana, nn não lembro o nome dela, que é a maior colecionadora de arte latino-americana, na feira de Nova York, ela pediu pra ir antes de abrir, na galeria de Nara e comprou três trabalhos meus. E ficou impressionada como é que ela não conhecia, ela sendo a maior colecionadora. Então, né, isso pra mim (.) não muda mas (.) o livro é bom porque divulga o né. E: (.) e lá fora tem tido uma aceitação (1) grande (.) da minha obra, porque (.) eles se impressionam como é que **eu fiz coisas nos anos sessenta e setenta que tão fazendo hoje**, os próprios artistas desses países (.) fizeram (.) muito tempo depois. E: é legal (.) pra mim porque eu sempre registrei tudo que eu fiz, eu bom ou ruim meu pai era fotógrafo e eu sempre tive uma máquina, eu sempre registrei, meus amigos também. Eles sempre filmavam e registravam, né, então isso é importante como- pra o resgate dessa produção antiga. Aí isso é legal.

F: Não tem não no Brasil colecionadores que ()

P: Tem. Nara- a exposição que eu fiz o ano passado na galeria Nara Rosler vendeu quase tudo. E ela disse a mim no dia da abertura, a gente almoçando lá, tomando uma cerveja, no

intervalo da montagem, a gente terminou e não foi nem no hotel ((*rindo*)) tomar banho, que não deu tempo. E: (.) teve um cara lá, o dono do banco Fator, comprou três obras minhas antes de abrir. E: e ela disse a mim 'Eu não sei como vai ser em relação a venda, (.) porque o pessoal da imprensa da folha adorou na entrevista, né, mas eu não sei a reação de sua obra em relação a colecionador porque **é muito difícil de assimilação**' ela disse 'eu sei disso'. E eu digo Nara, eu num tô preocupado porque até hoje eu sobrevivi então (.) pra mim (.) tanto faz, se vender vendeu se não vender não vendeu, não t- não se preocupe, que eu não tô preocupado com você como galerista. Como artista eu tô: (.) numa boa.

F: A obra que você vende são sempre os registros (.) de: de ação ()

P: De ação, é- Registro, e algumas obras, né, montagem.

F: an han

P: Arte correio tá sendo procurada. Que arte correio eu não tenho nada, que eu mandei, o que os amigos- Quando Cristina Freire foi fazer aquele livro, e Cristiana, os amigos me mandaram as coisas que tinham

F: De volta

P: É, de volta, pra o livro. Então Arte correio tá sendo- não só o meu trabalho, como o da América Latina toda. E aliás os olhos do mundo tão sobre o que foi produzido aqui nos anos setenta, principalmente (por causa d)a ditadura na América latina. E então tá uma busca muito grande por essa produção. E eu fiz parte da resistência da América Latina, com Vigo, Zabala, da Argentina, (Padim) no Uruguai, Guilherme (Beret) foi exilado na Europa. Então esses trabalhos tão transformando (a fundação) os acervos desses artistas desaparecidos. E: é por aí.

F: Deixa eu perguntar a respeito da- da ditadura que tinha: (1) você já- () você já foi

preso?

P: Fui, três vezes. Uma na passeata dos cem mil, eu era estudante, e duas vezes depois por causa de exposições. Uma no Chanteclair, em 73 que eu organizei. E outra (.) em 76, exposição de arte correio. E em 71, minha primeira individual foi a- a polícia fechou na galeria ().

F: E por que que eles- eles

P: Dizia que tinha conotação política, né, que era com () imperial, realmente tinha conotação política, lógico. Eu- eu- **Minha obra reflete o que eu vejo o que eu sinto**, se eu moro num num país, numa cidade, isso reflete de alguma forma no seu trabalho, o seu dia a dia, né, na angústia do povo, o silêncio que existia na época, o- o- o medo na cara das pessoas, a angústia, acho que é é. Isso eu consegui **captar** numa obra que tá em Garanhuns pela primeira vez chamada *Uma tarde num bar da esquina*, eu tive no Uruguai e oitenta e um e eu- e eu percebi essa mesma fisionomia, assim, uma expressão (.) igual, acho, em toda a América Latina, do povo, uma- uma- (.) uma fisionomia do silêncio. E eu consegui **captar** esse silêncio, essa mordada, em Montevideo. Nesse trabalho. Tá sendo exposto em Garanhuns pela primeira vez. E era- as pessoas andavam com uma mordada e você percebia isso, se você prestasse atenção.

F: Com- como é esse trabalho da tarde no::

P: Eu passei uma tarde bebendo e fotografando o que eu achava- principalmente: ônibus e por fim aparece um carro da polícia e eu fechei a série com esse carro da polícia.

F: an han

P: E- e- Não tinham pessoas, exatamente- era (.) a rua, sempre deserta, porque na ditadura, três quatro pessoas reunidas era contra a ditadura. Então essa ausência- essa- essa

ausência de pessoas na rua eu acho que foi quando eu consegui captar a mordaça que existia, em Montevideo. (1) E é só isso, eu, sem me mexer, praticamente, a máquina em cima da mesa, bebendo, e vez em quando eu fotografava. (1) No mesmo ângulo praticamente. (1) A tarde inteira, até o sol sair. Depois eu fiz uma seleção. °que o sol sair, à tarde°. Depois eu fiz uma seleção, junto com Cristiana. Fiz um albinho né e- na época e agora a gente botou uma série grande em Garanhuns, pela primeira vez. Chama-se *Uma tarde no bar da esquina*, em Montevideo, mil novecentos e oitenta e (2) e um, eu acho.